



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE:
JOHANN SEBASTIAN BACH, HANS BREHME, PAUL CRESTON,
LUCIANO FANCELLI, JOHN GART, FRANZ LISZT, GIOACHINO ROSSINI
Y RUDOLF WÜRTHNER

OPCIÓN DE TESIS NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA (ACORDEÓN)
QUE PRESENTA
IRAM MORALES GALLARDO

VÍCTOR MARTÍNEZ MERCADO
LEONARDO MORTERA ÁLVAREZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

A mi maestra Iduna Tuch por ser parte fundamental de mi formación como acordeonista durante toda la carrera. A mi maestro Víctor Madariaga por complementar mis estudios y por sus fabulosas pláticas y anécdotas. A mi maestro Leonardo por sus fascinantes clases de análisis musical y su apoyo en la realización de este trabajo. A Laura, mi esposa, por la paciencia y apoyo incondicional a lo largo de todos estos años. A mis padres, Rosario, Cristina y Lore por todos los valores que me inculcaron y a mis hermanos Daniel y Rodrigo por acompañarme en el camino.

INTRODUCCIÓN	v
1. MARCO HISTÓRICO DEL ACORDEÓN	1
2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	7
2.1 Acuarelas cubanas.....	7
2.1.1 Luciano Fancelli.....	7
2.1.2 Contexto histórico.....	9
2.1.3 Análisis musical.....	11
2.1.4 Opinión personal	16
2.2 Elegía y capricho de otoño Op. 57	17
2.2.1 Hans Brehme	17
2.2.2 Contexto histórico.....	20
2.2.3 Análisis musical.....	22
2.2.3.1 Elegía	22
2.2.3.2 Capricho.....	26
2.2.4 Opinión personal	33
2.3 Preludio y fuga en sol mayor BWV 557	34
2.3.1 Johann Sebastian Bach.....	34
2.3.2 Contexto histórico.....	37
2.3.3 Análisis musical.....	39
2.3.3.1 Preludio	39
2.3.3.2 Fuga	44
2.3.4 Opinión personal	50
2.4 Rapsodia húngara no. 2	51
2.4.1 Franz Liszt	51
2.4.2 Contexto histórico.....	54
2.4.3 Análisis musical.....	55
2.4.4 Opinión personal	70
2.5 Scherzo	71
2.5.1 John Gart	71
2.5.2 Contexto histórico.....	73
2.5.3 Análisis musical.....	74
2.5.4 Opinión personal	82
2.6 Preludio y danza.....	83
2.6.1 Paul Creston.....	83
2.6.2 Contexto histórico.....	85
2.6.3 Análisis musical.....	86
2.6.3.1 Preludio	86
2.6.3.2 Danza	89
2.6.4 Opinión personal	96
2.7 La campanella Estudio de concierto	97
2.7.1 Rudolf Würthner.....	97
2.7.2 Contexto histórico.....	99
2.7.3 Análisis musical.....	100
2.7.4 Opinión personal	108
2.8 Obertura La Urraca Ladrona.....	109
2.8.1 Gioachino Antonio Rossini.....	109
2.8.2 Contexto histórico.....	112

2.8.3 Análisis musical.....	113
2.8.4 Opinión personal	134
CONCLUSIONES.....	135
ÍNDICE GRÁFICO.....	136
ANEXOS	141
A.1 PROGRAMA PARA EL CONCIERTO	141
A.2 SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO	143
A.3 BIBLIOGRAFÍA	146

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el sustento teórico de mi examen profesional para obtener el título de Licenciado instrumentista – Acordeón por la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

El trabajo se estructura de la siguiente manera:

El capítulo primero contiene el marco histórico del acordeón desde sus orígenes hasta la actualidad. De manera general se abordan los diferentes tipos de acordeones y sus características, haciendo hincapié en el tipo de acordeón utilizado para la ejecución de las obras de mi examen de titulación.

El segundo capítulo está destinado al análisis de las obras y autores que forman parte de mi programa para titulación. Cada obra contiene datos biográficos del compositor, contexto histórico o social ya sea de la obra o del autor mismo, un análisis musical que incluye partitura y anotaciones sobre la misma y una opinión personal.

Al final presento mis conclusiones sobre este trabajo y los anexos que contienen la síntesis para el programa de mano, la bibliografía y las referencias consultadas.

1. MARCO HISTÓRICO DEL ACORDEÓN

El acordeón fue patentado el 6 de mayo de 1829 por el fabricante de pianos y órganos Demian Ciryll en Viena. Lo construyó junto con sus hijos Carlo y Guido y consistía en una caja sobre la cual colocaron un conjunto de lengüetas metálicas que vibraban libremente con el paso del aire proporcionado por un fuelle de fácil manejo. Resultaba un instrumento sumamente asequible y de fácil transportación, ideal para viajeros.

El acordeón surgió como un instrumento de corte popular, principalmente. Era un instrumento que poco se parecía al actual, únicamente constaba de cinco botones que producían acordes diferentes al abrir y cerrar el fuelle; de allí su nombre.

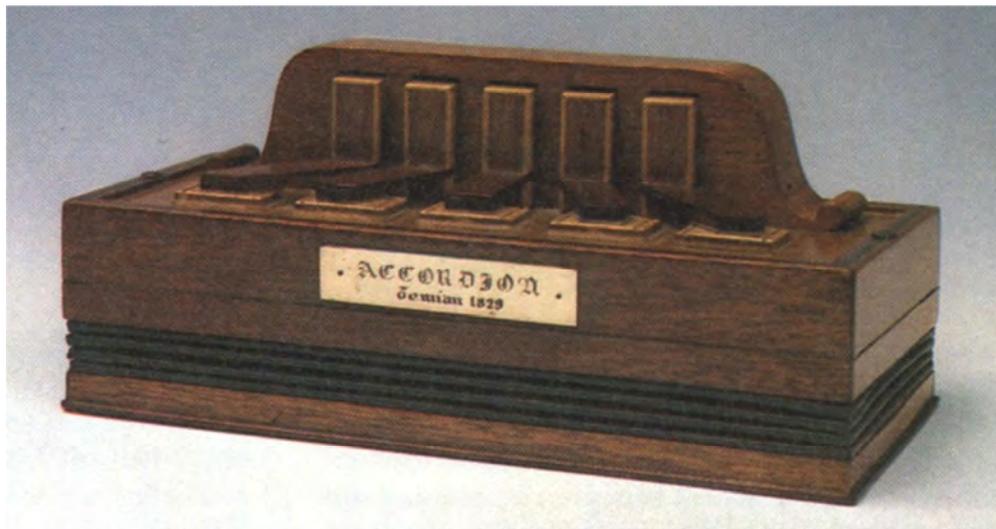


Figura 1. Acordeón de Demian Ciryll¹

¹ Imagen tomada de <http://www.abarberena.com/acordi.html>, fecha de consulta: 13 de abril de 2017

El acordeón es un aerófono y su antecesor es el Sheng chino que es un órgano de boca.



Figura 2. Sheng chino²

El acordeón actual consta de bancos de lengüetas libres colocados en dos cajas que, a su vez, se encuentran unidas por un fuelle. El ejecutante, al jalar o empujar el fuelle, proporciona aire para activar lengüetas específicas de acuerdo a las teclas o botones presionados, provocando así el sonido del instrumento. Existen diferentes tipos de acordeón, aunque su clasificación más general los divide en dos: acordeón cromático y acordeón bisonoro o diatónico.³

El acordeón bisonoro o diatónico de botones, es aquél que produce dos sonidos diferentes en un mismo botón: uno al abrir y otro al cerrar. Es utilizado normalmente en la música tradicional, aunque en algunos países como Alemania también se utiliza por solistas en música de concierto. Este tipo de acordeones contiene en la mano derecha botones organizados en filas de 10 a 13 botones cada una y se pueden tener hasta cinco hileras en las cuales se pueden ejecutar, regularmente, escalas mayores. En la mano izquierda se tienen dos hileras con bajos y acordes que se utilizan para hacer acompañamiento.

² Imagen tomada del sitio <https://goo.gl/kZpsqm>, consultado el 13 de abril de 2017

³ Los términos acordeón cromático y acordeón diatónico, son convencionalismos utilizados exclusivamente por acordeonistas, para referirse a los tipos de acordeón existentes.

Dicho acordeón se encuentra un poco limitado debido a que no es posible tocar todas las escalas mayores en un mismo acordeón, aunque dependiendo del modelo y marca, algunos acordeones bisonoros cubren un mayor número de tonalidades que otros.



Figura 3. Acordeón diatónico⁴

El acordeón cromático puede ser tanto de botones como de teclado. El acordeón piano, como su nombre lo indica, tiene en la parte derecha un teclado igual al de un piano que puede tener hasta 47 teclas. El acordeón cromático de botones, conocido como *bayán* en Rusia y *mussette* en Francia, está organizado en tres, cuatro o cinco hileras de botones, dependiendo del tamaño del acordeón.

En ambos casos, un botón o tecla produce la misma nota, tanto abriendo como cerrando el fuelle, por lo que se tiene un par de lengüetas para cada nota musical; una para abrir y otra para cerrar, de tal suerte que en el acordeón cromático se pueden ejecutar todas las escalas o tonalidades.

⁴ Imagen tomada del sitio <http://www.hohner.de>, consultado el 13 de abril de 2017



Figura 4. Acordeones cromáticos⁵

El acordeón cromático puede tener diferentes sistemas en los bajos⁶. El sistema más común es el de bajos estándar o *Stradella* que consiste de seis filas de botones: dos filas son de bajos individuales que contienen únicamente los doce sonidos de la escala cromática. Éstas son llamadas de bajos fundamentales y de contrabajos⁷, las cuales están organizadas de acuerdo con el círculo de quintas.

Las filas restantes contienen botones que emiten acordes mayores, menores, de séptima de dominante y de séptima disminuida que corresponden con el bajo fundamental correspondiente. Este sistema tiene ventajas, pues resulta sencillo tocar ritmos de acompañamiento como vals, marcha, polca entre otros. Sin embargo adolece de la falta de octavas, por lo que no es posible ejecutar todo tipo de música, por ejemplo polifonía o con armonía extendida.

Se tiene también un sistema de bajos libres⁸ que fue ideado por los constructores de acordeones debido a las limitaciones del sistema estándar. Los bajos libres tienen una estructura cromática con un rango de hasta cinco octavas, brindando mayores posibilidades tanto a los intérpretes como a los compositores de música para acordeón.

⁵ Imágenes tomadas del sitio www.pigini.com, consultado el 13 de abril de 2017

⁶ La palabra bajos se refiere a los botones que se accionan con la mano izquierda

⁷ Los términos bajos fundamentales y contrabajos, son empleados por acordeonistas para referirse a las hileras de botones, del manual izquierdo, en algunos acordeones.

⁸ Con bajos libres, nos referimos a botones del manual izquierdo que emiten notas individuales y no acordes, como en el acordeón de bajos estándar o Stradella.

Los primeros acordeones con bajos libres incluían, además de las 6 filas de bajos estándar, 3 filas adicionales de bajos libres, teniendo hasta 180 botones en el manual izquierdo. Posteriormente, se inventó el acordeón *convertor* o *converter* que, como su nombre sugiere, puede cambiar del sistema estándar al de bajos libres mediante un simple cambio de registro.



Figura 5. Acordeón convertor⁹

El acordeón es un instrumento que sigue en constante evolución y está lejos de existir un sólo modelo con un sistema estándar.

Como es de suponerse, existe diferencia entre tocar una obra original para acordeón y un arreglo. En el primer caso, el compositor, basado en su conocimiento de las particularidades y generalidades del instrumento, crea la música utilizando diferentes recursos que pueden tocarse exclusivamente en el acordeón y que da colores específicos de acuerdo con el contexto de la obra.

En el caso de las transcripciones, el arreglista debe adecuar la música a las posibilidades del acordeón, dependiendo de la instrumentación para la cual haya sido escrita originalmente.

Las obras transcritas para acordeón que fueron originalmente escritas para orquesta, para piano, para órgano, para clavecín, etc. fueron las primeras en interpretarse por acordeonistas de concierto, en el desarrollo de un repertorio original o propio del instrumento, las transcripciones poco a poco han pasado a ocupar un lugar importante, pero menor que la música original.

⁹ Imagen tomada del sitio www.pigini.com, consultado el 13 de abril de 2017

Dos de los más grandes impulsores del acordeón moderno, el danés Mogens Ellegaard (1935-1995) y el ruso Friedrich Lips (1948 -), además de haber elaborado una gran cantidad de arreglos de la más alta calidad y complejidad (música de Stravinsky, Mussorgsky, Prokofiev, Liszt, Albéniz, D. Scarlatti, J.S. Bach y muchos otros grandes compositores) tuvieron y han tenido una influencia preponderante en compositores para escribir obras para el acordeón tales como Sofia Gubaidulina, Ole Schmidt, Torbjörn Lundquist, entre otros. El desarrollo de la música propia para el acordeón ha ayudado paulatinamente a ganar terreno en el campo de la música de concierto y actualmente, tanto en los concursos mundiales como en la mayoría de los conservatorios del mundo, se les exige a los intérpretes de este instrumento un porcentaje de no menos del 70% de obras originales en su repertorio. La incorporación del acordeón como instrumento de concierto, desde hace varios años, ha fomentado un creciente número de obras directamente concebidas para éste.

2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

2.1 Acuarelas cubanas

2.1.1 Luciano Fancelli

Luciano Fancelli nace el 10 de abril de 1928 en Foligno, Italia. Fancelli fue acordeonista y compositor, hijo de padres músicos; su madre era pianista y su padre violinista. Vivió su infancia en el poblado italiano de Terni; fue hasta los 16 años, después de finalizar la Segunda Guerra Mundial, cuando regresa junto con sus padres a Foligno. Ahí forma parte de la Orquesta Fancelli, la cual fue fundada por sus padres.

En este periodo, Fancelli se dedicó a la composición y el estudio del acordeón. Sus trabajos fueron publicados por editoriales como Ricordi, Berben y Campi, entre otras casas de música. A los 17 años regresa a Terni y empieza a consolidarse como un gran compositor y acordeonista, obteniendo primer lugar en los concursos celebrados en Ancona y Stradella, Italia.

1952 es para él un año completo de éxitos: ofrece muchos conciertos, hace composiciones y transcripciones y su música es transmitida por emisoras de radio en Italia. Sin embargo, en la cima de su carrera, Fancelli enferma y muere a la edad de veinticuatro años el 24 de enero de 1953.



Figura 6. Luciano Fancelli¹⁰

¹⁰ Luciano Fancelli, Biografía, Fecha de consulta: 2 de marzo de 2016, URL: <http://goo.gl/556DyC>

Sus composiciones comprenden música clásica, música popular y jazz. Dentro de su obra podemos encontrar el siguiente repertorio:

Canciones:

- Non così
- Maggiu de lu scarpone

Composiciones para acordeón:

- 10 km al finestrino
- Ciri
- Acquarelli cubani
- Echi della Versilia
- Cartoni animati
- Un giorno a Tolosa
- Pupazzetti
- Stranezze
- Helzapopping
- Au revoir Mademoiselle
- Il presepe
- Taxi
- Figlio ti ascolto
- Basta con le sambe
- Temi da concertó

Discografía:

- Sinequanon Akkordeon Ensemble, Luciano Fancelli, 2003

2.1.2 Contexto histórico

Durante la década de los veinte, Benito Mussolini es nombrado *Duce* y nace la Italia Fascista, que va de 1925 a 1945, periodo que abarca gran parte de la existencia de Fancelli.

Surge con esto el Partido Nacional Fascista que convirtió a Italia en un régimen totalitario con Mussolini al mando. En 1928, año del nacimiento del compositor, surge el Gran Consejo Fascista, única cámara de representación y órgano del Estado donde votaban los ciudadanos de la nación en elecciones a sus representantes.

La crisis del 29, debido a la caída de la Bolsa de Nueva York y la caída de Wall Street, provocó estragos también en la economía italiana. Sin embargo, las acciones tomadas por Mussolini para rescatar a las empresas arruinadas, ayudó a amainar el impacto de dicha crisis. Tal fue el caso de la industria del acordeón en Castelfidardo, Italia. Durante el año de 1926 la exportación de acordeones era de veintiséis mil, mientras que para 1929 apenas se logró una exportación de diecisiete mil acordeones. Fue el régimen autárquico del período fascista el que ayudó al renacimiento de la industria. Se difundió el instrumento como inventado en Italia y justo en 1941, Benito Mussolini asignó un lote de mil acordeones a los distintos departamentos de las tropas que participaban en la Segunda Guerra Mundial.

La Segunda Guerra Mundial, fue sin duda, otro suceso importante dentro de la vida de Luciano Fancelli, quien durante su infancia tuvo que ausentarse de su pueblo natal, junto con sus padres, evitando de algún modo las acciones funestas de este acontecimiento. A partir de 1938, Benito Mussolini declara su apoyo incondicional a Adolf Hitler, aun cuando la preparación militar de la Italia Fascista para ese tiempo era sumamente deficiente, según los expertos. El 10 de junio de 1940, Italia declara oficialmente la guerra a Gran Bretaña, Francia, Canadá, Australia y Nueva Zelanda mediante un apasionado discurso de Mussolini desde el Palacio Venecia de Roma. En este mismo año se firma el Pacto Tripartito por Italia, Alemania y Japón.

En 1943 Italia se rinde ante los Aliados, siendo una traición para los alemanes. El Tercer Reich, por su parte, desarmó al ejército Italiano y dio por terminada la participación bélica de Italia en el conflicto.

El armisticio y el fin de la guerra hacen renacer en la gente nuevas esperanzas y, sobre todo, la alegría de vivir.

También se retoma el gusto por la diversión. En Castelfidardo, entre los años de 1946 y 1948, surgieron 19 empresas dedicadas a la producción del acordeón. La exportación pasó de 57,523 ejemplares en 1947 a los 192,058 en 1953, con lo que el acordeón en Italia alcanzó su gran apogeo, justo en el año de la muerte de Fancelli.

2.1.3 Análisis musical

Acquarelli Cubani fue compuesta por el acordeonista y compositor italiano Luciano Fancelli. Es una obra que combina la música clásica con elementos del jazz y la música cubana. La indicación inicial de la obra es *Tempo di Rumba* que nos da una idea clara del carácter de la misma.

La pieza está armonizada en la tonalidad de sol mayor, e inicia con una pequeña introducción con un motivo característico que se presenta al unísono en ambos manuales y que pronto se va ornamentando hasta enlazar acordes de séptima mayor y séptima menor, creando armonías características del jazz.

The image shows the musical score for 'Acquarelli Cubani' by Luciano Fancelli. The title is 'ACQUARELLI CUBANI' with the subtitle 'IMPRESSIONI DI RUMBA'. The composer's name 'L. FANCELLI' is on the right. The tempo is 'Tempo di Rumba'. The score is for organ and piano. The organ part is marked 'ORGANO' and 'Pieno p'. The piano part is marked 'piano' and 'p'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, cresc., a poco, ff), articulation (acc.), and performance instructions (COMPLESSO, loco). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Figura 7. Introducción – Acuarelas cubanas

A continuación, el compositor expone un pequeño tema polifónico a tres voces, dentro de las cuales predomina un canto que es adornado por las otras voces y que representa una alta exigencia técnica para el ejecutante, quien debe tocar el canto y un acompañamiento (acordes) en el teclado y la voz restante en los bajos, recurso poco utilizado hasta este momento en las composiciones para acordeón.



Figura 8. Tema a tres voces – Acuarelas cubanas

El siguiente tema presentado por el compositor implica la formación de acordes de séptima mayor y séptima menor en los bajos del acordeón. El acordeón de bajos estándar o *Stradella* sólo posee acordes mayores, menores, de séptima de dominante y disminuidos, sin embargo con la combinación de dichos acordes y un bajo libre, Fancelli logra los fabulosos acordes tan socorridos en el jazz. Posteriormente, se presenta nuevamente el primer tema con una pequeña extensión aumentando las disonancias con el acorde de Gmaj7.



Figura 9. Formación de acordes de séptima menor

Se presenta otro pequeño tema en donde el empleo de la síncopa se vuelve fundamental y, por supuesto, la formación de acordes de séptima con la combinación de ambos manuales.



Figura 10. Acordes de séptima y síncopa

Por primera ocasión, el compositor nos presenta un cambio de armadura a fa mayor, aunque resulta interesante ver cómo lo alterna en ciertos pasajes con su relativo menor. Al iniciar en estas nuevas tonalidades, lo hace con un motivo melódico en la mano izquierda utilizando la escala de fa mayor, mientras que en el teclado utiliza el acorde de Dmin7 en sus diferentes inversiones. La siguiente parte es considerada una de las más difíciles de tocar, por la amplitud de los acordes en la mano derecha durante alrededor de 16 compases. Vuelve a exponer el primer tema, presentado en el cambio de tonalidad a fa mayor.



Figura 11. Escala mayor en los bajos



Figura 12. Acordes en mano derecha

Casi para finalizar la obra, Fancelli retorna a la tonalidad original, retoma el canto del primer tema y lo presenta, ahora, en los bajos, mientras que en el teclado se toca el acompañamiento.



Figura 13. Canto en los bajos

Finalmente, se repiten el segundo tema y el primer tema (extendido) para regresar a la introducción. Concluye la obra con una pequeña coda estructurada con acordes disonantes.

Tema II

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various dynamics including *mf*, *mp*, *ff*, and *pp*. The second system continues the piece, featuring dynamics like *f* and *pp*, and includes performance instructions such as *sempre 8-2* and *cantabile*. There are also some markings like *u.s.* and *M* throughout the score.

Figura 14. Reexposición del tema II – Acuarelas cubanas

Tema I (Extendido)

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system includes the instruction *Ben marcato il basso* and dynamics *f* and *cc.*. The second system features dynamics *sempre f*, *cc. p*, and *mf*. The notation includes various rhythmic patterns and articulations across two staves.

Figura 15. Tema I extendido – Acuarelas cubanas

Coda

The image shows a single system of musical notation for a piano accompaniment. It includes dynamics such as *ff*, *ff portato*, *p*, *f portato*, *p legato*, and *p*. The notation features complex chordal structures and rhythmic patterns across two staves.

Figura 16. Coda – Acuarelas cubanas

2.1.4 Opinión personal

Desde pequeño, mi relación con la música popular y folclórica ha sido muy estrecha, lo cual favoreció el estudio de Acquarelas cubanas. Si bien no es una pieza meramente popular, contiene muchos elementos de la música cubana, tales como el contratiempo, la síncopa y las armonías de jazz. El ritmo vívido y alegre motiva a una interpretación cálida y libre, sin pasar por alto las indicaciones del autor.

Uno de los principales retos al montar esta obra fue la extensión requerida en la mano derecha para ejecutar ciertos pasajes, cuidando la limpieza del sonido. Para lograr esto invertí una cantidad considerable de tiempo a fin de ganar mayor extensión en mis dedos, obteniendo resultados muy satisfactorios.

Por otro lado, el manejo de Fancelli de las diferentes texturas a lo largo de la obra representó un desafío en la ejecución, sobre todo en el tema polifónico a tres voces presentado en el análisis musical y el uso constante de los acordes de séptima y la síncopa. Además, el empleo frecuente de líneas melódicas en los bajos, con acompañamiento en el teclado resultó no fácil de abordar durante el estudio inicial y requiere de una gran concentración durante la ejecución.

Acquarelas cubanas, es una obra que, desde mi punto de vista, debe ser ejecutada con carácter latino y no con la rigidez de la música académica.

2.2 Elegía y capricho de otoño Op. 57

2.2.1 Hans Brehme

Hans Brehme fue un gran compositor y pianista alemán. Nació el 10 de marzo de 1904 en Postdam Alemania y murió el 10 de noviembre de 1957 en Stuttgart.

La vida de Hans Brehme puede resumirse en los siguientes periodos:

- 1922 a 1928 estudió piano y composición en la Academia de Música de Berlín
- A partir de 1928 se convirtió en profesor de piano en la Academia de Stuttgart.
- Después de la toma del poder nazi, Brehme fue miembro del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán y compuso música para tocarse en el Estadio de la Revolución Nacional.
- Desde 1936 fue profesor de composición en la Escuela Superior de Música de Stuttgart.
- Profesor del "Instituto Universitario de Educación Musical" en Trossingen 1945-1949



Figura 17. Hans Brehme¹¹

¹¹ Accordion – Online.de, Hans Brehme, Fecha de Consulta: 23 de febrero de 2016, URL: <http://goo.gl/Ntv02g>

Las composiciones de Hans Brehme comprenden principalmente obras corales, piezas vocales, música de cámara para diversas instrumentaciones y una gran cantidad de obras para acordeón solo, las cuales se listan a continuación:

Suite, op. 40, 1945

1. Präludium
2. Walzer-Scherzo
3. Elegisches Pastorale
4. Rondino alla burla

Paganiniana, op. 52, 1952

I. Teil (part 1)

- Thema (Allegro)
- Etüde 1 (Perpetuum mobile)
- Etüde 2 (Toccata I)
- Etüde 3 (Invention I)
- Etüde 4 (Capriccio I)
- Etüde 5
- Etüde 6 (Invention II)
- Etüde 7
- Etüde 8
- Etüde 9 (Fantasia)
- Etüde 10
- Etüde 11 (Serenade)

II. Teil (part 2)

- Etüde 12 (Capriccio II)
- Etüde 13 (Toccata II)
- Etüde 14
- Etüde 15 (Scherzino I)
- Etüde 16 (Scherzino II)

- Etüde 17 (Rhapsodie)
- Etüde 18

Autumn Elegy and Capriccio, op. 57, 1953

I. Autumn Elegy

II. Capriccio

Allegro veloce, 1956

Divertimento in F, op. 59, 1956

I. (Serenata)

II. (Intermezzo ostinato)

III. (Presto)

Poco allegro ed amabile, 1956

2.2.2 Contexto histórico

Para abordar el contexto histórico que giró en torno a este compositor, debemos hablar sobre los dos conflictos bélicos más importantes del siglo XX y en los cuales Alemania jugó un papel principal; la Primera y Segunda Guerras Mundiales. Alemania tuvo una gran responsabilidad en la gran guerra de 1914, e incluso en el Tratado de Versalles se le declaró culpable de dicho conflicto. Para entonces Alemania ya era una potencia mundial, tanto económica como política y militar y sus decisiones políticas influyeron a que la guerra abarcara toda Europa.

Sin embargo, la rendición de las potencias centrales; Bulgaria y el Imperio Otomano, mermaron la fuerza de Alemania que poco a poco se iba quedando sin apoyo hasta que finalmente se desmanteló el Imperio Austro – Húngaro, con lo que Alemania no tuvo más alternativa que rendirse y enfrentar todos los cargos, perdiendo gran parte de su territorio.

Para 1929, un poco antes de la crisis de Estados Unidos se fundó la empresa Rauner-Seydel-Böhm, que fue una compañía que vendía el 90% de sus acordeones en el extranjero y que, por supuesto, proveía a los acordeonistas alemanes con instrumentos de gran calidad.

Luego, en 1939 da inicio la Segunda Guerra Mundial. Alemania es el principal participante, ya que el conflicto se desata por la invasión de los alemanes a Polonia el 1 de septiembre de 1939, bajo el mando de Adolf Hitler. Esta guerra está íntimamente ligada con el Holocausto y Alemania se vuelve blanco de ataques de diferentes países que estaban disgustados por el rompimiento, por parte de Alemania, de los pactos hechos al final de la Primera Guerra Mundial.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la reunificación alemana, la producción fue asumida por la nueva fábrica VEB Klingenthaler Harmonika Werke.

En cuanto a la forma musical, una elegía es una pieza vocal o instrumental que expresa un lamento por la muerte de una persona. En el Renacimiento, los compositores a menudo componían elegías para sus maestros fallecidos.¹²

Al capricho o *capriccio*, Rousseau lo definió en su diccionario (1768) como “Una especie de música libre, en la que el compositor, sin someterse a ningún tema, da rienda suelta a su genio y se somete al fuego de la composición”.¹³ En el siglo XVI el nombre fue dado en ocasiones a los madrigales, pero a principios del siglo XVII se usaba más para las piezas de teclado que empleaban la imitación de fugas, como es el caso de los caprichos de Frescobaldi (1624). El capricho ha evolucionado hasta nuestros días, pero sigue manteniendo su característica más sobresaliente de la libertad en la forma y en el modo y de un carácter marcadamente brillante.

¹² Elegy, Fecha de consulta: 2 de octubre de 2017, URL: <https://goo.gl/HW3sb6>

¹³ *Capriccio*, Fecha de consulta 2 de octubre de 2016, URL: <https://goo.gl/ewYVZ7>

2.2.3 Análisis musical

2.2.3.1 Elegía

La elegía está armonizada en la tonalidad de sol menor y tiene textura polifónica.

Inicia con la presentación de un tema que irá apareciendo en las diferentes voces a lo largo de la pieza. El tema está compuesto por cuatro pequeñas frases, que se muestran a continuación.



Figura 18. Presentación del tema – Elegía

A partir del compás nueve, se entretajan las voces para generar la polifonía. En la voz superior aparece nuevamente el tema, mientras que en la voz inferior tenemos una frase del tema por un momento presentado en el quinto grado de sol (re mayor).



Figura 19. Textura polifónica a cuatro voces

Justo antes de terminar el tema en la voz superior indicado en la figura anterior, la voz más baja toma el tema completo y las voces superiores ornamentan con nuevas líneas melódicas.



Figura 20. Tema principal de la Elegía en los bajos

Se presenta una nueva sección con nuevo material rítmico melódico. El ritmo característico está dado por una semicorchea con puntillo, una semifusa y una negra. Dicho motivo aparece en constantes ocasiones durante esta sección.



Figura 21. Nuevo material rítmico – melódico de la Elegía

Después de esta sección, tenemos un pequeño puente con arpeggios y escalas descendentes en la mano derecha y acordes disonantes en la izquierda.



Figura 22. Puente

Nuevamente se presentan fragmentos del tema inicial; ahora en la mano izquierda; sin embargo, la primera frase está construida sobre el cuarto grado de sol menor (do menor) y la segunda frase es tal cual como se presenta en un principio. En la mano derecha se presentan líneas melódicas de ornamentación.



Figura 23. Presentación del tema en los bajos

El compositor presenta en seguida otro pequeño puente que enlaza a nuevo material melódico no presentado hasta ahora.

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 33 and ends at measure 36, with a red box highlighting measures 35-36. The second system starts at measure 37 and ends at measure 41, with a red box highlighting measures 37-41. The third system starts at measure 42 and ends at measure 46, with a red box highlighting measures 42-46. The score includes various dynamics such as *pp molto dolce*, *pp*, *mf*, and *ff*, and markings like *poco soff.*, *rit.*, *rit. moder.*, and *rit. cresc.*.

Figura 24. Puente y material melódico nuevo

Finalmente, hay una reexposición de los compases nueve al dieciséis con variantes mínimas y termina la Elegía con una coda de tres compases en la tonalidad de sol mayor.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 42 and ends at measure 46, with a red box highlighting measures 42-46. The second system starts at measure 47 and ends at measure 50, with a red box highlighting measures 47-50 and a blue box highlighting measures 49-50. The score includes dynamics like *pp* and *ppp*, and markings like *poco rit.*, *rit.*, and *rit. moder.*.

Figura 25. Coda – Elegía

2.2.3.2 Capricho

El capricho inicia en sol mayor con indicación *vivace e giocoso*, con semicorcheas como figuras rítmicas predominantes.

Tenemos un primer tema de veinte compases que es utilizado con regularidad a lo largo del capricho, ya sea completa o parcialmente.

The image displays a page of musical notation for the piece 'Lebhaft und lustig' (Capriccio) by Franz Liszt. The title and tempo/mood are 'Lebhaft und lustig (♩ = 120) Vivace e giocoso'. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first measure is circled in red. The first 10 measures are also circled in red. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Figura 26. Tema I – Capricho

En seguida tenemos una sección con acordes, primero presentados de manera armónica y posteriormente en arpeggios: Em, Am con 6ª mayor, E⁷ y Am. Ambas secciones son contrastantes, la primera en *ff* y la segunda en *pp*.

Figura 27. Arpeggios en mano derecha

Se tiene un puente de cuatro compases y a continuación se vuelven a utilizar los compases 13 al 20, con ligeras variantes de armonía en los primeros cuatro.

Figura 28. Puente y reexposición del Tema I del Capricho

El compositor nos presenta ahora un nuevo tema basado en progresiones; cada progresión la podemos dividir en una parte A (azul) y una parte B (rojo), como se muestra en la figura. Entre la segunda y tercera progresión hay un puente que las enlaza (verde). Concluye con una escala, primero descendente y luego ascendente, de re menor armónica (verde). Este tema debe interpretarse de modo vivo y agresivo.

The image shows a piano score with five systems of music, measures 44 through 71. The score is annotated with color-coded boxes to identify different parts of the progression:

- Measure 44:** Labeled 'A' and 'VIVO (♩ = bis 129)'. The first system is enclosed in a blue box (Part A). The second system is enclosed in a red box (Part B).
- Measures 45-50:** The second system is enclosed in a red box (Part B). The third system is enclosed in a blue box (Part A).
- Measures 51-56:** The third system is enclosed in a red box (Part B). The fourth system is enclosed in a green box (Bridge/Ending).
- Measures 57-62:** The fourth system is enclosed in a green box (Bridge/Ending).
- Measures 63-71:** The fifth system is enclosed in a blue box (Part A).

Additional markings include 'ff con strepito', 'ff', 'p', 'ritornello', and 'tr'. The tempo is 'VIVO (♩ = bis 129)'. The score is for piano and includes a copyright notice 'M. H. 2013' at the bottom.

Figura 29. Tema basado en progresiones

Se presentan nuevamente los primeros veinte compases del tema I.



Figura 30. Nueva reexposición del tema I del Capricho

En seguida, tenemos un nuevo tema que da reposo al *capricho*. La indicación es *Dolce, alla serenata*, lo cual sugiere suavidad en la interpretación. Este tema es interesante debido a que la clave para el manual derecho está escrita en 2/4 y la clave para el manual izquierdo está en 3/4, lo que resulta en una textura polirrítmica. Los bajos llevan un ritmo constante de acompañamiento a la melodía de la mano derecha (negra – dos corcheas – negra). Aunque comparten material melódico similar, podemos dividir el tema en dos partes A y B.



Figura 31. Tema con birritmia

Ahora se retoma el *Tempo I* y se vuelven a presentar las armonías del primer tema del capricho, pero únicamente los primeros 20 compases y utilizando la técnica de *bellows shake* o trémolo con fuelle.

The image shows a musical score for piano, measures 154 to 172. The score is divided into four sections, each highlighted with a red box. The first section (measures 154-160) is marked 'Tempo I, vivo' and 'ppp', with a tempo of 132. The second section (measures 160-166) is marked 'simile'. The third section (measures 166-172) is marked 'P'. The fourth section (measures 172-178) is marked 'Presto' and 'p', with a tempo of 144. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and chords, characteristic of the bellows shake technique.

Figura 32. Técnica de bellows shake

Ahora tenemos cuatro secciones en las cuales el tempo aumenta de ocho en ocho clics por segundo. En la primera sección (rojo) se utiliza la escala de re menor armónica. En la segunda sección (azul) tenemos la escala de re mayor. La tercera sección (verde) comparte las escalas de sol mayor y sol menor armónica. Y para finalizar, la última sección se construye con escala pentatónica de sol.

The image displays a musical score for the Coda of Capricho, consisting of seven systems of piano and bass staves. The score is annotated with various markings and highlights:

- System 1:** The right-hand staff contains a melodic line with a red box highlighting the final two measures.
- System 2:** The right-hand staff features a complex melodic line with fingerings (1-4, 2-3, 3-1, 2-3, 1-2, 3) and a red box highlighting the first four measures.
- System 3:** The instruction *sempre più presto e crescendo* is written above the staves. The right-hand staff has a red box on the first two measures and a blue box on the remaining measures.
- System 4:** The right-hand staff contains a dense melodic passage with a blue box highlighting the entire system. Chord symbols *Dm*, *A*, *Gm*, *F#m*, and *A* are written below the bass staff.
- System 5:** The right-hand staff has a blue box on the first three measures and a green box on the last two measures. The dynamic marking *ff* is present.
- System 6:** The instruction *Prestissimo (♩ = 165)* is written above the staves. The right-hand staff has a green box highlighting the entire system. The dynamic marking *fff* is present.
- System 7:** The right-hand staff has a green box highlighting the entire system. The dynamic marking *ff* is present.

Figura 33. Coda - Capricho

2.2.4 Opinión personal

Esta pieza también es original para acordeón y fue una de las razones por la que fue incluida como parte del programa de titulación.

La elegía contiene una buena dosis de polifonía con un excelente manejo de las diferentes voces, por parte del compositor. También, un rompimiento ocasional de la tonalidad con acordes disonantes y matices contrastantes, que dan mucho movimiento a esta parte. Dichas características hacen que la ejecución de la elegía no sea sencilla y, por ende, el estudio debe realizarse concienzudamente y con un profundo análisis musical y comprensión de las voces, a fin de lograr líneas melódicas bien definidas y solidez en el sonido que provoquen la atención del escucha. El aspecto técnico es fundamental, sobretodo en cuestiones de digitación, ya que el uso correcto de los dedos puede hacer la diferencia entre lograr frases expresivas o sin sentido musical.

Por otro lado, el capricho representó un gran reto, primero por la velocidad y después por todas las cuestiones técnicas que involucra la ejecución. Fue de suma importancia abordar los temas por frases de manera muy lenta para perfeccionar cada detalle y posteriormente aumentar la velocidad. El tema que presenta una birritmia de $3/4$ contra $2/4$ da un respiro para después atacar con mucho carácter el tema final, que requiere toda la energía a fin de concluir la pieza con fuerza y decisión.

2.3 Preludio y fuga en sol mayor BWV 557

2.3.1 Johann Sebastian Bach

Nació en Eisenach, Alemania el 21 de marzo de 1685 y murió en Leipzig el 30 de julio de 1750.

J.S. Bach ha sido uno de los compositores más prolíficos en la historia de la humanidad. Proviene de una familia de grandes músicos, cuya dinastía marcaría de manera trascendental la música en occidente. Su padre, Juan Ambrosio, era músico de corte, sin embargo falleció cuando su hijo tenía apenas diez años, quedando éste totalmente huérfano, pues su madre también había muerto un año antes.



Figura 34. Johann Sebastian Bach¹⁴

De tal forma, su educación quedó en manos de uno de sus hermanos mayores, Juan Cristóbal, quien se desempeñaba como organista de Ordruff. El pequeño Juan Sebastián mostró inmediatamente grandes habilidades para la música, interpretando obras de grandes maestros como Buxtehude y Pachelbel, por mencionar algunos. Empero, su hermano le mostró su egoísmo al prohibirle el

¹⁴ Imagen tomada del sitio <http://www.medievalists.net/2012/06/bach-and-the-middle-ages/>, consultado el 27 de abril de 2017

acceso a sus partituras y, más aún, guardándolas bajo llave para que el pequeño Bach no consiguiera ejecutarlas. Sin embargo, esto no significó una limitación absoluta para él, ya que encontró la forma de extraer las partituras clandestinamente, mismas que transcribió de manera fiel, una por una, hasta terminar la copia después de seis meses. Dicha empresa la llevaba a cabo durante las noches para evitar ser descubierto por su hermano y bajo la luz de la luna, acto que le traería grandes consecuencias a su salud en la adultez.

Bach se caracterizó por el gran empeño que puso siempre en su educación musical. Nunca se conformaba con el conocimiento adquirido; al contrario, cada vez le resultaba insuficiente lo que conocía, y ardía en él un impulso por acrecentar su valioso tesoro.

Su primer trabajo fue como corista en la iglesia de San Miguel Lunebourg, y a la par realizaba estudios como organista en Hamburgo. A la edad de 18 años ya era miembro de la orquesta de la corte de Weimar, aunque no como organista sino como violinista, por lo que pronto renunciaría a ésta para convertirse en organista de Arnstadt.

Su fama pronto comenzó a extenderse, y en 1707 fue nombrado organista de la iglesia de San Blas en Mulhausen y al año siguiente el duque de Weimar le asignó el cargo de organista en su corte. El mismo duque, en 1717, lo nombró director de conciertos.

Para 1720, el príncipe Leopoldo de Anhal le ofreció el cargo de director de música en Weimar, nuevamente. En dicho cargo se mantuvo trece años y durante este periodo escribió una gran cantidad de obras. Al cabo de este periodo se establece por fin en Leipzig sustituyendo a Kühnhan como director de música en la escuela de Santo Tomás, convirtiéndose en compositor del rey de Polonia. Tantos eran sus éxitos, que Federico II confesó una sincera admiración por el compositor, quien en 1747 aceptó su invitación para ir a tocar a su corte en Postdam.

Bach murió a la edad de sesenta y cinco años el 30 de julio de 1750, con problemas de ceguera y debido a una fiebre inflamatoria de la cual no pudo recuperarse.

Fue considerado el último gran maestro del contrapunto¹⁵. Entre sus obras más afamadas está el Clave bien Temperado que se compone de dos ciclos de preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores de la gama cromática. Tuvo 20 hijos de dos matrimonios; no todos ellos sobrevivieron y unos cuantos continuaron con el legado de su padre, destacando Guillermo y Carl Philip Emmanuel, éste último creador de la sonata moderna.

¹⁵ Clement , F. (1944). De Bach a Meyerbeer. Argentina, Calomino

2.3.2 Contexto histórico

El preludio fue en sus inicios una pieza instrumental que precedía a una obra más extensa o a un grupo de piezas. Los preludios consistían en las improvisaciones que realizaban los músicos para comprobar la afinación de sus instrumentos. Los primeros preludios escritos fueron para órgano, y se utilizaban para establecer la altura y el modo de la música que iba a cantarse durante la liturgia. Los preludios más antiguos que se conservan proceden del siglo XV. A partir del siglo XVII se compusieron preludios improvisados sin relación con ninguna obra. Sin embargo, en el siglo XVIII el preludio se une a otra forma musical de gran importancia: la fuga. Surge así la forma Preludio y fuga, esencialmente alemana, y que alcanzó su punto más alto, principalmente en las obras para órgano de Bach, y en su obra para clave El Clave bien temperado. El preludio, unido así a la fuga, podía servir de preparación a ésta, o simplemente ser una pieza totalmente contrastante.¹⁶

Por su parte, fuga significa literalmente “huida” o “escape”. En música, el término se refiere a una composición en la que tres o más voces hacen entradas sucesivas en imitación. Las fugas tienen aspectos en común y existe una terminología universal para describir la intervención de las voces individuales, las partes y los recursos técnicos específicos de la fuga.

El tema principal se denomina sujeto y es expuesto por la voz que entra primero. Una vez presentado el tema completo, la segunda voz entra con el sujeto transpuesto a la dominante y es conocida como respuesta. La tercera voz entra con el sujeto original pero en una octava distinta, y así sucesivamente. Esta sección inicial de la fuga se denomina exposición y concluye una vez que todas las voces han presentado el sujeto y la respuesta. Cuando ninguna de las voces presenta al sujeto o a la respuesta, el pasaje se conoce como episodio.¹⁷

¹⁶ Prelude, Fecha de consulta 2 de octubre de 2017, URL: <https://goo.gl/afZz6C>

¹⁷ ¿Qué es una fuga?, Fecha de consulta 2 de octubre de 2017, URL: <https://goo.gl/55Zoer>

Los ocho pequeños preludios y fugas BWV 553 – 560, son atribuidos a Johann Sebastian Bach, aunque hay investigadores que sostienen que dichos trabajos fueron escritos por un discípulo o incluso por un hijo suyo.¹⁸

Fueron escritas para teclado y pedal, y su fin principal era para la enseñanza de los alumnos principiantes antes de poder tocar obras más complejas de Bach, como el Clave bien Temperado.

Los preludios y fugas en orden son:

- Prelude and Fugue in C major (BWV 553)
- Prelude and Fugue in D minor (BWV 554)
- Prelude and Fugue in E minor (BWV 555)
- Prelude and Fugue in F major (BWV 556)
- Prelude and Fugue in G major (BWV 557)
- Prelude and Fugue in G minor (BWV 558)
- Prelude and Fugue in A minor (BWV 559)
- Prelude and Fugue in B-flat major (BWV 560)

Dicho trabajo fue publicado en 1891 por Breitkopf and Hartel, la casa editorial más antigua fundada en Leipzig en 1719.

¹⁸ Eight Short Preludes and Fugues, Fecha de Consulta: 27 de abril de 2017, URL: <https://goo.gl/qZhO6S>

2.3.3 Análisis musical

2.3.3.1 Preludio

El preludio inicia en *ff* con un tempo lento y con una textura polifónica a cuatro voces, tres de las cuales son tocadas en el manual derecho y una en los bajos.

The image shows a musical score for an organ prelude and fugue by J.S. Bach. The title is 'ОРГАННАЯ ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА' and the composer is 'И. С. БАХ'. The tempo is marked 'Grave'. The score is written for organ, with a treble clef and a bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece, with a four-voice polyphonic texture. The second system shows the continuation of the piece, with a similar texture. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *ff* and *loco*.

Figura 35. Textura polifónica a cuatro voces

Después de esto la textura se reduce únicamente a dos voces, tocadas en el teclado. La voz superior inicialmente tiene una estructura rítmica de corchea con puntillo y dieciseisavo, la voz inferior de dos dieciseisavos y una corchea y posteriormente se invierte dicha estructura.



Figura 36. Punteo

Después, la voz en la mano izquierda vuelve aparecer, volviendo más densa la textura. En el manual derecho se siguen manteniendo dos voces y en éstas se llegan a presentar intervalos hasta de una décima mayor. Ambas voces alternan dieciseisavos con corcheas.



Figura 37. Textura polifónica a tres voces

A continuación la textura se reduce únicamente a dos voces. La voz superior está compuesta por arpeggios descendentes en dos octavas en los grados IV, I, VII y I.



Figura 38. Arpeggios descendentes

Los arpeggios continúan, ahora también en sentido ascendente con algunos acordes dominantes auxiliares, tales como V7/VI y V7/V.



Figura 39. Arpeggios ascendentes

Se tiene una pequeña parte que modula a la tonalidad de re mayor.



Figura 40. Sección moduladora a Re mayor

En la siguiente parte, que vuelve a la tonalidad original, se tienen notas octavadas en ambos manuales. El manual izquierdo hace las veces del pedal en el órgano.



Figura 41. Pedal en el manual izquierdo

El preludio concluye con una estructura cadencial V65, I, II6, V7 y I.

The image displays a musical score for the Coda of a Prelude. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 40, features a piano part with a treble and bass staff. The piano part includes markings for 'Octava', 'rit.', and 'Largamente' (highlighted in a red box). The second system, starting at measure 8, features a vocal part with a treble staff. The vocal part includes markings for 'loco', 'Andante con moto', and 'mp legato'. The vocal part also has a red box highlighting the first measure. The score concludes with a cadential structure V65, I, II6, V7, and I.

Figura 42. Coda - Preludio

2.3.3.2 Fuga

La fuga comienza con la exposición del sujeto, como se muestra a continuación.

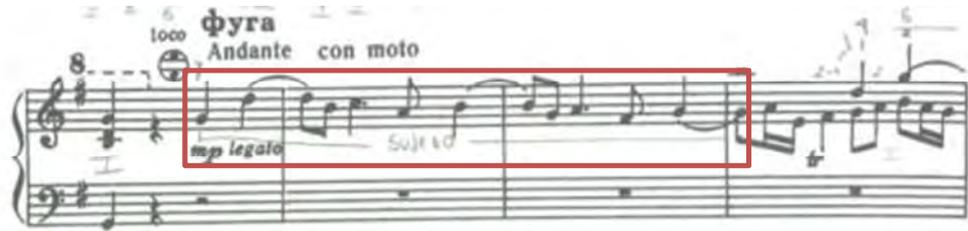


Figura 43. Exposición del sujeto – Fuga

En seguida se tiene la respuesta, la cual se encuentra a una cuarta justa del sujeto y no presenta toda la estructura de éste, sino sólo una parte. La respuesta va acompañada del contrasujeto 1. Enseguida, se tiene la transición o preparación para la entrada de la tercera voz (episodio 1)



Figura 44. Presentación de la respuesta, contrasujeto 1 y episodio 1

La voz superior presenta nuevamente el sujeto original; en la voz media se tiene un contrasujeto 2, y la voz inferior presenta un sujeto pero una segunda arriba con respecto al sujeto original.



Figura 45. Sujeto y contrasujeto 2

Sucede a continuación un nuevo episodio.



Figura 46. Episodio 2

Posteriormente, la voz superior presenta el contrasujeto 2 y la voz inferior presenta el sujeto una cuarta justa arriba. La voz intermedia muestra un contrapunto libre.



Figura 47. Contrasujeto 2 y sujeto

Hasta este momento, la voz intermedia no ha presentado al sujeto; sin embargo, en los siguientes compases lo muestra igual al sujeto original, y la voz superior vuelve a exponer el contrasujeto 2, mientras que la voz inferior lleva un contrapunto libre.

Como las tres voces presentaron el sujeto y algún contrasujeto o respuesta, podemos decir que en este punto concluye la exposición de la fuga.



Figura 48. Termina exposición de la Fuga

En la siguiente parte, la voz inferior vuelve a presentar el sujeto una segunda arriba y las dos voces superiores hacen una respuesta, formando intervalos de tercera.

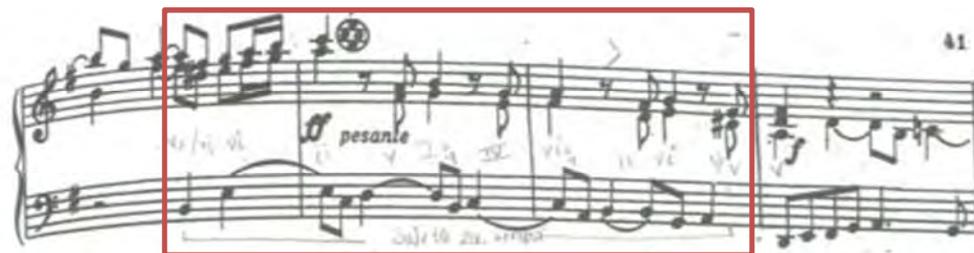


Figura 49. Sujeto y dos respuestas

Tenemos un nuevo episodio de tres compases, ya que no se presentan ni sujeto, ni respuesta, ni contrasujeto.



Figura 50. Episodio 3

Después de dicho episodio, se agrega una voz más a la fuga, teniendo ahora cuatro voces. El bajo vuelve a exponer el sujeto en su forma original y la voz tenor muestra algo que podríamos llamar contrasujeto 3. Las voces alto y soprano presentan contrapunto libre.



Figura 51. Textura polifónica a cuatro voces

La textura se vuelve a reducir a tres voces, y la voz intermedia presenta una vez más el sujeto original.



Figura 52. Textura polifónica a tres voces y presentación del sujeto

Posteriormente, la voz baja expone por última vez el sujeto una cuarta arriba y la voz superior el contrasujeto 2.

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. The first system, enclosed in a red box, features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The word 'pesante' is written in the bass staff. Above the treble staff, 'C#2' is written. Below the bass staff, 'Sujeto de arriba' is written. The second system also has a red box around its beginning. It includes the word 'allarg.' above the treble staff and 'c71842* No decore el final' below the bass staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 53. Sujeto y contrasujeto 2

Se tiene una coda de tres compases en la cual se reafirma la tonalidad de sol mayor.

The image shows a three-measure coda in handwritten musical notation. It is written on a grand staff with treble and bass clefs. The word 'allarg.' is written above the treble staff. Below the bass staff, the text 'c71842* No decore el final' is written. The notation consists of eighth and sixteenth notes in both hands, ending with a double bar line.

Figura 54. Coda - Fuga

2.3.4 Opinión personal

Considero que el programa no estaría completo sin la inclusión de una pieza del periodo barroco, especialmente de Johann Sebastian Bach, por lo que este preludio y fuga redondea el repertorio para mi examen de titulación.

El estudio de la música polifónica requiere del máximo empleo de los sentidos y de una inmensa concentración al momento de interpretar ante el público. Para lograrlo, es preciso tener un estudio eficiente en los cuales se pueda asimilar cada una de las diferentes voces.

Una de las principales dificultades que tuve durante el estudio de esta obra fue la de mantener una sonoridad firme que semejara la de un órgano, instrumento para el cual fue escrita, pero a la vez aprovechar las posibilidades que ofrece el acordeón en cuanto a los matices.

La planeación de los fuelles fue un proceso complicado pues, como en cualquier pieza polifónica, encontrar puntos de reposo no es fácil y se deben de tomar decisiones sobre los lugares en los cuales cambiar el fuelle sin afectar demasiado las frases, además de que la extensión de éste debe ser mayor para lograr más fluidez.

2.4 Rapsodia húngara no. 2

2.4.1 Franz Liszt

Compositor húngaro nacido el 22 de octubre de 1811 en Raiding, Hungría. Murió el 31 de julio de 1886 en Bayreuth, Alemania.

Franz Liszt revolucionó el arte de tocar el piano y estableció la moda de los recitales, creó el género musical del poema sinfónico, e intentó conciliar las tendencias del Romanticismo alemán y francés.

Edad temprana

Liszt fue hijo de Adam Liszt, cellista aficionado que tocó en orquestas bajo la dirección de Haydn y Beethoven. Fue el primer maestro de piano del pequeño Franz.

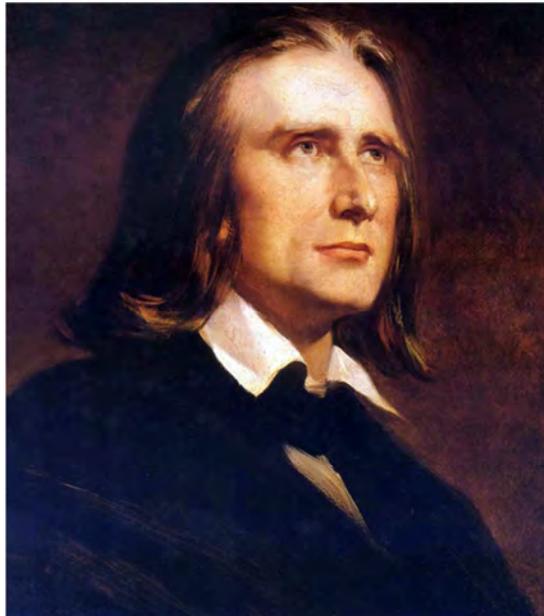


Figura 55. Franz Liszt¹⁹

¹⁹ Liszt, Franz, §8: The Glanzzeit, 1839–47, Fecha de Consulta: 7 de mayo de 2017, URL: <https://goo.gl/UII5LV>

A la edad de seis años inicia sus estudios en piano y con tan sólo nueve hace su debut en los conciertos de Sopron y Bratislava. Fue tal su éxito que varios nobles de Hungría se interesaron en financiar sus estudios en Viena con Karl Czerny y Antonio Salieri. Liszt adquirió una muy buena reputación como lector a primera vista. En 1822, publicó su primera composición, la cual fue una variación sobre un vals de Anton Diabelli, y el siguiente año hizo su debut en Viena. Liszt conoció a Beethoven al visitarlo directamente en su departamento.

Liszt continuó sus estudios musicales en Francia, aunque fue rechazado en el Conservatorio de París por ser extranjero. Debido a esto, tuvo que tomar clases particulares con Anton Reicha y Ferdinando Paer. Con tan sólo trece años inicia una gira de conciertos por Inglaterra, y pronto se le reconoció como un virtuoso del piano, dado que tocaba, además, todo de memoria. Inventó el término recital para describir sus conciertos de solista en Londres.

Su padre murió cuando él tenía quince años lo cual, aunado al rechazo de su suite *Caroline de Saint-Cricq*, lo empuja a una profunda depresión y contempla convertirse en sacerdote.

Vida profesional

En 1835 conoció a la condesa Marie d'Agoult, de ascendencia alemana, quien abandonó a su esposo e hijos para vivir con Liszt, primero en Suiza y posteriormente en Italia. Tuvieron tres hijos; Blandine y Daniel murieron en la adolescencia, pero Cosima vivió hasta 1930 y se convirtió en la primer esposa del pianista y director Hans von Bülow, y más tarde en esposa del compositor Richard Wagner.

En 1844 sufre la ruptura con su pareja debido a su decisión de retomar la actividad concertística. Esto ocurrió en 1839, cuando inició una gira por toda Europa, en la que viajó a lugares como Portugal, Irlanda, Turquía, entre otros, en condiciones

muchas veces primitivas, pero siendo tratado como una estrella de rock moderna. Durante este periodo realizó canciones para voz y piano y paráfrasis de óperas, que son recomposiciones de otras óperas basadas en las melodías principales. La más famosa de este tipo es *Réminiscences de Don Juan* en 1841, basada en la ópera de Mozart, *Don Giovanni*. Durante sus giras por Hungría se dispuso a escuchar la música gitana y recreo dichos sonidos en sus rapsodias húngaras de 1839 a 1847.

En 1847 conoció en Polonia a la princesa Carolyne de Sayn-Wittgenstein, con quien inició una larga relación, aunque no podrían casarse debido a que Carolyne aún era esposa del zar ruso. Abandonó su carrera de concertista y aceptó un cargo de director musical en la corte de Weimar.

Entre las últimas composiciones de Liszt podemos encontrar:

- Orfeo (1853 – 1854)
- Hamlet (1858)
- Sinfonía Fausto (1854 – 1861)
- Sinfonía Divina Comedia de Dante (1855 – 1856)

Liszt finalmente entró al sacerdocio en 1861 y canceló su boda con Carolyne. Durante este periodo escribió principalmente música religiosa, especialmente obras corales como *Missa Choralis* (1865) y dos largos oratorios, *Die Legende von der heiligen Elisabeth* y *Christus*.

Liszt murió a la edad de 75 años, después de una larga gira por Bélgica e Inglaterra, en donde dirigió un festival de óperas de su yerno Richard Wagner. Murió de neumonía.

2.4.2 Contexto histórico

Las rapsodias húngaras son una serie de piezas compuestas por Franz Liszt para piano solo. Las rapsodias húngaras 1 a 15 fueron compuestas entre 1846 y 1853, mientras que las 16 a 19 aproximadamente treinta años después. Dichas obras representan la música gitana húngara de la época y están basadas en un conjunto de obras anteriores que el mismo Liszt compuso entre los años 1839 y 1847. Algunas de estas obras fueron orquestadas por Franz Doppler.

Franz Liszt visitó un campamento gitano para registrar sus observaciones musicales y para escuchar a las mejores bandas de música gitana, que le inspiraron a componer una serie de piezas llamadas *Magyar dallok* (canciones húngaras). Éstas, fueron publicadas posteriormente bajo el título de rapsodias húngaras, y evocan colores de las bandas de música gitana.

Sin embargo, Liszt fue criticado y atacado por confundir la genuina música folclórica húngara con la música gitana común del día a día. En 1840 se tenía una confusión, incluso en la misma Hungría entre la música gitana y la música húngara tradicional. Estudios actuales han revelado que Franz Liszt, efectivamente, introdujo líneas melódicas de las canciones húngaras en sus rapsodias, aunque él las escuchó mezcladas con la música de las bandas gitanas.

2.4.3 Análisis musical

La obra está en do# menor y, de manera general, podemos decir que consta de dos partes completamente contrastantes, una lenta y dolorosa y otra rápida y alegre.

La primera parte inicia con una introducción de ocho compases, alternando los acordes de do# mayor y sol# disminuido y al final los acordes de do# menor y sol# 7, sucedidos de una melodía en los bajos que da la entrada al primer tema, ya en la tonalidad de do# menor.



Figura 56. Introducción – Rapsodia húngara no. 2

El primer tema presenta con regularidad un motivo rítmico - melódico en diferentes ocasiones. En esta primera parte lo podemos apreciar en tres ocasiones, tanto en do# menor como en su relativo mayor (mi mayor). Los bajos presentan un ritmo constante estructurado de la siguiente manera: corchea con puntillo, dieciseisavo, corchea.



Figura 57. Primer tema

En seguida se presenta la primera cadenza del instrumentista mediante la ejecución de una escala húngara menor, aunque con el la# y el si natural. La escala utilizada se estructura así: c#, d#, e, fx, g#, a#, b, c#.



Figura 58. Cadenza

Aparece nuevamente el motivo rítmico melódico que da inicio al primer tema, pero en esta ocasión en mi mayor y posteriormente en do# menor.



Figura 59. Breve modulación a Mi mayor

A continuación, en la mano derecha, tenemos una melodía que a medida que avanza la obra se va ornamentando cada vez más. Dicha melodía es: d#, g#, b#, c#, d#, f#, e, d#, e, d#, c#, g#, c#, d#, e, g#, f#, e. Dicho tema siempre se presenta en I y V grados.



Figura 60. Melodía y variaciones

Al finalizar dichas variaciones el ritmo en los bajos cambia a acordes repetidos en dieciseisavos, lo que da una sensación de mayor velocidad. Esta parte concluye con trémolos en el acorde de do# mayor y nuevamente una cadenza, en la cual predominan los arpeggios de dicho acorde.



Figura 61. Acordes repetidos en manual izquierdo y cadenza

Se vuelve a presentar la introducción y se da la reexposición del primer tema, una octava abajo.

The image displays a handwritten musical score for guitar. It is organized into three systems of staves. The first system, at the top right, is a small fragment of music labeled "como prima". The second system is a full line of music, and the third system is another full line of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Figura 62. Reexposición del tema I

Se da una nueva cadenza que servirá de puente para la reexposición de la segunda parte del tema, en esta ocasión en la mayor y fa# menor.

The image shows a handwritten musical score for a cadenza and modulation. It consists of five systems of staves. The first system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with the tempo marking *accelerando*. The second system includes dynamic markings *cresc molto*, *ritorlando*, and *dim molto*, along with a *lento* marking. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Figura 63. Cadenza y modulación a La mayor

Finalmente, aparece nuevamente la introducción, sólo que trocada; en el manual izquierdo se hace la melodía y en el teclado los acordes.



Figura 64. Melodía en los bajos

La segunda parte inicia con indicación *Vivace* y presenta algunos elementos utilizados previamente en la primera parte. Por ejemplo, al iniciar esta segunda parte, se utiliza material rítmico similar al utilizado en el fragmento melódico que se presentó en diferentes variaciones en la primera parte. Es importante mencionar que esta parte modula a la tonalidad de fa# menor y los grados que más predominan son I y V.



Figura 65. Puente - Vivace

Ahora se presenta una melodía que está adornada con notas repetidas en dieciseisavos, primero abajo y después una octava arriba.

Se presenta un puente que va poco a poco *acelerando e crescendo* con dieciseisavos en la mano derecha utilizando solamente la nota de do# en diferentes octavas.



Figura 66. Octavas melódicas en la mano derecha

A continuación tenemos, desde mi punto de vista, el tema más representativo de toda la rapsodia, el cual está armonizado en la tonalidad de fa# mayor. Los primeros dieciséis compases armonizados únicamente con los grados I y V presentan un ritmo constante en la melodía del teclado: dos corcheas, una corchea con puntillo y un dieciseisavo.



Figura 67. Inicia tema en fa# mayor

Los siguientes ocho compases presentan arpeggios sobre los grados IV y I.



Figura 68. Dobles arpeggios

En los siguientes treinta y dos compases se dibuja una línea melódica ornamentada con un do# superior. Los grados que predominan en dicho pasaje son I y V, aunque también aparece el IV grado. En ocasiones, en el manual izquierdo, se deja de tocar el ritmo para hacer líneas melódicas.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is written in a single system of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with ornaments (accents) and a bass line (bass clef) with a steady rhythm. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'marcato' are present. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain repeat signs.

Figura 69. Línea melódica ornamentada con do#

Ahora se presenta un nuevo tema que comienza lento y va acelerando poco a poco. La primera parte del tema (armonizado en fa# mayor) se puede dividir en dos partes: la primera, con una línea melódica sencilla y la segunda, con dicha melodía pero ahora en terceras y sextas.



Figura 70. Escalas en Fa# mayor

La segunda parte del tema mantiene la línea melódica, esta vez armonizada en do# mayor.



Figura 71. Escalas en Do# mayor

Se presenta un puente con líneas cromáticas en ambos manuales, el cual enlazará a un nuevo tema.



Figura 72. Escalas cromáticas en ambos manuales

El nuevo tema retoma la tonalidad de fa# mayor, alternando melodías en los bajos y el teclado. Podemos notar, también, que reutiliza material anterior, a manera de reexposición.



Figura 73. Regreso a la tonalidad de fa# mayor

A continuación tenemos un nuevo tema, que, como ya había sucedido anteriormente, se presenta con una melodía sencilla y se va ornamentando posteriormente con sextas y octavas en la tonalidad de fa# mayor y después en do# mayor.

The image displays a handwritten musical score consisting of six systems of staves. The first system shows a melody in F# major. The second system is marked 'be marcato' and includes a 'p o sempre' dynamic marking. The third system is marked 'staccato'. The fourth system continues the melodic line. The fifth system features a complex texture with multiple voices and a 'p' dynamic marking. The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish. The score is written in a clear, legible hand with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 74. Tema en fa# mayor y do# mayor

La parte anterior concluye con un puente con escalas cromáticas en ambos manuales, en movimiento contrario.



Figura 75. Escalas cromáticas en ambos manuales

Nuevamente, el compositor expone un tema ya utilizado con anterioridad; ahora lo presenta en la tonalidad de la mayor.



Figura 76. Reutilización de material anterior

Ahora se presenta una parte totalmente nueva, en la cual las escalas juegan un papel fundamental. Primero, se hace una escala de la mayor y posteriormente de fa# mayor, ambas en tres octavas.



Figura 77. Escalas mayores de La y Fa#

La pieza nuevamente se dirige a la tonalidad de fa#. Se tienen ocho compases en los grados V y I, con una melodía alternada con el ritmo de los bajos, estructura utilizada en repetidas ocasiones. A manera de reposo, se tienen otros ocho compases, pero sólo sobre el V grado.



Figura 78. Ritmo y melodía alternados en los bajos

Se presenta un pequeño final en un tempo más lento sobre los grados I, i y V. Esta sección es una preparación para el desenlace.



Figura 79. Puente previo a la coda

La coda, en *prestissimo*, presenta nuevamente una línea melódica utilizada con anterioridad y tocada en esta ocasión con ambos manuales, por lo cual el ritmo de acompañamiento desaparece. Se concluye con una cadencia IV – V7 – I.



Figura 80. Coda

2.4.4 Opinión personal

Esta obra, compuesta por Franz Liszt, originalmente para piano, tiene un significado especial para mí, por tratarse de uno de mis compositores favoritos.

En general, por tratarse de una pieza predominantemente homofónica, la asimilación de los temas y las frases que componen cada uno de éstos fue relativamente sencilla. El principal reto fue lograr la máxima expresividad y el manejo de contrastes para evitar caer en la monotonía por tratarse de una pieza de larga duración, sobretodo en la primera parte, la cual tiene un carácter lento y puede tornarse incluso aburrida sin el manejo apropiado de la dinámica y la agógica.

La parte rápida de la rapsodia se puede volver cansada si no se encuentra totalmente relajado el cuerpo y, por supuesto, las manos y dedos. Debido a esto, me volví más consciente de la importancia de la relajación para lograr una interpretación más expresiva.

Para la ejecución de esta rapsodia húngara, el dominio de escalas, arpeggios, terceras, sextas y demás aspectos técnicos, debe ser muy alto por parte del ejecutante para lograr un sonido limpio y definido. Pero no sólo eso, la velocidad juega un aspecto primordial en la segunda parte, ya que no se puede concebir ésta, tocada de forma lenta o muy por debajo del pulso establecido por el propio compositor, debe tocarse a un pulso entre los 125 y 135 bpm. Para lograrlo, es necesaria la práctica diaria de los recursos técnicos mencionados con aumento paulatino de la velocidad, hasta conseguir la deseada.

2.5 Scherzo

2.5.1 John Gart

Nació en Francia el 23 de abril de 1893 y murió en Nueva York en 1990. Desde pequeño inició sus estudios en piano y fue considerado un niño prodigio. En su adolescencia trabajó profesionalmente como pianista acompañante.

A los 37 años se mudó a los Estados Unidos de América, primero como organista en un cine y luego como director de la orquesta de un teatro en Nueva York. Trabajó como director y arreglista para diferentes programas de la radio CBS. Cabe mencionar que su principal trabajo era como organista y escribió un gran número de piezas para este instrumento. Posteriormente, tuvo un entrañable acercamiento con el acordeón, del cual se enamoró completamente y comenzó a escribir obras para el mismo.

Se sabe que John Gart fue fundador de la Asociación de Acordeonistas Americanos (AAA) junto con otros acordeonistas como Charles Magnante, Abe Goldman, Joe Biviano, Pietro Deiro, Pietro Frosini, Gene Von Hallberg, Anthony Galla-Rini, Charles Nunzio, Sydney B. Dawson, Sam Roland and Byron Strep.



Figura 81. John Gart²⁰

²⁰ Space Age Musicmaker (2015), John Gart, Fecha de Consulta: 4 de mayo de 2016, URL: <http://goo.gl/3u1iaS>

Su repertorio incluye obras para acordeón solo, las cuales se listan a continuación:

- Prelude a study for the left hand
- Fughetta in three voices
- Scherzo
- Shades of Velvet
- Poeme
- Vivo
- Melotudes
- In a Hurry
- In Deep Thought
- At the Festival
- To the Races
- On Thin Ice
- At Sea in a Storm
- In Thirds and Sixths

2.5.2 Contexto histórico

La palabra scherzo, significa broma o chiste en italiano, y es el nombre dado a un movimiento rápido, generalmente el tercero (o segundo), de una obra más extensa, tal como una sinfonía o un cuarteto de cuerdas, aunque dicho término se aplicó por primera vez a la música vocal del siglo XVII, como ejemplo se tienen los Scherzos musicales de Monteverdi.

El scherzo se derivó del minueto y poco a poco fue tomando su lugar como tercer movimiento en las sinfonías o cuartetos de cuerda. Comúnmente, conserva el 3/4 y la forma ternaria del minueto, con una sección media o contrastante, llamada trío. Sin embargo, el scherzo es considerablemente más rápido.

Beethoven fue el primer compositor que estableció de manera sólida el uso del scherzo como una alternativa genuina al minueto: todas sus sinfonías, exceptuando la primera y la octava, tienen scherzos en lugar de minuetos.

Tal como el que expongo en este trabajo, existen scherzos que fueron compuestos de forma independiente a una sinfonía o cuarteto de cuerdas.

2.5.3 Análisis musical

Se tiene una introducción con indicación *Andante espressivo* en compás de 6/4, primero con bajos libres y enlaces de acordes en la mano derecha y enseguida con arpeggios en el manual derecho y enlaces de acordes en el manual izquierdo. Tenemos un cambio de compás a 4/4 en *ff* durante cuatro compases, en los cuales la textura es predominantemente polifónica, con bajos solos más que acordes. Con el paso de cada compás se va generando mayor tensión hasta llegar a un *fff*, en el que se presenta un nuevo cambio de compás a 6/8. Es aquí en donde tenemos el clímax de la introducción. A partir de este punto se va suavizando gradualmente tanto la textura como la intensidad, al pasar por un *ff*, luego por *f* hasta llegar a *p* y un *ritardando* que indica el final de la introducción.

The image shows a musical score for the introduction of a Scherzo by John Gart, starting at measure 276. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is in 6/4 time, marked *Andante espressivo*, with dynamics *mf* and *f*. The second system is in 4/4 time, marked *ff animato* and *legatissimo*. The third system is in 4/4 time, marked *Andante grandioso*, *len.*, and *fff*. The fourth system is in 6/8 time, marked *ff*, *f*, *p*, and *rit.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The composer's name, JOHN GART, is written at the top right of the first system.

Figura 82. Introducción - Scherzo

El scherzo está armonizado en la tonalidad de sol mayor. El primer tema podemos dividirlo en dos partes, las cuales tienen en común diez compases (rojo) más otros cuatro compases (azul) que son diferentes entre sí. Cada parte se enlaza con la otra mediante pequeños puentes de dos compases. La característica principal de este tema son los arpeggios en el manual derecho y acordes en el manual izquierdo en el primer tiempo o bien, en los tiempos primero y tercero.

The image displays a musical score for the first theme of a Scherzo, titled "Allegro Scherzando" with a tempo marking of quarter note = 100. The score is in G major and 3/4 time. It consists of seven systems of piano music. The first system is highlighted with a red box, and the second system is also highlighted with a red box. The third system is highlighted with a blue box, and the fourth system is also highlighted with a blue box. The fifth system is highlighted with a red box, and the sixth system is also highlighted with a red box. The seventh system is highlighted with a blue box. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Dynamics like *M* (mezzo) and *V⁴* (quarta) are present. The score is divided into two main sections by a double bar line with repeat signs. The first section contains the first two systems, and the second section contains the remaining five systems. The red and blue boxes highlight specific measures within these sections, illustrating the structure described in the text: two parts of ten measures each, connected by two-measure bridges.

Figura 83. Primer tema del Scherzo

El segundo tema se compone por progresiones con la siguiente estructura: tres acordes, arpeggio ascendente en dos octavas en corcheas y un arpeggio descendente en negras en una octava. Dicha progresión se presenta en cuatro ocasiones (rojo). También tenemos una parte intermedia (azul) en la cual los bajos muestran un patrón melódico descendente de forma cromática, iniciando en re y terminando en la y en la mano derecha se tocan acordes de re menor en posición fundamental y sus inversiones.



Figura 84. Segundo tema del Scherzo

En el tercer tema se presenta un ritmo en los bajos, inusual, pero muy creativo. El compositor presenta un ritmo de vals en el que combina acordes diferentes en los tiempos dos y tres que pueden ser acorde disminuido con acorde de séptima de dominante o bien acorde menor con acorde mayor. En el teclado se tienen progresiones ascendentes durante seis compases. Se tienen dos casillas de repetición en este tema. La primera casilla consiste en una escala cromática descendente y la segunda en escala de si bemol descendente, que conduce a una nueva sección que también está estructurada en base a progresiones en la mano derecha y escala cromática descendente en los bajos. Esta sección sirve de enlace para la reexposición del tema principal del scherzo.

The image shows a musical score for the third theme of Scherzo 6. It consists of four systems of music, each with a piano (p) and bass (b) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, sf), articulation (accents), and fingerings (numbers 1-5). The first system starts with a circled 'C' and includes fingerings like 2 3 5 3 4. The second system features a forte (f) dynamic and a mezzo-forte (M) marking. The third system includes a mezzo-forte (sf) dynamic and a circled 'f'. The fourth system ends with a fortissimo (ff) dynamic and a fermata. The piece is labeled 'Scherzo 6' at the bottom left.

Scherzo 6

Figura 85. Tercer tema del Scherzo

El primer tema se presenta nuevamente con una pequeña variante en la segunda parte; se tiene un final extendido de 8 compases.

The image displays a musical score for a piece titled "Scherzo 6". It is divided into two main sections. The upper section shows the first theme being re-exposed with several variations. The notation includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *M* (mezzo-forte) and *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The lower section continues the theme with further variations, including a section marked with a *B* (Basso) dynamic. The score concludes with a final extended ending of 8 measures, indicated by a double bar line and the number 8.

Figura 86. Reexposición del primer tema

A continuación se presenta una nueva sección con inflexiones de acordes: Mi7 a La mayor y Fa#7 a Si mayor, pero que finalmente regresa a la tonalidad de sol mayor.



Figura 87. Puente

Viene un nuevo tema que consta de una primera parte (rojo) basada en arpeggios: sol mayor, la mayor, re mayor, sol7, do mayor, sol mayor, re mayor y re7. En estos dos últimos acordes no hay acordes, sino una escala ascendente. Nótese que esta progresión de acordes corresponde a la del tema principal. En los siguientes cuatro compases (azul) tenemos acordes en la mano derecha y arpeggios en la izquierda y se retoma la estructura original (rojo) con arpeggios sobre mi mayor, sol mayor, re mayor y re7.

Scherzo 6

Figura 88. Cuarto tema del Scherzo

Para finalizar, se reutiliza el material original del tema, pero únicamente en los acordes de sol mayor y sol disminuido. Termina con un arpeggio ascendente en tres octavas sobre sol maj7 y la conclusión en sol.

The image displays a musical score for a piece titled "Scherzo 6". It consists of five systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings (1-5), dynamics (M, d, ff), and articulation marks (v). The piece concludes with a coda marked with a double bar line and a fermata.

Figura 89. Reexposición del tema y coda

2.5.4 Opinión personal

El *scherzo* de Jonh Gart, otra obra original para acordeón, fue una de las primeras piezas que estudié como parte del repertorio de mi examen de titulación, dejándome mucho aprendizaje acerca de cómo abordar una obra con alta exigencia técnica y sumamente expresiva, musicalmente hablando.

Con expresiva, me refiero principalmente a la introducción que, por tratarse de un carácter *andante espressivo*, se requiere de una gran sensibilidad para lograr frases bien definidas y con un sentido musical lógico, respetando las indicaciones de dinámica y agógica establecidas por el compositor.

Por otro lado, ya propiamente en el *scherzo*, el uso de arpeggios constantes durante todo el desarrollo me obligó a la práctica diaria y consciente de dicho recurso técnico, a fin de ejecutarlos con rapidez y limpieza. Precisamente, éste es el reto al que me enfrenté: tocar de manera precisa cada nota en los arpeggios y escalas que aparecen una y otra vez, pero sobre todo, mantener una regularidad en las corcheas, ya que es muy fácil comenzar a tocar de forma irregular.

Una técnica muy efectiva para evitar lo anterior, aprendida con la maestra Iduna Tuch, consiste en cambiar el valor de las notas; por ejemplo, tocar una nota larga y una nota corta y al revés, o bien, dos notas largas y dos cortas. Mediante estos ejercicios se fortalecen los dedos débiles, dándole mayor uniformidad al sonido.

Este *scherzo* fue la primera obra original para acordeón que toqué, por lo que toma un valor muy significativo en mi carrera como acordeonista.

2.6 Preludio y danza

2.6.1 Paul Creston

Nació el 10 de octubre de 1906 en la ciudad de Nueva York y falleció en San Diego, California el 24 de agosto de 1985.

Hijo de una familia modesta de inmigrantes sicilianos, Paul Creston nació bajo el nombre de Giuseppe Guttovoggio y posteriormente decidió cambiar su nombre como algunos colegas lo habían hecho al vivir en Estados Unidos. Aunque recibió algunas lecciones de piano y órgano, se vio forzado a estudiar música y composición de manera autodidacta debido a la situación precaria de sus padres, a quienes tenía que sostener económicamente.

A los veinte años consigue su primer empleo como músico, siendo organista para películas mudas y a los veintitrés como organista en la Iglesia de St. Malachy en Nueva York, puesto en el que se mantuvo durante treinta años. En 1940 ingresó a la Cummington School of the Arts de Massachusetts y durante diez años realizó música para radio y televisión obteniendo diferentes premios y reconocimientos, dentro de los cuales podemos incluir el Guggenheim Fellowships, el premio New York Critic's Circle Award por su primera sinfonía en 1941, el Music Award de la National Academy of Arts and Letters en 1943 y el Alice Ditson Award en 1945.

En la década de los cincuenta estrenó más de treinta obras y su fama se extendió a la par de compositores como George Gershwin y Samuel Barber. En esta época Creston logró posicionarse como uno de los compositores estadounidenses más interpretados en el extranjero y de 1956 a 1960 fue nombrado presidente de la Sociedad de Compositores y Directores Americanos.



Figura 90. Paul Creston²¹

En cuanto a su estilo compositivo, algunas características distintivas son el carácter rítmico y el cambio de centros tonales, aunque reduciendo al mínimo la percepción de disonancia.

Entre otras obras, Paul Creston compuso seis sinfonías, conciertos para violín, piano, marimba, saxofón y una gran cantidad de obras para orquesta. Sus obras para acordeón comprenden un concierto, una fantasía, dos invenciones, una fughetta y un preludio y danza.

Paul Creston murió a causa del cáncer en 1985.

²¹ Naxos (2016), Paul Creston, Fecha de consulta: 4 de mayo de 2016, URL: <http://goo.gl/gqiywd>

2.6.2 Contexto histórico

A partir de 1930 empieza una gran historia de compositores en Estados Unidos de América, pues hasta ese entonces, sólo habían surgido ejecutantes, pero la composición de música clásica era un terreno casi inexplorado. Esto, en gran medida, se debió al establecimiento en Estados Unidos, de grandes compositores europeos, tales como Stravinsky, Schönberg, Bartók, Hindemith, Mahler, Martinu, Krenek, Toch, Tansman y Weill.

A raíz del flujo migratorio antes mencionado, surgió una gran cantidad de compositores, entre los que podemos mencionar a Roy Harris, William Schuman, Howard Hanson, Paul Creston, David Diamond, Walter Piston, Randall Thompson, Virgil Thomson, Samuel Barber, Morton Gould, Harl Mc Donald, Roger Sessions, por mencionar algunos. Dichos compositores se dedicaron particularmente a la música orquestal, debido a que en Estados Unidos existían, al menos, diecisiete orquestas sinfónicas.

Por otro lado, se encuentra el teatro musical que surgió con gran impacto en Nueva York y en Chicago, sobre todo en Broadway. Una de las obras más conocidas es *Porgy and Bess* escrita por George Gershwin. Esta pieza resulta inmediatamente reconocible de estilo norteamericano por los recursos de jazz utilizados por este compositor. Otros autores importantes en este marco son Douglas Moore, Manotti y Deems Taylor.

Compositores como Walter Piston, Roger Sessions y Quincy Porter realizaron magníficas obras para grupos de cámara. Se crearon organizaciones enfocadas a la ejecución de música de cámara; tal es el caso de la Liga de Compositores de Nueva York.

De tal forma, Estados Unidos a partir de este momento genera, una gran tradición musical que sigue en aumento hasta nuestros días.

2.6.3 Análisis musical

Esta obra está escrita con acordes disonantes y sin una tonalidad definida. Para comprenderla mejor, analizaré el preludio y la danza por separado.

2.6.3.1 Preludio

El primer tema del preludio inicia con carácter *Maestoso* y un fortísimo en los bajos, sucedido por una serie de acordes disonantes en ambos manuales.

Podemos identificar algunos patrones que están presentes durante el desarrollo del preludio; escalas descendentes (rojo), secciones con acordes a contratiempo en el teclado precedidos por bajos (azul) y grupos de cuatros notas en treintaidosavos, tanto en el teclado como en los bajos (verde).

The image shows a page of musical notation for the Prelude of Liszt's 'Mephistopheles'. The score is in 2/2 time and marked 'Maestoso' with a tempo of approximately 44 beats per minute. It features a 'Master' performance level and a dynamic of fortissimo (ff). The score is annotated with several colored boxes highlighting specific musical patterns: red boxes highlight descending scales in both the right and left hands; blue boxes highlight sections with chords in the right hand and bass lines in the left hand; and green boxes highlight groups of four notes in thirty-second notes in both hands. Performance markings include 'ad lib.', 'accel.', 'a tempo', 'dim. e accel.', and 'cresc. rubato'. The page number '0980' is visible in the top left corner.



Figura 91. Primer tema del Preludio

El segundo tema tiene indicación *Poco piú mosso*; la característica principal es que en el manual izquierdo se tocan únicamente acordes. Dichos acordes sirven de acompañamiento a una melodía muy suave, ejecutada en el manual derecho.



Figura 92. Segundo tema del Preludio

Al final del tema se retoman grupos de cuatro notas, ya presentados en el tema anterior, que van creciendo en intensidad hacia los agudos hasta llegar a un *fortísimo* en donde se combinan con acordes en el manual izquierdo.



Figura 93. Final de tema 2 del Preludio

Finalmente se tiene un puente que sirve de conexión entre el preludio y la danza, con una escala descendente en treintaidosavos.



Figura. 94 Puente para la danza

2.6.3.2 Danza

La danza está escrita en 9/8 con carácter *Allegretto* y tiene una interacción armónica en la mano izquierda que se presenta constantemente y que se ilustra a continuación.



Figura 95. Ritmo básico de la Danza

La danza tiene tres partes iniciales que son muy similares entre sí en su estructura rítmico – melódica, sólo que cada una consta de diferentes armonías. Podemos decir (con ciertas reservas) que la primer parte (rojo) está armonizada en re mayor, la segunda parte (azul) en fa# mayor y la tercera (verde) en la mayor. Cada parte está enlazada por un puente con acordes (naranja) con acordes en donde la síncopa juega un papel fundamental.



Figura 96 (a). Tema I de la Danza, parte 1

The image displays a musical score for 'Tema I de la danza, parte 2', consisting of three systems of piano accompaniment. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The score is annotated with various performance markings and technical instructions:

- System 1:** Features a red box around the first two measures of the treble staff, which contain complex sixteenth-note passages with fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5). A blue box highlights the final measure of the system. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).
- System 2:** An orange box highlights a section in the treble staff. A blue box highlights a section in the bass staff, which includes the instruction *ff* (fortissimo) and *etc.* (et cetera).
- System 3:** A blue box highlights the first two measures of the treble staff. An orange box highlights a section in the bass staff. A green box highlights the final measure of the system, which includes *ff* and *etc.*

Figura 96 (b). Tema I de la danza, parte 2



Figura 96 (c). Tema I de la Danza, parte 3

El último puente es más largo que los dos anteriores, pues dura dos compases y enlaza a una nueva parte en donde el ritmo en el manual izquierdo cambia por primera vez (bajo – acorde – bajo – acorde) y se presenta una “célula” en el manual derecho que se desarrolla mediante progresiones y termina con un descenso por grados conjuntos y arpeggios.



Figura 97. Progresiones en la mano derecha

Se presenta ahora un tema totalmente nuevo. Tenemos dos partes muy similares en las cuales los bajos presentan una línea melódica y en el manual derecho se tiene una textura polifónica a tres voces. La primera parte (rojo) *coquetea* con las tonalidades de sol mayor y re mayor, mientras que la segunda (azul) con si bemol mayor y fa mayor.

Figure 98 (a) shows the first part of the musical score. It features a piano accompaniment with a melodic bass line and a polyphonic right hand. The violin part is marked 'Violin' and 'con espressione'. The score includes dynamics like 'f' and 'p'.

Figura 98 (a). Tema II de la Danza, parte 1

Figure 98 (b) shows the second part of the musical score. It features a piano accompaniment with a melodic bass line and a polyphonic right hand. The score includes dynamics like 'mf' and 'pp'.

Figura 98 (b). Tema II de la Danza, parte 2

En seguida, como parte del mismo tema, la melodía en los bajos se agrupa en cuatro notas (E – B – A – B) y se mantiene la textura polifónica en la mano derecha. Podemos decir que esta sección está armonizada en la tonalidad de mi mayor, con un pequeño puente de dos compases que sirve para engarzar este tema con el siguiente.



Figura 98 (c). Tema II de la danza, parte 3

A continuación, se retoma material rítmico melódico utilizado con anterioridad pero con algunas variantes en los acordes.



Figura 99. Progresiones melódicas en la mano derecha

Tenemos un puente de cuatro compases (rojo) que va a enlazar a la parte final, misma que vuelve a presentar los elementos iniciales de la danza, pero reforzado con una segunda voz.



Figura 100. Puente



Figura 101. Reexposición del tema I de la danza

Figura 102. Reexposición de material rítmico – melódico

Se concluye con una coda que implica *bellows shake* con acordes de séptima en los bajos y acordes disonantes en el teclado, que aumentan la tensión con cada compás hasta llegar a un fortísimo durante los últimos tres compases. En ellos se utiliza la progresión de acordes de re mayor, fa7 y sol7. Concluye con un contundente re mayor.

Figura 103. Coda de la danza

2.6.4 Opinión personal

El estudio de esta obra me acercó al lenguaje contemporáneo de la música para acordeón y me permitió desarrollar aspectos musicales y técnicos no desarrollados, por mí, en otras piezas. Por otro lado, el hecho de que dicha pieza fuera compuesta especialmente para acordeón me motivó más a interpretarla y de esta manera ampliar mi repertorio original.

Debo confesar que el proceso de entendimiento del lenguaje de Paul Creston no fue sencillo debido a su manejo de ritmos complejos y poco convencionales, sumado al uso de acordes disonantes y melodías difíciles de aprender de memoria. La velocidad, sobre todo en la danza, fue también un factor de complicación, pues realizar frases musicales bien definidas y expresivas a un tiempo rápido no me resultaba una empresa del todo fácil, debí trabajar las frases muy lentamente y con la expresividad necesaria y aumentar la velocidad de manera progresiva hasta alcanzar la deseada.

El estudio de esta obra me permitió profundizar en el trabajo musical de Creston y conocer más de su estilo compositivo, no sólo de piezas para acordeón, sino de su obra en general, que me pareció fascinante.

2.7 La campanella Estudio de concierto

2.7.1 Rudolf Würthner

Compositor y acordeonista nacido el 13 de agosto de 1920 en Trossingen, Alemania.

Cuando tenía apenas cuatro años, sufrió un severo accidente en la granja de sus padres con una máquina de agricultura, en el cual perdió la mitad de su dedo pulgar y una parte del dedo índice, ambos de la mano derecha. Sin embargo, esto no le impidió, años más tarde, iniciar sus estudios de acordeón. Estudió en la Escuela Municipal de Música de Trossingen y en la Universidad de Música de Stuttgart.

De 1939 a 1942 fue profesor en la Escuela Municipal de Música de Trossingen y a partir de 1947 se convirtió en director de la Orquesta Hohner; una agrupación formada exclusivamente por acordeones, en donde Würthner tuvo la oportunidad de presentar gran parte de su trabajo como compositor.

Rudolf Würthner fue, además, un reconocido solista. Debido al accidente, para él era imposible tocar un acordeón normal, por lo que solicitó a la fábrica Hohner un modelo exclusivo para él en el cual los sistemas se encontraban invertidos, es decir, los botones para melodía se encontraban del lado izquierdo y los bajos del lado derecho, tal como si fuera construido para una persona zurda.

Würthner, además escribió varios libros sobre cómo tocar acordeón. Murió el 3 de diciembre de 1974, con sólo 54 años de edad.



Figura 104. Rudolf Würthner²²

Su repertorio se lista a continuación:

- 1951 Carmen, Fantasy after Bizet
- 1951 Variationen über ein russisches Volkslied
- 1957 Moderato allegretto scherzando
- 1957 Moderato allegro assai
- Tango sentimentale
- Tiroler Rhapsody for accordion orchestra
- Concert Etude on a theme of Paganini
- Ländler in thirds
- Variations on an Original Theme for accordion orchestra
- Festival-Ouverture for accordion orchestra
- Münchner Rhapsody for accordion orchestra

²² Accordeonworld, Rudolf Würthner, Fecha de Consulta: 4 de mayo de 2016, URL: <http://goo.gl/6H8gsu>

2.7.2 Contexto histórico

Debido a que Rudolf Würthner y el compositor mencionado en el apartado 2.2.1, Hans Brehme compartieron prácticamente el mismo contexto histórico, pido al lector remontarse al apartado 2.2.2 para conocer el contexto histórico que marcó a ambos compositores.

2.7.3 Análisis musical

La Campanella es una obra original para acordeón escrita por el acordeonista y compositor alemán Rudolf Würthner. Es un estudio de concierto sobre un tema del violinista Nicolo Paganini, en la tonalidad de si menor, presentado en forma de variaciones.

La obra inicia en tonalidad de si menor con tempo *Presto*, con una breve introducción que combina octavas y acordes robustos y disonantes, presentando el tema de Paganini, pero no completamente. En seguida, sucede una cadenza en la cual el compositor hace uso de las progresiones; en este caso cada progresión está compuesta por intervalos de segunda menor, cuartas y quintas justas, recorriendo todo el teclado del acordeón hasta llegar a un trino en fa# - sol.

The image displays the musical score for 'La Campanella' by Rudolf Würthner. The title is prominently displayed at the top center. Below it, the work is identified as a 'Konzertstudie über ein Thema Paganini's' (Concert Etude on a theme by Paganini). The score is written for the accordion, with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of quarter note = 132. The key signature is one sharp (F#), indicating B minor. The score begins with a dynamic marking of 'ff marc.' (fortissimo marcato). The first system shows the introduction, characterized by octaves and dissonant chords. The second system shows the first variation, which is a cadenza consisting of a sequence of intervals: second minor, fourth, and fifth just, spanning the entire keyboard. The score concludes with a trill on F#-G. The bottom system includes the instruction 'p accel. e cresc.' (piano, acceleration and crescendo) and 'rit. e dim.' (ritardando and decrescendo).

Figura 105. Introducción de La campanella

Posteriormente se presenta el tema por primera vez: fa#, fa#, mi, re, re, do#, si, la#, si, do#, fa#, fa#, sol, fa#, mi, re, do, si, re, do, si, fa#, fa#, do#, fa#. En esta primera presentación del tema lo hace introduciendo notas pedales (fa#, mi#, fa#; do#, si#, do#; sol, fa#, sol) que ornamentan la melodía del tema. El tema es presentado en diferentes ocasiones cambiando el registro de las notas de ornamentación.



Figura 106. Presentación del tema

En la siguiente variación, el compositor aborda por breves lapsos tonalidades vecinas, pasando por el relativo mayor (re mayor), fa# menor y la mayor.



Figura 107. Segunda variación

Aunque, hasta este momento, el ritmo tocado en los bajos es vals, en la tercera variación por primera vez se presenta una textura polifónica a dos voces tocada en el manual derecho; en el manual izquierdo se presenta más movimiento con la ejecución de escalas que conforma una tercera voz en la textura polifónica.



Figura 108. Tercera variación

Nuevamente, aparecen progresiones en donde cada *célula* está compuesta por grupos de semicorcheas: una nota y su octava abajo repetida tres veces. Después, la nota repetida se encuentra en el registro agudo, siempre sobre fa#, y la nota grave va ascendiendo de manera cromática.



Figura 109. Puente

La variación siguiente inicia en *pianíssimo* y rompe con toda la estructura mostrada hasta el momento. Ahora la melodía y los acordes largos se van alternando en ambos manuales. Mientras la mano derecha hace melodía, en los bajos se tocan acordes largos y viceversa; en seguida, en *forte* en ambos manuales, se tocan acordes que se van enlazando para formar intensas melodías.



Figura 110. Cuarta variación

Nuevamente, se presenta una variación que se pasea por las tonalidades de re mayor, fa# menor y la mayor. En esta ocasión en el teclado se van tocando arpeggios y en los bajos hay un motivo rítmico (negra, cuatro semicorcheas, negra) que se repite constantemente. Al final de esta variación el compositor reutiliza material de la variación número dos con una pequeña modificación.

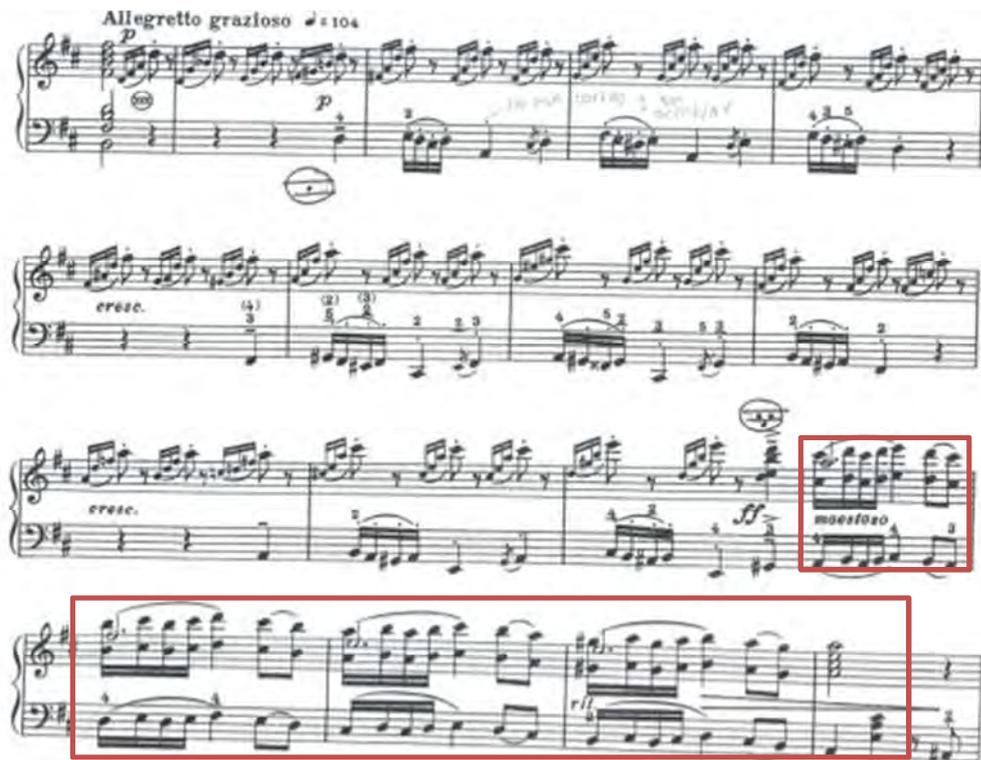


Figura 111. Quinta variación

A continuación tenemos una variación que está estructurada con base en acordes en sus diferentes inversiones. Inicia con si7 y mi menor, después con la7 y re mayor, y posteriormente con fa#7 y si menor. Se hace un descenso con las inversiones del acorde de fa# mayor con algunos acordes de transición.

Figura 112. Sexta variación

Nuevamente se presenta el tema original ahora mediante arpeggios como apoyaturas, siendo las *notas reales* las correspondientes al tema de Paganini. La mano izquierda sólo presenta acordes en el tiempo fuerte de cada compás. Para finalizar esta variación, se tocan escalas cromáticas en movimiento contrario.



Figura 113. Séptima variación

La penúltima variación presenta un cambio de armadura por primera vez, ahora en tonalidad de si mayor y, no sólo eso, la pieza conservará dicha armadura hasta finalizar. Se vuelve a retomar el ritmo de vals en los bajos. Para la mano derecha tenemos escalas en dieciseisavos y tresillos que en ocasiones resultan progresiones descendentes.



Figura 114. Octava variación

Casi para finalizar la obra se presentan partes del tema, ahora con ritmo en tresillos en ambos manuales. Inicialmente, en el manual derecho se tocan octavas para después convertirse en acordes y nuevamente regresar a las octavas. Se finaliza con una cadenza utilizando la escala de si mayor, recorriendo todo el teclado y con un *fortísimo* (*fff*) en acordes en tresillos de si mayor y re mayor para rematar la pieza con un si mayor contundente.

The musical score is presented in five systems. The first system shows the right hand playing octaves and the left hand playing chords, with a 'cresc.' marking and a 'ff' dynamic. The second system continues with chords and octaves, marked 'p' and 'ff'. The third system features a treble clef staff with chords and a bass clef staff with chords, marked 'fff marc.'. The fourth system shows a treble clef staff with a wide range of notes and a bass clef staff with chords, marked 'p cresc. u accel.'. The fifth system concludes with a treble clef staff with chords and a bass clef staff with chords, marked 'fff' and 'Fino'.

Figura 115. Variación final y coda

2.7.4 Opinión personal

La campanella es una obra que, a pesar de haberla tocado numerosas ocasiones en concierto, se debe seguir teniendo el mismo cuidado en los ensayos para evitar que, tanto el tema como las variaciones, se vayan deformando al punto de ser poco claros e ininteligibles para los oídos del público. Y es que la exigencia técnica para esta obra es altísima desde el principio hasta el final y un descuido en la forma de ensayar puede traer problemas serios al tocarla en público.

Desde la introducción, el carácter y la precisión con que se debe abordar la obra es elemental para, desde el punto de vista de la interpretación, ganar confianza y seguridad en el resto de la ejecución y generar interés en el oyente.

Cada una de las variaciones cuenta con ciertas particularidades y dificultades técnicas que merecen ser estudiadas con sumo cuidado y a un tempo lento para afianzar y asimilar todas y cada una de las notas, a fin de lograr una interpretación limpia y expresiva.

Esta pieza fue muy importante en mi formación puesto que desarrollé muchas habilidades que me sirvieron para abordar obras posteriores con mayor rapidez y facilidad.

2.8 Obertura La Urraca Ladrona

2.8.1 Gioachino Antonio Rossini

Notable compositor italiano, nació el 29 de febrero de 1792 en Pésaro, Italia y murió el 13 de noviembre de 1868 en Passy, cerca de París, Francia. Se destacó principalmente por sus óperas bufas, tales como El Barbero de Sevilla y Cenicienta, y sus óperas dramáticas; la más famosa de ellas es Guillermo Tell.

Gioachino Rossini era hijo de Giuseppe Rossini, un trompetista pobre que tocaba en diferentes bandas y orquestas, y de Anna Guidarini, cantante de papeles secundarios; por esta razón Rossini vivió gran parte de su infancia en teatros y rodeado de músicos, cantantes y actores.



Figura 116. Gioachino Rossini²³

A la edad de catorce años, entró a la Escuela Filarmónica de Bolonia (ahora el Conservatorio de Música del Estado de Martini) y compuso su primera ópera seria: Demetrio e Polibio, para los Mombelli, una familia de cantantes. A los quince años aprendió el violín, el corno y el clavecín y cantaba de manera frecuente en público,

²³ La ópera del siglo XIX, Fecha de consulta: 10 de mayo de 2016, URL: <https://goo.gl/cwweVO>

e incluso en el teatro para obtener algo de dinero. Cuando su voz cambió y se vio imposibilitado para continuar cantando, Rossini se convirtió en pianista acompañante y después en director. Su música se vio altamente influenciada por la escuela alemana de composición, tomando elementos de Haydn y Mozart para enriquecer su música.

Periodo italiano

Rossini incursionó en la ópera bufa, que era el género de moda en esta época. Su primera ópera bufa, *La cambiale di matrimonio* en 1810 fue presentada en Venecia y tuvo cierto éxito, aunque su inusual orquestación hizo que los cantantes se indignaran. Regresó a Bolonia otra vez y compuso la cantata *La morte di Didone* en 1811, una vez más, en homenaje a la familia Mombelli, quien lo había ayudado mucho. Posteriormente realizó la ópera bufa de dos actos *L'equivoca stravagante* en 1811, con la cual obtuvo un éxito rotundo. El siguiente año, dos más de sus óperas cómicas fueron producidas en Venecia.

Durante este periodo, Rossini rompió con la forma tradicional de la ópera bufa, adornando sus melodías, utilizando ritmos inusuales y con finales animosos, también poniendo a los cantantes al servicio de la música. Escribió en este tiempo siete óperas y varias cantatas que, junto con su íntimo contacto con el teatro, le dieron profunda experiencia y conocimiento en su profesión. Fue Venecia, la ciudad más refinada de Italia, la que le ofreció su verdadera gloria, misma en la que estrenó con gran éxito su primera ópera seria *Tancredi* en 1813, un verdadero trabajo dramático.

Rossini siguió cosechando éxitos en Italia y en 1815 presenta su ópera *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, que fue un éxito rotundo. Fue la primer ópera dedicada a la diva italiana Isabella Colbran, de quien pronto se enamoraría. En los próximos años en Italia realizó los siguientes trabajos:

- *Il barbiere di Siviglia* en 1816
- *Otello* en 1816
- *La Cenerentola* en 1817
- *La gazza ladra* en 1817
- *Armida* en 1817
- *La donna del lago* en 1819
- *Semiramide* en 1823

Periodo parisino

Rossini arribó a París en noviembre de 1823 y fue recibido con entusiasmo en la capital de Francia. París era el centro del mundo en ese entonces y Rossini lo sabía. Compuso *Il viaggio a Reims*, *Le Siège de Corinthe* en 1826 y *Le Comte Ory*, en 1828.

La ópera final de Rossini fue *Guillaume Tell* en la cual aborda un tema de nacionalismo y libertad, logrando la ovación del público. A la edad de 37 años, decidió no volver a escribir para el teatro, dado que tras la revolución de 1830, el nuevo gobierno decidió cancelar cualquier contrato que lo involucrara.

En 1845, muere su amada Colbran, y en 1847 se casa con *Olympe Pélissier*. Aunque Rossini estuvo otro periodo en Italia, en 1855 regresa a París y nunca más sale de allí. Murió a la edad de setenta y seis años.

2.8.2 Contexto histórico

En el siglo XIX, la ópera italiana toma un nuevo camino y mayor importancia, gracias al nacimiento de un nuevo estilo: la ópera bufa. La ópera bufa, ópera cómica u ópera semiseria se caracterizó por tratar temas de manera ligera y con sentido del humor. A estas alturas, al público llano le interesaban poco las historias de la mitología o los dramas, por lo que los empresarios decidieron crear nuevas ofertas para este tipo de público, considerablemente amplio.

Una de las principales características de este nuevo estilo era el Bel Canto, que ponderaba una línea vocal clara e inteligible por sobre cualquier otro elemento. Se tenían melodías sencillas y claras, pero también con explosiones virtuosas por parte de los solistas. Algunas de las óperas representativas de este periodo son *El Barbero de Sevilla*, *La Cenerentolla* y *Guillermo Tell* del compositor italiano Gioacchino Rossini.

Además de Rossini, se tienen compositores de gran importancia como Donizetti, quien compuso la última ópera bufa *Don Pascquale*. Sin duda, uno de los compositores más importantes de la época fue Giuseppe Verdi, tanto de estilo belcantista como verista, que da un giro a lo que hasta entonces estaba predominando. Sus óperas más famosas son *La Traviatta* y *Aida*.

El verismo intentaba reflejar la realidad del mundo tal como era, sin ningún tipo de idealización. Se enmarcaban en una ópera escenas de gran dramatismo, dejando de lado la ópera bufa e iniciando un nuevo estilo, con compositores como Pietro Mascagni con su *Cavalleria Rusticana*, Ruggero Leoncavallo con *Pagliacci* y Puccini con óperas como *Madame Butterfly* y *Turandot*.

La ópera italiana se ha engalanado con grandes compositores quienes, además, han influenciado a compositores de otros países en el mundo, pero siempre siendo la italiana la ópera por excelencia.

2.8.3 Análisis musical

Esta obertura está armonizada en la tonalidad de mi mayor. Inicia con un trino en mi – re# que hace las veces del rol del tambor, con el cual inicia la obertura en la versión original para orquesta. Se trata de una obra sumamente transparente desde el punto de vista armónico y melódico, tal como se esperaría de una obra de Rossini.



Figura 117. Rol de tambor

En el primer tema hay tres elementos rítmico - melódicos característicos que aparecen de manera constante. Dichos elementos se muestran a continuación con los colores rojo, azul y verde.



Figura 118 (a). Primer tema de La urraca ladrona

Handwritten musical score for the first theme of 'La urraca ladrona'. The score is written for piano and includes the following dynamic markings and performance instructions:

- First system:** *ff*, *fz*, *meno f*, *fz*, *p*, *No volentar fz*
- Second system:** *fz*, *fz*, *doz*, *doz fz*
- Third system:** *fz*, *fz*, *fz*, *fz*
- Fourth system:** *fz*, *doz*, *fz*, *fz*, *fz*, *fz*, *fz*
- Fifth system:** *ff*, *meno f*, *p*, *No volentar*

The score is divided into five systems, each with a blue border. The second system is further divided into four sections with red, green, and red borders. The first system has a blue border. The fifth system has a blue border. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Figura 118 (b). Primer tema de La urraca ladrona



Figura 118 (c). Primer tema de La urraca ladrona

Como se puede apreciar, sólo estos tres elementos están presentes durante todo el tema. El compositor presenta cambios en el tema con pequeñas inflexiones a si menor, la menor y do mayor. El tema concluye nuevamente con el trino que emula el rol del tambor. Un puente se presenta en ocho compases, el cual está armonizado en si mayor y si7 y servirá de conducción al primer cambio de tonalidad.



Figura 119. Rol de tambor y puente

El segundo tema, en pianísimo, se presenta en el relativo menor (mi menor) con un ritmo ostinato en los bajos y una melodía en tresillos. Podemos identificar una frase que se presenta en dos ocasiones (rojo); la primera en mi menor y la segunda en si7.



Figura 120. Inicia segundo tema en Mi menor

Enseguida tenemos cuatro frases con la misma estructura rítmica y con dominantes auxiliares en el acompañamiento, concluyendo con arpeggios en si mayor en fortísimo.



Figura 121. Uso de dominantes auxiliares

Un pequeño puente se presenta con motivos melódicos progresivos en la mano derecha, que también servirán de modulación para la siguiente parte.

The image shows a musical score for a bridge section. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system also has two staves. Red boxes highlight specific melodic passages in the right hand of both systems. The first box is in the first system, right hand, and the second box is in the second system, right hand. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Figura 122. Puente

Ahora este tema se presenta en mi mayor, y durante doce compases se tiene prácticamente la misma estructura rítmica y melódica.

The image shows a musical score for a modulation section. It consists of four systems of piano accompaniment. Each system has two staves (treble and bass clef). Red boxes highlight specific melodic passages in the right hand of each system. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, consistent with the previous figure.

Figura 123. Modulación a Mi mayor

Los siguientes quince compases se componen únicamente por tresillos en lo que respecta a la melodía. El ritmo ostinato se mantiene en los bajos a lo largo de dichos compases armonizando con acordes de si mayor, mi menor, mi disminuido, mi mayor y si7. Los últimos seis compases de esta sección podemos considerarlos un puente para lo que sigue, ya que son acordes cadenciales que reafirman la tonalidad de mi mayor.

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is composed of triplets of eighth notes. The bass line features a steady, repeating rhythmic pattern of eighth notes, with chords of D major, E minor, E diminished, and D major. Handwritten annotations include "Si-Mi Menor" at the top right, "piano" in the third measure of the first system, and "cresc. mi M" in the third measure of the third system. The score is divided into four systems: the first system has four measures, the second and third have four measures each, and the fourth has two measures.

Figura 124. Melodía con tresillos

Se presenta una nueva estructura, en la cual se puede apreciar que la melodía es tocada por los bajos y con la mano derecha se hace el acompañamiento. Se construye esta parte en base a progresiones; la primera sobre mi mayor, la segunda en si7, la tercera en mi menor y la última en re7.



Figura 125. Melodía en los bajos

A continuación, se retoman los tresillos en la mano derecha y bajos solos en la izquierda; sin embargo las progresiones se siguen presentando por fragmentos. La primer progresión (rojo) de tres compases, cinco progresiones más, de dos compases cada una (azul). La última de éstas (verde) culmina en re mayor, con un segmento que se repite en cuatro ocasiones en diferente octava.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is enclosed in a red rectangular box. The second, third, and fourth systems are enclosed in blue rectangular boxes. The fifth system is enclosed in a green rectangular box. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'sol dim.' and 'MP'. There are also numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) throughout the score.

Figura 126. Melodía con tresillos en ambas manos.

Esta parte concluye con notas de re *octavadas*, primero en *ff* y posteriormente en *p*, creando el efecto de eco.



Figura 127. Efecto de eco

Ahora un puente en pianísimo con una nota pedal en los bajos e intervalos de tercera y segunda en el teclado, que servirá para modular por primera vez a la tonalidad de sol mayor. En ésta se presenta uno de los temas más representativos de la obertura.



Figura 128. Puente

En el nuevo tema en sol mayor podemos identificar segmentos que se alternan con regularidad y que se ilustran a continuación, de acuerdo con lo siguiente: parte A (rojo), parte B (azul), parte C (verde) y parte C extendida (naranja). Los bajos mantienen un ritmo constante a lo largo de esta parte del tema, utilizando sólo I, V y IV grados.

The image displays a musical score for a theme in G major, organized into four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is annotated with colored boxes to identify different segments: red (Part A), blue (Part B), green (Part C), and orange (Part C extended). The bass line maintains a steady rhythm throughout, primarily using I, V, and IV chords. The treble staff contains melodic lines with various ornaments and dynamics such as *pp*, *mf*, and *ff*. The score includes fingerings and articulation marks.

Figura 129 (a). Tema en sol mayor

Figura 129 (b). Tema en sol mayor

En los bajos se aprecia un giro; de hacer ritmo se transforman en bajos solos, lo que da mayor dinámica al tema. Al igual que en la parte anterior, podemos identificar un par de segmentos que se alternan: parte A' (Rojo) parte D (Azul).

The image displays a musical score for a piece in G major, consisting of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass clef staff. The score is annotated with red and blue boxes to highlight specific segments. The first system features a red box around the bass line. The second system has a red box on the left, a blue box in the middle, and a red box on the right. The third system has a red box on the left and a blue box on the right. The fourth system has a blue box on the left and a red box on the right. The fifth system has a blue box on the left and a red box on the right. The sixth system has a red box on the left and a blue box on the right. The tempo marking 'allegro stacc. a poco' is visible in the first system, and 'cresc. a poco a poco' is visible in the fourth system. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

Figura 129 (c). Tema en sol mayor

Para finalizar esta parte del tema, los bajos vuelven a modificarse. Ahora su estructura será alternando un bajo y un acorde cada vez, con lo que se amplía aún más la textura sonora.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece in G major. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system includes the instruction 'sempre cresc.' and features a red box around the first two measures and a blue box around the last two measures. The third system has a red box around the middle two measures and blue boxes around the first and last measures. The fourth system includes the instruction 'sempre più cresc.' and has a blue box around the first two measures. The score includes various musical notations such as chords, accidentals, and dynamic markings.

Figura 129 (d). Tema en sol mayor

Durante ocho compases se vuelven a retomar los tresillos, y el acompañamiento únicamente se da en los acordes de sol mayor y re mayor. Tales compases sirven como conducción a un nuevo tema (aunque ya presentado anteriormente en otra tonalidad) en fortísimo.



Figura 130. Melodía con tresillos

Por segunda vez, se presenta el tema majestuoso visto en la página 6, en el que la melodía es ejecutada por los bajos en base a progresiones melódicas, y en el teclado se tocan los acordes. Los acordes sobre los que se ejecutan las progresiones son sol mayor, mi menor y la# disminuido. El tema concluye con cuatro compases que modulan a la tonalidad de mi menor, nuevamente.



Figura 131. Reexposición de tema con melodía en bajos

Se presenta otro pequeño puente para retomar un tema ya antes expuesto.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. A red box highlights a passage in the treble clef starting with a piano (pp) dynamic marking. The second system also has a treble clef and a bass clef. A red box highlights a passage in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 132. Puente

Ahora tenemos la reexposición del segundo tema de esta obertura, aunque no se presenta completo; únicamente los primeros dieciocho compases.

The image shows a musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. Each system has a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble clef. The second system shows a more complex texture with multiple voices in both hands. The third system continues the development of the theme. The fourth system concludes the reexposition with a 'VLOTA' marking in the bass clef.

Figura 133. Reexposición del segundo tema

En la página 8 de la obertura se presentó un puente que sirvió de modulación para el tema más representativo de ésta. Dicho tema se armonizó en la tonalidad de Sol mayor. Enseguida, podemos observar que esta estructura vuelve a aparecer de manera idéntica, sólo que esta vez en la tonalidad de mi mayor.



Figura 134. Puente



Figura 135 (a). Tema en mi mayor

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in G major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some circled numbers (1, 2, 3) and other annotations throughout the piece.

Figura 135 (b). Tema en mi mayor

Figura 135 (c). Tema en mi mayor

El tema culmina nuevamente con la melodía progresiva en los bajos y acompañamiento en el teclado en los acordes de Mi mayor, do# menor y la mayor, desembocando en cuatro compases que reafirman la tonalidad de mi mayor, con la cadencia I – V – I.

Figura 136. Reexposición de tema con melodía en bajos

Finalmente se presenta una coda que podemos analizar por partes. La primera parte consta de una progresión armónica en mi mayor, do#7, fa# menor y si mayor.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically a coda section. The score is written for two staves, treble and bass clef. The tempo marking is *Piu mosso*. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) is highlighted with a red box. The second system (measures 5-8) is also highlighted with a red box. The harmonic progression in the first system is: E major (mi mayor), D#7 (do#7), F# minor (fa# menor), and B major (si mayor). The second system continues with these chords and adds descending scales in the right hand and arpeggios in the left hand.

Figura 137 (a). Coda – progresión armónica

La siguiente parte tiene escalas descendentes en la mano derecha y arpeggios en la mano izquierda, en acordes de mi mayor, re# disminuido, do# menor, si mayor, la mayor, mi mayor, re# disminuido.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically a coda section. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) is highlighted with a red box. The second system (measures 5-8) is also highlighted with a red box. The first system continues with the harmonic progression from Figure 137 (a). The second system features descending scales in the right hand and arpeggios in the left hand, corresponding to the chords mentioned in the text: E major, D# diminished, D# minor, B major, A major, E major, and D# diminished. The tempo marking is *Piu mosso* and the dynamic marking is *credo.*

Figura 137 (b). Coda – escalas descendentes y arpeggios

La tercera parte se estructura con intervalos de octavas ascendentes en la mano derecha hasta llegar a una serie de compases en los que se forman acordes con las notas del bajo y la mano derecha: do mayor y la# disminuido.

Musical score for Figure 137 (c). It consists of two systems of piano music. The first system shows the right-hand part with a red box highlighting a section of ascending octaves. The second system shows the left-hand part with a red box highlighting a section of chords. The word "cresc." is written in the first system.

Figura 137 (c). Coda – octavas

La penúltima parte es cadencial, y reafirma con gran brío la tonalidad de mi mayor.

Musical score for Figure 137 (d). It consists of two systems of piano music. Both systems have red boxes highlighting specific sections. The first system has a red box around the right-hand part, and the second system has a red box around the left-hand part.

Figura 137 (d). Coda – cadencia I – V - I

Concluye con arpeggios, una escala y un gran acorde en ambos manuales, todo esto en mi mayor.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and some melodic fragments. A red rectangular box highlights the final measures of the treble staff in this system. The second system also consists of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the accompaniment. A red rectangular box highlights the first measures of both the treble and bass staves in this system. The music concludes with a large chord in both hands.

Figura 137 (e). Coda – arpeggios y escala de mi mayor

2.8.4 Opinión personal

La obertura de La gazza ladra es sin duda la pieza con más picardía de todo el programa, y es que el lenguaje cristalino y alegre de Rossini se deja ver completamente en esta obra.

Considero que no es una pieza fácil de interpretar, primero por la extensa duración y después por la cantidad de aspectos técnicos que involucra, sin contar que es una transcripción de orquesta para acordeón; no todo puede tocarse tal cual está escrito originalmente. Para poder emular o semejar los diferentes instrumentos de la orquesta, durante la ejecución de esta obertura, es necesario realizar cambios de registro en el manual derecho sin que el pulso metronómico se vea afectado, es decir, los cambios deben ser muy rápidos para evitar que el flujo de la obra se interrumpa.

La velocidad juega también un papel de suma importancia, ya que si se toca demasiado lenta la obertura, tiende a volverse pesada y aburrida, no sólo para el escucha, sino también para el intérprete. Pero no sólo se trata de la velocidad, sino de mantenerla constante, por lo que la práctica diaria con metrónomo se vuelve de vital importancia, para evitar ralentarla de manera inconsciente.

Con esta obra comprendí, entre otras cosas, que para evitar caer en la monotonía, es preciso el uso inteligente de los matices y el desarrollo de líneas melódicas expresivas que den movimiento a todo el desarrollo. De esta manera, la interpretación fluye y se disfruta.

CONCLUSIONES

El presente trabajo me deja una gran experiencia sobre el estudio a fondo de cada una de las obras que integran mi programa de titulación, no sólo desde el aspecto técnico sino también de la investigación. Y es que la información disponible del acordeón y los nuevos compositores de dicho instrumento aún es poca, en comparación con instrumentos como el piano o el órgano, por mencionar algunos. De tal modo que la investigación sobre datos relevantes y fehacientes fue un proceso arduo, pero muy enriquecedor y motivante. Conocer un poco de la vida y el contexto histórico de los compositores que integran mi programa me dio mayores herramientas para una correcta interpretación de cada una de las obras.

Es cierto que para poder interpretar alguna pieza es necesario no sólo conocer las notas y tener un dominio amplio sobre el aspecto técnico, sino también la comprensión del porqué de la obra y la vida del autor, o por lo menos del momento en el cual compuso dicha pieza. Por ende, estas notas al programa, son de gran valor para mi calidad interpretativa en el concierto de titulación, pero también cumplen con otro aspecto personal, que es el de generar un hábito en mí para el estudio de obras posteriores a este trabajo.

ÍNDICE GRÁFICO

Figura 1. Acordeón de Demian Ciryll	1
Figura 2. Sheng chino	2
Figura 3. Acordeón diatónico.....	3
Figura 4. Acordeones cromáticos	4
Figura 5. Acordeón convertor	5
Figura 6. Luciano Fancelli	7
Figura 7. Introducción – Acuarelas cubanas	11
Figura 8. Tema a tres voces – Acuarelas cubanas	12
Figura 9. Formación de acordes de séptima menor	12
Figura 10. Acordes de séptima y síncopa	13
Figura 11. Escala mayor en los bajos	13
Figura 12. Acordes en mano derecha	14
Figura 13. Canto en los bajos	14
Figura 14. Reexposición del tema II – Acuarelas cubanas	15
Figura 15. Tema I extendido – Acuarelas cubanas	15
Figura 16. Coda – Acuarelas cubanas	15
Figura 17. Hans Brehme	17
Figura 18. Presentación del tema – Elegía.....	22
Figura 19. Textura polifónica a cuatro voces	22
Figura 20. Tema principal de la Elegía en los bajos	23
Figura 21. Nuevo material rítmico – melódico de la Elegía	23
Figura 22. Puente	24
Figura 23. Presentación del tema en los bajos	24
Figura 24. Puente y material melódico nuevo.....	25
Figura 25. Coda – Elegía	25
Figura 26. Tema I – Capricho	26
.....	27
Figura 27. Arpeggios en mano derecha	27
Figura 28. Puente y reexposición del Tema I del Capricho.....	27
Figura 29. Tema basado en progresiones	28

Figura 30. Nueva reexposición del tema I del Capricho	30
Figura 31. Tema con birritmia.....	30
Figura 32. Técnica de bellows shake.....	31
Figura 33. Coda - Capricho	32
Figura 34. Johann Sebastian Bach.....	34
Figura 35. Textura polifónica a cuatro voces.....	39
Figura 36. Puente	40
Figura 37. Textura polifónica a tres voces.....	40
Figura 38. Arpeggios descendentes.....	41
Figura 39. Arpeggios ascendentes	41
Figura 40. Sección moduladora a Re mayor	42
Figura 41. Pedal en el manual izquierdo.....	42
Figura 42. Coda - Preludio.....	43
Figura 43. Exposición del sujeto – Fuga.....	44
Figura 44. Presentación de la respuesta, contrasujeto 1 y episodio 1	44
Figura 45. Sujeto y contrasujeto 2	45
Figura 46. Episodio 2.....	45
Figura 47. Contrasujeto 2 y sujeto.....	46
Figura 48. Termina exposición de la Fuga.....	46
Figura 49. Sujeto y dos respuestas	47
Figura 50. Episodio 3.....	47
Figura 51. Textura polifónica a cuatro voces.....	48
Figura 52. Textura polifónica a tres voces y presentación del sujeto	48
Figura 53. Sujeto y contrasujeto 2	49
Figura 54. Coda - Fuga	49
Figura 55. Franz Liszt.....	51
Figura 56. Introducción – Rapsodia húngara no. 2.....	55
Figura 57. Primer tema	56
Figura 58. Cadenza.....	56
Figura 59. Breve modulación a Mi mayor.....	56
Figura 60. Melodía y variaciones	57

Figura 61. Acordes repetidos en manual izquierdo y cadenza	57
Figura 62. Reexposición del tema I.....	58
Figura 63. Cadencia y modulación a La mayor	59
Figura 64. Melodía en los bajos	60
.....	60
Figura 65. Puente - Vivace	60
Figura 66. Octavas melódicas en la mano derecha	61
Figura 67. Inicia tema en fa# mayor	62
Figura 68. Dobles arpegios.....	62
Figura 69. Línea melódica ornamentada con do#	63
Figura 70. Escalas en Fa# mayor	64
Figura 71. Escalas en Do# mayor	64
Figura 72. Escalas cromáticas en ambos manuales	65
Figura 73. Regreso a la tonalidad de fa# mayor	65
Figura 74. Tema en fa# mayor y do# mayor	66
Figura 75. Escalas cromáticas en ambos manuales	67
Figura 76. Reutilización de material anterior	67
Figura 77. Escalas mayores de La y Fa#	68
Figura 78. Ritmo y melodía alternados en los bajos.....	68
Figura 79. Puente previo a la coda	69
Figura 80. Coda	69
Figura 81. John Gart.....	71
Figura 82. Introducción - Scherzo	74
Figura 83. Primer tema del Scherzo.....	75
Figura 84. Segundo tema del Scherzo.....	76
Figura 85. Tercer tema del Scherzo	77
Figura 86. Reexposición del primer tema	78
Figura 87. Puente	79
Figura 88. Cuarto tema del Scherzo.....	80
Figura 89. Reexposición del tema y coda	81
Figura 90. Paul Creston	84

Figura 91. Primer tema del Preludio.....	87
Figura 92. Segundo tema del Preludio.....	87
Figura 93. Final de tema 2 del Preludio	88
Figura. 94 Puente para la danza	88
Figura 95. Ritmo básico de la Danza	89
Figura 96 (a). Tema I de la Danza, parte 1	89
Figura 96 (b). Tema I de la danza, parte 2	90
Figura 96 (c). Tema I de la Danza, parte 3	91
Figura 97. Progresiones en la mano derecha	91
Figura 98 (a). Tema II de la Danza, parte 1	92
Figura 98 (b). Tema II de la Danza, parte 2	92
Figura 98 (c). Tema II de la danza, parte 3.....	93
Figura 99. Progresiones melódicas en la mano derecha	93
Figura 100. Puente	94
Figura 101. Reexposición del tema I de la danza.....	94
Figura 102. Reexposición de material rítmico – melódico	95
Figura 103. Coda de la danza	95
Figura 104. Rudolf Würthner	98
Figura 105. Introducción de La campanella.....	100
Figura 106. Presentación del tema	101
Figura 107. Segunda variación	102
Figura 108. Tercera variación	102
Figura 109. Puente	103
Figura 110. Cuarta variación	103
Figura 111. Quinta variación.....	104
Figura 112. Sexta variación	105
Figura 113. Séptima variación.....	106
Figura 114. Octava variación.....	106
Figura 115. Variación final y coda.....	107
Figura 116. Gioachino Rossini.....	109
Figura 117. Rol de tambor	113

Figura 118 (a). Primer tema de La urraca ladrona.....	113
Figura 118 (b). Primer tema de La urraca ladrona.....	114
Figura 118 (c). Primer tema de La urraca ladrona.....	115
Figura 119. Rol de tambor y puente.....	115
Figura 120. Inicia segundo tema en Mi menor.....	116
Figura 121. Uso de dominantes auxiliares.....	116
Figura 122. Puente.....	117
Figura 123. Modulaci3n a Mi mayor.....	117
Figura 124. Melodía con tresillos.....	118
Figura 125. Melodía en los bajos.....	119
Figura 126. Melodía con tresillos en ambas manos.....	120
Figura 127. Efecto de eco.....	121
Figura 128. Puente.....	121
Figura 129 (a). Tema en sol mayor.....	122
Figura 129 (b). Tema en sol mayor.....	123
Figura 129 (c). Tema en sol mayor.....	124
Figura 129 (d). Tema en sol mayor.....	125
Figura 130. Melodía con tresillos.....	126
Figura 131. Reexposici3n de tema con melodía en bajos.....	126
Figura 132. Puente.....	127
Figura 133. Reexposici3n del segundo tema.....	127
Figura 134. Puente.....	128
Figura 135 (a). Tema en mi mayor.....	128
Figura 135 (b). Tema en mi mayor.....	129
Figura 135 (c). Tema en mi mayor.....	130
Figura 136. Reexposici3n de tema con melodía en bajos.....	130
Figura 137 (a). Coda – progresi3n arm3nica.....	131
Figura 137 (b). Coda – escalas descendentes y arpegios.....	131
Figura 137 (c). Coda – octavas.....	132
Figura 137 (d). Coda – cadencia I – V -I.....	132
Figura 137 (e). Coda – arpegios y escala de mi mayor.....	133

ANEXOS

A.1 PROGRAMA PARA EL CONCIERTO

Acuarelas cubanas	Luciano Fancelli (1928 – 1953)
Elegía y capricho de otoño Op. 57	Hans Brehme (1904 – 1957)
Preludio y fuga en Sol mayor, BWV 557	Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) Arr. Lievkovimov Gennadi Evgenievich
Rapsodia húngara No. 2	Franz Liszt (1811 – 1886) Arr. Ernesto Thill

INTERMEDIO

Scherzo	John Gart (1893 – 1990)
Preludio y danza Op. 69	Paul Creston (1906 – 1985)
La campanella Estudio de concierto	Rudolf Würthner (1920 – 1974)
Obertura La urraca ladrona	Gioachino Rossini (1792 – 1868) Arr. L.O. Anzaghi

Iram Morales Gallardo, acordeón

A.2 SÍNTESIS PARA EL PROGRAMA DE MANO

El acordeón fue patentado el 6 de mayo de 1829 por el fabricante de pianos y órganos Demian Ciryll en Viena. Lo construyó junto con sus hijos Carlo y Guido y consistía en una caja sobre la cual colocaron un conjunto de lengüetas metálicas que vibraban libremente con el paso del aire proporcionado por un fuelle de fácil manejo. Resultaba un instrumento sumamente asequible y de fácil transportación, ideal para viajeros. El acordeón surgió como un instrumento de corte popular, principalmente. Era un instrumento que poco se parecía al actual, únicamente constaba de cinco botones que producían acordes diferentes al abrir y cerrar el fuelle; de allí su nombre.

Actualmente, debido al gran trabajo de los constructores y fabricantes de acordeón, existen diferentes tipos, aunque su clasificación más general los divide en dos: acordeón cromático y acordeón bisonoro o diatónico. El primero es el que se utilizará en este recital.

El repertorio seleccionado para el concierto de titulación está conformado por ocho piezas, de las cuales cinco fueron escritas para acordeón y las tres restantes son transcripciones. Las obras originales para acordeón son: Acuarelas cubanas (Luciano Fancelli), Preludio y danza Op. 69 (Paul Creston), Elegía y capricho de otoño Op. 57 (Hans Brehme), Scherzo (John Gart) y La campanella Concierto de estudio (Rudolf Würthner).

La selección de las obras originales para acordeón tiene como objetivo mostrar los recursos técnicos e interpretativos del acordeón en el repertorio del siglo XX. El acordeón es un instrumento que tiene su origen en Europa. Muchos compositores para acordeón son de tal continente. Éste es el caso de Hans Brehme, compositor alemán que compuso diversas piezas para acordeón solo. El lenguaje de sus composiciones era predominantemente clásico.

Otro compositor y acordeonista fue el alemán Rudolf Würthner, quien estudió en la Escuela Municipal de Música de Trossingen y en la Universidad de Música de

Stuttgart. Sus composiciones se caracterizan por grandes muestras de virtuosismo. Además de componer piezas para acordeón solo, también compuso varias obras para acordeón y orquesta.

Otro compositor europeo fue el Italiano Luciano Fancelli, quien, además de composición, estudió acordeón como instrumento principal. Entre sus obras se pueden encontrar estilos que van desde el clásico hasta el jazz, incluso pasando por la música popular, introduciendo nuevas técnicas en la ejecución del acordeón y armonías modernas.

Pero no solamente están los compositores europeos. El gran auge del acordeón alrededor del mundo propició el interés de nuevos compositores en la música de dicho instrumento. Como ejemplo, tenemos a John Gart, que nació en Francia, pero vivió gran parte de su vida en Estados Unidos, específicamente en Nueva York. Y finalmente, Paul Creston, compositor nacido en la ciudad de Nueva York. Su obra comprende música para piano, violín, saxofón, orquesta y un buen número de trabajos originales para acordeón, incluyendo un concierto, el cual fue tocado en México por la OFUNAM. En dicha ocasión, la solista fue la maestra y acordeonista Teresa Bazán Pérez-Taylor.

En cuanto a las transcripciones, las piezas seleccionadas fueron Rapsodia húngara No. 2 de Franz Liszt, la obertura de La urraca ladrona de Gioachino Rossini y Preludio y fuga en Sol mayor, BWV 557 de Johann Sebastian Bach. El principal motivo por el que se seleccionaron estas piezas es por la gran trascendencia e impacto que tienen hasta la actualidad dentro del ámbito de la música clásica. Las transcripciones de la Rapsodia húngara No. 2 y la obertura de La urraca ladrona fueron realizadas por Ernesto Thill y Luigi Oreste Anzaghi, respectivamente. El primero fue profesor de la Facultad de Música de la UNAM, mientras que Anzaghi fue un reconocido acordeonista italiano que escribió una gran cantidad de métodos y arreglos para acordeón solo. La transcripción de la obra de Bach fue hecha por el acordeonista ruso Lievkovimov Gennadi Evgenievich.

A.3 BIBLIOGRAFÍA

Fuentes impresas

Fischer, S. (2007). Ernst Klee: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt am Main

Clement , F. (1944). De Bach a Meyerbeer. Argentina, Calomino

Longyear, R. M. (2014). Franz Liszt. Salem Press Biographical Encyclopedia

Caussou, J. (2014). Rossini, Gioachino. Enciclopedia Britannica

Referencias electrónicas

Accordion, Fecha de Consulta: 13 de abril de 2017, URL: <https://goo.gl/2ikiSO>

Breve historia del acordeón, Fecha de Consulta, 13 de abril de 2017, URL: <http://www.abarberena.com/acordi.html>

Explora Arte Chino, Instrumentos Musicales, ¡y mucho más! Fecha de Consulta, 13 de abril de 2017, URL: <https://goo.gl/kZpsqm>

Internet Archive, Paul Creston, Fecha de consulta: 4 de mayo de 2016, URL: <http://goo.gl/jCGQOt>

Naxos (2016), Paul Creston, Fecha de consulta: 4 de mayo de 2016, URL: <http://goo.gl/gqiywd>

Luciano Fancelli, Biografía, Fecha de Consulta: 2 de marzo de 2016, URL: <http://goo.gl/556DyC>

La Italia Fascista, Fecha de consulta: 3 de marzo de 2016, URL: <http://goo.gl/P5G1qQ>

Italia en la Segunda Guerra Mundial, Fecha de consulta: 3 de marzo de 2016, URL: <http://goo.gl/kEC4M4>

La Fisarmonica, La storia, Fecha de consulta: 3 de marzo de 2016, URL: <http://goo.gl/FuYyAz>

Accordion – Online.de, Hans Brehme, Fecha de Consulta: 23 de febrero de 2016, URL: <http://goo.gl/Ntv02g>

Elegy, Fecha de consulta: 2 de octubre de 2017, URL: <https://goo.gl/HW3sb6>

La historiografía alemana en la segunda mitad del siglo xx, Fecha de consulta: 3 de abril de 2016, URL: <http://goo.gl/qh9MBc>

Momentos clave del siglo XX, Fecha de consulta: 3 de abril de 2016, URL: <https://goo.gl/FSZyWS>

160 years of accordions made in Germany, Fecha de consulta: 3 de abril de 2016, URL: <http://goo.gl/3tP622>

Prelude, Fecha de consulta 2 de octubre de 2017, URL: <https://goo.gl/afZz6C>

Eight Short Preludes and Fugues, Fecha de Consulta: 27 de abril de 2017, URL: <https://goo.gl/qZhO6S>

Hungarian Rhapsodies, Fecha de Consulta: 7 de mayo de 2017, URL: <https://goo.gl/OY5SUo>

Liszt, Franz, §8: The Glanzzeit, 1839–47, Fecha de Consulta: 7 de mayo de 2017, URL: <https://goo.gl/UII5LV>

Scherzo, Fecha de Consulta: 16 de septiembre de 2017, URL: <https://goo.gl/6Kw2pQ>

América Accordionists' Association (2009), AAA Founders, Fecha de Consulta: 22 de febrero de 2016, URL: <http://goo.gl/phREaH>

Busso Music Inc (2011), Fecha de Consulta: 22 de febrero de 2016, URL <http://goo.gl/rPh147>

Space Age Musicmaker (2015), John Gart, Fecha de Consulta: 4 de mayo de 2016, URL: <http://goo.gl/3u1iaS>

American Accordionists' Association, Fecha de Consulta: 16 de mayo de 2017, URL: <https://goo.gl/kxB5mX>

Accordeonworld, Rudolf Würthner, Fecha de Consulta: 4 de mayo de 2016, URL: <http://goo.gl/6H8gsu>

Cuatro siglos de ópera, Fecha de consulta: 10 de mayo de 2016, URL: <https://goo.gl/lpsdXd>

La ópera del siglo XIX, Fecha de consulta: 10 de mayo de 2016, URL: <https://goo.gl/cvweVO>

