

01322
9
a

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

Notas al programa

Presentadas por Víctor Martínez Mercado

para obtener el título

de

Licenciado Instrumentista (Acordeón)

Asesor: Mtro. Salvador Rodríguez Lara

México D.F. a 4 de diciembre del 2001

2003



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.

PROGRAMA PARA INTERPRETARSE EN EL EXAMEN PROFESIONAL:

acordeón solo:

Pequeño Preludio y Fuga en la menor para órgano BWV 559	Johann Sebastián Bach
Chacona de la Partita no. 2 en re menor para violín solo BWV 1004	Johann Sebastián Bach – Ferruccio Busoni
Monasterio de Ferapont	Vladislav Zolotarev
“Paganiniana” opus 52	Hans Brehme
“El hombre que sueña”	Rodolfo Mederos
“Pedro y Pedro”	Astor Piazzolla

acordeón, violín y contrabajo:

“Zita”	Astor Piazzolla
“Escualo”	Astor Piazzolla
“Biyuya”	Astor Piazzolla

acordeón, violín, contrabajo y vibráfono:

“La muerte del ángel”	Astor Piazzolla
-----------------------	-----------------

... a la Dirección General de Bibliotecas.
 ... a difundir en formato electrónico e impres
 ... contenido de mi trabajo recepción

NOMBRE: Diego Martínez

FECHA: 20 de mayo 2003

FIRMA: [Firma manuscrita]

Sobre el acordeón.

Es un instrumento patentado en el año de 1829 en Viena por Cyrill Demian (1772-1847). El primer acordeón era muy sencillo: dos armónicas con llaves, a modo de teclas, unidas por un fuelle, la del lado izquierdo tenía botones que producían diferentes acordes, de ahí su nombre. Definitivamente todos los estudios que se han hecho de sus orígenes coinciden en que fue el cheng (aproximadamente 3000 a.c.) hecho con cañas de bambú, una boquilla y un resonador el antecesor de todos los instrumentos de lengüeta que se inventaron en la Europa del siglo XIX, entre ellos la armónica (1821), la concertina (1827), el bandoneón (1835), así como el acordeón. Aunque ya se utilizaban lengüetas desde el siglo X en varios tipos de órgano como el positivo y el bible regal fue el cheng quien influyó en la construcción de los instrumentos citados. En el siglo XIII tal vez por medio de los tártaros llegó a Rusia. Se sabe que en 1740 se interpretaba este instrumento en la corte de San Petersburgo y tal vez por esa vía o por medio de un misionero Jesuita (según fuentes francesas) en París se conoció en 1770 y fue modelo en los siguientes 50 años para instrumentos de fuelle y lengüetas.

A la evolución del mecanismo del acordeón siguió un desarrollo paralelo de su técnica instrumental. En el conservatorio de París se conserva el primer método para enseñar el acordeón que se conoce, se llama el Methodé Reisner escrito en 1838. En 1852 se patentó el primer acordeón con teclado y en 1870 se construyó el primer acordeón de botones.

En la última década del siglo XIX el manual izquierdo evolucionó finalmente en una serie de bajos y acordes dispuestos en un círculo de quintas: 6 hileras de botones divididos en 2 de bajos (*bajos sueltos**) y 4 de acordes mayores, menores, séptima de dominante, y disminuidos. Este sistema recibió el nombre de Stradella.

La aportación que definitivamente cambió el enfoque del acordeón fue agregarle al manual izquierdo 60 botones con sonidos no octavados que abarcaban cinco octavas y que recibieron el nombre de *bajos baritonos**.

El desarrollo del acordeón como instrumento de concierto tuvo un gran impulso en Italia y Alemania (con la fábrica de acordeones Hohner) en el siglo XX a partir de la década de los treinta. El acordeón comenzó a tener su repertorio de compositores tan valiosos como Felice Fugazza, Adamo Volpi, Ettore Pozzoli y Luciano Fancelli (Italia) T: Lundquist (Suecia) J. Feld, V. Trojan (Checoslovaquia), A. Galla Rini, Henry Cowell, Paul Creston (U.S.A), Hans Brehme, Wolfgang Jacobi, Hugo Herrmann (Alemania), O. Schmidt (Dinamarca) por mencionar algunos.

*En este trabajo mencionaré siempre a los *bajos sueltos* y *bajos baritonos* con letras cursivas. Estas dos definiciones varían en diferentes regiones del mundo. También designaré la palabra *registro* para hacer referencia a el mecanismo que tienen los acordeones para octavar los sonidos o producir diferente timbre (incluso el vibrato, en el que suenan dos ó tres lengüetas a la vez, ligeramente diferenciadas en afinación).

Compositores como D. Shostakovich, Anton Krenek, Tchaikovski, Kurt Weill, Luciano Berio, Franco Donatoni, S. Gabaidulina han escrito música para el acordeón.

La primera cátedra de acordeón en un conservatorio importante fue en Kiev en 1927.

El acordeón evolucionó rápidamente a partir de 1970 en la Unión Soviética debido al apoyo que tenían en ese país los instrumentos considerados "del pueblo". Inventaron el sonido del acordeón que prevalece hasta ahora el llamado sonido "bayán". En la música original para acordeón que se interpreta actualmente siguen prevaleciendo los compositores rusos como A. Kusiakov, V. Zubintski, V. Semionov y sobre todo Vladislav Zolotarev. La escuela de interpretación rusa es una de las mejores de todo el mundo. Tal vez la máxima figura rusa como investigador, intérprete y arreglista es Friedrich Lips, sus libros y sus discos siguen siendo muy solicitados, sus arreglos son los que se interpretan más hoy en día.

El acordeón ha tenido mejoras técnicas como el mecanismo que permite accionar la mayoría de los cambios de *registro* con la barbilla, evitando para ello utilizar los dedos. Predominan ya los modelos de acordeón que aparentemente son Stradella pero al accionar un mecanismo convierte la parte de acordes en *bajos barítonos*. Estos modelos son mucho más cómodos por que el antebrazo izquierdo no se tiene que desplazar a través de la correa con la que se abre el fuelle para tocar los *bajos barítonos*, además de que se tienen cuatro hileras de dichos bajos, lo que simplifica considerablemente las digitaciones de escalas y arpeggios.

En México el acordeón llegó a mediados del siglo XIX. Lo trajeron checoslovacos, polacos y alemanes principalmente, que vinieron a realizar trabajos de minería en el norte del país; junto a su instrumento trajeron su música y los ritmos que prevalecieron fueron la polka y el schottis.

El acordeón que prevaleció en esa región fue un acordeón al que se le conoce con el nombre de "diatónico": es pequeño, con botones en la mano derecha (los hay de dos y tres hileras). En la mayoría de los casos no se interpreta la mano izquierda. Se les llama "diatónicos" porque producen en un mismo botón un sonido abriendo el fuelle y otro cerrando, al igual que el bandoneón y muchas armónicas.

En México el acordeón de concierto tiene dos pilares fundamentales, en la década de 1950 a 1960 el acordeonista italiano William Aldo Pederzoli Rizzardi y el pianista y doctor en musicología sueco Ernest Till fundaron sus escuelas por separado y han sido las más trascendentes hasta la fecha.

Es importante señalar que la escuela de acordeón de concierto mexicana no ha tenido en la Ciudad de México ningún nexo con el acordeón diatónico ni con su música. Es un campo muy amplio para investigar y conocer nuestras raíces y para generar métodos pedagógicos mexicanos, libros, arreglos y composiciones.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pequeño Preludio y Fuga en la menor para órgano de Johann Sebastian Bach BWV 559.

El Preludio tiene carácter improvisatorio basado en progresiones armónicas.

Empezando con un acorde de Am (LA menor) tiene en los primeros 3 compases notas de la escala de el I-VI-II y V con adornos a contratiempo en otra voz, posteriormente tiene acordes arpegiados del V del IV resolviendo al IV (compases 3 en tercer tiempo y 4), repite el mismo tipo de acordes arpegiados pero ahora con el V del III (compás 5) resolviendo al III empezando la progresión III-VI-IV mayor- VII -V-I (compases 6 y 7) siguiendo un compás con escalas en el V y en el I (compás 8) posteriormente hay un pedal con acordes arpegiados del V del V(compases 9 y 10) para resolver a el V menor (compás 11 primer tiempo), luego hay una progresión III-VI-IV mayor- VII-V-I (del segundo tiempo del compás 11, al primero del compás 14) y enseguida un añadido , también una progresión de acordes en primera inversión con retardo en la voz aguda (la fundamental) VI-V menor- IV-III-II-I-V-I (cuarto octavo del compás 14 al tercer cuarto del compás 15) y para terminar se observa una cadencia que es una imitación de un stretto en I-IV-V-I (décimo dieciseisavo del compás 15 al tercer octavo del compás 18)

El preludeo esta en compás de 4/4 y la fuga en compás de 6/8 lo que da un contraste métrico a la obra.

La fuga tiene cuatro voces, una respuesta real (compás 7) cambiando al tono del V menor , la exposición dura 24 compases y tiene un desarrollo pequeño de 4 compases que consiste en una progresión basada en el cuerpo del sujeto V-V del IV-IV-V del III-III-IV-II-V-I , (compases del 42 al 45) después realiza el stretto con la cabeza del tema de la fuga (compases del 46 al 52) , la recapitulación comienza en el último cuarto del compás 52 con el tema en la voz del bajo y utiliza en las otras tres voces material del cuerpo del sujeto. Los últimos 10 compases son la coda con un pedal en el V para resolver al I.

Al igual que toda la serie de pequeños preludios BWV 553 -560 la página de internet www.jsbach.org de Jan Hanford y Jan Koster considera la obra "espuria" y se la atribuye "posiblemente" a J.T. Krebs

Los pequeños preludios y fugas de Bach tienen un estilo didáctico al igual que el pequeño libro de corales para órgano Orgelbuchlein BWV 599-644

Sobre la transcripción e interpretación para acordeón de teclas.

En el segundo compás del preludio se inicia con mano derecha sola y después se utiliza la mano izquierda con *bajos sueltos*. En el décimo compás se resuelve cambiar el pedal que es sostenido con *bajos sueltos* a *bajos baritonos*.

De el compás 11 al final de el preludio se interpreta con una sola mano lo que está escrito para ambas manos en la versión original, y con la izquierda se interpreta únicamente la voz de los pedales (a excepción de las notas LA DO LA en el segundo cuarto del compás 16 que se interpretan con *bajos baritonos*).

Las dificultades interpretativas en el acordeón radican básicamente en el cambio de fuelle , es decir, al abrirlo o cerrarlo hay un corte de la columna de aire cuya presión hace vibrar las lengüetas del instrumento, interrumpiendo la continuidad sonora. Por tanto en un pasaje con varias voces se tiene que dar prioridad a la continuidad de alguna voz, y es difícil no afectar la sonoridad de las demás voces simultáneas. También se debe cuidar la calidad del sonido el conservar la misma presión del fuelle en un mismo pasaje. Generalmente al interpretar obras de órgano la sonoridad debe ser amplia. Por el tipo de transcripción, en varios compases se manejan tres voces en una sola mano como en la coda de la fuga, cuatro compases antes de terminar, en donde el sujeto es difícil de tocar en legato por la necesidad de tocar otras dos voces simultáneas. He observado que muchos acordeonistas tocan el último acorde de las obras para órgano barroco con un crescendo. En mi interpretación tratando de respetar la sonoridad original de un órgano, evito los cambios de dinámica en dicho acorde.

Al consultar al maestro Rodrigo Treviño sobre la interpretación del preludio en órgano comentó que se interpreta con mayor frecuencia lo escrito para las manos en un solo manual, es decir no se acostumbra tocar la mano derecha en un manual y la izquierda en otro ya que los timbres cambian, se le da de esta manera la misma sonoridad a ambas manos. A decir del maestro los organistas utilizan los cambios de *registro* , como un recurso para matizar, en el acordeón obviamente se puede matizar con la presión que se le da al fuelle y se le da poco valor a los cambios de *registro* como un recurso para matizar en un solo manual, pero si se quieren diferentes matices en los dos manuales a la vez el recurso de los *registros* puede servir. El *registro* utilizado en el preludio tiene tres octavas y el *registro* utilizado en la exposición de la fuga tiene una octava aguda y una grave, cambiando después al primer *registro* mencionado para culminar la obra. Quiero mencionar que el vibrato de el acordeón junto con todos sus *registros* asociados cada vez es menos estridente en los acordeones de concierto. En la interpretación que hago se matiza en algunas progresiones , pero donde hay un cambio súbito en el matiz es en el compás 11 , donde empiezo con un matiz piano para ir subiendo poco a poco hasta culminar la cadencia final en fortísimo. Para la fuga, toco un matiz mf el desarrollo mp y va subiendo en el stretto hasta llegar a la recapitulación y coda con un forte y un fortísimo al final.

Chacona de la Partita no. 2 en re menor para violín solo BWV 1004 de Johann Sebastián Bach – Ferruccio Busoni

Partita: en el periodo final del barroco se utilizó este término para definir a una suite, es decir a una serie de movimientos instrumentales con algunos elementos en común.

Chacona: Una estructura con variaciones continuas del periodo barroco, similar a la passacaglia, basada en una progresión de acordes; es una danza importada a finales del siglo XVI a través de España e Italia desde Latinoamérica.

Esta obra consta de un tema con 34 variaciones.

Las transcripciones hoy en día siguen siendo objeto de un cierto desprecio de parte de los puristas, pero no hay que perder de vista que Bach realizó transcripciones para órgano de conciertos para violín de Vivaldi (el de A (LA mayor) se interpreta en acordeón con mucha frecuencia), Franz Lizt transcribió una gran cantidad de obras de orquesta y violín (en especial de Paganini) al piano, así como Rachmaninoff hizo lo propio con las obras de su amigo Fritz Kreisler, y hay muchos ejemplos más; finalmente con el tiempo se ha observado que prevalecen los buenos arreglos, y ciertas transcripciones.

El acordeón como instrumento nuevo ha sido sujeto de numerosas transcripciones en sus inicios en las salas de conciertos. Es muy importante interpretar y dar a conocer las composiciones originales para este instrumento pero no hay que menospreciar el valor que tiene una buena transcripción. El inicio de el acordeón en las salas de concierto se da entre 1930 y 1940, más de un siglo después de su invención.

La evolución técnica que ha tenido el instrumento ha hecho que cambien radicalmente los parámetros para darle su justo valor a una obra y a una transcripción. En los concursos mundiales se exige un mínimo de música original para el instrumento, pero siempre se ha permitido interpretar transcripciones.

La chacona ha sido transcrita para muy diversos instrumentos: Brahms elaboró su transcripción en piano para la mano izquierda sola (Estudio pianístico no. 5). Andrés Segovia realizó el primer arreglo para guitarra. Leopoldo Stokowski arregló la obra para orquesta y existen también transcripciones para arpa.

Sobre las transcripciones, quisiera reproducir integro el pensamiento de Ferruccio Busoni:

“La frecuente oposición levantada por mis transcripciones y la oposición que la crítica irracional a menudo enfoca en mí me hacen tratar de alcanzar alguna claridad en este punto.

Mi opinión final acerca de ello es esta: que la notación es en sí la transcripción de una idea abstracta.

En el momento en que la pluma toma posesión del pensamiento, éste pierde su forma original. La intención de escribir una idea necesita ya de suyo la elección de un tiempo y de un registro. El compositor está obligado a decidir sobre la forma y el registro y ellos determinan más y más claramente el curso que debe ser tomado y sus limitaciones. Aún si mucho de la idea es original e indestructible y continúa existiendo, esto será acuñado en el momento de la decisión dentro de un tipo que pertenece a una clase (de composición). La idea se convierte en una sonata o un concierto, y esto es ya un arreglo original. De esta primera transcripción a la segunda hay un paso comparativamente corto y poco importante. Sin embargo, en general, el público hace un alboroto solamente acerca del segundo. Al hacerlo así, se deja de observar el hecho de que una transcripción no destruye al original, así que no puede haber inquietud acerca de que haya alguna pérdida proveniente de ella. La ejecución de una obra también es una transcripción, y tampoco esta, no importa cuán libre pueda ser, puede suprimir jamás al original. Puesto que la obra de arte musical existe completa e intacta antes de que haya sonado y después de que el sonido se ha terminado. Esta dentro y fuera del tiempo a la vez.

Más aún, la mayoría de las composiciones de Beethoven para piano, suenan como transcripciones de la orquesta y la mayoría de las obras orquestales de Schumann suenan como arreglos del piano.

Por alguna curiosa razón la forma de la variación se tiene en gran consideración y estima por músicos serios. Esto es un poco extraño, porque si la forma de la variación está construida sobre un tema prestado, produce una serie completa de transcripciones y las más desconsideradas con el tema son las que consideran el tipo de variación más ingenioso. De esta forma, los arreglos no se permiten porque cambian el original mientras que la variación se permite a pesar de que cambia el original”

El arreglo que interpreto es una fusión del arreglo hecho para acordeón de botones por el investigador y acordeonista ruso Frederich Lips en el cual dice claramente en la partitura J.S. Bach – F. Busoni, es decir esta basado totalmente en el arreglo de Busoni y el arreglo (del cual no hay partitura solo grabación) del acordeonista de teclas ruso Yuri Dranga, el cual esta basado también en el arreglo de Busoni, sin embargo encontramos en este una influencia más directa de la pieza original para violín, dadas las limitaciones de el instrumento para interpretar íntegro el arreglo para piano.

Análisis de los arreglos

Se analizará ciertos compases de algunas variaciones (13) para comparar el tratamiento que dió Busoni a la versión original, y como se elaboró el arreglo para acordeón.

En este análisis tomaré de la partitura para acordeón la notación, sin considerar los cambios de octava que se logra con los registros, sin embargo en la mano izquierda del acordeón al utilizar los *bajos sueltos* se producen cuatro y hasta cinco sonidos en octavas.

Primer compás de la variación 7



Versión de Busoni:

En el primer octavo se observa un recurso muy frecuente que consiste en dejar en su índice original a la voz aguda y colocar dos octavas abajo a la voz grave, de esa manera se amplía el espectro sonoro para posteriormente darle cuerpo añadiendo notas y completar la armonía. Agrega un LA cinco y un FA cinco que octava al original además en la mano izquierda se completa el acorde del I con la fundamental octavada y el quinto grado. El segundo y tercer octavos los octava con la mano izquierda para resolver repitiendo el mismo acorde que en el primer octavo, en el siguiente dieciseisavo también recurre a la ampliación del registro colocando el SI bemol (la voz de abajo) dos octavas abajo y añade notas para completar la armonía, en este caso el acorde del IV, agrega un RE seis y un SOL cinco que octava a la nota más aguda, en la mano izquierda octava al SI bemol y agrega un SOL cuatro, los siguientes tres dieciseisavos son octavados en la mano izquierda.



Versión para acordeón:

Las voz aguda es cambiada de índice una octava arriba, y la voz grave también se baja dos octavas al tocarse con *bajos sueltos*, en la mano derecha se añaden las mismas notas que en versión Busoni para completar el acorde, también una octava arriba; en la mano izquierda se octava utilizando el bajo suelto del I, los siguientes dos octavos son octavados de la misma manera con *bajos sueltos* y resuelve en el cuarto octavo al mismo acorde. El último cuarto del compás presenta cambios respecto a la versión Busoni la voz más aguda cambia de duración, no es de un octavo sino de un cuarto, y en la mano derecha solo se deja un SOL cinco octavando a la nota aguda, ampliando el índice baja dos octavas a la voz grave, aunque solo se octava al igual que los siguientes tres dieciseisavos con bajos sueltos en la mano izquierda. El resultado de esta variante da la impresión de que se añadió un contrapunto.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Primer compás variación 15

Versión de Busoni:

En la versión original se observa en ese compás el arpeggio del acorde RE índice cinco RE índice seis y FA índice seis, en esta parte de la pieza se utiliza una forma de interpretación en el barroco que se puede considerar improvisatoria al dejar las notas de un acorde indicadas para que el intérprete tenga la libertad de tocarlas en el orden deseado. Encontramos con respecto al original un cambio en la métrica ya que en el original se utilizan tresillos de dieciseisavo y en la versión Busoni hay treintaidosavos pero conserva el contorno de la conducción de voces, amplía el registro de la nota más grave y bajando el sonido más grave una octava, en la mano izquierda añade una nota octavando la grave, cada cuarto de tiempo baja la voz grave como lo hizo con la del primer dieciseisavo y un elemento importante es el cambio del valor de la nota ya que se mantienen como cuartos (a excepción del primero), aquí agrega un elemento que enriquece la sonoridad al introducir en el segundo octavo de cada cuarto la repetición en otro índice de la nota del primer cuarto, la primera nota la repite una octava abajo reforzada con doble octava (un RE) la segunda y tercer nota (SI bemol y LA) son repetidos dos octavas arriba del original sin ser octavadas. Y para completar el espectro sonoro la nota más aguda de cada grupo es acompañada de otra nota añadida que enriquece la armonía.

Versión para acordeón:

Al igual que en la versión Busoni el primer dieciseisavo de cada cuarto es convertido en cuarto y bajado dos octavas para posteriormente reforzarlo con un añadido de una octava alta, también cada nota más aguda del grupo es acompañada de un añadido para completar la armonía. El carácter de esta variación cambia bastante con respecto del original, y se convierte en el principio de uno de los climas de la obra.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cuarto compás tercer tiempo y quinto compás de el primer tiempo del tema



Versión de Busoni:

Observamos en la versión original dos voces. Busoni cambia de índice la voz aguda bajándola una octava. La voz grave baja dos octavas, ampliando el espectro sonoro y rellena el espacio entre ambas voces con una nota que completa la armonía, LA índice tres, en el siguiente compás utiliza el mismo recurso solo cambia la armonía haciendo un retardo con notas del V para resolver al I.



Versión para acordeón:

Conserva la misma octava en la voz aguda pero baja dos octavas (por interpretarse con *bajos sueltos*) la voz grave, y al igual que la versión de Busoni agrega un LA índice tres, en el siguiente compás le da el mismo tratamiento al acorde con retardo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Segundo compás de la variación 10



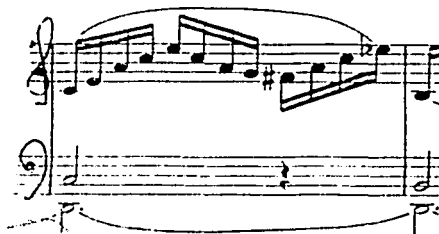
Versión de Busoni:

En esta variación Busoni utiliza otro recurso para enriquecer la sonoridad, la única voz existente baja una octava y deja un pedal del I en un registro más grave, y añade armonía en el segundo octavo de cada cuarto del compás acordes del V menor, VII y V disminuido. En el registro agudo se completa la armonía, de esta manera se amplía el espectro sonoro.



Versión para acordeón:

Hay un cambio substancial con respecto a la versión Busoni en la disposición de las voces. La única voz de la versión original se conserva en su registro original, la nota pedal, está en la misma tesitura que en la versión de piano, con la diferencia que en el acordeón en verdad es una nota pedal por que el sonido se conserva. Otra diferencia notable esta en que se omiten los acordes agudos de la versión piano para ser sustituidos por una tercera voz colocada entre la primera y el pedal, esta vez con una duración de dos cuartos y un silencio de cuarto, observando que la nota DO es el tercer y primer grado de los primeros dos acordes de Busoni.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Primer compás de la variación 16



Versión de Busoni:

El primer dieciseisavo es una nota que resuelve de la variación anterior, en la versión original se observan treinta y dos avos en una sola voz haciendo una escala, en la versión de Busoni se respeta el índice, pero hay dos voces más, una intermedia (un FA índice 5) como pedal y una voz grave octavada añadiendo un contrapunto para terminar con un acorde del IV que resuelve en el siguiente compás al VII.

Musical notation for the Busoni version of the first measure, showing a grand staff with treble and bass clefs, dynamic markings *fs* and *poco f*, and fingering *3 4 8 4*.

Versión para acordeón:

No hay ningún cambio con respecto a la versión Busoni, la voz baja es duplicada con bajos sueltos

Musical notation for the accordion version of the first measure, showing a grand staff with treble and bass clefs, dynamic marking *sf*, and a slur.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Segundo compás de la variación 18



Versión de Busoni:

En la versión original hay dos voces, Busoni baja una octava la voz aguda y dos octavas la voz grave. En el primer cuarto añade una nota para completar armonía del V y en el segundo cuarto añade dos notas para completar el acorde del I.



Versión para acordeón:

Se conserva el índice de la primera voz, pero la segunda se baja una octava, no se completa la armonía.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Primer compás variación 22

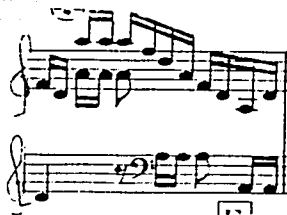


Versión de Busoni:

En la versión original observamos que el primer cuarto es la resolución de la variación anterior, y lo siguiente es una sola voz arpegiando el acorde de del I. Busoni en la voz original conserva el índice, en principio añade octavas a los primeros tres dieciseisavos, y al tercero, al octavar, le da una duración de un cuarto a la nota añadida. Continúa enfatizando este principio de la variación tocando las misma notas una octava abajo en el segundo octavo del segundo tiempo y una octava abajo en el segundo octavo del tercer tiempo.

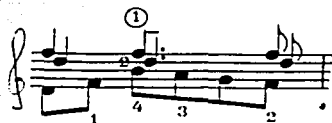
Versión para acordeón:

Realiza casi el mismo tratamiento con la diferencia de que la segunda vez que se hace el motivo añadido se interpreta con una octava, con los *bajos haritonos*, y la tercera vez que se repite el motivo se octava con los *bajos sueltos*.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cuarto compás variación 24



Versión de Busoni:

En la versión original observamos tres voces, también se podría ver las dos voces agudas como una armonización a la voz grave. Busoni baja una octava la primera corchea, y dos octavas las demás que están en la voz grave. Añade octavas altas a esta voz. En los primeros dos cuartos de las voces agudas añade una nota para completar la armonía del I y para completar el espacio hace un contrapunto con dieciseisavos. Esta melodía también la utilizó en los primeros cuatro compases de la variación. Esto convierte a este pasaje en uno de los más complejos de interpretar.



Versión para acordeón:

Al igual que la versión de Busoni la voz más grave se baja una octava y se octava en este caso con los *bajos sueltos*, solo añade una nota para completar armonía en el primer tiempo y agrega el contrapunto al igual que la versión Busoni.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Primer compás variación 27

Versión de Busoni:

Esta es una de las variaciones que cambian de la versión Busoni al original de una manera más notoria. En la versión original hay libertad de utilizar los acordes indicados para interpretarlos con la variante que mejor le parezca al intérprete. En la versión Busoni hay una respuesta de acordes con la mano derecha y la izquierda en valores de dieciseisavos, en base a los acordes indicados, sin embargo en ese compás no se observa el LA que esta en el segundo y tercer acorde.

Versión para acordeón:

Basado en la transcripción Busoni los acordes de la mano derecha son los mismos pero en la mano izquierda solo se encuentra una nota octavada que es la misma que la nota más grave de los acordes de Busoni, aunque en esta versión todas se conservan en el mismo índice..

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tercer compás variación 28



Versión de Busoni:

Esta es una de las variaciones donde menos cambios se hicieron, en la versión original vemos tres voces que también juegan el papel de armonizar la voz más aguda en el primero y último octavo del compás. Busoni cambia el índice al bajarlo una octava, altera el valor de las dos voces graves del primer octavo cambiándolas a blancas, en el segundo acorde del compás añade una nota RE índice 4.



Versión para acordeón:

La versión para acordeón es todavía más parecida a la original, solo cambia de índice la nota grave del primer octavo, lo baja una octava, y añade en el último octavo del compás el mismo RE que la versión Busoni solo que índice 5, la nota grave de este acorde también la baja una octava.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Quinto compás de la variación 29

Versión de Busoni:
Exactamente igual que la versión original.



Versión para acordeón:
Exactamente igual que la versión original.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Segundo compás de la variación 33



Versión de Busoni:

En la versión original hay una sola voz que tiene acordes arpegiados. Busoni en el primer dieciseisavo baja la primera nota dos octavas y completa la armonía, en los siguientes dieciseisavos cambia el índice una octava arriba y en cada primer dieciseisavo de un tresillo añade armonía (un acorde en octavo que corresponde a las notas del tresillo), cuidando producir un movimiento contrario, al ir descendiendo los acordes, al tiempo que los tresillos van en ascenso.



Versión para acordeón:

El índice se sube una octava y se le agrega en los dos primeros grupos de tresillos dos octavas al primer dieciseisavo al igual que al último grupo de tresillos del compás.



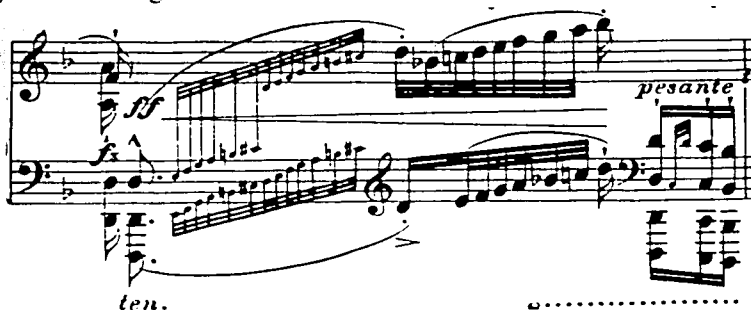
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Primer compás de la variación 9



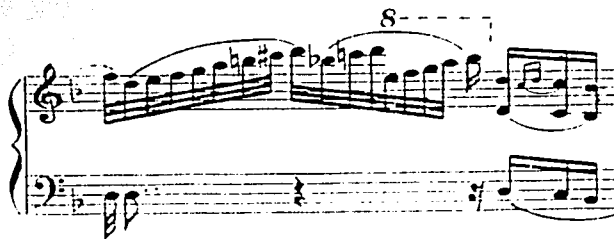
Versión de Busoni:

La variación comienza en el segundo treintaidosavo del compás, ya que el primero es el acorde al que resuelve la anterior variación. Hay una sola voz en la versión original haciendo dos escalas sobre el I y el VI. Son treintaidosavos los primeros dos tiempos y en el tercer tiempo se utilizan dieciseisavos; los últimos tres son una respuesta a la primera frase. Busoni cambia el índice de la primera nota una octava abajo y le agrega dos octavas bajas además cambia la duración (octavo con punto). A partir de las dos octavas agudas va a empezar la primera escala original pero con la diferencia de que esta octavada, y hace un añadido en dicha escala al agregar una octava más con el fin de explotar la mayor extensión del piano y ampliar la gama de sonidos. La segunda escala es solamente octavada, conservando el índice original y los últimos tres dieciseisavos se les agrega dos octavas abajo y una apoyatura en el segundo de ellos.



Versión para acordeón:

Se altera el índice original una octava arriba y a la primera nota se le agregan dos octavas con *bajas sueltas*. La escala es respetada sin añadidos y en los últimos tres dieciseisavos también se agrega la apoyatura que sugiere Busoni, y se añaden dos octavas bajas.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sobre el arreglo y la interpretación en acordeón de teclas

Busoni, inmerso en la tradición romántica, realizó su transcripción para piano de carácter virtuoso a la manera de Franz Lizt. En una carta que escribió sobre él menciona " Todos descendemos radicalmente de él, sin exceptuar a Wagner y le debemos hasta las más pequeñas cosas que podemos hacer". El arreglo contiene grandes contrastes en dinámica, tiempo, registros y articulaciones a diferencia de la interpretación de la versión original, que ha prevalecido en los últimos años. La interpretación de el arreglo para acordeón que yo hago está basada totalmente en el arreglo Busoni, a pesar de que no están en la partitura todas las indicaciones de tiempo y dinámica. También el escuchar diversas interpretaciones de pianistas y acordeonistas (en especial rusos: Evgeny Kissin*, Frederick Lips y Yuri Dranga), me llevó a definir una interpretación con grandes contrastes.

El arreglo para acordeón finalmente tiene como objetivo explotar toda la capacidad sonora del instrumento. Un buen arreglo, como este, debiera parecerle a una persona que escucha por vez primera la obra, que es una pieza original para el acordeón. El compromiso como intérprete es realizar una ejecución a la altura de el arreglo, de corte romántico.

Voy a mencionar algunas dificultades a las que me tuve que enfrentar en algunas variaciones:

El tema tiene acordes en forte con carácter majestuoso, en el cual el intérprete debe de mantener una calidad en el sonido para poder igualar el ataque de cada uno de estos, el cambiar la dirección de el fuelle al cerrar el acordeón (como ya lo mencioné anteriormente en el Preludio y Fuga de Bach), es un momento en especial muy delicado, el control de el sonido es más difícil mientras más abierto se tenga el fuelle, y estos acordes al igual que los acordes de la última variación requieren de mucho aire y por tanto más extensión de fuelle. Hay ejercicios específicos que me fueron enseñados por mi maestra Teresa Bazán, para lograr ligar dos notas al hacer el cambio de fuelle (abriendo-cerrando o cerrando-abriendo), yo estuve constantemente haciéndolos, por ejemplo: una escala con ambas manos en la cual se tocan dos o tres notas ligadas abriendo el fuelle y se trata de ligar las siguientes dos notas una abriendo y otra cerrando, de esta manera uno tiene la referencia del sonido ligado sin cambio de fuelle y trata de imitarlo al cambiar la dirección del fuelle

En la primera variación se tiene que lograr una independencia técnica en los dedos de la mano derecha, ya que hay un tema en la voz baja que va acompañada de acordes respaldados con la mano izquierda.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

* Evgeny Kissin ofreció un concierto en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México en 1998 en el cual ejecutó la Chacona de Bach-Busoni. Cuando se le preguntó si pensaba en las interpretaciones "tradicionales" de Bach para lograr la suya, su respuesta textual fue: "no, en lo absoluto".

En las variaciones 6 y 7 se usan combinaciones en la mano derecha de octavas, quintas, sextas y acordes de tres sonidos con voz en la mano izquierda con *bajos sueltos* además de la independencia en los dedos al utilizar al final de los últimos cuatro compases una nota tenida y otras en movimiento en la variación 6.

En la variación 9 hay escalas de dos octavas con treintaidosavos.

La variación 13 tiene arpeggios para la mano derecha de dos octavas de agudo a grave y viceversa que tienen en la nota más aguda acordes de dos y tres sonidos, es uno de los pasajes más difíciles de interpretar para lograr claridad en todas sus notas. Este fue un recurso pianístico que utilizó mucho Franz Liszt en sus arreglos y composiciones.

La variación 16 tiene gran dificultad por tratarse de el final del clímax de la primera parte de la obra e interpretarse con carácter resolutivo. Se tienen tres voces (dos en la derecha y una en la izquierda) que concluyen en dos acordes de cuatro sonidos, mientras que la izquierda toca *bajos sueltos*; la derecha tiene un nota pedal con el pulgar y con los otros cuatro dedos treintaidosavos a una velocidad vertiginosa.

La variación 24 tiene problemas técnicos similares a la 16 ya que hay tres voces, también con notas largas, combinadas con notas de duración menor. Toda la variación tiene intensidad de *forte* y es una conclusión de las dos anteriores variaciones.

La variación 27 tiene gran dificultad técnica, se trata de acordes de tres sonidos en la mano derecha con apertura de una octava que cambian de índice y van contestando a la voz de la mano izquierda a velocidad *presto* y con la indicación en la partitura (Busoni): con *fuoco*.

La variación 33 tiene tresillos de treintaidosavo en la mano derecha sobre arpeggios que van abriendo su extensión conforme son más agudos, y notas simultaneas en terceras y sextas que van acompañadas de una voz en la mano izquierda.

La dinámica en general en toda la pieza en esta versión es de grandes contrastes y muchos acentos, hay dos ejercicios que practicaba con mucha frecuencia que me ayudaron a tener un mejor control del fuelle para manejar mejor la dinámica Estos ejercicios me los enseñó en el verano del 2000 el acordeonista italiano Claudio Jacomucci, quien escribió un libro sobre la técnica del acordeón y es uno de los mejores acordeonistas de vanguardia que hay en la actualidad.

El primer ejercicio coordina los dedos con el fuelle, se hace una escala con una o con ambas manos en la cual solo se va a producir sonido cada dos o tres notas, en las demás se oprime la tecla pero el fuelle es completamente detenido para que no haya sonido. De esta manera el resultado sonoro en una escala de G (SOL mayor) en tres octavas ascendiendo, produciendo sonido cada tres notas se escuchara como SOL, DO, FA, SI, MI, LA, RE, SOL. Es claro que el control es mayor mientras se toquen las escalas a mayor velocidad.

El segundo ejercicio también se pudo hacer sobre una escala y consiste en presionar la tecla y después mover el fuelle para producir el sonido y sin quitar el dedo de la tecla detener el movimiento del fuelle para apagar el sonido, esto se hace con cada nota de la escala.

Los registros que utilicé en la chacona fueron cinco:

Registro con una voz grave en la variación 18

Registro con una voz media en cuatro compases de la variación 10 y variación 2.

Registro con una voz aguda y una grave en las variaciones 3,10 primeros cuatro compases,19 primeros cuatro compases y 28

Registro con una voz aguda una media y una grave tema, variaciones 7, 17, 19 cuatro últimos compases, 26 y 34.

Registro con una voz media y una aguda en las variaciones 4,5,6,8,9,11,12,13,14,15,16,17,21,22,23,24,25,27,29,30,31,32 y 33

La estructura rítmica del arreglo para acordeón, tiene grandes contrastes entre cada una de las variaciones pero no difiere mucho con el arreglo original. Lo que hace un cambio radical para el oyente son los cambios de tiempo de esta versión.

El tema presentado en cuartos y cuartos con punto lo interpreto con un tiempo andante majestuoso no muy lento tal como indica la partitura (Busoni).

Conservando el mismo tiempo en la primera y segunda variación hay octavos, octavos con puntillo y treintaidosavos

Aumentando el tiempo muy poco, todavía andante, la variación 3 tiene en la voz principal octavos y dieciseisavos.

Toco en tiempo muy lento la variación 4, que contiene solamente octavos.

En la variación 5 aumento un poco el tiempo, aún lento en sus primeros cuatro compases. Hasta aquí la densidad rítmica de la pieza es muy baja, pero al aumentar el tiempo en esta variación, en el compás 5 comienza una mayor densidad con figuras de dieciseisavos, el tiempo con el que interpreto es moderato.

La variación 6 es interpretada al mismo tiempo que la anterior, está tiene dieciseisavos en ambas manos.

En la variación 7 toco los primeros cuatro compases a tiempo lento, como dice en la partitura (Busoni): largamente. Contiene figuras de octavos y dieciseisavos. Los siguientes compases los interpreto a un tiempo moderato con dieciseisavos en ambas manos.

La variación 8 y 9 contienen la mayor densidad rítmica hasta este punto. Yo aumento la velocidad a casi un allegro; tiene figuras de dieciseisavos y treintaidosavos

Cambio la velocidad radicalmente en la variación 10, en donde la partitura de Busoni tiene una indicación de “tranquillo” dulce y expresivo. El tiempo es andante con figuras de dieciseisavos en la mano derecha y nota pedal en la izquierda en los primeros cuatro compases, en los siguientes con figuras de dieciseisavos en derecha, y octavos en la izquierda; el tiempo es aún más lento y rubato. La indicación en la partitura es “sostenuto”.

A partir de la variación 11 hasta la 16 que es donde concluye la primera parte de la obra; la densidad rítmica se conserva con figuras de treintaidosavos aunque hay variaciones en el tiempo, interpreto los primeros cuatro compases presto y a partir de la variación 12 conservo el mismo tiempo moderato hasta llegar a la variación 15 en donde se baja la velocidad un poco. Aunque en el arreglo para acordeón no tiene ninguna indicación en el cambio de tiempo en la variación 15, que es el clímax de la primera parte, en la partitura (Busoni) dice: “poco a poco allargando il tempo” que es como yo lo interpreto, para concluir la primera parte en la variación 16 con un tiempo presto, en la partitura dice “tempo animato” esta última variación contiene treintaidosavos en la mano derecha y dieciseisavos en la izquierda..

La variación 17 es la exposición del tema con ligeras variantes armónicas (empieza a sugerirse el modo mayor) pero con el tempo primo y las mismas figuras rítmicas: cuartos, cuartos con punto y octavos.

La variación 18 es tocada a tiempo muy lento y tiene figuras en la derecha de cuartos, cuartos con punto, octavos y dieciseisavos mientras que en la izquierda hay medios, cuartos, cuartos con punto y octavos.

La variación 19 tiene las mismas figuras que la anterior pero ligeramente sube el tiempo.

La variación 20 es interpretada a tiempo allegro y la densidad rítmica es mayor al haber figuras de dieciseisavos respondiéndose en las dos manos. El último compás tiene un ritardando para empezar a otro tiempo la siguiente variación.

La variación 21 baja de tiempo hasta un andante cantabile, en la partitura (Busoni) dice “tranquillo”, las figuras son dieciseisavos en la derecha y cuartos, cuartos con punto, octavos y dieciseisavos en la izquierda.

La variación 22 y 23 son preparación para concluir una idea musical en la variación 24, aquí encontramos la mayor densidad en la segunda parte de la obra, son siempre figuras de dieciseisavos en tiempo allegro, aunque antes de entrar al clímax de la frase hay indicado en la partitura un poco ritardando.

En la variación 25 hay un cambio de tiempo, la interpreto como dice en la partitura “piú largamente” al igual que los primeros cuatro compases de la variación 26, las figuras son en la mano derecha las mismas que en el tema al igual que en la izquierda.

En los cuatro últimos compases de la variación 26 crece la densidad al tener dieciseisavos en la mano izquierda aunque el tiempo es el mismo de los primeros cuatro compases, este es el clímax de la segunda parte de la obra.

La variación 27 es la coda de el clímax, y al igual que la coda de el clímax de la primera parte (la variación 16) la interpreto a tiempo presto y tiene mayor densidad que las variaciones anteriores, las figuras son dieciseisavos en la mano derecha con respuesta también de dieciseisavos en la mano izquierda.

En la variación 28 hay un cambio radical en el tiempo, al llegar a un andante sostenuto, con figuras de cuarto, cuarto con punto, octavos y dieciseisavos.

En la variación 29 el tiempo varía ligeramente a un andante con figuras de dieciseisavos en la mano derecha y cuartos en la izquierda.

La variación 30 tiene figuras rítmicas parecidas a la invención no. 14 a dos voces de Bach. El tiempo es el mismo que en la anterior pero tiene mayor densidad al tener dieciseisavos y treintaidosavos en la mano derecha y en la izquierda octavos con punto y dieciseisavos.

La variación 31 es tocada al mismo tiempo y tiene dieciseisavos en la mano derecha y octavos en la izquierda.

La variación 32 es un preámbulo para llegar al final de la obra, el tiempo va aumentando poco a poco y la densidad rítmica es mayor que la variación anterior por esta causa, además de que hay tres voces: en la mano derecha una voz tiene dieciseisavos, y la otra octavos, y la mano izquierda tiene octavos, en el último compás hay un ritenuto para entrar con más fuerza a la siguiente variación al igual que en la variación 23.

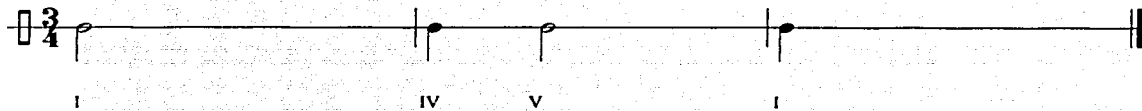
La variación 33 en el final de la obra tiene tresillos de dieciseisavos a tiempo allegro en la mano derecha y octavos y dieciseisavos en la mano izquierda.

La variación 34 es la recapitulación del tema. Presenta de nuevo en agógica "largamente maestoso", "sempre più allargando" que es como la interpreto. Tiene dos compases con tres voces, en uno hay cuartos en la mano izquierda y en una voz de la derecha, y en la otra voz dieciseisavos, en la otra hay dieciseisavos en la mano izquierda y en una voz de la derecha y en la otra voz octavos.

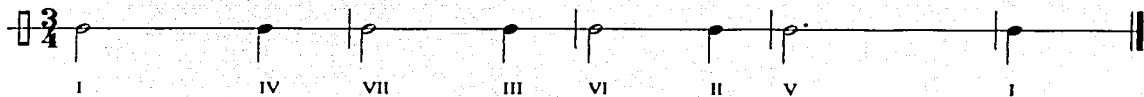
La obra esta en Dm (RE menor) en la primera parte de la obra, de la variación 1 a la 17 y en la segunda parte cambia a D (RE mayor) de la variación 18 a la 27, para terminar las variaciones 28 a 34 en Dm (RE menor)

El plan armónico de la obra en términos generales plantea la progresión armónica:
I, IV, V, I a la que se enriquece en muchas variaciones.

Primeros compases del tema



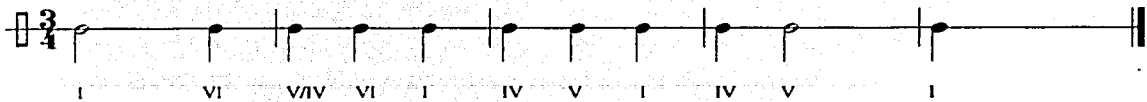
Variación 6, primeros cuatro compases



Variación 7 últimos cuatro compases



Variación 13, primeros cuatro compases



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Variación 15, primeros cuatro compases

I VI I V V/V V VII V/IV V/V II I V I

Variación 22, primeros cuatro compases

I V I V/V V I

Variación 26

I IV I IV V/V V I V V/IV IV V/V V I

Variación 33, primeros cuatro compases

I IV VII III VI IV/VI II I II V/V V I

Al igual que en el análisis rítmico, en el análisis armónico de algunas variaciones hay mayor densidad en las partes más dramáticas, es el caso de la variación 33 que es la penúltima variación de la obra. Todas las variaciones empiezan con el I y terminan en una cadencia perfecta V-I.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Monasterio de Ferapont de Vladislav Zolotarev

Obra original para acordeón, fue compuesta por uno de los más destacados compositores de música para este instrumento que ha habido: Vladislav Zolotarev (1942-1975) quien se suicidó a la edad de treinta y tres años después de haber sido rechazado por la muy exclusiva Unión de Compositores Soviéticos, quienes controlaban toda la difusión de las partituras en ese país.

Zolotarev era un gran compositor y un excelente acordeonista, terminó la licenciatura en el año de 1968 en este instrumento en su natal Magadan en el suroeste de Rusia, posteriormente estudió composición en el conservatorio de Moscú con Schedrin y Krepyukov y no solo compuso obras para el acordeón, también escribió obras para distintos ensambles de cámara, así como un concierto para acordeón y orquesta.

Sus obras más valiosas además del Monasterio de Ferapont, son las Sonatas no. 2 (1971) y no. 3 (1972) la Partita (1968) y sus seis Suites para Niños (1969-1974)) para acordeón de botones.

El monasterio de Ferapont está inspirada en un fresco de el pintor ruso del siglo XV Dionisio.

En esta pieza se escuchan colores que en su tiempo fueron novedosas para el acordeón.

La pieza se puede dividir en cuatro partes: introducción, parte A que es el desarrollo, una pequeña parte B y la coda.

Los primeros cuatro acordes de la introducción tienen una sonoridad muy característica de Zolotarev, son acordes en C (DO mayor) con séptima mayor con la mano derecha y completados en la nota fundamental con un *bajo suelto* en la mano izquierda. Posteriormente hay una indicación que dice: "imitando il campani". Se trata de una frase con notas acentuada al unísono con las dos manos (en la izquierda con *bajos sueltos*). La siguiente frase tiene una serie de acordes en "cluster" primero con la mano izquierda y se dejan tenidos para completarlos con la respuesta de la mano derecha, estos acordes llevan un violento acento súbito para después bajar paulatinamente su intensidad, en el último acorde esta la indicación "perdendosi".

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

[E]

29

f imitando il campani

sf = sf = sf = sf = sf = sf

perdendosi pp

El desarrollo de la pieza en Gm (SOL menor) es totalmente distinto a la introducción y utiliza recursos que indudablemente tiene sonoridades que se asemejan a un prelude organístico, la indicación que hay en la partitura dice "molto cantabile" la melodía es llevada con una gama muy amplia de matices. Con la mano izquierda se va tocando la línea melódica apoyada siempre por la mano derecha que además de tocar en tresillos acordes apoggiados, en la voz grave va tocando exactamente las mismas notas de la mano izquierda.

molto cantabile

p legato

[B]

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Llama la atención que se utiliza el efecto eco que se utilizaba en el barroco, al hacer una frase fuerte con la melodía en los *bajos barítonos* y una repetición de la frase piano también en los *bajos barítonos*; se hace a la inversa el efecto tocando una frase piano en los *bajos barítonos*, y la repetición en fuerte con la melodía en la mano izquierda con los *bajos sueltos*.

Two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows a melody in the left hand and a bass line in the right hand. Dynamics are marked 'f' and 'p'.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el final de la pieza hay un ostinato con las notas más agudas de el acordeón de teclas (utilizando el *registro* llamado *picolo*, con una voz aguda) en la mano derecha mientras que la mano izquierda lleva una melodía con cada nota acentuada. Posterior a esto volvemos a oír material de la introducción, y una serie de acordes aislados de fortísimo a pianísimo. La obra termina con el mismo acorde de C (DO mayor) con séptima mayor con el que empezó.

Two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked 'meno mosso' and 'mp'. The second system is marked 'sempre staccato' and 'p'.

A single system of musical notation for piano accompaniment. It includes dynamic markings 'pp', 'sf', 'sf', and 'meno sf'. It also features a 'Loco' marking and a 'B' box.

Sobre la interpretación

Esta obra fue pensada para el acordeón de botones y los cambios que se hacen al interpretarse en acordeón de teclas radican en la diferencia de extensión en el teclado de la mano derecha. La manera como se resolvió este problema fue manipulando los *registros* más agudos y graves en el acordeón de teclas para obtener las sonoridades deseadas.

Para interpretar esta obra correctamente es importante realizar los contrastes en los matices y lograr una buena conducción de la línea melódica que se interpreta con la mano izquierda, es fácil perder la continuidad al matizar con grandes contrastes. La melodía repite dos veces con ligeras variantes y tiene un clímax en cada una de estas repeticiones, el segundo es más intenso que el primero, para llegar a estos tiene que prepararse un matiz piano sobre la frase e ir creciendo poco a poco, la dificultad radica en administrar bien el aire para lograr el efecto deseado en el *ff* e ir disminuyendo la intensidad gradualmente.

Los cambios de *registro* en esta obra no se pueden hacer como están indicados en la partitura original, debido a los cambios de índice que realizo para adaptarlo al acordeón de teclas.

Utilizo los siguientes registros:

Registro con voz aguda y voz grave en los primeros cuatro acordes de la obra y en el acorde final.

Registro con vibrato en la voz media (tres lengüetas), voz aguda y voz grave en los motivos que imitan campanas.

Registro con voz media, aguda y grave en el desarrollo de el tema principal.

También utilizo el *registro* con voz aguda y el *registro* con voz grave para alcanzar los índices deseados por Zolotarev, aunque sacrifico un poco la sonoridad.

"Paganiniana" opus 52 de Hans Brehme

Es una obra compuesta originalmente para el acordeón, su compositor el alemán Hans Brehme (1904-1957) estudió en Berlín composición y piano. En este instrumento tuvo como maestro a Wilhelm Kempff, fue maestro de composición durante muchos años en Stuttgart, su obra incluye trabajos corales y música de cámara para muy diversos instrumentos.

Sus obras principales para acordeón son además de la Paganiniana opus 52 (1952) dedicada a los ganadores alemanes de concursos internacionales 1949-1952, la Elegía y Capricho de Otoño opus 57 (1953) y el Divertimento en F (FA mayor) opus 59 (1956).

La Paganiniana esta formada por un tema tomado del capricho no. 24 para violín solo de Nícolo Paganini, el mismo que utilizaron Litz, Brahms, Rachmaninoff entre otros para hacer sus obras. Consta de 18 estudios de concierto. En su época fue una obra muy ambiciosa, por querer abarcar la mayoría de las dificultades técnicas que existían para el acordeón. Con frecuencia esta obra se interpreta tocando desde 4 hasta 12 estudios en el orden que el ejecutante le parece mejor.

La interpretación que realizo consta del tema y once estudios. Seleccioné estos estudios, en primer término por gusto y en segundo cuidando que no se repitieran las dificultades técnicas, es decir que cada uno de ellos tuviera una dificultad técnica distinta.

A continuación hago una descripción de cada estudio, los voy describiendo conforme yo los interpreto, ya que la numeración original no está en el mismo orden.

Tema

Presenta apoyaturas a manera de arpeggios en cada inicio de compás, el tiempo es allegro, las dificultades técnicas radican en la nitidez de estas apoyaturas. En la mano izquierda se lleva un acompañamiento muy sencillo.

Paganiniana

Konzerttetüden

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Thema Allegro Marcato ma leggiero (♩ = 120)

Hans Brehme, Op. 52

Handwritten musical score for accordion. The score is written for two staves: the upper staff is the right hand (treble clef) and the lower staff is the left hand (bass clef). The time signature is 4/4. The music begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff contains a series of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *f*. The second staff contains a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *f*. The score is labeled "Kordeon" on the left side.

Estudio 1

Se llama Movimiento Perpetuo y su nombre describe su estructura, es un estudio con quintillos con una línea melódica que tiene a veces notas dobles que refuerzan casi siempre la armonía, llevada en la mano izquierda que es muy sencilla; el tiempo es presto.

Etüde 1 Perpetuum mobile *Leggiero* (♩ = 104)

mp quasi legato

Die Basse sehr leicht

Estudio 2

Se llama Tocata 1, se trata de acordes en contratiempo. Las dificultades interpretativas radican en la fuerza requerida, ya que el matiz fortísimo está presente en todo el estudio y en la mayoría de los compases se requieren acentos en el primer acorde. El efecto sonoro que se produce es peculiar porque da la sensación de un eco, ó de una especie de rebote de el primer acorde de cada compás.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Etüde 2 Tocata 1 Mit aller Kraft und Energie (♩ = 100)

ff

Estudio 4

Se llama Capriccio I; es importante mencionar que en esta partitura se escriben en algunas secciones la interpretación para acordeón de botones y para acordeón de teclas. En este estudio interpreto sobre el acordeón de teclas la mayor parte de la sección para acordeón de botones, por lo que no se explora solamente la dificultad técnica planteada por el compositor que es tocar acordes seccionados en dos notas juntas; realmente se convierte en un estudio de extensiones, ya que en la versión para acordeón de teclas la máxima extensión en un acorde es de una octava, y en el de botones es de una décima. Es decir, que tocando la versión de teclas hay un movimiento ligero en la muñeca, pero al tocar la de botones en el instrumento de teclas se exige un movimiento de todo el brazo. La mano izquierda lleva discretamente una línea melódica en el bajo, una dificultad más es tocar el mismo acorde con diferente bajo a la velocidad que pide el compositor en dieciseisavos.

Etüde 4 Capriccio I Molto leggiero (♩: 100)

Piano - Akkordeon

Estudio 5

El compositor no lo nombró igual que los anteriores. Este es un estudio en 5/8 presto, de arpeggios, primero en tresillos de dieciseisavo y después en treintaidosavos sobre un acorde sin movimiento del brazo y un acompañamiento que se escucha sencillo, pero tiene unos saltos bastante difíciles en la mano izquierda, ya que se hacen cambios armónicos de un semitono, que en el acordeón representa una separación considerable de un acorde a otro.

Etüde 5 Presto (♩: 205)

Piano - Akkordeon

Estudio 6

Tiene por nombre Invención II y se interpreta todo con *bajos barítonos*; se trata de una canon a la octava. La dificultad técnica radica como en toda la música polifónica para acordeón, en no cortar alguna de las líneas melódicas.

Etüde 6 ^{no}) Invention II Kanon in der Oktave (♩ : 100 - 104)
Energisch und lebhaft

Estudio 7

Es un estudio de octavas que en la segunda parte lleva una línea melódica en la mano izquierda; toda la variación se ejecuta con el sistema Stradella, es decir sin *bajos barítonos*. Al igual que la Tocata I es un estudio que requiere mucha fuerza. La mano izquierda tiene una figura rítmica que es difícil de mantener regular en todo momento. Además de que tiene saltos grandes que requieren de muy buena coordinación.

Estudio 11

Se titula Serenata con carácter cantabile a 7/8. Similar a las dificultades del anterior para la mano izquierda. Es importante el manejo de matices para esclarecer la línea melódica.

Etüde 11 Serenade Leicht und sehr graziös (♩ : 160 - 165)

Die Basse stets sehr leicht und staccato

Estudio 10

Un estudio para trabajar la muñeca , a través de acordes con repeticiones. Todo el tiempo el matiz es fortísimo y tiene acentuaciones en el principio de cada compás. En la mano izquierda hay una línea melódica reforzada con acordes.

Etüde 10 Lebhaft und sehr bestimmt (♩ = 88 - 92)

Estudio 13

Se titula Toccata II y es un estudio de notas simultaneas (sextas, cuartas y terceras) , se toca todo con *bajos baritonos*. En este estudio interpreto la versión de botones y en esas secciones se convierte en estudio de extensiones.

Etüde 13 Toccata II Lebhaft und sehr genau (♩ = 96)

Estudio 16

Se titula Scherzino II y es un estudio de arpeggios de dos y tres octavas a gran velocidad con un acompañamiento aparentemente sencillo, pero por las inversiones de los acordes se encuentran algunas dificultades de interpretación.

Etüde 16 Scherzino II Vivace energico (♩ = 192 und mehr)

Estudio 18

Tiene una estructura de movimiento perpetuo. La línea melódica es muy virtuosa en tresillos de dieciseisavo en compás de 2/4. Se interpretan notas dobles en casi todas las primeras notas de cada tresillo, también tiene arpeggios de dos octavas y acordes en la misma rítmica.

Etüde 18 Molto allegro (♩ = 108)

mp quasi non legato

sempre staccato e leggiero

Los registros que utilicé son los siguientes:

Registro llamado master con vibrato de tres lengüetas en la voz media, voz aguda y voz grave en el estudio no. 10.

Registro con voz media, aguda y grave en estudios 2,4,5,7.

Registro con voz media y aguda en el tema, y estudios 1,6,11,13,16 y 18.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“El hombre que sueña” de Rodolfo Mederos

Bandoneonista , compositor y arreglista, Rodolfo Mederos es actualmente la figura más destacada en el tango contemporáneo. Nació en Buenos Aires Argentina en 1940, en Córdoba realizó sus primeros estudios de música. Desde 1965 radica en Buenos Aires donde desarrolla sus actividades. Tiene en su haber 15 discos grabados. Ha compuesto una gran cantidad de música para películas en las que destacan “Las veredas de Saturno”, Francia 1984, “Memorias y Olvidos”, Argentina 1986, “A dos aguas”, Argentina 1986, “Sus ojos se cerraron”, España 1996, “Diario para un cuento”, Inglaterra 1997. También ha compuesto 8 obras para danza y teatro y seis para diferentes ensambles de cámara. Ha realizado conciertos y grabaciones con artistas tanto populares como Joan Manuel Serrat, Luis Eduardo Aute, y Mercedes Sosa así como artistas de la talla de Astor Piazzolla y Daniel Barenboim. Ha escrito libros sobre el tango y la interpretación del bandoneón.

En 1999 vino al Festival Cervantino por segunda vez y estrenó en México con su quinteto “El hombre que sueña” dedicada a la memoria de Ernesto “Che” Guevara. La obra fue compuesta en agosto de 1997 y a mis manos llegó la partitura (manuscrita por el compositor) todavía no editada, por medio de un amigo que estudia el bandoneón en Buenos Aires y toma clases de conjuntos instrumentales con el compositor.

La obra tiene una melodía muy sencilla de carácter descendente que se va repitiendo con diferentes colores y modulando con progresiones entre cada repetición del tema, el trabajo contrapuntístico tiene el estilo de Astor Piazzolla . Hago cambios de registro en la mano izquierda por cuestión de matices, y derecha para darle diferentes colores a la línea melódica . Interpreto la mayor parte de la obra con *bajos baritonos* aunque también utilizo los *bajos sueltos* para variar la dinámica y el timbre.

La obra está en Bm (SI menor) en cuatro cuartos, como escriben la mayoría de los tangos tradicionales y contemporáneos. Tiene una introducción de cuatro compases con un ostinato en la mano izquierda y en la mano derecha sugiere en tres ocasiones un V - I . El tema de carácter descendente se expone en ocho compases, los primeros cuatro forman una frase y en los siguientes cuatro hay una respuesta a esta. La armonía continúa en Bm (SI menor) con una ligera sugerencia hacia el V.

La obra esta trabajada en frases de cuatro compases exponiendo el tema una quinta abajo, modulando a Dm (RE menor) , Bbm (SI bemol menor), y Fm (FA menor). Entre cada una de las exposiciones del tema hay pequeños episodios y progresiones armónicas. Una de ellas (compás 70) termina en una cadencia ad libitum en forte a la mitad de la obra.

La obra tiene la indicación “con honda tristeza” al inicio. Los matices de la primera parte van siempre de ppp a mf, hasta la cadencia de en medio (compás 72) que es forte. En la segunda parte hay grandes contrastes en tres episodios con matices pp, f y p. Casi toda la primera parte se interpreta con *bajos baritonos* exceptuando tres progresiones armónicas y dos exposiciones del tema.

Para iniciar la exposición del tema por última vez se hacen dos compases en *ff* marcato en la mano izquierda, interpretada con *bajos sueltos* para obtener más sonoridad y sensación de fuerza. El tema se expone por última vez en diferentes tonalidades con ese marcato como un ostinato. La coda de la obra la interpreto con *fff* y tiene ocho compases con acordes en la mano derecha y siempre con *bajos sueltos* en la izquierda. El carácter del final de la obra es como el final de la vida de Ernesto "Che" Guevara; muy dramático.

La obra presenta problemas de interpretación por tantas repeticiones que tiene el tema, a pesar de presentarlo en diversas tonalidades. Debe de tener otros cambios para que no decaiga el interés. Los contrastes deben ser no solamente en dinámica, sino también en tiempo y *registros*.

Utilizo dos *registros* en la mano derecha, los más parecidos que tiene el acordeón al sonido del bandoneón. Para imitar la mano derecha del bandoneón se utiliza el *registro* con una voz media y una aguda, y para imitar la mano izquierda del bandoneón utilizo en el acordeón el registro con una voz media y una grave en la mano derecha. En la mano izquierda del acordeón manejo también dos *registros*. Omitiendo en algunas ocasiones una octava aguda en *bajos sueltos*.

"Pedro y Pedro" de Astor Piazzolla

Astor Piazzolla nació en Buenos Aires Argentina en 1921, gran parte de su infancia y adolescencia la vivió en Nueva York , donde comenzó sus estudios de música. A los dieciséis años regresó a Buenos Aires donde estudió con Alberto Ginastera por recomendación del pianista polaco Arturo Rubinstein. En 1954 ganó un concurso de composición y fue becado para estudiar en París con Nadia Boulanger.

Astor Piazzolla ha sido una figura hasta nuestros días muy controvertida por que su música esta en los límites (si es que existen) entre lo popular y lo clásico. Actualmente los mejores interpretes del ámbito de la música de concierto han interpretado y hecho grabaciones de la música de Piazzolla, como Daniel Barenboim, Gidon Kremer, Yoyo Ma, Lalo Shifrin y Emmanuel Ax por mencionar a algunos.

El instrumento que interpretaba Piazzolla era el bandoneón que, como ya lo expuse al principio de las notas, fue inventado poco después del acordeón por Heinrich Band. A diferencia del acordeón este instrumento casi no ha evolucionado en su estructura ; se le agregaron más notas pero el mecanismo es exactamente el mismo. Piazzolla solía decir que este instrumento se inventó para las procesiones en las iglesias alemanas y terminó en los prostíbulos argentinos, y tenía razón. A las ciudades aledañas al Mar de la Plata, Montevideo y Buenos Aires llegaron los primeros bandoneones en la segunda mitad del siglo XIX. Y fue un instrumento para las clases bajas, (al igual que el acordeón en México, París, Rusia, etc.). Piazzolla comenzó tocando en cabarets con las mejores orquestas de tango de los años cuarenta , entre ellas la de el famoso compositor e intérprete de bandoneón Anibal Troilo. La diferencia entre Piazzolla y toda la gran cantidad de músicos que interpretaban tango aparte de su apabullante talento , está en que él estudió con los mejores maestros que un argentino pudo tener en esa época. Piazzolla fue atacado por los puristas del tango y por los puristas de la música de concierto casi toda su vida. Tuvo éxito primero en París y en Roma , antes de ser reconocido en su propio país. Hasta hoy en día en Buenos Aires y en otros países como el nuestro se discute apasionadamente si la música de Piazzolla es tango u otra cosa.

La personalidad de Piazzolla fue muy neurótica debido a tantos ataques , incluso físicos, que sufrió, pero nada lo detuvo para exponer su música. Solo en los últimos años de su vida, (de los 60 a los 70 de edad), vió valorado su trabajo, y fue bien remunerado con conciertos, giras y grabaciones.

Después de su muerte hubo un auge por su música, aunque es bastante difícil todavía de conseguir en arreglos para música de cámara, y no toda esta editada.

Las diferencias fundamentales entre bandoneón y acordeón (a pesar de que son los dos instrumentos de fuelle y lengüetas) radican en los manuales y en la repuesta diatónica del bandoneón, que como expliqué antes, es un instrumento que abriendo el fuelle, al oprimir un botón tiene un sonido y cerrando da otro diferente. Los manuales son de botones y no tienen que ver nada con los del acordeón. El bandoneón se interpreta jalando sus tres fueles con ambos brazos, mientras que el fuelle del acordeón se controla con un brazo; la diferencia de pesos es grande ya que un bandoneón pesa aproximadamente entre 8 y 10 kg, y un acordeón llega a pesar hasta 16 kg. En los acordeones de concierto como el mío se puede interpretar toda la música de bandoneón, aunque a veces hay algunos problemas con las extensiones en la mano derecha, pero son muy pocos. En el bandoneón no se puede interpretar toda la música de acordeón por la complejidad técnica que representaría el elaborar en todo momento los acordes que en el acordeón ya están dispuestos y sobre todo superar la limitación de que es un instrumento diatónico.

Los timbres entre el bandoneón (mano derecha) y el acordeón con *registro* sin vibrato con voz media y voz aguda difieren muy poco, al igual que en la mano izquierda del acordeón los *bajos sueltos* sin una octava aguda combinando los *bajos baritonos* se asemejan bastante al sonido de la mano izquierda del bandoneón. Tal vez en un futuro se puedan igualar más, pero entre otras diferencias por superar está la estructura de las lengüetas y sobre todo las famosas maderas con las que se construyeron los mejores bandoneones en Alemania que son de la marca Alfred Arnold (doble A). La fábrica fue bombardeada en la segunda guerra mundial. Y no volvió a abrir sus puertas, aunque se rumora que volverá a funcionar, por el resurgimiento que a tenido el tango gracias a Piazzolla.

Pienso que la música de Piazzolla por su belleza y energía fue bien recibida por los acordeonistas de todo el mundo.

“Pedro y Pedro” es una de las pocas obras que escribió Piazzolla para bandoneón solo, fue compuesta en marzo de 1981 en París y está dedicada a dos grandes bandoneonistas del tango tradicional de mediados del siglo XX: Pedro Mafia y Pedro Laurenz a quienes Piazzolla les tenía un profundo respeto. La obra no está editada aún pero en el libro de Piazzolla de Natalio Gorin se encuentra reproducido el manuscrito, yo de ahí elabore la partitura. Esta escrita en 4/4 en Am. La obra tiene carácter totalmente improvisatorio, con mucha libertad. Incluso la indicación que da Piazzolla al comenzar la obra es *ad libitum*. Aunque es muy libre la interpretación, existe un estilo definido, y muy difícil, para la música de Piazzolla: arrebato, muy enérgico, con contrastes dinámicos, marcando bastante los acentos. En la interpretación del tango es muy común que se acentúen las notas de una frase con un pequeño jalón en el fuelle, para cada una de ellas. También se hacen apoyaturas con la octava alta. Otra dificultad que presenta técnicamente la obra es que por ser escrita para bandoneón todos los acordes son elaborados con los *bajos baritonos* y los *bajos sueltos*, en posiciones no siempre cómodas.

Existen pocas grabaciones de esta obra (Piazzolla nunca la grabó), pero si lo hicieron los bandoneonistas Juan Jose Mousalini, Leopoldo Federico y Cesar Olguín. En acordeón la grabó el francés Richard Galliano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Zita" de Astor Piazzolla

Esta obra es parte de la Suite Troiliana que Piazzolla compuso en 1975 al saber de la muerte de su amigo Anibal Troilo. La suite consta de cuatro piezas y a decir de Piazzolla escribió una pieza para cada uno de los amores de Anibal Troilo: la primera se llama "Bandoneón", la segunda es "Zita" que es como se llamaba la esposa de Troilo, la tercera se llama "Whisky" y la cuarta "Escolazo" que es como se le nombraba a los juegos de azar en Buenos Aires. Astor Piazzolla elaboró esta obra para un grupo de nueve músicos; de hecho la única grabación de esta obra es con dicho conjunto. Nosotros elaboramos el arreglo a partir de la partitura de piano y la grabación adaptándola a nuestro trío (acordeón, violín y contrabajo).

El ensamble que formé es inusual en el tango, no conozco ningún grupo que toque tango que tenga la combinación que tenemos nosotros. Esto se debe a que el acordeón tiene mucho más posibilidades sonoras que el bandoneón y podemos adaptar música que fue escrita para quinteto o agrupaciones mayores para nuestro trío.

En 1984 Astor Piazzolla ofreció un concierto en el Auditorio Nacional y fui a escucharlo, pero a pesar de que me gustó su música, eran muy escasos sus discos y encontrar partituras de su música era prácticamente imposible. Desde el año de 1994 empecé a interesarme seriamente en el tango. Escuche a un gran bandoneonista argentino que radica en México: Cesar Olguín y me di cuenta que yo tenía la técnica para interpretar esa música aunque sabía que la dificultad mayor era la obtención de el estilo tan peculiar que tienen los argentinos para interpretar el tango. Varios años estuve trabajando con el maestro Olguín , elaborando arreglos y experimentando con diferentes ensambles, escuchando a los mejores intérpretes de tango, mi inquietud me llevó a Montevideo y a Buenos Aires donde conseguí mucho material, hasta que en 1998 se formó el trío.

Zita fue de las primeras piezas que adaptamos para nuestro trío. No intentamos en ningún momento copiar el arreglo que hizo Astor Piazzolla, si no que, en base a muchas grabaciones de su música elaboramos nuestra versión. Hace poco escuché a Piazzolla interpretar la pieza, tenía mucho tiempo de no escucharla, y me di cuenta que nuestra adaptación es sencilla pero bastante equilibrada.

La obra esta escrita en 4/4 (como la mayoría de las obras de Piazzolla) en Am (LA menor) en tiempo allegro vivo. Tiene una introducción, parte A ,una progresión que resuelve en la parte B , otra progresión para parte C que cambia a 6/8 , un puente con una acorde en ostinato que desemboca en una parte cantabile, en donde el violín tiene la línea melódica principal, para repetir B y C, agregando una coda en la que hacemos una frase en unísono para concluir.

En toda la pieza utilizo el *registro* con una voz media y una aguda.

Compases de introducción:

Musical score for the introduction section, measures 1-4. The score is written for three staves: V (Violin), A (Acoustic Guitar), and C (Cello/Double Bass). The V staff contains a melodic line with many 'x' marks above it, indicating a specific performance technique. The A staff contains a melodic line with a bass line below it. The C staff contains a bass line with a '9' above the first measure, indicating a fingering or position.

Compases de parte A

Musical score for part A, measures 17-20. The score is written for three staves: V (Violin), A (Acoustic Guitar), and C (Cello/Double Bass). The V staff contains a melodic line. The A staff contains a melodic line with a bass line below it, and includes chord markings: E7, Am, and A7. The C staff contains a bass line with a '17' above the first measure, indicating a fingering or position.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Compas de parte B

41 *f*

V

A

Am E7 Am

C

41 *f*

Detailed description: This musical score section covers measures 41 to 44. It features three staves: Violin (V), Acoustic Guitar (A), and Contrabass (C). The Violin part starts with a forte (f) dynamic and plays a melodic line with slurs. The Acoustic Guitar part provides harmonic support with chords Am, E7, and Am, and includes a melodic line in the treble clef. The Contrabass part plays a steady bass line, also marked with a forte (f) dynamic.

Compas de parte C

57

V

A

Dm/F E Am Am/G Dm/F E Am Am/G

C

57

Detailed description: This musical score section covers measures 57 to 60. It features three staves: Violin (V), Acoustic Guitar (A), and Contrabass (C). The Violin part begins at measure 57 with a 'V' marking above the staff and plays a rhythmic melody. The Acoustic Guitar part includes chords Dm/F, E, Am, Am/G, Dm/F, E, Am, and Am/G. The Contrabass part starts at measure 57 and provides a consistent bass line.

Grupo Tango Nuevo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Escualo" de Astor Piazzolla

Esta obra fue dedicada al violinista del segundo quinteto de Piazzolla: Fernando Suárez Paz, y fue escrita para los primeros conciertos que ofreció esta agrupación que fue fundada en 1978. En base al arreglo para violín y piano elaborado por Jose Bragato (violonchelista del sexteto de Piazzolla) y las grabaciones de su quinteto (violín, piano, guitarra, bandoneón y contrabajo) elaboramos el arreglo para el trío.

La pieza esta escrita en Bm (SI menor), tiene un carácter danzable con tiempo allegro quasi vivace su estructura es ABA y coda. El tema A contiene un tema incisivo que interpretan el violín y el acordeón al unísono llevando un acompañamiento con una ritmica inspirada en el candombe (ritmo río platense con raíces afroantillanas), frases de dos compases de 4/4: cuarto con punto, cuarto con punto y cuarto en el primero y en el segundo cuatro cuartos.

La parte B tiene un ostinato para el acordeón y el contrabajo: una secuencia de dos compases en el acompañamiento, las notas tienen valor de un cuarto todas, pero la acentuación y el fraseo se realiza en dos grupos de tres y uno de dos mientras que el violín tiene variaciones de alto grado de dificultad técnica. En la pieza hay solos de violín con respuestas del acordeón y el contrabajo al unísono como en la parte B y en la coda, que es la sección donde hay más solos de violín, concluye con una respuesta de este tipo. La obra esta escrita en 4/4 aunque tiene partes en 6/8 y algunos compases en 2/4, tiene también dos episodios en compás de 5/4.

Las dificultades técnicas en el acordeón se encuentran en las extensiones que se realizan en la coda, partes en las que el piano toca con las dos manos y las interpreto con la derecha solamente, por razones de sonoridad, evitando dos timbres distintos en cada mano. Las respuestas que hacemos al violín el contrabajo y yo las interpreté con ambas manos en unísonos, utilizando los *bajos sueltos* en la mano izquierda.

Dentro del trío tengo que igualar el toque tanto con el violín (en la parte A) con mi mano derecha, así como con el contrabajo en casi toda la pieza con mi mano izquierda, y además de repetir casi toda la línea del contrabajo con los *bajos sueltos* interpreto acordes con los *bajos baritonos*.

Los *registros* que utilizo son dos, cuando quiero darle más importancia a las líneas melódicas que hace el bandoneón utilizo el *registro* con una voz media y una aguda, cuando le doy prioridad a las partes que en el arreglo original interpreta el piano utilizo el *registro* con voz media, aguda y grave. Los cambios de *registro* en esta pieza no son fáciles por la velocidad con la que se interpreta.

Tema principal de la parte A:

The image shows a musical score for the main theme of Part A. It consists of three staves: Violin (top), Piano (middle), and Bass (bottom). The key signature is B minor (two flats) and the time signature is 4/4. The score is written in a rhythmic style characteristic of Piazzolla's music, with a mix of eighth and sixteenth notes. The first staff (Violin) starts with a dynamic marking of *mf*. The second staff (Piano) starts with a dynamic marking of *p*. The third staff (Bass) starts with a dynamic marking of *f*. The score is divided into two measures, each containing a complex rhythmic pattern.

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

"Biyuya" de Astor Piazzolla

Biyuya es el nombre que le daban en Buenos Aires al dinero. Fue escrita para el segundo quinteto de Piazzolla que se formó en 1978. En base a la partitura para quinteto y las grabaciones existentes elaboramos el arreglo para el trío, absorbiendo en la mayoría de los casos las partes de guitarra el violinista y las partes de piano el acordeón y el contrabajo.

La obra está escrita en compás de 4/4 en Bm (SI menor), empieza con una parte A que tiene una frase incisiva en allegro de dos compases agrupando tres octavos, después un silencio de octavo y otro grupo de tres octavos, dos silencios de octavo y un grupo de seis octavos. Se acentúa siempre el primer octavo de cada motivo. La frase modula a C (DO mayor) en algunas ocasiones, con mucha energía por parte de todos los instrumentos. Sin dejar de lado estos elementos hay contrastes en los matices.

La parte B se siente como un descanso respecto de lo incisivo de la A, además de que la densidad rítmica baja bastante y lleva la línea melódica principal el acordeón en la mano derecha, mientras que con la mano izquierda se tocan acordes con una rítmica típica en Piazzolla: cuarto con punto, cuarto con punto y cuarto. Los acordes tienen este orden: Bm -9, G dim 7, D# dim 7, E .Db dim 7, Bm, C#7, C#dim 7.

En la parte C hay una disminución de velocidad considerable y hay un cantabile para el violín, la densidad rítmica también baja considerablemente. Yo interpreto la línea melódica del piano en cuartos. La figura rítmica de el contrabajo es de cuarto con punto, cuarto con punto y cuarto.

La parte D tiene carácter improvisatorio para el acordeón: en la partitura para quinteto la parte del bandoneón tiene una línea melódica muy sencilla; después de escuchar tres grabaciones de Piazzolla en diferentes épocas, me percaté de que cada vez fue agregando más notas a esta parte, hasta lograr una densidad mucho mayor que la escrita. Lo que yo interpreto está en base a la última grabación en vivo que él realizó de la obra.

La parte E contiene una acentuación muy típica del tango, donde se acentúa el primero y el tercer cuarto, dejando sugerido el segundo y cuarto. Aquí hay uno de los climas de la pieza; la línea melódica principal la tiene el violín.

Posteriormente hay una reexposición del tema A con carácter improvisatorio para el acordeón. En la partitura original el piano tiene escrita una progresión de acordes, pero al igual que Astor Piazzolla, al escuchar las grabaciones me percaté que el pianista Pablo Zigler, cada vez interpreta algo más elaborado. Interpreto algunas figuras rítmicas que él hace sin perder lo que está escrito en la partitura. En esta parte de la obra hay un clima, en el cual el piano toca las voces principales con quintas paralelas, que era un recurso muy socorrido por Piazzolla. Interpreto con la mano derecha las quintas, mientras que con la izquierda toco los acordes que tiene en la partitura el bandoneón.

Para finalizar la pieza de nuevo está el tema incisivo que se repite por tres veces en fortísimo y con ese motivo esta formada una pequeña coda.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los registros que utilizo son dos:

Registro con voz media y alta para las partes que tiene prioridad la mano derecha del bandoneón en la versión para quinteto.

Registro con voz media, alta y baja para las partes donde tiene prioridad el piano en la versión para quinteto.

Tema principal de la parte A:
(Versión para quinteto)

The musical score is arranged in five systems, each with two staves. The instruments are labeled on the left side of each system: Piano, Bandoneón, Violin, Guitar, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two measures per system. The Piano part (top staff of each system) features a melodic line with various rhythmic values and dynamics, including a 'p' (piano) marking. The Bandoneón part (middle staff) provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Violin, Guitar, and Bass parts (bottom three staves) provide accompaniment, with the Bass part starting with a 'p' dynamic. The overall texture is a quintet arrangement.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“La muerte del ángel” de Astor Piazzolla

Esta obra fue escrita con la serie del ángel: Tango del ángel (1957), Introducción al ángel (1962), La muerte del ángel (1962), Milonga del ángel (1965), Resurrección del ángel (1965). Las tres primeras obras constituyeron la música de la obra teatral de Alberto Rodríguez Muñoz “El tango del ángel” estrenada en un teatro del barrio porteño de San Telmo en 1962. Al interpretarse “La muerte del ángel” en la obra de teatro había una desesperada lucha entre un malevo (hombre malvado) y el ángel que es asesinado por aquel.

De la partitura para quinteto y las grabaciones (entre ellas la de Piazzolla con el vibrafonista Gary Burton) se elaboró el arreglo para cuarteto (violín, acordeón, vibráfono y contrabajo).

La obra esta escrita en compás de 4/4 en Am (LA menor) y tiene entradas imitativas (similar a una fuga), contiene respuestas reales y hay cuatro voces. En orden entra el acordeón, el violín, el vibráfono y el contrabajo

Después de el contrapunto se tiene una parte A donde el violín y el acordeón tocan la melodía acompañados del vibráfono en acordes y el contrabajo.

La parte B es un cantabile donde el acordeón lleva la línea melódica principal. Al igual que en algunas partes de la Bivuya, la densidad rítmica de esta sección fue creciendo al paso del tiempo en las interpretaciones de Piazzolla, hasta llegar al virtuosismo. Yo interpreto hasta ahora algunas figuras que interpretaba Piazzolla y en versiones posteriores agregaré más notas.

Se repite A para finalizar la obra con una coda que modula el tema a Fm (FA menor) y toma un nuevo motivo con contratiempos muy acentuados para finalizar.

Los *registros* que utilizo son dos:

Registro con voz media y aguda para las partes donde destaca la mano derecha del bandoneón en la versión original.

Registro con voz media y baja para las partes donde destaca la mano izquierda del bandoneón en la versión original

TESIS CON
FALLA DE CUBEN

Bibliografía:

Bazán, Teresa

"El acordeón como instrumento de concierto"

Tesis para obtener la licenciatura.

UNAM, 1965

Busoni, Ferruccio

"Pensamiento musical"

Selección, traducción y prólogo de Jorge Velasco

UNAM, 1982

Gorín, Natalio

"Astor Piazzolla. A manera de memorias"

Editorial Atlántida S.A.

Buenos Aires, 1990

Islas, Raúl

"Lo que debe saber un compositor acerca de el acordeón"

Tesis para obtener la licenciatura.

UNAM, 1977

Piazzolla, Diana

Astor

Emece Editores S.A.

Buenos Aires 1987

Zucchi, Oscar

"El tango el bandoneón y sus intérpretes"

Editorial Corregidor.

Buenos Aires 1998

Páginas de Internet consultadas:

J.S. Bach Home Page

De Jan Hanford y Jan Koster

www.jsbach.org

The classical Free-Reed Inc.

Henry Doktorsky

http://trfn.clpgh.org/free_reed/main.shtml

Accordions Worldwide

Nueva Zelanda

www.accordions.com

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESTA TESIS FUE
DE I...

Piazzolla y su tango nuevo
www.piazzolla.org

Sitio Oficial de Rodolfo Mederos
www.mederos.com.ar

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN