

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

1
1ej.

3



EL ACORDEON COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO
"ALGUNAS POSIBILIDADES TECNICO-INTERPRETATIVAS
Y REPERTORIO APROPIADO."

TESIS PROFESIONAL

TERESA BAZAN P. TAYLOR

UNICO EJEMPLAR

MEXICO, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N T R O D U C C I O N .

Me permito presentar a la amable consideración del honorable jurado este breve trabajo sobre el acordeón; la poca literatura con que se cuenta sobre este instrumento y los errores que por inexperiencia se cometan impiden que este trabajo sea tan bueno como quisiera, pero espero que sirva de inicio para los futuros trabajos que sobre el acordeón se hablan.

2

C A P I T U L O S

I

EL ACORDEON COMO INSTRUMENTO DE CONCIERTO "ALGUNAS POSIBILIDA-- DES TECNICO-INTERPRETATIVAS Y - REPERTORIO APROPIADO".....Pág.	3
---	---

II

CONSTRUCCION Y MECANISMO DEL -- INSTRUMENTO.....Pág.	32
---	----

III

PROBLEMAS TECNICOS.....Pág.	51
-----------------------------	----

IV

REPERTORIO (TRANSCRIPCIONES Y - OBRAS ORIGINALES).....Pág.	106
CONCLUSIONES.....Pág.	118
ESQUEMAS.....Pág.	122 a
	1a # 128
BIBLIOGRAFIA.....Pág.	129

CAPITULO I

Breve historia del acordeón (origen, evolución y desarrollo en los diversos países).

El moderno acordeón piano se incorpora a grandes pasos al mundo musical. En otros tiempos era solo un instrumento novedoso tocado en bailes, tabernas y en reuniones sociales, ahora se escucha en salas de concierto y en orquestas sinfónicas, y está aceptado en conservatorios, universidades y escuelas. Así como no puede haber comparación entre el tosco órgano de vapor de ayer y el magnífico órgano tubular de ahora, así tampoco la puede haber entre el malhecho acordeón de principios del siglo XIX, y el suntuoso y sensible instrumento que ahora existe. El órgano tardó muchos años en desarrollarse; el acordeón como tal, es un recién llegado al campo musical aunque, relativamente hablando, ha tenido un tremendo crecimiento y desarrollo en un tiempo muy corto. A pesar del hecho de que en su presente estado es un instrumento completo y que satisface por sí solo, sus fabricantes están buscando constantemente el mejorarlo y perfeccionarlo. Antes de discutir el acordeón de hoy en día, retrocederemos en el -

tiempo para investigarlo en sus orígenes.

Uno puede tener la impresión de que como el acordeón es un instrumento nuevo, su historia no irá muy lejos, a lo máximo tal vez un poco más de un siglo; no es así, la lengüeta libre, que es el principal rasgo distintivo del acordeón, data de siglos antes de Cristo. Otras características del acordeón como son el fuelle, el teclado, sus botones y su portabilidad, tienen indicios en las diferentes épocas de la antigüedad. Para obtener un cuadro completo del acordeón se necesita investigar el origen y evolución de cada uno de sus componentes.

La semilla de donde el acordeón original finalmente se desenvuelve se encuentra en el cheng. Este es un antiguo instrumento que data de los tiempos mítológicos de China. Louis C. Elson en su libro "Curiosidades de la Música" nos cuenta que los chinos atribuyeron la música a seres sobrenaturales, y se dice que el Emperador Chi-hoang-che quien reinaba en el tiempo de los espíritus inventó las reglas de pronunciación, los caracteres escritos del lenguaje chino y finalmente la música, un personaje mitológico llamado Tong-how compuso los cantos más primitivos.

A Kai-tien-chi el noveno emperador de esa di-

nastía espiritual se le atribuyen muchos de los cantos primitivos. También se dice que inventó ocho clases de instrumentos.

Todo esto basado en la mitología, sin embargo, la auténtica historia de la música china se puede decir que empieza con Fo-hi (ó Fuh-hi) el primero de la dinastía Ty, y el fundador del imperio Chino. Reinó aproximadamente en el año 2950 A.J.C.

Muchos escritores atribuyen algunas invenciones reconocidas de Fo-hi, a su esposa Niu-wa (ó Nu-wo), una mujer soberana sobrenatural y mitológica considerada en los anales de China como una virgen sagrada y milagrosa.

Los chinos en la antigüedad clasificaron los sonidos musicales en 8 categorías y creyeron que la naturaleza había formado ocho clases de cuerpos sonoros con los cuales se producían estos sonidos.

Estos sonidos son aquellos producidos por la piel, la piedra, el metal, el barro cocido, la madera, la seda, el bambú y la calabaza.

El Cheng pertenece al último, y en él la calabaza (llamada pao por los chinos) en realidad no emite sonido, pero sirve como un depósito de aire para éste instrumento. De hecho el Cheng es un órgano portátil -

y enteramente un instrumento complicado. Es asombroso el que este instrumento inventado hace cerca de cuatro mil años, no fuera conducido a mayores resultados en todo ese tiempo.

El Cheng fué hecho en la forma de un Fenix, -- considerado por los chinos como emperador de los pájaros y creyeron que presidía sobre el cuadrante austral de los cielos. Simboliza al sol y al calor. La cola de este pájaro bermellón está graduada como los tubos Pandean, y el canto de esta criatura mitológica se asemeja a la música del instrumento. El largo de los tubos en el --- Cheng es arbitrario, e intenta una aperiencia simétrica y no obedece a las leyes acústicas.

Hay muchas leyendas, símbolos e historias mitológicas atribuidas al Cheng. La naturaleza animal, mineral y vegetal está representada por él, y a cada una de sus partes se le anexa un significado místico. El Dr. Eastlake, una autoridad en música china nos cuenta que según el Erh-ya (un antiguo diccionario de términos) y el Shuowen (un diccionario publicado 100 años D. J.C.) hubo dos formas distintas del Cheng, el más grande y probablemente más antiguo, conocido como el chaucu (nido de pájaro), y el más pequeño conocido como el ho (convenio o concordia). La escala de éstos instrumentos

debe de haber sido diferente tomando en cuenta que el primero tiene 19 lenguetas y el otro solo 13.

El Cheng consiste de tres partes separadas, la calabaza, la boquilla y los tubos. La forma de la calabaza semeja una taza de té, y es más o menos del tamaño de dicha taza. Estando (algunas veces) perforado en la base e incrustado con una pequeña pieza de hueso o de marfil, también perforada (hoy en día el cheng es hecho en madera y barnizado con laca).

Los tubos de bamboo están insertados en la calabaza; cada uno de éstos tubos contiene una lengüeta de cobre u oro, cuya vibración produce el sonido; debajo de esta lengüeta hay un agujero en el bamboo, a través del cual el aire se precipita sin dar sonido alguno, pero cuando se tapa el agujero con el dedo, el aire al no tener otra salida, se ve forzado a ir hacia arriba del tubo y al chocar con la lengüeta metálica libre produce un sonido agradable. Al centro de la calabaza está introducida una boquilla curva que consta de dos partes hecha de madera y barnizada de laca por la cual el ejecutante sopla.

Los sonidos están más o menos medio tono abajo del diapason de concierto, la nota mas baja comienza muy cerca del si bemol de la clave de sol; la escala es

examinó la lengüeta libre del cheng, sugirió al constructor de órganos Kirschnik en St. Petersburg que introdujera la lengüeta libre en el órgano. Este sin embargo no la empleó en el órgano, sino en los órganos-piano. Fue Georg Joseph Vogler, muy conocido en Darmstadt, quien construyó el primer órgano con tales lengüetas y parece que el valor real de las lengüetas libres no fué apreciado sino hasta Gréme de Paris, quien en 1810 descortó los tubos y usó lengüetas, inventando así el armonio. Entonces empezó a aparecer una gran familia de instrumentos de lengüetas libres, tales como armonicas de boca, concertines y acordeones.

Antes de llegar en el siglo XIX a la invención del acordeón, veamos otras fases de previo uso del acordeón.

El fuelle, fué usado muchos años A. de C. por griegos y egipcios. En Paros todavía se usan un par de fuelles que responden a la descripción de Virgilio (cuando el ciclope exhorta al rayo de el obstinado pueblo algunos reciben y regresan el aire en fuelle de piel de toro; Virgilio, 69 B.C. Georgicas libro IV, línea 170). Consistentes en dos pieles de borrego, unidas por un tubo de fierro, introducido en el fuego, las cuales eran infladas y dilatadas alternativamente por un esclavo --

árabe, que se arrodillaba sobre ellas.

Se dice que los monjes de los siglos IV y V usaron órganos neumáticos de forma sencilla. En el siglo VIII el Emperador Bizantino le obsequió un órgano a Pepin, el cual fué puesto en la iglesia de San Cornelio, Compiègne, Francia; y Carlomagno situó un órgano que le regaló Haroun Al Raschid en la iglesia de Aix-la-Chapelle en 826.

En la edad media predominaron dos instrumentos, el portativo y el realejo o regalía, que pueden ser considerados de la familia del acordeón. En Europa se registró la primera aparición del portativo en Inglaterra en el siglo XII y para el siglo XIII estaba difundido en toda Europa occidental, viniendo a ser uno de los elementos más importantes tanto en música de cámara como en orquestal. Su popularidad no fué accidental, sino que sus sonidos claros, puros y dulces eran de singular atracción para los oídos del Renacimiento, así como su notable eficiencia técnica, pues gracias al mecanismo del teclado era bastante fácil de tocar. El portatilo era un órgano de mano pequeño. Se ataba al ejecutante, quien operaba las teclas de control o pequeños botones con su mano derecha y trabajaba el fuelle con la izquierda. Estaba equipado con tubos, en número de -

seis a treinta en una, dos o tres hileras y estaba con-
truido con solamente dos hileras de teclado para aho-
rrar espacio, puesto que en ese tiempo no tenían escala
cromática. Más tarde, en el Renacimiento, se construyó
con un teclado cromático regular equipado con dos hile-
ras de teclas, y produciendo todas las notas de la escu-
la cromática. A pesar de sus mejoras el portativo se -
descartó, porque era demasiado pequeño, débil de sonido
e inapropiado para la nueva música del Renacimiento. --
Cuando alcanzamos los períodos de Baroque y Rococco en-
contramos que los portativos se usaron en procesiones y -
se han vuelto incomparablemente mas pesados requiriendo
se dos o más personas para usarlos. El peso aumentado -
proviene sobre todo del hecho de que se le agregaron re-
gistros.

Ahora examinemos el realejo que fué un instru-
mento que sirvió de modelo para el armonio moderno, pe-
ro tiene lenguetas batientes en vez de lenguetas sueltas
o libres. La lengüeta batiente, que es empleada en el
órgano, deriva su nombre del hecho de que toca los la-
dos de las estructuras o marcos. Dichas lenguetas fue-
ron introducidas en el siglo XV, pero no se sabe si ---
aparecieron primero en el realejo o como parte del órga-
no. (Me refiero al instrumento grande con pedalié y --

dos o más teclados llamado órgano tubular). Se han hecho las referencias del realejo al ser usado en conventos acompañando el canto de los monjes. Recibió el nombre de "bible regal" en el siglo XVI cuando Georg Voll de Nuremberg le adaptó un par de fuelles gemelos que se podían quitar y doblar, para facilitar el transporte del instrumento que doblado se empacaba dentro de los fuelles dando la apariencia de una Biblia. La "bible regal" fué un instrumento bien calculado para deleitar y agradar a la gente del siglo XVI, quienes se inclinaban por las maravillas mecánicas.

El realejo fué empleado en el siglo XVII principalmente como un instrumento para la ejecución del bajo. Siendo peculiarmente apropiado para acompañar a un grupo de trombones, tomando en cuenta la fuerza y lo grueso de su sonido. Fué incluido en la partitura de la ópera Eurydice de Peri, producido en 1600. En la cual al cantar Apolo se acompaña de dicho instrumento - (una remota tentativa para dar un determinado color al sonido en sus expresiones).

Monteverdi (1567-1643) uno de los grandes músicos de todos los tiempos también lo usó en su ópera Orfeo, lo cual fué orquestada para 36 instrumentos y de la que se dice que encarna lo que aún se consideran nue

vos conceptos en la ópera. Johann Mattheson (1681-1764) musicólogo eminente le tenía particular aversión y lo describió como "repugnante en extremo". Así el realejo no pudo sobrevivir más allá de la mitad del siglo ---- XVIII.

En resumen podemos ver que antes del siglo ---- XVIII existieron tres instrumentos antepasados del acordeón: el "cheng", el "portativo" y el "realejo".

El cheng y el acordeón deben su relación mutua al hecho de que el sonido de ambos es producido por una lengüeta que vibra libremente. La diferencia es, - que en uno el aire es producido por pulmones humanos y en el otro por la acción del fuelle. La relación entre el acordeón y el portativo estriba en que ambos se sujetan (con correr) al ejecutante y la mano izquierda maneja el fuelle, mientras que la mano derecha opera en - las teclas o los botones. La diferencia está en el hecho de que el portativo tiene tubos mientras que el --- acordeón tiene lengüetas libres. El realejo y el acordeón se relacionan en tanto que ambos son instrumentos de lengüetas; pero el realejo tiene lengüetas batientes mientras que el acordeón tiene lengüetas libres. Ambos tienen en común fuelles y teclado. En el realejo y en - el portativo la música se produce solamente con la mano

derecha. En el acordeón se produce con ambas manos. El acordeón, el portativo y el realejo tienen fuelles y -- los tres son portátiles, en ese respecto se asemejan -- aparentemente uno con otro. Aquí terminan su semejanza y encontramos una relación más estrecha con el verdadero antepasado del acordeón, el chang; pues sin tomar en cuenta de como se produce el aire en cada instrumento, -- pensemos en que el resultado es el sonido que puede ser creado únicamente por la vibración de una lengüeta libre. Este sonido que posee una belleza peculiar propia difiere enormemente de aquel producido por otro tipo de lengüetas.

Europa en el siglo XVIII tuvo una ola de instrumentos de lengüeta libre. Existía la armónica de boca, el sintonio y colina; el armonio grande, el melodeon y serafín; el acordeón con fuelle de mano, la concertina, el melodeon arrullador (u órgano de regazo). -- También el melofono. Este difiere de los otros, pues -- se sostenía sobre el muslo derecho, se detenía con la mano izquierda y el aire se bombeaba con la "manija" derecha. La manija era llamada "arco" (archet) en Francia. Una de las peculiaridades de este instrumento era la posibilidad de que el efecto del tremolo se podía -- producir con la misma rapidez como en cualquier instru-

mento de arco. Por eso el término "arco" aplicado a la manija era bastante apropiado. Aunque el melofono fué reemplazado por el armonio, éste último no podía producir el tremolo. El sonido del melofono es parecido al del acordeón pero algo más fuerte y en algunas partes de los registros suena como trompeta.

En junio de 1829, Sir Charles Wheatstone distinguido inglés, inventor del telégrafo eléctrico, sacó una patente para la concertina. Debido a las leyes acústicas que gobiernan la vibración de las lenguetas libres, se podía tocar la concertina con una expresión perfecta, pianos y fortes se obtenían variando simplemente la presión del aire sobre la lengüeta. Esto lo hizo ser un instrumento para ser ejecutado por un artista. Sonatas y música de concierto por entero, escritas especialmente para el instrumento por Moliqde, Sir George Macfarren, Messrs. George Case, Silas, Ciulio Regondi, y Richard Blagrove, mostraron de lo que era capaz el instrumento en la música clásica; su excelente ejecución e influencia hicieron mucho para que los músicos vieran con respeto a la concertina.

El acordeón era un instrumento contemporáneo de la concertina. Algunos diccionarios atribuyen la invención del acordeón a Cyrillus Damian de Viena en --

1829. Pero autoridades y el concenso de opinión es de que fué construido antes en 1822 por Friedrich Busch---mann de Berlín, y era llamado mancoelina.

El primer acordeón era incomodo y pesado. Dammian lo llamó acordeón por el singular fundamento de que los bajos (botones) de la mano izquierda producian ----acordes arreglados. Este primitivo y tosco instrumento tenia una forma oblonga y cuatro botones de bajos. Cada botón actuaba sobre dos lengüetas y abarcaba una octava en la escala diatónica. Estos botones estaban acomodados para que cada nota estuviera acompañada por una armonía tónica o dominante. Más tarde con la edición de la escala cromática, el instrumento fué capaz de dar una melodía y armonía más variada. En un principio el acordeón funcionaba con el mismo principio que la armónica, es decir, tocaba un sonido cuando aspiraba el aire y otro al sacarlo. Este tipo de acordeón se conoció y aún se conoce como diatónico o de semi-tono. Al abrir el fuelle suena el acorde de la tónica, y al cerrarlo suena el acorde del dominante más la sexta agregada, ésto en la mano izquierda. En la mano derecha al abrir da una nota y al cerrar da la siguiente de la escala, si hay una línea sólo da la escala de do, si hay dos da la escala de do y la de sol, y así un tono por -

línea. Sin embargo el uso de este sistema está en nuestros días restringido a algunos instrumentos regionales o folklóricos. Ahora el acordeón toca el mismo sonido - ya sea que se abra o se cierre el fuelle.

En el siglo XIX varios fabricantes de instrumentos europeos empezaron a fabricar acordeones. Como resultado se desarrollaron muchos sistemas diferentes - de teclado tales como el alemán, el francés, el italiano, el ruso, etc.

El acordeón tipo alemán conocido también como melodeón, tenían hasta cuatro registros, y como regla - tenían dos bajos y una hilera de diez teclas. Más tarde tuvo dos hileras de diecinueve teclas y cuatro bajos. El tipo italiano primitivo tuvo cuatro bajos y una hilera de diez teclas, o dos hileras de aproximadamente veintiún teclas con ocho bajos. Este tipo de acordeón no tenía registros. Ambos, el alemán y el italiano estaban contruidos con disposición cromática, y de estos instrumentos se desarrolló el acordeón cromático que tenía tres hileras de botones cantables (en la mano derecha). Los Acordeones cromáticos de botones modernos -- tienen hasta 102 botones cantables en cinco hileras dando una alineación de cinco octavas, las hileras cuarta y quinta duplican a la primera y a la segunda respecti-

vamente para permitir una digitación alternada.

La sección de los bajos del acordeón ha sido desarrollada y de una hilera de bajos fundamentales (notas solas) y una hilera de acordes mayores, se le han agregado otras hileras hasta tener la sección de bajos normal actual, que tiene además de las dos hileras mencionadas, una hilera de acordes menores, otra de acordes de séptima (dominante) y otra de acordes disminuidos, además otra hilera de notas solas llamada la de los contrabajos (la 3a. mayor superior de la fundamental). Hay también acordeones de 140 bajos que tienen añadida una hilera de contrabajos menores (3a. menor de la fundamental). A estos de 140 bajos se les puede agregar una hilera de acordes aumentados formando un acordeón de 160 bajos. Los acordeones más completos tienen también en la sección de los bajos los llamados bajos barítonos -- que están colocados en tres hileras en forma cromática y abarcan 5 octavas, son como otro teclado o botonera cantable, y amplía el ámbito del acordeón llegándose a poder tocar igual con la mano izquierda tanto como con la derecha, pudiéndose ejecutar obras de varias voces -- como son fugas, invenciones, etc. Pero el acordeón de 120 bajos es el normal.

Ultimamente se ha fabricado una especie de ór-

gano eléctrico al que se le ha añadido a un lado del teclado un tablero de botones que funciona con el mismo sistema de los bajos del acordeón.

Es interesante hacer notar que mientras tenían lugar todos estos desarrollos en Europa con respecto a los instrumentos de lengüeta libre, Estados Unidos también participa en la formación de melodeones, melodeones mecientes u oscilantes y serafines. En un melodeón meciente encontrado en Concord, New Hampshire, que data de 1835 se encontró un rótulo en el que refería al instrumento como un melodeón y decía:

"ABRAHAM PRESCOTT - Fabricante de PREMIUM BASS & DOUBLE BASS VIOLS - Serafines y melodías y - comerciante en instrumentos musicales, sombrillas, paraguas, Etc. Instrumentos y paraguas reparados a última hora, y garantizados - FRENTE AL HOTEL COLUMBIAN, CONCORD, New Hampshire. (Se debe tener cuidado al soplar el aire de melodeón y dar una presión uniforme, pues un movimiento precipitado puede perjudicar el sonido de los instrumentos)."

Se puede ver que presentar un cuadro completo de la evolución de la familia de instrumentos del acordeón es un intento difícil y esta muy distante el poder abarcar toda su extensión en éstos breves datos.

Aún actualmente existen varios tipos de acor--

deones. En Europa aún se usa el acordeón cromático, aunque ha sido alcanzado rápidamente por el acordeón piano que en el presente es el más usado, el más popular y el que más se fabrica, y es precisamente el tipo que nos concierne.

El primer acordeón piano originado en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX no apareció en Estados Unidos sino hasta 1909. En este tiempo Pietro Deiro introdujo su acordeón piano perfeccionado y fué el primero en tocar uno ante el público. Este acontecimiento histórico ocurrió en el Washington Square Theatre en San Francisco. En 1910 empezó la manufactura comercial de acordeones, pero no se produjeron en serie sino hasta aproximadamente 1918.

Es un hecho conocido el que debemos el perfeccionamiento del teclado del acordeón piano actual a Pietro Deiro quien agrandó las teclas tanto de ancho como de largo. Originalmente las teclas eran bastante angostas y tenían de 2.5 a 3 pulgadas de largo.

Al examinar el acordeón piano actual lo encontramos distante de aquel instrumento tosco y primitivo inventado primero y llamado acordeón. Ya no es incómodo y difícil de manejar. El acordeón actual está siendo aceptado como un instrumento de verdadero valor y --

mérito y encontramos como resultado de su nueva fama -- que varios compositores contemporáneos ya han escrito -- conciertos para acordeón y orquesta, algunos de los cuales han sido ejecutados por un número de grandes sinfónicas.

El acordeón es verdaderamente un instrumento -- con valor de considerarse y reconocerse como veremos -- adelante al discutir sus méritos y posibilidades.

Italia está reconocida como el centro de fabricación del acordeón de todo el mundo. En la provincia de Ancona, que está localizada en el camino a la costa Adriática de Italia uno puede encontrar un próspero centro de producción de acordeón. De hecho la construcción de acordeones es virtualmente la única industria -- de los pequeños pueblos que constituyen la provincia de Ancona.

En uno de estos pequeños pueblos llamado Castelfidardo se construyen acordeones desde 1870. En 1872 Paolo Soprani comenzó dicha construcción y ahora hay -- por lo menos 22 fábricas de acordeones localizadas en -- ese pueblo de 11,000 habitantes. Casi todos en Castelfidardo grandes y chicos por igual están conectados con -- la construcción de acordeones y el oficio pasa de generación en generación.

Entre las fábricas del pintoresco Castelfidardo se encuentran 8 grandes, que suministran cerca del 90 % de la producción del pueblo.

Alemania también produce acordeones. El centro de fabricación alemán más conocido se encuentra en Trossingen, aunque su reputación mundial es por fabricar armónicas, su producto principal.

En estados Unidos también se construyen buenos acordeones pero su producción total es relativamente pequeña en comparación con Italia y Alemania. Las fábricas americanas se encuentran principalmente alrededor de Nueva York, Chicago, Detroit y San Francisco.

Actualmente el acordeón es uno de los instrumentos que más se vende en el mundo de la música. De acuerdo con las estadísticas se importan de Italia un promedio de 125,000 acordeones al año, y el valor en lira de estos acordeones los sitúa en el tercer lugar entre todas las exportaciones de Italia. Para un instrumento que en comparación de otros ha recibido recientemente una extensa atención pública, esta situación es asombrosa. Las razones de este aumento continuo de popularidad del acordeón, se pueden adivinar. Una primera consideración es la naturaleza del instrumento. Su sonido completo y vibrante; lo personal al tocarse cerca del

cuerpo como el violín y su portabilidad son las consideraciones importantes. Otro gran factor a su favor es la facilidad con que el principiante puede producir resultados musicales desde el principio. Esto ha servido para dotar al estudiante de acordeón con una constancia que envidian otros profesores de música. Y por último son los pocos precursores que con sus esfuerzos ayudaron primero a dar un público al acordeón. Un censo reciente hecho por la American Music Conference revela -- que aproximadamente 1.500.000 personas tocan acordeón en Estados Unidos.

El evento que tuvo lugar el 18 de abril de --- 1939 y que dejó presagios históricos para el acordeón es el que ahora puede ser registrado como la primera invasión del acordeón dentro del Carnegie Hall y fué el concierto en el que se presentó Charles Magnante asistido por Joe Biviano, Abe Goldman y Gene von Halberg.

En un reporte de esta ocasión se escribió lo siguiente:

"Se abrió el programa con la famosa "Toccata y Fuga en D Menor" de Bach a la que le siguió el "Rondo Capriccioso" de Mendelssohn. Un momento de apreciativo silencio y rompieron los aplausos, haciendo eco en todo el Hall. Y aquellos escépticos o meramente curiosos convinieron -- con nosotros en que eso era "realmente Música".

Este concierto fué aceptado muy favorablemente

por los críticos y desde entonces el acordeón ha hecho conquista tras conquista en el campo del concertismo -- y ha convertido a muchos buenos músicos en sus admiradores y partidarios.

Galla-Rini ha ejecutado su concierto con grandes orquestas tales como la Sinfónica de Detroit y la Sinfónica de Denver, sin mencionar los innumerables recitales y conciertos que ha dado en todos los Estados Unidos y en otros países.

Otros artistas que prosperan activamente en el campo del concierto son Toralf Tollefsen, quien ha actuado como solista con la Sinfónica de Cleveland ejecutando el Concierto en E. de P. Deiro; Andy Arcari y Carmen Carrozza, que tienen en su haber muchos conciertos; y Daniel Desiderio quien con la Orquesta de la Fuerza Aérea ha hecho varias apariciones tocando como solista composiciones originales para orquesta y acordeón.

El acordeón alcanzó un lugar sobresaliente cuando Andy Arcari tocó con la Sinfónica de Fidaldfia bajo la dirección de Eugene Ormandy. Tocó como parte integral de la sinfonia "Arcadian Sketches" del Louisiana Story de Virgil Thomson. En ésta obra el compositor no escribió una parte especial de solo para acordeón pero lo usó principalmente para aumentar la varie-

dad de efectos de toda la orquesta.

Eugene Ormandy quedó impresionado con la ejecución y expresó sus deseos de que más adelante se incluya al acordeón en la música sinfónica.

George Gershwin permitió que su Rhapsody in -- Blue se ejecutara completa por un acordeonista (Cornell Smelser con la orquesta Ohman-Arden) en el radio. Esto ocurrió el 20 de abril de 1931. A los otros únicos músicos que se les permitió radiodifundir esta obra fué -- a Paul Whiteman (con su orquesta) y a Jesse Crawford, -- organista.

Debemos mencionar la orquesta de acordeones -- Frontalini de Italia. Aunque compuesta de acordeones -- de teclado, cada acordeón de dicha orquesta está hecho como un duplicado del sonido de los instrumentos necesarios para una sinfónica. Por ejemplo: flautas, --cellos, cornos, clarinetes, etc., son obtenidos por las diferentes lenguetas del acordeón.

Esta orquesta ha dado muchos conciertos bajo -- la dirección de Mettia Gleich, y ha actuado como orquesta de fondo acompañando a Beniamino Gigli, famoso tenor de ópera quien dijo que esta orquesta "reproduce magníficamente todas las calidades de la orquesta sinfónica".

Pietro Deiro fué comisionado por Frontalini, --

el fundador de la orquesta, para escribir una obra seria para dicha orquesta y así creó lo que ahora se conoce Rapsodia en C. No. 2, que ha sido grabada por el grupo de Frontalini en discos Cetra Label.

Una gran victoria en el camino para que el acordeón fuera completamente reconocido como un instrumento musical de alto valor artístico se logró en Italia en 1946. Fue cuando el Papa Pío XII decretó que se podían tocar acordeones en las Iglesias Católicas, y puesto que había sido hasta entonces prohibido en algunas diócesis, esta sanción oficial es de importancia histórica.

El acordeón que se le mostró al Papa era un instrumento construido especialmente y se dice era el más valioso jamás construido, siendo valuado en 5.000.00 Dls. Tenía 6 grupos de lenguetas tanto en la sección de los bajos como en la sección cantable y 33 combinaciones de sonidos diferentes. Cerca del 50% más pesado que el acordeón ordinario, pesa 32 libras (16 kilos), y con algunas de las lenguetas casi tan grandes como las de un órgano.

Se describió este acordeón así: (de el artículo intitulado "El Papa aprueba el Acordeón" Accordion - World, Abril 1946).

"Otro fiasco de este acordeón construido especialmente es que tiene bajos que se sostienen como un órgano. El sonido es notable y es un instrumento musical realmente fino de soberbia calidad. Después de escucharlo el Papa dijo a sus acompañantes que él no podía ver nada malo en su uso en las iglesias, anotando así otra victoria en el camino para que el acordeón sea aceptado y reconocido completamente".

El acordeón ahora es usado por todas las sectas religiosas y los conjuntos de acordeones han surgido en muchas iglesias.

Además de la formación de conjuntos de acordeones y grupos sinfónicos se han promovido otras actividades incluyendo concursos y festivales con buena participación de los estudiantes acelerándose así su aceptación.

Las bandas de acordeones aparecen conspicuamente en festivales musicales sobre todo en Estados Unidos. La Asociación Americana de Acordeonistas, por ejemplo promueve concursos anuales para solistas y bandas. Estos concursos crecen más cada año y tienen un gran número de participantes. La cumbre de todos los concursos es el Campeonato Mundial dirigido por el C.I.A. (Confederación Internacional de Acordeonistas) una organización mundial formada de organizaciones nacionales individuales.

La Asociación Americana de Acordeonistas (A.A.

A.) fué formada el 9 de mayo de 1938 cuando 10 hombres bien conocidos en el campo del acordeón y de la música se reunieron para organizar una asociación, la cual -- ahora ha alcanzado proporciones nacionales e internacionales. Entre los socios se encontraban personalidades como Charles Magnante, Abe Goldman, Joe Biviano, Pietro Deiro, Pietro Frosini, Charles Nunzio, Anthony Gallarini, Sidney Dawson y Sam Rowland. Mas tarde, Gallarini y Sidney Dawson se retiraron y formaron la Asociación de Profesores de Acordeón.

Entre los propósitos de la A.A.A. está el ganar reconocimiento para el acordeón tanto como poderlo situar en una base igual con otros instrumentos de la orquesta.

Hay varios tipos de socios en esta organización. Uno es el de maestros, quienes necesitan pasar favorablemente un exámen, y se les certifica como maestros A.A.A. con el privilegio de ostentar el certificado de A.A.A. y el emblema. A los discípulos se les anima a que busquen a los maestros A.A.A. El otro tipo de socios son los que desean mantenerse informados de las últimas noticias e innovaciones en el campo. Esto incluye miembros profesionales y comerciantes.

La A.A.A. promueve concursos nacionales para -

estudiantes y no profesionales. Está afiliada con ---- otros diferentes grupos tales como la Unión Brasileña de Acordeonistas y la C.I.A.

Esta organización también trabaja para la estandarización del acordeón. Las especificaciones puestas por la A.A.A. para un acordeón standard incluyen la longitud y el ancho de la caja, teclado de 41 teclas -- con una extensión de fa4 a la7, y las hileras verticales de los bajos de 20 botones. Pietro Deiro, en la --- convención de Milán de 1949, tuvo éxito al tener los -- acordes de 7a. y disminuidos, estandarizados, o sea --- que, estos acordes en todos los futuros acordeones tendrán la 5a. omitida.

Otra activa organización del acordeón es la -- Accordich Teacher's Guild (A.T.G., Asociación de Profesores del Acordeón). Esta organización se formó con la creencia de que el nivel de enseñanza y el tipo de profesores en general decidirán el futuro del acordeón, y además el uso que se hará de él en el desarrollo de la vida cultural. Claro que hay otros aspectos del problema, pero aun éstos dependen principalmente del profesor. De acuerdo con la A.T.G., se cree que la literatura, -- la música y el material de enseñanza del acordeón solo se desarrollará en tanto que se desarrollen los profe--

cores.

Los exámenes para poder ser un maestro del A. T.G. están graduados en diferentes niveles, así animan al maestro que trabaje para alcanzar un nivel más alto. Esta organización también está trabajando por el reconocimiento y aceptación del acordeón.

Muchas organizaciones locales e independientes están afiliadas ya sea con la A.A.A. con la A.T.G. o con ambas, tales como la Rocky Mountain Accordion Association (Denver), The Seattle Teachers Association, - The Cleveland Teachers Association, etc.

En Brasil encontramos la Unión de Acordeonistas Brasileños (U.B.A.) progresando maravillosamente -- bajo la dirección de Agib Francheschini, un devoto del acordeón. Tuvo éxito al establecer el acordeón en la -- Universidad Carlo Gómez de ese país.

En la Gran Bretaña se encuentra un extremo interés por el acordeón. Las actividades están encabezadas por el British College of Accordionists (Colegio - Británico de Acordeonistas), el cual es dirigido por -- una organización no-lucrativa, que ofrece derechos de enseñanza en todos los grados. Su compendio o método -- es usado por la mayoría de los maestros de acordeón.

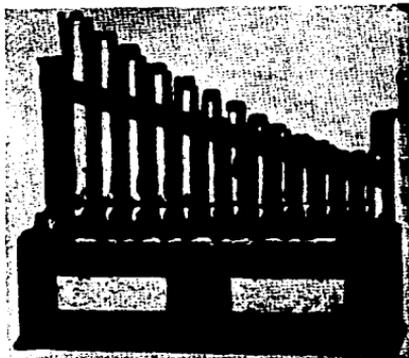
La National Accordion Organization (N.A.C. Or-

ganización Nacional del Acordeón) de la Gran Bretaña es un eslabón y una insignia general de amistad para todos aquellos interesados en el acordeón. En toda la nación se celebran concursos que culminan en el Campeonato de Concursos en el Día del Acordeón donde solistas, duos y conjuntos compiten con un espíritu amistoso. Se guarda un registro del día, de todos los maestros de la Gran Bretaña, que reciben una revista N.A.O. bimestral. El comité ejecutivo de la N.A.O. está compuesto de miembros electos de las 12 áreas de la nación.

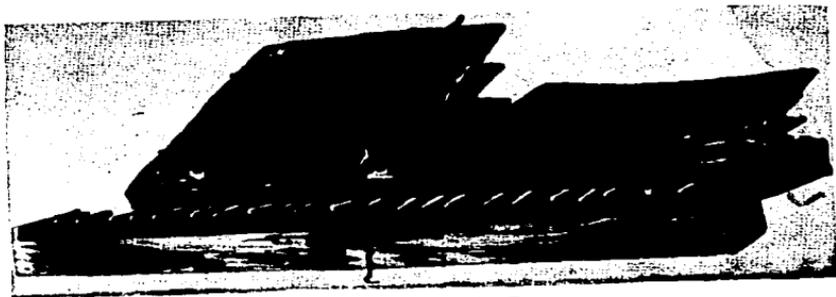
Con toda esta actividad internacional en el campo del acordeón de tantos partidarios y admiradores sinceros, hay una pequeña duda de que si el acordeón tiene ya y continuará teniendo aún más, un lugar en el campo de la música seria.



EL CHENG



EL PORTATIVO



BIBLE-REGAL

CAPITULO II

El acordeón está formado por tres secciones, - la sección cantable (ya sea teclado o botones), el fuelle y la sección de los bajos, (Ver fig. 1).

A.-La Sección del teclado (sección cantable) - comprende las siguientes partes:

1.-La caja de lengüetas (cantables del teclado) la cual está hecha de madera cubierta de plástico de variados colores. Encima y debajo de esta caja hay unas pequeñas agarraderas de donde se encañaban las correas que lo sostienen.

2.-Teclas y teclado: La tecla (o el botón en el acordeón cromático) está unida por un eje a una válvula (fig.5) que descansa apretadamente contra la rueda de agujeros cuadrados de la placa de dicha válvula (fig. 6). Cuando las teclas son presionadas las válvulas se levantan de las aberturas permitiendo al aire correr hacia dentro de las cámaras de las lengüetas produciéndose así el sonido. En el acordeón piano las válvulas están colocadas en dos hileras, la de afuera para las teclas blancas y la de adentro (hacia el teclado) - para las teclas negras. Los resortes para asegurar que

vuelva rápidamente a su sitio la válvula levantada, a la posición original contra su placa (fig. 9) están situados debajo de cada tecla. El número de teclas varía en los diferentes tamaños de acordeones, pero el número normal es de 41, tomando del fa 4 al la 7, un total de 24 teclas blancas y 17 negras. Para sostener todas las teclas en posición hay un eje (fig. 11) que va a lo largo del teclado.

3.-Sobre las varillas y las válvulas hay una cubierta llamada a veces cubierta cantable, pero más comúnmente conocida como parrilla. Está hecha de un plástico grueso o de aluminio cubierto y está forrada de gasa. Hay muchos diseños y estilos de parrillas algunas simples y otras elaboradas de acuerdo con la clase de acordeón. Los registros (se hablará de ellos más adelante en este capítulo) se encuentran en la parrilla cuya verdadera función es la de proteger las varillas y las válvulas y también evitar que entre polvo a las lenguetas.

4.-La placa de la válvula que está situada entre las válvulas y la sección de las lenguetas está hecha generalmente de capas de madera (plywood) o aluminio. Tiene agujeros redondos o cuadrados que permiten el paso del aire a una cámara de sonido separada

en la sección de las lenguetas.

5.-El lugar donde yacen las lenguetas --- (fig.4) es una pieza larga de madera que va a lo largo con cámaras de sonido cortadas y separadas por paredes de madera. La cubierta del lecho de las lenguetas es sólida y las cámaras recortadas se ajustan a la placa de la válvula. Sobre cada cámara se encaja una placa de lengüeta (fig.1) la cual contiene dos lengüetas de acero (fig.3) una a cada lado de la placa. Estas lengüetas están fijadas sobre la base de la placa y encajan dentro de una abertura de precisión en dicha placa. De este modo están libres para vibrar. Ambas lengüetas son del mismo sonido, una vibra al abrir el fuelle y la otra al cerrarlo. Hay unas tiras de cuero pegadas con una goma especial a la placa de las lengüetas (fig.2) que cubren toda la abertura; una tira de cuero está en el lado exterior de la placa y cubre una de las aberturas y la otra en el lado interno y cubre la otra abertura. Cuando se jala el fuelle el cuero que cubre la abertura externa de la placa se cierra automáticamente con la presión del aire para que solo la lengüeta interna vibre libremente. Al cerrar el fuelle responde el cuero del lado opuesto permitiendo a la lengüeta externa vibrar. Hay cuatro placas de lengüetas para cada --

sonido. Estas son para los registros. El tamaño y grueso de la lengüeta da el tono y la clase de acero o metal la calidad. La tapa corrediza que cierra y abre -- las diferentes lengüetas para combinaciones está situada en la placa de la válvula.

6.-Los abrochadores del fuelle son tiras de malla de metal o de cuero o barras de metal sujetas a la caja del teclado y cruzan sobre el fuelle (cuando está cerrado) y se abrochan en la caja de la sección -- de los bajos y así manteniendo el acordeón cerrado cuando no se usa. Ocasionalmente se pueden encontrar acordeones que no se cierran con barras de metal o brochas, teniendo en vez de esas tiras un botón en la parte central de la caja del teclado y al virarlo opera sobre -- una cerradura interna que mantiene cerrado el fuelle.

B.-El Fuelle.

1.-Los pliegues del fuelle están hechos -- de una fibra fuerte plegada; están cubiertos con lino, -- oropel o un papel fuerte, teniendo las orillas externas unas tiras de cuero sobrepuestas.

2.-Sus esquinas de metal refuerzan y aseguran durabilidad.

3.-Los parches de cuero suave en cada esquina del fuelle le prestan elasticidad.

4.-Sus armazones de madera en cada extremo encajan en la caja del teclado y en la caja de los bajos y están ajustados con empaque de cuero.

C.-Sección de los bajos.

1.-Caja de lenguetas de los bajos. Está hecha del mismo material que la caja del teclado.

2.-Correa de los bajos de cuero forrado. El ejecutante desliza su mano izquierda a través de esta correa para que su muñeca se apoye firmemente contra ésta. Así abre y cierra el fuelle con el brazo y la muñeca y deja los dedos libres para tocar los botones de los bajos. La correa de los bajos es ajustable para adaptarse a los diferentes ejecutantes.

3.-De un lado a lo largo de la caja de los bajos, bajo la correa hay un panel que está hecho de capas de madera (plywood), y tiene varias aberturas forradas de gase.

4.-Mecanismo de los bajos. Contiene aproximadamente 3.000 partes, y su complejidad es tal que cuando lo observa una mente no mecánica, presenta tantas partes intrincadas como una máquina de sumar abierta. Su operación, sin embargo es casi simple si llevamos en mente que hay dos secciones del mecanismo de los bajos; la primera parte consiste en bajos solos

(fundamental y contrabajo) que operan lenguetas simples solas o en octavas. Cuando se presiona un botón, se levanta la válvula similar a las de la mano derecha, que permite al aire pasar dentro de las lenguetas y producir el sonido. La segunda parte del mecanismo consiste en bajos acordes (armonía) y es realmente la parte compleja puesto que cada botón presionado toca un acorde completo. Así al presionar el botón que corresponde al acorde mayor de do se levantan 3 válvulas al mismo tiempo. Es la formación de estas combinaciones la que requiere un entenso mecanismo.

Si observamos la ilustración del mecanismo de los bajos en el esquema 1, seguiremos mejor la operación. Cada nota de la escala se acciona al abrir una válvula de bajo (fig. 16). Cada una de estas válvulas es operada por la varilla Fulcrum (fig. 13), que se extiende a todo lo largo de la caja de los bajos para que pueda ser operada por cualquiera de los vástagos del pistón (fig. 14). El vástago del pistón engrana con el Fulcrum Pinions propio (fig. 12) el cual abre la combinación justa de válvulas para formar el acorde.

5.-Separando las válvulas de los bajos hay una placa de válvula similar a las del lado del teclado.

6.-En la parte superior de la parrilla de los bajos se encuentra el botón que suelta al aire ---- (fig. 17). Este botón está sujetado a una válvula que descansa sobre la placa de válvulas. Al presionarse la válvula descubre una abertura de aire que permite abrir y cerrar el fuelle sin producir sonido. Muchos de los acordeonistas profesionales actuales han adoptado uno - de los recursos que introdujo Pietro Deiro y que es la "barra de aire", que sustituye al botón que suelta el - aire. Su propósito es facilitar su uso sin la necesi- dad de abandonar el tablero de los botones para alcan- zar el botón. Su función principal es dar un mejor con- trol del fuelle para que sea posible concluir la ejecu- ción con el fuelle cerrado, dando el mismo efecto que - da el violinista con el arco al terminar una ejecución.

7.-El fuelle nunca se puede abrir o ce- rrar a menos que se presione una tecla o botón o el bo- tón a la barra de aire pues la presión del aire creada adentro al no tener ninguna salida puede forzar el fue- lle fácilmente. Este se debe de ajustar completamente con el aire, pues si tiene escapes, no permite que vaya el aire suficiente a las cámaras de sonido y produce -- una tensión excesiva en el ejecutante quien no podrá -- tener un control completo del acordeón.

La sección catanble (teclado) del acordeón piano, como lo hemos hecho notar previamente está hecha de teclas como las de los teclados de los pianos. La acción de éstas tiene una mayor similitud a las del órgano que a las del piano. El resorte en cada tecla hace que ésta responda al más leve toque. Como en el caso del órgano el peso del dedo no tiene efecto en el sonido producido, al contrario de lo que sucede en el piano. Si el acordeonista deseara una acción más ligera o más pesada se puede ajustar el resorte para aumentar o disminuir la velocidad del trabajo de la tecla y de ese modo cambiar la acción. Por el mecanismo del teclado, las teclas del acordeón pueden ser presionadas firmemente por un toque ligero mejor que por un toque de percusión como el que se usa en el piano. De esta forma la válvula se abre inmediatamente y la lengüeta vibra por completo. Una presión gradual del teclado -- sirve unicamente para permitir que se cuele el aire lentamente a la lengüeta dando comienzo a una vibración -- lenta que aumentará cuando se levante más la válvula. -- Se puede notar que los acordeonistas que tocan jazz algunas veces usan este último toque para producir un efecto variado, especialmente en los bajos.

La extensión real escrita del acordeón es de -

fa 4 a la 7. Sin embargo, debido a los diferentes grupos de lenguetas en un acordeón la extensión se aumenta dos octavas dando un fa más bajo (fa 3) y un la de una a dos octavas más alto que el la más alto del teclado. La afinación normal del acordeón es A-440. El acordeón normal tiene 4 grupos de lenguetas en la sección cantable. Hay algunos con menos lenguetas y en consecuencia son más livianos y menos caros.

Los cuatro grupos de lenguetas son:

1.-La lengüeta baja o fagot. Esta lengüeta suena una octava baja de lo escrito. Su calidad es enteramente suave y es aún más cuando está formando parte de un conjunto de sonidos. Responde más lentamente en los sonidos más graves por su tamaño que necesariamente es mayor. En combinación con las lenguetas más altas produce un sonido excepcional.

2.-El siguiente grupo es conocido como lengüeta media. Este grupo suena exactamente como está escrito. Usado por sí solo tiene un sonido dulce y agradable. Responde más rápidamente que la lengüeta baja o bassoon.

3.-El tercer grupo es un grupo de lenguetas también medias y suena como está escrito. Difiere del anterior grupo de lengüeta media en cuanto que está afinado ligeramente agudo. Esto está hecho para dar --

brillantez y se le llama lengüeta vibrato. Cuando se toca con otro instrumento estará bien evitar esta lengüeta a menos que se quiera un efecto especial.

4.-El cuarto grupo de lengüetas se conoce como lengüeta alta, piccolo u ottavino. Suena una octava más alta de lo escrito y tiene un sonido delgado y pequeño. En lo más agudo del teclado tiene el mismo registro que los armónicos del violín. Las lengüetas altas se usan solas en pasajes suaves y para efectos especiales pues, cuando se usa en combinación con los otros tres grupos es opacada al punto que es difícil notarla.

(Ver esquema 4 de la extensión de las lengüetas).

Para usar todas estas lengüetas solas y en combinación se utilizan los registros, los que están conectados a la barra que cierra y abre las aberturas que conducen a los grupos de lengüetas. Si todas las aberturas están cerradas excepto las que conducen a la lengüeta alta, entonces solo la lengüeta alta sonará y así será con todos los otros grupos. Si el acordeonista desea una combinación de lengüetas altas y bajas, comprimirá las dos medias, cortándolas así y permitiendo que suenen solo las altas y las bajas. Ahora, sin embargo, --

el acordeonista no tiene que hacer sus combinaciones, porque el acordeón moderno de múltiples registros automáticamente las combina al presionar los diferentes registros que se localizan generalmente en la parrilla del acordeón y son de diferentes formas y tamaños de acuerdo con la fabricación y el estilo del instrumento. El registro principal o completo (el que abre todos los grupos de lenguetas) usualmente se encuentra en el centro de la parrilla y de los otros registros. Muchos acordeones tienen una barra a lo largo del teclado para cambiar a este registro con facilidad, y otros tienen un aditamento especial para hacer el cambio con la berba y no interrumpir la ejecución. El efecto de que suguen todas las lenguetas cuando se presiona este registro principal, se conoce con el nombre de acordeón completo o pleno.

Los nombres acordados para los registros son master (principal), bassoon, acordeón, armonio, bandoneon, órgano, oboe, celeste (o museta), violín, clarinete y piccolo. (Ver esquema de registros).

Hubo en el pasado controversia en lo que se refiere a la indicación de las lenguetas que se deben usar, pero actualmente se ha realizado una estandarización. No obstante, estaría bien familiarizarse con los

otros sistemas pues puede uno llegar a obtener música - publicada no muy recientemente. Para este propósito se hizo la ilustración de algunos sistemas junto con el -- sistema standard.

Ahora llegamos a la sección de los bajos. El - acordeón piano standard tiene el sistema de bajos Stradella. Este sistema tiene 120 botones bajos arreglados en hileras diagonales de 6 botones cada una. De la parte superior a la inferior hay 20 hileras (ver el esquema 5). La primera hilera de 20 botones (es decir de - arriba hacia abajo) es la más cercana al fuelle, es la hilera de los contrabajos; la segunda es la hilera de fundamentales; la tercera es la hilera de acordes -- mayores; la cuarta es la de los acordes menores; la --- quinta es la de los acordes de séptima dominante; y la sexta es la hilera de disminuidos.

Contando 10 botones de la parte inferior del - acordeón en la hilera de fundamentales llegamos al botón que es la nota do. Este botón estará identificado o marcado de alguna manera para distinguirlo y hacerlo sentir distinto de los otros 119 botones. Es una marca de la que parte el acordeonista para moverse en el laberinto de botones que hay hacia arriba y hacia abajo. Todo este movimiento se hace por el tacto puesto que el

ejecutante no puede ver su mano izquierda. Algunos --- acordeones tienen marcados algunos botones más, tales - como el la bemol abajo y el mi arriba del do para guiar se mejor.

El botón en la hilera de acordes mayores (3a.- hilera) que es la siguiente a la fundamental do es un - acorde de do mayor. En otras palabras cuando se presio- na este botón un mecanismo dentro del acordeón actúa de tal manera para producir las 3 notas del acorde de do - mayor. Así que el acordeonista puede tocar un acorde - completo con solo presionar un botón. El siguiente en forma diagonal a este acorde de do mayor en la hilera - de acordes menores encontramos el botón del acorde en - do menor y que suena las tres notas de dicho acorde. -- En la siguiente hilera está un acorde de séptima de do- minante sobre el do con la quinta omitida, (con el pro- pósito de tocar acordes alterados) y en la última hile- ra se encuentra un acorde disminuido sobre do también - con la 5a. omitida.

Arriba del botón de do fundamental se encuen- tra el botón del sol fundamental con su hilera diagonal de acordes mayor menor séptima dominante y disminuido. Este orden de un botón fundamental con su hilera de ma- yor menor séptima disminuida se encuentra hacia abajo -

y hacia arriba de toda sección de bajos. En otras palabras, si uno memoriza los 20 botones de la hilera de -- fundamentales automáticamente habrá memorizado los 80 - botones de las hileras de acordes mayor, menor séptima y disminuida, quedando solo los contrabajos por memorizar. En resumen solo 40 botones los que hay que recor-- dar, aquellos de la hilera de fundamentales y los de la hilera de contrabajo.

Una vez que se ha memorizado la hilera de fundamentales la hilera de contrabajos es relativamente sencilla de aprender pues están arreglados con el mismo orden que los bajos fundamentales.

Veamos la hilera principal de bajos fundamentales y fijémonos como está arreglada. Empezando de el botón do que sirve de guía iremos al botón inmediato superior y encontraremos que es un sol, o sea un intervalo de 5a. justa sobre el do. El botón inmediato superior del sol es re, otra vez un intervalo de 5a. justa. -- En el mismo orden procedemos por quintas justas hasta -- alcanzar la parte superior del acordeón. Procediendo -- de nuestro do principal hacia abajo también nos movemos por 5as. justas, do a fa a si bemol, etc., hasta llegar al extremo inferior. Resumiendo, cuando nos movemos en forma vertical de extremo a extremo nos movemos por ---

5as. justas. Esta disposición de los botones hace la ejecución de cantos simples extremadamente fácil, pues cualquier botón dado en la hilera fundamental tiene su dominante con sus acordes inmediatamente arriba de él y su subdominante y acordes inmediatamente abajo de él.

La hilera de contrabajos también está dispuesta en este orden de 5as. justas. El botón contrabajo -do del do principal (en la misma hilera diagonal) es la nota mi, una tercera mayor superior de do. El contrabajo de sol es si, una 3a. mayor superior de sol. Para tocar el arpeggio de do mayor se toca el do fundamental su con trabajo y el botón superior a do en la hilera de fundamentales. Lo mismo es con el arpeggio mayor de sol y con todos los demás arpeggios mayores. Si uno toca la escala de do mayor en los bajos, automáticamente toca todas las escalas mayores solo con empezar en cualquier fundamental y usar exactamente la misma digitación que sirve de modelo y que se usó al tocar la escala de do mayor. Lo mismo es con cualquier botón sin cambiar dedos o espacios. Esto vale también para los acordes. Hay ciertos modelos para tocar lo que se conoce como bajo -alternado con los acordes mayor menor de séptima y disminuido, que una vez memorizado en do se puede hacer de igual manera por todo el tablero de los bajos.

Podemos ver ahora porque el acordeón es tan -- fácil de aprender para los principiantes, pues la hábil disposición de los bajos lo hace todo. Aunque al principio los bajos son muy simples y fáciles de tocar encontraremos más tarde que vienen a dificultársele al experto.

Comenzando con el bajo principal do (la nota -- que suena mas grave en el acordeón) nos podemos mover -- cromáticamente mas alto y más alto hasta alcanzar el si superior al do. En este punto, sin embargo, no puede -- completarse la octava pues cuando presionamos el botón do encontramos que es el mismo botón original de donde partimos y éste sonará una octava baja del do que deseamos. No obstante, en algunos casos cuando hay tiempo se puede presionar un registro de los bajos dando dicha octava. (para el cuadro de las notas de cada botón ver esquema 2).

La sección de los bajos también tiene varios -- grupos de lenguetas, algunas veces hasta cinco.

Las marcas para los registros se han estandarizado y están en el siguiente esquema.

Los acordeones más perfeccionados tienen además de los 120 botones de bajos otras 3 hileras (verticales) de botones junto al fuelle que son los llamados bajos baritonos. Estos están colocados cromáticamente

y tienen una extensión de cinco octavas, desde el do 3 al do 8. Yo los considero una parte esencial del instrumento, pues con ellos se vence el problema antes expuesto de que con los bajos al tocar una escala o un arpeggio no se puede completar la octava y que se repetiría la misma nota conque se empezó. Los bajos barítonos le abren una enorme perspectiva al acordeón dándole posibilidades inimaginables para los que desconocen su manejo. Llegándose a poder leer por ejemplo: obras de Bach para órgano directamente y con muy pocas o ninguna modificaciones. Pues se puede considerar como el segundo teclado del órgano. Los bajos barítonos al igual que las demás teclas y botones del acordeón tienen sus grupos de lengüetas que son los mismos registros que para los otros bajos, así aumenta su extensión una octava -- arriba y otra abajo.

Otra innovación del acordeón es la amplificación. Esta consiste en un micrófono conectado al acordeón y a un amplificador. El amplificador tiene fijadas diferentes posiciones del sonido que pueden dar las diferentes lengüetas y sus compuestos lo que acaba con la fatiga del ejecutante puesto que los sonidos son amplificados. También trae un trémolo al que se le puede -- controlar la velocidad. El uso del amplificador está --

ahora muy difundido, pero en mi opinión el acordeón en la música seria debe de tocarse tal cual es, pues el -- amplificador siempre hace variar el sonido original --- del instrumento como sucede también en la guitarra, lo que será adecuado para música comercial pero nunca para obras serias.

Para sacar el máximo uso de un acordeón se debe de tratar con cuidado. Las temperaturas extremosas lo afectan y se deben de evitar lo más que sea posible. Si el acordeón recibe un frío excesivo se puede afectar la lengüeta y como resultado desafinarse. Es mejor calentar el acordeón antes de tocar. Usando el botón del aire para abrir y cerrar el acordeón uno permite al --- aire tibio pasar sobre las lengüetas y así dejarlo listo para usarse.

El calor también es malo para el instrumento - puesto que la cera que sostiene las placas de las len-- guetas en su sitio se puede derretir y de ese modo soltarlas.

La acumulación de polvo que se hace a través - de la parrilla y dentro de las lengüetas causa la desafinación. Para prevenirla se debe de mantener el acordeón limpio y bien sacudido.

El fuelle siempre debe de estar cerrado cuando

no se toca. Hebillas, botones, broches, etc., se deben de mantener alejados del fuelle pues la fricción que -- produce al restregarse contra él lo puede raspar o cortar. Hay que tener cuidado de cualquier grieta en el -- fuelle antes de que se haga más grande y sea más cara -- la reparación.

Obviamente, el jalar bruscamente y golpear al acordeón le causa mucho daño. La sección de las lenguetas puede soltarse, puede afectar al delicado mecanismo del instrumento y muchas otras dificultades provienen de un mal trato.

El acordeón es un instrumento un poco caro --- (entre \$ 2.000.00 a \$ 17.000.00 o más) pero si se le --- cuida bien tiene un tiempo de vida relativamente largo. La reparación puede ser cara. Siendo tan delicado y --- complicado lo mejor es llevarlo con un experto en esas reparaciones para cualquier trabajo.

CAPITULO III

(Formación técnico-interpretativa del ejecutante).

1.-Postura.

La posición correcta para tocar el acordeón deberá ser como sigue:

La correa del hombro derecho debe de ser más - larga que la del izquierdo, permitiendo al teclado quedar en tal posición que las teclas negras formen así una línea recta directamente bajo la barba del ejecutante. Al tocar sentado, el extremo más bajo del teclado debe de descansar en la región interna de la pierna derecha, evitando que el instrumento se mueva al ser ejecutado. La pierna izquierda debe de bajarse un poco para que no estorbe la acción del fuelle. Se puede usar una correa en la espalda que una a las dos correas de los hombros para tener un mayor soporte y para mantener el instrumento inmovil.

Las puntas de los dedos de la mano derecha deben de descansar en las teclas. El pulgar descansará -- plano en su lado y los otros dedos deben de estar curvos con la yema tocando la tecla. La curva o arco de -

la muñeca debe de ser muy pequeña y la línea del codo a los dedos debe de ser casi recta.

La mano izquierda pasará bajo la correa de la sección de los bajos para que la muñeca quede bajo esta correa. La parte inferior de la mano descansará contra el panel de ésta sección al igual que el pulgar que permanecerá erguido, (excepto al tocar los bajos barítonos pues habrá momentos en los que no pueda conservar esta posición), los otros dedos estarán libres para la ejecución. Para tocar un acompañamiento simple se usará - la siguiente digitación: el 4o. dedo para las fundamentales y los contrabajos: el 3er. dedo para los acordes mayores: el 2o. dedo para los acordes menores de séptima y disminuidos. Para otras ejecuciones se usan todos los dedos y en los bajos barítonos se llega a usar hasta el pulgar.

2.-Coordinación muscular.

Para obtener la relajación de los dedos se debe tener no solamente la coordinación de los músculos, sino la coordinación de los músculos con la mente. En otras palabras la mente es el patrón que manda al organismo muscular. Pero la mente debe de tener una idea definitiva de lo que los músculos deben hacer. Es sorprendente el encontrar cuan poca gente puede sentarse a

descansar por cinco minutos en completo relajamiento. - Se piensa que se está relajado, pero examinando cuidadosamente se encontrará que se está solo en parte, las manos algunas veces enlazadas, o los pies presionando en el piso, o alguna otra parte del cuerpo colocada en una posición anormal. En otras palabras el no hacer nada - requiere un esfuerzo consciente. Cuando menos se debe luchar conscientemente por la relajación mientras se -- practica. Podemos tomar el instrumento con la inten--- ción consciente de tocar con los dedos relajados y ---- flexibles pero también se debe tener consciencia de la coordinación de los dedos, los músculos del brazo y del hombro.

Para tener los dedos relajados, se necesita co-- menzar primero con los hombros, y estar seguros de que están relajados. Cuando ésto se ha conseguido enton-- ces asegurarse de que el brazo lo esté también. La mu-- ñeca debe tenerse también en consideración, el antebra-- zo y los nudillos de la mano derecha deben de estar en una línea derecha y natural. Con los hombros, el brazo y la muñeca relajados y en una posición natural, enton-- ces será posible tener los dedos también relajados. Es importante que los hombros cooperen uno con otro; eso - es, tener cuidado de no levantar el hombro derecho para

lograr una mejor posición del teclado sin pensar en la posición del hombro y brazo izquierdo. Para la relajación de los hombros son necesarias dos cosas la relajación del cuerpo y el correcto ajuste de las correas. Si el cuerpo no está relajado, cualquier fuerza afectará a los hombros los cuales a la vez afectarán los brazos y los dedos. Y si las correas no ajustan perfectamente es imposible distribuir el peso del acordeón entre el regazo y los hombros, y tener una posición natural y relajada o un sentido del equilibrio. Por relajación se debe de entender que los músculos no están tensos, pero debe de comprenderse la diferencia entre relajación y flacidez. La relajación es voluntaria y la flacidez es involuntaria. Por ejemplo: el teclado da una cierta resistencia a la presión del dedo, y para presionar la tecla se emplea un ligero golpe o presión. En ambos casos los músculos se pondrán tensos por la fracción de tiempo en que la tecla es presionada. Pero los músculos son otra vez relajados inmediatamente. Es comparable al golpe de un ligero martillo, se emplea cierta cantidad de fuerza para el golpe, pero inmediatamente después del golpe los músculos son relajados y preparados para el siguiente golpe, no así en la flacidez donde falta esa preparación para presionar. La relajación es la --

fracción de segundo que necesita un músculo para volver a desarrollar un trabajo previo un impulso: la fracción de segundo en que ocurre es de $\frac{1}{2500}$ que es el mínimo tiempo en que puede ocurrir. La flacidez es un estado en el que el músculo disminuye su tono, y ocurre normalmente durante el sueño o en un proceso patológico. La mano puede estar enteramente relajada antes y después de atacar cada tecla. El pulgar de la mano derecha requiere particular atención. Es común ver al estudiante ejecutar un pasaje y tener el pulgar parado como si no fuera parte de la mano. Los tendones del pulgar están tan conectados con los del siguiente dedo, que si el pulgar está tenso el siguiente dedo también se pondrá tenso. La manera más fácil para evitar esta rigidez es practicando un ejercicio para los cinco dedos y después de cada nota elevar el pulgar solo lo suficiente para soltar la tecla. Si el dedo está enteramente relajado después de soltar la nota el dedo regresará y descansará en la tecla sin ninguna presión. El estudio concentrado cansará a la mente pero si los músculos y dedos están relajados no se cansará el cuerpo.

La relajación del cuerpo es tan importante como la concentración de la mente. En general, la mayoría de los ejecutantes estudiantes trabajan demasiado para -

los resultados que obtienen. Toda pose anormal debe de ser eliminada cuando se practica, toda acción innecesaria debe de ser suprimida. Al practicar sentado es necesario una silla apropiada que acomode al cuerpo. Los pies deben descansar en el piso, no asidos al travesaño de la silla, y el cuerpo completamente relajado. Esta relajación se logra únicamente poniendo atención a cada pequeño detalle, la altura de la silla, el ajuste preciso de las correas, la posición de la mano izquierda, y la tensión que ésta haga con la correa de los bajos. -- Esto último es un punto particularmente importante, la correa de los bajos debe de ajustar exacta y delicadamente a la mano izquierda. Si la correa está demasiado apretada impide el movimiento libre de la mano y si está muy floja, hará negativo el ritmo, es decir no se -- tiene una autoridad suficiente sobre el fuelle.

Las correas de los hombros también deben de -- ajustar exactamente demasiado apretadas harán que des--cansen todo el peso del instrumento en los hombros; y de masiado flojas todo el peso descansará en el regazo. En cualquiera de estas formas sería imposible mantener el cuerpo relajado. Se debe de analizar la posición del -- cuerpo de los brazos y de las manos, y si es posible --

sentarse ante un espejo para observarse al tocar. Ver cuantos movimientos innecesarios se hacen, ver si la -- postura es natural. Esto es importante porque cada movimiento innecesario requiere energía la cual sería mejor aplicarla a la concentración.

No se estudia la postura solo por buscar la -- elegancia, sino que es importante tener una posición natural para lograr un máximo de resultados con el mínimo esfuerzo. Observando a un buen artista tocar, se ve la naturalidad de su posición, la facilidad con que parece que ejecuta y la relajación del cuerpo entero. Concen--trándose en esta relajación viene un hábito inherente y al irse desarrollando todos los músculos que se utilizan al tocar trabajan y funcionan en su posición natural. Los músculos y dedos entonces se desenvuelven fácil y rápidamente, y así se tocará en una forma natural sin importar lo difícil de la composición, con facilidad y sin esfuerzo consciente.

3.-Dinámica.

Dinámica (del griego ~~δυναμις~~ = fuerza) significa en música el grado de fuerza del sonido. La dinámica, con sus contrastes de notas fuertes y débiles, crecientes y decrecientes, actúa particularmente sobre ---

nuestra sensibilidad, y ayuda a que se manifieste el -- sentimiento de lo alegre, lo elevado, lo grande y también de lo opresivo, lo angustioso, lo triste. Sin la dinámica la música parece menos absorbente, menos expresiva, menos interesante, sin vida por así decir, en tanto que empleada con habilidad, la dinámica dá expresión y plasticidad a una composición. La comprobación de lo anterior es la causa de que con el transcurso del tiempo se haya procurado hacer notar cada vez más los contrastes en toda la música.

En el acordeón la dinámica reside en la fuerza con que se trabaje el fuelle (jalar o presionar) y cada vez se ha ido tratando de perfeccionar más el instrumento para lograr un sonido más puro en los matices suaves y una plenitud sonora mayor en los fuertes, cosa que es más fácil de conseguir en los acordeones de concierto.

Está claro, que los conceptos de ff, f, p, -- etc., son relativos y están condicionados por la fuerza sonora del instrumento y por el vigor físico y la habilidad del ejecutante. La ejecución diferente de los grados de fuerza da, con distintos ejecutantes imágenes diferentes, de una misma composición.

En las diferentes maneras de concebir los grados de fuerza se basa el trabajo de colaboración del --

artista intérprete. Considerando que cada piano y cada forte, cada crescendo y cada disminuyendo, cada acento -- aún con el mismo ejecutante y la misma composición, su en siempre distintos cada vez que se ejecutan, se comprenderá en que medida depende la interpretación de la disposición del artista.

Entre forte y piano hay una gran diferencia -- que se debe poner de manifiesto especialmente cuando un f o ff sigue un p o pp súbito.

En la interpretación musical deben elaborarse claramente los contrastes. Muchas veces el ejecutante -- cree que matiza, pero lo hace en forma insuficiente, -- esa insuficiencia proviene más de su torpeza en el dominio del fuelle que de sus intenciones. Así como las insuficientes diferencias de fuerza no permiten a menudo advertir la intención, así también la exageración es a su vez "dañosa y produce un efecto caricaturesco".

En la ejecución en fortissimo las pequeñas diferencias de fuerza no se advierten mucho, y se pierden en la plenitud sonora; no obstante se debe tener cuidado de no distraer la uniformidad de fuerza con que se jale o presione el fuelle, ya sea por una ejecución difícil de la mano izquierda o por poner atención a algún pasaje que necesite especial cuidado en la mano derecha;

para eso se necesita tener una absoluta independencia mental y física entre ambas manos y el brazo izquierdo.

Cuando se ejecuta un pianissimo debe ponerse especial atención, pues todo aumento de fuerza que se --salga del matiz general del pasaje se percibe inmediatamente y en forma desagradable.

Generalmente los principiantes o tocan muy --- fuerte o muy débil, y ésto es por que no tienen noción de que la intensidad radica en la fuerza como se jale y presione el fuelle, en consecuencia tratan de sacar los sonidos fuertes y las débiles presionando más o menos -- las teclas, por lo que hay que hacerles notar su error. Al principio resulta algo complicado el lograr los diferentes matices, pero poco a poco se va alcanzando la independencia del movimiento del fuelle hasta llegar a la meta.

Se debe empezar tratando de tocar con uniformidad un mismo grado de intensidad ya sea p, f, mf, etc, logrado ésto se tratará de sacar dos diferentes matices, como p y f pero tratando de marcar claramente donde empieza uno y termina el otro, pero sobre todo buscando la uniformidad dentro de cada matiz. Hasta haber conseguido lo anterior se deberá seguir con los crescen dos, disminuendos sforzados, etc., hasta lograr un perfecto

to dominio del brazo izquierdo y su independencia de --
ambas manos.

El aforzando debe adaptarse al carácter del pa
saje respectivo, y en general debe ser menos fuerte en
los trozos suave que en los vigorosos. El gusto ayuda
a encontrar la intensidad dinámica necesaria, que cuan-
do es exagerada resulta incolora.

Los acentos se ejecutan tirando fuertemente --
del fuelle, ya sea si es un acento largo se tira prolon
gadamente, si es un acento corto se tira corta y seca--
mente. Es necesario que las correas mantengan el acor-
deón firme para que al tirar únicamente se mueva el fue
lle y no todo el acordeón.

La ejecución de un crescendo o de un disminu-
do necesita mucha práctica. Berlioz dice lo siguiente:
"Decrescendo significa fuerte y crescendo significa ---
piano". Es decir: que a la indicación de crescendo debe
iniciarse la ejecución en matiz "piano" para aumentar -
gradualmente la intensidad, y viceversa cuando se indi-
ca decrescendo se debe iniciar la ejecución forte o --
mezzo-forte para disminuir la intensidad gradualmente.

En la ejecución de los distintos grados de ---
fuerza el toque de la mano derecha es siempre leve lo -
que trataremos en el sub-capítulo siguiente. Las notas

y acordes de sonido mas delicado se lograrán con un movimiento mas débil y cuidadoso del fuelle, en las notas fuertes se moverá el fuelle con mayor fuerza y en los fortísimos se utilizará toda la fuerza que preste el -- brazo izquierdo.

Es regla general que la melodía debe destacarse del acompañamiento. Lo que presenta el problema de tocar más fuerte con una mano que con la otra, cosa imposible en nuestro instrumento, pues la intensidad dinámica es la misma tanto para el teclado como para los bajos. Esto se debe de solucionar tocando el acompañamiento un poco staccato procurando no hacerlo pesado ni ligado; éste es sobre todo en la primera nota del acompañamiento o sea la nota fundamental de la cual se tiene -- tendencia a hacerla más larga y pesada, tocando ésta con staccato el acompañamiento se hace más ligero y permite que sobresalga la melodía de la mano derecha. En casos en que la melodía se encuentre en los bajos se debe de tratar de hacer lo mismo con la mano derecha en los casos en los que así se pueda.

En el acordeón tenemos la ventaja de que podemos hacer un crescendo en una sola nota, cosa que no se puede hacer en el piano; se puede dar diferentes matices en una misma nota ir del piano al forte y de éste -

al piano, ir de un pianissimo a un fortissimo y terminar con un acento. Esto aumenta la posibilidad de expresión del instrumento.

Para el dominio de la matización dinámica se requiere mucho ejercicio, mucha aplicación y un oído constantemente atento.

4.- El toque en el acordeón.

Como dije anteriormente el toque en las dos manos es siempre leve pues la pulsación de botones y teclados no requiere mayor fuerza que la necesaria para sumirlos. Aunque haya una ligera diferencia de presión entre el ligado el portato y el estacatto. En el ligado y en portato es un poco mayor la presión de los dedos, contrariamente el estacatto que debe tocarse con la mayor ligereza posible.

El brazo derecho no cambia de posición pues todo el trabajo es de muñeca y dedos. En el brazo izquierdo el trabajo se reduce al movimiento de los dedos.

De ahí que al hablar de stacatto nos referimos únicamente al de dedo, y lo conseguimos con un sencillo lanzamiento del mismo.

Cuando hay repetición rápida de acordes donde no sea posible el cambio de dedos, se hará un ligero ataque de muñeca; éste también se usa en el marcato.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El movimiento de rotación o toque lateral debe ser menor en el acordeón que en el piano por que el ancho de las teclas de nuestro instrumento es menor y es necesario sustituirlo con una mayor elasticidad en los dedos; principalmente en el paso del pulgar, (que por la posición vertical del teclado se dificulta sobre todo en la parte inferior del mismo).

a).-Desarrollo del toque ligero.

Ligero significa leve y delicado, y el llamado toque ligero en el teclado, es un toque distinto entre ligado y staccato. Es indicado generalmente por el símbolo sobre la nota, el punto expresa el staccato y la línea modifica el staccato en ligero. El toque es particularmente útil en el tipo de composiciones delicadas en donde las notas deben de ser enunciadas claramente, no obstante no son tocadas lo suficientemente cortadas para ser staccato. Muchas obras por su velocidad necesitan este toque porque el staccato las dificultaría. La diferencia entre staccato y ligero es que el toque staccato es un golpe claro, mientras que el toque ligero es un toque intermedio entre el golpe staccato y la presión del ligado. Staccato son las notas cortas que terminan completamente sin vibraciones posteriores. El ligero, por el contrario, no es tan cortado, y el ---

soltar mas lentamente la tecla crea una ligera prolonga
ción del sonido a la siguiente nota ligera. Produce el
efecto de un pequeño disminuyendo en cada nota. La combi
nación mecánica de las lenguetas hace el ligero ilógico
y casi imposible en el bajo, pero para la mano derecha
es particularmente gracioso y efectivo.

b).-El toque staccato en el bajo.

Casi todos los métodos hacen hincapié en la --
importancia de tocar en los bajos las notas staccato. -
Para comprender la importancia del toque staccato es ne
cesario entender porqué debe usarse. Algunos detalles
del mecanismo de las lenguetas aclararán la razón de --
la importancia del toque staccato. La acústica nos en
seña que mientras más baja es una nota, más lentas son
sus vibraciones, y es mayor la resonancia. En el piano
una nota grave tendrá tanta resonancia con el apagador,
como una nota aguda sin él. Levantar el apagador en --
una sucesión rápida de notas graves en el piano nos da
ría por resultado una retumbante masa de sonido. Este
ejemplo en el acordeón sería: tomamos do en el bajo fun
damental. Esta nota está representada por un solo bo--
tón, pero en el instrumento las lenguetas están mecani
camente combinadas para tocar cinco diferentes do c---
briendo una area de cuatro octavas, dos abajo, el do --

central y dos arriba. Para producir un sonido claro -- de estas cinco lenguetas es necesario atacar el botón -- con la fuerza suficiente para comenzar la vibración, pe ro entonces soltarla inmediatamente para que no haya re verberación dentro de la caja de sonido del acordeón. -- Si los botones de los bajos no son tocados stacatto y -- soltados inmediatamente las vibraciones de un sonido se mezclarán con el siguiente produciendo un bajo torpe, -- demasiado prolongado. Se debe cuidar que el fuelle de suficiente "empuje" para iniciar las vibraciones de la octava más grave, la cual necesita mas aire para su vibración que las octavas mas altas. Como cada instrumento varía en la fuerza de su sonido y en la manipulación del fuelle es imposible dar una cantidad exacta de la -- presión necesaria para la proyección de la nota staca -- tto. Un pequeño y cuidadoso estudio del instrumento hrá sentir el toque exacto, y la cantidad de fuerza necesaria para el perfecto stacatto del bajo. Cuando se encuentra un legato en la parte del bajo, se tocará de -- igual manera como el legato de la mano derecha, es decir cada nota se sostendrá hasta el momento exacto en -- que se toque la siguiente nota.

c).-El ligado o legato.

El ligado significa el enlace de dos notas ---

entre sí. La segunda nota debe sonar exactamente en el momento en que soltamos la primera. En el acordeón al presionar la tecla se produce el sonido el cual dura -- mientras la presión continúa y cesa simultáneamente al dejar de hacerlo. A diferencia de lo que acontece en el piano en el cual aún cuando se deja de presionar sobre la tecla el sonido continúa, pues las vibraciones continúan y aún se pueden alargar más con el uso del pedal -- y a semejanza del órgano y del armonio en los que igualmente, al cesar la presión sobre la tecla cesa conjuntamente el sonido.

En las notas ligadas debe de acentuarse este -- aspecto y no dejar de sostener una tecla hasta presio-- nar la siguiente de lo contrario, las notas se producen cortadas.

El toque es siempre suave aún cuando se presio-- na un poco mas acentuadamente en el ligado que en el -- staccato.

El problema se presenta en las notas entre las cuales hay una gran extensión; en estos casos hay prime-- ro que buscar la digitación más adecuada que permita -- soltar la primera nota hasta haber colocado el dedo en la siguiente nota, a veces la extensión no lo permite, y se debe de ejercitar la mano tratando de aumentar su

amplitud de extensión para poder ligar lo más que sea posible.

En los acordes ligados tiene gran importancia también la digitación, la cual debe ser escogida cuidadosamente. Si hay distancia entre los acordes se pueden dejar algunas notas del acorde tenidas hasta alcanzar el siguiente.

d).-Non legato, portato, staccato.

Con la acción de levantar oportunamente los dedos el legato se convierte en non legato, es decir cuando la acción de levantar se produce tiempo antes de presionar la siguiente tecla, ya no se podrá hablar de un efecto de ligado, y se producirá el non legato. Cuando la respiración entre las dos notas se hace mayor. el non legato se convierte en portato, que en la escritura se expresa mediante puntos y un arco de ligadura sobre las notas. Portato significa "toque arrastrado" (portado).

En el piano se emplea en general en sucesiones lentas de notas, mientras que en sucesiones mas rápidas solo se puede llegar al non legato porque el apagador necesita tiempo para caer. En el acordeón se puede lograr el portato en sucesiones un tanto rápidas, aún el -staccato se puede lograr con práctica en sucesiones --

rápidas, lo que da mayor viveza y colorido a algunas -- interpretaciones.

El portato el non legato y el staccato se obtienen con el toque leve y breve de las teclas (aún como hemos dicho el staccato requiere una menor presión -- del dedo).

La esencia del non legato y del portato es sobre la separación de un sonido del otro sin reducir el valor de la nota de manera apreciable en cambio el staccato además de la separación en las sucesiones de notas, tiene por objeto dar a la nota la menor duración posible. En la escritura se indica con puntos sobre las notas. Cuando la indicación de staccato está sobre notas largas como redondas o blancas se debe abreviar el valor de la nota más o menos a la mitad; entonces ya no son notas en staccato, pues el carácter del staccato es un toque brevísimo de la nota y requiere que se retire el dedo de la tecla con la mayor rapidez posible.

5.-Fraseo.

El fraseo es la delimitación y matización de -- las frases.

En la escritura el fraseo se indica por medio de signos como: arcos, silencios y comas. En la interpretación se pone de relieve mediante una cesura o mar-

cando el comienzo y el final de las frases y por medio de la matización dinámica.

Es necesario para la delimitación de las frases que (no siempre están marcadas) el conocer las formas musicales.

Puede de acuerdo con el carácter de la obra -- hacerse cesura o respiración que va desde una fracción mínima de tiempo hasta una separación, después de los siguientes fragmentos musicales:

Motivo, inciso, frase, periodo, etc.

La longitud de los motivos, temas y frases es -- muy diversa, a veces alcanza solo medio compás y en ocasiones se extiende a toda una serie de compases. En algunas ocasiones deben frasearse independientemente hasta las subdivisiones del mismo compás.

La nota final de la primera frase en general -- no se acentúa; en cambio la primera nota de la siguiente frase recibirá a veces una ligera acentuación. Otras veces ocurre que la primera alcanza su culminación en -- un *ff* e inmediatamente después se inicia la siguiente -- en *pp*. Hay ocasiones en que la separación se consigue mediante una ligerísima prolongación de la nota final.

Deben articularse con mucho cuidado los motivos que abarcan solo subdivisiones del compás pues la --

interpretación corre el riesgo de adquirir un carácter algo desperdigado y amanerado.

En el fraseo debe prestarse especial atención al fuelle pues ésta cada vez que se cambia puede romper una frase si no se procede con cuidado. Nunca debe de cambiarse el fuelle hasta no terminar con la nota y de preferencia con la frase.

6.-Control de digitaciones.

Para el estudiante que ha tocado por varios años, el control de la digitación viene a ser un problema personal. Esto quiere decir que en las digitaciones el talento individual debe ser considerado tan importante como el físico, la constitución individual. El control de digitaciones es una rama muy importante de la formación técnica. Naturalmente hay unas reglas fundamentales para poner las digitaciones, pero cuando un estudiante ha tocado por varios años es necesario que aprenda a pensar por sí mismo en sus digitaciones así como lo hace para su interpretación individual. El hecho de que cierta nota esté marcada con el tercer dedo no significa que se arruinará la obra si usamos el segundo u el cuarto dedo. La digitación señalada la ha seleccionado una persona, y puede que haya desarrollado una digitación que le acomode perfectamente pero no a -

todos nos acomoda igual. El puede tener un quinto dedo desarrollado y fuerte mientras que el de otros es débil en este caso la digitación sería un obstáculo en vez de ayudar. Se ha dicho que: "la mejor digitación es aquella que le acomode a uno mejor". Por eso muchas obras editadas cuidadosamente dan a escoger dos digitaciones, el editor se hace cargo de que lo que le acomoda a un ejecutante no le acomoda a otro. Pero un estudiante debe tener en cuenta que no se descarta una digitación -- antes de ser analizada cuidadosamente. La que parezca incomoda en la primera ejecución, puede resultar después la que mejor nos acomode, y sobre todo, cuando se ha decidido por determinada digitación, no se debe practicar por un tiempo y después cambiar por otra que parezca mejor. Cuando se ha fijado una digitación, el cambio de ésta nos conducirá a la inseguridad y confusión. Es mucho mejor analizar las digitaciones en la primera ejecución y hacer los cambios inmediatamente. Esto tiene -- particular importancia en las obras que son técnicamente difíciles y cuya digitación es complicada. Una digitación puesta no solo ayuda al dominio mecánico, sino -- que ayude considerablemente a la memoria.

7.-Formación rítmica.

El consejo persistente que se les dé a los es-

tudiantes de que practiquen lentamente no quiere decir que relegarán a último término la pulsación rítmica. --- Por el contrario, el ritmo de una obra debe de ser siempre definitivamente proyectado, sin importar el tiempo. --- Mientras más lenta se toca una obra es más difícil mantener un tiempo uniforme y rítmico; por eso se recomienda practicar con el metrónomo. La única manera en que verdaderamente se puede uno escuchar y analizar la proyección de las notas y del ritmo es practicando lentamente. Fundamentalmente, la métrica es proyectada por el uso de acentos en los tiempos fuertes del compás, el primer tiempo en el compás de 3/4, el primero y el tercer tiempo en el compás de 4/4 etc. Los acentos dan vida a la métrica; el ritmo da vida a la composición -- resaltando la melodía claramente, indicando el fraseo -- claramente, e indicando las variadas -- características de la obra. Obras que dependen de la claridad de las notas más que de la velocidad, deben de practicarse muy lenta y rítmicamente para que progresen. No importa -- lo lento que se practique una obra, es de gran importancia que el ritmo se siga proyectando. Practicando con el metrónomo se le da mayor atención al ritmo, así se proyectará la pulsación rítmica que vendrá a ser tan -- importante como las mismas notas. Cuando se elimine el

uso del metrónomo, el ritmo vendrá a ser algo tan inherente a la obra que la pulsación rítmica se proyectará inconscientemente.

8.-Técnica del fuelle.

El control y la manipulación del fuelle es uno de los aspectos mecánicos más importantes y más descuidado en la ejecución del acordeón. No nos podemos imaginar a un buen cantante ensayando una canción sin tener idea del control de la respiración, sin embargo este control de la respiración que viene a ser el fuelle para el acordeonista es considerado por muchos como una parte incidental en la ejecución del acordeón. Para tocar bien el acordeón hay tres clases distintas de técnica necesaria; técnica del teclado, técnica de los botones de los bajos, y técnica del fuelle. A menos que estas tres técnicas estén sincronizadas como para que una sea parte integral de la otra, un estudiante no podrá tocar bien, por ejemplo: al tocar legato con la mano derecha, como el fuelle es el mecanismo que produce el sonido, es obvio que también deben de tocarse ligados. Con esto, queremos decir que si se toca una frase de ocho notas ligada, el fuelle debe de seguir la línea de la frase o destruirá el ligado de la mano derecha. La sincronización de la mano derecha y el fuelle es lo más --

sencilla. Con el staccato es igual, la nota es tocada en staccato con la mano derecha, pero el efecto es considerablemente más claro y limpio si está hecho también con el fuelle. Pero es en el fraseo de los pasajes ligados en donde la técnica del fuelle es más importante. Una composición en tiempo moderato puede tener una frase de ocho compases. Si sucede que el compás es de $4/4$ o $12/8$ o cualquier compás de medida larga, entonces es imposible hacer la frase en un movimiento del fuelle. - Para tocar una frase larga, cambiando el fuelle dos o tres veces, y aún conservar el efecto de una larga respiración, se requiere un verdadero control de la técnica. Para formar esta técnica se necesita paciencia y perseverancia, y debe iniciarse desde la más simple melodía. Por ejemplo, tomar cuatro compases y una nota para cada compás, cambiando de fuelle en cada nota, o sea: la primera nota abriendo, la segunda nota cerrando, etc. Particularmente se debe de observar que no haya apariencia de acento en el cambio. Esto se logra con una ligera relajación de la mano izquierda en el instante anterior al cambio del fuelle. Esta relajación se realiza en una misma fracción de tiempo, pero es suficiente para capacitar en el cambio de la dirección del fuelle, que después se continuará empujando o jalando

do firmemente, según la dirección en que se necesite -- hacerlo. Un pequeño y concentrado estudio diario en un simple ejercicio, mejorará esta técnica. Estudiando las obras se debe ver si las frases se proyectan completas sin importar cuantas veces se cambia el fuelle dando -- la impresión de una sola respiración. Aquí de nuevo se tiene la necesidad del adiestramiento del oído. Aprender a escuchar la frase ligada con el más agudo sentido crítico. No hay nada pero que oír una magnífica frase cortada en secciones por la manipulación descuidada del fuelle. Un estudio simple que es excelente para la formación de la técnica del fuelle es la práctica de la dinámica graduada, ésto significa tomar una larga nota y practicar un crecendo largo de pp. a ff, asegurándose -- que la fuerza vaya aumentando gradualmente, lo más nivlado posible. El mismo estudio deberá hacerse en todas las otras fuerzas dinámicas, de ff a pp, de mp, a f, de p a f, etc.

La manipulación del fuelle puede también ser -- comparada a la del arco del violín en tanto que se usa para producir el propio fraseo, ataques y efectos especiales. Uno de los efectos más importantes e inimita--ble producido por la acción del fuelle es el "Bellows -- Shake". Este se realiza por medio de abrir y cerrar --

el fuelle con movimientos cortos y marcados mientras -- se sostienen las notas ya sea solo con la mano derecha - con ambas manos o solo con la izquierda. De esta manera se tocan notas consecutivas rápidas y despegadas produciendo un efecto de arco.

9.-Técnica para los registros.

Aún cuando parezca simple el cambio de registros requiere práctica.

Es necesario al presionarlos hacerlo en tal -- forma para que sea un cambio silencioso. También se debe de evitar el cortar un trozo musical por un cambio de registros. Por esto se ve que en la música que trae anotados los registros se encuentran éstos colocados en sitios donde no rompen la continuidad de la música o sea en silencios, en donde termina una parte así no hay problema; pero en ocasiones la música requiere cambios de registro en momentos en que no hay interrupción de la ejecución, y se deben de llevar a cabo sin que se noten. Para lograr esto se presionará el registro a la vez que las otras notas como si se tratara de otra tecla y se estuviera ejecutando un acorde, hay acordeones que tienen unas palancas a todo lo largo del teclado para hacer determinados cambios de registros facilitando así la ejecución.

10.-Desarrollo del sentido artístico.

Se han oído muchas expresiones acerca del tocar artísticamente de la interpretación artística, y de arte en general. En su sentido general, el arte puede expresarse como la imitación de una idea (Aristóteles). Puede ser analizado como una técnica perfecta calificada por el refinamiento y la poesía. El estudiante naturalmente no tiene una técnica perfecta, pero al desarrollar su técnica puede al mismo tiempo desarrollar su sentido artístico. Por el uso de la dinámica, la gradación de la fuerza del sonido, los diferentes toques, acentos, etc., un compositor indica el sentido general de la interpretación artística. Con todos estos signos e indicaciones una obra puede estar bien tocada y sin embargo dejar la sensación de que falta algo.

Primeramente, la música es la representación de una emoción, es fundamentalmente la expresión de un estado de ánimo que no puede ser analizado precisamente con palabras. En la representación de estas emociones la música instrumental trata de acercarse lo más que sea posible a la calidad emocional, y a la inflexión natural de la voz humana. No importa lo mal que se pueda tocar una obra en el sentido artístico, el mismo ejecutante podía cantar la obra con un sentimiento innato

por la cualidad emocional. Se debe de entender que --- la proyección de este sentimiento emocional por la voz no tiene que ver con la calidad de la voz. Ya sea la voz un instrumento finamente entrenado, o absolutamente estentoreo, se pueden seguir las modulaciones y fraseos de la voz que cante. Si estas modulaciones y fraseos se traspasan al acordeón, el resultado será una verdadera interpretación artística. Bach aconsejó "el cultivo de la música vocal tanto como de la instrumental para derivar una facilidad adicional de ejecución". De los escritos de Richard Wagner aprendemos que: "La voz humana es realmente el fundamento de toda música; y el desarrollo del arte, la combinación más audaz de un compositor, o la ejecución más brillante de un virtuoso, al final todo retorna al modelo puesto por la música vocal".

Con estos consejos dados por estos grandes artistas podemos apreciar que el cultivo y el desarrollo del sentido artístico puede ser fomentado por el simple método de cantar primero la melodía, y después imitar la voz en el instrumento. El primer paso en este sistema será tomar la melodía más simple posible, y cantar -- a lo máximo dos compases. Aún cuando se concentre uno en estos dos compases una hora, el tiempo estará bien usado, la expresión artística que se desarrollará de --

esos dos compases, no solo se aplicará a ellos, sino a toda la música. Una vez despertado el sentido artístico, se cultiva por sí mismo. Cuando se toca una obra - artísticamente, su influencia se extiende a otras obras.

11.-Perfeccionamiento técnico interpretativo mediante la audición.

Para comprender la necesidad de la educación - del oído, es necesario primero entender exactamente lo que es, su objeto fundamental y su uso en el estudio -- del acordeón. Es obvio que si uno quiere corregir sus errores de fraseo, ritmo o interpretación, o aprender la mejor forma de proyectar la línea melódica de una -- pieza, debe de entrenar a los oídos a escuchar. El escuchar se ha usado sin sentido con el sinónimo oír. Una persona en la calle inconscientemente oye los ruidos -- de la ciudad, pero no los escucha. Escuchar simplifica la concentración consciente en algo que se dice o se -- toca. En este sentido nosotros hablamos de educar el - oído para el estudio del acordeón. La razón de que una gran mayoría de estudiantes no toquen rítmica o artísticamente es porque no se escuchan a ellos mismos. Ellos oyen lo que tocan pero sin escuchar concentradamente -- por lo que les es imposible saber si tocan bien o mal. El educar el oído significa escuchar todas y cada una -

de las notas que tocamos en el instrumento. Un estu---
diente progresará rápidamente si se entrena a escuchar-
se a si mismo con la misma concentración y sentido crí-
tico con que escucha a otro ejecutante.

Naturalmente es imposible concentrarse en escu-
char si nuestra mente está ocupada en la parte mecánica
de la obra. Para aprender a escuchar, se debe comenzar
con una obra que se toque técnicamente bien. Así los -
dedos tocarán las notas mecánicamente mientras uno se -
concentra en la educación del oído y en el sentido crí-
tico. Es una gran desventaja considerar la educación -
del oído como un estudio separado de la práctica del ins-
trumento. La primera nota que se toca en el acordeón -
da principios a la educación del oído. El mejor método
para desarrollar el adiestramiento auditivo es el prac-
ticar de memoria con los ojos cerrados. De esta manera
no nos distraerán los objetos visuales, y como "de memo-
ria" excluye las dificultades técnicas, nos podemos con-
centrar en el escuchar; en el sentido crítico, en una -
palabra en la educación auditiva.

12.-Formación del repertorio.

El formar un repertorio es una de las partes -
mas importantes de la práctica diaria. Ya sea un oficio
nado o un profesional, un principiante o un buen ejecu-

tante, la formación de un repertorio es de primera --- importancia . No solo por el tener algo que tocar en público, sino para entrenar la memoria, la seguridad --- técnica la cual viene al saber un grupo de obras lo su ficientemente bien como para tocar en un concierto, y para el desarrollo del sentido artístico. Un ejercicio técnico se practica únicamente para la formación mecánica, pero con una obra para agregar al repertorio, se debe de dar la más minuciosa atención al detalle más pequeño. Primero que todo de ser técnicamente perfecta, todo detalle mecánico debe de ser tocado sin el menor --- esfuerzo, y debe de estar tan bien memorizado que venga a ser actualmente parte de uno mismo. Se debe dar cuidadosa atención a la postura, a la apariencia general, y a todos los pequeños detalles que hacen que se toque bien una obra. Un número bien tocado y memorizado no --- debe de considerarse listo para un concierto. El miedo al escenario y los nervios ante el público vienen única mente de no tener el número suficientemente preparado. Si las obras del repertorio están bien entrenadas en la memoria, se tendrá una gran seguridad ante el público.

Al formar el repertorio, el ejecutante usualmente tiene un obstáculo que vencer. Sus ambiciones --- le harán tocar obras que requieran lo máximo de su ha---

bilidad técnica. Es imposible tocar una obra artísticamente a menos que la parte mecánica esté tan bien dominada que se consideren solamente los medios para la interpretación. Si al tocar una composición, toda la fuerza mental está dedicada a solo tocar las notas, ¿cómo sería posible tocar artísticamente?. Es obvio que si el ejecutante espera concentrarse en lo artístico de su ejecución, debe de considerar la parte técnica en segundo término de la interpretación. Al formar y practicar el repertorio, el ejecutante sensato escogerá solo aquellos números sobre los que tiene un absoluto control técnico.

Al practicar el repertorio se encontrará que se hará doble progreso dividiendo la obra en secciones y trabajando en cada sección en intervalos cortos y concentrados. Es sorprendente el progreso que se puede lograr con el deseo de aprender, y la inteligente aplicación de ese deseo. La razón de que la mayoría de los estudiantes no tengan un buen repertorio es que tratan de formar un repertorio completo "de un golpe". Trabajan en media docena de obras a la vez y el resultado es que no dominan ninguna. Otra razón es que después que aprenden algunas obras no las conservan. El violinista Maud Powell dió un excelente consejo a los estudiantes:

"Aprendan un repertorio y después consérvenlo, tóquenlo, tóquenlo, tóquenlo". Esto naturalmente no quiere decir que se cierre completamente a las obras nuevas, significa que la única manera de establecer un repertorio es la ejecución y práctica continua de un grupo de obras puestas. El público está interesado solamente en la ejecución artística, y no saben si se ha practicado la misma obra por años o si se aprendió el día anterior.

Lo mejor es tocar dos obras bien, con seguridad y porte artístico, que tener un repertorio de quince números, y no saber cual de ellos se sabe lo suficientemente bien como para terminarlo bien. Como Tapper dijo: "Hay que hacerse el hábito de ir dentro de la música y no sobre ella".

13.-Memorización.

¿Porque algunas personas memorizan las obras rápidamente, mientras que otras tardan semanas tras semanas sin sentir jamás seguridad en su memorización? -- ¿Será que unos tienen buena memoria y otros mala memoria, o será simplemente que algunos han aprendido a memorizar?.

Memorizar una obra no es solamente la repetición incesante de las notas esperando que con el tiempo

se retengan. La vida es muy corta para tratar de formar un repertorio con el sistema de solo memorizar notas. A menos que nuestro sistema de memorización esté formado con inteligencia jamás nos sentiremos absolutamente seguros de que nuestra memoria no fallará en los momentos cruciales. Así como al formar la técnica se entrenan los dedos, así debe de entrenarse también la memoria, ya sea por un curso de estudios sistemáticos, o concentrándose en uno de los diversos sistemas de memorización. Por ejemplo, uno de los medios más eficaces de memorizar es por la reflexión y sugestión, o la simple asociación de ideas. Si se trata de memorizar un grupo de palabras que no tengan nada en común, será difícil memorizarlos aún temporalmente. Y si se memorizan un día al siguiente se habrán olvidado. Pero asociando una palabra con la otra en una forma que sugiera o conduzca a la otra, viene a ser un sistema y es más fácil. Con música la melodía de un compás sugiere la siguiente frase, o una progresión en el bajo sugiere la formación melódica del siguiente compás etc.

Hay muchos sistemas de memorización, el mejor sistema será aquel con que se memorice más fácilmente y se retenga el mayor tiempo.

Diversos tipos de memoria.

1.-Memoria musical.-El sistema de memorizar la melodía, la cual sugiere la armonización. Para este sistema se necesita por lo menos un entrenamiento elemental del oído.

2.-Memoria reflexiva.-Se memoriza la forma de la música o el dibujo de las notas creando alguna imagen o pintura.

3.-Memoria muscular.-El sistema depende de los dedos al tocar las notas. Es solamente aplicable a las obras difíciles que requieren una gran cantidad de práctica.

4.-De sucesión de notas.-Memorizar las notas por sus relaciones que tienen unas con otras, en grupos, secciones de notas o en frases.

5.-Memoria fotográfica.-Haciendo una imagen mental de la música. En vez de memorizar una melodía o un grupo de notas, se memoriza la música como una pintura.

6.-Progresión armónica.-Memorizar por medio de la forma progresiva. Memorizar del bajo hacia arriba y la estructura armónica sugerirá la melodía.

7.-La estructura como un todo.-Memorizando la música, no por secciones o frases, sino como un trabajo completo. Se debe de basar en el conocimiento -

de la forma musical, la estructura de la composición, - lugar del climax etc.

Es necesario un trabajo intensivo y una aplicación continua ya sea que se memorice por la vista, por el oído, por la mente o por los músculos. Para un ejecutante que ha memorizado obras por varios años, analizando puede encontrar que su sistema de memorización es -- una mezcla de varios sistemas. Encontrará que para obras difíciles usará la memoria muscular o que para la música romántica usará una combinación de memoria musical - y de progresión armónica. Los medios para memorizar no importan si los resultados son satisfactorios. Naturalmente que debemos encontrar los medios que den el mejor resultado, y así si hasta ahora nuestro proceso de memorización falla bien valdrá la pena el que busquemos un sistema que nos haga progresar.

Algo que debemos tener siempre en cuenta es -- que la memoria nunca se debe forzar. Pues forzar la memoria es atestarla, lo que generalmente no dé buenos resultados, pues será una memorización temporal, las obras no se asimilan y eventualmente hace que desconfiemos de nuestra memoria.

Las causas que hacen fallar la memoria pueden analizarse como:

1.-Insuficiencia del trabajo, sin tomar en ---
cuenta el sistema.

2.-Falta de confianza en la memoria.

3.-El hábito de "marcar" las notas al tratar -
de revocar notas separadas, o grupos de notas.

4.-Nervios o miedo al público que resulta de -
una combinación de insuficiencia del trabajo y falta de
confianza.

14.-La práctica del acordeón.

Probablemente nada enseña tan mal como el --
axioma que dice: "La práctica hace la perfección". Está
basado en la imposible premisa de que cualquier forma -
en que se toque cuando se toque mal mejorará la técni-
ca.

Para el estudiante serio debe de ser obvio de
que solo tocar, sin ningún propósito en mente jamás lo
llevará a la cumbre artística.

Una composición puede ser tocada mil veces sin
el menor mejoramiento, a menos que haya una razón para
esa continua repetición, una razón que podría ser artí-
ca o técnica. La repetición continua de una obra mera-
mente por el amor a la repetición no es en sentido algu-
no el practicar. Eso es simplemente tocar la obra y --
la verdadera práctica es tan diferente de tocar como la

noche lo es del día. Por supuesto algún talento musical necesariamente toca bien, pero el talento descansa realmente en la habilidad para aprender como trabajar, y después trabajar bien y bastante. Algunas veces --- necesitamos mucha fuerza de voluntad para forzarnos a practicar, pero una vez empezando con la práctica constante es considerablemente mas fácil continuar con la - mera fuerza del hábito. Tener un hábito regular de trabajo es una de las reglas mas importantes. Determinadas --- horas dedicadas definitivamente a la práctica vendrán - a ser un hábito y se tendrá una práctica regular sin al algún esfuerzo consciente. Muchos factores deben ser considerados en la práctica; el tiempo de que disponemos , nuestra condición física, la fuerza de concentración, - la ambición de aprender y por último la meta definitiva por la que nos esforcemos. Debemos de tener una idea -- de lo que es esa meta. Alguien que toca por el placer - que le causa a si mismo obviamente tendrá un sistema -- diferente de práctica que alguien que ambiciona llegar a ser un acordeonista profesional. El primero tocará -- lo que le gusta y cuando quiera, en otras palabras solamente "tocara", no practicará o estudiará. Pero el estudiante serio debe concentrarse en formar su técnica, en aprender un repertorio, debe de analizar sus puntos débiles, tiene que trabajar. Uno de los obstáculos real--

mente serios para el progreso técnico y artístico es la teoría de que es necesario cubrir toda una mole de trabajo, la creencia de que no hay progreso a menos de que haya un estudio nuevo cada semana. El hecho de que un estudiante actualmente tenga nuevo trabajo cada semana, le asegura que está progresando excelentemente. En realidad la mayoría de los estudios están usualmente escritos en series progresivas arregladas tan cuidadosamente que un estudio no aprendido bien es un eslabón débil de la cadena del arte de tocar. Para probar el progreso -- se puede regresar a lo que se estudió en tiempos pasados. Si éste estudio ha sido dominado se tocará bien -- sin previa práctica; de lo contrario el progreso que -- hubo fué solamente temporal, en otras palabras, no hubo progreso. Esto no es aplicable a los números de concierto los cuales deben de estudiarse de una manera enteramente diferente y que está bosquejada en el subcapítulo de repertorio. Lo más importante que se debe recordar es que la práctica no es mera repetición. El -- practicar es para dominar los detalles técnicos, para -- perfeccionar la expresión artística y para la proyección de la línea musical; nunca están separados uno del otro y el dominio de uno es la perfección de otro.

a).--Horario y tiempo de estudio.

Los horarios de estudio deben de ir de acuerdo con el tiempo de que dispone el estudiante, la cantidad de trabajo que espera cubrir, y el interés y el placer que le resulte de la práctica. Para el estudiante que aspira al trabajo profesional dos horas es el mínimo -- tiempo de práctica para tener un progreso apreciable.

Antes de comenzar a estudiar es necesario tener un determinado horario a seguir. Los estudios técnicos son el lógico comienzo de la práctica diaria pues proporcionan a los dedos la gimnasia necesaria para dar flexibilidad a los músculos. La persona que ha estudiado varios años debe dedicar por lo menos media hora diaria a los ejercicios técnicos para conservar la flexibilidad de los dedos y músculos y la claridad técnica. Para perfeccionar las dificultades técnico-interpretativas de las obras que se están estudiando se necesita al menos una hora para cada obra (calculando cada quien -- su tiempo según sus necesidades técnicas pues algunos -- tardarán más en perfeccionar que otros). Si se quiere -- formar repertorio, se debe de agregar otra hora. Los -- periodos de estudio cortos nos llevarán a un estudio -- concentrado. No dan tan buenos resultados dos horas -- de práctica sin interrupción como lo dan dos horas divididas por un pequeño período de reposo. El estudio se

hará de acuerdo con las necesidades técnicas individuales, por ejemplo si hay dificultad en los trinos se dedicará un pequeño tiempo únicamente a esos trinos, igual -- si el punto débil son los arpeggios o determinados acordes de una obra se estudiarán hasta lograr su perfeccionamiento. En las nuevas obras posiblemente se encontrará más de una docena de dificultades técnicas las cuales necesitarán especial atención.

No importa lo bien que se toque una obra si -- contiene algunos pasajes donde la técnica no está limpia. Las críticas caerán directamente sobre aquellos -- puntos débiles y dirán que estuvo particularmente mal -- en determinado lugar. Uno puede ser su propio y mejor crítico. Nuestros maestros conocen nuestras deficiencias técnicas, pero las conocemos mejor nosotros. Con el simple hecho de un estudio concentrado de cinco minutos podemos vencer muchas de éstas deficiencias. Esto naturalmente no quiere decir que un estudiante de primer año pueda forzarse a tocar obras complicadas con -- cinco minutos de ejercicios.

El estudio concentrado significa dirigir toda la fuerza de nuestra mente hacia un problema determinado, pero siempre se debe de tener en consideración los factores físicos. Si necesitamos descanso o estamos --

preocupados o haciendo digestión después de la comida - nuestra mente no se puede concentrar en el estudio. La perfecta unión de la fuerza física y mental es lo que - hace posible la práctica perfecta y la práctica perfec- ta forma una técnica que finalmente conducirá al vir-
tuosismo.

b).-Formación técnica.

"El camino a la perfección, a la maestría, des- cansa en la dirección de la aplicación constante". Werz. Técnica en su sentido más amplio no significa únicamen- te habilidad mecánica. Se oye decir de un gran artis- ta que tiene una "técnica maravillosa", pero ésta frase no significa que pueda tocar muchos cientos de notas - en un minuto. Un buen artista tendrá la suficiente ha- bilidad técnica para tocar cualquier obra con facili-
dad y fluidez, sin dificultad obvia. Pero esta habili- dad es solamente el medio para la interpretación artís- tica. Como se oye decir: "la técnica no es el fin pero sí el medio que lleva hasta el fin". Si la técnica por sí sola hiciera a los artistas, entonces una pianola -- sería un gran artista. Lo que se necesita es una técni- ca suficiente para cubrir cualquier exigencia mecánica, pero una velocidad técnica sin ningún sentido de la cla- ridad o de las propiedades musicales de las notas, es -

una técnica perdida. El tocar bien no depende de la velocidad de las notas, depende de la claridad de cada -- nota, de la limpieza que se proyecta a las notas individuales, ésto se puede lograr por la concentración en -- las mismas en una práctica lenta. La continua práctica rápida hará que toquemos en forma desigual y errónea -- pues nuestro oído no tiene oportunidad de captar las -- notas individuales. La continua práctica lenta por el contrario, enfoca la atención a los detalles, ya sean -- mecánicos o artísticos. Para formar una buena técnica, hay que considerar muchos detalles importantes sobre la base de esa práctica lenta y concentrada para lo cual -- se necesita tener: música que despierte el propio interés, instrucción correcta, ambición, lo que proporciona placer en practicar y relajación física. Agreguemos el conocimiento del mecanismo del instrumento para así saber la forma de realizar los diversos toques, movimientos, matices, etc.

Resumiendo: la práctica o el estudio es la --- aplicación inteligente de los principios fundamentales para formar la técnica, acompañada con el deseo de ---- aprender y el arduo y continuo trabajo. El trabajo arduo puede reemplazar a la inteligencia y al talento, pero - el genio mismo no puede reemplazar al trabajo. Los más

grandes genios que han existido han tenido que formar su técnica trabajando bastante. El trabajo es perdido solamente si no entendemos la razón por la que se trabaja o si no se conoce la meta por la que se lucha. Ya sea un principiante o un ejecutante avanzado, se deben de seguir ciertas reglas fundamentales para progresar y para tener una forma inteligente de trabajo. Por esta razón se ha preparado las siguientes reglas: naturalmente no son arbitrarias, pues los casos individuales necesitan un tratamiento individual. Pero en general siguiendo las reglas como están anotadas encontramos que la mayoría nos conducen al progreso.

1.-Tener un proceso regular de trabajo. Estudiando diariamente escalas, arpeggios, ejercicios necesarios, etc.

2.-Estudiar siempre lentamente y con aplicación constante. El tocar bien depende de la claridad de enunciación, no de la velocidad.

3.-Obtener la máxima instrucción posible. Un buen maestro no solo enseñará "como se hace", el enseñara a "aprender como se hace".

4.-Nunca hacer estudios técnicos solo de muchas notas. Aplicar el trabajo mecánico la misma regla de las escalas; no solo tocar escalas por tocar escalas, sino

para sacar ventaja en la ejecución.

5.-No importa lo tanto o rápido de la práctica, siempre hay que dar una atención cuidadosa a la proyección de la pulsación rítmica.

6.-Analizar la posición, la relajación es necesaria para que no se gaste ni una mínima parte de la energía en tensión de los nervios o movimientos innecesarios.

7.-Usar la digitación que acomode mejor y haga más fáciles los pasajes. No hay que temer a las digitaciones originales, pero si es posible, hay que evitar las digitaciones complicadas.

8.-No debe uno solamente oírse, sino escuchar con el mismo sentido crítico que se usaría con otro ejecutante.

Para la musicalidad en general.

Leer toda la música nueva posible. Mantener el repertorio tocando en público lo más seguido posible. - Estudiar solo lo mejor. Bach aconsejó "la vida es demasiado corta para estudiar todo".

c).-Práctica de escalas.

La práctica de las escalas es importante por dos cosas, el desarrollo de la agilidad de los dedos en los distintos toques, y para desarrollar el sentido de

hacer destacar la línea melódica. En la música de tipo romántica, la línea melódica esta generalmente presentada en largas frases, o sean frases de ocho o más compases. A menos que estas frases se toquen legato, lógicamente perderán su forma y en lugar de una frase de ocho compases, vendrán a ser dos frases de cuatro compases - cada una, o tal vez mas cortas. La línea melódica, y el concepto de la composición como un todo quedará así: -- destruida. Este es el fundamento de la práctica de escalas que nos enseña a hacer largas frases ligadas. Por supuesto, las frases no se hacen solas con los dedos, - porque la manipulación del fuelle es una parte importante de la frase larga. El legado más perfecto se hace - al cantar, y como todo instrumento musical está concebido unicamente para imitar la calidad o flexibilidad - de la voz humana, el estudio del toque legato es para - la mejor imitación de la misma. Se toman las primeras cinco sílabas del solfeo, do, re, mi, fa, sol y se cantan éstas cinco notas empesando con do. Cada sílaba se sostiene hasta el segundo en que se canta la sílaba siguiente. Se escucha cuidadosamente la voz y se observa que claramente se enuncian las notas. Es un legato puro, y el fundamento de la práctica de escalas es imitar

lo máximo posible el legato vocal.

Es difícil encontrar algún estudio u composición sin varios grupos de notas en formación diatónica, o sea grupos de notas que sigan la línea de una escala mayor o menor, o de arpeggio. Donde estos grupos de notas se extienden diatónicamente más allá de cinco notas, tenemos que considerar el elemento de la digitación del legato. En la digitación usual de la escala o arpeggio mayor, el pulgar de la mano derecha pasa bajo el tercer dedo. El error más común es soltar el tercer dedo antes de que el pulgar ataque la nota siguiente. Al hacer ésto se rompe la línea del ligado, y en vez de tener una frase de una octava completa, sonará como dos frases, la primera con tres notas y la segunda con cinco.

Hay muchos estudios técnicos para el pase del pulgar bajo los diferentes dedos. Las escalas y arpeggios en todos los tonos están perfectamente adaptadas para los diferentes cruces de dedos y para la perfección fundamental del toque ligado. Con la mano derecha tocando legato y en la mano izquierda usando el toque staccato natural para los bajos, no solo se produce un ligado parejo, sino un sonido perfecto.

Es necesario el estudio de escalas y arpeggios diario, estas escalas y arpeggios deben de ser en todas

las tonalidades para que se practiquen las diferentes -
posiciones en cada tonalidad. Con la mano izquierda de
ben de practicarse tanto en los bajos como en los bajos
solos o barítonos. La digitación de las escalas en la
mano derecha será la misma digitación usada en cualquier
instrumento de teclado. En la mano izquierda en los --
bajos se tocará la siguiente digitación en las escalas
mayores 4, 2, 4, 5, 3, 5, 3, 4. (La raya inferior indi
ca que estas notas no se tocan en las notas fundamen-
tales, sino en los contrabajos).

En las escalas menores: 2, 4, 5, 2, 4, 5, 2,
3. En las escalas menores, es igual para todas las to-
nalidades, (el pulgar permanece erguido para ayudar a -
presionar el fuelle). La digitación en los bajos solos
varía según la tonalidad y ya sea ésta mayor o menor --
así tenemos: (en dos octavas)

DO 2, 4, 3, 4, 3, 2, 4, 2, 4, 3.

DO MENOR 2, 4, 2, 4, 2, 3; 3, 4, 2, 4, 2, 4, 2,
3; 4, 5.

RE BEMOL 3, 2, 4, 2, 4, 3, 2, 3, 2, 4, 2, 4, 3,
4, 5.

DO # MENOR 3, 2, 3, 2, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 4,
2, 3, 4.

RE 4, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 4.

RE MENOR 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 2, -
3, 4, 5.

MI B 2, 4, 3, 4, 3, 2, 4, 2, 4, 3, 4, 3, 2, 4,
5.

MI B MEN 2, 4, 2, 4, 2, 3, 4, 2, 4, 2, 4, 2, -
3, 4, 5.

MI 3, 2, 4, 2, 4, 3, 2, 3, 2, 4, 2, 4, 3, 4, 5.

MI MENOR 3, 2, 3, 2, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 4, 2,
3, 4.

FA 4, 3, 2, 3, 2, 4, 5, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 4, -
5.

FA MENOR 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 2, -
3, 4, 5.

FA # (SOL B) 2, 4, 3, 4, 3, 2, 4, 2, 4, 3, 4,
3, 2, 4, 5.

FA # MENOR 2, 4, 2, 4, 2, 3, 4, 2, 4, 2, 4, 2
3, 4, 5.

SOL 3, 2, 4, 2, 4, 3, 2, 3, 2, 4, 2, 4, 3, 4,
5.

SOL MENOR 3, 2, 3, 2, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 4,
2, 3, 4.

LA B 4, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 4, 5,
4.

SOL # MENOR 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 2

LA 2, 4, 3, 4, 3, 2, 4, 2, 4, 3, 4, 3, 2, 4, -
5.

LA MENOR 2, 4, 2, 4, 2, 3, 4, 2, 4, 2, 4, 2, -
3, 4, 5.

SI B 3, 2, 4, 2, 4, 3, 2, 3, 2, 4, 2, 4, 3, 4
5.

SI B ME-
NOR. 3, 2, 3, 2, 4, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 4, 2
3, 4.

SI 4, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 4,
5.

SI MENOR 2, 3, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 2,
3, 4, 5.

En un principio deben practicarse con toque --
ligado y con notas largamente tenidas. Aquí se podrá --
practicar a la vez el movimiento del fuelle, abriendo --
en una nota y cerrando en otra el ejercicio del fuelle
consistirá en que suenen las notas ligadas entre si, --
evitando el corte que se produce al cambiar de jalar a
presionar el fuelle y viceversa, ésto se debe de hacer
cuidadosamente y con el oído muy atento, con uniformi--
dad en la fuerza con que se jala y presiona para que la
nota tenga un solo matiz dinámico, que no se produzcan
acentos al principiar la nota ni crescendos o disminu-

dos en su duración. Este ejercicio se hará en una octava.

Al estudiar la escala en dos octavas se empezará por estudiarla en el siguiente ritmo:

Después se seguirá el ritmo de dos notas cortas y dos largas. Mas tarde se tocará en staccato y finalmente el legato en el que debe darse especial atención en la mano derecha al paso del pulgar para lograr un ligado perfecto. El paso del pulgar es un aspecto que se difiulta en el teclado del acordeón (sobre todo en su parte inferior) por la posición vertical que toma al colocarse el instrumento.

En los ejercicios del paso del pulgar se empezará con el pase por debajo del segundo dedo, y se continuará del tercero y del cuarto dedo. Debe evitarse lo más que se pueda el movimiento del brazo y del antebrazo y limitarse a un ligero movimiento giratorio de la muñeca y sobre todo a la elasticidad de los dedos. Hay que procurar una ejecución libre y suelta y no se deben endurecer nunca los músculos, ésto es condición importante para cualquier buena ejecución.

En los arpeggios se acentúa el aspecto del pasaje del pulgar, para ejercitarlo es bueno repetir las notas a donde ésto ocurre, hasta lograr una mayor elas-

ticidad en los dedos sin esfuerzo. Los arpeggios se estudian generalmente en dos octavas exceptuando los que van sobre las notas fa, sol, y la en que la extensión del acordeón permite la ejecución en tres octavas. Se estudian al igual que las escalas con diferentes ritmos, staccato y legato que es donde más se dificulta por el paso del pulgar como ya vimos antes. Los arpeggios en la mano derecha tienen la misma digitación que en cualquier instrumento de teclado, al igual que las escalas. En la mano izquierda en los bajos solos se usa la siguiente digitación 4, 5, 3, para los arpeggios mayores - 3, 5, 2, para los arpeggios menores, al igual que las escalas es igual para todas las tonalidades; en los bajos solos o barítonos la digitación es 2, 3, 4, 2 para todas las tonalidades. Debo aclarar que las escalas tanto como los arpeggios en los bajos solo alcanzan una octava y al tocarlas en dos octavas con la mano derecha en los bajos se repite la misma octava. En los bajos barítonos solos, no ocurre esto pues tienen una extensión de cinco octavas, como ya explicamos anteriormente.

d).-Formación de la técnica a través de las piezas de repertorio.

La formación de la técnica es un proceso len-

to, y a menos que aprendamos a sacar el mayor provecho de los períodos de estudio, vendrá a ser una lucha desalentadora sin que se vea algún progreso. Parece que hay tantas piezas que aprender, tantas clases de técnica que dominar que inconscientemente se siente que se debe cubrir el terreno estudiando todo aprisa. Un punto importante es concentrar los estudios para que así se cubra el mayor terreno en menos tiempo. Por ejemplo: es posible formar la técnica y el repertorio al mismo tiempo por el siguiente método: Si se trata de dominar cierta dificultad técnica, se busca una pieza conteniendo dicha dificultad para que mientras se dominan los detalles mecánicos se agrega al menos una pieza al repertorio. Esto no significa naturalmente que los estudios sean eliminados totalmente del horario de práctica. Pero suponiendo que las escalas cromáticas son un punto débil, en vez de practicarlas por sí solas se pueden aprender en una pieza como el vuelo del Abejorro de Rimsky-Korsakoff. Aquí no solo nos concentramos realmente en nuestros estudios, y no aprendemos solamente escalas, sino que al mismo tiempo aprendemos una pieza que se puede agregar al repertorio.

Otro método es el de estudiar una obra, y hacer los estudios necesarios para vencer las dificultades

des con las que nos tropezamos en dicha obra; para ----
los principiantes hay métodos en los que antes de la --
pieza presenta una serie de estudios necesarios para --
vencer sus dificultades, pero ésto solo en los métodos,
ya más adelante el propio ejecutante deberá de desarro-
llar sus propios estudios que necesite para las dificul-
tades de cada obra.

CAPITULO IV

El desarrollo de un instrumento musical y su aceptación universal en el mundo de la música esta determinado en gran parte por la literatura que se ha desarrollado para él y la calidad de esta literatura está determinada no solo por la grandeza de compositor sino por el discriminante gusto musical de los editores que la publican.

Así encontramos que Ottavio Pagani fué un hombre con gusto musical y suficiente previsión para ver las posibilidades de publicar música para acordeón. Después de escuchar a Pietro Dairo en 1918 y hablar con él, el Sr. Pagani vió las posibilidades de crear un campo para la música de acordeón, y lo persuadió para que escribiera el primer método para acordeón piano de cuya edición se encargó. Este método conocido como "The Figuro Accordion Method" tuvo gran aceptación.

Percibiendo el éxito de este método Ottavio Pagani lo hizo según inmediatamente con la publicación de 65 transcripciones. Fué un movimiento atrevido que sorprendió a las casas editoras. Otros editores lo siguieron satisfechos y éste fué el comienzo de un próspero

campo de publicación.

De las numerosas composiciones originales para el acordeón, las siguientes son solo unas pocas de algunos destacados compositores:

Conciertos en A, D y E.....Pietro Deiro.
Concierto en A menor.....Anthony Galle-Rini.
Concierto en G. mayor.....Wm. Meyer.
Manhattan Concerto.....Eugene Ettore.
Concierto en D. menor.....Andy Arcari.
Concierto.....Paul Creston.
Rapsodia No. 2.....Pietro Deiro.
Scherzo.....John Gart.
Rapsodia 1, 2 y 3.....Pietro Frosini.
Lamentations.....Virgil Thomson.
Eternal Spring Overture.....Pietro Deiro.
The Rooster.....Joe Biviano.
Waltz Allegro.....Chas. Magnante.
Prelude and Dance.....Paul Creston.
Egypto Overture.....Guido Deiro.
Cooper Square.....Wallingfor Reigger.
Etude on False Notes.....Alfred d' Auberge.

Entre los compositores italianos tenemos a Alfano, Argento, Bernini, Boccosi, Cambieri, Faucelli, Ferrina, Ferrari F., Ferrari Trecale, Fugazza, Giacconi, -

Lanaro, Lattuada, Liviabella, Lucia, Lunassi, Ansaghi, Melocchi, Marengoni, Messina, Morbidelli, Fallini, Parenti, Sottili, Volpi y muchos más.

Una de las composiciones mas importantes escrita expresamente para acordeón es indudablemente el Concierto de Paul Creston. Merece un lugar de honor no solo por soberbia su calidad, sino por que es uno de los primeros trabajos escritos para este instrumento por un compositor reconocido universalmente. Fué ejecutado públicamente por primera vez, y al igual que su Preludio y Danza por Carmen Carrozza en el Carnegie Hall. Al concluir la ejecución el Sr. Carrozza y el Sr. Creston recibieron una gran ovación del complacido auditorio. Con esta composición el acordeón ha dado el paso más grande de muchos años en el campo musical.

Por otro lado van en aumento las transcripciones para acordeón hechas por músicos serios y de talento.

Actualmente casi no hay un compositor clásico que no esté bien representado en ediciones para acordeón.

Claro que hay muchos otros buenos arreglos y composiciones originales para el acordeón, pero desafortunadamente no se pueden enumerar todas. Escribiendo a

los diferentes editoriales se pueden obtener catálogos enumerando los numerosos trabajos disponibles.

De los conciertos escritos y publicados expresamente para acordeón encontramos los tres conciertos mencionados previamente de F. Deiro, el concierto en G. menor de Galla-Rini, el concierto en D. menor de Andy Arcari, el concierto Manhattan de Eugene Kttore, el concierto G. mayor de Wm. Meyer y el concierto de Paul Creston. Reflections es una suit para acordeón y orquesta sinfónica de Andrew Walter, es uno de los trabajos más recientes en éste campo. La suit completa se puede obtener junto con la grabación de la misma y su partitura con toda la instrumentación.

Otros de nuestros compositores contemporáneos han escrito también para acordeón. Roy Harris escribió un concierto para acordeón y orquesta. Alban Berg incluyó un acordeón en el segundo acto de su ópera Wozzeck y Marc Blitzstein usó el acordeón en su obra The Cradle Will Rock. Cooper Square de Wallingford Rieger es otra obra importante de otro compositor moderno.

Además de obras para solistas existen obras originales para conjuntos y orquestas de acordeones.

En lo que se refiere a transcripciones, como hemos dicho anteriormente las hay de casi todos los com

positores existentes, y de obras para toda clase de --- instrumentos y de todos los tipos de música; además se - pueden encontrar obras facilitadas y obras que requie- ren gran maestría en su ejecución, pero para formar un buen repertorio se debe de tener un especial cuidado en la selección. Para ésto se requiere primeramente del - buen juicio del ejecutante. Muchas veces sucede que eg cuchamos determinada obra para cualquier otro instrumen- to y nos agrada tanto que deseamos ejecutarla en el -- acordeón, algunas de ellas se adaptan pero otras no. -- Por lo que debemos de analizar y ver si es o no una --- obra apropiada. Para ésto no hay reglas pero por ejem- plo las obras esencialmente pianísticas debemos evitar- las en el acordeón, dentro de éstas podemos citar las - sonatas de Beethoven, algunas obras de Debussy, etc., - que requieren el sonido nítido del piano. Por otra pa te hay algunas obras orquestales en que el acordeón se luce al poder conseguir casi todos los efectos de la o questa pero hay otras que sería imposible ejecutar en un solo instrumento y de hacerlo sería en forma defi- ciente como casi todas las sinfonías. Con la música -- operística, sucedería lo mismo que si un pianista in cl y era en su repertorio la música de algú arias o de al- gún trozo de ópera; en mi opinión eso se debe de evitar

pues la ópera está escrita para ser cantada. Claro que si se trata de algunas variaciones escritas sobre determinado tema es diferente pues estarán escritas expresamente para un instrumento. Para encontrar obras adecuadas se debe uno de fijar en el tipo del acordeón, podríamos decir en su "personalidad" y entonces ver si a ésta se adaptan las obras. Escuchando la calidad de su sonido, su potencia y viendo su extensión se buscarán obras que se acerquen al tipo requeridos. Así podemos ver que generalmente la música para órgano se adapta al sonido del acordeón al que podríamos considerar como un tipo de órgano personal. Esta música se puede leer directamente si se cuenta con los bajos barítonos. Algunas obras para violín y piano se pueden adaptar también uniéndose la música en un solo instrumento. Y así mucha otra música puede ser seleccionada previo análisis.

Para hacer un arreglo de cualquier obra para el acordeón se pueden seguir los siguientes pasos: Primero, se analizará la obra y se separará la melodía del acompañamiento. Para transcribir el acompañamiento se analizarán los acordes y se marcarán con la notación -- que se acostumbra, si es mayor se pone la nota del acorde que sea y una M, si es menor igual pero con m minúscula, si es de 7a. un 7, si es disminuida una d (hay --

otras formas de marcar los acordes pero ésta es la mas usual) o si es otra clase de acorde se hará la mezcla de los acordes necesarios para formar el nuevo, por lo que siempre hay que recordar las notas que contienen cada uno de los acordes ya formados mecanicamente. Si el acompañamiento es de notas solas como en fugas o invenciones se usarán únicamente los bajos fundamentales y los contrabajos si es que no se cuenta con los bajos -- barítonos. La melodía se tocará tal como está escrita y si no alcanza la extensión del acordeón hay que recurrir a los registros que como hemos dicho la aumentan. En las obras a cuatro voces se hará un arreglo en forma que se toquen dos voces en el teclado con la mano derecha y las otras dos voces, una en los bajos barítonos y la última que se procurará que sea la más grave en -- los bajos fundamentales y contrabajos, si hay acordes -- graves se tocarán con los bajos acordes. Sería imposible enumerar todos y cada uno de los detalles para hacer un arreglo, pero espero que esto de una idea general del -- procedimiento.

En la publicación de música para acordeón hay una considerable deficiencia en la estandarización de -- la notación. Por lo que concierne al lado del teclado -- o botonera cantable la música se escribe en la forma --

usual. Donde está la controversia es al escribir para la sección de los bajos, pues en el pasado se usaba la misma clave de sol también para ellos, pero ahora se ha generalizado el uso de la clave de fa.

También como antes mencionamos han existido muchos sistemas de notación para indicar los acordes en los bajos tales como símbolos, números, puntos, etc. El sistema conocido como A.A.A. (Asociación Americana de Acordeonistas) está ahora considerado como estándar -- puesto que ha sido aceptado por todos los editores y maestros. Este sistema utiliza la nota fundamental del acorde escrita sobre o arriba de la tercera línea de la pauta con el símbolo M (para mayor), m (para menor), 7 (para séptimo dominante) y d (para 7a. disminuida) -- sobre la nota dependiendo del acorde que se quiera.

Veamos lo que muchos otros compositores serios, músicos y musicólogos han dicho sobre el lugar del acordeón en la música seria y también los que han escrito y hecho para él.

El Sr. Virgil Thomson que usó el acordeón en su "Arcadian Sketches" antes mencionado, y en su moderna ópera americana titulada "For Saints in Three Acts" dijo del acordeón:

El acordeón es un muy valioso instrumento de -

orquesta. Lo encuentro útil en pasajes suaves e incomparable en los acentos fuertes. Se entre mezcla admirablemente con las cuerdas y con el armonio. La principal inconveniencia de escribir para él es la escasez de --- ejecutantes con escuela que puedan leer rapida y correctamente y que estén acostumbrados a la rutina de la orquesta. Esperemos que en unos pocos años podamos ver al instrumento usado más comunmente en partituras.

Otro compositor que ve favorablemente al acordeón es Marc Blitzstein. El los usó muy eficazmente -- en su composición The Cradle Will Rock.

Cuando Elsie M. Bennet en nombre de la asociación Americana de Acordeonistas entrevistó a este ilustre compositor tomó nota de algunos puntos importantes que él expuso acerca del acordeón. Puesto que son de -- especial interés para el compositor y el músico esta -- bien enumerarlos.

1.-Siendo el acordeón un instrumento un tanto especial, necesariamente debe de tratarse como tal porque una sola melodía puede sobresalir a través de toda una orquesta aún por encima de los metales más sonoros (ya que su sonido es tan penetrante y tan lleno de calidad). Uno debe de tener cuidado al usarlo como acompañamiento o en coros, puesto que su virtud de sobresa-

lir puede convertirse en su defecto.

2.-En "The Cradle Will Rock", Blitzstein usó - el acordeón en tres formas diferentes:

a).-En lugar del órgano, en una escena -- que tenia lugar en una misión. Como el sonido de nuestro instrumento es mas delgado y fino que el del órgano ayudó a establecer el efecto de una atmósfera local.

b).-Representando el ruido de la calle -- y del pueblo, para lo que el acordeón se adapta muy bien.

c).-Llenando la armonía pero con acordes espaciados para no aislar el instrumento del resto del tejido armónico.

Escribió para acordeón usando varios métodos - tales como una melodía acompañada en la sección cantable o como una melodía simple en los bajos (como contra punto en un pasaje completo); o como simples efectos -- rítmicos.

3.-Marc Biltzstein sintió que el acordeón (a - su manera) es una especie de sustituto para una orquesta completa porque como el piano y el arpa, tiene bastante extensión tanto en la sección cantable (teclado) como en la de los bajos, pero con la diferencia de que sus notas se sostienen, y no son percutivas. Al escri--bir para el acordeón como parte de la orquesta, no hizo

uso de toda su extensión sino de algunos de sus efectos especiales.

4.-Nuestro instrumento es tan vigoroso que se vuelve peligroso, al no poderse escribir música para él como para un instrumento regular. Es demasiado fuerte y sobresaliente, pero bien manejado puede hacer un magnífico papel dentro de la orquesta.

5.-Los aspectos básicos del acordeón (los cuales son sus virtudes) le acarrearán ese peligro. El color del sonido, aun la calidad nasal es agradable para propósitos especiales. Para la música seria, es un instrumento característico pero puede robar el equilibrio de la orquesta a menos que se use con cuidado. Con el cuidado necesario se puede conseguir un buen sonido que requeriría toda orquesta.

Junto a ésta ópera Blitzstein ha concluido recientemente "Three Penny Opera" de Kurt Weill en la que usa el acordeón con el registro de bandoneon.

Alban Berg es otro compositor que utilizó el acordeón, en su ópera Wozzeck, durante el segundo acto. Esta fué representada el 12, 13 y 15 de abril de 1951 en el Carnegie Hall bajo la dirección de Dimitri Mitropoulos, y la parte del acordeón la ejecutó Joe Biviano. Es interesante notar que aunque esta ópera fué escrita en

1922, su partitura original incluía la parte del acordeón.

Roy Harris fué comisionado por la Midwest Accordionist's Association para escribir una obra para acordeón y orquesta y como resultado escribió un concierto. Lo concluyó el 13 de abril de 1947 y fué presentado por la Estación WJZ por la American Broadcastin Symphony Orchestra con Andy Rizzo de solista en junio de 1947.

El Poema Sinfónico Spring de G.S. Mathis original para orquesta de acordeones se describió como sigue:

"Escrita en el idioma de la armonía moderna, se acerca en partes a la música de Debussy y Stravinsky, es la primera tentativa para proveer al acordeón con ese tipo de música seria para sinfónica que, hasta ahora ha sido la prerrogativa de la orquesta sinfónica (standard). Uno realmente se pierde en palabras frente a esa maravillosa ejecución, y el sonido del acordeón que parece transformarse en perfectas cuerdas y maderas".

C O N C L U S I O N E S .

En este trabajo se ha investigado el acordeón desde sus orígenes, siglos antes de Cristo, en China -- y lo hemos seguido a través de su llena de colorido e interesante carrera hasta el presente. Ahora tenemos un instrumento completamente crecido en el umbral de la madurez. Sus años más fructíferos están adelante y son a éstos años los que miran sus exponentes admiradores -- y partidarios.

Sin embargo, nuestro acordeón actual tiene múltiples registros, un sonido rico y hermoso, un manejo sencillo etc., el acordeón del futuro será aún mejor, -- el acordeón ha llegado a atraer la atención de músicos sobresalientes en todos lados. Los fabricantes trabajan constantemente para alcanzar una perfección de calidad y funcionamiento ¿no sería uno demasiado optimista el predecir que el acordeón del futuro será un instrumento que se igualará al órgano en el color del sonido y extensión conservando su portabilidad?.

Algunos de los adelantos e innovaciones que -- se pueden anticipar con placer son: (1) Adelanto y estandarización de la sección de los bajos, (2) el sosteni-

miento de notas o coros con un punto pedal, (3) un trémolo o bellows shake que se puede ejecutar en la sección de los bajos o en la sección cantable independientemente, (4) estandarización de dimensiones, (5) estandarización de la terminología.

Mientras éstos adelantos se pueden esperar con certeza, habrá con toda probabilidad muchos otros que se llevarán a cabo.

El progreso y la validez de un instrumento puede ser medido solamente por la música escrita para él y los virtuosos que lo ejecutan. Buscamos en el futuro artistas aún mas grandes y mas literatura de naturaleza seria escrita para el acordeón. Cuando se haya compuesto suficiente música y aparezcan en el horizonte suficientes virtuosos para ejecutarla el acordeón vendrá a ser una estrella en la galaxia de instrumentos musicales.

Insistir en que los compositores modernos escriben obras de gran envergadura (sonatas, conciertos, incluirlo en música de cámara como cuartetos, quintetos, etc.) para lucimiento de las posibilidades técnicas y artísticas que tiene el instrumento, pues exigir a los virtuosos del acordeón en preferencia por presentarse con obras de grandes dimensiones trae consigo el

problema que también los compositores poco escriben --- obras para él, ya sea por indiferencia o por ignorancia de las posibilidades que ofrece el acordeón dentro de una obra de gran desarrollo.

Sinfónicas de acordeones ofrecerán una nueva clase de música que tendrá una individualidad y una calidad especial propia. Los grupos de acordeones no serán una novedad en las escuelas sino que serán parte -- del curriculum musical.

Eventualmente en un futuro cercano escasamente habrá un colegio universidad o conservatorio que no acepte el acordeón.

Depende mucho de los esfuerzos de aquellos --- que están dentro de este campo para llevar la potencialidad del acordeón a la atención de los compositores -- que prometen y cuyos talentos pueden ser encausados a -- escribir nueva música para este instrumento cuando ellos sean lo suficientemente conscientes de la versatilidad y flexibilidad del instrumento. Y mantendrá firme dentro del mundo de la música.

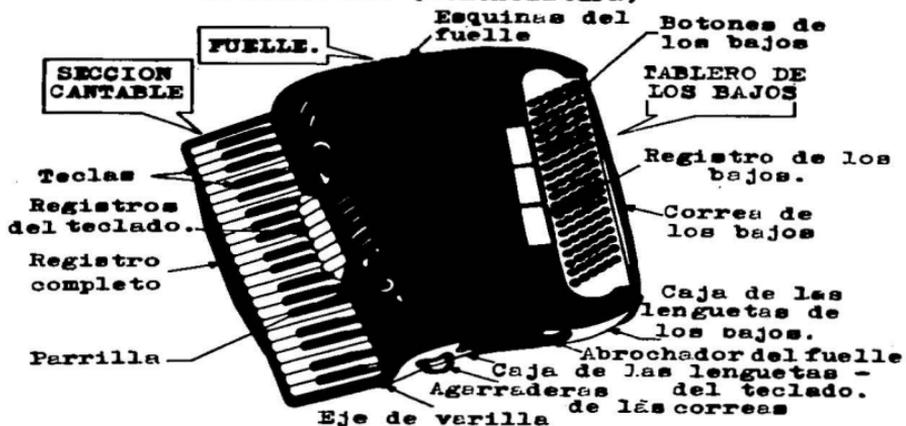
Solo algunos críticos intolerantes se rehusa--- rán obstinadamente a escuchar o ver las potencialidades y el alcance del acordeón piano.

Podemos predecir por la actitud favorable y el

respeto con que los modernos directores, musicólogos y compositores han opinado sobre el acordeón que se le -- asegura un futuro brillante. Siendo que la importancia del acordeón depende en gran parte de sus ejecutantes, hemos visto que el acordeonista requiere una buena formación técnico-interpretativa continua y concentrada. -- Además es importante su preparación musical en general; el solfeo, la lectura a primera vista, la orquestación el transporte, el análisis musical y los conocimientos de armonía y contrapunto pues es indispensable que haga transcripciones. Como también debe de tener conocimientos culturales como son la historia de la música y del instrumento en particular, conocimientos del mecanismo del instrumento etc.

La mejor preparación de los ejecutantes del -- acordeón y el esfuerzo de los mismos ayudarán al instrumento para que sea mejor aceptado.

ESQUEMA UNO.
EL ACORDEON. (Nomenclatura)



CONTINUACION DEL ESQUEMA NUMERO UNO.



Sección de las len--
guetas.



Mecanismo de los bajos

Montaje de las teclas
y válvulas del teclado.

- 1.-Placa de las lenguetas.
- 2.-Cuerro de las lenguetas.
- 3.-Lengüeta.
- 4.-Lugar donde yacen las lenguetas.
- 5.-Válvula cantable.
- 6.-Placa de la válvula cantable.
- 7.-Teclas.
- 8.-Varilla de la válvula cantable.
- 9.-Resorte de la tecla.
- 10.-Guía del teclado.
- 11.-Varilla eje de la sección cantable.
- 12.-Fulcrum pinion.
- 13.-Varilla fulcrum.
- 14.-Vástago del pistón.
- 15.-Botón de bajo.
- 16.-Válvula de bajo.
- 17.-Montaje de la válvula del aire.

ESQUEMA NUMERO TRES.

Terminología de los registros de la mano derecha.

<input checked="" type="checkbox"/> sin	<input type="checkbox"/> sin	<input type="checkbox"/> H Lengüeta alta	<input type="checkbox"/> O Ottavino
<input checked="" type="checkbox"/> con	<input type="checkbox"/> con	<input type="checkbox"/> M Lengüeta media	<input type="checkbox"/> V Vibrato
		<input type="checkbox"/> L Lengüeta baja	<input type="checkbox"/> M Meseo soprano.
			<input type="checkbox"/> B Barítono.

El sistema estándar de notación de los registros para la mano derecha

Los fabricantes de acordeones acordaron en --- 1955 que colocarían el nombre del registro y su símbolo sobre cada registro o sobre la parrilla del acordeón -- mientras que los editores usarán el símbolo o el nombre del registro.

Nombre del registro	Símbolo	Lenguetas que responden.
Principal.....	B M M A
Acordeón.....	B M M
Museta.....	M M A
Armonio.....	B M A
Violín.....	M M

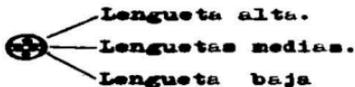
CONTINUACION DEL ESQUEMA NUMERO TRES.

Organo.....	B A
Bandoneon.....	B M
Oboe.....	M A
Clarinete.....	M
Piccolo.....	A
Fagot.....	B

* B. Lengüeta Baja

M. Lengüeta
media.

A. Lengüeta alta



ESQUEMA NUMERO CUATRO.

Extensión de los sonidos de la sección cantable o teclado.



Lengüeta alta

Lengüeta media

Lengüeta media

Lengüeta baja

Extensión de los sonidos de la sección de los bajos.

Lengüeta alta

Lengüeta media

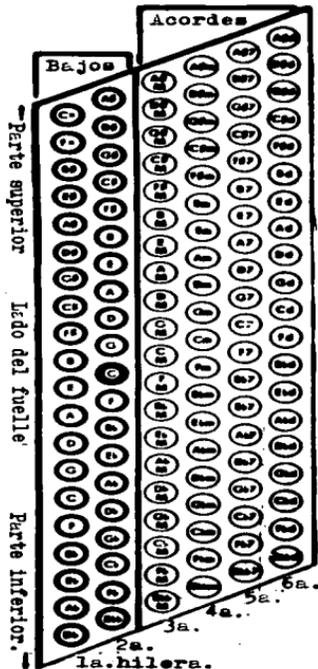
Lengüeta "Cavalllo"

Lengüeta media bajo

Lengüeta baja bajo



ESQUEMA NUMERO CINCO
REPRESENTACION BASICA DE DOS BAJOS.



- 1a. hilera. -- contrabajos.
- 2a. hilera. -- bajos fundamentales
- 3a. hilera. -- acordes mayores
- 4a. hilera. -- acordes menores
- 5a. hilera. -- acordes de 7a. dominante.
- 6a. hilera. -- acordes de 7a. disminuida.

B I B L I O G R A F I A

CHARLES TONY

The Accorcion.

D'AMBERGE A.

The Art of Practicing
and Memorizing.

HEINZ G. KARL

Problemas de la Ejecución
Pianística.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN