



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Música

Panorama del repertorio contemporáneo  
original para acordeón de concierto

Opción de tesis  
Notas al programa

que para obtener el título de  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA  
-ACORDEÓN-

PRESENTA  
Sergio Robledo Acevedo

Asesores:  
Iduna Tuch Martínez  
Guadalupe Martínez Salgado



México D.F.

2006



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.

A mis padres

A Laura Elena Ramírez García

A los maestros:

Iduna Tuch Martínez  
Guillermo López Hinojosa  
Néstor Castañeda y León  
Guadalupe Martínez Salgado

# Índice general

<b>Índice general</b>	<b>1</b>
<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>1. Características del acordeón</b>	<b>4</b>
<b>1.1 Historia y desarrollo.</b>	<b>4</b>
<b>1.2 Detalles técnicos.</b>	<b>7</b>
1.2.1 Manual derecho.	7
1.2.2 Sistema de bajos <i>stradella</i> o estándar.	12
1.2.3 Sistema de bajos libres o bajos melódicos.	15
1.2.3.1 Sistema de bajos melódicos <i>stradella</i> o por quintas.	15
1.2.3.2 Sistema de bajos libres cromáticos.	17
1.2.4 Registros.	22
<b>2. Análisis de las obras</b>	<b>25</b>
<b>2.1 Sonata No. 2 de Vladislav Zolotaryov.</b>	<b>25</b>
2.1.1 Datos biográficos.	25
2.1.2 Contexto histórico social.	30
2.1.3 Análisis formal.	32
2.1.3.1 Allegro ingenuo.	32
2.1.3.2 Adagio tranquilo molto.	33
2.1.3.3 Molto vivacissimo con spirito.	34
2.1.4 Valoración personal.	36
<b>2.2 “Ispaniada” – Rapsodia española de Vladislav Zolotaryov.</b>	<b>37</b>
2.2.1 Contexto histórico social.	37
2.2.2 Análisis formal.	39
2.2.3 Valoración personal.	41
<b>2.3 Rondó de concierto en Do Mayor de Wolfgang Jacobi.</b>	<b>42</b>
2.3.1 Datos biográficos.	42
2.3.2 Contexto histórico social.	45
2.3.3 Análisis formal.	47
2.3.4 Valoración personal.	50
<b>2.4 “Paganiniana” – Estudios de concierto en forma de variaciones sobre un tema de Paganini en la menor, op. 52 de Hans Brehme.</b>	<b>51</b>
2.4.1 Datos biográficos.	51
2.4.2 Contexto histórico social.	53
2.4.3 Análisis formal.	54
2.4.3.1 Tema.	54
2.4.3.2 Estudio 1: Perpetuum mobile.	54
2.4.3.3 Estudio 2: Toccata 1.	55
2.4.3.4 Estudio 6: Invención II.	55
2.4.3.5 Estudio 10: Vivo y con mucha determinación.	56
2.4.3.6 Estudio 16: Scherzino II.	57
2.4.3.7 Estudio 11: Serenata.	57
2.4.3.8 Estudio 14: Moderato.	58
2.4.3.9 Estudio 18: Molto allegro.	59

2.4.4 Valoración personal.	60
<b>2.5. Preludio y Danza, Op. 69 de Paul Creston.</b>	<b>61</b>
2.5.1 Datos biográficos.	61
2.5.2 Contexto histórico social.	63
2.5.3 Análisis formal.	64
2.5.4 Valoración personal.	67
<b>2.6 Toccata No. 1, Op. 24 de Ole Schmidt.</b>	<b>68</b>
2.6.1 Datos biográficos.	68
2.6.2 Contexto histórico social.	70
2.6.3 Análisis formal.	72
2.6.4 Valoración personal.	74
<b>2.7 “De Profundis” de Sofía Gubaidulina.</b>	<b>75</b>
2.7.1 Datos biográficos.	75
2.7.2 Contexto histórico social.	77
2.7.3 Análisis formal.	80
2.7.4 Valoración personal.	82
<b>Conclusiones</b>	<b>83</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>84</b>
<b>Índice de gráficos</b>	<b>86</b>
<b>Anexos</b>	<b>89</b>
<b>A.1 Programa para el concierto</b>	<b>89</b>
<b>A.2 Notas al programa</b>	<b>91</b>
<b>A.3 Partituras de las obras</b>	<b>95</b>

## Introducción

El presente es el trabajo con el que sustenté mi examen profesional para obtener el título de Licenciado Instrumentista -Acordeón- por la Escuela Nacional de Música (ENM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En el primer capítulo de este documento presento un marco de referencia sobre la evolución que el acordeón ha tenido desde su invención en la primera mitad del siglo XIX hasta nuestros días; posteriormente, muestro una descripción de los diferentes sistemas de este instrumento que se tocan en diferentes partes del mundo. Esta información resulta útil para entender diferentes aspectos relacionados con la ejecución de las obras que conforman el programa del recital público que presento como parte del examen profesional.

En el segundo capítulo, incluyo información como: datos biográficos de los compositores, contexto histórico social, análisis formal y una valoración personal de las obras que forman parte de dicho programa.

Finalmente, presento mis conclusiones personales, las fuentes bibliográficas consultadas y finalmente, las partituras de las piezas a las cuales se hace referencia en los análisis formales.

# 1. Características del acordeón

## 1.1 Historia y desarrollo.

El Cheng, instrumento chino que fue introducido a Europa en 1777, es considerado como el origen de las primeras ideas que llevaron a la invención del acordeón durante el siglo XIX. En 1821, Hächel en Viena y posteriormente Buschmann en Alemania construyeron instrumentos de lengüeta para ser tocados con la boca. Un año más tarde, en 1822, Buschmann les agregó un fuelle y un teclado de botones, con lo que obtuvo un instrumento al que llamó "Handäoline" y que constituye uno de los primeros ancestros identificables del acordeón moderno. El proceso de desarrollo de estos instrumentos continuó hasta que en 1829 un inventor llamado Demian le agregó acordes en el manual de los bajos, es decir, en el manual izquierdo y finalmente patentó este instrumento como "Acordeón". En 1830 Charles Buffet en Bélgica así como Busson y Fourneax en Francia, construyeron un acordeón que tenía de 10 a 12 botones en el manual derecho y dos botones de bajos en el manual izquierdo. En 1835 el autor Adolph Müller documentó seis variedades diferentes de acordeones, todos diatónicos en las tonalidades mayores de Do, Re y Sol.

**Gráfico 1: Acordeón antiguo.<sup>1</sup>**



Al parecer, los primeros acordeones cromáticos fueron fabricados hasta la década de 1850. Un inventor inglés de apellido Wheatstone inventó en 1829 la concertina, instrumento que continuó desarrollando durante las siguientes décadas. Posteriormente, Busson modificó la concertina de Wheatstone al agregarle un teclado como el del piano y la llamó "acordeón-órgano". Para 1859, este instrumento tenía ya tres octavas en el manual derecho. Ambos: la concertina de Wheatstone y el acordeón, eran instrumentos con tonos uniformes; es decir, ya no eran diatónicos ni estaban

---

<sup>1</sup> Las imágenes para los gráficos 1, 2 y 3 fueron tomadas de la página electrónica:  
[http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/el\\_bandoneon.asp](http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/el_bandoneon.asp), 18 de Noviembre de 2005.

afinados para tocar en una sola tonalidad como los modelos anteriores. Sin embargo, es importante mencionar que al parecer el desarrollo del acordeón con teclado de piano fue ensombrecido por el que estaba teniendo la concertina de Wheatstone, situación que comenzó a cambiar hasta el inicio del siglo XX.

**Gráfico 2: Concertina.**



La fabricación industrial y comercial del acordeón comenzó durante la década de 1860. Bastantes fábricas de aquellas épocas aún siguen produciendo instrumentos en nuestros días. Las lengüetas de acero fueron introducidas por la marca Hohner en 1857 en su fábrica ubicada en Trossingen, Alemania. Otros fabricantes famosos de acordeones fueron Paolo Soprani en 1872 y Mariano Dallape en 1876 con sedes en las ciudades italianas Castelfidardo y Stradella respectivamente. En los primeros años del siglo XX se desarrolló un sistema de bajos que generaba notas solas y acordes de manera similar al actual sistema de bajos *stradella*.

Mientras el desarrollo del acordeón continuó con el paso de los años, otros instrumentos de lengüeta fueron inventados a finales del siglo XIX. Algunos ejemplos son: la "Chromatina", que fue desarrollada en Bavaria por G. Mirwald y que tenía cuatro octavas y diferentes registros; el "Autophone" que era un instrumento patentado en Nueva York en 1880 y que tocaba automáticamente con carretes de papel como las pianolas actuales; el Bandoneón, que es un instrumento diatónico parecido a la concertina pero de forma rectangular, inventado por Heinrich Band a finales de la década de 1840. Éste último es muy utilizado en Argentina y está ganando mucha popularidad en la Europa de nuestros días.

**Gráfico 3: Bandoneón.**



En 1851, el francés Busson patentó la "Flutina Polka", que era un instrumento que poseía dos conjuntos de lengüetas o "coros". Posteriormente, en 1854, otro francés de apellido Leterne patentó un instrumento similar a la "Flutina Polka" pero con la diferencia de que la afinación del segundo conjunto de lengüetas era ligeramente distinta a la del primero, lo que dio origen al primer acordeón con afinación *mussette*, empleada para tocar música francesa o música folclórica mexicana.

Sin embargo, con el tiempo comenzó a hacerse notorio que el acordeón con bajos *stradella* tenía ciertas limitantes, especialmente cuando se querían tocar transcripciones de música para piano u órgano, así como música para acordeón que requería de más de una octava de extensión en el manual izquierdo. A consecuencia de esto, varias modificaciones fueron hechas a éste, entre ellas hubo una que consistió en agregar un registro que se escuchaba una octava arriba del sonido original de los bajos fundamentales; sin embargo, no se podían tener las octavas graves mientras este registro estaba activo.

Hubo muchas propuestas diferentes para resolver esta situación; sin embargo, fue hasta la invención de los bajos libres que se logró solucionar el problema de una manera práctica y efectiva. El desarrollo y la introducción de los bajos libres permitió a los acordeonistas ampliar enormemente su repertorio, pues ahora era posible tocar música con un grado más alto de complejidad y refinamiento.<sup>2</sup>

Actualmente el desarrollo y las mejoras del acordeón continúan en fábricas como Pignini, con sede en Castelfidardo, Italia, que buscan hacer instrumentos con mejor calidad de sonido, mayor proyección acústica, mejor reacción al toque de las teclas o los botones así como la creación instrumentos más ligeros, lo cual representa grandes ventajas para el intérprete. Es importante mencionar que, además de Pignini, existe una gran cantidad de fábricas que ofrecen acordeones para todos los fines y gustos, algunas de ellas son: Júpiter, Hohner, Titano, Giulietti, Zero Sette, Borsini, Bugari Armando y Dallape.

---

<sup>2</sup> La información histórica del acordeón fue obtenida de: *Historia del acordeón por Wallace Liggett*, en: [http://www.accordions.com/index/his/his\\_inv\\_dev.shtml](http://www.accordions.com/index/his/his_inv_dev.shtml), 8 de Noviembre de 2005.

## 1.2 Detalles técnicos.

### 1.2.1 Manual derecho.

También recibe el nombre de Manual I (MI) y en la mayoría de los casos se utiliza para tocar la melodía de las piezas; sin embargo, esto no puede ser tomado como una generalización ya que se presentan excepciones. Alrededor del mundo existen diferentes sistemas de acordeón y la manera más sencilla de identificarlos es por medio del manual derecho. Los acomodos más comunes de éste último en los acordeones de concierto son: el sistema de botones en Do (en inglés *C-griff*) creado en Suecia; el sistema de botones en Si (en inglés *B-griff*) creado en Noruega y el sistema de teclas o acordeón tipo piano.

**Gráfico 4: Acordeón de botones.<sup>3</sup>**



---

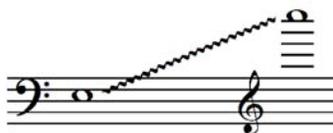
<sup>3</sup> Fotografía del acordeón *Super Bayan Sirius* fabricado por Pignini. Imagen tomada de: <http://www.pignini.it/>, 18 de Noviembre de 2005.

**Gráfico 5: Acordeón de teclas o sistema piano.<sup>4</sup>**



El acordeón de concierto de teclas o sistema piano, utilizado para tocar música original o música clásica, tiene por lo general cuarenta y una o cuarenta y cinco teclas en el manual derecho, las cuales están dispuestas de manera exactamente igual que las de un piano, salvo que son ligeramente más angostas con el fin de que quepan más en el manual y con ello ampliar las posibilidades del instrumento. En la actualidad, el de 45 teclas es el más completo entre los acordeones con sistema piano. A continuación se presenta el registro de su manual derecho:

**Gráfico 6: Registro del acordeón con sistema piano de 45 teclas.**



Los acordeones con sistema en Do y con sistema en Si usados para tocar música original o música de concierto tienen, por lo general, ciento cuatro botones distribuidos en cinco hileras, tres reales y dos suplementarias: que son la cuarta y la quinta, que a su vez constituyen la repetición de la primera y segunda hileras respectivamente. En ambos sistemas de botones las notas están ordenadas cromáticamente y para que el intérprete pueda ubicarlas hay algunos

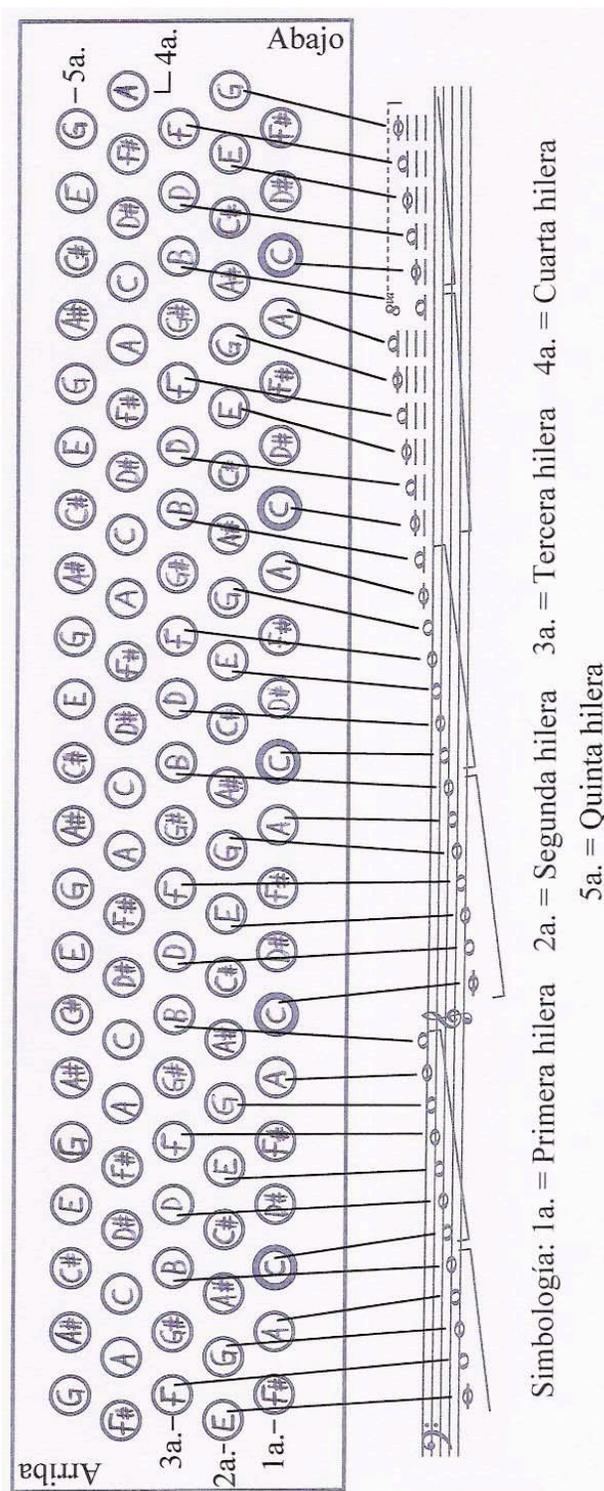
---

<sup>4</sup> Fotografía del acordeón *Super Bayan Sirius Piano* fabricado por Pignini. Imagen tomada de: <http://www.pignini.it/>, 18 de Noviembre de 2005.

botones guía; es decir, botones que tienen una textura diferente al tacto para que puedan detectarse fácilmente. Por ejemplo, en el sistema cromático en Do, esta nota se encuentra colocada en la primera hilera y su botón correspondiente tiene una textura, por lo general rugosa, para hacerle identificable. En el sistema en Si, los sonidos también están dispuestos en orden cromático pero con la diferencia de que esta nota es la que se encuentra en la primera hilera y con botones marcados; la nota Do, a su vez, se localiza en la tercera hilera. Un aspecto que vale la pena detallar es que la segunda hilera es exactamente igual en los sistemas cromáticos en Do y en Si. Todo esto resultará más claro al observar los gráficos 7 y 8, mismos que muestran el acomodo de las notas en los sistemas descritos.

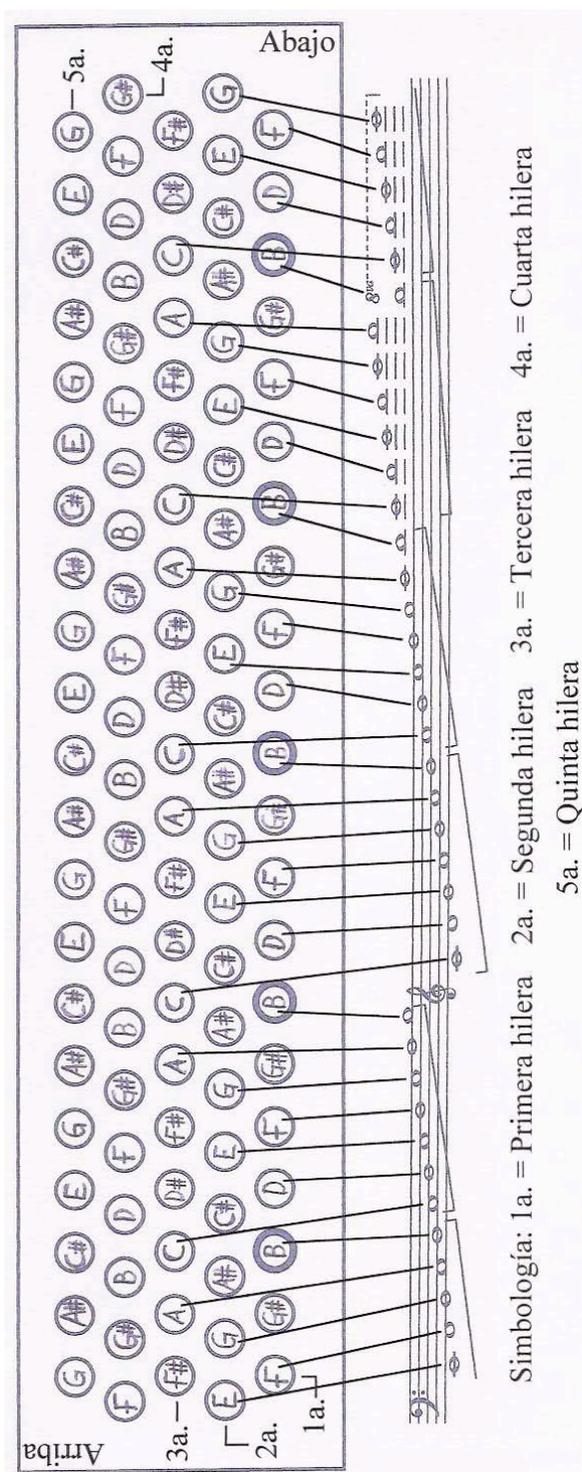
Es conveniente mencionar que en Rusia, país en el que actualmente hay un nivel muy alto en la ejecución del acordeón, éste es conocido como Bayán y su manual derecho es de botones organizados en sistema de Si. El uso del bayán, de origen noruego, se encuentra muy difundido en los países que pertenecieron a la Unión Soviética; sin embargo, se está comenzando a utilizar en muchos otros lugares debido a la fuerte influencia que los concertistas y maestros rusos han tenido en intérpretes de otras nacionalidades, quienes han aprendido a tocar en este sistema y lo han llevado a sus países de origen. En cuanto a la afinación, la del bayán es particularmente apropiada para tocar música clásica o música original para acordeón de concierto, en contraste, los instrumentos con afinación *mussette*, comúnmente utilizados en occidente, tienen un timbre que frecuentemente no encaja con la música clásica, ya que se le relaciona con la música popular.

Gráfico 7: Sistema de botones en Do (C-griff) de origen sueco.<sup>5</sup>



<sup>5</sup> Éste y los siguientes esquemas de los manuales del acordeón fueron elaborados por el autor.

Gráfico 8: Sistema de botones en Si (B-griff) o Bayán de origen noruego.<sup>6</sup>

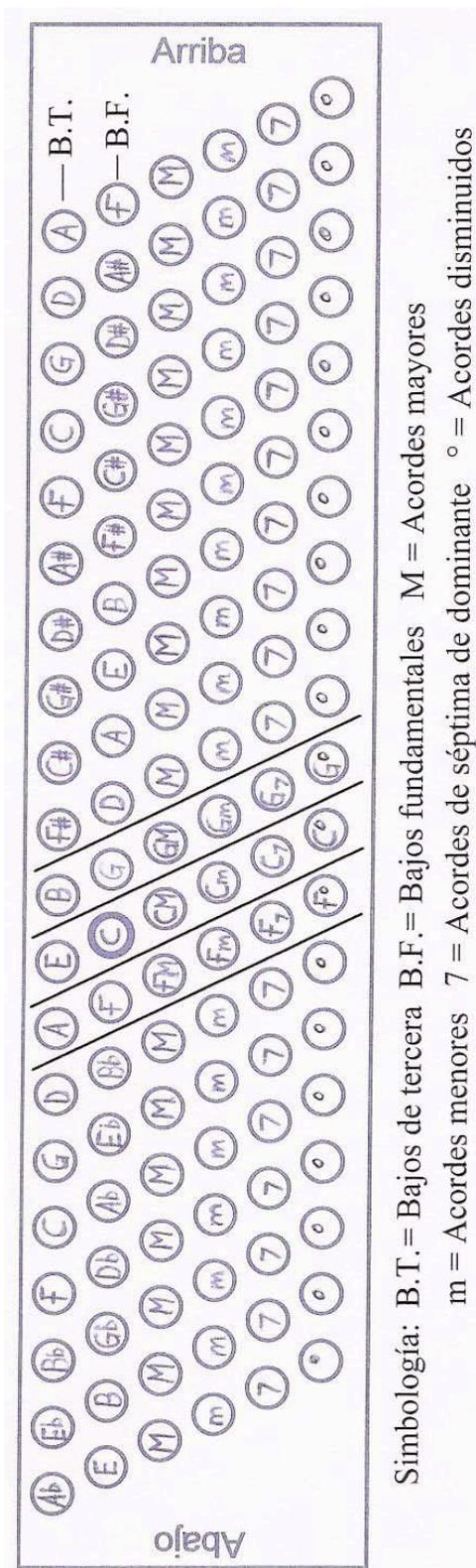


<sup>6</sup> Elaborado a partir de la información que se presenta en: Viacheslav Semyonov, *Escuela contemporánea de la ejecución del bayán* (Moscú: Muzika, 2003), pág. 19.

### 1.2.2 Sistema de bajos *stradella* o estándar.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el desarrollo del acordeón llegó a lo que ahora se conoce como el sistema de bajos estándar o *stradella*, nombre de una ciudad italiana donde se fundó una de las primeras fábricas de acordeones. Este sistema rápidamente se popularizó y se difundió entre los acordeonistas, pues permitía hacer acompañamientos armónicos completos para las melodías que se ejecutaban en el manual derecho. Está formado por ciento veinte botones, aunque en algunos modelos de acordeones pueden ser menos dependiendo del tamaño instrumento, ubicados en el manual izquierdo y distribuidos en seis hileras. Los botones que forman las dos hileras más cercanas al fuelle generan notas solas, los botones de las siguientes cuatro hileras producen acordes ya formados, que pueden ser mayores, menores, de séptima de dominante y disminuidos. Es aquí donde radica una de las fortalezas de este sistema, ya que es muy fácil tocar acordes de estas cualidades, pues en vez de tener que construirlos como se haría en el manual derecho o en un piano, aquí basta con sólo presionar un botón y el acorde será producido inmediatamente. Otro punto fuerte del sistema de bajos *stradella* es que dada la disposición equidistante de los intervalos y los acordes a lo largo del manual, éste resulta muy práctico para la transposición, pues luego de diseñar el patrón de digitaciones para un pasaje en cierta tonalidad, basta con desplazar los dedos a la nueva tónica, tocar todo con las mismas digitaciones y el trabajo estará hecho.

En el sistema estándar se tiene como centro de referencia el botón que en la hilera de bajos fundamentales corresponde a la nota Do; dicho botón tiene una textura diferente a la de los demás para que pueda ser detectado al tacto fácil y rápidamente. En sentido vertical, todos los sonidos y acordes están colocados a un intervalo de quinta justa de los botones contiguos. Entre la hilera de bajos fundamentales, que es la segunda a partir del fuelle, y la de los denominados bajos de tercera, la primera a partir del fuelle, hay un intervalo de tercera mayor, de ahí el nombre que caracteriza a esta fila de botones. En el gráfico 9 se muestra un esquema de cómo están distribuidos los bajos solos y los acordes del sistema *stradella*.

Gráfico 9: Sistema de bajos *stradella* o estándar.

Sin embargo, es importante mencionar que luego de su introducción, las limitantes del sistema de bajos estándar se hicieron evidentes. Por ejemplo, con este sistema se vuelve complicado tocar melodías elaboradas o escalas cromáticas, dada la ubicación de las notas en el manual y por el hecho de que los bajos fundamentales y los de tercera no tienen un registro mayor a una octava. Como se puede apreciar en el gráfico 9, la nota Do está disponible en tres botones a lo largo del manual: uno en la hilera de los bajos de tercera en la parte inferior, uno en la hilera de los bajos fundamentales como botón guía, marcado en negro al centro del manual y uno más en la hilera de los bajos de tercera pero ahora en la parte superior; sin embargo, la altura de la nota producida por los botones mencionados es exactamente la misma.

Otros ejemplos que son muy útiles para notar esta particularidad del sistema estándar son las escalas, pues cuando se las toca podrá percibirse que nunca se van a escuchar en sentido ascendente o descendente en su totalidad, sino que serán interrumpidas y octavadas en algún grado determinado, dependiendo de la construcción particular de cada acordeón. En el gráfico 10 se presenta una escala de Mi mayor en dos versiones, la primera muestra como podría aparecer en una partitura y la segunda ejemplifica cómo se escuchará realmente al ser tocada en el manual izquierdo de un acordeón cuya nota más grave es Mi y la más aguda, en el mismo manual, es Re<sup>#</sup>.

**Gráfico 10: Escala de Mi mayor al ser tocada en el manual de bajos estándar.**



Ahora, si se toca la escala de Si mayor en el acordeón al que se hace referencia en el gráfico 10, se tendrá el siguiente resultado:

**Gráfico 11: Escala de Si mayor al ser tocada en el manual de bajos estándar.**



Es importante recalcar que la nota más grave y la más aguda del manual izquierdo varían según la construcción particular de cada instrumento.

### 1.2.3 Sistema de bajos libres o bajos melódicos.

Conscientes de las limitantes que el sistema de bajos *stradella* tenía, los constructores de acordeones y los intérpretes comenzaron a idear un sistema de bajos que pudiera reducirlas; esto haría posible tocar obras de mayor complejidad y que explotaran al máximo los recursos acústicos y expresivos del acordeón. Los resultados de lo anterior fueron: el sistema de bajos melódicos por quintas o *stradella* y el sistema de bajos melódicos cromáticos; otros nombres que se utilizan para nombrar a éste último son: bajos barítonos o *bassetti* cromático. Cabe mencionar que hubo otros prototipos de sistemas de bajos libres; sin embargo, no prosperaron debido a su poca funcionalidad práctica.

#### 1.2.3.1 Sistema de bajos melódicos *stradella* o por quintas.

En este sistema el acomodo de los sonidos es a razón de quintas justas en sentido vertical, exactamente igual que en el sistema estándar; pero con la diferencia de que los acordes preconstruidos son desarticulados y sus botones ahora producen sonidos aislados. De esta manera, las hileras que en el sistema estándar producen acordes disminuidos y de séptima dominante ahora producen la octava más aguda de sonidos aislados disponible en el manual izquierdo del acordeón; la octava intermedia, en altura, es producida por las hileras correspondientes a los acordes menores y mayores; finalmente, la octava más grave en este manual se genera por medio de las hileras correspondientes a los bajos fundamentales y los de tercera. Para mayor claridad se recomienda analizar el gráfico 12.

Una de las ventajas de este sistema, además de contar con un registro considerablemente más amplio, consiste en que las digitaciones para tocar en él son muy similares a las usadas para tocar en el sistema estándar, ya que los botones están dispuestos por quintas justas de manera vertical y por terceras mayores entre las dos hileras que componen cada una de las tres octavas disponibles. Sin embargo, varias limitantes persisten en este sistema; por ejemplo, la dificultad para tocar escalas cromáticas o armonía no tradicional. Lo anterior constituyó una razón de peso para que el uso de este sistema no se difundiera ampliamente, aunque tampoco dejó de utilizarse por completo, en la actualidad hay acordeonistas que aún lo emplean.

Gráfico 12: Sistema de bajos melódicos *stradella* o por quintas.<sup>7</sup>

The diagram illustrates the Stradella bass system, which consists of 36 buttons arranged in a grid. The grid is oriented vertically, with 'Arriba' (Up) at the top and 'Abajo' (Down) at the bottom. The buttons are arranged in three rows of 12 buttons each. The top row contains buttons labeled D, C, G, F, C, G, D, A, E, B, F, C. The middle row contains buttons labeled D#, C#, G#, F#, C#, G#, D#, A, E, B, F#, C#. The bottom row contains buttons labeled D, C, G, F, C, G, D, A, E, B, F, C. The buttons are arranged in a way that allows for playing chords and intervals. The diagram also shows three musical staves illustrating the first, second, and third octaves of the system. The first octave is shown in the bass clef, the second in the middle clef, and the third in the treble clef. The notes are arranged in a way that allows for playing chords and intervals across octaves.

Arriba

Abajo

A) Primera octava.

B) Segunda octava.

C) Tercera octava.

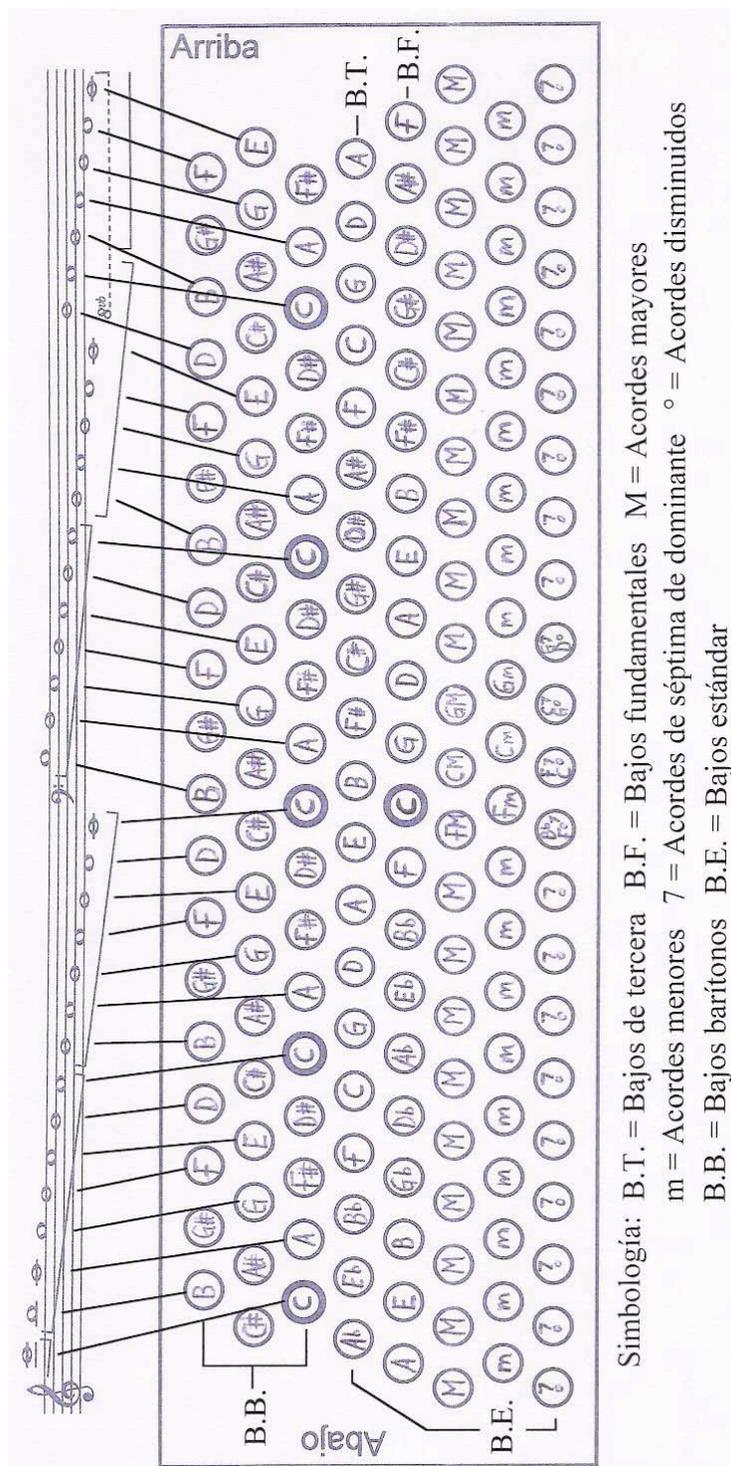
<sup>7</sup> Elaborado a partir de la información que aparece en: Bill Palmer y Bill Hughes, *Converter Accordion* (New York: Alfred Music CO., INC., 1963), pág. 5.

### 1.2.3.2 Sistema de bajos libres cromáticos.

Cuando se vio que el sistema de bajos libres *stradella* no redujo, en la medida de lo esperado, las limitantes del manual izquierdo, la búsqueda de nuevos sistemas continuó hasta que por fin apareció el de bajos libres cromáticos. Éste consta de tres hileras de botones colocadas, en un principio, entre el fuelle y las hileras del sistema estándar normal. Es importante destacar que en los acordeones con tres hileras adicionales en el manual izquierdo o sistema *Gola*, en todo momento se dispone de ambos sistemas de bajos: los melódicos y el estándar. En dichas hileras, los botones producen sonidos aislados ordenados de manera cromática; los sonidos graves se encuentran en la parte superior y los agudos, a su vez, se localizan en la parte inferior del instrumento, teniendo como referencia que éste reposa sobre la pierna izquierda del intérprete al momento de tocar. Además de la diferencia en el patrón de colocación de los sonidos, también hay una diferencia considerable en el registro que el instrumento alcanza con este sistema, pues en vez de las tres octavas del sistema de bajos melódicos *stradella*, ahora se tienen poco más de cuatro. Por otra parte, resulta más práctico y funcional para tocar melodías de mayor complejidad, escalas cromáticas, armonía contemporánea y armonía tradicional.

Es importante destacar que por razones de espacio, peso y maquinaria, la hilera correspondiente a los acordes disminuidos en los bajos estándar fue omitida en el acordeón con sistema *Gola*, ya que en éste la sección de los bajos estándar cuenta con cinco hileras en vez de las seis descritas en el gráfico 8. Sin embargo, se hicieron adaptaciones para que fuera posible producir acordes disminuidos, aunque no hubiera físicamente una sexta hilera. Para tal fin, basta con tocar el acorde de séptima de dominante correspondiente al sonido ubicado una quinta justa descendente de la tónica del acorde disminuido deseado. Por ejemplo; si se desea tocar el acorde disminuido de Do en un acordeón con sistema *Gola* en el manual izquierdo, se tiene que presionar el botón correspondiente al acorde de séptima de dominante a partir de Fa. Para tener mayor claridad se recomienda analizar el gráfico 13.

Gráfico 13: Sistema de bajos barítonos *Gola* con tres hileras adicionales.<sup>8</sup>



<sup>8</sup> Elaborado a partir de la información que aparece en: Colectivo de autores, *Das Akkordeon* (Leipzig: Veb Fachbuchverlag, 1964), pág. 166.

Por las características de este sistema, es necesario que en un principio el intérprete aprenda una lógica diferente para elaborar las digitaciones a aquella utilizada al tocar en el sistema por quintas; sin embargo, luego de hacer esto, el acordeonista amplía en gran medida sus posibilidades técnicas e interpretativas.

Pero, en contraste al incremento de las posibilidades del manual izquierdo, surge un inconveniente muy evidente para utilizar instrumentos con este sistema. Dada la mayor cantidad de botones, el tamaño del acordeón tiene que ser mayor para alojar a esta nueva maquinaria, lo que reduce la comodidad del intérprete al tocar. También hay que tomar en consideración que el precio de estos instrumentos es más elevado. Para fortuna de los acordeonistas, la solución a esta serie de problemas apareció en la antigua Unión Soviética, con la invención del sistema *convertor*.

En vez de incorporar tres hileras de botones adicionales al manual izquierdo del bayán, los maestros constructores rusos desarrollaron un sistema en el que gracias a un innovador sistema mecánico, cuatro hileras del manual izquierdo pueden producir acordes o sonidos aislados según se requiera, mientras que las dos hileras restantes: las de bajos fundamentales y bajos de tercera, permanecen sin cambios. Esta conversión, de bajos estándar a bajos libres o viceversa, fue lo que dio origen al nombre *convertor*. Para activar el mecanismo de conversión, simplemente hay que accionar un botón o una barra que se ubica entre el fuelle y la hilera correspondiente a los bajos de tercera en el sistema *stradella*.

Los bajos libres en el bayán también están ordenados de manera cromática pero en dirección inversa al sistema utilizado en occidente; es decir, en el manual izquierdo del bayán los sonidos graves se encuentran en la parte inferior y los sonidos agudos se localizan en la parte superior del instrumento. Una enorme ventaja, derivada del sistema utilizado en el bayán ruso, consiste en el hecho de que en vez de sólo tener tres hileras de bajos libres, ahora se tienen cuatro: tres hileras básicas y una suplementaria; que a su vez es la repetición de la primera, lo cual eleva la posibilidad de diseñar digitaciones más convenientes para pasajes cuya ejecución, con solo tres hileras, sería complicada o incómoda.

El alcance de este nuevo sistema fue enorme, pues permitió construir instrumentos de concierto con grandes posibilidades técnicas y a su vez, más compactos, livianos y cómodos para el intérprete. Luego del contacto entre bayanistas y acordeonistas en concursos internacionales, como el de Klingental en la antigua República Democrática de Alemania, el sistema *convertor* comenzó a utilizarse en occidente, lo que desplazó al sistema *Gola* de bajos barítonos descrito anteriormente. A continuación se presentan dos variantes del sistema *convertor*: una en sistema de Do, usada en occidente y la otra en sistema de Si, propia del bayán ruso.

Gráfico 14: Bajos melódicos en Do con sistema *convertor*.

Arriba

B.T.

B.F.

4a. —

3a. —

2a. —

1a. —

Abajo

8va.

8va.

Simbología: B.T. = Bajos de tercera B.F. = Bajos fundamentales B.B. = Bajos barítonos  
 1a. = Primera hilera 2a. = Segunda hilera 3a. = Tercera hilera 4a. = Cuarta hilera

Gráfico 15: Bajos melódicos en Si con sistema *convertor*.

Arriba

Abajo

B.T.

B.F.

B.B.

4a. -

3a. -

2a. -

1a. -

8va.

Simbología: B.T. = Bajos de tercera B.F. = Bajos fundamentales B.B. = Bajos barítonos  
 1a. = Primera hilera 2a. = Segunda hilera 3a. = Tercera hilera 4a. = Cuarta hilera

## 1.2.4 Registros.

Además de ser un instrumento armónico y polifónico, el acordeón también tiene la posibilidad de producir sonido con diferentes timbres y con un rango de alturas muy amplio gracias a los registros. En el interior del acordeón se encuentran lengüetas agrupadas en coros y sujetas a unas piezas de madera similares, en forma y funcionamiento, a la armónica de boca y que reciben el nombre de *cassotto*. La altura, la afinación y el timbre del sonido depende directamente de factores como: el tamaño, el grosor, el material de fabricación y la posición, adentro o afuera del *cassotto*, de las lengüetas.

Los primeros acordeones contenían un solo coro; sin embargo, en el proceso de evolución del instrumento, se le fueron agregando más conjuntos de laminillas, hasta llegar a los cuatro que se encuentran en el manual derecho y los seis o siete coros del manual izquierdo de los acordeones de concierto modernos, que en su mayoría están afinados y contruidos de acuerdo a las características técnicas y de afinación del bayán ruso. Dicho lo anterior, en el manual derecho tenemos los siguientes registros básicos:

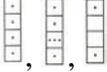
- ☉ Fagot o 16', que suena una octava abajo de la nota escrita.
- ☉ Clarinete u 8', que suena en la misma octava que la nota escrita.
- ☉ Concertina u 8', que suena en la misma octava que la nota escrita.
- ☉ Piccolo o 4', que suena una octava arriba de la nota escrita.

De la combinación de los registros anteriores podemos obtener los siguientes: ☉ fagot con clarinete; ☉ fagot con concertina; ☉ bayán con fagot; ☉ bayán; ☉ bayán con piccolo; ☉ celesta; ☉ oboe; ☉ master o tutti; ☉ órgano; ☉ órgano con claritene y ☉ órgano con concertina.

Los registros anteriores pueden ser catalogados en dos distintos grupos: transpositores y reales o no transpositores. Los que pertenecen al primer grupo son: ☉, ☉, ☉, ☉, ☉, ☉, ☉, ☉ y finalmente ☉. Los registros no transpositores, es decir, que suenan en la misma octava que las notas escritas con o sin el refuerzo de una octava superior son: ☉, ☉, ☉, ☉, ☉ y ☉.

Las lengüetas del acordeón tienen timbres y sonoridades distintos dependiendo de la localización de éstas en las cámaras de tono o *cassotto*. Existen coros abiertos cuyas lengüetas se ubican fuera del *cassotto* y coros cerrados, que a diferencia de los anteriores, sus lengüetas están colocadas dentro de las cámaras de tono. Los primeros se distinguen porque su sonido es ligero, claro y brillante. Los coros cerrados, a su vez, producen un sonido más opaco y menos claro. Concertina ☉ y Piccolo ☉ son coros abiertos; fagot ☉ y clarinete ☉ son coros cerrados.

En la actualidad los acordeones de concierto tienen también registros en el manual izquierdo; sin embargo, éstos aún no han sido estandarizados, por lo que resulta complicado elaborar una descripción detallada de ellos. De cualquier manera, es posible mencionar en términos generales, algunas características. En los instrumentos de concierto actuales, basados en el bayán, se tienen seis o siete coros distribuidos en cuatro octavas para el sistema estándar. Éstos pueden ser

combinados entre sí de distintas maneras, con lo que se obtienen los siguientes registros: ,

y . Para los bajos libres, en cambio, se tienen disponibles tres coros, todos colocados fuera de la cámara de tono para dar mayor presencia y potencia a su sonido. Hasta la fecha, la mejor distribución de estos coros es: ; sin embargo, también pueden encontrarse los registros: ,  y ; cuyo sonido no es tan poderoso como el del primero, por lo que son utilizados en raras ocasiones.<sup>9</sup>

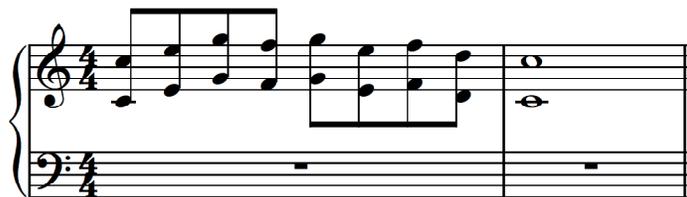
Además de modificar el timbre y la sonoridad del acordeón, los registros son utilizados también para modificar la dinámica por medio de sumar o restar coros a la interpretación de determinado pasaje musical. Para tener una idea más clara del efecto producido por el uso de diferentes registros véase el siguiente pasaje musical:

**Gráfico 16: Ejemplo del empleo de registros.**

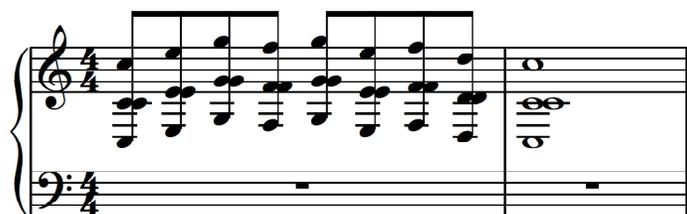


Si se emplearan los registros  o  para tocar el ejemplo anterior, la imagen auditiva sería exactamente igual a lo escrito, salvo con una ligera variación en el timbre dependiendo de cuál de los dos registros mencionados sea activado. Pero si el mismo pasaje se toca utilizando el registro , el resultado auditivo será:

<sup>9</sup> La información del apartado de “Registros” fue obtenida en el libro: Friedrich Lips, *The Art of Bayan Playing* (Kamen: Karthause-Schmülling Verlagsgesellschaft, 2000), pág 74-77.

**Gráfico 17: Ejemplo del empleo de registros.**

Ahora, si la misma melodía se toca con el registro , se obtendrá, auditivamente, lo siguiente:

**Gráfico 18: Ejemplo del empleo de registros.**

A continuación se hace el análisis de las obras que se van a presentar en el recital.

## 2. Análisis de las obras

### 2.1 Sonata No. 2 de Vladislav Zolotaryov.

#### 2.1.1 Datos biográficos.

Vladislav Andreyevich Zolotaryov nació el 13 de Septiembre de 1942 en Magadán, una pequeña población del este de Siberia. Fue hijo de un oficial del ejército soviético. Su gusto por la música surgió desde su infancia como resultado de eventos musicales organizados por sus padres en casa. Inició sus estudios formales de acordeón con el profesor Lesnoy en la Escuela Secundaria de Música de Magadán, institución de la que se graduó en 1968, a la edad de 26 años. Zolotaryov continuó viviendo en Magadán hasta 1970, año en el que decidió mudarse a Moscú en donde por recomendaciones del compositor Rodion Schedrin ingresó al Conservatorio de dicha ciudad para estudiar composición en la clase del maestro Khrenikov; sin embargo, luego de un año de estudios, Zolotaryov dejó el Conservatorio por razones personales.

**Gráfico 19: Vladislav Andreyevich Zolotaryov.<sup>10</sup>**



Zolotaryov compuso gran cantidad de obras, la mayoría para acordeón. Su producción es prueba inequívoca de su gran talento y sentido musical. En sus obras se pueden observar estructuras y técnicas de composición tradicionales en las cuales interactúan en notable armonía elementos muy innovadores. Zolotaryov logró, con sus obras para acordeón, establecer un vínculo muy sólido y fino entre la música popular de su país y la música de concierto, con lo cual contribuyó en gran medida al desarrollo y la evolución del instrumento e inclusive ayudó al inicio del cambio en la concepción que los músicos y la gente en general tenían del acordeón o bayán;

---

<sup>10</sup> Imagen tomada del sitio electrónico: <http://membres.lycos.fr/zolotarew/>, 6 de Febrero de 2006.

mismo que hasta ese momento era considerado como un instrumento útil únicamente para interpretar música popular.<sup>11</sup>

Luego de su arribo a Moscú, Vladislav Zolotaryov decidió solicitar su admisión a la Unión de Compositores de la Unión Soviética y a la Unión de Compositores de Moscú en el invierno de 1974/1975 aun cuando no tenía un título que avalara estudios superiores de música en un Conservatorio o institución superior, lo cual dificultaba notoriamente su situación. El proceso de admisión era complicado, pues había que entregar toda una serie de documentos y posteriormente asistir a entrevistas en la Unión de Compositores de Moscú y en la Unión de Compositores Rusos. En la primera entrevista Vladislav Zolotaryov no tuvo mucho éxito, razón por la cuál decidió solicitarle a su entrañable amigo Friedrich Lips, quien para ese entonces ya era un reconocido acordeonista, su apoyo para presentar una de las obras para acordeón más importantes de Zolotaryov durante la segunda entrevista, la Sonata No. 3.; y así fue, Lips aceptó y tocó esta obra formada por cuatro movimientos, con una duración total de 23 minutos. En la Unión de Compositores Rusos destacaban figuras como Sofía Gubaidulina, Rodion Schedrin, Gregory Fried, Vyacheslav Artyomov, entre otros. Luego de que Friedrich Lips hiciera, según sus propias palabras, una de sus mejores interpretaciones de la tercera sonata para acordeón de Zolotaryov, muchos de los miembros de la Unión de Compositores Rusos quedaron sorprendidos por el talento de ambos, el del joven compositor y el del intérprete. Sin embargo, el final no fue lo que pudiera esperarse, ya que mientras eran realizadas las últimas formalidades para dar el visto bueno a Zolotaryov para integrarse a la Unión, éste, por razones no muy claras hasta nuestros días, terminó con su vida el 13 de Mayo de 1975, día que Friedrich Lips calificó como “un día negro en la historia del Bayán”.<sup>12</sup>

Zolotaryov tuvo una fuerte y sólida amistad con el reconocido acordeonista y maestro ruso Friedrich Lips, a quien dedicó muchas de sus obras para acordeón. Zolotaryov compuso varias de ellas como resultado de la motivación que recibió por parte del Prof. Lips, quien lo instaba a crear música innovadora; de hecho, algunas de esas piezas fueron compuestas a petición explícita del intérprete, con características específicas y con finalidades bien definidas dentro de la carrera de Friedrich Lips como concertista y pedagogo.

---

<sup>11</sup> Plática que el autor sostuvo con el Profesor Friedrich Lips en Imst, Austria el 11 de Julio de 2005 durante una clase magistral.

<sup>12</sup> Friedrich Lips, *It seems like yesterday...* -I. Artículo, en: [http://www.accordion-cd.co.at/?show=en\\_artikel](http://www.accordion-cd.co.at/?show=en_artikel), 25 de Julio de 2005. Traducción al inglés: Dr. Herbert Scheibenreif.

**Gráfico 20: Friedrich Lips y Vladislav Zolotaryov en Moscú (1972).<sup>13</sup>**



Zolotaryov compuso también música para orquesta sinfónica, diversos grupos de cámara y piezas corales; sin embargo, fue el bayán su instrumento predilecto y para el cual creó la mayoría de sus obras, ya que lo conocía a la perfección, ya que también fue un excelente intérprete en él.

Fue gracias al dominio que Zolotaryov tuvo del acordeón que sus obras para este instrumento están tan bien elaboradas, pues éstas se ajustan perfectamente a las características del instrumento y al mismo tiempo hacen un excelente uso de las vastas posibilidades sonoras y técnicas del mismo sin sacrificar la estética ni la música, que es lo más importante; sus obras contienen, como sello distintivo, una gran carga emocional y temática.

Zolotaryov es, sin duda, uno de los compositores predilectos de los acordeonistas, pues su música es interpretada frecuentemente en concursos, conciertos, conservatorios y escuelas de música alrededor del mundo. Zolotaryov representó una motivación para que otros compositores de la Unión Soviética comenzaran a componer obras para acordeón de concierto; entre ellos destacan Sofía Gubaidulina, Rodion Schedrin y Edison Vasilievich Denissov. Como prueba de esto cito una frase del Prof. Friedrich Lips que dice: “Sin Zolotaryov no habiéramos tenido a Gubaidulina”;<sup>14</sup> ya que muchos recursos utilizados en la música para acordeón de Sofía Gubaidulina están basados en elementos empleados antes por Zolotaryov.

Entre las obras para acordeón de Zolotaryov se encuentran: tres sonatas, dos conciertos para acordeón y orquesta sinfónica, seis suites para niños, la suite de cámara, una partita, el ciclo “Cinco composiciones”, una pieza llamada “Monasterio de Ferapont – meditación sobre los frescos de Dionisio” así como muchas otras de diferente envergadura y trabajos que quedaron inconclusos dada la prematura muerte del compositor. Por otra parte Zolotaryov también compuso música para diferentes dotaciones instrumentales, obras orquestales, obras corales y vocales.

---

<sup>13</sup> Friedrich Lips, *Six Children’s Suites*, Núm. de catálogo Lips CD 003, Friedrich Lips Bajan; Neunkirchen, Austria, traducciones por el Dr. Herbert Scheibenreif. Fotografía extraída del folleto incluido con el disco.

<sup>14</sup> Comentario hecho por el Prof. Friedrich Lips durante una clase magistral que impartió en Imst, Austria entre el 11 y el 15 de Julio de 2005.

Por otra parte, Zolotaryov también realizó creaciones literarias, ya que el compositor tenía gran gusto por la letras; entre sus lecturas favoritas destacaron las obras de Jack London así como la poesía en general. En sus diarios hay gran cantidad de versos y poemas que él mismo escribió o que, en su defecto, citó para ejemplificar los sucesos, experiencias e impresiones de su propia vida. Además, el compositor tenía gran pasión por la pintura, de lo que su obra “Monasterio de Ferapont – Meditación sobre los frescos de Dionisio” es prueba contundente. Considero relevante añadir que Dionisio fue un pintor muy importante de íconos, representaciones religiosas características de la Iglesia Ortodoxa Rusa, quien pintó unos frescos en el monasterio mencionado, lugar que Zolotaryov visitó y en el que permaneció una temporada.<sup>15</sup>

**Gráfico 21: Fotografía del monasterio de Ferapont**



Cabe mencionar que además del Prof. Friedrich Lips, el acordeonista ruso Eduard Mitchenko fue otro intérprete muy importante de la música de Zolotaryov; de hecho, fue a Mitchenko a quien el compositor dedicó la “Partita” compuesta en 1968 y su primera sonata para bayán compuesta en 1970.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Comentario hecho por el Prof. Friedrich Lips el lunes 11 de Julio de 2005 durante una clase magistral que impartió en Imst, Austria.

<sup>16</sup> Vladislav Andreyevich Zolotaryov, en: <http://membres.lycos.fr/zolotarew/>, 16 de Diciembre de 2005.

**Gráfico 22: Eduard Mitchenko.<sup>17</sup>**



**Gráfico 23 De izquierda a derecha: Friedrich Lips, Vladislav Zolotaryov y Eduard Mitchenko.<sup>18</sup>**



---

<sup>17</sup> Fotografía tomada del sitio electrónico: <http://membres.lycos.fr/zolotarew/>, 6 de Febrero de 2005.

<sup>18</sup> Fotografía tomada del sitio electrónico: <http://membres.lycos.fr/zolotarew/>, 6 de Febrero de 2006.

## 2.1.2 Contexto histórico social.

La Sonata No. 2 es una obra que Vladislav Zolotaryov dedicó a su amigo Friedrich Lips, reconocido acordeonista y pedagogo ruso. La pieza fue compuesta en 1971 y originalmente el compositor la había nombrado “Sinfonía para niños en el estilo de Haydn”, pero luego cambió el nombre de la pieza por el que tiene actualmente.

Esta obra, que aunque es contemporánea, tiene las características del periodo Clásico y específicamente, de la música de Joseph Haydn, en una fusión perfecta con música del folclor ruso.

Acerca de esta obra, el acordeonista Friedrich Lips dice: “Yo llevo esta pieza muy dentro de mi corazón, pues se trata de la primera obra que alguien me dedicara en la vida”.<sup>19</sup> Cabe destacar que en nuestros días, el Prof. Lips tiene ya una lista de más de sesenta trabajos originales para acordeón que le han sido dedicados por una enorme cantidad de compositores de muchos países.

**Gráfico 24: Profesor Friedrich Lips.<sup>20</sup>**



Dado el nombre que el compositor había asignado originalmente a esta pieza, “Sinfonía para niños en el estilo de Haydn”, es claro que su interés inicial fue el de crear una obra para el deleite de los niños, sin excluir a los adultos. Junto con esta obra, Vladislav Zolotaryov compuso también seis suites para niños, conformadas por pequeñas piezas originales para acordeón. A lo largo de la historia ha habido muchos compositores, tales como Piotr Ilich Chaikovsky, Robert

---

<sup>19</sup> Comentario realizado por el Prof. Friedrich Lips durante una clase magistral que impartió en Imst, Austria del 11 al 15 de Julio de 2005.

<sup>20</sup> Fotografía tomada de: <http://www.accordion-cd.co.at/>, 6 de Febrero de 2006.

Schumman, Wolfgang Amadeus Mozart y otros, que han hecho música para niños; Zolotaryov no es la excepción, ya que él fue uno de los primeros compositores en crear música enfocada al público joven; luego de él, otros compositores del bloque soviético comenzaron a escribir obras para acordeón con características apropiadas para ser escuchadas por las personas de corta edad; entre ellos se pueden citar como ejemplos al compositor ruso Albin Repnikov y al ucraniano Vladimir Zubitsky.

Esta Sonata fue estrenada por Friedrich Lips y además de ser una obra muy bien lograda marcó un hecho muy importante en la historia del acordeón, la aparición de una nueva técnica de fuelle llamada *Ricochet*, utilizada al final del tercer movimiento y que fue desarrollada por el Prof. Lips para lograr una sonoridad más afín al carácter de la obra. El uso de esta nueva técnica fue aceptado con mucho entusiasmo por el compositor, quien la utilizó en obras posteriores que escribió para acordeón. Cabe agregar que otros compositores, como Sofía Gubaidulina, incorporaron, a su paleta de efectos el *Ricochet*; un ejemplo de esto es la sonata en cinco movimientos “Et Expecto” de la compositora citada.

Esta obra ha sido, desde su estreno, una de las favoritas de los acordeonistas de concierto, por lo que se ha tocado frecuentemente en concursos, conciertos y en cursos de acordeón de escuelas y conservatorios de todo el mundo.

## 2.1.3 Análisis formal.

### 2.1.3.1 Allegro ingenuo.

**Gráfico 25: Análisis formal del 1<sup>er</sup> movimiento “Allegro ingenuo”.**

Sección	Tema principal	Puente	Tema secundario	Tema conclusivo	Desarrollo	Puente	Reexposición abreviada	Coda
Compases	1-8	8-55	52-67	67-98	99-197	198-209	210-221	222-229
Tonalidades	b <sup>b</sup>	a <sup>#</sup> (b <sup>b</sup> ) - A	A	A	A	A- b <sup>b</sup>	b <sup>b</sup>	C <sup>#</sup> (D <sup>b</sup> )
	Exposición				Desarrollo	Reexposición		

Como se mencionó en el apartado anterior, correspondiente al contexto social, Zolotaryov compuso esta pieza siguiendo los cánones propios del periodo clásico, específicamente los de la música de Joseph Haydn. La estructura de este primer movimiento encaja perfectamente en la tradicional forma sonata, cuyas partes son: exposición con dos temas contrastantes unidos por un puente, desarrollo y reexposición.

Este movimiento, de tiempo rápido, carece de introducción por lo que inicia directamente con el tema principal en la tonalidad de Si bemol menor, mismo que se extiende hasta el compás 8. Desde ese punto y hasta el compás 51 se localiza el puente modulante que va a conducir a la tonalidad de La mayor, en la cual se desarrollará el tema secundario de la exposición. A partir del compás 42 se encuentra un tema conclusivo que marca claramente el final de esta parte. Es importante mencionar que del compás 46 al 51 hay un error de edición en la partitura, en ella se indica que la repetición de los acordes de esta coda debe hacerse empleando la técnica *ricochet*, lo cual es falso. Estos acordes deben repetirse con la técnica *bellows shake* normal.<sup>21</sup> Esta observación es aplicable en la ejecución del tema conclusivo comprendido entre los compases 92 y 98 de este movimiento.

El tema secundario aparece en la tonalidad de La mayor entre los compases 52 y 67. Es importante mencionar que los maestros clásicos solían presentar este tema en una tonalidad cercana a la del tema principal, que no es el caso en esta obra, ya que La mayor no tiene mucha cercanía con Si bemol menor o en su defecto, con su enarmónico La sostenido menor. En el fragmento comprendido entre los compases 64 y 80 hay otro error de edición; en la partitura se indica que la melodía del bajo tiene que tocarse con los bajos melódicos cuando en realidad debe tocarse empleando las dos hileras de bajos fundamentales en el manual izquierdo, ya que en esta

<sup>21</sup> Observación hecha al autor por el Prof. Friedrich Lips el 11 de Julio de 2006 durante una clase magistral en Imst, Austria.

parte se requiere de un sonido potente en un registro grave. Del compás 81 al 91 tiene que emplearse nuevamente el manual de bajos melódicos.<sup>22</sup>

Como se muestra en la tabla anterior, el desarrollo comienza en el compás 99 y en él se utiliza con mucha frecuencia material del tema secundario; sin embargo, Zolotaryov utiliza otras partes del material del puente para desarrollar esta sección. Por ejemplo, el material de los compases 114 y 115 fue tomado de los compases 38 y 39. En los compases 119 y 123 se presenta la cabeza del tema principal pero transportado una cuarta aumentada arriba y seguido de material nuevo. En el compás 149 comienza una exposición del tema principal pero con algunas variaciones y en La mayor en vez de Si bemol menor, que es la tonalidad original. A partir del compás 166 Zolotaryov usa una y otra vez la cabeza del tema secundario y del tema principal para estructurar un puente que llegará a una sección formada con material nunca antes presentado y que Zolotaryov tomó de una pieza tradicional rusa. Esta sección inicia en el compás 181. El desarrollo concluye en el compás 197 en La mayor, que es la misma tonalidad con la que inició.

Entre los compases 198 y 209 se localiza un puente, elaborado completamente con material del tema secundario y que modula para regresar a Si bemol menor, la tonalidad original y en la que se presenta la reexposición abreviada a partir del compás 210. La reexposición es abreviada porque sólo incluye al tema principal; en ella no se hace ninguna alusión al tema secundario. La coda está hecha sobre el acorde del enarmónico del tercer grado de Si bemol menor, es decir, Do sostenido que a su vez, será la nota con que inicie el segundo movimiento.

### 2.1.3.2 Adagio tranquilo molto.

**Gráfico 26: Análisis formal del 2º movimiento "Adagio tranquilo molto".**

Sección	Introducción	A	B	Coda
Compases	1-6	7-20	21-49	50-62
Tonalidad	C <sup>#</sup>	E – desarrollo cromático	Cromático	D

Este movimiento tiene un carácter lento y un tanto melancólico. La introducción consta de seis compases con un desarrollo cromático destinado a establecer la tonalidad de Mi mayor. En esta tonalidad inicia, en el compás 7, la parte A; sin embargo, rápidamente sigue un desarrollo cromático que nos aleja de una tonalidad claramente definida. En el compás 20 se encuentra una escala cromática por octavas que sirve, a manera de *cadenza*, como puente o conector entre las partes A y B.

<sup>22</sup> Observación hecha al autor por el Prof. Friedrich Lips el 11 de Julio de 2006 durante una clase magistral en Imst, Austria.

En la parte B, el compositor presenta material melódico nuevo con varias voces y un manejo armónico por movimiento cromático. En el compás 50 comienza la coda con un cambio de tonalidad abrupto; dicho fragmento, a diferencia del anterior, está claramente en Re mayor.

### 2.1.3.3 Molto vivacissimo con spirito.

**Gráfico 27: Análisis formal del 3<sup>er</sup> movimiento "Vivacissimo con spirito".**

Sección	Introducción	A	Puente 1	B	Puente 1	Puente 2	C
Compases	1	2-9	10-14	15-22	23-27	28-32	33-40
Tonalidad	F <sup>#</sup>						
Sección	Puente 1	B <sup>1</sup>	Puente 1	D	Puente 3	E	Puente 1
Compases	41-45	46-53	54-57	58-68	69-76	77-90	91-94
Tonalidad	F <sup>#</sup>		E <sup>b</sup>	G <sup>b</sup>	F <sup>#</sup>		
Sección	Puente 4	F	Puente 5	Puente 1	Coda		
Compases	95-102	103-110	111-118	119-122	123-141		
Tonalidad	F <sup>#</sup>						

El tercer movimiento es de carácter rápido, dinámico y muy enérgico; sin embargo, hay marcados contrastes de matiz en todas las partes que lo conforman. Se presenta un compás de introducción, que comienza con un acorde de fa sostenido mayor fuertemente acentuado para captar la atención del público y marcar un contraste con el movimiento anterior, que es diametralmente opuesto en carácter. En el compás 2 inicia el tema de la parte A en matiz *forte*.

Una característica muy particular de este movimiento es que su estructura es muy parecida a la forma rondó, pero en vez de que el estribillo sea una parte de tamaño considerable, el puente 1, con una duración de cuatro compases, es el que desempeña dicho papel.

Las partes A, B, B<sup>1</sup>, C y F están estructuradas de manera tal que se presenta el tema de cada una de ellas en matiz *piano* o *forte* y posteriormente se repite en la octava inferior o superior, según sea el caso, con el matiz opuesto. Melódicamente, los temas de las partes mencionadas son muy contrastantes y diferentes entre sí. Por otro lado, es importante mencionar que el tema de la sección D fue tomado de una canción popular rusa.

Armónicamente este movimiento es muy estable, la tonalidad principal es Fa sostenido mayor con excepción de la parte D y el puente 3 que están en Mi bemol mayor y en Fa sostenido mayor respectivamente.

## 2.1.4 Valoración personal.

Personalmente, tengo gran admiración y gusto por la música de Zolotaryov. Dicha afición surgió luego de escuchar una grabación de esta Sonata hecha por el Prof. Friedrich Lips, pues desde las primeras audiciones encontré en ella una armonía perfecta entre pasajes llenos de energía y pasajes de poética dulzura y emotivas melodías. Por otra parte considero que las diferentes sonoridades logradas por el compositor en esta obra, partiendo de su dominio y completo conocimiento del bayán, hacen de esta una obra excelente para fines pedagógicos y para el deleite tanto del intérprete como de la audiencia.

Así como el Prof. Lips lleva esta obra muy dentro del corazón por haber sido la primera que alguien le dedicara, para mí también es una obra muy importante, pues fue una de las primeras obras originales para acordeón que escuché y dada la enorme impresión que me provocó, ésta fue una de las primeras piezas de gran tamaño y alto nivel que interpreté luego de comenzar a tocar el acordeón de bajos libres hace aproximadamente dos años y medio. Considero importante agregar que esta obra fue uno de los factores que me motivaron a tomar una de las decisiones más importantes de mi vida y esto fue, dedicarme de manera profesional a tocar el acordeón.

Dado lo anterior, incluyo esta obra en el programa de mi examen profesional persiguiendo varios fines; uno de ellos es mostrar una pieza de excelente calidad compuesta originalmente para el acordeón; por otra parte, dar una muestra de las grandes capacidades que tiene el instrumento así como rendir un tributo a Vladislav Andreyevich Zolotaryov por la importancia que tuvo para la historia, la evolución y el desarrollo del acordeón.

## 2.2 “Ispaniada” – Rapsodia española de Vladislav Zolotaryov.

Esta pieza es del mismo autor que la pieza anterior. Por dicha razón se incluye aquí el análisis de la pieza que ocupa el séptimo y último lugar en el orden del programa de examen profesional. Para conocer los datos biográficos del compositor Vladislav Zolotaryov consultar la sección 2.1.1 del presente documento.

### 2.2.1 Contexto histórico social.

El acordeonista ruso Friedrich Lips estaba planeando realizar un concierto a principios del año 1976 que tuviera una parte especialmente dedicada a la música española para lo cual solicitó a su amigo Vladislav Zolotaryov que le compusiera una pieza con carácter español para dicho programa. Dicha idea resultó interesante para el compositor, quien pronto le dijo al Prof. Lips que haría transcripciones de piezas ampliamente conocidas como Asturias o Córdoba de Isaac Albéniz y posteriormente compondría una fantasía a partir de ellas; sin embargo, Friedrich Lips lo exhortó a no hacer eso comentándole al compositor que él ya lo había hecho y que dichas piezas ya estaban integradas al programa. Lips le pidió a Zolotaryov que por favor le compusiera una pieza completamente original, como la “Rapsodia española” de Franz Liszt pero, en este caso, para bayán.

Pasado algún tiempo, el trabajo de Zolotaryov no mostraba progreso alguno y el compositor expresaba con frecuencia al Prof. Lips que la idea aún no se había desarrollado y le pedía paciencia. Posteriormente, en una carta dirigida a Friedrich Lips, Zolotaryov decía que no tenía inspiración para escribir la pieza en estilo español solicitada; a esta carta el Prof. Lips respondió que lo que tenía que hacer era sentarse en una silla, acción seguida por la llegada de la inspiración. Sin embargo, parecía que Vladislav Zolotaryov no iba a responder de manera adecuada a la presión.

Posteriormente, Zolotaryov le informó a Friedrich Lips que ya había concluido su cuarta suite para niños y le pidió al intérprete que la tocara mientras él trabajaba en la pieza española que le había sido solicitada. Dada la confianza que Friedrich Lips tenía depositada en Zolotaryov con respecto a la calidad de sus obras, se dedicó a tocar la cuarta suite para niños en lo que esperaba a que la obra española que había solicitado estuviera lista. Luego de algún tiempo, la obra tan esperada estuvo terminada y resultó ser la “Ispaniada – Rapsodia española”. Sobre ella el compositor mencionó: “Ésta no es música española, es España a través de los ojos de un ruso. Es el sonido del mar, cadencias de guitarra, fanfarrias que llaman a un largo viaje por el mar, “Vasco da Gama”, “Colón”, enérgica danza española...”

El programa de música española que el Prof. Lips había planeado para 1976 finalmente fue presentado hasta 1977; sin embargo, en la primavera de 1976 Friedrich Lips preparó un concierto

dedicado a Vladislav Zolotaryov, dada su trágica muerte el 13 de Mayo de 1975 y como homenaje personal a su amigo.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Friedrich Lips, *Two postres for one concert – It seems like yesterday... -2*. Artículo, en: [http://www.accordion-cd.co.at/?show=en\\_artikel](http://www.accordion-cd.co.at/?show=en_artikel), 25 de Julio de 2005. Traducción al inglés: Dr. Herbert Sheibenreif.

## 2.2.2 Análisis formal.

**Gráfico 28: Análisis formal de la Rapsodia española “Ispaniada”.**

Sección	Introducción	A	B	Puente	<i>Cadenza</i>	C
Compases	1-35	36	37-86	87	88-103	104-223
Sección	Puente	<i>Cadenza</i>	D	Coda		
Compases	224-229	230	231-283	284		

La rapsodia es una forma libre que suele estar conformada por partes hechas a partir de temas que frecuentemente tienen origen popular. Las rapsodias húngaras de Franz Liszt son un ejemplo de lo anterior, ya que para su elaboración el virtuoso tomó temas de canciones y danzas folclóricas de su país y los desarrolló e integró para obtener obras de carácter virtuosístico. En el caso particular de esta obra, Zolotaryov creó temas originales basados en las características estilísticas de la música popular española.

La introducción, con una duración de 35 compases, genera la impresión auditiva de las olas del mar rompiendo contra la costa en un amanecer o un atardecer. Lo anterior se produce por medio de un *cluster* continuo en el manual derecho en interacción, en un primer momento, con un contrapunto ejecutado en el manual de bajos melódicos y posteriormente un fragmento donde se tocan intervalos armónicos de cuartas y quintas en el manual izquierdo. Durante toda la introducción hay reguladores ascendentes y descendentes que hacen variar la intensidad del sonido, lo cual ayuda a crear o reforzar la atmósfera descrita anteriormente.

En la sección A se presenta material melódico con carácter español, sugerido por el empleo del modo frigio a partir de diferentes notas como Fa en la primera subdivisión sugerida del compás 36 y Si bemol en la tercera subdivisión del mismo compás 36. La armonía y tonalidad en esta sección no es estable, por lo que no se puede hablar de una en especial. Es importante destacar que Zolotaryov optó por escribir la sección A en su totalidad en un solo compás por lo cual éste resulta enorme; sin embargo, se hace alusión a determinada subdivisión de dicho compás por medio de barras punteadas. La razón para esto bien pudo haber sido generar cierta agrupación rítmica para facilitar con ello la asimilación del fragmento y su buena ejecución por parte del intérprete. Por otro lado, el hecho de que no se defina claramente una medida exacta de compás en esta sección da la oportunidad al intérprete de que la toque con total libertad, lo cual se vería limitado si se especificara una medida rigurosa de tiempo. Asimismo, dentro de la sección A pueden distinguirse algunas sub-secciones; sin embargo, dada la situación de que toda la sección está contenida en un solo compás, no es conveniente dividirla formalmente en diferentes secciones, ya que eso rompería su unidad.

La sección B tiene las características de una malagueña, género tradicional español. El acompañamiento se toca, a manera de ostinato, en el manual izquierdo. La melodía se presenta en

el fragmento comprendido entre los compases 41 y 56 con registros opacos. Posteriormente, se repite de manera idéntica entre los compases 57 y 72 con la única diferencia de que en esta ocasión se toca con registros brillantes, lo cual genera una sensación auditiva totalmente diferente, así como una elevación en la intensidad sonora. A partir del compás 73 y hasta el 86, se presenta nuevo material melódico que se fusionará con el puente que inicia en el compás 87 y que conducirá a la primera *cadenza* en el compás 88. Dicha sección comienza con una textura de coral y, luego del clímax que se generó al final de la sección B, conduce a una calma relativa que se extiende hasta el compás 103, pero la cual es rota súbitamente en el compás 104 al iniciar la sección C, con carácter heroico, que genera la imagen de estar presente en alguna batalla. La sección C es la de mayor extensión en esta rapsodia y su rasgo distintivo es el *cantus firmus* marcado en los compases 119 y 120 y que se toca en el manual izquierdo. La función de dicho motivo es primordial pues integra la enorme sección C en una sola, ya que si se escuchara únicamente la parte correspondiente a la línea superior fácilmente podría considerarse dividir dicha sección en otras más pequeñas; sin embargo, la reiterada aparición del *cantus firmus* sin variaciones sustanciales elimina tal posibilidad.

En el compás 224 se presenta un puente que además de fungir como sección conclusiva de la extensa sección C, da variedad y equilibrio a la pieza, pues la sección precedente se distingue por tener mucha tensión y energía en su desarrollo, así que surge la necesidad de llegar a un momento de reposo, el cual se encuentra en este puente. En el compás 230 hay una segunda *cadenza* que guarda mucha similitud con aquella presentada anteriormente en el fragmento que va del compás 88 al compás 103. La función de esta sección es reafirmar la conclusión de la sección C y conectar con D, que es una sección completamente diferente, de un carácter muy dinámico y pintoresco, con un sello claramente español. Durante toda la sección D se presenta un acompañamiento con dieciseisavos en el manual izquierdo sincronizado con la voz inferior de la línea superior que está conformada con los mismos valores rítmicos. El material melódico de esta sección se expone en la voz superior de la parte que se toca en el manual derecho. A partir del compás 257 se presenta nuevamente la melodía que ha estado presente en la sección D, pero ahora con acordes, lo que genera una mayor intensidad sonora y refuerza dicho material melódico. Entre los compases 277 y 283 se presenta el material conclusivo de la sección D, mismo que se conecta con la Coda o última *cadenza*, que en un principio guarda mucha similitud con aquella que se presentó entre los compases 88 y 103 salvo que está transportada a una tercera menor arriba, es decir, en vez de que la melodía inicie en la nota La, lo hace en Do. Posteriormente, en el segundo sistema de la página 23 de la partitura anexa, puede notarse que el cierre de la obra es una reexposición de la introducción con ligeras variaciones, por lo que se puede concluir que la obra termina tal y como inició, con la imagen auditiva de las olas del mar rompiendo contra la costa en la lejanía.

### 2.2.3 Valoración personal.

Se podría establecer una analogía entre Chopin y Zolotaryov; el primero, es considerado por los pianistas como uno de los más grandes compositores para su instrumento. El segundo, es considerado como uno de los mejores creadores de música para bayán o acordeón. Por otro lado, cada uno de los compositores mencionados fue un excelente intérprete de su instrumento. Todo esto tuvo gran peso al momento de tomar la decisión de incorporar esta obra a mi proyecto de examen profesional, pues en la “Ispaniada” el acordeón se utiliza de una manera excepcional para crear una atmósfera que traslada al intérprete y su audiencia a lugares o paisajes de la península Ibérica.

Cabe mencionar que ésta es una pieza de alto nivel compuesta originalmente para bayán, por lo que contiene elementos que la hacen bastante complicada para los intérpretes que emplean el sistema de teclas. Por ejemplo, hay acordes con más de cinco sonidos y con extensiones mayores a una octava que deben tocarse con una mano; también hay pasajes polifónicos en donde hay que mantener notas pedal y tocar melodías a dos octavas o más de distancia con la misma mano, lo cual es imposible de ejecutarse en el sistema de teclas. Sin embargo, el enorme gusto e interés que tengo por esta pieza, me persuadieron para hacer adaptaciones de esos pasajes, sin sacrificar la esencia musical, para poder tocarla en mi instrumento. Básicamente, esos cambios consistieron en cerrar los intervalos tan abiertos que frecuentemente se encuentran en los acordes escritos en la partitura, por ejemplo, si en un acorde hay que tocar una sexta sobre octava yo toco una sexta; en la mayoría de los acordes con más de cinco sonidos hay notas repetidas, por lo que decidí omitir alguna voz para que el acorde sea tocable en el teclado de mi instrumento; lo mismo ocurre en las partes donde hay que mantener notas pedal o arpeggios con grandes intervalos de por medio.

## 2.3 Rondó de concierto en Do Mayor de Wolfgang Jacobi.

### 2.3.1 Datos biográficos.

Wolfgang Jacobi nació el 25 de octubre de 1884 en Bergen - Rügen, Alemania. Se desempeñó como soldado en la Primera Guerra Mundial pero fue capturado en Francia en 1917, donde permaneció hospitalizado en el sanatorio de Davos porque contrajo tuberculosis. Fue en este periodo cuando soñó con llegar a ser un gran compositor y como consecuencia realizó sus primeras incursiones en la composición. Jacobi estuvo influenciado por la música durante toda su vida, ya que había estado en contacto con ella y con la cultura en general desde la infancia y durante la adolescencia.

En 1919, Wolfgang Jacobi se mudó a Berlín, donde estudia composición con Friedrich E. Koch en la Escuela Superior de Música entre 1919 y 1922. En esta etapa mantuvo una actitud completamente abierta a lo nuevo y disfrutó plenamente de la variada e importante vida cultural de la ciudad. Jacobi compone bastante y logra hacerse de un renombre, por lo que recibe numerosos encargos de obras y arreglos para una radioemisora de Berlín. Poco tiempo después, la prensa lo reconoce como un talento en la composición con la frase “Jacobi es un músico en el cual hay que poner atención”. Alrededor del año 1952, Wolfgang Jacobi declaró: “Los años veinte me resultan inolvidables... Bartók y Stravinsky tocan sus obras y Klemperer dirige los ballets de Stravinsky y las óperas de Hindemith. Las agrupaciones de música de cámara más famosas, los grandes solistas internacionales daban sus conciertos regularmente”.<sup>24</sup>

**Gráfico 29: Wolfgang Jacobi en 1922.**<sup>25</sup>




---

<sup>24</sup> Las citas incluidas fueron obtenidas del sitio electrónico *Wolfgang Jacobi, vida y obra*, en: <http://www.wolfgang-jacobi.de>, 23 de Noviembre de 2005. Traducción al español por la Profra. Iduna Tuch.

<sup>25</sup> Todas las imágenes de Wolfgang Jacobi que se muestran en este documento fueron obtenidas del sitio electrónico: *Wolfgang Jacobi, vida y obra*, en: <http://www.wolfgang-jacobi.de>, 23 de Noviembre de 2005.

En 1922 contrajo matrimonio con Eveline Rügge, con quien tuvo dos hijos, Andreas y Ursula. Entre 1922 y 1933 fue profesor de teoría musical en el conservatorio de Klindworth-Schwarwnka en Berlín. En 1928 tuvo su primer gran éxito con el concierto para clavecín y orquesta op. 31 en Dresde. Posteriormente, en 1930 hizo su primera composición para saxofón e instrumentos musicales electrónicos. En 1931 estrenó el concierto para piano y orquesta “Diálogo” op. 37 en Duisburgo; entre 1931 y 1932 colaboró en la producción de una comedia radiofónica para la radioemisora de Berlín.

La llegada de Adolf Hitler y el partido Nazi al poder de Alemania en 1933, representó el inicio de tiempos difíciles para Wolfgang Jacobi, pues a consecuencia de su origen judío, experimentó una prohibición oficial para ejercer su profesión como compositor y maestro. En dicho año, estaba programado el estreno de su obra “El topo humano”, escrita para el coro del “Movimiento de trabajadores”; sin embargo, esta representación fue cancelada. Esta prohibición impuesta a Jacobi tuvo una duración de doce años; dicho en otras palabras, no pudo desempeñarse como compositor ni como maestro y sus obras no podían ser ejecutadas en suelo alemán sino hasta el fin del régimen nazi. Durante estos años, Jacobi emigró con su familia a Italia.

Si se hace una valoración de lo que esta imposición significó para la carrera de Jacobi, se puede considerar que la incapacidad de componer durante doce años fue la razón por la que no pudo dar el gran salto artístico y consolidarse como un compositor altamente renombrado como hicieron otros de sus contemporáneos. Es importante recalcar que el hecho de que, aunque Jacobi no fuera un compositor muy conocido, ello no demerita la calidad de sus obras.

### Gráfico 30: Wolfgang Jacobi.



En el catálogo de Wolfgang Jacobi se encuentran obras de excelente calidad para diferentes instrumentos solistas como: piano, clavecín, acordeón, saxofón y diversos instrumentos electrónicos. También compuso música para: coro, orquesta, diversos conjuntos de cámara, voz con acompañamiento y piezas con fines pedagógicos. Wolfgang Jacobi compuso veintitrés obras para acordeón, en la mayoría de ellas como instrumento solista; sin embargo, hizo piezas para éste junto con otros instrumentos como flauta y percusiones así como algunas para orquesta de acordeones. La vasta producción de música para este instrumento fue el resultado del trabajo que

el compositor desarrolló, de manera conjunta, con varios acordeonistas sobresalientes de su época, como Gisela Walther.<sup>26</sup>

**Gráfico 31: Wolfgang Jacobi y Gisela Walther.**



Wolfgang Jacobi falleció el 15 de Diciembre de 1972 en München, Alemania. Además de su gusto por la música, el compositor también tenía interés por la pintura; la acuarela que se muestra a continuación fue pintada por él.

**Gráfico 32: Wolfgang Jacobi “Casas de Fischer en el Gardasee”. Acuarela, 1934.<sup>27</sup>**




---

<sup>26</sup> La información biográfica de Wolfgang Jacobi fue obtenida del sitio electrónico *Wolfgang Jacobi, vida y obra*, en: <http://www.wolfgang-jacobi.de>, 23 de Noviembre de 2005. Traducción al español por la Profra. Iduna Tuch.

<sup>27</sup> *Wolfgang Jacobi, vida y obra*, en: <http://www.wolfgang-jacobi.de>, 23 de Noviembre de 2005.

### 2.3.2 Contexto histórico social.

Wolfgang Jacobi compuso su Rondó de Concierto para acordeón en 1965 y lo dedicó al acordeonista estadounidense Stanley Darrow.<sup>28</sup> Este autor fue uno de los pioneros en la composición de música para acordeón en el bloque occidental. Para el momento en que Jacobi compuso esta obra, el acordeón más utilizado era el de sistema estándar o *stradella* en el manual izquierdo, mismo que utiliza de una manera muy satisfactoria, pues logra sobrepasar las limitantes que por diseño tiene, y por el contrario, la sonoridad y las armonías que Jacobi estructura en este rondó dan una clara sensación de novedad, dinamismo y elegancia.

**Gráfico 33: Stanley y Johanna Darrow.<sup>29</sup>**



Es importante destacar que el acordeón que únicamente posee el sistema estándar en el manual izquierdo tiene bastantes posibilidades si el compositor sabe sacarle provecho y gracias a ello puede explotar al máximo sus posibilidades, como ocurre en la música de Jacobi; sin embargo, sí hay un punto en el cual surgen limitantes para el intérprete con un instrumento de esta naturaleza y eso es cuando se tiene la necesidad de hacer polifonía con el manual izquierdo, pues por el diseño mecánico y la disposición de los sonidos en dicho manual, tal fin se vuelve muy complicado y en la mayoría de los casos no tiene un resultado auditivo satisfactorio. Sin embargo, durante las décadas de los años cincuenta y sesenta se desarrolló de manera vertiginosa el acordeón de bajos libres o bajos barítonos, sistema que eliminó las limitantes descritas anteriormente y que dio al acordeón un nuevo horizonte de posibilidades. Wolfgang Jacobi

<sup>28</sup> Wolfgang Jacobi, *Konzertrondo* (Trossingen/Württ: Matth. Hohner AG., Musikverlag, 1967), pág. 2.

<sup>29</sup> Imagen obtenida en:

<http://janpress.freeservers.com/AAMS2003/images/06%20Stanley%20and%20Joanna%20Darrow.jpg>, 14 de Febrero de 2006.

estuvo inmerso en este proceso y en obras posteriores, hizo uso combinado de los sistemas de bajos estándar y de bajos melódicos.

### 2.3.3 Análisis formal.

**Gráfico 34: Estructura formal del Rondó de concierto de Wolfgang Jacobi.**

Sección	A :	B	Puente 1	A truncada	Puente 2	C (C-D+Puente+Final)	A <sup>1</sup>	Coda
Compases	1-12	13- 21	21-30	31-37	37-39	40-73	74-84	85-89

La estructura de esta pieza sigue los parámetros tradicionales de la forma rondó A-B-A-C-A en donde A es un estribillo, mismo que puede ser igual o que puede contener variaciones en sus distintas apariciones. B y C son secciones diferentes o contrastantes con relación a la parte A; sin embargo, pueden contener material melódico, rítmico o armónico tomado del estribillo en combinación con elementos totalmente nuevos. Es importante recalcar que en la forma rondó puede haber más de dos partes contrastantes que alternen con la sección A.

El tema principal de la sección A, por sus características, es fácil de memorizar e identificar en las partes subsecuentes de la pieza aunque se presente variado o transportado. A continuación se presenta el tema principal de este rondó:

**Gráfico 35: Tema principal de la parte A o estribillo.**



Es importante mencionar que durante todo el desarrollo de esta pieza, a excepción de la parte contrastante C, hay un motivo rítmico y un patrón de articulación que se mantiene casi constante, éste es:  $\frac{4}{4}$   En algunos momentos de la pieza éste patrón de articulación se invierte, lo cual evita la monotonía y resalta notoriamente al material melódico. A continuación se presentan los compases 6 y 7 como ejemplo:

**Gráfico 36: Variación de la articulación.**



La primera parte contrastante B está muy emparentada con el material de la parte A; por ejemplo, el compás 13, primero de la sección B, es exactamente igual al compás 1 salvo que está transportado un tono abajo. En los compases siguientes de la parte B se presenta una alternancia entre material nuevo y elementos que ya habían sido presentados con anterioridad, entre ellos, algunos motivos rítmicos.

Entre los compases 31 y 36 se encuentra una reexposición de la parte A con la presentación, sin variación alguna, de la melodía comprendida entre los compases 1 y 7. Es importante resaltar que entre los compases 31 y 36 hay algunas variaciones en el acompañamiento que la mano izquierda hace a la melodía de la mano derecha. En dichas variaciones se modifica el patrón de ejecución de bajos fundamentales y acordes; asimismo, hay algunos cambios ligeros en la articulación. A partir del compás 37 hay un puente que conecta a esta sección con la siguiente parte contrastante; este vínculo está construido con fragmentos de la sección A.

La sección C es la más contrastante con respecto al estribillo, de hecho, da la sensación de ser una parte completamente diferente insertada en la pieza. Si se observa únicamente la sección C podrá notarse que ésta tiene, a su vez, una estructura binaria C - D y Puente o final. La parte C de esta sección comienza en el compás 40 y termina en el compás 54. La parte D está comprendida entre los compases 55 y 60. En el compás 61 inicia un puente que utiliza, en un principio, el tema de la parte C antes mencionada para desembocar, en el compás 68, a la sección final que cierra la parte contrastante C del rondó.

La sección A<sup>1</sup> que inicia en el compás 74 está conformada, en esencia, por la misma melodía del estribillo; sin embargo, el autor la complementa con otras voces para generar una atmósfera con carácter enérgico y con mayor intensidad que se debe al incremento de notas. Por otra parte, el patrón rítmico y armónico del acompañamiento de la línea inferior se modifica considerablemente, pero sin romper la relación con el acompañamiento original presentado en la sección A del rondó. Finalmente, a partir del compás 85 se presenta la coda que está hecha a partir de material del tema principal.

Con relación al aspecto armónico de esta obra, conviene resaltar algunos puntos importantes. El manejo que Jacobi hace de la armonía es interesante, la tonalidad eje es Do mayor; sin embargo, hay una gran cantidad de inflexiones a tonalidades vecinas como Sol mayor, Fa mayor y sus respectivos homónimos menores. En la obra se utilizan inflexiones al quinto menor, Sol menor, de la tonalidad predominante; también existen inflexiones al relativo menor y al homónimo menor de Do mayor. Podrá notarse que en la mayoría de los compases de la obra aparecen y desaparecen alteraciones, este hecho surge porque el compositor frecuentemente hace progresiones con los mismos intervalos, lo que hace imperante la necesidad de alterar ciertas notas, lo cual va de la mano con la aparición de las inflexiones y la inestabilidad tonal que caracterizan a la obra. Un ejemplo de esto se encuentra en la melodía del compás 4 y de los dos primeros tiempos del compás 5:

Gráfico 37: Ejemplo del empleo de progresiones melódicas.

The image displays a musical score for piano, consisting of two staves. The right staff is in the treble clef and the left staff is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. Below the left staff, three chord symbols are indicated: V7/Bb, V7/Eb, and V7/Db.

V7/Bb      V7/Eb      V7/Db

### 2.3.4 Valoración personal.

Decidí incluir este rondó en mi proyecto de Examen Profesional debido a que es una pieza de buena calidad y un ejemplo del uso correcto del sistema de bajos estándar, gracias a lo cual, se explotan al máximo sus características y posibilidades.

Debido a que esta obra fue pensada para el acordeón de teclas, se ajusta perfectamente a las posibilidades y características de mi instrumento sin tener que hacer modificación alguna. Por otra parte, la ejecución de sus singulares movimientos melódicos, de la articulación y el manejo que el compositor hace de acordes y cromatismos en ambas manos, representan un buen reto técnico e interpretativo.

Además, considero que este rondó constituye un buen ejemplo de la música para acordeón que se produjo durante los años sesenta en la región germana, en lo que a estilo y tendencias en el uso del instrumento se refiere. Esta pieza tiene semejanzas con otras que fueron compuestas en la región norte de Europa occidental por compositores como: Ole Schmidt, Torbjörn Lundquist, Jindrich Feld y Hugo Hermann, tomando en cuenta que cada uno de ellos tuvo sus particularidades y su manera propia de hacer música.

## 2.4 “Paganiniana” – Estudios de concierto en forma de variaciones sobre un tema de Paganini en la menor, op. 52 de Hans Brehme.

### 2.4.1 Datos biográficos.

Hans Brehme nació en Alemania el 10 de Marzo de 1904. Estudió piano y composición en la *Hochschule für Musik* en Berlín de 1922 a 1928, y a partir de 1926 tomó clases también con Wilhelm Kempff. En 1928, a los veinticuatro años de edad, Hans Brehme fue maestro de piano en la *Hochschule für Musik* en Stuttgart y ocho años más tarde, en 1936 se hizo maestro de composición. En 1940 fue nombrado maestro de base en Stuttgart.

De 1945 a 1949, Brehme fue profesor en el *Hochschulinstitut für Musikerziehung* en Trossingen, lugar donde se encontraba la fábrica de los acordeones Hohner, instrumentos que fueron ampliamente utilizados alrededor del mundo en aquellas épocas. Trossingen fue también un centro acordeonístico muy importante en el bloque occidental durante la Guerra Fría, lo cual debió influenciarle para componer música para acordeón.

Hans Brehme fue un buen pianista y acompañante; como compositor es reconocido por sus obras corales, vocales y su música para diferentes conjuntos de cámara. En su catálogo se encuentran las siguientes obras para acordeón: Suite, Op. 40 (1945); Paganiniana, Op. 52 (1952); Elegía de Otoño y capricho, Op. 57 (1953); Allegro veloce (1956); Divertimento en Fa Mayor, Op. 59 (1956); Poco allegro ed amabile, 1956.<sup>30</sup> Hans Brehme falleció el 10 de Noviembre de 1957.

Es importante mencionar que la obra “Elegía de Otoño y Capricho” de Brehme fue utilizada como pieza obligatoria en dos emisiones del concurso “Coupe Mondiale”, mismo que es organizado cada año por la Confederación Internacional de Acordeonistas. Los concursos citados fueron los realizados en los años 1954 y 1988 con sedes en Stuttgart y Trossingen respectivamente; ambas ciudades se localizan en Alemania.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Hans Brehme, en: <http://www.accordion-online.de/english.htm>, 9 de Octubre de 2005.

<sup>31</sup> Confederación Internacional de Acordeonistas – “Coupe Mondiale”, en: [http://www.accordions.com/cia/cia\\_test.htm](http://www.accordions.com/cia/cia_test.htm), 9 de Octubre de 2005.

**Gráfico 38: Hans Brehme.<sup>32</sup>**



---

<sup>32</sup> Fotografía tomada del sitio electrónico: <http://www.accordion-online.de/english.htm>, 9 de Octubre de 2005.

## 2.4.2 Contexto histórico social.

La “Paganiniana” fue una obra que Hans Brehme dedicó a Fritz Dobler, Hans Rauch, Rosemarie Monitor y Karl Perenthaler, acordeonistas alemanes que fueron ganadores en concursos internacionales realizados entre 1949 y 1952. Ésta es una de las primeras obras compuestas por un autor occidental en incorporar, en algunos de sus movimientos, el uso del sistema de bajos melódicos, mismo que comenzó a utilizarse en los primeros años de la década de los años cincuenta; sin embargo, la mayoría de los estudios que conforman esta obra están diseñados para tocarse en el tradicional acordeón con bajos *stradella*. Seguramente Hans Brehme conoció el sistema de bajos barítonos, gracias a que trabajó como docente en Trossingen, lugar donde se encontraba la fábrica de acordeones Hohner, instrumentos que incorporaron el sistema de bajos melódicos en algunos de sus modelos y que cada vez más acordeonistas comenzaron a utilizar, ya que esto representaba un incremento notorio en las posibilidades técnicas e interpretativas.

El tema que Hans Brehme utilizó para elaborar esta magnífica obra es el del famoso Capricho No. 24 para violín solo, op. 1 del compositor italiano Nicolò Paganini. Es importante mencionar que el tema de dicho capricho ha sido ampliamente utilizado por otros compositores para desarrollar nuevas obras; un ejemplo de ello es el compositor ruso Sergei Rachmaninov con su Rapsodia sobre un tema de Paganini, op. 43.

Con esta obra, Hans Brehme también quiso dotar a los estudiantes de acordeón de una serie de estudios que les ayudaran a practicar y con ello dominar diferentes aspectos necesarios para tocar dicho instrumento de manera correcta. En los estudios 1, 3, 4, 5, 12, 13, 16 y 18 se revisan diferentes aspectos técnicos. En cambio, en los estudios 2, 7, 10 y 15 se pone énfasis en el aspecto rítmico. Los estudios 3, 6, 8, 9, 11, 14 y 17 se enfocan en otras habilidades.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Prefacio del primer libro de la edición de Matt. Hohner AG. Musikverlag de Trossingen de la “Paganiniana” de Hans Brehme.

### 2.4.3 Análisis formal.

#### 2.4.3.1 Tema.

**Gráfico 39: Análisis formal del tema de la Paganiniana de Hans Brehme.**

Sección	A	B	B
Compases	1-8	9-16	17-24

El tema está conformado por tres periodos completamente simétricos de ocho compases cada uno. La melodía es ampliamente conocida, ya que ha sido utilizada por muchos compositores para crear obras completas y nuevas a partir de ella.

La parte A o primer periodo se desarrolla, en su totalidad, en La menor. La parte B comienza con una breve inflexión al homónimo mayor para luego regresar a La menor.

#### 2.4.3.2 Estudio 1: Perpetuum mobile.

**Gráfico 40: Análisis formal del estudio 1 de la Paganiniana de Hans Brehme.**

Sección	A	B	B
Compases	1-8	9-16	17-24

Este estudio está conformado por tres periodos simétricos de ocho compases cada uno con forma A-B-B. Se trata de una variación melódica sobre la estructura armónica del tema. La finalidad que Brehme persigue con este estudio es la práctica y el dominio de las escalas cromáticas, pues es por medio de ellas que se conforma la melodía. Por otra parte, el motivo rítmico elemental en la melodía es el quintillo que debe alternarse con una división binaria de octavos en el acompañamiento.

### 2.4.3.3 Estudio 2: Toccata 1.

**Gráfico 41: Análisis formal del estudio 2 de la Paganiniana de Hans Brehme.**

Sección	A	B	B
Compases	1-8	9-16	17-24

Este estudio se compone por tres periodos de ocho compases cada uno dispuestos en la forma ternaria A-B-B. La armonía es la misma que en el tema; en este estudio, la melodía del tema está ausente, en su lugar se encuentran los acordes de la armonía original en sus diferentes inversiones conjugados con una melodía sencilla producida con los bajos fundamentales en el manual izquierdo.

### 2.4.3.4 Estudio 6: Invención II.

**Gráfico 42: Análisis formal del estudio 6 de la Paganiniana de Hans Brehme.**

Sección	A :	B :
Compases	1-8	9-24

La invención II es un estudio muy interesante para el intérprete y para la audiencia, ya que se trata de un canon a la octava sobre un tema que se presenta inicialmente en el manual derecho seguido por el manual opuesto con un desfase de dos tiempos y medio. La melodía de este estudio no tiene nada que ver con la del tema original; sin embargo, la armonía es esencialmente la misma, salvo algunas ligeras modificaciones que surgen por algunas notas de paso necesarias para que la repetición de la melodía en ambas manos pueda ser exactamente idéntica. Al interpretar este estudio es vital marcar claramente la articulación y los acentos en una u otra mano; de no ser así, resulta complicado distinguir satisfactoriamente el tema y su repetición posterior. Es importante mencionar que para tocar este estudio se requiere forzosamente de un instrumento con bajos melódicos.

### 2.4.3.5 Estudio 10: Vivo y con mucha determinación.

**Gráfico 43: Análisis formal del estudio 10 de la Paganiniana de Hans Brehme.**

Sección	A :	: B :	Coda
Compases	1-10	11-35	36-39

La forma de este estudio es binaria ||: A :|| B :|| Coda. La parte A, comprendida entre los compases 1 y 10 se repite dos veces. Lo mismo ocurre con la parte B que inicia en el compás 11 y termina en el 35. La finalidad de este estudio es el dominio de la ejecución de acordes a cuatro voces en diferentes inversiones y tonalidades. De acuerdo a las palabras del propio autor, el ritmo es un aspecto importante en este estudio. La precisión rítmica y un toque enérgico son requisitos esenciales para la buena ejecución del mismo; sin embargo, la articulación también juega un papel importante. A continuación se presentan los patrones rítmicos distintivos de las partes A y B respectivamente:

**Gráfico 44: Patrón rítmico característico de la parte A.**

**Gráfico 45: Patrón rítmico característico de la parte B.**

La tonalidad principal de este estudio es La mayor; sin embargo, realiza muchas inflexiones breves al homónimo menor, que es la tonalidad del tema que da origen a estas variaciones. También pasa por distintas tonalidades como: Do mayor en el compás 8, Si mayor en los compases 19 y 21 así una inflexión muy breve a Si bemol mayor en el compás 33. Hay compases en donde es más conveniente observar a los acordes de la mano derecha como una melodía más que como armonía en el sentido estricto de la palabra, como en los compases 4, 9, 24, 25, 29 y 34.

La mano izquierda realiza dos funciones, la primera es marcar y reforzar la armonía; la segunda, llevar una melodía en movimiento contrario con respecto a aquella que se produce con los acordes de la mano derecha. La coda consiste en un compás de silencio seguido de tres compases en donde simplemente se reafirma la tonalidad principal por medio de la ejecución del acorde de tónica en posición fundamental con el ritmo característico de la parte B mostrado anteriormente.

#### 2.4.3.6 Estudio 16: Scherzino II.

**Gráfico 46: Análisis formal del estudio 16 de la Paganiniana de Hans Brehme.**

Sección	A :	B
Compases	1-4	5-20

La forma de este estudio es binaria A :|| B simétrica en donde la parte A está conformada por cuatro compases que se repiten resultando en un periodo simple de ocho compases. Posteriormente, la parte B comprende un periodo doble de 16 compases que al ser sumados con los de la parte precedente dan un total de 24 compases. La armonía de este estudio es exactamente igual a la del tema que da origen a la Paganiniana, salvo por los compases 10 y 18 en los que en vez del acorde de tónica, La menor, en primera inversión presentes en el tema original, se presenta el acorde del homónimo mayor, La mayor, en primera inversión. Este *Scherzino* está enfocado a la práctica de arpeggios ascendentes y descendentes en el manual derecho; aquí la mano izquierda se utiliza únicamente como apoyo armónico.

#### 2.4.3.7 Estudio 11: Serenata.

**Gráfico 47: Análisis formal del estudio 11 de la Paganiniana de Hans Brehme.**

Sección	A	B :	Coda
Compases	1-5	6-12	12-15

La forma de este estudio es binaria A ||: B :|| Coda. Gira en torno a la melodía de la línea superior, la mano izquierda únicamente acompaña por medio de la combinación de acordes y bajos solos disponibles con el sistema *stradella*. Es importante mencionar que la melodía y la armonía de este estudio no guardan mucho parecido con dichos aspectos del tema original de la obra. La tonalidad principal de esta pequeña serenata es La mayor, misma que se mantiene estable a lo largo de los cinco compases que forman la parte A. En la sección B, que inicia en el

compás 6, se presentan inflexiones breves a las tonalidades de Re menor en los compases 6 y 7, Do mayor en el compás 8 y Si menor en los compases 9 y 10 para finalmente regresar a La mayor en el compás 11. La coda tiene una duración de cuatro compases, en los tres últimos se mantiene un acorde de tónica mientras que en la línea inferior se tocan, con los bajos solos, las notas del segundo tetracorde de la escala de La menor melódica descendente en el compás 12 y el primer tiempo del 13; a partir del segundo tiempo del compás 13 se presentan las notas del segundo tetracorde de la escala de La mayor en sentido ascendente para finalmente resolver en la tónica y con ello cerrar el estudio.

#### 2.4.3.8 Estudio 14: Moderato.

**Gráfico 48: Análisis formal del estudio 14 de la Paganiniana de Hans Brehme.**

Sección	A :	B
Compases	1-4	5-20

La forma de este estudio es binaria A :|| B sin introducción ni coda y para su ejecución se requiere forzosamente contar con manual de bajos melódicos. La estructura armónica es prácticamente igual que la del tema original y el material melódico no había aparecido con anterioridad en la obra. Este estudio tiene dos propósitos principales: el primero, practicar la ejecución de arpegios ascendentes y descendentes o en su defecto, la ejecución de acordes quebrados. El segundo propósito es desarrollar la habilidad para tocar melodías y acordes en el manual izquierdo. Es importante mencionar que para interpretar este estudio se requiere forzosamente contar con manual de bajos melódicos. En la partitura se observa que el estudio está escrito en cuatro líneas, las dos líneas inferiores corresponden al manual izquierdo; el tercer pentagrama, de abajo hacia arriba, corresponde a los arpegios que deberán tocarse en el acordeón con sistemas en Do o en Si en el manual derecho. La línea superior o escritura alterna está destinada a los intérpretes de acordeón de teclas; sin embargo, éstos últimos pueden optar por tocar la parte para acordeón de botones.

### 2.4.3.9 Estudio 18: Molto allegro.

Este estudio tiene características similares a las de una *toccata*, donde el ejecutante muestra su virtuosismo a manera de una improvisación. Sin embargo, es posible detectar la estructura que se muestra a continuación:

**Gráfico 49: Análisis formal del estudio 18 de la Paganiniana de Hans Brehme.**

Sección	A	B	Puente	C	Coda
Compases	1-8	9-25	26-37	38-53	54-63

Una peculiaridad de este estudio es que se pone especial énfasis en la ejecución de seisillos en la mano derecha con octavos en la mano izquierda. Asimismo, se practica exhaustivamente el movimiento cromático en la mano derecha y la interpretación, en el manual izquierdo, de melodías con bajos solos al mismo tiempo que se tocan acordes.

La armonía de este estudio guarda cierta semejanza con la del tema original. En la parte A, que consta de ocho compases, la tonalidad es La menor y se observan los mismos grados que en los primeros ocho compases del tema. En el noveno compás inicia la parte B y con ella una serie de inflexiones a tonalidades cercanas como Re menor en los compases 9 y 10; Do mayor en los compases 11 y 12. También hay inflexiones breves a otras tonalidades tales como Si bemol mayor en el compás 13, Si menor en el compás 19, Fa menor en el compás 28 y Sol mayor en el compás 29. Hay pasajes en donde no hay una tonalidad bien definida debido a que la melodía observa un movimiento cromático tales como el fragmento comprendido entre los compases 46 y 49, así como el trozo que va del compás 50 al 53. A partir del inicio de la Coda en el compás 54 y hasta el final del estudio se reafirma La mayor como tonalidad principal; en conclusión, el estudio termina en el homónimo mayor de la tonalidad original, que da un efecto de tercera de picardía, pero no sólo en el último acorde, sino a lo largo de toda la sección conclusiva.

#### 2.4.4 Valoración personal.

Personalmente considero que ésta es una pieza que cumple perfectamente con uno de los objetivos que Hans Brehme tuvo al componerla; el aspecto pedagógico, pues cada uno de los estudios resulta muy útil para aprender, mejorar y dominar diferentes aspectos y habilidades, como el manejo de las escalas cromáticas, la sincronización de ambas manos, el realizar saltos bastante amplios a lo largo de ambos manuales del acordeón, arpeggios en todas direcciones y extensiones, manejo correcto de fuelle, manejo de dinámicas e intensidades distintas, además de fraseo y musicalidad. Me parece muy importante destacar que el hecho de que todos estos estudios sean excelentes como material pedagógico no demerita en nada el aspecto musical, Hans Brehme logró un equilibrio perfecto entre técnica, virtuosismo y musicalidad, lo que a mi parecer hace a la “Paganiniana” una de las obras base del repertorio pedagógico y de concierto de cualquier acordeonista enfocado a la música clásica; prueba de ello es la constante inclusión de esta obra en los programas de concertistas de renombre de todo el mundo, en los programas de estudios de las clases de acordeón en muchas escuelas y conservatorios así como en el repertorio de muchos competidores de concursos internacionales como la “Coupe Mondiale” de la Confederación Internacional de Acordeonistas y el concurso que año tras año se lleva a cabo en Klingental, Alemania.

## 2.5. Preludio y Danza, Op. 69 de Paul Creston.

### 2.5.1 Datos biográficos.

Paul Creston nació el 10 de Octubre de 1906 en Nueva York. Fue hijo de inmigrantes de origen italiano. Mostró gran interés por la música desde su juventud, pero dada la pobreza en la que él y su familia vivían, no tuvo una educación musical profesional, sino que fue autodidacta casi en su totalidad ya que sólo tomó algunas lecciones de piano y órgano cuando era joven. Estudió por sí mismo teoría musical, composición, filosofía y literatura al mismo tiempo que trabajaba para mantenerse y para apoyar a su familia.

Independiente desde siempre y al no estar inmerso en el ámbito académico de la música, este compositor tuvo la posibilidad de desarrollar su propio estilo; con características, enfoques y técnicas muy personales, ya que no tuvo influencias de alguna corriente en específico o de algún maestro en particular.

Durante su etapa productiva, Creston siempre puso especial atención en el aspecto rítmico de la música, de hecho hizo del ritmo el elemento distintivo de sus composiciones, ya que gustaba de modificar las subdivisiones normales de los compases regulares y la acentuación de los mismos, lo que genera sensaciones muy diversas e innovadoras.

Por otra parte, sus obras contienen armonías revolucionarias o poco convencionales; así mismo, creaba orquestaciones llenas de efectos rítmicos y sonoros muy innovadores, enérgicos y explosivos.

Creston afirmaba que sus más grandes maestros eran Bach, Scarlatti, Chopin, Debussy y Ravel. Su estilo personal es accesible y algo conservador pero incorpora a sus obras muchos elementos propios de la canción, como género, y de la danza. De igual forma, se interesó por escribir obras en las que los instrumentos sobresalientes fueran aquellos que no se ven muy a menudo como solistas, por ejemplo, el trombón, el saxofón o la marimba.

Entre la producción musical de Paul Creston se encuentran obras de estilos y géneros muy variados. Compuso conciertos para violín, acordeón, piano, saxofón y marimba además de cinco sinfonías. También escribió obras para danza, canciones, piezas corales, música de cámara y piezas instrumentales.

La música de este autor tiene bastante espontaneidad así como una clara organización y un manejo magistral del desarrollo temático; estas características pueden ser apreciadas en trabajos tales como su Segunda Sinfonía y el "Canto de 1942". Durante su vida y su carrera, Creston recibió muchos premios y reconocimientos de diferentes instituciones y círculos de críticos de la música. Escribió el libro "Principios del ritmo y la notación métrica racional", además de ser el autor de artículos en donde hace un análisis del desarrollo del ritmo y del uso que se ha hecho de este elemento a lo largo de cuatro siglos. Paul Creston falleció en 1985.

**Gráfico 50: Paul Creston.<sup>34</sup>**



---

<sup>34</sup> La información biográfica y la fotografía de Paul Creston fueron obtenidas del sitio electrónico: [http://www.schirmer.com/composers/creston\\_bio.html](http://www.schirmer.com/composers/creston_bio.html), 9 de Octubre de 2005.

## 2.5.2 Contexto histórico social.

Mientras en Europa Occidental y Europa Oriental el acordeón estaba teniendo un avanzado y vertiginoso desarrollo, en Estados Unidos y el resto del continente americano el instrumento se mantuvo, en términos generales, en un rezago bastante pronunciado, pues era utilizado en la mayoría de los casos para tocar únicamente música popular o música “ligera”, como la que componían o arreglaban acordeonistas estadounidenses de origen italiano como Charles Magnante, Anthony Galla-Rini y Pietro Deiro; no se pretende demeritar su trabajo, pues todos ellos hicieron obras de muy buena calidad para el deleite del público, pero se considera que no aportaron algo nuevo al bagaje de recursos o al repertorio de vanguardia para acordeón. Fuera de las pocas composiciones originales, a lo más que los músicos antes mencionados se aventuraban era a hacer transcripciones de obras clásicas muy famosas como la overtura de la opereta “El Murciélago” de Johann Strauss, el “Vuelo del abejorro” de Nikolai Rimsky-Korsakov, la “Danza del sable” del ballet “Gayane” de Aram Kachaturian o la “Rapsodia en azul” de George Gershwin, lo cual daba la falsa impresión de que no había obras originales para acordeón y que en cambio, este instrumento solo servía para tocar transcripciones.

En este contexto, surge la figura de Paul Creston, con el “Preludio y Danza” compuesto en 1958 y su concierto para acordeón y orquesta, obras con las que se diferenció de sus contemporáneos estadounidenses, ya que fue repertorio de muy buena calidad y gran originalidad en el que, a pesar de no ser acordeonista, hizo un uso excelente de los recursos de instrumento con teclas en el manual derecho y con bajos estándar en el manual izquierdo, que para la época era el más utilizado en el continente americano.

### 2.5.3 Análisis formal.

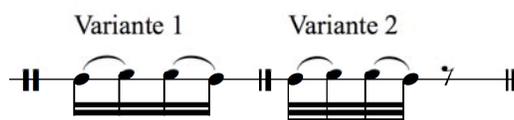
**Gráfico 51: Análisis formal del Preludio.**

Sección	A	Puente	B	Sección conclusiva
Compases	1-12	13-14	15-33	34-38

El preludio es una forma musical libre que a menudo se emplea como introducción para otra forma musical más estricta. Por lo general, el preludio tiene carácter de improvisación y representa una oportunidad para el lucimiento técnico e interpretativo del ejecutante. Esta forma musical está muy relacionada con la *toccata*, que en esencia tiene las mismas características pero que suele componerse para instrumentos de teclado y el preludio, en cambio, puede ser interpretado por diferentes dotaciones instrumentales, instrumentos solistas u orquestas.

Ya con referencia específica al Preludio de Paul Creston, en la sección A se presentan una serie de acordes y escalas que dan la sensación de improvisación. Como en otras piezas de este estilo, la tonalidad es ambigua y no se escucha un centro tonal definido. Hay un motivo recurrente en el que se combina rítmica y articulación; está formado por cuatro dieciseisavos en unos casos y por cuatro treintadosavos en otros. En el siguiente gráfico se representa el motivo mencionado con sus dos variantes. La primera aparición de este motivo es en la anacrusa al primer compás, posteriormente se presenta en los compases 6, 7, 8, 13, 14, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 y 35.

**Gráfico 52: Motivo rítmico recurrente 1.**



Hay otro motivo rítmico utilizado con frecuencia en el acompañamiento realizado en el manual izquierdo. Éste se presenta en dos variantes, pero en ambas se trata de un bajo fundamental con valor rítmico largo seguido por uno corto que a su vez, se liga a otro valor rítmico largo en la misma nota y al que se añade un acorde determinado. A continuación se muestra un ejemplo tomado de la línea inferior del compás 3:

**Gráfico 53: Motivo rítmico recurrente 2.**

A continuación se muestra la segunda variante del motivo anterior, este ejemplo fue tomado de la línea inferior del compás 10:

**Gráfico 54: Variante rítmica del motivo rítmico 2.**

En la sección B se presenta una melodía más clara que la anterior; como es el caso en muchos preludios, la tonalidad tampoco está del todo definida. El acompañamiento tocado en el manual izquierdo es poco común ya que en ningún momento se emplean bajos fundamentales, sólo se tocan *arpeggios* perfectamente ligados entre sí, lo que resulta en un ambiente sonoro muy diferente a lo escuchado previamente. En la sección conclusiva se retoma el *tempo* inicial y se reitera la importancia del motivo rítmico recurrente 1 descrito anteriormente; posteriormente, en el compás 38 hay una escala descendente que resuelve a un acorde de Re mayor en el primer tiempo del compás 39, en el cual inicia la danza.

**Gráfico 55: Análisis formal de la Danza.**

Sección	Introducción	A	Puente	A <sup>1</sup>	Puente	B
Compases	39-40	41-48	49-50	51-58	59	60-67
Sección	Puente	C	Puente	A <sup>2</sup>	Coda	
Compases	68-74	75-89	90-99	100-105	106-123	

En los dos compases de introducción se establece el patrón de acompañamiento que se tocará en el manual izquierdo durante la mayor parte de la danza con excepción de la sección C y los puentes. Dicho acompañamiento es muy interesante, pues genera una sensación de dinamismo y elimina cualquier posibilidad de monotonía, ya que dada la disposición de los bajos

fundamentales en el tiempo débil y los acentos que el compositor marca para enfatizarlos, se generan juegos polirítmicos en donde se rompe la acentuación convencional del compás de nueve octavos, en el cual está escrita la danza.

En la sección A se presenta el tema principal de la danza, mismo que se ejecuta a una sola voz. En un principio, la tonalidad predominante es Re mayor; sin embargo, pronto hay un cambio a La mayor en la melodía del compás 43 mientras que el acompañamiento de la línea inferior se mantiene en Re mayor, de lo que resulta una sensación de bitonalidad. A partir del compás 45 la armonía es muy cambiante y la tonalidad es un tanto ambigua, aspecto característico de esta obra, ya que resulta complicado detectar un centro tonal claro. Los compases 47 y 48 fungen como material conclusivo de la sección A, aunque la tonalidad parece haber cambiado a Mi bemol mayor.

En los compases 49 y 50 hay un puente que desempeña el papel de introducción a la sección A<sup>1</sup> y que luego de la ambigüedad tonal que ha habido, establece un breve fragmento de estabilidad en Fa sostenido mayor. Esta sección inicia en dicha tonalidad y el material melódico tiene gran similitud con el de la sección A, salvo algunas variaciones en la melodía y el ritmo de la misma así como la diferencia de tonalidad. Como en el caso de la sección A, A<sup>1</sup> también cuenta con material conclusivo que desembocará, en el compás 59, a una introducción que corresponde a la introducción presente en los compases 39 y 40, pero en esta ocasión la tonalidad es La mayor.

El inicio de la sección B, en La mayor, es similar al tema de la sección A en cuanto al motivo rítmico inicial y la textura; sin embargo, en el compás 62 se presenta material melódico nuevo que hace de ésta una sección contrastante. El puente que sucede a la sección B tiene un motivo rítmico recurrente con duración de un compás que se presentará en cinco ocasiones y que establecerá la tonalidad Sol mayor como predominante al inicio de la sección C en el compás 75.

La sección más contrastante de todas las que integran la danza es C, la cual inicia en el compás 75. Aquí hay varios aspectos interesantes que conviene mencionar; el primero es que el acompañamiento cambia radicalmente, ahora se emplean única y exclusivamente bajos fundamentales sin acordes, lo que genera una sensación de calma o “respiro” luego del dinamismo que generaba el acompañamiento de las secciones precedentes. El material melódico de esta sección es nuevo y se presenta a tres voces; por otra parte, va cambiando de tonalidad casi en cada compás: inicia en Sol mayor en el compás 75, posteriormente cambia a Fa sostenido mayor en el compás 78, regresa a Sol mayor un compás después y de este punto en adelante hay un cambio de tonalidad en cada compás pasando por Si bemol mayor en el compás 80, La menor en el compás 81, Do mayor en el compás 82, La bemol mayor en el compás 83 y finalmente, Mi mayor en el compás 84. Mientras esto ocurre, el acompañamiento de la mano izquierda es bastante estable, en un primer momento está en Sol mayor entre los compases 74 y 79, posteriormente cambia a Si bemol mayor en el compás 80 y ahí se mantiene en el fragmento comprendido entre los compases 80 y 82. Lo anterior genera, en combinación con los frecuentes cambios de tonalidad de la melodía, una sensación de bitonalidad.

El puente comprendido entre los compases 90 y 97 guarda mucho parecido en el aspecto rítmico y en la ambigüedad tonal con aquel que precede a la sección C. En los compases 98 y 99 se retoma el acompañamiento y la tonalidad iniciales de la danza a manera de introducción a la

sección A<sup>2</sup> cuyo material melódico es igual, en esencia, al de la sección A salvo que el compositor añade una segunda voz para producir un sonido más lleno y potente que conduce a la *coda*.

La coda o sección conclusiva que va del compás 107 al fin de la pieza está elaborada con material temático y rítmico empleado con anterioridad en la sección A y en los puentes. A partir del compás 117 se tocan acordes cuya voz superior va ascendiendo por movimiento cromático para finalmente desembocar en el compás 120 al cierre de la obra en la tonalidad inicial de la danza, Re mayor.

#### 2.5.4 Valoración personal.

El “Preludio y Danza” de Paul Creston me parece una obra apropiada para un proyecto de Examen Profesional, ya que fue una de las pocas composiciones innovadoras de importancia para acordeón que se crearon en el continente americano en la década de los años cincuenta.

Para el momento en que Paul Creston compuso el “Preludio y Danza” y el concierto para acordeón y orquesta, él solamente conocía el acordeón con bajos estándar, pues el sistema de bajos melódicos apenas estaba siendo desarrollado y comenzaba a cobrar fuerza en el bloque soviético y en Europa occidental, pero en América aún no se utilizaba. Como he mencionado con anterioridad en este documento, el acordeón de bajos estándar tiene marcadas limitantes, pues no permite la ejecución de melodías muy elaboradas con la mano izquierda, reduciendo la función de ésta para generar el acompañamiento de la melodía que se toca con la mano derecha por medio de acordes mayores, menores, de séptima de dominante, disminuidos y algunas melodías sencillas ocasionalmente, lo cual es muy útil si se están tocando piezas como valeses, marchas y polcas, pero no siempre resulta conveniente al tocar obras de mayor desarrollo y complejidad técnica.

Sin embargo, en su obra “Preludio y Danza”, Paul Creston utiliza el acordeón de una manera sobresaliente e interesante, con lo que pasa por encima de las limitantes descritas en el párrafo anterior. En esta pieza utiliza combinaciones poco comunes, hasta ese momento, de bajos fundamentales y acordes en el manual izquierdo del instrumento, con lo que produce armonías bastante novedosas y de gran riqueza, que en interacción con las melodías tocadas en el manual derecho y el manejo interesante e intrincado del ritmo, hacen de esta una pieza de mucho dinamismo y con un alto grado de interés para el intérprete y la audiencia.

Como intérprete esta pieza me parece bastante divertida, pues el elemento rítmico dista mucho de ser monótono y predecible, ya que el compositor constantemente rompe la acentuación normal de los compases por medio de acentos colocados en lugares donde no se esperan. El manejo de la dinámica es también un elemento clave en la buena interpretación de esta pieza.

## 2.6 Toccata No. 1, Op. 24 de Ole Schmidt.

### 2.6.1 Datos biográficos.

Ole Schmidt nació en Copenhague, Dinamarca en 1928. Al término de la Segunda Guerra Mundial comenzó a estudiar piano de manera autodidacta, enfocado a la interpretación de jazz. Para ganar su sustento tocaba en restaurantes y en clases de gimnasia para mujeres. Posteriormente, en 1948 comenzó su estudio formal del piano en el Real Conservatorio de Música de Dinamarca, pero sin dejar de lado el jazz. Después, de manera simultánea, comenzó a estudiar dirección orquestal y composición en el conservatorio mencionado.

Entre sus maestros de composición figuran nombres destacados como Vagn Holmboe, Finn Hoffding, Jörgen Jersild, Niels Viggo Bentzon, Albert Wolff, Nils Grevilius, Rafael Kubelik y Sergiu Celibidache. Schmidt se destacó como compositor en 1955; sin embargo, para ese momento ya había obtenido éxito con algunas obras previas como un concierto para piano, compuesto y transmitido por la radio en 1954 y la música para el ballet "Detrás de la cortina". Luego de terminar sus estudios en el conservatorio, Schmidt fue director del ballet de la Real Ópera Danesa entre 1958 y 1965.

Más que como compositor, Schmidt es conocido a nivel internacional como director de orquesta, ya que ha tenido apariciones como director invitado en toda Escandinavia, en la mayor parte de Europa y en los Estados Unidos de América; sin embargo, también ha sido director titular de orquestas tales como la Sinfónica de Hamburgo entre 1969 y 1970; la Sinfonietta de la Radio Danesa de 1971 a 1973 y la Orquesta Sinfónica Arthus de 1978 a 1985.

Actualmente Schmidt es el director huésped permanente de la orquesta del Real Colegio de Música del Norte en Manchester, cargo que ha ocupado desde 1986. También es el director huésped principal de la Orquesta Sinfónica de Toledo en Ohio, EUA.

Como director de orquesta, Schmidt ha tenido grandes logros como la grabación de todas las sinfonías de Carl Nielsen con la Orquesta Sinfónica de Londres, trabajo que es considerado como uno de los mejores desde el punto de vista artístico. El repertorio de Schmidt como director es amplio; sin embargo, ha tenido gran éxito dirigiendo sus propias composiciones y las de músicos daneses del periodo romántico.

Luego de la gran actividad que ha tenido como director de diferentes orquestas, Schmidt ha ido retomando gradualmente su faceta como compositor. En su catálogo se encuentran, principalmente, obras para orquesta sinfónica, banda sinfónica, música para cine mudo y música incidental para programas de radio y televisión; sin embargo, también hay obras para instrumentos solistas. Es importante mencionar que Schmidt fue el ganador del premio Carl Nielsen durante el periodo 2003-2004.

**Gráfico 56: Ole Schmidt.**<sup>35</sup>



---

<sup>35</sup> La información biográfica y la fotografía de Ole Schmidt fueron obtenidas de las páginas electrónicas:  
<http://www.dacapo-records.dk/?page=artist&id=1479&typemask=2>, 18 de septiembre de 2005.  
[http://www.patrickgarvey.com/artists/o\\_schmidt.htm](http://www.patrickgarvey.com/artists/o_schmidt.htm), 9 de octubre de 2005.

## 2.6.2 Contexto histórico social.

Durante la década de los años sesenta se da en Europa un desarrollo vertiginoso en varios aspectos relacionados con el acordeón; se mejoran las características mecánicas de los instrumentos, se refinan las cualidades técnicas de los intérpretes y los compositores comienzan a escribir obras que aprovechan, en mayor medida, la amplia gama de capacidades del instrumento. Es importante mencionar que el desarrollo de los aspectos mencionados tomó caminos diferentes en ambos lados de la cortina de hierro, pues la década de los años sesenta fue una de las más intensas de la Guerra Fría, por lo que no había un intercambio considerable de innovaciones, repertorio e instrumentos entre los bloques soviético y occidental.

Para el momento en que Ole Schmidt ya ostentaba una buena reputación como director de orquesta y como compositor, Mogens Ellegaard era reconocido como uno de los mejores acordeonistas de Europa Occidental. Este intérprete estrenaba constantemente obras originales para acordeón que le eran dedicadas por parte de numerosos compositores, tanto daneses como de otras nacionalidades. Durante su juventud, las interpretaciones de Ellegaard eran una muestra de virtuosismo y dominio técnico del instrumento, ya que era capaz de tocar obras a velocidades que a menudo eran exageradas; sin embargo, al mismo tiempo que su edad avanzaba, la madurez de sus interpretaciones mejoró notoriamente al lograr un excelente equilibrio entre musicalidad, virtuosismo y dominio técnico del instrumento; por lo que Ellegaard es considerado y recordado como uno de los mejores intérpretes del acordeón.

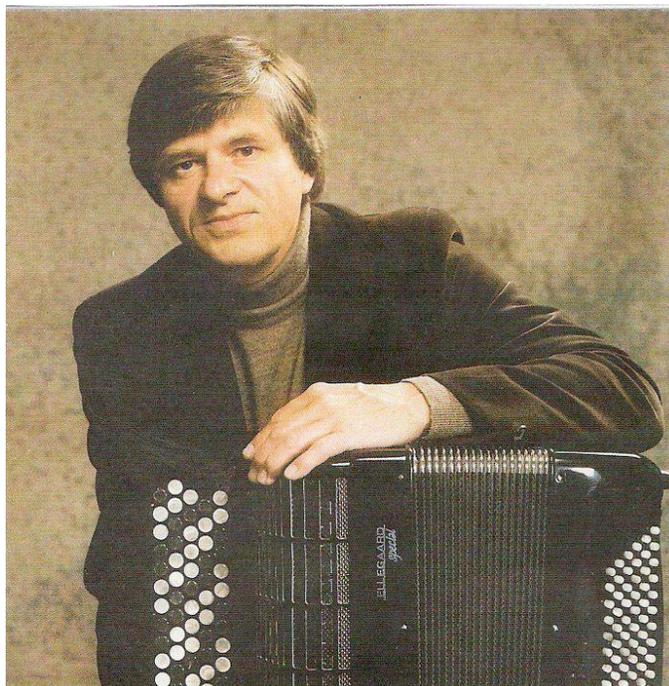
Para el momento de su inesperada pérdida en 1995 a causa de leucemia, Mogens Ellegaard tenía una enorme cantidad de trabajos originales que muchos compositores le dedicaron, mérito que posiblemente sólo es equiparable al del Prof. Friedrich Lips, quien actualmente es considerado como uno de los mejores acordeonistas del mundo y a quien muchos compositores le han dedicado obras.<sup>36</sup>

Por medio de sus interpretaciones, Ellegaard generó el interés de Schmidt por componer música para acordeón. De ahí resultaron la “Fantasía sinfónica y Allegro” op. 20 para acordeón y orquesta de cámara en 1958; la “Toccata No. 1” op. 24 en 1960 y la “Toccata No. 2”, ambas para acordeón solo.

---

<sup>36</sup> Los datos biográficos de Mogens Ellegaard fueron obtenidos del artículo “*Mogens Ellegaard (1935-1995)*” escrito por el Prof. Friedrich Lips y publicado en la página electrónica: [http://www.accordion-cd.co.at/?show=en\\_artikel](http://www.accordion-cd.co.at/?show=en_artikel), 12 de Octubre de 2005.

**Gráfico 57: Mogens Ellegaard.<sup>37</sup>**



---

<sup>37</sup> Mogens Ellegaard, Contemporary Danish Accordion Music, Point PCD 5073, POINT; Denmark, 1987.

### 2.6.3 Análisis formal.

**Gráfico 58: Análisis formal de la *Toccata 1* de Ole Schmidt.**

Sección	Introducción	A	B	Puente 1	C	Puente 2
Compases	1-21	22-57	58-89	90-103	104-131	132-137
Sección	A	B	Puente 3	<i>Cadenza</i>	Coda	
Compases	138-173	174-195	196-207	208-211	212-264	

La *toccata* es una forma musical libre que usualmente se hace a manera de improvisación para el lucimiento técnico e interpretativo del ejecutante. Puede estar dividida en diferentes partes con tiempos rápidos o lentos. Históricamente, suele componerse para instrumentos de teclado. Esta forma musical fue ampliamente utilizada en el periodo Barroco pero continúa vigente en los siglos posteriores. La *toccata* frecuentemente fungía como introducción a la fuga para crear un binomio estructural muy equilibrado, ya que la primera es libre y la segunda es estricta. Las *toccatas* y *fugas* para órgano de Johann Sebastian Bach son un ejemplo de lo anterior. El carácter y las partes que conforman una *toccata* dependen de la finalidad particular para la cual haya sido compuesta.

Es importante mencionar que la *toccata* puede ser concebida como una obra independiente, sin tener que llevar el papel de introducción a una obra de mayor seriedad o de mayor envergadura. La obra que aquí se analiza entra en esta clasificación, pues en una pieza completa por sí sola.

Los primeros veintiún compases constituyen una introducción en la cual se presenta el tema principal de la obra, para esto únicamente se emplea el manual derecho del acordeón y un registro de un coro ☺. En el compás 22 inicia la parte A, misma que termina en el compás 57. En esta sección se presenta el tema nuevamente pero ahora interactuando con una melodía contrastante ejecutada con bajos melódicos en el manual izquierdo. Esta reaparición del tema es idéntica durante quince compases, posteriormente se presenta nuevo material melódico.

La parte B, a partir del compás 58, inicia con la cabeza del tema principal presentado como canon entre los dos manuales del instrumento con dos tiempos de desfase comenzando con el izquierdo y empleando la técnica de repetición de notas el fuelle llamada *bellows shake*. Durante el resto de la parte B se presenta material melódico nuevo en ambas manos. La sección conclusiva de B se localiza entre los compases 83 y 89. Del compás 90 al 103 se desarrolla el puente mediante el cual se alentará el tiempo lo suficiente para desembocar en la sección C.

Entre los compases 104 y 131 se desarrolla la sección C, cuyo material no tiene similitud alguna con todo lo escuchado hasta el momento. En esta parte se desarrolla un entretejido contrapuntístico entre las voces de ambos manuales. El tiempo de esta parte es considerablemente

más lento que el inicial y se requiere de un fraseo y una articulación perfectamente claros y marcados para poder resaltar las voces que están interactuando.

A partir del compás 132 aparece el segundo puente, mismo que utiliza el inicio del tema principal y que desemboca en una segunda aparición, íntegra, de la parte A en el compás 138. La única variación presente en esta sección está entre los compases 149 y 151 en la melodía del manual izquierdo y debido a que el cambio es mínimo tomé la decisión de llamar a esta sección A y no A<sup>I</sup>. En el compás 174 inicia una segunda presentación de la parte B sin modificación alguna salvo en su sección conclusiva comprendida entre los compases 193 y 195 en comparación con el trozo ubicado entre las barras 83 y 89, mismo que juega el papel de cierre de la primera aparición de la parte B en la obra.

El puente 3, comprendido entre los compases 196 y 207, está hecho con partes tomadas del inicio del tema principal y del motivo ubicado entre las barras 48 y 51. Por otra parte, en esta sección de conexión hay que emplear nuevamente la técnica *bellows shake* en las notas requeridas. En el compás 208 inicia una *cadenza* que puede tocarse con total libertad de tiempo o articulación. Del compás 212 al fin de la pieza se desarrolla una *coda*, en la cual se utilizan partes del tema en combinación con progresiones y material melódico nuevo en ambos manuales del instrumento. Como conclusión del aspecto formal de esta pieza quiero recalcar que no se trata de una divagación musical amorfa pues le encuentro cierto parecido con el rondó, que es una forma bien estructurada, dado que las partes A y B se presentan juntas, como una unidad, en alternancia con la parte C que es contrastante y la coda que por su duración podría considerarse, en dado caso, como una parte D.

Al tocar esta obra, se necesita poner énfasis en los acentos que el compositor marca deliberadamente en tiempos débiles, además hay que hacer una distinción clara y convincente de los matices. El hecho de que la pieza deba tocarse de manera muy enérgica y rítmica no hace que se sacrifiquen el dinamismo y la ligereza característicos del tema principal.

Esta obra no es tonal, ya que Schmidt emplea reiteradamente acordes por cuartas y por segundas, armonía por movimiento cromático en algunas secciones y contrapunto moderno en otras. Por otra parte, los cambios frecuentes entre compases binarios y ternarios, los compases de amalgama y la articulación son elementos medulares de esta *toccata*.

## 2.6.4 Valoración personal.

Al tener como precedente el hecho de que esta obra fue dedicada a Mogens Ellegaard, resulta evidente que se trata de una pieza altamente demandante de elementos técnicos e interpretativos. Es importante recalcar que en ella no se sacrifica la música por el lucimiento técnico del intérprete, lo que convierte a ésta en una pieza de excelente calidad. Por otra parte, las posibilidades tímbricas, expresivas, técnicas y dinámicas del acordeón son utilizadas de manera muy depurada y eficiente. Lo anterior fue el resultado del trabajo conjunto realizado por Schmidt y Ellegaard.

Las cualidades que acabo de mencionar, fueron las que tomé en cuenta cuando decidí incluir esta pieza en mi programa de Examen Profesional. Además de un reto, esta obra representa para mí una excelente oportunidad para aprender y reafirmar muchos elementos indispensables para la correcta interpretación de mi instrumento, como son: el diseño de digitaciones eficientes, el buen manejo de contrastes dinámicos, de diferentes técnicas de fuelle, del fraseo, de la acentuación, así como el destacar las melodías y acordes principales en uno u otro manual, según sea el caso, para transmitir exitosamente la esencia de la pieza. Otro factor importante fue la fascinación que la Toccata No. 1 provocó en mí desde la primera vez que la escuché; considero a ésta una composición útil para enriquecer el repertorio de cualquier acordeonista del ámbito “clásico”.

## 2.7 “De Profundis” de Sofía Gubaidulina.

### 2.7.1 Datos biográficos.

Sofía Asgatovna Gubaidulina nació el 24 de Octubre de 1931 en Chistopol, República Tártara que formaba parte de la ahora desaparecida Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Desde la infancia, tuvo gran gusto e interés por la música, se sabe que en su juventud solía rezar en los campos cercanos a su casa pidiendo que algún día llegara a ser compositora. Gubaidulina es una mujer profundamente espiritual, característica que queda de manifiesto en su música, en su mayoría inspirada en temas religiosos, pasajes de la Biblia y otros textos que de la Iglesia Ortodoxa Rusa.

Estudió piano y composición en el Conservatorio de Kazan, de donde se graduó en 1954. Posteriormente, continuó tomando lecciones en Moscú con maestros tales como Nikolai Peyko hasta 1959 y con Shebalin hasta 1963. Durante sus estudios en la Rusia soviética, su música frecuentemente fue calificada de “irresponsable” por su exploración de métodos y técnicas alternativas de afinación. Sin embargo, durante un examen fue motivada por Dmitri Shostakovich, quien fungía como sinodal, para que continuara su trabajo y exploración.

A mediados de los años setenta fundó “Astreya”, un grupo de improvisación y exploración que utiliza instrumentos folclóricos rusos, caucásicos, asiáticos y rituales. Tiempo después, este grupo llamó la atención de otros compositores rusos como Víctor Suslin y Vyacheslav Artyomov.

Al inicio de la década de los años ochenta, su fama internacional se elevó debido a que el violinista Gidon Kremer ganó un concurso internacional tocando el concierto para violín “Offertorium” de Gubaidulina.

Durante su carrera, esta compositora ha sido comisionada en varias ocasiones para crear obras musicales empleadas en celebraciones religiosas y homenajes a personalidades destacadas del ámbito literario y religioso. Sofía Gubaidulina residió en Moscú hasta 1992, año en el que emigró a las afueras de Hamburgo en Alemania.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> La información biográfica y la fotografía de Sofía Gubaidulina fueron obtenidas de los siguientes sitios electrónicos:

[http://www.schirmer.com/composers/gubaidulina\\_bio.html](http://www.schirmer.com/composers/gubaidulina_bio.html), 5 de Octubre de 2005.

[http://en.wikipedia.org/wiki/Sofia\\_Gubaidulina](http://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina), 5 de Octubre de 2005.

[http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer\\_main.asp?composerid=2710&langid=1&ttype=BIOGRAPHY&ttitle=Biography](http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2710&langid=1&ttype=BIOGRAPHY&ttitle=Biography), 5 de Octubre de 2005.

**Gráfico 59: Sofía Gubaidulina.<sup>39</sup>**



---

<sup>39</sup> Fotografía obtenida en: [http://www.schirmer.com/composers/gubaidulina\\_bio.html](http://www.schirmer.com/composers/gubaidulina_bio.html), 13 de Febrero de 2006.

## 2.7.2 Contexto histórico social.

Gran parte de la carrera de esta importante compositora se desarrolló durante el régimen comunista de Rusia, lo cual dificultó que su música fuera aceptada por mucha gente, en especial políticos o delegados del partido comunista, que en ese entonces tenían gran poder e influencia en las decisiones que regían la vida social, académica y cultural en la ex Unión Soviética. Pese a lo anterior, Sofía Gubaidulina, junto con Alfred Schnittke y Edison Denissof, representa una de las figuras más importantes entre los compositores de Rusia en la época posterior a Dmitri Shostakovich y Joseph Stalin.

Además de ser una de las primeras compositoras de la era soviética en mostrar gran interés por la religión como base temática para la música, Gubaidulina rápidamente comenzó a utilizar técnicas de exploración sonora y creativa que llegaron a Rusia provenientes de occidente después de la era estalinista. Sofía Gubaidulina posee un catálogo de obras musicales realmente amplio y de manera recurrente ha compuesto para acordeón, como instrumento solista o como parte de diversos conjuntos de cámara.

Su interés y gusto por el acordeón surgió a finales de 1974 y principios de 1975, cuando era miembro de la Unión de Compositores de Moscú, durante las audiciones que el compositor ruso Vladislav Zolotaryov sustentó para ser admitido a dicha unión de compositores. En la segunda de estas audiciones Zolotaryov pidió al acordeonista Friedrich Lips, su entrañable amigo, que interpretara su tercera sonata para acordeón, obra de gran calidad musical en la que se emplean muchos recursos del instrumento. Esto motivó a Sofía Gubaidulina, quien era parte del jurado, para componer música para acordeón.

Luego de la trágica muerte de Zolotaryov en 1975, Gubaidulina se acercó al Prof. Friedrich Lips para que la asesorara sobre las características y posibilidades del bayán. De este trabajo coordinado resultó “De profundis” en 1978, que es la primera obra para bayán de Gubaidulina. Esta pieza fue dedicada al Prof. Friedrich Lips y fue estrenada por éste último en 1980.

A partir de ese momento, Gubaidulina ha escrito otras obras para acordeón. Algunos ejemplos son: “Siete palabras” para bayán, violonchelo y cuerdas (1982); “Et Experto” sonata en cinco movimientos para bayán (1985); “Silenzio” cinco piezas para bayán, violín y violonchelo (1991); “Danza tártara” para bayán y dos contrabajos (1992); “Galgenlieder à 5” catorce piezas para mezzosoprano, flauta, percusiones, bayán y contrabajo (1996).<sup>40</sup>

El 10 de Octubre de 2003 en Estocolmo, se estrenó el concierto “Bajo el signo de Escorpión - variaciones sobre seis hexacordes para bayán y gran orquesta”.<sup>41</sup> Según las palabras de la compositora, el nombre de este concierto surgió del hecho de que está dedicado al bayanista Friedrich Lips, quien nació bajo el signo de escorpión y a quien considera como uno de los

---

<sup>40</sup> Composiciones de Sofía Gubaidulina, en: <http://home.wanadoo.nl/ovar/gubaopus.htm>, 9 de Octubre de 2005.

<sup>41</sup> Información obtenida en la sección de noticias del portal *Accordions Worldwide*, en: [http://www.accordions.com/index/squ/en\\_squ\\_03\\_10\\_24.shtml#b](http://www.accordions.com/index/squ/en_squ_03_10_24.shtml#b), 9 de Octubre de 2005.

músicos más serios de nuestros tiempos. Casualmente, Gubaidulina agrega que escorpión también es su signo zodiacal.<sup>42</sup>

**Gráfico 60: Sofía Gubaidulina y Friedrich Lips.<sup>43</sup>**



**Gráfico 61: Friedrich Lips en el estreno mundial del concierto "Bajo el signo de Escorpión" de Sofía Gubaidulina el 10 de Octubre de 2003 en Estocolmo, Suecia.<sup>44</sup>**



---

<sup>42</sup> Sofía Gubaidulina, *Under the sign of Scorpio*. Artículo publicado en el sitio electrónico [http://www.accordion-cd.co.at/?show=en\\_artikel\\_scorpio](http://www.accordion-cd.co.at/?show=en_artikel_scorpio), 9 de Octubre de 2005.

<sup>43</sup> Fotografía obtenida del sitio electrónico: [http://www.accordion-cd.co.at/?show=en\\_artikel](http://www.accordion-cd.co.at/?show=en_artikel), 9 de Octubre de 2005.

<sup>44</sup> Fotografía obtenida de la página electrónica:

[http://www.accordions.com/index/squ/en\\_squ\\_03\\_10\\_24.shtml#b](http://www.accordions.com/index/squ/en_squ_03_10_24.shtml#b), 24 de octubre de 2003.

**Gráfico 62: Friedrich Lips en la segunda interpretación del concierto "Bajo el signo de Escorpión" de Sofía Gubaidulina el 6 de Noviembre de 2003.<sup>45</sup>**



---

<sup>45</sup> Fotografía tomada de la página electrónica:

[http://www.accordions.com/index/squ/en\\_squ\\_03\\_11\\_28.shtml](http://www.accordions.com/index/squ/en_squ_03_11_28.shtml), 24 de octubre de 2003.

### 2.7.3 Análisis formal.

Esta obra no presenta una estructura formal convencional y está compuesta con técnicas no tradicionales. Tiene un carácter meditativo y de introspección religiosa, que es característico de algunas de las obras de Sofía Gubaidulina. En ella se utiliza el registro completo de ambos manuales del bayán, desde el sonido más grave hasta el más agudo, que hace una analogía con una meditación que va desde lo más profundo de la naturaleza humana hasta el cielo o el paraíso.<sup>46</sup>

Aunque la obra refleja completa libertad en lo que a forma y armonía se refiere, es posible detectar las diferentes secciones que la conforman; en cada una de ellas se crea una atmósfera diferente por medio de diferentes efectos o materiales melódicos distintivos. A continuación se presenta una gráfica de dicha estructura:

**Gráfico 63: Estructura de "De Profundis".**

Sección	Introducción	A	Puente	B	C	Puente	D	E	F	G	H	Puente	I	C <sup>1</sup>
Compases	1	2- 14	15-16	17- 42	43- 55	56-65	66- 92	93- 105	106- 121	122	123- 148	149- 151	152- 204	205- 214

En la introducción se produce una atmósfera definida por sonidos muy graves que se tocan en acordes por segundas superpuestas con la técnica de fuelle *bellows shake*. Es importante mencionar que en el acordeón de teclas no es posible tocar dichos sonidos en la octava en que están escritos ya que existe una limitante de registro; sin embargo, pueden tocarse una octava arriba sin sacrificar el efecto. En la parte A se ejecutan de manera alternada terceras o diferentes acordes de afinación definida y *clusters* en ambos manuales. En la parte B se presentan acordes con valores rítmicos largos en el manual izquierdo, mientras se tocan, en el manual opuesto, motivos arpegiados y trinos que no se pueden considerar melodías en un sentido tradicional.

En la parte C se tocan diferentes acordes con *vibrato*, mismo que puede producirse con la mano, con el fuelle o con ambos. El puente que se presenta a continuación consiste en *clusters* cerrados combinados con *glissando* ascendentes y descendentes. En la parte D se realizan cambios de compás con mucha frecuencia, asimismo se presentan *clusters* cerrados que se amplían a *clusters* abiertos por medio del movimiento del dedo pulgar sobre el teclado, a manera de *glissando*. En la parte E se genera una atmósfera, que evoca cierta sensación de desesperación, por medio de notas largas tocadas con en el manual derecho y una melodía, por movimiento cromático en su mayoría, tocada en el manual izquierdo. En la parte F hay una melodía que contiene un trino por espacio de varios compases, lo cual crea un ambiente de tensión. La parte G es una sección percusiva, pues se tocan *clusters* a diferentes alturas en ambos manuales según se

<sup>46</sup> Comentario realizado por el Prof. Friedrich Lips al ejecutar la obra en un concierto que ofreció el domingo 10 de Julio de 2005 en el Museo Regional de Imst, Austria.

especifica en la partitura, lo cual genera un efecto de eco o estéreo muy notorio en el acordeón. En la sección H se genera una atmósfera más relajada por medio de la ejecución de acordes de larga duración en el manual derecho que generan una sensación de calma y mayor estabilidad. En el compás 148 deben tocarse *clusters* cuya altura debe ser una analogía de las líneas impresas en la partitura; sin embargo, es importante mencionar que el manual izquierdo no es adecuado para realizar efectos tales como el *glissando*, por lo que el *cluster* antes mencionado puede ser fijo. En el puente del compás 149 se emplea la válvula de aire del fuelle para generar un sonido que semeja la respiración del ser humano; por otra parte, en el compás 150 se emplea un efecto conocido como *glissando* tonal, en el cual se varía la presión del aire y la presión ejercida sobre la tecla o el botón para desafinar intencionalmente las lengüetas del instrumento, con lo cual se escuchan sonidos que podrían ser interpretados en cierto momento como los “lamentos” del ser humano ante Dios. En la sección I se interpreta, en un inicio, una melodía con bastante calma en un solo manual; posteriormente, se integra el manual izquierdo y se generan *clusters* que finalmente desembocan en la sección C<sup>1</sup> en la cual se presenta algo del material melódico de la sección C con la variante de que no hay cambios de acorde en el manual izquierdo, sino que se mantiene el mismo a lo largo de toda la sección y hasta el final de la obra. Esta pieza es totalmente diferente debido a que se emplean recursos sonoros inusuales y maneja un lenguaje contemporáneo que contrasta con las demás que conforman el programa, razón por la cual puede ser escuchada y analizada con parámetros completamente distintos al resto de las obras del recital.

## 2.7.4 Valoración personal.

La situación de la música contemporánea y experimental es muy particular; actualmente, muchos compositores suelen crear obras llenas de efectos sonoros producidos con instrumentos musicales u objetos de cualquier naturaleza; sin embargo, esas composiciones no generan mayor interés en la gente fuera de la primera impresión; podría decirse que estas piezas “vanguardistas” carecen de esencia, sentido e inclusive razón de ser. Sin embargo, entre toda esta música hay obras de gran calidad musical y teórica, trabajos que realmente tienen aportaciones al lenguaje musical y al acervo cultural de nuestra época; “De Profundis” es una de esas obras.

A consecuencia de que Gubaidulina escuchó y tuvo un primer acercamiento a las innovaciones realizadas por Zolotaryov, quien en su momento fue otro revolucionario del acordeón, desarrolló un lenguaje musical totalmente nuevo para el acordeón; ella y el Prof. Friedrich Lips ampliaron significativamente la paleta de efectos y recursos sonoros del bayán. Al tocar “De Profundis” se emplean todos los sonidos que este instrumento puede producir, desde el más grave hasta el más agudo; además se realizan efectos de intensidad, se tocan disonancias que de manera magistral se combinan con consonancias, se emplean vibratos, en un pasaje se tiene que utilizar un efecto conocido como *glissando* tonal en el cual se desafinan intencionalmente las lengüetas del instrumento; también se presentan bloques rítmicos tocados con clusters en ambos manuales del instrumento. Varios de estos efectos ya existían desde antes de que Gubaidulina compusiera “De Profundis”, pero fue ella quien pudo integrarlos coherentemente en una obra que tiene como base temática una reflexión mística y religiosa, en la que el hombre va de lo más profundo de la vida terrenal a lo más alto o elevado, punto que en el contexto de una persona con un profundo fervor religioso como Sofía Gubaidulina está representado por el cielo.

Al tener conocimiento de todo lo anterior, me surgió el interés por ejecutar esta obra en mi Examen Profesional, pues considero que presentar un trabajo con estas características es una buena manera de mostrar lo mucho que se puede hacer con el acordeón. Por otra parte, considero que esta pieza es apropiada para llamar la atención de los compositores y que con ello se comience a formar un repertorio de música mexicana original para acordeón, que hasta el momento es prácticamente inexistente.

## Conclusiones

La elaboración de este trabajo me dio la oportunidad de ampliar significativamente el conocimiento de las obras que integran mi programa de Examen Profesional. Gracias a la investigación y al análisis realizados sobre los compositores y sus obras, ahora conozco detalles contextuales, estructurales y anecdóticos que me serán de gran utilidad para lograr una mejor interpretación de cada una de las piezas.

Considero que la ejecución correcta de la música no solo depende de las habilidades técnicas del intérprete, de las características o cualidades particulares del instrumento empleado para tocarla, sino que está apoyada, en gran medida, por el grado de asimilación que el músico tiene de lo que va a interpretar. Aclaro que con esta afirmación no pretendo demeritar la importancia del dominio técnico del instrumento, por el contrario, quiero destacar la importancia compartida que hay entre la técnica y el conocimiento de lo que se toca para lograr crear una buena impresión artística en la audiencia.

Por otra parte, considero que este trabajo será un buen apoyo para cualquier persona que en el futuro esté interesada en ejecutar o conocer las obras que han sido tratadas, pues hasta este momento aún existe cierta dificultad para encontrar bibliografía y fuentes de consulta, en especial impresas, sobre el acordeón y sobre la mayoría de los compositores que han creado música para este instrumento que está, por fortuna, en pleno proceso de desarrollo y cuya presencia en la escena musical alrededor del mundo aumenta día a día.

## Bibliografía

### **Fuentes impresas.**

Palmer, Bill y Hughes, Bill. *Converter Accordion*. New York: Alfred Music CO., INC., 1963.

Lips, Friedrich. *The art of bayan playing*. Kamen, Deutschland: Karthause-Schmülling Internationale Verlagsgesellschaft, 2000.

Semyonov, Viacheslav. *Escuela contemporánea de la ejecución del Bayán*. Moscú: Muzika, 2003.

### **Discos (folletos anexos).**

Friedrich Lips, *Six Children's Suites*, Lips CD 003, Friedrich Lips Bajan; Neunkirchen, Austria, traducciones por el Dr. Herbert Scheibenreif.

Mogens Ellegaard, *Contemporary Danish Accordion Music*, Point PCD 5073, POINT; Denmark, 1987.

Stefan Hussong, *High way for one*, Classics CTH 2449, Thorofon; Austria, 2002.

### **Partituras.**

Brehme, Hans. *Paganiniana - Teil I*. Mainz: Hohner Verlag, 1954.

Brehme, Hans. *Paganiniana - Teil II*. Mainz: Hohner Verlag, 1954.

Creston, Paul. *Prelude and Dance*. New York, U.S.A.: Pietro Deiro Publications, 1958.

Gubaidulina, Sofia. *De Profundis*. Kamen, Deutschland: Karthause-Schmülling Internationale Verlagsgesellschaft, 1990.

Jacobi, Wolfgang. *Konzertrondo*. Mainz: Hohner Verlag, 1967.

Schmidt, Ole. *Toccata No. 1, Op. 24*. Trossingen/Württ: Matth. Hohner AG., Musikverlag, 1965.

Zolotaryov, Vladislav. *Ispaniada - Spanische Rhapsodie*. Kamen, Deutschland: Karthause-Schmülling Internationale Verlagsgesellschaft, 1999.

Zolotaryov, Vladislav. *Sonate Nr. 2*. Kamen, Deutschland: Karthause-Schmülling Internationale Verlagsgesellschaft.

### **Páginas electrónicas.**

*Accordion News*, en: [http://www.accordion.com/index/squ/en\\_squ\\_03\\_10\\_24.shtml#b](http://www.accordion.com/index/squ/en_squ_03_10_24.shtml#b), 24 de octubre de 2003.

*Accordion News*, en: [http://www.accordions.com/index/squ/en\\_squ\\_03\\_11\\_28.shtml](http://www.accordions.com/index/squ/en_squ_03_11_28.shtml), 24 de octubre de 2003.

*Accordions Worldwide*, en: [http://www.accordions.com/index/squ/en\\_squ\\_03\\_10\\_24.shtml#b](http://www.accordions.com/index/squ/en_squ_03_10_24.shtml#b), 9 de Octubre de 2005.

*Acordeones Pigini*, en: <http://www.pigini.it/>, 18 de Noviembre de 2005.

*Composiciones de Sofía Gubaidulina*, en: <http://home.wanadoo.nl/ovar/gubaopus.htm>, 9 de Octubre de 2005.

*Confederación Internacional de Acordeonistas – “Coupe Mondiale”*, en: [http://www.accordions.com/cia/cia\\_test.htm](http://www.accordions.com/cia/cia_test.htm), 9 de Octubre de 2005.

*Friedrich Lips – artículos*, en: [http://www.accordion-cd.co.at/?show=en\\_artikel](http://www.accordion-cd.co.at/?show=en_artikel), 25 de Julio de 2005, 9 de Octubre de 2005, 12 de Octubre de 2005 y 6 de Febrero de 2006..

*Friedrich Lips*, en: <http://www.accordion-cd.co.at/>, 6 de Febrero de 2006.

*Hans Brehme*, en: <http://www.accordion-online.de/english.htm>, 9 de Octubre de 2005.

<http://www.accordion-online.de/english.htm>, 9 de Octubre de 2005.

<http://janpress.freesevers.com/AAMS2003/images/06%20Stanley%20and%20Joanna%20Darow.jpg>, 14 de Febrero de 2006.

[http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/el\\_bandoneon.asp](http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/el_bandoneon.asp), 18 de Noviembre de 2005.

*Ole Schmidt*, en: <http://www.dacapo-records.dk/?page=artist&id=1479&typemask=2>, 18 de septiembre de 2005.

*Ole Schmidt*, en: [http://www.patrickgarvey.com/artists/o\\_schmidt.htm](http://www.patrickgarvey.com/artists/o_schmidt.htm), 9 de octubre de 2005.

*Paul Creston*, en: [http://www.schirmer.com/composers/creston\\_bio.html](http://www.schirmer.com/composers/creston_bio.html), 9 de Octubre de 2005.

*Sofía Gubaidulina*, en: [http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer\\_main.asp?composerid=2710&langid=1&type=BIOGRAPHY&tttitle=Biography](http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main.asp?composerid=2710&langid=1&type=BIOGRAPHY&tttitle=Biography), 5 de Octubre de 2005.

*Sofía Gubaidulina*, en: [http://en.wikipedia.org/wiki/Sofia\\_Gubaidulina](http://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina), 5 de Octubre de 2005.

*Sofía Gubaibulina*, en: [http://www.schirmer.com/composers/gubaidulina\\_bio.html](http://www.schirmer.com/composers/gubaidulina_bio.html), 5 de Octubre de 2005 y 13 de Febrero de 2006.

*Sofía Gubaidulina, Under the sign of Scorpio*. Artículo publicado en el sitio electrónico: [http://www.accordion-cd.co.at/?show=en\\_artikel\\_scorpio](http://www.accordion-cd.co.at/?show=en_artikel_scorpio), 9 de Octubre de 2005.

*Vladislav Andreyevich Zolotaryov*, en: <http://membres.lycos.fr/zolotarew/>, 6 de Febrero de 2006, 16 de Diciembre de 2005 y 6 de Febrero de 2005.

*Historia del acordeón por Wallace Liggett*, en: [http://www.accordions.com/index/his/his\\_inv\\_dev.shtml](http://www.accordions.com/index/his/his_inv_dev.shtml), 8 de Noviembre de 2005.

*Wolfgang Jacobi, vida y obra*, en: <http://www.wolfgang-jacobi.de>, 23 de Noviembre de 2005.

## Índice de gráficos

Gráfico 1: Acordeón antiguo. ....	4
Gráfico 2: Concertina. ....	5
Gráfico 3: Bandoneón.....	6
Gráfico 4: Acordeón de botones. ....	7
Gráfico 5: Acordeón de teclas o sistema piano.....	8
Gráfico 6: Registro del acordeón con sistema piano de 45 teclas.....	8
Gráfico 7: Sistema de botones en Do ( <i>C-griff</i> ) de origen sueco. ....	10
Gráfico 8: Sistema de botones en Si ( <i>B-griff</i> ) o Bayán de origen noruego. ....	11
Gráfico 9: Sistema de bajos <i>stradella</i> o estándar.....	13
Gráfico 10: Escala de Mi mayor al ser tocada en el manual de bajos estándar. ....	14
Gráfico 11: Escala de Si mayor al ser tocada en el manual de bajos estándar. ....	14
Gráfico 12: Sistema de bajos melódicos <i>stradella</i> o por quintas.....	16
Gráfico 13: Sistema de bajos barítonos <i>Gola</i> con tres hileras adicionales.....	18
Gráfico 14: Bajos melódicos en Do con sistema <i>convertor</i> . ....	20
Gráfico 15: Bajos melódicos en Si con sistema <i>convertor</i> .....	21
Gráfico 16: Ejemplo del empleo de registros. ....	23
Gráfico 17: Ejemplo del empleo de registros. ....	24
Gráfico 18: Ejemplo del empleo de registros. ....	24
Gráfico 19: Vladislav Andreyevich Zolotaryov.....	25
Gráfico 20: Friedrich Lips y Vladislav Zolotaryov en Moscú (1972). ....	27
Gráfico 21: Fotografía del monasterio de Ferapont .....	28
Gráfico 22: Eduard Mitchenko. ....	29
Gráfico 23 De izquierda a derecha: Friedrich Lips, Vladislav Zolotaryov y Eduard Mitchenko..	29
Gráfico 24: Profesor Friedrich Lips. ....	30
Gráfico 25: Análisis formal del 1 <sup>er</sup> movimiento “Allegro ingenuo”.....	32
Gráfico 26: Análisis formal del 2 <sup>o</sup> movimiento "Adagio tranquilo molto".....	33
Gráfico 27: Análisis formal del 3 <sup>er</sup> movimiento "Vivacissimo con spirito".....	34
Gráfico 28: Análisis formal de la Rapsodia española “Ispaniada”. ....	39
Gráfico 29: Wolfgang Jacobi en 1922.....	42

Gráfico 30: Wolfgang Jacobi.....	43
Gráfico 31: Wolfgang Jacobi y Gisela Walther.....	44
Gráfico 32: Wolfgang Jacobi “ <i>Casas de Fischer en el Gardasee</i> ”. Acuarela, 1934.....	44
Gráfico 33: Stanley y Johanna Darrow. ....	45
Gráfico 34: Estructura formal del Rondó de concierto de Wolfgang Jacobi.....	47
Gráfico 35: Tema principal de la parte A o estribillo.....	47
Gráfico 36: Variación de la articulación.....	47
Gráfico 37: Ejemplo del empleo de progresiones melódicas. ....	49
Gráfico 38: Hans Brehme.....	52
Gráfico 39: Análisis formal del tema de la Paganiniana de Hans Brehme.....	54
Gráfico 40: Análisis formal del estudio 1 de la Paganiniana de Hans Brehme. ....	54
Gráfico 41: Análisis formal del estudio 2 de la Paganiniana de Hans Brehme. ....	55
Gráfico 42: Análisis formal del estudio 6 de la Paganiniana de Hans Brehme. ....	55
Gráfico 43: Análisis formal del estudio 10 de la Paganiniana de Hans Brehme. ....	56
Gráfico 44: Patrón rítmico característico de la parte A.....	56
Gráfico 45: Patrón rítmico característico de la parte B. ....	56
Gráfico 46: Análisis formal del estudio 16 de la Paganiniana de Hans Brehme. ....	57
Gráfico 47: Análisis formal del estudio 11 de la Paganiniana de Hans Brehme. ....	57
Gráfico 48: Análisis formal del estudio 14 de la Paganiniana de Hans Brehme. ....	58
Gráfico 49: Análisis formal del estudio 18 de la Paganiniana de Hans Brehme. ....	59
Gráfico 50: Paul Creston. ....	62
Gráfico 51: Análisis formal del Preludio.....	64
Gráfico 52: Motivo rítmico recurrente 1. ....	64
Gráfico 53: Motivo rítmico recurrente 2. ....	65
Gráfico 54: Variante rítmica del motivo rítmico 2.....	65
Gráfico 55: Análisis formal de la Danza. ....	65
Gráfico 56: Ole Schmidt.....	69
Gráfico 57: Mogens Ellegaard. ....	71
Gráfico 58: Análisis formal de la <i>Toccata</i> 1 de Ole Schmidt.....	72
Gráfico 59: Sofía Gubaidulina. ....	76
Gráfico 60: Sofía Gubaidulina y Friedrich Lips. ....	78

Gráfico 61: Friedrich Lips en el estreno mundial del concierto "Bajo el signo de Escorpión" de Sofía Gubaidulina el 10 de Octubre de 2003 en Estocolmo, Suecia.....	78
Gráfico 62: Friedrich Lips en la segunda interpretación del concierto "Bajo el signo de Escorpión" de Sofía Gubaidulina el 6 de Noviembre de 2003.....	79
Gráfico 63: Estructura de "De Profundis". .....	80

## Anexos

### A.1 Programa para el concierto

## PROGRAMA

Sonata No. 2 para acordeón en Si bemol menor (1971) Allegro ingenuo Adagio tranquilo molto Vivacissimo con spirito	Vladislav A. Zolotaryov (1942-1975)
Rondó de concierto en Do mayor (1965)	Wolfgang Jacobi (1894-1972)
Estudios de concierto en forma de variaciones sobre un tema de Paganini "Paganiniana" (selección) en la menor Op. 52 (1952) Tema Estudio 1 Perpetuum mobile Estudio 2 Toccata I Estudio 6 Invención II Estudio 10 Vivo y con mucha determinación Estudio 16 Scherzino II Estudio 11 Serenata Estudio 14 Moderato Estudio 18 Molto allegro	Hans Brehme (1904-1957)
Preludio y Danza, Op. 69 (1958)	Paul Creston (1906-1985)
Toccata No. 1, Op. 24 (1965)	Ole Schmidt 1926
De Profundis (1978)	Sofía Gubaidulina 1931
Rapsodia española "Ispaniada" (1974)	Vladislav A. Zolotaryov (1942-1975)

Sergio Robledo Acevedo, acordeón

## A.2 Notas al programa

El acordeón es un instrumento muy joven en comparación con otros instrumentos como el piano, el órgano o el violín, por citar algunos ejemplos. Después de un proceso de desarrollo que inició, aproximadamente, a mediados del siglo XIX y que continúa hasta la fecha, el instrumento ha incrementado de manera notoria sus posibilidades mecánicas y acústicas, lo que ha dado como resultado un repertorio original cada vez mayor en muchos estilos, que van desde la música popular hasta obras de concierto en las cuales se explotan al máximo las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento. Todas las obras que conforman el programa de este recital fueron compuestas originalmente para el acordeón y fueron seleccionadas con determinados criterios enfocados a mostrar un panorama interesante de alguna de la música que se compuso para el instrumento a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y dar una idea clara al escucha de la amplia paleta de elementos y efectos que pueden producirse con el acordeón, así como de la versatilidad y la variedad de estilos que pueden ser interpretados en él.

Vladislav Andreyevich Zolotaryov nació en Magadán, Rusia el 13 de Septiembre de 1942 y es uno de los compositores de música para acordeón más destacados de la Ex-Unión Soviética. Desde temprana edad recibió lecciones de acordeón en su ciudad natal y posteriormente realizó estudios en de composición en el Conservatorio de Moscú. Desde su juventud, Zolotaryov demostró poseer gran creatividad para componer música en una gama muy amplia de estilos. Lo anterior, al ser combinado con sus habilidades para tocar el acordeón y el perfecto conocimiento que tenía del instrumento da como resultado una producción musical con una alta calidad artística y estética; por otro lado, sus obras también son excelentes para fines pedagógicos. La Sonata No. 2 de Zolotaryov es una obra que originalmente fue nombrada “Sinfonía para niños en el estilo de Haydn” pero después el compositor acuñó el nombre con el que se le conoce actualmente. Esta pieza está elaborada con las características formales y estilísticas del periodo Clásico; sin embargo, el compositor incorpora elementos comunes de periodos posteriores; por ejemplo, el manejo que hace de la armonía en el segundo movimiento. Es importante destacar que algunas de las melodías presentes en el primer y en el tercer movimientos de la Sonata fueron tomadas por el compositor de varias canciones populares rusas para desarrollarlas e integrarlas perfectamente en una misma obra. Zolotaryov supo crear un eslabón bastante consistente y homogéneo entre la música popular y la música de concierto, con lo cual contribuyó de manera notoria con el proceso de transición y aceptación del acordeón como un instrumento de concierto después de que era considerado como puramente popular. Al escuchar esta obra hay que poner especial atención en varios aspectos como: la expresividad, la ingenuidad, la dulzura y la energía de las melodías así como el empleo de dos de los mayores atributos del acordeón, es decir, el manejo de diferentes timbres y su gran capacidad para tocar en una amplia gama de intensidad sonora, desde sonidos muy tenues hasta sonidos muy fuertes y enérgicos. Es importante mencionar que esta obra fue dedicada al prominente acordeonista ruso Friedrich Lips, quien fue un amigo entrañable del compositor. Zolotaryov falleció el 13 de Mayo de 1975.

Wolfgang Jacobi nació el 25 de octubre de 1884 en Bergen - Rügen, Alemania. Fue soldado en Francia durante la Primera Guerra Mundial; al final del conflicto regresó a Alemania donde inició sus estudios de piano y composición; posteriormente, comenzó a escribir obras con las que ganó una buena reputación. El periodo de la Segunda Guerra Mundial fue sombrío para Jacobi, ya que recibió una prohibición gubernamental para ejercer su profesión como compositor dado su origen judío, por lo que tuvo que exiliarse en Italia. Lo anterior afectó notoriamente su carrera. Jacobi se consideraba un compositor neoclásico y criticaba la falta de estilos o escuelas artísticas

bien definidos como solían ser en periodos anteriores como el Barroco o el Clásico. En el catálogo del compositor hay obras de excelente calidad para diferentes instrumentos solistas como: piano, clavecín, acordeón, saxofón y diversos instrumentos electrónicos. También compuso música para: coro, orquesta, varios conjuntos de cámara, voz con acompañamiento y piezas con fines pedagógicos. Compuso veintitrés obras para acordeón, en la mayoría de ellas como instrumento solista; sin embargo, hizo piezas para éste junto con otros instrumentos como flauta y percusiones así como algunas para orquesta de acordeones. El Rondó de concierto es una obra que tiene material melódico interesante y fácil de recordar. Esta obra tiene un carácter dinámico, en ella se combinan elementos enérgicos y muy rítmicos con otros tranquilos y relajados, con lo cual se genera un equilibrio en diferentes aspectos como: la forma, la intensidad y la musicalidad.

Hans Brehme nació en Alemania el 10 de Marzo de 1904. Estudió piano y composición en Berlín, posteriormente se desempeñó como docente en varias escuelas de música de su país. Es conocido por sus obras corales, vocales y su música para diferentes dotaciones instrumentales. La “Paganiniana” fue una obra dedicada a varios acordeonistas alemanes que fueron ganadores en concursos internacionales realizados entre 1949 y 1952. Ésta es una de las primeras obras compuestas por un autor occidental en incorporar, en algunos de sus movimientos, el uso del sistema de bajos melódicos, mismo que comenzó a utilizarse en la década de los años cincuenta y que elevó considerablemente las posibilidades técnicas e interpretativas del acordeón. El tema que Brehme utilizó para elaborar esta magnífica obra es el del famoso Capricho No. 24 para violín solo, op. 1 del compositor italiano Nicolò Paganini. Es importante mencionar que dicho tema ha sido utilizado por otros compositores para desarrollar nuevas obras a partir de él. Con esta pieza, el compositor quiso dotar a los estudiantes de acordeón de una serie de estudios que les ayudaran a practicar y con ello dominar diferentes aspectos necesarios para tocar dicho instrumento de manera correcta. Hans Brehme falleció el 10 de Noviembre de 1957.

Paul Creston nació el 10 de Octubre de 1906 en Nueva York. Mostró gran interés por la música desde su juventud, pero dada la pobreza en la que él y su familia vivían, no tuvo una educación musical profesional, sino que fue autodidacta casi en su totalidad ya que sólo tomó algunas lecciones de piano y órgano. Estudió por sí mismo teoría musical, composición, filosofía y literatura. Por lo anterior, Creston desarrolló un estilo propio y original; con características, enfoques y técnicas muy personales, ya que no tuvo influencias de alguna corriente en específico o de algún maestro en particular. Este compositor ponía especial atención en el aspecto rítmico; resulta interesante escuchar detenidamente el ritmo de las melodías y los acordes del Preludio; por otro lado, el material melódico y armónico en la Danza transmiten mucho dinamismo y gran vivacidad. Creston compuso también un concierto para acordeón solista y orquesta. El compositor falleció en 1985.

Ole Schmidt nació en Copenhague, Dinamarca en 1928. Al término de la Segunda Guerra Mundial comenzó a estudiar piano de manera autodidacta, enfocado a la interpretación de jazz. En 1948 inició su estudio formal del piano en el Real Conservatorio de Música de Dinamarca; paralelamente, estudió composición y dirección orquestal. Con el paso de los años, ha construido una trayectoria sólida como director al frente de muchas orquestas de Dinamarca, del Reino Unido y de los Estados Unidos de América. La “Toccatá No. 1” de Schmidt fue dedicada al prominente acordeonista danés Mogens Ellegaard. Esta obra es interesante por su material

melódico, la interacción entre los dos manuales del acordeón, así como por el intrincado y pintoresco manejo del ritmo.

Sofía Asgatovna Gubaidulina nació el 24 de Octubre de 1931 en la Ex-Unión Soviética. Desde la infancia, tuvo gran gusto e interés por la música. Gubaidulina es una mujer profundamente espiritual, característica que queda de manifiesto en su música, en su mayoría inspirada en temas religiosos. Estudió piano y composición en el Conservatorio de Kazan; posteriormente, continuó tomando lecciones en Moscú con varios maestros de renombre. Durante sus estudios en la Rusia soviética, su música frecuentemente fue calificada de “irresponsable” por su utilización de métodos y técnicas alternativos de afinación; sin embargo, Dmitri Shostakovich la motivó para que continuara su trabajo y exploración. La primera obra de Gubaidulina para acordeón fue “De Profundis”, dedicada al concertista ruso Friedrich Lips. Esta obra fue compuesta con técnicas no tradicionales, en ella se emplean efectos acústicos y tímbricos para generar diversas atmósferas; tiene un carácter meditativo y de introspección religiosa, que es característico de algunas de las obras de esta compositora. Se utiliza el registro completo de ambos manuales del acordeón, desde el sonido más grave hasta el más agudo, lo que crea una analogía con una meditación que va desde lo más profundo de la naturaleza humana hasta el cielo o el paraíso. Esta obra tiene que ser escuchada de forma diferente a las demás que integran el programa, hay que prestar atención a las diferentes secciones que la conforman y al mismo tiempo dejar volar la imaginación para que esta música abstracta se torne en ideas y sentimientos concretos en el escucha.

Para cerrar el programa se presenta la rapsodia española “Ispaniada” de Vladislav Zolotaryov. Esta obra le fue solicitada al compositor por su amigo, el acordeonista Friedrich Lips, quien quería realizar un concierto con música española a principios de 1976; sin embargo, quería que en dicho evento hubiera, al menos, una obra original para acordeón en estilo español. El resultado fue muy satisfactorio, ya que en ella se muestra una gran madurez en el proceso creativo de Zolotaryov y un manejo magistral de las posibilidades técnicas e interpretativas del acordeón. En esta rapsodia, el compositor emplea la posibilidad del instrumento para generar diversos timbres en combinación con su amplio rango de intensidad sonora con la finalidad de generar ambientes de calma y tensión que dan equilibrio e interés a la pieza. Resulta interesante notar que en el principio y el final de la obra se evoca el sonido de las olas del mar rompiendo contra la costa en la lejanía. Otro logro considerable de Zolotaryov fue que, si no se supiera de antemano el nombre y la nacionalidad del compositor, esta obra bien podría pasar por una creada por algún músico español. Es importante mencionar que el autor nunca visitó España y con respecto a esta pieza dijo textualmente: “Ésta no es música española... es España a través de los ojos de un ruso. Es el sonido del mar, cadencias de guitarra, fanfarrias que llaman a un largo viaje por el mar, ‘Vasco da Gama’, ‘Colón’, enérgica danza española...”. Trágicamente, su autor nunca la escuchó en concierto, ya que falleció antes de su estreno. En la primavera de 1976 Friedrich Lips realizó un recital en homenaje a Zolotaryov, en el que interpretó exclusivamente música de este compositor.

Sergio Robledo Acevedo.

### A.3 Partituras de las obras

dedicated to Friedrich Lips

# SONATE No. 2

Exposición

Tema principal

I

WL. SOLOTARJOW

bb

Allegro ingenuo

~~8~~ simile

1

piano possibile

leggierissimo

sempre slaccato

3

4

6

7

Puente

10

11

13

14

16

17

19

20 21

Musical score for measures 20-21. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment.

22 23

Musical score for measures 22-23. The right hand continues the melodic development with slurs and accents, and the left hand maintains the accompaniment.

24 27

*poco a poco dim.*

Musical score for measures 24-27. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes the instruction *poco a poco dim.* (poco a poco diminuendo).

28 31

*pp accarezzevole* *p* *Loco... simile*

Musical score for measures 28-31. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes the instruction *pp accarezzevole* (pianissimo accarezzevole) and *p* (piano). A circled 'L' with a cross indicates a *Loco... simile* section.

32 34

*sf secco rustico* *sf* *sf* *sf*

Musical score for measures 32-34. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes the instruction *sf secco rustico* (sforzando secco rustico) and *sf* (sforzando).

35 38

*sf* *sf* *sf* *sf* *sp*

Musical score for measures 35-38. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes the instruction *sf* (sforzando) and *sp* (sforzato).

39 40

41 43

Sección conclusiva →  
Loco Energico militare concitato

*molto dim.* *impetuoso* *ff*

44 46

Error de edición

*p*

47 51

*poco a poco cresc.* *secco* *fff*

\* rikoschet ← Error: aquí se tiene que emplear bellows shake, no ricochet.

**A** Tema secundario  
con brioso

52 54

55 57

58 61

Loco

62 64

b

65 68

Tema conclusivo de la exposición

69 72

Marciale

73 75

76 80

rit. Error: Aquí no hay repetición

81 84

Loco... simile Tempo I  
pp dolce sempre staccato mf grazioso

85 88

89 91

Impetuoso Loco

92 98

\* Error de edición.  
molto cresc. secco ff

\* rikoschet ← Error: aquí se tiene que emplear bellows shake, no ricochet.

Desarrollo

con material del tema secundario.

Scherzoso

99 *p* [B] 101

102 *mf* 105

106 *ff* Brillante *sf* *ff* *p* 109

110 *sf* 112

*gtr* *Loco* material utilizado en el compás 38.

113 *ff* *p sub.* [B] 115

116 118

*8va SIM*

*dim.*

119 121

← *material tomado del tema principal.*

*f tenuto* *marcatissimo*

B

122 124

B

125 127

*sp leggiero* *sempre staccato*

128 130

131 *p* *f* *mf* 133

134 137

138 *poco dim.* 141

142 *p* 144

145 *sf* *p* 147

148 *cresc.* *mf* *sf* *sf* *sf* 150

Ⓒ Tema principal en La mayor.

151 153

154 156

Molto energico

57 159

160 162

63 166

cabeza del tema secundario

167 169

170 *mp* *pp* 173

174 *p* *mf* 177

178 *Martelato leggerissimo* *Materia! nuevo.* *sf dim.* *p* 181

*melodía de una canción popular rusa*

182 *cantabile* 185

186 189

*Più martelato*  
190 *pp* 193

194 197

3 Punte

98 *pp* buffo 200

01 *cresc.* *ff* *f* *mf* 204

05 *p* *mp* *pp* *mp* *p* *p* *pp* 208

9 *molto rit.* *ppp* *ppp* ingenuo teneramente, calmo canterellare *sempre staccato* 211

Reesposizione en la tonalidad original. Tempo I

...stimate

2 214

5 218

219 221

*sfp*

3

222 224

Coda →  
poco a poco molto rit.

*dim.* *pp*

225 229

*Loco*

*ppp*

Introducción II  
Adagio tranquillo molto  
*Loco... simile* (Desarrollo cromático)

1 6

*soave* *pp* *ppp* *pp* *pp*

sospiro

7 11

*cantabile* *cresc.*

sospiro

12 15

*mf* *dim.* *p*

16 *mesto* 18

19 *rit.* *ad libitum*

*rit.* *molto rit.* *sospiro* 20

*dim.*

**B** *Tempo I* 21 24

*pp*

25 30

31 36

*cresc.* *f*

37 *dim.* *p* 41

42 44

45 48 *rit.*

49 52 *sospito* 8 *Coda en Re mayor.* *Estinguere addolcendo* *p* *con sord.*

53 55 *calando*

56 62 *pp dim.* *pppp*

Introducción.

III

F#

Vivacissimo con spirito

Loco... simile

8<sup>a</sup>

A

1

*ffp* *pp*  
*sempre staccato*

4

5

*f*

8

9

Puente 1

*mf*

11

12

B

Baja...

*ff ff ff* *f*  
*ff ff ff*

15

16

*p*

19

20 22

23 25

Puente 1

26 30

Puente 2

*sf sf sf* *pp* *p*

snellamente

31 33

leggero

34 35

8

Handwritten musical score for piano, measures 36-54. The score is written on six systems of grand staves. It includes various musical notations such as dynamics (*p*, *ff*, *f*, *psub.*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Puente 1" and "B1". Measure numbers 36, 38, 39, 41, 42, 45, 46, 48, 49, 51, 52, and 54 are clearly marked.

55 (E<sub>b</sub>)  
 57

*fff* *fff*

**D** Allegro non troppo Tema de una canción popular rusq.

58 *dim.* *p* *alla villanella* 60

*sempre staccato*

61 63

64 *mf* *mf* 66

Tocar el Si b una octava arriba.

Puente 3 →

67 69

70 72

73 75

76 78

79 80

81 83

*p*

*ff*

*marcatissimo*

**Vivacissimo**

**E** **F#**

84 *dim.* 86

87 *p* 89

90 *ff* 92

Puente 1

93 94

95 *fff p sub.* 96 *pp*

Puente 4 →

97 *fff p sub.* 99

100 *pp* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* 102

103 *ff* 104

**F** ⊕

105 106

107 *più ff* 108

8-

109 110

8-

111 *p sub.* *mf* 113

← Puente 5 →  
brillante lesto  
8-

114 115

116 117

*f*

118 119

Puente 1

*sff* *sff*

120 121

*sff* *sff*

122 124

*sff* *sub. p* poco a poco cresc.

*sm* Coda

ricochet.

125 126

\*rikoschet

127 128

Musical notation for measures 127-128. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Measure 128 ends with a double bar line.

129 131

Musical notation for measures 129-131. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Measure 131 ends with a double bar line.

132 133

Musical notation for measures 132-133. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *ff* is present in the first measure. A dashed line with an '8' above it spans the first measure. Measure 133 ends with a double bar line.

134 136

Musical notation for measures 134-136. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. A dashed line with an '8' above it spans the first measure. Measure 136 ends with a double bar line.

137 138

Musical notation for measures 137-138. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *fff* is present in the second measure. A dashed line with an '8' above it spans the first measure. Measure 138 ends with a double bar line.

139 141

Musical notation for measures 139-141. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. A dynamic marking of *fff* is present in the third measure. A dashed line with an '8' above it spans the first measure. Measure 141 ends with a double bar line.

# ISPANIADA

— Spanische Rhapsodie —

Introducción

Wladislaw Solotarjow

Ad lib. (♩=36) [Adagio maxima]

1

pppp *pittoreesco* *ma morare* pppp pp ppp pp 6

B. sim.

Detailed description: This system contains the first six measures of the introduction. The left hand plays a series of chords and single notes, while the right hand plays a melodic line with long, expressive slurs. Dynamics range from pppp to pp. Performance markings include 'pittoreesco', 'ma morare', and 'B. sim.'.

7

p pp mf pp 13

Detailed description: This system contains measures 7 through 13. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides harmonic support. Dynamics include p, pp, mf, and pp.

14

p ppp mp ppp 20

B

Detailed description: This system contains measures 14 through 20. The left hand features more active rhythmic patterns. Dynamics include p, ppp, mp, and ppp. A 'B' marking is present.

21

28

Detailed description: This system contains measures 21 through 28. The music continues with a focus on the right hand's melodic development. Measure 28 ends with a fermata.

29

pppp morendo 35

Detailed description: This system contains measures 29 through 35. The piece concludes with a 'morendo' marking and a final fermata on a whole note chord in the right hand. Measure 35 ends with a double bar line.

**A**

Lunga cadenza (Molto rubato) alla Citarre

36 *pp* *p* *p*  
improvizo

36 *pp*

36 rit. *pp*

36 *ff* tragico *mp* **B** *ff*

6

*p* *pp* *con sentimento*

This system contains measures 6 through 15. The right-hand part features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left-hand part consists of sustained chords. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The instruction *con sentimento* is written above the right-hand part.

26

*mf* *p* *espressivo*

This system contains measures 16 through 25. The right-hand part continues with a melodic line, ending with a fermata. The left-hand part has sustained chords. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The instruction *espressivo* is written above the right-hand part.

6

*3*

This system contains measures 26 through 35. The right-hand part has a melodic line with a fermata over the final measure. The left-hand part has sustained chords. A circled number *3* is written above the right-hand part.

36

*molto espressivo appassionato* *mf* *p* *3*

This system contains measures 36 through 45. The right-hand part features a melodic line that increases in volume, ending with a fermata. The left-hand part has sustained chords. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The instruction *molto espressivo appassionato* is written above the right-hand part. A circled number *3* is written above the right-hand part.

36

*f* *p*

36

*pp* *mp* *p* *delicatissimo*

36

**B**

36

*pp* *p* *ampio, tierno*

**B**

Loco

Musical score for measures 36-37. The piece is marked "Loco". The music features a wide intervallic leap in the right hand, moving from a low register to a high register, with a crescendo leading to a rapid sixteenth-note passage.

Sección conclusiva de A

Musical score for measures 36-38, labeled "Sección conclusiva de A". The music is marked "calmo" (calm) and "cresc." (crescendo). It features a melodic line in the right hand with a fermata and a triplet ending. The left hand provides harmonic support with sustained chords. The dynamic marking "mf" (mezzo-forte) is indicated.

(rubato)

molto rit.

B

Andantino alla mala-

Musical score for measures 38-41. The piece is marked "(rubato)" and "molto rit." (molto ritardando). The music is marked "poco a poco dim." (poco a poco diminuendo). It features a melodic line in the right hand with a fermata and a triplet ending. The left hand provides harmonic support with sustained chords. The dynamic marking "pp" (pianissimo) is indicated. A section marker "B" is present.

gvenia

Musical score for measures 41-45, marked "gvenia". The music is marked "p" (piano). It features a melodic line in the right hand with a fermata and a triplet ending. The left hand provides harmonic support with sustained chords. The dynamic marking "p" is indicated. A section marker "B" is present.

7

46 *mf* *sentido* *f* 49

50 53

54 *p* *mp* 59 rit. a tempo

60 *mf* *f* 64

65 *f* 68

69 *rit.* *a tempo* 73

74 *più mosso* *gliss.* *mf* *gliss.* 76

77 *ff* *f.* 80

81 *mf* *mp* *molto rit.* 84

85 *Adagio* *m. d.* *p* **Puente** *ad libitum* 87

\* glissando mit hochgekanteter Handfläche

Musical notation for measures 87-95. The system consists of two staves. The upper staff is a bass clef with a treble clef at the end, containing a melodic line with various accidentals and dynamics. The lower staff is a bass clef with a treble clef at the end, containing a bass line with chords and accidentals. The time signature is 4/4.

Cadenza  
Adagio (♩=50)

Musical notation for measures 88-95. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a bass clef at the end, containing a melodic line with dynamics *f*, *mf*, *p*, and *mf* *appass.*. The lower staff is a bass clef with a treble clef at the end, containing a bass line with chords and a triplet. The time signature is 4/4. Handwritten measure numbers 88 and 95 are present.

Musical notation for measures 96-102. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a bass clef at the end, containing a melodic line with dynamics *p* and *poco a poco dim.*. The lower staff is a bass clef with a treble clef at the end, containing a bass line with chords and accidentals. The time signature is 4/4. Handwritten measure numbers 96 and 102 are present.

Musical notation for measures 103-108. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a bass clef at the end, containing a melodic line with dynamics *pp*, *legalissimo*, *mp*, and *pp*. The lower staff is a bass clef with a treble clef at the end, containing a bass line with chords and accidentals. The time signature is 4/4. Handwritten measure numbers 103 and 108 are present. Performance instructions include *ad libitum*, *gliss. strisciando*, and *legalissimo*.

Musical notation for measures 103-108. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a bass clef at the end, containing a melodic line with dynamics *pp* and *pp*. The lower staff is a bass clef with a treble clef at the end, containing a bass line with chords and accidentals. The time signature is 4/4. Handwritten measure numbers 103 and 108 are present. Performance instructions include *sim.*

Loco

103

alla arpe

103

f

103

ppp

pp

p

pp

morendo

attacca

**C** Allegro strepitoso con fuoco pittoresco

alla battaglia

104

ff

II

I

fff

stridente

tutta forza

**B**

Musical score for measures 108-109. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 108 is marked with the tempo *bellicoso*. The right hand features a series of chords with accents, followed by a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a simple accompaniment.

Musical score for measures 109-110. Measure 109 includes a *gliss.* (glissando) in the right hand. Measure 110 features a *ricochet* effect in the right hand and a *gliss.* in the left hand. The dynamic marking *fff* (fortississimo) is present, along with the instruction *ossia*.

Musical score for measures 111-112. Measure 111 includes a key signature change to two sharps (F# and C#) and a boxed letter 'B'. The right hand has a complex melodic line with fingerings (1-5, 4-3, 2-3, 2-3, 4, 3, 4, 3, 2). Measure 112 includes the dynamic marking *meno forte* and the instruction *sonore capriccioso* (sonorous and capricious).

Musical score for measures 113-114. Measure 113 includes a boxed letter 'B' and fingerings (3, 5, 3). Measure 114 features a *fff* (fortississimo) dynamic marking and a fermata in the right hand.

Musical score for measures 115-116. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a more melodic line with some slurs. Measure numbers 115 and 116 are indicated at the beginning and end of the system respectively.

Musical score for measures 117-118. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and features a prominent melodic line with slurs and dynamic markings. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support. Measure numbers 117 and 118 are indicated at the beginning and end of the system respectively.

Musical score for measures 119-121. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains melodic lines with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a steady accompaniment. The text *ff esaltato* is written below the first measure, and *poco a poco dim.* is written below the second measure. A bracket labeled *cantus firmus* spans the bottom of the system. Measure numbers 119 and 121 are indicated at the beginning and end of the system respectively.

Musical score for measures 122-125. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains melodic lines with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a steady accompaniment. Measure numbers 122 and 125 are indicated at the beginning and end of the system respectively.

126 *poco a poco* 129

Musical score for measures 126-129. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo marking *poco a poco* is written above the second staff.

130 *calando* 133

Musical score for measures 130-133. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a steady accompaniment. The tempo marking *calando* is written above the first staff.

134 *mp legato cresc.* 138

Musical score for measures 134-138. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a steady accompaniment. The tempo marking *mp legato cresc.* is written above the second staff.

139 *f dim.* 144

Musical score for measures 139-144. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a steady accompaniment. The dynamic marking *f* is written above the first staff, and *dim.* is written above the second staff.

145 *mf* *p* 148

Musical score for measures 145-148. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The lower staff has a steady accompaniment. The dynamic marking *mf* is written above the first staff, and *p* is written above the second staff.

149 *sf* eroico 151

152 *mp* 155

rit. a tempo più calmo socpirando  
156 sereno sognando *mp* 160

161 *mf* dim. rit. 165

166 *mf sf mp* 170

171 *sf* *cresc.* *mf* *f* *ff* *sub.p* 177 **Loco**

178 *cresc.* *f* 183

184 *ff* *sub. pp* *p* *poco a poco cresc.* *ff* *poco a poco* 189

190 *dim.* *pp* *poco a poco cresc.* 195

196 *ff* *poco a poco dim.* 199

200 *pp* poco a poco *cresc.* 203

204 *ff* poco a poco *dim.* 208

209 *p* *cresc.* *mf* rit. a tempo rit. 213

214 a tempo rit. a tempo *p* *mf* molto rit. *p* meno mosso 218

219 accel. rit. accel. rit. a tempo rit. molto rit. 223

Puente

Largo addolorando

224 *cresc. poco a poco* *f* 226

227 8- a piacere alla Gitarre 228

Cadenza

Cadenza brevis (molto rubato)

229 *M.I.* *p* 230

230

230 8-

230 8-

M.D.

230 *alla arpa*

M.I.

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (flats and naturals). The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. The tempo/style marking is '230 alla arpa'.

**Loco**

230

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with eighth notes and some rests. The lower staff has a more active accompaniment with eighth notes and chords. The tempo/style marking is '230 Loco'. There are dynamic markings 'p' and '7' (likely a typo for 'p').

**D**

Allegro molto alla

230 *pp* *leggerissimo* 231

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with eighth notes and some rests. The lower staff has a more active accompaniment with eighth notes and chords. The tempo/style marking is 'Allegro molto alla'. There are dynamic markings 'pp' and 'sf' (sforzando). A key signature change is indicated by a 'D' in a box and a circle with a 'D' inside.

**B**

seguidilla

232 *legato sempre* *mf* *legato sempre* 233

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with eighth notes and some rests. The lower staff has a more active accompaniment with eighth notes and chords. The tempo/style marking is 'seguidilla'. There are dynamic markings 'mf' and 'legato sempre'. A key signature change is indicated by a 'B' in a box.

234 *p* *scerzoso* 235

This system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with eighth notes and some rests. The lower staff has a more active accompaniment with eighth notes and chords. The tempo/style marking is 'scerzoso'. There is a dynamic marking 'p'.

236 237

Musical notation for measures 236 and 237. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a slur over measures 236 and 237, and a fermata over the final note of measure 237. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

238 239

Musical notation for measures 238 and 239. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a slur over measures 238 and 239, and a fermata over the final note of measure 239. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

240 241

Musical notation for measures 240 and 241. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a slur over measures 240 and 241, and a fermata over the final note of measure 241. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

242 243

Musical notation for measures 242 and 243. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a slur over measures 242 and 243, and a fermata over the final note of measure 243. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

244 245

Musical notation for measures 244 and 245. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a slur over measures 244 and 245, and a fermata over the final note of measure 245. The lower staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

246 248

Musical score for measures 246-248. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Handwritten annotations include '7' above the first measure and 'b' above the second measure.

249 251

**Loco**  
*con bravuro*  
*sf*

Musical score for measures 249-251. The system consists of two staves. A box labeled 'Loco' is positioned above the upper staff. The music is marked 'con bravuro' and 'sf'. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, while the lower staff has a rhythmic accompaniment. Handwritten annotations include '7' above the first measure and 'b' above the second measure.

252 254

Musical score for measures 252-254. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

255 258

*sf* *sf*

Musical score for measures 255-258. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Handwritten annotations include 'b' above the first measure and 'b' above the second measure. The music is marked 'sf' in two places.

259 262

Musical score for measures 259-262. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Handwritten annotations include 'b' above the first measure and 'b' above the second measure.

Musical score for measures 263-267. The piece is in 4/4 time. Measure 263 starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many slurs and accents. The left hand plays a steady bass line with eighth notes. Measure 267 ends with a fermata.

Musical score for measures 268-271. Measure 268 begins with a forte (*ff*) dynamic. The right hand has a dense texture with many slurs and accents. The left hand continues with eighth notes. The instruction *alla chitarra* is written above the right hand. Measure 271 ends with a glissando (*gliss.*) in the right hand.

Musical score for measures 272-276. The right hand has a very dense texture with many slurs and accents. The left hand plays eighth notes. Measure 276 ends with a glissando (*gliss.*) in the right hand.

8 Material conclusivo de la sección D ———  
 rit. poco a poco

Musical score for measures 277-279. The right hand has a steady eighth-note pattern. The left hand plays a simple bass line with dotted notes. The instruction *poco a poco dim.* is written above the right hand. Measure 279 ends with a fermata.

Musical score for measures 280-283. Measure 280 starts with a *molto rit.* instruction. The right hand has a steady eighth-note pattern. The left hand plays a simple bass line. Measure 281 has a *mf* dynamic. Measure 282 has a *p* dynamic. Measure 283 ends with a fermata.

Coda

Ultima cadenza (molto rubato)

284 *legato*  
*pp* *doloroso*

284 *cresc.* *appassionato* *dim.*

284

284 *gliss. strisciando*

284 *ppp* *sim.* *M.I.* *M.D.*

M.I.

**Loco**

284

284

284

284

# Paganiniana

Konzerttetüden  
op. 52

Hans Brehme  
(1904-1957)

**A** *a*

Thema Allegro Marcato ma leggiero (♩ = 112-116)

1 Akkordeon *f* 4

5 *sf* *più f* 9

10 14

15 *sf* *più f* 19

20 24

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich  
verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.  
Unauthorized copying of music is forbidden by law,  
and may result in criminal or civil action.

**A** 9

Etüde 1 Perpetuum mobile Leggiero (♩ = 104)

1 *mp quasi legato* 4

Die Bässe sehr leicht

5 8

**B** 9 12

13 16

**B** 17 20

21 24

NB. Die eingeklammerten Noten können auf dem Piano-Akkordeon ausgelassen werden.

**A** **a**

Etüde 2 Toccata I Mit aller Kraft und Energie (♩ = 100)

The musical score is written in 2/4 time and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is marked with a tempo of quarter note = 100. The first system (measures 1-4) begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a first ending bracket. The second system (measures 5-8) is marked *sempre ff* and includes a *poco sost.* marking. The third system (measures 9-12) is marked *(a tempo)* and includes a section labeled **B**. The fourth system (measures 13-16) continues the *ff* dynamic. The fifth system (measures 17-20) also continues the *ff* dynamic. The sixth system (measures 21-24) concludes the piece with a fortissimo (*sf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) are placed below the bass staff to indicate chord positions. Measure numbers 1, 4, 5, 8, 9, 12, 13, 16, 17, 20, 21, and 24 are clearly marked at the beginning or end of their respective systems.

12

A

Etüde 6 \*) Invention II Kanon in der Oktave (♩:100-104)  
Energisch und lebhaft

Handwritten measure numbers: 1, 2, 3, 4

Handwritten measure numbers: 5, 6, 7, 8

Handwritten measure numbers: 9, 10, 11, 12

Handwritten measure numbers: 13, 14, 15, 16

Handwritten measure numbers: 17, 18, 19, 20

Handwritten measure numbers: 21, 22, 23, 24

\*) Nur für Instrumente mit Bariton-Bässen:

A A

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

*(Tutti) ben marcato*

1 *ff* 6

7 *sempre ff* 12

13 18

19 *mf* *molto cresc.* 25

26 *ff* 31

32 *fff* 39

Chord symbols: I, vi/a, VI/a, I/B, I/Bb, V, IV, I, I, I

### Etüde 15 Scherzino I Allegretto vivace e giocoso (♩ = 88 - 92)

The score for Etüde 15 is written for piano in 2/4 time. It begins with a *mf* dynamic and a *molto staccato* articulation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords. A section labeled "Piano-Akk." (Piano-Accord) is marked with a *sf* dynamic. The piece includes first and second endings, with the first ending leading to a *mf* section and the second ending leading to a *più f* section. The *keck* articulation is used in the final section, which concludes with a *sf* dynamic.

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

The score for Etüde 16 is written for piano in 3/8 time. It starts with a *f* dynamic and a *molto marc.* (molto marcato) articulation. The right hand contains a complex melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a bass line with chords. A section labeled "Piano-Akk." (Piano-Accord) is marked with a *sf* dynamic. The piece includes first and second endings, with the first ending leading to a *sf* section and the second ending leading to a *sf* section. The score is marked with a large "1" at the beginning and a "4" at the end, indicating the first and fourth measures of the piece.

B

10

Musical score for measures 10-12. The system consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with triplets and slurs, marked with *sf*. The grand staff contains a bass line with chords and triplets. Chord symbols *I/A*, *IV*, *VII*, and *III* are written below the bass line. A handwritten number '5' is on the left and '8' is on the right.

Musical score for measures 13-15. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with triplets and slurs, marked with *sf*. The grand staff contains a bass line with chords and triplets. Chord symbols *ii6/3*, *I/A*, *IV*, *V*, and *I* are written below the bass line. The instruction *sempre più* is written above the treble staff in measure 15, and *sempre* is written below the bass line in measure 15. A handwritten number '9' is on the left and '12' is on the right.

Musical score for measures 16-18. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with triplets and slurs, marked with *sf*. The grand staff contains a bass line with chords and triplets. Chord symbols *I/A*, *IV*, *VII*, and *III* are written below the bass line. The instruction *forte ed energico* is written above the treble staff in measure 16, and *più forte ed energico* is written below the treble staff in measure 16. A handwritten number '13' is on the left and '16' is on the right.

Musical score for measures 19-21. The system consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with triplets and slurs, marked with *sf* and *ff*. The grand staff contains a bass line with chords and triplets. Chord symbols *I/Bb*, *I/A*, *IV*, *V*, and *I* are written below the bass line. A handwritten number '17' is on the left and '20' is on the right.

**A** **A**

Etüde II Serenade Leicht und sehr graziös (♩ = 160-168)

1 *mp cantabile* 3

Die Bässe stets sehr leicht und staccato

I V V III IV V I VI

Piano - Akk. **B** *poco f*

4 *legato* 6

7 *rit.* (2) *a tempo* 9

*p subito*

10 12

**A**

12 **Coda** *sehr ruhig* 15

*pp*

**A** **a**

Etüde 14 Moderato (♩ = 76)

Piano-Akk.

1 3

*p non legato e delicato*  
*p non legato e delicato*  
*p legato ed espressivo*  
Bariton-Bässe \*)  
V I

4 6

1. 2. **B**  
V V I/A iv/a

6 9

iv VII III I/Bb

\*) Auf Instrumenten ohne Bariton-Bässe spiele man die mittlere Stimme eine Oktave tiefer, das untere System fällt dann weg

Handwritten musical score system 1, measures 8-13. It features a treble clef staff with a sixteenth-note pattern, a piano staff with a melodic line, and a bass staff with chords. The tempo marking is *più mf*. Measure numbers 8, 10, and 13 are indicated. Chord symbols *i/a*, *iv6*, *V*, and *I/A* are written below the bass staff.

Handwritten musical score system 2, measures 13-16. It features a treble clef staff with a sixteenth-note pattern, a piano staff with a melodic line, and a bass staff with chords. The tempo marking is *più mf*. Measure numbers 13 and 16 are indicated. The instruction "Kleine Noten ad libitum" is written in the piano staff. Chord symbols *iv/a*, *VII*, and *III* are written below the bass staff.

Handwritten musical score system 3, measures 17-20. It features a treble clef staff with a sixteenth-note pattern, a piano staff with a melodic line, and a bass staff with chords. The tempo marking is *più mf*. Measure numbers 17 and 20 are indicated. Chord symbols *I/Bb*, *i/a*, *iv*, and *V* are written below the bass staff.

rapido

marc.

rapido

marc.

*sf*

*sf*

*sf*

*ff* molto marc.

a tempo

vivo (♩ = 116)

*sf*

*sf*

**A**  
**Etüde 18** Molto allegro (♩ = 108)

1

*mp quasi non legato*

sempre staccato e leggero

4

5

*mf*

2 3 1

*sf*

8

<sup>\*)</sup> Auf dem Piano-Akkordeon dürfen ev. auch die beiden vorhergehenden Griffe  $cis^e$  ausgelassen werden.

B

9 *mf* 12

*V*<sub>7</sub>/d    i/d    *V*<sub>7</sub>/c    I/c

13 16

I/B<sub>b</sub>    i/a    VI    V    i

17 20

I/A    iv/a    i/b    V/a

21 24

*vii*    i    iv    V    i

25 28

**Puente**    *deutlich, nicht eilen*

*V*<sub>4</sub>/B<sub>b</sub>    I/B<sub>b</sub>    *V*/f    *V*/G

*sempre staccato*

• Hier und in den nächsten beiden Takten auf Knopfgriff-Instrumenten ev. nur die unteren Bässe spielen.

i/f    V/d

29 32

*f* *mf*

*f* *mf*

*I/G* *V/a* *i/a* *V* *V/f* *i/f* *V/d* *V/G*

33 36

*I/G* *V7/E* *V/a* *i* *V/A* *Va/F* *V7/d* *i/d* *V/A* *Va/F* *V7/d* *i/d* *V/A*

37 40

**C**

*molto con fuoco*

*sf* *mf*

*sempre stacc.*

*I* *iv/a* *V*

Piano-Akk. *sf*

41 44

*sf* *cresc.*

*I/A* *V* *I* *iv/a* *I/A* *iv/a* *i/a* *iv* *V*

Piano-Akk. *immer wilder*

45 47

48 50

**Coda** *accelerando*

51 54

55 58

59 63

# PRELUDE AND DANCE



PAUL CRESTON, Op. 69

## Preludio

0980

Maestoso (♩ = circa 44)

(B. S.)

Master *ff*

*ad lib.*

*accel.*

1 d

3

3

1 4

2

4

3

4

3

4

5

3

1 4

1 4

3

*a tempo* M m M

*dim. e accel.*

2 d

4

5

3

5

4

4

5

4

3

2

1

4

3

7

7

7

7

5

4

4

5

4

5

4

2

1

4

5

4

3

4

4

4

1 4

1 4

9

4

5

4

5

4

3

4

4

5

4

3

4

3

3

3

7

7

11

*rit.*

M

*p.*

*a tempo*

motivo ritmico recorrente.

*cresc. rubato*

d

*accel.*

d

7

7

0950 - 8

© Copyright 1958 Chas. H. Hansen Corp.

Sole selling agents - PIETRO DEIRO PUBLICATIONS, 133 Seventh Avenue South, New York 14, N. Y.

All rights reserved

Printed in U. S. A.

International Copyright Secured

2

Puente

13

B

Poco più mosso (♩ = 60)

rall. Bassoon

a tempo

espressivo

p

etc.

Master (Bassi legato)

16

21

26

30



4

45 *p* *cresc.* 47

48 *p* 50

Puente

51 53

A'

54 56

57 59

Puente





74 *sf* **G** Violin *con espressione* 76

3 1 5 4 4 2 5 3

3 2 4 3 2 3 2 4 2

3 2 1 2 3 1 2-1

*sf p*

77 **f#** **G** 79

5 3 5 3 4 2-3 5 2 4 2 1

1 2 2 1 1-2 2 1 4 2 1 3

4 2 2 3

80 **Bb** *a cresc.* **C** 82

5 3 4 5 3 3 4 5 4 5 3 4 5 4 5 3 4 5 4-5 2-3

2 2 2 2 3 3 3 3 1-3 2 5 2-3

4 2 4 3 2 2 4 2 3 4 2 3 4 2 3

83 *mf* **Ab** **E pp** 85

4 2 1 5 4 1

4 2 3 4 b 4 4 2 4 2 3 2 4 2 3 2 1 2 3 1 2 1

86 *mp* 88

4 2 5 4 5 4 3 4 2 1 3 4 3 5 4 3

1 1 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1

2 4 2 3 4 3 2 4 3

**Puente**  
*a tempo*

89 *rit.* *Master* *M cresc.* 91

92 *M* *M* *M* *M* 94

95 *M* *M* *M* 97

**A<sup>2</sup>**

98 *M M etc.* 100

101 103

**Coda**

104 106



# Toccata Nr. 1

## Introducción

Allegro ben ritmico (♩ = 84-96)

Ole Schmidt op. 24

1 *mp leggiero* 4

5 *cresc.* 8

9 *cresc.* 12

13 16

17 21

22 *pp* 25

⊖ B.B.

2 3 2 3 4 4 3 3 2

26 29

4 3 2 3 4 2 3 4 2 3 4

30 33

4 3 2 4 3 2 3 2 B. B. 3 2 2 4 3

(S. B.) B. B.

34 37

2 2 4 2 3 2 3 4 5 2 3 4 2 4 2 4 2 4 3 2 3 2 3

38 41

2 3 2 3 4 2 3 2 3 4 2 3 2 3 4 2

42 46

S. B. 5 5

47 49

B. B. 5 2 5 2 4



75 Natural Bellows 79

8va

B. Shake *pp subito* *cresc.*

80 83

8va

*ff* Bellows Shake *fff*

Sección conclusiva de B (loco)

84 87

8va

*sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

88 92

Bellows Shake *pp staccato* (Natural Bellows)

Puente

loco

B. B. 2 3 2 3 4 3 4 3

93 97

*diminuendo poco a poco*

2 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 2 3 5 2 5 2 5 2 4

98 103

*poco rit.* *pp* *morendo*

3 2 3 2 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4 2 4

\*) Change register exactly on the first beat of the bar, while holding down the key - to produce a bellows shake one octave higher than the previous bar.  
 \*) Register genau auf dem ersten Taktschlag wechseln, während die Taste gedrückt bleibt, um ein Balgvibrato zu erreichen, das eine Oktave höher klingt als der vorhergehende Takt.  
 \*) Changer le registre exactement avec le premier tact, pendant que la touche reste appuyée, pour avoir un vibrato du soufflet qui est une octave plus haute que le tact d'avant.

10



Allegretto espressivo (♩ = 116)

104 *p dolce* 108

8va bassa 8va

109 113

114 *f espressivo* 118

8va

119 *p legato* 122

8va

123 126

127 *loco* *poco rit.* 131

\*) Play both notes with the thumb simultaneously.

\*) Beide Noten mit dem Daumen gleichzeitig spielen.

\*) Les deux notes sont à jouer par le pouce, en même temps.

Puente 2

Tempo I

132 *sempre pp* 136

137 *pp* 140

A

141 144

145 *cresc.* *mi M M M* *cresc.* 149

S. B. B. B. B. B.

150 154

Variación ↗

155 159

Variación con respecto a la primera aparición de A.

160 *tr* *ff* 165

S. B. B. B.

166 *pp* *ff* Bellows Shake *pp* Natural Bellows 170

171 Bellows Shake Natural B. (B. S.) (N. B.) *cresc.* (B. S.) *f* 175

176 Natural Bellows 180

181 *cresc.* *ff* 183

184 *ff* *ff* S. B. 185.

186 Bellows Shake Natural Bellows 188.

Sección conclusiva de B 13

189

8va  
B.S. Natural Bellows B.S. ff Natural Bellows

194

molto cresc. sfz sfz sfz sfz Punte 3 Bellows Shake ff

197

B. B.

201

204

loco ff

208

Cadenza alla cadenza sfz cresc. sfz fff M.D. K.H. M.I. S.B. B.B. sfz

- \*) Short, sharp glissando performed with flat hand from the top of the keyboard.
- \*) Kurzes scharfes Glissando, ausgeführt mit der flachen Hand vom Griffbrettende aus.
- \*) Glissando court et tranchant, exécuté par la main plate partant de la fin du clavier.
- \*\*) The minor third interval is best performed with the thumb on both keys (on the chromatic button keyboard)
- \*\*) Das Moll-Terz-Intervall wird auf dem chromatischen Knopfgrieff-Akkordeon am besten mit dem Daumen auf beiden Tasten gespielt.
- \*\*) Sur l'accordéon chromatique avec touches boutons on joue l'intervalle de tierce-mineur le mieux avec le pouce sur les deux touches.

14

Coda

8va

loco

212

*ff prestissimo*

215

B. B.

216

219

220

224

225

228

S. B.  
B. B.

229

B. B.

232

233

236

237 *cresc.* *pp subito* 239

240 242

243 246

247 252 *8va* *Bellows Shake fff*

253 256 *pp* Natural Bellows *mf poco a poco cresc.* *f* *ff*

257 264 *pp* *cresc.* *f* *ff* *loco* *8va* *S. B.* *fff*

Friedrich Lips gewidmet

# De Profundis

Introducción

Sofia Gubaidulina

1 *pp* *sempre*

*pp* *p* *ppp*

*pp* *p* *pp* *mf* *pp*

*mf* *ppp*

*mf*

*p*

*ppp*

*ppp* *mf* *ppp*

Musical staff with piano dynamics: *ppp*, *p*, *ppp*. Includes a fermata symbol.

Musical staff with piano dynamics: *mf*, *f*. Includes a treble clef.

Musical staff with piano dynamics: *ff*, *ppp*.

Musical staff with piano dynamics: *p*, *ppp*. Includes a fermata symbol and a circled '8'.

Musical staff with *legato* marking and a boxed **A**. Includes a circled '8' and a handwritten '5'.

Musical staff with *cresc.* marking and a circled '9'.

10 13

*f*

14 18

Puente B Loco

*sub. p*

19 21

8va

22 25

8va

26 28

8va

29

8va

31

32

8va

34

35

8va

37

38

8va

39

40

8va

41

42 *poco rit.* C

45

46

50

51

55

Puente

56 *gliss.*  
*non vibr.*

59

60

64

65 *vibrato* *sf* *sf*

Musical score for measures 65-66. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, ending with a fermata. The bottom staff is in bass clef and contains a sustained chord. Dynamics include *sf* (sforzando) and a hairpin crescendo. Measure numbers 65 and 66 are indicated at the end of the staves.

Musical score for measures 67-69. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. A circled 'D' with a dot above it is placed above the first measure. The bottom staff is in bass clef and contains a sustained chord. Dynamics include *non vibr.* (non-vibrato) and *sf*. Measure numbers 66, 67, 68, and 69 are indicated at the end of the staves.

Musical score for measures 70-73. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff is in bass clef and contains a sustained chord. Dynamics include *sf* and *accel.* (accelerando). Measure numbers 70, 71, 72, and 73 are indicated at the end of the staves.

Musical score for measures 74-77. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff is in bass clef and contains a sustained chord. Dynamics include *sf*. Measure numbers 74, 75, 76, and 77 are indicated at the end of the staves.

Musical score for measures 78-82. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff is in bass clef and contains a sustained chord. Dynamics include *sf*, *mf*, and *p*. Measure numbers 78, 79, 80, 81, and 82 are indicated at the end of the staves.

Musical score for measures 83-86. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff is in bass clef and contains a sustained chord. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *tr* (trills). Measure numbers 83, 84, 85, and 86 are indicated at the end of the staves.

87

91

Più mosso

*f* *sf* 94

95

*sf* 96

97

98

99

*ff* *sf* *sf* 101

102 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* 105

**F** **Loco**  
♩ = 84

106 *ff* 111

112  $\frac{5}{4} = \frac{9}{8}$  *legato* *f* 115

116 *cresc.* 118

119 *fff* 121

122 **G** *fff*

M III M III M III M III M III

M III M III M III M III M III M III M III M III M III M III

M III M III M III M III M III M III M III M III M III M III

VΓ *sempre* 58

123 *fff* **H** 127

Musical score system 128-132. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, each marked with a circled number (128, 129, 130, 131, 132). The bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The system is numbered 128 on the left and 132 on the right.

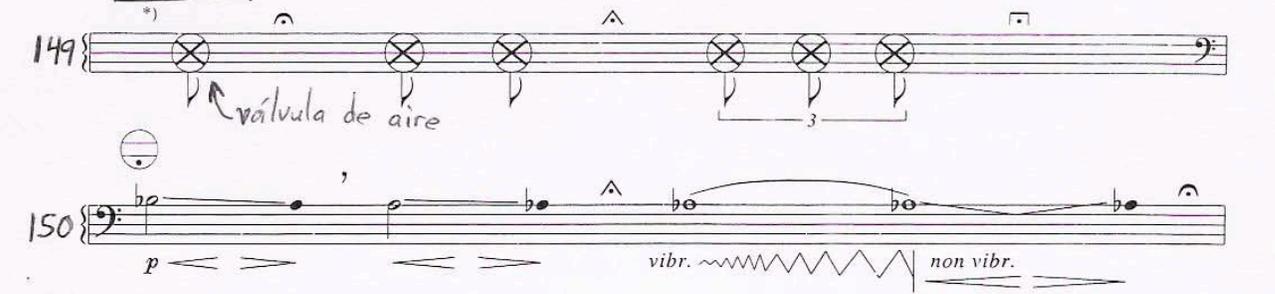
Musical score system 133-137. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, each marked with a circled number (133, 134, 135, 136, 137). The bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The system is numbered 133 on the left and 137 on the right.

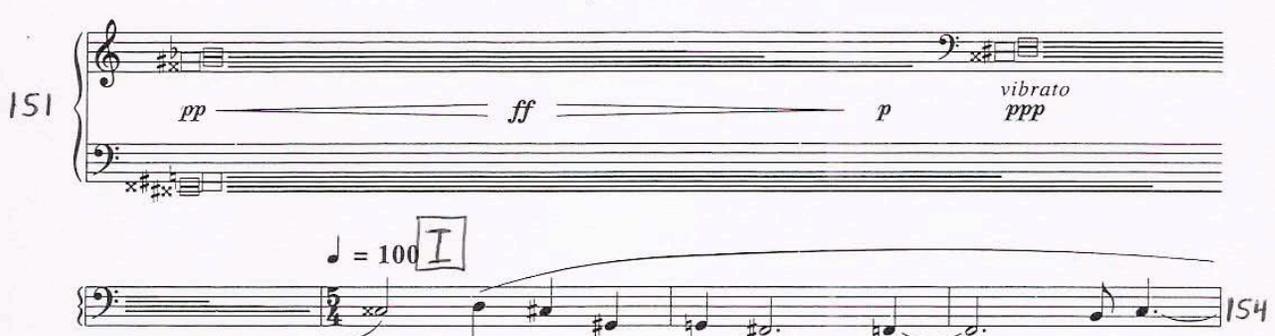
Musical score system 138-142. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, each marked with a circled number (138, 139, 140, 141, 142). The bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The system is numbered 138 on the left and 142 on the right.

Musical score system 143-147. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, each marked with a circled number (143, 144, 145, 146, 147). The bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The system is numbered 143 on the left and 147 on the right. The bass staff has markings M II and M III under the notes. The system ends with a *ffff* dynamic marking.

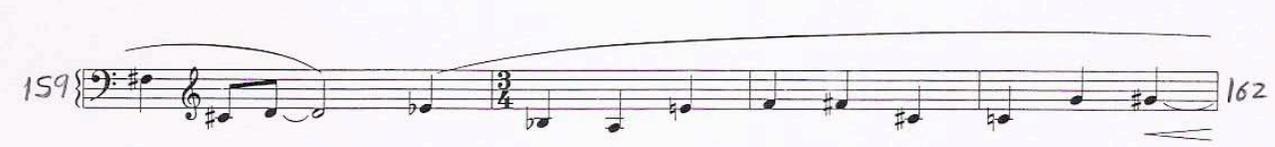
Musical score system 148. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Both staves are filled with a thick, black, wavy line, indicating a sustained or tremolo effect. The system is numbered 148 on the left.

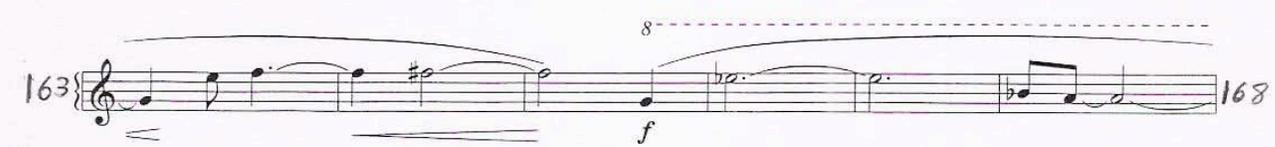
Puente

149 

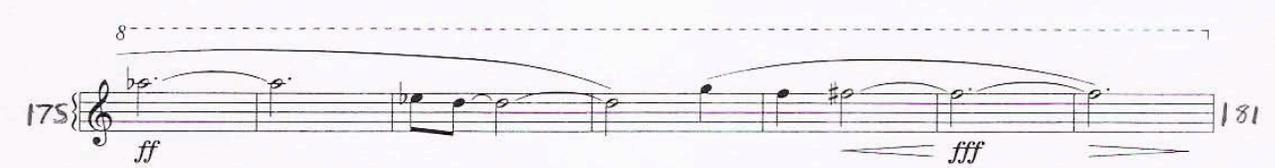
151 

155 

159 

163 

169 

175 

\*) Drücken des Luftknopfes im vorgeschriebenen Rhythmus · Pressing the air-button in the written rhythm · Presser le buoton d'air au rythme prescrit.

182 *p* *tremolo* 185

186 *p* *ff* *sub. p* *ff* *p* 189

190 *p* *ff* 193

*rit.* 194 *p* *mf* 197

198 *mf* 202

203 *p* 206

**C'** *8va*  
*poco rubato*

207 *8va* 208

209 *8va* 210

211 *8va* 214