



## ÍNDICE

PORTADA ( <i>Benito Marcos</i> )	
EDITORIAL Archivo.mov ( <i>Metamorfosis</i> )	
ÍNDICE	0
CARAVANA PERDIDA	
<i>El Acordeonista</i> Año II N° 12 diciembre 1953 ( <i>Tito Marcos</i> )	1
VOZ ACORDEÓN:	
El término <i>acordeón</i> en diversas Enciclopedias y Diccionarios ( <i>Metamorfosis</i> )	11
ANÁLISIS:	
Análisis de <i>Metamorphoses</i> ( <i>Tito Marcos</i> )	88
MUSETTE:	
<i>El Acordeonista</i> Año I N° 12 octubre 1952 ( <i>Julio Sánchez</i> )	110
LITERATURA:	
Comunismo y acordeón ( <i>Raúl del Pozo</i> )	118
Cuento de Julia (Fragmento de <i>La Isla de Koch</i> ) ( <i>M<sup>a</sup> Luisa Herrera</i> )	133
Una cierta inquietud en los dedos ( <i>Jon Sarasua</i> )	119
ENTREVISTAS:	
Ángel Huidobro ( <i>Fernando Fraga</i> )	123
Ángel Luis Castaño ( <i>Susana del Pino y Agurtzane Primo</i> )	126
HISTORIAS:	
CD <i>Historias</i> ( <i>Alfredo Calvo</i> )	132

## PRIMER CONCURSO DE PIEZAS ORIGINALES PARA ACORDEÓN

Deseando estimular a todos los Acordeonistas para formar un gran repertorio de música española para nuestro instrumento preferido, el Acordeón, invitamos a TODOS LOS ACORDEONISTAS ESPAÑOLES, Profesionales, ex-alumnos, alumnos y lectores de esta revista, a participar

en el PRIMER CONCURSO de piezas originales para Acordeón.

Al objeto de facilitar la inclusión en el Concurso a todos los aficionados a la composición las Bases permitirán gran amplitud de acción.

### BASES DEL CONCURSO

**1ª TEMA:** Será completamente libre, dentro de la normas de la moral y buen gusto.

**2ª LETRA:** Podrá acompañarse de letra, que será tenida en cuenta. En caso de que la composición carezca de ella, habrá de acompañarse de unas notas relativas a la intención del autor.

**3ª EXTENSIÓN:** Ha de procurarse sea aproximadamente igual a la de las piezas aparecidas en los diferentes números da esta Revista.

**4ª ORIGINALIDAD:** Ha de ser completamente inédita y realizando los efectos propios y genuinos del Acordeón. Por lo tanto, no se admitirá ninguna transcripción.

**5ª PLAZO:** Todas las composiciones participantes en este Concurso deberán ser remitidas a: INSTITUTO MOZART Escuela Superior de Acordeón -Vergara- 1 Barcelona (7), señalando necesariamente en el sobre las palabras: «Primer Concurso de Originales». La admisión de piezas se cerrará el día 31 de enero de 1954.

**6ª JURADO:** Estará formado por cuatro profesores, actuando como Presidente el Prof. Rodríguez Márquez.

**7ª NOTA:** Cada concursante podrá presentar más de una pieza, en sobres separados. Una vez finalizada la competición, serán devueltas todas las partituras presentadas, excepto las premiadas.

**8ª PREMIOS:** Al objeto de ensalzar debidamente el carácter puramente artístico y de distinción -el más indicado

para el progreso del movimiento acordeonístico español, eminentemente idealista- los Premios serán honoríficos:

**PRIMER PREMIO:** Edición de la partitura, (de la que se enviarán 50 ejemplares al Autor). Inserción en la Revista. Obsequio de la obra de reciente aparición «*Técnica Acordeonística*», fascículos I, II III y IV.

**SEGUNDO PREMIO:** Edición de la partitura (de la que se enviarán 25 ejemplares al Autor). Inserción en la Revista. Obsequio de los fascículos I, II y III de la obra «*Técnica Acordeonística*».

**TERCER PREMIO:** Edición de la partitura (de la que se enviarán 25 ejemplares al Autor). Inserción en la Revista. Obsequio de los fascículos I y II de la «*Técnica Acordeonística*».

**9ª DERECHOS DE EDICIÓN:** Los concursantes ceden automáticamente al Instituto Mozart los derechos de Edición, en exclusiva, reservándose los derechos de autor.

**10ª FALLO:** Los participantes a este Concurso aceptan por completo el fallo del Jurado, sin ulteriores reclamaciones.

**11ª BAJOS:** La escritura de los bajos habrá de atenerse enteramente a las reglas señaladas para Notación Universal de los Bajos.

*Barcelona, 1 de diciembre 1953.*

\* \* \*

¡Este Concurso lo esperaban muchos Acordeonistas! Los repertorios de nuestro Acordeón se hallan atestados de nombres extranjeros; bien, nos felicitamos de que así sea y lo hallamos plenamente lógico, dado el desarrollo del Acordeonismo allende las fronteras. Pero hemos de comenzar a levantarnos y ponernos en marcha. Esto es nuestro Concurso: el cornetín de guerra llamando a los españoles, para dar comienzo a la tarea de aumentar la música española para Acordeón.

Es el primero que celebramos, y sin embargo, tene-

mos asegurado ya el éxito, por cuanto hemos recibido peticiones de diversos Acordeonistas que desean ver editadas sus piezas. Hay que considerar que las piezas premiadas serán conocidas en toda España e, incluso, en el extranjero, dándose gran publicidad al autor. En realidad, esto último es lo más interesante pues destacando algunas personalidades, cundirá el ejemplo y se darán a conocer nuevos nombres, cuyo valor queda actualmente en la obscuridad.

¡Paso a los Compositores!

*El Acordeonista Año II N° 12 diciembre 1953 página 250*

## PRIMER CONCURSO DE PIEZAS ORIGINALES PARA ACORDEÓN

Hemos recibido varias cartas anunciando el envío de partituras, así como otras inquiriendo detalles y hasta solicitando orientación para el acabado de las piezas. Además, obran ya en nuestro poder unas cuantas composiciones, cuyos autores no podemos mencionar hasta la publicación del fallo.

Principalmente, se trata de aficionados habiendo también varios profesionales.

Las piezas son casi todas muy sencillas, que es, precisamente, lo que mejor hubiéramos deseado, ya que nuestro objeto es dar cabida a los principiantes.

Por lo tanto, esperamos que todos aquellos que tengan preparada alguna composición nos la envíe en cuanto antes, sin temor alguno a que resulte demasiado sencilla. Este Concurso acoge a todos y no está limitado solamente a los compositores profesionales.

En el caso de que la presencia de obras de mucha importancia lo requiera, se formaría una sección especial, en vistas a dar facilidades a los aficionados.

Con referencia a la notación universal de los bajos, aquéllos que necesiten repararla para aplicarla a la partitura, pueden hallar las explicaciones necesarias en el número de MAYO 1952 de esta misma publicación. Quienes no lo tengan en su poder, pueden solicitarlo a: INSTITUTO MOZART. Escuela Superior de Acordeón Vergara 1. Barcelona; así, se le enviará contra reembolso normal de cinco pesetas.

Igualmente, quien necesitare más amplia información o detalles técnicos, puede escribirnos, en la seguridad de que le atenderemos con todo interés.

*El Acordeonista Año III N° 1 enero 1954 página 27*

\* \* \*

Van recibiendo más originales para este Concurso, abundando más los sencillos. Proceden de algunos aficionados y de algún que otro profesional; el ambiente se va formando poco a poco, que es precisamente el principal objetivo de este concurso.

Habiendo recibido diversas peticiones de un aplazamiento, pues hay quienes tienen las composiciones a medias, PRORROGAMOS el plazo de admisión hasta el 30 DE MARZO próximo. Deseamos dar estas facilidades, porque tenemos interés en que puedan concurrir cuantos lo

deseen, sin necesidad de que se vean agobiados por el tiempo.

Recordamos una vez más la necesidad de que se indiquen cuantos detalles sean interesantes acerca del autor, al objeto de poder completar mejor el juicio en su día oportuno.

Esperamos, pues, continúen enviando piezas y más piezas. Bien pudiera ser que con ello se diera comienzo a vidas artísticas.

*El Acordeonista Año III N° 2 febrero 1954 página 55*

\* \* \*

La gran afluencia de partituras llegadas a nosotros este mes último nos da una clara idea de las buenas disposiciones que presentan muchos de los Acordeonistas españoles. Y no nos referimos únicamente a los profesionales, pues también los aficionados han demostrado sus excelentes disposiciones para la composición, en mayor o menor grado, como es lógico.

No pretendemos hallar centenares de compositores. La inspiración artística está reservada solamente a unos pocos; y la conjunción de ésta con el talento modelador ha sido deparada a más pocos todavía. Si decimos que la inspiración, la vena creadora, es la pasta, y el talento, capacidad que forma, perfecciona, amplía y completa la obra, es el obrero, se nos podrá tachar de usar una figura pobre, pero es absolutamente cierta.

El problema estriba en dos puntos básicos: primeramente, descubrimiento de la propia capacidad; en segundo lugar, estudio ordenado y preparación completa.

Este Concurso acoge a los aficionados. Envíen, pues, sus partituras; no las arrinconen, ni teman que no sean las mejores. Lo importante es comenzar.

NOTA: Si bien el Concurso estará abierto hasta el 30 DE MARZO, rogamos envíen los originales cuanto antes les sea posible, al objeto de dar más tiempo para la selección que ha de efectuar el Jurado. Asimismo, estaremos mucho adjuntos con la pieza una nota exponiendo la idea del autor.

*El Acordeonista Año III N° 3 marzo 1954 página 92*

## PRIMER CONCURSO DE PIEZAS ORIGINALES PARA ACORDEÓN

En la tarde del día 30 de marzo, tal como estaba previsto y anunciado en nuestro número de FEBRERO, se procedió al examen de las partituras presentadas, cuyo número excedía en mucho al que teníamos imaginado recibir: ¡CIENTO TREINTA Y CUATRO!

El escrutinio se realizó en tres tandas: primeramente, fueron examinadas todas, por el Jurado, compuesto por el Prof. Tomás Rodríguez Márquez, Director del INSTITUTO MOZART y de esta publicación, y Presidente fundador de la Asociación Nacional Española de Acordeonistas, y cuatro Profesores, tres de ellos especializados en el Acordeón. Todas fueron interpretadas cuidadosamente por el virtuoso Prof. Volpini y sus méritos juzgados por el Jurado. Resultaron elegidas SESENTA Y TRES.

### I PREMIO

#### **Caravana Perdida**

Original de **D. José Fermín Gurbindo**, profesor de Acordeón y Director de un Conjunto Musical de Logroño.

### II PREMIO

#### **Mariposa Astuta**

Original de **D. Marcelino Otaegui Otaegui**, distinguido Acordeonista pamplonés, Delegado de A. N. E. A. en

El día 2 de abril se procedió a la discriminación de las mejores, separándose de este grupo cincuenta y dos, por lo que quedaron finalistas ONCE PARTITURAS, todas ellas dignas por su originalidad de ser premiadas, aunque algunas presentaban pequeños defectos de composición principalmente en la armonización de los bajos

Por la tarde del mismo día hubo de repetirse la sesión, para fallar concretamente los cuatro premiados El Prof. Volpini volvió a interpretar las once partituras seleccionadas; y después de totalizadas las puntuaciones otorgadas por cada uno de los miembros del Jurado, quedó de terminada la clasificación final:

Navarra..

### III PREMIO

#### **Noche Romántica**

Original de **D. Pascual Rubert**, de Madrid, Acordeonista.

### IV PREMIO

#### **Frío en la noche**

Original de **D. Antonio Lozano López**, Acordeonista de Paterna (Valencia).

\* \* \*

Esta afluencia de partituras corrobora perfectamente nuestras anteriores manifestaciones de que existen muchos Profesores y Acordeonistas con excelente vena creadora, cuya participación en este tipo de Concursos les llevará a superarse en sus conocimientos musicales y técnica acordeonística.

Nuestro deseo hubiera sido premiar a todos los participantes, en vistas a estimular su afición por la composición. Pero de una parte la necesidad de distinguir los mejores, por otra la imposibilidad de aceptar como buenas tantas partituras y, en fin, porque aquellos que deseen componer partituras, lo harán de todas formas, y los que se desanimen por el sencillo hecho de haberse presentado piezas más meritorias que las suyas, no harán más que demostrar cumplidamente su falta de tesón, la primera cualidad del talento.

**PUBLICACIÓN** -Insertada en este mismo número hallarán la partitura ganadora del Primer Premio, «CARAVANA PERDIDA», de José Fermín Gurbindo, cuyo comentario hallarán en las notas de presentación que hacemos de dicho acordeonista en esta misma revista.

La segunda partitura, «MARIPOSA ASTUTA» de Marcelino Otaegui, aparecerá en el próximo número y las otras dos en los números siguientes, respectivamente

Estos señores recibirán los premios anunciados por correo certificado, de los cuales rogamos tengan la amabilidad de cursar recibo.

Y, ahora, esperamos que preparen nuevas composiciones, de mayor técnica y envergadura y con temas bien definidos, para presentar en el próximo concurso que organizaremos. La franca acogida que ha tenido éste nos asegura que el II Concurso de Original para Acordeón contará con muy buenas partituras en las que se refleje el genuino sentido español del ritmo.

En cuanto a los concursantes no premiados, hemos de manifestarles que el Jurado ha hallado en varias piezas excelentes temas musicales, que bien desarrollados, producirían composiciones de valor. Por ello insistimos en que no se desanimen sino que, al contrario, ahonden más en materia y perfeccionen sus obras.

*El Acordeonista Año III N° 4 abril 1954 página 110*

## PRIMER CONCURSO DE PIEZAS ORIGINALES PARA ACORDEÓN

### JOSÉ FERMÍN GURBINDO

Obtiene el Primer Premio en el Concurso de Composiciones Originales para Acordeón.

José Fermín Gurbindo es la más destacada figura acordeonística de Logroño. Durante varios años, ha sido el único acordeonista dedicado seriamente al instrumento.

Sus principios musicales están basados en el piano, pero fué conquistado para nuestro instrumento y está entusiasmado con sus preciosas cualidades. Actualmente está acabando sus estudios de piano y emprenderá los cursos superiores, para acabar su formación musical

Su actividad se desarrolla principalmente en la orquesta que dirige, de la cual esperamos publicar en breve alguna foto. Además, da clases de Acordeón, contando con varios discípulos, señoritas y muchachos, con lo cual está creando un magnífico plantel de futuros acordeonistas que ayudarán notablemente al desarrollo del Acordeonismo logroñés, que se presenta en inmejorables perspectivas como uno de los mejores de Castilla.

Gurbindo ha tenido un éxito con la obtención del Primer Premio en el I Concurso de Originales para Acordeón, al que ha presentado su composición «CARAVANA PERDIDA», danza oriental. Y como damos por supuesto que a Uds. les resultará interesante el comentario que hace de ella su propio autor, lo exponemos seguidamente:

#### CARAVANA PERDIDA

*«Esta obra comienza con un corto diálogo, a modo de introducción, imitando un amanecer en un oasis; siguiendo después unos compases de ritmo oriental, que dan paso a la melodía.*

*Primero, se desarrolla ésta en un «pianissimo» suave, como si fuera el murmullo de una caravana que se acerca por el desierto. La intensidad del sonido aumenta gradualmente, hasta una variación del tema principal, cantada por los bajos, ya en un matiz fuerte.*

*El terrible “simoun”, el viento enterrador del desierto. aparece luego en un pasaje cromático. Vuelve a oírse el motivo principal en f. f., con diseños cromáticos en el acompañamiento, como si fuese el viento, mezclándose éste con cortes en el ritmo, que expresan la confusión de la caravana ante la avalancha de arena.*

*La tonalidad fuerte describe el momento crucial en que la caravana se extravía en el desierto, perdida en el caos de arena.*

*Termina la composición con varios golpes y un trino en ambas manos, que se corta en el final con un golpe muy fuerte y seco».*

***El Acordeonista Año III Abril N° 4 página 111***

Artículo revisado y recopilado por Tito Marcos

# CARAVANA PERDIDA

DANZA ORIENTAL

JOSE FERMIN GURBINDO

*SOSTENUTO*  
*mf*  
*ten*  
B.S.

*Allegro Molto*  
*Bien marcado el Bajo*  
*Morando*  
*pp*  
*m*  
*pp misterioso*  
*tri*

*tri*  
*tri*  
2  
2

*p*  
M 7  
B.S.  
*mf*  
B.S.

*dim*  
*mf allegre*  
*m*  
*tr*

*tri*  
*tri*  
2  
2  
*scacc*  
*f*  
*Bien sonoro il Bajo*  
B.S.

8ª ALTA



# CARAVANA PERDIDA

DANZA ORIENTAL

JOSÉ FERMÍN GURBINDO

1935/85

*SOSTENUTO*

*mf* *ten* 3 3 3

*Allegro Moderato*

*pp* *morendo* 3 *pp* *Bien marcado el Bajo* 2/4

*pp* *misterioso* *pp*

*tr* *pp*

*tr* *pp*

16 *tr* *p*

19 *mf*

22 *f* *dim*

25 *mf* *alegre* *tr*

28 *tr* *tr*

31 *tr* *stacc*  
*f*  
Bien sonoro el Bajo

This system contains measures 31, 32, and 33. Measure 31 features a melodic line in the treble clef with a trill (tr) and a staccato (stacc) marking. The bass clef provides a harmonic accompaniment. Measure 32 continues the melodic line. Measure 33 begins with a forte (f) dynamic and a staccato marking, with the instruction 'Bien sonoro el Bajo' written below the staff.

34

This system contains measures 34, 35, and 36. Measure 34 starts with a treble clef staff containing chords and a bass clef staff with a melodic line. Measure 35 continues the bass line. Measure 36 concludes the system with a treble clef staff and a bass clef staff.

37

This system contains measures 37, 38, 39, and 40. Measures 37 and 38 show a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. Measures 39 and 40 continue the bass line, ending with a repeat sign.

41 *mf* *cresc*

This system contains measures 41, 42, and 43. Measure 41 features a treble clef staff with triplets and a bass clef staff with a melodic line. Measure 42 continues the bass line. Measure 43 concludes the system with a treble clef staff and a bass clef staff.

44 *sf* *mf* *cresc*

This system contains measures 44, 45, and 46. Measure 44 features a treble clef staff with triplets and a bass clef staff with a melodic line. Measure 45 continues the bass line. Measure 46 concludes the system with a treble clef staff and a bass clef staff.

Musical score system 1, measures 47-49. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplet markings (3) and a dynamic marking of *f* (forte) starting in measure 49. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some triplet markings.

Musical score system 2, measures 50-53. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with trills (*tr*) and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and slurs.

Musical score system 3, measures 54-57. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with trills (*tr*) and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and slurs.

Musical score system 4, measures 58-62. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings of *sf* (sforzando) and *fz* (forzando). The lower staff contains a bass line with chords and slurs.

Musical score system 5, measures 63-65. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings of *fz*, *mf* (mezzo-forte), *f*, and *sf*. The lower staff contains a bass line with chords and slurs.

*mf* Edición: Tito Marcos

<b>DICCIONARIO TECNICO DE LA MÚSICA</b> (Barcelona 1894, 2/1899) Felipe Pedrell	12
<b>DICCIONARIO DE LA MÚSICA TÉCNICO, HISTÓRICO, BIO-BIBLIOGRÁFICO</b> (Madrid 1899, 2/1900) Luisa Lacál	13
<b>Hª UNIVERSAL DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES</b> (New York 1940 - Centurión 1947) C. Sachs	14
<b>DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA</b> (Oxford University 1938 - Edhasa 1984) Percy A. Scholes/John Owen Ward	28
<b>HISTORIA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES</b> (Penguin Books 1961/66/69 - Taurus 1988) Anthony Baines/James Howarth	24
<b>THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSICAL INSTRUMENTS</b> (Macmillan Press 1980/88) Stanley Sadie	16
<b>THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ</b> (Macmillan Press Limited 1988) edited by Barry Kernfeld	23
<b>DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA</b> (Sociedad General de Autores y Editores, 1999) Emilio Casares Rodicio	34
<b>M G G (DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART)</b> Bärenreiter/ Metzler 1999 Friedrich Blume	43
<b>THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS (SECOND EDITION)</b> (Macmillan Publishers Limited 2001) Stanley Sadie	77

**Acordeón.** El pequeño aparato llamado TIPOTONE (V.), inventado en París por un mecánico llamado Mr. Pinsonnat, dió al mecánico Eschenbach la idea de reunir varias lengüetas, afinadas convenientemente formando escala, en una misma placa, que dejaban oír sucesivamente sus sonidos pasándola rápidamente á través del soplo de la boca. Bien pronto se aumentó el nombre de lengüetas aumentando, también, el tamaño del aparato, y cuando fué insuficiente el aire de los pulmones, se le añadió un pequeño fuelle y una serie de teclas ó pistones, resultando el *Acordeón*.

Este instrumento portátil, de viento, consiste en dos pequeños fuelles de mano, á un lado de los cuales está adherida una tabla, que contiene distintas teclas ó pistones, según el tamaño del instrumento. Estos pistones, al comprimirse, abren ciertas válvulas, que hacen que el viento se introduzca en unos tubitos de metal al fondo de los cuales corresponden dobles lengüetas, arregladas de tal manera que producen dos notas, una al dilatar y otra al comprimir los fuelles. La mano derecha maneja las teclas y la izquierda los fuelles, en cuya parte inferior, casi siempre, hay dos especies de llaves que llevan el viento á otros tubos y dejan oír una sencilla armonía, por lo regular los acordes de la tónica y de la dominante.

Por esta descripción se comprenderá que el instrumento de que se trata no pasa de ser un juguete que el abuso ha convertido en incómodo.

Siguió el progreso encaminado á sacar partido de la invención de este instrumento y, acumulándose invento sobre invento, apareció en el espacio de seis ó siete años un gran número de instrumentos de diferentes formas y proporciones, todos semejantes en efectos y carácter, como basados en el mismo principio. Tales son la CONCERTINA (V.), el AEROFONO (V.), las distintas EOLINAS ó AEOLINAS (V.), el AEOLODICON (V.), el MELOPHONE (V.), el ÓRGANO VIOLIN, el POIKILORGUE, las diferentes ARMÓNICAS (V.), la FISARMONICA, el ARMONIFLAUTA y otros, de los que muchos están aún en uso, mientras aparecen otros nuevos. Algunos de estos instrumentos, dotados de un teclado de cuatro octavas y de uno ó dos fuelles movidos por los piés, tenían ya la apariencia de pequeños órganos expresivos.

**Acordeón-clarinete.** Figuraba este instrumento en la bella colección de Mr. Sax, que lo adquirió en Manila.

**Acordeones de pistón.** Variante del Acordeón, inventada por Mr. Alexandre. Son registros que permiten hacer sonar, con la ayuda de una sola tecla, diferentes registros, solos o aisladamente.

**Acordeón-flageolet.** Mezcla del acordeón y del órgano chino. Provisto de lengüetas tenía 25 llaves y 8 agujeros. Figuraba en la bella colección de Mr. Sax.

**Acordeón-flutina.** Instrumento inventado por Mr. Busson en 1851. Este mecánico fué el propagador del *Acordeón*, cuya invención desarrolló en todos sentidos, ideando los *tremblants* perfeccionados y los acordeones-órgano de simple y doble juego, provistos de registros especiales.

**Acordeón-piano.** Construído en París en 1852, por Boulon. Ofrecía este instrumento la reunión del acordeón y del piano.

**Acordeón.** -Inst. de viento con teclas y lengüetas de metal, que vibran por la acción del fuelle que hay entre sus dos frentes, -Fué inventado por Damián en Viena, 1829, en vista del TYPOTONE que había ideado en París Pinsonnat, y de otros trabajos que sobre las lengüetas había hecho el mecánico Eschembach.

Los acordeones pequeños sólo tienen una escala de sonidos diatónicos para la mano derecha, y una ó dos notas de bajo para la izquierda; pero se construyen hasta de tres octavas cromáticas, que ya tienen algún valor artístico.

De sus infinitas modificaciones salieron:

**ACORDEÓN-CLARINETE.** -En la rica colección de Monsieur Sax existía uno que adquirió en Manila.

**ACORDEÓN FLAGEOLET.** -También Mr. Sax poseía uno con 8 agujeros y 25 llaves.

**ACORDEÓN -PIANO.** -Por Boulon, París, 1852

**ACORDEÓN-FLAUTA.** -Construído en 1851 por Mr. Busson, que también ideó el acordeón-órgano y los *trémolos* perfeccionados.

**ACORDEÓN DE PISTÓN.** -Ideado por Mr. Alexandre. Su principal variante consiste en que con una sola tecla se hacen sonar varios registros.

**ACORDINA o RELOJ MÚSICO,** combinado por Mr. Soullier, de modo que una sonería diese la hora con un acorde de perfecto mayor de *la*, y siete notas de este acorde: *la, do sost., mi, la, do sost., mi, la.*

En sus respectivas letras anotaremos otras variantes. Los nombres de las principales son: **CONCERTINA, AEOLODICON, AERÓFONO, EOLINAS, MELÓFONO, POIKILORGUE, ARMÓNICAS, ÓRGANO-VIOLÍN, ARMONIFLAUTA.**

Algunos de esos inst., especie de pequeños órganos expresivos, llegan a 4 octavas, y están provistos de fuelles que se han de mover con los pies.

### **EL ÓRGANO DE BOCA** (página 176 de la traducción casatellana)

En la China se dice que el órgano de boca fué inventado por el emperador Nyu-kwa, en el tercer milenio a. de J. C., para imitar al ave Fénix con su cuerpo, cabeza y alas. Esta tradición puede haber sido la causa de que hasta hoy se usen órganos de boca en las procesiones funerarias chinas, aunque hoy se llevan sin tocarlos; la música de los funerales puede ser tanto un hechizo de resurrección como una protección contra los malos espíritus.

A pesar de la tradición, el órgano de boca no aparece mencionado antes del año 1100 a. de J. C., y no se ha podido encontrar ninguna representación de este instrumento anterior a la de una lápida votiva fechada en el año 551, que se conserva en el museo de la Universidad de Filadelfia. (Lám. X A)

En ese tiempo el instrumento alcanzó su más amplio grado de dispersión; los persas lo conocieron entonces y lo emplearon como el *mustaq sini* o “mushtak chino” y lo reprodujeron en los relieves de Taq-i-Bustan y otros lugares.

En el siglo XVIII el órgano de boca fué llevado una vez más hacia el oeste. Cierta músico, Johan Wilde, conocido como inventor del violín de clavos, compró o recibió un shêng en San Petersburgo y aprendió a tocar *die liebliche Chineser Orgel* (“el encantador órgano de los chinos”). El físico Kratzenstein de Copenhague lo escuchó; examinó la lengüeta libre y sugirió al fabricante de órganos Kirschnik de San Petersburgo que introdujera la lengüeta libre en el órgano. Kirschnik sin embargo no lo hizo, pero aplicó la lengüeta libre a los órgano-pianos. El primer órgano con lengüeta libre fué construido por el famoso abate Georg Joseph Vogler en Darmstadt. A partir de 1800 fué creada una gran familia de instrumentos de lengüeta, como las armónicas, los acordeones y los armonios.

### **EL ARMONIO** (página 387 de la traducción casatellana)

(...) es un instrumento de teclado con lengüetas libres. Para emplear las palabras de Sir James Jeans, la lengüeta (...)

En el capítulo octavo se dijo que la lengüeta libre del órgano de boca chino fué llevada a Rusia en la segunda mitad del siglo XVIII. Esta clase de lengüeta, hasta entonces desconocida, se diseminó por Europa con rapidez inusitada. Los fabricantes de órganos e instrumentos automáticos la aceptaron, y a principios del siglo XIX un grupo completamente nuevo de instrumentos se basó en el principio de la lengüeta libre. Los que más perduraron fueron dos inventos de Friedrich Buschmann, de Berlín: el órgano de boca (vulgarmente armónica), en alemán Mundharmonika, en 1821, y el acordeón, en alemán Ziehharmonika, en 1822. La armónica tenía la forma de una caja pequeña y chata con diminutas lengüetas colocadas en ranuras: el acordeón era un fuelle, con lengüetas en las dos cabeceras. Ambos combinaban la aspiración con la espiración, las lengüetas tiradas hacia afuera con otras empujadas hacia adentro.

Mientras estos instrumentos manuales eran populares, otro grupo, a lengüeta libre, teclado y fuelle de presión interior fué aceptado más bien por la burguesía. Entre 1810 y 1840 se construyeron muchos de esos pseudo órganos, llamados *aeoline*, *aeolodicon*, *meláfono*, *fisarmónica* y otros nombres compuestos con retacitos de griego. Estas tentativas culminaron en 1840 con el armonio de Alexandre Debain, éste era casi idéntico al instrumento moderno, especialmente cuando tres años más tarde, el inventor le agregó la *expresión*, que permitía al ejecutante desconectar el “reservoir” igualador, de modo que su acción sobre el pedal se reflejaba a través de los fuelles alimentadores directamente en los canales de aire, y podía producir el crescendo y el diminuendo. Más o menos al mismo tiempo L. P. A. Martin de Provins inventó el *prolongement* para sostener las notas después que el dedo hubiera soltado la tecla, y la *percusión* en la cual pequeños martillos de piano golpeaban las lengüetas como si fueran cuerdas, dando una respuesta más rápida y precisa que el poco dispuesto mecanismo de viento.



Ya en 1836 Friedrich Buschmann, entonces en Hamburgo, había construido una *fisarmónica* con fuelles de aspiración en vez de presión. Se dice que un obrero francés había concebido el mismo artificio de aspiración y lo había llevado a ese país. Entonces se constituyó en el principio del llamado *órgano americano*, el armonio con fuelles de aspiración construido en 1856 por Estey en Brattleboro, Vermont, y en 1861 por Mason and Hamlin, de Boston. Su sonido era más suave y más parecido al del órgano, aunque más lento para actuar.

El romanticismo vibró entre dos polos de expresión. En un extremo de su esfera estaban el misticismo y el sentimentalismo, y en el otro, la violencia y la pasión. Este contraste requirió la potencia arrolladora y los fuertes acentos de los instrumentos de viento. La introducción de nuevos tipos de esta índole y la adaptación de los antiguos fué uno de los rasgos más importantes de la vida musical entre 1750 y 1900.

**Accordion** (Fr. accordéon; Ger. *Akkordeon*, *Handharmonika*, *Klavier-Harmonika*, *Ziehharmonika*; It. *armonica a manticino*, *fisarmonica*; Russ. *bayan*). A portable instrument of the reed organ family, classified as a keyed free-reed aerophone. It consists of a treble keyboard (with piano keys or buttons) and casework, connected by bellows to the bass casing and button keyboard (see illustration). The player 'puts on' the instrument by means of its shoulder-straps; the right hand plays the treble keyboard and the left hand plays the bass keyboard buttons while controlling the bellows movement.

The sound is produced by free reeds, made of highly tempered steel. The reed tongues are riveted to an aluminium alloy reed plate containing two slots of the same size as the reeds, one reed being set on each side of the plate and a leather or plastic valve attached on the opposite side to each reed. A set of reed plates corresponding to the range of the keyboard is affixed in order on a wooden reed block which aligns with the holes in the palette board and three or four of these blocks are fitted in the treble casing. The treble keyboard is attached at a right angle to the casing. The reed blocks and the slide mechanism of the register switches are on the bellows side of the palette board.

The depression of a treble key raises the palette, and allows air to pass through the reed block to actuate the reed; the air-flow is created by the inward or outward movement of the bellows. The palette action is covered by the treble grill, a fretted metal cover lined with gauze. The fundamental tone of the accordion is that produced by a single reed at normal (8') pitch over the entire range of the keyboard (f to a'''). Button-key models have a range of almost six octaves. Register switches add either one or two similar sets of reeds slightly off-tuned to create a vibrato akin to the 'voix céleste' of the organ. A suboctave set of reeds (16') is also provided, together with a superoctave set (4'), and the register switches allow varying combinations of these sets to be sounded simultaneously, giving a variety of tone colours.

The bellows are built up from strong manilla cardboard, folded and pleated with soft leather gussets inset in each inner corner and shaped metal protectors on each outside corner, secured by calico strips along each fold. Wooden frames connect each end to the casings; soft leather or plastic washers keep the instrument airtight. Internal locks or external straps are provided to keep the bellows closed when not in use.

The bass casing is also divided by a palette board, the bellows side of which contains the bass reed blocks and the bass register slide mechanism. The bass palettes are fitted on the outer side of the palette board. They are attached to the complicated system of rods and levers which connect the buttons of the bass keyboard on the front of the casing to the appropriate palettes. This lower section is covered by the bass board, in which gauzcovered holes allow the passage of both air and sound. A bass hand-strap is fitted over the full length of the bass board and an air-release valve button provided to enable the bellows to close silently when desired. The organization of the reed work on the bass side is quite different from that of the treble. Four or five sets of reeds, fixed to three or more reed blocks, are provided, each set covering a chromatic range of one semitone short of the octave. The lowest set sounds from C or E, and each succeeding set is tuned one octave higher, covering a range of four or five octaves.

The usual 120-button Stradella ('fixed bass') keyboard consists of two rows of bass notes, the fundamental and counterbass rows, which are arranged in 5ths, the counterbass row being a major 3rd above the fundamental bass. The remaining buttons consist of four rows of chord buttons (major, minor, dominant 7th and diminished triads respectively). With full coupling the bass notes sound in five octaves simultaneously, and chord buttons sound in the three upper octaves only, but this can be modified by use of the bass registers. This type of keyboard is designed to provide effective accompaniments, bearing in mind that the movement of the left hand is restricted by the bass hand-strap and the need to control the bellows movements. Because of the limited pitch range, melodic use of the bass buttons is restricted, and the chords produced by the chord buttons always sound in one fixed position. The musical limitations of this type of keyboard have been overcome by the provision of an extra manual of buttons in three rows arranged chromatically, producing single or octavecoupled notes over a range of five octaves, and called the 'bassetti', 'baritone' or 'freebass' manual. On other models, the addition of a converter switch alters the chord button rows of the Stradella keyboard to a similar five-octave chromatic range of single notes which can be used to perform correctly pitched melodies and all types of chord combinations in any inversion. Some models have only this 'freebass' keyboard.

In addition to the standard instrument, accordions are also made in smaller sizes with more limited ranges on both keyboards. Some diatonic accordions are still in use, particularly in folk music, and include the melodeon, the British chromatic instrument, and the continental club model in which the treble keyboard produces different notes on inward and outward movement of the bellows.

The introduction of the Chinese sheng into Europe in 1777 by Pere Amiot stimulated the use of the free-reed principle in the construction of organs and other instruments like Haeckel's 'Physharmonika' (Vienna, 1821). Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-64) constructed his mouthblown 'Aura' in 1821 and developed it by adding a button keyboard and hand-operated bellows which he patented as the 'Handaeoline' in the same year. This latter instrument was further developed by Cyrillus Demian (1772-1847) in Vienna by the addition of accompanying chords which he patented in 1829 under the name of 'Accordion'. From 1830, the manufacture of this type of instrument was taken up by Charles Buffet (Belgium), Napoleon Fourneaux and M. Busson (France) and produced in quantity. Made in rosewood with inlays of ivory and mother-of-pearl, having ten to 12 treble keys and two bass buttons, these diatonic instruments were made in various keys with brass reed work giving a weak but mellow tone. By 1859, Busson had introduced the organ accordion (accordéon-orgue, flûtina or harmonieflûte) having a small three-octave piano keyboard and push-action bellows giving uniform tone, rather similar to the contemporary seraphine or harmonium. The use of uniform tone, probably derived from Wheatstone's concertina or aeola of 1844, and the provision of steel reeds in the early commercial production by such firms as Hohner (Trossingen, 1857), Soprani (Castelfidardo, 1872) and Dallapé (Stradella, 1876) led to the instrument's increasing popularity, and stimulated by the players' demands, the chromatic instrument with uniform tone became standard. By the beginning of the 20th century, the bass keyboard had gradually been developed to provide accompaniments in all keys, but the instrument remained essentially an instrument of the people, heard in cafés, dance halls and music halls all over the world. A music school for accordion teachers was established in Trossingen in 1931; it became an official state academy in 1948 under the principalship of Hugo Herrmann (1896-1967), whose *Sieben neue Spielmusiken* of 1927 was the first original composition of musical importance of the solo accordion. The British College of Accordionists was founded in 1936 and its syllabus of examinations has proved a vital factor in the musical development of the accordion in this country

A large repertory of educational music exists for the instrument. Sonatas, concertos and other concert works have been composed for it by Roben Russell Bennett, Ivor Beynon, Paul Creston, David Diamond, Roy Harris, Hugo Herrmann, Alan Hovhaness, Wolfgang Jacobi, Paul Pisk, G. Romani, William Grant Still, Virgil Thomson, Herman Zilcher and others. Several major composers of the 20th century have used the instrument: for example, Berg (*Wozzeck*), Paul Dessau (*Die Verurteilung des Lukullus*), Prokofiev (*Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution op.74*), Seiber (*Introduction and Allegro for cello and accordion*), Roberto Gerhard (various works).

The following accordions are entered in this dictionary: acordeon armónica; armonika; bandoneón; bayan; buzika; concertina; cordovox; garmonik; gombos; harmónika; harmonia, harmonieflûte; lindanda; lootspill; melodeon; mélophone, mélophonorgue; organetto; pedalówka; piano accordion; realejo; sanfona (ii); Schwyzerörgeli; Steirisch; transichord.

## BIBLIOGRAPHY

- L. Peguri and J. Mag: *Du bouge... au Conservatoire* (París, 1950)  
A. Roth: *Geschichte der Harmonika Volksmusikinstrumente* (Essen, 1954)  
T. Charuhas: *The Accordion* (New York, 1955)  
H. Herrmann: *Einführung in die Komposition für Akkordeon* (Trossingen, 1955)  
A. Fett: *Dreissig Jahre Neue Musik für Akkordeon* (Trossingen, 1957)  
P. Monichon: *Petite histoire de l'accordéon* (París, 1958)  
A. Baines, ed.: *Musical Instruments through the Ages* (London, 1961)  
A. Mirek: *Spravochnik po garmonikam* [Tutor for the accordion] (Moscow, 1968)  
B. Kjellstrom: *Dragspel: om kett kaert och misskaem instrument* (Stockholm, 1976)

G. ROMANI, IVOR BEYNON

**Armonicâ.** [armònie, harmonicâ]. Accordion of Romania, with button keyboard. It was used from the second half of the 19th century but was replaced by the *acordeon* (piano accordion).

**Armonica a bocca.** (It.) HARMONICA.

**Armonica a manticino** (It.). ACCORDION

**Armonika.** Accordion of Lithuania, with button keyboard. The instrument became popular in Lithuania in the late 19th and early 20th century, especially after World War I. English, German and Russian models were known using various systems and ranges, diatonic and chromatic, with single, double or triple rows of studs. The *armonika* is now played in village bands with the violin, clarinet, tuba and percussion instruments. Local craftsmen make free-reed instruments using various systems, usually diatonic types.

ARVYDAS KARASKA

**Bayan.** Chromatic ACCORDION of Russia and Belorussia. with button keyboard.

**Buschmann, Christian Friedrich Ludwig** (1805-64). German instrument maker, inventor of the 'aura' (a type of mouth organ). See HARMONICA (i) and ACCORDION.

**Buzika.** Accordion of Georgia (USSR). It has a loud, incisive tone and is used primarily to accompany dance and song. It is thought to have been introduced to the southern Caucasus at the end of the 19th century.

**Cordovox.** A 41-note electronic piano ACCORDION manufactured by Farfisa of Ancona from around 1960.

**Garmonik.** [garmoshka, garmonya]. Piano accordion of Belorussia. It was introduced from Russia in the second half of the 19th century, at first in Vitebsk province, and by the 1930s it was known throughout the rest of the country, becoming one of the most popular folk instruments. Two types of *garmonik* are particularly popular, the 'khromka' (chromatic model) and the 'Viennese double-rowed' type. It is played either solo or in ensemble with percussion instruments (*buben*, bass drum and triangle), strings (violin and *tsimbali*) and wind (clarinet or *truba*), professionally and by amateurs. In peasant society it is made by local artisans, while industrial manufacture is centred on the Molodechnenskii instrument factory.

INNA D. NAZINA

**Gombos harmonika.** Accordion of Hungary, with button keyboard.

**Harmonia.** (i). General term for the accordion used in Poland from the end of the 19th century. Some types, differing in size, scale, construction and system and produced in small workshops, are called *harmonia polska* ('Polish accordion'), *harmonia warszawska* ('Warsaw accordion'), *harmonia chromartyczna* ('chromatic accordion') and so on. In order to facilitate playing, in some regions (e.g. Kurpie) a pedal pump is used for pumping air through a metal pipe to the bellows of the instrument, which is then called *harmonia pedałowa* or simply *pedałówka* (treadle)

JAN STESZEWSKI

**Harmonica.** [mouth organ] (Fr. *harmonica à bouche*; Ger. *Mundharmonika*; It. *armonica a bocca*) (i). An instrument consisting of a small casing containing a series of free reeds in channels leading to holes on the side of the instrument (see REED INSTRUMENTS, fig. 1a). It is placed between the lips and played by inhalation and exhalation, unwanted holes being masked by the tongue. By moving the instrument to and fro, the varying notes available are brought into play.

There are two main types of harmonica – the diatonic and the chromatic. Basically, the diatonic harmonica is designed to produce the notes of the tonic chord of the key in which it is tuned by exhalation and the other notes of the diatonic scale by inhalation. On this type of instrument only the middle octave of the three-octave range is complete, the lower and upper octaves having a 'gapped' scale (see fig. 1a). This applies to both the 'Richter' or 'Vamper' type and the so-called 'Tremolo' or Wiener type which has two reeds for each note,

one reed being slightly off-tuned to create a 'voix céleste' or vibrato effect. The chromatic harmonica consists basically of two harmonicas in keys a semitone apart, and originally was based on the 'Vamper' system, two reed plates being fitted, one tuned in C, and the other in C# (or D $\flat$ ), with a slide mechanism operated by a small hand-lever enabling the player to change from one set to the other. This early type of chromatic instrument (10 holes, 40 reeds) was soon superseded by the 12 hole instrument with 48 reeds (see fig. 2) in which the tuning of the middle octave of the previously mentioned types was adopted throughout the three-octave range (see fig. 1b). This type of instrument is now virtually standard, although a larger model (16 holes, 64 reeds) with a range of four octaves is also available. Many other types of harmonica exist, designed for special purposes, and include bass and chord accompaniment instruments for use in group and band performance.

The introduction of the Chinese *sheng* into Europe in 1777 led to many experiments in the use of the free reed. Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-64) is credited as the inventor of the harmonica. In 1821 he constructed an instrument with 15 reeds which he called 'aura', designed primarily as a tuning instrument or pitch pipe. He discovered that melodies could be played on it with comparative ease, and that it could be played loud or soft and make crescendos and diminuendos at will. Another early experiment was made in England by Charles Wheatstone (1802-75) who constructed a type of mouth organ using brass reeds controlled by a small button keyboard which he called a 'symphonium' (1829).<sup>7</sup> He did not exploit this instrument and it formed a step towards his bellows-blown 'concertina' or 'aeola' which he patented in 1844. Meanwhile in Germany, Christian Messner, a young clockmaker, brought a sample of Buschmann's aura to his home in Trossingen where he set up a small workshop to construct similar instruments which he sold at country fairs and inns. There was a depression in the clock- and watchmaking industry, and others turned to the manufacture of the little 'mundaelines' in Trossingen, Christian Weiss starting in 1855 and Matthias Hohner (1833-1902) in 1857. These early instruments were all hand-made, the wooden body-work being carved by hand, the reeds beaten from brass wire and fitted individually into the brass or bell metal reedplates. Hohner was quick to adopt new methods and techniques of mass-production, and his business grew beyond all expectations. By 1879 his output of harmonicas was over 700,000, of which over 60% were exported to America. He handed over his business to his five sons in 1900. They further developed it and absorbed the firms of Messner and Weiss by 1928. In the early 1920s the chromatic harmonica was evolved; it was brought into prominence by Larry Adler in the late 1930s.

Apart from its undoubted popularity all over the world as a medium for light entertainment and folk music, the musical stature of the chromatic harmonica has grown considerably in the last 30 years with serious works being written for it by many composers including Darius Milhaud, Vaughan Williams, Gordon Jacob, Adrian Cruft, Hugo Herrmann, Mátyás Seiber, Francis Chaggn, G. Anders-Strehmel, A. von Beckerath and Graham Whettam. Full-scale concertos for harmonica and orchestra have been written by Malcolm Arnold, Arthur Benjamin, Whettam and M. Spivakowsky.

The harmonica has played an essential role in the American blues tradition (where it is usually referred to as a 'blues harp') and hence in much blues-derived popular music; it has entered modern jazz in the work of the Belgian virtuoso Jean 'Toots' Thielemans. It is also being used in music education in schools, and an extensive repertory of educational music has been developed for this purpose.

## BIBLIOGRAPHY

- J. Zepf: *Die goldene Brücke* (Trossingen, 1956)  
 Anon.: *Hundert Jahre Hohner 1857-1957* (Trossingen, 1957)  
 H. Buschmann: *Christian Friedrich Ludwig Buschmann* (Trossingen, 1958)  
 H. Herrmann: *Einführung in die Satztechnik für Mundharmonika-Instrumente* (Trossingen, 1958)  
 A. Baines, ed.: *Musical Instruments through the Ages* (Harmondsworth, 1961, 2/1966/R1976)

IVOR BEYNON, G. ROMANI

**Harmonieflûte.** (Fr.). (1) A type of ACCORDION first built by M. Busson of Paris in 1852. It had a small, three-to four-octave keyboard and could be held either in the lap or set on a stand and operated by a treadle. (2) A BARREL ORGAN invented by Corvi in 1853.

**Harmoniphon.** (1) A small free-reed keyboard instrument patented by París of Dijon in 1836. It was 38 cm long, 13 cm wide and 8 cm high. The wind was supplied to a reservoir by the player's blowing down a flexible tube; the sound produced resembled that of an oboe.

(2) A harmonica with a built-in mute exhibited by an inventor named Messner in París in 1889.

**Harmonium.** The name given by ALEXANDRE FRANÇOIS DEBAIN to a small REED ORGAN patented in 1842. This original instrument had a three-octave keyboard, one set of reeds and a single blowing pedal. The name was later extensively used in England and on the Continent to refer to all reed organs, of whatever size or construction. Larger instruments in Germany were sometimes called 'Kunstharmónium'.

Such instruments were widely disseminated, especially by the colonial powers, in Africa and India, where they came to play an important role in local traditions. The harmonium was introduced into India by missionaries, probably around the middle of the 19th century (Indian terms for it are *hārmoniam*, *hārmoniā*, *ārmonia*). Though upright models are found, the most common is a small portable instrument set in a box. Models are made in various sizes with a range of stops and couplers. The instrument is usually played while sitting on the floor, the player fingering the keyboard with one hand and pumping a bellows at the back with the other. Its use is widespread in the provision of heterophonic contrapuntal texture for vocal music (where it is often played by the singer himself) in a wide range of classical and urban popular styles. It is less frequently found in village music contexts. It has for a long time been manufactured in India and Pakistan, Palitana, in Gujarat, is regarded as a centre of manufacture of the reeds.

As it is a fixed-pitch instrument, its use in Indian music has been criticized (and banned on Indian radio for some years) on the grounds that it does not conform to the traditional flexible intonation.

## BIBLIOGRAPHY

N. A. Jairazbhoy: *The Rags of North Indian Classical Music* (London and Middletown, Conn., 1971)

B. C. Deva: *Musical Instruments of India* (Calcutta, 1978)

BARBARA OWEN, ALASTAIR DICK

**Lindanda.** In Zaire, a Lingala term for the accordion and the guitar.

**Lõõtspill.** Accordion of Estonia, introduced at the end of the 19th century. It became the most popular folk instrument in Estonia, often used in folk ensembles. Alongside manufactured instruments hand-made ones were popular, especially those made by August Teppo from south-east Estonia. The instrument survives in the folk tradition

**Melodeon.** (1) A term extensively used in the USA during the first half of the 19th century to designate a small reed organ with a single keyboard and one or two sets of reeds. The 'rocking melodeon' (also known as the lap or elbow organ) is an instrument of this type played on the lap or on a table; its bellows are activated by a rocking motion of the elbow or the heel of the hand. See REED ORGAN, §1.

(2) A button ACCORDION: a rectangular, bellows operated, free-reed instrument with buttons on the righthand end of the bellows and buttons or keys on the lefthand side. The instrument is single action in that different notes are produced by each button by the press and draw of the bellows. The right-hand buttons are arranged in one or more rows of ten or eleven, each row producing the pitches of two-and-a-half octaves of a major scale. The left-hand buttons can provide tonic and dominant chords to the keys of the rows, and some additional chords (their use is limited by the bellows direction with which each is associated).

An instrument of this type was first patented by Cyril Demian of Vienna in 1829. Melodeons have been massproduced and widely exported, largely by German firms, since the mid-19th century, and have been widely used in non-Western societies.

BARBARA OWEN (1), GRAEME SMITH (2)

**Melodica.** A keyboard HARMONICA manufactured in soprano and alto versions by Hohner in Trossingen from around 1959. The instrument is rectangular and is held vertically, the diatonic keys being played by the right hand and the chromatic ones by the left; it can produce many chords and clusters that are impossible on the harmonica, but whereas in the latter some reeds sound when sucked and others when blown, the Melodica reeds sound only when they are blown. Because it is made of plastic (apart from the reeds, which are metal), the Melodica can be mass-produced at low cost: this and the ease with which learners can master the keyboard and mouthpiece (a narrow slit that opens out into the reed chamber) have made it very popular in schools as an alternative to the recorder. The alto Melodica has been called for by composers such as David Bedford, Alison Bauld, Anthony Braxton and Rudolf Komorous, and played by Bedford, Bauld and Graham Hearn in improvisations.

Two types of Melodica are manufactured, each in several models of different ranges: the simpler type has a keyboard (normally of two-octave range) that consists of short rectangular buttons; the other has a conventional keyboard of up to three octaves and can be played on a flat surface like a normal keyboard instrument, with the mouthpiece at the end of an extension tube; Jean Tinguely used a Melodica of the latter type in one of his *Métaharmonie* sound sculptures. (A similar instrument, the Pianica, marketed by Yamaha, is based on this version of the Melodica.) In 1967 Hohner produced a three-octave monophonic Electra-Melodica (the range of which can be transposed within nine octaves) in which the pressure of the air blown through a tube mouthpiece is used to control the loudness of an electronic oscillator.

HUGH DAVIES

**Méloflûte.** A type of small REED ORGAN produced by the firm of ALEXANDRE in the late 19th century.

**Melodika.** (1) Name given by JOHANN ANDREAS STEIN to his invention (1772) of a small pipe organ on which a melody could be played, and in which the wind pressure (and thus the volume) was affected by pressure on the key, while the accompaniment was played on the keyboard instrument on which it was placed.

(2) A free-reed keyboard instrument, a type of aeolina, invented by Wilhelm Vollmer & Sohn of Berlin in 1820.

**Melodina.** A type of REED ORGAN patented in 1855 by J. L. N. Fourneaux, son of J. B. NAPOLÉON FOURNEAUX.

**Mélophone.** A portable free-reed instrument shaped like a guitar, harp or cello with a keyboard and bellows (see illustration). It is 80 to 130 cm high and 32 to 65 cm wide, and is played resting on the right thigh: the right hand works the handle (*archet*) of the bellows, which can produce a vibrato effect on all notes and a trumpet-like tone in certain registers. The left hand works the 40 to 84 keys, some with octave couplings, controlling a range of three to five octaves. The mélophone was invented in 1837 by a Parisian watchmaker, Leclerc, whose instruments were made in Paris by A. Brown. In 1842 C. A. Pellerin and François Durbain obtained licences to manufacture it; Durbain subsequently developed the harmonium which eventually superseded the mélophone. According to Galpin (*Grove* 5) the mélophone was 'introduced by Halévy into one of his operas'. Examples of the instrument are in the Instruments Museum of the Brussels Conservatory and the Boston Museum of Fine Arts.

STEPHEN BONNER

**Mélophonorgue.** An accordion patented by J.-B. Leterme of Paris in 1854 and shown at the Paris Exposition of 1855. Two ranks of reeds tuned approximately a quartertone apart produced a tremolo effect.

**Melophon-zither.** A free-reed instrument in the form of a zither, invented by Burger of Budapest and exhibited at the Paris Exposition of 1900.

**Organetto.** (It.) (1) A term for a small organ, notably the 14th- and 15th-century instrument generally known as PORTATIVE.

(2) A term occasionally applied to a street organ or a street piano. An organetto a manovella (It.) is a BARREL ORGAN.

(3) Small diatonic accordion of Italy. Since the 19th century it has largely replaced the bagpipe in Italy and is found in a wide area from Romagna to southern Italy and Sardinia. The *organetto* repertory is largely that of the bagpipe; it is often paired with the tambourine, castanets or triangle.

**Organina.** A name applied to various types of automatic REED ORGAN. In the late 19th century it was adopted as a trade name for related instruments by the Massachusetts Organ Co. and the Automatic Organ Co. of Boston. The French maker Jerome Thibouville, best known for his brass and woodwind instruments, used the name for a small automatic reed organ he made in 1905.

**Organochordium.** [organochordon]. A type of CLAVIORGAN built in 1782-9 by the Danish organ builder Kirschnigk and developed by Georg Joseph Vogler, with Rackwitz of Stockholm; *see also* REED ORGAN, §1.

**Pedalówka.** Polish accordion. *See* HARMONIA (i).

**Realejo.** Keyed accordion of Brazil. *See* SANFONA (ii).

**Sanfona.** (ii). Keyed accordion of Brazil, known also as *gaita-de-foles*, *realejo* and (in Rio Grande do Sul, at least) simply *gaita* (usually denoting oboe or bagpipe).

**Schwyzerörgeli.** ACCORDION, originally made in the Canton Schwyz, now more generally.

**Steirich.** [Steirische]. Terms applied in Styria, Austria, to instruments used locally. *Steirisch* is used for a diatonic dulcimer, *Steirische* for a button-key ACCORDION also called *Ziehharmonika*.

**Transicord.** A 41-note electronic piano ACCORDION manufactured by Farfisa of Ancona from the mid-1960s. One model includes an electronic rhythm section.



**Accordion.** A portable keyboard instrument of the reed organ family. It consists of a bass button keyboard played with the left hand, which also operates a bellows, and a treble keyboard (with piano keys or buttons) played by the right. The instrument is suspended by straps from the player's shoulders.

The accordion has a long, undistinguished history in jazz. The obscure player Charles Melrose provides an early example of jazz accordion solos on the recording *Wailing Blues/Barrel House Stomp* (1930, Voc. 1503) by the Cellar Boys, a sextet that also comprised Wingy Manone, Frank Teschemacher, Bud Freeman, Frank Melrose, and George Wettling. Buster Moten played second piano and accordion as a member of Bennie Moten's orchestra: his solo on *Moten's Blues* (1929, Vic. 38072) demonstrates that the instrument's sweet sound tails to capture the raw emotions of the blues. Another obscure jazz accordionist was Jack Cornell, who recorded with Irving Mills (1929, 1930). In Europe, where the musical traditions more often allowed the instrument to be used in ensembles doubling as dance bands and jazz bands, there emerged accordionists of some importance; these included Kamil Behounek, who recorded as a soloist in 1936, Toivo Kärki, Nisse Lind and the Swiss pianist and accordionist Buddy Bertinat, who belonged to the Original Teddies (1936-48) and also played accordion on many recordings with his own swing quartets and quintets (1940-48).

The first jazz accordionist to become well-known was Joe Mooney, who led an acclaimed swing quartet at clubs on 52nd Street in New York (1946-7). Other swing accordionists included Mat Mathews, a member of the Dutch group the Millers (1947-50), and Art van Damme (b. Norway, MI, 9 April 1920). The pianist George Shearing plays fine bop solos on the accordion on the recording *Cherokee/Four Bars Short* (1949, Dis. 107), and there were a number of important bop accordionists in the 1950s and early 1960s, including Mathews (after his move to the USA), van Damme (who continued to lead a bop group into the 1980s), Leon (Robert) Sash (b. Chicago, 19 Oct 1922), Pete Jolly, and Tommy Gumina. The accordion has no place in jazz-rock and is virtually unused in free jazz, although the Willem Breuker kollektief has employed it to humorous effect.

**BARRY KERNFELD**

# HISTORIA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

ANTHONY BAINES

Versión castellana de José M. Martín Triana

Título original: Musical Instruments Through the Ages      © Penguin Books, 1961 , 1966, 1969

Cubierta de ROBERTO TURÉGANO

© 1988, ALTEA, TAURUS, ALFAGUARA, S. A. TAURUS EDICIONES Juan Bravo, 38 - 28006 Madrid  
ISBN: 84-306-5614-6 Depósito legal: M. 3513-1988 PRINTED IN SPAIN

## Capítulo 13

JAMES HOWARTH

### LOS INSTRUMENTOS DE LENGÜETA LIBRE (página 313)

Durante el período de 1818 a 1848 surgió en Europa todo un nuevo grupo de instrumentos musicales que en la actualidad está representado por el armonio, el acordeón y la armónica. Aunque llegaron demasiado tarde para ocupar lugares estables dentro de los géneros clásicos de la música han conseguido un gran éxito en otras vertientes de este arte. Todos producen sonido mediante las llamadas «lengüetas libres» de metal, atorilladas o colocadas sobre una apertura tallada dentro de un marco de metal, y que vibran por presión de aire suministrado por la boca o por unos fuelles. La altura del sonido en cada una de las lengüetas se determina por la longitud y espesor de éstas, la cual se afina mediante el limado, cerca de la punta para los sostenidos y cerca del extremo fijo para los bemoles. Cada lengüeta está «suspendida» del marco y su arco de vibración va desde la parte superior de ésta hasta el doble de la altura de la que cuelga (como se muestra con línea de guiones en la figura 82...), y sólo vibra cuando el aire fluye pasando por la lengüeta desde un lado, aunque el flujo de aire surge igualmente por la presión directa o por la succión.

En los instrumentos portátiles, los acordeones y armónicas, las lengüetas aparecen agrupadas formando pares, una preparada para sonar con la «presión» o el «soplido» y la otra con «retirada» del aire. En los de «acción sencilla», como las armónicas y algunos acordeones, los pares de lengüeta están afinados de tal forma que suenan notas cercanas de la escala. El resultado, en el acordeón, es que al oprimir un botón con un dedo, y por consiguiente, dejar que entre el aire hasta un par de lengüetas, al penetrar éste suena una nota y al retirarse otra. En los modelos más primitivos y también en las sencillas «melódicas» de la actualidad, basta con una sola fila de diez botones para contar con más de dos escalas diatónicas, mientras que las dos teclas o «bajos» de la mano izquierda controlan dos pares de lengüetas que dan una nota grave y su acorde, la tónica con la entrada de aire, y la dominante con su retirada. Sin embargo, el acordeón de mecanismo sencillo ha conseguido una mayor extensión sonora en Alemania, Austria y Suiza (donde todavía es muy popular) mediante la añadidura a la fila original o de DO de una segunda fila de FA, preparada para dar las notas comunes a ambas escalas gracias al movimiento opuesto de los fuelles. Otras filas de botones proporcionan los accidentes. Otra alternativa es la incorporación de los bajos modernos. Sin embargo, el acordeón-piano y la concertina son instrumentos de «mecanismo doble», cada par de lengüetas está afinado a una misma nota, de la cual se dispone gracias a una sola tecla o botón, con las dos direcciones del movimiento de los fuelles.

La introducción de las lengüetas libres suele atribuirse al interés que mostraron varios músicos y científicos hacia finales del siglo XVIII en los llamados órganos de «boca» del Extremo Oriente. Este instrumento tiene una historia de tres mil años de antigüedad y apareció por primera vez en China hacia el año 1100 a. C. El órgano chino sheng y su forma japonesa el sho (Fig. 83...) se hallan entre los instrumentos clásicos de estos países y el segundo todavía contribuye con sus acordes agudos y argentinos al singular conjunto de la antigua música cortesana del Japón, donde además todavía se conserva un ejemplar del siglo VI d. C. entre los instrumentos chino-japoneses del tesoro imperial de Nara. Estos órganos de boca emplean lengüetas de latón, cada una de las cuales se corta con sumo cuidado con un punzón y un cuchillo en el metal de su mismo marco. Cada lengüeta se coloca en una hendidura cercana a la base de un tubo de madera, que huele a alcanfor y está tallado

de una forma que recuerda al bambú, con su extremo inferior cerrado. Un poco más arriba, el tubo posee un respiradero (dos de los cuales están en el exterior del tubo [Fig. 83, (1)] y los otros en el interior). Por consiguiente, cada tubo proporciona una columna de aire afinado, al cual se acopla acústicamente la lengüeta. Los tubos se hallan colocados sobre casquillos, en una caja de expresión laqueada (que en principio fue una calabaza), por uno de cuyos costados sale la boquilla (2). Tal como hemos descrito, cuando se sopla este instrumento, todos los tubos deberían sonar al tiempo, pero de hecho todos quedan mudos, ya que los agujeros de los dedos (3) siguen abiertos. Esto hace imposible el acoplamiento acústico de la lengüeta y el tubo. Para que éste suene hay que tapar su agujero con cualquier dedo, incluido el pulgar. Esta es la forma de tocar el instrumento. Las lengüetas no están colgadas, sino que son extremadamente flexibles y vibran con igual libertad, tanto si el ejecutante exhala como si inhala por la boquilla. En toda Asia oriental, desde Assam a la antigua Indochina y Borneo, hay formas diferentes, algunas más toscas, de este órgano de boca que quizá representen etapas primitivas de su evolución. Sus tubos de bambú, desde uno a doce, están colocados dentro de una calabaza. Sus lengüetas son de latón o cobre muy fino, y la escala pentatónica suele ser mucho más grave que la del sheng (es decir, mi, sol, la, si, re, mi); los sonidos agudos están agradablemente suavizados gracias a la resonancia de los tubos, que se digitan bien independientemente o en acordes. Sachs ha descrito la armonía de los órganos de boca de Laos como «uno de los estilos musicales más atractivos de Oriente». En algunos ejemplares, las lengüetas son de finas láminas de bambú, que se pueden cortar con el cuchillo usado para talar estas plantas, con lo cual es posible que el órgano de boca oriental sea anterior a la Edad de Bronce, aunque en base a su distribución, Sachs lo ha asignado a esta época.

En 1777, al menos así se cree, Père Amiot, el autor de un valioso libro sobre los instrumentos chinos, envió un sheng como regalo desde China a París. A lo largo de este viaje transcontinental, así como a su llegada, consiguió despertar un gran interés por el tema, e impulsó diversos experimentos, tales como primero la incorporación de reguladores de las lengüetas a los órganos pequeños, debido básicamente al físico Kratzenstein, al organista y maestro G. F. Vogler (profesor de Weber), a la firma de Erard de París y también en esta ciudad más adelante alentó a Grenié a crear su orgue expressif en 1810. Sin embargo, es muy posible que la historia occidental de los instrumentos de lengüetas libres tenga también otro aspecto. Por ejemplo, Klier, una muy notable autoridad en esta materia, ha sugerido que los instrumentos austríacos y alemanes de 1818-1821, gracias a los que nuestros populares instrumentos de esta clase vieron por primera vez la luz, puede que le deban menos a las lengüetas de metal que se soplan que a las que se pulsan. En el capítulo primero se habló de dos tipos que usan este tipo de ejecución: el sansa africano, cuyo posterior equivalente puede que sea la caja de música suiza, y la guimbarde europea o arpa hebrea. Las guimbardes compuestas que poseían hasta seis lengüetas de diferente afinación se construyeron en Austria y hacia 1814 un fabricante bávaro, Eschenbach, experimentó con una versión de teclado de la lengüeta pulsada (aunque un modelo posterior suyo tenía fuelles). Por consiguiente, sigue siendo una pregunta sin respuesta hasta qué punto se concibieron los instrumentos sopladados como shengs perfeccionados o guimbardes de soplo. La verdad puede que contenga elementos de ambos tipos, al tiempo que también la costumbre de tocar melodías con una corteza de abedul sostenida frente a la boca, que se sabe se practicaba en las montañas del Harz, sugiere otro posible precursor.

El primero de la serie austro-alemana, según nuestros conocimientos, fue la Physharmonica de Heckel, es decir, la «armónica de fuelles» (Viena, 1818). Se trataba de un pequeño órgano de lengüetas que ya anunciaba al armonio. (Hasta esta época, la palabra «armónica» se refería a la de cristal, para la que Mozart escribió el Quinteto K. 617 de 1791, colección de cuencos de cristal afinados que giraban sobre un eje gracias a un pedal y que se hacían sonar tocando sus bordes con los dedos. En la actualidad, la palabra usada por Haeckl se emplea bajo la forma de fisarmonica, como sinónimo de acordeón-piano.) El padre de la Mundharmonica (órgano de boca) y de la Hans-harmonica (acordeón) fue C. F. L. Buschmann (1805-1824), que en Berlín obtuvo patentes en 1821 y 1822 para diversos instrumentos llamados aura, aeoline, etc. Después de Buschmann, Cyril Demian creó su accordion en Viena en 1829, y en este mismo año, en Londres, Charles Wheatstone (1802-1875) patentó su symphonium, órgano de boca en el que las lengüetas, una por cada nota y que sólo suenan cuando se «soplan», se hallan contenidas en una pequeña caja metálica con un agujero de soplido en la parte delantera y botones para los dedos en ambos costados (Fig. 84). La labor de Wheatstone en este campo fue nota-

ble por sus avances técnicos, que se muestran por ejemplo en sus investigaciones continuas para hallar las mejores aleaciones para que las lengüetas pudiesen dar a las notas una altura más uniforme de sonido. Las del *symponium* fueron en un principio de plata (incluso se ensayó con el oro) y a continuación de acero. Experimentó con la añadidura de fuelles a este instrumento y en sus primeros diseños con esta característica perfeccionó la concertina en 1844. Su forma octogonal, es decir, en esencia circular, se adaptaba mucho mejor al avellanamiento de las cámaras de las lengüetas en el torno manual antes de que surgieran los mecánicos (Fig. 85). Tenía mecanismo doble y la escala cromática se dividía entre las dos manos.

El primer solista importante de un instrumento de lengüetas libres fue Giulio Regondi (nacido en 1822), quien ya era un buen guitarrista con sólo ocho años de edad. Se hizo famoso con el *melophone* (De Jacquet, París, 1834), instrumento de fuelles que tenía una forma muy parecida a la de la guitarra y se tocaba colocado sobre las rodillas y oprimiendo sus botones con una mano, mientras la otra se ocupaba de inyectar el aire por detrás. Regondi también dominó la concertina de Wheatstone, tocándola en la gira que dio por Alemania en 1846, asombrando a los críticos de este país y llegando a escribir dos conciertos para la misma. Otro gran artista de este instrumento fue Richard Blagrove, década de 1870, que anteriormente fue solista de violín. Le siguió Alexander Prince, el mejor de todos los intérpretes de concertina del llamado «sistema dúo», en la cual cada mano cuenta con un escala cromática completa. Inició su carrera como niño prodigio y fue el primero que tuvo éxito en la interpretación de obras como la obertura de Tannhauser en su instrumento.

Los perfeccionamientos de la concertina, como el sistema dúo para aumentar su ámbito técnico, resultaron funestos para el futuro del instrumento. La fuerza y la facilidad necesarias para tocar un tipo de estos instrumentos de lengüetas libres están reguladas por la relación que existe entre la presión que se aplica a las lengüetas y la zona de la cámara de aire o fuelles. La concertina, tal como la fabricó en sus inicios Wheatstone, era un instrumento pequeño, con una pequeña parte dedicada a los fuelles y un sonido muy potente que podía llenar una gran sala de conciertos; la presión sobre las lengüetas era de un kilo por pulgada cuadrada. Los modelos posteriores de mayores dimensiones fracasaron al contar con una parte demasiado grande que se oponía a los límites de la fuerza humana aplicada a los fuelles, y en ello perdió frente al acordeón, que poseía una forma ideal para acomodar las lengüetas dentro de una zona pequeña de los fuelles. Como claramente se aprecia en la armónica, en estos instrumentos se puede aplicar una presión más intensa a las lengüetas, llegando hasta la exageración de la misma que distorsiona la altura, permitiendo al artista obtener efectos especiales. Muchos de los virtuosos de la gran concertina del siglo pasado solían llenar las cámaras de los fuelles con pequeños pedazos de corcho o madera para reducir sus dimensiones y obtener un sonido más penetrante. Una analogía de lo dicho se halla en las boquillas de los instrumentos de metal con sus diferentes tamaños de copa (en este caso, las «lengüetas» son los labios del intérprete) y en la disminución de las cámaras de la boquilla del saxofón que exigen ciertos intérpretes para poder obtener un sonido «metálico». Con la aplicación de este mismo principio se obtienen timbres diferentes en el armonio.

La gran popularidad del Acordeón se inició en nuestro siglo (en Inglaterra hacia 1910), después de que varios fabricantes, destacando entre ellos Mariano Dallapé, de Stradella, Italia, empezaron a usar lengüetas de acero, con su altura de sonido más uniforme, debido a que la música con una altura oscilante no cuenta con una fuerza suficiente para mantener la atención del público más que fugazmente y los antiguos acordeones de lengüetas de latón estaban más pensados para el uso doméstico y para los acompañamientos. Dallapé también adoptó el teclado al estilo del piano, que se había usado anteriormente en Viena y París y que hace que el acordeón-piano sea en la actualidad el más importante de esta familia. Para ello, le añadió durante los años treinta acopladores o «registros», aunque esta aplicación ya se conocía desde hacía tiempo en algunos melófonos. Los registros principales incluyen hoy el de unísono o «coro», el de octava suave y el de trémolo, que se obtiene con el empleo de un grupo de lengüetas desafinadas del grupo de coro y que da lugar a la «vibración». Entre los registros adicionales están el de octava aguda y uno segundo de trémolo desafinado en manera contraria al primero, y que crea un efecto muy original cuando se usa en conjunción con el otro. Estos registros entran en funcionamiento con tiradores colocados sobre el teclado y que se identifican con palabras convencionales

como «clarinete» (sólo el coro), «violín» (coro y trémolo), «bandoneón» (coro y octava más baja), etc. (El bandoneón, instrumento solista de las orquestas de tango argentinas, es en realidad un acordeón de botones y forma cuadrada, inventado por Band de Kleefeld hacia 1840; algunos modelos tienen mecanismo doble, otros sencillos.) El costado de la izquierda del acordeón-piano se ha vuelto igualmente complejo y cuenta hasta 120 botones, de los cuales las dos primeras filas dan las notas graves, arregladas en el orden siguiente: FA, DO, SOL, RE, etc., aunque entre ambas filas se halla una tercera mayor que facilita los pasajes de escala en el bajo. Las otras cuatro filas dan acordes de tres notas de tríadas mayores y menores, respectivamente, así como de dominante y de séptima disminuida y siguen todas, de forma similar, el orden cíclico de las notas. Estos acordes se obtienen en esencia gracias a un juego de lengüetas cromáticas afinadas de sol a fa<sup>#</sup>;, pero hay registros para la mano izquierda, regulados por los tiradores de palanca, mediante los cuales a) se pueden duplicar estos acordes a la octava doble superior y b) se pueden hacer sonar las notas graves hasta cinco octavas: por ejemplo, el botón de DO suena todas estas notas desde DO a do'''.

Mientras ocurría todo esto, la Mund-harmonica alemana recibió la atención especial de la firma fundada en Trossingen en 1857 por Matthias Hohner. Un perfeccionamiento importante fue la añadidura de un registro de deslizamiento que hace que el instrumento toque un segundo juego de lengüetas diatónicas afinadas un semitono por encima del primero. Gran parte de la técnica de las armónicas se basa en tapar las cámaras de las lengüetas que no se van a usar con la lengua, y es interesante descubrir que es en este pequeño instrumento (en el cual el intérprete cuenta con el contacto más directo con los productores de sonido, las lengüetas, y el que está más cercano a los supuestos y diversos precursores de la familia de lengüetas libres), donde se han conseguido las mayores cumbres artísticas, así como mayor fama principalmente gracias al estilo de ejecución de Larry Adler, a quien se ha descrito como uno de los mayores mitos vivientes de cualquier instrumento musical y para el que han escrito conciertos A. V. Berger, Vaughan Williams, Gordon Jacob y otros compositores. Entre las muchas variaciones de la armónica creadas por el incansable Hohner se halla la melódica: órgano cromático de boca que se sostiene como una flauta de pico y cuya digitación es como la del teclado de un piano en miniatura.

Entre los primeros órganos de lengüeta con teclado y fuelles de pedales se halla el seraphine, de Green (Londres, 1834), aunque éste fracasó debido a la dureza de su sonido. Debain, en París, patentó el harmonium en 1848. En un principio era bastante pequeño y estaba montado en un trípode, con un solo pedal para dar entrada al aire. Este permitía un control directo de la presión del mismo en las lengüetas, cuando se elevaba una válvula determinada (mediante el registro de «expresión») para darle paso a la caja de expresión, en la cual la presión solía estar equiparada; así, con la válvula abierta, se obtienen todos los matices dinámicos de expresión, de igual forma que en el acordeón o en otros instrumentos portátiles. Para los trémolos se ponía en acción un segundo grupo de lengüetas, ligeramente desafinadas en relación al juego principal. El armonio contó más adelante con otros registros en un intento por imitar la variedad de timbres del órgano: grupos de cámaras de lengüetas de tamaños y formas diferentes, algunas minúsculas, por ejemplo, para que dieran el sonido de una trompeta o de una tuba. Alexandre, en París, se ocupó de perfeccionar este instrumento, aunque en ello le superó la firma Mustel, la más importante en la fabricación de armonios, cuyo exquisito cuidado hizo que el instrumento alcanzase la cumbre de la perfección. Mientras tanto, en América del Norte, el armonio siguió un camino muy diferente, ya que solía soplarse por succión. Sin embargo, en ambos continentes, el armonio está siendo desbancado por los órganos electrónicos de pequeñas dimensiones y, por consiguiente, uno de los últimos instrumentos inventados es muy probable que sea uno de los primeros que desaparezca en el mundo musical occidental debido al impacto de la nueva tecnología. En la actualidad, donde más se les valora es en la India, ya que se emplean para tocar bordones de bajo.

## ÓRGANOS DE LENGÜETA

1. Introducción
2. Regalía
3. Armónica
4. Acordeón y bandoneón
5. Concertina
6. Armonio
7. Órgano de gabinete (norteamericano)
8. Órganos de Mustel, de Estey, etcétera
9. Observaciones generales sobre los instrumentos de lengüeta y teclado más grandes
10. Nomenclatura.

**1. Introducción.** Nos ha parecido lógico y adecuado agrupar en un solo artículo todos aquellos instrumentos cuyo principio sonoro es únicamente la lengüeta (v. *Lengüeta*), y que tienen una para cada nota.

De los instrumentos que van a estudiarse, uno es antiguo, ya que se halla fuera de uso desde el siglo XVII. Los otros son modernos, y datan de principios del XIX. El antiguo aplica el principio de la lengüeta «batiente»; los demás, el de la lengüeta «libre» (v. qué son ambas en el artículo *Lengüeta*).

Los primeros instrumentos estudiados en este artículo tienen un antecesor común en el *cheng* o *sheng* chino (lám. 93, 1). Es éste una especie de armónica de boca, con tubos provistos de una lengüeta libre. Hay constancia de que en el siglo XIV había una variedad de este instrumento en que las lengüetas eran batientes en vez de ser libres, y que se le añadían fuelles y correderas como en los órganos antiguos. Éste es, evidentemente, el antecesor de la regalía descrita en el número 2, más tarde las lengüetas fueron libres y se dispusieron en escala cromática, convirtiéndose entonces en el antecesor del armonio, descrito en el número 6.

La forma original y simple del *cheng* se introdujo en Europa a fines del siglo XVIII y, al parecer, condujo a la invención sucesiva de todos los instrumentos tratados más adelante, en las secciones 3 a 8. Se dice que el abate Vogler (v.), que había visto el *cheng* en Rusia, fue el causante de esas invenciones.

**2. Regalía.** (lám. 93, 2). Comenzó a usarse este instrumento en el siglo xv, y su popularidad continuó en los siglos XVI y XVII. En lo exterior se parecía a un pequeño órgano portátil de un solo teclado; pero los tubos - cortos, y a veces completamente escondidos en el instrumento-, eran de lengüeta, y por lo tanto, tenía cierta semejanza con el tipo de armonio que fue creado a fines del siglo XVIII. Las lengüetas del grupo del armonio son, sin embargo? libres (y sin tubos), mientras que las de la regaba eran batientes (v. la distinción en *Lengüeta*). Los tubos de la regalía, por muy cortos, no influían en la altura del sonido, la que era determinada por la lengüeta, pero contribuían a la calidad del timbre.

Al tiempo de la introducción de la regalía los órganos tenían solamente tubos flautados (v. *Órgano*), pero el ejemplo de la regalía dio la idea de agregar tubos de lengüeta; en compensación, el órgano dio a los modelos ulteriores de la regalía una serie optativa de flautados. Debido a esto, se hizo difícil distinguir entre la regalía y el órgano de cámara, pero parece más acertado restringir el nombre de regalía a las variedades que no tienen tubos flautados, o por lo menos a aquellos instrumentos donde predominan los tubos de lengüeta.

Un tipo más manuable de regalía, que se dobla en dos como un libro, era el que se llamaba *Bible Regal* (regalía de Biblia). El significado de la expresión doble regalía, que a veces se encuentra en los textos, es objeto de disputas; es muy probable que se refiera a un instrumento cuyo registro bajo llegaba a la región en que la altura se indicaba con dobles letras, como CC. o GG. (v. *Altura* 7). No se conocen regalías de doble teclado.

Uno de los puestos que Purcell ocupó en la corte, y que le fue otorgado cuando debió abandonar el coro de niños al cambiar la voz, fue el de «conservador, fabricante, reparador y afinador de las regalías, órganos, virginales, flautas y flautas rectas»; tal puesto era, sin duda, una sinecura, por lo menos en lo que se refiere a la conserva-

ción de las regalías, aunque nominalmente existió hasta 1773.

El nombre «regalía» no parece tener conexión alguna con la realeza; una etimología lo hace provenir del latín *regula*, que se relaciona con la regulación o reglamentación instrumental del canto llano (v. *Armónica 6 d* para «harmonica regula» como denominación del monocordio).

Por ser la regalía en sus formas más pequeñas, fácil de transportar, podía usarse en las procesiones.

En el *Orfeo* de Monteverdi (1607; v. *Ópera 2*), la regalía aparecía en la orquesta para acompañar el canto de Caronte.

El término *Regalwerke* se aplica a veces en Alemania, ya a la lengüetería del órgano, ya, más especialmente, al voz humana (v. *Órgano 3, 6, 9 14 VI*).

**3. Armónica.** (v. esa palabra para otros empleos de la misma.) Este pequeño instrumento es una de las aplicaciones más simples del principio de la lengüeta libre (v. *Lengüeta*). Se fija un cierto número de lengüetas de metal, de tamaños graduados, en las ranuras de una lámina de metal de algunas pulgadas de longitud colocada dentro de una especie de caja chata. Cada lengüeta tiene, dentro de la caja, su propio conducto para el aire. Dichos conductos se hallan dispuestos en dos filas paralelas, formando ángulos rectos con el borde de la caja. Ésta se coloca junto a los labios y se mueve en una u otra dirección, según la nota deseada. Como la boca abarca cuatro agujeros, la lengua debe tapar los que no se necesitan. La armónica es prácticamente un armonio o acordeón simplificado lo más posible.

Una peculiaridad de este instrumento es que las notas alternadas de la escala se obtienen soplando y aspirando. Por ser diatónica la escala, ocurre que los conductos contiguos, considerados lateralmente, producen notas a la distancia de una tercera, y cuando se desea una armonía simple, la lengua descubre dos agujeros seguidos para producirla.

Pero hay que recordar que después de 1930 aparecieron en el mercado un gran número de modelos cromáticos, que son en realidad el acoplamiento de dos modelos diatónicos: p. ej., de una armónica en do y de otra en do sostenido. Una palanca de resorte cierra los canales de aire que producen las notas de la armónica en do, al tiempo que abre automáticamente las notas correspondientes de la armónica en do sostenido. Existen instrumentos de este tipo de hasta cuatro octavas cromáticas completas, así también como ciertos modelos graves destinados a emplearse en conjuntos instrumentales.

Hasta cierto punto, la armónica es un instrumento que se aprende fácilmente, pero las proezas de virtuosismo solamente están al alcance de los instrumentistas dotados de talento y perseverancia (v. *Adler Larry*). Las razones por las cuales se fomenta su empleo en las escuelas son a) su simplicidad y poco precio ; b) la esperanza de que algunos de los niños que fueron iniciados en la ejecución instrumental por medio de la armónica se dediquen luego a otro instrumento de mayores posibilidades artísticas.

Hacia 1942, Milhaud compuso una suite para armónica, especialmente escrita para el famoso ejecutante Larry Adler; y más tarde un concierto para este instrumento. También Vaughan Williams compuso piezas para L. Adler.

Se atribuye la invención de la armónica a sir Charles Wheatstone (virtual inventor del telégrafo, e inventor real de la concertina, etc.; v. 4 y 5) en el año 1829. Algunas autoridades afirman que Viena fue la cuna del instrumento y que en 1827 la empresa Chr. Messner ya había iniciado la fabricación de este instrumento en Trossingen, Württemberg (donde está establecida en la actualidad la fábrica Hohner), que Fr. Hotz ya las hacía en 1825 en su establecimiento de Knittlingen (el que fue absorbido posteriormente por la empresa Hohner), y que S. W. Glier fundó en 1829 una fábrica de armónicas en Klingenthal. La empresa Hohner ha ejercido durante muchos años una suerte de monopolio mundial en la fabricación de este instrumento.

**4. Acordeón y bandoneón.** El principio productor del sonido del acordeón es el mismo que el de la armónica (v. 3), pero difiere por la presencia de fuelles y de botones para producir las notas (y muy a menudo por la de un pequeño teclado parecido al de un piano, de hasta 3 octavas y media), todo lo cual está dispuesto de manera que el instrumento pueda sostenerse con ambas manos. La mano derecha está a cargo de los botones de la melodía (o del teclado) y la izquierda maneja los fuelles y ciertos botones que producen un acompañamiento de acordes perfectos mayores o menores (con los cuales, en cierta manera, puede armonizarse cada una de las notas de la escala diatónica) y en los instrumentos de más precio también los acordes de séptima dominante y de séptima disminuida.

En algunos casos hay acopladores de octavas (v. *Órgano 2 e*).

Una peculiaridad de cierto tipo de acordeón -semejante en esto a la armónica- es que cada tecla pone en acción dos diferentes lengüetas (o grupos de lengüetas al unísono o a la octava), una cuando el fuelle se comprime y la otra cuando se abre (es decir, algunas aspirando y otras espirando). Pero mientras que en la armónica esas lengüetas producen distintas notas de la escala, en este tipo de acordeón sólo difieren en intensidad o en timbre.

El inventor de este instrumento fue el vienés Damian en 1829, o también (las autoridades difieren) el berlinés Buschmann, en 1822: esta última atribución parece la más probable, pues en 1829 sir Charles Wheatstone inventó la concertina (v. 5), que era un acordeón perfeccionado, lo que es difícil que ocurriera si ambos instrumentos se hubieran inventado en el mismo año. Los acordeones actuales, mayores y más expresivos, contienen mejoras derivadas de la concertina de Wheatstone.

Los primeros acordeones venían todos provistos de botones como la concertina (v. más abajo), y muchos todavía lo están, pero la aplicación del teclado de piano ya mencionado (de ahí el nombre de «acordeón a piano») fue hecha por el parisiense Bouton 1852, y se hizo corriente hacia 1920. Esto aumentó el entusiasmo por el instrumento que es el que más se vende, con excepción de la armónica. Las orquestas de acordeones son frecuentes en muchos países. Una combinación usual y bastante efectiva, en las aldeas montañosas de Suiza para los bailes, es la de clarinete, acordeón y bajo de cuerdas.

En 1947, en un concierto en el Royal Albert Hall, el acordeonista noruego Tollefsen presentó un concierto para su instrumento, obra del compositor norteamericano Pietro Deiro, a quien se le acredita haber introducido este instrumento en los Estados Unidos en 1909. La Asociación de Acordeonistas Norteamericanos encargó nuevas obras a compositores serios de ese país tales como Roy Harris y Paul Creston.

El bandoneón es un tipo argentino de acordeón no tiene teclado, sino simplemente botones. Los de la mano izquierda no producen acordes, sino notas aisladas, de manera que para los acordes deben oprimirse varios botones.

El instrumentista argentino Alejandro Barletta ha realizado giras mundiales con su bandoneón, y su repertorio comprende obras especialmente escritas y transcripciones de páginas clásicas (uno de los conciertos de Handel para órgano y orquesta, por ejemplo).

**5. Concertina.** (lám. 93, 4). Nombre del instrumento inventado por sir Charles Wheatstone en el año 1829 (v. 3, 4) perfeccionando el primitivo acordeón. Wheatstone perteneció a una familia de fabricantes de instrumentos musicales en Londres ; la empresa todavía existe y aún fabrica concertinas. La concertina difiere del acordeón en que es hexagonal y en que posee una serie de botones para los dedos, en vez de teclado como casi todos los acordeones modernos. Sólo produce una nota por cada botón, se cierre o se abra el fuelle. Esta es la característica de la concertina inglesa, porque la alemana, instrumento muy inferior, es similar a la armónica en ese importante detalle. Otra inferioridad del instrumento alemán es que sólo puede tocar en dos tonalidades (v. *Temperamento 8*), mientras que la inglesa es cromática; además los acordes de acompañamiento están severamente limitados en la concertina alemana (v. lo anterior). Existe también una variedad anglogermana de concertina que presenta algunas ventajas sobre la puramente alemana. La empresa Wheatstone fabrica sus concertinas en tres tamaños: «tiple», «tiple-tenor» y barítono.

Un buen ejecutante del instrumento inglés (mucho más difícil de tocar) puede hacer con él cosas sorprendentes, durante cierto tiempo fue muy popular en los altos círculos de la sociedad británica, y hubo varios profesores capaces de virtuosismo. El estadista inglés lord Balfour, gran autoridad en Händel, fue un entusiasta ejecutante de concertina durante su juventud y madurez.

Existen cuartetos de este instrumento, que en extensión corresponden más o menos a los del cuarteto de cuerda.

Hay conciertos para concertina compuestos por Molique y Regondi (uno de sus más grandes virtuosos); se han escrito sonatas para ella, y también ha intervenido en música de cámara en combinación con instrumentos de cuerda. Chaikovski incluyó cuatro concertinas en la orquestación de su segunda suite orquestal, opus 53. Percy Grainger y algunos otros compositores más recientes, también la usaron. Edward Silas fue un prolífico compositor para concertina, entre sus obras se encuentran un adagio para ocho concertinas, algunos tercetos, un cuarteto y un quinteto en que se combina la concertina, las cuerdas y el piano, y muchas composiciones para concertina y piano, entre las que se hallan dos sonatas.



Una práctica curiosa de los ejecutantes es balancear el instrumento cuando lo están tocando lo cual, según dicen, mejora el sonido. Para una costumbre semejante en un instrumento más antiguo y de otro tipo, v. *Bell Harp*.

**6. Armonio.** La creación de este instrumento se debe, aparentemente, a un tal Kratzenstein, médico y físico de Copenhague, y a G. J. Grenié (1756-1837) de París; ambos hicieron experimentos sugeridos por el estudio del cheng chino (v. sección 1). La invención de Grenié, el *orgue expressif*, fue padre de una larga prole, entre la que se cuenta el *adelophone*, el *aelodicon* el *aelophone*, la *aeoline*, el *aerophone*, el *apollónicon*, el *harmonicum*, el *harmonikon*, la *harmonine*, la *melódica*, el *melodicon*, el *melophone*, el *organino*, el *panorgue*, la *physarmonica*, el *poikilorgue*, la *seraphine* y el *terpodion* (este último con lengüetas de madera, no metálicas). Poco más que el nombre sobrevive de muchos de los instrumentos que acabamos de mencionar; pero su variedad nos muestra la mucha y súbita demanda que hubo de instrumentos sencillos doméstico-eclesiásticos de costo reducido. El antiguo nombre de «orgue expressif» todavía se usa algo en Francia para designar al armonio.

Los puntos buenos y malos de esos instrumentos fueron estudiados por el parisiense Debain, quien en 1840 comenzó a registrar una serie de patentes relacionadas con ese asunto su gran innovación fue introducir una serie de canales para el aire, de tamaño variable, que se dirigían a los diferentes juegos de lengüetas, cuyo timbre podía variar según las diferentes presiones producidas en esos canales. Este principio todavía se emplea para dar individualidad a los distintos registros (para el significado de ese término, v. *Órgano*) del armonio y del *American Organ*, Debain fue quien creó el nombre *harmonium*.

Siguieron otros inventores, de los cuales el más importante fue Alexandre, también parisiense, de quien se dice a veces incorrectamente que fue el inventor del armonio. Su contribución especial fue introducir el dispositivo de la expresión, por medio del cual, al tirar una palanca de registro, se hace que el aire acorte su camino: que no afluya al depósito por el que pasaría en otro caso, y vaya directamente a las lengüetas; esto es causa de que el control más delicado del volumen sea realizado por los pies del ejecutante, lo cual le exige mucha práctica, sólo una muy pequeña proporción de los amantes del instrumento está dispuesta a realizar, puesto que muchos de ellos se sienten completamente desconcertados si se tira de ese registro, y en consecuencia casi nunca lo usan.

Aspecto importante de los armonios grandes son las dos «expresiones de rodilla», una accionada por la rodilla del ejecutante al presionar lateralmente contra una tableta saliente de madera, lo que pone en acción todo el poder del instrumento; mientras que la otra opera en la misma forma que el pedal de expresión o caja de expresión del órgano (v. *Órgano 2 d*).

**7. Órgano de gabinete (norteamericano).** Uno de los obreros de la fábrica de armonios de Alexandre (v. sección 6), descubrió y aplicó un nuevo principio, el de la succión en vez de la compresión del aire. Alexandre aplicó este principio pero no quedó satisfecho del resultado; entonces el inventor dejó su servicio y se dirigió a los Estados Unidos. De ahí nació el *melodeon* (o *melodium*), que en 1854, en Boston en manos de una nueva empresa, Mason & Hamlin, se convirtió en el *American Organ*, para usar el nombre inglés, o en el *Cabinet Organ* usando el nombre norteamericano. Se le incorporan gradualmente muchas mejoras, entre ellas variados dispositivos para modificar el timbre de los diversos juegos de lengüetas, que reemplazaron la invención de Debain ya mencionada.

Este instrumento es más fácil de tocar que su hermano mayor, pero su carencia habitual de «expresión» es una desventaja; su sonido es menos penetrante, y, en algunos registros, mucho más parecido al del órgano de tubos, pero tiene menor variedad de timbres. Debido a la ausencia del dispositivo de expresión, los pies del ejecutante pueden emplearse para tocar un verdadero pedaletero semejante al del órgano, de manera que pueden fabricarse modelos completos de dos manuales y pedaletero (accionados por electricidad), que sirven para que los organistas practiquen.

**8. Órganos de Mustel, de Estey, etc.** Otro de los empleados de Alexandre (v. secciones 6 y 7) se estableció independientemente e introdujo hacia 1860 una serie importante de mejoras de detalle en el armonio; el instrumento resultante se usa y aprecia ampliamente en nuestros días bajo el nombre de órgano Mustel. El órgano de Estey es otro ejemplo popular moderno. Existen también muchos otros instrumentos de esa naturaleza (lám 93, 7)

**9. Observaciones generales sobre los instrumentos de lengüeta y teclado más grandes.** La expresión (v. *Órgano*) ha sido aplicada a todos estos tipos de instrumentos. En uno que tenga varias filas de lengüetas (es decir, registros) no todas tienen la altura normal; algunas (v. *Órgano*) están a la octava aguda para dar mayor brillo, y otras a la octava grave para dar mayor nobleza. Una gran desventaja de muchos instrumentos es que el ámbito total está dividido, es decir, que los juegos de lengüetas no pueden ponerse todos en acción tirando de una palanca, sino de dos: una corresponde a la mano derecha y fiscaliza las notas agudas, y otra a la izquierda para las graves. La razón aparente de esa división es permitir a unos pocos ejecutantes muy hábiles tocar una melodía en el registro que toma la mitad del teclado y el acompañamiento en otro lo que produce el efecto de un segundo manual en un órgano de tubos, en el cual se puede acompañar una melodía ejecutada en otro manual. Pero este dispositivo que necesariamente estorba la excursión de la mano izquierda sobre los dominios de la derecha y viceversa, requiere más musicalidad en el ejecutante de la que generalmente éste posee, y es de temer que la multiplicación de las palancas de registro (lo mismo que un expendio desproporcionado en carpintería de adorno) esté fundada más en razones comerciales que en razones artísticas.

Otro dispositivo peligroso es la presencia de un registro de 16 pies (es decir, una octava más bajo que el normal), que sólo actúa sobre la porción más grave del teclado. Aparentemente esto representa la altura de 16 pies del pedal del órgano y debería usarse para producir un efecto similar, pero en la práctica, aun el ejecutar un simple coral con este registro abierto puede constituir una hazaña que esté fuera del alcance del ejecutante corriente, puesto que, a no ser que esté atento y modifique diestramente la partitura, la parte de tenor puede penetrar en la región de los 16 pies (con un engrosamiento repentino e infortunado del timbre), o la parte de bajo puede salirse de su dominio (con un debilitamiento igualmente repentino e infortunado).

Otro inconveniente (cualquiera sea la razón que lo motiva) es el uso de un solo juego de lengüetas para dos registros, en que las mismas lengüetas son accionadas en forma distinta, por ejemplo, en el registro del «diapasón» y en el «dulce» más suave, y algunas veces en un tercer registro llamado quizá «dulciana». Esto da dos o tres variedades de timbre ligeramente diferenciadas si los usa por separado, pero cuando se los usa juntos no se oye nada más allá del «diapasón» original, de modo que el efecto de «tutti» no es lo que tal despliegue de registros haría creer. Teniendo en cuenta el principio de registros «divididos» que mencionamos al principio, se verá que para obtener el «tutti general» hay que tirar de seis registros o manijas, consiguiéndose solamente el equivalente de un solo registro en el órgano de tubos. Si los fabricantes de automóviles intentaran aprovechar la credulidad de sus clientes en esa misma forma, pronto estarían en quiebra, pero el aficionado a la música poco ilustrado es una criatura por demás dócil.

Quien toque el armonio de una iglesia deberá saber que el volumen del sonido disminuye rápidamente con la distancia, de manera que lo que él oye no es guía segura para apreciar lo que se oye en los asientos posteriores. En el órgano norteamericano o de gabinete, esta característica no es tan marcada.

Un defecto del armonio es su respuesta demasiado lenta, lo que hace que la ejecución rápida sea inefectiva.

Los músicos no siempre recuerdan que el armonio ha sido tomado muy en serio por compositores de gran valor. Entre los que han compuesto para él se encuentran Dvorák, Franck, Reger y Karg-Elert, este último, además de algunas composiciones serias, para dicho instrumento, escribió un libro (en alemán) sobre *El arte de la registración en el armonio* e hizo giras dando audiciones con su armonio de dos manuales, un *Kunst-harmonium* (armonio artístico). Berlioz, en la época en que aún se encontraba aquel instrumento más o menos en la infancia (1844), lo trató con gran respeto en su *Tratado de instrumentación*, y escritores más modernos como Widor en su *Nuevo tratado de instrumentación*, hacen lo mismo. Para demostrar la extensa popularidad de este instrumento, Gevaert cita el título de un manual de armonio «impreso en lengua indostánica y con la notación musical bengalí (Hármaniyamsûtra, Calcuta, 1874)»; lo que no debe extrañar cuando se conoce la enorme popularidad de que gozan en nuestros días los armonios pequeños en todas las regiones de la India, con lamentable perjuicio para las tradiciones musicales nativas.

El hecho de que la altura o diapasón de las lengüetas del armonio permanezca prácticamente constante bajo las más variables condiciones de temperatura, etc., le ha conquistado un lugar en los laboratorios de física y ha sido causa de que se lo empleara para teclados experimentales con más de los doce semitonos corrientes por octava (v. *Microtonos*).

El armonio se empleó a veces en la música de cámara (como en las *Bagatelles* de Dvorák para armonio, dos violines y violoncelo) y en música orquestal (como en el nocturno del *Schlagobers* [Crema Chantilly] de R. Strauss, donde proporciona un fondo para un solo de violín).

## 10. Nomenclatura.

**a) Regalía y Bible regal.** Ing. *Regal, Bible Regal, Book Organ*; Fr. *regale o régale a vent* (hay un instrumento muy diferente provisto de planchas de metal, que se llama *régale a percusión*), *orgue en table*; It. *regale o ninfali*; Al. *Regal, Bibelorgel, Bibelregal*.

**b) Armónica.** Ing. *Aeolina* (nombre original, 1829), *Mouth Organ*; en los Estados Unidos *Harmonica, Mouth Harmonica o French Harp*; Fr. *harmónica, flûte harmonique, mélophone, milophone*. «Flûte harmonique» es también el nombre francés de un registro de órgano que no tiene ninguna relación con esto, y asimismo el de un antiguo instrumento que consistía en dos flautas unidas y afinadas a la tercera; «melophone» es además un nombre inglés del acordeón; véase más abajo. Al. *Harmonika o Mundharmonika* (Mund = boca; v. *Ziehharmonika*, más abajo).

**c) Acordeón.** Fa. *accordéon*; It. *accordion o armónica a manticino* (manticino = fuelle pequeño), Ing. *Accordion*, Al. *Akkordeon, Ziehharmonika* (armónica de tirar), *Handharmonika, Klavier-harmonika* (aplicada al moderno acordeón a piano), *Chromatischeharmonika* (aplicado al acordeón a piano moderno con teclado cromático).

**d) Concertina** (Esp., Ing., It.); Fr. *bandonnier*; Al. *Konzertina*.

**e) Armonio.** Ing., Fr. y Al. *Harmonium* (pronunciado de manera distinta); la denominación *orgue expressif* se usa también en Francia. El italiano tiene *armonium*. Para algunos de los nombres de fantasía con que los diversos fabricantes designan a este instrumento, v. 6.

**f) Órgano norteamericano.** Ing. *American Organ*; en Estados Unidos, *Cabinet Organ*.

**Acordeón.** Instrumento musical polifónico de presión neumática que pertenece a la familia de los aerófonos. Su principio sonoro es la lengüeta metálica que vibra libremente. El acordeón consta de tres partes diferentes: 1) Un teclado o botonera cromática para la mano derecha, que puede llegar a hacer sonar hasta seis octavas y media en los modelos de botones.

2) Un fuelle de cartón revestido con tela, que es el pulmón del acordeón; proporciona el aire necesario y con él se controla la presión del aire y se modela el sonido por medio del brazo izquierdo. 3) Una botonera para la mano izquierda, con un doble sistema en los modelos más evolucionados. El primero de ellos con seis hileras de bajos que puede llegar hasta 120 botones agrupados por quintas, donde a cada nota corresponde un acorde preparado, mayor, menor, de 7ª dominante y 7ª disminuida. El segundo sistema se acciona con una palanca denominada convertidor, que transforma las cuatro hileras de acordes en bajos cromáticos, que pueden hacer sonar hasta 5 octavas, y las dos filas del interior para los bajos graves o pedales. Por otra parte, un juego de registros permite variar los timbres en los tres manuales. El número de éstos dependerá de las voces que tenga el acordeón para cada manual. En el teclado o botonera derecha, en el modelo de cuatro voces, pueden obtenerse hasta quince combinaciones diferentes con los registros de 4', 8' y 16' pies. En el manual de bajos compuestos de cuatro voces, de 2', 4', 8' y 16' pies, teóricamente se podrían obtener quince combinaciones, pero en la práctica no se pasa de siete registros. Y en el manual de bajos cromáticos, hasta el momento se emplea un máximo de tres voces, salvo excepciones, con tres posibilidades resultantes al combinar el registro de 16', 8' y 4' pies o el de 16', 16' y 4' pies.

En cuanto al origen del instrumento, el 6 de mayo de 1829 Cyrill Demian declaró haber descubierto con la colaboración de sus dos hijos Carlo y Guido, fabricantes de órganos y pianos en la Mariahilfstrasse de Viena, un nuevo instrumento que registró con el nombre de *accordion*. Así lo decidió en el último momento en lugar de llamarlo *eoline*, al haberse utilizado este último nombre en 1820 por Eschenbach para un instrumento de su invención. Según Demian, el *accordion* consistía en una pequeña caja sobre la cual se fijaban unas lengüetas metálicas y un fuelle fácilmente manejable. En él pueden interpretarse marchas, canciones y melodías incluso por ignorantes de la música después de un corto aprendizaje. El *accordion* de Demian tenía cinco botones cada uno de los cuales producía dos acordes, uno al abrir el fuelle y otro diferente al cerrarlo. Era, pues, un sistema bisonoro. Decía Demian: "Es un descubrimiento bien acogido por viajeros porque puede tocarse sin ayuda de una segunda persona". Al poco tiempo, el mismo año 1829, C. Wheatstone, de Londres, inventó la concertina al transformar su *symphonium* de boca en un instrumento de fuelle. Pero fue el *accordion* el instrumento que se impuso entre las numerosas invenciones que competían en esta época.

El antecedente del acordeón es el órgano de boca de origen chino. El órgano de boca es un aerófono cuyo funcionamiento se basa en el principio de la lengüeta libre. Su invención es atribuida al emperador chino Nyu-Kwa, en el tercer milenio antes de nuestra era, pero la sustitución de la lengüeta de caña por la lengüeta metálica data, según algunos autores, de unos 2.700 años a. C., durante el reinado del emperador Hang-si. El órgano de boca penetró en Occidente en la segunda mitad del s. XVIII, dando lugar a partir de 1800 a una familia completa de instrumentos de lengüeta libre metálica. En las primeras décadas del s. XIX se dieron a conocer diversos inventos como la *mundharmonika* de F. L. Buschmann en Berlín, en 1821, y después la armónica, el acordeón y el armonio; también F. L. Buschmann inventó el *terpodion*; su hijo C. F. L. Buschmann transformó la armónica en *handaolina* o armónica de mano en 1822, al unir las lengüetas metálicas a un fuelle por ser insuficiente el aire que se soplabá para hacer sonar el instrumento; pero fue Cyrill Demian quien finalmente registró el nombre de acordeón en 1829, en Viena.

A partir de este momento el acordeón se extendió por toda Europa. Uno de los primeros países en adoptarlo fue Francia. Así, en 1831, Pichenot abrió un taller y realizó el primer método de acordeón. Pronto fue adoptado por la pequeña burguesía, que lo introdujo en sus salones. El acordeón prosiguió su evolución durante el s. XIX: también en 1831 Isoard Matthieu, constructor parisino, reemplazó los acordes que producía cada botón por dos sonidos independientes, uno al abrir y el otro al cerrar el fuelle. A partir de este momento el acordeón pudo hacer sonar dos escalas diatónicas. A. Reisner en 1831 montó un taller en París y escribió un

método para acordeón de dos octavas diatónicas. El siguiente paso fue el poder obtener todos los sonidos abriendo o cerrando el fuelle. Esto se logró acoplando dos notas por cada botón. Finalmente, en 1834 Foulon construyó un modelo de dos octavas cromáticas llamado acordeón cromático. En 1835 A. Reisner editó un nuevo método con tonos y semitonos y dos años más tarde tocó el acordeón en el conservatorio, el teatro y el Hôtel de Ville de París. En 1840 Reisner mejoró el sistema y en 1841 ya circulaban más de una decena de métodos en París. En ese año el acordeón ya se había introducido en España.

I. España II. Argentina-Uruguay. III. Chile. IV. Colombia. V. Panamá. VI. Paraguay. VII. República Dominicana. VIII. Venezuela.

## **I. ESPAÑA.**

### *Orígenes del acordeón en España.*

Al parecer, el primer acordeón que se fabricó en España lo construyó Juan Moreno en 1841 en Madrid, según indica la *Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española presentados en la Exposición Pública de 1841* (Madrid, 1841): “No es menos digno de aprecio D. Juan Moreno, de esta Corte, por el celo que ha manifestado presentando el acordeón de dos octavas y media, señalado con el número 184 del catálogo. Este instrumento, de invención moderna y no muy generalizado todavía en España, nos hace sin embargo tributarios hasta cierto punto de la industria extranjera, y sería un señalado servicio para el país el conseguir perfeccionar su construcción en términos de sostener una ventajosa rivalidad. Por lo tanto la Junta cree deber premiarse con mención honorífica los buenos deseos y laboriosidad de dicho Sr. Moreno, autor del primer acordeón construido en España, sin embargo de que deje todavía algo que desear para igualar a los que han debido servirle de modelo”. Probablemente, los primeros acordeones que llegaron a España fueron franceses debido a la existencia de numerosos talleres de fabricación en el país vecino, y quizá fueron estos instrumentos los que le sirvieron a Juan Moreno como modelo. Así pues, se podría aventurar que el acordeón llegó a España en el lustro 1835-40. Por lo tanto, España fue uno de los primeros países europeos en conocer el acordeón después de Austria, Francia, Bélgica, Suiza y Alemania. Paradójicamente, el acordeón no llegó hasta 1863 a Italia, que fue donde se creó la industria más importante de fabricación de acordeones.

### *El acordeón en la segunda mitad del siglo XIX.*

Cyrill Demian murió en 1847, cuando el instrumento que había inventado era bien acogido por las clases pudientes, estimado por su novedad y su asociación con lo moderno. En 1854 el vienés Mallhäus Bauer inventó el acordeón piano, en el que los botones fueron sustituidos por un teclado, llamado el piano de los pobres. En este periodo el acordeón evolucionó al aumentar su tesitura y al añadirle en la parte izquierda cuatro botones que daban dos notas con dos acordes. Estos bajos permitían acompañar la melodía con dos sonidos graves y dos acordes de tónica dominante. En España, entre 1880 y 1890 el acordeón hizo furor con su presencia en las principales capitales del país. Y al parecer convivieron al mismo tiempo los acordeones de teclas y botones. En cambio, en la Europa de finales del s. XIX el acordeón vivió una lenta agonía. El instrumento se encontraba entorpecido por el abrir y cerrar del fuelle que era necesario para poder tocar todas las notas, lo cual lo limitaba en términos de interpretación musical. Fue en el pueblo italiano de Castelfidardo donde se inventó un sistema que conseguía suprimir el necesario abrir y cerrar del fuelle. Consistía en colocar sobre el mismo soporte dos lengüetas idénticas que daban el mismo sonido, una en una cara y la otra en la cara opuesta. Esto permitió el desarrollo de la botonera izquierda. Había nacido el acordeón unisonoro, y poco después, en 1897, Paolo Soprani, fundador de la industria italiana de acordeones, inventó el sistema cromático para los bajos. En España el acordeón contaba ya a finales del S. XIX con artesanos que los fabricaban en Madrid, Barcelona y Valencia principalmente.

### *La fabricación nacional de acordeones.*

Es conveniente señalar que los acordeones de fabricación nacional convivieron siempre junto con los que se importaban del extranjero. Desde 1880 hasta la guerra civil española (1936-1939) pueden contabilizarse más de una veintena de marcas de fabricación nacional. Una de las primeras ciudades españolas que tuvieron

artesanos de acordeones fue Madrid donde Rafael Azañón los fabricaba en 1880. Sin embargo, fue en Valencia donde proliferó un mayor número de talleres de fabricación de acordeones, que llegaron a agruparse incluso en una misma calle, como es el caso de la calle Barcelonina, donde hubo hasta cinco talleres en este período de tiempo. También hubo en Barcelona y San Sebastián así como en otros lugares, como Palencia. Los fabricantes conocidos son los siguientes:

**Valencia:** El Cid, 1850; José María Abad, 1900; José Ballester, 1900; Julio Blasco, 1900; Clemente García, 1900; Alberto García (hijos de Clemente), 1913; M. y E. López Roma, 1913; Rafael Torres, 1913; Luis Tena, 1913; Rafael Pérez, 1913; Rafael Peris, 1929; Juan Morant, 1930.

**Madrid:** Juan Moreno, 1841; Rafael Azañón Caballero, 1880; Felipe Hernández, 1927; Manuel Labera, 1927.

**Barcelona:** Juan Ayné, 1890; Estanislao Blasco, 1929; José Queralt, 1929; Luis Pitarch, 1930; Juan Arnau Sagués, 1930.

**San Sebastián:** Larrinaga, 1930-64. Durante estos años Larrinaga trabajó en solitario, pero en una época se asoció la marca italiana Guerrini. Al separarse, Guerrini se asoció con el alemán Keller en Zarauz (Guipúzcoa). Finalmente, Keller continuó en solitario fabricando acordeones con la marca Estrella.

**Palencia:** en 1907, según datos de Joaquín Díaz, el acodeonista Modesto Herrera tuvo un instrumento fabricado en Palencia. En esta ciudad existía un artesano de instrumentos llamado Cantera que tal vez pudo ser el constructor.

**Galicia:** Monteiro; Francisco Veira Vega (Pontevedra); Pozeiro.

**Bilbao:** José María Diéguez en 1953 construyó quince acordeones de forma artesanal, pero no aparece registrado como fabricante; Bellini (Celestino Rodríguez) comenzó en los años cincuenta a montar acordeones con los materiales recibidos de Italia.

También en Albacete debió de existir algún constructor de acordeones; y en Barcelona, Tomás Rodríguez fue probablemente el constructor de los acordeones con la marca Mozart sobre 1940. Finalmente, un documento que se refiere a fábricas y depósitos de acordeones en 1915, menciona la localidad de Mahón (islas Baleares).

Pero además de los acordeones de fabricación nacional es notable la cantidad de estos instrumentos que se importaron de otros países. Las principales marcas extranjeras que se introdujeron en España hacia 1900 fueron:

**Alemania:** Dienst, Leipzig; Kable, Berlin; Friedrich Schuster, Klingenthal; Zieger Kiessting, Altenburg; Gessner, Magdeburg; Schneider, Magdeburg; Teubner, Magdeburg; Schuster, Markneukirchen; Taubner, Markneukirchen; Wollram, Markneukirchen.

**Francia:** Boullay; Busson; Dernichel; Gaudet; Marchent; Masspachar; Mazza; Morhange; Neveux; Pegure et Plancoulaine; Stransky (Hermanos); Ullmann.

**Bélgica:** Darche (Hermanos); Feilitzsch; Pley; Scheerlinck; Scholler; Solari; Vander Meulen; Veek; Verbestel.

**Argentina:** Luis Drago y Cía; Maraccini; Schiaffino.

Estos datos permiten afirmar que a principios del s. XX el acordeón se había convenido ya en un fenómeno social que había llegado a todas las capas de la sociedad, y su masificación lo convirtió en un producto comercial.

### **La enseñanza del acordeón en España. Los primeros métodos españoles.**

En 1890 aparecen dos métodos en España: 1º. *Gran método práctico para acordeón. Hecho expresamente para aprender sin maestro por el primer profesor Celestino Pérez* (Madrid. 1890, reeditado en 1940)). Contiene ochenta piezas y ejercicios progresivos, divididos en tres partes. Es un método para acordeón diatónico. Las dos primeras partes del método son para acordeón de un teclado, es decir, con una sola hilera de diez botones que al abrir el fuelle hace sonar una nota y al cerrar otra diferente. A partir del tercer botón siguen el siguiente orden: el primer botón, al cerrar Do y al abrir Re; el segundo botón al cerrar Mi y a abrir Fa, y así sucesivamente. Los dos primeros botones corresponden a las notas de octava baja. En la parte izquierda hay dos botones que dan un bajo con su acorde. La tercera parte del método está dedicada al acordeón de dos teclados. Uno en Sol mayor de diez botones y el segundo (en el interior) en Do mayor con nueve botones. La escala

de cada teclado empieza en el tercer botón. El segundo botón en ambos teclados es para la octava baja, y el primero para los sostenidos o medios tonos. Este modelo tenía en la izquierda seis bajos. El primero y el segundo, empezando por la parte inferior, daban el bajo y el acorde para el teclado de Do mayor; los dos siguientes daban el bajo y el acorde para teclado en Sol mayor; y el quinto y sexto daban los bajos del tono de La menor. Además, en los extremos de abajo y arriba aparecen los botones que hacían de válvula de aire. Todo el método se aprendía por cifra.

2°. *Nuevo y sencillo método de acordeón a sistema mixto sea por música y números, compuesto por A. Itrannas* (Barcelona, Juan Ayné, diciembre, 1890). Contiene: advertencias preliminares a los ejercicios prácticos, parte teórica dirigida a los que no saben música, doce ejercicios, doce bailes, ocho piezas de distintos autores y una sonatina para dos acordeones. Está dedicado a acordeones de seis, ocho o diez teclas. Las explicaciones del autor son, en resumen: el teclado debía tocarse con cuatro dedos, colocando el pulgar dentro de la lazada para sostenerlo; algunos acordeones llevan llaves, otros pistones y otros teclas; en la parte izquierda con el meñique se toca el bajo y con el índice la armonía, mientras con el pulgar se pulsa el botón que da aire al fuelle. A estos acordeones los llamaba acordeones de sistema alemán. Al abrir el fuelle sonaba: Fa, Si, Re, Fa, La, Si, Re, Fa, La, Si, y al cerrar: Mi, Sol, Do, Mi, Sol, Do, Mi, Sol, La, Do. En los bajos, al abrir Sol y el acorde mayor, y al cerrar Do y su acorde mayor. Estos instrumentos se distinguen por dos sistemas: alemán y francés. En el sistema alemán el sonido más grave se produce cerrando el fuelle y en el francés abriéndolo. A estos dos métodos de 1890 les siguen: M. Baquero, *Método de acordeón por cifra* (Bilbao, L. Dotesio). En 1915, *Método de acordeón, sistema Herrmann al alcance de todas las inteligencias sin necesidad de maestro* (Madrid, Orfeo Tracio). Y en 1927, A. L. Almagro, *Método completo teórico-práctico de acordeón* (Madrid, Unión Musical Española).

### ***El acordeón desde principios de siglo hasta su acceso a los conservatorios de música por el decreto del 10 de septiembre de 1966.***

Al iniciarse el s. XX el acordeón era conocido por toda la población española, estaba al alcance de todos y por ello adquirió un carácter popular. Este fenómeno, que se inició a finales del siglo pasado, hizo cambiar la imagen del instrumento. Pasó a ser un instrumento rural y sirvió para interpretar los bailes de moda y las danzas y bailes tradicionales. A finales del s. XIX y comienzos del XX el baile a lo “agarrao” comenzó a imponerse en todas las regiones. Con el acordeón se tocaban las polkas, mazurkas, pasodobles y el valseo. Esto implicó que la iglesia condenase el acordeón por considerarlo un instrumento poco apropiado. Por ejemplo, en el País Vasco, la trixi-trixa (con junto de acordeón diatónico y pandereta) era conocida por *inpernuko aus-poa* (fuelle del infierno). El conjunto se especializó en melodías de baile, como el fandango y la korrika.

En todas las regiones el acordeón se adaptó a la música tradicional haciendo audibles las melodías, sonos y tonadas heredadas de los mayores. Su presencia animaba las casas campesinas, donde casi todos sus miembros lo sabían tocar. Su presencia fue notable en todo el Pirineo entre los pastores de uno y otro lado. En la provincia de Lleida se difundió en torno a Arseguell. En Navarra, por Valcarlos y Laburdi; en Guipúzcoa, por la frontera con Francia; en Vizcaya, en torno Guernica por vía marítima. El acordeón estaba presente en todas las romerías y fiestas patronales. En Asturias se implantó en la zona occidental al no existir en estos concejos la gaita de fuelle. En Zarreu, en 1915, lo introdujo una señora nacida en San Miguel de Laciana aunque ya era popular en los concejos comprendidos entre el Eo y el Navia. En la provincia de León, en las comarcas de Laciana, Babia y Omaña el acordeón gozó de una intensa actividad. En Valladolid destacó el acordeonista Modesto Herrera nacido en Piña de Esgueva en 1876, quien al parecer en 1921, 1922 y 1923 ganó un concurso celebrado en la provincia donde cada acordeonista era acompañado en las piezas populares por la caja. En Galicia se extendió por las zonas rurales y urbanas y acompañó al baile amarradiño mal visto por las gentes. En torno a 1930 el acordeón cromático comenzó a desplazar al diatónico. A partir de este momento ambos siguieron un camino diferente. El diatónico continuó en el ámbito de la música tradicional y el cromático, ideado por Paolo Soprani en 1897, abrió una vía nueva en el desarrollo del acordeón y se implantó en todo el mundo.

### ***El acordeón cromático.***

Parece ser que se introdujo en España alrededor de 1930. Este modelo, que puede ser de botones o teclado, debió de utilizarse en España con ambos sistemas, pero se generalizó el de teclado hasta la década de

1970, cuando en Guipúzcoa comenzó poco a poco a imponerse el de botones. En 1947 Tomás Rodríguez Márquez al volver de Francia creó el Instituto Mozart en Barcelona, un centro de enseñanza de acordeón por correspondencia, que se convirtió en academia de acordeón con abundante número de alumnos. Tomás Rodríguez realizó un gran número de transcripciones para acordeón y métodos pedagógicos. Al parecer construyó algunos acordeones con el nombre Mozart. En Madrid, Manuel Torres González creó una academia con el nombre de Escuela Española de Acordeón, que continúa con sus hijos Mario y Javier Torres. A partir de 1945 volvieron a surgir nuevos métodos de acordeón: *Método para acordeón-piano* de A. Almonacid (Barcelona, Boileau. 1945); *Método de acordeón por cuadernos*, de Mario de Andrés (Madrid, 1951); *Método de acordeón* de Leturiaga y Maxi (Madrid. Unión Musical Española, 1955); *Acordeón en 10 capítulos (para teclado, piano y botones, cromático)* (Barcelona, Ed. AS. 1958); *Curso de acordeón por correspondencia*, de Julián Monteagudo. En torno a 1950 apareció una generación de acordeonistas que interpretarían temas folclóricos y partituras italianas originales para acordeón. Entre ellos destacaron Pepe Yanci y José Sáenz Garmendia, conocido por Pepe Andoain. Ambos compusieron e interpretaron temas folclóricos para acordeón; Fermín Gurbindo, nacido en Abalos (La Rioja) en 1935 se dedicó exclusivamente al acordeón y con él recorrió España para hacer que llegase a todos los públicos. Realizó también una labor pedagógica y escribió un método de acordeón. Enrike Zelaia, como akordeolari (acordeonista) de Alsasua (Navarra), interpretaba, al acordeón preferentemente música vasca. Comenzó profesionalmente tras el éxito de unas grabaciones en 1966. Miguel Bikondoa Elicegui fue desde principios de los sesenta profesor de acordeón clásico en Guipúzcoa tras obtener un premio internacional de acordeón.

El decreto del 10 de septiembre de 1966 (artículo 5, apartado D) incluye el acordeón en los planes de estudio de los conservatorios. El primer conservatorio en implantar la enseñanza oficial de acordeón fue el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, siendo el profesor José Manuel García Pérez. El siguiente conservatorio fue el de San Sebastián, gracias a Francisco Escudero, con Mikel Bikondoa de profesor titular, y posteriormente se ha hecho asignatura en casi todos los conservatorios españoles.

### *El acordeón desde 1966.*

Guipúzcoa se convirtió a partir de entonces en la provincia con mayor afición al acordeón, existiendo acordeonistas de folclore y los que tenían una formación académica. Entre los profesores destacan: Bikondoa, José Antonio Hontoria, que fue el primero en tener un modelo de bajos cromáticos en 1975, Jesús María Esnaola y Carlos Iturralde.

### *Los contactos internacionales con España.*

En julio de 1984 el concertista y pedagogo francés Max Bonnay impartió un curso de acordeón en San Sebastián, impulsando la joven escuela vasca; volvió luego en varias ocasiones. También impartieron clases Jacques Mornet, Friedrich Lips, Semionov, y Dimitriev, de la escuela rusa, y Mogens Ellegaard de Dinamarca. En la joven generación de acordeonistas que surgió de este movimiento están, entre otros, Amaia Liceaga, Garbiñe Balerdi, Ángel Luis Castaño, María Victoria Urruzola, Aitor Furundarena, Elixabete Illarrendi, Josune Otxotorena, Flor Fernández, Iñaki Alberdi e Iñaki Diéguez. En el folclore han destacado Joxean Goikoetxea y Jesús María y María Victoria Esnaola, que han grabado dos discos.

### *Repertorio de obras de compositores españoles para acordeón.*

Además de los métodos mencionados existe un abundante número de transcripciones para acordeón sin bajos cromáticos de fragmentos de obras populares, piezas de folclore originales y adaptaciones. Con la aparición de los bajos cromáticos se han escrito obras de mayor interés. En el campo del folclore destacan Enrike Zelaia, Pepe Yanci, Pepe Andoain y Jesús María Esnaola. Fermín Gurbindo compuso alrededor de ochenta obras, entre las que se cuentan *Safari*, *Lauburu* o la *Fantasia para acordeón*. J. de Orúe compuso las *Dianas de San Fermín* para canto y piano, que se editó para acordeón, y recopiló canciones populares vascas, *Euskadiren Ahotsak*, que fueron acompañadas por acordeón. Guillermo Lazcano escribió *Gaztelu Zar*, fantasía sobre temas populares vascos para acordeón, en 1975 José Ignacio Luzuriaga, *Herri Alaia*, *Itsas Jokoa*, y José Luis Marco un *Preludio fuga*, y unas invenciones para acordeón. Otros, como Igoa Mateos, Tito Marcos, Mario Torres, Guerrero Carabantes o A. Vázquez, han escrito para acordeón. Jaime Padrós, alumno de Darius Mil-



haud, ha utilizado el acordeón en la música de cámara. Bogdan Precz, concertista y compositor en activo. ha escrito varias suites para niños, una obra para flauta y acordeón, un concierto para acordeón y orquesta de cuerda, *Triphongos*, para acordeón y orquesta sinfónica, y otras piezas para acordeón solo. Bogdan, de origen polaco y afincado en Madrid, desarrolla un interés especial por las composiciones para acordeón. Francisco Escudero compuso en 1974 la *Fantasia geosinfónica*, para orquesta de acordeones, y Francisco Cano, en 1990, una *Pequeña suite iberoamericana*, para acordeón y orquesta.

### Asociaciones.

Ha tenido mucha influencia para el desarrollo del acordeón en España el trabajo realizado por distintas asociaciones de acordeonistas. Pueden citarse: la Confederación Guipuzcoana del Acordeón, fundada por Mikel Bikondoa y continuada por distintos profesores de Guipúzcoa, que con su labor ha llegado en 1993 a organizar un concurso internacional que reúne a las figuras más importantes del Acordeón; la Asociación Madrileña de Amigos del acordeón. fundada por Manuel Torres; la Asociación Cantábrica de Acordeonistas; la Asociación Castilla-La Mancha del Acordeón; la Asociación Asturiana del Acordeón. El acordeón en España, al igual que en el resto del mundo, ha pasado por períodos de aceptación y rechazo, desde que en un principio fuera bien acogido por la burguesía hasta que su uso lo convirtiera en un instrumento popular. El desarrollo de dos teclados similares le ha permitido ser reconocido como un instrumento musical y olvidar la definición del musicólogo Pedrell, quien arguyó que no era un instrumento válido para la música y que su abuso lo había convertido en incómodo. Con todo, siempre ha contado con admiradores, como Pío Baroja, quien en 1906 le dedicó el *Elogio sentimental del acordeón*.

## II. ARGENTINA-URUGUAY.

Al acordeón más sencillo, el diatónico, con una sola hilera de diez botones, se le denomina en Uruguay y Argentina con el nombre de verdulera, y en la jerga rural, a este modelo y al de dos hileras, se les denomina cordiana. El acordeón de dos hileras con 21 botones para el registro melódico posee ocho o doce bajos. Se apoya sobre una o ambas piernas del ejecutante, y a veces se asegura de su hombro derecho por medio de una correa de cuero sujeta a la caja derecha del instrumento. En virtud de los materiales empleados en la construcción del acordeón y de la complejidad de su mecanismo, nunca fue construido por artesanos urbanos ni rurales; siempre se ha importado de Alemania e Italia. Las cajas de los acordeones más antiguos se construían de madera, posteriormente se las fabrica en metal esmaltado.

En la cuenca rioplatense comenzó a usarse el acordeón partir de 1850; en Montevideo se anuncia su venta en el periódico *El Comercio del Plata* el 2 de diciembre de 1852. Desde su llegada al país se extendió por el ámbito rural, sustentando casi todas las especies coreográficas populares entonces: polka, mazurka, chotis, vals, ranchera, pericón, maxixa y, ya en el s. XX, milonga, pasodoble, foxtrot, dombe y tango.

En el departamento de Canelones tuvo una función específica durante el Carnaval: acompañar las comparsas a caballo que recorrían los pueblos y ranchos de la campaña. Aunque normalmente la verdulera se usa sola en los bailes rurales para la ejecución de piezas del repertorio popular bailable, también se utiliza fuera de las reuniones bailables como instrumento de entretenimiento o para acompañarse el instrumentista en alguna canción o bien integrando un conjunto con la guitarra, su acompañante normal, en ocasiones similares a las mencionadas. El instrumento fue introducido en territorio argentino por la inmigración europea del s. XIX difundándose primero en la región del litoral. Las primeras referencias documentales demuestran que en las últimas décadas del s. XIX era frecuentemente ejecutado por mujeres, pasando luego, en el s. XX, a manos masculinas. No puede faltar en la música propia de las provincias de esa región (Entre Ríos, Corrientes y Misiones), cuyas características estilísticas contribuyó a establecer; es integrante importantísimo de los conjuntos que proveen la música para los bailes populares, solo o integrando distintos tipos de conjuntos (acordeón y guitarra; acordeón a botones, acordeón a piano y guitarra; acordeón a botones y / o piano, bandoneón y guitarra; con intervención, en algunos casos, del contrabajo), y en la actualidad se ha extendido su uso virtualmente a todo el país, fundamentalmente acompañado de guitarra y / o bombo. En la zona del litoral se escucha en chamamés, chamarritas, chotis y polkas; en el área pampeana, en rancheras, valeses y polkas; en el centro y norte, en gatos, chacareras y escondidos, y en Cuyo, en jotas, gatos y cuecas.

### III. CHILE.

El de mayor uso en la cultura folclórica musical chilena es de tamaño pequeño y la emisión de sus sonidos se efectúa mediante la presión de botones, no de teclas, por lo que este aerófono también es denominado acordeón de botones, y en algunas localidades rurales cordeona. Habitualmente se ejecuta para acompañar cantos y danzas, sea solo o junto a la guitarra, a veces con distintos tipos de bombo, apareciendo excepcionalmente el empleo de más de un acordeón. Su introducción en Chile a través de viajeros y colonos, principalmente alemanes, se hizo ostensible avanzada la segunda mitad del s. XIX, incorporándose con rapidez al repertorio instrumental de la música folclórica chilena. Su dispersión geográfica abarca todo el país, destacándose la intensidad de su función social en áreas rurales del centro y de la zona sur, en ésta, particularmente, en el archipiélago de Chiloé. Su función y la forma de ejecución varían regionalmente: en lugares del norte acompaña danzas de ceremoniales festivos, como sucede en San Pedro de Atacama, II Región; en el valle central los acordeonistas de la tradición folclórica tocan y cantan predominantemente cuecas, con una técnica simple, pero de seguro y claro equilibrio entre lo armónico, lo melódico y lo rítmico, con una interpretación vocal que tiende al registro agudo. En Chiloé, X Región, con finalidades tanto rituales como de mero entretenimiento, su técnica es, por lo general, rudimentaria, con una suerte de adaptación mecánica del instrumento a las necesidades de la expresión regional, con un peculiar politonalismo, por superposición de melodías y armonías de diversa tonalidad, prevaleciendo una simplicidad armónica sobre la base del juego de tónica y de dominante. La gran mayoría de sus ejecutantes pertenece al sexo masculino. En los últimos años su vigencia ha disminuido de una manera notable, a causa de la paulatina desaparición de sus piezas de repuesto y, por lo tanto, también de las casas dedicadas a reparar los daños que sufre esta clase de acordeón, así como del aumento creciente del uso del gran acordeón con teclado o acordeón-piano, cuya función y cuyo repertorio aún no lo sitúan, en rigor, en la cultura folclórica.

Este hecho, que de agudizarse haría peligrar su pervivencia, da gran interés al estudio etnomusicológico del acordeón folclórico chileno, instrumento inconfundible, entre otras cualidades, por su estilo de ejecución casi entrecortado y por su especial efecto tímbrico.

### IV. COLOMBIA.

El acordeón es un instrumento fundamental en la trilogía folclórica de la música vallenata de Colombia, al lado de la guacharaca o raspador y de la caja o tambor pequeño. Sustituyó a la guitarra, que fuera utilizada en los primeros tiempos de este tipo de música, a pesar de que todavía es usada de manera ocasional. El acordeón vallenato es el modelo patentado en Viena en 1829, con las reformas introducidas en el mismo por los fabricantes alemanes, franceses e italianos del s. XIX: instrumento diatónico, distinto al cromático más moderno y que obedece a la escala del piano. Este acordeón es popularmente llamado acordeón de pitos y bajos, por oposición al acordeón-piano. El arribo de este instrumento europeo a la región del Cesar y del sur de La Guajira, zona de surgimiento de la música vallenata, es impreciso. Algunos autores relacionan su llegada con el oficio del contrabando, existente en la región desde los tiempos hispánicos del monopolio del comercio americano, violado siempre por británicos, holandeses y franceses a partir de las Antillas Menores. Un cargamento de acordeones habría entrado por el puerto de Riohacha, a lo largo del río Magdalena, para continuar hasta el interior del país; se habría quedado en la población de El Paso (departamento del Cesar), puerto alterno sobre los ríos Ariguaní y Cesar, de donde se diseminó por las planicies vallenatas entre los cantadores tradicionales, desplazando a la guitarra. Según otras hipótesis, el arribo pudo tener lugar con las inmigraciones alemanas del s. XIX a Colombia, que terminaron con el asentamiento de tudescos en la región santandereana. La teoría se fundamenta en la proliferación de acordeones de fabricación alemana y en el hecho de que los inmigrantes germanos llegaron, invitados por el entonces Gobierno federal de Colombia, para orientar la educación en las escuelas normales (pedagógicas), a fines del s. XIX, en fecha coincidente con la existencia comprobada del uso del acordeón que, según el investigador Antonio Brugés Carmona, estaba plenamente aceptado en el año de 1885. El uso del acordeón en el departamento del Magdalena se relaciona con comerciantes e inmigrantes franceses -abundan sus apellidos en la región-, a quienes el instrumento pudo acompañar en su peregrinaje. El probable origen alemán estaría fortalecido por la circunstancia de que antes de las inmigraciones referidas a tierras santandereanas había estado funcionando por el río Magdalena una compañía naviera alemana propiedad de Juan B. Helbert que remontaba el río transportando pasajeros y mercancías, ya en 1824. A partir de 1855,

al menos cuatro o cinco barcos llevaban tabaco de Ambalema y otros centros productores hasta el puerto de Bremen, en Alemania, y de allí retornaban con mercancías vendibles en América. Toda vez que por entonces se había decretado la libertad arancelaria en Colombia, quizás entre esas mercancías llegaron acordeones, los cuáles se fueron distribuyendo a lo largo del valle del Magdalena. De hecho, este instrumento no es exclusivo de la zona vallenata sino que abunda en los pueblos de las riberas magdalenenses. De cualquier modo, como instrumento popular y folclórico es notoriamente fundamental sólo en la música tradicional del Cesar y sur de La Guajira; en otras regiones puede ser utilizado sin esta connotación específica, del mismo modo que lo son otros instrumentos melódicos. Es bastante probable que el acordeón se popularizara en Colombia, como en otros lugares de América, a partir de 1870, cuando Alemania hizo promoción del mismo con motivo de la guerra y el desmantelamiento de las industrias francesas. Los alemanes invadieron el mercado con un tipo de estos instrumentos, de tosca construcción y muy baratos, y desde entonces este país ha sido el primer proveedor. Vale la pena mencionar que, en las últimas décadas del s. XX, compañías japonesas han estado produciendo los tradicionales acordeones de pitos y bajos destinados casi exclusivamente al mercado colombiano, único que los consume, además de los acordeones-piano que vienen de los países europeos. Respecto a sus características, hay que decir que el primer acordeón que apareció por tierras del Magdalena tenía una hilera de botones para dejar escapar el aire y dos bajos que eran tocados con los dedos índice y meñique. Posteriormente apareció otro con diez teclas y dos bajos y luego otro más con dos hileras de diez teclas en línea paralela. El acordeón de dos teclados era accionado con una palanca para hacer el tránsito de tonos agudos hacia una octava grave y viceversa, con ocho botones en los bajos. El modelo siguiente ya no tenía palanca y era manejado, en cuanto a tonos se refiere, a voluntad del ejecutor y con mayor libertad, puesto que no había necesidad de controles mecánicos. Del acordeón biteclado se pasó al de tres hileras de teclas, con paralelos de treinta y una teclas en los pitos y doce bajos. En relación con el tipo de ejecución instrumental, ya que el músico popular y folclórico aprende de oído y de manera autodidacta, lo acordeoneros empiezan su aprendizaje con piezas que denominan mochos. El novato escoge una y la repite de manera incansable; según sea el número de hileras de teclas del acordeón, los intérpretes las utilizan con un orden determinado en los bajos y una correspondencia constante. de modo que la hilera externa se intercala con los cuatro botones superiores de los bajos; la hilera del medio hace juego con los cuatro botones centrales y la última se entona con las cuatro teclas inferiores de los bajos. Al interpretar, predominan los bajos externos. Es considerado buen tocador quien abre lo menos posible el fuelle, pero le sabe extraer una mayor riqueza sonora; mal músico es quien abre demasiado el fuelle.

Los intérpretes denominan registro a un tipo de introducción que ejecutan al comienzo de cada pieza o en los intervalos, siempre la misma, constante y característica en cada acordeonero. Se trata de una forma de situarse auditivamente en su propia y particular tonalidad, a la que a menudo adaptan la voz. Es una especie de marca de identidad, perfectamente reconocible por los entendidos. La llamada “rutina”, a su vez, término de la jerga musical vallenata, no es otra cosa que el mismo estilo particular del músico. No todos poseen rutina, sólo los más experimentados y brillantes. Los ejercicios de improvisación son denominados pases y pueden ser sólo de pitos, sólo de bajos o combinaciones de unos y otros. La interpretación del legendario compositor e intérprete Alejo Durán se hizo famosa por la utilización de los bajos. Los músicos vallenatos llaman “transporte” a la habilidad para limar físicamente los pitos al acordeón hasta producir un sonido que se acopla a la voz de su dueño, el instrumento pierde así su sonido de origen y adquiere identidad propia. Otra forma de transporte se realiza mediante habilidad manual al ejecutar, que denominan toque transportado. El objeto del transporte es diferenciarse radicalmente de otros tocadores y, además, impedir que un acordeonero distinto o contrincante pueda utilizar el instrumento propio. Otro tipo de habilidad, consistente en desplazar los dedos de una hilera de teclas a otra sin distorsionar el tono, es denominada reparto. La dispersión del acordeón en la geografía musical colombiana no se limita a la región del Cesar y sur de La Guajira, existe también el llamado acordeón sabanero, propio de las sabanas de Córdoba, Sucre, Bolívar y el Magdalena, que se utiliza en un tipo de música diferente, que no puede confundirse con la música vallenata. Puya, merengue, son, paseo y tambora son los ritmos importantes que se ejecutan con este instrumento en el complejo del vallenato.

## V. PANAMÁ.

El acordeón se ha convertido en el principal instrumento solista y concertante en las interpretaciones de las cumbias y danzas del Darién y la Chorrera, compartiendo con el cantor la primicia melódica. Su función es muy importante en los conjuntos de danzas de proyección folclórica y en los conjuntos de bailes populares de jorones y jardines.

## VI. PARAGUAY.

El acordeón llegó a Paraguay con la inmigraciones europeas de fines del s. XIX y se incorporó a los conjuntos populares, sustituyendo a veces al violín o el arpa. Dada la complejidad de su construcción, no se fabrican acordeones en Paraguay. Después de décadas de liderazgo fue suplantado, a comienzos del s. XX, por el moderno bandoneón, que se integró con los demás instrumentos de la orquestas típicas. Como virtuosos del instrumento destacaron Papi Orrego, Negro Ayala, Fortunato Caballero, Antonio Aguilar, Augusto López Palma y Papi Meza.

## VII. REPUBLICA DOMINICANA.

Fue introducido en Santo Domingo, en Santiago de los Caballeros (1880), por los comerciantes españoles Bernabé Morales y Joaquín Beltrán integrándose desde entonces en el típico conjunto de tambora, güiro y maraca, sustituyendo al cuatro y al tres, instrumentos de cuerda hoy desaparecidos. Por sus limitaciones, el acordeón restringió el desarrollo armónico de la música tradicional y popular dominicana.

## VIII. VENEZUELA.

Con el nombre de cuereta se conoce en la región oriental de Venezuela, particularmente en el área del golfo de Cariaco, estado de Sucre, un acordeón de botones de fabricación industrial que goza de amplia popularidad. Sus dimensiones son menores que las de los acordeones normales y utiliza un teclado doble de botones, uno melódico que corresponde a la mano derecha y otro para los bajos a cargo de la mano izquierda. Entre las marcas de mayor uso está el Hohner, de doce botones para los bajos y treinta y tres botones para las melodías. La ejecución de este instrumento, integrada en la tradición popular, es un caso poco común en Venezuela, y se presume que su ingreso y difusión en el Oriente venezolano se debe a una inmigración de corsos e italianos que se instalaron en dicha región hacia finales del s. XIX y principios del XX. En esta zona la cuereta forma parte del conjunto instrumental con que se interpreta el joropo, el golpe y el estribillo oriental, y es el instrumento más importante en la agrupación, ya que lleva la melodía y sirve de puntal y guía en los cambios rítmicos típicos del repertorio regional. Habitualmente, en el resto del país este papel lo desempeña la mandolina. El grupo instrumental lo completan el cuatro, que aporta el acompañamiento armónico, y las maracas con la caja, que suministran el apoyo rítmico.

**BIBLIOGRAFIA:** IAC; IMEF; **C. Vega:** *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Buenos Aires, Centurión, 1946; **L. Ayestarán:** *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968, Qualiton (ed.); *Folklore musical y música folklórica argentina*, Buenos Aires, Qualiton, 1968; **A. Henríquez:** *Organología del folklore chileno*, Santiago, Ed. Universitarias de Valparaíso, 1973; *Relevamiento etnomusicológico de la República Oriental del Uruguay, música folklórica del Uruguay*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1979; **J. Ramos Martínez:** “El acordeón, origen y evolución”, *Revista de Folklore*, 173, Valladolid, 1995, 155-61.

- I. JAVIER RAMOS MARTÍNEZ
- II. WALTER GUIDO/YOLANDA VELO
- III. MANUEL DANNEMANN
- IV. FERNANDO IRIARTE MARTÍNEZ
- V. LESLIE R. GEORGE
- VI. LUIS SZARÁN
- VII. MARGARITA LUNA
- VIII. CARLOS GARCÍA CARBÓ

## **Harmonikainstrumente**

### **INHALT:**

#### **I. Zur Terminologie.**

#### **II. Klassifikation, Systematik und Bau.**

#### **III. Zur Geschichte der Harmonikainstrumente.**

1. Balglose Instrumente.
2. Balginstrumente.

#### **IV. Harmonikabranche: Entstehung und Verbreitung.**

1. Wien.
2. Paris.
3. London.
4. USA.
5. Rußland.
6. Deutschland.

#### **V. Technische Einrichtung, Modelle und Varianten.**

1. Harmonikainstrumente für Luftströmungen einer Richtung.
2. Harmonikainstrumente für reversible Luftströmungen.
3. Experimentierfeld Harmonika.

#### **VI. Tonvorrat und seine Organisation.**

1. Bisonore Dispositionen.
2. Unisonore Dispositionen.
3. Instrumente mit präpariertem Akkompagnement.

#### **VII. Musiker, Musikpraxis und Kontext.**

1. Instrumentalistinnen und reisende Virtuosen.
2. Amateure und Autodidakten.
  - a. Lernen sine magistro.
  - b. Lernen in corpore.
- 3 Repertoire.

## 1. Zur Terminologie

Der Terminus *Harmonika* (lat. *Harmonika*) ist zur Bezeichnung musikalischer Instrumente vielfach nachzuweisen, er wurde aber auch für Apparate wie die chemische, die meteorologische oder die *Signalharmonika* (John Taylor's Telephon, in: *Illustrierte Ztg.* 1846, Nr. 6, S.59) innerhalb der Naturwissenschaften verwendet. Bevorzugt tragen Instrumente mit dauerhafter Stimmung den Namen, da ihre festen Tonhöhen die harmonischen Intervalle gleichsam garantieren: Glas-, Glocken-, Holz-, Stein-, Stahlharmonika. Parallel zum Aufbau einer neuen Branche des Instrumentenbaus engt der Sprachgebrauch den Begriff nach und nach ein auf die *Windharmonikas*. In ihnen setzt eine Luftströmung elastische, frei schwingende Zungen in Bewegung, deren Frequenz unabhängig von der Windstärke stabil bleibt. Um die Bedeutung, die der Luftströmung bei der Tonerzeugung und -gestaltung zukommt, in den Instrumentennamen einfließen zu lassen, kombiniert man den Terminus *Harmonika* mit dem Namen des griechischen Windgottes Aiolos wie in *Aeol-Harmonika* (Georg Anton Reinlein, Wien 1823) oder benutzt von ihm abgeleitete Formen wie *Aeoline* (Bernhard Eschenbach [1769-1852] in Königshofen an der Fränkischen Saale um 1815; s V.). Weite Verbreitung findet das Kompositum *Physharmonika* (Anton Haeckl in Wien, patentiert 1821). Es geht ein in den italienischen Sprachschatz als *fisarmonica/fisarmoniche*, wo es zum Oberbegriff für *Balgharmonikas* (Handharmonikainstrumente) wird.

In den Gewerbe-Adreßbüchern der Stadt Wien, dem Zentrum des frühen Harmonikabaus, sind in den 1820er Jahren Einträge zur Harmonika nur verstreut zu finden. Anfang der 1830er Jahre führen diese Almanache zunächst die Rubrik »*Mundharmonikna*«, 1837 dann erstmals die selbständige Abteilung »*Instrumentmacher (musikalische, Mund-, Hand- und Physharmonika)*«. Der Terminus Harmonika gilt seitdem in den deutschsprachigen Gebieten für die gesamte Branche sowie in Handel, Wirtschaft und Technik. In der Taxonomie entspricht er dem Gattungsnamen.

Die Terminologie der Bauteile ist in den deutschsprachigen Regionen nicht einheitlich. Einen Vorschlag zur Standardisierung enthält der Katalog TGL 6923, hervorgegangen aus der Arbeit des VEB Klingenthaler Harmonikawerke Anfang der 1960er Jahre.

Die Orthographie der Namen von Instrumenten und ihren Erbauern ist im gesamten Harmonikabereich willkürlich, auch in der amtlichen Benennung. Gravierender jedoch ist die Konfusion im Gebrauch der instrumentennamen. Nur aus dem Beziehungsumfeld, in dem die jeweilige Bezeichnung verwendet ist, kann rückgeschlossen werden, um welche instrumentenvariante es sich handelt.

**Harmonikas mit Balg:** *Aeol-Harmonika, Aeola, Aeoline, Akkordeon/ Accordion/ Accordéon, Akkordeonette, Accordeon-flûtina, Accordéon-orgue, Angélophone, Apollo-Lyra, Armonica a manticino, Baby organ, Bandonika, Bandonion (-eon/-ium/-ian), Bajan, Bibelharmonika/Bibelorgel, Cecilium, Chromatine, Chromatiphon, Clavi-accord, Claviphone, Concertina/Konzertina, Demian'sches Accordion, Dynamophone, Edeophone, Einhand-Harmonium, English concertina, Eoli-Courtier, Fisarmonica, Flutina, Fußbaß/Voetbas, Garmonica, Hand-Aeoline, Handharfe, Handharmonium, Handorgel, Hármaniyamsûtra, Harmoniflûte, Harmonina, Harmonjeux, Knopffharmonium, Knopfakkordeon, Melodion (-eon), Melodina, Melophon Mélophone, Mélophoneorgue, Pedalharmonika/ Accordéon à pédales, Physharmonika, Pianoakkordeon, Piano-concertina, Pistonharmonika/ Accordéon à pistons, Schaukelmelodeon (Elbow melodeon/Rocking melodeon), schoßorgel (Lap organ), Squashbox, Sruti-box, symphonetta, Symphonium, Örgeli, Taschenbuch-Harmonika, Tischorgel, Ziehharmonika.*

**Harmonikas ohne Balg:** *Accordola, Apollo-Lyra, Armónica, Armonica à bocca, Blasakkordeon, Chromonica, Clav-Aeoline, Couesnophone, Harmonica, Harmonica à bouche, Harmonica Jaulin, Harmonicor, Harmonikaflöte, Harmoniphone, Harmonitrompe, Harmonette, Kreuzwender, Laudaphon, Melodica, Metallhoboe, Mouth organ, Mund-Aeoline, Mundharmonika, Neu-Tschiang, Psallmelodicon, Polyphonia, Symphonion (-ium), Tasten-mundharmonika, Typotone.*

Neben die Instrumentennamen assoziativen Charakters treten gegen Ende des 19. Jh. Warenbezeichnungen und Trademarks. Das *Wortzeichen-Register der Musikinstrumenten-Branche* von Lucian Gottscho (Bln. 1907) weist für Harmonikainstrumente mehr als 250 geschützte Einträge aus. Diesen Prädikaten aus Industrie und Handel stehen jene Benennungen gegenüber, mit denen die Musiker Instrumente unterscheiden. Sie sind üblicherweise abgeleitet vom Bezugs- oder Herstellungsort oder der entsprechenden Region.

## II. Klassifikation, systematik und Bau

In der systematischen Klassifikation der Musikinstrumente von E. M. von Hornbostel und C Sachs (*systematik der Musikinstrumente*, in: *Zs. für Ethnologie* 46, 1914) zählen die Harmonikas zur Ordnung der Unterbrechungs-aerophone und bilden die Familie der Durchschlagzungeninstrumente. Als primäre Schallquelle fungiert die durch eine elastische Zunge beeinflusste Luftströmung, nicht die Zunge selbst. Die Schwingung, also die schnelle Pendelbewegung der Zunge, zwingt die unmittelbar anliegenden Luftteilchen zur Mitbewegung und verursacht dadurch Druckschwankungen. Der Weg des Luftstroms geht - abgesehen von einigen unerwünschten Nebenwegen - durch den Schwingungskanal der Zunge, nachdem diese aus ihrer Ruhelage gebracht wurde. Dieser Kanal ist gebildet durch ein Fenster im Zungenträger, das in seinem Umriß dem schwingenden Teil der Zunge analog ist.

Bei den in Ostasien beheimateten Instrumenten sind Zunge und Zungenträger für gewöhnlich ein Materialstück. Im Gegensatz dazu verwendet der europäische Harmonikabau zwei Stäbe gleichen oder unterschiedlichen Materials, üblicherweise Metalle diverser Legierungen, und verbindet diese durch Niete, Schrauben, Bügel zur Stimmplatte (Funktionseinheit von Zunge und Platine). Eine der wesentlichen Folgen der europäischen Bauart ist es, daß die Luftströmung nur auf die Außenfläche der Zunge wirken kann, während die ostasiatische Zunge reversibel anspricht.

Die europäische Harmonikazunge schwingt in ihrer Eigenfrequenz, die durch ihre Länge, ihre Form und ihr Material bestimmt ist. Eine Qualitätszunge aus Metall besitzt zwei unterschiedlich geformte Flächen: zum Schwingungskanal hin eine ebene Innenfläche und eine Außenfläche, in die die Tonkurve geschliffen ist und deren minimal aufgebogenes freies Ende ein Zungengewicht tragen kann ihr Klang weist per se einen hohen Teiltongehalt auf, aber das vollständige und für das jeweilige Harmonikainstrument charakteristische Obertonspektrum zeigt sich erst im Zusammenwirken vieler Komponenten. Für die spezifische Klangfarbe sind neben der Zungenqualität alle direkten Punkte, die der Luftstrom auf seinem Weg durchs Instrument bis zur Abstrahlung nach außen berührt, von Bedeutung. In diesem Faktum liegt eine der Ursachen für die außerordentliche Variantenfülle im Harmonikabereich, denn findige Hersteller modifizieren die zahlreichen Komponenten des komplexen Funktionsgefüges immer wieder, um die Luftströmung und somit die Klangeigenschaften zu beeinflussen.

Innerhalb der Durchschlagzungeninstrumente ist zu unterscheiden nach der ostasiatischen Bautradition, in der die Zunge der Anregung einer Rohrschwingung dient, und der europäischen, in der sie sowohl Klangzeugung als auch -abstrahlung bewirkt und eine dynamisch variable Tongestalt ermöglicht. Entsprechend ihrer Morphologie können die europäischen Instrumente unterteilt werden in die Gruppe der Harmonikas und die der → **Harmoniums**. Allerdings ist die Frage der Abgrenzung in völlig befriedigender Weise kaum zu lösen, da der Übergang sich ohne Unterbrechung vollzieht. Auch in der Benennung sind die Grenzen fließend: Das *Handharmonium* von Frank Michael Gerl (1854-1911) beispielsweise besitzt alle Merkmale des Konzertinatyps, und einige der als Pult-, Reise-, oder Feldharmonium geführten stehen der *Harmonina* von Alexandre François Debain (1807-1877) zweifellos näher als dem Harmonium. Der im deutschen Sprachraum gebräuchlichen Einteilung folgend seien unter dem Namen *Harmonium* Standinstrumente größeren Gehäuses mit voluminösen Balgkombinationen subsumiert, die über fest installierte Pedale oder Trittschemel zu bedienen sind. Ihre Klaviaturen und die Registriereinrichtungen folgen dem Vorbild der Orgel.

Unter dem Namen Harmonika seien kompakte, mobile, handliche Instrumente verstanden, mit oder ohne Balgwerk (Hand- oder Mundharmonikainstrumente), mit oder ohne Tastaturen. Gemäß ihrer Programmierung erfüllen sie die Funktion von Borduninstrumenten, Melodieinstrumenten, Harmonieinstrumenten oder polyphon konditionierten Instrumenten. Auch ihrer musikalischen Verwendung nach sind sie versatil bis hin zum Einsatz als Rhythmusinstrumente. Kontaminationen (Pfeifen-, Glocken-, Trommel-, Schellenzusätze, integrierte Saiten- oder Stabspiele) und Musikwerke (z. B. die Automatophone *Tanzbär*, *Panharmonicon*) sind zahlreich.

### MARIA DUNKEL

Die balglosen bzw. Mundharmonikainstrumente unterscheidet A. Fett (Art. *Harmonika*, in: MGG 5, 1956, Sp. 1668) wie folgt:

### **A. Diatonische Mundharmonikainstrumente**

1. Richter-Mundharmonikas (eine Zunge pro Ton)
  - a. 10-Kanal-System
  - b. 12-Kanal-System
2. Knittlinger Mundharmonikas
  - a. Oktavinstrumente (2 im Oktavabstand erklingende Zungen)
  - b. Doppeloktavinstrumente (2 im Doppeloktavabstand erklingende Zungen)
3. Wiener Mundharmonikas
  - a. Tremoloinstrumente (Haupt- und Komplementärkanzelle mit je einer Zunge)
  - b. Oktavinstrumente (wie a.)

### **B. Chromatische Mundharmonikainstrumente**

1. Educator-Modelle
2. Chromonica-Modelle

### **C. Begleitinstrumente und Mundharmonikabässe**

1. Baßmundharmonikas
2. kombinierte Baß- und Begleitinstrumente
3. reine Begleitinstrumente

### **D. Spezialinstrumente**

1. pentatonische Instrumente und Mundharmonikas in außereuropäischen Tonfolgen (z. B. Penta)
2. kombinierte Melodie- und Begleitmundharmonikas (Polyphonia I und II, Harmonetta)

Der Mundharmonikakörper, das Kanzellenholz, enthält Luftkanäle zur Führung des Spielwindes. Zwei Stimmplatten aus Metall (mit einer der Zahl der Tonkanzellen entsprechenden Anzahl von Stimmschlitzen) schließen das Kanzellenholz nach außen ab. Die Stimmzungen sind dünne Metallblättchen, die im unteren verstärkten Teil auf den Stimmplatten fest vernietet und mit ihrem oberer längerer Teil so in die Stimmschlitze eingepaßt sind, daß sie frei schwingen können, in ihrer Ruhestellung die Stimmschlitze aber möglichst dicht abschließen. Zwei außen auf den Stimmplatten auf liegende, leicht gewölbte Metalldecken schützen die empfindlicher Stimmzungen und geben dem Instrument seine äußere Form (Abb. I). Sie spielen aber auch bei der Haltung der Mundharmonik. mit den Lippen und bei der Tonveredelung und Tonverstärkung eine wichtige Rolle.

Die Balg- bzw. Handharmonikainstrumente/Akkordeons klassifiziert Fett nach:

### **A. Diatonische Handharmonikas (wechsellönige Instrumente)**

1. ein-, zwei- und dreireihige diatonische Handharmonikas
  - a. Wiener Modelle
  - b. deutsche Modelle
  - c. Bandonikas
2. diatonische Handharmonikas mit Gleichton und Hilfstasten (sog. *Club-Modelle*)
3. diatonische Spezialinstrumente
  - a. F-B- bzw. Es-As-Instrumente (Alt-Instrumente)
  - b. Bariton-Instrumente
  - c. Baß-Instrumente

### **B. Chromatische Handharmonikas (gleichtönige instrumente)**

1. Piano-Akkordeon
2. Knopfgriff-Akkordeon
3. Baß-Akkordeon

Einen ›Prototyp‹ der Handharmonikainstrumente bzw. der Akkordeons gibt es nicht, zu vielfältig ist bereits seit dem 19. Jh. das bautechnische Erscheinungsbild; gleichwohl soll an dieser Stelle kurz auf die wichtigsten Bauteile und ihre Mechanik hingewiesen werden (Abb. 2). Der obere Teil des Instruments (auch Diskant- oder Melodieseite, Deckel) und der untere Teil (Baß- oder Begleitseite, Boden) sind durch einen Falten- (Laternen-) Balg beweglich miteinander verbunden. Die Diskantseite enthält das Manual I (Piano- oder Knopftasten), das Diskantverdeck und, in dieses eingelassen, die zugehörige Registerleiste. Unter dem Verdeck befindet sich die Deckelmechanik. Der Diskantteil wird gegen den Balg durch den Montierboden abgesch-



lossen, auf dem (dem Balginnenraum zugekehrt) die Stimmstöcke befestigt sind. Diese entsprechen in ihrem Aufbau im Prinzip denen einer Mundharmonika: Die eingefrästen Tonkzellen (Tonkanäle) des Stimmstockrückens werden nach außen durch die (einzelnen) Stimmplatten mit jeweils zwei Stimmzungen (auf Saug- und Druckluft ansprechend) abgeschlossen. Die Stimmstocksohle liegt flach auf dem Montierboden auf und dient zur Aufnahme und Führung der Registerschleife.

Ähnlich ist der Baßteil des Instruments aufgebaut, allerdings ist das Manual II (Knopftasten) mit der entsprechenden Registerleiste aus anatomischen Gründen in das Baßgehäuse eingelassen, während das Manual I in einem besonderen Griffbrett untergebracht ist. Handharmonikainstrumente können mit Schulterriemen vom Spieler getragen werden (dabei steht der obere Teil des Instruments - Manual I - frei, während der Baß teil über den Balg nach links frei beweglich ist). Die Erzeugung des Spielwindes durch Balgbewegung (Öffnen und Schließen bzw. Zug und Druck; s. Abb. 15) ist Aufgabe der linken Hand und des linken Armes. Dabei gewährleistet der am Baßverdeck angebrachte Handriemen eine sichere Führung des Balges und ermöglicht das Fingerspiel auf dem Baßmanual.

SL

(ARMIN FETT)

### III. Zur Geschichte der Harmonikainstrumente

In den ersten Dezennien des 19. Jh. begnügt sich eine Anzahl von Musikern, Instrumentenbauern, Mechanikern, Akustikern und Musikamateuren nicht mehr mit der herkömmlichen Herstellungsweise von Klangkörpern. Experimentierfreude und der Wunsch nach Veränderung haben ein zunehmend breitgefächertes Angebot zur Folge, dem ein sich erweiternder, aufgeschlossener Kundenkreis gegenübersteht.

#### I. Balglose Instrumente

Die Anfänge des Mundharmonikabaus reichen zu den ersten Versuchen der Familie Buschmann zurück, in den 1820er Jahren Instrumente mit durchschlagenden Zungen herzustellen (zum außereuropäischen Bereich → **Mundorgel**). So gilt die Mund-Aeoline, die Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-1864) 1821 konstruiert und als Hilfsinstrument zum Orgelstimmen verwendet, vielfach als frühester Vorläufer der späteren Mundharmonika. In Wien weiterentwickelt und 1827 von Christian Meßner (1805-1874) in Trossingen entscheidend verbessert, erregt das Instrument die Aufmerksamkeit des Uhrmachers Matthias Hohner (1833-1902), der 1857 mit eigener Produktion beginnt und die Mundharmonika ständig weiterentwickelt. Es bilden sich die drei Grundtypen der einfachtönigen Richter-Mundharmonika, der sog. Knittlinger Oktav-Stimmung sowie die Tremolo- und Wiener Oktav-Mundharmonika heraus. In den 1920er Jahren werden die chromatischen Mundharmonikas (Trossingen) entwickelt, so die Neuschöpfung der Educator-Mundharmonika (durch Anblasen erklingen in der unteren Reihe die C-Dur-Leiter, durch Saugluft die zugehörigen alterierten Töne, in der Anordnung den schwarzen Tasten des Klaviers entsprechend) und die Chromonica (mit einer C-Dur- und einer Cis-Dur-Reihe, Umschaltung mit Hilfe eines Registerschiebers).

Die Popularität des Gruppenmusizierens mit Mundharmonikas führt schließlich zum Bau von Begleit- und Baßinstrumenten wie der Polyphonia I und II und der Harmonetta. Die Baßmundharmonika, deren Töne nur auf Blasen erklingen, besteht in der Regel aus zwei übereinander angeordneten und durch Scharniere beweglich miteinander verbundenen Instrumenten, von denen das untere die Stammtöne gibt, das obere dagegen das Tonmaterial der Eis-Dur-Tonleiter enthält. Es gibt einfachtönige Baßmundharmonikas und Oktavbässe. Die einzelnen Modelle unterscheiden sich lediglich durch ihren Tonumfang. Die Mundharmonika-Begleitinstrumente besitzen feststehende Akkordverbindungen, können also nur als harmonische Füllstimmen oder zur nachschlagenden Begleitung verwendet werden. Auch sie bestehen aus zwei übereinander angeordneten Instrumenten, die durch Scharniere beweglich miteinander verbunden sind. Das obere Instrument gibt auf Blasen alle gebräuchlichen Durdreiklänge, auf Ziehen die gleichnamigen Molldreiklänge; auf dem unteren Instrument erklingen auf Blasen jeweils die entsprechenden Dominantseptakkorde, auf Ziehen, abwechselnd in der Reihenfolge, übermäßige Dreiklänge und verminderte Septakkorde.

## 2. Balginstrumente

Ausgehend von der Mund-Aeoline entwickelt Buschmann 1822 die mit einem Faltenbalg versehene Hand-Aeoline, ein Ausgangspunkt für die Konstruktionsversuche von Cyrillus H. Demian (1772-1847) in Wien, der sein neu entwickeltes Instrument 1829 als Accordion patentieren läßt (s. V. 2.). Während sich das Demiansche Accordion im Laufe der Zeit zum sog Wiener Modell wandelt, führt die Weiterentwicklung der Hand-Aeoline Buschmanns zur sog. *Deutschen Harmonika*. Alle diese Instrumente sind wechseltönig und geben nur das Tonmaterial einer diatonischen Leiter. Die Wiener Form der Handharmonika ist als Ein-, Zwei- und Dreireiher noch in Gebrauch, während das Deutsche Modell kaum noch zu finden ist. Vom Wiener Modell weicht die Deutsche Form vor allem durch die offene Anordnung der Klappen ab, aber auch durch den Einbau von Registerzügen auf der Diskantseite, mit deren Hilfe die gekoppelten Töne ein- bzw. ausgeschaltet werden können. Bei der Bandonika handelt es sich im Prinzip um eine Handharmonika, die nur in ihrer äußeren Form dem Bandonion angeglichen ist. Wie dieses ist sie quadratisch gebaut und hat einen dem Bandonion ähnlichen Ton. Tastenzahl, Tastenanordnung usw. entsprechen aber in jedem Falle der gebräuchlichen Handharmonika deutscher oder Wiener Bauart. Die diatonische Handharmonika schließlich führt zum Bau des standardisierten *Club-Modells* (2 Hauptreihen auf der Diskantseite mit 23 Knöpfen mit den wichtigsten Tonstufen, innen eine Zusatzreihe mit 7 Knöpfen für die alterierten Stufen; 2 Haupttonarten sind hierdurch gut spielbar: meist C oder F, in der Schweiz Es bzw. B [*Schwyzer Örgeli*]), die konsequente Durchführung des Gleichtonprinzips auf der Diskantseite durch den Wiener Musiker Walter 1850 zum modernen Akkordeon. Auf der rechten Spielseite können jetzt alle Einzeltöne sowohl auf Zug wie auf Druck hervorgebracht werden, auf der Baßseite bleibt die Wechseltönigkeit noch erhalten.

Zeitlich parallel zu Demian in Wien läßt Charles Wheatstone (1802-1875) 1829 in London sein *Symphonium* genanntes Instrument patentieren, 1844 die Concertina, die er aus einer mit Tasten versehenen Mundharmonika entwickelt, der er einen Blasebalg hinzufügt. Die Concertina mit ihrer typischen im Querschnitt sechseckigen Form verfügt über in vier Reihen angeordnete Knöpfe auf beiden Spielseiten und umfaßt vier Oktaven; jede Hand kann eine chromatische Tonleiter spielen. 1834 entwickelte der Klarinettist Carl Friedrich Uhlig (1789-1874) in Chemnitz die wechseltönige Konzertina mit vier- bzw. sechseckigem Querschnitt. Anders als die englische Concertina hat die Konzertina anstelle der gekoppelten Bässe Einzeltöne auch für die linke Hand, wodurch akkordisches Spiel in jeder Lage innerhalb des Tonumfangs möglich wird. Verdrängt wird das Instrument vom Bandonion, das 1845 Heinrich Band (1821-1860) in Krefeld konstruiert (Abb. 3). Das gleichfalls wechseltönige Bandonion (quadratischer Querschnitt) ist zunächst mit 64 Knöpfen ausgestattet, später mit bis zu 200. 1902 baut J. Zadernak (1874-1941) das chromatische Bandonion.

SL

(ARMIN FETT)

## IV. Harmonikabranche: Entstehung und Verbreitung

### 1. Wien

Wiens Stellung als wichtiger Knotenpunkt des Instrumentenbaus begünstigt die Aufnahme der vielerorts initiierten Versuche zum Bau von Durchschlagzungenpielen. Von wesentlicher Bedeutung erweist sich dabei auch der hohe Stand des Wiener metall- und Holzverarbeitenden Handwerks, auf dessen Präzisionstechniken die neue Branche zurückgreifen kann. Denn die Herstellung einer Harmonika erfordert Spezialisten verschiedener Qualifikationen und, um kostengünstig zu produzieren, arbeitsteilige Verfahren. Bereits 1845 haben sich folgende Sparten innerhalb der Branche etabliert: Harmonikamacher, -gestellmacher, -klaviaturerzeuger, -stahlarbeiter, -stimmer, -buchbinder. Das Wiener Gewerbe-Adreßbuch jenes Jahrgangs weist 108 selbständige Gewerbetreibende auf, womit die neue Branche zahlenmäßig die zweite Stelle innerhalb des gesamten Wiener Instrumentenbaus erreicht hat. Die erste Stelle halten die »*Clavier und Orgelinstrumentenmacher*«, unter denen die Fabrikanten von harmoniumähnlichen Instrumenten subsumiert sind.

Diese rapide Expansion bezeugt einen prosperierenden Geschäftsverlauf, zu dem der florierende Fernhandel entscheidend beiträgt. Denn die Ware selbst eignet sich ihrer Robustheit und ihres handlichen Formats wegen vortrefflich für den Versand und wird von einigen Herstellern daraufhin weiter optimiert. Die Patentsch-

riften von Joseph Müller (Nr. 2521, Wien 1839), Christian Steinkelner (Nr. 3555, Wien 1840), Michael Simon (Nr. 3170, Wien 1840) für Blasebalg-Harmonikas enthalten expressis verbis Lösungswege, Instrumente so zu gestalten, damit Verpackung und Versand problemlos ablaufen. Wiener Fabrikanten beschicken die Leipziger Messen und beteiligen sich an den großen Gewerbeausstellungen. So zeigt der k.k. Harmonikamacher August Schopp auf der Allgemeinen Deutschen Gewerbe-Ausstellung zu Berlin im Jahre 1844 eine »*Harmonika zu 30 Rthlrm. 20 Sgr* [...] *Das Äußere des Instruments ist mit Perlmutter und sonstigen Verzierungen höchst elegant ausgestattet*« (Amtlicher Bericht, Bln. 1845, S. 213). Steinkelner wird 1845 bei der Wiener Gewerbe-Producten-Ausstellung nicht nur wegen der Güte seiner Harmonikas ausgezeichnet, sondern auch wegen seines »*umfangreichen Betriebes und bewirkten Ausfuhr-Handels [...] über die See nach anderen Welttheilen*« (Bericht über die 3. allgemeine österreichische Gewerbe-Ausstellung in Wien 1845, Wien 1846, S. 836). Johann Klein fertigt 18 bis 20.000 Balgharmonikas jährlich und erwirtschaftet 1845 mit 300 Arbeitern einen Umsatz von 80.000 fl. C.M. (florin Conventions-Münze; *Wiener allg. Musik-Zeitung*, 1845, S. 345). 1851 präsentieren allein Joseph Reinisch und Steinkelner 287 Harmonikavarianten bei der Weltausstellung in London. Auch dort wird Steinkelner ausgezeichnet. In seinem Sortiment beträgt die Preisdifferenz zwischen der preiswertesten Balgharmonika und dem teuersten Exemplar 1 zu 30. Demnach ist die Dutzendware ebenso gut abzusetzen wie es die Luxusinstrumente sind, und Käufer jeder Finanzkraft werden umworben.

Allerdings ist gegen Mitte des 19. Jh. der Wiener Harmonikabranche andernorts bereits ernste Konkurrenz erwachsen.

## 2. Paris

Nachdem Hieronymus Payer 1823 Haeckls Physharmonika (→ **Harmonium**) in Paris mit Kompositionen vorstellte, deren Auftraggeber der Erfinder war, reist Haeckl selbst 1826 dorthin, um an Ort und Stelle seine Instrumente verfertigen zu lassen. Die Aeol-Harmonika Reinleins (Patent Wien 1824) in Verbindung mit Prim- und Terzgitare präsentieren zwei Jahre darauf, 1828, die Musiker Leonhard, Eduard und Leonhard senior Schulz (Schultz) aus Wien. In den Jahren 1830/31 bezeichnen sich bereits acht Pariser Hersteller als »*facteur d'harmonicas à anches métalliques*« und spezifizieren »*Pysharmonicas*« oder »*harmonicas de bouche*« (Fr. Lesure, *La Musique à Paris en 1830-1831*, P. 1983, S. 347). Das erste französische Patent auf eine Modifikation an Harmonikas erhalten offenbar Grucker & Schott 1830. Im *Agenda musical* für 1836 (2. Teil, S. 152) erscheint erstmals die selbständige Rubrik »*Accordéons et harmonicas*« mit 20 Fabrikanten. Hingegen sind Hersteller der »*phizharmonica*« nunmehr geführt unter »*facteurs d'orgues*«. Die Übernahme der in Wien kreierten Instrumentennamen sowie eine erhebliche Anzahl von Personen deutsch-österreichischer Herkunft, die aktiv werden bei der Verbreitung der Harmonika in Paris (F. Würtel, A. Reisner, C. Wender, Kriegelstein, Obert, u.a.), lassen enge Kontakte und gegenseitigen Austausch der nouveautés vermuten.

Hinsichtlich der preisgünstigen Mundharmonikas aus Wiener Fertigung können die Pariser Hersteller allerdings nicht lange konkurrieren -1837 weist der *Agenda musical* keinen einzigen diesbezüglichen Eintrag mehr auf-, gleichfalls nicht gegen die wohlfeilen deutschen Modelle der Balgharmonikas. Um die Produktionskosten am Ort niedriger ansetzen zu können, vergeben einige Fabrikanten wie L. M. Kasriel Aufträge an die Strafanstalten der Stadt. Andere Fabrikanten wie Alexandre, Chameroy, Fourneaux und Jaulin lassen die Herstellung von Harmonikas fallen und wenden sich dem lukrativeren Harmoniumbau zu. Aus der verbleibenden Pariser Produktion kristallisiert sich die Bauart des *accordéon parisien* mit Zwillingstasten und Applikaturstange, in dessen äußere Gestaltung die aktuellen Pariser Trends und Techniken des Kunstbandwerks einfließen, die es zu einem Instrument der gehobenen Preislage machen. Karnies und Marketerie entsprechen der Mode; die Werbung betont die elegante Erscheinung der neuen Instrumente und charakterisiert sie als »*pas-setemps charmant*« (*Le Ménestrel*, 1. Juni 1834, Titelbl.). Zur Auswahl stehen »*accordéons en tous genres*«, und die Preisübersicht im *Agenda musical* von 1837 trennt nach »*accordéons à main*«, »*accordéons à clavier*« und »*pianos qui renferment cet instrument*« (S. 281). Demzufolge ersetzt die Bezeichnung *accordéons* als Oberbegriff für Balginstrumente den Terminus *harmonica*, der in Frankreich wiederum zunehmend reserviert ist für Mundharmonikas.

Die Pariser *fabricans d'accordéons* beteiligen sich an den heimischen Gewerbeausstellungen, beschicken jedoch nicht die Weltausstellung in London 1851. Dort sind, abgesehen vom *Mélophone*, nur harmoniumähnliche Fabrikate französischer Provenienz vertreten. Dennoch ist das *French accordion* bereits in Lon-

don, Aberdeen und Boston so bekannt, daß in diesen Städten Schulwerke dafür erscheinen und es unter der Bezeichnung *flutina* auch in Glasgow und New York zur Musikalienedition anregt.

### 3. London

Als am 28. Apr. 1828 innerhalb eines der philharmonischen Konzerte das *Schutz Trio* aus Wien die Aeol-Harmonika Reinleins in London zu Gehör bringt, mögen deren Durchschlagzungen den Impuls gegeben haben dafür, daß Wheatstone der Vorlesung über *The Nature of Musical Sound* (Br. Bowers, *Sir Charles Wheatstone*, L. 1975, s 23), am 9. Mai 1828 vorgetragen von Michael Faraday in der Royal Institution, einen aktuellen Schlußteil über die Aeolina zufügt. Wheatstone beschäftigt sich weiterhin intensiv mit der Materie und erlangt ein Jahr darauf das Patent *A Certain Improvement or Certain Improvements in the Construction of Wind Musical instruments* (Nr. 5803, L. 1829). Es bezieht sich primär auf mundgeblasene Zungenspiele und enthält Ideenskizzen zu Tastendispositionen. In der Vorlesung vom 21. Mai 1830 *On the Application of a New Principle in the Construction of Musical Instruments* (Bowers, S. 36) läßt Wheatstone die Anwendung der asiatischen Durchschlagzunge in einer Mundorgel demonstrieren und die Anwendung der europäischen in einem Blasinstrument seines Konzeptes. Unter Bezug auf die Artikelfolge *The Aeolina und Description of the New Tuning Springs* (in: *The Harmonicon*, N.S., Febr. 1829, S. 37f.; März, S. 58) beschreibt er während dieser Vorlesung seine eigenen Versuche.

Der Import von Wiener Harmonikas ist bereits im Gange, seit Leonhard Schulz senior 1825 zwei Modelle bei Hofe vorstellte. »*His Majesty was particulary pleased with the two new instruments now first introduced by Mr. Schulz into this country, called the Physharmonica, and the Aeolodicon, instruments in small dimension, but powerful in producing great beauty and delicacy of tone*« (*The Harmonicon*, 1826, S. 153). 1830 läßt sich die Musikerfamilie Schulz in London nieder und vertreibt kontinentale Instrumente. Zu ihrem Bekanntenkreis zählt 1831 der Knabe Giulio Regondi, neunjähriges Wunderkind auf der Gitarre, der 1837 fünfzehnjährig bei Wheatstone & Co eine Concertina erwirbt. Accordions nach Demianscher Bauweise bietet in den 1830er Jahren auch die Firma D'Almaine & Co in größerem Umfang an, und Wheatstone & Co, music sellers and publishers, liefern die *Instructions for Performing on the Accordion* für die fünfstufige Ausfertigung; des weiteren die *Instructions for the Aeolina or Mund-Harmonica* und *The Symphonion (or Accordion) Waltz, Composed by J. P. (John Parry/Bardd Alaw; Verkaufsofferten in: The Harmonicon 1829, S. 287; 1831, S. 58)*. Eine neue Branche des Londoner instrumentenbaus gründet sich in der ersten Hälfte der 1830er Jahre jedoch nicht, wie der Referent anlässlich der Vorführung der Physharmonika durch S. von Neukomm 1833 anmerkt: »*We are surprised that our fabricans have not yet set about making it*« (*The Harmonicon*, 1833, S. 72). Was die Produktion von Mundharmonikas und Accordions betrifft, wird sie auch in den folgenden Jahren nicht serienmäßig betrieben. Vielmehr importiert Großbritannien ausländische Instrumente aus Österreich und Deutschland unter den Bezeichnungen *aeolina, harmonica, German accordion or melodion, German concertina*, aus Paris unter den Bezeichnungen *French accordion, accordion or flutina, organ-accordion or harmoniflute*.

Mehrere Versuchsinstrumente Wheatstones stoßen im Rahmen des wachsenden Interesses an Harmonikas auf Nachfrage unter Musikern und Musikamateuren. So zeichnen die Brüder Charles & William Wheatstone ab 1837 als »*Musical instrument makers & music sellers*«, denn die Herstellung von Harmonikas nach Charles' Konzept und ihr Vertrieb hat größere Dimensionen angenommen. Um sich die Rechte an seinen Ideen zu sichern, beantragt er ein Patent *Improvements in Concertinas*, das ihm am 8. Febr. 1844 gewährt wird (Nr. 10041, L. 1844). Es nennt u.a. jene Charakteristika (14 Töne pro Oktavraum alternierend auf zwei im Prinzip baugleiche Gehäusehälften verteilt), die für die English system concertina konstituierend sind und nach denen diese Instrumente in der Folge gebaut werden. 1851 auf der Londoner Weltausstellung präsentieren bereits mehrere Londoner Hersteller *English concertinas* in den Lagen *treble, tenor, baritone, bass* und schaffen die Grundlage, auf der die sich etablierende britische Concertinabranche erfolgreich arbeitet und aus der heraus sie Varianten entwickelt. Nach englischer Vorlage fertigen auch einige kontinentale Hersteller und erweitern auf diese Weise ihr Sortiment und ihr Exportangebot (Abb. 4).

#### 4. USA

In den Vereinigten Staaten von Amerika sind vor 1833 die Eingangszölle auf Musikinstrumente so hoch, daß die Lieferung größerer Mengen von Harmonikas für europäische Übersee-Exporteure wenig lukrativ ist. Gleichwohl können sich amerikanische Instrumenreninteressenten mit Hilfe der musikalischen Fachzeitschriften auf dem laufenden halten über die Innovationen im europäischen Instrumentenbau und einzelne, von Immigranten und reisenden Musikern mitgebrachte Instrumente zum Studium auswerten. In Philadelphia sind aufgrund der großen deutschsprachigen Gemeinde die Kontakte besonders lebendig. Emil N. Scherr, Orgel- und Klavierbauer in der Stadt, zeigt auf der Seventh Exhibition of Philadelphia's Franklin Institute 1832 neben einem Pianoforte und einer Harfengitarre unter der Nr. 344 eine »harmonica«, die von der Jury durch lobende Erwähnung ausgezeichnet wird. 1834 erhält Heinrich Schatz, Bezugsadressat in Germantown Avenue für deutschösterreichische Instrumente, eine größere Sendung, darunter 37 Accordions (K. Kauert, *Brummkasten aus dem Musikwinkel*, in: NZfM 1994, Nr. 2, S. 38).

James A. Bazin in Canton/Mass. gilt als amerikanischer Pionier bei der Herstellung der Mouth organ 1828, der lap organ (*Schoßorgel*; Abb. 5) 1833 und des Accordion 1835. US-Patente erhält er 1842 und 1853 für Neuerungen an Durchschlagzungenpielen. Von Bazin erwirbt der Instrumentenbauer Abraham Prescott in Concord/New Hampshire eine Schoßorgel und nimmt noch in den 1830er Jahren gemeinsam mit Daniel B. Bartlett die Fertigung dieser Instrumente auf in Massachusetts selbst beschleunigen sich neben Bazin Caleb H. Packard in Bridgewater und Nathan B. Jewett in Worcester mit der Herstellung der auch Rocking melodeon (soviel wie Schaukelmelodion) oder Elbow melodeon benannten Instrumente.

Nach 1842, als die Eingangszölle weiter sinken, treffen in den Hafenstädten Boston, Philadelphia, New York und New Orleans zunehmend Harmonikas aus Österreich, Frankreich und England ein, und eine spezialisierte Musikalienedition beginnt an diesen Orten. In Boston beispielsweise bietet Elias Howe im Selbstverlag Schulwerke an für folgende Instrumente: »German accordeon«, »German concertina, accordeon or flutina, seraphine or Melodeon«, und 1849 erstmals für das »Ethiopian accordeon«. In Ergänzung zu seinem *Ethiopian Glee Book* trägt Elias Howe (Boston 1849) damit der Musik der *American Minstrel Shows* Rechnung. Eines der bekanntesten dieser Ensembles, die die deutsche Harmonika in ihr Instrumentarium integrieren, konzertiert unter dem Namen *The Ethiopian Serenaders*. 1846 treten sie in London mit der Besetzung Banjo, Accordion, Rahmentrommel (*Mr. Tambo*) und Knochenkastagnetten (*Mr. Bones*) auf. Durch ihre spektakulären Gastspiele in Europa und ihre Aufführungen an vielen Orten der USA machen sie das Accordion weit hin bekannt. Trotz der wachsenden Popularität aller Arten von Harmonikas beschränken sich die amerikanischen Instrumentenbauer zunächst auf die Herstellung der Schoßorgel und konzentrieren ihre Bemühungen auf den Bau und die Perfektionierung der *American reed organ*. Europäische Harmonikas werden weiterhin importiert. Ein Export der Schoßorgel in nennenswertem Umfang findet nicht statt.

#### 5. Rußland

Die Lieferungen von Harmonikas in das russische Kaiserreich laufen parallel zum Aufbau der Wiener Harmonikaindustrie, denn die Einfuhr von Instrumenten aus Österreich unterliegt keinen gravierenden Behinderungen während der Regierungszeit des Zaren Nikolaus I. (1825-1855). Abgesehen von den Instrumentenhändlern kommen Immigranten aus der k.k. Monarchie, Sachsen und Preußen ins Land, die zum Aufbau einer effektiven und modernen metallverarbeitenden Industrie in die Gewerfabriken nach Tula angeworben sind. Einige unter ihnen besitzen die Kenntnis der Harmonikafertigung. Bereits 1840 sollen in Tula und dem Vorort Culkova mehrere Harmonikawerkstätten bestehen, darunter drei Betriebe russischer Hersteller. Dem *Bericht über die Gewerbe-Ausstellung des Russischen Reiches zu St. Petersburg im Jahre 1849* zufolge ist die landeseigene Produktion binnen eines Jahrzehnts beträchtlich gewachsen: »in Tula werden auch Harmonika's (Accordeons) verfertigt. Man schätzt die jährliche Erzeugung auf 60 bis 70.000 Stück, welche mit 1 bis 15 Rbl. Silb. per Stück (1 fl 32 1/2 kr bis 23 fl 5 1/4 kr C. M.) bezahlt werden. Sie werden meistens auf die Messe von Irbit gebracht und gehen von da nach China« (Wien 1849, S. 188).

Für den heimischen Markt modifizieren die Tulaer Harmonikabauer zunächst die Harmonieprogrammierung der *garmonika*, damit die charakteristischen Mollwendungen der russischen Musik gespielt werden können. Aus weiteren Innovationen erwächst dann eine Anzahl von regionalen *garmonnia/garmoschka*-Varianten. Die Bezeichnung der Instrumente bleibt jedoch die ursprüngliche, freilich in ihren russifizierten Formen;

das Wort *Accordion* verbreitet sich kaum, *Concertina* findet primär Anwendung auf gleichtönige Modelle.

Trotz der russischen Produktion werden Wiener und deutsche Instrumente weiterhin importiert. Mundharmonikas, zumal aus sächsischer Fertigung, stehen preisgünstig und in großer Zahl zur Verfügung; in St. Petersburg bereits ab 1830, wo der Instrumenten-Engroshändler Johann Wilhelm Rudolph Glier (1793-1873) aus Klingenthal ein ständiges Lager unterhält, von dem aus die Harmonikas an die Detaillisten des Landesinneren weitergegeben werden.

## 6. Deutschland

Die Grundsteine der deutschen Harmonikaindustrie legen einerseits Glier in Klingenthal und Christian Meßner mit seinem Bruder Johannes in Trossingen sowie Ignaz Hotz (1805-1874) in Knittlingen (Württemberg) für die Mundharmonika, andererseits für die Balgharmonika Heinrich Wagner (1808-1872) in Gera (Reuss) und Uhlig in Chemnitz. Der die europäischen Länder bereisende Instrumentenhändler Glier lernt der Überlieferung nach in der *Physikalischen Gesellschaft* zu Frankfurt am Main die Mundharmonika kennen, bringt ein Exemplar nach Klingenthal und initiiert dort den Bau nach diesem Werkstattmodell. Auch der Barchentweber Meßner und der Drechsler Hotz arbeiten nach Mustern, erworben von ambulanten Händlern. Wagner bekommt bei seinem Schwager, dem Harmonikaverfertiger Joseph Reinisch in Wien, Einblick in die Produktion. Ab 1836 vertreibt er dessen Instrumente im Fürstentum Reuss und bietet sie auf der Leipziger Messe an. Schließlich läßt er sich Wiener Facharbeiter vermitteln, um mit ihrer Hilfe in Gera die Produktion aufzunehmen. Der Strumpfwirker und Klarinetist Uhlig eignet sich in Wiener Harmonikawerkstätten so viel Wissen an, daß er 1834, nach seiner Rückkehr in die Heimat, Instrumente eigener Konzeption zu bauen in der Lage ist.

Kann die Mundharmonikaproduktion durch ein kombiniertes Handwerk abgedeckt werden, ist im Bereich der Balgharmonika das Zusammenwirken verschiedenartiger Berufssparten zwingend: Metall -, Holz -, Lederarbeiter, Balgbinder, Mechaniker für Tastaturen, Monteure und Stimmer. Um die Tätigkeiten rationell aufeinander abzustimmen, greift die sich etablierende deutsche Branche zurück auf das sog. Verlagssystem. Im Gegensatz zur Herstellungsweise im geschlossenen Etablissement organisiert sie die Produktion dezentral. Dabei ist die zeichnende Firma zuständig für Konzept und Kalkulation der Modelle und Varianten, Auswahl und Qualität der Materialien und den Absatz der Waren. In Saubunternehmen werden nach den Vorgaben der Firma die Auftragsausführung vorbereitet, die Arbeitsschritte strukturiert und ihre Kosten berechnet. In kleineren Hausmanufakturen, an die Order und Materialien weitergegeben werden, stellen Heimarbeiter - Männer, Frauen, Kinder - die Halbfabrikate her oder führen Tätigkeiten wie Stimmen oder Beledern aus. Diese Betriebsform nutzt das niedrige Lohnniveau der Heimarbeit und ist die Grundlage für die Wohlfeigkeit und den Sortenreichtum in allen Preislagen. Kennzeichen der deutschen Fabrikate bereits in der Frühphase der Balgharmonikaproduktion.

Der Versuch der ersten Unternehmer, durch die Verpflichtung ihrer Mitarbeiter zur Geheimhaltung von Materialien und Bearbeitungstechniken konkurrierende Geschäftsgründungen auszuschließen, schlägt fehl. Zu attraktiv sind die Aussichten, sich in der neuen Branche erfolgreich selbständig zu machen, und zahlreiche Betriebe erwachsen aus der Initiative einzelner fähiger Arbeiter. Der in Gera bei Wagner & Co ausgebildete Friedrich Gessner verpflanzt die Balgharmonikafertigung nach Magdeburg 1838. Bei Gessner wiederum lernt Adolph Eduard Herold, der der Klingenthaler Mundharmonikafertigung die Balgharmonikabranche angliedert. Uhlig's Innovationen strahlen von Chemnitz (Konkurrenzfirma am Orte J. G. Höselbarth) nach Waldheim (C. F. Reichel) und Carlsfeld (C. M. Zimmermann). Der durch Buschmann senior und junior ins Leben gerufene Berliner Harmonikabau wird durch Chr. F. Pietschmann weitergeführt und bekommt neue Impulse durch J. F. Kalbe, der seine Konkurrenzfirma 1840 gründet. Chr. Fr. L. Buschmanns Ansiedlung und Werkstattgründung 1835 in Hamburg mit der Spezifizierung »*Klavier- und Physharmonica-Bauanstalt*« zieht dortselbst weitere Initiativen in Produktion und Handel nach. Die genannten sächsischen und preußischen Firmen sind leistungsfähige, exportorientierte Unternehmen, die die Industrie- und Gewerbeausstellungen in London 1851 und München 1854 mit breiten Sortimenten beschicken. Allein die Firma Wagner & Co in Gera fertigt 1855 mit 405 Zuarbeitern rund 100.000 Balg- und ca. 750.000 Mundharmonikas. Die Konkurrenzgründungen am Orte, Gebr. Bufe 1858 und Wilhelm Spaethe 1859, zwingen Wagner, die Produktionsverfahren zu rationalisieren, mit dem Ergebnis, daß er 1862 mit nur ca. 250 Arbeitern die gleiche Anzahl Balginstrumente fer-

tigen kann sowie über eine Million Mundharmonikas (Abb. 6).

Ab 1868 erlangt die fabrikmäßige Fertigung zunehmend Bedeutung vornehmlich in den Sparten Metall- und Holzbearbeitung, denn Julius Berthold (Klingenthal) entwickelt Spezialmaschinen für die Harmonikabranche. Ihre volle Kapazität kommt allerdings erst nach Einführung der Dampfkraft 1877, 1879 im Klingenthaler Bezirk, zur Geltung und schlägt sich nieder im Ausbau der Arbeitsteilung, im beschleunigten Arbeitsgang bei gleichbleibender Qualität und im Einsatz ungelernter Arbeiter; Faktoren, die die Produktionskosten erheblich herabsetzen. Der Ausbau der maschinellen Fertigung setzt gegenüber anderen Industriezweigen zwar verhältnismäßig Spät ein. Ein Grund mag darin liegen, daß trotz Zuhilfenahme von Maschinen eine große Zahl von Arbeitsgängen weiterhin in Handarbeit ausgeführt werden muß Insofern bleiben auch kleine, nur mit wenigen Maschinen ausgestattete Firmen konkurrenzfähig, und das Verlagssystem garantiert die Fortsetzung der Heimarbeit bei niedrigem Lohnniveau.

Nach Reichsgründung, als die Zollgesetze und das Patentrecht für ganz Deutschland einheitlich geregelt sind, entwickelt sich die Branche zu einer außerordentlich prosperierenden und liefert zeitweilig den bedeutendsten Exportartikel der gesamten Musikinstrumentenindustrie. ›Mein Feld - die Welt‹ ist schließlich um die Jahrhundertwende der prägnante Werbeslogan, denn innerhalb der heimischen Musikinstrumentenindustrie erzielt sie die höchste Exportquote gemessen am Produktionsvolumen (80% laut K. Schilpp 1915, S. 23). Gesamtwertmäßig steht sie an zweiter Stelle nach dem Pianofortebau, stückzahlmäßig überragt ihre Produktion bei weitem jede andere Instrumentengattung. Jährlich werden 600.000 bis 1.000.000 Balgharmonikas exportiert zuzüglich einer immensen Anzahl von Mundharmonikas (Abb. 7).

In der deutschen Harmonikaindustrie dokumentieren sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges alle Spielarten zeitgenössischer Unternehmensstrategien: Etikettenschwindel, dubiose Patentansprüche und Kontraktionsprozesse, Abwerbung qualifizierten Personals, unlauterer Wertbewerb, Betriebsspionage, Preisdrückung; andererseits aber auch firmeneigene Unterstützungs- und Versicherungskassen, Sozialfonds, geregelte Verträge, Arbeitsplatzsicherung, Gewinnbeteiligung für Arbeiter, Fortbildungsangebote und Mäzenatentum seitens einiger Unternehmer. Die international operierenden, den Kundenwünschen entgegenkommenden deutschen Versandhäuser und jene Exportfirmen, die Harmonikas in Bestandteilen oder Baugruppen zwecks Dämpfung der ausländischen Zollbelastung anbieten, tragen zur Weltstellung der deutschen Harmonikabranche entscheidend bei. 90% des Weltbedarfs an Harmonikas, die Blasakkordeons und Mundharmonikas, Bandonions und Konzertinas als Monopolartikel zu 100%, stammen aus deutscher Fertigung, auch wenn sie in ›neutraler Form‹ angeboten werden oder Signaturen der Verfertiger aufweisen, also derjenigen, die die Baugruppen und Bestandteile zusammensetzen und das Instrument zum Verkauf in den importierenden Ländern fertigmachen. Hamilton S. Gordon (New York), »*Importer and manufacturer of musical instruments and musical merchandise of every description*«, als eines der keineswegs auf Harmonikas spezialisierten US-Importhäuser, bietet um 1895 in seinem Illustrated Catalogue 22 einreihige »*accordeons*« in 29 Bestellnummern an, 3 zweireihige »*accordeons*«, 7 »*blow accordeons*«, 6 zwanzigtastige »*concertinas*«, 35 »*harmonicas*« (Mundharmonikas) in 51 Nummern und 16 Nummern »*accordeon trimmings*« mit der Ergänzung »*prices for other accordeon material furnished on application*«. Die deutsche Provenienz dieser Artikel steht außer Zweifel. Sie ist aber hinsichtlich der Tastenharmonikas der Preisliste nicht zu entnehmen, eine Identifikation der Herstellerfirmen seitens der Kundschaft ist von Hamilton S. Gordon nicht angestrebt.

Ein illustrierter Harmonika-Spezialkatalog jener Zeit hingegen, vergleichsweise der der Vogtländischen Musikinstrumentenfabrik Hermann Dölling junior, gegründet 1885 in Markneukirchen, enthält rund 300 Nummern auf 84 Seiten. Realiter ist das Sortiment jedoch weit größer anzusetzen, weil hier die Ausführungen mit Registern, Perlmuttertasten oder anderen Extras keine gesonderten Nummern besitzen. im Stückpreis ausgezeichnet sind Accordeons bis 120 Mark, Bandonions bis 280 Mark, Mundharmonikas (Kreuzwender; Abb. 8) bis 5 Mark und Blasaccordeons (Abb. 9) bis 2.75 Mark. Die letzte offizielle deutsche Ausfuhrstatistik vor Kriegsbeginn weist 27.850 Doppelzertner Balgharmonikas aus und 30.602 Doppelzertner balglose Harmonikas.

Der Erste Weltkrieg und seine ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen treffen die Harmonikabranche empfindlich, besonders den Export. Italienische Firmen liefern nun in jene Regionen, die ehemals Absatzgebiete ausschließlich deutscher Produkte waren. Um in den 1920er Jahren Märkte wiederzugewinnen, drücken die Betriebe die Erzeugerpreise, was sich in weiterer Aufsplitterung der Arbeitsschritte nie-

derschlägt. Mehr als 20 Branchen sind nun an einer Balgharmonika beteiligt, bevor sie den zeichnenden Betrieb erreicht. Bei der Heimarbeit müssen Frau und Kinder herangezogen werden, um auf einen ausreichenden Verdienst zu kommen. Laut Betriebsstatistik vom Juni 1925 arbeiten 3196 Betriebe, angesiedelt vornehmlich in Sachsen und Thüringen, mit 11.910 Beschäftigten. In der württembergischen Harmonikaindustrie hingegen setzt sich die Tendenz zur Kartellierung fort. Nachdem die Matth. Hohner AG mit den Firmen Messner in Trossingen, Hotz und Pohl in Knittlingen, Geßner in Magdeburg, Kalbe in Berlin fusionierte, integriert sie 1928/29 Weiss und Koch in Trossingen, nicht ohne die Produktion weiterhin mit deren weltweit eingeführten Marken- und Firmennamen zu etikettieren.

Trotz der mächtigen Konkurrenz des Trossinger Großbetriebs können sich die sächsischen Firmen behaupten, namentlich aufgrund des inländischen Käuferverhaltens und der Sortenvielfalt, die die extrem aufwendig zu produzierenden Modelle wie Bandonion, Konzertina, Symphonetta einschließt. Ab 1933 jedoch und besonders nach Beginn des Zweiten Weltkriegs, als die politische Obrigkeit durch rigide Bestimmungen, Materialkontingente, Firmenenteignungen (Arisierung) und andere Maßnahmen substantiell in Produktion und Handel eingreift und die gelenkte Werbung das Käuferverhalten kanalisiert, reduziert sich die Zahl der Betriebe.

Nach 1945 kann in Sachsen und Thüringen nicht an die Verhältnisse vor 1933 angeknüpft werden. Die volkseigenen Betriebe der DDR setzen auf die Akkordeonproduktion eines begrenzten Sortiments. In der BRD schlagen Initiativen zum Aufbau neuer Firmen bis auf wenige Ausnahmen fehl. Nur die Matth. Hohner AG Trossingen besteht als Großbetrieb weiter. Ob die Vereinigung Deutschlands positive Wirkungen auf die inländische industrielle Harmonikaherstellung haben wird, läßt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht abschätzen.

Auf den Frankfurter Musikmessen der 1980er und 1990er Jahre sind neben den Harmonikas deutscher Produktion Instrumente aus folgenden Ländern präsent gewesen: Italien, Frankreich, Belgien, Schweden, Österreich, Slowenien, Tschechoslowakei bzw. Tschechische Republik, Hongkong, Japan, China. Es muß jedoch berücksichtigt werden, daß Hersteller von Modellen, die primär einer bestimmten regionalen oder musikalischen Tradition angehören, die Messe nicht beschicken, aber dennoch einen bedeutenden Beitrag zum Harmonikabau leisten: Großbritannien mit English concertinas, die Schweiz mit den Örgeli, Indien oder Rußland mit variantenreichen Sortimenten. Als Folge des weltweiten Revivals der Diato, jener handlichen Wechseltonharmonikas, die in vielen Kulturen eigene Musikstile prägen, zeigen sich vielerorts Initiativen zu handwerksmäßiger Fertigung hochwertiger Instrumente, die in kleinen Serien oder nach Sonderwünschen ausgeführt werden. Sie gewährleisten, daß die Handwerkskunst des Harmonikabaus weitergebührt wird.

## V. Technische Einrichtung, Modelle und Varianten

Voraussetzung für die Verzahnung der technischen Experimente innerhalb des Harmonikabaus ist, daß die den neuen Klangwerkzeugen zugrundeliegenden, wesentlichen Erfindungen nicht nur erdacht und in Instrumenten manifest, sondern vielerorts bekannt und zugänglich sind. Zwei der wichtigsten Initiatoren in diesem Sinne sind der kgl. bayerische Rentamtman Eschenbach und der einer Instrumentenbauerfamilie entstammende Buschmann. Kontakte zu Eschenbach unterhalten Johann David Buschmann, Haeckl, Friedrich Sturm u.a. innovative Instrumentenkonstrukteure, denn er teilt bereitwillig sein Wissen und den Stand seiner Experimente mit - entgegen dem Usus der Zeit, den Innenbau klingender Körper geheim zu halten oder Interessierte absichtlich falsch zu informieren. Der Prototyp seines Durchschlagzungenspiels ist beschrieben (AmZ, 1820, Sp. 505) als oblonger, flacher Kasten leichter Bauart mit einer Klaviatur von 3 1/2 Oktaven, unter dem ein per Knie zu Betätigendes Balgwerk befestigt ist. Eschenbachs Erfindungen sind erstens der instrumentenname Aeoline, zweitens die Verbindung eines direkt wirkenden Druckbalges mit einem Kanzellenwerk, das abgestimmte Metallzungen, befestigt auf Platinen über Schwingungskanälen, enthält. Die Luftzufuhr ist willkürlich steuerbar und ermöglicht, im Gegensatz zum Orgelgebläse, Crescendi und Decrescendi auf jedem Ton (AmZ, 1820, Sp. 505). Buschmanns Erfindung besteht in der Modifikation der Luftzufuhr, indem er Strömungen entgegengesetzter Richtungen direkt auf ein- und dasselbe Kanzellenwerk wirken läßt. Das Prinzip der reziproken Luftzufuhr verwirklicht Buschmann durch den Einsatz des sog. Wechselbalges in Dilatation und Kontraktion eines luftdichten Faltengefüges oder durch Einziehen von Luft in die Lunge und das Herausblasen. Wie die Atmung sich aus Aspiration und Expiration (nach der Terminologie von Sachs) zu einer Einheit



zusammensetzt, so kann die Luftströmung zweier entgegengesetzter Phasen die Zyklen der musikalischen Bewegung in optimaler Weise wiedergeben und zu einem Ganzen verschmelzen.

Eschenbach und Buschmann machen ihre Erfindungen publik und demonstrieren sie in ihren Instrumenten, am Aufbau des neuen Produktionszweiges wirken sie jedoch nicht entscheidend mit. Denn Eschenbach interessiert nicht die wirtschaftliche Verwertung seiner Ideen, und Buschmann ist zunächst vorrangig beschäftigt mit dem Bau und der Vervollkommnung des *Terpodions*, dem von seinem Vater entwickelten Frik-tionsspiel, das er auf vielen Konzertreisen bekannt macht. Erst 1835, mit Gründung seiner eigenen Firma in Hamburg, konzentriert sich Cht. Ft L. Buschmann auf die Perfektionierung der Durchschlagungsspiele. Wieder modifiziert er die Luftzufuhr und entwirft Instrumente, die ausschließlich auf Sogluft reagieren. Des weiteren baut er zweichörige Wechselbalg-Harmonikas, in denen jede Taste den Grundton und die Oktav zugleich angibt und liefert Sätze zu je drei Instrumenten, die sich in ihren Lagen ergänzen. 1848 heißt es dazu: »Auch das Akkordion hat Buschmann sehr vervollkommenet. Es sind nämlich alle 6 bis 7 Octaven eines ganzen Orchesterinstrumentes über drei Akkordions vertheilt, von denen jedes 2 Octaven und 2 überzählige Töne hat. Drei Akkordion erreichen dasselbe, was eine Physharmonika; letztere wiegt 250 Pfund, jene drei kaum 12 Pfund« (AmZ, 1848, Sp. 62).

### 1. Harmonikainstrumente für Luftströmungen einer Richtung

Haeckl, »kk priv. *Phys-Harmonica* Erzeuger« in Wien (Patent Nr. 661, Wien 1821), verändert das Gebläse der Eschenbachschen Aeoline. Er verbindet das Kanzellenwerk mit dem aus dem frühen Orgelbau bekannten Widerbläser. Eine Beeinflussung der Tonstärke kann auf seinem Instrument durch den differenzierten Tastendruck erreicht werden, denn »je weiter ein Ventil sich öffnet, desto mehr wind kann in die Canzelle dringen, und desto stärker natürlich ist der Ton« (G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 5, Stg. 1837, S. 448), des weiteren durch die Drosselung der Windzufuhr mittels eines Pianozuges oder durch eine Dämpfung der Klangabstrahlung. Der Balg der zierlichen, mobilen Ausführungen der Physharmonika, der sog. *Cabinet-Modelle*, ist durch einen aus der linken Seitenwand des Korpus herausragenden Hebel per Hand zu bedienen oder per Fuß über ein Seilzugpedal, das auf den Schwenkarm wirkt.

Das gleiche Balgprinzip ist in der amerikanischen Schoßorgel angewendet. Der Widerbläser ist hier indessen nicht vollständig in das Gehäuse eingeschlossen. Um die Luft aus dem unteren externen Balgteil in den oberen zu pressen, drückt der Spieler mit seinem Unterarm auf den Korpusrahmen (Elbow melodeon) Insofern kann das Manual nicht randständig sein, sondern ist gegen die Mitte der Korpusdecke hin verlagert. Es setzt sich zusammen aus Knopf- oder Stab-tasten, wobei der üblichen Klaviertastenfolge entsprochen ist (Abb. 5)

Die Einrichtung des Widerblä-sers wird gegenwärtig genutzt für die in Indien verbreitete *Sruti-box*. Sie konserviert jene ursprüngliche Ausprägung, bei der die Schöpfkammer des Balges durch eine Spreizfeder offen gehalten ist Indem die Bodenplatte des Schöpfers auf die starre Zentralwand hin bewegt wird, drückt sich die Spreizfeder zusammen und die komprimierte Luft entweicht über Verbindungskanäle in die Blaskammer, deren Deckplatte sich infolgedessen hebt. Vermittels ihres Eigengewichts und zweier von außen wirkender Druckfedern sinkt die Deckplatte der gehüllten Blaskammer bei nachlassender Luftzufuhr nieder, komprimiert Gleichfalls Luft, die ihrerseits das Lederventil über den Verbindungskanälen schließt und sich Ausgänge durch das auf der Deckplatte liegende Kanzellenwerk sucht. Nach Öffnung von Drehdeckern trifft die Luftströmung auf bestimmte Zungen und bringt sie zum Tönen Aufgrund ihrer Bestimmung, Borduntöne gleichmäßiger Lautstärke kontinuierlich zu halten, benötigt die *Sruti-box* keine Tastatur im engeren Sinn. Eingestellt werden die gewünschten Töne jeweils vor Beginn des Spiels über Drehklappen.

Ein Balgwerk abweichenden Prinzips besitzt die Harmoniflüte (Abb. 10), die von Pariser Herstellern wie Alexandre, Busson, Kasriel, Limonaire Frères und Mayermarix in Varianten unter Bezeichnungen wie *accordéon-orgue*, *flûtina*, *accordéon-flûtina*, *piano-concertina* angeboten wird. Hier liefert der auf der dem klavierähnlichen Manual entgegengesetzten Korpusseite gelegene Schöpfbalg Exspirationswind in einen anschließenden zweiten Faltenbalg, den Kompensationsbalg Seine Funktion ist es, die Windstöße des Schöpfers auszugleichen und eine regulierte Luftströmung in den Windkasten einzuleiten. Während der Ansaugperiode des Schöpfbalges leert sich der Kompensationsbalg kontinuierlich unter dem Druck einer Feder so lange, bis der Schöpfer wieder in der Lage ist, ihn erneut zu füllen. Der Ton der Harmoniflüte ist in seiner Dynamik

gleichmäßig, er kann während des Spiels nicht differenziert werden.

Weichen die Harmoniflûte und die Widerbläserinstrumente erheblich von der Intention der Aeolinenkonstrukteure ab, dynamisch nuancierbare, ausdrucksstarke Töne bei kontinuierlicher Luftzufuhr zu erzeugen, so treibt Reinlein aus Wien durch seine Aeol-Harmonika die Entwicklung voran (Patent Nr. 1177, Wien 1823). Auch Debain, dessen frühe Instrumente noch nach dem Widerbläserprinzip arbeiteten, versucht in seiner Harmonina, der Aeolinenidee näher zu kommen. Der hinter dem Gehäuse extern liegende Schöpfbalg treibt auf Druck seinen Luftinhalt zunächst in den zentralen Windkasten, dann weiter in den frontalen Magazinbalg. Während der Schöpfperiode speist der mittels einer Feder sich zusammenziehende Magazinbalg den Windkasten so lange, bis der Schöpfer wieder gefüllt und zum Luftgeben bereit ist. Gebläseeinrichtungen mit einem Magazinbalg dieser Art finden sich in der Bibelharmonika und in einigen Modellen des sog *Einhand-Harmonium*. Sie sind in der Lage, dynamisch variable Töne beliebiger Länge zu bewirken, zu einer nuancierenden Tongestaltung und Artikulation eignet sich ihr Balgprinzip nicht.

Mit Hilfe des Einkammerbalges hingegen kann der Spieler direkt Einfluß nehmen auf den Schalldruck und somit auf die Dynamik, jedoch nur während einer einzigen Periode; je nach Auslegung des Instruments also entweder während der Ausströmperiode (*Druckharmonika/Quetsche*) oder während der Zugperiode (*Ziehharmonika*). Vergleichbar dem Bläser des Harmonicor oder der Harmonitrompe, der seine Lunge durch rasches Luftholen auffüllen muß, ventiliert der Instrumentalist durch eine abrupte Balgbewegung in der jeweiligen Gegenrichtung, bevor das Spiel fortgesetzt werden kann. Einmanualige Instrumente und Fußbässe (Abb. 11) haben die automatisch wirkenden Ventile im Balgboden, zweimanualige verbinden die Balgböden auf die Weise, daß sie einen zentralen Hohlraum bilden, in dem die Ventile tätig sein können.

Um den intermittierenden Spielwind in einen annähernd kontinuierlichen umzuwandeln und dennoch die dynamische Gestaltung so weitgehend wie möglich zu gewährleisten, erweitern Leclerc und Arthur Quentin de Gromard den Einkammerbalg zum Zweikammerbalg. Dessen beide Enden sind im Korpusinneren des Mélophone oder des Cecilium fest verankert, damit seine zentrale, luftundurchlässige Trennwand abwechselnd auf sie zu bewegt werden kann. Dabei saugt eine der Kammern Luft an, während die andere sich leert und umgekehrt. Das Kanzellenwerk des Mélophone ist eingerichtet für Expirationswind, das des Cecilium reagiert auf Aspiration.

Werden die beiden Balgkammern zu selbständigen Einheiten und räumlich getrennt durch einen Sammelbehälter mit unveränderlichem Volumen, müssen ihre Deckel zu bewegen sein. Um beide Deckel simultan mit einer Hand steuern zu können, sind sie verbunden durch eine Schubstange. Ihre Traktion bewirkt das gegenläufige Schöpfen und Abgeben von Luft (Patent Nr. 219. 336 an Hermann Ehbock, Bln. 1909).

In der Symphonetta (Patent Nr. 122.538 an Richard Scheller, Bln. 1900) hingegen sind die beiden Bälge nicht starr verkoppelt, sondern jede Hand dosiert die Luftströmung. Aufgrund zweier Windkästen unveränderlichen Volumens, die durch ein Windleitsystem verbunden sind, bietet Schellers Gebläseeinrichtung die direkte, ununterbrochene Zufuhr von Expirationswind und gestattet, den Ton in jeder Weise dynamisch zu formen, zu artikulieren und beliebig lange auszuhalten. Die beiden Hände des Spielers bewegen die Manuale gegenläufig auf und nieder, während die Finger die Knopftastaturen abgreifen.

Eine im Vergleich zur Symphonetta weniger differenzierte kontinuierliche Luftzufuhr gestattet das Dreibalgsystem der *Pedalharmonika*: Zwei Tretschöpfer versorgen mit Expirationswind den durch die Hände dirigierten, zentralen Steuerbalg des Instrumentes (Abb. 12).

Vorschläge für Balgkombinationen und Luftleitsysteme sind zahlreich und großteils in Patenten niedergelegt, so zuletzt durch Arnold Weirig (Nr. 9.002.390, P. 1990). Dergestalt realisierte Harmonikas sind jedoch bislang marginal geblieben aufgrund ihrer aufwendigen, kostenintensiven Fertigung und der erforderlichen Umstellung der Balgführungstechnik seitens der Musiker.

Balglose Harmonikas, die auf eine einzige Windrichtung programmiert sind, können unterschieden werden gemäß ihres Windeingangs in direkt angeblasene Kanzellenwerke (z. B. die Hohner Mundharmonikas Polyphonia und Educatorbaß) und in über ein Mundstück anzublasende Windkapselinstrumente wie Neuttschiang (Abb. 13; s. AmZ, 1829, Sp. 489f.; 1830, Sp. 561f.), Symphonion und Harmoniphon. Je nach Entfernung des Instrumentenkörpus vom Munde kommen elastische Schläuche zur Anwendung, Rohre oder Lippenstützen. Mundstück-Harmonikas bieten zur Auswahl aus dem Tonvorrat entweder Tasten- und Klappenwerke, die die Windpassage freigeben, oder verlangen Lochdeckung durch die Fingerkuppen zwecks Isolierung.

rung der gewünschten Töne aus dem Kontingent.

Die *Wetterharmonika* (Albin Bauer, Markneukirchen vor 1882) fängt durch Trichter den Wind einer Richtung ein und leitet ihn zum Zungenwerk (Abb. 14). Das Instrument, dem Wind ausgesetzt, gibt Harmonien, die in ihrer Dynamik bestimmt werden durch seine Stärke.

## 2. Harmonikainstrumente für reversible Luftströmungen

Die Idee Buschmanns, reversible Luftströmungen zu erzeugen und im Instrumentenbau nutzbar zu machen, zielt einerseits auf die Bereitstellung dynamisch nuancierbarer Töne und Tonkombinationen, andererseits auf die Herstellung möglichst kleiner aber tonreicher Instrumente. Da die auf einem Träger fixierte Durchschlagzunge nur schwingt, wenn die Luftströmung ihre Außenfläche trifft, sind bei reziproker Luftzufuhr je Ton zwei Zungen unerlässlich, sofern dieser Ton in beiden Luftströmungen verfügbar sein soll (Abb. 15). Dabei ist es dem Instrumentenbauer freigestellt, diese beiden Zungen einer Platine und einer Kanzelle zuzuordnen, sie zu verteilen auf zwei Platinen über einer Kanzelle oder auf zwei Platinen über zwei Kanzellen. In jedem Fall aber ist die Zungenmontage *recto verso* vorzunehmen, um der jeweiligen Luftströmungsrichtung zu entsprechen. Ist ein Zungenpaar über einer Kanzelle plaziert, erfordert es die Ansprache- und Klangqualität vornehmlich der tieferen Lagen, die Schwingungskanäle auf ihrer Freiseite durch ein elastisches Leder abzudecken, das sich nur öffnet, wenn der Luftstrom den Schwingungskanal passiert.

Instrumente, die mit reziproker Luftzufuhr auf ein und dasselbe Kanzellenwerk arbeiten, unterbrechen ihren Klang bei jedem Wechsel der Phase, denn die Luftströmung endet definitiv. Aufgrund der gegenläufigen Luftströmungen herrschen unterschiedliche Bedingungen für die Windpassage sowie bei der Klangabstrahlung, und ein Ton, der gebildet wird, wenn Aspirationswind dem Instrument zuströmt, weist *eo ipso* weniger hohe Partiale auf als der gleiche Ton in umgekehrter Phase. Zahlreiche Innovationen zielen darauf, der durch Ex- und Aspiration bedingten Inhomogenität entgegenzuwirken, sei es durch Kanzellenaufsätze oder durch Einrichtungen zur differenzierenden Dämpfung, sei es durch Konfiguration mehrerer Chöre mit ausgleichender Tendenz oder durch den Einsatz des egalisierenden Tremolando. Auch beim Reinstimmen im Instrument werden Unterschiede so weit wie möglich nivelliert, was nach Gehör, nicht nach Meßwerten erfolgt.

Die außerordentliche Chance beim Einsatz reversibler Luftströmungen liegt aber darin, eine Kanzelle für zwei oder mehrere Zungen unterschiedlicher Tonhöhen vorzusehen. Eine solche bisonore Anlage, ursprünglich dem Wunsch nach zierlichen, tonreichen Instrumenten erwachsen, folgt dem Gebot größtmöglicher Material- und Raumausnutzung und manifestiert sich am deutlichsten in winzigen Mundharmonikas im Maße von 3,5 x 1,2 x 1,0 cm, die fünf Kanzellen a zwei Zungen besitzen und zehn Töne im Tonraum einer Dezime respektive zwei fünftönige Akkorde (T D<sup>7</sup>) bieten.

Der Wiener Orgelbauer Demian und seine Söhne Carl und Guido, wie viele ihrer Zeitgenossen fasziniert von der Kapazität der kleinen, mehrzüngigen Mundharmonika, beschreiben in ihrem Patentgesuch (Nr. 1757, Wien 1829) ein einmanualiges Tasteninstrument mit Wechselbalg, in dem fünf Kanzellen mit je zehn Zungen auf Sammelplatinen besetzt sind, damit unter jeder Taste zwei fünftönige Akkorde unterschiedlicher Zusammensetzung parat liegen. Durchaus angemessen prägen sie für dieses Instrument den Namen *Accordion*. Der Korpus des patentierten *Accordion* mißt in seiner Länge 22,5 cm, die Breite beträgt knapp 9 cm, die Höhe bei geschlossenem, zweifaltigen Balg 5 cm zuzüglich 3,5 cm für das Griffbrett, das Gesamtgewicht liegt unter einem Pfund. Das Kanzellenwerk ist als kompakter Einsatz konzipiert und zeigt fünfparallele Kastenkanzellen gleicher Dimension; die Stimmplatten sind in das Kanzellenholz eingeschoben. Das Regierwerk ruht extern auf einer Palette (*Schieber*), die über den belebten Stegen des Kanzellenwerks dieses hermetisch abschließt. Sie gleitet in den Nuten des Korpusrahmens und erfüllt gleichermaßen die Funktionen einer Gehäusedecke, eines mit Tonlöchern versehenen Montierbodens und eines Griffträgers.

Die Kombination von Kanzelleneinsatz und Palette findet sich als Baucharakteristik im einmanualigen *Accordéon parisien* wieder (*«accordéon romantique»* nach der Terminologie von P. Monichon [1985, S. 38] mit *«sommier»* und *«coulisse»*) indem es jedoch die durchgängige Akkordprogrammierung und somit die Großraumkanzellen verwirft, statt ihrer Einzeltöne bietet, müssen für diese entsprechend viele Tasten bereitstehen. Die massiven Holzdecker und breiten Stabtasen werden demzufolge ersetzt durch zierliche runde Decker, Klavisdrähte und schmale Tastenhebel mit Perlmuttast. Im Rahmen der Einführung einer zweiten Tastenreihe wandert das Griffbrett in die Mitte der Palette und wird gleichsam zur Achse, von der aus die Kla-

visdrähte distal wegstreben, um die Tonlöcher zu erreichen. Denn die Randlage der Tonlöcher ist unausweichlich aufgrund der Kanzellenauslegung im Einsatz. Hier sind vom Rande her die Einzelstimmplatten in das Kanzellenholz geschoben. Ein zweireihiges 48 töniges Accordéon parisien der unter Louis Philippe (1830-1848) charakteristischen Bauart besitzt 24 Tasten (inklusive Zwillingstasten: *jumelles*) und zwei affine Wippklappen (*bascules d'harmonie*), eine Applikaturstange (*barre*) und den Sockel mit der Luftklappe.

Auch die viktorianische Concertina jener Zeit enthält den Kanzelleneinsatz (*pan*) mit in Führungsschlitze eingeschobenen Einzelstimmplatten sowie die randständige Anordnung der Tonlöcher. Das Kanzellenlayout ist radial. Abweichend von der kontinentalen Bauart bildet das Regierwerk hier jedoch eine von der Gehäusedecke unabhängige, separate Einheit auf eigenem Montierboden. Es gibt kein Griffbrett sondern zwei Manuale, die annähernd zentrisch die Gehäusedecken besetzen; ihre zierliche Stifftastatur gliedert sich in vier Ketten. 48 Töne, alternierend auf zwei Manuale verteilt, sind 48 Stifftasten zugeordnet. Als Haltepunkte der Hände sind Daumenschlaufen und korrespondierende Stützen für die kleinen Finger vorgesehen. Der Korpus zeigt im Umriß ein regelmäßiges Sechs- oder Achteck mit zentraler Balglage und zwei im Prinzip baugleichen Gehäusen. Aufgrund ihrer kompakten Bauweise mißt die treble concertina kaum über 15 x 15 x 15 cm und wiegt um 1000 Gramm.

Die einreihigen bisonoren (s. VI.1.) Griffbrettharmonikas der Wiener Werkstätten des Vormärz mit 6 bis 14 Knopf-, Scheiben- oder Stabtasen scheiden sich, abgesehen vom Schiebet Demians mit seinem Kanzelleneinsatz, in vier Konstruktionsarten; der Terminologie einiger instrumentenbauer zufolge in *Flachdeckel*, *Unterdeckel*, *Griffdeckel* und *Freideckel*. Kennzeichen des Flachdeckels ist, daß Gehäusedecke, Montierboden und Kanzellenholz eine Funktionseinheit bilden. Beim Unterdeckel-Prinzip hingegen ist die Gehäusedecke ein selbständiges Bauelement. Gehäuserahmen und Montierboden sind fest verbunden (Patent Nr. 1567 an Franz Bichler und Heinrich Klein, Wien 1834). Griffdeckelinstrumente besitzen keinen Montierboden, vielmehr übernimmt der Griff selbst die Trägerfunktion für Regier- und Kanzellenwerk und mutiert gewissermaßen vom Griffbrett zu einem Griffkasten, der partiell extern und intern arbeitet (Patent Nr. 2989 an Johann und Heinrich Klein, Wien 1840; Patent Nr. 3555 an Steinkelner, Wien 1840; Patent Nr. 3710 an Johann Remenka, Wien 1842). Der Freideckel liegt paßgerecht im Gehäuserahmen, ohne eine feste Verbindung mit ihm zu bilden. Er vereinigt die Funktionen auf sich, Träger des Regier- und des Kanzellenwerks sowie des Griffs oder Griffholmes zu sein.

Die in der Folge entwickelten Balgharmonikas lehnen sich an eines der genannten Konstruktionsprinzipien an. Beim Ausbau zu bilateralen Instrumenten kommt es zur Kombination zweier Arten oder zur Anwendung eines einzigen Bauprinzips. Eines der über Jahrzehnte in aller Welt erfolgreichsten Modelle (*german accordion or melodeon, accordéon allemand*; Abb. 16) trägt Flachdeckel beiderseits des Balges. Indem die Kanzellen des Akkordwerks nicht mehr im Gehäuse liegen sondern nach außen verlegt sind, können sie auf ein optimales Maß vergrößert werden zum sog. Brummkästchen. Es ermöglicht sonore Fülle für Akkorde und Bässe in der tiefen Lage und favorisiert bei Qualitätinstrumenten die Bildung von Differenztönen. Mit Stoßklappen ausgestattete Brummkästchen bieten bis zu fünf sog. Stöpselbässe zuzüglich einer Luftklappe gleicher Bauweise. Werden die Stoßklappen ersetzt durch Hebelklappen, faßt das Brummkästchen bis zu 10 Klappen bei dispersiver Anordnung. Eine Ergänzung um zwei bis vier Knopftasten oder die Kombination mit Winkelklappen schaffen Arrangements von maximal 20 bisonor besetzten Effektoren. Flachdeckel ohne Brummkästchen mit im Prinzip gleicher Regierwerkmechanik für beide Hände erlauben im Akkordwerk-Manual mehrzeilige Tastenlayouts.

Das Unterdeckelprinzip beiderseits findet sich am markantesten ausgeprägt in der Wiener Harmonika. Es ermöglicht die in den Gehäuserahmen frontal integrierte Lage des Akkordwerk-Manuals. In einer Zeile stehen dort bis zu 12 Scheibentasten, üblicherweise sind die Tastaturen jedoch mehrzeilig organisiert.

Belege für die bilaterale Anwendung des Griffdeckelprinzips fehlen bislang, entweder ist das Hauptmanual dieser Bauart zufolge konzipiert oder das Akkordwerk-Manual.

Hingegen ist der Freideckel konsequent realisiert in den Bandonion- und Konzertinamodellen. Uhlig übernimmt vom Demianschen Accordion die Bisonorität, das Regierwerk von Holz mit zunächst fünf Tasten und die Sammelplatten, nicht aber deren Akkordprogrammierung. Seine Instrumente sind bilateral griffbrettlos eingerichtet und haben Quaderform. Zum Zweck der ergonomischen Ausformung arrangiert Uhlig die Tasten analog des Bogens, den die Fingerkuppen bei Handauflage beschreiben. Jedes Manual besitzt einen Holm,

an dem der Handriemen befestigt ist, der dazu vorgesehen ist, über den Handrücken zu verlaufen. Gleichzeitig bietet der Holm dem Daumen Halt und Steuerkontakt.

### 3. Experimentierfeld Harmonika

Trotz signifikanter Konstruktionsmerkmale bildet der Harmonikabau keine Prototypen aus. Allenfalls handelt es sich um Konstanten oder Leitformen, die von den instrumentenbauern mit Variablen gefüllt werden. Denn allzu viele modifizierbare Teile enthält der komplexe Funktionsmechanismus einer Balgharmonika. Sie ist gleichsam ein Reservoir, in das hunderte von Details einfließen, aus dem heraus aber auch diverse Details extrahiert werden, um in neuer Zusammensetzung eine Variante zu bilden.

Balglose Instrumente stellen das erste Experimentierfeld des Harmonikabaus dar, und viele der Erkenntnisse sind an ihnen empirisch gewonnen Buschmann und Reinlein arbeiten zunächst mit durch Atemluft zum Klingen gebrachten Durchschlagzungen, Ernst Leopold Schmidt baut die Apollo-Lyra mit Mundstück, bevor er seine Balgversion vorstellt, Schopp erfindet die *Metallhobo*e (Patent Nr. 2254, Wien 1836) und steigt dann erst in den Accordionbau ein, Wheatstone kreiert das Symphonion vor der English concertina. Auch das präparierte Akkompagnement, das in den Blasakkordeons der Jahrhundertwende eine Blüte erlebt, ist bereits in den Pioniertagen der Harmonika präsent. Trotz einer Vielzahl unterschiedlichster Realisierungen balgloser Tasteninstrumente, von denen einige Modelle zeitweise in Serie und hohen Auflagen produziert werden, bleiben sie doch marginal. Nur für die Mundharmonika in all ihren Varianten bildet sich ein konstanter Markt in aller Welt. Dennoch sind für die Perfektionierung der Produkte die an Balglosen gewonnenen und demonstrierten Innovationen allemal von Belang innerhalb der gesamten Branche.

Die technische Einrichtung, die das Klanggefüge der Harmonikainstrumente ganz wesentlich prägt, ist die Zusammenstellung von Kanzellen samt Stimmplatten zu einem Chor gleichen Klangcharakters und die Konfiguration mehrerer Chöre. Sie korreliert nicht nur mit den Folgeeinrichtungen, sondern bestimmt diese weitgehend. Deshalb betreffen zahlreiche Patentschriften den Bereich der Konfiguration, sei es die unveränderbar programmierte, sei es die ad libitum einstellbare mit Hilfe von federnden Schlitten oder einrastenden Registerschleifen. Invariabel konzipierte zweichörige Mundharmonikas in *Wiener Octav* oder im *Wie er Tremolo* besetzen die Haupt- und die Komplementärkanzelle mit je einer Zunge im Gegensatz zur *Knittlinger Octav*, deren Kanzellen mit je einem Zungenpaar versehen sind Enthält die Komplementärkanzelle weder eine Oktave noch eine Prim leichter Schwebung, sondern eine kleine Sekunde, ist der Schlitten zum wahlweisen Schließen von Kanzellenreihen unabdingbar. Er erfüllt die Funktion eines Transponierregisters zur Tonhöhenmodifikation.

Balgharmonikas mit auf die Klangfarbe wirkenden Mixturregistern sind im Bericht über die allgemeine deutsche industrierausstellung zu München 1854 erstmals beschrieben, auch 1855 zur Exposition universelle de Paris werden sie noch als nouveauté hervorgehoben. Der Vierfuß tönt als *vox angelica* oder *jeu d'ange*, der Achtfuß als *flûte* (Flötenprinzipal), im *grand jeu* respektive *tutti* sind beide Chöre vereinigt. Der Schwebeton *voix céleste* ist gebildet aus zwei Chören, deren Frequenzen um wenige Hz differieren. *Vox humana* bezeichnet das Tremolando. Es ist zu den Effektregistern zu zählen, denn es steht nicht in direktem Zusammenhang mit dem Kanzellenwerk. Vielmehr handelt es sich um einen Mechanismus, mit dem eine Trennplatte zwischen Balg und Gehäuse ausgerüstet ist. Er hat die Aufgabe, die Luftströmung entweder unverändert durch eine Öffnung passieren zu lassen oder durch einen auf der Platte installierten Kanal zu leiten. Dieser ist mit einem Schlagventil, selten mit einem kleinen Rotor, versehen, um die Luftströmung periodisch zu hemmen und freizulassen.

1873 zeigen in der deutschen Abteilung der Wiener Weltausstellung einige Balgharmonikas bis zu 15 Registerknöpfe. Sie beziehen sich, abgesehen von der Konfiguration, auf die Dynamik wie der Pianozug *sourdine*, auf Effekte wie der Glockenzug oder stellen blinde Register dar.

Das Kanzellenwerk selbst erhält neben dem Oktav- und Schwebeton weitere Chöre. Sie dienen der Intervallkopplung als Kollektiva (Terz- und Quintregister) oder bilden zusätzliche Mixturen. Gegen Ende des 19. Jh. erfreuen sich in Deutschland vielhörige Balgharmonikas größter Beliebtheit. Eine einreihige sog. *Orgelharmonika* (Abb. 17) gestattet bei axialer Klavesauslegung bis zu 10 Chöre *Continental* beispielsweise, eine von der Firma Herfeld & Co (Neuenrade/ Westfalen) vertriebene Produktversion, besitzt für 10 Tasten 200 Zungen auf 100 Kanzellen (zuzüglich 14 Zungen des Akkordwerks: je Akkord vier, je Baß drei Zungen), die

über 10 Registerzüge aktiviert werden können. Auch Bandonions, Konzertinas, Harmoninen und balglose Harmonikas werden mit Registern angeboten.

Die klangerzeugenden, verstärkenden, qualitativ verändernden und abstrahlenden Komponenten einerseits, Physiognomie und Fertigungsverfahren andererseits stimulieren immer wieder zu Veränderungen und Neuerungen, und die Ergebnisse offenbaren sich primär in Instrumenten, sekundär in Bild- und Schriftquellen. Seit der Schaffung des einheitlichen Urheber- und Patentrechts im Deutschen Reich und des Erfinderschutzes 1877 können die Innovationen an zentraler Stelle niedergelegt werden. Das früheste Deutsche Reichspatent (DRP) im Harmonikasektor datiert vom 6. Sept. 1877 und trägt die Nummer 227. Gegenstand der Erfindung ist eine Harmonika mit zweigeteiltem Balg und kreisförmigem Querschnitt. Ziel des Patenthalters C. E. Lehmann aus Pirna ist es, durch diese Gestaltung »die Töne des Instruments schneller und leichter ansprechen zu machen und weniger scharf zu Gehör zu bringen« (DRP 227, Bln. 1877). In den folgenden sieben Dezennien kommen in der Patentklasse 51c mit den Gruppen 27 bis 35 rund 450 Patente hinzu, darin nicht eingeschlossen die Patente für mechanische Mund- und Balgharmonikas, für mobile, jedoch den ›harmoniumartigen‹ zugerechnete instrumente, für Stimmplatten, für Balgwerke jenseits des Wechselbalgs und für Wetterharmonikas. Zum Patentschutz tritt ab 1891 der Gebrauchsmusterschutz. Er betrifft Erfindungen kleinerer Wertigkeit und wird von den Harmonikaherstellern rege in Anspruch genommen, wie Stempel und Etiketten mit Angabe der DRGM-Nummer (Deutsches Reichs-Gebrauchsmuster) an Instrumenten vielfach belegen Anzahl und Qualität der einschlägigen Gebrauchsmuster sind bislang nicht erschlossen.

Ein Indiz dafür, daß die Auseinandersetzung mit dem Klangwerkzeug Harmonika und seinen Fertigungsverfahren auch nach dem Zweiten Weltkrieg nicht erlahmt, ist der Zuwachs von Patenten und Gebrauchsmustern. Bis in die Gegenwart, freilich unter anderen Voraussetzungen und in gewandelter Form nunmehr in der Patentklasse G 10d, legen einzelne Tüftler, Empiriker und Systematiker, aber auch die den Großunternehmen unterstellten Entwicklungsteams Innovationen nieder. Das Experimentierfeld Harmonika bleibt auch in Zukunft ein offenes, wenn die Endverbraucher, Musiker und Rezipienten, durch ihre differenzierte Nachfrage sich weiterhin der Normierung durch ein kanalisiertes Sortiment entziehen.

## VI. Tonvorrat und seine Organisation

Das Tastenbild einer Harmonika und das Kanzellenbild einer Mundharmonika lassen nur bedingt Rückschlüsse zu auf ihren Tonvorrat und die Tonverteilung Blinde Tasten, verkoppelte Tasten, Leerkanzellen erschweren darüber hinaus die optische Analyse. Lediglich manche der gleichtönigen Modelle können visuell als solche erkannt werden, nämlich dann, wenn ihr Layout die Akzidentien von den Stammtönen räumlich trennt, farblich voneinander scheidet oder die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Töne über die Oktaven markiert. Die Programmierung von Instrumenten ausschließlich auf eine Windrichtung involviert den Gleichton, ist ein Instrument hingegen für zwei Windrichtungen eingerichtet, kann es *unisonor* (gleichtönig) oder *bisonor* (wechseltönig) konzipiert sein oder eine Kombination beider Potentiale darstellen (»hybrid« nach der Terminologie von H. Boone 1990). Der Tonvorrat als die Summe der Töne unterschiedlicher Tonhöhe korreliert zwar mit dem Zungenvorrat eines Instruments, deckt sich mit ihm jedoch nicht zwangsläufig. Auch korrelieren Tonvorrat und Tastenzahl, ohne kongruent sein zu müssen. Hierin liegt eine signifikante Eigentümlichkeit von Harmonikas, aus der heraus sich jene zahlreichen Dispositionen ergeben, die ihrerseits jedes Modell, selbst bei gleichem Tonvorrat, unterschiedlich konditionieren.

Der Tonvorrat kann aus Einzeltönen bestehen und/oder aus Tonkombinationen, worunter Akkorde vorherrschen. In jedem Fall bieten wechseltönige Anlagen gegenüber den unisonoren den Vorteil, doppelt so viel verschiedene Töne bei gleichem Raum- und Materialbedarf verfügbar halten zu können. Bei der Forderung nach Mobilität und Maniabilität, die für alle Harmonikas gilt, ist dieses Kriterium von wesentlicher Bedeutung. Instrumentengewicht und -größe in einer Weise zu minimieren, daß weder Tonvorrat noch Tonvolumen berührt werden, ist besonders relevant für Tastenharmonikas; vielfältige Realisierungen zur Optimierung von Tastenform, Tastenlayout, Manualstruktur einerseits, Ton- und Kanzellenorganisation andererseits belegen eine intensive Auseinandersetzung der Instrumentenbauer mit den Wünschen der Harmonikaspieler.

Bezüglich der Tonauswahl und der Gruppierung der Töne sind zwei konträre Gesichtspunkte erkennbar: Entweder ist die Disposition ausgerichtet auf die bequeme Erreichbarkeit eines relativ kleinen, überschaubaren Tonvorrats unter Verzicht auf selten benötigte Töne und Harmonien oder sie basiert auf dem Grund-

satz einer systematischen Anlage. Graduelle Abstufungen zwischen diesen Polen ergeben sich aus dem spezifischen musikalischen Material jener Musik, für die das Instrument sich als geeignet zu erweisen hat. Wie es sich zeigt, besitzen nur wenige Harmonikamodelle einen standardisierten Tonvorrat in verbindlicher Organisation.

Generell ist zu unterscheiden nach Instrumenten, deren Tonvorrat statisch, d.h. in allen Oktaven gleich strukturiert ist und solchen, deren Tonvorrat dynamisch organisiert ist in dem Sinne, daß Tonregionen abweichend voneinander besetzt sind. Hinsichtlich der Anzahl unterschiedlicher Töne pro Oktave sind die an Gebrauchsleitern orientierten Dispositionen zu trennen von den tonartlich neutral konzipierten. Sie sind herkömmlicherweise definiert als diatonisch und chromatisch. Der gesamte Tonvorrat ist entweder permanent oder aber durch Registriereinrichtungen wahlweise verfügbar. Diatonische Harmonikas können als transponierende Instrumente eingesetzt werden, unabhängig davon, ob sie mit tonhöhenmodifizierenden Registern ausgestattet sind.

## 1. Bisonore Dispositionen

Die Möglichkeit, durch Nutzung von Expiration und Aspiration den beiden Luftrichtungen Töne unterschiedlicher Höhe zuzuordnen zu können, führt zu zahlreichen Varianten innerhalb der bisonoren Dispositionen. Sie scheiden sich zunächst gemäß ihrer Phasenorientierung in Anlagen, deren Prinzipal auf Saugluft anspricht und in Anlagen, bei denen er der entgegengesetzten Phase zugeordnet ist, wie bei der Mehrzahl der Mundharmonikas und Konzertinas. Unter den Accordions zeigen sich als saugluftorientierte Modelle beispielsweise die Demianschen, die Pariser, die Russische Saratovskaja und die Steirische Harmonika; druckorientiert sind demgegenüber beispielsweise die Wiener Harmonika, die Bozener und die Böhmisches. Des Weiteren scheiden sich die bisonoren Dispositionen in sequential strukturierte und in zonale Anlagen. Letztere organisieren die Töne von einem Zentrum aus zur Peripherie wie beispielsweise das Bandonion rheinischer Lage. Erstere verbinden sich in zahllosen Harmonikavarianten mit einer harmoniebestimmten Anlage. Ausgangsbasis dabei ist die diatonische Skala, denn sie erlaubt die unmittelbare Nachbarschaft konsonanter Intervalle innerhalb der gleichen Luftrichtung. Allerdings lassen sich die Töne der siebenstufigen Leiter und deren spezifische Folge von Ganz- und Halbtonschritten nicht ohne Kunstgriffe in das duale Phasensystem der Luftzufuhr integrieren. Folgende Lösungen zeigen sich:

1. Die Verminderung der Tonzahl auf ein gerades Zahlenverhältnis (»Prinzip der Aussparung« nach der Terminologie von H. Hickmann, *Das Portativ Ein Beitr. zur Gesch. der Kleinorgel*, Kassel 1936). Zwangsläufig weist hierbei die Skala Lücken auf, sie reduziert sich zu einer »tonischen« (tonisch nach der Terminologie von H. Otto, *Volksgesang und Volksschule*, Bd. 2: *Gesänge und Lieder in didaktischer Ordnung*, Celle 1959). Verzichtet ist üblicherweise auf die 6. Stufe, nachweisbar sind aber auch Realisierungen ohne 4. oder ohne 7. Stufe.

2. Die Vermehrung der Tonzahl auf ein gerades Zahlenverhältnis. Als Dupla fungieren die 5. Stufe oder die 1., die 6. Stufe im *Union Accordion* (Patent Nr. 2054, L. 1866).

3. Die Aufeinanderfolge von tonischen und diatonischen Skalen im Wechsel, so daß beispielsweise der erste Oktavraum tonisch, der zweite diatonisch, der dritte tonisch strukturiert ist.

4. Die durchgängige Präsenz der vollständigen diatonischen Skala. Über die Oktaven rotieren je Luftrichtung die Tongruppen der 1. 3. 5. Stufe und die der 7. 2. 4. 6. Stufe. Bei der schematischen Rotation ergeben sich zunehmend Divergenzen zwischen den Positionen von leitermäßig aufeinanderfolgenden Tönen, je weiter der Tonraum wird. Diesen Nachteil zu kompensieren, verzichten einige Dispositionen auf Schematreue innerhalb benachbarter Oktavräume; erst nach Durchschreiten des Doppeloktavraums von 14 Tönen ergibt sich demnach die Wiederkehr der Ausgangskonstellation, beispielsweise in der auf Terzen basierenden Disposition mit der in beiden Luftrichtungen gleichen, jedoch um zwei oder drei Stellen versetzten Stufenfolge 1 3 5 7 2 4 6 oder in der Disposition 1 3 5 7 1 3 5 kombiniert mit 7 2 4 6 2 4 6.

Die genannten vier Lösungen finden sich im Bereich der Kanzellenorganisation bisonorer Mundharmonikas sowie im Bereich all jener wechseltönigen Tastenharmonikas, deren Manuale nach Reihen konzipiert sind. Eine Tastenreihe beliebiger Länge verläuft analog der Fingerkuppenreihe der Spielhand, unabhängig von der Manualposition. Besteht die Reihe aus fünf Tasten, korrespondieren diese mit 10 Tönen, die bei diatonischer Vollständigkeit eine Dezime vom Basiston aus abdecken. Die sechstastige Reihe erweitert den Tonum-

fang nach der Höhe zu in eine Duodezime. Sie ist als Grundbestandteil in allen Dispositionen gegenwärtig. Im weiteren Ausbau jedoch treten unterschiedliche musikalische Prioritäten zutage, wie die Vergrößerung des Tonumfangs durch Verlängerung der Tastenreihe oder seine Binnendifferenzierung durch Akzidentien, die entweder der Tastenreihe vorgelagert oder ihrem tiefen Polton angefügt sind, oder aber die duale Präsenz ausgewählter Töne mit dem Ziel, sie in beiden Phasen spielen zu können.

Die Option für eine dieser Möglichkeiten bestimmt nicht nur die Tonunterlegung der 7. bis 12. Taste, sondern stellt auch die Weichen für die Organisation der zweiten Tastenreihe. Im Fall der Binnendifferenzierung erfolgt entweder die teilweise Chromatisierung mit Hilfe der Tasten einer Kurzreihe (*organetto abruzzese*: 9 plus 3) oder die komplette Chromatisierung, bei der jedoch Leerstellen, Dupla oder Zwillingstasten unausweichlich sind (*Accordéon parisien*). Im Fall der additiven Erweiterung wiederholt die zweite Tastenreihe den Aufbau der Basisreihe und zwar zufolge der oben genannten Prioritäten im Abstand folgender Intervalle: in der Prim, jedoch mit umgekehrten Phasen, so daß alle Töne der Skala in beiden Luftrichtungen vorhanden sind; in der kleinen Sekunde aufwärts oder abwärts, so daß der Tonraum chromatisch gefüllt ist (*Gaelic cairdín*); in der großen Sekunde aufwärts, woraus sich ein mit 8 in ihrer Höhe ungleichen Tönen besetzter Oktavraum ergibt oder in der großen Sekunde abwärts mit 9 Tönen; in der Quarte oder in der Quinte mit einem Ergebnis von 8 unterschiedlichen Tönen je Oktavraum.

Die Ausstattung der Manuale mit einer dritten und vierten Tastenreihe steht jeweils in einer der genannten Kohärenzen zur Basisreihe. Abgesehen von der Vergrößerung und chromatischen Vervollständigung des Tonvorrats ergeben sich dabei immer mehr Töne, die in beiden Luftphasen vorhanden sind. Musikalisch relevant ist diese Tatsache für das Skalenspiel innerhalb einer ungebrochenen Phase und für ungewöhnliche Mehrklangbildungen. Faktisch aber bedeutet die duale Verfügbarkeit des kompletten Tonvorrats eine Angleichung an unisonore Harmonikas, ohne die Prävalenz wechseltöniger Dispositionen, nämlich doppelt so viel verschiedene Töne bei gleichem Raum- und Materialbedarf zu bieten, mehr zum Tragen kommen zu lassen. Die an Gebrauchsleitern orientierte bisonore Reihenorganisation bleibt jedoch deshalb weiterhin geschätzt, weil sie u.a. die Applikatur diatonisch eng gebundener Musik und das musikalische Denken in ihren Strukturen erleichtert.

## 2. Unisonore Dispositionen

Seit den Anfängen des Baus von Harmonikainstrumenten sind unisonore Mund- und Hand-Aeolinen integraler Bestandteil der neuen Branche, sei es unter Nutzung reversibler Luftströmungen oder solcher aus einer Richtung. Gibt eine Taste nur einen Ton, können Tastenorganisation und Tonunterlegung dem Vorbild der Pianoforteklaviatur folgen. Eschenbach, Reinlein und Haeckl entwerfen ihre Instrumente demgemäß, und Carl Schmidt, Klavierbauer in Preßburg, benennt seine Erfindung ausdrücklich »*Clav-Aeoline*« (AmZ, 1826, Sp. 695). Chromatische Blas-Aeolinen wie das Psallmelodicon von Johannes Weinrich (AmZ, 1830, Sp. 739) und die Apollo-Lyra von Ernst Leopold Schmidt (AmZ, 1833, Sp. 81), aber auch das für Blas- und Saugluft eingerichtete Reichsteinsche Neu-Tschiang (AmZ, 1829, Sp. 489, und 1830, Sp. 561) sind mit Klappenwerken nach Art der Flötenmechanik ausgestattet und streben die kontinuierliche Struktur »*einer gewissen skalennässigen Ordnung an*« (AmZ, 1829, Sp. 492). Wheatstone hingegen entwirft sein Blasinstrument mit Knopftasten (»*studs*«; Patent Nr. 5803, L. 1829), die er zu Ketten gruppiert. Im Gegensatz zur Reihe verläuft die Tastenkette annähernd parallel der Knöchelfolge des Spielfingers. Wheatstone verteilt die Töne der diatonischen Leiter alternierend auf zwei Manuale, damit sich je zwei Quintketten (inklusive Tritonus) bilden, und plaziert die Akzidentien neben diese Aus der Griffanleitung für das 24 tönige Instrument *Complete Scales for Wheatstone's Patent Symphonion with the Additionnal Keys Fingered by John Parry* (L. [Eingangsjahr GB-Lbl: 1859]) geht der chromatisch gefüllte Tonraum c'-c''' (minus cis') hervor. Um die räumlichen Lücken in den Akzidentienketten, die sich aufgrund des Zahlenverhältnisses von fünf Akzidentien zu sieben Stammtönen ergeben, aufzufüllen, ergänzt Wheatstone in seinem Patent von 1844 zwei Akzidentiendupla und kommt auf sieben zu sieben (Patent Nr. 10041, L. 1844, figure 1). Die Anlage arbeitet demnach mit 14 Tönen pro Oktavraum. Die 48 tastige, vierkettige treble concertina hat den Ambitus g-c'''. Auch weitere Vorschläge im Patent Wheatstones für unisonore Modelle zeigen die alternierende Verteilung von 14 selbständigen Skalentönen je Oktav auf zwei Manuale.



Kontinentale Harmonikas mit unisonor unterlegten Tastaturen arbeiten mit 12 chromatischen Tönen pro Oktav und sind folgendermaßen organisiert: in skalenorientierten Aggregaten mit ein-, zwei- oder drei- respektive viergliedriger Struktur; in intervallorientierten Gefügen, in denen keine Taste mit ihren Nachbarinnen einen Sekundschritt bildet respektive die überwiegende Zahl der Tasten in Tonsprungsverhältnissen steht; im Blockkonzept, in dem die zentrale Region der Stammtöne umschlossen ist von den Akzidentienblöcken.

Die Wiederholung von Tastenreihen oder -ketten innerhalb eines Manuals hat das Ziel, mehrere Anschlagstellen für gleiche Töne zur Wahl zu stellen. Der der Disposition zugrundeliegende Organisationsmodus bleibt unberührt. Auch ein Manual, das sich aus zwei identischen Tastaturen zusammensetzt oder eine Stab- tastatur mit einer Knopftastatur bei gleichem Tonvorrat verbindet, dient lediglich der komfortablen Applikatur. Demgegenüber bieten Mehrbereichsmanuale einen erweiterten Tonvorrat, sei es indem sie das Akkordwerk in das Tastenlayout integrieren oder indem sie über eine Convertereinrichtung vom Einzelton auf den Akkord zu schalten sind.

### 3. Instrumente mit präpariertem Akkompagnement

Die Idee, eine Kanzelle mit mehreren Zungen ungleicher Mensur zu besetzen, um bei Druck einer einzigen Taste einen fünftönigen Akkord hörbar zu machen, realisiert Demian: »*Daß man durch einen Claves einen ganzen Accord spielen kann glauben wir als die vorzüglichste Neuheit angeben zu können*« (Privileg Nr. 1757, Wien 1829). Alle Akkorde sind von den Tönen der zugrundeliegenden diatonischen Skala aus abwärts konzipiert und zwar in der Verbindung der Ausgangstonika mit ihren Dominanten. Die Akkorde stehen vorherrschend in enger Lage. Im Ergebnis ist der harmonisierte Melodiegang fünfstimmig, wobei die Mittelsstimmen und die Unterstimme nicht gebührt sind, sondern der Akkordkomplettierung dienen. Dem jeweils tiefsten Ton ist keine Baßfunktion eigen. Die Skala im Demianschen Accordion der Patentschrift lautet: *g a h c d e fis g - cis d*; die Funktionenfolge der diatonischen Aufwärtsskala in vier wechseltönigen Tasten lautet *T D<sup>7</sup> T D<sup>7</sup> T S D<sup>7</sup> T*.

Der Einbau einer Mutation (lat. *mutatio*, Veränderung; Abb. 18) ermöglicht es, den Melodieton ohne Harmonisierung anzugeben: Ein gefederter Stößel an der instrumentenrückseite läßt bei Druck gegen den Leib des Spielers das Akkompagnement verstummen; sobald der Druck nachläßt, sind erneut die vollen Akkorde hörbar. Das einmanualige bisonore Instrument Demians trägt die in der Patentschrift erstmals dokumentierte Bezeichnung *Accordion* durchaus zu Recht, unterscheidet es sich doch durch seine Programmierung wesentlich von den bis dato gebauten Aeolinen- und Harmonikamodellen. Daß sie in einigen Regionen bald zum Oberbegriff für Harmonikas wird und auch gegenwärtig umgangssprachlich in diesem generalisierenden Sinn für Balgharmonikas benutzt wird, widerspricht der ursprünglichen, sinnreichen Wortbedeutung. Accordions Demianschen Konzeptes, ob mit oder ohne Mutation, erweisen sich zunächst als willkommene Harmonieinstrumente, können sich aber gegen die wachsende Konkurrenz der mit Grundbässen und Akkorden ausgestatteten Harmonikas nicht behaupten.

Unter die einmanualigen bisonoren Harmonikas mit separaten Tasten für das Akkompagnement fallen zunächst jene mit einer einzigen, nicht gefederten Sekundiertaste. Sie ist am Griffbrett als Schleif- (*soupage fixe*) oder Wipptaste (*bascule*) montiert. »*En fermant cette touche, on fait taire l'harmonie*« (Pichenot jeune, *Methode pour l'accordéon*, P. [1834]). Unterlegt sind Zwei- oder Dreiklänge, die dem Tonvorrat der Gebrauchsskala entnommen sind und in enger Lage zu ihr stehen. Eine weitere separate Taste gleicher Bauart ist im einmanualigen *Accordéon parisien* ergänzt. Mit ihr korrespondieren üblicherweise zwei Baßtöne, die gemeinsam mit der Harmonie eine Tonika-Dominant-Begleitung ergeben. Aufgrund ihrer Mechanik, die wechselweises Zu- oder Abschalten während des Melodiespiels erschwert, stetes Akkompagnieren hingegen favorisiert, erfüllen die beiden Tasten gleichsam Ostinatofunktion. Erst nachdem die affinen Akkorde und Bässe sich am Sockel des Instruments unter gefederten Klappen wiederholen, bilden sie ein selbständiges Akkordwerk auf zweitem Manual. Dreitönige Akkorde des *Accordéon parisien* stehen im Vollkommenen Ganzschluß, während einige der Wiener Harmonikas mit dem Dominantseptakkord ohne Quint unterlegt sind.

Das zweite Manual am Ende des Balges, konzipiert für ein separates Akkompagnement aus präparierten Mehrklängen und Einzeltönen als Akkordwerk, manifestiert sich in vier Ausprägungen: 1. die frontale, in den Gehäuserahmen integrierte Tastatur mit Flachklappen oder Knotetasten; 2. die mit Stoßklappen oder mit Hebelklappen versehene Tastatur am Brummkästchen; 3. die vom Griffbrett oder Griffkasten getragene Tas-

tatur; 4. die in den Gehäuseboden integrierte respektive in einen umgebenden Sockelrand gelenkte Tastatur.

Das Tastenlayout ist zeilig oder dispersiv (Abb. 19) oder stellt eine Kombination beider Organisationsformen dar. Die Zusammenstellung von Tönen zum Akkordwerk und seine Zuordnung zu den vier Manuallausprägungen ist variabel. Gleichwohl lassen sich drei Dispositionsprinzipien konturieren. 1. Das Akkordwerk ist additiv strukturiert: Das Tonika-Dominant-Schema ist gemäß der Schritte des Quintenzirkels zusammengesetzt. Das Zahlenverhältnis zwischen Akkorden und Einzeltönen ist 1:1. 2. Das Akkordwerk ist differenzierend strukturiert: Eine Tonart ist mit leitereigenen Akkorden repräsentiert, so daß auf die beiden Einzeltöne von Tonika und Dominante sieben Akkorde kommen können. 3. Das Akkordwerk setzt sich konstruktiv-statisch zusammen: Jedem Einzelton ist beispielsweise ein Dur-, ein Moll, ein Dominantsept-, ein verminderter Septakkord und ein sog. *Beibaß* (Terz) zugeordnet.

Nachdem sich durch die Wellenbordmechanik des Regierwerks die mit mehreren Zungen besetzte Kanzelle erübrigt, ist jedes wie auch immer zusammengesetzte Akkompagnement zu programmieren.

Das Akkordwerk ist ausgerichtet auf spezifische Musikpraktiken, beispielsweise durch Mollpräferenz (russ.), durch Terzeneliminierung (okzitan.), durch Hinzufügung eigentümlicher Mehrklänge oder Bordune (*bourdon de Bruxelles*), durch Reduzierung der Akkordgesamtzahl zugunsten von Einzeltönen, durch Bevorzugung der Höhen (Saratovskaja mit Akkorden in hoher Lage) oder der Tiefen (Helikonbässe der Steirischen Harmonika). Generell gilt für das Gefüge bei uni- wie bisonoren Harmonikas, daß identische Manuallausprägungen und Tastenlayouts keine Übereinstimmung von Dispositionen signalisieren.

## VII. Musiker, Musikpraxis und Kontext

Harmonikainstrumente entstehen als Produkte des 19. Jahrhunderts. Ihr Profil bildet sich zu Zeiten, als der Handel mit Musikinstrumenten weltweite Dimension annimmt und es gilt, breite Käuferschichten allerorten anzusprechen. Aus der Sicht des Herstellers bietet das Produkt zunächst die Vorteile, kostengünstig in großer Anzahl produzierbar und zum Versand geeignet zu sein, sowie robust, wartungsarm, tropentauglich und als modifizierbares Objekt aktuelle Trends und regionale Vorlieben resorbieren zu können. Aus der Sicht des Käufers besteht die Attraktivität des Produktes in folgenden Eigenschaften: Es ist mobil und in der Lage, Töne allerorten zu geben, bei Landpartien, auf dem schiff, im Schützengraben, im Ball- und Konzertsaal. Es ist pflegeleicht, benutzerfreundlich, jederzeit bereit ohne Ein- und Nachstimmprozeduren und komfortabel auch über lange Dauern zu spielen. Es ist funktionell und effizient, indem auf kleinem Volumen proportional viele Töne in beträchtlicher Lautstärke für horizontale wie vertikale Tonverbindungen zur Verfügung stehen. In seiner Warenästhetik ist es divers, dekorativ, in seinen jeweils neuesten Ausprägungen modisch und in seiner Technik auf der Höhe der Zeit. Jedes Instrument ist nachrüstbar und zu einem weiten Maß offen für Veränderungen durch die Hand des Erwerbers. Das Warenangebot ist reich an Ausführungen und Preislagen.

In ihrem Produktprofil unterscheiden sich die Harmonikas wesentlich von Instrumenten älterer Tradition. Der Mangel an intentionaler Geschlossenheit seitens der Hersteller und seitens der Musiker konditioniert die Instrumente dazu, mannigfaltige Musikpraktiken in vielen soziokulturellen Zusammenhängen auszubilden.

Musikalien und Tonträger dokumentieren das Engagement der Instrumentalisten in fast allen musikalischen Formen. Diese Quellen sind jedoch weder quantitativ noch qualitativ durch die Forschung erschlossen. Zum Bereich der ausschließlich auditiv überlieferten Harmonikapraxis liegen kaum detaillierte Untersuchungen vor. Obwohl gerade die kleinformatischen Mund- und Balgharmonikas in die entlegensten Gebiete gedrungen sind, kennen wir bis auf wenige Ausnahmen ihre musikalischen Funktionen und ihre Klangwelten nicht.

Der Einsatz bestimmter Harmonikamodelle innerhalb der Neuen Musik, bei experimentellen Prozessen, improvisationsverfahren und in Verbindung mit Live-Elektronik hat sich im Lauf der letzten Jahrzehnte konsolidiert. Spezielle Spieltechniken und Vortragsweisen eröffnen der Instrumentengattung hierbei neue Dimensionen, und Interpreten wie Komponisten werden in Zukunft auf das klanglich außerordentlich reiche Farbspektrum, das die Harmonika zu bieten in der Lage ist, wohl nicht mehr verzichten. Zu entdecken gilt aber gleichermaßen die Harmonikamusik des 19. und frühen 20. Jh., und den jeweiligen Ausprägungen und Kontexten nachzuspüren, muß als Aufgabengebiet der Musikwissenschaft verstanden werden, damit künftige Spielergenerationen ein ungebrochenes Verhältnis zur Geschichte ihres Instruments entwickeln können. Im Vergleich zu jenem Instrumentarium, das sich aus älterer Tradition her leitet, zeigt die Analyse des Umgangs

mit der Harmonika Eigentümlichkeiten, die alle Perioden ihrer Entwicklung durchziehen. Vorzüglich unter den Rahmenbedingungen des westeuropäischen Raumes sind die Musikpraktiken überlagert von drei Tendenzen, resultierend aus der Offenheit der Instrumentengattung für instrumentalistinnen, für Nichtkenner der Musik und Autodidakten und für jedwede Repertoires, Formationen und Spielweisen. Der emanzipatorische Charakter, der der Harmonika seit ihren Anfängen innewohnt, kommt regional und zeitlich unterschiedlich intensiv zum Tragen.

## 1. Instrumentalistinnen und reisende Virtuosen

Zu den frühen Harmonikavirtuosinnen, denen sich die Konzertsäle öffnen, zählen Baronesse Dubsky aus Wien (AmZ, 1822, Sp. 464, und 1823, Sp. 827) und Demoiselle Lange aus Amsterdam (AmZ, 1825, Sp. 590). Sie sind die renommiertesten Schülerinnen des Komponisten und Instrumentallehrers Hieronymus Payer (1787-1846) und spielen die Physharmonika solo oder in Verbindung mit dem Pianoforte, indem sie beide Manuale zum Vortrag eines Werkes nutzen. Leopoldine Blahetka (1811-1877), erfolgreiche Komponistin und Pianistin, trägt 1825 in Bremen eigene Kompositionen vor, »den Baß auf dem Flügel und die Discantstimme auf der Physharmonica« (AmZ, 1826, Sp. 430).

1829 präzisiert die Demiansche Patentschrift, das Accordion »dürfte für Individuen beiderlei Geschlechts [...] eine willkommene Erfindung seyn«. Angesichts der Barrieren, die die Schicklichkeit den Damen hinsichtlich der Wahl eines Instruments auferlegt, bietet sich in den Harmonikainstrumenten zunächst einmal die außerordentliche Chance, unbehindert durch die Vorgaben des herrschenden Blicks und durch den tradierten gesellschaftlichen Kodex tätig zu werden. Louise Reisner tritt als *femme-accordéoniste* in den angesehenen Pariser Konzertsälen und Salons der 1830er Jahre auf, und die Accordéon-Schulwerke ihres Vaters sowie die folgenden von Merlin, De-Raoulx, Rheins, Cornette, Carnaud, Javelot oder jene für Accordéon orgue, Flûtina und Harmuniflûte (Abb. 10) von Bretonnière, Wigame, Mayermarix reproduzieren allesamt Bildnisse von Damen in Interieurs, die durchaus den reichverzierten, noblen Instrumenten in ihren Händen entsprechen. insofern wundert es nicht, wenn (Princesse Mathilde, eine Cousine Napoleons III., oder Lady Hamilton (Prinzessin Marie Amalie Elisabeth Karoline, Tochter des Großherzogs Karl Ludwig Friedrich von Baden) im fernen Schottland Gefallen an ihnen finden.

Als besonders beliebt erweisen sich in Großbritannien die zierlichen Concertinas. In den 1840er Jahren veröffentlichen Richard Blagrove, George Tinkler Case, Joseph Warren Musikalien für English concertina, Carlo Minasi, Giulio Regondi, Joseph Warren auch für German concertina, und die Zueignungen in einigen ihrer Titelblätter zeigen ein deutliches Übergewicht der Damen unter den Widmungsträgern. Aus dieser Beobachtung kann geschlossen werden, daß an der ersten *concertina craze* Englands die Instrumentalistinnen bedeutenden Anteil haben. In den 1850er Jahren erweitert Miss Anne W. Pelzer das Concertinarepertoire durch zahlreiche anspruchsvolle Transkriptionen aus den Werken von Mendelssohn, H. Wilh. Ernst, Haydn, Händel, Beethoven und aus den Opern von Weber, Verdi und anderen ihr widmet George Alexander Macfarren seine Barcarole for the concertina and Pianoforte (L. [Eingangsjahr GB-Lbl: 1859]). Hannah Rampton Binfield (1810-1887), Komponistin und Organistin in London, richtet H. Herz *La violette* für Concertina und Pianoforte (1855) ein, des weiteren *Classical Music Arranged as Trios for the Concertina, Harp and Pianoforte* (1854). Neben Adaptationen von sacred und national melodies für Concertina und Pianoforte legt sie eigene Kompositionen für Soloconcertina nieder. Ob diese offenbar nicht im Druck erschienenen Werke für Marguerite Binfields Konzerte geschrieben sind oder ob Hannah R. Binfield selbst als Concertinavirtuosin aufgetreten ist, muß künftige Forschung eruieren.

Großer Verbreitung erfreuen sich die Serien und Periodika, die den Spielern die Möglichkeit bieten, ihr Repertoire kontinuierlich zu aktualisieren, wie *Blagrove's Concertina Journal* (L. 1853f.) oder *The concertina Miscellany, a Periodical of New Music for the concertina and Piano Arranged and Fingered by G. T. Case* (L. 1855f.). Neben Carlo Minasis, William Henry Birchs und den nach Verlagen benannten Editionen Chappells, Wheatstones und Booseys versucht auch eine Frau ins Geschäft zu kommen. Catherina Josepha Pratten veröffentlicht ab 1860 *Madame Robert Sidney Prattens's Repertoire for the concertina* (L. 1860f.) Es ist bislang ungeklärt, wie umfangreich diese Reihe ist und ob Titel, die ohne den Zusatz »Madame« publiziert sind, von ihrer Hand oder der Roberts sind. Auffällig ist, daß unter den britischen Autoren von Concertinamusikalien nicht wenige ihre Vornamen, mitunter sogar Vor- und Zunamen, auf deren Initialien reduzieren.

Im Konzertleben des deutschen Sprachraumes können die Harmonikaspielerinnen nur schwer Fuß fassen. Die wenigen konzertierenden Virtuosinnen der ersten Jahre sind Ausländerinnen. Isabella Dulcken, Schülerin Regondis und ihrer Mutter Marie Louise David-Dulcken, der Hofpianistin Königin Victorias und der Herzogin von Kent, ist in Frankfurt am Main 1848 und am 12. Okt. 1851 im Gewandhaus zu Leipzig auf der Concertina zu hören. Die Genueser Gitarristin Nina Morra versucht, die Harmonika in ihre Konzerttätigkeit zu integrieren. Weitreichende Resonanz auf ihre Darbietung am 1. Dez. 1841 im Kleinen Saal des Gewandhaus bleibt ihr dabei ebenso versagt wie drei Dezennien später der blinden deutschen Konzertvirtuosin Anette Kuhn aus München, Konzertgeberin am 6. Febr. 1870 an gleicher Stätte.

Lukrativere Möglichkeiten bieten sich den Harmonikaspielerinnen im Rahmen der Ensemblearbeit. Fräulein Reuter, Bandonionistin einer Damenkapelle gegen Ende des Jh., bringt instrumentale Soloeinlagen und trägt Gesangsstücke vor, zu denen sie sich begleitet (*Allgemeine Concertina und Bandonion-Zeitung*, 1896, S. 43). Ausschließlich weiblich besetzte Formationen, um die Jahrhundertwende durchaus spektakulär, werden gegen Ende der 1920er Jahre häufiger. Besonders im Revue-, Cabaret- und Variété-Fach sind sie gefragt. Nach 1930 sponsert die Matth. Hohner AG das Trossinger Damenquartett Kleeblatt, das Göppinger Damentrio unter Gertrud Frick, das Münchner Damenquartett unter Lotte Junghans und die Harmonika-Showband Original Glorias mit der Sängerin Gloria Lilienborn. Wie in New York rund drei Jahrzehnte zuvor 15 Concertinaspielerinnen einen Musikverein gründeren (1895), so schließen sich in Zürich mehr als zwei Dutzend Instrumentalistinnen zusammen zum 1. *Damen Handharmonika Club*. Weibliche Akkordeonstars und -lehrerinnen sind von nun an fester Bestandteil der Harmonikawelt.

Zu den bekanntesten Virtuosen, deren Darbietungen in den deutschsprachigen Musikzeitschriften der ersten Hälfte des 19. Jh. Erwähnung finden, zählen die Mundharmonikasolisten Anton Kratky aus Prag, Franz Xaver Gebauer aus Wien, Herr Kuhnert aus Böhmen und die Erfinder Johannes Weinreich mit dem *Psallmelodicon* und Ernst Leopold Schmidt mit den *Apollo-Lyren*. Balgharmonikaspieler überregionalen Renommées sind Giulio Regondi aus London, Rudolf Pick aus Wien und Albert Heger aus Brünn. Die Konzerttätigkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jh und im ersten Viertel des 20. Jh. ist bislang nicht erschlossen. Für die Periode von 1925 bis 1950 fehlen detaillierte Untersuchungen zu Rundfunk- und Schellack-Einspielungen. Zu wenige Akkordeonisten, Bandonionisten, Konzertina und Mundharmonikaspieler der nach 1950 aktiven Generationen sind hinreichend dokumentiert, um ein der Wirklichkeit entsprechendes Gesamtbild der Harmonikamusik zu geben.

## 2. Amateure und Autodidakten

Die Idee, Tasten respektive Kanzellen zu numerieren und über diese Zahlen korrespondierende Töne zu kodifizieren, eröffnet dem Notenkundigen die Möglichkeit, Tastenabfolgen aufzuschreiben und in Tonfolgen umzusetzen. Soll der Umgang mit dem Instrument graphisch vermittelt werden, genügen in Worten notierte Erklärungen und in Kurzschriften aus Ziffern und Zeichen visualisierte Anweisungen. Besonders rationell erweisen sich spezielle Codes für bisonore Tasteninstrumente. Uhlig's 20 töniges erstes Modell beispielsweise kommt, abgesehen von der Manualanzeige, mit fünf Signaturen aus zuzüglich zweier Balgzeichen. Das bedeutet, der Spieler muß nicht mehr als sieben Zeichen memorieren, obwohl 19 in ihrer Höhe unterschiedliche Töne zu seiner Verfügung stehen. Die Manuale des 130 tönigen Bandonion weisen insgesamt nur 35 verschiedene Tastensignaturen auf. Mit den Zeichen für Balgzug und Balgdruck sowie dem Zeichen für die Betätigung des Ventilhebels zum Justieren des Balgvolumens bleibt der Zeichenvorrat durchaus überschaubar. Als vereinfachend erweist sich in der Praxis zudem, daß der Code den Tonort offen läßt. Steht ein Instrument in *Es*, gelten zwar die gleichen Tasten-Ton-Verhältnisse wie bei einem Instrument in *A*, es erklingen jedoch andere Tonarten und möglicherweise andere Tessituren beim Abspielen derselben Zeichen.

Außerordentlich effizient sind Chiffren (Abb. 20) in Hinsicht auf das präparierte Akkompagnement, denn das Notieren respektive Lesen synchroner Akkordtöne entfällt. Allerdings erfordert jede Instrumentenvariante naturgemäß eine mit ihrer Tondisposition und mit ihren Tastensignaturen korrelierende Schreibart.

Eindeutig festgehalten sind im Grundstadium des Codes nur die Tastenabfolgen und die Luftrichtungen. Tondauern, Pausen und alle weiteren Parameter der Musik bleiben unbestimmt. So trägt das Notat in Relation zur Musik den Charakter des Variablen, des Nicht-Endgültigen. In bezug auf die Mustipraxis bedeutet der Code eine offene Kategorie, in der die Imagination von Musik favorisiert und durch Impulse stimuliert

wird. Je mehr Elemente schließlich aus der Notenschrift in den Code zwecks Präzisierung seines Textes übernommen werden, desto weniger können spezifische Regionalstile, Tradition und Zeitgeschmack, subjektive Augenblickslaune und wie auch immer sich formulierende Präferenzen des Musikers in das Abspielen der Zeichenfolge einfließen. Aufgrund der genannten Faktoren ist es angebracht, derartige Codes als instrumentidiotische Notate, im engeren Sinn als Ideographien zu definieren. Sie sind zu unterscheiden von Griffschriften, die Fingerkonstellationen der Spielhände graphisch fixieren, und von Kurzschriften, die musikalische Strukturen jenseits des üblichen Fünfliniensystems visualisieren. Auch solche Notationen sind für den Harmonikabereich entwickelt oder auf ihn übertragen worden.

### **a. Lernen sine magistro**

Seit den Anfängen der Musikalienedition für Harmonika weisen zahlreiche Schulwerke im Titel werbewirksam darauf hin, daß auch der Notenkundige mit ihrer Hilfe das Spiel erlernen könne und zwar in kurzer Zeit und ohne einen Lehrer bemühen zu müssen. Vor 1900 sind mindestens so verschiedene deutschsprachige Leitfäden zur Selbstunterrichtung allein für den Balgharmonikabereich im Angebot. Einige von ihnen erscheinen in unzähligen Auflagen, denn sie werden beim Neuerwerb eines Instruments diesem gratis beigegeben. Stehen die bis 1866 publizierten üblicherweise in Notendruck mit Zusatzzeichen, verzichten danach immer mehr Verleger auf die Wiedergabe eigentlicher Noten. Johann Klein, dessen Familie seit 1834 im Wiener Harmonikabau aktiv ist, ediert allein im Jahre 1875 rund 520 Harmonikamusikalien ›in Ziffernnoten‹. Damit ist er der erste Verleger, der ein derart umfangreiches Spezialsortiment auf den Markt bringt. Seine Titel sprechen eine rapide wachsende Klientel an, deren Nachfrage wiederum weitere Arrangeure und Verleger motiviert, in diesem Gebiet tätig zu werden. Die *claves signatas* als ein effektives Mittel für den autodidaktischen Zugang zur instrumentalen Musikausübung und zur raschen Erarbeitung eines aktuellen Repertoires brechen das Bildungsprivileg und haben entscheidenden Anteil an der Demokratisierung des Musikererwerbs. Bis in die Gegenwart hinein stoßen notenfreie Lehrmittel auf große Akzeptanz. In jüngster Zeit erfreuen sich Lernvideos zunehmender Beliebtheit wie *The Seaman's concertina, a Beginning Guide to the Anglo Concertina in a Nautical Style* von John Townley (N Y. 1990), *How to Play the Cajun Accordion, with Marc Savoy and Trary schwarz* (Eunice 1992) oder *Steirische Harmonika* (3 Folgen, Mn. 1993).

### **b. Lernen in corpore**

Sind die Harmonikamodelle mit präpariertem Akkompagnement darauf hin konzipiert, leicht erlernbar zu sein, erfordern hingegen die vieltönigen Bandonion- und Konzertinainstrumente sowie die chromatischen Harmonikas vom Autodidakten beträchtliche Übungsintensität und anhaltende Motivation. Aus dem Wunsch, Spielprobleme gemeinsam mit Gleichgesinnten zu lösen, kommt es vornehmlich in Sachsen seit 1874 zur Gründung von Lerngemeinschaften, zunächst unter der Bezeichnung *Harmonica-Club*, dann als *Concertina-Club* und ab 1885 als *Bandonion-Club*, üblicherweise mit den Ergänzungen von Ort und Gründungsjahr sowie einem Kennwort *Saxonia, Freuden klänge, Vorwärts, Melodia, Sonamento, Prinz Heinrich* u.a. Bis 1914, also im Zeitraum von 40 Jahren, sind mindestens 240 kontinuierlich tätige Bandonion- und Konzertinavereine in allen Gegenden Deutschlands registriert. Ihre beitragszahlenden Mitglieder üben gemeinsam, werben und instruieren Eleven, kopieren, drucken und verbreiten Musikalien und bauen ein reges Vereinsleben auf. Sie kooperieren mit Brudervereinen anderer Orte, kommunizieren mit Hilfe eigener, von ihnen ins Leben gerufener und getragener Fachzeitungen und schließen sich zu überregionalen Selbsthilfeorganisationen, sog. Bünden zusammen. Bestrebungen, diese Bündnisse in einer zentralen Dachorganisation zu vereinen, führen 1911 zur Gründung des Deutschen Konzertina- und Bandonion-Bundes eV. (DKBB) mit Sitz in Chemnitz. Der DKBB versteht sich als Bildungsinstitution und Vertretung aller Harmonikinteressierten, der Einzelmitglieder wie der korporativen, der passiven Mitglieder wie der aktiven, der Amateure wie der professionellen Spieler jedweder Harmonikamodelle sowie der Streicher, Bläser, Schlagzeuger u.a. Musiker, die in Ensembles gemischter Besetzung tätig sind. Dennoch spalten sich nach 1924 Vereine ab, um ihre partikulären Interessen in neugegründeten Bündnissen intensiver zu vertreten. 1931 ruft die Matth. Hohner AG den *Deutschen Handharmonika Verband* ins Leben, parallel zum Auflauf der Hohner Harmonika Fachschule in Trossingen. Im Gegensatz zur Bundesschule, die seit 1929 in Kooperation zwischen dem DKBB und der Musik-, Handels- und Gewerbeschule Klingenthal Fortbildungskurse für Vereinsdirigenten anbietet, spezialisiert sich die Trossin-

ger Einrichtung auf die Ausbildung von Akkordeon- und Mundharmonikalehrern und die Schulung des Verkaufspersonals Aufgrund der Etablierung der Harmonikalehrerausbildung und ihrer schrittweisen Institutionalisierung entfällt die Notwendigkeit des Lernens in corpore; die Lerngemeinschaften wandeln sich schließlich zu Spielkreisen.

### 3. Repertoire

Der Bestand an Übungs- und Vortragsmaterial in den deutsch-sprachigen Harmonika-Schulwerken des 19. Jh. ist homogen. Er setzt sich zusammen aus Stocken folgender Genres: begleitetes Lied, Tanz, Opernparaphrase, Marsch, Choral, Hymne, Melodien entfernter Völker und Potpourri. Arrangements sind nicht deutlich als solche unterschieden von den Originalkompositionen. Das musikalische Amusement sowie die Abwechslung haben durchweg Vorrang vor dem Etüdenspiel, wie deutlich aus den Benennungen der Stocke und ihrer Faktur hervorgeht. Liedtexte sind nur ausnahmsweise wiedergegeben. Wie in einigen Titeln und Vorworten formuliert, ist es das Ziel der Schulen, die Kunst des Harmonikaspiels demjenigen, der sich ihr widmen will, zu vermitteln. Die Spaltung der Musik in hohe, traditionelle, unterhaltende, geistliche, aktuelle oder moderne, wie sie innerhalb des bürgerlichen Konzertbetriebs zunehmend erfolgt, reflektieren die Harmonikaspieler vor 1914 nicht. Geschmackvolle Darstellung, wohlklingende Ausführung und Sicherheit des Vortrags sind angestrebt, auf daß die Harmonikamusik gefalle und nicht langweile. Beurteilungskriterien sind nicht die Güte der Vortragsstücke oder die der Instrumente, sondern primär Art und Weise, wie der Spieler mit dem Instrument umgeht, der Grad seiner Spielfertigkeit, seiner Sensibilität, Ausstrahlung und Vortragskraft. insofern finden auch Leistungen Achtung, die an unkonventionellen oder unvollkommenen Modellen erbracht werden. Diese Aufgeschlossenheit bewahrt sich in Harmonikakreisen bis weit ins 20. Jh., während sie im bürgerlichen Konzertwesen bereits gegen Mitte des 19. Jh. unüblich ist.

Erfährt der Mundharmonika-Virtuose Kuhnert, »*der sich auf einer Anzahl von Mundharmoniken, mit denen er geschickt wechselte, recht anmuthig und mit grosser Fertigkeit hören ließ*«, im Gewandhaus zu Leipzig am 29. Mai 1828 durchaus einen Achtungserfolg (A. Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig*, Lpz. 1884, S. 207), werden »*die Geläufigkeit, Sicherheit, Reinheit der Töne und Zartheit des Vortrages*« auf der Mundharmonika durch Anton Kratky am 21. Nov. 1842 im Theater zu Linz vom Rezensenten des Konzerts ausführlich gewürdigt und die Fähigkeit der Tonnuancierung bewundert, fließen dennoch bereits Kritik an den Vortragsstücken ein und Fragen nach dem »*Rayon, welches solchen Productionen einzuräumen ist*« (*Wiener allg. Musik-zeitung*, 1842, S. 584). Daß der Wirkungskreis für Harmonikavirtuosen nicht der Konzertsaal sei, leitet die musikalische Fachwelt zunächst also von ihrem Repertoire ab, weil in ihm Originalwerke der Altmeister fehlen. Jedoch auch nachdem Originalkompositionen bekannter Zeitgenossen wie B. Moliques op. 50 und op. 57 uraufgebahrt sind, ist ihre Wirkung nicht von Dauer und schließlich nur noch auf Insider begrenzt. Arrangements für Harmonikainstrumente stoßen zunehmend auf Skepsis. Spielt Alexander Prince die *Tannhäuser-Ouvertüre* auf der *Duet-concertina*, veranstaltet der *Bandonion-Musikverein Harmonie Leipzig-Ost* seine Ouvertürenabende im Albertgarten (*Die Volksmusik Fachzeitschrift des DKBB*, 1930, S. 9), ist die Resonanz seitens der etablierten Musikkritik, sofern die Darbietungen überhaupt zur Kenntnis genommen werden, üblicherweise eine reservierte.

In einem besonderen Repertoirebereich, in dem bestimmte Harmonikamodelle des 19. Jh. ihr adäquates Betätigungsfeld finden, reüssieren sie nur vorübergehend. Prädestiniert ihre expressive, nuancenreiche Tonqualität in Verbindung mit der Anlage zu harmonisch-akkordischen Wirkungen sie gleichsam zur musikalischen Malerei und zur Begleitung von lebenden Bildern, von Pantomimen, Szenarien und Deklamationen (AmZ, 1827, Sp. 398), verlieren diese Genres nach und nach an Wertschätzung. Wie das freie Fantasieren - ehemals eine geachtete Kunst finden diese Ausdrucksformen im Konzertprogramm des 20. Jh. während vieler Jahrzehnte keinen Platz mehr Residuen halten sich indessen im Stummfilmsektor und in der Bandonionkultur, beispielsweise durch Richard Winklers Melodram für Bandonion und Stimme *Mit Ränzel und stab* (Dresden, Bundesnotenverlag H. M. Thiele Nr. 2031) oder bei den beliebten Improvisationen des Bandonionisten E. Gudewill (*Gut Ton*, 1924, Nr.8, S. 9). Harmonikavarianten, auf denen sich Effekte oder artistische Fingerfertigkeiten entfalten lassen, bereichern die Darbietungen der Musicalclowns *The Webb Brothers*, Gebrüder Dorelli, Grock und Charlie Rivel.

Als eigentliche Domäne wird den Harmonikas das Tanzrepertoire zuerkannt. Von den rund 520 Musikalientiteln, die Johann Klein 1875 in Wien für die Balgharmonika ediert, sind an die 350 als Polkas, Mazurkas, Walzer und Quadrillen ausgewiesen. Nachfolgende spezialisierte Verleger des deutschsprachigen Raumes führen ähnlich strukturierte Sortimente. Auch innerhalb der nach Gehör erarbeiteten Musik überwiegen offenbar die Tänze Kennzeichnend für das Verlagsangebot ist, daß neben einem Stamm alter Favoriten stets eine Auswahl an jeweils neuesten Titeln in Harmonikaarrangements unterschiedlicher Schwierigkeitsgrade auf den Markt kommt. In keinem anderen Genre sind die deutschen Harmonikaspieler derart auf der Höhe der Zeit. Beispielsweise erscheint Angel Gregorio Villoldos *El choclo. Tango argentino* eingerichtet für Solo-Bandonion von Peter Fries beim Verleger Arthur Weber in Dortmund 1914, ein Jahr nach dessen Erstausgabe für Pianoforte.

Die Gattung der Märsche nimmt innerhalb des deutschen Harmonikarepertoires lange Zeit die zweite Stufe auf der Beliebtheitsskala ein. Abgesehen davon, daß Märsche sich naturgemäß dazu eignen, auf Landpartien, im Soldatenleben und generell die Fortbewegung kurzweiliger zu gestalten, bietet das Genre ein relativ unkompliziertes Betätigungsfeld für Amateurkomponisten aus den eigenen Reihen. So erklärt es sich, wenn Gelegenheitsstücke vorzugsweise in Marschform niedergelegt sind. Otto Luther publiziert mit allerhöchster Billigung 1888 seinen *Trauermarsch auf den Tod des Deutschen Kaisers Wilhelm 1.* (Mn., Lederer), damit die Harmonikaspieler mit einem eigenen repräsentativen Beitrag an den landesweiten Feierlichkeiten teilnehmen können. Willy Schneiders *Auf zum Bundesfest* (Dortmund, Weber) ist der offizielle Eröffnungsmarsch zum 1. Bundesfest des *Rheinisch - Westfälischen Bandonion-Bundes* in Essen-West 1909, uraufgeführt durch Schneiders Formation (s. Abb. 3). Emil Rockstroh schreibt seinen *Jubiläumsmarsch* (Dresden, Thiele & Sohn) zum zehnjährigen Bestehen des DKBB 1921, Winklers Marsch *Erinnerung an Jena* (Dresden, Thiele & Sohn) gedenkt des 5. Bundestags von 1922, als der DKBB das 15.000. Mitglied begrüßt. Ohnehin hat jeder Bandonion- und Konzertina-Klub, der auf sich hält, seinen eigenen Vereinsmarsch, der gleichsam als Erkennungszeichen Teil der kollektiven Identität ist. Manche Kompositionen geben durch ihre Titel die für die Harmonika wesentlichen historischen Fakten weiter, wie der *Uhlig-Band-Marsch* oder der *Münchener Kunstgewerbe-Ausstellungsmarsch Hoch Bavaria* zu Ehren des Münchner Harmonikafabrikanten Johann Lederer, dessen Exponate 1888 die silberne Medaille erringen.

Die rheinischen Verleger in Krefeld (Heinrich Band), Mainz (Carl Ullrich, Carl Ernst Hickethier, Herf & Wolff, Friedrich Wilhelm Wolff, Köln (Johann Band & Cie) und ihre Nachfolger Alfred Band (Krefeld), Gebr. Wolff (Kreuznach), Arthur Weber (Dortmund) bieten neben arrangierten Werken mehrsätzliche oder mehrteilige Originalkompositionen für Harmonika, vornehmlich Bandonion an. Darunter sind folgende Instrumentalformen favorisiert: Quadrille, Serenade, Rondo, Aria, Charakterstück, Phantasiestück, Pastorale, Nocturno, Romanze, Elegie. Im ausgehenden 19. Jh. kommen hinzu: Intermezzo; Konzertouvertüre, -walzer, -marsch, -polonaise, -polka, -mazurka, -rheinländer. Die Umwälzungen des Ersten Weltkriegs und die Gründung der Rundfunkanstalten in den deutschen Ländern lassen unter den Harmonikaspielern die Frage nach dem Standort ihrer Musik aufbrechen. Bei ihrer Diskussion in den Fachzeitschriften Gut Ton und im Bundesorgan des DKBB *Die Volksmusik* kristallisieren sich zwei Positionen des Selbstverständnisses heraus. »Vor allem liegt es ja in den Bundesbestrebungen, unsere Musik als Kunst zu behandeln, zu verwerten und als solche dem Volk darzubieten« (R. Winkler, *Aufgaben des Bundes, der Vereinsmitglieder sowie jedes Volksmusikfreundes zeitgemäßer Aufruf*, in: *Die Volksmusik*, 1927, S. 169). Dieser Grundsatz löst Protest aus: »Wir wollen unsere Musik gar nicht hoher eingeschätzt wissen, wie sie wirklich ist, denn für höhere Kunst sind Kammernusiker da; aber sind denn alle Rundfunkhörer auf höhere Kunst eingestellt, ich glaube es nicht« (A. Nast, Rubrik *Fachfragen*, in: *dass.*, 1928, S. 22). »Wir wollen keine Kunst, sondern Volksmusik« (A. Schlüter, Rubrik *Fachfragen*, in: *dass.*, 1928, S. 86). Dennoch überwiegen die Vertreter der »Qualitätszüchtere« (in: *dass.*, 1928, S. 86), und die Repertoirefrage wird verknüpft mit der Frage nach dem voll kommensten Harmonikamodell und einer verbindlichen Spieltechnik. Die sich als progressiv begreifenden Musiker setzen auf den sog. polyphonen Stil, der das Repertoire vom »Unrat sentimentaler Melodiefloskeln: und vom »Kitsch ostinater Begleitungsfiguren in simpler Harmonik« befreien soll. Die dafür gewählten Formen sind Suite, Variation, Scherzo, Sonatine und Sonate, Etüde und Studie, Konzert.

Walter Pörschmann spielt am 15. Okt. 1924 im Leipziger Sender (MIRAG) eigene Kompositionen für Bandonion. 1926 stellt er sein Konzert a für Bandonion und Orchester, op. 48, vor (Spieldauer 22 Minuten)

Im Berliner Sender sind außer Pörschmann die Bandonionisten Curt Rogosinski, Konrad Weißfloch und Arthur Mersiowsky wiederholt zu hören, und am 9. März 1925 erstmals ein Verein, das 1. *Berliner Bandonion-Streichorchester*. Am 8. Juni 1926 hält Wilhelm Heinitz im Hamburger Sender (NORAG) einen Vortrag über Konzertina, Bandonion und chromatische Harmonika, in den et Musikbeispiele des Bandonionquartetts Heinrich Niederlitz (Hamburg) integriert. Dieser Vortrag lost eine vom DKBB unterstützte Unterschriftensammlung bei Rundfunkabonnenten aus mit dem Ziel, die Sendeanstalten zu bewegen, monatlich wenigstens ein seriöses Harmonikakonzert auszustrahlen.

Das Ensemble-Repertoire vor 1933 umfaßt mindestens ein Dutzend in Deutschland verlegter Titel für Bandonion und Orchester, drei Dutzend Titel für Bandonion und gemischte Besetzung, zwei Dutzend für Bandonion und Pianoforte, sowie knapp so Titel für Bandonion-Duo, -Trio, -Quartett und -Quintett. Für chromatische Harmonika besteht ein reiches Spezialangebot für Schrammel-Quartett Wiener Besetzung, für Tyroler Quintett und für Tangokapelle. Die Matth. Hohner AG engagiert sich seit den 1930er Jahren zunehmend in der Edition von Werken für Akkordeon und Mundharmonika, vergibt Kompositionsaufträge und fördert die Aufführungen dieser Werke in Rundfunk und Konzert. Fett gliedert dieses Wirken in die Perioden: Anfänge der Neuen Musik für Akkordeon 1927 bis 1933, vom Solospiel zum Gruppenmusizieren 1933 bis 1935, beginnende künstlerische Reife 1935 bis 1944 und Reifezeit 1945 bis 1957 (A. Fett, *Dreißig Jahre Neue Musik für Harmonika 1927-1957*, Trossingen 1957). Parallel zum Aufbau der Trossinger Harmonikaliteratur verliert die endogene, primär durch versierte Amateure getragene und durch die Bünde gestützte musikalische Entwicklung an Bedeutung, bis ihr durch die Verordnungen des Dritten Reiches ein definitives Ende gesetzt wird. Die Harmonikaspieler, nunmehr gleichgeschaltet und in der Fachschaft *Volksmusik der Reichsmusikkammer* zwangsorganisiert, haben ihr Repertoire auf arteigene und genehmigte Musik umzustellen, gleichfalls die Musikalienverleger aus den eigenen Reihen, sofern sie überhaupt eine Konzession erhalten. Nach Kriegsende beginnt in beiden deutschen Staaten eine integrative Entwicklung nach den Maximen von Professionalität und Internationalität.

Im gleichen Maß wie ungewöhnliche Klangfarben, Spieltechniken und Darstellungsformen in die zeitgenössische Musik einfließen, integrieren immer mehr Komponisten Harmonikainstrumente in ihr Schaffen, und die Akkordeon-, Bajan-, Bandonion-, Konzertina- und Mundharmonikainterpreten der Gegenwart beweisen, daß die Harmonika zu einem integralen Bestandteil der Musiksprachen des 20. Jh. geworden ist.

Dokumentationen und Forschungen zum Gebrauch der Harmonika in außereuropäischen Gebieten sind nicht zahlreich. Erst in den letzten Jahren sind musikalische Regionalidiome, in denen der Harmonika eine wichtige Funktion, wenn nicht sogar die Stilbildende, zukommt, über ihren lokalen Wirkungskreis hinaus zur Kenntnis genommen worden, beispielsweise die *música vallenata*, *farró*, *chamamé*, *merengue*, *texmex*, *cajun*, *zydeco*, *tango*, *blues harp*, *windja*, *windjammer*, *polka* und *klezmer* freilich aus Amerika, aus Afrika *jugu*, *jive*, *rai* und *boeremusiek*. Wie die Harmonika im Lauf ihrer Baugeschichte sich einer techno-organologischen Standardisierung entzieht, so widersetzen sich die Spieler, global betrachtet, normierten Spieltechniken und -praktiken. Sie garantieren somit die stilistische Vielfalt der Harmonikamusik. Die Lust am selbstbestimmten Umgang mit dem veränderbaren Instrument wird auch in Zukunft immer neu entdeckt und als Chance wahrgenommen werden und die Vitalität der Gattung Harmonika fort dauern lassen.



## LITERATUR

- **K. SCHILPP**, *Die württ. Akkordeon- und Harmonikaindustrie*, Bln./ Stg./Lpz. 1915
- **A. HEINTZELER**, *Die Entwicklung der dt. Harmonika-Industrie Unter besonderer Berücksichtigung der Kriegs- und Nachkriegszeit*, Tbg. 1923
- **A. S. NOVARO**, *La fisarmonica*, Mld. 1924
- **P. BIEDERMANN**, *Die Ziehharmonika-Industrie in Deutschland. Eine Studie über die Lebensbedingungen einer Industrie*, Lpz. 1930 (= Wirtschaftsstudien mit besonderer Berücksichtigung Bayerns 60)
- **H. VAN DIEMEN**, *Das Buch der Harmonika*, Bln. 1935
- **A. D' AUBERGE**, *The Accordionist's Encyclopedia of Musical Knowledge. List of Classic Composers and some of the Music which has been Arranged for the Accordion. List of Accordion Composers and Arrangers*, N.Y. 1936 (= Pagani Accordion Library Nr. 7810)
- **J. H. LÖBEL**, *Über die Sehwebestimmung bei Balginstr.*, Bln. 1936 (= Schriftenreihe zur akkordeonist. Mw. I)
- **DERS**, *Harmonielehre für akkordeonisten*, ebd. 1936 (= dass. 2)
- **DERS**, *Akkordeon-Lexikon/Accordion Dictionay/Dictionnaire accordéonistique*, Bln. 1937 (= dass. 3)
- **DERS**, *Führer durch die Akkordeonliteratur/Guide a travers la littérature accordeónique*, ebd. 1939 (= dass. 4)
- **F. MAHLING**, *Handharmonika - und warum?*, Stg. 1941
- **L. PÉGURI**, *Du bouge au conservatoire. Roman de l'Accordéon et de l'Art musical populaire*, P. 1950
- **A. ROTH**, *Gesch. der Harmonika Volksinstr.*, Essen 1954
- **T. CHARUHAS**, *The Accordion*, N.Y. 1955 .
- **A. FETT**, in: MGG
- **E. VALENTIN**, *Frühe Lit. für Harmonikainstr.*, Trossingen 1957
- **J. DASTYCH**, *Zur Enrw. des Harmonikabaues in Polen*, in: *Das Musikinstr.* 7, 1958, 377-378
- **DERS**, *Akordeon Budowa-konserwacja, dzialanie*, Warschau 1959
- **P. MONICHON**, *Petite Histoire de l' accordéon*, P. 1959
- **G. I. BLAGODATOV**, *Russkaja garmonika. Ocerk istorii instrumenta i ego roli v russkoj narodnoj muzykal'noj kul'ture* (Die russ. garmonika. Abriß des Instr. und seiner Rolle in der russ. Volksmusikultur), Lgr. 1960
- **A. RAISNER**, *Le Livre de l' harmonica*, P. 1961.

- **M. ZAPATA OLIVELLA**, *El acordeón en el Magdalena*, in: Boletín cultural y bibliográfico 5, Bogotá 1962, H. I, 81-82
- **Das Akkordeon** (Autorenkollektiv), Lpz. 1964
- **B. BOCCOSI**, *La fisarmonica italiana. Panorama dei concorsi nazionali ed internazionali dal 1949 al 1963*, Ancona 1964
- **J. DASTYCH**, *Akordeon od A do Z*, Krakau 1966
- **J. BARIAL**, *Les Rois de L' accordéon*, P. 1967
- **A. M. MIREK**, *Iz istorii akkordeona i bajana* (Aus der Gesch. des Akkordeons und des Bajans), M. 1967
- **W. MAURER**, *Die ziehharmonika*, in: Jb. des Österr. volksliedwerkes 17, 1968, 49-57
- **A. M. MIREK**, *gpravocnik po garmonikam* (Handbuch der garmonika), M. 1968
- **P. MONICHON**, *L' Accordéon. Le Point des connaissances actuelles*, P. 1971 (= Que sais- je? 1432)
- **M. MÜLLER**, *Traek & Tryk & Pust & Sug. Fra asiatisk mundorgel til Europaeisk harmonika*, Kphn. 1971.
- **B. KJELLSTRÖM**, *Dragspelet En utställning från Riksutställningar/Musikmuseet. Riksutställningars vandringsutställning Dragspelet* (Die Ziehharmonika. Eine Ausstellung des Riksutställningar/Musik museet. Wanderausstellung), Stockholm 1972 (= Häfte till Musikmuseets)
- **A. L. GASSMANN**, *Ländlermusik und Handharmonika*, in: Musica aeterna 2, Z. 1973, 277- 288
- **A. CUNEO**, *Le Piano du pauvre*, Vevey 1975
- **B. KJELLSTRÖM**, *Dragspel. Om ett kärt och misskänt instrument*, Motala 1976
- **M. SFORZA**, *Mariano Dallapé. La sua fisarmonica e le fisarmoniche di Stradella*, Stradella 1976
- **W. MAURER**, *50 Jahre Originalmusik für Akkordeon*, Wien 1977
- **J. FAUKSTAD**, *Ein-raderen i norsk folkemusikk. Historikk, bruk og repertoar*, Oslo/Bergen/Tromsø 1978
- **P. SCHLEUNING**, *Flöte und Akkordeon. Zur Soziologie des Instrumentenbaues im 19. Jh.*, in: ders. (Hrsg.), *Warum wir von Beethoven erschüttert werden und andere Aufsätze über Musik*, Ffm. 1978, 95-163
- **F. GIANNATTASIO**, *L'organetto. Uno strumento musicale contadino dell'era industriale*, in: D. Carpitell (Hrsg.), *Etnomusicologia*, Bd 3: Strumenti, Rom 1979.
- **W. LINDE**, *Alles über Reparaturen von Akkordeons, Melodicas, Mundharmonikas*, Trossingen 1979
- **P. MARTIN**, *Accordion in the Cutover Field Recordings of Ethnic Music from Lake Superior's South Shore*, Dodgeville 1979
- **E. ROTH**, *Schwyzerörgeli. Helvetischer Klang auf Zug und Druck. Eine Instrumentenkunde und wegleitung für Volksmusikliebhaber*, Aarau 1979

- **M. LICHT**, *Harmonica Magic Virtuoso Display in American Folk Music*, in Em 24, 1980, H. 2, 211-221,
- **J. MACEROLLO**, *Accordion Resource Manual*, Toronto 1980
- **H. NOTH**, *stud. zum Akkordeon*, Trossingen 1980
- **D. BINDER**, *A Formal and Stylistic Analysis of Selected Compositions for Solo Accordion with Accompanying Ensembles by 20th Century American Composers*, Muncie/Ind. 1981
- **J. CLEGG**, *The Music of Zulu Immigrant Workers in Johannesburg. A Focus on Concertina and Guitar*, Johannesburg 1981
- **A. FETT**, *50 Jahre Hohner-Verlag*, Trossingen 1981
- **A. MAUERHOFER**, *Zur Ergologie der Steirischen Harmonika*, in *Studia instrumentorum musicae popularis* 7, Stockholm 1981, 169-179
- **J. VICAR**, *Akordeon a jeho hudebni uplatneni*, Prag 1981
- **S. KUMAR**, *Harmonium*, Delhi 1982
- **C. BÉGIN**, *La Musique traditionnelle pour accordéon diatonique*, in: P. Bruneau (Hrsg.), *Archives of the Canadian Centre for Folk Culture Studies published by the National Museums of Canada* 47, Ontario 1983 (= Mercury series 47)
- **U. H. EUTENEUER ROHRER**, *Das Akkordeon. Perspektiven eines Instr. in Lit. und Kulturgesch.*, in: *Neuland* 3, Ettlingen 1983, 131-137
- **H.-P. GRAF**, *Aus den Zwischenwelten der Musik. Zur Soziologie des Akkordeons*, in: G. Noll (Hrsg.), *Mus. Teilkulturen*, K. 1983, 162-169 (= *Musikpädagog. Forschung. Dossier* 4)
- **A. M. MIREK**, *Istorija ganmonno-bajannoj kultury v Rossii c 1800 da 1941goda* (Die Gesch. des Harmonika- und Bajan-Kultur in Rußland von 1800 bis 1941), VNII Iskusstvoznaniya Ministerstva Kultury SSSR, M. 1983
- **N. VAN STRATEN**. *Tonbildung und Artikulation auf dem Akkordeon*, Trossingen 1983
- **W. ZINTGRAF**, *Hugo Hemmann's Weg nach Trossingen. Eine Dokumentation zur Reform der Musik für Harmonikainstr. und zur Entw. einer »pädagogischen Provinz«*, Karlsruhe 1983
- **L. ADLER**, *It ain't necessarily so*, N.Y. 1984
- **W. CAWDELL**, *Eine kurze Darstellung der Engl. Concertina, ihrer Verwendungsmöglichkeiten und Qualitäten, ihrer leichten Erlernbarkeit und anderer Vorzüge (1866)*, Bochum 1984 (= *Texte zur Gesch. und Gegenwart des Akkordeons* 3)
- **Y. DEFRANCE**, *Traditions populaires et industrialisation. Le Cas de l' accordéon*, in: *Ethnologie française »Ethnologia«*. Revue d'ethnologie et des sciences sociales publié par la S.E.L.M. avec le concours du C.N.R.S. 14, La Bouèze 1984, 223-236
- **W. ESCHENBACHER**, *Rudolf Würthner und das Orch. des Hauses Hohner*, Trossingen 1984

- **G. GAGLIARDI**, *Kleines Hdb. des Akkordeonisten* (1911), Bochum 1984 (= Texte zur Gesch. und Gegenwart des Akkordeons 2)
- **H. C. JACOBS**, *Die Engl. Concertina und ihre Zeit*, in: Das Akkordeon. Fach und Informationsschrift des Deutschen Akkordeonlehrer- Verbandes DALV e.V. 7/8/9, 1983, 16-35, 10-20; 1984, 19-27
- **W. LINDE**, *Handzugintr.*, Aldingen 1985
- **P. MONICHON**, *L'Accordéon*, Lausanne/Tours/P. 1985 (= Collection ›Instruments de musique«)
- **J. PICHURA**, *Literatura akordeonowa. Rys historyczny do roku 1980*, Kattowitz 1985
- **G. RICHTER**, *Akust. Probleme bei Akkordeons und Mundharmonikas*, Tl. 1: *Einf. in die allg. Grundlagen*, Tl. 2: *Unversuchungen spezieller Phänomene*, Bergkamen 1985 (= Hdb. der Harmonika-Instr. 1)
- **L. UKROPCOVA**, *Heligónka. Nástroj a ľudovy hudobny repertoár* (Heligónka. Stimmung und Spielrepertoire), in: *Musicologica slovacica* 10, 1985, 47-88
- **P. M. BLAJA**, *Repertòri de bal per accordeon diatonic*, Toulouse 1986
- **W. DEUTSCH**, *Mit Hackbrett und Harmonika. Bedeutung und Ausstrahlung der Volksmusik in Salzburg*, in: *ÖMZ* 41, 1986, 419-428
- **Z. FRATI u.a.**, *Castelfidardo e la storia della fisarmonica*, Castelfidardo 1986
- **P. GERVASONI**, *L'Accordéon, Instrument du XXe siècle*, P. 1986
- **D. JURQUET**, *L accordéon du 18e au 20e siècle*, Ravensburg/ Weingartshof 1986
- **H. KRAUSS**, *Das Akkordeon. Ende oder Wende seiner Instrumentenbaulichen Enrw.?* in: *Zs. für Musikpädagogik* 11, 1986, H. 34, 41-45
- **P. KRÜMM**, *Accordéons-brevets-Paris? Toute une histoire!*, in: *Modal. La Revue des musiques traditionnelles* 3, 1986, 12-16
- **M. PODHAJSKI**, *Problemy techniki kompozytorskiej w wybranych utworach akordeonowych polskich kompozytorów współczesnych* (Kompositionstechnische Probleme in ausgewählten Akkordeonwerken poln. Komponisten der Gegenwart), in: *Zeszyty naukowe: Akademia Muzyczna im. St. Moniuszki* 25, 1986, 61-94
- **I. BELL**, *The Big Squeeze*, in: *Canadian Folk Music Bulletin* 21, 1987, H. 3, 4-9
- **M. DUNKEL**, *Bandonion und Konzertina. Ein Beitrag zur Darstellung des Instrumententyps*, Mn./Salzburg 1987 (= Berliner mw. Arbeiten 30)
- **F. GALBIATI u.a.**, *L e fisarmoniche/Physhanmonicas*, Mld. 1987 (= Itinerari d'immagini 6)
- **H.-P. GRAF**, *Concertina-und Bandoneonkultur. Organisierte Arbeiterfreizeit in Deutschland zwischen 1870 und dem Ende der Weimarer Republik*, in: S. Schütte (Hrsg.), *Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19 Jh. bis zum Ende der Weimarer Republik*, Hbg.-Reinbek 1987, 212-235 (= *Gesch. der Musik in Deutschland*)
- **D. VAN HEUVEL**, *Catalogus van de expositie in het kader van de Coupe Mondiale, Arnhem, 20-25 oktober 1987*, Arnhem 1987

- **R. KAUPENJOHANN**, *Das Akkordeon. Eine kurze Darstellung der heutigen, in der Bundesrepublik Deutschland gebräuchlichsten Instrumententypen*, Bochum 1987 (= Texte zur Gesch. und Gegenwart des Akkordeons 1)
- **B. LASBLEIZ**, *Boest an diaoul - La Boîte du diable. L'Accordéon en pays de gavotte*, P. 1987
- **L. ORTSTEIN**, *L'Art de l'accordéon traditionnel dans la grande région de Québec, hier, aujourd'hui et demain. Exposition photographique*, Québec 1987
- **J.-P. SWERTS**, *Van trekken en duwen. De geschiedenis van het trekorgel*, Hasselt 1987
- **F. E. BUTLER**, *Concertinas in the Commercial Road - the Story of George Jones*, in: *Concertina & Squeezebox* 20, 1989, 5-14
- **O. SIEJNA-BERNADY**, *Polskie harmonie i ich funkcja w kulturze muzycznej do 1939r* (Polnische Harmonien und ihre Funktion in der Musikkultur bis 1939), Warschau 1989
- **J. SNYDER**, *The Music of I. K. Dairo, Pioneer of the Juju Melodeon*, in: *Concertina & Squeezebox* 20, 1989, 22-26
- **A. BASSURMANOW**, *Bajanisten. Lexikon sowjetischer Akkordeonisten*, Bergkamen 1990 (= Hdb. der Harmonika-Instr. 3)
- **H. BOONE**, *Het accordeon en de voetbas in België*, Löwen 1990
- **G. RICHTER**, *Akkordeon. Hdb. für Musiker und Instrumentenbauer*, Wilhelmshaven 1990
- **P. P. SANCIN**, *Il libro dell'armonica. In Europa, in Friuli e nell'alto litorale adriatico*, Udine 1990
- **T. SCHWALL**, *Die Akkordeonstimmung. Ein Wegweiser durch Theorie und Praxis*, Mayen 1990
- **O. SIEJNA-BERNADY**, *Produkcja harmonii i akordeonów w Polsce do II wojny światowej* (Harmonien- und Akkordeonproduktion in Polen bis zum 2. Weltkrieg), in: *Instrumenty muzyczne w polskiej kulturze ludowej*, Warschau/Lódz 1990, 95-104
- **F. BILLARD**, *Histoires de l'accordéon*, Castelnau-le-Lez 1991
- **T. EICKHOFF**, *Kulturgesch. der Harmonika. Armin Fett - Pädagoge und Wegbereiter der Harmonika*, Bergkamen 1991 (= Hdb. der Harmonika-Instr. 4)
- **H. GENGLER**, *60 Jahre Deutscher Harmonika -Verband e.V. Eine zeitgeschichtl. Dokumentation*, Trossingen/Olberndorf 1991
- **M. HÄFNER**, *Harmonicas. Die Gesch. der Branche in Bildern und Texten*, Trossingen/Olberndorf 1991 (= Publikationen des Harmonikamuseums Trossingen 1)
- **W. LINDE**, *Das Große Buch der Handzuginstr.*, Trossingen 1991
- **F. R. LIPS**, *Die Kunst des Bajanspiels. Methodik und Didaktik des künstlerischen Akkordeonspiels*, Bergkamen 1991 (= Hdb. der Harmonika-Instr. 2)
- **R. MANOURY**, *Jean Ségurel. Un accordéon dans la bruyère*, Clermont-Ferrand 1991

- **H. SCURFIELD**, *Squashbox - the Concertina in South Africa*, in: *Concertina & Squeezebox* 25, 1991, 22-32
- **N. WAYNE**, *The Wheatstone English Concetina*, in: *GSJ* 44, 1991, 117-149
- **V. GREENE**, *A Passion for Polka Old-Time Ethnic Music in America*, Los Angeles/Oxd. 1992
- **K. FIELD**, *Harmonicas, Harps, and Heavy Breathers The Evolution of the People's Instnument*, N.Y. 1993 (= Fireside Book)
- **C. KEIL**, *Polka Happiness*, Philadelphia 1993
- **B. NYBERG**, *C. J. Malmling - dragspelsbyggare i Hedemora Musik i Dalarna*, Falun 1993 (= Dalarnas museums serie av smaskrifter 57)
- **E. ROTH**, *Schwyzerörgeli. Eine Kulturgesch. und Instrumentenkunde*, Aarau/Stg. 1993
- **CHR. WAGNER**, *Das Akkordeon. Eine wilde Karriere*, Bln. 1993
- **DERS**, *Hermann schittenhelm 1893-1979. Meisterspieler und Pionier der Handharmonika-Orchesterbewegung*, Trossingen 1993 (= Publikationen des Harmonikamuseums 2)
- **H. BOONE**, *Het accordeon in onze Volkscultuur. De historische en bouwtechnische evolutie van het accordeon in Vlaanderen, Wallonie en Brussel, en een overzicht van de Europese variteiten/ L'Accordéon dans notre culture populaire. L'evolution historique et technique de l'accordéon en Flandres, en Wallonie et à Bruxelles, suivie d'un aperçu des variétés européennes*, Brs. 1994
- **G. H. DARAZS**, *Klang der Welt - Hohner prägt eine neue Musikkultur*, Trossingen 1994
- **W. ESCHENBACHER**, *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon Die Entw. eines Instr. und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990*, ebd. 1994
- **J. FAUKSTAD**, *Verdensartisten Toralf Tollefsen (Der Weltstar Toralf Tollefsen)*, Askim 1994
- **R. FISCHER**, *Studien zur Didaktik des Akkordeonspiels. Ein Beitrag zum Instrumentalunterricht*, Bergkamen 1994
- **J. SNYDER**, *Leadbelly and His Windjammer: Examining the African American Button Accordion Tradition*, in: *American Music*, 1994, 148-166
- **CHR. WAGNER**, *Schweineorgel oder Konzertinstrument? Zur Biographie eines geschmähten Klangerzeugers*, in: *NZfM*, 1994, Nr. 2, 4-6
- **M. DUNKEL**, *Akkordeon Bandonion, Concetina Bibliographie*, Bochum 1995 (= Texte zur Gesch. und Gegenwart des Akkordeons 6)
- **H. LUCK**, *Die Balginstrumente Die hist. Enrw. bis 1945*, Bergkamen 1995.

**MARIA DUNKEL**

**Accordion** [accordeon, accordian, squashbox, squeezebox] (Fr. *accordéon*, Ger. *Akkordeon*, *Handharmonika*, *Klavier-Harmonika*, *Ziehharmonika*; It. *armonica a manticino*, *fisarmonica*; Russ. *bayan*, *garmonica*, *garmoschka*). A term applied to a number of portable free-reed aerophones. Their common features include a mechanical keyboard under each hand, manipulated by the fingers to select pitches. The keyboards are connected by folded bellows which induce air to flow through the reedplates; these move horizontally and are controlled by arm pressures that in turn regulate the loudness of the sound emitted. An air-button or -bar on the left-hand end, operated by the thumb or palm, is used to fill and empty the bellows without sounding a note. Straps hold the instrument in the hands or on the shoulders. The casework around the keyboards and covering the reedplates is usually of a style and decoration that has become associated with the type of accordion and is sometimes identifiable with its company of origin. Accordions are related historically, organologically and technologically to the REED ORGAN, specifically the table harmonium, and the harmonica (*see* HARMONICA (i)).

The word 'accordion' is widely used specifically to mean the type of instrument with a rectangular body shape, a chromatic right-hand keyboard (whether with piano keys or buttons) parallel to the player's body and a bass button keyboard under the left hand. The bass keyboard of this kind of instrument has combinations of buttons that play single notes and buttons that are mechanically coupled to sound chord formations. The term 'melodeon' is sometimes used for smaller diatonic button accordions, types typically with one or two righthand rows of buttons (*see* MELODEON (ii)). 'Concertina' refers to chromatic and diatonic instruments with buttons parallel to the bellows. Some varieties of concertina have polygonal shapes (usually hexagonal), but square, box-shaped concertinas have also been made since they were first developed in the 1830s, notably the diatonic 'Chemnitz' concertina. The BANDONEON is essentially a variant of the Chemnitz concertina, also being square or rectangular in shape. In some respects these instruments have distinct histories, usages and repertoires (*see* CONCERTINA). It is possible, therefore, to distinguish between the accordion and the concertina as two distinct groups within the same family of instruments. However, in many languages and cultures the term 'accordion' is more generally assigned to all instruments of this family, to the extent that the specificity of the distinctions is lost. Furthermore, a historical view of the evolution of these instruments shows profuse interrelationships in terms of their invention, countries of origin and manufacture, and their construction and terminology. A world-view of the accordion must therefore allow the inclusion of all kinds of free-reed aerophone that conform to the definitions outlined in the first paragraph of this article.

1. Construction. 2. Types: (i) Diatonic accordions (ii) Chromatic accordions (a) The piano accordion (b) The button chromatic accordion (iii) Hybrid and other models. 3. History and manufacture. 4. The chromatic accordion: education, performers and concert repertory. 5. The accordion in Africa.

## 1. CONSTRUCTION.

Although the following describes the construction of a full-size piano accordion (fig.1), all types of accordion work on variations of the same principle. The sound is produced by free reeds, made of highly tempered steel. The reed tongues are riveted to an aluminium alloy reed-plate containing two slots of the same size as the reeds, one reed being set on each side of the plate and a leather or plastic valve attached on the opposite side to each reed. A set of reed-plates corresponding to the range of the keyboard is affixed in order on a wooden reed block which aligns with the holes in the palette board (pan), and up to six of these blocks are fitted in the treble casing. The treble keyboard is attached at a right angle to the casing. The reed blocks and the slide mechanism of the register switches (shifts) are inside the bellows, on the palette board.

The depression of a treble key raises the palette, and allows air to pass through the reed block to actuate the reed; the airflow is created by the inward or outward movement of the bellows. The palette action is usually covered by the treble grill, a fretted metal, wood or plastic cover lined with a decorative, thin fabric, which allows the passage of both air and sound. The bass side is similarly constructed, though the bass palettes are connected

to the buttons by rods and levers. A bass handstrap is fitted over the full length of the bass board and an air-release valve is provided to enable the bellows to open and close silently when desired.

The bellows are built of heavy cardstock paper with fibrous grain, folded and pleated with soft leather gussets inset in each inner corner and shaped metal protectors on each outside corner, secured and reinforced by a gauzelined plastic called bellows tape. Wooden frames connect each end to the casings, soft leather or foam rubber keeps the instrument airtight. Internal locks or external straps are provided to keep the bellows closed when not in use. Virtually all accordion-family instruments have a wooden casing, which is covered with a skin of cellulose or wood veneers, and decorated with inlays, rhinestones, etchings, paint or other finishing processes. Less commonly, instruments are constructed with aluminium-alloy subframes, in total or in part. A few others are made of highdensity rigid plastic with resonance characteristics. The nature of the frame and its decoration have little impact on the sound quality of the instrument; of greater consideration in the choice of materials is stability, durability and weight.

The fundamental tone of the accordion is that produced by a single reed at normal (8') pitch over the entire range of the keyboard. Shifts (also called 'stops' or 'switches') may be provided, on larger models in both the treble and the bass sections, worked by stop knobs or tablets. They make available extra sets of reeds to be sounded simultaneously with the main rank, in various combinations, giving a variety of tone colours. Examples of shifts include unison, suboctave (16'), superoctave (4'), quint and tremolo ranks. Simpler instruments with no shifts may be tuned either 'dry' (with two reed banks tuned in unison) or to varying degrees of 'wetness' (with the two banks tuned slightly out with each other so that they beat together, creating an undulating effect akin to the *Voix céleste* of the organ). On larger accordions such tremolo ranks may be brought on and taken off with a shift. The sound characteristic of two banks of reeds detuned to produce two or three beats per second is commonly referred to as 'Italian tremolo'. Wider tremolos are called 'German', 'French', 'Slovenian' and so on. A true 'musette' tuning requires each key to sound three reed banks, the middle one tuned 'pure' and the two outer ones tuned respectively sharp and flat to the main note (and with about 40 cents difference between each other), producing a wide tremolo. Accordions are most commonly tuned to equal temperament.

## 2. TYPES.

The accordion family of instruments has a complex taxonomy. The first level of division within the family is determined by whether the same or different notes are produced on a single key or button on the opening and closing of the bellows. Instruments that produce the same notes (sometimes said to have 'double action') usually have a chromatic compass. Those that produce two notes per key ('single action') have a diatonic compass. Accordions may be further classed according to body shape, keyboard type and the organization of notes. Particular models also vary greatly in terms of intrinsic quality of manufacture, refinements of design, numbers of parts, tuning systems, and extra ranks or registers of different-sounding reeds (operated by shifts).

The members of the accordion family currently in mass production and common usage include diatonic and chromatic versions of button accordions, concertinas and bandoneons, and chromatic piano accordions. Versions of all types have been produced with electronic modifications such as pick-ups, synthetic sound generators or MIDI systems. These instruments therefore become electronic controllers. A dilemma of classification arises when all acoustic sounding parts have been omitted and the sounds produced are all electronic samples (*see* ELECTROPHONE). The current convention is to consider all accordions with electronic applications within the category to which their body-shapes and keyboards belong.

### (i) *Diatonic accordions.*

The button diatonic accordion is certainly the most popular type of accordion, and is manufactured in most regions of the world. Virtually every culture has its own favoured version, adapted by key, note selection and note order to the requirements of its music. At least 40, but perhaps as many as 55 varieties can be identified. Its predominant usage is in traditional music, though some players, especially in Germany and Ireland, achieve concert-artist status as soloists, in ensembles or orchestras. Those models that employ the most advanced technologies originate in Germany (e.g. the Hohner 'Morino Overture' model). Italy produces the most varied range of models, and the Cajun-style singlerow button accordion is the product of American cottageindustry, although some major European manufacturers also produce Cajun-style models (alongside 'Viennese-' or 'German-style' one-row diatonics).



The buttons on the right-hand keyboard are arranged in rows of 10 to 13 buttons, usually containing a major scale. With the push of the bellows the major triad of the home key is obtained, and the other pitches of the scale are obtained on the pull. Models are made with up to five rows, though one and three are probably the most common. Many key combinations may be found, but common ones include G/C, C/F, D/G, G/C/F, G/C/F/B $\flat$ , B/C/C $\sharp$ , B/C and C/C $\sharp$ . Left-hand buttons play bass notes and chords for accompaniment and are also often single action. The number of bass buttons ranges from two on one-row melodeons (which play the bass note and triad of the key of the melody row on the push, and of the dominant on the pull) to about 24 on larger models (fig.2). The air-button or -bar is especially necessary during performance on these instruments to replenish during passages requiring many notes in one direction. The instrument may be strapped to hands or have additional shoulder straps. Some instruments have pullstops at the chin-end of the treble casing and some have shifttablets on the grill-face.

Cajun players use one-row diatonic accordions, often made in Louisiana by turn-of-the-century methods. Zydeco players use either three-row button diatonics or piano accordions. Players of Irish traditional music often use two-row B/C diatonics, some specially modified to meet the performance needs of the individual players. Tex-Mex or Conjunto players use three-row button diatonics.

Other diatonic members of the accordion family include the Anglo (or Anglo-German) CONCERTINA, the squareshaped German *Konzertina* (or Chemnitz concertina) and its derivative, the BANDONEON.

## (ii) Chromatic accordions.

### (a) The piano accordion.

As its name suggests, the righthand section of this accordion contains a piano-type keyboard, commonly having up to 45 keys. Shifts that isolate or couple reed-banks appear on most models, although the numbers of reed-banks available vary from model to model: full-size instruments usually have four.

Various systems of bass buttons have been developed. The most common type is the 120-button 'standard' or 'Stradella' bass, consisting of six rows of buttons: two rows of single bass notes a major 3rd apart, called fundamental and counterbass rows, arranged according to the circle of 5ths; and the remaining buttons arranged in four rows playing major, minor, dominant 7th and diminished chords respectively for each fundamental. Various 'freebase' systems have been designed, which consist of single-note buttons with a range of up to five octaves. 'Converter' accordions are capable of switching from standard bass to freebase (fig. 3b). 'Combi' or 'Manual III' models have five or six standard-bass rows in addition to three freebase rows containing a compass of about three octaves. Standard basses usually have five reed-banks, and freebase instruments can have eight or nine.

Bellows usually have 16 to 19 folds. Piano accordions can vary in weight from 4 to 14 kg. They are manufactured in many countries, but the finest originate in Germany (the Hohner 'Gola' and 'Morino' models) and Italy (e.g. models by Pigini), and the largest output comes from China (manufacturers such as Parrot, and Bai Le). Piano accordions are used to perform all kinds of music from folk and popular styles to jazz and concert music, whether solo or in ensemble.

### (b) The button chromatic accordion.

Known as the *bayan* in Russia and the *musette* in France, these differ from piano accordions mainly in that the right-hand section of this type of accordion is organized in three four or five rows of buttons, usually coloured black and white. Adjacent buttons along the rows are in minor thirds, and three of the rows are arranged symmetrically a semitone apart. Rows four and five duplicate, and are coupled to rows one and two respectively, offering alternative fingerings. Because all keys are fingered identically, transposition is easy. There are four common varieties, named after the placement of a particular note on the outside row. The 'B' system (fig.4d) is preferred in Germany and Russia, 'C' (fig.4b) in Italy and North America, and 'G' (fig.4a) almost exclusively in Finland. The 'reverse B' is declining in popularity (fig.4c). Other details of their construction, including the organization of the basses, are much the same as on the piano accordion, though different cultures favour characteristic tuning styles. The finest button chromatics are made in Italy (the Pigini 'Mythos' and 'Super-Bayan' models; fig.5), Russia (the 'Jupiter' model made by the Moscow Experimental Laboratory) and Germany (the Hohner 'Gola' and 'Morino' button models).

The English concertina is a chromatic instrument, and there are chromatic varieties of bandoneon.

### (iii) Hybrid and other models.

Many types of accordion have been made with various combinations of diatonic and chromatic keyboards (fig.3a), most of which are rare and no longer in production, and various other keyboard systems have also been adapted to the accordion. These include half-chromatic hybrids, which play chromatically in one section and diatonically in the other; ‘common accordions’, where the right-hand is diatonic and the lefthand section plays standardbass; ‘two-system trebles’, which combine chromatic rows of buttons with one or more diatonic rows; the ‘uniformkeyboard’ (or ‘checkerboard keyboard’), designed by John Reuther (1905-84), which is an adaptation of the Janko piano keyboard (*see* JANKO, PAUL VON) to the accordion.

The *garmoshka* is a large group of accordions found in both diatonic and chromatic varieties in Russia and eastern Europe. They are intended as folk rather than concert instruments, and they evolved largely independent of Western influences. A typical instrument has in the right hand a single diatonic scale produced from doubleaction reeds activated by buttons arranged in two rows. The left hand has 12 or more buttons arranged in 5ths.

## 3. HISTORY AND MANUFACTURE.

Although the principle of the FREE REED has been known since pre-historic times, and in China has been applied to the SHENG since the second millennium BCE, it was not until the late 18th century that Europeans were experimenting intensively with the principle for use on organs. The first true reed organs were invented at the beginning of the next century (*see* REED ORGAN). In 1821 Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-64) made his mouthblown ‘Aura’ effectively the first harmonica, designed primarily as a tuning tool. The 15 reeds were cut from a single piece of metal and fastened onto a piece of wood with chambers and blowholes for use by the mouth. The following year he applied leather bellows, and closure pallets with a rudimentary keying device over the individual reedchambers, and patented the instrument as the ‘Handaeoline’. This instrument was developed further by the Austrian Cyril Demian (1772-1847) whose patent of 1829 under the name of ‘Accordion’ added accompanying chords. In the ‘complete accordion’, built by Demian and his sons Guido and Karl in 1834, a second treble row of chromatic ‘helper’ notes was added, and the left-hand section included a chromatic row. By 1830 Demian-type instruments were being copied in Belgium by Charles Buffet and in Paris by J.-B.-N. Fourneux and M. Busson (fig.6). These diatonic instruments were made in various keys with brass reed work, having ten to 12 treble keys and two bass buttons and casework made in rosewood with inlays of ivory and mother-of-pearl. Another Austrian, Matthaues Bauer, is credited with the invention in 1838 of a reed block with individual reed-chambers, open at one end but closed off by pallets at the key-rod end. By 1863 Paolo Soprani was making diatonic accordions in Castelfidardo, near Ancona, Italy, which has remained a major centre of accordion manufacture to the present day.

The first chromatic button accordion was built by the Viennese musician Franz Walther in 1850. It had 46 buttons (later expanded to 52) in the right hand, arranged in three rows of minor 3rds, each row a half-step apart. The bass section had eight (later 12) diatonic buttons divided between single bass notes and two-note chords. Before the end of the century the Dallapé company (at Stradella, near Piacenza) developed a model that included free basses. In Russia, mass-production of accordions began in Tula in the 1830s. In 1870 the Russian Nikolai Beloborodov, working in Tula, developed the threerow chromatic that became the bayan.

Busson in Paris is sometimes given the credit for the invention of the piano accordion in 1855 (*accordéonorgue*, *flûtina* or *harmonieflûte*). In fact, Bauer had exhibited a three-octave ‘Clavierharmonika’ at a trade fair in Vienna the previous year. Bauer had already experimented with the chromatic accordion of Walther, and had built his first Clavierharmonika (with buttons) in 1851. The bass section, like that of Walther’s accordion, was diatonic. The 1854 description of the Clavierharmonika contains the first written notice that the piano keyboard was to be played with the right hand, the bass buttons with the left and the bellows pulled horizontally (Richter, A1990). Busson’s *accordéon-orgue* had a small three-octave piano keyboard, single-action reeds and reservoir bellows (which could be pumped by the left hand or, with the instrument placed on a stand, with a pedal mechanism), but no basses or air button, giving uniform tone, rather similar to the contemporary seraphine or harmonium. It was the accordion’s uniform tone, considered novel at the time, and its breadth of nuance-rich music, as well as its portability and affordability, that endeared it to large populations. Popular demand inspired mass production and established economic foundations for such firms as Hohner (Trossingen 1857), Soprani (Castelfidardo, 1872) and Dallapé (Stradella, 1876), among others, to become known

worldwide. The bass keyboard was gradually developed, so that by the beginning of the 20th century it could provide accompaniments in all keys.

Early accordions and concertinas were physically small and contained few internal parts. Within a few years of the first patents, driven by increasing competition and a continual interest in expanding the instrument's musical capacity and efficiency, makers were constructing larger and stronger instruments with wider tonal ranges. The specifics of size and content of each member of the family evolved in different regions to accommodate the demands of the culture in which it flourished. As ideals of artistic breadth grew to include abstract concert and virtuoso performance, the most complex instruments have come to tax the limits of human endurance in size and weight. In the present day, some manufacturers are continuing to seek ways to lighten the burden while retaining its range, capacity and controllability.

The manufacture of piano and button chromatic accordions is centered in mass production by large companies. While some accordions built around the 1950s and 1960s, notably Hohner 'Morinos' and 'Golas', have escalated greatly in value and are prized by performers, the competitive brands of the end of the 20th century are continuing to incorporate innovative refinements that set increasingly higher standards for their top-models. Small companies and home production also continue, especially in concertinas and button diatonic accordions. While some of these are similarly interested in improving their products, others judiciously retain construction practices related to those of the 1930s explained perhaps by a ground-swell of nostalgia for traditional music and instruments.

Seen worldwide, the accordion industry is both healthy and troubled. Escalating costs of labour and materials are reflected in the faltering viability of many traditionally solid companies. Most notable perhaps is the sale of Hohner in Trossingen, which for nearly a hundred years was one of the foremost producers and innovators. The former East German company Weltmeister, of Klingenthal, has been returned to private ownership, renamed Harmona.

By far the most important source of accordion-family instruments is Italy, the pre-eminent center being Castelfidardo. Located in this city are a few dozen larger and smaller exporters that satisfy much of the world market for parts and complete instruments, including Borsini, Bugari, Castagnari, Excelsior, Menghini, Pigni, Scandalli, Victoria and Zero Sette. Many brands are produced only for export to particular countries (thus North American brands such as Bell, Castiglione, Colombo, Excelsior, Gabanelli, Guilietti, Imperial, Iorio, Kuchar, Lo Duca, Mervar, Modern, Monarch, Noble, Pancordion, Petosa, Silvertone, Titano - *see* fig.3, Video and Wurliitzer have past or present American ownership, but are produced in Italy). American manufacturers such as the Chemnitz concertina maker Christy Hengel use reeds produced in Italy.

In Russia accordion manufacture followed a nearly separate, unique evolution. Since World War II, the Moscow Experimental Laboratory (MEL) has produced high-quality bayans, whose sound qualities are much admired even if the instruments are exceedingly large and heavy. The Pigni company in Italy is working together with MEL to produce the 'Mythos' *bayan* model that conjoins the best of Italian manufacturing techniques with the Russian aesthetic. Other east European countries are also producing good quality but reasonably priced instruments, such as Delicia in the Czech Republic. China and other East Asian countries have come to prominence in the last few decades of the century for mass manufacture of inexpensive student instruments.

#### **4. THE CHROMATIC ACCORDION: EDUCATION, PERFORMERS AND CONCERT REPERTORY.**

By the early 20th century the accordion was associated around the world with traditional music, cafes, dance halls and music halls. In order for it to be taken seriously as a concert instrument there was a need for schools to give high-level instruction on the instrument, for the development of an original repertory by recognized composers, and for refinements to be made to the instrument so that it could produce what the new repertory required. It also needed to be capable of responding consistently to the demands of subtle artistic performance. Ernst Hohner grasped the dilemma and approached Paul Hindemith (whose *Kammermusik* no.1, 1922, included an accordion in the chamber orchestra) to write original music for the instrument. Hindemith recommended a talented young composer, Hugo Herrmann, for the task. Herrmann agreed and wrote *Sieben neue Spielmusiken* (1927), the first original work for solo accordion.

In 1931 Hohner founded the Harmonika-Fachschule in Trossingen. Herrmann became its director, hiring an extraordinary body of staff, including Hermann Schittenhelm, Armin Fett and Ly Braun, who each retain historic prominence, and together they attracted serious students to the study of the instrument. It later

became an official state academy. Herrmann and colleagues devised a curriculum that for decades produced artists and teachers of unequalled calibre. The graduates (who included Rudolf Wuerthner, Marianne Probst and Hugo Noth) were qualified to work for others or for themselves, perform with excellence and repair their own instruments. Many composed and arranged new music for accordion, and some became scholars in their own right. As the quality of repertory and performance rose, so the Hohner factory was driven to become a world leader in technological research and development of free-reed instruments. Many innovations in construction, along with clarification of an idealized acoustic aesthetic, responded to new demands from the concert stage. Also in 1931, Hohner began publishing music and teaching materials for all sorts of accordions.

By about 1945 large-scale pieces were being written with a preference for polyphonic styles. Freebass or combi (the 'Manual III' system, which has three rows of chromatically arranged freebase buttons above a full set of standard-bass rows) accordions were preferred, and fewer original pieces were written for standard-bass only. One example that is still part of the concert repertory is Hans Brehme's *Paganiniana* (1952), in which the treble keyboard is played with the freebase in strict polyphony, punctuated by chords played on the standard-bass. Free tonality and atonality became the preferred styles for composition, made possible with the advent of freebase accordions (e.g. Herrman's *Irland-Suite*, 1955; Rudolf Wuerthner: *Morgen im Bergen*, 1965; Carmelo Pino: *Suite for Accordion*, 1969). In 1947 the Orchestra des Hauses Hohner was founded under the direction of Rudolf Wuerthner (1920-74; Wuerthner acted also as soloist, arranger and composer), using the Hohner Morino and Gola models (and the electronic accordion, the 'Elektronium'), and helped promote the new repertory by touring in many countries of the world. Following this lead, many such accordion orchestras arose throughout Germany, and others were set up by accordion clubs throughout the world. In East Germany, Klingenthal and Markneukirchen were centres of construction and teaching, and many advances were made there that were disseminated among other Eastern bloc countries.

A tremendous growth in original repertory took place from about 1963, when the Städtische Musikschule Trossingen sought to expand the presence of experimental music and atonal styles in its concerts. One of the most important composers of new music for the accordion of this period was Wolfgang Jacobi (1894-1972). This period was also marked by the publication of accordion music by Scandinavian composers such as the Dane Ole Schmidt and N. V. Bentzon and the Swede T. I. Lundquist (for a full repertory list, *see* Maurer, C1990). By the 1980s, however, the Hohner Company was in financial turmoil, leading to a decline in the resources of the school and its activities (*see* HOHNER). Trossingen still hosts many international events, holds the Hohner Archiv and remains a centre for accordion activities in Germany.

The Association Internationale des Accordeonistes (now the Confederation Internationale des Accordeonistes) was founded in Paris in 1935 with the primary aim to elevate the status of the accordion (which at the time was scarcely recognized as a serious musical instrument) in the world of music. The British College of Accordionists was founded in 1936 and its syllabus of examinations has proved a vital factor in the musical development of the accordion in Britain. Several associations were founded in the USA, including the American Accordionists' Association (founded 1938) and the Accordionists & Teachers Guild International (1940), and many large and small private teaching studios and accordion clubs exist nationwide. The only accordion-specific museum in the USA, and one of the largest collections in the world (1000 instruments) is A World of Accordions Museum, opened in 1993 and located in Duluth, Minnesota.

The huge popularity of chromatic button and piano accordions in the USA is inspired by the virtuosos who arrived from all over Europe in the early decades of the 20th century, and this diversity of origin is reflected in the repertory and teaching methods that have abounded, as well as in the plethora of ethnic musical styles that survive in various parts of the country. Especially influential on the piano accordion as concert performers and composers were Italian emigrants such as Pietro Deiro (1888-1954; in 1912 he made the first recording of a piano accordion, Victor 35345) and his brother Guido, Pietro Frosini (1885-1951; one of the first accordionists to use the freebase system) and Anthony Galla Rini (*b* 1904). Another important early American accordion player was Charles Magnante (1906-?1988). The accordion became established as a dance band component by performers such as Myron Floren and Lawrence Welk (1903-92), Frankie Yankovic and Joey Miskulin. Virtuosos like Dick Contino (*b* 1930) demonstrate the accordion's entertainment appeal, and similarly, the jazz stylings of Art Van Damme, Joe Mooney, Eddie Monteiro, Frank Marocco and Amy Jo Sawyer have attracted a great popular following. Artists whose seriousness and varied accomplishments stand as examples to the future are Carmelo Pino and Peter Soave. Notable teachers such as Willard Palmer (1917-96) and his partner Bill Hughes, Joan Cochran Sommers, Robert Davine, and Lana Gore have influenced the

development of generations of students (some who became world champions). Palmer was instrumental in the development of the quint-converter accordion. In the 1990s there was a nostalgic resurgence of interest in accordion- or bandoneon-led traditional musics such as the tango (William Schimmel, Peter Soave), the polka (Frankie Yankovic), Cajun, zydeco and TexMex/conjunto.

The existence of many hundreds of method books for playing various types of diatonic accordion reflects the popular nature of the instrument and its appeal to the amateur player. One feature of many of these books is the attempt to find some kind of suitable tablature for the instrument in order to obviate the readers' need to learn how to read normal music notation. Few such tablatures have been successful, being usually specific to a particular model of accordion; indeed, some have even proved harder to learn than notation.

Composers of works featuring the accordion have included Alban Berg (*Wozzeck*, 1923), Roy Harris (Theme and Variations, 1947), Paul Dessau (*Die Verurteilung des Lukullus*, 1949), Carmelo Pino (*Sonata Moderne* op.2, 1956; Concertino for Accordion and Strings, 1964), Alan Hovhaness (Suite for Accordion, 1958, Accordion Concerto, 1959; *Rubaiyat*, 1979), Paul Creston (Accordion Concerto, 1958), Wallingford Riegger (*Cooper Square*, 1958), Henry Cowell (*Iridescent Rondo*, 1959; *Concerto brevis*, 1960), David Diamond (*Night Music*, 1961), Robert Russell Bennett (Quintet for accordion and string quartet, 1962), Nicolas Flageollo (Introduction and Scherzo, 1964), GUY KLUCEVSEK (an accordionist himself, he has composed many works for the instrument), William Schimmel (*Fables*, 1964; *The Spring Street Ritual*, 1978), Pauline Oliveros (many works, including *Horse Sings from Cloud*, 1975), Eric Salzman (*Accord*, 1975), Robert Rodriguez (*Tango*, 1985) and Luciano Berio (*Sequenza XIII*, 1995).

Although the accordion was well known and popular in the Baltic countries and Russia shortly after its invention - disseminated through trade and travellers as in the rest of the world - during the Soviet period its evolution was largely independent of and different from that of the Western world. The instruments were redesigned to fit the needs of the different cultures; some diatonic instruments became very different from those found in western Europe. Mirek (A1992) illustrated hundreds of accordion types, many not found outside the former Soviet Union. The principle concert accordion is, however, the chromatic button accordion or *bayan*; piano accordions and diatonic models are regarded as folk instruments.

The Communist Party's support for folk music paved the way for the establishment of a *bayan* conservatory programme at Kiev Conservatory in 1927; other courses are at the Gnesin Academy of Music, Moscow, at St Petersburg Conservatory and at the Vladivostok Accordionists Association. The standard of performance in the former Soviet Union is incredibly high, as demonstrated by its dominance of world competitions during the last 30 years of the 20th century. The first *bayan* sonata (1944) was composed by Nikolay Yakovlevich Chaykin (*b* 1915). Some of the greatest contemporary composers, such as S.A. Gubaydulina (*De profundis*, 1978), have found inspiration in Russian accordionists such as Fridrikh Lips (*b* 1948), Aleksandr Dmitriev (*b* 1950) and Oleg Sharov (*b* 1946). Some composer-performers such as Vyacheslav Anatol'yevich Semyonov (*Bulgarian Suite*, 1975) have found in themes of folk origin the starting point for their own masterworks.

At times the accordion has found usage in several of the countries of East Asia. Its portability and ease of performance endeared it to missionaries and political activists alike, while its slightly later association with the proletarian touring performance ensembles of the former Soviet Union made the accordion acceptable in contexts where other Western instruments were banned. A large amount of music for accordion has been published by the Chinese music presses, most of it in Western idioms and intended for instructional use or the accompaniment of massed singing.

## 5. THE ACCORDION IN AFRICA.

Accordions and concertinas have been present in most parts of sub-Saharan Africa since the 19th century, though with a somewhat scattered distribution. They were first brought to African coastal cities by European and West African (notably Kru) sailors, merchants and settlers, and taken inland by migrant workers. Many different models from Europe and elsewhere have been used. Although never attaining the popularity of the guitar, the accordion family has been a fundamental factor in the rise of several popular styles in both urban and rural areas. Accordions have been used both for solo expression and in small dance bands. Intrinsically African musical ideas have been transferred to these instruments, producing original and individual playing styles and techniques.

It is of limited relevance in African music to distinguish between the accordion and the concertina, since they have been used interchangeably and have had comparable functions in African cultures. They are also con-

nected conceptually and historically to the harmonica, another early European import. During the first decades of the 20th century in particular, many concertina or accordion players began as teenagers playing the harmonica. During the 1980s and 90s accordions were increasingly replaced by electronic keyboards.

According to Hugh Tracey (D1952, p.9) the concertina has been known among the Xhosa of South Africa since the 1820s, when it was introduced by settlers in the Eastern Cape. Among the musical uses developed by the Xhosa for this instrument is the accompaniment of group dances such as the *umteyo* (shaking dances), in which the player moves up and down between the files of dancers in order to be heard by all. In the 1950s Tracey found solo accordion music concentrated especially in Swaziland, among mine workers who could afford to buy such instruments. Musicians such as Yelanjani Matula Mkakwa Mugomezungu and (unusual in Africa) a female player, Josefa Malindisa, developed personal styles within the local tonal-harmonic system. Tracey described this music as 'topical song with concertina' featuring satires about life in the mines, love affairs, philosophical statements about women, and personal laments. Commercial recordings have also been made of accordion and concertina music in South Africa. In the 1970s record companies equipped their musicians with large, professional instruments for playing in the electric-guitar-based urban style known as *simanje-manje* or *mbaqanga*. This kind of instrumentation became known as 'accordion jive'. One notable performer at the Gallotone studios in Johannesburg in the 1970s was Alfred Makhlima (fig.7) who played in the Township Boys. The concertina player Gabriel Sakaria (b 1920; fig.8), from northern Namibia lived in Swakopmund, near the port of Walvis Bay, in the late 1930s. Elements of *maringa* music (see HIGHLIFE) from Congo and Sierra Leone are prominent in his diverse repertory, which includes church hymns, presumably the result of contact with sailors from West and Central Africa.

The accordion has been an inseparable ingredient of the Portuguese-Angolan musical culture of Luanda, especially the popular ballroom dance music called *rebita* or *semba*. *Rebita* first emerged in the late 19th century and similar developments occurred in other Portuguesespeaking areas of Africa, notably Cape Verde. In 1982 there were still four *rebita* clubs meeting regularly: instruments played at the Muxima Ngola club in the Rangel township included an accordion (*ngaieta*) and a scraper (*dikanza*), with dancers forming a circle and carrying out the *umbigada* (belly bounce). António Victorino Imperial (b 1906) was regarded as one of the most remarkable accordionists of his generation.

From the 1920s to the 50s accordions were popular in port cities all along the West African coast, from Matadi in Congo-Zaire to Douala (Cameroon) and Freetown (Sierra Leone), and were disseminated to rural areas by migrant workers. In Cameroon they had been introduced before World War I, when the territory was still under German colonial administration, and remained popular especially in the southern part of the country, although by the early 1960s the accordion was being superseded by contemporaneous styles based on high-life and Congolese guitar bands. The most important centre in West Africa for the rise and dispersal of accordion styles was Freetown, Sierra Leone, where the accordion was intimately linked with the Krio culture and with Kru mariners. According to Wolfgang Bender (D1994, p.235), one of the most favoured Mende singers and accordion players was Salia Koroma (b 1903), who made a large number of recordings spanning 40 or 50 years. Other Sierra Leone accordionists singing in Mende include Famous Foday and Edward Tokohina.

Accordions were also present on the East African coast from the early 20th century. They were part of the *taarab* ensembles recorded by Tracey in Dar es Salaam in the 1950s, along with four violins, two *udi* (lutes), ukulele or mandolin, clarinet, bass and drums. In Kenya the accordion was used in one of the earliest rumba bands the Rhino Boys, in the 1940s. The *m'bwiza* music played in Yao-speaking areas of Malawi and Mozambique is performed with accordion (*kodiyoni*), tin-rattle (*wayala*), hoe-blade (*khasu*) and a large double-headed drum (*ngolo*). Rooted in tonal concepts that are non-Western, this music demonstrates the wide margins of usage for the accordion in non-Western societies. One of the most outstanding performers of this music, Jonas Chapola (b 1933), recorded in 1983 at Malamyia, north of Makanjila (Kubik and Malamusi, D 1989), played a middle-size Hohner accordion.

## BIBLIOGRAPHY AND OTHER SOURCES

A Organology and technique. B History and general. C Repertory and bibliography. D Africa.

### A: ORGANOLGY AND TECHNIQUE

- K. Anders:** Handharmonika Schule (Trossingen, 1936)
- T. Charuhas:** The Accordion (New York, 1955)
- V. Geraci:** Principles of Accordion Technique (Chicago, 1955)
- A. Baines, ed.:** Musical Instruments through the Ages (Harmondsworth, 1961/R, 2/1966/R)
- A. Mirek:** Spravochnik po garmonikam [Tutor for the accordion] (Moscow, 1968)
- P. Monichon:** L'accordéon (Paris, 1971/R)
- A. Galla-Rini:** A Collection of Lectures for Accordionists (San Diego, 1981)
- L. Korycan:** 'Organologie harmonikových nástrojů' [Organology of organs], Hudební nástroje, xxii/2 (1985), 64-7
- G. Richter:** Akustische Probleme bei Akkordeons und Mundharmonikas (Bergkamen, 1985)
- M. Dunkel:** Bandonion und Konzertina: ein Beitrag zur Darstellung des Instrumententyps (Munich, 1987)
- F. Galbiati and N. Ciravegna:** Le fisarmoniche (Milan, 1987)
- R. M. Brandl:** 'Kunst- und Volksmusikinstrumente in den Beziehungen zwischen Orient und Okzident seit Anfang des 19. Jahrhunderts', Jb für musikalische Volks- und Völkerkunde, xiii (1988), 44-53
- T. Schwall:** Akkordeonstimmung: ein Wegweiser durch Theorie und Praxis (Mayen, 1989 2/1990)
- G. Richter:** Akkordeon; Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer (Leipzig, 1990)
- W. Linde:** Das Grosse Buch der Handzuginstrumente (Trossingen, 1991)
- F. Lips:** Die Kunst des Bajanspiels: Methodik und Didaktik des künstlerischen Akkordeonspiels (Bergkamen, 1991)
- W. Fehlhaber:** Das kleine Buch der Akkordeon-Akustik (Trossingen, 1992)
- A. Mirek:** Spravochnik garmonik ... akkordeonov i bayanov [The book of free-reed instruments ... accordions and bajans] (Moscow, 1992)
- T. Schwall:** Handharmonika-Instrumente: chromatische Akkordeons, diatonische Handharmonikas, Concertinas, Konzertinas, Bandonions (Mayen, 1998)

### B: HISTORY AND GENERAL

- MGG2** ('Harmonikainstrumente', **M. Dunkel**)
- H. Buschmann:** Christian Friedrich Ludwig Buschmann, der Erfinder der Mund- und der Handharmonika (Trossingen, 1938)
- A. Roth:** Geschichte der Harmonika Volksmusikinstrumente (Essen, 1954)
- A. Lämmle:** Matthias Hohner: Leben und Werk (Stuttgart, 1957)
- P. Monichon:** Petite histoire de l'accordéon (Paris, 1958)
- D. Balestriere, ed.:** Accordion Quarterly, i-ii (1972-3)
- B. Kjellstrom:** Dragspel: om ett kärt och misskänt instrument (Stockholm, 1976)
- F. Giannattasio:** L'organetto: uno strumento musicale contadino dell'era industriale (Rome, 1979)
- M. H. Peña:** The Emergence of Texas-Mexican Conjunto Music, 1935-1960: an Interpretive History (diss., U. of Texas, 1981)
- W. Maurer:** Accordion: Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur (Vienna, 1983)
- A. Mirek:** Istorija garmonno-bayannoy kul'turi v Rossii c 1800 do 1941 goda [The history of concertina and accordion in Russia from 1800 to 1941] (diss., All-Union Research Institute of Art Criticism, USSR Ministry of Culture, Moscow, 1983)
- R. Kaupenjohann and others:** Texte zur Geschichte und Gegenwart des Akkordeons (Bochum, 1984)
- J. Pichura:** Literatura akordeonowa: rys historyczny do roku 1980 [Accordion literature: the historical outline

- to 1980] (Katowice, 1985) [with Ger. summary]
- L. Ukropcova:** 'Heligónka: nástroj a ľudový hudobný repertoár' [The heligónka: the instrument and its folk music repertory], *Musicologica slovacica*, x (1985), 47-88 [with Ger. summary]
- Z. Frati and others:** *Castelfidardo e la storia della fisarmonica* (Castelfidardo, 1986)
- P. Gervasoni:** *L'accordéon, instrument du XX. siècle* (Paris, 1986)
- A. Penón and others:** *El bandoneón desde el tango/Le bandoneón depuis le tango* (Montreal, 1986/R1986 as *El bandoneón desde el tango/Petite histoire du bandoneón et du tango*; Eng. trans., 1989, as *The Bandoneon: a Tango History*)
- I. Bell:** 'The Big Squeeze: Button Accordions in Canada', *Canadian Folk Music Bulletin*, xxi (1987), no.3, pp.4-7; no.4, pp.7-14
- B. Lasbleiz and J.-M. Corgeron:** *Boest an diaoul/la boîte du diable: l'accordéon en pays de gavotte* (Dastum, 1987)
- P. Helisto:** 'Matti Rantanen, Apostle of the Finnish Accordion', *Finnish Music Quarterly*, v/2 (1989), 32-5
- I. Kolehmainen:** 'Do Not Dance to the Screeching, Insidious Accordions, Burn Them', *Finnish Music Quarterly*, v/2 (1989), 29-31
- P. Krümm:** 'Accordéons, brevets, Paris: toute une histoire', *Larigot: bulletin de ['Association des collectionneurs d'instruments à vent]*, no.5 (1989), 15-19
- H. Boone:** *Het accordeon en de voetbas in België* (Leuven, 1990)
- R. Flynn, E. Davison and E. Chavez:** *The Golden Age of the Accordion* (Schertz, TX, 1990/R)
- F. Billard, D. Roussin and G. H. Rabinovitch:** *Histoires de l'accordéon* (Paris, 1991)
- T. Eickhoff:** *Kultur-Geschichte der Harmonika: Armin Fett, Pädagoge und Wegbereiter der Harmonika-Bewegung* (Kamen, 1991)
- G. Mathon:** 'Une leçon d'orchestration', *Les cahiers du CIREM*, nos.20-21 (1991), 83-6
- V. R. Greene:** *A Passion for Polka: Old-Time Ethnic Music in America* (Berkeley, 1992)
- H. Luck:** *Die Balginstrumente: die historische Entwicklung bis 1945* (Bergkamen, 1995)
- H. Doktorski:** *The Classical Squeezebox: a Short History of the Accordion and Other Free-Reed Instruments in Classical Music* (Amsterdam, 1997)

## C: REPERTORY AND BIBLIOGRAPHY

- H. Herrmann:** *Einführung in die Komposition für Akkordeon* (Trossingen, 1949, 2/1955)
- A. Fett:** *Dreissig Jahre neue Musik für Harmonika, 1927-1957* (Trossingen, 1957)
- W. Linde:** *Alles über Reparaturen von Akkordeons, Melodicas, Mundharmonikas* (Trossingen, 1978)
- S. Platonova:** *Noviye tendentsii v sovremennoy sovetskoy muzike dlya bayana: 1960-e -pervaya polovina 1980-kh godov* [Recent Trends in Bajan Music: from the 1960s to the early 1980s] (diss., Lithuanian Conservatory, 1988)
- W. Maurer:** *Akkordeon-Bibliographie* (Trossingen, 1990)
- W. Eschenbacher:** *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon: die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990* (Trossingen, 1994)

## D: AFRICA

- H. Tracey:** *African Dances of the Witwatersrand Gold Mines* (Johannesburg, 1952)
- H. Tracey:** *The Sound of Africa Series: 210 Long Playing Records of Music and Songs from Central, Eastern and Southern Africa* (Roodeport, 1973) [catalogue]
- G. Kubik:** 'Recording utamaduni in Tanzania: a Field Report from Iringa and Mbeya Region', *Review of Ethnology*, v/11-14 (1978), 81-107
- S. Koroma:** *My Life Story, Stories and Songs from Sierra Leone*, v, ed. H. Hinzen and D.H. Malamah-Thomas (Freetown, 1985)
- W. Bender:** *disc notes, Sierra Leone Music: West African Gramophone Records Recorded at Freetown in the 1950s and early 60s*, Zensor ZS41 (1987)
- W. Bender:** 'Ebenezer Calender: an Appraisal', *Perspectives on African Music*, ed. W. Bender (Bayreuth, 1989), 43-68



- G. Kubik and M. A. Malamusi:** disc notes, Opeka Nyimbo: Musician Composers from Southern Malawi, Museum fur Völkerkunde, Berlin, MC 15 (1989)
- V. Erlmann, ed.:** Populäre Musik in Afrika (Berlin, 1991) [incl. W. Graebner: 'Tarabu: Popuäre Musik am Indischen Ozean', 181-200; G. Kubik: 'Muxima Ngola: Veränderungen und Strömungen in den Musikkulturen Angolas im 20. Jahrhundert', 201-72]
- W. Bender:** 'Farewell to the Queen: African Music on Shellac Discs', For Gerhard Kubik: Festschrift, ed. A. Schmidhofer and D. Schuller (Frankfurt, 1994), 219-44
- G. Kubik:** 'Cultural Interchange between Angola and Portugal in the Domain of Music since the Sixteenth Century', Portugal e o mundo: o encontro de cultural na música/Portugal and the World: the Encounters of Cultures in Music, ed. S. E. Castelo-Branco (Lisbon, 1997), 407-30

HELMİ STRAHL HARRINGTON (1-4), GERHARD KUBIK (5)

### ANÁLISIS

⊕ Planteado principalmente como un ejercicio que pueda ser útil, sirviendo de ejemplo orientativo a los alumnos de la asignatura Pedagogía Especializada del Acordeón, este trabajo inicia la sección ANÁLISIS de la presente publicación, con la que se pretende, entre otras cosas, dar a conocer de forma detallada determinadas obras clave de la literatura acordeonística; no sólo por la utilidad que podamos sacar de este conocimiento (ya sea desde su perspectiva histórica, estética, interpretativa, etc.), sino por el propio placer que el mismo conocimiento, a modo de “juego”, nos pueda proporcionar; algo similar a aquella sensación en la que el niño, movido por la curiosidad, disfruta mientras experimenta desmontando un juguete de su agrado para descubrir qué tiene “dentro”, entendiendo las causas de su funcionamiento <sup>(1)</sup>.

### ÍNDICE

La Partitura	pág. 2
Equilibrio. Lenguaje/Pensamiento	pág. 3
Lenguaje. Messiaen/Lundquist	pág. 4
Constante armónica	pág. 6
La obra como reflejo social	pág. 7
Consideraciones respecto al Tema I	pág. 9
Características interpretativas	pág. 12
Aspectos temporales	pág. 14
Unidad. Principios estructurales	pág. 17
Planteamientos compositivos/procedimientos técnicos	pág. 17
Obra para acordeón	pág. 22

(1) Por supuesto, será condición indispensable para este “disfrutar como un niño”, disponer de la partitura con su texto íntegro (Hohner Bestell Nr. 2032); y si uno quiere ir más allá del puro placer que el conocimiento abstracto pueda proporcionar, no tiene más que coger el acordeón y “ponerse con ella”...; a pesar de su dificultad, la experiencia de su interpretación siempre compensará el esfuerzo de su estudio.

## LA PARTITURA. Deducción: de lo concreto-particular a lo abstracto-general.

Análisis de datos que aporta la partitura (texto impreso); dos tipos de información: explícita e implícita <sup>(1)</sup>.

- ⊕ Autor, fecha de composición (1965), fecha de edición (1966), datos biográficos (Torböörn Iwan Lundquist, Suecia-1920...); generación a la que pertenece (Bentzon, Copenhague-1919; Olsen, Copenhague-1922; Schmidt, Dinamarca-1928 etc.); repertorio existente en ese periodo; antecedentes en los países nórdicos (Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia) etc.
- ⊕ Título de la obra: posibles connotaciones sobre el concepto de desarrollo “orgánico” (Metamorfosis), propio del periodo romántico (Liszt -*metamorfosis de temas*-, Wagner -*Leit motiv*-, Berlioz-*idée fixe*- etc.), dentro del desarrollo estructural de la obra; otras connotaciones del título..., etc. Ver página 4 de la partitura.
- ⊕ “For Accordion”: especificación del tipo de instrumento; ver, más abajo, las “notas sobre la interpretación” de Ellegaard.
- ⊕ “Comissioned by the A. T. G.”<sup>(2)</sup>: aspectos sociales en la función de entidades musicales respecto a la creación de repertorio: encargos, concursos, premios, etc.
- ⊕ Editorial: papel social; relaciones: compositor-editorial, Escuela-editorial, etc.
- ⊕ Prefacio del autor: intención, objetivos, relación con otros prefacios anteriores (Partita Piccola, Hohner 1965), y posteriores, (Bewegungen, Plasticity, etc.).
- ⊕ Notas sobre la interpretación (M. Ellegaard) -página 5/7 de la partitura-: relación compositor intérprete, asesoramientos técnicos, tesituras, notación, registración, aspectos interpretativos, etc.
- ⊕ Factores sociales que propician la creación de la obra. Simbiosis: A. T. G. (encargo)... Lundquist Ellegaard... Ellegaard/Instrumento (Hohner-Baritonbass!). Función social de cada uno de los elementos: Asociación, Compositor, Intérpretes, Instrumento, etc.
- ⊕ La obra (Metamorfosis) en relación con el conjunto integral de su “Obra”: características comunes, personalidad musical implícita en su Obra, relaciones, influencias, etc.

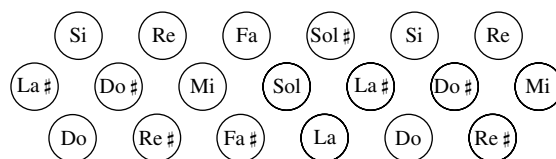
(1) Lewis Rowell: Introducción a la Filosofía de la Música, Gedisa 1985 Ver: Meditaciones sobre un minué (página 20)...

(2) Accordion Theachers Guild, Inc., U.S.A.

## EQUILIBRIO LENGUAJE-PENSAMIENTO: Creación de un Lenguaje.

⊖ Punto de referencia en la evolución histórica del repertorio acordeonístico, la *Metamorphosis* de Lundquist representa un verdadero ejemplo de lo que podría considerarse, en una obra musical, como equilibrio entre Pensamiento-Lenguaje: lo que se quiere decir y la forma de decirlo.

*Modo 2 1ª, transposición.*



*2º de los 7 “modos con transposiciones” de Messiaen.*

*Sistema cromático de botones.*

⊖ Superadas aquellas concepciones órgano-pianístico-orquestales en las que el acordeón era adaptado (a veces sometido) a las características del lenguaje específico de tales instrumentos (Pozzoli, Brehme, Seiber-Würthner, Tschaikin, Volpi, Fugazza etc.) <sup>(1)</sup>; Lundquist (Suecia 1920), asesorado inteligentemente, sabe intuir con claridad las nuevas posibilidades que el potencial sonoro-expresivo del instrumento le ofrece, reflejando a través de la elasticidad interpretativa de Ellegaard, la invención creadora de su pensamiento musical, en una fusión integradora lenguaje/pensamiento (lenguaje instrumental-pensamiento musical creativo), y situando, a su vez, unas bases de lo que a partir de aquí podríamos denominar como “creación de un lenguaje” <sup>(2)</sup>.

*Un comienzo*

*To Mogens Ellegaard*

Commissioned by the  
Accordion Teachers' Guild  
Inc., USA.

### Metamorphoses

*Un final*

Torbjörn Lundquist,



*compás 1*



*compás 253*

(1) Superadas, no en todos los países, ni en todos los sectores musicales... Aún hoy, podemos encontrar tales concepciones, incluso en determinados estamentos de la enseñanza, intentando desarrollar el instrumento a través de un lenguaje impropio, ya sea identificándolo con otros instrumentos, o bien, proyectando en él concepciones técnicas instrumentales que le son totalmente ajenas.

El acordeón es el instrumento que “es”. Tan poco sentido tiene el preguntarse, con falsa añoranza, si ha nacido tarde (en el caso de que sea correcto plantearse de un instrumento su “nacimiento”), como pensar, con fingida envidia, lo que Bach o Chopin hubieran hecho de haber tenido un instrumento de tales características entre sus manos.

Quienes miran el futuro del instrumento con la cabeza vuelta atrás, deberían tener en cuenta que un acordeón “no es” un órgano... ni a la vista, ni al oído, ni a la historia ... (\*); y que un piano, al igual que el vibráfono, es un instrumento de percusión, que nada tiene que ver con el principio sonoro de la lengüeta libre; ni su ataque, ni su mantenimiento, ni su caída dinámica, ni sus características psicológicas o sociales, ni, etcétera.

(\*) De la misma forma que la televisión “no es” el cine, a pesar de sus muchas similitudes; pensemos que (y por qué) por mucho cine que veamos en televisión (con la degradación a que éste se ve sometido), poca televisión veremos en el cine...

Querer definir la “personalidad instrumental” del acordeón a través de su identificación con otro instrumento, puede llegar a relegarle al Género Cómico (Imitación como espectáculo cómico). Si bien, su condición instrumental “híbrida” puede condicionar una cierta tendencia hacia la simulación (¡quizás por una especie de identificación histórica con ancestros!), esto no haría

más que poner de relieve la capacidad del potencial expresivo que el instrumento dispone; pudiendo encontrar un cierto sentido (en este “imitar”) sólo como medio para definirse instrumentalmente (por contraposición-comparación) a “sí mismo”.

El filme publicitario-televisivo sobre ese “instrumento” que es el cine, es suficientemente explícito y significativo al respecto: ¡...el cine ... en el cine!.

- (2) Tomando el sentido de “lenguaje instrumental” como un conjunto de características interpretativo-musicales, que caracterizan, o que definen, a un instrumento en relación con los demás.

### LENGUAJE. Un modo-un acorde: dos “elementos” para una obra. Messiaen-Lundquist: una Influencia fructífera.

- ⊕ Principios generadores del material temático. Lundquist utiliza en esta obra, de forma sistemática<sup>(1)</sup>, el 2º de los siete “modos a transposiciones limitadas” de Messiaen<sup>(2)</sup>: serie de 8 sonidos (ver ejemplo) (dos acordes de 7ª disminuida melódicamente intercalados a distancia de semitono) (A). Este modo admite tres transposiciones (B) de cada una de las cuales pueden extraerse cuatro “células armónicas” (Lundquist utiliza el primero de los dos “acordes tipo” que Messiaen propone para este modo (C) (D). Este acorde (2ª inversión, con la 4ª aumentada añadida, de un acorde mayor), tomado como un germen armónico y tratado bajo distintos aspectos, representará una “constante” (principio unificador) a través de toda la obra<sup>(3)</sup>.

4

The image displays four musical staves labeled A, B, C, and D. Staff A shows a melodic line with eight notes: C, B, Bb, Bbb, Bbbb, Bbb, Bb, B. Staff B shows three transpositions of this mode. Staff C shows four harmonic cells (chords) derived from the mode. Staff D shows the same four harmonic cells with a different treatment, including a 4th augmented note.

(1) Aunque este modo ya es utilizado esporádicamente en su primera obra para acordeón (Partita Piccola (1965), Hohner 1965 -página 16, misterioso ma sempre a tempo...-), Lundquist hace sistemático su empleo en la Metamorfosis: ver compases 16 (Tema II), 41, 109, 146-47, 153, 168-71, etc. Ver también otras obras donde ocasionalmente utiliza este 2º modo: Duell (1966), Hohner 1967: páginas 34-35; Bewegungen (1966), Hohner 1966: páginas 7-8 (comienzo); Microscope (1970), Trio-Förlaget 1971: 17 Virvelvind (final) página 14; Botany Play (1968), Waterloo 1969: 5 Cactus (acorde final), 8 Quick-Grass, etc.

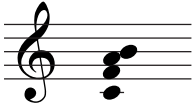
(2) Olivier Messiaen: *Technique de man langage musical*, Alphonse Leduc 1944, Paris: volumen I (capítulo XVI, página 51) y volumen II, página 50. Ver también al respecto: *Historie universelle de la Musique*, de Roland de Candé, Seuil 1979 (Aguilar 1981) IIº Volumen, página 316 (Messiaen); Guillermo Graetzer: *La música contemporánea*, Ricordi 1979, página 37; Michele Revoroy; *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, A. Leduc 1978, París, páginas 7-8; etc.

(3) Ver página 6.

⊕ Resulta curioso observar la relación existente entre el “lenguaje musical” de este “2º modo con trasposiciones” y el “lenguaje instrumental” propio de la disposición cromática (en hileras de “series disminuidas”) de los manuales MIII (cromático) y MI (botones). ¡Coincidencia casual, premeditación, intuición...! ¿el órgano ha creado la función?, ¿la función ha creado el órgano, o, simplemente, órgano y función han coincidido?, ¿...primero el huevo, ...luego la gallina?<sup>(4)</sup>. El resultado, lo que importa, es una plena integración de ambos “lenguajes” en una gran obra instrumental.

(4) Ver W. Solotariev: *Kammersuite* (1965!) *Musyka* 1988 (Schmülling): 5º tiempo (*Traurige Träume*, páginas 16-17, compases 14 (MI) y 31 (MIII). John Holvast: *Sonatine I* (1970), *Donemus* 1972, y *Sonatine II* (1971) *Donemus* 1972!; ejemplos evidentes donde es el órgano quien crea la función...

CONSTANTE ARMÓNICA: diversos aspectos de la célula armónica.



compás 235



compás 44



compás 192



compás 24



compás 7



compás 204



compás 251/52



compás 146



compás 61



compás 73

6

## LA OBRA COMO REFLEJO SOCIAL

⊕ Desde la perspectiva histórica, la Metamorfosis aparece en el ámbito del repertorio acordeonístico como consecuencia del movimiento generado a comienzos de los años 60 en los países de la Europa Nórdica (Dinamarca, Suecia, Noruega, Finlandia) en torno a la actividad interpretativa de Ellegaard.



*compás 181*

*Pedal rítmico-fondo rítmico.*

⊕ La simbiosis <sup>(1)</sup> Intérprete-Compositor (significativa en su aspecto socio-histórico como fase característica del desarrollo evolutivo del instrumento <sup>(2)</sup>) destaca como factor dominante en la actividad creativa de este periodo, dando como resultado una serie de obras que sintetizarán una nueva concepción, tanto técnica como estética, del instrumento.

*Inicio del Tema II.*



*compás 18/19*



*compás 139/140*



*compás 153/154*

⊕ La capacidad creativa de algunos compositores <sup>(3)</sup>, inteligentemente situados en su época y sin ningún tipo de prejuicios racial-instrumentales, que ven en el acordeón de Ellegaard un medio propicio a través del cual proyectar su imaginación creadora, es puesta en acción mediante la función catalizadora de entidades socio-musicales, como la A.T.G. <sup>(4)</sup>, propiciando una integración del acordeón en la música de su tiempo, y definiendo unas líneas de acción proyectadas hacia el futuro.

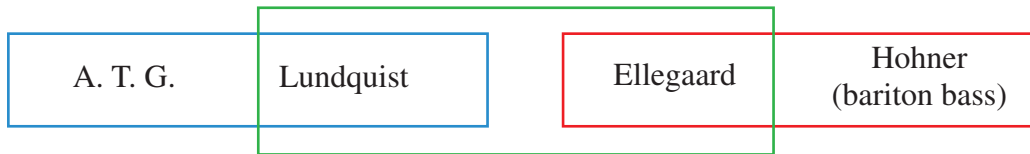
*Inicio del Tema III.*



*compás 95*



(1965)



(1) ...f. Biol. Asociación de individuos animales o vegetales de diferentes especies, en las que ambos asociados o simbioses sacan provecho de la vida en común. (Diccionario de la lengua española, R.A.E.)

(2) Al igual que en otros países, y seguramente como consecuencia de la falta de estandarización técnica (y, conceptual... !) del instrumento.

Planteémonos, para entender esta “característica”, o “constante histórica”, que, como intérpretes, un compositor nos pidiera explicación sobre las características técnico-interpretativas del acordeón con el fin de componer una obra “para” el mismo: ...ámbito tonal de los manuales, sistemas técnicos (mecánicos) y características peculiares de los mismos, así como su equilibrio tímbrico-dinámico; problemas como el mantenimiento del sonido, condicionamientos que plantea el empleo de un solo medio de expresión dinámica (fuelle manual), que afecta simultáneamente a los distintos manuales (pérdida de la independencia de expresión dinámica en las partes polifónicas, sometidas a una uniformidad monodinámica...); posibilidad de utilización simultánea de dos ámbitos de igual extensión tonal, que se solapan entre los manuales MI y MIII (aunque con ¡ligeras! diferencias tímbrico dinámicas y articulatorias: ...distintas características tímbricas de las cajas armónicas, así como de empleo del “cassotto” en las mismas; además, y entre otros detalles, no es lo mismo realizar un desplazamiento en el MIII mientras se realiza un trémolo de fuelle (bellow-shake), que hacerlo en el MI; etc. etc.

Quizás nuestra descripción del instrumento (de “nuestro” instrumento) sería diferente de la que Ellegaard hiciera en su momento a Lundquist o Schmidt; o de aquellas que hicieran Lipps en la URSS, Nott en Alemania, Abbott en Francia, Macerollo en Canadá, etc. Los distintos intérpretes ¿hablarían del mismo instrumento al referirse al acordeón?, o quizás este término haya sufrido una transformación (como consecuencia de la propia transformación del instrumento) de un nombre común a una denominación genérica.

Parece ser que, al igual que el concepto de “Música” hemos de pluralizarlo para que adquiriera un sentido concreto, ya tampoco parece tener sentido hablar del acordeón, sino de (distintos...) acordeones.

Quizás también, ya fuera hora de contemporaneizar la transnochada concepción de aquella “Introducción a la composición para acordeón” (*Einführung in die Komposition für Akkordeon*, Hohner 1955) de H. Herrman, actualizándola, de manera que los estudiantes de Composición (y compositores en general) dispusieran de un medio informativo sobre las características técnico interpretativas y compositivas del acordeón/ones. La propuesta está lanzada...

(3) Bentzon, 1919 Copenhague; Olsen, 1922 Copenhague; Lundquist, 1920 Estocolmo; Schmidt, 1928 Dinamarca, etc.

(4) Accordion Teacher's Guild (1941). Ver: *The Accordion* (T. Charuhas), N.Y., Pietro Deiro 1955, página 51, y *L' Accordeón, Instrument du XXéme Siecle* (P. Gervasoni) Paris, Editions Mazo 1986, página 73.

## CONSIDERACIONES RESPECTO AL TEMA I

- ⊕ Importancia por su condición de comienzo; generador de movimiento e inercia rítmica.
- ⊕ Más que como una idea definida, es presentado como un “proceso”, rítmicamente estructurado por el elemento ordenador que representa el silencio de negra (ver su posterior aparición “sonora” en el compás 80).
- ⊕ A pesar de su aspecto móvil/cambiante (definido en/por su propio movimiento), puede argumentarse su condición de “Tema” por dos razones claras: su recurrencia a través de la obra mediante sucesivas transformaciones <sup>(1)</sup> y el desarrollo de los núcleos inicial y final del Tema (compases 1 y 7 respectivamente), este último exténsamente desarrollado hacia el final de la obra <sup>(2)</sup>. Compases: 61, 72/73, 177/80, 210/13, 213/14, 214/17, 217/22, 222/27, 227/33.
- ⊕ Puede ser definido como un “proceso generativo” de una célula armónica <sup>(3)</sup>; desarrollada en los 8 primeros compases, rítmica y gradualmente a través de sucesivas fases cromáticas ascendentes, hasta alcanzar una primera definición (acumulación armónica en los compases 7/8) continuando a partir de aquí su proceso de crecimiento hasta alcanzar una vital pulsación motora (pedal rítmico; fondo rítmico), bajo la cual (MIII) se expondrá un segundo tema (Tema II) melódicamente definido y de contrastado carácter respecto al Tema I, y cuyas tres primeras notas, características de su comienzo (compás 18/19), podrían verse figuradas (quizás forzando un poco el análisis, y teniendo en cuenta su relación interválica) en los sonidos Mi  $\flat$ , Fa  $\natural$  y Fa  $\sharp$ , correspondientes a los compases 5/6 <sup>(4)</sup>.

9

(♩ = ca 200) With a hard beat Torbjörn Lundquist, 1965

(non rit.) sempre

R. B.

*Tema I: desarrollo de la “célula armónica”.*

⊖ **Transformaciones del Tema I:** metamorfosis simple <sup>(5)</sup> ...el ritmo se mantiene... el Tema se reconoce, conserva su “Identidad”, ...auditiva...

(♩ = ca 200) With a hard beat

*compás 1*

Cabeza del Tema por m. c. <sup>(6)</sup> MI y MIII al unísono

*compás 58*

Simultaneidad (especular), en el MI, de m. d. <sup>(7)</sup> y m. c. sobre pedal rítmico. Éste, basado en la alternancia de una nota entre los manuales MII y MIII; reforzando la característica acentuación “métrica” del silencio de negra:

10

*compás 80*

Movimiento contrario sobre ritmo pedal. M. r. <sup>(8)</sup> de los compases 121/23 y m. c. de 158/59:

*compás 164*

M. d. con mutaciones. M. c. de 164/65. Retrogradación por m.c. de 122/23. M. r. de 118/119:

*compás 168*

M. d. y m.c. simultáneos; MI por m. d. y MIII por m. c.:

compás 171

M. c., en MIII, bajo pedal rítmico (diseño del compás 35) y en progresión cromática:

compás 197

Elementos de la cabeza del Tema contrastados: empleo simultáneo de la “célula armónica” (MI) y MII, para el primer elemento; y, MI y MIII simultáneos, para el segundo:

compás 203

Desarrollo del núcleo final del Tema I (compases 7/8); fragmentación en cuatro fases:

compás 7

compás 210

compás 213



compás 223



compás 231

- (1) Ver página 10.
- (2) Ver página 11.
- (3) Ver ejemplo musical, pág. 9.
- (4) Ver página 18.
- (5) Metamorfosis ...3. Zool. Cambio que experimentan muchos animales durante su desarrollo, y que se manifiesta no sólo en la variación de la forma, sino también en las funciones y el género de vida. Llámase sencilla cuando la forma del animal se mantiene constante, pero adquiere nuevos órganos, como las alas en los grillos; complicada, cuando la forma del animal al nacer no tiene ningún parecido con la que tiene en su estado adulto, como las mariposas.
- (6) Movimiento contrario...
- (7) Movimiento directo (original).
- (8) Movimiento retrógado (especular temporal...).

## CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS

⊕ La obra está escrita para acordeón “integral”: MI (opcional el sistema de botones o teclas) <sup>(1)</sup>, MII, y MIII (MII y MIII simultáneos, con 9 hileras). Ver las indicaciones interpretativas de Ellegaard (pagina 5/7 de la partitura), suficientemente explícitas: extensión tonal, notación, digitación, registración, etc.



compás 33

*Continuidad melódica entre los manuales MI/MIII.*

⊕ Interfuncionalidad de los manuales: consideración de los manuales MI y MIII como un “continuo” sonoro, tanto en el tratamiento del material melódico, como armónico (fusión tímbrica de los manuales MI y MIII): compases 7, 54/56, 171/72, 203.

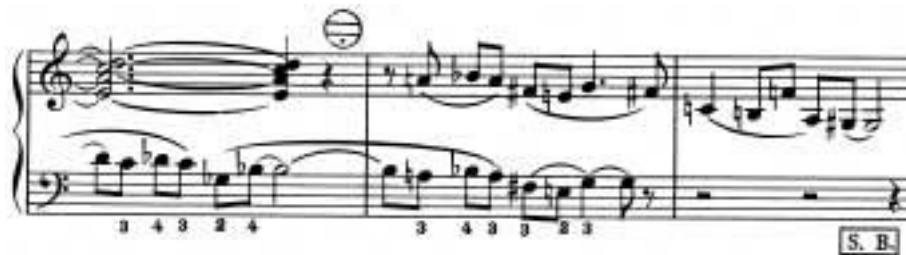
*¡Dos instrumentos!: dos versiones.*

⊕ Aprovechamiento de los medios interpretativos: utilización de los recursos expresivos extremos del espectro sonoro:

- Dinámica: 38, 56, 65 108/9, 113, 126, 131, 217, 254.
- Tesitura/extensión tonal: 113, 162!, (S. B.), 254.
- Timbre/registración:
  - Empleo exhaustivo de registros: 80!, 113!
  - Desplazamiento en los cambios de registros 55/56, 64, 163, 174/75, 222.
  - Equiparación de registros en los manuales MII/III: 43, 203 <sup>(2)</sup>.
- Carácter/expresión: dulce 95, frenético 119, furioso 125, misterioso 137, etc.
- Rapidez/velocidad de ejecución: 33/34, 109, 119 → , 146, 254.
- Problemas técnicos de ejecución (dependiendo del “tipo” de instrumento):
  - MI: 23 → , 109, 194 → .
  - MII: 160 → .
  - MIII: 33/34, 110 (b. b.), 191 → , 217 → .
  - Combinación MII/MIII (S. b./b. b.): desplazamiento por cambio de manual: 43/44, 55/56, 80, 129/31, 169.
- Fraseo, articulación, matices etc.: dificultades derivadas del antagonismo Ritmo/Compás; escritura detallada del fraseo, articulación, matices, etc.: 156 → .

⊕ Espectro tonal.

⊖ Equilibrio entre el pensamiento musical “abstracto” y su adaptación técnico/instrumental: 26/29, 48/51, 84 →, 169/71.



*compás 149*

*Interfuncionalidad de los manuales: “paso” del MIII al MI...*

(1) A tener en cuenta la posición integradora respecto a la concepción sobre los distintos sistemas...

(2)  $\ominus = \begin{matrix} \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{matrix}$  y  $\oplus = \begin{matrix} \bullet \\ \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{matrix}$

### ASPECTOS TEMPORALES

⊖ Tiempo/Forma: De aproximadamente unos 7 minutos escasos de duración, la obra puede considerarse dividida por un eje central (situado entre los compases 136/137) en dos partes, cada una da las cuales da comienzo con uno de los dos *Tempos* básicos en que es desarrollado todo el proceso musical: ♩ = ca. 200, *With a hard beat* (comienzo)-*meno mosso*, ♩ = 160 (!) (compás 95) (*misterioso meno mosso*) ♩ = ca. 160 (compás 137)-*Tempo I* (compás 181) *a tempo* (*meno mosso*), (compás 237).



*compás 30*

*Insistencia / prolongación rítmica de un acorde.*

⊖ Carácter rítmico: marcada preponderancia del aspecto rítmico a través de toda la obra.



compás 36

*Reposo rítmico sobre una nota.*

⊖ Antagonismo Ritmo/Compás: sistemática irregularidad rítmica (compás 5/4 -isometría asimétrica-<sup>(1)</sup> a través de toda la obra): desplazamiento continuo de la acentuación regular del compás: diseños rítmicos “pares” dentro de una métrica “impar”, dando como consecuencia un importante juego a la matización dinámica, como elemento ordenador en el fraseo<sup>(2)</sup>.



compás 164

*Antagonismo Ritmo/Compás.*

15

⊖ Continuidad. Ausencia de silencios prolongados (sólo dos compases de silencio -40 y 253- en toda la obra): continuo flujo musical (característica de su desarrollo orgánico<sup>(3)</sup>, en un proceso inductivo de inercia rítmica, únicamente alterado por graduales cambios de Tempo ( $\text{♩} = 160 / \text{♩} = 200$ ): compases 93, 177, 231/35.



compás 88

*Reposo rítmico sobre dos sonidos.*

⊖ Equilibrio Movimiento/Reposo. Características:

- Reposos rítmicos (polarización rítmica): 29 → , 35 → , 91 → .
- Breves frases o diseños rítmicos sobre notas o acordes pedales (bordones): 24!, 35, 44!, 55, 91/95, 101/13, 222/23, 227.
- Fondos rítmicos (pedales rítmicos, ostinatos): 16, 80!, 137, 152, 164, 197.



- Repeticiones incisivas; diseños armónicos: 29, 214/17; desarrollos de las figuraciones rítmicas los Temas: núcleos inicial y final del Tema I; elementos rítmicos (isorritmo  $\text{♪♪♪}$ ) del Tema II etc.
- Variaciones rítmicas sobre dos notas: 29!, 76, 80!, 88/90, 101, 107/8, 113/14.



*compás 101*

*Dos notas, un final: resolución de una inercia rítmica...*

- ⊖ Ruptura de la regularidad/uniformidad rítmica de la “cadenza” (compás 119) metamorfosis compleja <sup>(4)</sup> por retrogradación: ligera elasticidad temporal en función de la “expresividad” (contenido expresivo que puede perfilarse a partir del Tema III (compás 95, *meno mosso -dolce-*): *sostenuto, frenético, risoluto*, etc.



*compás 119*

*Un comienzo que se acaba*

(1) Ana María Locatelli de Pégamo: La música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas (historia de la Música, Tomo I) Ricordi Americana, 1980 (página 33).

(2) La concepción del ritmo como factor estructural y elemento ordenador del desarrollo musical, ya prefigurado a partir del “Ars Nova” francesa (Vitry, Machaut, nación de isorritmia -talea/color-, etc.), y llevado a sus extremos por Messiaen y la posterior generalización del método serial, es tenido en cuenta por Lundquist en el desarrollo estructural de su Metamorfosis de la siguiente manera: si combinamos simultáneamente, por ejemplo, una serie de dos elementos en un compás de cinco tiempos (5/4) nos dará como resultado un ciclo completo de dos compases, durante el transcurso de los cuales los (dos) elementos de la serie (y por tanto, ésta) serán continuamente renovados por el desplazamiento de su acentuación rítmica: compases 31/32, 36, 92, 164 (MIII), 197, 215/16, 227/29. Si los elementos son tres, el ciclo se repetirá cada tres compases; si seis (\*), cada seis compases etc. ¡La fórmula es fácil!:  $K \cdot c = \dot{s}$  (K = menor número natural, c = compás (número de elementos), s = serie (número de elementos)).

(3) Organicismo, ver página, 17.

(4) Metamorfosis, ver página, 12.

(\*) Duell (1966) Hohner 1967, página 17 (serie de 6 elementos distribuidos en 5 tiempos).

## UNIDAD. Principios estructurales: factores que contribuyen a la percepción unitaria de la obra.

- ⊖ Tratamiento cíclico del Tema I mediante sus diversas transformaciones <sup>(1)</sup>.
- ⊖ Uniformidad métrica, como elemento coesionador rítmico: compás 5/4, red métrica unificadora.
- ⊖ Unidad en el lenguaje: “2º modo con transposiciones”; serie básica de 8 sonidos generadora de la “célula armónica”, principio unificador armónico/modal.
- ⊖ Tratamiento reexpositivo de la segunda mitad de la obra (compás 136/37).
- ⊖ Continuidad, propia del desarrollo orgánico de la obra, como principio estructural <sup>(2)</sup>.

⊕ Explotación sistemática de cada una de las características sonoras propias del instrumento: Timbre/registración, Entonación/extensión tonal, Intensidad/expresión dinámica, Espacialidad/distribución topográfica entre los distintos manuales del material musical, etc. (ver características interpretativas, página 12).

*Un problema de percepción para el oído...*



*compás 113*

⊕ Unidad de los elementos del Tema II.



*compás 9*



*compás 139/40*



*compás 18/19*



*compás 12*



*compás 54/55*



*compás 42*



*compás 48*



*compás 189*



compás 146



compás 153



compás 198



compás 36

⊖ Artificiosidad en el procesamiento del material temático: m. c.: 58, (80), 171/72, 197; m. r.: 116/171. Equilibrio entre la percepción auditiva (transformaciones sencillas del Tema I <sup>(1)</sup>) y la percepción conceptual, donde desaparece la “identidad” auditiva: transformaciones complejas del solo “cadencial” (116/29), como m. r. del desarrollo temático (153/71); estricto desde la nota “Re”, compás 117, hasta la misma nota, en el compás 170 <sup>(2)</sup>.



compás 203

*La música habla por si misma...*

⊖ Diferenciación de las funciones estructurales: exposiciones (Temas: Tema I, inicio de la obra, 1/5; Tema II: 18 →; Tema III: 95 →; Frases melódicas: 26, 41, 65, 103, 109 →, 119 →, 153), separaciones/ transiciones (12/15, 65), progresiones (48 →, 84 →, 169/70, 213 →), separaciones/ uniones (177 →), prolongaciones (30, 35, 223), repeticiones/reexposiciones (Tema I, 137 →), combinaciones (65) etc.



compás 144

*Reversibilidad*



compás 23

*¡Digitación...! ¿y el 5º?*

⊖ Movimientos melódicos: ascenso/descenso (tensión/distensión); rápido ascenso en el desarrollo arpegiado por cuartas (26/27, 90/91, 234/36); repetición descendente de un motivo en tres octavas (52/54, 128, 219 →, 235, 248); movimientos melódicos descendentes en “solos” y “cadenza” 108/13, 119/132, etc.



compás 235

Ascenso



compás 125

Ver "furia" en Diccionario de la lengua española, R. A. E. : ¡ ...7 posibles interpretaciones... !

⊕ Equilibrio de contrastes: carácter de los Temas; Timbres (113/15, 130/31); Tesituras; Dinámicos; de texturas; rápido/lento; movimiento/reposo (109 →, 113 →, 95 → ); etc.

*De/generación: imagen especular/temporal.*



compás 117

compás 168

⊕ Características estructurales derivadas de su desarrollo orgánico: generación/degeneración de temas, continuidad, constantes: modo/germen armónico, diseños rítmicos etc.



compás 127

*Re/de/generación: generación de un final.*



compás 104

⊕ Armonías: tratamiento armónico/modal: armonía de cuartas (26, 101, 237), procesos armónicos: terceras menores (48, 62, 77), cromatismos (85, 104, 170, 199, 212), etc.

⊕ Texturas:

- Monofónica (1 →, 118, 245), fragmentada (distribuida entre los manuales): 33/34, 109/13, 117/36, 245/50, unísono (homorrítmica): 58/59, 150, 171/76, 203/29.
- Homofonías modales (fondos rítmicos, armónicos etc.):
  - frases melódicas sobre (o bajo) fondo rítmico: 18 → , 139 → .

- frases melódicas sobre (o bajo) fondo armónico: 26 → , 41 → , 45, 55/57.
- frases melódicas sobre nota(s) pedal (bordón): 24/25, 95!, 113.
- frases melódicas sobre ritmo pedal (ostinato): 80!, 95, 197 → .
- Ritmos sobre nota pedal: 35 → , 222 → .
- Polifónicas: 60 → , 65 → , 73 → , 194/96!.
- Rítmico/ armónicas: 29 → , 12! → , 29 → , 48 → , 203!, 210 → !.



compás 235

Textura

⊕ Proceso de fragmentación (segmentación, disgregación, disolución, de-generación, etc.) melódica: generación de un final.



compás 117



compás 119



compás 245

(1) Ver página 10.

(2) Lundquist vuelve a emplear aquí otro procedimiento que podemos retrotraer históricamente al periodo del “Ars Nova”: la retrogradación (ver, como ejemplo característico, la estructura polifónica retrogradable (simetría especular en el Tiempo) del rondó “Ma fin est mon commencement” de G. de Machaut: R. de Candé página 296; volumen 1º de su historia de la música. Ver también el capítulo 17, página 128 (y página 16) de 40.000 años de música, Luis de Caralt 1970 (Plon 1961) de J. Chailley.

## OBRA

• Partita Piccola	Hohner	1965	(1965)
• Metamorphoses	Hohner	1966	(1965)
• Bewegungen (oc. cuarteto de cuerda)	Hohner	1966	(1966)
• Concerto da camera (oc. orquesta)	Sue.	1966	(1965) W. H.
• Plasticity	T. F.	1967	(1967)
• Duell (ac. percusión)	Hohner	1967	(1966)
• Neunzweistimmige Inventionen	Hohner	1967	(1966)
• Stereogramm I	Ms.		(1968)
• Allerlei	Hohner	1968	
• Stereogram II (ac. guit. el. perc.)	SISM		(1968)
• Therr archaics (2 ac.)	Ms.		(1968)
• Sonatina piccola	Hohner	1969	(1967)
• Botany Play	W.M.	1969	(1968)
• Stereogramm III (ac. gui. el. perc.)	P. K. W.	1969	
• Intarzia (ac. orqu. de cuerda)	Ms.		(1968)!
• Microscope	T. F.	1971!	
• Lappri	Ms.		(1972)
• Stockholm-music (ac. orgue. cuerda)	T. F.		(1972)
• Bailad (2 ac.)	T. F.	1973	(1968)
• Sextett ( 6 ac.)	T. F.	1973!	
• Sonata	Ms.		(1978)
• Bellows symphony (2 ac.)	Ms.		(1979)
• Musik fur Anfanger-Schule (orqu. ac.)	Ms.		(1980)
• Assoziationen.	Hohner	1983	(1981)

## LA HISTORIA DE UN GÉNERO MUY FRANCÉS

La verdadera historia del “Baile musette” Por Emile VACHER (1883/1969) Creador del género

Artículo revisado y recopilado por [Julio Sánchez León djulio@arrakis.es](mailto:djulio@arrakis.es)

### 1ª PARTE *El Acordeonista* Año I Octubre 1952 (página 5)



Cuando vayáis al extranjero y se hable de acordeón, la primera pregunta que se os hará es esta: ¿Conoce usted el “género musette”?

Es así porque a los ojos de todos nuestros amigos, Francia tiene este justo título, por ser el país de este género tan especial, tan particular, tan cautivador: el musette.

Vosotros, amigos acordeonistas, que cada día o cada domingo gastáis sin medida para oír estos discos, ¿estáis bien seguros de conocer a fondo este género, musette que nos envidian? ¿Sabéis los orígenes, las características, los secretos?

De seguro que no, y entretanto habréis puesto lo mejor de vosotros mismos en la interpretación de este maravilloso vals, de aquella magnífica java o de esta polca arrebatadora. Lo habéis denominado «baile musette», porque vuestro amigo Bébert os lo ha pedido, pues le gusta bailar la con la rubia Nénette. Mas si se os pide por qué vosotros la llamáis «musette», ¿cuántos de nosotros, amigos acordeonistas, sabríais dar una definición exacta, en relatar por menudo las características que la hacen la preferida de los verdaderos bailarines?

También EL ACORDEONISTA ha pensado que estaríais ciertamente interesados en conocer la verdadera historia del género musette, contado por quien es el auténtico creador: Emile Vacher.

Emile Vacher ha consentido en retrotraer para vosotros cuarenta años de su vida de acordeonista. Estamos seguros seguiréis con interés las peripecias y sus enseñanzas en el próximo número de EL ACORDEONISTA.

### 2ª PARTE. *El Acordeonista* Año I Noviembre 1952 (páginas 11/12)

Si no se conoce exactamente la fecha en que fue creado el acordeón, se puede afirmar, sin temor a ser desmentido, que el nacimiento del «baile musette» se remonta a 52 años atrás. Era en 1898. en una sala de billar transformada en café, que Mme. Delpech abrió en Montreuil el primer baile musette.

Un joven de 15 años, en una esquina de la sala, tocaba en un pequeño acordeón diatónico de dos hileras y cuatro bajos, que había comprado por treinta francos, mientras su padre golpeaba sobre un tambor el ritmo del baile.

Este joven, como no tenéis duda alguna. no es otro que Emile Vacher. cuyo padre, Louis Vacher, acompañaba a la batería. Pronto la reputación de este par de músicos no tardó en franquear las «fronteras» de Montreuil, y cada domingo y cada lunes que pasaban veían llegar siempre en mayor número bailarines «descendidos» de Montmartre y Charonne.

Amo el ritmo producido por el niño, aprecio sus trémolos, sus sonos tirolenses y sus polcas a pistón. Dos o tres salones de baile que funcionaban en Montreuil debieron cerrar sus puertas, pues todos los bailarines «emigraron» a casa Delpech.

Durante diez años consecutivos, Emile y Louis Vacher constituyeron las buenas sesiones de aquella casa donde cada uno recibía cinco francos por sesión, como precio de su tiquet. Emile economizó algún



dinero y pudo ofrecer bien pronto un magnífico «Stradella» diatónico, de 48 bajos y tres hileras de botones en la derecha, con los semitonos.

Pero, pronto la reputación del joven acordeonista llegó al oído del «patrón» de un célebre baile de París, el «Baile de los Savoyards». Paseo de la Capilla, más comúnmente llamado «Baile de los Sabots». Se hicieron proposiciones a Emile y a su padre, que se instalaron orgullosamente en el escenario del «Sabots».

Su fama no cesó de ir en aumento: todo París hablaba de este joven acordeonista y de su padre, capaces de hacer bailar ellos dos mejor que una orquesta de siete u ocho elementos. Cada vez acudía más gente para bailar al son del acordeón de Emile Vacher, y durante dos años el «Sabot» conoció la gran fama, hasta que un día debió cerrar sus puertas, siendo el fin del baile. Una sociedad se hizo cargo del asunto para montar un «Bouillon Chartier» que todavía existe en la actualidad.

Durante su estancia en el «Sabot», Emile Vacher había conocido a un italiano llamado Luigi Ranco, que fabricaba acordeones. Entusiasmado por las interpretaciones de nuestro virtuoso, Ranco fabricó un acordeón que ofreció a Emile a título de propaganda. Todavía ahora, los acordeones «Ranco Luígi» son clasificados entre los mejores.

Una vez cerrado el «Sabot», numerosas proposiciones fueron hechas a Emile Vacher para actuar en otros salones, pero la familia Vacher, que había podido amasar un pequeño ahorro honesto, decidió trabajar por su cuenta y compró en 1910 el Baile de la Montaña de Santa Genoveva, en pleno corazón de París. Emile volvió al acordeón, pero papá Vacher debió dejar la batería contra su voluntad, ya que los vecinos se quejaban del ruido que hacía la gran caja.

Se hizo una llamada a un nuevo músico que se puso al lado de Emile con una «arpa». Fue una innovación feliz, pues Juan el Arpista comprendió en seguida el papel que se esperaba de él, y el ritmo salió nuevamente airoso. El Baile de la Montaña conoció una renovación sin precedentes: los coches de punto depositaban a lo largo de la sesión su clientela alrededor de las mesas de la sala. Uno huía del mundo a cada sesión, y el éxito de Emile Vacher iba siempre en aumento.

En 1921, la familia Vacher vendió el Baile de la Montaña y Emile fue nuevamente solicitado por numerosos establecimientos de París. Aceptó, siempre en compañía de Juan el Arpista, las proposiciones del Baile des Gravilliers (doscientos francos por sesión), donde estuvieron durante un año.

Después de esto, aceptó una nueva oferta en el Baile del Pequeño Jardín, en la Avenida de Clichy. Juan el Arpista era siempre su compañero y además se juntó con los dos virtuosos un banjista llamado Mateo. A su vez, el Baile del Pequeño Jardín conoció la fama.

Durante dos años, Emile Vacher fue el rey incontrovertible del «baile musette» y su nombre corrió por todos los labios: se venía de provincias para oírle y bailar al son de sus brillantes valeses, de sus jivas y de sus polcas picadas.

Una tarde fue llamado por Philippe Roth, que dirige el Club de Deportes Central, en sociedad con un viejo boxeador llamado Jeanméne, y que acababan de ser propietarios del Baile de la Abadía, calle de Puteaux. Los contratos se firmaron y Emile Vacher se encargó de este establecimiento que iba a constituir para él el trampolín de una nueva carrera, la consagración de su talento, la notoriedad mundial de su género y el venero de sus más grandes éxitos musicales.

### 3ª PARTE *El Acordeonista Año II Enero 1953 (página 8)*

En 1922 Emile Vacher entró en el Abadía, calle de Putéaux, que funcionaba bajo la dirección de Philippe Roth. La orquesta comprendía a Mateo al banjo, Gouti y Lucien Belliard a la banderia, Charles Chener, llamado «Charlot Jazz», a la batería, y Emile Vacher al acordeón. La banderia era un pequeño instrumento con voz del género de la mandolina.



El establecimiento se llenaba de gente cada noche. Un año después de su debut en el Abadía, el autor René Flouron, propuso a Emile Vacher grabar algunas piezas sobre discos Ideal (discos de corindón). Se hizo un primer ensayo y se grabaron seis caras.

Fue entonces que el director de los discos Odeon M. Dory, que, habiendo oído las ceras de grabación de la casa Ideal, una noche hizo llamar a Emile al vestíbulo del teatro del Grand Guignol, de la calle Chaptal, donde se encuentran instalados los estudios de grabación, y le propuso hacer un ensayo para la gran marca francesa. Este ensayo fue concluyente y desde aquel momento empezó una serie de grabaciones que establecieron progresivamente su notoriedad. Entre dichas piezas citamos: *Alborada pajaril*, *Reina del Musette*, *Auteuil Longchamp*, *Los tresillos*, etc. La venta fue magnífica y los discos se hicieron populares rápidamente.

En 1924 conoció a un pianista llamado Jean Peyronin, que había sido contratado para acompañar a los artistas de variedades, entre los que figuraban Fréhel, Gaillardin, Maguy Fred, etc. No tardó en ser incluido en la orquesta para reforzar el ritmo. Pronto la moda reclamó el uso de bandoneones en el conjunto y varios músicos



pasaron por la orquesta: Géno Aubry, Louis Péguri, Guérino, Tony Murena. Antonie Tedeschí. El virtuoso guitarrista Djengo Renhart formo parte igualmente durante algún tiempo de esta formación.

En 1930, o sea ocho años después Emile Vacher dejó el Abadía para ir al Baile de la Gran Rueda, en la calle Mont Doré. Reformó su orquesta con Géno Aubry, Louis Péguri, Lucien Bélliard, Charlot Jazz, y González al piano, pues Jean Peyronin y Gousti continuaron en el Abadía. Más tarde esta formación se amplió con un saxo-violón.

Emile Vacher permaneció dos años en la Gran Bretaña. Una vez terminado el contrato, fue nuevamente solicitado por Philippe Roth para reaparecer en el Abadía, que se había trasladado a la calle des Bastignoles. Volvió a Encontrarse con Jean Peyronin y Gousti, a los que se les juntó Tony Muréna y Ménégui (hermano de Guérino) a la batería.

El servicio del Abadía terminaba a medianoche, por lo que la orquesta continuaba tocando en el salón de baile del Paraíso, de la calle Pigalle, debajo del Tabarín, donde se bailaba hasta las cinco de la madrugada. La clientela del Abadía seguía a la orquesta y de esta forma se registró un gran éxito en los dos establecimientos. Terminado el arrendamiento en 1934 Philippe Roth cerró el Abadía y en este momento se disolvió la orquesta. Emile Vacher se consagró a los conciertos de variedades y todos los escenarios parisinos le acogieron; Alhambra. A. B. C., Casino Montparnasse, Concert Parca, Petit Casino, Déjazet, La Cigale, etc.

La guerra detuvo su actividad, mas tan pronto llegada la liberación, reorganizó su orquesta y reemprendió la serie de conciertos, bailes, etc., especialmente en provincias y en el extranjero, donde ha obtenido siempre un gran éxito.

Actualmente conserva todavía todo su prestigio. Su estilo es también brillante, y constantemente se le solicita de nuevo en los lugares donde actúa.

Ha sabido crear este género “musette”, específicamente francés que hará historia en los anales musicales y quedará como un típico ejemplo para los acordeonistas deseosos de consagrarse al baile.

## Bibliografía

- Revista «**El Acordeonista**» Bliiblioteca Nacional y Bliiblioteca del R. C. S. M. de Madrid  
Año I Octubre 1952 (página 5)  
Noviembre 1952 (páginas 11/12)  
Año II Enero 1953 (página 8)
- **Histoires de l'Accordéon**  
Francois Billard - Didier Roussin  
Ed. Climats- I.N.A. 1991  
ISBN 2.907563.40.8
- **L'Accordéon**  
Pierre Monichon  
Van de Velde/Payot 1985  
ISBN 2-601-03003-8  
ISBN 2-85868-121-X

## Discografía

- Emile Vacher  
Createur du genre Musette  
SILEX-MEMOIRE 0Y225101
- Acordeon Musette/swing/Paris 1925-1942  
Vol 1 & 2  
Fremeaux & Associés 005
- Planet Squeezebox  
Accordion music from around the world  
Ellipsis arts 1995

## Partituras

- Musette de Paris
- Musette. Recueil de 110 succès.  
Vol 1 & 2  
Ed. Paul Beuscher, Paris 1954

## Recursos web

- Historia del acordeón en Francia  
[http://www.accordions.com/index/his/his\\_fr.shtml](http://www.accordions.com/index/his/his_fr.shtml)
- French tunes  
<http://www.garply.com/harp-1/archives/2000/0008/msg00493.html>
- Ann Hetzel Gunkel Accordion Archive  
[http://acweb.colum.edu/users/agunkel/homepage/accord.html#FABULOUS ACCORDION](http://acweb.colum.edu/users/agunkel/homepage/accord.html#FABULOUS_ACCORDION)

# MASCOTTE-MUSETTE VALS MUSETTE

Emile Vacher

Tempo di valse musette

Acordeón

*f* *mf*

6

12

17

23

29

Musical score for measures 29-34. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets. The left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

35

2<sup>TM</sup> au trio

FIN

*f*

Musical score for measures 35-40. Measure 35 is marked "2<sup>TM</sup> au trio" and measure 36 is marked "FIN". The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a bass line with chords. A dynamic marking "f" is present.

41

Musical score for measures 41-45. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets. The left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

46

Musical score for measures 46-49. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets. The left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

50

1<sup>TM</sup> 2<sup>TM</sup>

Musical score for measures 50-54. Measure 50 is marked "1<sup>TM</sup>" and measure 51 is marked "2<sup>TM</sup>". The right hand features a melodic line with eighth-note triplets. The left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes. The piece ends with a double bar line and a fermata.

56

TRIO

Acc.

*f*

60

*ff*

*mf*

3

65

3

70

3

1<sup>TM</sup>

3

75

2<sup>TM</sup>

3

80

3

3

3

# MASCOTTE - MUSETTE

VALSE MUSETTE

ÉMILE VACHER  
& JEAN PEYRONNIN

N° 43 Valse musette

1<sup>er</sup> Trio

TRIO

Copyright 1954 by  
Editions Musicales PAUL REUSCHER  
27, boulevard Desmarchais - Paris (19<sup>e</sup>)

P.R. 7238

Tous droits réservés  
pour tous pays

Four in Belgium : Editions VEDLETTE, 39, rue Saint-Christophe - Bruxelles

# COMUNISMO Y ACORDEÓN

## Raúl del Pozo

Buenos días, septiembre. Otra vez larvas que predicán, paseadores de columna y despotricadores de alcachofa. Cioran llamó a los españoles charlatanes por desesperación que viven en una especie de acritud cantante. («Españoles, gentes que asociaron el evangelio al crimen, el crucifijo al puñal»). Hoy no hay autos de fe y los clérigos de la verdadera doctrina asocian el socialismo a los GAL. El debate político se resume y se ensucia en dos spots electorales a la conquista del centro. Mientras una de las derechas creía que iba a ganar las elecciones con el resumen de su cuenta anual emitido por el Banco de Alemania, Alemania se arruinaba - otra vez- en el frente del Este, y Rusia volvía a ser el problema universal. Los rusos de la antigua nomenklatura despilfarraban en el casino y en el burdel el precio de la URSS que se trajeron en maletas y el capitalismo vivía el orgasmo Lewinsky. Pero volvió a sonar el acordeón.

Una vez, en un bar un republicano que había vivido el exilio y la guerrilla me resumió así la historia: -Las dos cosas que más me han gustado en mi vida han sido el comunismo y el acordeón.

Los supervivientes de la civilización rural sabemos entender esa música que sale de las lengüetas de caballo. Nos penetra el corazón como una fiesta de mozas. La música del piano del pobre remueve los podridos huesos de aquel viejo revolucionario. El comunismo impropio del siglo, fracaso económico y moral, dictadura de burócratas, espías y policías acabó en colapso. Pero unos años después de enterrado, vuelve a amenazar a Rusia cuando Europa había invertido en esa pandilla de borrachos millones de marcos.

Europa entra en la recesión cuando los miembros de la antigua nomenklatura asisten en Marbella a fiestas de perros y en la estepa se multiplican los asesinos. El estalinismo fue un error y un crimen, el socialismo real un sanatorio psiquiátrico. Pero el capitalismo ruso se resume en más de dos millones de niños mendigos. El PCUS disuelto llevará a los comunistas al poder. Dicen que esta vez con libertad, pluralismo y elecciones.

Y yo me acuerdo de aquel viejo que tenía Parkinson y nostalgia del acordeón.

**El Mundo: OPINIÓN**

Miércoles, 2 de septiembre de 1998 VICIOS DE LA CORTE

**Raúl DEL POZO**



## Una cierta inquietud en los dedos

Pongamos que había una vez un muchacho, en el bilbaíno barrio de Rekalde, que tenía las puntas de los dedos como aplastadas. Aquel muchacho, como tantos otros de su edad, tenía una especie de oculto poder para crear. Cuando allá por las ferias de los pueblos veía a los artesanos haciendo sus cestos de mimbre o tejiendo calcetines de lana, no podía evitar sentir una especie de extraño escozor en la punta de sus aplastados dedos.

Ya más crecido, a aquel muchacho le volvió a crecer la emoción extraña que solía sentir a la vista de los trabajos de los artesanos. Acababa de pasar de tocar el acordeón a tomar entre sus brazos la trikitixa. Una tarde, ebrio de ensayar, volvió a sentir aquella misma sensación de escozor; aquello era artesanía, como lo era el modo de dar forma al mimbre. Así, se hizo artesano. Como quien entreteje cestos, como quien teje el lino, entrenó sus diez dedos, arriba y abajo en el teclado, una y otro vez, cuarenta veces cuarenta, y otras cuarenta más. Y de puro intentarlo, fue renovando la mecánica del movimiento y aprendió a crear el movimiento de la mecánica. Aquellas aplastadas yemas de sus dedos se hicieron aún más chatas.

Sin dejar de entretejer cestos a la manera aprendida, con primor -para aquel entonces ya la gente había empezado a decir que era más primoroso que ningún otro cesterero- se puso a entretejer cestos a su propia manera. ¿Era acaso que los dedos le pedían crear nuevas formas de hacer, o acaso era él mismo quien pedía a los dedos nuevas maneras? No lo sabía muy bien. El caso es que, poco a poco, se hizo cesterero. Se dedicaría a hacer y vender sus propios cestos. La fuente de la creatividad manaba ya de él, y fueron muchos los que bebieron de ella.

Entonces supo de la esquizofrenia del creador. Aquello que el picor que solía sentir en los dedos le pedía no siempre coincidía con las necesidades del vendedor de cestos que cohabitaba en su interior. Este mal le trajo muchos quebraderos de cabeza, quebraderos que supo partir en dos sin por ello tener que partirse también él en dos. La luz le vino por medio de aquella misma sensación de antaño; ¿acaso no era él cesterero? Pues bien, que el vendedor de cestos siguiera al cesterero, si así lo deseaba. Para él la trikitixa, más que una manera de ganarse la vida, era una manera de vivir la vida. Era una manera de sentir que estaba vivo. Una manera de expresar la vida.

Una vez alguien le dijo que artista es aquel que sabe comprometer la creación con la vida y la vida con la creación, y que todo lo demás es mercadeo. Es verdad que él no era precisamente un enamorado de las definiciones. Mas, de ser verdadera la definición, sin duda aquel muchacho de Rekalde había recorrido ya el trecho que va de la artesanía al arte.

Cuando se dio cuenta cabal de aquel hecho se puso a proclamar a los cuatro vientos que el arte es la flor de la artesanía, rara flor que brota sólo a veces, sólo cuando artesanía y vida se confunden en un fértil abrazo. El no lo dijo así, es verdad; las palabras no eran su fuerte. Pero su música se encargó de proclamarlo, y aún duran los ecos de la proclama. Se encuentran, por ejemplo, en la discografía de Kepa Junkera. Y, al hilo de esta historia, quizás te hayas percatado ya de que Kepa Junkera tiene las yemas de los dedos aplastadas.

**Jon Sarasua**

# Kepa Junkera

(Trikitixa)

<b>índice</b>	
<b>intro</b>	5
<b>zazpi itsasoetan barreneko ibilerak • Imano Agirre •</b>	6
<b>lur eta, haran zen • Juan Carlos Perez eta Mikel Valverde •</b>	18
<b>hamar hatzamarren hazkura • Jon Sarasua eta Julian Vallejo •</b>	22
<b>lili arraroa • Natxo de Felipe •</b>	26
<b>alaitasunaren ikurra • Xabier Amuriza •</b>	30
<b>orroka, irrika, herrika • Joseba Tapia eta Julian Vallejo •</b>	22
<b>infernura joateko aitzakia • edorta Jimenez eta Andoni Euba •</b>	38
<b>soinu-txikiaren misterioa • Iñaki Garmendia, Laja •</b>	42
<b>el arco y el fuelle • Juan Antonio Urbeltz •</b>	46
<b>de sol a sol • Flaco Jimenez eta Eugenio Lasarte •</b>	50
<b>la figura del músico tradicional • Luis Delgado eta Ostern •</b>	54
<b>entre imagen y sonido • Pedro Olea eta Alfonso Gortazar •</b>	58
<b>triunfo y apoteosis del acordeón • Joaquín Díaz •</b>	62
<b>the world cup • Phil Cunningham eta Juan Carlor Eguilleor •</b>	66
<b>bonjour kepa • Raynald Ouellet •</b>	70
<b>kepa junkera, hauspo barman dagoen sua</b>	72
<b>la escultura, tu música • Paco San Miguel •</b>	76
<b>collage</b>	78
<b>diskografia</b>	83
<b>letrak</b>	89
<b>partiturak</b>	105

En el otoño de 2000, se acabaron las tareas de realización del libro que acaricias con tus manos Es por ello que en estas páginas encontrarás los primeros trabajos musical es de Kepa Junkera Es sólo e inicio de la carrera de un excelente músico Todavía muy joven y del que esperamos un largo viaje por los mundos de la creación

Hemos considerado que había llegado el momento de cerrar el primer capítulo de la vida musical de Kepa Junkera y reunir en un documento escrito todo su extenso materia que merece estar en manos de los amantes de a música

Por un lado te ofrecemos las partituras de una selección de los mejores temas publicados durante trece años (1987/2000). En la otra parte de libro encontrarás as claves para entender su trabajo creativo a través de las aportaciones de sus amigos

Desde estas líneas queremos agradecer a todos los que han ayudado a a realización de este imprescindible publicación y sobre todo a los que con su opinión o su trabajo artístico han intentado reflejar una pequeña reflexión sobre este músico bilbaíno: Yosú Arregui, Jesús Angel Miranda, Joaquin Diaz, Juan Carlos Eguillor, Phil Cunningham, Joseba Tapia, Paco Mora, Natxo de Felipe, Jon Sarasua, Julian Vallejo, Pedro Olea, Alfonso Gortazar, Luis Delgado, Ostern, Xabier Amuriza, Edorta Jimenez, Andoni Euba, Inazio Garmendia (Laja), Flaco Jimenez, Eugenio Lasarte, Juan Antonio Urbeltz, Juan Carlos Perez, Mikel Valverde, Juan Zarate, Ramon Zumalabe, Irkus, Mattin, Paco San Miguel, Iñigo Ordozgoiti, Kike Almendros, Eneko Lorente e Imanol Agirre.

[A las puertas del Invierno, en Bilbao en el otoño de 2000.](#)

#### **testuen koordinatzaile**

Imanol Agirre

#### **diseinagilea**

Iñigo Ordozgoiti

#### **maketagineak**

Iñigo Ordozgoiti eta Alex Casado

#### **liburuaren burutzapenean koordirzatzailleak**

Infernuko Auspoa, Imanol Lara

Telefonoa: 94 402 77 53

Apartado/P.K.. 3054 - Bilbao 48080

#### **liburuaren burutzapenean kolaboratzaileak**

KAP, Aitor Narbaiza, Aitziber Arteta eta Ibon Mujika

#### **testugileak**

Imanol Agirre

Jon Sarasua

Xabier Amuriza

Edorta Jimenez

Juan Antonio Urbeltz

Luis Delgado

Joaquin Diaz

Raynald Ouellet

Raul Jaurena

Mairtin O,Connor

Ricardo Tesi

Phillipe Krümm

Juan Carlos Perez

Natxo de Felipe

Joseba Tapia

Inazio Garmendia “Laja”

Flaco Jimenez

Pedro Olea

Phil Cunningham

Jonh Kirkpatrick

Raul Barboza

Totore Chessa

Paco San Miguel

“Laja”, Flaco Jimenez eta Phil Cunningham-en testuak Imanol Agirrek burutu elkarrizketaren ondorioak dirá

**arte lanen egileak**

Mikel Valverde  
Paco Mora  
Eugenio Lasarte  
Alfonso Gortazar  
Paco San Miguel  
Juan Zarate  
Mattin  
Julian Vallejo  
Andoni Euba  
Ostern  
Juan Carlos Eguillor  
Ramon Zumalabe  
Irkus Robles

**argazkigileak**

Kepa Junkeraren artxiboa  
Yosu Arregui  
Imanol Agirre  
Mikel Alonso  
Jesus Angel Miranda  
Eneko Lorente  
Chema Arqueros  
Aitzol Aramaio

**partituragilea**

Kepa Junkera

**partituren transkribatzaileak**

Kepa Junkera eta Julio Andrade

**partituren maketatzailea**

C.M. Ediciones Musicales S.L.

**itzultzaileak**

Edorta Jimenez (euskara eta gaztelania)  
Kattalin Totorika (frantsesa)  
Monica Ibañez (ingelesa)

**testuen zuzentzailea**

Iñaki Alcalde

Liburu honen sorrera Kepa Junkeraren ekimena izan da

© Kepa Junkera

© Edizio honetarako: BBK Fundazioa

**kepa junkeraren management: kap**

Francisco Macía, 11 - 6 - 5. departamentua  
Telefonoa: 94 447 88 40  
48014 Bilbao  
e-mail: kap\_prod@teleline.es

**kepa junkeraren lagun topagunea:**

Apartado/P.K. 3054 - Bilbao 48080  
e-mail: kepaj@euskalnet.net

Inpresioa: Euskoprinter

Fotomekanika: Croman

LG: B1-2677-00

ISBN: 34-89476-99-3

## ENTREVISTA CON ANGEL HUIDOBRO

(Realizada por Fernando Fraga en Junio de 1991)

### ENTREVISTA

Nace en 1967. Inicia sus estudios musicales a los 14 años en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, hasta que se traslada al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde finaliza sus estudios de piano, contrapunto y fuga, materia, esta última, que imparte en la actualidad en dicho Centro.

Ha ganado numerosos concursos de acordeón, entre los que destacan:

Primer premio de instrumentistas musicales de Valladolid (1983).

Certamen Reina Sofía (1985).

Primer premio en los certámenes nacionales de acordeón: 1984, 1985, 1986, 1987, 1988 y 1990.

Tercer premio, Trofeo Mundial, celebrado en Andorra (1987).

Primer premio en el concurso permanente de Juventudes Musicales de España, celebrado en 1988.

Actualmente ofrece conciertos de acordeón y de piano, a la vez que sigue perfeccionándose en Venecia (Italia) con Elio Boschello.



**Fernando Fraga.**

¿Ha influido, en tu caso, ser pianista a la hora de tocar el acordeón?

**Ángel Huidobro.**

Sí, de hecho al principio tuve algunos problemas, pues tocaba el acordeón como un pianista, y viceversa. De cualquier forma, son dos instrumentos totalmente distintos, tanto en el orden técnico, como expresivo; el acordeón se acerca más al órgano, aunque con otras particularidades expresivas.

**Fernando Fraga.**

¿Qué repertorio prefieres a la hora de abordar un programa?

Ángel Huidobro.

La verdad es que no me inclino hacia un repertorio exclusivo; fundamentalmente me gusta tocar y, si la obra merece la pena, me da lo mismo que sea rusa o checoslovaca, original o no.

**Fernando Fraga.**

En numerosas ocasiones has realizado transcripciones de autores como Bach o Vivaldi. ¿Cual ha sido tu objetivo?

**Ángel Huidobro.**

Hay que partir de la base de que a mí me gusta divertirme cuando toco, y me lo paso muy bien cuando interpreto obras de Bach, Scarlatti, etc. Además, cuando das un concierto, no debes basar todo el repertorio en música atonal, porque la gente, en general, no está preparada para ello y hace falta ofrecerle algún punto de referencia, como lo han buscado los guitarristas, e incluso los pianistas.

Nos soy tan purista como para decir que la música sólo se debe tocar en el instrumento para el cual fue escrita..., excepto en casos como estudios de Chopin que sólo pueden ser interpretados en piano.

**Fernando Fraga.**

¿Qué te pareció el concierto que ofreció Friedrich Lips el año pasado en Madrid?

**Ángel Huidobro.**

No sé si soy el más indicado para dar una opinión, pero creo que habría que desmitificar el concepto que se tiene de los intérpretes rusos. A mi parecer, hay cosas que Lips hace bien y otras, no tan bien, su manejo del fuelle me gusta, pero no comparto para nada la visión efectista que tiene de la música, ni la falta de rigor con que los acordeonistas rusos reflejan, en general, lo escrito en la partitura. En la música original me gustan más que en las obras de compositores clásicos.

**Fernando Fraga.**

¿Qué crees tú que deberíamos imitar de la enseñanza del acordeón en países como Checoslovaquia, Rusia, Francia, etc.?

**Ángel Huidobro.**

El principal problema está en la escasez de medios con que se encuentra el estudiante de acordeón en España respecto a los estudiantes de estos países, donde la preparación a nivel de Conservatorio es más larga y completa.

**Fernando Fraga.**

¿Cómo encuentras la enseñanza del acordeón en España?

**Ángel Huidobro.**

Creo que hay muchas cosas que mejorar, principalmente la programación de esta asignatura en los Conservatorios, puesto que es insuficiente; cinco cursos son muy pocos para dominar, no ya el acordeón, sino cualquier instrumento. También habría que unificar criterios sobre el empleo de una metodología moderna que incluyera el empleo sistemático de "bajos libres" (bassetti), rompiendo con el uso actual de la mano izquierda, ya desfasado.

**Fernando Fraga.**

¿Qué diferencias encuentras entre nuestro sistema de enseñanza del acordeón y el de Italia, país que tú conoces?

**Ángel Huidobro.**

Italia me gusta porque es una país en el que se hace bastante música; es decir, antes de que seas instrumentista se preocupan de que seas un músico. En este sentido, te puedo hablar de la academia de Elio Boschello, donde he estudiado, ya que en la misma Italia se utilizan varios tipos de acordeón. Por ejemplo, en la escuela de Pescara se enseña el acordeón de botones en la mano derecha y bajos cromáticos en la izquierda; en cambio, en la escuela de la región de Veneto es el sistema "por quintas" en la mano izquierda, con teclado de piano en la derecha, cuyo "papá" podría decirse que es Elio Boschello; aunque en esta zona hay un gran intérprete de acordeón cromático: Fabio Rossato.

**Fernando Fraga.**

De los varios tipos de acordeón que se practican en la actualidad, ¿cual elegirías como modelo ideal?

**Ángel Huidobro.**

Bueno, la verdad, aunque pueda sonar un poco anárquico, yo diría que ésta no es una cuestión muy importante. Yo he tocado acordeón de teclas con sistema cromático en la mano izquierda antes del sistema que

ahora utilizo y creo que cualquier sistema puede ser válido siempre que disponga de “bajos libres” en la mano izquierda. respecto al sistema cromático de botones en la mano derecha, defendido por una gran cantidad de acordeonistas, creo que plantea ventajas, pero también inconvenientes. Pienso además que el mayor problema a resolver es antes de orden expresivo y musical que de orden técnico.

**Fernando Fraga.**

¿Hay algún motivo especial por el cual te has ido a Italia a estudiar?

**Ángel Huidobro.**

Creo que cualquier instrumentista, una vez terminada la carrera, no debe anclarse en una escuela o estilo, sino que debe conocer otras formas de tocar, y, a la vez, ir forjándose la suya propia.

**Fernando Fraga.**

Respecto a los concursos, ya que han participado en varios, ¿qué opinas sobre ello y cual son las cosas que habría que modificar?

**Ángel Huidobro.**

*(bromea)* Cuando he ganado me han gustado y cuando no, me han parecido muy malos. *(serio)* Yo creo que, como experiencia para un músico, están bien, porque te dan la oportunidad de “foguearte” y darte a conocer, además de lo que puedes aprender en el plano musical. Pero tal como están planteados (y no solo en España), no hay un aliciente económico, no hay proyección. Como excepción, un buen concurso es el que organiza Juventudes Musicales, que proporciona algunos conciertos, en definitiva aquello que un instrumentista desea.

**Fernando Fraga.**

Sabemos que tenéis una asociación de acordeonistas en Valladolid, de la que tú eres presidente. ¿Cuáles son vuestros objetivos?

**Ángel Huidobro.**

Principalmente buscamos la difusión del acordeón a todos los niveles, y especialmente, lograr que se incluya como asignatura oficial en el Conservatorio de Valladolid, dada la gran cantidad de personas que, por no tenerlo allí, tienen que salir fuera a examinarse.

**Fernando Fraga.**

¿Nos puedes hablar de tus proyectos inmediatos?

**Ángel Huidobro.**

La verdad es que las cosas van surgiendo casi sin proponérmelo. Quiero seguir estudiando, tanto la composición como la interpretación, y ahora, también, ampliar mis conocimientos en el plano pedagógico ... ¡Ah!, intento mantenerme “en forma” tocando todos los días.

**FERNANDO FRAGA.** Junio 1991

## ENTREVISTA A ANGEL LUIS CASTAÑO, COORDINADOR DEL DISCO “HISTORIAS” DEL COMPOSITOR PATRICK BUSSEUIL.

### INTRODUCCIÓN

*“EL TRABAJO QUE HAN LLEVADO A CABO HA SABIDO UNIR LAS CAPACIDADES PROFESIONALES Y TAMBIÉN UNAS FORMIDABLES RELACIONES HUMANAS” P. Busseuil.*

Tomando como punto de referencia esta bonita frase de Busseuil en agradecimiento al trabajo de los intérpretes para la grabación de este disco, queremos destacar con esta entrevista, un hecho verdaderamente bonito e importante que nos ha movido a realizarla: la ruptura de las fronteras entre las diferentes escuelas, profesores, intérpretes, tipos y marcas de instrumentos, y tópicos en el mundo acordeonístico y musical en general. En resumen, cualquier tipo de barrera existente entre los músicos. Aún quedan muchas!!!

Agurtzane Primo y Susana del Pino

### SOBRE EL COMPOSITOR

PATRICK BUSSEUIL nace en Dijon en 1956. Realiza sus estudios musicales en Lyon, París y Ginebra, y hoy en día enseña acordeón clásico y formación musical en la Escuela Nacional de Música de Romans. Tras obtener 3 premios internacionales, lleva a cabo una carrera de compositor a través de una obra ecléctica, llena de sensibilidad y fruto de un trabajo profundo: música para solistas, música de cámara, para grupos instrumentales o incluso piezas didácticas. Sin ligaduras a una estética particular, su música participa del espíritu de tolerancia y apertura, nueva visión del gesto compositivo que aparece en este final del S. XX, mezcla de “modernidad y tradición”.

### LA OBRA

“Historias” es el título de un CD cuya realización técnica y musical ha sido dirigida por Angel Luis Castaño. El disco presenta una serie de obras que van desde el trío hasta el quinteto de acordeones, la mayor parte escritas durante la década de los ochenta. La escritura, muy diversa, muestra la dirección compositiva y pedagógica del compositor y a su vez acordeonista para este tipo de formaciones.

### PIEZAS INCLUIDAS EN EL CD:

- 1 Une histoire imaginaire pour Pinocchio.
- 2 La ballerine changée en papillon.
- 3 Sévillane.
- 4 Rêverie.
- 5 Le revé de Maroumba, le petit noir.
- 6 Une histoire étrange la veille de Noel.
- 7 Il était tríos petits lutins.
- 8 Un rêve habillé de neige pour l'Arlequin.
- 9 Le petit vieux et l'étoile filante.
- 10 Carrillons.
- 11 Scène en rouge.
- 12 Paysage fluide.
- 13 Paysage immobile.
- 14 Paysage avec in soleil blanc.
- 15 Paysage de lenteur.
- 16 Paysage nuisible.
- 17 Simulacre.



## **SOBRE LOS INTERPRETES**

### **ESTEBAN ALGORA**

Nace en Madrid en 1971. Realiza sus estudios de acordeón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid bajo la dirección del catedrático Tito Marcos.

Su interés por dar a conocer el repertorio de música de cámara con acordeón la ha llevado a formar parte de distintas agrupaciones camerísticas (Trío Hispalía, Cámara XXI, Dúo Contraste, etc.) ofreciendo conciertos en Praga, Berlín, Frankfurt, Madrid, Londres, Hong Kong, etc., y estrenando obras de compositores como J. M<sup>a</sup> Sánchez Verdú, E. Igoa, S. Mariné, A. Santos, C. Tupinambá, M. Mary, J. Iges, M. Ruiz, J. Truhlar, etc.

### **ANGEL LUIS CASTAÑO**

Nace en San Sebastián en 1969. Inicia sus estudios con el profesor Agustín Santano, perfeccionándolos en París con M. Bonnay y Copenhague con M. Ellegaard. Primer premio a la unanimidad del Conservatorio de París y de numerosos concursos nacionales e internacionales, entre los que destaca el 1er. Premio en la Copa Mundial “Trossingen 1990”. Ha grabado 4 CDs para acordeón y ha participado en grupos de cámara como el Grupo Círculo, Ensemble de Segovia o la Orquesta Andrés Segovia... Compositores como T. Marco, Cl. Prieto, J. Soler, G. De Olavide, J. Torres, C. Camarero, Fl. Chaviano, E. Igoa... entre otros, le han dedicado sus obras para acordeón.

### **IÑAKI DIEGUEZ**

Nace en Irún en 1973. Comienza sus estudios de acordeón a los nueve años con Angel Manuel Belío. Termina sus estudios con las mejores calificaciones en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, y entre sus premios más importantes destacan el primer puesto en el Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes y el Certamen Guipuzcoano, y el tercer premio en la Copa Mundial y Certamen Internacional de Arrasate. Ha recibido clases de M. Bonnay, V. Semyonov, M. Ellegaard, P. Soave, entre otros y ha dado conciertos en España, Francia, Portugal, Polonia... Tiene editados dos discos “Acordeón solo” y “Collage”.

### **SALVADOR PARADA**

Nace en San Sebastián en 1972. Realiza sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián con Miguel Bikondoa, finalizándolos con el Premio de Honor de Fin de Carrera. Es laureado en distintos concursos: 1er. Premio en el Certamen Nacional (1991 y 1994), 3er. Premio Trofeo Mundial C.M.A. (1994). Ofrece habitualmente conciertos como solista y en grupos de cámara en ciudades como San Sebastián, Oviedo, etc... Profesor del Conservatorio Profesional de Arturo Soria (Madrid) en 1995, es en la actualidad profesor numerario del Conservatorio Superior del Principado de Asturias.

### **RAQUEL RUIZ**

Nace en Hondarribia en 1973. Comienza sus estudios con el Profesor Carlos Iturralde, realizando estudios de perfeccionamiento en la Royal Academy de Copenhague bajo la dirección de Mogens Ellegaard. Ha tocado con la Joven Orquesta Nacional de España en ciudades como Londres, Zaragoza, San Sebastián... Ha sido premiada en diferentes concursos como el 1er. Premio del Certamen Guipuzcoano o el 2º premio en el concurso permanente de JJMM. Ha participado en la grabación de varios CDs. Ha sido profesora de Acordeón del Conservatorio Profesional de Música de Segovia.

### ¿CÓMO Y DE QUIÉN SURGIÓ LA IDEA DE GRABAR ESTE DISCO?

La idea fue originalmente mía. En el año 94 ó 95 grabé un disco de música para Acordeón sólo de Patrick Busseuil y he estado muchas veces con Patrick, en algún curso que él daba, dando conciertos en su conservatorio, alojado en su casa... y empezó a enseñarme muchas partituras que tenía para grupo de acordeones. Yo ya había tocado alguna en París con el grupo de acordeones del conservatorio y le dije que estaban muy bien, pero que me daba pena que la gente no las conociera, y que algún día estaría muy bien grabarlas. Así que él enseñada se aferró a esta idea y me dijo que si existiera la más mínima posibilidad de hacerlo, él contribuiría en los gastos para el proyecto. El problema era encontrar a un tipo de gente determinada que lo tocara: no porque a los acordeonistas no les interese juntarse para grabar un disco, sino porque el problema es juntar a 5 personas que quieran hacer este trabajo juntas.

En Francia era difícil encontrar a estas personas porque además de la imposibilidad profesional por falta de tiempo, siempre hay tensiones entre las diferentes escuelas. Así pues, puedes encontrar quizá a dos acordeonistas con los que te lleves bien, pero encontrar a 4 es más complicado.



#### Sobre el grupo:

### CRITERIOS PARA ESCOGER A LOS ACORDEONISTAS QUE FORMARÍAN EL QUINTETO.

La amistad, por encima de todo. Yo pertenezco a la escuela de A. Santano, Raquel a la de Carlos Iturralde, Iñaki a la de A. Manuel Belío, Salvador a la escuela de Bikondoa y Esteban a la escuela de Tito Marcos. Sabía que con ellos la técnica no sería un problema. Busseuil no aportó sugerencias a la hora de escoger a las personas, digamos que lo dejó en mis manos. Quizá había un poco más de dificultad en Francia porque son un poco más individualistas. En cualquier caso, en el origen de esta grabación, las personas que íbamos a conformar este grupo, no eran las que al final han sido, y no porque yo no quisiera que fueran Iñaki, Salvador o Esteban,... lo que pasa es que vas mirando a quién conoces más, o quienes crees que podrían hacerlo y calculando las posibilidades... Al principio yo ví bastante fácil hacerlo con Claudio Jacomucci y Anne Landa porque ellos hacían un dúo y Raquel y yo también, y siempre dijimos que por qué no nos juntábamos los cuatro; lo que ocurrió fue que ellos tuvieron unas circunstancias personales y profesionales que no resultaban favorables en aquel momento para llevar a cabo aquella idea. Lo más fácil para mí era escoger, aparte de Raquel, a alguien de mi escuela, pero las personas con las que contacté tampoco podían porque también estaban en una época difícil a nivel profesional. El proyecto se iba retrasando en el tiempo, (la idea de grabarlo surgió en el 95-96, y se grabó al final en el 2000). Teníamos que buscar a gente con la cual nos apeteciera tocar. Yo siempre pensé en Iñaki Diéguez, porque, a pesar de ser de una escuela diferente, siempre nos hemos llevado muy bien. Él, encantado desde el primer momento, porque además ya tenía experiencia, había hecho grabaciones en estudio. Ya éramos tres, pero ahora había que abrir un poco las miras hacia fuera. A Salvador Parada le conocía de haberlo visto algunas veces y le había escuchado tocar, aparte de parecerme una persona muy agradable. También le pareció bien lo de tocar, le apetecía muchísimo así que ya éramos 4. A Esteban también le conocía desde hace algún tiempo y también le gustó la idea. Ya sólo era cuestión de repartir el trabajo y de buscar una fecha para grabar. Para hacer un proyecto conjunto y que funcione, lo mejor es llevarse bien y rodearse de gente con la cual sabes que no va a haber ningún tipo de discusión en los ensayos. Esta es una de las cosas que mejor funcionó en el disco.

Según íbamos buscando los acordeonistas, así íbamos repartiendo las voces. De esta forma, en las 10 pri-

meras piezas del disco yo soy la primera voz, Raquel es la segunda, Iñaki es la tercera, Salvador es la cuarta y Esteban la quinta. Pero luego pensamos que el disco iba a ser para todos, así que intercambiamos los papeles en las siete últimas piezas del disco y de esta forma repartimos un poco el trabajo. Al final no indicamos en el disco quién era cada voz, puede que para alguien sea importante saber quién toca en determinados momentos, en cualquier caso, en el momento de hacerlo decidimos no indicar nada de esto, precisamente porque todas las voces son igual de importantes.

### **Sobre la obra:**

#### **¿POR QUÉ TRANSCURRE TANTO TIEMPO ENTRE LA COMPOSICIÓN DE LAS OBRAS HASTA LA GRABACIÓN DE ÉSTAS?**

Porque a pesar de que la idea surgió en el 95-96, el proyecto se iba quedando “en la recámara” debido a las ocupaciones profesionales...etc.

#### **¿HAY OTRAS GRABACIONES DE ESTA OBRA O ESTA ES LA ÚNICA?**

Sí, hay alguna grabada, como por ejemplo “Una extraña historia la víspera de Navidad”. Esa pieza la grabó el quinteto “Alai” en el año 94 ó 95. Ellos como quinteto, estaban haciendo muchas transcripciones, y como yo estaba en Francia estudiando, me pidieron que les trajera música para este tipo de agrupación. Les traje un par de obras de las cuales una era ésta y otra era “Carillón”. Esta última no la llegaron a grabar. “La víspera de Navidad” creo que es la única obra grabada que hay. De modo que las que interpretamos nosotros, son primeras grabaciones, incluso algunas, primeras interpretaciones porque Busseuil es un compositor muy fecundo y escribió muchísimas obras de este tipo. Es un trabajo interesante poder sacar a la luz este tipo de piezas porque a veces se quedan metidas en un cajón hasta que alguien decide hacer algo con ellas... si llega el caso. Siempre nos quejamos de que no tenemos repertorio y muchas veces ocurre que lo que hay, tampoco lo tocamos.

#### **ENFOQUE PEDAGÓGICO.**

Hay obras de nivel muy fácil como “La Sevillana” y otras que son muy complicadas como “Los Paisajes”, “Carillón” o “El anciano y la estrella fugaz”...

#### **¿QUÉ OPINAS A LA HORA DE INCLUIR ESTAS PIEZAS EN UN PROGRAMA DE MÚSICA DE CÁMARA DE ACORDEÓN EN EL CONSERVATORIO?**

En el caso de que los grupos sean sólo de acordeonistas, está muy bien. Pero si se puede, para mí lo ideal es que los acordeonistas toquen con otros instrumentos porque les hace compartir otras experiencias. El poder tocar con un instrumentista de cuerda o viento te enriquece mucho, te hace ver la música desde otros puntos de vista. Yo, por ejemplo, que toco habitualmente con un chelista, me hace ver la preocupación detallista que hay sobre la melodía, el trabajo que hay sobre cada una de las notas. Nosotros, que pensamos a nivel polifónico en muchas ocasiones pasamos por encima de esto, preocupándonos más del ritmo y la polifonía... Un violonchelista te cuenta que cada sonido es una perla que tienes que pulir.

### **Sobre las sesiones de grabación:**

#### **MONTAJE, Nº DE HORAS DE SESIÓN... CÓMO LO COMPAGINAN CON SUS RESPECTIVAS OCUPACIONES PROFESIONALES.**

Nos juntamos dos fines de semana en Segovia; dos días completos en sesiones “maratonianas”. Si quedábamos a las dos de la tarde, comíamos, a las cuatro empezábamos a ensayar, y hasta las diez de la noche no acabábamos. Al día siguiente empezábamos a las nueve y descansamos a la una, más o menos.

Para compaginar esto con la vida profesional, la única opción que queda es utilizar los Sábados y los Domingos. Luego, para las grabaciones, utilizamos días festivos.

## ¿DE QUÉ MANERA INTERVIENE EL COMPOSITOR EN LAS INTERPRETACIONES Y CÓMO SE LAS TRANSMITE AL GRUPO?

Los ensayos fueron muy interesantes porque discutíamos una serie de cosas, y cuando alguien decía algo que nos parecía lo mejor, todos aceptábamos enseguida la propuesta. Yo sólo daba las entradas cuando era el primer acordeón. Para dar ideas, todos aportábamos las nuestras, y eso, enriquece mucho.

En la mayoría de las piezas, creo que con nuestra interpretación, acertamos en lo que quería Busseuil, pero había algunas, un par de obras en concreto, en las que él tenía una visión totalmente distinta. A nosotros al principio nos costaba hacernos a la idea de lo que él quería, porque lo habíamos estudiado más lento y él decía que era más rápido... etc. Uno de los paisajes planteó un problema de interpretación de tempo porque ponía “lento” y la indicación de negra igual a blanca no era exacta. También “El sueño de Marumba, el pequeño negrito”, nosotros lo tocábamos más lento y delicado. Cuando Busseuil lo escuchó dijo que era mucho más rápido y nos costó bastante cambiarlo. Al final, evidentemente, lo grabamos como él quería. En un momento dado, hubo una obra que pensábamos que “no funcionaba”, porque no nos sonaba bien, así que pensamos en no grabarla. No entendíamos muy bien la obra ni lo que Patrick quería conseguir, así que no nos convencimos hasta que él vino y nos dio su explicación y visión. Para estas obras, opino que trabajar con el compositor puede ayudarte mucho. Siempre llegas a un acuerdo. No siempre se toca lo que el compositor dice porque siempre está la aportación del intérprete. Bajo mi punto de vista hay que recrear la obra; de esta forma, se deja de ser un mero ejecutante para ser un poco más artista.

Patrick vino las dos veces para la grabación y quedó muy satisfecho del resultado final.

### Nº DE SESIONES DE GRABACIÓN.

Dos.

### DATOS TÉCNICOS DE LA GRABACIÓN.

Grabamos en un estudio de Irún (Irudi-Ots). Cada acordeón tenía un micrófono que recogía su sonido y el del grupo. Tras varias pruebas decidimos poner un poco de reverberación.

Procuramos trabajar la registración para acoplar lo mejor posible la afinación y la sonoridad de cada instrumento y que hubiera un equilibrio entre las diferentes voces.

### Marketing:

### DISEÑO DE LA PORTADA DEL DISCO.

Hay que destacar que M<sup>a</sup> Luisa Herrera hizo un trabajo estupendo. Nos dejó a todos sorprendidos gratamente porque nos habríamos conformado con muchísimo menos. El diseño de la portada e interior de un disco es muy importante y no siempre se acierta en ello. En este caso, el trabajo de M<sup>a</sup> Luisa superó todas nuestras expectativas. Desde aquí me gustaría agradecerse de nuevo.

### ACERCA DE LA PRESENTACIÓN DEL DISCO...

Es muy difícil juntarse y sobre todo, amortizar el gasto económico y tiempo invertido. Además de eso, creemos que ya es un poco tarde para hacerlo.

### INVERSIÓN ECONÓMICA

La primera idea era que los intérpretes aportásemos una parte económica además de nuestro trabajo; el compositor iba a quedarse con la mitad de las copias, pero hemos tenido suerte porque surgieron varios colaboradores que se interesaron en el proyecto y que nos han ayudado, por ejemplo, Joel Louveau, un afinador de acordeones que tiene una tienda en París, se quedó con cien discos para venderlos; también José María López, de musical Dumboa, y Pablo Soler de Madrid, se quedaron con otros cincuenta cada uno. El resto los repartimos entre los acordeonistas y Busseuil.

Hicimos una tirada de 600 discos, y se lo agradecemos a la gente que nos ayudó.

No sólo hay que destacar lo que cuesta el disco, sino también los viajes, el esfuerzo... de modo que nunca

se llega a amortizar. Además no es fácil venderlos, porque hay muy poca gente interesada en comprarlos. En Francia, es diferente porque cuando un músico famoso saca un disco, el otro se ve en la obligación moral de comprarle unos cuantos, y así cuando éste saque un disco, el anterior también le comprará los mismos. Los compañeros se solidarizan bastante, al menos en este aspecto.

La grabación cuesta mucho dinero aunque varía según el número de horas en el estudio. A posteriori suelen fallar muchas cosas, como por ejemplo la distribución. No interesa comprar esta música, así que al final, el propio intérprete se encarga de distribuirlos como puede, por las tiendas, entre amigos... Sin embargo, si el disco no es de acordeón clásico sino de “varietés”, se vende muchísimo. De modo que, esto se hace por amor al arte. Crees en un proyecto que te gustaría verlo hecho. Yo soy un grandísimo aficionado a los discos desde los quince años. Me gustaba buscar grabaciones. Escuchándolas aprendí mucho con las diferentes versiones. Quizá esta afición influyó en mi idea de grabar obras. Todavía me sorprende la cantidad de gente que me conoce en diversos países porque han escuchado alguno de mis CDs.

Sí me gustaría destacar una cosa, y es que a veces da pena que la gente no te escriba para darte su opinión sobre tus discos. Nos falta comunicación.

## **Conclusiones finales:**

### **VALORACIÓN**

#### **Como experiencia personal:**

Nos lo pasamos muy bien y eso es lo importante. Disfrutamos mucho y todos nos hemos hecho más amigos.

#### **Como experiencia profesional:**

También estupenda, porque con cinco acordeones yo no había grabado nunca y tampoco sé si lo volveré a hacer por la dificultad que comentaba anteriormente a la hora de reunir un grupo tan amplio de personas. Precisamente por esto fue una experiencia única y muy bonita.

### **¿SE VIERON CUMPLIDAS LAS EXPECTATIVAS DEL COMPOSITOR Y DE LOS INSTRUMENTISTAS?**

Sí se cumplieron las expectativas. El compositor quedó muy satisfecho. Para él era muy importante que se grabaran sus obras. Luego trabajó interactuando con nosotros aportándonos su visión de éstas.

Hay muchos acordeonistas franceses que tocan la música de Busseuil, pero muy pocos que trabajen con él. Algunos sí, como Marroni o Bonnay, pero muy pocos acordeonistas se preocupan de llamar al compositor teniéndolo tan cerca. Eso es una pena para ambas partes. Muchas veces los intérpretes no se atreven a llamar a los compositores, en muchas ocasiones porque no lo hacen lo suficientemente bien, y temen la crítica negativa. Generalmente suele ocurrir al revés, es decir, que los compositores queden encantados con las diferentes versiones que escuchan de sus obras. A ellos muchas veces les da pena escuchar versiones que nada tienen que ver con su idea original, y por eso al no llamarles para preguntarles por su opinión, se pierde una oportunidad única.

### **CONCLUSIÓN. RECOMENDACIÓN FINAL QUE NOS HARÍAS A LOS ACORDEONISTAS.**

Que a la gente que le interese, se compre el disco, *-nota de la entrevistadora:* ya sabéis dónde lo podéis encontrar-, pero sobre todo, que toquen la música. En los Conservatorios, donde los acordeonistas tienen que tocar en conjunto, que toquen música original, y que aprovechen para guiarse con el trabajo que hemos hecho nosotros. Que pidan las partituras, (que no son caras), a esta dirección:

**Musique Semaphore**  
36, quai de saint Vincent  
69001 LYON  
FRANCIA

## HISTORIAS

**Patrick Busseuil** (Dijon, Francia 1956) es bien conocido en el mundo acordeonístico. Sus obras son parte destacada de la literatura del instrumento, tanto para concierto como para pedagogía, a solo o en música de cámara. Su condición de compositor y acordeonista lleva a sus trabajos a explotar y ampliar los recursos técnico-musicales del acordeón. “Escribir para acordeón ha sido siempre una parte importante de mi obra como compositor. (...) el resultado son obras de estéticas y dificultades diversas” comentaba Busseuil en uno de los libros de un CD dedicado a su música, lo que sin duda ayudará a las futuras generaciones de acordeonistas.

**Ángel Luis Castaño** (San Sebastián, 1969) coordinador de este disco, segundo en su carrera que dedica por entero al compositor francés, ha reunido a otros cuatro acordeonistas españoles: **Esteban Algora** (Madrid, 1971), **Iñaki Diéguez** (Irún, 1973), **Salvador Parada** (San Sebastián, 1972) y **Raquel Ruiz** (Hondarribia, 1973), para llevar a cabo este proyecto.

Las primeras nueve piezas estaban, en su origen, englobadas en dos álbumes: *Cuentos de verano* y *Cuentos de invierno*. Nos muestran diferentes escenas tituladas de manera muy sugerente quizá para facilitar la interpretación de los pequeños acordeonistas a quien sin duda van dirigidas estas obras. La bailarina se transforma en mariposa, El sueño de Marumba, el pequeño negrito, El anciano y la estrella fugaz, son tres claros ejemplos de los evocadores títulos con los que Busseuil denomina sus no menos sugerentes piezas. Están escritas para diferentes agrupaciones que van desde el trío al quinteto.

*Carillón* para cinco acordeones, el décimo corte del disco, está claramente dividido en tres partes: la primera de ellas nos hace recordar una fanfarria; la segunda, nos muestra una marcha oscura y tenebrosa (en la que utiliza percusiones sobre el fuelle del instrumento) que poco a poco se va despejando para convertirse otra vez en la fanfarria inicial.

El CD sigue con *Escena en rojo*, escrita para cinco acordeones, una pieza con un ambiente sonoro misterioso que podría acompañar perfectamente a una secuencia de una película de terror. El efecto del vibrato y la registración utilizada por el compositor nos adentran en una escena emocionante llena de tensión y con un final inquietante.

Las siguientes cinco piezas están incluidas en el álbum *Paisajes* para trío de acordeones. Nos presentan otras tantas atmósferas diferenciadas entre sí, con algunos momentos de gran belleza. Son, junto con *Simulacro*, las obras de un lenguaje musical más avanzado prueba que a Busseuil le interesa ampliar el abanico estético en sus composiciones.

*Simulacro*, para tres acordeones, es la pieza que cierra este trabajo. Un ambiente sonoro bastante diferente al resto de obras del CD con momentos de complejidad rítmica muy atractivos.

El compacto está presentado con unas estupendas ilustraciones de Maria Luisa Herrera. Es un disco ciertamente interesante que nos hace viajar, durante casi una hora, por un mundo de ricas sonoridades y paisajes llenos de diferentes colores. Una gran interpretación de estos cinco acordeonistas españoles, cuidada con mimo y detalle en cada uno de sus aspectos.

Para más información, ver la entrevista con Angel Luis Castaño incluida en esta publicación.

Alfredo Calvo

## CUENTO DE JULIA (Fragmento de *La Isla de Koch*)

Cuando empieza la borrasca los habitantes de la aldea se encierran en sus casas y bloquean las puertas y las contraventanas para que no las arranque el temporal. Se sientan en silencio, emocionados, y escuchan.

El niño de la gran sonrisa había encontrado un instrumento de música en el baúl del abuelo: la “caja de trompetas” lo llamaba. En realidad estaba formado por dos cajas: una con una hilera de teclas y la otra con multitud de botones; estaban unidas por un fuelle que podía estirarse mucho o comprimirse hasta casi desaparecer.

Trataba de aprender a tocarlo, pero la música que sacaba de él era demasiado aguda, sonaba a cacerolas entrechocando. Era una música fría y desolada. Así que, aunque el niño sonreía mientras tocaba, nadie soportaba sus ensayos.

El niño, con su sonrisa y sus ojos saltones, no tuvo más remedio que ir a las dunas a practicar con su instrumento de música.

–El instrumento es viejo, está desafinado, no sirve –decía la madre.

–Se necesitan muchas horas de estudio para aprender a interpretar música –comentaba el padre.

–El que no sirve es el instrumentista –replicaba la hermana.

El niño de las orejas ovaladas, de soplillo, y la gran sonrisa sabía que ninguno de ellos tenía razón. Así que no dejó de tocar cuando le salía de dentro, lo hacía sólo de vez en cuando y, desde luego, su instrumento continuó siendo la “caja de trompetas”.

Una tarde, mientras estaba en las dunas, la marea subió más de lo habitual, el mar se acercó a él y se detuvo a escuchar. El niño pensó que, quizá, el mar tiene unos gustos diferentes a los de los humanos, y se lo dijo a través de la música que arrancaba a su instrumento. El mar contestó con un murmullo grave, arrastrando piedrecillas y haciendo romper pequeñas olas. La brisa se coló por el fuelle del instrumento y el niño tocó una melodía para mecerla. El mar respondió nuevamente, esta vez con el rugido grave de las olas que, al encontrarse con las que se retiraban de su ascenso a las dunas, chocaban y se enredaban. Las nubes se acercaron para escuchar y el viento acompañó con unas notas huracanadas.

En la aldea todos recuerdan aquella tarde de borrasca en la que escucharon el concierto más impresionante jamás interpretado por nadie.

Desde entonces, cada vez que se acercan los vientos del suroeste, y sólo cuando son vientos del suroeste los que se acercan, el niño de las orejas ovaladas, la gran sonrisa y los ojos oblicuos saltones se dirige a las dunas con su “caja de trompetas”.

Los aldeanos se encierran en sus casas y clavan las contraventanas para que no las arranque el temporal, se sientan en silencio y, emocionados, se disponen a escuchar la sonata para trío de Mar, Viento y Acordeón.

M<sup>a</sup> Luisa Herrera noviembre 2000