

ACORDEÓN PARA COMPOSITORES



RICARDO LLANOS & IÑAKI ALBERDI

RICARDO LLANOSVÁZQUEZ
ricardollanosvazquez@gmail.com

IÑAKIALBERDI ALZAGA
accordion@ialberdi.com

© 2000, 2002, 2020 Ricardo Llanos Vázquez & Iñaki Alberdi Alzaga

ISBN: 84-607-6778-7

D.L.: SS-202/03

Impreso en Antza (Lasarte-Oria)

Todos los derechos reservados. Los usuarios pueden descargar nuestra publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales.

All rights reserved. Users can download our publication and share it with others, but they are not allowed to modify its content in any way or use it for commercial purposes.

Prólogo a la edición revisada (2020)

Este pequeño libro surgió con la intención de ser un pequeño manual práctico que facilitara a los compositores que se acercaran por primera vez al acordeón de concierto un conocimiento básico de las posibilidades técnicas y acústicas del mismo.

En los años que han transcurrido desde la primera edición, primero en español y después en inglés, el repertorio para acordeón de concierto —solo, música de cámara y orquesta- ha experimentado un crecimiento espectacular. Cualquier selección de obras, adicional a la que en su momento propusimos, supondría dejar de lado otra colección de partituras igualmente válidas. Es por ello que hemos preferido dejar a los lectores de esta edición revisada —posiblemente acordeonistas que pretenden ofrecer a un compositor con el que colabora una base en la que consultar las posibilidades de nuestro instrumento— la libertad de completar las listas que inicialmente dimos con las obras que considere más oportunas.

En esta revisión hemos corregido algunas erratas y, en general, hemos unificado los contenidos de los apéndices de las versiones en español y en inglés.

Tal y como indicamos en el copyright, los usuarios pueden ahora descargar nuestra publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales.

**ACORDEÓN
PARA
COMPOSITORES**

**RICARDO LLANOS
IÑAKI ALBERDI**

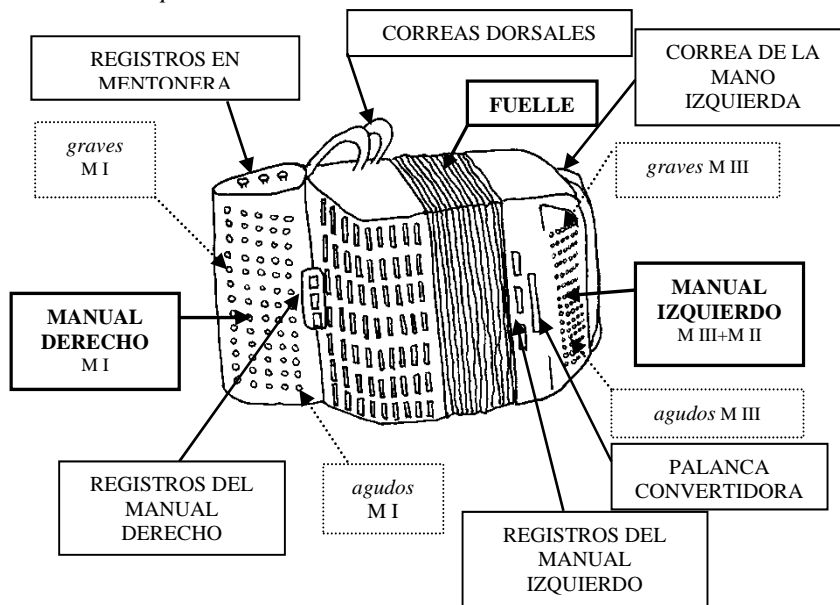
DIBUJOS: MONTXO LÓPEZ DE IPIÑA PEÑA ("MON")

ACORDEÓN PARA COMPOSITORES

RICARDO LLANOS
IÑAKI ALBERDI

Introducción

El presente estudio nace con la intención de ser un pequeño manual práctico que permita a los compositores que se acerquen por primera vez al acordeón de concierto un conocimiento básico de las posibilidades técnicas y acústicas del mismo. Es evidente que a la hora de la colaboración entre el intérprete acordeonista y el compositor, aquél deberá suministrar además a éste cierta cantidad de obras musicales y grabaciones que ejemplifiquen lo que aquí hemos resumido. Es por ello que al final del estudio damos algunas referencias de partituras y CDs que pueden servir para tal finalidad. Y para completar el trabajo, hemos incluido unos breves apéndices sobre la acústica, la historia y la conformación del repertorio del acordeón de concierto.

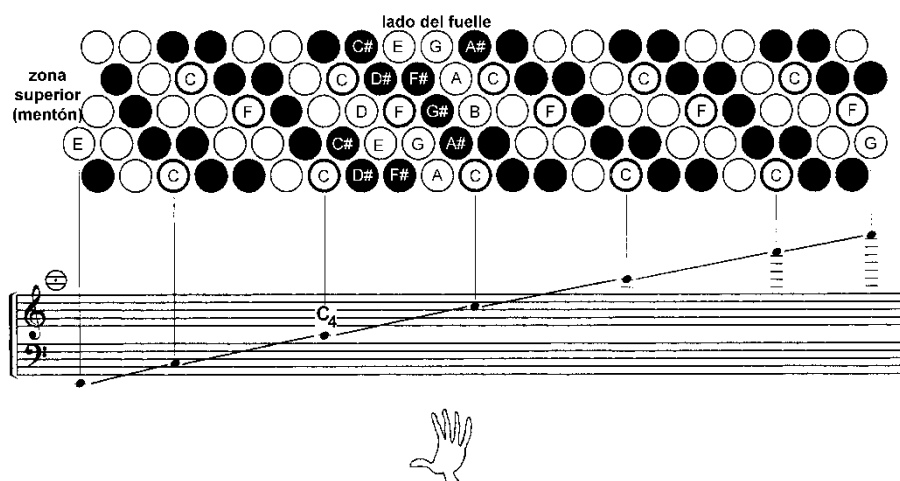


El acordeón es un instrumento de **viento** variable movido por un fuelle, que acciona el brazo izquierdo, y con dos botoneras, una para cada mano.

A. MANO DERECHA. MANUAL I. (M I).

1) Descripción del manual

- 5 filas de botones ordenados **cromáticamente en diagonal**. Dentro de cada fila, la relación interválica existente entre un botón y su contiguo inferior es de una tercera menor ascendente.
- La 4ª y 5ª filas son repetición de las dos primeras, para facilitar las digitaciones.
- Los botones correspondientes a las notas do y fa están marcados para facilitar los desplazamientos de la mano derecha sobre la botonera.
- Sobre la partitura se indica por **M I**.

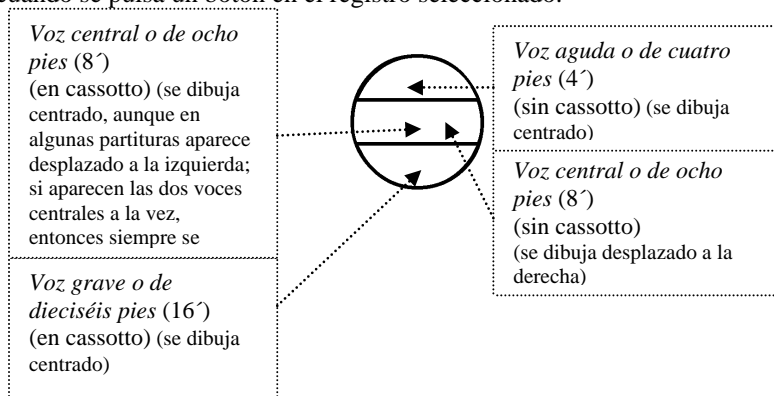


Nota: este gráfico corresponde al sistema de botonera más habitual en Europa Occidental, el llamado sistema italiano o de Do en primera fila (Do, Re#, Fa#, La en la primera fila). Este es el sistema con el que trataremos en este estudio, aunque existen otras disposiciones: el sistema finlandés o de Sib en primera fila (La#, Do#, Mi y Sol en la primera fila) y el sistema ruso o de Si natural en primera fila (Si, Re, Fa and Sol# en la primera fila). Al escribir para estos sistemas recordar las notas colocadas en la primera fila: ello será importante cuando estudiemos la botonera izquierda posibilidad de usar el pulgar en su primera fila.

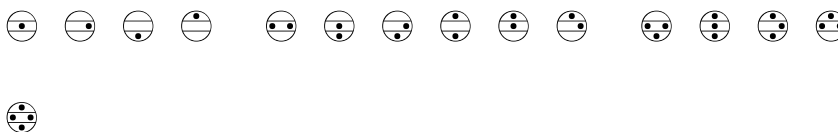
2) Registración

Símbolos gráficos

- El acordeón tiene 4 “voces” en su manual derecho. Cada voz consiste en un juego completo e independiente de lengüetas (y por tanto, de sonidos) que si se desea se va a poder mezclar con cada uno de los otros tres juegos.
- Existen **dos voces centrales** (8´), **una grave** (16´) y **una aguda** (4´), resultando un total de 15 combinaciones diferentes. La notación en “pies” se toma de la registración del órgano. La voz de 16´ suena una octava por debajo de las de 8´ y la voz de 4´ una octava por encima.
- Los registros se simbolizan mediante un **círculo dividido en tres alturas** (ver la figura siguiente). En los espacios resultantes se dibujan unos puntos que hacen referencia a la cantidad y a la octava de los sonidos (voces) que suenan cuando se pulsa un botón en el registro seleccionado.



- Por tanto, los **registros disponibles** serán:



Registros en cassotto

- El cassotto es una cámara de resonancia que, al funcionar como un filtro que atenúa los armónicos más agudos, hace que las voces dispuestas en su interior (la de 16´ y una de las de 8´) proyecten un **sonido más redondeado** que el de las situadas fuera de él (la otra de 8´ y la de 4´). Para diferenciar gráficamente

las dos voces centrales, el punto correspondiente a la que se halla dentro de cassotto se dibuja centrado (o desplazado a la izquierda), mientras que el punto correspondiente a la que se halla fuera de cassotto se dibuja desplazado a la derecha.

Registros en mentonera

- Algunos registros se encuentran repetidos en mentonera. Se cambian con el mentón (de ahí su nombre) y **no es necesario dejar tiempo para su accionamiento.**
- Los registros situados normalmente en mentonera son:

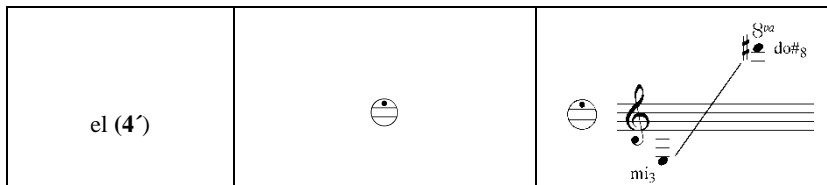


- Actualmente algunos modelos empiezan a incorporar un sistema de registros denominados “multimentoneras”, mediante los cuales es posible cambiar cualquier registro con el mentón.

3) Extensión

- La extensión del manual derecho va a depender de la familia a la que pertenezca el registro utilizado.

| <i>Familia de registros</i> | <i>Registro</i> | <i>Extensión real (y escrita)</i> |
|---|-----------------|-----------------------------------|
| familia del(16´) (aquellos que tienen como voz más grave una voz de 16´) | | |
| familia del (8´) (aquellos que tienen como voz más grave una voz de 8´) | | |



- Comparando entre sí estos cuadros de extensiones, observamos que lo que en realidad ocurre es que:
 - La extensión de los registros de la familia del (8') es la misma que la extensión de los registros (8') de una sola voz (con o sin cassotto) y que era la que habíamos indicado en el gráfico anterior del manual I.
 - La extensión de los registros de la familia del (16') resulta de bajar una octava la extensión de los registros (8').
 - La extensión del registro de 4' sube una octava la extensión de los registros de 8' (con excepción de las últimas notas, las que van de re₇ a sol₇, que quedan igual).
- Ello se debe a que **la altura real percibida viene determinada por la de la voz más grave** presente en un registro.
- En la escritura de música contemporánea se tiende a seguir la **notación de altura exacta** ("exact pitch notation"), que consiste en escribir sobre la partitura los sonidos reales emitidos y que son **los que hemos anotado en la tabla anterior**.
- Así, **el compositor escribirá las notas sobre el pentagrama en la altura en que él quiera que realmente suenen**. El que utilice un registro u otro fijará la extensión disponible (y caracterizará el timbre). Será después el acordeonista quien, a la vista de la registración solicitada, se preocupará de tocar sobre los botones que con esa registración emitan los sonidos en la octava deseada y *escrita* por el compositor. Convendrá indicar la expresión "*exact pitch notation*" al comienzo de la obra.

4) Condiciones Técnicas

Intervalos abarcados

| <i>Número de botones pulsados simultáneamente</i> | <i>Intervalo abarcado (condiciones más cómodas)</i> | <i>Intervalo abarcado (condiciones extremas)</i> |
|---|---|--|
| 2 en textura de acordes | 8 ^a + 8 ^a | 8 ^a + 8 ^a + 4 ^a A |
| 2 en texturas contrapuntísticas | 8 ^a + 3 ^a M | 8 ^a + 6 ^a M |
| 3 en textura de acordes | 8 ^a + 6 ^a M | 8 ^a + 8 ^a |

| | | |
|-------------------------|---|---|
| 4 en textura de acordes | 8ª + 4ªA, siempre que las dos voces intermedias estén separadas un máximo de una octava entre sí, siendo lo más habitual una distancia de sexta mayor. | 8ª + 6ªM, siempre que las dos voces intermedias estén separadas un máximo de una octava entre sí, siendo lo más habitual una distancia de sexta mayor. |
| 5 en textura de acordes | 8ª. Las voces intermedias sin limitación. | 8ª + 3ªm. Las voces intermedias sin limitación |

- Las **extensiones máximas apuntadas deben utilizarse como excepción**, nunca como habituales. Si se desea eliminar o suavizar las restricciones para las voces intermedias, quitar una (otra) tercera menor a las extensiones máximas indicadas. Por el contrario, en el caso de 4 y 5 botones pulsados en textura de acordes, es posible abarcar intervalos mayores que los indicados, teniendo entonces en cuenta que las limitaciones para las voces intermedias serán aún mayores.
- Se pueden realizar texturas contrapuntísticas a 3 voces en la mano derecha, pero nunca moviéndose las tres voces simultáneamente y de moverse dos, la tercera deberá estar quieta o prácticamente quieta. Además, ya no se estará en disposición de exigir cualquier articulación en cada voz, independientemente de las demás voces.
- El *dedo 1* puede pulsar dos botones contiguos, lo que, debido a la disposición de la botonera, implica un intervalo de 2ª mayor, una 2ª menor o una 3ª menor con un solo dedo. Lo más cómodo es tocar un intervalo de 2ª mayor o menor (dos botones en diagonal).

Repetición de nota (rebatido)

- Sin problemas *si la nota está sola*. Se realiza cambiando de dedos sobre el mismo botón o alternando los dos botones que producen el mismo sonido (caso de 1ª y 4ª fila o 2ª y 5ª).



(“Itzal” para acordeón solo de Jesús Torres)
(Ver también “Flashing” de Arne Nordheim).

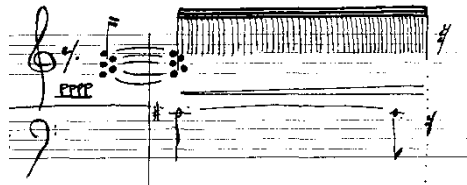
- Si se pulsa(n) *otra(s) nota(s) a la vez*, conviene dejar los dedos 1 y 2 ó 3 y 4 para la repetición de notas, a una distancia máxima aproximada de 8ª con las notas tenidas.



("Itzal" para acordeón solo de Jesús Torres)

(Ver también "Phantasie 84" de Jürgen Ganzler: el efecto estéreo facilita la repetición).

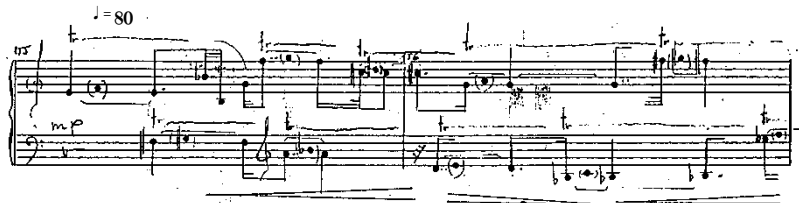
- También se pueden repetir notas o acordes (en este caso con los mismos dedos) a bastante velocidad mediante una articulación rápida de antebrazo y muñeca. Es recomendable que este tipo de repetición no dure mucho, puesto que es fatigosa.



("Alphabet" para acordeón, saxo soprano/barítono y percusión de Pascal Gaigne)
(Ver también "Episoden, Figuren" de Mauricio Kagel).

Trinos y trémolos

- Los *trinos* no presentan ningún problema, a excepción de los propios dedos del intérprete (los mejores dedos son el 2 y el 3, después el 4 y el 1, y por último el 5, que no obstante puede ser utilizado con cualquiera de los otros salvo con el 4).

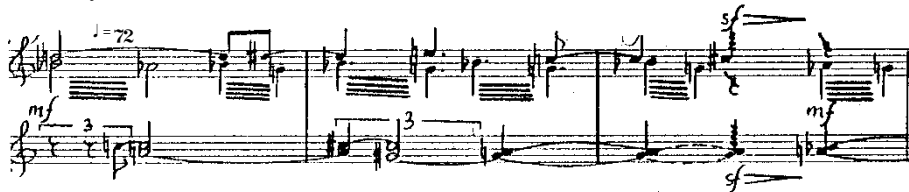


("Itzal" para acordeón solo de Jesús Torres)



(“Des Ténèbres à la Lumière” para acordeón solo de Edison Denisov)
 (By authorization of Alphonse Leduc & Cie, owner and publisher for the world, Paris-France)

- Los *trémolos* tampoco presentan problemas. Para su extensión téngase en cuenta lo dicho sobre lo que abarca la mano derecha (dos 8^{as} sin problemas; más puede resultar incómodo). El dedo 1 puede pulsar dos botones contiguos (lo que, debido a la disposición de la botonera, quiere decir un intervalo de 2^a mayor o menor, o una 3^a menor).

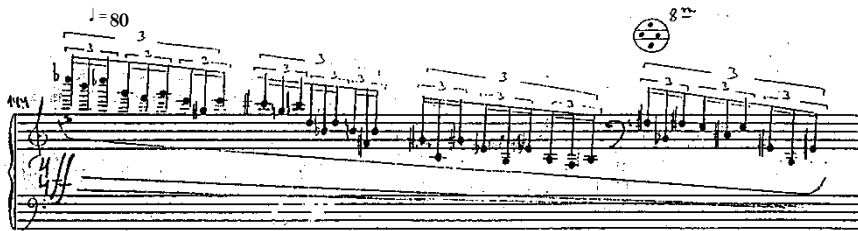


(“Akorda” para acordeón y orquesta de Gabriel Erkoreka. © Copyright Oxford University Press 2000. Reproduced by permission)

(Ver también “Jeux d’anches” de Magnus Lindberg).

Velocidad

- Se pueden realizar todo tipo de texturas a gran velocidad, si bien dependerá de las articulaciones solicitadas: con un legato ligero son posibles las mayores velocidades, a medida que nos desplazamos hacia articulaciones extremas (staccato o legatissimo) la velocidad se reduce. Si se emplean notas dobles, no ir más allá de la octava si se desea escribir un fragmento virtuoso.

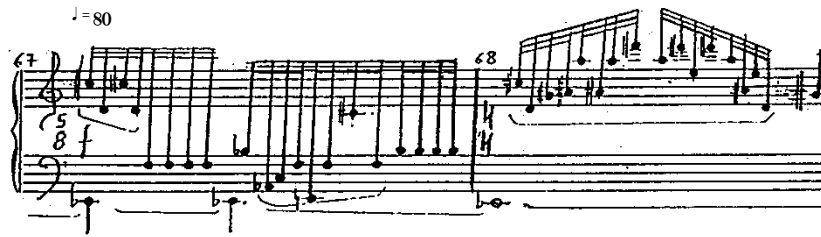


(“Itzal” para acordeón solo de Jesús Torres)

(Ver también “Tears” de Bent Lorentzen. Para 3^{as} ligadas rápidas ver “Sequenza XIII” de Luciano Berio).

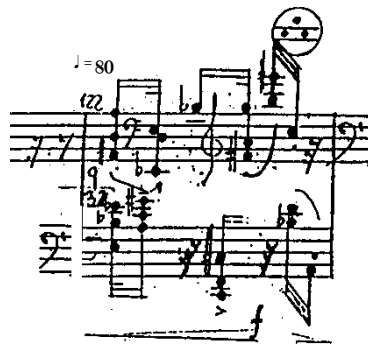
Saltos

- *Con una nota:* en una distancia de una duodécima prácticamente cualquier velocidad es posible.



("Itzal" para acordeón solo de Jesús Torres)

- *Con dos o más notas:* dentro de una octava de salto no existen problemas. A medida que se consideren distancias mayores, la posibilidad de ejecutar un pasaje con exactitud es cada vez más escasa si se pretende la misma velocidad que con una sola nota. En estas ocasiones puede ser aconsejable combinar ambas manos y botoneras.

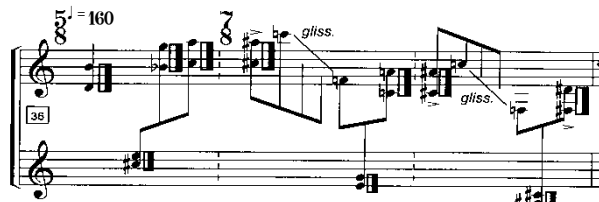


("Itzal" para acordeón solo de Jesús Torres)

(Ver también "Metalwork" de Magnus Lindberg).

Clusters

Desde tres notas (dos segundas menores correlativas) hasta dos octavas.



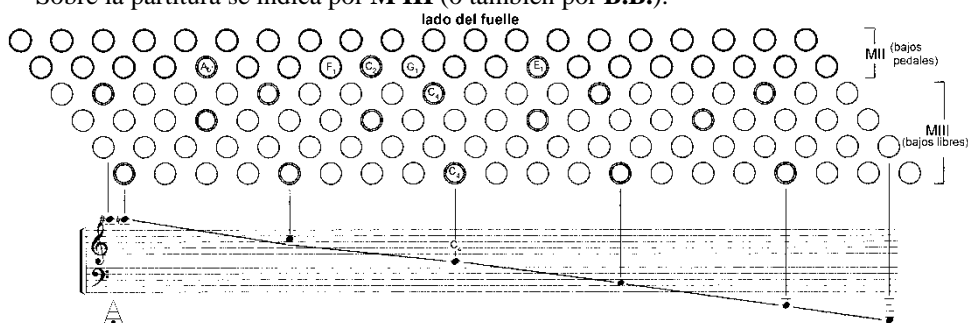
(“Estudio V “Densidades”, op. 20” para acordeón solo de Enrique Igoa. Reproducido con permiso de la Editorial de Música Española Contemporánea EMEC)

(Ver también “Alone” de Erkki Jokinen y “De Profundis” de Sofia Gubaidulina).

B. MANO IZQUIERDA. MANUAL III. (M III). **(Bajos libres, basseti, free bass o bajos cromáticos)**

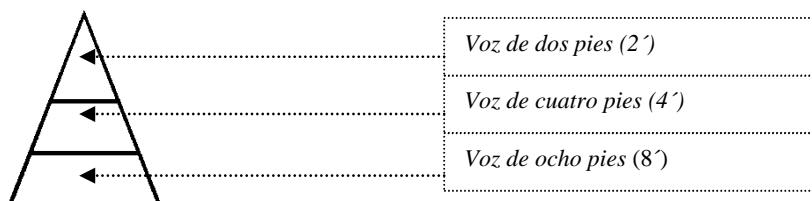
1) Descripción del manual

- 6 filas de pequeños botones.
- En las 4 primeras filas los botones están ordenados **cromáticamente** (misma disposición que en la mano derecha, de forma que se presenta simetría especular respecto al hipotético plano determinado por los pliegues del fuelle). La 4ª fila es repetición de la primera.
- Las filas 5ª y 6ª (**bajos pedales**) son diferentes. De hecho, no se consideran como pertenecientes al manual III, sino al manual II, por lo que serán tratadas más adelante.
- Los botones correspondientes a las notas do y fa están marcados para facilitar los desplazamientos de la mano izquierda sobre la botonera del manual III.
- Sobre la partitura se indica por **M III** (o también por **B.B.**).



2) Registración

- El acordeón tiene 3 “voces” en su manual III.
- Los registros se simbolizan mediante un **triángulo dividido en tres alturas**. Al igual que ocurría en el manual derecho, en los espacios resultantes se dibujan unos puntos que hacen referencia a la cantidad y a la octava de los sonidos (voces) que realmente suenan cuando se pulsa un botón. La diferencia principal es que el espacio inferior es ahora el que corresponde a sonidos en altura real (8°). (Esto se debe a que cuando los acordeones no tenían más que dos voces en su manual III se consideraba ya a la más grave como la que marcaba la octava real).



- Existen dos tipos principales de acordeón de concierto según sea la disposición de las 3 voces en la mano izquierda.
 - i) Acordeones de “**doble bajo**”.
 - Antes de nada, decir que en el manual de bajos libres (M III) se le llama “bajo” al registro (8°), a pesar de que emita sonidos en octava real.
 - Los **registros disponibles** en este tipo de acordeones son (registración $8^{\circ} + 8^{\circ} + 2^{\circ}$):



- El registro ($8^{\circ} + 8^{\circ}$) es el denominado de “**doble bajo**”. Tiene dos **funciones principales**: reforzar la mano izquierda para buscar el equilibrio con la derecha y proporcionar el color tímbrico especial asociado a este registro.
- El registro (2°), llamado **piccolo**, no está siempre disponible por separado en los acordeones de doble bajo, aunque en los últimos modelos está viniendo separado a partir del tercer mi de la botonera (sonido real mi₅ con dicho registro) y hasta el do# más agudo de la tesitura (do#₈ con dicho registro).
- En la octava más grave de la tesitura el doble bajo ($8^{\circ} + 8^{\circ}$) no suena como tal, sino como si fuera un ($8^{\circ} + 4^{\circ}$).

ii) Acordeones **sin doble bajo**.

- Los **registros disponibles** en este tipo de acordeones son (registración 8´+ 4´+ 2´):





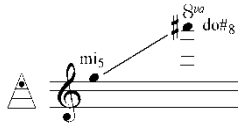

- A la vista de las registraciones permitidas por este tipo de acordeón, vemos que lo que se pierde en posible intensidad sonora (ausencia de doble bajo) se gana en posibilidades tímbricas.
- El **piccolo** se puede separar en *toda* su tesitura.
 - En la *octava más grave*, existe la posibilidad de accionar el llamado “**refuerzo**”, que acopla mecánicamente la octava superior de la nota pulsada.
 - **Funciones del piccolo**: el piccolo, en cualquiera de los dos tipos de acordeones que hemos citado, se añade para dar color al timbre, para alcanzar tesituras tan agudas como la mano derecha (siempre que el piccolo se pueda accionar independientemente), o bien para reforzar la mano izquierda.
 - Nota: para facilitar la lectura de algunas partituras, digamos que en acordeones más antiguos o de estudio, con sólo dos voces en el manual III, los registros se simbolizaban con un círculo dividido en dos alturas. El piso inferior se correspondía a (8´) y el superior a (4´). Los registros disponibles eran:



3) Extensión

- La extensión del manual izquierdo va a depender de la familia a la que pertenezca el registro utilizado.

| Familia de registros | Registros | Extensión real (y escrita) |
|---|-----------|----------------------------|
| familia del (8´) (aquellos que tienen como voz más baja una voz de 8´) | | |
| familia del (4´) (aquellos que tienen como voz más baja una voz de 4´) | | |

| | | |
|---------|---|---|
| |  | |
| el (2´) |  |  <p>(en acordeones con doble bajo)</p>  <p>(en acordeones sin doble bajo)</p> |

- Al igual que en la registraci3n de la botonera derecha, **la altura percibida la marca la voz m1s grave** presente en un determinado registro y se sigue el mismo sistema de notaci3n de altura exacta.
- Vemos que el acorde3n sin doble bajo permite una mayor flexibilidad en la registraci3n, tanto en timbres como en tesituras. Si se quiere que una obra sea interpretable tanto en acordeones sin doble bajo como con doble bajo, convendr1 no sobrepasar el do#6 en dicho el manual III.

4) Condiciones T1cnicas

Intervalos abarcados

- *Utilizando el dedo 1 de la mano izquierda en la primera fila (notas do; re#/mib; fa#/solb; la: truco mnemot1cnico: do; re/mi; fa/sol; la):*

| <i>N1mero de botones pulsados simult1neamente</i> | <i>Intervalo abarcado (condiciones m1s c3modas)</i> | <i>Intervalo abarcado (condiciones extremas)</i> |
|---|--|--|
| 2 en textura de acordes | 8 ^a + 4 ^a J | 8 ^a + 8 ^a , siempre que se aborden con preparaci3n suficiente y s3lo en momentos puntuales. |
| 2 en texturas contrapunt1sticas | 8 ^a + 3 ^a m | 8 ^a + 5 ^a J |
| 3 en textura de acordes | 8 ^a + 4 ^a A, siempre que la voz intermedia se halle separada al menos una tercera mayor de la voz grave y de la | 8 ^a + 6 ^a M, siempre que la voz intermedia se halle separada al menos una cuarta justa de la voz grave y de la aguda. |

| | | |
|-------------------------|--------|---|
| | aguda. | |
| 4 en textura de acordes | 7ªM | 8ª + 4ªA, siempre que las dos voces intermedias estén separadas un máximo de una sexta mayor entre sí. |

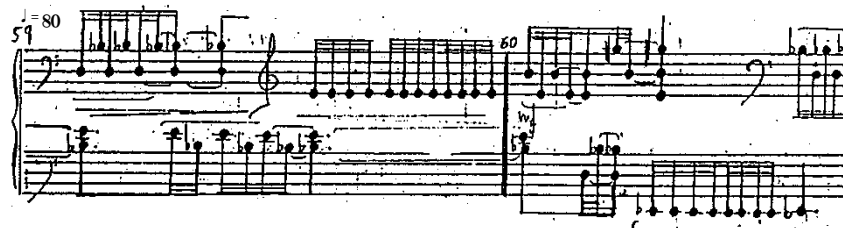
- Sin emplear dedo 1 de la mano izquierda:

| Número de botones pulsados simultáneamente | Intervalo abarcado (condiciones más cómodas) | Intervalo abarcado (condiciones extremas) |
|--|--|--|
| 2 en textura de acordes | 8ª | 8ª + 3ªm |
| 2 en texturas contrapuntísticas | 6ªM | 8ª |
| 3 en textura de acordes | 7ªm | 8ª + 4ªA, siempre que la voz intermedia se halle separada al menos una tercera mayor de la voz grave y de la aguda. |
| 4 en textura de acordes | 5ªJ | 8ª, siempre que la distancia máxima entre las voces contiguas sea de tercera mayor. |

- Las **extensiones máximas apuntadas deben utilizarse como excepción**, nunca como habituales. Si se quiere conseguir más comodidad o rapidez o suavizar las restricciones para las voces intermedias, quitar una tercera menor a las extensiones máximas indicadas.
- *Empleo del dedo 1 de la mano izquierda*: el pulgar izquierdo puede ser empleado **con toda naturalidad** en la primera fila de la botonera, tanto en texturas contrapuntísticas como en la formación de acordes. En la segunda fila, y sobre todo en la tercera, su uso dependerá de las características físicas y de la habilidad del intérprete. El dedo 1 puede tocar dos notas a la vez (una segunda menor, con la nota más grave en la primera fila), pero no suele ser cómodo ni práctico. (Existen acordeones en los que las tres primeras filas de la mano izquierda están escalonadas, de modo que es posible utilizar sin problemas el dedo 1 en cualquiera de esas filas. De cualquier modo, tener en cuenta que desgraciadamente este tipo de acordeones -con “gradini” o filas escalonadas- no es aún muy habitual).

Repetición de nota (rebatido)

- Sin problemas, a pesar de que no es tan fácil como con la mano derecha, puesto que **al estar la muñeca izquierda sujeta por la correa del fuelle, la libertad de movimientos es menor** (téngase esto siempre presente en cuenta al escribir para la mano izquierda).



(“Itzal” para acordeón solo de Jesús Torres)

(Ver también “Flashing” de Arne Nordheim).

Trinos y trémolos

- Por la misma razón que veíamos en el punto anterior, los trinos y trémolos son más fatigosos en la mano izquierda que en la derecha.



(“Des Ténèbres à la Lumière” para acordeón solo de Edison Denisov)

(By authorization of Alphonse Leduc & Cie, owner and publisher for the world, Paris-France)



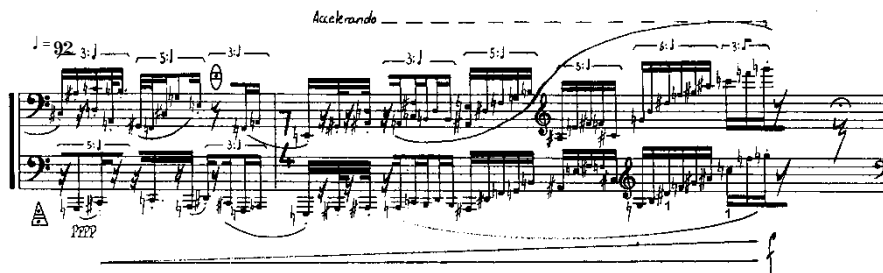
(“Alphabet” para acordeón, saxo soprano/barítono y percusión de Pascal Gaigne)

- Con los *trémolos* no hay problema si la extensión no es grande (una octava aproximadamente como límite máximo si no se emplea el dedo 1; con el dedo 1 en la primera fila el límite se puede ampliar hasta una décima mayor).

- Los *trémolos con notas dobles* en uno de los extremos son posibles si la nota simple pulsa el dedo 1 o el 2. En estos casos es preferible mantenerse dentro de la octava. Es incluso posible realizar trémolos con los dedos 1 y 3-4 mientras el dedo 5 mantiene pulsada otra nota.

Velocidad

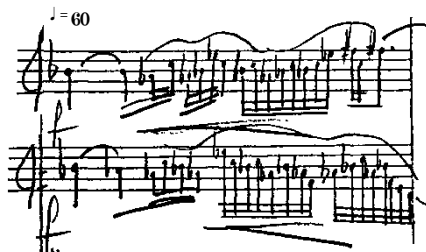
- La mano izquierda, debido a la correa del fuelle, no está tan libre como la derecha para efectuar pasajes muy rápidos. Así, es un buen consejo el **evitar fragmentos virtuosos**, que sí podrían ser tocados con la mano derecha: un *allegretto* puede ser un límite máximo recomendable de tempo. En particular, es también recomendable evitar pasajes con arpeggios rápidos que recorran varias octavas.
- Con notas dobles, la limitación en la velocidad es incluso más drástica respecto a la mano derecha y así, por ejemplo, no es posible la ejecución veloz de terceras dobles ligadas.
- No obstante, *utilizando el dedo 1 en la 1ª fila como pivote*, puede conseguirse bastante rapidez de ejecución.



(“Graffiti I” para acordeón solo de Joseba Torre)

(Ver también “Sequenza XIII” de Luciano Berio y “Episoden, Figuren” de Mauricio Kagel).

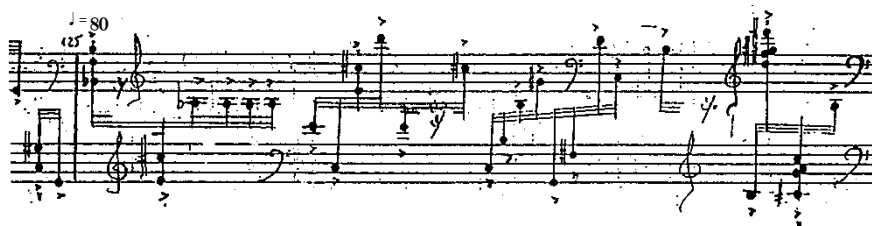
- Lo mismo cabe decir *cuando casi no se presentan pasos de dedos o tan solo aparecen pequeños estiramientos* que van llevando la mano poco a poco, en una especie de gateo, de una posición a otra, desde un lado a otro de la botonera izquierda. (En el caso particular de que una misma posición es llevada por este procedimiento de una zona a otra la velocidad alcanzable es aún mayor).



(“Gaueko Loreak” para mezzo, acordeón, saxo soprano, contrabajo y percusión de Zuriñe Fernández)
(Ver también “Jeux d’anches” de Magnus Lindberg).

Saltos

- Debido a que la botonera izquierda no es accesible a la vista, al pequeño tamaño de sus botones, y a que cualquier movimiento brusco puede comprometer el correcto control del fuelle, es preciso **dejar un pequeño tiempo de preparación a la hora de efectuar un salto mayor que una octava**. En cualquier caso, recordar que los botones correspondientes a las notas do y fa están marcados para facilitar la orientación y desplazamiento de la mano sobre la botonera del manual III.



(“Itzal” for solo accordion by Jesús Torres)

Clusters

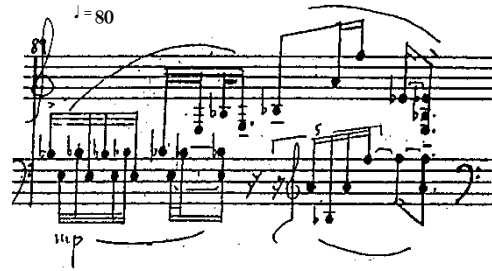
- Desde tres notas (dos segundas menores correlativas) hasta una octava.



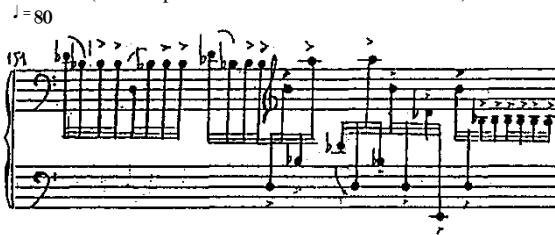
(“Noctur-Noctis I” para saxofón soprano y acordeón de Pascal Gaigne)
(Ver también “Alone” de Erkki Jokinen y “De Profundis” de Sofia Gubaidulina).

Efectos de estéreo entre ambas manos

- Muy buen efecto a cualquier velocidad. También es posible realizarlo mientras la mano derecha mantiene otra voz a la vez, aunque en este caso la voz mantenida deberá permanecer prácticamente quieta.



(“Itzal” para acordeón solo de Jesús Torres)

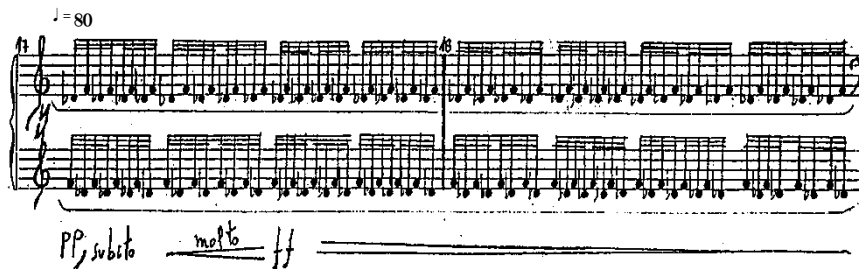


(“Itzal” para acordeón solo de Jesús Torres)

(Ver también: “Fantasía 84” de Jürgen Ganzer, “Like a Water-Buffallo” de Yuji Takahashi y “Spur” de Arne Nordheim).

Solapamiento de tesituras entre mano derecha e izquierda

- Totalmente libre.



(“Itzal” para acordeón solo de Jesús Torres)



("Des Ténèbres à la Lumière" para acordeón solo de Edison Denisov)
 (By authorization of Alphonse Leduc & Cie, owner and publisher for the world, Paris-France)

5) Bajos pedales (M II)

- Son las **filas 5ª y 6ª** de los bajos libres. Y también van a ser las filas 5ª y 6ª de los bajos estándar que estudiaremos luego, pues en un acordeón de concierto **permanecerán totalmente inalteradas tras el cambio de la palanca convertidora** (no siempre exactamente así en un acordeón de estudio, donde pueden aparecer ciertos cambios en las duplicaciones de las notas).
- Disposición por **círculo de quintas justas** a partir de un do en el centro de la quinta fila.
- La 6ª fila es una repetición de la 5ª, sólo que desplazada de tal forma que entre un botón de la 5ª fila y el botón adyacente de la 6ª fila hay una 3ª mayor "ascendente".
- Al tocar un bajo pedal, **el sonido emitido se halla siempre dentro de la 8ª más grave del registro correspondiente (de un mi a un re#)**. (Por eso hemos entrecomillado la palabra "ascendente" en el párrafo anterior, ya que unas veces será una tercera mayor ascendente y otras una sexta menor descendente).
- Los botones de las notas do, mi y la bemol de la quinta fila están marcados para facilitar los desplazamientos de la mano.
- **Mezcla de los bajos pedales con las cuatro primeras filas de bajos libres:**
 - Para lograr acordes con intervalos o saltos muy amplios (hasta tres octavas).
 - Para crear texturas de acompañamiento del tipo bajo grave más acorde agudo (um-pa-pa).
 - Para texturas contrapuntísticas del tipo voz muy grave lenta más voz aguda más o menos movida (nunca mucho). Si se quiere obtener un resultado claro, esto último sólo resulta práctico con registraciones de una voz y sin refuerzo.
- En muchos acordeones existe un mecanismo que permite que el bajo pedal, una vez presionado, se quede sonando por sí solo hasta volver a ser pulsado; mientras, la mano queda libre para tocar sobre otros botones del manual III.
- Sobre la partitura se indica por **M II** (o también por **S.** e incluso por **S.B.**).

Tranquillo, poco rubato
(8)

109 (8)

ppp dolcissimo

M III

M II (pedal)

(8)

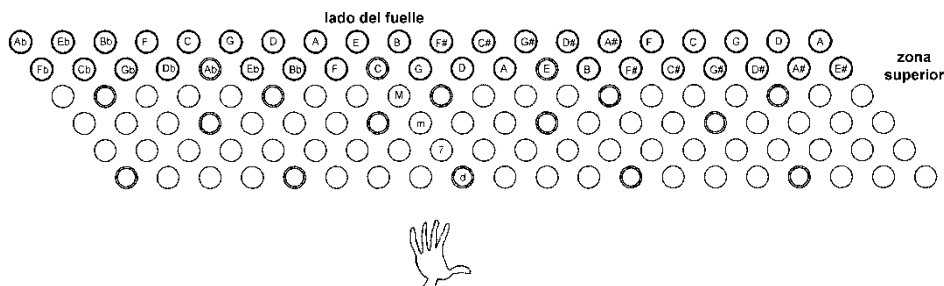
(“Des Ténèbres à la Lumière” para acordeón solo de Edison Denisov)
(By authorization of Alphonse Leduc & Cie, owner and publisher for the world, Paris-France)
(Ver también “Sonata nº1” de Kalevi Aho)

C. MANO IZQUIERDA. MANUAL II. (M II). **(Bajos estándar, bajos Stradella o bajos compuestos)**

1) Descripción del manual

- 6 filas de botones pequeños (los mismos que los del manual III).
- Del manual III (bajos libres) al manual II (bajos estándar), y a la inversa, se pasa mediante el accionamiento de una **palanca convertidora** situada junto a los registros de la botonera izquierda. Si se incluyen pasos de un manual a otro dentro de una obra, tener en cuenta que **se necesitará un pequeño lapso de tiempo** para presionar dicho mecanismo.
- Hay que considerar también que al cambiar la palanca convertidora vamos a pasar de un determinado registro del manual III a otro registro concreto del manual II, y viceversa, con lo que dependiendo del efecto deseado habrá ocasiones en las que será preciso efectuar un cambio de registro además del cambio de palanca. Dejar entonces el tiempo necesario para estos cambios.
- Las **filas 5ª y 6ª** (las más cercanas al fuelle y denominadas respectivamente de bajos fundamentales y de contrabajos, aunque globalmente denominadas “bajos”) **son los mismos “bajos pedales” que hemos visto antes** (cuando se están tocando los bajos libres se les denomina bajos pedales y cuando se está interpretando con los bajos estándar se les llama bajos y contrabajos). Así, emiten notas sueltas según un círculo de quintas justas **siempre contenidas dentro de una octava de tesitura**: de un mi a un re#, tal y como hemos visto al tratar los bajos pedales. Según la registración utilizada, veremos que estas notas sueltas podrán estar duplicadas en diferentes octavas un número de veces igual al número de voces del registro utilizado, pero estas octavas irán siempre desde un mi hasta un re#. (Recordar que los botones de las notas do, mi y la bemol de la quinta fila están marcados para facilitar los desplazamientos de la mano).

- En las otras filas (4ª, 3ª, 2ª y 1ª), al lado de cada “bajo”, tenemos sus **acordes Mayor** (4ª fila), **menor** (3ª fila), **séptima de dominante** (2ª fila) y **séptima disminuida** (1ª fila). A los acordes de séptima se les ha suprimido la quinta. La *inversión* concreta de cada acorde es inalterable y depende de la fabricación del propio instrumento. Vendrá determinada por el hecho de que cada nota que compone el acorde debe estar comprendida dentro de las octavas correspondientes a las voces del registro accionado (sol-fa# en el caso de los modelos de acordeón de concierto con que hemos trabajado para realizar este estudio, aunque mi-re# en la mayoría de los acordeones de estudio con sólo dos voces en el manual III). Tales notas estarán también duplicadas en diferentes alturas dependiendo de la registración elegida, pero la inversión del acorde no cambiará.



2) Notación en el pentagrama

- Siempre en clave de fa. Se indica por **M II** (o también por **S.B.**).

| Escritura M II | |
|----------------|---|
| Bajos | Acordes |
| | |
| | Con una inicial (M, m, 7, d) para indicar la especie de acorde. Si el acorde se repite, aunque sea con diferente bajo, no se escribe de nuevo la inicial. |

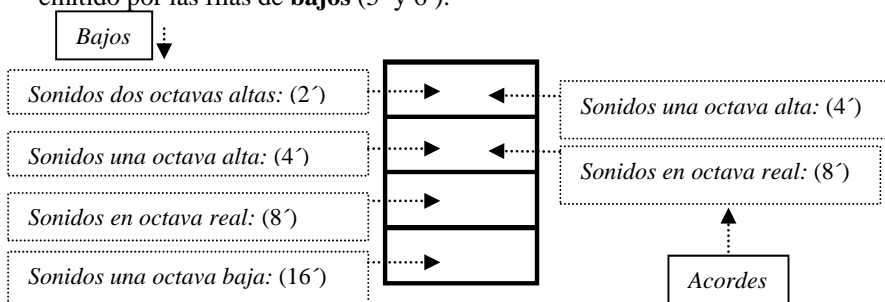
- En concordancia con el hecho de que los bajos pedales y los bajos (y contrabajos) del manual II son la misma cosa, vemos que la indicación **S.B.** sirve para hacer referencia a ambos.
- **M, m, 7, d:** abreviaturas respectivas de los acordes del M II: mayor, menor, séptima de dominante y séptima disminuida.

3) Registración

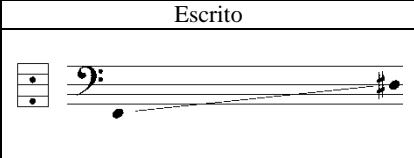
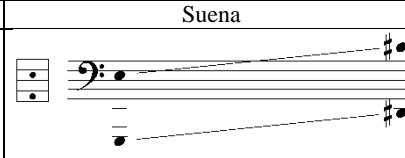
- Al tratar con la registración del manual II nos encontramos con un **problema de estandarización** derivado de la diversidad en la construcción de los instrumentos y que se refleja en una falta de uniformidad en los registros disponibles en el manual II, en los símbolos utilizados y en la relación exacta entre las registraciones de los manuales II y III. (No sorprenda que **las registraciones de los manuales II y III estén relacionadas**, pues al fin y al cabo ambos manuales hacen uso de las mismas lengüetas y de los mismos botones y, por ejemplo, ya hemos visto que los bajos pedales no cambian).
- Aunque las partituras no siempre lo muestren, los símbolos de la registración *sí* están estandarizados para la mayoría de los *acordeones de estudio o de concierto más antiguos*, con sólo dos voces en su manual III.
- Sin embargo, la registración para el manual II de los *actuales acordeones de concierto* (con tres juegos de voces en el manual III) *no* está todavía estandarizada, y como se suelen utilizar los mismos símbolos que para los acordeones de dos voces en el manual III, pueden originarse pequeñas ambigüedades en la interpretación de tales símbolos.

Notación para acordeones con sólo dos voces en los bajos libres (opcional)

- Un **cuadrado con cuatro pisos**. Los cuatro pisos determinan el sonido emitido por las filas de **bajos** (5ª y 6ª).



Así, por ejemplo,

| Escrito | Suena |
|---|--|
|  |  |

Existen todo tipo de combinaciones (pero no de voces solas como en los bajos libres, con lo que la sensación de altura puede no ser muy precisa).

- Los **acordes** vienen determinados sólo por los dos pisos superiores del cuadrado que simboliza el registro. Así, todos los registros tienen algún punto marcado en alguno de los dos pisos superiores, puesto que en caso contrario tales registros no emitirían acordes.

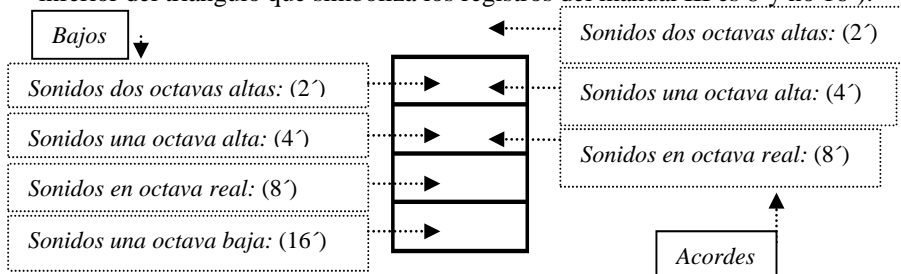
De este modo (recordando que, en este tipo de acordeones, las octavas para las voces que forman los acordes van de mi a $re\#$),

| Escrito | Suena |
|---------|-------|
| | |

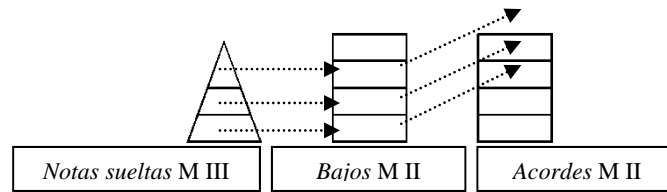
puesto que la voz de ($16'$) no contribuye a la formación de acordes.

Notación para acordeones con tres voces en los bajos libres

- Refiriéndonos a acordeones actuales de concierto, los registros se simbolizan también mediante el mismo **cuadrado con cuatro pisos**.
- Los *cuatro pisos* indican el sonido real emitido por las filas de **bajos** (5^a y 6^a). De estos cuatro pisos, *los tres primeros están relacionados uno a uno con los tres pisos del triángulo que representaba los registros del manual III*: las voces que estuvieran presentes en el triángulo lo estarán en los tres primeros pisos respectivos del cuadrado, y viceversa. Es pues evidente la relación antes mencionada entre los registros de los manuales II y III y se refleja también así la no-variación de los bajos pedales tras el cambio de palanca convertidora. (El cuarto piso puede ocuparse cuando está presente una voz del tercer piso y accionamos además el mismo *refuerzo* que acoplaba la octava superior de las notas de la octava más grave del manual III, y que tiene un efecto igual sobre las voces que componen cada bajo del manual II, formados precisamente por la octava más grave de cada voz del manual III). Para entender por qué las voces de ($8'$) en bajos libres se corresponden con voces de ($16'$) en bajos estándar, tener en cuenta que la escritura de los bajos estándar sobre el pentagrama es una mera notación: se toma como octava real la que va de mi_2 a $re\#_3$ para los bajos, y mi_3 a $re\#_4$ para los acordes, un convenio que podría haberse acordado de otro modo. (Recordar también la razón por la que el piso inferior del triángulo que simboliza los registros del manual III es $8'$ y no $16'$).



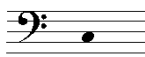


























- En cuanto a los **acordes**, y por la propia construcción de estos instrumentos, a cada voz de (16'), (8') ó (4) asociada a los bajos corresponde, respectivamente, una voz de (8'), (4') ó (2') asociada a los acordes. Así, los acordes vendrán “determinados” *por los dos pisos superiores* del cuadrado.

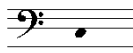


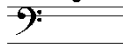









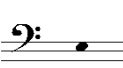




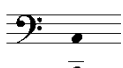










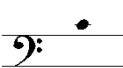





Pero si el registro del manual III asociado al utilizado en un momento dado en el manual II tuviera la voz piccolo (2'), este registro del manual II contendría una voz de (4') para los bajos, y *haría falta utilizar un piso superior adicional* en el cuadrado de la derecha para representar la voz de (2') de los acordes correspondientes.

- Salvo este pequeño detalle, podríamos pensar que, gracias a la relación arriba mostrada, la registración para el manual II está fijada por el cuadrado de cuatro pisos, ya que los acordes presentes son determinados automáticamente por los bajos. Pero debido a pequeñas peculiaridades de cada instrumento en la disposición interna de los diferentes juegos de lengüetas, va a ocurrir que un mismo registro del manual III (y que se encontrará repetido) se podrá corresponder con dos registros diferentes del manual II, los cuales tendrán iguales los bajos (siempre invariantes) pero diferentes las duplicaciones para los acordes (uno de los registros seguirá la relación del gráfico de arriba y el otro no). Así pues, *sería preciso detallar con un símbolo los bajos* (fijados por la registración del manual III) *y con otro los acordes* (o ambos sobre un mismo símbolo). A **falta de una estandarización** para estos casos (tanto en la simbolización de los registros como en la propia construcción de los acordeones), en las tablas que siguen daremos un símbolo de registro adicional aparte para los acordes, escribiendo además si hace falta un punto encima del quinto piso. Como **regla práctica general**, podemos decir que los *registros con voces graves del manual III van asociados, tras el cambio de palanca, con registros con voces graves del manual II*; lo mismo cabe decir para registros con voces agudas.
- De la no-variación de los bajos pedales se sigue que existirán registraciones de voces solas para los bajos, con lo que la **sensación de altura** puede ser a veces precisa, aunque limitada a la octava correspondiente (mi-re#).
- En la **práctica real de la escritura de partituras**, sólo se utilizan símbolos de cuatro pisos que fijarán los bajos, quedando así a veces una cierta indeterminación para los acordes que se puede solventar si se quiere escribiendo las alturas reales en un pentagrama adicional. (Ver “*Jeux d’anches*” de Magnus Lindberg y “*Medusa*” de Dieter Schnebel).

- Así, por ejemplo:

| ACORDEÓN CON DOBLE BAJO (octavas para los bajos: de mi a re# / octavas para los acordes: de sol a fa#) | | | | |
|---|---|---|--|---|
| <i>Bajo escrito</i> | | <i>Acorde escrito</i> | | |
|  | |  | | |
| Registro para los bajos | Suena | Registro que habría que escribir para los acordes | Suena | Registro que corresponde en bajos libres (al cambiar la palanca convertidora) |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |

| ACORDEÓN SIN DOBLE BAJO | | | | |
|--|--|--|---|--|
| (octavas para los bajos: de mi a re# / octavas para los acordes: de sol a fa#) | | | | |
| <i>Bajo escrito</i> | | <i>Acorde escrito</i> | | |
|  | |  | | |
| <p>Registro para los bajos</p> <p><i>Si además está accionado el registro del piccolo hay que sumar un</i></p>  | <p>Suena</p> <p><i>Si además está accionado el registro del piccolo hay que sumar un</i></p>  | <p>Registro que habría que escribir para los acordes</p> <p><i>Si además está accionado el registro del piccolo hay que sumar un</i></p>  | <p>Suena</p> <p><i>Si además está accionado el registro del piccolo hay que sumar un</i></p>  | <p>Registro que corresponde en bajos libres (al cambiar la palanca convertidora)</p> <p><i>Si además está accionado el registro del piccolo hay que sumar un</i></p>  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  (hasta 2° fa#) |
| | | | |  (el resto) |
|  |  |  |  |  |

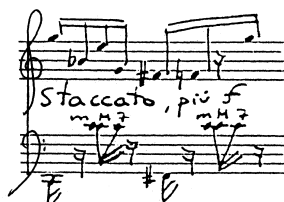
4) Utilización en música contemporánea

- Históricamente, el acordeón desarrolló este manual con el fin de proporcionar con la mano izquierda un acompañamiento fácil a melodías que ejecutaba la mano derecha. Estas melodías estaban tomadas tanto de aires populares como de obras del período romántico.
- En música contemporánea, dadas las evidentes limitaciones de este manual (imposibilidad de elegir el acorde o grupo de sonidos deseado, su disposición, inversión o su altura, así como el poco control de tres sonidos emitidos a la vez con una misma pulsación) se han empleado principalmente:
 - para obtener texturas formadas por **series más o menos rápidas de acordes:**



(“Ekia” para orquesta de acordeones y coro mixto de Zuriñe Fernández)
(Ver también “Modal Music” de Ton de Leeuw, “Jeux d’anches” de Magnus Lindberg y “Sequenza XIII” de Luciano Berio)

- para crear **agregados** de los mismos:



(“Sonata n°2” para acordeón solo de Aitor Furundarena)
(Ver también “Anatomic Safari” de Per Nørgård).

D. EL FUELLE

1) Introducción

- Es importante resaltar que la producción del sonido en el acordeón es similar a la de cualquier otro instrumento de viento: **cuando soltamos un botón, el sonido correspondiente desaparece instantáneamente**, esto es, no existe ningún efecto de pedal como en el piano ni de caída del sonido como en el chelo, guitarra o clave.
- El acordeón, por medio de su fuelle, respira de modo similar a un instrumentista de viento o cantante: si se cambia la dirección del fuelle mientras se mantiene pulsada una nota, el sonido es interrumpido. El efecto es similar al cambio de dirección del arco en un violín. En general, podemos decir que cuanto más fuerte sea la dinámica utilizada, cuantas más voces tengan los registros utilizados y cuanto más graves sean los sonidos emitidos, más aire se va a necesitar. Así pues, si se pretende un legato perfecto o una emisión perfectamente continua de sonido **no escribir tonos o frases interminables**, aunque, por supuesto, se puedan tocar largas notas o acordes. Que el corte se note más o menos dependerá de la técnica del intérprete (aparte de otros factores evidentes como la elección del punto de cambio). Como ejemplo, recomendamos el análisis y escucha de la obra “*Des Ténèbres à la Lumière*” de Edison Denisov, en la que la ejecución de legatos escritos muy amplios es implementada mediante una buena técnica de cambio de fuelle.
- *Notación*: para facilitar la lectura de algunas partituras en las que los cambios de fuelle vienen indicados, decir que (⌊, ⌋) (Π, ∨) (∨, ∧) son las diversas maneras más habituales de indicar el movimiento de abrir/cerrar del fuelle.

2) Dinámica

- El acordeón permite una **gran extensión dinámica**, desde el pianissimo hasta el fortissimo, pero es importante tener en cuenta que **la presión producida por el fuelle afecta por igual a todos los manuales**: forte en la mano derecha implica forte en la mano izquierda. No es posible tocar forte en una mano y al mismo tiempo pianissimo en la otra. Tampoco es posible resaltar dinámicamente una nota sobre otras notas tocadas al mismo tiempo en el mismo manual.
- No obstante:
 - Por medio de la **registración, duplicación de octavas y articulación** es posible resaltar una mano sobre otra. En este sentido, también es conveniente observar que el nivel mínimo o máximo de intensidad varíe de un registro a otro, por lo que deberá tenerse en cuenta lo **relativo de las indicaciones dinámicas, en función de los registros utilizados**. Así,

el nivel de sonoridad considerado como piano será menor cuando sea realizado con un registro de una sola voz que cuando lo sea con uno de tres voces.

- Al igual que el ruido de teclas en el piano (“upper key noise”), el **ruido de los botones** en pasajes muy atacados contribuye al efecto de forte o de acentuación.
- En la mano izquierda, con registros de una voz, se puede lograr un pequeño control adicional de la dinámica levantando ligeramente los botones. Para ello se requiere un tempo tranquilo o lento. Este efecto puede ser aprovechado para **resaltar un poco la mano derecha** cuando la izquierda se limita a sostener una nota larga con un registro de una voz. Recomendamos ver el segundo movimiento de la “*Sonata n° 2*” de Kalevi Aho, donde este efecto es requerido explícitamente en la propia partitura.
- En las *zonas graves de los registros una sola voz* ((16´) en mano derecha y (8´) en mano izquierda) hay que tener en cuenta que las lengüetas (de tamaño relativamente grande) van a tardar en responder e incluso ahogarse si se ataca en forte o fortissimo, especialmente si se está cerrando el fuelle.

3) Ataques combinados de fuelle y dedos

- Combinando fuelle más dedos se consigue una amplísima variedad de ataques (y de extinciones) comprendidos entre dos casos extremos.
 - 1º fuelle, 2º dedos: ataque duro o de dedos (taa).
 - 1º dedos, 2º fuelle: ataque blando o de fuelle (uaa).
- La velocidad con que se baja o suelta el botón también tiene una pequeña influencia en la dureza del ataque o extinción. Cuanta menos velocidad, menos dureza. Esto se aprecia mejor con registros de una voz y en dinámicas suaves, pero en cualquier caso, es un efecto muy pequeño.

4) Efectos

Distorsiones

- Las distorsiones son glissandi no temperados de un recorrido de **hasta una 2ª mayor (una 2ª menor es más habitual y fácil de realizar)**. Se pueden efectuar en recorrido descendente y ascendente. En este último caso apenas se aprecian e incluso llegan a ser antimusicales por la preparación que requieren. Por ello, las distorsiones descendentes y descendente-ascendente continuadas son las que más se utilizan. El efecto es **más fácil de realizar en la zona grave de la tesitura del manual derecho con registros de una sola voz de 16´ (preferible) o de 8´**.



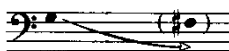
("Akorda" para acordeón y orquesta de Gabriel Erkoreka. © Copyright Oxford University Press 2000. Reproduced by permission)



("Sonata n°2" para acordeón solo de Aitor Furundarena)

(Ver también "Metalwork" de Magnus Lindberg y "Sonata n°2" de Kalevi Aho).

- **Notación:** se indica mediante una flecha descendente o ascendente según la dirección de la distorsión.



Bellows shake

- Es el trémolo de fuelle generado por la articulación rítmica del sonido mediante el movimiento alternado del fuelle, similar al trémolo de arco en los instrumentos de cuerda frotada. Es posible realizarlo a gran velocidad e incluso mientras las manos se mueven sobre las botoneras. Para esto último tener en cuenta que cuanto mayor velocidad del bellows shake, menores deberán ser los desplazamientos de las manos sobre los manuales, especialmente en lo referente a la mano izquierda, que debe realizar la propia oscilación del fuelle.



("Itzal" para acordeón solo de Jesús Torres)

(Ver también "De Profundis" de Sofia Gubaidulina y "Jeux d'anches" de Magnus Lindberg).

- *Notación:* se indica por **B.Sh.** (a veces también **b.s.**). También se puede indicar mediante las articulaciones correspondientes de fuelle sobre las notas explícitas que forman el fragmento al que dicho efecto se aplica. Por otra parte, **N.B.** es la abreviatura de “normal bellow”, para señalar donde deja de aplicarse el bellows shake.

Ricochet

- Es la articulación rítmica del sonido producida por el entrechoque de los bordes superiores (y también laterales según el tipo de ricochet) de las cajas acústicas correspondientes a los manuales derecho e izquierdo, conjuntamente combinada con movimientos articulatorios del fuelle. Viene a ser una variante rítmica del bellows shake. Es un efecto similar al ricochet en los instrumentos de cuerda. Puede ser triple, cuádruple o quíntuple, según el número de articulaciones (3, 4 ó 5) de que conste cada ciclo, siendo el más habitual y cómodo el triple. Ver la notación en los propios ejemplos.

(Allegro subito)

ricochet a 3
dim.
8va

(Presto con fuoco)

f (ricochet a 4)
77

(“Sonata n°2” para acordeón solo de Aitor Furundarena)

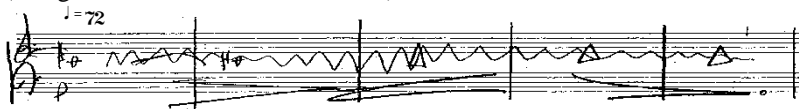
(Ver también “*Et exspecto*” de Sofia Gubaidulina)

Vibrato

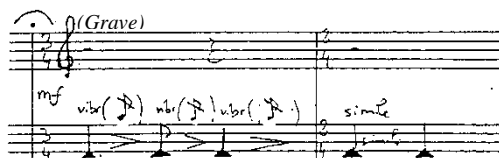
- El vibrato dinámico puede efectuarse de diferentes formas: manos, piernas, flexión-extensión del pie izquierdo, antebrazo izquierdo, dedos de la mano derecha sobre los propios botones o sobre el canto de la botonera derecha... según sus características: rapidez, regularidad, posibilidad de acelerar o ralentizar...
- *Notación:* se indica por W . La mayor o menor ondulación y regularidad gráfica suele indicar el grado de intensidad y frecuencia del vibrato.

Válvula del aire

- Mediante el accionamiento de la válvula de aire del fuelle con el dedo pulgar de la mano izquierda se puede conseguir tanto un efecto de viento continuo (con gradación dinámica si se desea) como diversos efectos rítmicos.



(Fusión de sonido en mano derecha con ruido de aire: “Ekoa” para orquesta de acordeones y coro mixto, de Zuriñe Fernández)



(Ruido de aire con vibrato: “Sonata n°2” para acordeón solo de Aitor Furundarena)

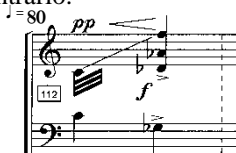
(Ver también “Anatomic Safari” de Per Nørgård y “De Profundis” y “Et exspecto” de Sofia Gubaidulina)

- **Notación:** la válvula del aire se indica por Δ . Se le puede dar valor rítmico sustituyendo la cabeza de la figura correspondiente por el símbolo de la válvula del aire.

E. OTROS EFECTOS

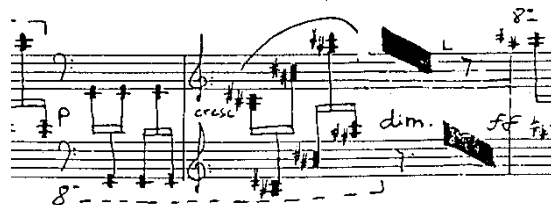
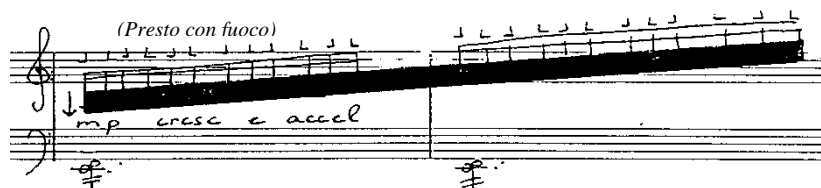
Glissandi

- Mano derecha:
 - De una nota (por 3^{as} menores): sin problemas, tanto de graves a agudos como en sentido contrario.



(“Estudio VI “Secuencias”, op. 22c” para acordeón solo de Enrique Igoa; Reproducido con permiso de la Editorial de Música Española Contemporánea EMEC)

- *De varias notas*: mejor en dirección de graves a agudos. En sentido contrario, es preferible que como mucho sean de dos notas.
- *De clusters*: en cualquier dirección.



(“Sonata n°2” para acordeón solo de Aitor Furundarena)

- Mano izquierda:

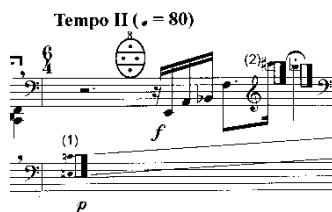
- No son posibles, salvo como glissandi de clusters y con poco recorrido (ver ejemplo anterior), o bien combinados con la mano derecha.

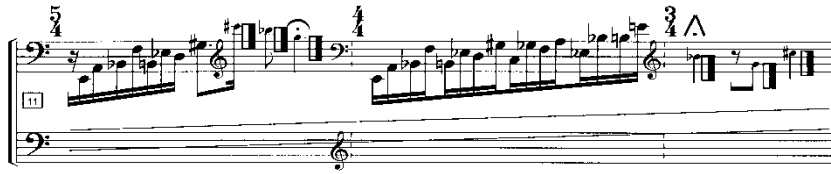


(“Sonata n°2” para acordeón solo de Aitor Furundarena)

(Ver también “De Profundis” de Sofia Gubaidulina).

- Con *recorrido largo* es preferible que se dé tiempo suficiente para que la mano izquierda vaya desplazándose poco a poco, y en sentido de graves a agudos.

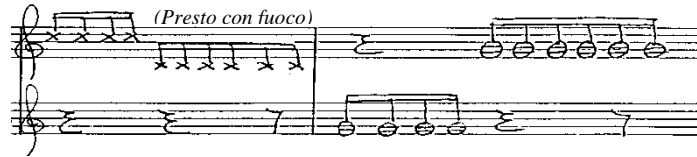




(“Estudio V “Densidades”, op. 20” para acordeón solo de Enrique Igoa; Reproducido con permiso de la Editorial de Música Española Contemporánea EMEC)

Percusiones diversas

- La variedad de modos de producción de sonidos percusivos es amplia: mano derecha sobre la parte delantera del fuelle mientras a la vez puede tocar la mano izquierda, ruido producido por el cambio de registros o incluso de la palanca convertidora, ruido de los botones al ser bajados bruscamente a fondo y con el fuelle parado...



(“Sonata n°2” para acordeón solo de Aitor Furundarena)

(Ver también “Anatomic Safari” de Per Nørgård)

- *Notación:* sobre la parte delantera del fuelle, sobre las botoneras... se indican por \times con la figuración rítmica deseada. Si son percusiones producidas por el cambio de registros basta con escribir vacíos los símbolos de registros del manual correspondiente. (Ver ejemplo anterior).

F. ACORDEÓN CON OTROS INSTRUMENTOS

1) Características generales

- Un apartado de este tipo requeriría un estudio más amplio y profundo que el que nos es posible exponer aquí, por lo que nos limitaremos a señalar algunos aspectos generales de la combinación del acordeón con los demás instrumentos. No obstante, en la sección final de recursos damos una amplia lista de obras en las que el acordeón aparece junto a todo tipo de combinaciones instrumentales. Un estudio detallado de cualquiera de las obras contenidas en cada apartado de esa relación facilitará enormemente el conocimiento del acordeón en relación con los otros instrumentos.

- En general, podemos decir que el acordeón es un instrumento con una **potencia sonora no muy grande**, especialmente en su tesitura más grave. Así, cuando lo mezclamos utilizando registros cuyo timbre empaste muy bien con otro determinado instrumento o grupo instrumental, habrá que tener en cuenta la posibilidad de que no se oiga adecuadamente dentro del conjunto.

Consejos para destacar el acordeón dentro de un grupo instrumental

- La utilización de **registros con piccolo** ((4´) en el manual I y (2´) en el manual III) facilita que el timbre resultante ayude a resaltarlo.
- Otro recurso es sacar partido de su **riqueza de articulaciones** (tanto de dedos como de fuelle).
- También puede ser interesante **apoyar** e incluso **duplicar la derecha con la mano izquierda**.
- La **amplia extensión** del acordeón puede ser aprovechada para destacarlo dentro de un conjunto.
- Por último, decir que en la mayoría de los acordeones la **mano izquierda presenta una sonoridad algo menor** (y un timbre diferente) que la derecha, con lo que lo expuesto en los puntos anteriores deberá ser tenido aún más en cuenta cuando se pretenda que un diseño en la mano izquierda sea apreciado dentro de un conjunto.

Consejos para lograr el empaste del acordeón dentro de un grupo instrumental

Esa misma variedad de timbres lograda por medio de la registración y la riqueza de ataques y articulaciones conseguida gracias a la acción combinada de dedos y fuelle ha llevado también a que algunos compositores consideren en ocasiones el acordeón como un **instrumento multítímbrico** que une y empasta diferentes instrumentos de un grupo. (Ejemplos de este tratamiento los podemos encontrar en “*Concert for Eight*” de Roberto Gerhard, en “*Partiels*” para 18 instrumentos de Gérard Grisey y en “*Kol Od (Chemins VI)*” para trompeta y grupo instrumental de Luciano Berio). Si bien la distribución de armónicos y su evolución en el tiempo caracterizan el timbre de un instrumento, tales propiedades van a depender de factores tan diversos como la altura y la dinámica del sonido, de la forma de emisión, del diseño y materiales del propio instrumento y hasta de las características de la sala, con lo que intentar resumir todas estas características en pocas líneas es tarea imposible. No obstante, podemos dar las siguientes orientaciones, muy generales, para lograr el empaste tímbrico:

- La utilización de **registros de una sola voz (y en cassotto en el manual derecho)** proporciona un sonido menos rico en armónicos. Ello favorece un excelente *empaste con los instrumentos de cuerda frotada y con la familia de*

viento madera (especialmente en la zona aguda de la tesitura de esta familia, donde el número de armónicos es menor).

- El empleo de **registros con varias voces (especialmente si están fuera de cassotto)** proporciona un timbre más rico en armónicos, lo que se puede aprovechar para lograr una *buena fusión en ataques simultáneos con los metales y con la percusión*. Este efecto es notable con el (8´)+(4´) en el manual derecho.

En la siguiente sección analizamos con cierto detalle y ejemplificamos las diversas combinaciones teóricas que hemos expuesto.

2) Relación con los diversos grupos instrumentales

Viento madera.

- Dentro de la familia de los vientos madera, el clarinete, oboe, fagot y flauta, son instrumentos que pueden presentar volúmenes sonoros parecidos al acordeón.
- El conjunto de saxofones está por encima del volumen del acordeón y habitualmente es aconsejable emplear amplificación, especialmente si nos referimos a los saxofones barítono y bajo.
- Aunque en la zona alta de la tesitura todos los instrumentos de viento madera tienden a sonar fuerte, el timbre del acordeón en dicha región, especialmente si se utiliza un registro compuesto que incorpore el registro piccolo (4´), ayuda a identificarlo. En las zonas medias y graves el equilibrio es más sencillo de conseguir, tanto por el balance de sonoridades como por el parecido tímbrico si utilizamos registros de una sola voz en cassotto.
- Este equilibrio es el que podemos observar en el siguiente ejemplo, donde la utilización del registro (8´) en cassotto en combinación con los clarinetes se traduce en un perfecto ensamblaje sonoro.

(“Akorda” para acordeón y orquesta de Gabriel Erkoreka. © Copyright Oxford University Press 2000.
Reproduced by permission)

(Estudiar también “Foto” para acordeón y clarinete de Tapio Nevanlinna).

Viento metal

- A pesar de la gran potencia sonora de esta familia, la posibilidad de mantener un sonido en su intensidad inicial durante el tiempo que sea necesario, permite que el acordeón pueda diferenciarse entre estos instrumentos. La trompeta y la trompa son los que más facilidad de balance presentan. Respecto a instrumentos como la tuba o trombón, la posibilidad de combinación tímbrica muy variada suele ayudar en la percepción del acordeón, especialmente si se combinan tesituras muy opuestas.
- En el siguiente ejemplo, la utilización contrapuntística del acordeón mediante valores mantenidos y la aportación de la voz de 4' en el M I dan como resultado un perfecto empaste con los metales con sordina además de la fácil percepción del instrumento por el citado registro.

The image shows a musical score for a piece titled "Akorda". It features five staves. The top four staves are for the brass section: Trumpet 1 (Tpt. 1) and Trumpet 2 (Tpt. 2) in C major (c.s.), Trombone 1 (Tbn. 1) in C major (c.s.), and Trombone 2 (Tbn. 2) in C major (c.s.). The bottom staff is for the Solo Accordion (Solo Acc.) in C major (c.s.). The tempo is marked as $\text{♩} = 72$. The score includes dynamic markings such as *p* and *ten. sempre*. There are also performance instructions like *3* and *2* in a box, and a triangle symbol at the bottom left.

“Akorda” para acordeón y orquesta de Gabriel Erkoreka. © Copyright Oxford University Press 2000.
Reproduced by permission

(Estudiar también “Kol Od” para trompeta y grupo instrumental de Luciano Berio).

Cuerda frotada

- Si queremos lograr un gran empaste con estos instrumentos podemos utilizar los registros en cassotto del M I o la combinación de los dos registros (8').

(Poco meno mosso)
(shake)

The musical score consists of six staves. Perc 1 (Tamb.) and Perc 2 (Bass-Dr.) are at the top. Solo Cello is in the middle. Violin I (Solo), Viola (Solo), and Violoncello (Solo) are at the bottom. The score includes various dynamic markings and performance instructions.

“Akorda” para acordeón y orquesta de Gabriel Erkoreka. © Copyright Oxford University Press 2000.
Reproduced by permission

(Estudiar también “Bias-chant of tenth...” para acordeón y violonchelo de Harri Suilamo y “Molitive” para acordeón y viola de Uroš Rojko).

- Si se trata de una gran orquesta, también el contraste tímbrico aportado por la registración puede jugar un papel importante. Así, es interesante la utilización de los registros en cassotto para buscar empaste, junto con el (4') para dar un brillo o color diferente.

The image shows a page of a musical score for the piece "Akorda". At the top left, it is marked "Solo Acc". The tempo is indicated as $\text{♩} = 72$. The score includes several staves for strings, labeled as follows: (1 Solo) VI I, (2 Solo) VI I, (1 Solo) VI II, (2 Solo) VI II, (1 Solo) Vla, (2 Solo) Vla, (1 Solo) Vcl, and (2 Solo) Vcl. The Solo Accordion part features dynamic markings of *mf*, *f*, and *p*. The string parts include various articulations and ornaments, such as "gloss" and "tr". Above the Solo Acc staff, there are circled symbols and a triangle symbol. Above the string staves, there are numerical ratios like 3:2 and 5:4, which likely refer to specific harmonics or timbral qualities. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs.

("Akorda" para acordeón y orquesta de Gabriel Erkoreka. © Copyright Oxford University Press 2000. Reproduced by permission)

- Por el contrario, debido al gran empaste con la cuerda, la utilización de los sonidos más graves del acordeón con registros de una sola voz puede hacer necesaria la duplicación en ambas manos.

Handwritten musical score for "Akorda" featuring accordion and orchestra. The score includes staves for Accordion (Acc.), Tuba, Percussion 1 and 2 (Perc.1, Perc.2), Solo Accordion (Solo Acc.), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D-bass). The accordion part is written in both hands, with dynamic markings like 'f', 'p', 'pp', 'ppp', 'mf', 'ff', and 'ff (leg)'. The orchestra parts include various techniques such as 'arco', 'pizz.', 'pizz. irreg.', and 'No trem.'. The score is marked with a tempo of quarter note = 72 and a 5/4 time signature.

("Akorda" para acordeón y orquesta de Gabriel Erkoreka. © Copyright Oxford University Press 2000. Reproduced by permission)

Cuerda pulsada

- A pesar del buen equilibrio de sonoridades entre el acordeón y la familia de cuerda pulsada, la diferencia de modo de producción del sonido puede ayudar a que ambas familias sean fácilmente distinguibles, lográndose un resultado de gran riqueza y variedad tímbrica. Es aconsejable utilizar el acordeón con sus registraciones más puras. (Recomendamos analizar la obra “*Sinistro*” para acordeón y guitarra de Jukka Tiensuu).

Percusión

- Si bien la amplificación del acordeón facilita la combinación con cualquier instrumento de la familia de la percusión (con excepción de la marimba y el vibráfono donde aquélla no es necesaria), la amplia diversidad tímbrica del acordeón y de la percusión ofrece la posibilidad de un equilibrio considerable. En algunos casos como el ejemplo siguiente, la utilización de sonidos muy estridentes hace que el instrumento destaque sin necesidad de amplificación.

♩ = 66

The image shows a musical score for three parts: Perc 1 (Tamb.), Perc 2 (Bass Dr.), and Solo Acc. The tempo is marked as ♩ = 66. Perc 1 has dynamic markings pp, f, and mf. Perc 2 has pp, mf, and pp. Solo Acc has pp, ff, and sf. There are annotations: '* lateral jingle strokes.' for Perc 2 and '* Sounds 1/2 higher than written.' for Solo Acc.

“Akorda” para acordeón y orquesta de Gabriel Erköreka. © Copyright Oxford University Press 2000.

Reproduced by permission)

(Recomendamos analizar “*Metal Work*” para acordeón y percusión de Magnus Lindberg).

Combinación orquestal

- Existen en el acordeón registros como el (16') y (4') que conjuntamente (o incluso el (4') por separado) pueden hacerle destacar por encima de masas orquestales amplias sin necesidad de utilizar el registro tutti. La combinación de las octavas y timbres adecuados es la que permite dichas sonoridades. Como ejemplo presentamos un pasaje de la obra “*Akorda*” de Gabriel Erköreka: el acordeón emplea una amplia extensión reforzada de manera importante por los graves y agudos que aportan un color sobresaliente con el (4') en combinación con el (16'). El resultado es un sonido perfectamente empastado al mismo tiempo que permite la total percepción del instrumento.

♩ = 48

("Akorda" para acordeón y orquesta de Gabriel Erkoreka. © Copyright Oxford University Press 2000.
Reproduced by permission)

(Por la variedad de combinaciones tímbricas y de texturas que presentan recomendamos estudiar también las obras "A Dirge: other echoes inhabit the garden" para acordeón y orquesta de Ivar Frounberg y "Concerto" para acordeón y orquesta de cámara de Erkki Jokinen).

APÉNDICE I. Breve historia del acordeón

Del tcheng al del acordeón de Demian

- Puede decirse que el acordeón resulta del deseo de creación de un órgano portátil con capacidad expresiva. Todos los antecesores del acordeón pueden remontarse al órgano de boca chino o **tcheng**, que apareció en torno al año 2700 a.C. El tcheng constaba de una calabaza que recibía el aire desde la boca del intérprete por una boquilla y de unos tubos de bambú que actuaban como resonadores y en cuyo interior se hallaban unas lengüetas metálicas libres. Cada tubo de bambú tenía un agujero para que la lengüeta de su interior no sonara cuando aquel era tapado.
- La fecha de la **llegada del tcheng a Europa** no se conoce con exactitud, pero la primera descripción de la lengüeta libre aparece en 1619 en la segunda parte del “Syntagma Musicum” de Michel Pretorius.
- Ya **a comienzos del siglo XIX**, y principalmente en Alemania, los constructores de órganos crearon una serie de instrumentos que tenían por base la lengüeta libre. Tales instrumentos recibieron nombres tan diversos como **Eolodicon, Melodion, Uranion, Órgano-violin, Aeoline, Tarpodion, Physharmonica, Eolina, Aura, Handaeoline, Mundaeoline** y **Symphonium**.
- El 6 de mayo de 1829, en Viena, el constructor vienés de órganos y pianos *Cyril Demian* patenta el “**accordion**”, un pequeño instrumento de medidas aproximadas 22cm x 9cm x 6cm, con tres pliegues de cuero haciendo de fuelle y con **sólo cinco teclas en la mano derecha, cada una de las cuales daba dos acordes, uno al abrir y otro diferente al cerrar**.
- Poco después, el 19 de junio del mismo año, en Londres, el físico *Charles Wheatstone* patenta su **concertina**, que **emitía notas sueltas (y no acordes) tanto en su manual derecho como en su manual izquierdo**. Aunque la concertina de Wheatstone estaba mucho más cerca del actual acordeón de concierto que el acordeón de Demian, fue este último el que gozó de un éxito inmediato y de una gran difusión, primero en Viena y luego en París.

Del acordeón de Demian al acordeón actual

- En 1832, *Mathieu François Isoard*, fabricante parisino, transforma el acordeón de Demian de forma que **cada tecla emite un sonido** (en lugar de un acorde), todavía diferente al abrir que al cerrar. El instrumento así modificado podía emitir dos gamas diatónicas completas y tuvo primero un gran éxito en París, antes de llegar a diferentes grandes ciudades de países vecinos en su nueva forma. Los siguientes pasos en su evolución fueron:

- 1840: L. Douce inventa un acordeón (acordeón armonioso) que, por primera vez y gracias a un fuelle doble, da el mismo sonido al abrir que al cerrar. Esta “unisonoridad” no tuvo éxito y no se impondría hasta finales de siglo (mediante un método diferente: colocando dos lengüetas iguales sobre dos aberturas practicadas en el envés y el revés de una placa rectangular llamada piastrino, de modo que una lengüeta vibra al abrir el fuelle y la otra al cerrarlo). Este acordeón presentaba, también por vez primera, teclas (en número de ocho) en el manual izquierdo.
- 1846: *Alexandre*, constructor ruso de órganos, fabricó los primeros **acordeones con registros**.
- 1853: *Auguste Alexandre Titeux* y *Auguste Théopile Rousseau* patentan el accordéon-orgue, el primer acordeón unisonoro con **teclado tipo piano en su manual derecho**.
- Hacia finales del siglo XIX aparece el actual sistema de **bajos standard para el manual izquierdo** (MII). No obstante, no hay consenso en cuanto a la fecha y autor de la invención.
- En la segunda mitad del s. XIX aparece el **sistema cromático** (disposición por semitonos tal y como se da en hoy en día) **con botones** para el manual derecho. (El término “cromático” tiene otro significado más: se suele emplear también para significar “mismo sonido al abrir que al cerrar”, en contraposición a “diatónico”, que quiere decir “sonido diferente al abrir que al cerrar”).
- Desde finales del s. XIX los acordeonistas tuvieron el deseo de poder tocar melodías en su manual izquierdo y diversos artesanos encontraron más o menos en los mismos años, diferentes soluciones a esa necesidad. En torno al cambio de siglo, aparecen los primeros **acordeones de bajos libres añadidos**. A la botonera izquierda de acordes prefabricados se le añaden unas filas de botones que dan notas sueltas (los bajos libres añadidos).
- Por último, durante todo el siglo XX aparecen **mecanismos convertidores** que transforman parte de los bajos standard del manual izquierdo en una botonera de notas sueltas (acordeón mixto de bajos convertibles, “convertor”). Han existido diversos sistemas de convertor, siendo el descrito en este manual el que finalmente se ha adoptado mayoritariamente. Las diversas fuentes no se ponen de acuerdo en cuanto a la fecha y autoría de la invención.
- *La construcción del acordeón actual sigue en evolución*. Las principales investigaciones se centran en la mejora de las condiciones de ejecución sobre la botonera izquierda y en la consecución de una mejor calidad de sonido mediante el empleo de diversos materiales en la construcción del acordeón y la aplicación de distintos diseños del interior del mismo.

APÉNDICE II. Creación de un repertorio original

Primeros intentos

- En la creación de un repertorio propio para el acordeón se ha pasado por diferentes fases, a menudo coincidentes en el tiempo y en el espacio, según tratemos de un país u otro.
- Durante todo el **siglo XIX** nos encontramos con una ausencia casi total de literatura de concierto. Las razones las podemos encontrar tanto en el precario desarrollo del propio instrumento como en el hecho de que en un inicio el acordeón fue primero adoptado por las clases burguesas para una música de mera diversión (aires folklóricos, temas de óperas...), sin ninguna pretensión de convertirlo en un instrumento serio de concierto. Posteriormente, a partir aproximadamente de 1870, el acordeón pasó de las clases pudientes a las populares, quedando eliminada así la posibilidad de contacto con compositores establecidos.
- Si bien es cierto que **a finales del siglo XIX y comienzos del XX** el acordeón fue utilizado esporádicamente en algunas obras de **compositores de renombre**, generalmente lo fue para sacar partido de su faceta de instrumento popular y/o empleando tan solo algunas de las posibilidades que ya iba ofreciendo como instrumento de concierto, por lo que ni mucho menos podemos considerar estas aportaciones como realmente sustanciales para la conformación de un repertorio propio. Así, podemos citar los siguientes compositores:
 - **Tchaikovsky**: Scherzo Burlesque de la “*Suite nº2 en do mayor, op.53 para orquesta*” (1883)
 - **Giordano**: en su ópera “*Fedora*” (1898) utilizó brevemente el acordeón para acompañar una canción entonada por un pastor.
 - **Hindemith**: incluyó el armonio en su “*Kammermusik, op.24, nº1*” (1921), para doce instrumentos; luego reescribiría esa parte para acordeón.
 - **Berg**: en su ópera “*Wozzeck*” (1922) empleó el acordeón para dar realismo (popular) a una escena de taberna.
 - **Prokofiev**: utilizó el acordeón para acompañar danzas folclóricas rusas en su “*Cantata para el Vigésimo Aniversario de la Revolución de Octubre, op.74*” (1936).
- Volviendo al estudio de la formación de un repertorio que considerara al acordeón como un instrumento de concierto, vemos que **a comienzos del siglo XX**, el desarrollo del acordeón desde el punto de vista organológico, gracias especialmente a la aparición de los bajos libres, permite **transcripciones** más logradas de obras clásicas conocidas. Por un lado, se imita, la labor de transcripción efectuada con el piano durante todo el siglo XIX. Por otro, se interpreta el repertorio organístico que va de Bach a Messiaen. Es de resaltar la influencia que esta concepción transcriptor del instrumento ha tenido y

sigue teniendo en distintas escuelas acordeonísticas, impidiendo a veces la creación de un repertorio original o limitándolo a una escritura en absoluto acorde con las características del instrumento.

Alemania: Hugo Herrmann y la Escuela de Trossingen

- En 1927, la fábrica alemana de acordeones Hohner encarga al compositor alemán **Paul Hindemith** la composición de una obra para acordeón solo. Hindemith rechaza el encargo, pero recomienda a su colega **Hugo Herrmann** (1896-1967). Nace así la obra titulada “*Siete Nuevas Composiciones*”. A partir de ahí, la Hohner establece en Trossingen una escuela de acordeón y, por medio de Hugo Herrmann, se contacta con diversos compositores para la creación de todo tipo de obras en las que interviniera el acordeón. Gracias a la influencia de esta escuela, se crearon más de 250 obras entre los años 1927 y 1957.

Dinamarca: Mogens Ellegaard

- Debemos destacar la influencia del danés *Mogens Ellegaard* (1935-1995) en tres aspectos: por su carrera como concertista internacional, como colaborador infatigable con compositores con el fin de aumentar el repertorio original con acordeón y, por último, y en relación con esta labor de creación, como modelo a seguir por un gran número de los jóvenes concertistas que hoy en día intentan abrirse paso en los circuitos musicales internacionales y que buscan la colaboración con compositores.
- Los comienzos de la colaboración de Ellegaard con compositores nórdicos se remontan a 1957. A la salida de un concierto en Copenhague en el que el acordeonista danés interpretaba un Concierto escrito por Vilfrid Kjaer, el compositor y director de orquesta danés **Ole Schmidt**, presente en el concierto, se acercó para felicitar a Ellegaard, reprochándole que la obra interpretada no era la idónea. Ellegaard aprovechó la oportunidad para pedirle que escribiera él mismo alguna obra. Así, en 1958, Schmidt terminaba para Ellegaard su “*Symphonic Fantasy & Allegro, Op.20*” para acordeón y orquesta. Esta obra fue el germen de una fecunda colaboración entre Ellegaard y una larga lista de compositores nórdicos como **Torbjörn Lundquist, Niels Viggo Bentzon, Ib Nørholm, Per Nørgård, Paul Rovsing Olsen, Leif Kayser, Arne Nordheim, Vagn Holmboe, Steen Pade, Ivar Frounberg...** hasta completar más de doscientas obras en las que toma parte el acordeón.

Canadá, Rusia, Finlandia... y otros países

- Desde que en 1969 el acordeonista *Joseph Macerollo* lograra introducir el acordeón en el Real Conservatorio de Música de Toronto, el propio Macerollo ha conseguido que un gran número de compositores (**Samuel Dolin, Gerhard Wuensch, Edwin Avril, Murray Schafer, Morris Surdin, Walter Buczynski, James Hiscott, Barbara Pentland, Alexina Louie...**), canadienses sobre todo, escriban música para acordeón.
- En Rusia, país en el que el acordeón ha tenido grandes intérpretes, pero en el que una buena parte del repertorio está basado en material popular (a menudo persiguiendo una imitación de la orquesta en obras pretendidamente modernas), y escrito por los propios acordeonistas, destaca, desde finales de los 60, *Friedrich Lips*. Profesor de la Academia Rusa de Música (anteriormente Academia de Música Gnessin), consigue la colaboración de compositores como **Sofia Gubaidulina, Sergei Berinsky y Edison Denisov**.
- Desde 1977, en Finlandia, *Matti Rantanen* se hace cargo de las clases de acordeón en la Academia Sibelius de Helsinki, colaborando entre otros con **Jukka Tiensuu, Erkki Jokinen, Magnus Lindberg, Kalevi Aho** en la creación de obras en las que interviene el acordeón.
- Movimientos similares de colaboración entre intérpretes y compositores se han dado y se siguen dando en diferentes países. Así, podemos citar los casos de Alemania con los acordeonistas *Hugo Noth, Teodoro Anzellotti, Stefan Hussong y Elsbeth Moser*, Francia con *Pascal Contet y Max Bonnay*, Japón con *Mie Miki*, Gran Bretaña con *Owen Murray*, Dinamarca con *Geir Draugsvoll*, Canadá con *Joseph Petric*, Italia con *Claudio Jacomucci*, Finlandia con *Mika Väyrynen and Marjut Tynkkynen*, Holanda con *Miny Dekkers*, España con *Ángel Luis Castaño y Iñaki Alberdi ...*

APÉNDICE III. Recursos

Grabaciones recomendadas

- Mogens Ellegaard
“*Contemporary Danish Accordion Music*”
1987, Independent Music / OH Music; P.O. Box 49, DK-2680 Solrød Strand, Dinamarca
- Matti Rantanen
“*Jeux d’anches, Finnish Works for Accordion*”
1991, Finlandia Records FACD 404, Fazer Music Inc.; Finlandia
- Friedrich Lips
“*The seven last words*”
1990, SUCD 10-00109, Melodiya Record Company; Rusia
- Hugo Noth (acordeón) & James Creitz (viola); Stefan Hussong (acordeón) & Mika Yamada (piano)
“*Uroš Rojko: Chamber Music*”
1999, Col Legno WWE 1CD 20017; Simperetsweg 18, D-83707 Bad Wiessee, Alemania
- Friedrich Lips
“*Schneefall bei Nacht*”
1996, Dr. Herbert Scheibenreif; Resselgasse 2, 2620 Neunkirchen, Austria
- Joseph Macerollo
“*Persuasion*”
1996, CBC Records/Les disques SRC; P.O. Box 500, Station A, Toronto, Ontario, Canada M5W 1E6
- Stefan Hussong
“*Akkordeonmusik des 20. Jahrhunderts*”
1993, CTH 2184 Thorofon Schallplatten KG; D-30892 Postfach 10 02 32, Alemania
- Hugo Noth (acordeón) & James Creitz (viola)
“*Couleurs I*”
1996, Hohner Records HR 08.099.431 LC 0779, Matth. Hohner AG-Verlag; D-78647 Trossingen (Württemberg), Alemania
- Elsbeth Moser (acordeón) & Karine Georgian (violoncello)
“*New works for cello & accordion*”
1997, Cord Aria CACD 512; Hindenburgstr. 8, 30175 Hannover, Alemania
- Marjut Tynkynen
“*Kalevi Aho: Black Birds*”
Alba Records Oy; P.O. Box 549, FIN-33101, Tampera, Finland
- Mogens Ellegaard (acordeón) & Márta Bene (acordeón) & Gert Sørensen (percusión)
“*Jeux à trois*”
1996, G.E.M.-CD 2001, Nordisk Musikimport; DK-2750 Ballestrup, Dinamarca.
- Geir Draugsvoll
“*Ivar Frounberg, composer*”
1996, Dacapo (8.22.4027), MVD Music and Video Distribution GmbH; Oberweg 21C-Halle V, D-82008, Unterhaching, Munich, Alemania
- Geir Draugsvoll
“*Works for Classical Accordion*”
1996, Dacapo (8.224028), MVD Music and Video Distribution GmbH; Oberweg 21C-Halle V, D-82008, Unterhaching, Munich, Alemania
- Miny Dekkers
“*The accordion in contemporary netherlands music*”
1990, NM Classics 92013, Centrum Nederlandse Muzier; Holanda

- Mie Miki (acordeón) & Nobuko Imai (viola)
"Into the Depth of Time"
 1998, BIS-CD-929 STEREO, Grammfon AB BIS; Bragevägen 2, S-182 64 Djursholm, Suecia
- Duo Novair: Miny Dekkers (acordeón) & Henry Bok (clarinete bajo, saxofón alto)
"Duo Novair"
 1995, GLO 5135, Klaas Posthuma Productions, Alemania
- Max Bonnay (acordeón), Michel Gastaud (percusión), Elena Rassadkina (piano), Ives Severe (clarinete)
"Des Ténèbres à la Lumière"
 DTL09, APDA-1; chemin de la Ginestière-Saint-Isidore, 06200 Niza, Francia
- Pascal Contet
"Per Tre & Contours"
 Agon/Audivis N PV 72208; Francia
- Teodoro Anzellotti
"Musik für Akkordeon"
 1994, Koch International GmbH 3-1356-2 H1; Austria
- Teodoro Anzellotti
"The Contemporary Accordion"
 1997, Koch International Gmb; Austria
- Teodoro Anzellotti y otros
"Berio: Sequenzas"
 1998, Deutsche Grammophon GmbH 457 038-2; Hamburgo, Alemania
- Joseph Petric
"Gems"
 ConAccord 490491-3, Canadian Music Centre, Canadá
- Aitor Furundarena
"Akordeoi Klasikoa"
 1995, LA-3009 Lagin, Mariarats 4, E-20200 Beasain (Guipúzcoa).
- Angel Luis Castaño y otros
"La Musique Aujourd'hui: Jean-Yves Bosseur"
 1993, Harmonia Mundi MAN 4803; Francia
- Iñaki Alberdi y otros
"Compositores Vascos, volumen 1"
 2000, Asociación de compositores Vasco-Navarros; Gran Vía 29 n°1, E-48009 Bilbao.

Obras recomendadas

- Acordeón(es)
 - *"Metamorphoses"* (1965), para acordeón solo, de **Torbjörn Lundquist** (Hohner Verlag GmbH, Alemania).
 - *"Anatomic Safari"* (1967), para acordeón solo, de **Per Nørgård** (Wilhelm Hansen, Dinamarca).
 - *"Sonata n°3"* (1972), para acordeón solo, de **Vladislav Zolotarev** (Intermusik Schmülling, Alemania).
 - *"Acco-Music"* (1975), para acordeón solo, de **Ernst Krenek** (Ernest Deffner Publications, Estados Unidos).
 - *"Aufschwung"* (1975), para acordeón solo, de **Jukka Tiensuu** (Finnish Accordion Institute, Finlandia).
 - *"Modal Music"* (1977-8), para acordeón solo, de **Ton de Leeuw** (Donemus, Holanda).
 - *"De Profundis"* (1978), para acordeón solo, de **Sofia Gubaidulina** (Intermusik Shmülling, Alemania).
 - *"Alone"* (1979), para acordeón solo, de **Erkki Jokinen** (Jasemusikki, Finlandia).

- “*Melodia*” (1979), para acordeón solo, de **Toshio Hosokawa** (Hohner Verlag GmbH, Alemania).
 - “*Stomp*” (1981), para acordeón solo, de Michael Finnissy (manuscrito, British Music Information Centre, Gran Bretaña).
 - “*Phantasie 84*” (1984), para acordeón solo, de **Jürgen Ganzer** (manuscrito).
 - “*Excursion with Detours*” (1984), para acordeón solo, de **Steen Pade** (Samfundet, Dinamarca).
 - “*Sonata n°1*” (1984-89), para acordeón solo, de **Kalevi Aho** (Modus Musiikki, Finlandia).
 - “*Like a Water-Buffalo*” (1985), para acordeón solo, de **Yuji Takahashi** (manuscrito)
 - “*Tears*” (1985), para acordeón solo, de **Bent Lorentzen** (Samfundet, Dinamarca).
 - “*, mutta*” (1985), para tres acordeones, de **Jukka Tiensuu** (Finnish Music Information Centre, Finlandia)
 - “*Auf Flügel der Harfe*” (1985), para acordeón solo, de **Nicolaus A. Huber** (Breitkopf & Härtel, Alemania)
 - “*Phantasmagorien*” (1985), para acordeón solo, de **Krzysztof Olczak** (Ricordi, Italia).
 - “*Flashing*” (1986), para acordeón solo, de **Arne Nordheim** (Wilhelm Hansen, Dinamarca).
 - “*Et exspecto*” (1986), para acordeón solo, de **Sofia Gubaidulina** (Intermusik Shmülling, Alemania).
 - “*Gena*” (1987), para acordeón solo, de **Jouni Kaipainen** (Wilhelm Hansen, Dinamarca).
 - “*Sonata n°2, Black Birds*” (1990), para acordeón solo, de **Kalevi Aho** (Modus Musiikki, Finlandia).
 - “*Jeux d’anches*” (1990-91), para acordeón solo, de **Magnus Lindberg**. (Wilhelm Hansen, Dinamarca).
 - “*Whose Song*” (1991-92), para acordeón solo, de **Uroš Rojko** (Ricordi, Italia).
 - “*Sen V*” (1992), para acordeón solo, de **Toshio Hosokawa** (Schott Japan, Japón).
 - “*Fiddlers*” (1952 para piano / 1993 para acordeón), para acordeón solo, de **Einojuhani Rautavaara** (Warner-Fazer, Finlandia)
 - “*Episoden, Figuren*” (1993), para acordeón solo, de **Mauricio Kagel** (Peters C. F., Alemania)
 - “*Medusa*” (1989/1993), para acordeón solo, de **Dieter Schnebel** (Schott, Alemania)
 - “*Winter Seeds*” (1993), para acordeón solo, de **Klaus Huber** (Ricordi, Italia)
 - “*Feria IV*” (1994), para acordeón solo, de **Franco Donatoni** (Ricordi, Italia).
 - “*Dialog über Luft*” (1994), para acordeón solo, de **Vinko Globokar** (Ricordi, Francia).
 - “*Des Ténèbres á la Lumière*” (1995), para acordeón solo, de **Edison Denisov** (Alphonse Leduc, Francia).
 - “*Feux Follets*” (1995), para acordeón solo, de **Tapio Tuomela** (Finnish Accordion Institute, Finlandia).
 - “*Sequenza XIII*” (1995), para acordeón solo, de **Luciano Berio** (Universal, Austria).
 - “*Itza!*” (1994-96), para acordeón solo, de **Jesús Torres** (manuscrito).
 - “*Lluvia*” (1998), para acordeón solo, de **Sofía Martínez** (manuscrito).
 - “*Cuatro Diferencias*” (1998), para acordeón solo, de **Gabriel Erkoreka** (Oxford University Press, Gran Bretaña).
- **Acordeón y cinta pregrabada**
 - “*Dinosaurus*” (1970), para acordeón y cinta pregrabada, de **Arne Nordheim** (Wilhelm Hansen, Dinamarca).
 - “*Earth Cycles*” (1987), para acordeón y cinta pregrabada, de **Alexina Louie** (Canadian Music Centre, Canadá).
 - “*Fallen, fallen... und liegen und fallen*” (1989), para acordeón, soprano, tuba y cinta pregrabada, de **Gerhard Stäbler**.
 - “*Blütenweiss*” (1996), acordeón y cinta pregrabada, de **Bent Lorentzen** (Music Sales Ltd., Gran Bretaña).

- **Acordeón y cuerda**
 - “*Miniaturen*” (1967-68), para violín, acordeón y guitarra, de **Jindrich Feld** (Hohner Verlag GmbH, Alemania).
 - “*Prince Bajaja*” (1970), para violín, acordeón y guitarra, de **Vaclav Trojan** (Cesky hudebni fond, República Checa).
 - “*Sinistro*” (1977), para acordeón y guitarra, de **Jukka Tiensuu** (Finnish Music Information Centre, Finlandia).
 - “*Duetto*” (1982), para acordeón y viola, de **Tapio Nevanlinna** (Finnish Accordion Institute, Finlandia).
 - “*Concertino*” (1983), para acordeón y cuarteto de cuerda, de **Isang Yun** (Bote & Bock K. G., Alemania).
 - “*A Bird’s Eye View*” (1988-9), para acordeón y violín, de **Chiel Meijering**.
 - “*...pressentir...*” (1989), para acordeón y contrabajo, de **Erkki Jokinen** (Finnish Music Information Centre, Finlandia).
 - “*Silenzio*” (1991), para acordeón, violín y violonchelo, de **Sofia Gubaidulina** (Sikorski, Alemania).
 - “*Bias-chant of tenth...*” (1991), para acordeón y violonchelo, de **Harri Suilamo** (Finnish Music Information Centre, Finlandia).
 - “*Am Horizont*” (1991), para acordeón, violín y violonchelo, de **Wolfgang Rhim** (Universal, Austria).
 - “*Elegia per Hugo*” (1994), para acordeón y viola, de **Uroš Rojko** (Verlag Neue Musik, Alemania).
 - “*Molitve*” (1994), para acordeón y viola, de **Uroš Rojko** (Verlag Neue Musik, Alemania).
 - “*Trigonalia*” (1994), para acordeón, guitarra, percusión y orquesta de cámara, de **Zbigniew Bargielski**.
 - “*In die Tiefe der Zeit*” (1994), para acordeón y violonchelo, de **Toshio Hosokawa** (Schott Japan, Japón).
 - “*Like Swans leaving the Lake*” (1995), para acordeón y viola, de **Yuji Takahashi**.
 - “*Distance-Dreams*” (1995), para acordeón y violonchelo, de **Per-Henrik Nordgren** (Finnish Accordion Institute, Finlandia).
 - “*Figura*” (1997-2000), para acordeón y cuarteto de cuerda, de **Matthias Pintscher**.

- **Acordeón y percusión**
 - “*Duell*” (1966), para acordeón y percusión, de **Torbjörn Lundquist** (Hohner Verlag GmbH, Alemania).
 - “*Metalwork*” (1984), para acordeón y percusión, de **Magnus Lindberg** (Wilhelm Hansen, Dinamarca).
 - “*Jeux a Trois*” (1989), para dos acordeones y percusión, de **Georg Katzer** (manuscrito).
 - “*Distorsion-Commentary*” (1992), para cuatro acordeones y percusión, de **Klaus Ib Jørgensen** (Samfundet, Dinamarca).
 - “*Puccini a Caccia*” (1995), para acordeón y percusión, de **Sylvano Bussotti** (Bussotti Opera Ballet, Monte Carlo).
 - “*Black Paint*” (1998), para acordeón y percusión, de **Klaus Huber** (Ricordi, Italia).

- **Acordeón y piano o acordeón y clave**
 - “*Duo*” (1966), para acordeón y piano, de **Poul Rovsing Olsen** (Hohner Verlag GmbH, Alemania).
 - “*Seven Inventions*” (1985), para acordeón y clave, de **Leonid Bashmakov** (Finnish Music Information Centre, Finlandia).
 - “*Marilina*” (1987), para acordeón y piano, de **Heikki Valpola** (Modus Musiikki, Finlandia).
 - “*Bagatellen*” (1994), para acordeón y piano, de **Uroš Rojko** (Verlag Neue Musik, Alemania).

- **Acordeón y viento**
 - “*Foto*” (1986), para acordeón y clarinete, de **Tapio Nevanlinna** (Finnish Accordion Institute, Finlandia).
 - “*Fallen, fallen... und liegen und fallen*” (1989), para acordeón, soprano, tuba y cinta pregrabada, de **Gerhard Stäbler** (Ricordi, Italia).
 - “*Night&Day*” (1992), para acordeón y clarinete bajo, de **Jacob ter Veldhuis**.
 - “*Plus I*” (1992), para acordeón y clarinete, de **Jukka Tiensuu** (Finnish Accordion Institute, Finlandia).
 - “*Persuasion*” (1993), para acordeón y clarinete bajo, de **Norman Symonds**.
 - “*Kol Od (Chemins VI)*” (1996), para trompeta y grupo instrumental (incluido el acordeón), de **Luciano Berio** (Universal, Austria).

- **Acordeón y voz**
 - “*La Testa d’Adriane*” (1978), para acordeón y soprano, de **Murray Schafer** (Canadian Music Centre, Canadá).
 - “*Insomnia*” (1987), para acordeón, soprano, clarinete bajo y percusión de **Jacob ter Veldhuis** (Donemus, Holanda).
 - “*Fallen, fallen... und liegen und fallen*” (1989), para acordeón, soprano, tuba y cinta pregrabada, de **Gerhard Stäbler** (Ricordi, Italia).
 - “*...I’ve never seen a Butterfly here*” (1990-92), para acordeón, soprano y violín de **Andy Pape**.
 - “*Carpe Diem*” (1995), para acordeón y soprano, de **Aitor Furundarena** (manuscrito).
 - “*Réponse à letters après second thoughts*” (1995), para soprano, flauta, acordeón y percusión, de **Vinko Globokar** (Ricordi, Italia).
 - “*Galgenlieder à 5*” (1996), para voz, flauta, acordeón, contrabajo y percusión de **Sofia Gubaidulina**.

- **Acordeón y orquesta**
 - “*Symphonic Fantasy & Allegro, op. 20*” (1958), para acordeón y orquesta de cámara, de **Ole Schmidt** (Wilhelm Hansen, Dinamarca).
 - “*Spur*” (1977), para acordeón y orquesta, de **Arne Nordheim** (Wilhelm Hansen).
 - “*The Seven Last Words*” (1982), para acordeón, violonchelo y orquesta de cuerda, de **Sofia Gubaidulina** (Sikorski, Alemania).
 - “*Concerto*” (1987), para acordeón y orquesta de cámara, de **Erkki Jokinen** (Fazer Musiikki Oy, Finlandia).
 - “*Cobweb*” (1987), para acordeón y orquesta, de **Steen Pade** (Samfundet, Dinamarca).
 - “*A Dirge: Other Echoes Inhabit the Garden*” (1988), para acordeón y orquesta, de **Ivar Frounberg** (Samfundet, Dinamarca).
 - “*Concerto*” (1992), para acordeón y orquesta, de **Murray Schafer** (Arcana, Canadá).
 - “*Plus V*” (1994), para acordeón y orquesta de cuerda, de **Jukka Tiensuu** (Finnish Music Information Centre, Finlandia).
 - “*Trigonalia*” (1994), para acordeón, guitarra, percusión y orquesta de cámara, de **Zbigniew Bargielski**.
 - “*Concierto*” (1997), para acordeón y orquesta de cámara, de **Agustín Charles** (publicado por el autor, España).
 - “*Akorda*” (1999), para acordeón y orquesta, de **Gabriel Erkoreka** (Oxford University Press, Gran Bretaña).
 - “*Ariel*” (1999), para acordeón y orquesta de cámara, de **Matti Murto** (Modus Musiikki, Finlandia).

- Acordeón dentro de un grupo instrumental amplio
 - “*El Mar, la Mar*” (1952), para piccolo, clarinete en si bemol, clarinete bajo, acordeón, arpa, violonchelo y contrabajo, de **Luciano Berio** (Universal, Austria).
 - “*Nonef*” (1956), para acordeón, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón y tuba de **Roberto Gerhard**.
 - “*Concert for Eight*” (1962), para acordeón, flauta, clarinete, mandolina, guitarra, percusión, piano y contrabajo de **Roberto Gerhard** (Oxford University Press, Great Britain).
 - “*Partiels*” (1976), para 18 instrumentos (incluido el acordeón) de **Gérard Grisey** (Ricordi, Italia)
 - “*Orchestrion-Straat*” (1995-96), para orquesta de cámara (acordeón incluido), de **Mauricio Kagel** (Peters C.F., Alemania).
 - “*Kol Od (Chemins VI)*” (1996), para trompeta y grupo instrumental (incluido el acordeón), de **Luciano Berio** (Universal, Austria).
-

Agradecimientos

A los compositores Gabriel Erkoreka, Francisco Ibáñez Iribarría y Antonio Lauzurika y a los profesores Carlos Iturralde, Tito Marcos y Matti Rantanen por sus consejos para hacer más clara la información aportada en el artículo.

A José Manuel Crespo por la elaboración de las fuentes para los registros.

A Montxo López de Ipiña Peña por la portada de este libro.

A todos los compositores y editoriales que han permitido reproducir fragmentos de sus obras para ejemplificar el texto.

Dedicatoria

A Miren Iñarga y Carlos Iturralde.

ÍNDICE

| | | |
|---|--|----|
| Introducción | | 1 |
| A. <u>MANO DERECHA. MANUAL I. (M I).</u> | | |
| 1) Descripción del manual | | 2 |
| 2) Registración | | 3 |
| Símbolos gráficos | | |
| Registros en cassotto | | |
| Registros en mentonera | | |
| 3) Extensión | | 4 |
| 4) Condiciones técnicas | | 5 |
| Intervalos abarcados | | |
| Repetición de nota (rebatido) | | |
| Trinos y trémolos | | |
| Velocidad | | |
| Saltos | | |
| Clusters | | |
| B. <u>MANO IZQUIERDA. MANUAL III. (M III).</u> | | |
| (Bajos libres, bassetti, free bass o bajos cromáticos) | | |
| 1) Descripción del manual | | 10 |
| 2) Registración | | 11 |
| 3) Extensión | | 12 |
| 4) Condiciones técnicas | | 13 |
| Intervalos abarcados | | |
| Repetición de nota | | |
| Trinos y trémolos | | |
| Velocidad | | |
| Saltos | | |
| Clusters | | |
| Efectos de estéreo entre ambas manos | | |
| Solapamiento de tesituras entre mano derecha e izquierda | | |
| 5) Bajos pedales (M II) | | 19 |
| C. <u>MANO IZQUIERDA. MANUAL II. (M II)</u> | | |
| (Bajos estándar, bajos Stradella o bajos compuestos) | | |
| 1) Descripción del manual | | 21 |
| 2) Notación en el pentagrama | | 22 |
| 3) Registración | | 23 |
| Notación para acordeones con sólo dos voces en los bajos libres | | |
| Notación para acordeones con tres voces en los bajos libres | | |
| 4) Utilización en música contemporánea | | 28 |

D. EL FUELLE

| | |
|---|-----------|
| 1) Introducción | 29 |
| 2) Dinámica | 29 |
| 3) Ataques combinados de fuelle y de dedos | 30 |
| 4) Efectos | 30 |
| Distorsiones | |
| Bellows Shake | |
| Ricochet | |
| Vibrato | |
| Válvula del aire | |

E. OTROS EFECTOS

| | |
|----------------------|----|
| Glissandi | 33 |
| Percusiones diversas | |

F. ACORDEÓN CON OTROS INSTRUMENTOS

| | |
|--|-----------|
| 1) Características generales | 35 |
| Consejos para destacar el acordeón dentro de un grupo instrumental | |
| Consejos para lograr el empaste del acordeón dentro de un grupo instrumental | |
| 2) Relación con los diversos grupos instrumentales | 37 |
| Viento madera | |
| Viento metal | |
| Cuerda frotada | |
| Cuerda pulsada | |
| Percusión | |
| Combinación orquestal | |

| | |
|---|-----------|
| <u>APÉNDICE I. Breve historia del acordeón</u> | 45 |
| Del tcheng al acordeón de Demian | |
| Del acordeón de Demian al acordeón actual | |

| | |
|---|-----------|
| <u>APÉNDICE II. Creación de un repertorio original</u> | 47 |
| Primeros intentos | |
| Alemania: Hugo Herrmann y la Escuela de Trossingen | |
| Dinamarca: Mogens Ellegaard | |
| Canadá, Rusia, Finlandia... y otros países | |

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| <u>APÉNDICE III. Recursos</u> | 50 |
| Grabaciones recomendadas | |
| Obras recomendadas | |

