



ÍNDICE

ÍNDICE	1
EDITORIAL <i>(Metamorfosis)</i>	2
IMPROVISACIÓN <i>(Tito Marcos)</i>	3
DEL ACORDEÓN <i>(Javier Arias Bal)</i>	14
EL ACORDEÓN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX: <i>(Esteban Algora)</i>	17
SUITE PARA ACORDEÓN <i>(Ángel Huidobro)</i>	47
BIOGRAFÍAS <i>(Julio Sánchez León)</i>	60
IÑIGO AIZPIOLEA & IÑAKI ALBERDI <i>(Alfredo Calvo)</i>	73

IMPROVISACIÓN

Basados en la noción de *esquemas* y con la intención de que puedan servir de ejemplos y sugerencias para la elaboración de material de trabajo sobre el tema de la improvisación, se presentan estos ejercicios, realizados en forma de pequeñas fichas.

PLANTEAMIENTOS PEDAGÓGICOS

Se plantea, como primer paso, la creación de un **contexto de conocimiento previo**, tanto conceptual como procedimental (*-motor-*), basado en un **sistema integrado de esquemas** (conocimientos genéricos sobre aspectos específicos: ritmo, texturas, estructuras temporales, lenguajes tonales, recursos creativos, etc.) que posibiliten en el *intérprete* un conocimiento de carácter holístico y generativo (con capacidad para autogenerar más conocimiento...) y que intervengan activamente seleccionando y modificando la experiencia inmediata (*input* conceptual, auditivo, motor, etc.), dando lugar a una **representación** (*mental*) y **expresión** (*instrumental*) del pensamiento musical *en tiempo real*, coherente, unificada, conforme con las expectativas del *intérprete* y consistente con el conocimiento establecido.

Para ello se definen previamente unos **marcos de conocimiento** que sean *manejables*: adaptados a las capacidades cognitivas disponibles en cada etapa: habilidades y repertorio motor, capacidad de integración (*input*) y automatización (*output*), limitaciones de la memoria operativa y control de la atención, etc., y que determinen y posibiliten su procesamiento en tiempo real (*on-line*), a diferencia del procesamiento habitual con demora (*off-line*).

Los esquemas que integrarán estos contextos de conocimiento deberán ser claros, estar bien definidos (delimitados...) y posibilitar una progresión de la dificultad (complejidad...), que permita al *intérprete* disponer de suficientes recursos cognitivos (especialmente *atención* y *memoria operativa*) para poder *representar* mentalmente y *expresar* (instrumentalmente y *en tiempo real*) su pensamiento creativo.

Una pequeña serie tonal, una simple textura rítmico/armónica y una breve estructura temporal pueden ser suficientes para *improvisar* un discurso musical coherente. Una vez asimilados, estos contextos de conocimiento, y convertidos en *esquemas*, podrán anidarse o incrustarse en una estructura jerárquica y serial que irá progresivamente ampliando las capacidades requeridas para dicha tarea.

Se parte de los propios recursos del *intérprete* dando importancia en un principio no a la cantidad disponible de éstos, sino al **control** de los mismos y **comprensión** de los procesos implicados en la tarea. Por esa razón se dará prioridad, además de los conocimientos genérico/musicales, a los esquemas de conocimiento específico como instrumentista de que el *intérprete* disponga, especialmente los de carácter topográfico/motor y auditivo/motores, en función de la **modalidad instrumental** y la metodología del aprendizaje llevada a cabo, que condicionarán la capacidad de *traducción sonora* de su pensamiento musical.

La analogía con la expresión oral, ya sea en forma de **diálogo** o **monólogo** (hablado o cantado) y los procesos cognitivos implicados en la misma podrán servir de ayuda (aunque con algunas limitaciones...) para la comprensión general del proceso, y especialmente, para establecer una serie de valores estéticos y funcionales, que en muchos casos son contrarios a los valores *rel/creativos* y *cerrados* de la interpretación convencional.

FICHAS:

Esquema de **modelo de producción**

Ejemplo de esquemas integrados: **esquema conceptual de textura melódica**

Esquema **topográfico/motor**

Modelo de **integración de esquemas**: ejemplo gráficos y ejemplos de improvisación

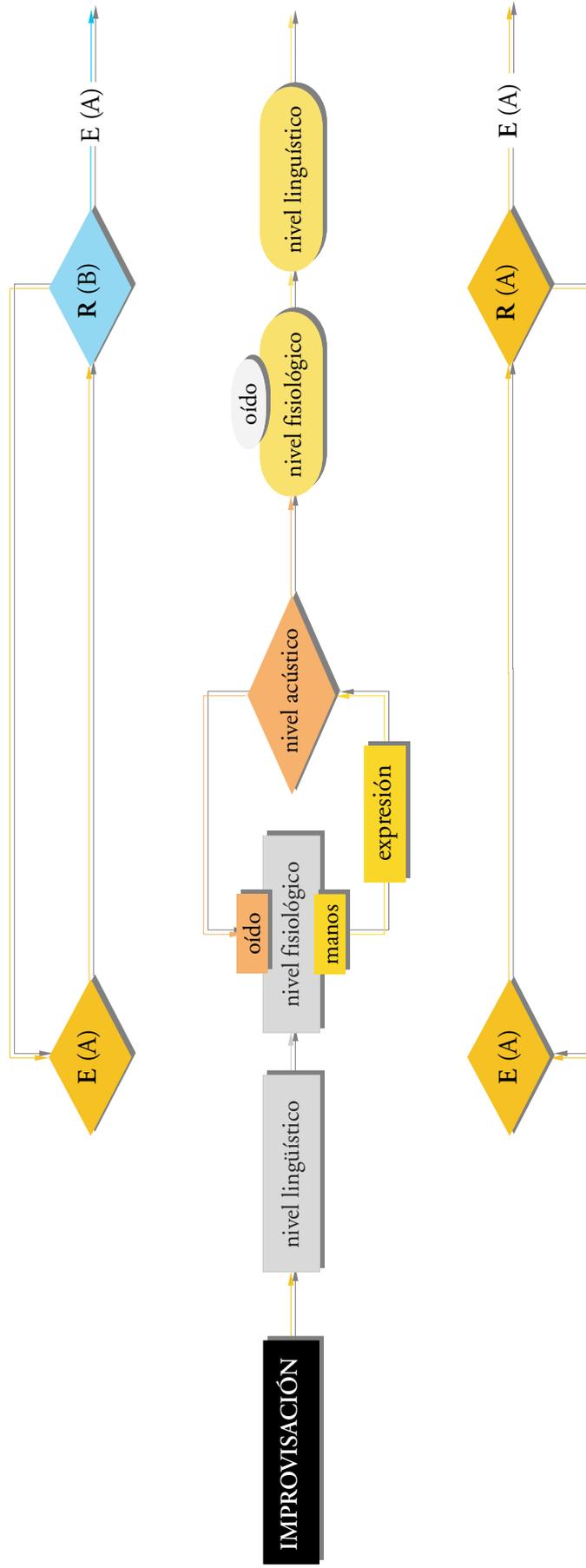
Ejemplo de esquema:

IMPROVISACIÓN: Modelo de producción (explicación en preparación)

Emisor: **E** Receptor: **R**

$E(A) \rightarrow R(A)$: el mismo receptor: $E = R$

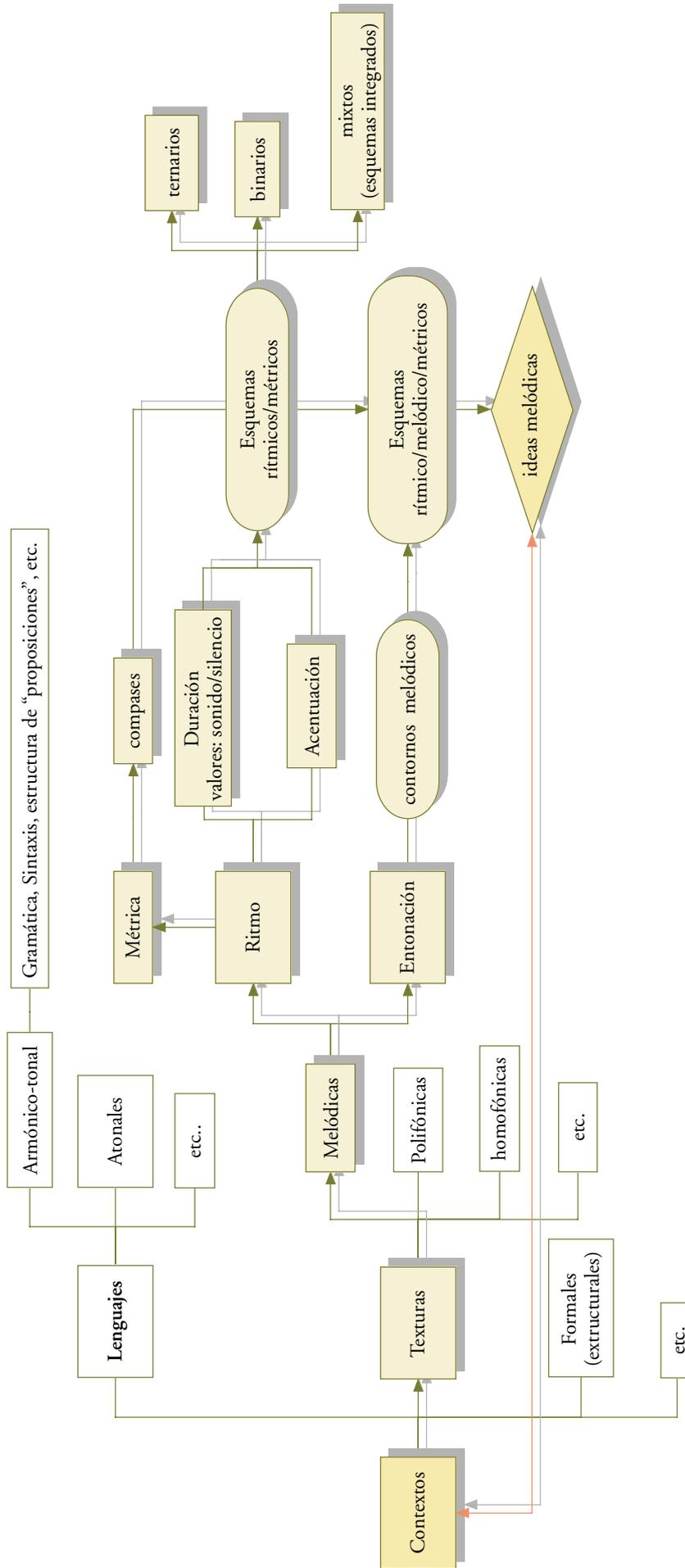
$E(A) \rightarrow R(B)$: distinto receptor: $E \neq R$



Modelo adaptado:

V. A. Fromkin/N. B. Ratner. Psicolingüística, Capítulo 7 (Producción del Lenguaje), pág. 329. © McGraw-Hill 1999. (© H. B. C. P. 1998)
Lecturas de Psicolingüística, 1. Comprensión y producción del lenguaje. Segunda parte (Producción del Lenguaje), pág. 279. © Alianza 1990

Ejemplo de esquemas integrados: esquema conceptual de **textura melódica**:



EJEMPLO DE ESQUEMA TOPOGRÁFICO/MOTOR

Percepción objetiva (conceptual) MI (teclas)



Aplicación de una serie:

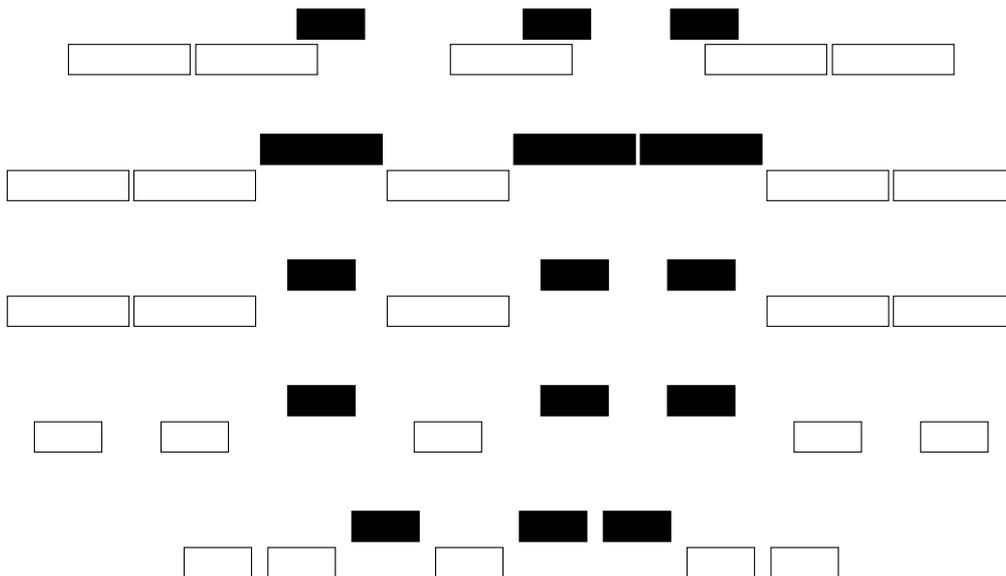
Esquema viso/auditivo: conocimiento declarativo/semántico...



Aplicación topográfica



Posibles transformaciones (en función del objetivo...):



Percepción subjetiva (motora)

Esquema topográfico (viso/motor/auditivo): conocimiento procedimental...



Esquema viso/auditivo: conocimiento declarativo/semántico...



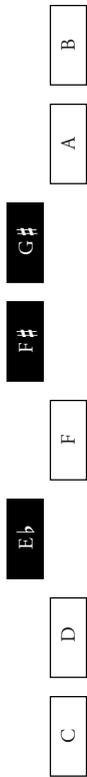
Ejemplo de esquemas motores (repertorio motor)

© Tito Marcos

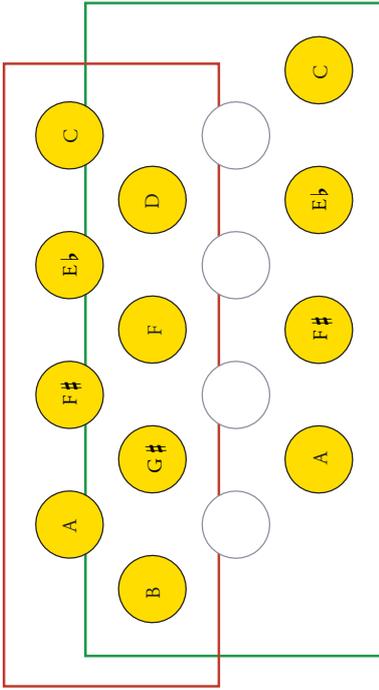
Integración de esquemas de conocimiento en función del objetivo: improvisación a partir de una serie...

MODELO DE INTEGRACIÓN DE ESQUEMAS: ejemplo gráfico

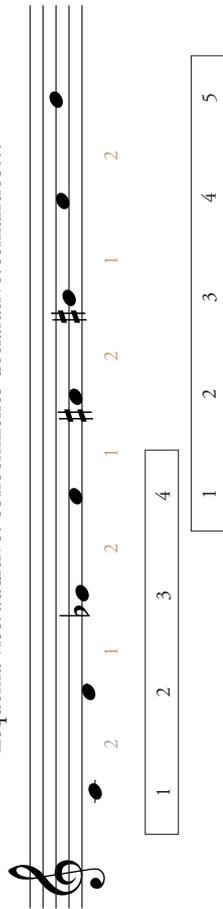
Esquema topográfico (viso/motor/auditivo): conocimiento procedimental...



M III

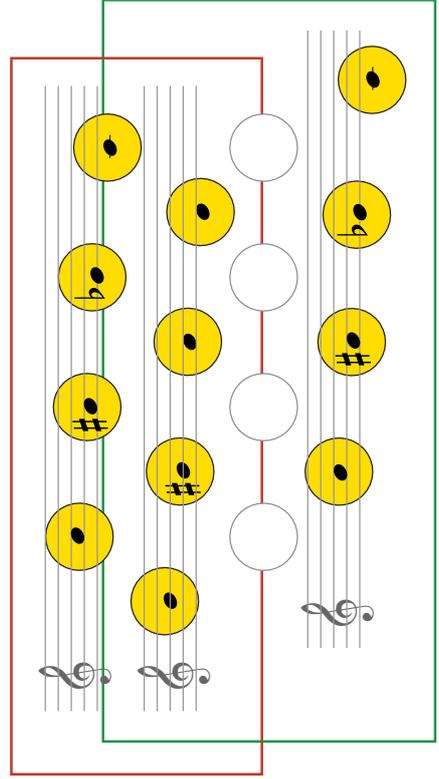
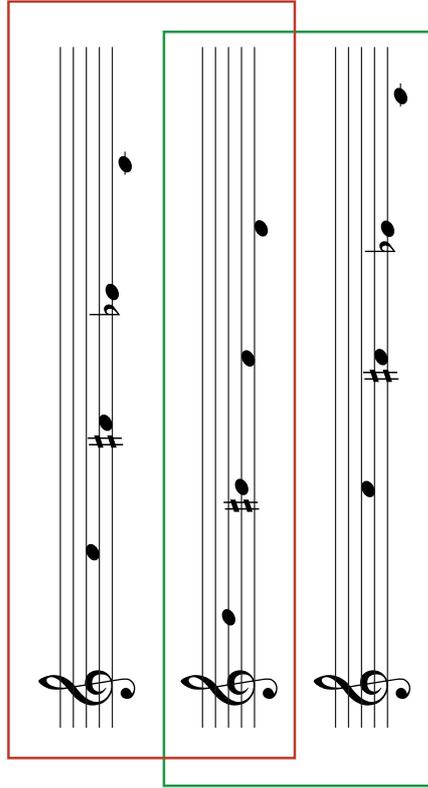
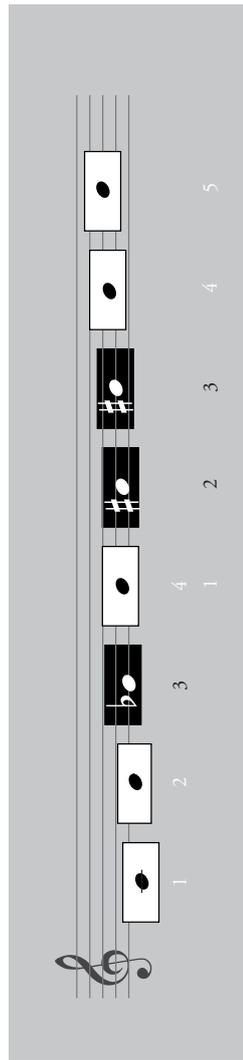


Esquema viso/auditivo: conocimiento declarativo/semántico...



Esquemas motores (ejemplos)

Integración de esquemas



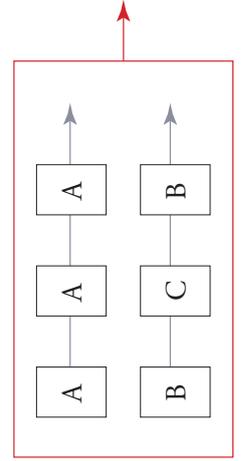
MODELO DE INTEGRACIÓN DE ESQUEMAS: ejemplo de improvisación

Esquema rítmico/armónico (tres elementos...):

Desarrollo rítmico/armónico:

Desarrollo melódico (movimientos correlativos, combinación de posiciones, agregación, etc.):

Otra textura sobre el mismo esquema motor (alternar con B...)



IMPROVISACIÓN: Modelo de integración de esquemas

Esquemas melódicos

A musical staff in treble clef showing a melodic series of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. A circled minus sign is above the staff. A box labeled 'B' with a sharp sign (#) is above the B4 note. A box labeled 'A' with a flat sign (b) is below the A4 note. The text 'Serie A' is to the right of the staff.

Esquemas armónicos

A musical staff in treble clef showing four chords: A (C4, E4, G4), A' (C4, E4, G4, Bb4), B (C#4, E4, G4), and B' (C#4, E4, G4, Bb4). Each chord is enclosed in a box with its label below it.

Esquema rítmico/armónico

A musical staff in treble clef showing a rhythmic and harmonic pattern. It consists of two measures of eighth notes with chords. A circled plus sign is to the left of the staff. A box labeled 'A' is below the first measure.

Textura (integración de esquemas)

A musical staff in treble clef showing the integration of the previous schemas. The top staff contains the melodic series from 'Serie A'. The bottom staff contains the rhythmic and harmonic pattern from 'Esquema rítmico/armónico'. A circled minus sign is above the top staff and a circled plus sign is below the bottom staff.

Four bass clef musical staves showing chordal patterns. The first two are labeled 'A' and 'A'' in red boxes, and the last two are labeled 'B' and 'B'' in green boxes. Each staff has a circled 'X' below it.

Integración de esquemas: desarrollo melódico

Six treble clef musical staves showing a melodic line with various accidentals. Red boxes labeled 'A' and 'A'' point to specific notes, and green boxes labeled 'B' and 'B'' point to others. A circled 'X' is at the top left.

Ejemplo de improvisación



Contorno melódico ascendente, pulsación regular, movimientos correlativos, estabilidad...



Inversión melódica, cambio de modo (B)...

Repetición (percepción) de la idea melódica ascendente/descendente (dos primeros sistemas), transporte melódico (modal) de A...

Variación del modo A (A'), alejamiento tonal...

Repetición (percepción estructural), alargamiento (insistencia tonal), variaciones de los contextos armónicos...

11

Reposo melódico, percepción de final estructural...

13

Reexposición melódica...

15

Aumento de la variabilidad melódica...

17

Reducción rítmica y del contorno melódico (ascendente/descendente), variabilidad melódica: rotura de la regularidad (estabilidad)...

19

Reposo melódico (tonal), mantenimiento rítmico...

21

Mayor variabilidad (inestabilidad) armónica...

Musical score for measures 23-24. The treble clef staff shows a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef staff features a complex accompaniment of chords with slurs and ties. Measure 23 starts with a key signature of one sharp (F#) and ends with a key signature change to one sharp (F#). Measure 24 continues with the same key signature.

23

Variabilidad del contorno melódico, estabilidad rítmica...

Musical score for measures 25-26. The treble clef staff shows a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef staff features a complex accompaniment of chords with slurs and ties. Measure 25 starts with a key signature of one sharp (F#) and ends with a key signature change to one flat (Bb). Measure 26 continues with the same key signature.

25

Prolongación para preparar (contrastar), a partir de la inercia sonora creada, el inicio de la repetición como "reexposición"...

Musical score for measures 27-28. The treble clef staff shows a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef staff features a complex accompaniment of chords with slurs and ties. Measure 27 starts with a key signature of one flat (Bb) and ends with a key signature change to one flat (Bb). Measure 28 continues with the same key signature.

27

Musical score for measures 29-30. The treble clef staff shows a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef staff features a complex accompaniment of chords with slurs and ties. Measure 29 starts with a key signature of one flat (Bb) and ends with a key signature change to one flat (Bb). Measure 30 continues with the same key signature.

29

Siempre al principio

Musical score for measure 31. The treble clef staff shows a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef staff features a complex accompaniment of chords with slurs and ties. Measure 31 starts with a key signature of one flat (Bb) and ends with a key signature change to one flat (Bb).

31

Tito Marcos Agosto 2001

DEL ACORDEÓN

El acordeón que oímos es heredero de una intersección entre dos genealogías que se han acabado por fundirse alumbrando un instrumento portentoso.

Por **JAVIER ARIAS BAL** Musicólogo y compositor.

Texto sacado de la página personal de IÑAKI ALBERDI (<http://www.ialberdi.com>)

Una línea son sus antepasados, que aportan la tradición popular del instrumento. Su nombre define sus bondades: el que hace acordes. Era un instrumento superadaptado a la intemperie (no se desafina como los de cuerda), al aire libre, al campo donde se celebra la fiesta (tiene volumen), es portátil y polifónico (el hombre orquesta autosuficiente que puede hacer melodía y acompañamiento, que como máximo necesita una silla, pero que también puede hacer pasacalles). Estas capacidades han permitido su gran difusión, gran cantidad de instrumentistas que han cuajado evoluciones propias y altamente estilizadas como por ejemplo el tango, que a través del sonido del bandoneón difunde aromas hermanos entre Buenos Aires y París: de Astor Piazzolla a Bernardo Bertolucci.

Esta tradición organológica popular se ha topado con la música contemporánea: la segunda línea, que le ha achacado como limitación aquello que era su esencia: los acordes, la constante homofonía de la mano izquierda (cada botón daba un acorde diatónico) y por otra parte el préstamo innecesario del teclado en la derecha. De hecho, el instrumento tal cual era, se ha usado para la creación contemporánea con el gesto de un teclado manco a la derecha y en la izquierda como borrosos clusters. Los instrumentistas cada vez más virtuosos y los compositores, con su obsesión combinatoria, han acabado por retorcer el ingenio del luthier hasta que ha dado con una evolución que satisfaga a todas las partes. El respeto hacia el instrumento ha hecho que no se malogre nada de lo que hace del acordeón un instrumento insustituible: aire, doble botonera con dos producciones de sonido independientes (en su propia terminología: doble manual), dinámica de vértigo y sonido que igual le da que provenga de aire inspirado o expirado. Y se ha modificado todo aquello que lo lastraba: ya no hay teclado en la mano derecha (lo que permite la multiplicación de los botones con posiciones que abarcan registros que en el teclado son imposibles y con repeticiones de notas a la velocidad de la tijera de un antiguo peluquero); y la mano izquierda ya no está sometida a los sonidos acórdicos de obligada homofonía de antaño, sino que tiene notas independientes.

Parece así que el instrumento sea doble: dos manuales, cada uno con su propia producción de sonido (superando en esto al doble teclado en el órgano), es decir, es un instrumento estereofónico. Es quizás esto lo que haga que el sonido del acordeón moderno me evoque a la antigüedad clásica, al mediterráneo, al subcontinente indio, al sudeste asiático y al extremo oriente, porque me recuerda a un timbre muy especial, al producido por las extrañas texturas de los instrumentos de viento de tubo doble, de los que no queda ningún representante en la orquesta: así por ejemplo, la Chirimía doble egipcia, el doble Aulós griego clásico (instrumento dionisíaco por excelencia, que ocupaba la boca e impedía el canto, el discurso poético, vértice máximo de las artes); la Launedda (el instrumento sardo que se toca con respiración circular y crea inextricables y vertiginosas polifonías polirrítmicas), el Shêng chino, el Khène laosiano (una especie de órganos de boca); o la Algoza o el Pungi (flauta y oboe dobles indios). Igual que ellos el acordeón es capaz de realizar contrapuntos simultáneos sin incomodarse por los cruces de voces (como sí molestan al piano) y de poder utilizar en estos contrapuntos el unísono duplicado (esto creo que es imposible en cualquier otro instrumento de la orquesta). La acusada personalidad del acordeón asume, así, una herencia enorme, tanto en el tiempo como en el espacio, y una tradición que ha sido permeable a las exigencias de la creación contemporánea. De todo ello creo que este disco es una demostración fehaciente, tanto estilísticamente por parte de los compositores como virtuosísticamente por parte de los acordeonistas.

De la plasticidad del sonido

El sonido que produce el acordeón lo percibo psicoacústicamente como tridimensional y unidireccional. Geométricamente representaría cada nota como una fina columna de aire tumbada, de fuste cilíndrico, siendo la base el instrumento y el capitel mi oído. Cuando suenan dos notas no las oigo como una única columna el doble de gruesa sino que las oigo como dos, que ocupan el doble de espacio. Dicho de otra forma, son corrientes de aire

independientes que sólo se funden perceptivamente cuando son muchas. Cuando escuché el disco se me vino a la cabeza un pincel chino ejecutando sus caligrafías. Tiene el perfil de una hoja de lila y si se apoya sólo ligeramente, su final puntiagudo hace una línea de tinta muy fina, pero si lo apoyamos un poco más la línea va ensanchándose conforme al mayor grosor creciente hacia el mango. Así a todo, no se produce nunca un difuminado en los bordes de la línea porque la esencia del pigmento contiene los perfiles completamente delimitados. Esa sensación de precisión elástica es la que consigue el acordeón combinando la matriz: brazos, dedos, aire, lengüeta.

De la biomecánica:

El fuelle, los brazos, el aire, viento y lengüeta

El fuelle es uno de los conformantes esenciales de la personalidad del acordeón. Alberga una capacidad en litros propia de los pulmones de una vaca. Pero a su vez su diseño modular le permite quedar absolutamente sin aire, vacío, al vacío. Su membrana acordeónica no necesita de un esternón para sustentarse. Es como si nuestras sensaciones respiratorias se llevaran a sus últimas consecuencias, como si nuestra garganta tuviera el diámetro máximo de los pulmones y como si nuestro diafragma, impulsado por los músculos abdominales (como el brazo izquierdo en el acordeón), llegara hasta la garganta en el ejercicio respiratorio (máxima expiración), y luego hasta la vejiga (máxima inspiración), todo ello con absoluta tranquilidad, sin la menor desconfianza ni tensión. Y frente a una producción del aire flexible y plástica, las cuerdas vocales del instrumento, lo que vibra no es ni siquiera de caña, son lengüetas de metal rígido pero elásticas. Esta curiosa conjunción permite una gran expresividad en la interpretación, la producción de un sonido muy controlado con una amplitud dinámica máxima.

De la dinámica:

Los brazos

La colaboración entre una producción del aire muy orgánica, aún sin ser humana, y una producción y control del sonido muy mecánica resuelve en un producto realmente particular, singular. Por ejemplo, en un piano la mecánica interviene de forma directa, cada nota procede de un ataque percutido sobre una cuerda tensa que ejerce una presión brutal sobre la coraza de metal del arpa. El acordeón no ofrece esa enorme resistencia, parece que el instrumento también sonase si simplemente se le pusiera contra el viento, como una caracola. Pero para desarrollar la vitalidad dinámica que el instrumento tiene, hay que alterar la presión del interior del fuelle con la fuerza del brazo. El aire que pugna por equilibrarse con la presión exterior se violenta con el anticiclón que crea la compresión del espacio o con la depresión que crea la extensión del mismo. Esta inestabilidad atmosférica interior se equilibra aspirando o expirando aire a chorro por las aberturas que dejan las válvulas al pulsar los botones. La estratégica colocación de las lengüetas crea el sonido cuyo timbre y dinámica variará dependiendo de la coordinación que exista entre las necesidades de aire y el tamaño del desagüe abierto. El objetivo: igualar la presión con el exterior (1015 milibares a nivel del mar) y curiosamente si esto ocurre: no suena. La obsesiva compulsión del acordeonista creando constantes cambios de presión para conseguir que suene el instrumento volvería loco a cualquier barómetro. Su mecánica es la misma que nosotros usamos al respirar. Esta especie de comprensión fraternal entre nosotros y el instrumento se rompe un tanto debido a que, para expulsar el aire, nosotros sólo tenemos tres orificios y no tenemos lengüetas en ninguno de ellos. Pero creo que en nuestra imaginación es fácil concebirnos como teniendo más orificios de salida del aire e imaginarnos pudiendo discriminar el lugar a utilizar y que cada uno produjese una nota. Nos sentiríamos como un acordeón, que, por cierto, es lo que pretendemos que se crean los niños pequeños que son, cuando jugamos a que le tocas una oreja y haces sonar un ruido, tocas la otra y otro diferente, la nariz otro....

Los dedos

La pulsación de un botón abre la salida del aire. Ésta es muy rápida y se cierra igualmente de forma repentina como el diafragma de una cámara fotográfica. Cuando se despliega o repliega un acorde, su ataque limpio nos puede recordar a un piano, aunque en seguida nos percatamos que el sonido se mantiene enhiesto como una vara frente al sonido resonante de las cuerdas. Quizás en ese momento ya, mezclada la tecla y el aire, se podría comparar a un órgano, pero de nuevo salta una sorpresa y es que el sonido tiene vida dinámica, y es que el órgano tiene un fuelle mecánico y el acordeón dinámico. El final de la nota es igual de sorprendente. Por mucho que apaguemos el sonido, en un piano siempre hay una resonancia. El órgano tiene el problema del espacio reverberante en el que suele estar situado y la complejidad del mecanismo. En la madera se usa la lengua generalmente y en la cuerda o se para o se levanta el arco, pero en ambos se produce un cierto desvanecimiento final, mínimo, eso sí, por la blandura o la inercia. El acordeón es capaz de hacer un tajo vertical en el sonido, algo así como si un cantante tuviera un asistente que le tapara la boca con la mano para acabar las notas.

De la coordinación

Desde este punto de vista hay un paralelismo entre la cuerda y el acordeón. En cierto modo el ir y venir del arco es similar al cierre o apertura del fuelle. Pero el acordeón tiene una nueva capacidad propia. Y es que, dependiendo de cómo se ordena la pulsación del botón y la tracción del fuelle cambia mucho el ataque. Si comienza antes el arrastre que la pulsación del botón, el sonido comenzará súbito, como si en la cuerda el arco pudiera pasar del reposo a la velocidad normal en tiempo cero. Los músicos lo solucionan comenzando el movimiento del arco antes de tocar la cuerda, de tal forma que hay una inercia previa que les permite alcanzar en el contacto la velocidad de forma inmediata. Pero como se puede uno figurar el perfil es inevitablemente ligeramente biselado. El acordeón consigue aristas vivas. Por el contrario, éste sí que puede emular perfectamente el comienzo o final suave de una nota en la cuerda: primero se pulsa el botón y luego se mueve el fuelle. Esta característica es difícil en el viento o en un piano: o el sonido comienza rompiendo o suena antes el aire. La coordinación de movimientos del acordeonista es como una danza en la que los bailarines estuvieran imposibilitados físicamente para moverse asincrónicamente. Culturalmente se considera que la lírica radica en el corazón, y que el tempo de sus pulsaciones están entretejidas con el estado de nuestro espíritu. Pero es verdad que el único control que podemos ejercer sobre este órgano autónomo es a través de la respiración y es el ritmo respiratorio el que consigue transformar los estados de ánimo que tenemos, es fundamental para la relajación, para la concentración o para esfuerzos máximos, para correr y para nadar. Por ello la materia con la que trabaja el acordeón, el aire, es quizás la expresión máxima del presente vital. Iñaki, Ricardo y los compositores del disco me han abierto todas estas reflexiones que antes no tenía, gracias.

Por JAVIER ARLAS BAL Musicólogo y compositor.

Texto sacado de la página personal de IÑAKI ALBERDI (<http://www.ialberdi.com>)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. ORÍGENES DE LA LENGÜETA LIBRE METÁLICA
2. LLEGADA DEL ACORDEÓN A ESPAÑA
3. ARMONIFLAUTAS
4. EL ACORDEÓN EN ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX
5. TALLERES Y FABRICANTES
6. SISTEMAS DE ACORDEONES
7. MÉTODOS PEDAGÓGICOS PARA ACORDEÓN
8. SITUACIÓN A FINALES DE SIGLO

A. ANEXO DOCUMENTAL

B. BIBLIOGRAFÍA

¹ Artículo publicado en la revista MÚSICA Y EDUCACIÓN Núm. 46 Junio 2001

RESUMEN: El acordeón, instrumento enormemente conocido en la actualidad, posee una historia de más de 150 años en nuestro país, prácticamente desconocida. El presente artículo aporta una gran cantidad de información inédita hasta el momento (intérpretes, constructores, métodos, establecimientos musicales, etc.), proporcionando nuevas vías de investigación para el estudio histórico del instrumento a lo largo del siglo XIX. En él se describe la situación social del acordeón, así como los elementos que intervinieron para su difusión y desarrollo.

ABSTRACT: This article summarises the history of accordion discovering its 150 years of life in Spain. The author offers a great deal of information covering the study of this instrument in the 19th century. Finally, he also shows the development of the accordion taking care of the influence in the social environment.

INTRODUCCIÓN

El acordeón, instrumento sobradamente conocido en la actualidad, posee una historia de más de 150 años en nuestro país, sin embargo, no son muchos los estudios que han documentado su rápida evolución, desde las primeras concertinas a los sofisticados acordeones de concierto que sorprenden hoy con sus posibilidades sonoras.

El presente trabajo quiere colaborar a un mejor conocimiento de este instrumento mediante la difusión de material inédito sobre intérpretes, constructores, métodos, etc., que jalonaron la historia del acordeón en nuestro país a lo largo del siglo que lo vio nacer, el siglo XIX. Queremos proporcionar nuevas vías de investigación para el estudio y documentación de los elementos que intervinieron en su difusión y desarrollo y de los ambientes sociales en que se popularizó su uso.

Se trata de una investigación que se ha servido de distintas fuentes rastreando entre la documentación existente: llegada del instrumento a España, planteamientos pedagógicos que suscitó, métodos publicados, repertorio, aspectos técnicos, tratados y personalidades más relevantes que unieron su nombre al del acordeón.

Acompañamos este estudio, además, con un apéndice de un documento original, cuya consulta no resultaría fácil, pues desde su publicación hace más de un siglo no ha vuelto a reeditarse. Su ilustrativa lectura justifica sobradamente su lugar en esta publicación.

1. ORÍGENES DE LA LENGÜETA LIBRE METÁLICA

La aparición en Europa de un nuevo principio sonoro llegado de Oriente durante la segunda mitad del siglo XVIII, la lengüeta libre metálica accionada por aire ², daría lugar a una nueva familia instrumental denominada *aerófonos de lengüeta libre*, de los cuales derivan numerosos instrumentos conocidos hoy en día bajo los nombres de armónicas armonios, concertinas, acordeones, bandoneones, etc.

En Europa ya se conocían otros dos tipos de lengüetas: la batiente que vibra contra el soporte que la sujeta, y las dobles, compuestas de dos delgadas láminas de caña que chocan entre sí. Una de las novedades que aportaba la lengüeta libre metálica sobre las anteriormente citadas era la ventaja de que su frecuencia de vibración no

¹ Esteban Algora Aguilar es profesor de acordeón en el Conservatorio Profesional de Música de Madrid Ángel Arias Maceín. Titulado superior de acordeón por el Real Conservatorio Superior de Madrid, finaliza sus estudios con el catedrático Tito Marcos. Es miembro del Dúo Contraste, agrupación camerística dedicada a la difusión de la música española contemporánea con la que ha realizado numerosos estrenos tanto de compositores españoles como extranjeros.

² SACHS, Curt: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Buenos Aires: Centurión, 1947, pág. 174.

variaba en función de la comente de aire, lo cual le permitía la realización de *crescendos* y *diminuendos* sin que variase su afinación.

La llegada a Rusia de la entonces desconocida lengüeta metálica libre del órgano de boca chino (*Sheng*) y su expansión posterior por toda Europa fue algo que se produjo con una rapidez poco frecuente, llegando a manos de fabricantes de órganos e instrumentos, que comenzaron la fabricación de diversos instrumentos basados en el nuevo principio sonoro: aeolinas, aeolodicones, meláfonos, terpodiones, physharmónicas, órganos expresivos... fueron algunos de los instrumentos que comenzaron a surgir a principios del siglo XIX. Sin embargo, uno de ellos va a destacar por encima de los restantes: el acordeón, un instrumento parecido, pero no igual, al actual acordeón.

En 1829, Cyril Demian (1772-1847), fabricante de órganos y pianos, presenta en Viena una patente de un nuevo instrumento denominado *accordion* ³. Dicho instrumento consistía en una pequeña caja sobre la que se hablan fijado las lengüetas metálicas, un fuelle y cinco llaves o teclas que, al presionarlas, daban lugar a dos acordes: uno al abrir y otro al cerrar.

La difusión del acordeón por toda Europa se produjo rápidamente, llegando a París casi de inmediato. Los fabricantes de instrumentos mostraron gran interés por él, realizando numerosas modificaciones e incorporando los nuevos mecanismos. Entre los constructores más importantes de entonces cabe destacar a:

- Mathieu-François Isoart ⁴, quien sustituye en 1831 las llaves que producen acordes por otras que producen un solo sonido, y mantiene el concepto de acorde con una báscula de armonía que realiza un acorde de tónica al abrir (*do-mi-sol*) y uno de dominante al cerrar (*sol-si-re*). Al mismo tiempo, agrega en la caja de la mano izquierda un botón para controlar la salida y entrada de aire del fuelle, siendo dicho botón el futuro embrión del manual de acompañamiento en la mano izquierda.
- A. Foulon, que incorpora al acordeón botones con semitonos en 1834 (?) y consigue producir un sistema por el cual se pueden obtener todos los sonidos abriendo o cerrando el fuelle. Denomina a este instrumento *acordeón cromático*, para diferenciarlo del resto, que sólo podía realizar escalas diatónicas.
- Finalmente, mencionaremos a Jacob Alexandre (1804-1876), famoso constructor de órganos de París, quien habla trabajado con Marie-Candide Buffet (1796-1859) durante cuatro años (1827-1831), produciendo una serie de armónicas metálicas. A partir de 1829 se convertirá en el fundador de una inmensa firma especializada en la venta de instrumentos de lengüeta libre. Creará en 1846 el primer acordeón con un sistema de registros parecido al del órgano.

El musicólogo Pierre Monichon ⁵ (1925), en sus numerosos trabajos de investigación realizados sobre el acordeón, afirma que fue éste un instrumento que provocó el delirio entre los aficionados al nuevo sistema sonoro. El acordeón siguió los canales de distribución que anteriormente había abierto la armónica de boca ⁶: los acordeones comienzan a venderse en los establecimientos donde anteriormente se vendían dichas armónicas. No obs-

³ Obviamente, bautizado así por ser un instrumento que sólo podía producir acordes.

⁴ Mathieu-François Isoart fue un destacado constructor francés de acordeones del segundo tercio del siglo XIX, junto con Pichenot. elaborador del primer método da acordeón publicado en Francia (1832), realizó numerosos cambios para perfeccionar el instrumento. Pierre MONICHON en su libro *L'Accordéon, Instruments de Musique*, Suisse: Van de Velde / Payot Lausanne, 1971, reproduce textos pertenecientes al método de Pichenot, donde se explican las novedades incorporadas al instrumento.

⁵ Musicólogo y profesor de acordeón en el Conservatoire National de Région d'Aubervilliers (Francia).

⁶ Denominada "Aura", este instrumento fue inventado por el alemán Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-1864) en 1821.

tante, la aparición de múltiples modelos de acordeones, cada vez más increíbles y extravagantes, produjo cierta confusión en una clientela cada vez más numerosa.

Con el paso del tiempo, el instrumento se fue transformando. Finísimas decoraciones de nácar, excelentes trabajos de marquetería y empleo de maderas nobles hicieron que se transformara en un objeto de lujo. El instrumento conquistará París, introduciéndose en los salones más destacados de la sociedad y ganando reputación a medida que transcurre el tiempo. Hacia 1860 se conoce la existencia de diecinueve fabricantes y la presencia de treinta y cinco métodos diferentes en los comercios para aprender a tocar el acordeón.

2. LLEGADA DEL ACORDEÓN A ESPAÑA

España no quedaría indiferente ante la aparición de este nuevo instrumento. En 1827 se celebra la primera “Exposición pública de los productos de la industria Española”, con el deseo de promover el fomento y las artes. Se invita a fabricantes y artistas a dar muestra de sus adelantos, siendo premiados los productos y artículos más notables. Las sucesivas ediciones (1828 y 1831) llevan a Don Juan Moreno, natural de Madrid, a presentar en la exposición de 1841 ⁷ (4ª edición) un acordeón de fabricación propia, que será premiado con una mención honorífica ⁸.

No es menos digno de aprecio Don 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 ventajosa rivalidad. Por lo tanto, la Junta cree deber premiarse con mención honorífica los buenos deseos de laboriosidad de dicho Sr. Moreno, autor del primer *acordion (sic)* construido en España, sin embargo de que deje todavía algo que desear para igualar a los que han debido servirle de modelo.⁹

Este instrumento novedoso no tardaría en ser comercializado como un instrumento más en los grandes almacenes de música. El catálogo ¹⁰ de instrumentos (1 de Mayo de 1857) del “Gran Almacén de Música e Instrumentos Músicos” de Don Bernabé Carrafa ¹¹, situado en la C/ Príncipe núm. 15 de Madrid, revela en su sección segunda la venta de todo tipo de “instrumentos de viento con lengüeta metálica”.

⁷ El primer dato sobre la fabricación de un acordeón en España data de esta fecha: 1841. No obstante, su nacimiento en Alemania en 1829 podría hacer pensar en una llegada anterior del instrumento a nuestro país. Con objeto de encontrar datos relativos a la fabricación del acordeón anteriores al de la exposición de 1841, he rastreado catálogos de ferias y muestras de los años treinta, pero la búsqueda ha sido, por ahora, infructuosa.

⁸ El texto que citamos a continuación apareció publicado en la “Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española”, *Exposición pública de los productos de la Industria española en 1841*, Madrid, 1842, págs. 82-83. Dicha información se encuentra en la Biblioteca de la Cámara de Comercio e Industria. Este dato ha sido publicado, además, por el acordeonista e investigador Javier RAMOS MARTÍNEZ en su artículo “El acordeón, Origen y evolución”, en la revista *Folklore*, 173, Valladolid: Obra social y Cultural de Caja España, 1995, págs.: 155-161.

⁹ Con respecto al término *acordion*, María Luisa Lacal, en su *Diccionario de la Música*, Establecimiento tipográfico de Madrid: San Francisco de Sales, 1900, pág. 4 afirma que se denominaba así al “pequeño instrumento de fuelle y teclas, que Cirilo Damián y sus dos hijos inventaron en Viena en 1823. Seis años después, tras algunas modificaciones, produjeron el acordeón”.

¹⁰ Biblioteca Nacional: M 92-4

¹¹ Bernabé Carrafa (?-1859) impresor, editor y almacenista de música e instrumentos, establecido en Madrid entre 1831 y 1859, fue uno de los editores y comerciantes de música más activos de la primera mitad del siglo XIX.

ACORDEONES

fabricados por Alexandre

De 8 teclas, llaves para fuerte y silencio,	sin semitonos	50 Rs.
De 10 teclas, id.		66 Rs.
De 12 teclas, id.		80 Rs.
De 8 teclas, id.	con semitonos	100 Rs.
De 10 teclas, id.		130 Rs.
De 12 teclas, id.		160 Rs.

En el precio de los acordeones está comprendido el de los estuches de cartón.

El fabricante Alexandre, a cuyos repetidos y costosos ensayos se debe la perfección que hoy en día alcanzan los órganos expresivos, es indudablemente el mejor constructor de instrumentos de lengüetería, y los compradores deben buscar su nombre como garantía de bondad en cualquier acordeón u órgano que adquieran.

ACORDEONES FLUTINAS O PERFECCIONADOS

fabricados por Alexandre

De 14 teclas, llaves para fuerte y silencio, con semitonos

En el precio del acordeón flutina núm. 294 está comprendido el de un magnífico estuche de palo santo.

CONCERTINAS

fabricadas por Alexandre

En el precio de la concertina está comprendido el del estuche de cartón.

La concertina es un acordeón muy perfeccionado, de mejor forma, menor tamaño y mucha más extensión que los acordeones usuales. Ejecútase en la concertina con ambas manos a la vez, oprimiendo unos pistoncitos que han sustituido a las teclas usadas en los acordeones, con la ventaja de una posición de manos más cómoda, y la de obtener el mismo sonido al abrir que al cerrar el instrumento, lo que facilita mucho la ejecución. La diferente colocación de las teclas ha permitido aumentar su número, tanto, que en la concertina se tienen todas las notas, naturales y alteradas; perfección de que carecen los demás instrumentos de teclado.

Concertinas, órganos expresivos, acordeones de ocho, diez o doce teclas, o acordeones flutinas ¹² de catorce teclas, son algunos de los instrumentos que podían encontrarse en dicho establecimiento. Además de la importancia histórica de este catálogo y de la información que revela sobre el editor, podemos destacar las notas explicativas ¹³ que Don Bernabé Carrafa realiza de los instrumentos que se pueden adquirir en su establecimiento.

B. Carrafa considera la *concertina* un acordeón muy perfeccionado por razones como su menor tamaño, mayor extensión tonal, obtención del mismo sonido abriendo y cerrando el fuelle, etc.

Vista la descripción comparativa de ambos instrumentos realizada por Don Bernabé Carrafa, cabría esperar que cualquier cliente que deseara comprar un instrumento de lengüeta libre de estas características, acabara comprándose una concertina, debido a sus numerosas ventajas sobre el acordeón. En tal caso, se habría producido a lo largo de los siguientes años una proliferación muy numerosa de aficionados a éste instrumento. Sin embargo, no fue esto lo que sucedió.

3. ARMONIFLAUTAS

En 1852, el parisino Bouton construye un instrumento denominado *harmoniflute* (armoniflauta). Éste consistía en una caja sobre la que se colocaban las diferentes lengüetas; en un extremo se encontraba el fuelle, que se accionaba manualmente, y en el opuesto se encontraba un teclado similar al de un piano. Existían dos modelos: armoniflauta a una mano (poseía una extensión de tres octavas) y armoniflauta a dos manos (cuatro octavas); estos últimos tenían un pie de sujeción para poderlos tocar con las dos manos. El fuelle era accionado por medio de un pedal ¹⁴ y solían tener uno o dos registros, denominados voz humana o trémolo y voz celeste. De igual forma que el armoniflauta a dos manos era un instrumento bastante semejante al armonio, el armoniflauta a una mano era muy similar al acordeón.

Enrique Campano (1842-1874), autor de dos métodos en los años setenta, llega a denominarlo «acordeón-órgano».

El armoniflauta, llamado también acordeón-órgano, flute-harmonium, melodina y de otras diversas maneras, es un bonito instrumento propio para salón, de graciosa y elegante forma, ligero, de poco volumen, que produce sonidos dulces y agradables por medio de un teclado semejante al del piano, y de un fuelle como el del harmónium, y con el cual, en pocos meses de estudio, se pueden tocar piezas de distintos géneros, deleitando al ejecutante y a sus oyentes.¹⁵

Durante los años 1850 y 60, el armoniflauta se convertirá en el gran competidor del acordeón. A pesar de sus características similares -mismo principio sonoro, empleo de un fuelle, resistencia a las desafinaciones reducido tamaño, portabilidad, económico precio, etc.-, el público se decantó por el armoniflauta, probablemente por su mayor extensión tonal y por su teclado similar al del piano.

En 1858 aparece en España el primer *Método para Armoni-flauta...*¹⁶, realizado por el capitán de Infantería Don Emilio Herrera y Ogeda, que fue premiado a raíz de esta obra por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Provincia de Granada, ciudad en la que se publicó dicho método, con el título de Socio de Mérito.

La publicación de tres métodos para armoniflauta durante la segunda mitad de siglo XIX, o la colección de

¹² Según Felipe Pedrell. *Diccionario técnico de la música*, Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894 pág. 6, estos acordeones fueron inventados por Mr. Busson en 1851. Este mecánico fue el promotor del acordeón, cuya invención desarrolló en todos los sentidos, ideando los tremblants perfeccionados y los acordeones-órgano de simple y doble juego, provistos de registros especiales.

¹³ *Catálogo de instrumentos...*, cit. (1857), págs. 19-20.

¹⁴ La aplicación de mecanismos impulsados por pedal en los instrumentos musicales surge en el siglo XIX; sin embargo, siglos antes su aplicación era conocida en diversos utensilios empleados en oficios artesanales como el torno, la rueda, etc.

¹⁵ CAMPANO, Enrique: *Método elemental de armoniflauta a dos manos...*, Madrid: A Romero, 1872.

¹⁶ Biblioteca Nacional: M /2128.

obras originales que se conservan en la Biblioteca del Palacio Real ¹⁷, demuestran la gran difusión que tuvo este instrumento. Entre las obras que forman la colección conservada en el Palacio Real, podemos destacar *Mélo die* ¹⁸, obra escrita en Madrid por el francés M. R. Jacques. Dicha pieza está dedicada y compuesta para S. M. la Reina Isabel II, lo que hace pensar que tal vez Su Majestad, en sus ratos de ocio, interpretara ésta y otras melodías en alguna de las dependencias del Palacio.

Los documentos referentes al archivo e instrumentos musicales del Palacio Real, escritos por Don José García Marcellán ¹⁹, encargado de la colección de instrumentos desde comienzos de siglo, no citan en ninguna ocasión la existencia de armoniflautas en el interior de Palacio; no obstante, el Museo de Instrumentos de la Biblioteca Musical Municipal de Madrid posee dos piezas procedentes de la Casa Real. La primera es una *Harmonina Breveté, Debain a París*, donada por S. A. el Infante Don Alfonso de Borbón. Este instrumento posee una extensión de tres octavas (de *fa* a *fa*), y tiene dos fuelles en forma de cuña que se accionan por un pedal. El segundo instrumento es una melodina de ébano, marca *Breveté Melodina, Ostrorog, París*. Procede de la Capilla Real de la Casa de Campo y fue donada al museo por el Concejal Sr. Murillo. La melodina está compuesta de tres registros, tiene dos fuelles y posee una extensión de cuatro octavas (de *do* a *do*) ²⁰.

4. EL ACORDEÓN EN ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

La publicación en 1859 del *Diccionario Enciclopédico de la Música* elaborado por el coronel Don Carlos José Melcior ²¹ nos muestra brevemente la situación del acordeón en esa segunda mitad del siglo XIX.

Acordeón: Es un instrumento de viento, que se toca abriendo y cerrando una cajita cuadrada, y que se le hace producir diferentes sonidos por medio de unas teclas. Tiene un sonido dulce, y se puede tocar hasta sonatas de poca dificultad; no obstante, no se usa generalmente, aunque podría producir buen efecto, sirviéndose de él para acompañar la voz. Tiene hasta casi tres octavas de extensión. Este instrumento es de reciente invención, y ha venido de Alemania.

De esta breve, pero significativa definición, podemos entresacar dos datos importantes: por un lado, la poca difusión de la que gozaba el instrumento en España hasta estos momentos; y, por otro, el calificativo de “sonido muy dulce” que hace referencia a su timbre. Dicha calificación aparecerá posteriormente también en la voz acordeón del *Diccionario... de la música* (1868) realizado por José Parada y Barreto ²²:

¹⁷ SUBIRÁ, José: *Historia de la Música Española e Ibero-Americana*, Barcelona: Salvat, 1953, pág. 667, menciona la existencia de obras para armoniflauta en la Biblioteca del Palacio Real, así como un *Metodo per harmoniflute a due mani*, cuyo autor es B. Bretoniére, que posee redactado su texto en italiano y en francés. También comenta los dos métodos realizados por Enrique Campano, los cuales fueron editados por Romero.

¹⁸ Biblioteca del Palacio Real: 1124.

¹⁹ GARCÍA MARCELLÁN, José: “Notas referentes al Archivo e Instrumentos musicales de gran valor del Palacio Real”, Madrid, 1937, 5 hojas mecanografiadas a máquina, (Biblioteca del Palacio Real. Sg- Sala XV, Estante [caja nº 2] 38357).

GARCÍA MARCELLÁN, José: Joyas Musicales propiedad del Patrimonio Nacional, s. l., s. d., 4 hojas mecanografiadas (Biblioteca del Palacio Real: Sg- caja. Foll. Fol. 240).

²⁰ A pesar de que la Colección de Instrumentos de la Biblioteca Musical Municipal de Madrid no se encuentra expuesta actualmente al público por falta de instalaciones adecuadas, existe una relación de fichas referentes a los instrumentos donde aparecen las características de éstos (tipo de instrumento, marca, procedencia, dimensiones, extensión tonal, etc.). Existe más información referente a estas dos melodinas en el apéndice II del trabajo realizado por Victor PLIEGO DE ANDRÉS: *Antonio López Almagro, catedrático de Harmonium u órgano expresivo en la Escuela Nacional de Música y Declamación*. Trabajo mecanografiado realizado para la clase de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1986-87 (Biblioteca Nacional: M-175-2).

²¹ MELCHOR, Carlos José: *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Lérida: 1859. pág. 2 (Biblioteca del RCSMM.)

²² PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario Técnico, Histórico y Bibliográfico de la Música*, Madrid: B. Eslava, 1868, pág. 6. (Biblioteca del RCSMM.).

“...Su sonido es dulce y se toca sin gran dificultad...”

Hasta esos momentos (1868), parece que el acordeón gozaba de una buena opinión por parte de los eruditos musicales. Felipe Pedrell será el primero en realizar una descripción peyorativa del instrumento en su *Diccionario... de la Música*²³, opinión que se mantendrá hasta muy avanzado el siglo XX.

En el último tercio del siglo XIX se producirá en España una segregación en los instrumentos pertenecientes a la familia de la lengüeta libre metálica. Mientras que el armoniflauta o el armónium eran aceptados por la burguesía y la aristocracia, y se introdujeron en el círculo de los denominados instrumentos “cultos”, la armónica o el acordeón se incorporarían al grupo de instrumentos “populares”²⁴. Conviene aquí recordar que, en 1877, la Escuela Nacional de Música y Declamación crea una plaza de profesor de armónium para la enseñanza pública de este instrumento, algo que el acordeón no conseguiría hasta un siglo más tarde.

Antonio Romero y Andía (1815-1886), célebre clarinetista, músico militar, comerciante de música y editor, será el responsable de la aparición de numerosos métodos para instrumentos de lengüeta metálica libre como el armoniflauta, el armónium, la concertina, el acordeón, etc. Editó para estos dos últimos instrumentos los primeros métodos escritos en castellano conocidos hasta el momento. En junio de 1854 funda un comercio de instrumentos en la madrileña calle del Pez, y dos años después empieza a editar música regularmente en un pequeño establecimiento junto a la Plaza Mayor. El negocio prospera vertiginosamente, viéndose obligado a trasladar su comercio en repetidas ocasiones.

Entre 1856 y 1872, la imprenta de Romero y Andía había publicado más de 3.000 obras, de las cuales 1.145 eran de autores españoles. En 1884, dos años antes de su fallecimiento, el número de publicaciones ascendía a 9.000²⁵. Sus publicaciones abarcaban todos los géneros típicos de la época: zarzuela, música militar, música de salón, etc., pero si en algo destacaba, probablemente, sea en los métodos para la enseñanza del solfeo e instrumentos, reunidos en una colección titulada *Instrucción musical completa, escuela española*.

Romero, miembro de una familia muy humilde, había pasado grandes dificultades en su juventud para instruirse musicalmente debido a la falta de métodos adecuados publicados en España y a la carencia de medios económicos para adquirir los métodos extranjeros, ya que éstos se vendían a precios muy elevados. Ante esta situación, Romero, al convertirse en editor, se plantea solucionar estos problemas, dotando a todos los interesados por la música de una serie de obras didácticas que abarquen todas las especialidades teóricas e instrumentales. Adquirido dicho compromiso, en 1872 publica numerosos trabajos dedicados al aprendizaje de instrumentos, cuyo principio sonoro está basado en la lengüeta metálica libre. Entre ellos podemos citar: *Método completo teórico-práctico de Armonio* de Antonio López Almagro²⁶, *Método elemental para armoniflauta a una mano...*²⁷ y *Método elemental para armoniflauta a dos manos...*²⁸ de Enrique Campano así como un *Método de Concertina* realizado por Higinio Marín y López²⁹ y en cuyo prólogo comenta Romero:

²³ PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la Música*, 2ª edición. Barcelona: 1894, pág. 5-6.

²⁴ Curt SACHS en su *Historia ...de los Instrumentos Musicales*, cit. págs. 387-388, comenta también la segregación producida en esta familia de instrumentos: “...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 fuera con otras empujadas hacia dentro. Mientras estos instrumentos manuales eran populares, otro grupo, de lengüeta libre, teclado y fuelle de presión interior fue aceptado más bien por la burguesía...”.

²⁵ GOSÁLVEZ DE LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*. Guía para la datación de partituras, “Colección de monografías AEDOM N° 1”, Madrid, 1995, pág. 171-172.

²⁶ Biblioteca Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: 1/39.

²⁷ Biblioteca Nacional M/1569.

²⁸ Biblioteca Nacional M/1570.

²⁹ Biblioteca Nacional: M-1571 p.1.

“/.../ De un tiempo a esta parte se ha empezado a usar también en España este agradable instrumento mas no se generaliza con la rapidez que en otros países por falta de un Método que enseñe a servirse de él y continuando nosotros con el deber que nos hemos impuesto de propagar en nuestro país la instrucción musical en todas y cada una de sus ramas hemos encargado la composición del presente al inteligente profesor Don Higinio Marín que lo posee de un modo asombroso recomendándole que atendido el objeto a que se destina sea corto sencillo y ameno, lo cual ha realizado perfectamente como se verá por el siguiente.”

El Editor 1872

Un año más tarde, en 1873, el editor madrileño se dispone a publicar un método de acordeón que había sido encargado a Antonio Aguado (1821-1889), profesor de acompañamiento de la Escuela de Nacional de Música y Declamación en Madrid. Varias fuentes citan la existencia de este método, que yo, como investigador, no he conseguido encontrar en ninguna biblioteca. Así, por ejemplo, lo cita Víctor Pliego³⁰ en su trabajo de investigación sobre Antonio López Almagro y también, anteriormente, el mismo Romero (1873) en un *Extracto del gran Catálogo de Música*³¹ publicado por él y en el que cita:

A pesar de la aparición en 1847 de la primera Ley de la Propiedad Intelectual³², donde se obligaba al autor

ACORDEÓN

AGUADO. Método elemental y progresivo (en prensa)

a depositar un ejemplar de su publicación en la Biblioteca Nacional y otro en el Ministerio de Instrucción Pública para poder disfrutar de los beneficios de las ventas, el método de Aguado no se encuentra ni en la Biblioteca Nacional ni en la del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Tampoco se encuentra registrado en los Boletines de la Propiedad Intelectual de la época, lo cual puede llevarnos a pensar que tal vez dicho método no llegara a publicarse.

Romero encarga en 1876 a su amigo, y finalmente socio (desde 1881), Antonio López Almagro (1839-1907), un método de acordeón para su citada colección. López Almagro era compositor, profesor de armonio de la Escuela Nacional de Música y Declamación (1875) y catedrático del instrumento desde 1888. Anteriormente había realizado ya otros métodos para la casa editorial de su amigo Romero: *Método de armónium* (1872) y *Escuela completa de armónium* (Premiada en las Exposiciones Universales de Viena 1873 y de París de 1878).

Cuando López Almagro recibe el encargo de realizar un método de acordeón, se plantea elaborarlo en función de dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, la limitación de recursos musicales que el instrumento poseía en aquellos momentos³³ y, en segundo lugar, las aspiraciones de los aficionados, los cuales, en su opinión,

³⁰ PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor, Op. cit., pág. 105.

³¹ *Extracto del Gran Catálogo*, Madrid: A. Romero 1873, s.p. El citado catálogo se compone de dos grandes hojas y se encuentra sin catalogar. Quiero agradecer a Carlos José Gosálvez de Lara su orientación y ayuda sin las cuales no hubiera sido posible localizar gran parte de la información escrita en el presente artículo.

³² IGLESIAS, Nieves: *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual ((1847-1915)*. Madrid: Biblioteca Nacional 1992 (edición provisional) págs. 1-10 . La autora explica detalladamente en la presentación de este libro las leyes referentes a la Propiedad Intelectual, su funcionamiento y las reformas que sufrieron con el transcurrir del tiempo.

³³ El acordeón más complejo que describe en su método constaba de 27 teclas cada una de las cuales producía dos sonidos, y dos llaves de armonía que producían el bajo y acorde de tónica y dominante.

no pretendían convertirse en unos virtuosos del instrumento. Sus pretensiones no iban más allá de la interpretación de melodías sencillas y fáciles en el menor tiempo posible. Además, había que contar con los escasos conocimientos musicales que los aficionados al acordeón solían poseer.

A pesar de las críticas posteriores que recibirá por parte de acordeonistas dedicados a la enseñanza y a la elaboración de métodos, la obra de Almagro será uno de los mejores trabajos escritos para acordeón en esa época. No sabemos en la actualidad cuál era la relación exacta de Almagro con el acordeón; como hemos dicho anteriormente, él era profesor de armónium en la Escuela Nacional de Música, y es muy posible que la realización del método se debiera a motivos puramente comerciales.

Con la intención de elaborar un método utilizable para todos los modelos de acordeón existentes, Almagro divide su obra en tres partes: la primera, dedicada al conocimiento del instrumento y sus distintas variedades; la segunda, dedicada a escalas y ejercicios técnicos de todo tipo (estudios de terceras, sextas y acordes, trinos, notas repetidas, ejercicios de articulación -ligado picado-, ejercicios para las dos llaves de armonía del manual izquierdo, etc.); el método culmina con una colección de piezas originales y transcritas, donde realiza un resumen de los conocimientos expuestos anteriormente.

A partir de 1870, el acordeón cuenta con un número de aficionados cada vez mayor, llegando su difusión y su empleo hasta límites inusitados. Felipe Pedrell (1841-1922), miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y ex-profesor de Teoría e Historia del Arte de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, escribirá en su *Diccionario técnico*, cit. pág. 5-6:

“...Este instrumento portátil, de viento, consiste en dos pequeños fuelles de mano, a un lado de los cuales está adherida una tabla, que contiene distintas teclas o pistones. según el tamaño del instrumento. Estos pistones, al comprimirse, abren ciertas válvulas, que hacen que el viento se introduzca en unos cubitos 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 mano izquierda los fuelles, en cuya parte interior, casi siempre, hay dos especies de llaves que llevan el viento a 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...”

La condición de portabilidad del instrumento, los conceptos de armonía-tonal y acompañamiento homofónico que instrumentalizará en su manual izquierdo, junto con su extraordinaria facilidad de uso y económico precio ³⁴, harán del acordeón un instrumento muy atractivo para aficionados a la música, sobre todo, entre las capas sociales más bajas. El acordeón encontrará un amplio campo de expansión fundamentalmente en el medio rural, aunque también los encontraremos, pero en menor medida, en la ciudad. Con el paso del tiempo acabará convirtiéndose en un símbolo de la clase pobre, la cual utilizará el instrumento esencialmente en manifestaciones folclóricas y populares. Durante cierto período viene a ser la contraposición del piano, símbolo de la aristocracia y de la burguesía: el piano es complejo y caro, se necesitan largos años de estudio para tocarlo; el acordeón, sin embargo, es simple e inmediato, cualquiera puede tocarlo.

En diferentes publicaciones realizadas acerca del acordeón, podemos leer que el instrumento estuvo de moda durante la segunda mitad del siglo XIX entre las clases sociales más elevadas ³⁵. Esta situación se produjo en París, como hemos descrito anteriormente; por el contrario, en España, el instrumento rey, con diferencia del resto, sería el piano. Mientras que en París se consideraba de buen gusto que en las célebres reuniones de salón la

³⁴ Hay que tener en cuenta que un piano de cola inglés en el almacén de música de Bernabé Carrafa podía costar 24.000 reales, mientras que el precio del acordeón más costoso era de 600 reales.

³⁵ A finales de siglo, personalidades musicales como Joaquín Turina forjaron su vocación musical partiendo de este instrumento, que solía regalarse a los niños casi como un juguete. Jugando con los botones de su primer acordeón, el niño Joaquín Turina descubrió su afición y comenzó en Sevilla sus estudios musicales, marcando toda su existencia. Vide AA.VV. *Genios de la música española*, Madrid: Zacosa S. A., 1981, pág. 612.

anfitriona mostrara a sus invitados este novedoso instrumento e interpretara algunas melodías, en las principales ciudades españolas se interpretaban al piano habaneras, mazurcas, vales, romanzas, nocturnos, etc., al igual que se acompañaban piezas de la ópera italiana, muy de moda en aquella época, o la popular zarzuela.

5. TALLERES Y FABRICANTES

Talleres y fábricas de acordeones comenzaron a surgir en las ciudades más importantes de España, como Barcelona, Valencia, Madrid...

A continuación enumeramos una relación de talleres y fabricantes de acordeones ³⁶ de finales del siglo XIX Y principios del XX, ubicados en dichas ciudades La fecha que aparece entre paréntesis indica el año en que tenemos constancia de la existencia de dicha fábrica ³⁷.

Barcelona

Rafael Altimira	C/ Escudillers, 45	(1863)
Juan Ayné	C/ Fernando VII, 53	(1870)
Manani nulo y Comp.	C/ Arco Teatro, 6-3º 2ª	(1896)
Alejandro Martinengo	C/ Mina, 4	(1896)
Amadeo Peroni	C/ Riera Baja, 10	(1896)
Pedro Sánchez	C/ Tapinería, 50	(1896)
Carlos Barau	C/ Camp. de Vidalet, 14	(1912)
Estanislao Blasco	C/ Montseny, 24	(1912)
Juan Cañas	C/ Conde del Asalto, 89	(1912)
Miguel Mestre	C/ Peu de la Greu, 32	(1912)
Ricardo Mañez	C/ Conde del Asalto, 89	(1912)
José Queralt	C/ Peu de la Greu, 32	(1929)

Valencia

Acordeón "El Cid"		(1850-1929)
José M ^a Abad	C/ Barcelonina, 23	(1896)
José Ballester	C/ Barcelonina, 15	(1896)
Alberto García Martínez	C/ Bajo de Picasent y Prataix	(1896)
Julio Blasco	C/ Gracia, 78	(1904)
Rafael Torres	C/ Barcelonina, 3	(1904)
M. y E. López Roma	C/ Nicolás Factor	(1912)
Juan Morant	C/ Barcelonina, 9	(1929)
Rafael Peris	C/ San Gil, 27	(1929)

³⁶ Javier RAMOS MARTÍNEZ, en su artículo "El Acordeón. Origen y ..." cit. pág. 157, incluye una lista de fabricantes junto a una fecha; suponemos que dicha fecha indica el año en que comenzaron a fabricar acordeones. Sin embargo, la relación de constructores que incluimos en el presente artículo, además de ampliar dicha lista, sitúa cronológicamente a varios fabricantes años antes de la fecha indicada por Ramos.

³⁷ Los datos referentes a los constructores de acordeones provienen de: Anuario General *del Comercio de la Industria y de las Profesiones*, I 863, 1866, 1868; *Anuario Industrial y Artístico de España*, 1929, *Anuario Riera. Guía General de Cataluña. Comercio, industria;* *Anuario General de España* Bayllie-Bailliere-Riera, 1912; Artur Blasco, «Acordions», Museu de la Música /1 *Catálogo d'instruments*, Direcció: Roma Escalas i Llimona, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, pp. 442-428; *Guía Comercial de Valencia, Alicante y Castellón de la Plana*; 1904; *Guía Comercial de Valencia y su provincia...* 1896; *Guía Directorio de Comercio e Industria* 1928. S.A. Anuarios Bailly-Bailliere y Riera Reunidos; *Guía Directorio de Madrid y su Provincia*, 1928.

Madrid

Azañón (Viuda de Antonio)	C/ Trujillo, 5	(1912)
Carlos Salvi	C/ Sevilla, 12 y 14	(1912)
Rafael Azañón Caballero (Afinador)	C/ Trujillo, 5	(1928)

Todos estos talleres tuvieron que competir con los acordeones importados, fundamentalmente, de Francia y Alemania. Como hemos podido ver anteriormente en el catálogo de Carrafa, éste importaba acordeones franceses de la prestigiosa marca Alexandre; en un catálogo ilustrado de instrumentos publicado por Antonio Romero entre 1884 y 1886 ³⁸, podemos ver cómo importaba acordeones de todo tipo (10, 12, 19, 21, 31, 41 teclas...), fundamentalmente de sistema alemán, de las fábricas Spaethe y Trimmel. Juan Ayné, fundador de un establecimiento musical en Barcelona (1870) y editor musical desde 1883, se dedicaba también a la fabricación de instrumentos: guitarras, pianos, flautas, clarinetes, trompetas, fliscornos, acordeones, etc. Es muy posible que algunos de los instrumentos que llevan su etiqueta y marca de construcción no fueran sino ejemplares importados de Francia y Alemania a los que se les habla cambiado su etiqueta originaria ³⁹. Sin embargo, otras muchas marcas eran traídas para su comercialización en España, entre las que destacaremos: Busson, Gaudet, Pégure et Plancoulaine, etc., de Francia; Dienst, Kable, Schuster Friedrich, etc. de Alemania.

En esta casa se admiten lecciones de acordeón, piano y solfeo a precios económicos. También hay a la venta números sueltos para acordeón, tanto en cifra como en música.

Asimismo, nos ofrecemos al público como compositores y reformistas de acordeón, manubrios, armóniums y demás instrumentos de lengüetería, a precios económicos y garantizando el trabajo.

Hay a la venta los siguientes artículos para reparación:

Lenguas para afinar	10 cent.	una
Muelles metal amarillo acerado para teclas	25 cent.	docena
Muelles metal amarillo acerado para bajos	5 cent.	uno
Muelles de acero para teclado	35 cent.	docena
Pistones metal blanco niquelado	10 cent.	uno
Pistones metal amarillo grabado	15 cent.	uno
Pistones con rosca para bajos	25 cent	uno
Zopapos o llaves para id.	75 cent.	uno
Cantoneras de metal blanco niquelado, de 5	25 cent	una
Clavos cabeza ancha niquelada	25 cent.	docena
Clavos cabeza estrecha niquelada	2 cent.	docena
Tornillos de todas clases y dimensiones de 1	15 cent.	uno
Papel pintado y grabado para fuelle de 25	75 cent.	pliego
Cenefas pintadas y grabadas para id. de 15	25 cent.	pieza

³⁸ Biblioteca Nacional: M /92-6.

³⁹ GOSÁLVEZ DE LARA, Carlos Jose: (Op. cit.) pág.137.

Una lista de artículos aparecida en la contraportada del método para acordeón de Ramón Abad y José Ballester ⁴⁰ nos muestra los materiales que se empleaban en la reparación y construcción de acordeones.

6. SISTEMAS DE ACORDEONES

La existencia de tantos modelos y sistemas diferentes (francés, alemán, cromático) originó las protestas de los más entendidos. Celestino Pérez, profesor de acordeón y elaborador de numerosos métodos para el instrumento, realiza en su *Crónica Acordeonística (1890)* una fuerte crítica hacia los fabricantes y sus modelos, denominándolos “acordeones de relumbrón y pacotilla” ⁴¹. Enumera los problemas y defectos que posee cada sistema de acordeón y plantea mejoras para perfeccionar el instrumento y elevarlo de “la esfera rastrera en que hoy yace” ⁴².

A pesar del elevado número de modelos y sistemas que existían en los comercios, los podemos agrupar de la siguiente manera ⁴³:

1. Acordeones sistema alemán

- **Acordeones de un teclado** ⁴⁴. Poseían entre seis y doce teclas para el manual derecho y dos bajos para el acompañamiento. Sólo podía ejecutarse con ellos la escala diatónica. Podían encontrarse afinados en muy diversos tonos (*do, fá, mi*, etc.).
- **Acordeones de dos teclados**. Existían modelos que tenían entre quince y veintiuna teclas. Estos acordeones podían realizar la escala cromática, lo que ampliaba las posibilidades de interpretación; para el acompañamiento, dependiendo del modelo, tenían entre dos y ocho bajos.
- **Acordeones de tres teclados**. El modelo más generalizado era el de treinta y una teclas, aunque Romero anuncia en su catálogo de instrumentos un ejemplar de cuarenta y tres. El número de bajos para el acompañamiento era de doce.

2. Acordeones sistema francés

- **Acordeones de un teclado**. Éstos eran muy similares al modelo alemán, pero con algunas diferencias. Los sonidos que se realizaban abriendo en el sistema alemán, aquí se producen cerrando, es decir, la primera tecla de estos acordeones producía la nota *sol* abriendo y *si* cerrando, mientras que en los acordeones alemanes se producen en sentido inverso, abriendo el *si* y cerrando el *sol*. Además, poseían en el canto de su manual derecho “dos llaves de brazo largo, en forma de báscula, las cuales sirven para duplicar el bajo y acordes de la mano izquierda” (Almagro, pág. 11).

⁴⁰ ABAD, Ramón y BALLESTER, José: *Nuevo método sencillo y completo para tocar el acordeón por cifra*, Valencia, 1887, pág. 32.

⁴¹ PÉREZ GARCÍA, Celestino: (Opus. cit) pág. 5.

⁴² PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Suplemento al Método Completo para acordeón*, Madrid, 1890 pág. 3.

⁴³ La presente clasificación se ha realizado atendiendo a la información aparecida en los catálogos de instrumentos de Bernabé Carrafa y Antonio Romero así como del *Método ... de Acordeón* de A. L. Almagro y del *Suplemento al método completo para acordeón* de Celestino Pérez. opus cit.

⁴⁴ La indicación de uno, dos o tres teclados hace referencia al número de hileras formadas por los botones que poseía cada modelo en su manual derecho.

- **Acordeones de dos teclados.** tenían entre quince y diecisiete teclas para la melodía y dos bajos para el acompañamiento.

3. Acordeón cromático

- Este acordeón disponía de cuarentaitrés teclas en su manual derecho y doce bajos para el acompañamiento. Celestino Pérez, en su *Crónica Acordeonística* (1890), nos describe la existencia de un modelo con la disposición de un teclado igual al del piano.

7. MÉTODOS PEDAGÓGICOS PARACORDEÓN

Desde 1870 hasta finales de siglo aparecieron en los comercios numerosos métodos para aprender a tocar el acordeón, la gran mayoría destinados al aprendizaje del acordeón de una hilera, puesto que era el modelo más vendido. La falta de los conocimientos más elementales de música por parte de los interesados en este instrumento hizo plantearse a los profesores de acordeón la elaboración de métodos por cifra. Entre ellos podemos citar:

- CUEVAS, Wenceslao: *Método y gran repertorio de piezas de acordeón*, Madrid: 1886 ⁴⁵.
- REQUENA SAINZ, Juan: *Nuevo y sencillo método para tocar el acordeón de dos teclados*, Madrid: 1886 ⁴⁶.
- ABAD, Ramón - BALLESTER, José: *Nuevo método sencillo y completo para tocar el acordeón por cifra*, Valencia: 1887 ⁴⁷.
- PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Gran método práctico para acordeón* Madrid: 1887 ⁴⁸.
- BAQUERO Y LEZÁN, Manuel: *El Universal. Nuevo y sencillísimo método para aprender a tocar por cifra numeral el acordeón de un teclado*, Bilbao: 1892 ⁴⁹.
- AYNÉ, Juan: *Método de acordeón al alcance de todas las inteligencias sin necesidad de maestro*, Barcelona: 1894 ⁵⁰.

Otros profesores optaron por la elaboración de métodos mixtos donde apareciera simultáneamente la cifra y la notación musical, tales como:

- ECHEVARRÍA Y BURGUI, Ireneo: *Nuevo método de acordeón por Ireneo*. Zaragoza: 1878 ⁵¹.

⁴⁵ Biblioteca Nacional. MP/2801-13

⁴⁶ Biblioteca Nacional, MP/2806-3.

⁴⁷ Biblioteca Nacional, MP/2806-4.

⁴⁸ Biblioteca Nacional MP/2805-4.

⁴⁹ Biblioteca Nacional MP/2805-10.

⁵⁰ Biblioteca Nacional, MP/2806-7.

⁵¹ Biblioteca Nacional, M P /2805-12.

- VIDAL Y LAFITE, Andrés: *Método de acordeón*, Barcelona: 1879 ⁵².
- YEBRA Y PIQUÉ, Emilio: *Método teórico práctico de acordeón de un teclado por música y cifra compaseada*, Madrid: 188? ⁵³
- YEBRA Y PIQUÉ, Emilio: *Método teórico práctico de acordeón*, Madrid: 188? ⁵⁴.
- PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Método especial para acordeón de dos teclados, por música y cifra*, Madrid, versión manuscrita del autor, 1885/86) ⁵⁵.
- PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Método especial para acordeón de dos teclados, por música y cifra*, Madrid, versión editada (existen diferencias con el manuscrito original), 1885/86 ⁵⁶
- PÉREZ GARCÍA Celestino: *Método especial por nota y cifra para acordeón (El más completo y sencillo para aprender a tocar el acordeón con perfección en poco tiempo sin necesidad de maestro)*, Madrid: 1887 ⁵⁷.
- ITRAMNAS, A.: *Nuevo y sencillo método de acordeón a sistema mixto, o sea, por música y por números*, Barcelona: 1890/92 ⁵⁸.
- VIDAL LAFITE, Higinio: *Método de acordeón a doble teclado en cifra y música*, Barcelona: 1891 ⁵⁹.

Métodos como el realizado por A. L. Almagro no consiguieron las perspectivas de ventas estimadas debido a que su elaboración estaba basada estrictamente en la notación musical.

Sabemos por el *Suplemento al método completo de acordeón*, cit. de Celestino Pérez, de la existencia de otros métodos publicados como el *Método para acordeón de un teclado* de Carlos Salvi, *Nuevo y sencillo método para aprender a tocar el acordeón* de Julián Pérez Llorente o el *Método de acordeón* de Antonio Pedrola. También tenemos constancia de la existencia de métodos importados como la *Instrucción Universelle Acordeón Schule*, conocido más vulgarmente como método alemán, o la *Escuela de la Harmónica*, método traducido al castellano para acordeón de dos o tres teclados. Sin embargo, hasta estos momentos no sabemos dónde pueden encontrarse los mencionados ejemplares para poder proceder a su estudio correspondiente.

Además de métodos, también se editaron recopilaciones de piezas como: *Colección de piezas escogidas para acordeón* (sistema alemán), editado por Andrés Vidal y Roger ⁶⁰ o la *Colección de 34 piezas por música y cifra para acordeón de uno o dos teclados*, realizado por Celestino Pérez ⁶¹.

⁵² Biblioteca Nacional. MP/2X06-8.

⁵³ Biblioteca Nacional MP/2805-6.

⁵⁴ Biblioteca del Museo Etnográfico de Uruña (Valladolid)

⁵⁵ Biblioteca Nacional MP/2805-9.

⁵⁶ Biblioteca Nacional MP/2805-11.

⁵⁷ Biblioteca Nacional, MP/2805-8.

⁵⁸ Biblioteca Nacional, M/2806-6.

⁵⁹ Biblioteca Nacional MP/2806-6.

⁶⁰ Biblioteca Nacional MP/2806-5.

⁶¹ Biblioteca Nacional, MP/2805-10, (ms).

8. SITUACIÓN A FINALES DE SIGLO

Las regiones españolas con mayor afición al acordeón durante el último tercio del siglo XIX fueron: Madrid, País Vasco, Cataluña, Aragón y Valencia. Dentro de cada una de estas regiones, los círculos acordeonísticos estaban encabezados por los más diestros y entendidos en el instrumento; podemos destacar entre ellos los siguientes:

- Baquero y Lezaun, Manuel: residente en Bilbao, afirma ser uno de los primeros en aficionarse al instrumento en dicha ciudad. Publica un método de acordeón por cifra titulado *El Universal*, realizándose siete ediciones del mismo y siendo premiado en la Exposición Aragonesa de 1888. En su séptima edición de 1892, afirma llevar quince años dedicado a la reparación, reforma, enseñanza y publicación de varios métodos, con la intención de facilitar el desarrollo del instrumento.
- Echevarría y Burgui, Ireneo: residente en Zaragoza, se dedica a la enseñanza del instrumento desde 1872. Escribe dos métodos: *Método para acordeón* (1878) y un segundo libro encargado por Antonio Romero y Andía que, sin embargo, nunca llegó a aparecer en las listas de publicaciones del editor madrileño, y del que hasta el momento desconocemos cualquier otra reseña, exceptuando la que el propio autor hace en su primer método.
- Pérez García, Celestino: crea en los años 80 lo que él denomina “Escuela de Acordeón sistema alemán”. Acérrimo defensor del instrumento, elabora numerosos métodos para acordeón, de entre los que podemos destacar el *Suplemento al Método Completo para Acordeón* (1890). Dicho suplemento conlleva una “Crónica Acordeonística”, donde se realiza una crítica a los diferentes métodos, profesores y modelos de acordeones existentes en esos momentos.
- Requena, Juan: publica un método de acordeón por cifra en 1886. en el que incluye la siguiente advertencia: “Los pedidos de Métodos para acordeones, tanto de uno como de dos teclados, al autor, C/ Barcelonina nº 7 bajo, Valencia”⁶². Requena vivía en una calle donde existían varios talleres que se dedicaban a la reparación y construcción de acordeones; probablemente la relación con los dueños de dichos talleres le condujera a la elaboración de métodos.
- Salvi, Carlos: profesor de acordeón residente en la C/ Santa María 13 (Madrid), escribe el *Método para Acordeón de un teclado*. A finales del siglo XIX abre un comercio de reparación y fabricación de instrumentos en la C/ Sevilla, 12-14. Posteriormente, se especializará en la venta de pianolas y demás aparatos mecánicos musicales.
- Yebra y Piqué, Emilio: impartía clases en su domicilio situado en la madrileña calle de la Corredera Baja, 13. Aparte de su *Método teórico práctico para acordeón de un teclado*, editó otros muchos para este instrumento como: *Primer cuaderno de piezas para acordeón de un teclado*, *Método teórico práctico para acor-*

⁶² REQUENA Y SÁINZ, Juan: *Nuevo y sencillo método para tocar el acordeón de dos teclados*, Madrid, 1886, pág. 30.

deón de dos teclados, Método teórico práctico para acordeón de tres teclados, Método para acordeón cromático y arreglos como: “Adagio” del Septimino de Beethoven, “Gavotte Stephanie” de Czbulka, “Sur de la montagne’ de Kaulich, “Du bist die Ruhe” de Schubert, etc.

El comienzo del siglo XX estará marcado por el declive de numerosos instrumentos como el armonio, la concertina, el acordeón etc. La aparición de los organillos automáticos y el abaratamiento de los pianos, gracias a los progresos técnicos de la producción en masa, son factores que influirán en la decadencia de estos instrumentos. Se seguirá experimentando con modelos de mayor tamaño y aplicando nuevos mecanismos, lo que hará que el acordeón se mantenga vivo hasta nuestros días; sin embargo, no sería éste el caso del armonio, que a pesar de su renovación, exotismo y sofisticación, no lograría detener su declive.

**Suplemento al método completo para acordeón,
sistema alemán y cromático, crónica acordeonística.
Los acordeones y sus fabricantes. 1890**

Por CELESTINO PÉREZ GARCÍA

Aunque el asunto se presta, seguramente, a escribir un grueso volumen, vamos a concretarnos, con objeto de abreviar en lo posible, a demostrar que, propiamente hablando, no existen acordeones ni acordeonistas, pues los numerosos *profesores* de aquél, no pasan de ser unos aficionados más o menos ventajosos, y el acordeón un instrumento cuyos sonidos, en la mayoría, están reñidos con la armonía y afinación tan grata al oído.

Antes de seguir, consideramos de oportunidad hacer una descripción algo detallada del tan generalizado y nunca bien comprendido acordeón, para que los profanos en este instrumento no le confundan con otros que se le asemejan bastante.

El **acordeón** es instrumento músico de fuelle, que produce en Si *bajos y acordes compuestos* para su acompañamiento. Visto exteriormente se compone de cuatro partes:

- **Caja del teclado**, donde residen las teclas para la mano derecha correspondientes al canto.
- **Caja de la melodía, Fuelle y Caja de la armonía**, donde también residen las teclas correspondientes al acompañamiento y válvulas de aire para la mano izquierda.

Produce los sonidos al pulsar las teclas, por el aire que aspira o expele el fuelle al plegar o dilatarlo, haciendo vibrar las lengüetas metálicas colocadas interiormente. Los modelos que han llegado a nuestro poder son de tres sistemas:

- **Francés**, de uno y dos teclados.
- **Alemán**, de uno, dos y tres respectivamente; y
- **Cromático**, sólo un modelo de tres teclados.

En los de sistema alemán y francés cada tecla produce dos sonidos distintos, uno abriendo el fuelle y otro cerrando.

En el cromático, sistema francés y alemán son muy parecidos, pues la mayor diferencia entre uno y otro consiste en que el primero produce la tónica abriendo y el segundo cerrando.

Los modelos restantes son completamente diferentes en cada sistema.

Dada esta explicación, réstanos advertir que en adelante nos ocuparemos con preferencia del sistema alemán y cromático, con objeto de exponer los defectos de que ambos adolecen y las reformas introducidas en nuestros modelos perfeccionados.

La fabricación de acordeones ha adquirido tanto o tal vez más desarrollo en Austria que Alemania, a pesar

⁶³ Reproducimos a continuación el *Suplemento al método completo para acordeón* de Celestino Pérez GARCÍA, ampliamente citado en este estudio.

Lo consideramos de gran interés por la información técnica, descriptiva, histórica etc., acerca del instrumento que en él se narra y cuya divulgación se hace imprescindible. Se trata de información que puede servir de estímulo a futuros investigadores. No olvidemos la escasez de publicaciones modernas especializadas en torno al acordeón y la dispersión de fuentes de información entre museos, archivos bibliotecas. colecciones privadas. Todo un campo por explorar al seguir el rastro de este instrumento cuya fortuna le ha llevado como dicen en Italia "Dalle stelle alle stalle" (desde las estrellas a los establos). Esperamos que estos datos colaboren a un mejor conocimiento de su historia y ayuden a colocarlo en el lugar que le corresponde: entre las estrellas y los establos. Según en qué ocasiones, ambos pueden ser un buen lugar.

de ser en esta última nación donde fueron inventados hará medio siglo próximamente. Los fabricantes de estos instrumentos en ambos países, con miras puramente comerciales o por otras causas que desconocemos, pero que desde luego en nada les favorece, se concretan a la construcción de acordeones de *relumbrón* y *pacotilla*, según puede probarse con los que vemos expuestos en los escaparates de los establecimientos donde se expenden.

Pertencen a los primeros los profusamente adornados con *trompetillas* que para nada sirven y *blindados* con pedazos de hoja de lata cortada en forma más o menos caprichosa, pero que siempre nos resultan de *un gusto muy dudoso*, aunque tal vez sea éste un medio para darles un valor que seguramente no tienen pero que aceptan la mayoría de los incautos, entre los que incluimos a buena parte de los titulados *profesores*.

De *pacotilla* lo son todos, pues si bien algunos carecen del grotesco vistazo, dejan mucho que desear en otros conceptos, dando por resultado que en la industria que nos ocupa, no se puede pedir nada... peor ni más variado. Agregado a esto la falta de verdaderos acordeonistas, nos explicamos la causa por la que viene decayendo cada vez más un instrumento que tocan muchos, pero con tan limitados conocimientos, que le hacen insoportable y antipático.

Ésta es la razón que nos ha impulsado a escribir estas páginas, en las que nos proponemos indicar a los fabricantes en general las reformas importantes que requiere la construcción de acordeones, para que en lo sucesivo reúnan las condiciones musicales que le son adecuadas, y al mismo tiempo ilustrar a los titulados profesores y alumnos, para que en su día sean verdaderos conocedores y ejecuten con lucimiento lo que hoy sólo *trituran* lastimosamente. Nuestro propósito es bueno, y esperamos será bien acogido, principalmente por los fabricantes, puesto que ha de redundar en beneficio suyo, no sólo por el aumento de pedidos, sino por las mejoras con que éstos pueden servirse, adquiriendo de este modo la seriedad e importancia a que indudablemente está llamada esta industria. Respecto a los segundos, especialmente en lo que concierne a los señores profesores, la cosa es más peliaguda.

Cualquiera se atreve a decirles algo, cuando existe cada *maestro* que, acordeón en mano, es capaz de interpretar con sus estridentes notas toda la *historia musical*, desde las *seguidillas*, que allá en sus ratos de ocio se entonaban a dúo nuestros papás Adán y Eva, hasta las *malagueñas* con que se jalea para su capote nuestro actual *Canciller!* ¡Pues ahí es nada!

¿Con leccioncitas a nosotros? Se dirán estos *monstruos* musicales. “¿A nosotros, que hemos hecho funcionar tantos fuelles (acordeónicos) que, a reunir todo el aire utilizado para el caso habría cantidad suficiente para formar un ciclón que diera al traste con todo bicho viviente?”

Dejaremos para más adelante a estos señores, que nos proponemos pescar con las mismas redes que ellos con su ignorancia se tejieron, y volvamos a los fabricantes. Sabido es que los de otros instrumentos observan sus reglas para la construcción de los mismos. Los de acordeones, como carecen de ellas, los hacen a su capricho, resultando, por lo que se ve, que para ellos la importancia estriba en que aparezcan muy vistosos, como si sólo se tratara de un juguete para recreo de *bebés*.

Si éste es el concepto que merece el acordeón, huelga cuanto se escriba y sobran los modelos superiores, pues con los de un teclado basta para el objeto. Nosotros creemos, por el contrario, que merece otra consideración muy distinta, y los fabricantes convendrán en lo mismo, en el mero hecho de que *con mejor deseo que inteligencia* han procurado la perfección. Poseemos catálogos de varias fábricas austríacas y alemanas, donde presentan algunas la friolera de 80 ó 90 modelos distintos, y sumando los de todas, suponen algunos cientos de instrumentos que con sujeción a la música resultan inútiles, como vamos a demostrar, sin gran esfuerzo, concretándonos, por supuesto, a indicar en conjunto, los que se construyen en las principales fábricas de Viena, pues de lo contrario se haría indispensable escribir un grueso volumen para tratar sólo este asunto.

Acordeones de un teclado

Presentan de cincuenta a sesenta modelos que contienen de seis a doce teclas para el canto y dos para el acompañamiento. Su tonalidad es variadísima, pues se encuentran afinados en cuantos tonos puedan apetecerse, pero muy pocos en *Do mayor* que es el verdadero. Como *juguete*, todos reúnen excelentes condiciones, pero si en cambio le concedemos la miajica de atención que algunos métodos indican, no las tienen ni sabemos a qué conduce esta diversidad de modelos, pues entendemos que con uno de diez y dos teclas, respectivamente, es lo bastante. Comprendiendo la deficiencia de este instrumento, han procurado perfeccionarle aumentando uno o dos

teclado y algunas teclas para acompañamiento, resultando con estas mejoras más complicados, pero tan defectuosos como los anteriores.

Acordeones de dos teclados

De dieciséis a veinte modelos pueden verse en los catálogos, con diecisiete y diecinueve teclas para el canto y cuatro o seis para acompañamiento. En éstos también hay sus variaciones, pues se encuentran algunos en tonos de *Re y Sol*, *Si y Mi bemol*, *Fa natural y Si bemol*, *La y Re natural* mayor, si bien dominan los afinados en *Do y Fa*, que, dicho sea de paso, tampoco tienen razón de ser.

Los de diecinueve teclas, que equivalen a treintaiocho sonidos, no producen escala cromática, pues las accidentales que contiene se reducen a *fá y re sostenido*, cerrando, y *sol, la y do* abriendo.

Las seis teclas para acompañamiento producen las tónicas y acordes correspondientes de *Do y Fa* mayor cerrando y las dominantes abriendo, y en tono menor, la tónica y acorde de *Re* abriendo y dominante cerrando, resultando el consiguiente desbarajuste entre la armonía y melodía.

También hemos examinado otros de dos teclados con veinticuatro teclas para acompañamiento, mandados construir, según instrucciones del *profesor* Sr. Zamora y otros maestros, resultando que, como dichos señores tienen muy limitados conocimientos musicales, los mencionados instrumentos son un grandísimo disparate, pues el perfeccionamiento no consiste en aumentar teclas por docenas sin más regla que el capricho de cada uno.

Acordeones de tres teclados

Presentan 3 modelos, de los que hemos examinado 2, afinados en *Si, Mi y La bemol y Fa natural, Si y Mi bemol* mayor.

Tienen treintauna teclas para el canto equivalentes a sesentaoidos sonidos, que a pesar de ajustarlos a nuestro sistema de tonalidad indicado en las reglas generales del *Método por música* para éstos, no producen dos octavas cromáticas. La disposición de las accidentales es la siguiente:

Do, Fa y re sostenido, cerrando y *re, fá, sol, la y do* abriendo. Las doce teclas para acompañamiento, producen las tónicas y acordes de *Sol, Do y Fa* cerrando, y las dominantes abriendo, en los tonos mayores, y las tónicas y acordes *La y Re* abriendo y dominantes, cerrando en los menores.

El tono de *Mi* menor cerrando, carece de la dominante abriendo y en su lugar tiene la tónica y acorde de *Si bemol* mayor. La armonización resulta en éstos tan disparatada como en los anteriores.

Con lo que llevamos expuesto es suficiente para juzgar *el grado de ilustración musical de los inventores y constructores*, pero ano nos resta algo más que decir en este asunto. Como venimos demostrando, el medio de perfección por ellos empleado, les resulta todo lo contrario de lo que indudablemente buscan, y que algo de esto no se les oculta, lo demuestran sus continuos, aunque estériles trabajos para llegar a la apetecida perfección que les lleva a construir el titulado acordeón cromático.

Acordeón cromático

El único modelo que presentan en los catálogos, contiene cuarentaitrés teclas para el canto y doce para acompañamiento. Este nuevo sistema reúne desde luego mejores condiciones en la extensión de los sonidos para el canto. La disposición de la caja del teclado merece elogios por su acertada distribución de teclas blancas para los sonidos naturales y negras para los accidentales. No así la caja armónica, que en nuestro concepto es el colmo de los disparates, pues con los tonos que producen sus doce teclas, resulta inútil para los efectos acompañantes, demostrando así el inventor que ignora lo que un mediano solfista debe saber. Lo cierto es que, comparando a los inventores y constructores con los profesores, resulta que no tienen nada por qué envidiarse, pues si aquéllos lo hacen mal, éstos no les van en zaga, y todos se afanan por demostrar quién es peor.

Hemos visto un nuevo modelo de acordeón cromático que contiene en la caja armónica tres filas de teclas de varios colores. Según referencias, es completo, y en breve publicará su inventor un método en que así lo hará constar. A nosotros, que presumimos de entender algo en construcciones de esta índole, nos parecen innecesarias tantas teclas y *colorines* para conseguir acordeones completos. Esperamos, sin embargo, la mencionada publicación, para en vista de uno y otra, hacer nuestras apreciaciones en forma. Aparte de los defectos ya enumerados, hemos observado otros muchos de los que indicaremos algunos. Los sonidos son estridentes y tardos en la emisión, bien por la forma de las cajas sonoras o por estar mal repasadas las lengüetas.

Unos tienen pistones y otras teclas descubiertas, resultando defectuosos para la ejecución de diseños rápidos.

Las válvulas de aire y teclas de los bajos están colocadas a placer, lo que contribuye al aumento de las dificultades con que ya tropieza el acordeonista.

Los registros y aparatos para el *trémolo* y otros efectos de sonido sirven únicamente para aumentar el volumen, aunque parezca otra su aplicación.

Y por último, los modelos son excesivamente grandes y pesados, siendo algunos impracticables para la generalidad de los ejecutantes.

En resumen: que el acordeonismo ha de sufrir una reforma importante para que se eleve de la esfera rústica en que hoy yace y tenga aceptación bajo el punto de vista útil y recreativo. Estas dos últimas frases requieren una explicación.

Ateniéndonos al examen que venimos haciendo de los acordeones y al que más adelante hacemos de los métodos publicados por diferentes profesores, resulta que en materia *acordeonística* nadie hasta ahora ha demostrado ver más allá de un espacio tan limitado, que bueno será advertir no pasa de sus narices.

Que nuestro objeto es dar más ancho campo a la *visual*, lo prueban estas páginas escritas con más o menos corrección, pero dictadas sólo por el buen deseo. Por esta razón decimos que las frases *útil y recreativo* necesitan su explicación, pues no habiendo quien sepa los *puntos que puede calzar el acordeón, con relación al arte*, alguna vez era preciso decirlo y nunca mejor ocasión que la presente.

Como objeto de puro entretenimiento, no requiere ciertamente estudio ni perfección: por tanto, para ese objeto buenos son los existentes, si bien sobran, como en otro lugar decimos, los de dos y tres teclas. Si avanzando algo más, le consideramos como *instrumento recreativo*, nos encontramos con que ninguno de los construidos, especialmente en el sistema alemán, sirven para el caso, a no ser que el recreo consista en producir un ruido más o menos desagradable, que salta desde luego por todas las reglas musicales.

Por último, si le concedemos el verdadero lugar que corresponde a todo instrumento musical, es decir, el de *utilidad*, ninguno en absoluto de todos los sistemas conocidos la tienen, pues si bien el cromático reúne buenas condiciones como cantante, resulta completamente nulo como acompañante.

Resumen: que de los infinitos acordeones que se construyen, sólo el últimamente mencionado se aproxima en una parte a las condiciones de perfección que deben exigirse y pueden tener estos instrumentos.

Nuestros acordeones perfeccionados, con relación a cada sistema, puesto que el más sencillo es útil como auxiliar para el estudio abreviado del solfeo, anula por completo todos los conocidos, incluso el cromático, como fácilmente podemos demostrar a quien lo dude y se precie de perito en este asunto. Con nuestro sistema queda la fabricación más reducida y útil, pues con tres modelos fundamentales y uno reducido, según las facultades musicales de cada acordeonista, se consigue el todo, o sea la perfección, al paso que con la infinidad de modelos que hoy existen, no adelantamos nada.

Dicho está que el precio de nuestros acordeones será más elevado que el de los actuales, detalle pequeño, sabiendo que de esta manera se adquiere un instrumento de utilidad, al paso que el gasto ocasionado en otros los es también como venimos demostrando, nos parece inútil, por ser inútil: esperamos que los señores fabricantes han de seguir nuestras instrucciones, porque no queremos creer que su abandono llegue hasta el extremo de perjudicarse como industriales en su nombre e intereses.

Guiados primero por un buen deseo, y luego por la más estricta imparcialidad, nos imponemos el deber ineludible de hablar muy claro, señalando al público más adelante los constructores que atendieron nuestras observaciones y pueden ofrecer *la utilidad a cambio de los intereses invertidos*, y por el contrario, a los que permanecieron sordos y por desgraciada rutina, siguen construyendo acordeones que, si hoy a pesar de reunir tan pésimas condiciones se aceptan, por aquello de que *en tierra de ciegos un tuerto es el rey*, en lo sucesivo, y conocidos los perfeccionados, no habrá seguramente quien adquiera una *mercancía tan inútil*.

Afortunadamente, no existirá un solo fabricante que no vea las ventajas que proporciona el perfeccionamiento en lo que hace, no sólo por su crédito personal, sino por la parte lucrativa, *base imprescindible de la prosperidad*. Terminaremos este asunto hablando, aunque muy ligeramente de los acordeones de sistema francés.

Acordeones de sistema francés

En España están poco generalizados, razón por la que nos concretamos a la mayor brevedad, teniendo en cuenta también que ya existen algunos métodos que tratan la cosa con alguna extensión.

Los modelos de un teclado son muy parecidos, como hemos dicho anteriormente, al sistema alemán, si bien algunos, en vez de las dos teclas para acompañamiento en la caja armónica, tienen dos llaves para la armonía en los extremos del teclado correspondiente al canto.

Los de dos teclados contienen de 15 a 27 teclas para el canto que producen escala cromática más o menos extensa.

La parte armónica se reduce a dos teclas para acompañamiento, como los de un teclado, o sea, lo más pobre que en armonía puede resultar un instrumento.

Y ahora, señores autores o profesores, ha llegado la ocasión de, juzgándoles por sus obras, decirles algunas verdades que serán otras tantas *saetas* dirigidas al blanco de una mal tenida vanidad, que más o menos pronto, tenía al fin que ser descubierta.. *Y hágase el sordo el que escuchar no quiera.*

Los métodos y sus autores

Entre los pomposamente llamados *profesores* de acordeón domina la absurda idea de que basta ejecutar en este instrumento alguna piecita más o menos difícil, pero siempre tropezando, para lanzarse enseguida a la publicación de métodos con los que pretenden nada menos que hacernos consumados *tocaos*, pero que en realidad no consiguen otra cosa que apurar la paciencia del que intenta aprender con sólo las reglas que dichas publicaciones pueden darle, y quedar mal parada su reputación de *profesores* ante los que saben apreciar el valor y belleza de la música.

Mal puede enseñar a escribir el que no sabe leer, y dicho se está que tener la pretensión de ser maestro sin conocer las notas musicales, es en nuestro concepto muy ridículo. El acordeón, como otro cualquier instrumento musical, requiere un estudio inteligente y detenido. ¿Lo entienden ustedes, señores *profesores*? *Inteligente y detenido.* Y para que los trabajos que se dan a la publicidad sean hijos de una sabia teoría unida a una verdadera práctica y no engendros desdichados, es preciso demostrar que el título de profesor fue adquirido con méritos suficientes y en buena ley. Para que nuestros lectores vean el por qué nos expresamos de esta manera, pasaremos a ocuparnos con ligero detenimiento de los diferentes métodos que han llegado a nuestro poder y cuyos autores son los que gozan, *o se gozan* más *fama* entre los acordeonistas.

Métodos por música para sistema alemán

Figura en primera línea *Instrucción Universelle Acordeón Schule*. Conocido vulgarmente por *Método alemán*. Después de un detenido examen, nos resulta que el tal método no lo es, pero aun ni siquiera lo parece, pues se reduce a una colección de 64 números de música, algunos tan mal arreglados que, ¡válgame Dios!, parece que su autor esperaba en aquel momento la visita del casero. Aquello es el caos, sí señor, el caos. Se me olvidaba decir a ustedes que estos numeritos, los del *Schule*, son para acordeón de un teclado, pues además tiene otros 6 para dos teclados en tono de *Do* y *Fa*.

Pero, señores, lo dicho.
También los encuentro mal,
pues los dichosos trocitos
más bien dicen *fú* que *fá*.

En las *reglas generales* presenta únicamente el modelo de un teclado, así es que del *Acordeón mit 2 Reihen tasten*, nos quedamos en ayunas, aunque lo de Testen, traducido con *chichonera* y montado en el bastón de papá, debe leerse *trasto* o *tostada*, porque los acordeones de dos teclados con palas a que quiere aludir, no merecen otro nombre.

El segundo es el editado por Don Andrés Vidal, de Barcelona. En la edición actual han suprimido el nombre.

Su título: *Método de acordeón al alcance de todas las inteligencias sin necesidad de maestro...*, gracias a Dios que terminamos. El título será largo, pero tiene mucha gracia, porque eso de *al alcance de todas las inteligencias...* Vamos... no me *jaga* usted reír, que tengo el labio *partío*. Respecto a sus *reglas*, porque éste también las tiene, y a los 15 numeritos de música para acordeón de un teclado, suprimimos todo comentario. Este método es una reproducción del anterior, y ya sabemos que las reproducciones de una cosa mala resultan peores.

Mucho ojo, señores editores, y no arriesgarse con publicaciones de esta índole, pues desde ahora y *peñola* enristre, estoy dispuesto a librar descomunal pelea con todo el que saliera al palenque musical, sin otros títulos que los que buenamente quiso apropiarse.

A continuación de los anteriores métodos, sigue el de un humilde servidor de ustedes -me parece que soy imparcial-, pequé entonces y justo es que ahora me imponga la merecida penitencia.

Mi *Método para acordeón de un teclado*, retirado de la venta por defectuoso -a franco nadie me gana- me obliga a tomar parte en la batuda haciendo mi correspondiente *plancha*, que repito, al titularle de *completo* en uno de los párrafos del preámbulo. Pero debo hacer constar, como circunstancia atenuante, que reconocí antes de ahora mi error, según manifiesto en la edición del 1º de Agosto de 1887 que acompaña a cada ejemplar, lo que me hace ser el único entre tantos pecadores, que cumplen su penitencia reconociendo el *lapsus* cometido, y eso que el mio con el de otros comparado, resulta en tamaño

Lo que el chico cañamón
al huevo de un avestruz

Y tócale en turno al Sr. Don Emilio Yebra y Piqué con su *Método para acordeón de un teclado*, tan bueno como los anteriores, y conste que no hago esta aclaración por rendirle tributo de homenaje, sino para hacer patente la justicia merecida.

¡Y que no está escrito con salero el metodito!

Sin duda estaba de chispa -en el buen sentido de la palabra - ¿estamos?

¡Vaya si tiene sal!

Oigan ustedes el preámbulo, o lo que sea, que en esto no discuto.

“La mayor parte de los métodos que hay escritos.”

¿Se enteran ustedes? *Que hay escritos.*

“Adolecen en mi sentir” -Y en el de todos, Sr. Yebra.-

“Del grave defecto de ser oscuros” -Mire usted qué diablo de oscuridad; luz, Sr. Piqué, luz.-

“De ser *oscuros* en sus explicaciones y de tener estas reducidas a determinados sistemas” -No vayan ustedes a figurarse que Don Emilio nos habla de lo que no mencionaron otros. Y sigue.-

“He creído por lo tanto” -Pues mal creído, muy mal.-

“Que llenaba un gran vacío” -¿ve usted como creía mal? ¿Un *gran vacío*? Y tan grande que aunque publicara usted métodos todos los días y viviera más que Matusalén, nunca conseguiría llenarle.-

“Un gran vacío, escribiendo un método que sirva para conocer y aprender el *uso* de *todos* los acordeones” -¿El *uso*? ¿Qué diablo de *uso* será éste?-

“Principalmente en los *diferentes sistemas alemanes que, son los más usados*” -O lo que es lo mismo, los más viejos.-

“Desde el más *modesto* de un teclado, hasta el más difícil -y el claro, menos modesto- y complicado acordeón cromático”.

¿Conque todo esto quiere usted enseñarnos?

Ya vendrá el tío Paco con la rebaja, ¿no le parece?

Sigamos.

“No tengo la pretensión” -Y hace usted muy bien.-

“De que este método sea una obra perfecta” -¡caracolitos, pues no faltaba más que la tuviera!-?

“Ni menos la de que con”... Decididamente, este *la de que con* no me suena.

“La de que con su estudio pueda llegarse a ejecutar toda clase de piezas” -Pues aún creo más racional esta pretensión que la otra, Sr. Piqué.-

“Pues algunas de ellas serán difíciles siempre, imposibles” -¿Imposibles?-

“Casi” -Respiremos, faltaba un *casi*.-

“Tratándose de un instrumento de limitados recursos” -Sobre todo alemán, es decir, de los *más usados*.-

“Pero si creo” -Pues yo no.-

“Que con mi sistema” -Entiéndase bien: sólo con su *sistema*.-

“El discípulo logrará dominar” -¿Dominar?-

“El acordeón” -¡Ah!-

“Y al tocarlo” -¡Qué prodigio, sólo al tocarlo!

“Hacer gratos sus sonidos a las personas que lo escuchen.”

¿Y no podría usted conseguir lo mismo con los animales? Los perros, por ejemplo, cuyo desagradable aullido crispera los nervios, y ya ve usted qué fastidio, si por una interrupción de este género se aguaran tan bellas esperanzas como nos hace vislumbrar.

“Si lo he conseguido -habla Don Emilio- el inapelable fallo del público lo dirá y a él desde luego me someto”.

Resulta de todo lo que nos dice el Sr. Piqué una serie de contradicciones y otras *lindezas*, dichas tal vez de muy buena fe, pero que demuestran un desconocimiento absoluto. Si usted, Don Emilio, siguiera mi consejo, y conste que al dársele no me guía otro sentimiento que el de la sinceridad, retiraba de la venta todos los ejemplares de su método, renunciando a la publicación de otros, a menos que sus conocimientos acordeonísticos, que bien lo han menester, no salgan del limitado espacio en que hoy por hoy están encerrados. La notita que en la página 9ª de su producción nos pone usted, huelga por completo: los músicos para nada la necesitan y los profanos la entenderán lo mismo que si en lugar de notas hubieran puesto signos egipcios.

¡Y la cifra! -¿Qué cifra es esa, Sr. Piqué de mis pecados? ¿Dónde ha dejado usted las cuádruples corcheas y otras menudencias?-

¿En el vacío? -¿Perdidas en la *oscuridad* de que nos hablaba?-

Vea usted por lo que me obliga a manifestarle que de su cifra valorada a *punta de lanza* no sirve, y aunque sirviera no tiene aplicación, según indicamos en otro lugar. En cambio, quiere darnos una galana prueba de su ingenio y producto indudablemente de grandes desvelos, *inventando* unos signos de silencio... por los que concedo por mi parte, privilegio indeterminado.

Y vamos a terminar con su método que, imitando al alemán, no tiene una sola condición por la que pueda recomendarse como superior a los que venimos citando; y ya que se atiene al inapelable fallo del público, por supuesto, del público que distingue en estas cosas, fallamos que el *Método teórico práctico de acordeón* por Don Emilio Yebra y Piqué es tan deficiente y rutinario como todos los mencionados con las circunstancias agravantes de intentos frustrados de *llenar* vacío, hablarnos de *oscuridades*, *achuchones* a la gramática, y otras mil cosas que callamos en honor a la brevedad, pero dignas de tenerse en cuenta para condenar al citado método a la más absoluta indiferencia del público. Y van cuatro. ¡Lástima que las hijas de Elena no fueran cuatro también! A cada una un metodito, y en paz.

Métodos por cifra

Cortada nuevamente la pluma y dirigiendo la vista hacia el montón formado por las publicaciones de que venimos ocupándonos, atrae nuestra atención una por su llamativa cubierta. *Método de acordeón de un teclado* por Don Carlos Salvi. Si no fuera tan extenso, copiaría lo que, titulado al *público*, nos dice el Sr. Salvi, para que ustedes se enteraran del entusiasmo que le inspira este instrumento, entusiasmo que le hace perder el seso hasta decir lo siguiente:

“El acordeón tiene las ventajas todas de un harmónium sin reunir ninguno de sus inconvenientes.”

¿Qué les parece a ustedes? Seguramente lo que a nosotros, que presentarnos el acordeón como *instrumento más perfecto que el harmónium*, demuestra sin duda alguna que en materia musical no ve este señor más allá de sus narices, y no le concedo que sean muy largas. Continúa tocando el violón para acompañarse en su himno de alabanzas diciéndonos:

“No hay posición a cuyo alcance no esté su precio.”

Los he visto vender hasta por la módica cantidad de quince *perras chicas*. ¿Se refiere usted a éstos, Don Carlos? Porque si es a los otros, le aseguro formalmente que sé de muchas posiciones a cuyo alcance no está ni con mucho.

“No hay pieza que en él no pueda ejecutarse”.

Quite usted *jierro* Don Carlos, que si esto nos lo dice como profesor, nos resulta sólo un principiante que, llevado en alas de su entusiasmo, se remontó al *limbo* o mansión de los tontos de capirote. Apreciaciones tan fuera de razón no debe hacerlas el que, como usted, pretende pasar por maestro.

Tampoco es sincero lo de “he resuelto publicar el presente método por cifra, a causa de su mayor brevedad”.

Y no saber una palabra de música, debió usted añadir, porque con sus pretensiones le sucede lo mismo que

al que quiere parecer muy alto y para ello se pone zancos, al menor descuido, ¡zas! resbala y no sólo descubre los apéndices de madera, sino que lleva su correspondiente achuchón.

En el segundo método suprime las *apreciaciones*, concretándose a copiar el modelo alemán y presentando un diseño de dos teclados en tonos de *Do y Fa*, basado también en el célebre *2 Reihen Tasten*, ofreciendo en la página 7ª publicar un método para éste y otros modelos, el que todavía no se ha dado a la publicidad. La cifra en ambos está compaseada a medida de sus deseos y las piezas tomadas al oído, a dos kilómetros lo menos de distancia, y es claro, así salieron. Lo que usted cita en su primer método bautizándolo con el nombre de *concertantes*, son *acordes* ¿Estamos? En resumen? le aconsejo no vuelva a publicar métodos sin tener más nociones musicales de las que posee, que por cierto no pueden ser menos.

Ni una, Sr. Salvi, Ni una.

Y sigue *Escuela de la harmónica*. Método extranjero *degollado* al español para acordeón de dos y tres teclados. ¡Válgame Santa Tecla!... ¡Y qué método *nos ha salido* de la tal escuela! Debe estar hecho por algún párvulo al que sin duda en castigo a su poco aprovechamiento, encomendaron su *confección*. En fin, que no tiene el diablo por donde desecharle. Me resulta tan malo, que es una lástima perder el tiempo con un *engendro* semejante, así es que me concreto a recomendar muy eficazmente a los aficionados que donde quiera que le vean no le toque, porque lleva en sus páginas un *trancazo musical* de padre y muy señor mío.

Tócale la vez al Sr. Don Wenceslao Cuevas con su *Método para acordeón de un teclado y gran repertorio de piezas* en competencia con las que se expenden a real y medio, pues salen mucho más económicas. Debo advertir que además de la gran ventaja de darnos *sesenta y siete piezas*, hay la no menos gorda de ser estas elegidos, como los consabidos tabacos. ¡Vaya un preambulito el suyo! A este señor debe gustarle muchísimo darse con la badila en los nudillos. Lo prueba su esfuerzo en demostrarnos una cosa que a continuación echa por tierra.

“Esto, unido a que de todas las piezas que se oyen” -Me parece que no se puede pedir más corrección en la forma.

“Ni una vigésima parte de ellas” -¿Qué dirá el señor Salvi?

“Pueden tocarse en el acordeón que nos ocupa, da por resultado” ... Un disparate- ¿A qué poner en su método partes de música compuesta en tonos que no tiene el acordeón de un teclado”?

¿Ve usted, Sr. Cuevas, cuánto engaña el buen deseo? Usted cree estar *componiendo música* y le doy este nombre porque más o menos discordantes tiene sus notas, y resulta que estaba usted haciendo una *plancha* muy regular.

“El presente método es de un sistema” -¡Gran Dios, otra arma mortífera!

“De un sistema de *escritura tan inteligible*.”

¡Cuando yo decía que este Don Wenceslao era un estuche! ¿Con que también pendolista, eh?

“Con aquellos” -,Cuáles?-

“Se aprenden doce o quince piezas y con éste sesenta y siete.” -Una más y nos resulta *sesenta y ocho*, época de la *gloriosa* y de aquellos metrallazos de Alcolea, que el Sr. Cuevas quiere *reproducir* en las páginas de su *Método con gran repertorio*.-

“Por otra parte” -debía haber ido y no por ésta.-

“Teniendo en cuenta las ventajas que proporciona la teoría unida a la práctica, o *sea, el conocimiento exacto o más o menos aproximado*”. -Bueno será abrir el paraguas y apretar el paso, que el nublado ya está encima.-

Pues si bien el acordeón
no es un instrumento de precisión

Creo que estaba en lo *fuerte* al decir que el Sr. Cuevas era un *estuche*. Ahora se nos *revela*, aunque humildemente, como poeta. El anterior pareado, salvo pequeños defectos, no está mal, sobre todo si con el *método* se compara.

“No por eso dejará de ser una ventaja que el discípulo sepa lo que hace y el por qué”. -Pero usted no puede negarnos que el maestro en este caso es imprescindible que también sepa lo que dice y el por qué, y francamente, Sr. Cuevas, yo no veo otra cosa que un desconocimiento absoluto de la materia por parte de usted, y... dispense la manera de señalar.-

Califica como un defecto de gran consideración el laconismo con que están escritos la mayoría de los métodos, y efectivamente, sino de gran consideración, lo es, pero en el suyo con tanto como dice, sólo consigue embrollar y aturdir al discípulo, sin que pueda sacar nada de provecho a pesar de sus claras y repetidas explicaciones. El lío para explicar la *irregularidad* del compás de habanera, partes musicales compuestas por un sistema desconocido y fuera de regla, puesto que en unas faltan y en otras sobran compases, música atacada del *dengue* como les sucede a *Recopilación Remigia*, etc., y a las habaneras *La ferrolana* y *Dulce alianza*, estas últimas afónicas tal vez por el cambio de clima, y otros muchos *detalles* que no menciono, hacen que el *Método con gran repertorio* padezca enfermedad más grave que los anteriores. ¡Y con qué entusiasmo y *modestia* nos dice Don Wenceslao que posee el arte!

Tanto, que para que no pase desapercibido, adiciona una hoja con el epígrafe *Advertencia importante*. ¡Ay, Sr. Cuevas! Con el *arte* que Ud. posee, no se va a ninguna parte, y créame Ud.: limitase al negocio de proporcionar acordeones nuevos y usados, como manifiesta en su libro, y déjese de publicar *métodos* que en nada le favorecen. A otro.

Lástima no disponer de más espacio para dar a conocer, en todos sus detalles, los dos *Métodos nuevos, completos y sencillísimos* de Don Juan Requena y Saiz, porque les aseguro que tienen *miga* y tela sobrada a pesar de las once varas que ya el Sr. Requena empleó en su camisa, para darle a su autor un poquito de *jaqueca*, que no habla de curársela ni el café nervino, ni el célebre *lápiz*, ni tantos otros remedios como por ahí se anuncian y venden. Pero la cosa va tomando mucha extensión y es preciso abreviar. La parte explicativa en los métodos que nos ocupan tiene un *tecnicismo musical* que, ¡válganos las once mil vírgenes!, aquello es un aluvión para el que ya no paraguas, impermeable y botas de montar se hacen indispensables, y aun así y todo no respondo de la *mojadura*.

Posición y trato que debe darse al acordeón

Éste es el encabezamiento de una explicación en que Don Juan nos habla de silla, taburete, introducción de manos y dedos por correas, muslo por aquí, muslo por allá y muslo por acullá. En resumen, que después de leer tanto desatino, queda uno exactamente igual que el negro del sermón.

“Existen dos pistones colocados bien a los lados de los demás bajos.” -¿Se enteran Uds.? Pues sigo.-

“Bien en otras partes”. -En el muslo, por ejemplo.-

“O bien una chapa.” -¡Ay, Sr. Requena! ... pero sigamos.-

“El acordeón debe tenerse cuando no se use.” -Ya lo saben Uds.-

“Cuando no se use, metido en una caja.” -No dice si de madera, cartón o metálica, pues con el cuidado de encargar muy especialmente cuando no se use, se le escapó esta advertencia.-

“Siendo la primera operación *que hay que hacer*.” -Ni los soldados rusos resisten a pie quieto este plomazo.-

“Qué hay que hacer al sacarlo, *pisar el pistón*.” -¡Cuándo yo decía que esto terminaba mal! ¿*Pisar el pistón*? ¡Cualquiera se resiste, sabiendo que el tal *pistón* tiene fulminante y las páginas de sus libros una metralla capaz de volar todo un castillo de sentido común!

Malos son los anteriores *métodos*, pero éstos no tienen rival en lo de rematados. Música ni por el *olor*, no se consigue sacar en limpio absolutamente nada.

En una palabra, señor Requena, se encuentra usted tan lejos del acordeonismo, como de un puesto de importancia en administración el barbero de mi lugar.

Por esta razón le dispense la segunda consideración que hace en la página *Advertencias* del método para dos teclados, que por cierto no le ha salido de ahí, aludo a la cabeza, aunque bueno será advertirle, a mi vez, que en lo sucesivo cuide de no meterse en vedado. ¿Me entiende usted? Perfectamente.

Y no quiero seguir hablando de una cosa que realmente, más que censura, sólo merece la indiferencia que inspira todo aquello que no sirve ni tiene aplicación para nada. Como nuestros lectores han visto, *entre los métodos citados los hay malos y peores, pero bueno ninguno*. Sentiríamos herir la susceptibilidad de alguno de sus autores, pero guiados sólo por la más estricta imparcialidad, nos concretamos a decir una verdad que ya estaba demostrada. Obligado en esta ocasión a prescindir de la modestia, declaro francamente que los únicos métodos que cumplen en parte el objeto para que fueron publicados, con cuantos defectos tienen y soy el primero en reconocer, y con todos aquellos que los señores profesores quieran añadirles, son el *Método por música para acordeón de dos teclados* y el *Gran Método Práctico*, ambos de un servidor.

Métodos para sistema francés

Lástima que en la actualidad no haya a la venta ejemplares del *Método completo y progresivo por Merlin*, para en su vista, poder hacer la crítica que sus condiciones requiera. Según referencias, trata únicamente de los acordeones de un teclado, y de ser cierto, en lo de completo nos vemos obligados a rebajar una buena parte.

Al *Método completo* por Don Antonio López Almagro también le falta bastante para serlo, pues si bien trata con *excesiva minuciosidad* de los diferentes modelos franceses, cita sólo los de un teclado alemanes, defecto que sería dispensable, en el caso de que no existieran los modelos superiores, cuando se publicó el mencionado libro.

En el *prólogo* hace algunas apreciaciones con las que no estamos conformes, pues si bien es cierto que los acordeones de que trata son de muy limitados recursos musicales, no por eso el acordeonista necesita menos solfeo; lejos de ello, entendemos por el contrario que debe conocerle con alguna perfección, para suplir con su inteligencia las deficiencias del instrumento. Reconocemos en el Sr. Almagro un músico notable; al menos, así lo ha demostrado en diferentes ocasiones, pero en su método, efecto tal vez de poca o ninguna importancia que concede al acordeón, no estuvo muy acertado. Al hacer las apreciaciones generales que anteceden no me ciega la vanidad. Si mi creencia es errónea, a probarlo, aunque ya comprenderán mis lectores lo cuidadosamente que he procurado dar a mi libro una base indestructible en el fondo, y digo sólo en su fondo, porque respecto a su forma, mi pluma no puede ser la de un escritor.

MADRID, NOVIEMBRE DE 1890
CELESTINO PÉREZ

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, R. y BALLESTER, J: *Nuevo Método sencilla y completo para a tocar el acordeón por cifra*, Valencia, 1887. (Biblioteca Nacional, MP-2805-10).
- Anuario General del Comercio de la Industria y de las Profesiones*. 1863, 1866, 1868. (Biblioteca Nacional, D/5296).
- Anuario Industrial y Artístico de España, 1929*. (Biblioteca Nacional, D/6750).
- Anuario Riera. Guía general de Cataluña. Comercio, industria...* (Biblioteca Nacional, D/2694).
- Anuario General de España Bayllie-Bailliere-Riera, 1912*. (Biblioteca Nacional, Z/1365).
- ANZAGHI, Davide: «Doremifa Acordeones», *Revista de Arte y Cultura de la Imagen*, nº 29, Abril, 1996, págs. 81-98.
- AYNÉ, Juan: *Método de acordeón al alcance de todas las inteligencias sin necesidad de maestro*, Barcelona, 1894. (Biblioteca Nacional, MP-2806-7).
- BAQUERO Y LEZÁN, Manuel: *El Universal. Nuevo y sencillísimo método para aprender a tocar por cifra numeral el acordeón de un teclado*, Bilbao, 1892. (Biblioteca Nacional, MP 2805).
- BLASCO, Artur: «Acordions», *Museu de la Música /1 Catálogo d'instruments*, Direcció: Roma Escalas i Llimona, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, págs. 422-428.
- BLASC, Artur: *Cent anys d'acordiò diatònic a Catalunya*, Col·lecció Artur Blasco s.l., s.d., págs. 12.
- CAMPANO, Enrique: *Método de armoniflauta a dos manos...*, Madrid, 1872. (Biblioteca Nacional, M- 1570).
- CAMPANO, Enrique: *Método de armoniflauta a una mano...*, Madrid, 1872. (Biblioteca Nacional, M- 1569).
- CARRAFA, Bernabé: «Catálogos». *Gran Almacén de música e instrumentos músicos de Bernabé Carrafa*, Madrid, 1857. (Biblioteca Nacional, M 92-4).
- CUEVAS, Wenceslao: *Método y gran repertorio de piezas de acordeón*, Madrid, 1886. (Biblioteca Nacional, MP/2801-13).
- ECHEVARRÍA Y BURGUI: Ireneo, *Nuevo o método de acordeón*, Zaragoza, 1878. (Biblioteca Nacional, MP-2805- 12).
- GALBIATI, Fermo & CIRAVEGNA Nino: *Le Fisarmoniche*, Milano, Be-Me Editrice, 1987.
- GARCÍA MARCELLÁN, José: *Notas referentes al Archivo e Instrumentos musicales de gran valor del Palacio Real*, Madrid, 1937, 5 hojas mecanografiadas a máquina. (Biblioteca del Palacio Real. Sg- Sala XV Estante (caja nº 2) 38357).
- GARCÍA MARCELLÁN, José: *Joyas Musicales propiedad del Patrimonio Nacional*, s.l., s.d., 4 hojas mecanografiadas. (Biblioteca del Palacio Real. Sg- caja. Foll. Fol. 240).

- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: *La edición musical española hasta 1936*, Guía para la datación de partituras, Colección de monografías AEDOM N° 1, Madrid, 1995.
- Guía Comercial de Valencia, Alicante y Castellón de la Plana, 1904*. (Biblioteca Nacional, D/5923).
- Guía Comercial de Valencia y su provincia... 1896*. (Biblioteca Nacional, D/2651).
- Guía Directorio de Comercio e Industria*, 1928. S.A. Anuarios Bailly-Bailliere y Riera Reunidos. (Biblioteca Nacional, D/2640).
- Guía Directorio de Madrid y su Provincia*, 1928. (Biblioteca Nacional, D/2640).
- HERRERA Y OGEDA, Emilio: *Método para armoniflauta*, Granada, 1858. (Biblioteca Nacional, M/2128).
- ITRAMNAS, A.: *Nuevo y sencillo método de acordeón a sistema mixto, o sea por música y por números*, Barcelona, 1890-92. (Biblioteca Nacional, M/2806-6).
- LACAL, Luisa: *Diccionario de la Música* (3ª edición), Madrid, 1900) (Biblioteca Nacional, M. Ref.: 78 [03] Lac).
- Lu música en el Boletín de la Propiedad Intelectual (1847-1915)*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1992 (edición provisional).
- MARCOS CREHUET, Tito: «Notas al Programa», *Primer Ciclo de Intérpretes Noveles: Angel Luis* (Castaño, Concierto nº 3, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Febrero 1995, pp. 5- 12.
- MARIMON I BUSQUÉ, Francesc: *Mètode d'acordiò diatònic*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1987.
- MARÍN Y LÓPEZ, Higinio: *Método de Concertina*, Madrid, 1872. (Biblioteca Nacional, M/1571)
- MELCIOR, Carlos José: *Diccionario Enciclopédico de la Música*, Lérida: Imprenta Barcelonesa de Alejandro García, 1859. (Biblioteca del RCSMM.).
- «Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española». *Exposición pública de los productos de la industria española en 1841*, Madrid: (Biblioteca de la Cámara de Comercio e Industria) 1842.
- MONICHON Pierre: *L'Accordéon "Instruments de Musique"*. Suisse: Van de Velde/Payot Lausanne, 1971.
- PARADA Y BARRETO: José, *Diccionario Técnico Histórico y Biográfico de la Música*, Madrid: B. Eslava, 1868. (Biblioteca del RCSMM.).
- PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la Música* (2ª adición), Barcelona: (Biblioteca Nacional, M. Ref. 78 038). 1894.
- PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Colección de 34 piezas por música y cifra para acordeón de uno o dos teclados*, (ms). (Biblioteca Nacional, MP/2805-10).
- PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Gran método práctico para acordeón* Madrid: (Biblioteca Nacional, MP/2805-4) 1887.

- PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Método especial para acordeón de dos teclados, por música y cifra*, Madrid, (ms.) (Biblioteca Nacional, MP/2805-9) 1885/86.
- PÉREZ GARCÍA, Celestino: *Método especial para acordeón de dos teclados por música y cifra*, Madrid, (Biblioteca Nacional, MP/2805-11). Versión editada, existen diferencias con el manuscrito original, 1885/86.
- PÉREZ GARCÍA, Celestino, *Método especial por nota y cifra para acordeón*, (el más completo y sencillo para aprender a tocar el acordeón con perfección en poco tiempo sin necesidad de maestro), Madrid, (Biblioteca Nacional, MP-2805-8) 1887.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor: *Antonio López Almagro catedrático de Harmónium u órgano expresivo en la Escuela Nacional de Música y Declamación*, trabajo mecanografiado realizado para la clase de Musicología del R.C.S.M.M., 1986-87.
- RAMOS MARTÍNEZ, Javier: «El Acordeón. Origen y Evolución», *Folklore* núm. 173, Valladolid, Obra social y Cultural de Caja España, pág. 155-161, 1995.
- REQUENA SAINZ, Juan: *Nuevo y sencillo método parar tocar el acordeón de dos teclados* Madrid, (Biblioteca Nacional, MP/2806-3) 1886.
- ROMERO Y ANDÍA, Antonio : *Catálogo ilustrado de pianos órganos y demás instrumentos de salón* Madrid, (Biblioteca Nacional, M 92-6) 1884/86.
- SACHS, Curt: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Buenos Aires: Centurión, 1947.
- SUBIRA, José: *Historia de la Música Española e Ibero-Americana*, Salvat, Barcelona, pág. 667, 1953.
- VIDAL Y LAFITE, Andrés: *Método de acordeón* Barcelona, (Biblioteca Nacional, MP2806-8) 1879.
- VIDAL LAFITE, Higinio: *Método de acordeón a doble teclado en cifra y música*, Barcelona, (Biblioteca Nacional, MP-2806-6) 1891.
- VIDAL Y ROGER, Andrés: *Colección de piezas escogidas para acordeón (sistema alemán)*. (Biblioteca Nacional, MP/2806-5).
- YEBRA Y PIQUÉ, Emilio: *Método teórico práctico de acordeón de un teclado por música y cifra compaseada*, Madrid, (Biblioteca Nacional, MP-2805-6) 188?

ESTEBAN ALGORA AGUILAR



I Preludio

A. Huidobro Vega
Ed.: S.S.G.

Allegro
f (trémolo)

ff Marcato

(trémolo)

(trémolo)

Vivace
Non legato
mp
(A.S.)

cresc.

8va

8va Un po' meno

p Marcato il canto

cantabile (segue) *mp*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a treble clef and a series of sixteenth-note runs. The lower staff features a bass clef and a similar rhythmic pattern. There are two circled '8va' markings above the staves. The first measure of the lower staff has a box containing the letter 'B'. Dynamic markings include *p* and *mp*. Performance instructions include 'Marcato il canto' and 'cantabile (segue)'. A hairpin crescendo is shown above the lower staff.

This system contains the third and fourth staves of music. The upper staff continues with chords and some melodic lines. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata over the final notes of both staves.

This system contains the fifth and sixth staves of music. The upper staff features a melodic line with some grace notes. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata over the final notes of both staves.

dim e poco rall.

This system contains the seventh and eighth staves of music. The upper staff features a melodic line with some grace notes. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata over the final notes of both staves.

Meno marcato

8va

mf

B

This system contains the ninth and tenth staves of music. The upper staff features a melodic line with some grace notes. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. There are two circled '8va' markings above the staves. The first measure of the lower staff has a box containing the letter 'B'. The dynamic marking is *mf*. The instruction 'Meno marcato' is placed above the upper staff.

This system contains the eleventh and twelfth staves of music. The upper staff features a melodic line with some grace notes. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata over the final notes of both staves.

loco  lento e accell.

Rubato
P e cresc. 

Poco rit

Tempo I

ff Marcato



Vivace

cresc.

mp

(A.S.)

animando e cresc.

cresc.

afrentando

ff

Psub e molto cresc.

fff

fff

ffz

II Fuga

Autor: Angel Huidobro V.
Ed.: S.S.G.

largo $\text{♩} = 80$

mp legato molto

mf cresc. poco a poco

f cresc

ff

$\text{♩} = 152$ *ff* piu agitato e poco rubato

rit. *sffz* (lo stesso tempo, ma calmando)

8va

The image displays a musical score for an accordion, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score includes various performance markings: *vo.* (voice) is written above the treble staff in the first three systems; *calmando* (slowing down) is written above the bass staff in the second system; *Rall.* (Ritardando) is written above the treble staff in the third system, with a dashed line indicating its duration; *tempo I ♩=80* (return to tempo, quarter note = 80) is written above the treble staff in the third system; *loco* (ad libitum) is written above the bass staff in the third system; and *rit.* (Ritardando) is written above the treble staff in the fourth system. The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.



Molto Allegro
non legato

III Scherzo

Autor: Angel Huidobro V.
Ed.: S.S.G.

f (A.S.)

Scherzando

mf *staccato*

p

(b) *mf*

p

f

strepitoso *ff*

Musical notation system 1. Treble clef with a circled '3' above it. Bass clef. Dynamics: *mf*. Performance instruction: *staccato*. The system contains two staves with musical notation.

Musical notation system 2. Treble clef. Bass clef. Dynamics: *p*. The system contains two staves with musical notation.

Musical notation system 3. Treble clef with a circled '4' above it. Bass clef. The system contains two staves with musical notation.

Musical notation system 4. Treble clef with a circled '3' above it. Bass clef. Dynamics: *p*. Performance instruction: *dolce*. The system contains two staves with musical notation.

Musical notation system 5. Treble clef. Bass clef. Dynamics: *p*. The system contains two staves with musical notation.

Musical notation system 6. Treble clef with a circled '3' above it. Bass clef. Dynamics: *f*. The system contains two staves with musical notation.

First system of musical notation, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. Performance instructions include *articolato* above the treble staff and *staccato* below the bass staff. A dynamic marking *pp sub e cresc..* is placed above the bass staff.

Third system of musical notation. A performance instruction *cresc. ancora* is placed above the bass staff.

Fourth system of musical notation. A performance instruction *mf cresc...* is placed above the bass staff.

Fifth system of musical notation. A performance instruction *f* is placed above the bass staff.

Sixth system of musical notation. A performance instruction *ff* is placed above the bass staff. The notation includes the instruction *(B.S.)* below the bass staff.

Musical score for Suite para Acordeón, page 57. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music features complex chordal textures and melodic lines. Performance instructions include "Poco Rit." and "Piu lento e prendendo il tempo poco a poco" with a "fff" dynamic marking.

rit.

P sub.

sfz mf

p

mf

p

ff

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a long note and a slur. The bass staff contains accompaniment with chords and eighth notes. The second system also has a treble and bass staff. The treble staff has a 'P sub.' marking and 'sfz' markings. The bass staff has a 'V' marking above it and 'sfz' markings. The piece concludes with a double bar line.

☐ = S.B. = Standard Bass

☐ = B.B. = Basstti Bass

(A.S.) = Acordes solos

BIOGRAFIAS

Artículo revisado y recopilado por Julio Sánchez León djulio@arrakis.es

Revista “El Acordeonista” Año II marzo 1953 nº 3

LUCIANO FANCELLI

Revista “El Acordeonista” Año II marzo 1953 nº 3

LUIGI FERRARI TRECATE

Revista “El Acordeonista” Año II diciembre 1953 nº 12

VITTORIO MELOCCHI

Revista “El Acordeonista” Año III marzo 1954 nº 3

EMILIO CAMBIERI

Revista “El Acordeonista” Año III abril 1954 nº 4

EL TRÍO WOLMER

WOLMER, LUISA Y LEDA

Revista “El Acordeonista” Año VII época II enero 1958 nº 73

ETTORE POZZOLI

Revista “El Acordeonista” Año VII época II marzo 1958 nº 75

FELICE FUGAZZA

ADAMO VOLPI

BIBLIOGRAFIA

NUESTRA PORTADA: LUCIANO FANCELLI

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

Traemos a colación el esbozo biográfico de este joven virtuoso italiano que acaba de terminar su vida en este mundo, pues el pasado mes de enero ocurrió repentinamente su deceso, cuando apenas contaba con 24 años de edad y se disponía a contraer matrimonio en breve.

Dedicamos con emocionado recuerdo este rincón de nuestra revista a la simpática figura del acordeonista ido, cuya noticia nos llegó primeramente a través de las ondas italianas, no llegando a creer que se tratara de tan popular figura del acordeón, hasta que fatalmente se ha confirmado la noticia dada en el número de enero de "IL fisarmonicista italiano".

Remontándonos al comienzo de su carrera, ya en posesión de título de profesor de piano, se presentó al concurso de Stradella, en 1949, el cual ganó. Al año siguiente obtenía su más ambicionada victoria al vencer así mismo en la categoría de concertistas en el IV Campeonato Nacional de Ancona.

Con este preciado galardón, tan afanosamente perseguido, se abrieron al joven acordeonista nuevos horizontes, estando considerado últimamente como uno de los mejores acordeonistas de Italia, gracias a sus dotes de músico y virtuoso excepcional.

Dada su alta calidad se prodigaba continuamente en los micrófonos de laRAI – Radiodifusión Italiana -, dando conciertos y desplegando intensa actividad con sus continuas actuaciones que no le permitían salir de su país debido al cúmulo de ventajosos contratos que le retenían.

Una faceta muy importante de sus cualidades artísticas es la que demostró como compositor. Sus producciones demuestran un talento especial para tratar la música para acordeón, habiendo obtenido una favorable acogida. En ellas se muestra un destacado interés en enriquecer el repertorio acordeonístico con partituras originales.

Esta infortunada pérdida ha causado honda impresión no solamente en los medios acordeonísticos italianos, sino en todas partes donde era conocida la extraordinaria personalidad de este activo acordeonista, y, nosotros, aunque no llegamos a tener el gusto de tratarle personalmente, nos asociamos al dolor que en estos momentos atraviesa el mundo acordeonístico.



UN GRAN AMIGO DEL ACORDEÓN EL MAESTRO LUIGI FERRARI TRECATE

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

El maestro Luigi Ferrari Trecate es actualmente socio honorario de la A.N.I.A. Director del Conservatorio de Música de Parma y organista titular en la Abadía de San Juan de la misma ciudad. Es con legítima satisfacción, por tanto, que vemos cuales son los conceptos que inspiraron al ilustre maestro a acercarse con su obra a favor del acordeón.

Para hablar de él, de su vida, de sus trabajos, de su trabajo como maestro, músico y compositor, no bastaría un libro de 500 páginas, y sería de gran utilidad a los jóvenes de hoy. Dejando a otros más competentes que nosotros este arduo deber, nos limitamos a señalar como ejemplo, las diversas etapas de su carrera artística y profesional, tal como la encontramos indicada en "Fisarmonicista" de Ancona.

Nació en Alessandria, en el Piamonte, el 25 de abril de 1884. A los quince años se le representaba un trabajo teatral titulado "La Reina Esther" por lo cual se le definió como niño prodigio. A continuación escribió un episodio trágico en un acto, "Galvina" sobre texto de G. Forzano, representada en Alessandria. Más tarde estrenaba "Fiorella" en un acto, del mismo poeta, en Pesaro. Finalmente, siempre en colaboración con Forzano, la titulada "Giottolino", que solamente mucho más tarde, a través del teatro de los Pequeños, de Prodecca, fue plenamente reconocida con vivísimos aplausos.

Esta pequeña obra fue la señal de una disposición y franco florecimiento de un ingenio fervoroso, fecundo y gentil. Seguidamente escribió "Pierozzo" en un solo acto, sobre texto de Teresa, representada en el comunal de Alessandria.

Del 1923 al 1925 trabajó en el drama de fantasía "la bella y el monstruo", sobre libreto de Fausto Salvatori, que fue después representada en la Scala, de Milán. "La astucia de Bertoldo", tres actos sobre texto de Carlo Zangarini, es representada en el Carlo Felice, de Génova, en 1934, y vuelve a ser puesta en escena en el Real de Parma, en años sucesivos, "Guirlino", sacala 1939, con ocho representaciones a teatro lleno, fue representada después en los teatros de Roma, Parma, Trieste, Alessandria, Génova, Modena y regio Emilia: "Buricchio" en el Comunal, de Bolonia, y el Real, de Parma. "El rey oso", en la Scala, de Milán en 1950, es toda la genial y basta serie de piezas para niños que sería largo enumerar en su totalidad.

En la producción musical del Maestro Luigi Ferrari Trecate es notable, aún la reciente serie de piezas para piano que muchos virtuosos han incluido en su repertorio.

Sus últimas composiciones son un cuarteto para arco, que ha sido ejecutado con éxito por diversos conjuntos, dos misas a tres voces mixtas y órgano, Tres contemplaciones para orquesta (1950, academia Santa Cecilia, Roma). En este último periodo ha terminado un drama musical en un prólogo, tres actos y cuatro cuadros, titulado "La cabaña del tío Tom", extraída del popular romance, con libreto de Elio Anceschi.

Fervoroso y abierto a toda buena iniciativa, espíritu moderno y despreocupado, el Maestro Luigi Ferrari Trecate no podía ser insensible a la voz del acordeón. Se acercó a nuestro simpático instrumento, escuchó con vivo interés alguna piezas musicales ofrecidas por jóvenes promesas acordeonistas y comprendió seguidamente cual y cuanta vitalidad daría el acordeón a los conservatorios de Música en Italia.

Su entusiástico consentimiento a participar en nuestras manifestaciones (como las de Santa Andrea Bagni, que presidió con incomparable maestría) es expresado en estos inequívocos términos:



“...defiendo el acordeón, por cuanto como instrumento popular, sirve a la divulgación de la buena música que vamos aconsejando, que dedicamos a fin de hacer querer y educar a la masa popular la elevada forma del arte musical. Los concursos anuales que se convocan, constituyen una verdadera forja, pues entre otras cosas ha podido apercibirme de la existencia de elementos dotados de singulares aptitudes, haciéndose inscribir después en mi conservatorio, en las clases más solitarias (las de instrumentos de viento) clases que con urgencia deben ser revitalizadas para poder evitar el peligro de no poder un día formar conjuntos orquestales. ”

Estos conceptos expuestos de esta forma tan lúcida por un hombre de tan alto valor musical debería hacer reflexionar a las “lumberas” de la música, pues hay quien todavía se obstina en considerar el acordeón como un instrumento para bailes de músicos ambientales. Y para demostrar cuan fuerte es su sentimiento de simpatía hacia los acordeonistas, el Maestro Luigi Ferrari Trecate se ha complacido en señalar que en el 5º volumen de la “Historia de la música” de Franco Abiatti, se habla de un eminente compositor francés, Darius Milhaud, que ha escrito una suite para acordeón y orquesta, dedicada al virtuoso del acordeón Harry Alder.

He aquí una noticia que complacerá grandemente a nuestros lectores, como también la composición escrita expresamente para acordeón por el propio Maestro Ferrari Trecate, e intitulada Pantomima Humorística (Ed Farfisa), composición que ha sido acogida con gran interés en los dos recientes concursos nacionales de Santa Andrea Bagni y Stradella.

A este nuestro gran amigo vaya un saludo deferente y la profunda gratitud de la C.M.A., de la A.N.I.A., de nuestra Dirección y de todos los acordeonistas de Italia.

GIUSEPPE PIZZUTO

Por la traducción: Nuria Vilar de Puig

NUESTRA PORTADA EL MAESTRO VITTORIO MELOCCHI

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

El Maestro Vittorio Melocchi es uno de los más destacados valores en el acordeomismo moderno.

Nacido en Milán, cursó sus estudios musicales en el Conservatorio «G. Verdi», donde fué diplomado en Piano y Polifonía vocal.

Aunque nunca alardea de ello, dado su carácter modesto, puede bien vanagloriarse de ser uno de los primeros Maestros de relieve que se dedicaron a la enseñanza del acordeón, dando gran incremento al movimiento acordeonístico contemporáneo.

Entre sus numerosas composiciones originales para acordeón, destaquemos las siguientes, que figuran en los repertorios de muchos artistas: «Zingaresca», «La Fisarmonira che ride», «Erhi sul Danubio», «Leggenda Eroica», «La Banda Rompitimpani». «IL Giocoliere», «Sangue Tzigano» (éstas editadas por Farfisa) «La Fisarmonica Pettegola» (Ed. Carish. Milán), «Trittico Romantico, (pieza obligada en el Primer Trofeo Mundial de Acordeón, celebrado en Milán, Ed. Metron). «La Danzarina Loca» (partitura obligada en el III Trofeo Mundial, celebrado recientemente en Copenhague, y del que publicamos el comentario del propio autor en este mismo número. Ed. M.A.P., Londres)...

En cuanto a su labor didáctica, debemos mencionar que su Academia de Acordeón. en Milán. reviste excepcional importancia. por la experta organización con que se desarrolla y la amplitud de cursos. Ya a fines del pasado año, instituyó clases especiales de perfeccionamiento para acordeonistas diplomados con estudios de armonía y contrapunto, así como de las interpretaciones con relación a las diversas épocas (Clásica, Romántica, Moderna y Contemporánea).

Deseamos sinceramente continúen los éxitos de nuestro distinguido amigo, el Maestro. Melocchi, y que sirvan de ejemplo para nuestros acordeonistas españoles.



NUESTRA PORTADA EL MAESTRO EMILIO CAMBIERI

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

Honra del Acordeonismo italiano, y su GRAN CONJUNTO DE ACORDEONES

Una de las más interesantes figuras del acordeonismo italiano, cuyo resplandor ha sido y sigue siendo uno de los faros de vanguardia del desarrollo de la afición en la vecina península, es la del ilustre Maestro Emilio Cambieri.

Muchos son los méritos de este Maestro, que ha dedicado sus esfuerzos y talento a nuestro bello instrumento, propulsando siempre la buena enseñanza. Su gran Academia de Acordeón acoge a numerosos alumnos, que bajo la experta dirección, van expandiendo por doquier las más bellas ejecuciones. Muchos de sus discípulos han participado en concursos, obteniendo primeros premios, medallas, etc.

Sus estudios y actividades

El Maestro Cambieri nació en Milán, el 7 de noviembre de 1907. Obtuvo el diploma de Canto, ramo dídáctico del Conservatorio «A. Boito». de Parma. Estudió piano en el Conservatorio G. Verdi, de Turín. Atraído también por el órgano se dedicó a estudiarlo; después estudió composición en el Instituto Pontificio de Música Sacra.

Aplicó sus conocimientos musicales como organista y maestro de capilla de la iglesia parroquial de San Luis de Milán. Fué profesor de Canto en la Escuela «G. Sacchi», de la misma población; director del Coro Stabilimento O.M., maestro provincial para la actividad musical del A.C.L.I.; Profesor de Música en la Escuela de Preparación Comercial Instituto Canossiane...

Es redactor musical de la Revista teatral «Bocascena», de Turín; miembro del Comité Artístico de A.N.I.F.A. (Asociación Nacional Italiana de Acordeonistas y Armonicistas); Director del Coro Alpino «Fior D`Alpe», conocido por sus magníficas interpretaciones en la R.A.I. (Radiodifusión Italiana).

Esto es una vida intensa y hermosa. Llena de actividad y también de arte, feliz para él y honrosa para Italia. Su conjunto orquestal

Desde hace diez años, dirige un Conjunto Orquestal de Acordeones, compuesto por sus alumnos, cuya preparación es tan eficiente y perfecta, que ha causado admiración en todo el país y obtenido los mejores lauros para el distinguido Maestro. En efecto, el Conjunto Cambieri ha conseguido SIETE PRIMEROS PREMIOS en las siete participaciones que ha efectuado en concursos. en la sección de grandes conjuntos. Es un gran triunfo ininterrumpido y único:

1er. Premio en el Festival Internacional de Esradella, celebrado los días 8 y 9 de octubre de 1949; ler. Premio en el Campeonato Italiano de Appiano Gentile, el 2 de julio de 1950; ler. Premio en la «Rasegna Provinciale», en Milán, el 27 de agosto de 1950; ler. Premio en el Campeonato Italiano, en Ancona, el 17 de septiembre de 1950; ler. Premio en el Festival Internacional celebrado en Neusfehittel. Suiza, el 3 de junio de 1951; ler. Premio en el Concurso Nacional de Appiano Gentile. el 30 de agosto de 1953; lee. Premio en el Festival Internacional de, Stradefla celebrado el 6 de septiembre de 1953...

Es inmensa la labor que supone tan magnífica preparación. Son horas y horas, meses y meses, que se precisan para obtener medianas audiciones de un conjunto de Acordeones. Y, pues, háganse Uds. idea de las enormes dificultades con que se hallará el maestro que forme un conjunto con sus alumnos y que consiga tal preparación, que llegue a la perfecta formación y acoplación que ha logrado el Maestro Cambieri.



Su espíritu bondadoso

Pero no acaba aquí la obra de este Maestro. No. Deseamos expresar públicamente el bellísimo mensaje musical que ha transmitido con su Conjunto, no solamente en exhibiciones de concursos, en la Radiodifusión Italiana y en la Televisión: el Conjunto Cambieri, compuesto de unos veinte jóvenes cuya edad está comprendida entre los 9 y los 21 años, ha actuado con mayor frecuencia en audiciones benéficas, llevando música y alegría, medicina artística y confianza a muchas Instituciones para enfermos:

En el diario “Popolo” se mencionan algunas de ellas:

“...Es interesante el itinerario recorrido en diez años de actividad por este conjunto, que celebra mañana el decenio de labor, mientras la Escuela rememora los tres lustros de su fundación: Hospital mayor de Milán, Albergue mayor Trivulzino, el sanatorio de Busto Arsizio, El hospital de los inválidos de guerra de Milán, los ciegos de Mirabello, el sanatorio Garbagnate, las viviendas protegidas de Terca, los pobres de la institución de “Cardenal Ferrari”, el sanatorio de Luino, la obra don Guanella, el instituto de ancianos de la calle Orti, el refugio infantil de la calle De Amicis, el Sanatorio Cuasso al monte... Bien resulta que se trata de un itinerario de bondad, de un mundo de armonía, llevado a los lugares más dispares, donde está frecuentemente la casa del dolor”.

¡Que preciosa esta obra! Imaginamos el gozo que habrán sentido tantos y tantos enfermos al escuchar la ejecuciones de este formidable conjunto, la horas que habrán dedicado a estudiar y practicar esos jóvenes... y el gran director: el Maestro Cambieri.

Sigue comentando en el periódico aludido:

“... la televisión, en una de retransmisiones experimentales, ha presentado hace unas semanas el Conjunto de acordeones Cambieri, ganando el favor del público”.

De la Escuela que Cambieri dirige con intuición artística y pasión de apóstol se han conseguido notables éxitos en competiciones internacionales para solistas. El virtuoso Amalesto Zonca (subcampeón de mundo, en el III trofeo mundial del acordeón, celebrado a fin de julio del pasado año, en Copenhague), Lino Quattri, Livia Bisighini, Sergio Ferrari... han obetenido como solistas numerosas medallas de oro y premios”.

La obra del maestro cambieri es tan extensa y provechosa para el acordeonismo, que podemos estimarlo como un de las señeras personalidades actuales en el instrumento.

EL TRÍO WOLMER WOLMER, LUISA Y LEDA

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

Ya presentamos a nuestros estimados lectores este fantástico Trío, en los números de enero y febrero de 1953. Pero sus crecientes éxitos y vibrante proyección artística es tan espectacular, que otra vez vuelven a animar nuestras páginas.

Wolmer, uno de los más significados artistas en el Acordeón, nació el 23 de mayo de 1922, en Mantova (Italia), y desde sus primeros años se dedicó al Acordeón, que estudió a fondo, redondeando su formación musical con el estudio de Armonía, Composición y Orquestación en el Conservatorio de Parma. Como ya dijimos, ha actuado en diferentes países y hoy es conocido y admirado en Europa y Egipto como el artista predilecto de la música moderna de Acordeón

Wolmer solista, también hubiera conquistado al público. Pero una de sus cualidades es el dominio del espectáculo, que aprovechó para formar el Trío con sus dos maravillosas hermanas, Luisa y Leda, de cuya preparación artística fué el principal profesor. Juntos, constituyeron el trío de música moderna más solicitado en las salas de fiesta elegantes de todo el mundo.

Luisa toca, además, el acordeón, mientras que Leda aporta sus conocimientos del contrabajo. Además de su belleza esplendorosa, prestan el encanto de sus voces, de suaves modulaciones, en interpretaciones melódicas modernas.

El triunfo de este Trío en el público queda constatado con sus innumerables actuaciones ante los mejores públicos, sus ejecuciones ante la radio y sus apariciones en la Televisión Italiana (fueron los primeros acordeonistas presentados en la TV).

El prodigioso dominio del ritmo de Wolmer valoriza por entero las interpretaciones de este Trío y eleva la consideración pública sobre la música moderna, demostrando su belleza, tan en consonancia con la era vertiginosa de estos tiempos.

Wolmer abre una avenida de ritmo y color para los Acordeonistas de la música moderna. Sus numerosas producciones extraen del Acordeón los más dinámicos sonidos y brindan oportunidad de éxito a los acordeonistas. Pero, ¿son todos hábiles, ni siquiera hay muchos que estén capacitados para interpretar las filigranas wolmerianas?



LUTO PARA LA MÚSICA Y EL ACORDEÓN EL MAESTRO ETTORE POZZOLI HA MUERTO

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

Inesperadamente nos ha llegado la tristísima noticia: El maestro Pozzoli ha muerto. Nos es difícil expresar ahora el profundo dolor que nos causa esta pérdida irreparable para la música y el acordeón, pues siempre fuimos sincerísimos admiradores del eminente músico, en sus aspectos de compositor y pedagogo.

El maestro Pozzoli nació en Seregno (Italia) el 22 de julio de 1873. En 1884 inició sus estudios en el conservatorio de Milán y sucesivamente se diplomó en piano y composición. En 1898 el citado conservatorio le confió la enseñanza de la armonía complementaria y al año siguiente le concedió la cátedra de teoría y solfeo, que desempeñó durante los 40 años reglamentarios. Por su cátedra pasaron alumnos que después debía destacarse notablemente, como de Sabata, Gian Carlo Menotti, Lattuada, Vidusso, Poltronieri, Abbado y otros.

Con severo criterio didáctico organizó las enseñanzas y escribió su "Compendio de Teoría Musical" y su "Solfeo Cantado y Hablado", en cinco volúmenes, cuyos principios sencillos y lógicos le valieron que fuese adoptado en los principales institutos de Italia, muchos de América y algunos de Francia. También escribió algunos tratados didácticos, entre ellos un "Método de Armonía" así como estudios para piano (diez fascículos). Entre sus alumnos cabe citar Giulio Confalonieri, distinguido compositor y crítico musical.

Durante un decenio colaboró en la revista "Melodie Sacre" que dirigía el maestro Petrosi. Publicó también "Estudios de media dificultad" para arpa, y para el método de arpa del Maestro Grossi, escribió "pequeños estudios elementales". Fruto también de su actividad fueron las reducciones para pianos de las nueve sinfonías de Beethoven y una selección de piezas fáciles de diversos autores clásicos, dedicada a los pianistas jóvenes. Sus últimos trabajos recientemente fueron "Método fácil de armonía", "Solfeos cantados a dos voces", así como algunas composiciones para acordeón.

Fue consejero de la Administración del Conservatorio de Milán y muchas veces el ministerio le designó para formar parte de las comisiones de examen para la designación de catedráticos. Al ser jubilado por haber cumplido la edad reglamentaria, fue felicitado personalmente por el ministro y le fue concedida la Estrella de plata al Mérito de la Escuela y el derecho a usar el título de Profesor Emérito del Conservatorio en que tanto tiempo enseñó.

La A.N.E.A. y "El Acordeonista" se asocian de todo corazón al dolor que embarga hoy a sus deudos, discípulos, amigos y a todos los músicos, por la pérdida del eminente músico.

EL MAESTRO FUGAZZA, PALADIN DEL ACORDEÓN

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

El Maestro FUGAZZA nació en Pavía (Italia) en 1924. En 1940 cuando estaba acabando sus estudios de piano, órgano y composición, apostó a sus compañeros que era capaz de aprender a tocar el acordeón en tres meses y ganó la apuesta. De simple capricho, el acordeón se convirtió en pasión para él y estudió a fondo su técnica y sus posibilidades artísticas.

En 1943, una importante fábrica de acordeones de Stradella (Italia) construyó un tipo especial de acordeón, llamado "litúrgico", destinado a reemplazar, temporalmente en las iglesias, los órganos destruidos por la guerra. La citada empresa decidió ofrecer a Su Santidad Pío XII, uno de estos instrumentos y encargó al Maestro FUGAZZA la preparación de una serie de obras que fuesen apropiadas para demostrar todo lo que con ellos es posible tocar.

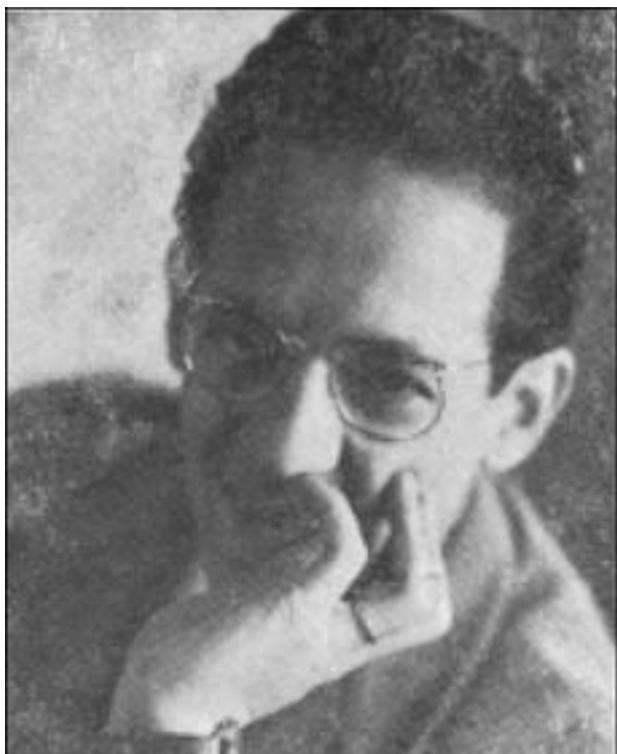
El Maestro FUGAZZA se entusiasmó al comprobar la potencia y riqueza sonora de este acordeón y se puso a trabajar ilusionado. El concierto que preparó para Su Santidad tuvo lugar el 18 de enero de 1943, durante una audiencia particular y en el programa figuraban: "Tocata y Fuga en RE menor", de Bach; tres fragmentos de "Flores musicales", de Frescobaldi; "Estampas Franciscanas", de Vittadini; "Preludio y Fuga", composición propia, que fue editada, poco después.

En vista del éxito de esta primera creación suya, para el acordeón; el Maestro FUGAZZA siguió escribiendo obras que se han hecho populares y famosas, muchas de las cuales han sido escogidas, con frecuencia como pieza obligada en Certámenes y Trofeos. Entre ellas podemos citar "Danza de los Fantasmas". "Mosaico, Español", «Farfisisino se divierte», "Rapsodia Azul" y "Sonatina".

Es interesante remarcar que cada una de las obras para acordeón, del Maestro FUGAZZA, responde a un estilo y modalidad diferente, hasta el punto de que es difícil, al escucharlas descubrir quien es su autor, pero el maestro FUGAZZA lo hace así, deliberadamente, pues tiene especial empeño en demostrar que el acordeón permite la ejecución de todos los géneros y estilos musicales, desde el típico musette hasta los impresionistas, pasando por los Clásicos y los románticos sin olvidar toda clase de bailables y música rítmica sincopada.

Ultimamente, como una demostración a la que nadie se había atrevido, por su audacia, ha escrito Seis variaciones sobre un tema dodecafonico. Sabido es que el dodecafonismo es la técnica moderna más atrevida y disonante que existe, creada por el famoso compositor vienés Schoenberg. El Maestro FUGAZZA ha escrito también un Concerto para acordeón y orquesta de cámara, en un nuevo y osado intento por hacer penetrar el acordeón en el sagrado recinto de la alta música. Es también notable su "Scherzo", para cuatro acordeones.

El Maestro FUGAZZA reúne dos condiciones magníficas para triunfar plenamente en la composición de música para acordeón: un conocimiento técnico y práctico del instrumento, acabado y total y una fresca y abundante inspiración servida por su gran cultura musical. Esto, unido a sus gustos refinados de italiano que ha nacido músico, le ha hecho apartarse instintivamente de cultivar musiquilla ramplona de éxito seguro, con la que desde luego se gana mucho dinero pero no se hace labor cultural y espiritual, que es lo que debe procurar hacer un verdadero artista.



Además de su labor creadora, el Maestro FUGAZZA se dedica a la enseñanza; dirige las clases de acordeón en el Instituto Musical de Pavía ; es autor, en colaboración con los eminentes Profesores italianos CAMBIERI y MELOCCHI, del METODO FARFISA para acordeón, cuya versión española se debe a nuestro Presidente Profesor don TOMAS RODRIGUEZ MARQUEZ; y de entre sus alumnos particulares han salido algunos tan eminentes como GIACOMINO BOGLIOLO.

La vasta y profunda cultura musical que posee el Maestro FUGAZZA, le permite dar a sus discípulos una preparación sólida y extensa, también, lo que siempre es necesario y particularmente interesante por lo que se refiere al acordeón, para ir eliminando el empirismo que todavía domina mucho en el cultivo de este instrumento, por ser muy popular y de fácil acceso a los aficionados sin preparación técnica.

El Maestro FUGAZZA es hombre de carácter meditativo, bondadoso y sumamente modesto como suelen serlo todos los hombres de positivo mérito, Y hoy, en Italia y en el mundo destaca como una de las figuras más completas y eminentes en el arte y la ciencia del Acordeón.

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

Gifted Musician, composer and Chapel director at the Basilica of the Holy House in Loreto. Outstanding Compositions for the Accordion, Preludio Op 31, Concertino in D minor, Fileuse, Moto Perpetuo, Sinfonietta, Valzer in A Major op 32, inspired by his church organ background, and most rewarding for the Accordionist. Allegro da Concerto, the chosen piece for the Centenary of the Accordion CMA World Championships, held in Ancona

His wife Mme Marie Antoinette Volpi, a Concert Pianist and Musician, resident of Loreto, the Organ and pipes of Maestro Volpi are a beloved part of her home. The Maestro was also the harmony teacher of Gervasio Marcosignori, and one of his greatest friends. Whilst in the process of his learning, the two friends would walk a particular route through the beautiful Loreto. Gervasio Marcosignori has been a wonderful ambassador for all of the Italian composers, the music of Maestro Volpi has always been a special subject in his company, and also his perfect rendition of Preludio and La Fileuse, an extra part of



La Fileuse was written especially for Gervasio Marcosignori, as it was not long enough originally, a hand written score of this version was stolen in a brief case on the London Underground following the recording.

A legacy of wonderful original Accordion music, left by a great musician, his accordion which he used is on show at the Museum in Castelfidardo.

A treasured memento given to me by Mme Volpi, when I received the Golden Master Award 3 years ago, was a map of the region as indicated in the Basilica of Loreto, given at the home of Maestro Volpi. It reminds me every day of the pleasure of remembrance, of this very special man, his wonderful family, and the legacy of the music he wrote.

I played the Allegro da Concerto by Adamo Volpi in the World Championships, and he congratulated me personally on my performance of the piece, I will never forget such a profound compliment. The Rapsodia di Primavera by Maestro Bio Boccosi was the other set piece. My first meeting with Maestro Bio Boccosi Secretariat of the CMA, also was at the World Championships, since then we have met on many occasions, very happy and memorable days, another truly remarkable composer and musician, still working every day for his marvelous magazine Strumenti e Musica. Very special people, and very special friends remembered always.

[Gina Brannelli.](#)

BIBLIOGRAFIA

1. PARTITURAS ORIGINALES

Emilio Cambieri

- Danza dei pattinatori, ed. Berben
Melodie di primavera (5 pezzi facili), ed. Berben (M-II)
1. Sogno d'angeli
2. Tirolese
3. Villanella
4. Minuetto
5. Gavotta
Trittico polifonico, Ed. Berben (M II-III)
1. Preludio
2. Toccata
3. Fuga
Método Berben per fisarmonica vol 1 y 2 (Cambieri-Fugazza-Melochi) ed. Berben (M-II)

Luciano Fancelli

- Il presepe (racolta di musiche natalizie), Ed Berben (M-II)
1. Ninna Nanna
2. E natale
3. I pastori
4. I re magi
Tre impressione, ed. Berben (M-II)
1. Acquarelli cubani
2. 10Km al fi nestrino
3. Ciri
Echi della versilia, Ed. Berben (M-II)
Hellzapopping (ver. Guzzini), Ed. Berben (M-II)
Pupazzetti, Ed. Berben (M-II)
Stranezze, Ed. Berben (M-II)
Temi da Concerto (ver. Ceccato), Ed. Berben (M-II)

Luigi Ferrari-trecatte

- Cocktail, Ed. Berben (M-II)
Corale variato, Ed. Berben (M-II)
Giochi di prestigio, Ed. Berben (M-II)
Onde di veli, Ed. Berben (M-II)
Pantomima umoristica, Ed. Berben (M-II)
Scintille, Ed. Berben (M-II)
Velocissimo, Ed. Berben (M-II)

Felice Fugazza

- Il piccolo fi sarmonicista (metodo per bambini), Ed. Berben
I successi di Pierino (6 pezzi facili), Ed. Berben (M-II)
Pierino si diverte (6 pezzi facile), Ed. Berben (M-II)
Cartoni animati, Ed. Berben (M-II)
Danza di fantasmi, Ed. Berben (M-II)
Danza di Gnomi, Ed. Berben (M-II)
Introduzione e fuga, Ed. Berben (MIII)
L'aquilone, Ed. Berben (M-II)
Mosaico español, Ed. Berben (M-II)
Preludio e fuga, Ed. Berben (MII-MIII)
Sonatina, Ed. Berben (MII-MIII)

Vittorio Melocchi

- Battibecco, Ed. Berben (M-II)
Canzone triste, Ed. Berben (M-II)
Danza della jungla, Ed. Berben (M-II)
Il giocoliere, Ed. Berben (M-II)
La banda rompitimpani, Ed. Berben (M-II)
Leggenda eroica, Ed. Berben (M-II)

- Suite pour accordeon, Ed. Berben (MII-MIII)
Toccata, Ed. Berben (MII-MIII)
Zingaresca, Ed. Berben (M-II)
Trittico Romantico, ed. Metron (M-II)

Ettor Pozzoli

- Danza fantástica, ed ricordi (M-II)
Tema e variazioni, ed. Ricordi (M-II)
Alba d'aprile, ed Ricordi (M-II)
Valzer da concerto, ed. Ricordi (M-II)

Wolmer

- Quattro ritmi, Ed. Berben (M-II)
Quindici minuti d'allegria, Ed. Berben (M-II)
A tutto gas, Ed. Berben (M-II)
Holiday for accordion, Ed. Berben (M-II)
Il crocevia dei matti, Ed. Berben (M-II)
Mister Van Damme, Ed. Berben (M-II)
Patrizia Balla, Ed. Berben (M-II)
Sogni colorati, Ed. Berben (M-II)
Tarantella, Ed. Berben (M-II)

Adamo Volpi

- Allegro de concerto, Ed. Berben (M-II)
Concertino in re miinore, Ed. Berben (M-II)
Fileuse, Ed. Berben (M-II)
I bambini danzano (M-II)
Moto perpetuo (M-II)
Preludio op. 31, Ed. Berben (M-II)
Sinfonieta, Ed. Berben (M-II)
Studio in si minore, Ed. Berben (M-II)
Valzer in la maggiore op. 32, Ed. Berben (M-II)

2. GRABACIONES

Gervasio Marcosignori, Music for you

- Cassette, ed. Berben nº 0051 HA
Fancelli, acquareli cubani
Fugazza, Danza di fantasmi

Valentino Lorenzetti, Evasione

- Cassette, ed. Berben nº 0052 HB
Fancelli, Acquarelli cubani, Ciri, Hellzapopping
Fugazza, Mosaico español
Volpi, Moto perpetuo, concertino in re minore

Enrique Ugarte, Accordion Champions

- CD
Volpi, Preludio op. 31

3. FUENTES

Revista "El Acordeonista" Biblioteca Nacional y Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

La fisarmonica Italiana, panorama dei concorsi nazionali ed internazionali del 1946 al 1963 Bio Boccosi- Attilio Pancioni, Ed. Berben, Ancona

4. RECURSOS WEB

<http://www.fisarmonica.it>. Página en Italiano con textos sobre historia del acordeón en Castelfidardo.

<http://web.tiscali.it/ruggieri/articoli/art02.html>. Página con un análisis de la partitura de Fancelli, Acquarelli cubani.

<http://www.accordionexchange.co.uk/page143.html>, Página referente a varios acordeonistas y compositores: G. Marcosignori, Wolmer y Adamo Volpi entre otros.

[Julio Sánchez León djulio@arrakis.es](mailto:julio@arrakis.es)

Juventudes Musicales de España creó en 1978 el Concurso de Jóvenes Intérpretes con objeto de impulsar la carrera artística de los premiados. En la modalidad de acordeón ya han sido varios los ganadores del primer premio: **Nekane Iturrioz** (1986), **Ángel Huidobro** (1988), **Iñaki Diéguez** (1994), **Iñigo Aizpiolea** e **Iñaki Alberdi** (1996) y **Gorka Hermosa** (1998). Ahora, los ganadores en la edición de 1996 colaboran en la grabación de un compacto para la colección de jóvenes intérpretes de Juventudes Musicales, en el que registran obras de siete compositores españoles y un arreglo de *Petrouschka* de Stravinsky.

Una obra del zaragozano afincado en Madrid, **Jesús Torres** (1965) galardonado en diferentes concursos nacionales e internacionales como el Premio Gaudeamus o el Reina Sofía, abre el disco. *Itzal*, sombra en eusquera, escrita en 1994 y revisada con **Ángel Luis Castaño** en 1996, es una pieza de gran virtuosismo técnico y una profunda emotividad, que seguramente pasará a formar parte del repertorio acordeonístico de calidad.

Lluvia, de **Sofía Martínez** (1965), es el segundo corte de este trabajo. Sofía Martínez es profesora superior de piano, pedagogía y ha realizado estudios de composición con Carmelo Bernaola entre otros.

Maite Aurrekoetxea (Bilbao, 1971) escribió en 1998 *Besarkada Batekin* para acordeón y cinta magnética. Esta joven compositora ha realizado estudios de acordeón, piano, viola, contrapunto y fuga, composición, música electroacústica y dirección de orquesta.

El compacto sigue con una obra de **Agustín Charles** (Manresa, Barcelona 1960) alumno de compositores tan importantes como Josep Soler, Luigi Nono o Franco Donatoni y galardonado en diferentes concursos nacionales e internacionales. *Lux*, compuesta en el año 2000, es su primera obra para acordeón solo y su segundo acercamiento al instrumento después de su *Concierto para acordeón y grupo instrumental* (1996).

Fragilissimo es el siguiente corte del disco. Esta pieza de **Gorka Hermosa** (Urretxu, Guipúzcoa 1976) escrita en el año 2000 tiene dos versiones: una para acordeón solo y la otra para acordeón y dos recitadores, siendo la primera de ellas la que escuchamos en esta grabación. Hermosa, profesor del Centro de Estudios Musicales Alfonso X de Valladolid, explota desde su faceta de acordeonista-compositor recursos técnico-interpretativos del instrumento que conoce muy bien; ha sido laureado, como acordeonista en diferentes concursos.

Los tres siguientes cortes del CD pertenecen a las *Cuatro Diferencias* de **Gabriel Erkoreka** (Bilbao, 1969), que realizó sus estudios con Carmelo Bernaola y Michael Finnissy en Vitoria y Londres respectivamente y que ha sido premiado en diferentes concursos nacionales e internacionales.

Luis de Pablo (Bilbao, 1930) escribió en 1991 la pieza *Retratos y Transcripciones*, que en 1996 Claudio Jacomucci revisó para acordeón con el propio compositor. Está articulada en dos movimientos: *Allegramente y Tango*, de los que Alberdi interpreta el segundo. Luis de Pablo se forma en Madrid, París y Darmstadt. Funda “Tiempo y música”, “Alea”, primer laboratorio de música electroacústica existente en España, “centro para la difusión de la música contemporánea”,... Recibe importantes premios a lo largo de su carrera y es miembro de algunas de las más importantes academias y sociedades culturales.

El compacto se cierra con cuatro escenas del ballet de **Igor Stravinsky** (Oranienbaum, 1882- Nueva York, 1971) *Petrouschka*, pieza de la que ya había sido grabada una selección por Geir Draugsvoll y James Crabb y por Ángel Luis Castaño y Raquel Ruiz en su disco “...versión acordeón”.

Un gran trabajo del que sin duda estarán satisfechos tanto sus intérpretes como sus compositores. Es elogiado el esfuerzo de estos dos jóvenes acordeonistas por registrar una serie de obras muy recientes y muy poco escuchadas.

Alfredo Calvo alfredocalvo@teleline.es

Iñigo Aizpiolea & Iñaki Alberdi
acordeones

- 1 Jesús TORRES (1965)
Itzal (1994)
(Iñaki Alberdi)
10:01

- 2 Sofia MARTÍNEZ (1965)
Lluvia (1998)
(Iñaki Alberdi)
4:50

- 3 Maite AURREKOETXEA (1971)
Besarkada Batekin (1998)
Obra para Acordeón y Cinta
(Iñigo Aizpiolea)
8:25

- 4 Agustín CHARLES (1960)
Lux (2000)
(Iñigo Aizpiolea)
13:29

- 5 Gorka HERMOSA (1976)
Fragilissimo (2000)
(Iñigo Aizpiolea)
4:35

- 6 Gabriel ERKOREKA (1969)
Cuatro Diferencias (1998)
I -2:10
7 II -2:10
8 IV -3:22
(Iñabl Alberdi)

- 9 Luis de Pablo (1931)
Retratos y Transcripciones
(1991-1996)
Tango
(Iñaki Alberdi)
2:50

- 10 Igor, STRAVINSKY (1882-1971)
Petrouschka (1911-rev.1947)
Primer cuaderno
Fiesta popular de la Semana de Carnaval
Danza de la Bailarina
Vals
Danza Rusa
(Iñigo Aizpialea e Iñaki Alberdi)
11:43
Duración total 63:35

Iñigo Aizpiolea

acordeón

(Irún, 1978) inicia sus estudios de acordeón con Amaia Lizeaga en el Conservatorio de Música de Irún. Amplia estudios con Jacques Mornet, profesor y director de la “Escuela Departamental de Música de Thor” (Francia), y con Friedrich Lipps, concertista y profesor del Instituto Gnesin de Moscú. Actualmente, es alumno de Amaia Lizeaga y Thierry Paillet.

Ha participado en importantes concursos nacionales e internacionales con excelentes resultados, entre los que destacan Primer Premio en el Certamen Guipuzcoano de Acordeón en la categoría de menores de 12 años (1989), en categoría de menores de 16 años (1990) y en la categoría senior (1993); Primer Premio en el *Internationaler Akkordeon Wettbewerb Klingenthal* de Alemania, en categoría de menores de 12 años (1990), en categoría de menores de 15 años (1992) y en la categoría de menores de 18 años (1995); Segundo Premio en la *Coupe Mondiale CIA-IMC UNESCO* (Francia, 1994); Primer Premio del Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes (1996) y Primer Premio en el Certamen Internacional “Arrásate Hiria” (1997). En 1999 consigue la más alta calificación en el *Recital Certificate* de la *Guildhall School of Music* de Londres.

Ha ofrecido numerosos recitales en festivales internacionales como el de Vilnius (Lituania), Kragujevac (Yugoslavia) o *La Rencontre Européenne d’Accordéon* (Francia). Es destacable también su presencia en los festivales de Granada y San Sebastián, así como numerosos recitales de la mano de Juventudes Musicales, entre los cuales destaca el celebrado en París para la Unión Europea de Concursos de Música para la Juventud (EMCY, 2000).

Colabora con compositores como Agustí Charles, Maite Aurrekoetxea, Francisco Lara o Gorka Hermosa, estrenando sus obras y contribuyendo con ello a la labor de difusión y ampliación de repertorio para acordeón. Asimismo es profesor de diversos cursos de perfeccionamiento en Zaragoza, Cahors (Francia), París, Haguenau (Francia)

Iñaki Alberdi

acordeón

(Irún, 1973) estudia acordeón con Carlos Iturralde y Miren Iñarga y, posteriormente, con Friedrich Lipps y Matti Rantanen en la Academia Rusa de Música (Moscú) y en la Academia Sibelius de Helsinki. Ha realizado cursos de perfeccionamiento con Mogens Ellegard (Copenhague) con Jacques Mornet (Francia) y con Alexander Dimitriev, del Conservatorio de Leningrado. En 1995 se desplaza a Moscú para continuar sus estudios con Friedrich Lipps.

Es poseedor de diversos premios nacionales e internacionales como el Primer Premio de la *Coupe Mondiale CIA-IMC UNESCO* en (Francia, 1994), el 11 Concurso Internacional de Acordeonistas en Moscú (1995) y el Primer Premio del Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales de España (1996).

Ha ofrecido conciertos en nuestro país (Quincena Musical de San Sebastián Musikaste, Festival de Granada, Auditori XXI) y también en Francia, Reino Unido, Italia, Rusia y Yugoslavia, participando en las ediciones de 1995 y 1996 como artista invitado en el Festival Internacional de Kragujevac (Yugoslavia). También ha participado como solista con las Sinfónicas del Ministerio Ruso, la Rachmaninov o la de Bilbao. Colabora regularmente con las formaciones Ostots, Proyecto Gerhard y es fundador del grupo Oiasso Novis.

Iñaki Alberdi tiene una estrecha relación con una nueva generación de compositores para acordeón como Gabriel Erkoreka, Zuriñe F Gerenabarrena, Pascal Gaigne o Sofía Martínez, estrenando nuevas obras y estimulando una ampliación del repertorio para este instrumento.

Es profesor en diversos cursos de perfeccionamiento en centros docentes de Barcelona, Pamplona y Vitoria, y ha sido invitado a formar parte del jurado de concursos nacionales e internacionales de acordeón. Actualmente es profesor de la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC).

Al oír la palabra acordeón inmediatamente pensamos en música popular, a la que todavía sigue ligado el instrumento. Sin embargo, no es toda la realidad del acordeón. Actualmente, como instrumento de concierto, el acordeón es muy distinto de éste otro instrumento popular sus posibilidades técnicas y expresivas son enormes, y ha atraído el interés de algunos de los más importantes compositores de la segunda mitad del siglo XX, lo que le ha permitido hacerse con un repertorio propio de calidad e introducirse en las salas de concierto.

Orígenes orgánicos

Puede decirse que el acordeón resulta del deseo de creación de un órgano portátil con capacidad expresiva (intensidad variable de sonido). Todos los antecesores del acordeón se remontan al órgano de boca chino o tcheng, que apareció en torno al año 2700 A.C. Este antiguo instrumento constaba de una calabaza que recibía el aire de la boca del intérprete por una boquilla y de unos tubos de bambú que actuaban como resonadores y en cuyo interior se hallaban unas lengüetas metálicas libres. Si bien la fecha de la llegada del tcheng a Europa no se conoce con exactitud, la primera descripción de la lengüeta libre aparece en 1619 en la segunda parte del *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius. A comienzos del siglo XIX, y principalmente en Alemania, los constructores de órganos crearon una serie de instrumentos que tenían por base la lengüeta libre. En mayo de 1829, en Viena, Cyril Demian patenta el *accordion*, un pequeño instrumento con tres pliegues de cuero haciendo de fuelle y con sólo cinco teclas, todas en la mano derecha, describiendo cada una de ellas un acorde al abrir y otro diferente al cerrar. Poco después, en junio del mismo año, en Londres, Charles Wheatstone patenta la *concertina*, que emitía notas sueltas tanto en su manual derecho como en su manual izquierdo. A pesar de que la *concertina* de Wheatstone estaba mucho más cerca del actual acordeón de concierto que el *accordion* de Demian, fue este último el que gozó de un éxito inmediato y de una gran difusión.

Sucesivas transformaciones fueron convirtiendo este instrumento de juguete en el acordeón de concierto que hoy conocemos: un instrumento con dos botoneras de notas sueltas. La derecha consta de cinco filas de botones dispuestos cromáticamente. Se cubre así aproximadamente la misma gama cromática de un piano con la particularidad de que la disposición de los botones permite que una mano normal pueda alcanzar sin problemas una extensión de más de dos octavas. La botonera izquierda, formada por seis filas de pequeños botones, reúne al mismo tiempo dos sistemas el de los acordes preparados del acordeón tradicional (que fueron durante mucho tiempo una rémora para su evolución como instrumento de concierto por su función de mero acompañamiento) y el de los bajos libres o bassetti, que con una disposición similar a la de la botonera derecha, abarcan una tesitura igual a ésta y han permitido el que el acordeón saliera del ámbito popular a las salas de concierto.

Desarrollo de un repertorio original en el siglo XX

Aunque es cierto que el acordeón fue utilizado esporádicamente en algunas obras de compositores de renombre a finales del siglo XIX y primera mitad del XX (Tchaikovsky, Hindemith, Berg, Prokofiev o Shostakovich), y aunque fue útil para sacar partido de su faceta de instrumento popular e incluso apuntando algunas posibilidades como instrumento de concierto como en el caso de Gerhard, no podemos considerar estas aportaciones como realmente sustanciales para la conformación de un repertorio propio. Por otro lado, numerosas escuelas acordeonísticas han fomentado una concepción transcriptoria del instrumento, interpretando el repertorio organístico que va de Bach a Messiaen. Esto ha dificultado la creación de un repertorio original. Imitándolo a una escritura en absoluto acorde con las características del instrumento.

Entre 1927 y 1957 se da en Alemania un primer paso en la formación de un repertorio original gracias a la influencia del compositor Hugo Herrmann y de la escuela acordeonística establecida en Trossingen, que invitó a diversos compositores a crear obras en las que interviniera el acordeón (finalmente fueron más de 250).

Pero es quizá 1957 el año clave en la evolución del repertorio del acordeón de concierto. Éste año, en Copenhague, a la salida de un concierto ofrecido por el acordeonista danés Mogens Ellegaard, el compositor y director de orquesta danés Ole Schmidt se acercó para felicitar al intérprete, reprochándole que la música del programa no era la idónea. Ellegaard aprovechó la oportunidad para pedirle que escribiera él mismo alguna obra. Al año siguiente Schmidt terminaba su *Fantasia Sinfónica y Allegro* para acordeón y orquesta. Esta obra fue el inicio de una fecunda colaboración entre Ellegaard y una amplia lista de compositores nórdicos como Torbjorn

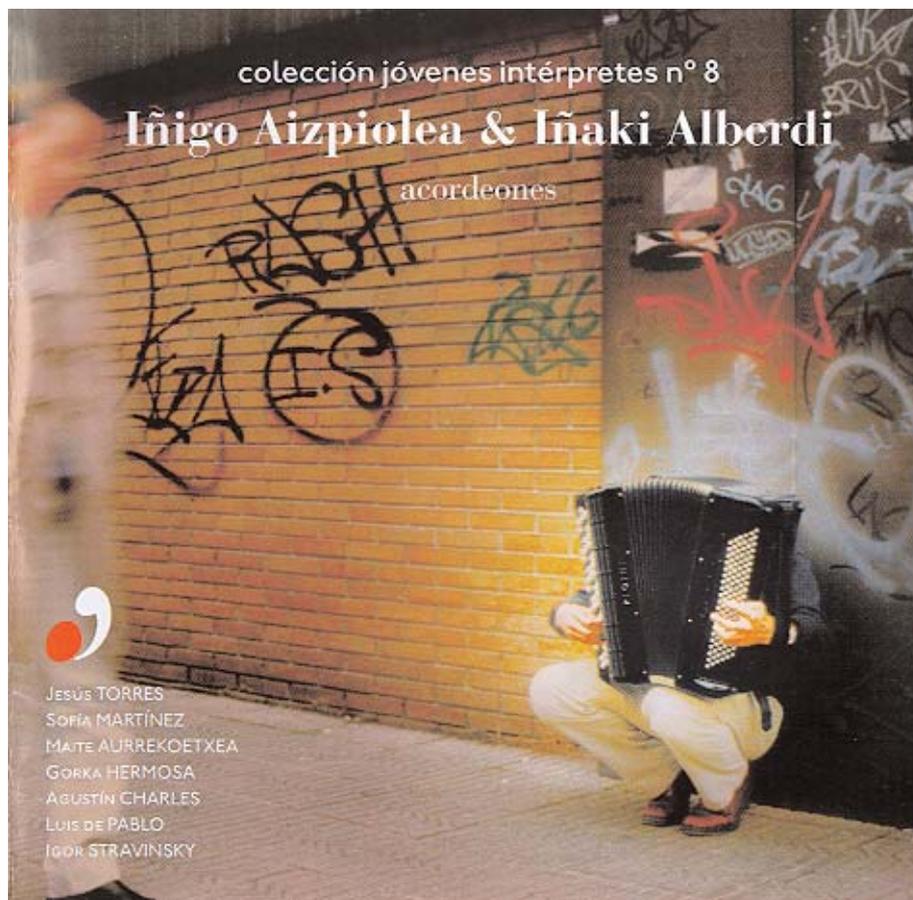
Lundquist, Ib Norholm, Per Norgard, Arne Nordheim, Vagn Holmboe, Steen Pade, Ivar Frounberg, entre otros. La influencia de Ellegaard fue fundamental como modelo a seguir por un gran número de jóvenes concertistas en la colaboración entre compositores e intérpretes para la ampliación del repertorio.

Trabajos similares han sido realizados en diversos países por distintos acordeonistas. Así, intérpretes como Joseph Macerollo y Joseph Petric (Canadá), Friedrich Lips (Rusia), Matti Rantanen (Finlandia), Hugo Noth, Elsbeth Moser, Teodoro Anzellotti y Stefan Hussong (Alemania), Max Bonnay (Francia), Mie Miki (Japón), Owen Murray (Gran Bretaña), Miny Dekkers (Holanda) o Claudio Jacomucci (Italia) han colaborado con compositores como Magnas Lindberg, Sofía Gubaidulina, Edison Denissov, Mauricio Kagel, Luciano Berio, R. Murray Schafer, Barbara Pentland, Gerard Grisey, Tristan Murail, Jukka Tiensuu, Erkki Jokinen Wolfgang Rihm, Toshio Hosokawa, Uros Rojho, Isang Yun, Kalevi Aho, Sylvano Bussotti, Heinz Holliger, Vinko Globokar, Rolf Riehm, Dieter Schnebel, Klaus Haber, Michael Finnissy, Ton de Leeuw, Franco Donatoni, etcétera. Son nombres que dejan bien claro el interés suscitado por el acordeón entre los compositores actuales más importantes.

Mientras tanto, en España, y tras diversos intentos durante el pasado siglo de creación de un nuevo repertorio, ha sido en la última década, a través de reconocidos compositores nacionales y de nuevas generaciones de intérpretes, cuando se ha logrado el impulso definitivo hacia un repertorio acordeonístico. El presente disco muestra una breve selección de estas aportaciones, mostrando al mismo tiempo la capacidad de adaptación del instrumento mediante el trabajo camerístico del *Petroushka* de Stravinsky.

Conforme avanzaba el siglo se prestó mayor atención a la producción de música de cámara hasta llegar a sobrepasar en número a las obras para solista, permitiendo una mejor integración con el resto de instrumentos tanto en el ámbito concertístico como en el pedagógico. En cuanto a la evolución de la escritura de este repertorio desde la mitad del siglo XX hasta hoy, e independientemente de la técnica o estilo compositivo utilizado por cada compositor, se ha pasado del mero aprovechamiento de la especial disposición de los botones para lograr pasajes virtuosos o para crear los motivos generadores de las obras, hasta la actual preocupación por los más mínimos detalles tímbricos y de articulación de cada nota individual. Se han ido buscando nuevas técnicas de ejecución cada vez mejor integradas con el resto de la obra. El fuelle ha pasado de ser un simple medio de alimentación de las lengüetas a convertirse, junto a la articulación de los dedos, en el modelador de la personalidad de cada sonido emitido y que determina la que por encima del virtuosismo es la principal cualidad del acordeón el control del sonido.

Ricardo Llanos e Iñaki Alberdi



Toma de sonido
José Miguel Martínez

Edición digital
Pilar de la Vega y José Miguel Martínez

Diseño Gráfico
BBCR

Fotos cubierta
Alfonso Gómez

Asesor Musical
José Miguel Martínez

Es una iniciativa de
Juventudes Musicales de España

Marina 164
08013 Barcelona
www.jmspain.org

Producción
Banco de sonido 2001
Santa Feliciano, 1
28010 Madrid
www.bancodesonido.com

Grabación realizada en el Auditorio de Altea la Vella
los días 10, 11 y 12 de noviembre de 2000:

JME agradece
a los responsables del Auditorio, su amable disposición y **ayuda para** la grabación de este disco

Alfredo Calvo alfredocalvo@teleline.es