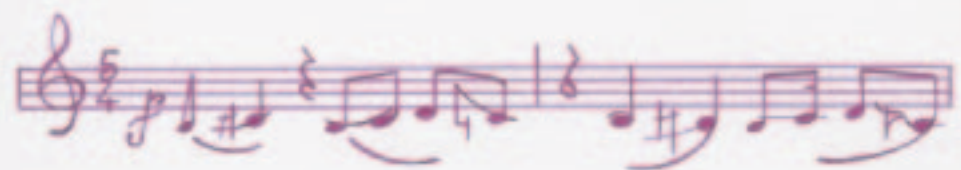
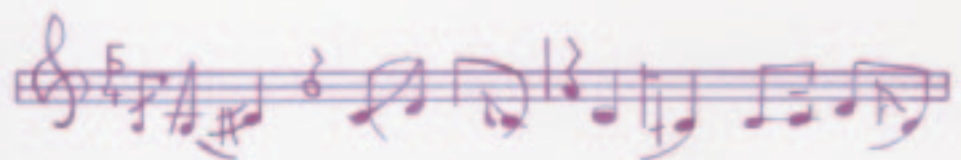
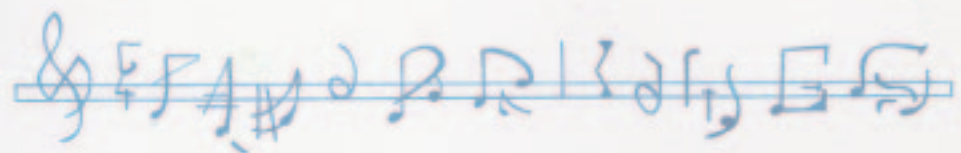


METAMORPHOSES

ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ

ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ



ÍNDICE

PORTADA (<i>M^a Luisa Herrera Martín</i>)	0
ÍNDICE	1
EDITORIAL (<i>Metamorfosis</i>)	2
LITERATURA (<i>Metamorfosis</i>)	3
Elogio sentimental del acordeón (<i>Pío Baroja/Sofía Alonso</i>)	
Los crímenes del acordeón (<i>E. Annie Proulx</i>)	
El recuerdo de Julieta bailando y un acordeón repentinamente triste (<i>Ángel Balzarino</i>)	
Habenera en Bermeo (<i>José Hierro</i>)	
Noches en el Viejo Conservatorio (<i>M^a Luisa Herrera Martín</i>)	
LOGSE:	28
Legislación sobre acordeón (<i>Metamorfosis</i>)	
OPINIÓN:	45
El acordeón en la música de cámara (<i>Ramiro García Martín</i>)	
MEMORIA:	46
Estudio y procesamiento de la información (<i>Tito Marcos</i>)	
LIBROS:	50
Índices de contenido (<i>Metamorfosis</i>)	
Friedrich Lips (The Art of Bayan Playing)	
Pierre Gervasoni (L'Accordéon Instrument du XXème Siècle)	
Joseph Macerollo (Accordion Resource Manual)	
Pierre Monichon (L'Accordéon)	
Walter Maurer (Accordion)	
Gotthard Richter (Akustische Probleme bei Akkordeon und Mundharmonikas) Teil 1	
Gotthard Richter (Akustische Probleme bei Akkordeon und Mundharmonikas) Teil 2	
Romald Fischer (Schriften zur Akkordeonistik)	
Flynn/Davison/Chavez (The Golden Age of the Accordion)	
F. Billard/D. Roussin (Histoires de l'Accordéon) (<i>Metamorfosis</i>)	
ENTREVISTAS:	
Francisco Pérez, Carlos Iturralde (<i>Susana del Pino Aguilera Agurtzane Primo Porras</i>)	68
COMENTARIO:	
CD Into the depth of time (<i>Alfredo Calvo</i>)	73
OPOSICIONES:	
Temario profesores de música y artes escénicas: acordeón (<i>Julio Sánchez León</i>)	79
PUBLICACIONES:	
Pequeña forma sonata (<i>Julio Sánchez León</i>)	83
ENTRETENIMIENTO:	
¿Qué ves? (<i>Tito Marcos</i>)	88

Tras la aparición en Junio del 1991 del número cero de la revista Metamorfosis, aparece hoy el número uno. Nos gusta hacer las cosas despacio: pensar despacio, andar despacio, oír despacio... Nos gusta hacer las cosas despacio porque la vida es muy rápida, tan rápida que diez años pueden convertirse en un instante. El futuro nos tienta, y corriendo huimos hacia él mientras vivimos el presente, pero la experiencia de quienes llegan al futuro nos dice que andando despacio iremos más lejos.

Recuerdo decir a Ellegaard “cuanto mayor me hago me gusta tocar más despacio”. Supo cómo parar el tiempo con su fuelle.

No tratamos de llegar a ningún sitio, sólo de ir un poco más allá. Sabemos que quien corre mucho acaba parando para esperar a los demás; solo no sabe donde ir. Estamos hechos para andar, no para correr, podemos estar toda la vida andando pero sólo unos instantes corriendo. No queremos acelerar el tiempo a costa de no comprender, de no participar, de no sentir... No tenemos prisa. Tal vez vemos en el futuro un reflejo del pasado y por eso andamos despacio, sin prisa alguna. Quizás sólo existe el presente y nos inventamos el futuro como Juego.

Como procesadores de información, conocemos bien nuestras limitaciones: si la información sobrepasa nuestra capacidad de procesamiento se nos escapa entre los pliegues de nuestro cerebro, nuestro fuelle.

Por eso nos gusta mirar el tiempo con lupa; sabemos que quien agudiza el sentido es capaz de procesar mucha más información en un solo sonido que en toda una gran e interminable “fuga”. Disfrutamos oyendo vibrar el “Re” de Flashing y nos gusta que las cosas estén ordenadas; queremos que sean los órganos quienes hagan temblar las catedrales con Bach, no queremos sentir que hacemos temblar su tumba. Sabemos que quien sólo mira al pasado puede acabar enamorándose de él, y perderse en el tiempo.

Nuestra sociedad avanza frenéticamente, empujando a unos y arrastrando a otros. Busca fuera de sí vida inteligente, todos sabemos por qué...; nos organiza carreras que llevan a ninguna parte, nos reparte papeles para que los interpretemos como el guión de nuestras vidas, etc.

A nosotros, recién llegados a este mundo, no nos afectan mucho sus avatares. No sabemos bien a qué hemos venido, pero creemos que debe haber alguna razón. Quizás por el hecho de ser híbridos, de haber sido creados a partir de elementos muy dispares, seamos útiles como seres integradores, algo así como unos catalizadores sonoros. Por nuestro fuelle circulan músicas de todos los estratos sociales, todos los colores y sabores del sonido atraviesan las estrechas rendijas de nuestros lengüeteros. Nos convertimos en lo que oímos y nos gusta tocar para toda la gente, ya esté sentada en las confortables y somnolientas butacas de un gran Teatro o circulando apretujada en un “metro” bajo el mismo.

Quizás simplemente somos un epifenómeno, un resultado casual de una evolución circunstancial. Nos da igual; quizás la vida es una casualidad. No nos importa, nos sentimos vivos porque a través de nuestras lengüetas le damos forma al Tiempo; y no tenemos prisa.

Tampoco nos preocupa la cuadratura del círculo; conocemos bien lo que es un instrumento: un destornillador, un martillo, ...un acordeón. Sabemos bien lo que siente un chimpancé cuando con su palo consigue hacer caer los plátanos, antes inaccesibles. Nos enamoramos del “palo”, pero lo que de verdad queremos, y nos gusta...

No nos importa si el sonido lo producen dos piedras o dos palos chocando, o una compleja serie de dígitos vertiginosos; nuestros oídos no son ciegos, pero, cuando escuchamos, sabemos cerrar los ojos; no nos dejamos engañar fácilmente.

Vemos al acordeonista, no el Acordeón, oímos al músico, y no al acordeonista, y nos sentimos a nosotros mismos como instrumentos de la Música. Sabemos bien lo que es un acordeonista sin Acordeón, pero sabemos aún mejor lo que es un Acordeón sin acordeonista. No nos preocupa el Acordeón, nos preocupa la persona que hace de él su instrumento.

”El palo sólo se transforma en instrumento en manos del chimpancé”

Atsino Edrocanu

Disfrutamos sintiendo como se escurre el tiempo entre los dedos.

ÍNDICE

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN	3, 4
PÍO BAROJA	
SOFÍA ALONSO	
LOS CRÍMENES DEL ACORDEÓN	25
E. ANNIE PROULX	
EL RECUERDO DE JULIETA BAILANDO Y UN ACORDEÓN REPENTINAMENTE TRISTE	22
ÁNGEL BALZARINO	
HABANERA EN BERMEO	24
JOSÉ HIERRO	
NOCHES EN EL VIEJO CONSERVATORIO	10
M ^a LUISA HERRERA MARTÍN	

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN

¿No habéis visto, algún domingo, al caer la tarde, en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico, sobre la cubierta de un negro quechemarín, o en la borda de un patache, tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles las notas que un grumete arranca de un viejo acordeón?

Yo no sé por qué; pero esas melodías sentimentales, repetidas hasta el infinito, al anochecer, en el mar, ante el horizonte sin límites, producen una tristeza solemne.

A veces, el viejo instrumento tiene paradas, sobrealientos de asmático; a veces, la media voz de un marinero le acompaña; a veces también, la ola que sube por las gradas de la escalera del muelle y que se retira después murmurando con estruendo, oculta las notas del acordeón y de la voz humana...

Pero luego aparecen nuevamente y siguen llenando con sus giros vulgares y sus vueltas conocidas el silencio de la tarde del día de fiesta, apacible y triste.

Y mientras el señorío del pueblo torna del paseo; mientras los mozos campesinos terminan el partido de pelota, y más animado está el baile en la plaza, y más llenas de gente las tabernas y las sidrerías; mientras en las callejuelas, negruzcas por la humedad, comienzan a brillar, debajo de los aleros salientes, las cansadas lámparas eléctricas, y pasan las viejas, envueltas en sus mantones, al rosario o a la novena, en el negro quechemarín, en el patache cargado de cemento, sigue el acordeón lanzando sus notas tristes, sus melodías lentas, conocidas y vulgares, en el aire silencioso del anochecer.

¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco románticos instrumento!

Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida, algo que no es gallardo, ni aristocrático, ni antiguo; algo que no es extraordinario, ni grande, sino pequeño y vulgar, como los trabajos y los dolores cotidianos de la existencia.

¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!

Esa voz humilde que aburre, que cansa, que fastidia al principio, revela poco a poco los secretos que oculta entre sus notas, se clarea, se transparente, y en ella se traslucen las miserias del vivir de los rudos marineros, de los infelices pescadores; las penalidades de los que luchan en el mar y en la tierra, con la vela y con la máquina; las amarguras de todos los hombres uniformados con el traje azul sufrido y pobre del trabajo.

¡Oh modestos acordeones! ¡Simpáticos acordeones! Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas, como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles, como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres, como las estridentes cornetas o los bélicos tambores. Vosotros sois de vuestra época: humildes, sinceros, dulcemente plebeyos, quizá ridículamente plebeyos; pero vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado...

PÍO BAROJA

ELOGIO SENTIMENTAL DEL ACORDEÓN

Comentario

El “Elogio sentimental del acordeón” es un texto incluido en la novela PARADOX, REY (1906), que pertenece a la trilogía LA VIDA FANTÁSTICA y, por tanto, a la primera y, según los críticos, mejor etapa novelesca de Pío Baroja (San Sebastián, 1872 - Madrid, 1956). En esta misma novela se incluye otro texto no menos famoso: “Elogio de los viejos caballos del tiovivo” con el que el fragmento que vamos a comentar guarda bastante relación, como luego veremos.

El “Elogio sentimental del acordeón” consiste en una descripción subjetiva y evocadora, situada en un lugar (un pueblo cualquiera del Cantábrico) y un ambiente (marineros) muy cercanos a la sensibilidad de Baroja. El acordeón, que por esas fechas no contaba aún ni cien años de antigüedad, es considerado un instrumento popular, propio de las clases más bajas, y por esto mismo es elegido por Baroja como objeto de este elogio, dada su predilección por los personajes más modestos e incluso marginados de la sociedad, que serán una constante en su producción novelística.

Pero, además, el autor utiliza el recuerdo y evocación de una escena popular (las melodías interpretadas al acordeón por unos marineros) para establecer una identificación entre la música de este instrumento y la vida humana. Esta identificación viene expresada al final del “Elogio”: “Vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona ante el horizonte ilimitado...”. Así, el acordeón sería un símbolo de la existencia. De igual modo que en el otro elogio ya citado los caballos de un tiovivo, que dan vueltas sin objeto y sin fin, serían también símbolos de nuestras vidas condenadas a extinguirse sin estar nunca seguros de que lo que hacemos tenga algún sentido. Ambos textos ponen de manifiesto el pesimismo de su autor, que llega a escribir en sus MEMORIAS: “Por instinto y por experiencia creo que el hombre es un animal dañino, envidioso, cruel, pérfido, lleno de malas pasiones, sobre todo de egoísmo y de vanidades.”

Tanto el “Elogio sentimental del acordeón” como el “Elogio de los viejos caballos del tiovivo” serían textos muy característicos de la generación a la que Baroja pertenece: el 98. Un rasgo fundamental en las descripciones de los autores de esta generación (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán... hasta Antonio Machado) sería el ir de lo exterior a lo interior, de lo físico a lo espiritual, influenciados por la corriente simbolista que se estaba produciendo en Francia por aquellas fechas y que venía a renovar la literatura europea de principios de siglo. Así pues, Pío Baroja, tanto por factores literarios como por razones personales, escoge nada menos que como símbolo de la vida humana un instrumento musical: el acordeón.

Veamos como consigue esta identificación.

Pío Baroja, a quien tradicionalmente y hasta hace pocos años se le venía reprochando ser poco cuidadoso en su estilo, ha creado en este fragmento un auténtico poema en prosa en el que todos los recursos del lenguaje empleados sirven para evocar el tema central que, como hemos visto, es la identificación ACORDEÓN/VIDA.

El “Elogio”, dividido en diez párrafos, comienza con una introducción en que establece el tono subjetivo que va a dominar en todo el texto. Nos evoca el lugar (“cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico”) y la sensación que la música del acordeón produce en él (“una tristeza solemne”). Además Baroja intenta que sus lectores participen de las mismas sensaciones que él está describiendo, de ahí el comienzo con la pregunta retórica: “¿no habéis visto...?” Según parece, la pregunta incluida en el primer párrafo es contestada por el propio autor en el segundo, al comentar empleando la primera persona: “yo no sé por qué...”

Desde el principio del texto domina además la idea de humildad, miseria, insignificancia, marginación, diríamos hoy, que, como mencionamos antes, tan atractiva le resultaba a Baroja. No en balde el autor sitúa la escena en “cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico”. Tal diminutivo acompañado del adjetivo “abandonado” sugiere la pobreza del ambiente. Un ambiente marinero evocado en embarcaciones como “la cubierta de un negro quechemarín” o “en la borda de un patache” (quechemarín y patache son dos tipos de embarcaciones pequeñas). El instrumentista que hace sonar el acordeón en este ambiente no es otro que un grumete. ¿Por qué elige Baroja a un personaje así como intérprete? Quizá porque grumete representa para él un empleo humilde, el menor en importancia y experiencia de los que puede ocupar un marinero, alguien insignificante pero que, no obstante, consigue la música arrancada de un viejo acordeón. La sensación de pobreza está presente también al

final del primer párrafo en el adjetivo viejo que acompaña a acordeón y en el verbo arranca, indicando los esfuerzos del grumete por conseguir una melodía audible.

Por otra parte, el auditorio del grumete acordeonista es tan escaso y pobre como él mismo: “tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles”. La humilde categoría de los oyentes queda definida por su indumentaria, llevan una prenda propia de las clases bajas: la boina (más adelante aludirá en el texto al “traje azul, sufrido y pobre del trabajo”).

Es importante observar también la hora escogida para la interpretación de esas melodías al acordeón: “al caer la tarde” (dice en el primer párrafo) y “al anochecer” (repite en el segundo). Baroja elige para esta evocación un momento melancólico, de acuerdo con la sensación que produce en él esta música y que quiere transmitir al lector. El crepúsculo, el ocaso del sol, la muerte del día es además un momento muy utilizado en la poesía modernista, contemporánea de este texto, con la misma intención. Ya hemos dicho que estamos comentando un texto de prosa poética, donde será frecuente encontrar recursos expresivos propios de la poesía.

Entre los recursos del lenguaje más frecuentes en un poema se hallan las repeticiones (las recurrencias, según la crítica moderna). En el primer y segundo párrafo de este elogio hay bastantes repeticiones que no sirven para hacer avanzar la descripción sino para subrayar la impresión que el autor quiere provocar en nosotros. Así, “al caer la tarde” se ve repetido en “al anochecer”; “el horizonte sin límites” del segundo párrafo será repetido al final del texto “el horizonte ilimitado”. Las repeticiones y paralelismos del texto (empleados también en el “Elogio de los viejos caballos del tio vivo”, con el que el texto que estamos comentando tiene tanta conexión) obedecen a una justificación no simplemente estética, sino temática y filosófica, como luego veremos.

La suma de todos los elementos mencionados en los dos primeros párrafos que, como hemos dicho sirven de introducción al “Elogio”, producen una tristeza solemne. Lo chocante para el lector no es encontrar aquí la palabra tristeza pues el autor la ha evocado asociándola a la pobreza del ambiente, a los roncacos acordes de un viejo instrumento, al cansancio de los hombres de la mar. Lo sorprendente es el empleo del adjetivo que la acompaña: solemne.

Este adjetivo, por lo inesperado, crea una especie de clímax al final de esta introducción y puede asociarse con la actitud de los oyentes que “escuchan inmóviles” las melodías arrancadas al viejo instrumento. Es un acto casi religioso, una especie de ritual, la ejecución de esas melodías el domingo por la tarde ante un público de humildes marineros que las escuchan con recogimiento, no es una música como la que luego mencionará Baroja que se oye en la plaza: esa es música de baile, mientras que ésta es una música que se escucha inmóvil, con respeto, porque dice algo más profundo como luego explicará el autor.

Una observación más en la introducción al “Elogio” es la que se refiere a la particular sintaxis empleada en los dos primeros párrafos. Si nos fijamos atentamente, la construcción de las oraciones que los componen es algo no muy habitual. Lo normal es que el verbo vaya acompañado inmediatamente por la palabra que hace la función de complemento directo (de ahí su nombre precisamente). Pero, en el primer párrafo, el complemento directo de “no habéis visto” es “tres o cuatro hombres de boina” y la separación entre uno y otro es extraordinaria pues Baroja ha introducido por medio numerosos complementos circunstanciales, que indican los detalles de tiempo (“algún domingo, al caer la tarde”) y de lugar (“en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico, sobre la cubierta de un negro quechemarín o en la borda de un patache”).

En el segundo párrafo ocurre algo parecido aunque menos inusual: se han introducido numerosos adyacentes al sujeto que producen una gran separación entre éste y su verbo correspondiente. El sujeto son “esas melodías sentimentales” y su verbo “producen”, pero, como vemos, hay numerosas palabras interpuestas que se refieren al sujeto: “repetidas hasta el infinito, al anochecer, en el mar, ante el horizonte sin límites”.

Podemos hablar de aquí hay una distensión, un ensanchamiento, una apertura inhabitual de la sintaxis. Esta distensión también se encuentra en la parte central del “Elogio”, es decir, en los párrafos siguientes. Este recurso lingüístico ha podido ser utilizado por Baroja con el propósito de evocar el movimiento del fuelle del acordeón, la apertura y el cierre de este instrumento, cuya música es el eje alrededor del que gira todo el texto.

A partir del tercer párrafo, Baroja pasa al asunto central del “Elogio”, que como ya hemos visto, es la identificación entre el acordeón y la vida del hombre.

En esta parte central, ya desde el comienzo, se va a establecer una relación entre el sonido del acordeón y la vida humana mediante una personificación: “A veces el viejo instrumento tiene paradas, sobrealientos de asmático”. Esta relación acordeón/hombre la subraya el hecho de que tanto el sonido del instrumento como el

eco de la voz del grumete que canta son apagados por el fuerte rumor del oleaje que “oculta las notas del acordeón y de la voz humana”. Ambos deben someterse al poder de la fuerza incontrollable del mar, más poderosa que los dos juntos. El significado simbólico asociado con el mar en la literatura española es constante desde Jorge Manrique en el siglo XV que nos recuerda:

“Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir...”

Hasta Antonio Machado, contemporáneo de Baroja, que predice:

“y cuando llegue el día del último viaje y esté al partir la nave que nunca ha de tornar me encontraréis a bordo, ligero de equipaje, casi desnudo como los hijos de la mar”

La asociación entre el mar y la muerte también será utilizada nuevamente por Baroja en este texto, como veremos al final de este comentario.

Además de esta cualidad humana del sonido del acordeón, Baroja observa en la parte central del “Elogio” un contraste entre el ambiente melancólico del puerto, donde surgen las notas del acordeón, con el resto de la vida del pueblo, ajena e indiferente a esos sonidos tristes que interpreta el grumete en el barrio de pescadores. Es especialmente en el quinto párrafo donde encontramos este centrarse Así como un cuadro muy dinámico y vivo, lleno de gente y actividad. En breves líneas, Baroja hace un repaso de la vida de todo un pueblo en un día de fiesta por la tarde, no deja fuera de su observación a nadie. Así, tenemos a la clase alta (“el señorío del pueblo torna del paseo”), a la juventud (“los mozos campesinos terminan el partido de pelota, y más animado está el baile en la plaza”), a las viejas, asociadas al culto religioso como representación de lo ancestral, de lo tradicional, de algo ajeno a la marcha de los tiempos (“pasan las viejas, envueltas en sus mantones, al rosario o a la novena”).

La asociación de la religión con la vejez como un elemento conservador, tradicional, aparece en bastantes textos de la generación del 98 con las mismas o parecidas palabras:

“ya irán a su rosario las enlutadas viejas” (Antonio Machado, A orillas del Duero)

“Estas viejecitas de luto (...) van por las calles pinas y tortuosas a las novenas” (Azorín, Castilla)

Dentro de la parte central que venimos comentando también encontramos, como hicimos en la introducción, numerosas repeticiones. Fijémonos en el empleo reiterativo del adverbio “mientras” en el párrafo quinto o en el final paralelo del cuarto y del quinto párrafo. Las repeticiones no son frecuentes en la prosa y sí, en cambio, en poesía. Ya hicimos notar que el texto es un fragmento de prosa poética, es decir, de prosa que se sirve de algunos recursos del lenguaje poético para sugerir determinadas sensaciones; aquí, Baroja evoca las melodías que una y otra vez se repiten pues suponemos que el grumete acordeonista no tiene un repertorio muy amplio.

La parte central del “Elogio” termina con dos párrafos contruidos de forma paralela (el 6.º y el 8.º). En ambos se han empleado las exclamaciones para subrayar su importancia Así como el tono subjetivo que ya estaba presente desde el comienzo y que ahora se realza aún más, pasando a un primerísimo plano, de igual modo que en música una nota mantenida más o menos latente en la melodía, se convierte de pronto en nota dominante.

Baroja también reitera en el sexto párrafo una idea que había mencionado antes: la identificación entre la voz humana y el sonido del acordeón conseguida mediante la abundancia de personificaciones:

“¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco romántico instrumento!”

Las palabras en cursiva aluden a las ideas que hemos encontrado desde el principio del “Elogio”. La humanización es completa al llamar “pulmón” al fuelle del acordeón, un acordeón viejo que produce los sonidos con esfuerzo “de asmático” y que además la gente bien de la época considera “plebeyo” y propio de las clases populares.

Esta idea va a ser desarrollada por el autor en el párrafo 7 donde la voz o sonido del acordeón previamente humanizado pasa a ser el símbolo de la existencia del hombre: “Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida...” Baroja ve la vida como algo despojado de toda grandeza, heroísmo o grandes hechos, es más bien algo “pequeño y vulgar”. La ve despojada de toda aureola que la pueda ennoblecer y esto se refleja en la abundancia de negaciones (no... ni... ni...).

El último párrafo que cierra la parte central del “Elogio” es el más breve de todo el texto y condensa emotivamente las ideas desarrolladas en los dos párrafos anteriores:

“Oh la extraña poesía de las cosas vulgares”

Esta frase, por su ritmo acentual y por su construcción, podría ser perfectamente un verso alejandrino de catorce sílabas en una composición poética. Todas las palabras en él han sido elegidos por sus relaciones de contraste. Así, los sustantivos poesía/cosas sugieren la contraposición entre lo espiritual y lo material, y sobre todo los adjetivos que les acompañan: extraña/vulgares. Si nos fijamos además en la sintaxis de esta línea, la contraposición aparece más evidente por la colocación de las palabras: mientras que extraña es un adjetivo antepuesto al nombre, vulgares se coloca detrás del sustantivo a que se refiere. Esto es lo que en Retórica se llama QUIASMO y sirve para destacar gráficamente una contraposición de significados.

Esta línea es también muy barojiana en su sentimiento. Algo considerado vulgar” humilde, plebeyo, tiene a sus ojos un valor trascendente, espiritual, poético. Tenemos así la base psicológica en que se apoya el símbolo: la identificación entre el acordeón y la vida humana, que se desarrollará en los dos últimos párrafos del “Elogio sentimental del acordeón” y que constituyen el punto culminante del mismo. Aquí ya no sólo se humaniza el instrumento, como en la parte central, sino que el acordeón adquiere para Baroja un significado metafísico, existencial.

Los dos últimos párrafos constituirán, pues, una especie de conclusión de todo el texto. A esta conclusión el autor ha querido ir preparándonos desde el comienzo. Así, en el párrafo noveno observamos nuevamente la distensión sintáctica, el “ensanchamiento” de las frases que, según ya hemos dicho, evoca el movimiento del fuelle del instrumento. Esta distensión está producida mediante un ritmo terciario, es decir, uniendo de tres en tres los sucesivos elementos oracionales. De este modo, al sujeto “esa voz humilde” le siguen tres oraciones yuxtapuestas cuyos verbos tienen a “esa voz humilde” por sujeto. En la segunda mitad del párrafo, al verbo “se traslucen” le acompañan tres grupos de sujetos con sus respectivos complementos: “las miserias del vivir...”, “las penalidades...”, “las amarguras...”.

Observamos que, curiosamente, el párrafo tiene una construcción paralela y simétrica que podría constituir también un QUIASMO, como ya hemos explicado anteriormente: a un sujeto se le asocia primero con tres verbos mientras que a un verbo como traslucen le corresponden después tres sujetos. El “estilo descuidado” atribuido a Baroja ha sido un tópico recientemente puesto en evidencia.

Pero, además, debemos fijarnos en la significación de las repeticiones aquí utilizadas. En la primera parte del párrafo aparecen tres verbos asociados por su significado: “aburre”, “cansa”, “fastidia”. Los tres se podrían relacionar con las ideas de monotonía que Baroja ha mencionado en la parte central y de los que dedujimos que el instrumentista aficionado repetiría una vez tras otra las mismas canciones. Sin embargo, tras estos versos que podríamos considerar “negativos”, aparecen otros como “revela”, “se clarea”, “se transparente”, “se traslucen”. Todos ellos evocan en su significado lo luminoso y están colocados además en una gradación progresiva de forma que la luz se hace más y más intensa. Los acordes interpretados a la caída de la tarde en un momento tan melancólico como el final de un día de fiesta son reveladores para un oyente sensible como Baroja, que es capaz de ver más allá de la aparente vulgaridad de las cosas y encontrarles un sentido trascendente.

Los tres sujetos asociados con el verbo “se traslucen” tienen también un significado parecido: “miserias”, “penalidades”, “amarguras”. Los tres nos transmiten la idea negativa de la existencia que Baroja sostiene y que aquí se justifica especialmente porque alude a la dificultosa existencia de los seres más humildes, “los hombres uniformados con el traje azul sufrido y pobre del trabajo”.

El párrafo final repite de nuevo las exclamaciones, anteriormente utilizadas: “¡ Oh modestos acordeones!” ¡Simpáticos acordeones!”. La emotividad y la subjetividad del autor aflora de nuevo.

Pese a lo humilde de su consideración en la sociedad de su época, pese a ser tenido como instrumento

“plebeyo”, a Baroja le son simpáticos y luego pasa a desarrollar por qué mediante una serie de oraciones construidas de forma paralela y encabezadas por el pronombre “vosotros”, dirigido a los acordeones, ya totalmente humanizados. Contrapone también al acordeón y a otros instrumentos mejor considerados, o más románticos, o con más aureola poética. La contraposición la efectúa mediante tres oraciones comparativas negativas:

“Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas, como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles, como la zampona o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres como las estridentes cornetas o los bélicos tambores.”

Según Baroja, estos otros instrumentos más prestigiosos que el humilde acordeón sirven para disfrazar la realidad, para crear mundos ilusorios o para conducir a hombres ciegos a la guerra (recordemos que aún está muy reciente la derrota de 1898). El autor ve al acordeón desprovisto de estas connotaciones y admira su sinceridad. Al ser un instrumento relativamente reciente (“vosotros sois de nuestra época”) y no contar apenas ni cien años, no ha podido aún enmascararse su música con literatura o retórica como ha ocurrido con otros instrumentos más tradicionales. Pueden los acordeones ser considerados instrumentos prosaicos o propios de clases bajas, pero corresponderían mejor a la época que nos ha tocado vivir: el siglo XX es un siglo prosaico. Las grandes hazañas, las grandes aventuras, las grandes invenciones poéticas son ya cosa del pasado. El acordeón, pues, no es sólo un instrumento que simboliza la existencia del hombre, sino precisamente la existencia del hombre del siglo XX, que acaba casi de iniciarse cuando Baroja escribió este “Elogio”.

De este modo, frente a las “grandes mentiras” asociadas con otros instrumentos más literarios, el autor hace hincapié en la sinceridad de la música del acordeón: “Vosotros sois de nuestra época: humildes, sinceros... vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad...”

Finalmente llegamos a la última frase de este texto. Frase que repite nuevamente la idea de fondo alrededor de la que gira todo este “Elogio sentimental del acordeón”. Una idea metafísica, existencial: la visión pesimista y desesperanzada pero lúcida que Baroja tiene de la vida, identificada con: “una melodía vulgar, monótona, ramplona, ante el horizonte ilimitado...”

Los adjetivos “vulgar, monótono y ramplona” son aparentemente peyorativos, negativos si los consideramos fuera del contexto. Sin embargo, aquí esas cualidades negativas están atenuadas pues el autor mismo ha dicho más arriba: “¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!”. Baroja gusta de rescatar lo humilde, como hemos indicado antes.

Además si observamos las últimas palabras con que concluye este texto, nos damos cuenta de que nos remiten al comienzo del “Elogio”: la evocación del barrio de pescadores y el mar donde Baroja oyó esa música. “El horizonte ilimitado” ante el que se repite una melodía monótona y ramplona, que es la vida, puede ser entendido en un sentido literal como el mero horizonte marítimo que se puede contemplar desde el pequeño puerto pesquero, o como algo más trascendente (y, teniendo en cuenta las sugerencias simbólicas del texto, es la interpretación que nos parece más justificada). De este modo, “el horizonte ilimitado” puede ser lo que espera al hombre más allá de la vida, algo que no es posible conocer, que permanece en el misterio. Recordemos cómo el mar tenía en nuestra tradición literaria connotaciones existenciales, era un símbolo habitual de la muerte y el más allá. Baroja es consciente de esta tradición y por eso ante la grandeza de este horizonte (que nadie ha podido describir ni concretar), se empequeñece aún más si cabe esta vida monótona, rutinaria, plebeya que vivimos los seres humanos, abocados a su abismo del que nadie sabe la profundidad.

Finalizaremos señalando cómo el texto refleja claramente la peculiar concepción de la descripción que tienen los autores de la generación del 98, a la que pertenece Baroja. Mientras que los autores del Realismo y del Naturalismo del siglo XIX describían algo minuciosamente para lucir ante el lector sus cualidades de observadores, los autores del 98 usan la descripción, hecha a grandes rasgos, con pinceladas breves y rápidas parecidas a las de la pintura impresionista, para trascender el objeto descrito, pero empleado como un símbolo que se asocie con valores espirituales. Así, Castilla es descrita como símbolo de España y el mismo Baroja describe líricamente un modesto tióvivo de feria para después identificarlo con la existencia humana: algo que no tiene sentido, lo mismo que las vueltas de los caballos de este tióvivo, algo que se repite sin que se haya podido contestar a la pregunta: ¿por qué?

De igual modo, en el “Elogio sentimental del acordeón” encontramos esta identificación que hemos venido comentando, paralela a la del “Elogio de los viejos caballos del tio vivo”. Baroja, como hemos observado, pone en juego todos los recursos expresivos de nuestro idioma (entonación, sintaxis y semántica) para evocar la música que produce este instrumento y sugerir también el valor y las limitaciones que conlleva el ser humano.

SOFÍA ALONSO

NOCHES EN EL VIEJO CONSERVATORIO

Maldije para mis adentros, una y mil veces, el momento en que decidí aceptar el trato, mientras recorría aquellos pasillos laberínticos, extraviado por completo. El frío, que antes atenazaba mis miembros haciéndome desear la llegada del verano, había dado paso a un calor sofocante debido tanto al ejercicio realizado como a la atmósfera densa y viciada que llenaba todos los espacios del lugar al que había descendido. Era la segunda noche que transcurría en aquel lugar. La primera me había resultado más complicada de lo esperado pero, finalmente, había conseguido salir al exterior, y todavía faltaban unos minutos para el amanecer, por lo que el trato seguía en pie. Ahora debía cumplir con éxito el mismo propósito, y solamente debería pasar otra noche más, consiguiendo salir de aquel lugar entre las doce de la noche y el amanecer siguiente, para que el Potentado me concediera la propiedad de la residencia en los bajos del Conservatorio.

Al llegar la noche estaba contento, me sentía seguro de superar la prueba otra vez más. Pero ahora no la tenía todas conmigo. Por lo pronto, me encontraba totalmente perdido. Aquella música me había llevado y traído a su antojo. Confiado en el éxito de la prueba, me dejé absorber por aquellos sonidos tan agradables, y hasta corrí tras ellos cuando su intensidad descendía al alejarse del lugar donde me hallaba.

Toda esta extraña historia había comenzado dos días antes. Bueno, realmente había comenzado mucho tiempo atrás. Cuando tuve que partir a la lucha, no podía imaginar cual iba a ser mi destino. El ejército invasor había tomado mi ciudad y reclutaron por la fuerza a todos los hombres. Yo era uno de ellos. Ahora me parece que han pasado siglos, pero realmente no sé el tiempo que puede haber transcurrido porque, a los pocos meses, deserté. Desde entonces huí a través de los montes o de las cloacas, permanecí escondido en cuevas hasta que el hambre me obligó a salir, vadeé ríos durante las noches de luna nueva. La vida de miedos y privaciones, de terror, que me he visto obligado a llevar para no luchar contra los míos, no puede describirse. Nunca me atreví a presentarme ante el ejército de mi pueblo, pues las ropas que visto, el uniforme del ejército invasor, les obligarían a disparar contra mí, antes de que pudiera hablarles. No me he relacionado con persona alguna desde mi huida, consiguiendo alimentos entre los desperdicios o en las plantas de los bosques, o robando en los huertos, según el caso.

Pero hace dos días tuve una suerte inesperada. Durante la noche, aprovechando que aún no había salido la luna, me dirigí al centro de la ciudad a través de la red de alcantarillado, en busca de alimentos. Helaba, y mis ropas desgastadas y raídas no me abrigaban demasiado. Tenía los pies cada vez más fríos. Al salir al exterior, comprobé, angustiado, que me hallaba en un lugar muy diferente al esperado, la tapa que debía abrirme paso a la negra ciudad nocturna, me arrojaba a las vías del metro, cerca de una estación. Como la circulación de trenes hacía tiempo que estaba interrumpida y no había ninguna iluminación, me dirigí a tientas en una dirección cualquiera esperando llegar a una estación y, desde ella, salir a la calle.

De repente tropecé con un bulto informe y blando. El corazón se me paralizó de espanto. Después, al no observar movimiento alguno, me fui tranquilizando un poco. Cuando reconocí el fardo extendido a mis pies, pude comprobar que se trataba de algún infeliz, asesinado y arrojado por una abertura de aireación hasta aquel lugar. Pero consideré el encuentro favorable, pues me ofrecía la oportunidad de cambiar de ropas. Aquel hombre llevaba un grueso abrigo de paño y un traje que, aunque grandes para mí, serían muy útiles para confundirme entre la gente si conseguía permanecer en la ciudad. Intercambié las ropas trabajosamente, sobre todo porque las mías no le ajustaban bien al infortunado. Abandonándolo dudosamente vestido, resolví regresar a mi escondrijo y no arriesgarme a vulnerar el toque de queda, porque ya no tenía necesidad de salir a escondidas.

A la mañana siguiente, logré confundirme entre el gentío que transitaba por las calles para hacer sus compras con los bonos de racionamiento. El hombre que me proporcionó las ropas para mi nueva identidad había sido, evidentemente, saqueado; pero lo habían hecho con prisas, cosa comprensible, y encontré unas pocas monedas en un bolsillo interior de la camisa. Caminaba feliz, con la expectativa de unos vasos de vino y una buena comida en una tasca de la zona. Por primera vez desde hacía muchísimo tiempo podía permitirme el lujo de pasear y observar a otras personas. Aunque había tratado de adecentarme al máximo, sabía que mi aspecto no era muy agradable, la suciedad que me cubría no era de dos o tres días ni mucho menos, y el pelo y la barba estaban recortados con mi machete de campaña, sin utilizar espejo. Pero no era momento de remilgos y, además, observando a mi alrededor comprobé que muchas otras personas se hallaban también en muy mal estado. Había un ambien-

te de animación que no me esperaba en época de guerra, la gente parecía nerviosa, y se juntaban corros en los que algunas personas discutían acaloradamente. Me uní a uno de ellos.

Así fue como me enteré de que el fin de la guerra era inminente, pero para mi desgracia —y supongo que para la de la mayoría de los civiles— el bando vencedor era el mismo del que yo había desertado. Una nube negra invadió mi espíritu, pero no permití que permaneciera en él mucho tiempo, estaba acostumbrado a vivir pensando solamente en el momento inmediato, y el futuro más cercano que me esperaba se hallaba en la acera de enfrente. En un gran rótulo, algo despintado pero aún visible, se podía leer: LA TABERNA DEL CONSERVATORIO. Cualquiera otro problema podía esperar. Crucé, y abriendo la puerta de madera carcomida descendí un tramo de escalones muy desgastados, entrando en un espacio repleto de mesas, de humo, olor a vino tinto y calor. Dejándome invadir por la atmósfera rancia y la felicidad, atravesé entre las mesas aún vacías y me dirigí, tranquilamente, con paso reposado, a una mesita arrinconada. Era el lugar ideal para mí, hasta aquella esquina no llegaba la luz del ventanal que, casi a la altura del techo, se abría al nivel de la acera. Sólo entonces levanté la vista para observar al tabernero y los tres parroquianos que, apoyados en la barra, habían interrumpido su conversación para observarme. Hablé antes que ellos, para evitar preguntas:

— ¡Jefe! un tinto...

La voz no sonó imperiosa y sonora, como habría deseado, sino vacilante y casi inaudible. La falta de práctica debía de haber atrofiado mis cuerdas vocales. Horrorizado, volví a intentarlo, y esta vez sí se me escuchó en toda la sala, pero con un tono agudo, similar al de los muchachos cuando cambian la voz. Creo que enrojecí, pero el camarero, intercambiando una mirada de inteligencia con los otros hombres, se dispuso a servirme sin preguntar nada. A pesar de mis ropas de buen corte, me pidió que le pagara por adelantado. Volví a enrojecer, suponiendo que había comprendido que las ropas no eran mías. Temí que quisiera denunciarme por haberlas robado. Pero cuando me hubo situado delante un buen vaso repleto de vino oscuro y áspero, que derramó ligeramente al golpearlo contra la mesa, continuaron la conversación interrumpida por mi llegada. Hablaban del inminente fin de la guerra.

— ¡El que se va a forrar va a ser el Potentado! —comentó uno de los hombres, rechoncho y bajito, que no alcanzaba a apoyar los codos en la barra.

— Ganará mucho con los otros edificios, pero con el viejo Conservatorio de Música... —le contestó el camarero.

— Ese es otro tema, de todas formas yo con los fantasmas no me metería... si fuera él, abandonaría ese edificio a su suerte. ¡Ya se ha enriquecido suficientemente con sus negocios sucios! —dijo para sí el tercer hombre, que hablaba con una colilla apagada entre los labios.

— Parece como si para él fuera una cuestión de honor el conseguir venderlo. Los esfuerzos que hace para ello no creo que se correspondan con lo que pueda ganar. ¡Y él se toma en serio lo de los fantasmas! Aún sigue buscando infelices que pasen la prueba... pero... ¡callad! Ahí viene... —avisó el tabernero, mientras se giraba, haciendo ver que buscaba una frasca de tinto.

Ellos disimularon inclinando sus cabezas sobre los vasos semivacíos, yo miré directamente hacia la puerta que parecía abrirse sola. El hombre, que entró muy despacio, era lo menos parecido a la imagen que yo pudiera tener de un potentado. Eso sí, el traje que descubría al despojarse de un sobrio abrigo de piel, tenía un corte perfecto y su tejido parecía de la mejor calidad, pero su físico era insignificante. Aunque no sea quizá esa la palabra apropiada, era ancho y bajo, con las piernas demasiado cortas para el tamaño del resto del cuerpo; su cabeza, redonda, resaltaba por el color lívido de la piel. Aparentaba tener cerca de sesenta años, a pesar de que el poco pelo esparcido irregularmente sobre su cabeza era de color negro intenso; parecía teñido. Las facciones eran grandes y bastas, una gran boca surcaba la cara de lado a lado al sonreír mientras saludaba al camarero. El labio superior era muy fino, casi inexistente, y el inferior, sin embargo, era grueso y abultado; así, estirado por la sonrisa parecía una algarroba. El color amoratado intensificaba más esta sensación. Cuando se deshizo la sonrisa, los labios parecieron deshincharse y permanecieron colgando sobre una expresión anodina y ambigua, de la misma forma que lo hacía la nariz, irregular y gruesa, que se deslizaba hacia la barbilla. Sin embargo unos ojillos minúsculos, pero brillantes y escrutadores, vivían por cuenta propia desmintiendo la necedad que aparentaba el resto de la expresión. Sentí, sin poder reprimir un escalofrío, cómo se posaban en mí al recorrer la sala. Sin apartar esa mirada que parecía observarme doblemente, como si cada ojo fuera un insecto, una garrapata, y cada uno de ellos me analizara con diferentes intenciones —ninguna buena para mí—, se dirigió a los hombres de la barra:

—¡Con esta guerra, cada día se pierden más las buenas costumbres! ¿No tienen intención de presentarme al caballero?

Ninguno de ellos pareció sorprenderse. El que no alcanzaba a la barra le contestó:

—Lo haríamos de buen grado, si le conociéramos. Pero es forastero en este barrio...

De esta forma me dejó en una situación francamente incómoda, porque solamente me quedaban dos opciones, hacerme el desentendido o el sordo, o presentarme yo mismo; y esto era lo último que deseaba hacer. Sin embargo no tuve tiempo para reaccionar, porque el hombre recién llegado adelantó su cuerpo macizo unos pasos y se dirigió directamente a mí.

—¿Qué puede hacer un forastero en este barrio ahora que se está terminando la guerra felizmente? ¿Viene para visitar a algún familiar o, quizá, no sabe dónde se puede dormir en esta ciudad?

Permanecí callado. No podía apartar la vista de esas dos garrapatas que parecían haber encontrado en mí su presa más anhelada. No estoy seguro de si, realmente, no deseaba contestarle; pero no era éste el problema, la realidad es que no sabía qué decirle. Era consciente de la necesidad de hablar para no levantar sospechas, pero no era capaz. Observaba a mi alrededor como si yo fuera un espectador, no creía formar parte del mundo real. Mientras, el Potentado se acercaba a mi mesa con esa forma de andar tan característica, tan lenta, como si en lugar de piernas tuviera dos pequeñas ruedecillas que trasladasen su pesado cuerpo rodando de un lugar a otro, como si se deslizara por las baldosas desconchadas que cubrían el suelo de la taberna.

Hasta que esa cara, tan lívida alrededor de los ojos y la nariz, pero tan pálida en el resto que parecía presa nocturna de los vampiros, no estuvo casi encima de mí, no reaccioné. Y mi reacción fue la de beberme, de un trago, el contenido áspero y denso de mi vaso. El hombre, apartando una silla desvencijada, se sentó frente a mí. Me sentía como hipnotizado, solamente esperaba el momento en el que el par de garrapatas había de saltar definitivamente.

—Quizá el amigo tenga secretos que confesarnos...—La voz profunda y algo afónica de aquel hombre me envolvía de la misma forma que una araña despliega su tela esperando que la presa se enganche en ella. Yo sentía la inutilidad de cualquier acción como si ya hubiera caído en sus redes, era consciente de haber sido vencido antes de comenzar la batalla. El Potentado también lo sabía.

—¡Tabernero! Sírvanos dos vasos de ese vino tan bueno... Yo pago.

Sentí como si se desplomara sobre mí todo el cansancio de aquellos años de huidas; habría llorado si no hubiera agotado todas mis lágrimas en los primeros tiempos de la guerra. ¡De qué forma tan absurda iba a terminar mi peregrinaje!

—¡Vamos muchacho, reacciona! Quizá hoy sea tu día de suerte...

Ante una indicación tan absurda, no tuve más remedio que sonreír, y ante mi sonrisa, las algarrobas amoratadas que aquel hombre tenía por labios, se distendieron. El tabernero depositó dos vasos de grueso vidrio, mojados aún, sobre la mesa y cogiendo una garrafa, vertió vino en ellos hasta que rebosaron. El Potentado alzó el suyo y me invitó a imitarlo con un gesto mientras decía:

—¡Por los negocios! —y a continuación comenzó un largo monólogo dedicado a convencerme de las ventajas de la negociación. No volvió a preguntarme por las razones que me habían encaminado a la taberna, era perro viejo y no necesitaba conocerlas para saber que me tenía en sus manos. Por otro lado, su oferta era muy generosa, me permitiría habitar los bajos del viejo Conservatorio hasta que lo derribasen, a cambio, solamente, de encerrarme en él durante tres noches seguidas; eso sí, era indispensable que consiguiera salir de él antes del amanecer de cada una de ellas.

No escondió la razón de esta extraña oferta: el viejo Conservatorio estaba embrujado, y hasta que no pudiera demostrar que había roto el hechizo, no conseguiría venderlo. Ahora que se terminaba la guerra era un buen momento para la especulación y deseaba terminar con las historias de fantasmas lo antes posible. Tampoco me escondió que no era la primera persona a la que hacía esta propuesta, y que las anteriores habían fracasado en el intento. Lo que no me dijo fue que las personas que no habían conseguido salir antes del amanecer del viejo edificio, no habían salido nunca de él.

–Te interesa aceptar mi ofrecimiento, tendrás un lugar para dormir esta misma noche, y si todo sale bien, podrás habitar mi edificio hasta que lo derriben. Eso tardará varios meses en suceder por muy pronto que comience a negociar con él. Sabes que si no, al toque de queda te detendrán... Además yo te conduciré al lugar en mi coche cerrado todas las noches, así nadie te podrá detener y estarás totalmente seguro, sea cual sea el motivo que te obliga a esconderte. Esta taberna será tu hogar durante el día, yo pagaré las comidas.

La historia de los fantasmas no la creía, evidentemente, pero por muy desagradable que fuera aquel lugar, era cierto que no tenía nada mejor y que, al menos, el trato me daba un plazo de tres días. Eso era mucho más de lo que podría haber esperado de mi visita a la ciudad.

Acepté.

No recuerdo haber cenado mejor en mi vida. Creo que la comida no estaba especialmente buena, pero hacía años que no había comido algo caliente, sobre una mesa y con cubiertos. El Potentado me dio instrucciones sobre lo que debía hacer y lo que no, y se despidió hasta las once y media de la noche. A esa hora vendría a recogerme, me prohibió salir de la taberna para nada... temía que me detuvieran y quedarse sin su salvador.

Cuando se fue, los tres hombres que habían asistido a la conversación desde la barra, cogieron sus vasos a medio vaciar y se sentaron a mi mesa. Desgranaron las más terroríficas historias de fantasmas y aparecidos. Yo sonreía, ningún espíritu imaginario podía sobrecoger mi ánimo comparado con la guerra real que estábamos viviendo. No se trataba de que mi valentía me protegiera contra el miedo, ni mucho menos, el terror era el sentimiento que más a menudo invadía mi espíritu, pero sentía terror ante la realidad, ante los hombres de carne y hueso, ante la maldad y la locura humanas. Sin embargo aquellos hombres me miraban con conmiseración, ellos sabían que las leyendas sobre el Viejo Conservatorio eran reales, que allí se hallaba agazapada otra realidad, y por ser diferente a la que estábamos viviendo, no era menos cierta. Muchos hombres iniciaron la aventura, aseguraban; los conocieron como a mí y de la misma forma que había de suceder conmigo, no se supo nada de ellos después de su incursión nocturna.

Cuando, algo antes de la medianoche, extendía sobre el suelo del sótano el jergón que me había prestado el Potentado, pensaba en las razones posibles para que otros hombres no hubieran regresado tras pasar la noche en este lugar. Me sentí atrapado, pensé que el Potentado tendía trampas a los hombres de vida dudosa. Quizá su negocio consistía en entregar desertores. Era probable que, repentinamente, apareciera un pelotón de soldados en mi busca. A pesar de la intención de mantenerme vigilante durante toda la noche, el sueño me venció rápidamente. Fue un sueño profundo, negro, sin imágenes. No había dormido de esta forma desde los tiempos anteriores a la guerra.

Me sentía inmerso en ese estado en el que uno es consciente de estar durmiendo y, aunque no consigue despertar, sabe que todo lo que sucede forma parte de un sueño. Lo curioso era que no sucedía nada. No veía nada, todo estaba oscuro, sin embargo escuchaba una música lejana. Más tarde comprendí que esta música me había despertado casi nada más dormirme, y que no estaba soñando mientras me creía dentro del sueño negro. Si no veía imágenes era debido a que se trataba de la negrura real que me rodeaba.

La música era relajante, tranquila. Me pareció haber penetrado en el paraíso; después de tantos años sin relacionarme con la civilización humana, había olvidado que personas iguales a las que tanto miedo habían infundido a mi existencia, fueran capaces de crear y reproducir algo tan bello como lo que estaba escuchando. Me parecía el sonido de un Piano, no puedo asegurarlo porque nunca he tenido conocimientos de música. Las notas parecían moverse, ondulando, por el espacio, a mi alrededor. Abrí los ojos sorprendiéndome por la claridad que me rodeaba. Era noche de luna creciente, casi llena, y sus rayos lechosos se colaban por una abertura situada en la parte superior de la pared. Miré el reloj que me había prestado el Potentado, una pesada carcasa de algún metal herrumbroso que carecía de tapa, dejando ver su maquinaria “perfecta, que nunca atrasa ni adelanta”, según palabras de su propietario. Eran las cuatro en punto. Tuve la seguridad de que si aún no habían venido las tropas a prenderme, ya no vendrían. A las seis se iniciaba el amanecer y, en ese momento, debía hallarme fuera del edificio para cumplir la promesa hecha al Potentado. Aún faltaba tiempo, pero era necesario no dormir otra vez, porque a esas horas el sueño es muy pesado. Un escalofrío recorrió mi espalda al sentir la humedad que flotaba en el aire. En ese momento, la música, varió su ritmo, se hizo más alegre. A pesar de ello, casi no alcanzaba a escucharla, parecía provenir de un lugar muy lejano. Supuse que lo mejor era huir del Conservatorio, el trato era hacerlo “antes del amanecer”, y a las cuatro de la madrugada aún no ha amanecido. Pensando que al alcanzar la planta

baja para salir del edificio, se escucharía la música con mayor intensidad y deseoso de percibir más claramente aquellos sonidos que tanto animaban mi espíritu, me apresuré a recoger el jergón y situarlo junto con las mantas en una esquina para utilizarlo la segunda noche.

Mientras ascendía las escaleras me dejaba invadir por esas notas que parecían confundirse con gotitas danzando en pequeños estanques. Cuando estaba a punto de abrir el portón desvencijado que me facilitaría el paso al exterior, un nuevo sonido se sumó al de las gotitas bailarinas, era profundo, lento, como un trueno en la lejanía. Me detuve a escucharlo. Aumentaba casi imperceptiblemente y envolvía otros sonidos cantarines, que parecían enrollarse en espiral. Repentinamente, una explosión de sonido, transparente, delicado, vivo, se alzó y corrió a través de las salas y los pasillos abovedados. Me dirigí hacia el extremo interior del vestíbulo para escucharlo mejor. Continué caminando, atraído por la magnificencia de aquella música y desemboqué en el pasillo principal de aquel edificio. Su techo tenía la altura de dos o tres pisos, y de él salían diferentes escaleras que conectaban con otras alturas, todas en el mismo lado. Enfrente se alzaban unos inmensos ventanales acristalados que dejando penetrar la blanquísima luz de la luna, convertían el lugar en algo irreal. Allí se escuchaba más claramente la música y reconocí el sonido grave y profundo, como el de un Órgano; mientras trataba de distinguir las diferentes melodías que se superponían, se sumó a ellas un timbre nuevo, un Clave, seguramente. Mi cuerpo se sentía ágil y casi etéreo, comencé a mover las piernas de forma que mis pasos creaban un ritmo acorde con la música. Salté, tratando de apoyar mis pies como si fueran de goma; giré levantando los brazos; corrí rítmicamente. La música parecía adecuarse a mis movimientos, no era yo el que acompañaba el ritmo de la música, era ella la que me seguía, creando melodías que se ajustaban totalmente a mis deseos. El pasillo se había convertido en una improvisada sala de baile en la que yo era el único actor. Sentí mis músculos de una forma desconocida, notaba cada fibra adaptándose al movimiento que realizaba para ejecutar perfectamente la danza, a veces delicada y otras, bestial, que aquel entorno sugería a mi cuerpo. Saltaba sobre los asientos de madera que se adosaban a los gruesos muros de piedra, en la profundidad que creaban los entrantes de los inmensos ventanales; giraba como una peonza, deslizándome sobre el entarimado, a lo largo del pasillo; daba volteretas, seguidas de grandes saltos extendiendo los brazos. Por mis oídos penetraba una música tan maravillosa que, mezclada con la sangre, recorría mis miembros, mi cerebro, mi corazón. Mi cuerpo era un instrumento maravilloso empeñado en el único fin de hacerme sentir la pasión de la música transportándome a un mundo ignorado hasta ese momento.

En medio de una voltereta acompañada de un giro veloz, escuché el sonido de un golpe que desentonaba totalmente con la melodía y la danza. Caí. El ruido me había sacado de mi concentración, parecía producido por algo pesado, metálico. Me levanté torpemente, la ingravidez me había abandonado. En el suelo, a mis pies, se encontraba el reloj del Potentado con la maquinaria esparcida a su alrededor. Sus agujas inertes marcaban las seis menos cuarto. La luna ya no se hallaba arriba, sino que había descendido hacia el horizonte, donde el cielo variaba imperceptiblemente de color. Abandonando el reloj destrozado en la tarima del pasillo, corrí al portón principal y salí angustiado al exterior. El coche negro, de cristales ahumados, del Potentado, esperaba pacientemente como un ave carroñera, en la esquina.

Había superado, por los pelos, la primera noche de prueba.

En la taberna me trataron como a un héroe. Aquel día conocí a otros clientes fijos que transcurrían allí solamente las mañanas; la mesa de la esquina oscura se convirtió en el centro de reunión. Durante aquellas horas aprendí tanto del barrio, sus habitantes y sus habladorías como si hubiera vivido en él y recorrido realmente sus calles, habitado sus casas y comprado en sus tiendas. Sin embargo no escuché ningún comentario sobre el viejo Conservatorio, una vez hube contado mi experiencia nocturna. Parecía como si una consigna sellara los labios de todos los hombres cuando hablaban ante mí.

Sin embargo, a la hora de la siesta, después de café, cuando la taberna se hallaba vacía, el tabernero fregaba vasos y rellenaba frascas de vino, y yo dormía pesadamente, entró un hombre diferente a los demás. Me despertó su voz estridente, preguntando si “el joven del rincón era la víctima del Potentado”. Al levantar la cabeza, aún medio dormido y dominado por el sopor del vino espeso, vislumbré su silueta acercándose a mí a través de un vidrio esmerilado. La sombra oscura de miembros larguísima se fue definiendo después de restregarme varias veces los ojos. Doblaba exageradamente las rodillas, levantando las piernas, al caminar; balanceaba los brazos, doblando también los codos; temía que fuera a desarticularse de un momento a otro. Su piel tenía ese tono amarillento tan característico de los enfermos de hígado y sus ojos, de un verde muy intenso, brillaban demoniacamente en medio de un globo ocular totalmente rojo. Las cejas, largas y rizadas, esparcían sus destellos cobrizos

por la frente y ante los ojos. Era calvo y su cráneo se alargaba indefinidamente hacia lo alto para girar repentinamente hacia atrás, formando un globo que se unía a los hombros por medio de gruesos tendones.

Cuando terminé de restregarme los ojos comprendiendo que, por más que tratase de aclararme la visión, aquel ser no desaparecería de ella, el hombre ya se encontraba frente a mí. Un olor a musgo y moho se extendió alrededor de la mesa. Le ofrecí un vaso de vino y me dio las gracias pidiéndole al tabernero una copa de coñac.

—Amigo, sea cual fuere el delito por el que te puedan perseguir, nunca se te condenará a algo peor que a lo que te está arrastrando el Potentado.

Le miré sin contestarle, trataba de hacerme una idea de la clase de persona que podía ser un hombre como aquel. Sus largos dedos, nudosos, agarraban la copa de la misma forma que lo hubieran hecho unas garras. Abrió la boca y deslizó en ella varias gotas de la bebida dejando ver una puntiaguda lengua rosada, tan fina que casi parecía cilíndrica. La chasqueó como si se tratase de un látigo.

—Crees que has salido victorioso de la primera prueba y todos —sobornados por el Potentado— te animan a ello. Pero yo me siento en el deber de informarte de la realidad.

—¿Por qué se siente en el deber de hacerlo, si no me conoce de nada? —estaba a la defensiva, no creía en las buenas intenciones de nadie y me fiaba más del Potentado, que me proponía un trato al que había de sacarle él mayor ventaja, que de esta persona teóricamente desinteresada.

—Lo he hecho con todos los desgraciados que te precedieron, siempre que he llegado a tiempo. Soy el único de todos los asiduos de esta taberna que he vivido la tragedia del Conservatorio de Música, y solamente yo puedo imaginar todo el terror que se halla latente en ese lugar.

—¿La tragedia del Conservatorio...?

—Sí. Sucedió hace muchos años, antes de que hubieras nacido. Entonces ese Conservatorio era el mejor que existía en el país. Su fama traspasaba las fronteras, y los que allí impartíamos clase nos considerábamos unos genios. Pero cada uno de nosotros se consideraba mejor que los demás, y a los alumnos les sucedía lo mismo. Debían superar unas pruebas de acceso durísimas y, cuando conseguían formar parte del selecto alumnado, se sentían superiores a todos. La competencia era terrible, las envidias también. El día fatídico era el anterior a un concurso que se celebraba anualmente, en el que se elegía el mejor alumno del centro. Aunque pudiera parecer que solamente concursaban los alumnos, la realidad era que la competencia entre los profesores era mucho más fuerte, pues el alumno ganador prestigiaba al profesor que lo había formado. Por eso, aunque corrió la voz de que había un escape de algún gas letal, nadie quiso suspender sus ensayos, pues pensaron que se trataba de una maniobra para que al día siguiente no estuvieran lo suficientemente entrenados, y no pudieran demostrar su virtuosismo.

Ya habrás visto cómo está construido el edificio, no hay ventanas accesibles que se puedan abrir. Cuando los músicos comenzaron a marearse y comprender que la alarma era cierta, no tenían fuerzas para acercarse a ningún teléfono, ningún timbre o romper un cristal. Solamente yo salí con vida del edificio.

Lo sorprendente fue que, cuando di la voz de alarma y penetraron a rescatar a las víctimas, no encontraron a nadie. Los cuerpos habían desaparecido, o se habían desintegrado. Ya no quedaba en el interior del edificio ningún resto del gas que se había extendido tan sigilosamente; nunca se pudo analizar su composición. Nunca se pudo dar cristiana sepultura a los cuerpos de tan insignes músicos.

Desde entonces, el edificio se encuentra encantado. Cuando han querido restaurarlo, los albañiles que han entrado en él, perecieron sepultados bajo los escombros; cuando han querido derribarlo, el conductor de la grúa ha caído de ésta, muriendo en el acto. Los bomberos que penetraron en sus sótanos para evacuar el agua de una gran inundación, hace varios años, se ahogaron en ellos...

—Entonces ¿por qué yo he podido salir tranquilamente de él? —le pregunté irónicamente, como para hacerle ver que las desgracias que describía no debían ser más que casualidades.

—Precisamente lo que te ha sucedido corrobora la fama del encantamiento que sufre el edificio. No se sabe de qué forma comenzó a transmitirse de boca en boca la condición para deshacer el hechizo, pero el caso es que comenzó a circular. Solamente se salvarían de los terribles accidentes los hombres que entrasen en él sin intenciones de reformar ni construir nada; pero no se salvarían de correr la misma suerte de los músicos, se convertirían en espíritus errantes sin esperanza de descanso, a no ser que consiguieran salir del Conservatorio después

de haber dormido en él y antes del amanecer, durante tres noches seguidas. Tú solamente has salido de él la primera, otros hombres hicieron lo mismo que tú.

—¿Otros hombres lo han hecho ya?

—Claro. ¿Ni siquiera te habían dicho eso? —El iris de sus ojos parecía brillar intermitentemente, lanzando chispitas amarillas. —El problema es resistir las tres noches. Una sola no es demasiado. Puesto que nadie ha conseguido salir de él las tres noches seguidas, no debes mostrar tanta confianza y seguridad. Tú no eres un héroe, y lo que te ofrece el Potentado no es nada comparado con el negocio que va a realizar de conseguir que se rompa el hechizo. ¡El no pierde nada si tú desapareces en las entrañas de ese edificio monstruoso!

—Pero lo que yo gano es mucho para mí...

—Nada es mucho comparado con el destino del alma...

Cuando el extraño personaje se hubo ido, el tabernero comentó despectivamente:

—¡No era más que un conserje sin contrato fijo! Y deja ver que formaba parte de esos músicos geniales...

—¡De esos espectros geniales! —susurré tristemente.

A pesar de las advertencias de aquel hombre inquietante, comencé la segunda noche de pruebas con alegría y optimismo. Tardé en dormirme, había descansado durante el día y mi estado físico era mucho mejor que el de la noche anterior, pero no me impacienté, al contrario, me resultó sumamente agradable recuperar la soledad y poder sumergirme en mis propios pensamientos. Por primera vez en mi vida fui consciente de que la soledad puede ser algo necesario y bueno, cuando no es forzada. Vinieron a mi mente todos los lugares bellos que había recorrido durante mi huida, disfruté de su recuerdo como no había disfrutado de su presencia a causa de la angustia y el terror que me dominaron constantemente. Recordé valles dorados por el trigo abandonado, meciéndose por la brisa y mostrando mil matices diferentes de amarillo. Reviví la caricia del aire tibio en los primeros días de primavera y recordé el sonido de los riachuelos arrastrándose sobre sus lechos pedregosos. Soñé con la salida de la luna, redonda, grande, anaranjada, en las noches calurosas del verano. Caminé por su superficie porosa, cogiendo puñados de su tierra con mis manos; al escurrirse entre los dedos brillaba mostrando su verdadera naturaleza de oro, oro verde y oro rojo. De mis manos caían sortijas y pequeños pendientes, diademas y collares; de entre los dedos se deslizaban piedras preciosas engarzadas en oro. Los zafiros resplandecían antes de desaparecer engullidos por la tierra áurea que hervía bajo mis pies. El silencio lunar invadía todo el espacio. Poco a poco, el oro iba perdiendo su tono amarillento y un fulgor cada vez más blanco y deslumbrante me rodeaba. La luna había ascendido y, según describía la curva que la elevaba sobre el planeta, iba tiñéndose del blanco más puro. Hacía frío. El suelo era de nieve, la nieve más blanca que pudiera imaginarse, y al cogerla entre mis manos, veía cómo los dedos perdían su color, trastocándolo por un azul intenso. Mis dedos eran zafiros fríos e insensibles y de ellos parecía surgir una música extraña, como solamente puede escucharse sobre la superficie sin atmósfera de la luna.

Desperté atenazado por el frío de la noche. A lo lejos se oía una música extraña, la misma que había soñado. Estaba preparado para resistir el influjo de la música sobre mis músculos, no quería forzar la suerte y arriesgarme a permanecer bailando en el interior del viejo Conservatorio hasta después del amanecer y quizá para no detenerme nunca. Miré el nuevo reloj de pulsera que me había prestado el Potentado, marcaba las cuatro y la aguja del despertador estaba situada a las cinco y media exactamente. Pensé que a pesar de tener la seguridad del aviso del reloj, era mejor recoger y prepararme para salir lo antes posible al exterior. La música parecía escucharse con más fuerza. Distinguí el sonido, me pareció el de un Violín. Me froté las extremidades para entrar en calor, no quería caer en la tentación de saltar o correr, pues temía que el ansia de baile que me había dominado la noche anterior, volviera a apoderarse de mí. Me resultó extraño escuchar la melodía con mayor intensidad, parecía como si la música se me fuera acercando, y cuanto más cerca se percibía más bella era. Llegó tan cerca de mí que me paralizó el terror, ¡el espíritu del músico se encontraba tras la puerta!

A pesar del miedo no podía dejar de disfrutar, no solamente por el hecho de percibir unos sonidos tan maravillosos, sino por la paz y tranquilidad de que impregnaban mi alma.

Pero en lugar de atravesar la puerta, como me temía, el sonido comenzó a alejarse de la misma forma que se había acercado y, en lugar de tranquilizarme al comprender que ningún espíritu penetraría en mi recinto, una intensa zozobra comenzó a dominarme. ¡La música me abandonaba! Se alejaba por los pasillos, ascendía las escaleras, se perdía por las aulas vacías...

Era muy diferente el sentimiento de abandonar el viejo Conservatorio por propia voluntad para deshacer el hechizo, al de constatar que la música me abandonaba, que ella huía de mí. Sentí que debía alcanzarla nuevamente. Al fin y al cabo aún tenía dos horas para salir del edificio y, además, llevaba el reloj que me avisaría media hora antes de la salida del sol. Sin recoger las mantas ni el jergón, salí al pasillo corriendo por las escaleras en pos de la melodía que ya era casi indistinguible del ruido creado por las corrientes de aire a través de las fisuras de las paredes.

Cuando volví a escuchar los sonidos con claridad, uno nuevo se había sumado a ellos, un Chelo se alternaba con el Violín en la creación de nuevas armonías. El sonido surgía de algún lugar situado más arriba que yo. Continué el ascenso por un nuevo tramo de escaleras, más anchas, que comunicaban el extenso pasillo principal con un piso superior totalmente desconocido para mí. Me abrí paso a través de pequeñas aulas iluminadas por la claridad de la luna que penetraba el cristal de los altos ventanales. Sillas carcomidas y taburetes desventrados permanecían distribuidos de tal forma que se diría que los músicos acababan de abandonar las aulas; partituras amarillentas y enmohecidas descansaban en sus atriles; instrumentos desvencijados yacían en los rincones. En algún lugar se escuchaba un goteo sobre un remanso de aguas cristalinas. Me dirigí en busca de ese sonido que parecía acompañar a los Violines y Violonchelos alternando su ritmo con el de los instrumentos que continuaban alejándose de mí. Al fondo de un largo y estrecho pasillo repleto de puertecitas, se encontraba el lugar del que provenía el sonido, ahora era más musical y parecía como si los otros instrumentos acompañasen su ritmo. Permanecí inmóvil tras la puerta, escuchando. ¿cómo podía producirse una música tan relajante, tan espiritual? Por fin me decidí a abrir la puerta, lo hice de forma rápida y a pesar de ello, no pude hallar a nadie. La sala no era demasiado grande, aunque más espaciosa que las que había recorrido anteriormente. Estaba vacía. Las maderas que cubrían las paredes, se desprendían de ellas y alguna se hallaba caída en el suelo. Solamente había un instrumento en una esquina. Me acerqué a él. Se trataba de un Arpa que aún vibraba ligeramente. Se diría que, poseedora de vida propia, temiendo mi presencia, no podía controlar los temblores de sus cuerdas. Varios Violines alzaron su canto, acercándose al lugar. Corrí al pasillo deseando darles alcance, pero se hallaba totalmente vacío. El sonido se alejaba nuevamente.

Ahora, de forma inesperada la música parecía surgir de mi propio interior; un sonido grave y profundo me invadía. Enseguida lo acompañaron los Violines que continuaban yendo y viniendo. El Contrabajo lanzaba su voz quejumbrosa hacia fuera, llenando todo el espacio; el suelo retumbaba ligeramente. Comprendí que la música provenía del piso inferior, de algún lugar situado justamente bajo mis pies.

Descendiendo nuevamente las escaleras, me dirigí hacia el lugar del que creía que provenían las notas del Contrabajo, pero entonces dejó de escucharse, y los Chelos lo relevaron en su interpretación. La música era cada vez más dulce y yo deseaba más y más hallar su origen, pero parecía como si los Violines, que habían suplantado a los Violonchelos en el concierto, se hubieran puesto de acuerdo para jugar al escondite conmigo. Cuando creía alcanzarles arriba, los escuchaba abajo a la izquierda, cuando llegaba hasta allá, sonaban encima a la derecha... Recorrí pasillos infinitos, atravesé auditorios de techos altos y graduables y aulas anchas y repletas de cuadros ennegrecidos; me asomé al bar, desolado y triste, con la barra descolgada y las botellas de licores vacías; ascendí varios pisos; crucé despachos y salas de conferencias, servicios y vestuarios... Los Violines continuaban esquivándome cuando sonó el despertador de pulsera que me había prestado el Potentado.

Observé que me hallaba en un piso alto, porque la claridad era muy grande y esto sólo era posible si los edificios circundantes no alcanzaban a ocultar la luz de la luna. Debía hallar las escaleras y descender, para alcanzar la salida antes del amanecer. Pero las escaleras eran más estrechas que las que había ascendido, y el lugar al que me condujeron me resultaba desconocido. ¡Me hallaba perdido en el viejo Conservatorio! Cobré conciencia de mi desconocimiento del lugar. Me invadió un sudor frío y comencé a correr sin ningún sentido. Ahora los violines parecían haberse dispersado y sus sonidos me llegaban desde todos los rincones. Comenzaron a sonar nuevamente los Violonchelos y el Contrabajo, hasta el Arpa se unió nuevamente a su sinfonía. Todos parecían cantar victoria, todos se reían de mi ingenuidad; y yo corría ascendiendo y descendiendo escaleras y atravesando pasillos y salas de forma aleatoria.

En medio de mi terror, comprendí que debía tranquilizarme y detenerme a razonar, a pesar del estruendo musical que parecía empeñado en anular mi voluntad. Decidí que mi única salvación era descender, aunque no supiera la dirección exacta o la escalera precisa. Estaba en lo cierto, porque al alcanzar el gran pasillo principal del primer piso, comprendí que todas las escaleras desembocaban en él. Desde este amplio pasillo de

grandísimos ventanales que se abrían a la plaza, supe reconocer perfectamente la salida, en el lugar opuesto y, segundos antes de que comenzara a elevarse el sol desde el horizonte, salí a la calle.

Las algarrobas que el Potentado tenía por labios, se tensaban en una sonrisa radiante cuando me recibió en su coche de cristales ahumados. Sin embargo mi sentimiento no era de victoria, me sentía estafado por no haber sido avisado, permitiendo que concentrase mis esfuerzos en la defensa ante las ansias de bailar, en lugar de advertirme que los instrumentos, la segunda noche, tratarían de extraviarme en el laberinto de salas, escaleras y pasillos del viejo Conservatorio. Así se lo dije al Potentado, pero éste me replicó con un argumento inesperado:

—Si el encantamiento del edificio fuera siempre el mismo, hace mucho tiempo que se habría podido conjurar, pero lo que tú experimentaste ayer, nadie lo había vivido así; y lo que cuentas de hoy, tampoco. Ninguna persona vive lo mismo que otra en su encierro, ni siquiera se trata de los mismos instrumentos de una vez para otra o entre diferentes personas... Algunos han escuchado flautas y tambores, otros trompetas y guitarras, otros clarinetes, saxofones, trombones... No puede organizarse una estrategia de actuación frente a las experiencias que tratan de entretener a los que duermen allí para despistarles y atraparles con la luz del nuevo día, porque nunca se repite un mismo hecho ni una misma música...

Después del café de sobremesa, cuando la taberna se hallaba vacía y yo dormitaba con los brazos y la cabeza sobre la mesa, vino el extraño personaje de la tarde anterior. Me espabiló su voz:

—¡Vaya, la víctima del Potentado ha salido victoriosa por segunda vez! —su tono de voz era irónico y me incomodó profundamente, sin embargo deseaba contrastar ideas con él y no demostré mis sentimientos. Hipnotizado por las pupilas de un amarillo cobrizo que se abrían en el centro del iris verde que, a su vez, refulgía en medio de los globos oculares intensamente rojos, le pregunté, incapaz de separar la vista de él:

—¿Por qué los espíritus del viejo Conservatorio han utilizado esta noche una treta diferente que la de la noche anterior?

—No es una pregunta inteligente, debías de saber ya la respuesta —dijo mientras se sentaba ante mí, extendiendo sus garras amarillentas sobre la mesa.

—¿Para que no esté prevenido y me sea más difícil evitar sus redes...? —pregunté, aún sabiendo que era la respuesta adecuada.

El tabernero depositó la gran copa de coñac sobre la mesa, sin que nadie la hubiera pedido. Observé al hombre que la recibía, sus pupilas tenían el mismo color y consistencia del líquido que calentaba pacientemente con sus manos, abrazando y girando la copa entre ellas.

—Me has formulado la primera pregunta de una forma incorrecta ¿no? —dijo, mojóndose ligeramente los labios casi inexistentes con su lengua rosada y cilíndrica.

—Imagino que así ha sido —no sé porqué ese hombre me inspiraba una repulsión tan fuerte y, simultáneamente, me atraía de una forma tan intensa. Intuí que solamente él se encontraba en posesión de claves que permitieran comprender la dinámica de los hechos acaecidos por las noches en el viejo Conservatorio—. Mi pregunta debería exponerse de esta forma: ¿Por qué los espíritus se muestran de formas diferentes ante cada persona distinta?

—Sabes muy bien que la contestación sería la misma que la que tú mismo has dado a la pregunta anterior. La experiencia de una persona, podría servir para que la siguiente supiera cómo salvar la misma situación, posteriormente. Sin embargo, creo que sé la razón de esa pregunta tan absurda. Intuyes que hay algo más detrás de esos comportamientos de los espíritus. Y estás en lo cierto —dejó caer varias gotas del líquido ambarino sobre su lengua rosada y, después, la chasqueó. Creo que era su forma de paladear la bebida—. Lo que sucede dentro de ese edificio por las noches, tiene una relación directa con la persona que duerme en él. Pueden darse situaciones indiferentes o terroríficas, absurdas o inquietantes, éstas tendrán sólo un fin, retener a la persona que ha dormido en el Conservatorio. Dependiendo de los miedos y las ansias, de las esperanzas y las ilusiones de esa persona, así actúan las fuerzas invisibles.

—¿Por qué lo hacen? ¿Qué les importa a los espíritus lo que yo pueda hacer allí dentro?

—Es su residencia eterna, y si tú consigues salir por tercera vez antes del amanecer, errarán perdidos por el universo. Lo peor de todo, para ellos, debe ser el separarse de sus instrumentos. Solamente existen en la música que interpretan, cuando derriben el edificio y, con él, sucumban los viejos instrumentos que permanecen en su interior, ellos no podrán existir, será su fin.

–¡Absurdo! Si son espíritus, podrán vivir eternamente...

–Quizá una vida eterna, incapacitados para hacer lo que más deseamos, sea el más terrible castigo...

O quizá no se trate de espíritus, sino de personas de carne y hueso que el gas hizo invisibles... O sean demonios destinados a arrastrar a sus terribles dominios a los hombres que se atreven a desafiar los encantamientos... –echó la cabeza en forma de globo hacia atrás y permaneció largo rato mirando fijamente el techo desconchado de la taberna. Yo seguía confuso, sentía miedo por la prueba que me podía aguardar esa noche. Él pareció leer mis pensamientos, porque continuó hablando –Todo lo que suceda esta noche se encuentra desde hace tiempo en tu cerebro. La forma de salvarse del encantamiento consiste en conocerse a uno mismo.

Me pareció escuchar una risa apagada, pero no le miré, continuaba perdido en mis inquietudes con la cara hundida en las cuencas de mis manos.

Cuando levanté la vista, la mesa estaba vacía y la sala también, solamente el tabernero, detrás de la barra, secaba los vasos recién lavados que habría de utilizar a lo largo de la tarde. Al observar mi expresión de asombro, comentó:

–Es un tipo extraño, imprevisible. Es por culpa de los gases misteriosos, su pinta también. Todos los que le conocieron antes de la catástrofe, aseguran que no era así hasta que se tragó aquellos terribles gases..., si es que eran gases... Es una historia muy oscura de la que solamente se tiene la declaración del Hombre–Gas, como le llaman. Yo, personalmente, creo que nunca ha contado lo que pasó de verdad y que él es el responsable de correr la voz sobre esas condiciones para deshacer el hechizo. Estoy seguro de que no se puede deshacer nada...: si en el viejo Conservatorio se ha colado un mundo paralelo al nuestro, como dicen todos esos que entienden, no creo que, desde aquí, podamos cambiar nada en él.

No lo digo para que te rindas, pero me parece que, como no tenemos ni idea de qué va todo eso, solamente tenemos dos posibilidades: permitirles que nos dominen o evitarlos. Y sólo tiene sentido hacer lo último, porque si nos metemos en un mundo desconocido, nunca podremos defendernos de él.

–Pero no tenemos que integrarnos en ese mundo, precisamente lo que yo voy a hacer es vencerlo, de lo que se trata es de anular el hechizo...

–Nadie ha sido capaz de regresar de la tercera noche.

–¡Buenas tardes! –el primer parroquiano de la tarde hacía su entrada en la taberna –. Me he cruzado por la calle con el Hombre–Gas. Parecía venir de la taberna, ¿os ha visitado?

–Ese demonio aparece siempre que alguien se aviene a romper el hechizo del viejo Conservatorio –contestó el tabernero, señalándome.

–¡Tú lo has dicho: ese Demonio! –replicó el parroquiano, acodándose en la barra.

–¿Por qué “ese Demonio”? –le pregunté, queriendo parecer indiferente.

–Porque se trata de un verdadero Demonio. Tengo la seguridad de que ese hombre es el responsable de la catástrofe del viejo Conservatorio. No creo que se expandiera ningún gas, creo que él hechizó personalmente a todas aquellas personas insignes. Quizá se reencarnó solamente para eso, la música es espiritual y Lucifer aborrece todo lo que puede elevar el espíritu de los hombres..., y más a los hombres que son espirituales. A lo mejor no es Satanás reencarnado, sino que hizo un pacto con el Diablo, con el fin de deshacerse de todas aquellas personas que habían conseguido el éxito, mientras él se consideraba un fracasado... ¡Quién sabe lo que pudo suceder realmente! Pero tengo la seguridad de que el Hombre–Gas fue el responsable de aquella catástrofe...

–Nuestro amigo tiene mucha imaginación –me indicó el tabernero, con una sonrisa en los labios.

–¡Quién sabe...! Belcebú no debe ser muy diferente a vuestro conciudadano...: esos ojos en llamas..., esa lengua de reptil..., esas garras amarillentas que tiene por manos..., esos movimientos desarticulados, inhumanos... ¡Dios mío! solo de pensar en él me estremezco –comenté, sintiendo que un escalofrío recorría realmente mi columna vertebral.

–¡Vamos, vamos! –la voz provenía de la puerta –no es momento para desanimarse, precisamente ya has pasado la mayor parte de la prueba... –era el Potentado, que cargaba con un cordero limpio y deshollado sobre sus espaldas–. Vamos, tabernero, traigo cena para todos, la ocasión lo merece, ya puedes ir preparando las brasas, que esta noche vas a comer mejor que lo has hecho nunca...

Comenzaron a llegar los parroquianos de la tarde, de uno en uno, de dos en dos, en pequeños grupos. Se había declarado el alto al fuego definitivo, y todos estaban alegres aunque no fuera su bando el vencedor.

Nadie deseaba que se prolongara más aquella terrible guerra. Sin pensar que el final de una guerra no suele ser el fin de los padecimientos El tabernero invitó a vino, del bueno, a todos.

No estoy muy seguro de que mi estado, aquella noche, fuera el adecuado para defenderme de amenazas desconocidas; había cenado mucho y, sobre todo, había bebido demasiado. La carne jugosa y grasienta, y la piel crujiente del cordero pedían regarlas con vino, y la bebida aromática y áspera requería bocados de carne para acompañarla. La alegría de los parroquianos que acudieron a la cena, invitados por el Potentado, no se debía solamente al optimismo de su anfitrión en cuanto al desencantamiento del viejo Conservatorio, ni siquiera al fin de la guerra, ni a la comida inesperada en época de hambre; se debía sobre todo al vino en sí mismo. Mi alegría se debía al mismo motivo, por eso, cuando descendí hasta los sótanos del viejo Conservatorio y me encontré solo en medio de tanta oscuridad, me invadió una tristeza tan grande como mi júbilo anterior.

Empecé a pensar en el fin de la guerra, en mi futuro ¿de qué forma iba a conseguir trabajo si era un desertor del ejército vencedor? ¿cómo era posible permanecer oculto en época de paz, en medio de una sociedad organizada? Me dormí envuelto en estos pensamientos, por el sopor que me producía la pesada digestión y el exceso de alcohol. Pero, precisamente a causa de estos motivos, me desperté pronto con sensación de angustia y malestar de cabeza. Miré el reloj del Potentado, pero no pude ver la hora a causa de la intensa oscuridad. Debía buscar un lugar donde hubiera agua para saciar la sed que me invadía. Al levantarme sentí que las tinieblas reinantes giraban a mi alrededor, tuve que apoyarme en la pared; y de esta forma, tanteando las paredes, comencé la búsqueda de un lugar con agua. Recordé el bar abandonado, tratando de hallarlo en el sótano que era donde recordaba haberlo encontrado.

Recorrí habitaciones que me parecieron almacenes, encontrando en un descansillo unos servicios pero, aunque nadie había robado los grifos, no salía de éstos ni una gota de agua. Hallé escaleras que descendían aún más, temiendo aventurarme en ellas, subí al piso principal. Desde el inmenso pasillo de los ventanales, comprendí que el sótano estaba subdividido en partes, y que solamente podía acceder de unas a otras a través de este piso. Elegí la escalera que me pareció mejor y, descendéndola, desemboqué en el bar. De él pasé a la cocina, los grifos resultaron tan inútiles como los de los servicios. Entonces empecé a revolver entre todas aquellas botellas vacías que ocupaban los estantes, en aquel momento habría tragado ginebra pura, con tal de beber algo.

La luna debió de comenzar a elevarse, porque una ligera claridad se asomaba tímidamente por las ventanas que, cercanas al techo, se abrían sobre la acera de la calle. Un rayo lechoso incidió directamente sobre algo que se hallaba en el suelo, junto a la barra del bar. Lanzó unos destellos verde amarillentos. Dirigiéndome al lugar, descubrí una botella tirada en aquel rincón. Estaba llena, sin abrir. Miré la etiqueta, situándome bajo las ventanas para poder verla. Me resultaba completamente desconocida y los signos que representaban el nombre parecían pertenecientes a una cultura lejana, no sólo en el espacio sino también en el tiempo. Pero estaba repleta de líquido... Busqué un sacacorchos, y no me resultó demasiado difícil encontrarlo. Al salir el tapón, se extendió un aroma agradable y fresco. Bebí directamente de la botella. Sentía el líquido verdoso descendiendo por la garganta y no era capaz de dejar de beberlo, tan refrescante me resultaba. Cuando se terminó, me sentía totalmente renovado y, sólo entonces, me di cuenta de que, a lo lejos, alguien tocaba un instrumento musical.

Al principio creí que el sonido llegaba de la calle, pensando en los grupos que aún estarían celebrando el fin de la guerra pero, escuchando atentamente, descubrí que provenía del interior del edificio, seguramente de un piso muy alto.

Alegre y despreocupado, me dirigí escaleras arriba dispuesto a encontrar al músico y dar la cara. Miré el reloj, eran solamente las dos y media, por lo que tenía mucho tiempo hasta la salida del sol.

Después de subir numerosos tramos y muchos peldaños, alcancé un gran pasillo idéntico al que se extendía en el piso principal; pero su luminosidad era mayor por encontrarse más alto. Allí, la música se escuchaba con bastante claridad. Quejas armoniosas se alzaban en el espacio, hasta alcanzar el techo; descendían transformadas en suspiros y risas débiles. Un Acordeón expandía su fuelle con delicadeza y, comprimiéndose nuevamente, lanzaba al aire sus sentimientos.

Me dominó la misma necesidad de la noche anterior de alcanzar al instrumento, pero esta vez me invadía una ansiedad desconocida, inexplicable. Paseé por aquel lugar lechoso de luz de luna. Pensé. Y mis pensamientos eran sensaciones. Cada nota surgida de aquel instrumento se transformaba en un deseo, una necesidad, una aspiración... o quizá no sucedía de esa forma, es posible que cada deseo, cada necesidad de mi espíritu, tejiera aquellos acordes, vibrase en notas surgidas del Acordeón. Aquellos sonidos laceraban mi espíritu, las ansias

inmensas de mi mente se derramaban por el espacio creando melodías que me atraían dolorosamente. Aquella música me hacía sentir cercanas las aspiraciones de mi espíritu, pero a la vez, inalcanzables. Debía desvelar el lugar donde se estaban interpretando las melodías de mi vida, sumergirme en la sonoridad que evocaba el mundo ansiado desde siempre, y que ahora se hallaba tan cerca.

Ascendí nuevos tramos de escaleras. Aquel instrumento me resultaba humano, sus acordes no eran inalcanzablemente espirituales, parecían la expresión misma de los sentimientos humanos; pero se trataba de sentimientos perfectos, de una espiritualidad voluptuosa que no eleva al hombre por encima de su naturaleza, sino que le reconcilia con ella. La música no se alejaba como la noche anterior, cada vez la escuchaba con más claridad y precisión. Y, según me acercaba a ella, otros Acordeones se sumaban a la voz del anterior, para llamarme más intensamente. Miré el reloj, aún era pronto y no corría peligro de faltar a mi obligación con el Potentado. La claridad de la luna era cada vez mayor y me parecía caminar sobre un suelo acolchado. ¡Qué maravilloso, introducirme en ese espacio de vibraciones! Los sonidos me envolvían creando sensaciones jamás sentidas. No sólo percibía la música a través de los oídos: mi tacto, mi vista, el olfato y hasta el gusto parecían participar del concierto. Evoqué inmensidades de agua azul turquesa; volé entre las fronteras de corrientes oceánicas frías y cálidas; navegué por los aires transparentes y lúcidos, y giré con los tornados en su negro torbellino; bebí la tibieza del aire nocturno y sentí los colores pálidos del amanecer sobre mi piel. Un Bandoneón se abrió paso entre las notas musicales con una voz tan dulce que calmó mis ansias de amor. Sentí el abandono y el despecho; y viví la alegría del reencuentro cuando todos los instrumentos corearon, simultáneamente, aquellas melodías cargadas de sentimiento.

Aquella vida, sobresaltada pero monótona, que había recorrido hasta aquel momento, se fue alejando insensiblemente de mí. ¡Qué necesidad tenía de dormir, provisionalmente, en los bajos del viejo Conservatorio, si podía habitar las elevadas regiones del edificio, eternamente! ¡Qué deseo podía albergar de defenderme de mis enemigos, si podía sentir la amistad y el amor más espirituales!

Los Acordeones continuaban expresando todos los sentimientos cuya existencia había ignorado hasta aquel momento y, según lo hacían, mi espíritu desvelaba regiones ocultas anteriormente. Agujas de hielo surgían, verticales, de las llanuras verdes de pasto, infinitos colores navegaban a ras de suelo para elevarse y teñir el aire.

El nuevo día se extendía apaciblemente sobre este mundo que creemos conocer tanto y que, sin embargo alberga infinitos estados y dimensiones desconocidos entre sí. A pesar de ello, ahora sé que nos será posible alcanzar cualquiera de ellos, siempre que hallemos el instrumento adecuado para conseguirlo.

En el horizonte, un sol inmenso, rojo como la sangre, se eleva hacia la eternidad; inmerso en su fuego dulce y protector, me elevo con él hacia regiones de felicidad jamás intuidas por ningún ser humano.

M^a Luisa Herrera Martín

EL RECUERDO DE JULIETA BAILANDO Y UN ACORDEÓN REPENTINAMENTE TRISTE

Ya no es lo mismo. Aunque seguimos respetando la costumbre de reunirnos en la plaza a las seis de la tarde y don Batista sigue tocando su acordeón desvencijado, todo resulta distinto. Falta ella. Y no podemos sentir la excitación y el júbilo que nos había deparado el espectáculo a lo largo de tantas jornadas, ni los dedos del viejo se muestran ágiles y entusiastas sobre las teclas sucias, ni la música representa un bálsamo vital y gratificante. Nos cuesta aceptarlo, admitir sin protesta que por culpa de la intolerancia y el despecho de unas solteronas ya no podemos gozar del esplendor y la algarabía que Julieta lograba conferirle a las últimas horas de la tarde.

Instintivamente aguardamos su regreso. Para seguir cumpliendo la cita iniciada cinco meses atrás, cuando había dado por primera vez una muestra de su destreza y contagiosa alegría al detenerse frente a don Batista -que ubicado en un rincón de la plaza, durante algunas horas apretaba el acordeón en un intento por lograr que, en retribución por su tarea o por simple conmiseración, la gente depositara alguna monedas en la caja de madera que tenía al lado -y súbitamente comenzó a moverse al ritmo de una tarantela. Ágil. Sensual. Apasionada. Y desde entonces, al principio por curiosidad y después por inocultable gusto y bienestar, cada día fuimos más los que nos congregábamos allí, subyugados por la presencia de esa muchacha que, al bailar un vals o una polka, despertaba encendidos aplausos y gritos de felicidad y admiración.

Fue el inicio de algo nuevo. El hecho que desvaneció la apatía del pueblo. Impacientes esperábamos que dieran las seis para acudir a la plaza. La casi indiferencia con que desde hacía tres o cuatro años observábamos a don Batista instalarse allí para tocar el acordeón como el único recurso para sobrevivir después que la progresiva torpeza de sus manos artríticas lo obligó a desertar del Sexteto Rojo donde siempre había sido una figura destacada, dio paso a un repentino interés. No por él, sino por Julieta que tuvo la virtud de hacernos vibrar de fervor y deslumbramiento por la gracia que reflejaba en cada gesto, por la cara luminosa de felicidad, por la belleza de sus piernas. Sin duda el más beneficiado resultó el viejo, al comprobar el incremento de sus ganancias de un modo que nunca había imaginado, pues el placer y el agradecimiento parecían tornarnos a todos mucho más generosos.

Así incorporamos a las costumbres arraigadas en el pueblo esos instantes de recreo que, después de vegetar tanto tiempo en un clima de chatura y casi imbatible melancolía, nos mantenía excitados, disfrutando una desconocida cuota de júbilo y entusiasmo. Y por eso la sorpresa se transformó de inmediato en rechazo e indignación cuando empezaron a surgir las reacciones adversas.

La primera en dar la voz de alarma fue Clotilde Macario. Qué vergüenza. Esto es un escándalo para el pueblo, casi gritó como para que todos pudieran oírla al cruzar la plaza rumbo a la iglesia para asistir a la misa de la tarde. Sólo nos mereció una sonrisa divertida, pues ese comentario correspondía a la óptica sombría y de inexorable censura con que observaba cualquier cambio en los hábitos establecidos por la tradición. Pronto comprendimos que era algo más que una protesta aislada. Otras solteronas, Zulma Zapattini y las hermanas Blasco, tan agrias y reacias como ella para aceptar cualquier manifestación de humor y distensión, la apoyaron en la campaña por erradicar la pernicioso costumbre de congregarse todas las tardes en la plaza para escuchar la música interpretada por don Batista y observar a una muchacha bailando de manera desenfadada, con gestos lascivos y dejando parte de su cuerpo al descubierto en un claro atentado al pudor y la decencia. Además de difundir sus exagerados argumentos por todo el pueblo en busca de adeptos, no tardaron en pasar a una acción más agresiva para frustrar el espectáculo: ruidos con pedazos de lata y madera, gritos de horror en defensa de la moralidad. Se produjeron forcejeos, discusiones, cambio de improperios con quienes estábamos dispuestos a defender esos momentos de solaz y beneplácito. Ante el fracaso de sus intentos, buscaron el apoyo del Padre Joaquín, quien, a través de cada homilía, pidió a los habitantes que mantuvieran una conducta decorosa, que no perdieran tiempo en diversiones frívolas, que no hicieran exhibición obscena del cuerpo. Aunque evitó cualquier referencia concreta, no hubo dudas hacia dónde apuntaban sus dardos. Y las consecuencias se notaron muy pronto.

Primero comenzó a reducirse el grupo que se reunía todas las tardes en la plaza. Después faltó Julieta. Súbitamente. Un día, dos, tres. Muy pronto todas las conjeturas quedaron relegadas por una realidad casi inaceptable: los padres, para evitar que siguiera bailando y dejara de ser el centro de las habladurías y las reconveniones que sin duda los llenaban de bochorno y vergüenza, decidieron enviarla a la casa de una tía en la capital de la provincia. Por último, don Batista, ya sin los bríos de tantas otras tardes, con un desánimo que apenas le daba fuerzas para apretar las teclas, dejaba escapar del acordeón un sonido infinitamente triste y, alrededor, nosotros,

los seis o siete fieles que seguíamos acudiendo a la cita, empecinados, con la remota pero acuciante esperanza de verla otra vez a ella, contagiarnos del ímpetu y el goce con que bailaba cada pieza, deslumbrarnos con la visión de su piel blanca y tentadora.

No. Ya no ocurrirá nada de eso. Ahora, como para revelarnos de que ha concluido tan regocijante etapa, poco antes de las siete, cuando las primeras campanadas llaman a misa, aparece Clotilde Macario o las hermanas Blasco o Zulma Zapattini, o todas juntas, hieráticas y con aire de soberbia, casi sin poder disimular una sonrisa de satisfacción y orgullo. Con extrema lentitud, como si llevaran a cabo una ceremonia de la que nadie debía perder ningún detalle, dejan caer algunas monedas en la caja de don Batista. Súbitamente caritativas. Con el claro propósito de reflejar un halo de poder y superioridad.

Para nosotros no es más que la forma descarada de aplacar un atisbo de culpa o dar una ínfima y ofensiva recompensa por los esplendentes momentos que nos han robado.

Ángel Balzarino, Argentina © 1999
balzarino@arnet.com.ar
<http://www.rafaela.com/balzarino>

HABANERA EN BERMEO

Bajo un relámpago de gaviotas
la carne fresca de la mar se viste
de incandescencia gris.

La ciudad, malherida, se desangra,
la acarician los dedos del poniente,
de marfil y de miel.

Y en el silencio, misteriosamente,
alguien que arriba a bordo de la bruma
toca el acordeón.

El sonido libera playas de oro,
palmas, insectos, mediodías de oro,
islas de flamboyán.

El marinero, en su sepulcro de olas,
sueña con Lola y con su verde cola,
y hasta el piloto
pierde el compás.

JOSÉ HIERRO

Del libro MÚSICA
II. Agenda (1991) pág. 50
© 1999 DE ESTA EDICIÓN: EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES
ISBN: 84-375-0475-9

LOS CRÍMENES DEL ACORDEÓN

Todo comienza en Sicilia en 1890 cuando al terminar su mejor obra -un acordeón de diecinueve botones de hueso y tapa de nácar-, un artesano sueña con América. Junto con su hijo de once años, y sin mas pertenencias que el instrumento se embarca rumbo al abigarrado puerto de Nueva Orleans. Allí le espera un insospechado mundo hostil e implacable al que sólo sobrevivirá el acordeón. Con él asistiremos a la fundación de una ciudad en el estado de Iowa, en el seno de otra comunidad de emigrantes, esta vez alemanes. Luego el acordeón pasará por las manos de varias familias, que conocen la riqueza y la ruina en el nuevo mundo, y así, de Iowa a Texas, de Maine a Louisiana, entre descendientes de africanos, polacos, noruegos, irlandeses, vascos y francocanadienses, seguiremos sus pasos por una Amerita ásperamente racista que se construye a sí misma, una América cuyo último vínculo con el pasado será la voz humilde y destartalada de un acordeón.



Ilustración de la cubierta detalle de *Accordion Mann Ear Face* (1997), de Christian Clayton. © Christian Clayton, 1999.



E. Annie Proulx nació en 1935 Licenciada en historia casada y divorciada tres veces y madre de tres hijos, ejerció toda clase de trabajos, desde camarera hasta articulista, antes de descubrir a los cincuenta años que su verdadera vocación era la de ser escritora. Cuatro años después de lanzarse con un libro de cuentos, Canciones del corazón (Andanzas 319), fue la primera mujer en obtener el codiciado PEN/Faulkner Award con su primera novela, Postales. Pero sería el Premio Pulitzer, obtenido en 1994 por Atando cabos (Andanzas 253), el que la daría a conocer definitivamente en el mundo entero. En la actualidad vive en una pequeña granja de Wyoming, alejada del mundanal ruido y de las candilejas de la vida literaria neoyorquina. Los crímenes del acordeón, sin duda la novela más ambiciosa de E. Annie Proulx, es un relato que abarca todo un siglo y un enorme país en formación a partir de la azarosa historia de un simple acordeón.

Título original: Accordion Crimes

© 1996 by Dead Line, Ltd.

© de las ilustraciones: 1996 by John MacDonald

1ª edición: julio 1999

© de la traducción: María Luisa Balseiro, 1999 Diseño de la colección: Guillemot-Navares Reservados todos los derechos de esta edición para Tusquets Editores, S.A. -Cesare Cantú, 8- 08023 Barcelona ISBN: 84-8310-103-3 Depósito legal: B. 22.127-1999 Fotocomposición: Foinsa - Passatge Gaiolà, 13-15 - 08013 Barcelona Impreso sobre papel Offset-F Crudo de Papelera del Leizarán, S.A. Liberdúplex, S.L. -Constitución, 19- 08014 Barcelona Impreso en España
436 páginas

Metamorfosis

12. L.O.G.S.E

12. 1. Aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio.

(Objetivos)

(Real Decreto 756/1992, de 26 de junio.) BOE núm. 206 Jueves 27 agosto 1992).

12. 2. Currículo de los grados elemental y medio. (M. E. C.)

(asignaturas y tiempos lectivos)

(ORDEN de 28 de Agosto de 1992. BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992).

12. 3. INSTRUMENTOS

Grado Elemental

(ORDEN de 28 de Agosto de 1992 (BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992).

12. 4. ACORDEON

Grado Elemental

(ORDEN de 28 de Agosto de 1992. BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992).

12. 5. INSTRUMENTOS

Grado Medio

(ORDEN de 28 de Agosto de 1992. BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992).

12. 6. ACORDEON

Grado Medio

(ORDEN de 28 de Agosto de 1992 (BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992).

12. 7. Principios metodológicos de los grados elemental y medio

grados elemental y medio

(ORDEN de 28 de Agosto de 1992 (BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992).

12. 8. Criterios de evaluación

(grado elemental)

(ORDEN de 28 de Agosto de 1992. BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992).

12. 9. Aspectos básicos del currículo de grado superior.

(carga lectiva mínima de 1500 horas)

(REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril. BOE núm. 134 Martes 6 junio 1995).

12. 10. currículo de grado superior.

(Especialidad Acordeón)

(ORDEN de 25 de junio de 1999. BOE núm. 158 Sábado 3 julio 1999).

12. 11. currículo de grado superior.

(Especialidad Pedagogía/Acordeón)

(ORDEN de 25 de junio de 1999. BOE núm. 158 Sábado 3 julio 1999).

12. 12. currículo de grado superior.

(Desarrollo curricular)

(ORDEN de 1754/2001, de 11 de mayo, del Consejero de Educación, por la que se establece el currículo del grado superior de las enseñanzas de Música. (B.O.C.M. Núm. 120 martes 22 de mayo de 2001 -págs. 23 y 51-)

12. L.O.G.S.E

12. 1. Aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio.

(Objetivos)

(Real Decreto 756/1992, de 26 de junio. BOE núm. 206 Jueves 27 agosto 1992)

El **grado elemental** de las enseñanzas de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

- a) Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión cultural de los pueblos y de las personas.
- b) Expresarse con sensibilidad musical y estética para interpretar y disfrutar la música de las diferentes épocas y estilos y para enriquecer sus posibilidades de comunicación y de realización personal.
- c) Tocar en público, con la necesaria seguridad en sí mismos, para comprender la función comunicativa de la interpretación musical.
- d) Interpretar música en grupo habituándose a escuchar otras voces o instrumentos y a adaptarse equilibradamente al conjunto.
- e) Ser conscientes de la importancia del trabajo individual y adquirir las técnicas de estudio que permitan la autonomía en el trabajo y la valoración del mismo.
- f) Valorar el silencio como elemento indispensable para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.

El **grado medio** de las enseñanzas de música tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las siguientes capacidades:

- a) Habituarse a escuchar música para formar su cultura musical y establecer un concepto estético que les permita fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos.
- b) Analizar y valorar críticamente la calidad de la música en relación con sus valores intrínsecos.
- c) Participar en actividades de animación musical y cultural que les permitan vivir la experiencia de trasladar el goce de la música a otros.
- d) Valorar el dominio del cuerpo y de la mente para utilizar con seguridad la técnica y concentrarse en la audición e interpretación.
- e) Aplicar los conocimientos armónicos, formales e históricos para conseguir una interpretación artística de calidad.
- f) Tener la disposición necesaria para saber integrarse en un grupo como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.
- g) Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa.
- h) Conocer e interpretar obras escritas en lenguajes musicales contemporáneos, como toma de contacto con la música de nuestro tiempo.
- i) Formarse una imagen ajustada de sí mismos, de las propias características y posibilidades, y desarrollar hábitos de estudio valorando el rendimiento en relación con el tiempo empleado.

12. 2. Currículo de los grados elemental y medio. (M. E. C.)

(asignaturas y tiempos lectivos)
(ORDEN de 28 de Agosto de 1992. BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992)

Elemental (Asignaturas)	Horas semanales	Medio (Asignaturas) ⁽¹⁾	Horas semanales
PRIMER CURSO		PRIMER CICLO: 2 AÑOS	
• Instrumento		• Acordeón	
Clase individual	1	Clase individual	1
Clase colectiva	1	Clase colectiva	1
• Lenguaje musical	2	• Lenguaje musical	2
		• Piano complementario	0.30
SECUNDO CURSO		SECUNDO CICLO: 2 AÑOS	
• Instrumento		• Acordeón (clase individual)	1
Clase individual	1	• Armonía	2
Clase colectiva	1	• Piano complementario	0.30
• Lenguaje musical	2	• Música de cámara	1
TERCER CURSO		TERCER CICLO: 2 AÑOS	
• Instrumento		• Acordeón (clase individual)	1
Clase individual	1	• Música de cámara	1.30
Clase colectiva	1	• Historia de la música	2
• Lenguaje musical	2		
• Coro	1.30		
CUARTO CURSO		• Opción a): ⁽²⁾	
• Instrumento		Análisis	1.30
Clase individual	1	Asignatura optativa	1
Clase colectiva	1		
• Lenguaje musical	2	• Opción b): ⁽²⁾	
• Coro	1.30	Fundamentos de Composición	3

(1) Además de las asignaturas relacionadas, todos los alumnos tendrán que cursar dos años de Coro a lo largo del grado medio con un tiempo semanal de clase de 1.30 horas.

(2) Todos los alumnos tendrán que elegir, en el tercer ciclo, una de estas dos opciones.

Introducción

Los cuatro cursos que componen el grado elemental configuran una etapa de suma importancia para el desarrollo del futuro instrumentista, ya que a lo largo de este período han de quedar sentadas las bases de una técnica correcta y eficaz y, lo que es aún más importante, de unos conceptos musicales que cristalicen, mediando el tiempo necesario para la maduración de todo ello, en una auténtica conciencia de intérprete.

La problemática de la interpretación comienza por el correcto entendimiento del texto, un sistema de signos recogidos en la partitura que, pese a su continuo enriquecimiento a lo largo de los siglos, padece –y padecerá siempre– de irremediables limitaciones para representar el fenómeno musical como algo esencialmente necesitado de recreación, como algo susceptible de ser abordado desde perspectivas subjetivamente diferentes.

Esto, por lo pronto, supone el aprendizaje –que puede ser previo o simultáneo con la práctica instrumental– del sistema de signos propio de la música, que se emplea para fijar, siquiera sea de manera a veces aproximativa, los datos esenciales en el papel. La tarea del futuro intérprete consiste por lo tanto en 1º aprender a leer correctamente la partitura; 2º penetrar después, a través de la lectura, en el sentido de lo escrito para poder apreciar su valor estético, y, 3º desarrollar al propio tiempo, la destreza necesaria en el manejo de un instrumento para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresivamente significativo.

Una concepción pedagógica moderna ha de partir de una premisa básica: la vocación musical de un niño puede, en numerosísimos casos –tal vez en la mayoría de ellos– no estar aún claramente definida, lo cual exige de manera imperativa que la suma de conocimientos teóricos que han de inculcársele y las inevitables horas de práctica a las que se verá sometido le sean presentadas de manera tan atractiva y estimulante como sea posible, para que él se sienta verdaderamente interesado en la tarea que se le propone, y de esa manera su posible incipiente vocación se vea reforzada.

La evolución intelectual y emocional a la edad en que se realizan los estudios de Grado elemental –8 a 12 años, aproximadamente– es muy acelerada; ello implica que los planteamientos pedagógicos, tanto en el plano general de la didáctica como en el más concreto y subjetivo de la relación personal entre profesor y alumno han de adecuarse constantemente a esa realidad cambiante que es la personalidad de este último, aprovechar al máximo la gran receptividad que es característica de la edad infantil, favorecer el desarrollo de sus dotes innatas, estimular la maduración de su afectividad y, simultáneamente, poner a su alcance los medios que le permitan ejercitar su creciente capacidad de abstracción.

La música, como todo lenguaje, se hace inteligible a través de un proceso más o menos dilatado de familiarización que comienza en la primera infancia, mucho antes de que el alumno esté en la edad y las condiciones precisas para iniciar estudios especializados de grado elemental. Cuando llega ese momento, el alumno, impregnado de la música que llena siempre su entorno, ha aprendido ya a reconocer por la vía intuitiva los elementos de ese lenguaje; posee, en cierto modo, las claves que le permiten “entenderlo”, aún cuando desconozca las leyes que lo rigen. Pero le es preciso poseer los medios para poder “hablarlo”, y son estos medios los que ha de proporcionarles la enseñanza del grado elemental junto al adiestramiento en el manejo de los recursos del instrumento elegido –eso que de manera más o menos apropiada llamamos “técnica”– es necesario encaminar la conciencia del alumno hacia una comprensión más profunda del fenómeno musical y de las exigencias que plantea su interpretación, y para ello hay que comenzar a hacerle observar los elementos sintácticos sobre los que reposa toda estructura musical, incluso en sus manifestaciones más simples, y que la interpretación, en todos sus aspectos, expresivos o morfológicos (dinámica, agógica, percepción de la unidad de los diferentes componentes, for-

males y de la totalidad de ellos, es decir, de la forma global) está funcionalmente ligada a esa estructura sintáctica. Esta elemental “gramática” musical no es sino la aplicación concreta al repertorio de obras que componen el programa que el alumno debe realizar de los conocimientos teóricos adquiridos en otras disciplinas -Lenguaje musical, fundamentalmente-, conocimientos que habrán de ser ampliados y profundizados en el Grado Medio mediante el estudio de las asignaturas correspondientes.

En este sentido, es necesario, por no decir imprescindible, que el instrumentista aprenda a valorar la importancia que la memoria -el desarrollo de esa esencial facultad intelectual- tiene en su formación como mero ejecutante y, más aún, como intérprete. Conviene señalar que al margen de esa básica memoria subconsciente constituida por la inmensa y complejísima red de acciones reflejas, de automatismos, sin los cuales la ejecución instrumental sería simplemente impensable, en primer lugar sólo está sabido aquello que se puede recordar en todo momento; en segundo lugar, la memorización es un excelente auxiliar en el estudio, por cuanto, entre otras ventajas, puede suponer un considerable ahorro de tiempo y permite desentenderse en un cierto momento de la partitura para centrar toda la atención en la correcta solución de los problemas técnicos y en una realización musical y expresivamente válida, y, por último, la memoria juega un papel de primordial importancia en la comprensión unitaria, global de una obra, ya que al desarrollarse ésta en el tiempo sólo la memoria permite reconstituir la coherencia y la unidad de su devenir.

Para alcanzar estos objetivos, el instrumentista debe llegar a desarrollar las capacidades específicas que le permitan alcanzar el máximo dominio de las posibilidades de todo orden que le brinda el instrumento de su elección, soslayando constantemente el peligro de que dichas capacidades queden reducidas a una mera ejercitación gimnástica.

Objetivos

La enseñanza de Acordeón en el grado elemental tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las capacidades siguientes:

- a) Adoptar una posición adecuada para la correcta colocación del instrumento que permita el control de los elementos anatómico-funcionales que intervienen en la relación del conjunto “cuerpo-instrumento”.
- b) Coordinar cada uno de los diferentes elementos articulatorios que intervienen en a práctica del instrumento.
- c) Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento y saber utilizarlas dentro de las exigencias de nivel.
- d) Interpretar un repertorio básico integrado por obras de diferentes estilos, de una dificultad acorde con este nivel, como solista y como miembro de un grupo.
- e) Controlar la producción y calidad del sonido a través de la articulación digital y la articulación del fuelle

Contenidos

Desarrollo de la sensibilidad auditiva como premisa indispensable para la obtención de una buena calidad de sonido. Desarrollo paralelo de ambas manos dentro de la modalidad de instrumento elegida (MI-MIII “free bass” o MI-MIII/II “convertor”). Estudio de los diversos sistemas de escritura y grafías propias del instrumento. Coordinación, independencia, simultaneidad y sincronización de los diversos elementos articulatorios: dedos, manos, antebrazo/fuelle, etc. Independencia de manos y dedos: dos voces o líneas en la misma mano, diferencia entre melodía y acompañamiento, polirritmia. Control del sonido: ataque, mantenimiento y cese del sonido; regularidad y gradación rítmica y dinámica; simultaneidad e independencia de las partes en la interpretación de diversas texturas, etc. Estudio del fuelle: posibilidades y efectos, empleo de respiración y ataque, regularidad, dinámica, acentos de antebrazo, brazo, etc. Estudio de la registración: cambios de registros durante la interpretación, conocimiento aplicado de la función de los registros para comprender la relación entre lo escrito y lo escuchado, registración de obras, etc. Interpretación de texturas melódicas, al unísono (MI/III), polifónicas (MI/III), homofónicas (MI-MIII/II), etc. Aplicación práctica de los conceptos de “posición fija” y “desplazamiento de la posición” sobre los diferentes manuales; digitación de pequeños fragmentos en función de sus características musicales: *tempo*, movimientos melódicos, articulación, etc. Aprendizaje de los diversos modos de ataque y articulación digital (*legato*, *staccato*, etc.), articulación de fuelle (*trémolo de fuelle*, *ricochet de fuelle*, etc.) y de las combinaciones de ambas. Utilización de la dinámica y efectos diversos. Práctica de la lectura a vista. Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria. Adquisición de hábitos correctos y eficaces de estudio, iniciación a la comprensión de las estructuras musicales en sus distintos niveles – motivos, temas, períodos, frases, secciones, etc.- para llegar a través de ello a una interpretación consciente y no meramente intuitiva. Selección progresiva en cuanto al grado de dificultad de los ejercicios, estudios y obras del repertorio acordeonístico que se consideren útiles para el desarrollo conjunto de la capacidad musical y técnica del alumno. Práctica de conjunto.

Introducción

La música es un arte que, en medida parecida al arte dramático, necesita esencialmente la presencia de un mediador entre el creador y el público al que va destinado el producto artístico: este mediador es el intérprete.

Corresponde al intérprete, en sus múltiples facetas de instrumentista, cantante, director, etc., ese trabajo de mediación, comenzando la problemática de su labor por el correcto entendimiento del texto, un sistema de signos recogidos en la partitura que, pese a su continuo enriquecimiento a lo largo de los siglos, padece -y padecerá siempre- de irremediables limitaciones para representar el fenómeno musical como algo esencialmente necesitado de recreación, como algo susceptible de ser abordado desde perspectivas subjetivamente diferentes. El hecho interpretativo es, por definición, diverso. Y no sólo por la radical incapacidad de la grafía para apresar por entero una realidad -el fenómeno sonoro/temporal en que consiste la música- que se sitúa en un plano totalmente distinto al de la escritura, sino, sobre todo, por esa especial manera de ser de la música, lenguaje expresivo por excelencia, lenguaje de los “afectos”, como decían los viejos maestros del XVII y el XVIII, lenguaje de las emociones, que pueden ser expresadas con tantos acentos diferentes como artistas capacitados se acerquen a ella para descifrar y transmitir su mensaje.

Esto, por lo pronto, supone el aprendizaje -que puede ser previo o simultáneo con la práctica instrumental- del sistema de signos propio de la música, que se emplea para fijar, siquiera sea de manera a veces aproximativa, los datos esenciales en el papel. La tarea del futuro intérprete consiste por lo tanto en: aprender a leer correctamente la partitura; penetrar después, a través de la lectura, en el sentido de lo escrito para poder apreciar su valor estético, y desarrollar al propio tiempo, la destreza necesaria en el manejo de un instrumento para que la ejecución de ese texto musical adquiera su plena dimensión de mensaje expresivamente significativo, para poder transmitir de manera persuasiva, convincente, la emoción de orden estético que en el espíritu del intérprete despierta la obra musical cifrada en la partitura.

Para alcanzar estos objetivos, el instrumentista debe llegar a desarrollar las capacidades específicas que le permitan alcanzar el máximo dominio de las posibilidades de todo orden que le brinda el instrumento de su elección, posibilidades que se hallan reflejadas en la literatura que nos han legado los compositores a lo largo de los siglos, toda una suma de repertorios que, por lo demás, no cesa de incrementarse. Al desarrollo de esa habilidad, a la plena posesión de esa destreza en el manejo del instrumento, es a lo que llamamos técnica.

El pleno dominio de los problemas de ejecución que plantea el repertorio del instrumento es, desde luego, una tarea prioritaria para el intérprete, tarea que, además, absorbe un tiempo considerable dentro del total de horas dedicadas a su formación musical global. De todas maneras ha de tenerse muy en cuenta que el trabajo técnico, representado por esas horas dedicadas a la práctica intensiva del instrumento, debe estar siempre indisolublemente unido en la mente del intérprete a la realidad musical a la que se trata de dar cauce, soslayando constantemente el peligro de que el estudio quede reducido a una mera ejercitación gimnástica.

En este sentido, es necesario, por no decir imprescindible, que el instrumentista aprenda a valorar la importancia que la memoria -el desarrollo de esa esencial facultad intelectual- tiene en su formación como mero ejecutante y, más aún, como intérprete, incluso si en su práctica profesional normal -instrumentista de orquesta, grupo de cámara, etc.- no tiene necesidad absoluta de tocar sin ayuda de la parte escrita. No es éste el lugar de abordar en toda su extensión la importancia de la función de la memoria en el desarrollo de las capacidades del intérprete, pero sí de señalar que al margen de esa básica memoria subconsciente constituida por la inmensa y complejísima red de acciones reflejas, de automatismos, sin los cuales la ejecución instrumental sería simplemente impensable: sólo está sabido aquello que se puede recordar en todo momento; la memorización es un excelen-

te auxiliar en el estudio, por cuanto, entre otras ventajas, puede suponer un considerable ahorro de tiempo, permitiendo desentenderse en un cierto momento de la partitura para centrar toda la atención en la correcta solución de los problemas técnicos y en una realización musical y expresivamente válida; y, por último, la memoria juega un papel de primordial importancia en la comprensión unitaria, global de una obra, ya que al desarrollarse ésta en el tiempo sólo la memoria permite reconstituir la coherencia y la unidad de su devenir.

La formación y el desarrollo de la sensibilidad musical, partiendo, por supuesto, de unas disposiciones y afinidades innatas en el alumno, constituyen un proceso continuo, alimentado básicamente por el conocimiento cada vez más amplio y profundo de la literatura de su instrumento. Naturalmente, a ese desarrollo de la sensibilidad contribuyen también, naturalmente, los estudios de otras disciplinas teórico-prácticas, así como los conocimientos de orden histórico que permitirán al instrumentista situarse en la perspectiva adecuada para que sus interpretaciones sean estilísticamente correctas.

El trabajo sobre esas otras disciplinas, que para el instrumentista pueden considerarse complementarias pero no por ello menos imprescindibles, conduce a una comprensión plena de la música como lenguaje, como medio de comunicación que, en tanto que tal, se articula y se constituye a través de una sintaxis, de unos principios estructurales que, si bien pueden ser aprehendidos por el intérprete a través de la vía intuitiva en las etapas iniciales de su formación, no cobran todo su valor más que cuando son plena y conscientemente asimilados e incorporados al bagaje cultural y profesional del intérprete.

Todo ello nos lleva a considerar la formación del instrumentista como un frente interdisciplinar de considerable amplitud que requiere un largo proceso formativo en el que juegan un importantísimo papel, por una parte, el cultivo temprano de las facultades puramente físicas y psico-motrices y, por otra, la progresión maduración personal, emocional y cultural del futuro intérprete.

Objetivos

La enseñanza de Acordeón en el grado medio tendrá como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos las capacidades siguientes:

- a) Demostrar un control sobre el fuelle de manera que se garantice, además de la calidad sonora adecuada la consecución de los diferentes efectos propios del instrumento requeridos en cada obra.
- b) Interpretar un repertorio (solista y de cámara) que incluya obras representativas de la literatura acordeonística de diferentes compositores, estilos, lenguajes y técnicas de importancia musical y dificultad adecuada a este nivel.
- c) Aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: digitación, registración, fuelle, etc.
- d) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la historia de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.

Contenidos

Desarrollo del perfeccionamiento técnico-interpretativo en función del repertorio y la modalidad instrumental elegida. Desarrollo de la velocidad y flexibilidad de los dedos. Perfeccionamiento de la técnica del fuelle como medio para conseguir calidad de sonido y conocimiento de los efectos acústicos propios del instrumento. Profundización en el trabajo de articulación y acentuación. Profundización en el estudio de la dinámica y de la registración. Iniciación a la interpretación de la música contemporánea y al conocimiento de sus grafías y efectos. Estudio del repertorio adecuado para este grado que incluya representación de las distintas escuelas acordeonísticas existentes. Elección de la digitación, articulación, fraseo e indicaciones dinámicas en obras donde no figuren tales indicaciones. Reconocimiento de la importancia de los valores estéticos de las obras. Toma de conciencia de las propias cualidades musicales y de su desarrollo en función de las exigencias interpretativas. Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria. Práctica de la lectura a vista. Audiciones comparadas de grandes intérpretes para analizar de manera crítica características de sus diferentes versiones. Práctica de conjunto.

12. 7. Principios metodológicos de los grados elemental y medio

(ORDEN de 28 de Agosto de 1992. BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992)

La necesidad de adaptación física de la propia constitución corporal a las peculiaridades de los distintos instrumentos, hace que los estudios musicales deban ser iniciados a edades tempranas. La larga trayectoria formativa consecuente a la dificultad de estos estudios obliga a una forzosa simultaneidad de los mismos con los correspondientes a la enseñanza obligatoria y bachillerato; ello hace aconsejable que los procesos educativos de ambos tipos de enseñanza sigan los mismos principios de actividad constructiva como factor decisivo en la realización del aprendizaje, que, en último término, es construido por el propio alumno, modificando y reelaborando sus esquemas de conocimiento.

En un currículo abierto, los métodos de enseñanza son en amplia medida responsabilidad del profesor, y no deben ser completamente desarrollados por la autoridad educativa. Únicamente en la medida en que ciertos principios pedagógicos son esenciales a la noción y contenidos del currículo que se establece, esta justificado señalarlos. Por ello, con la finalidad de regular la práctica docente de los profesores y para desarrollar el currículo establecido en la presente Orden, se señalan los siguientes principios metodológicos de carácter general, principios que son válidos para todas las especialidades instrumentales y asignaturas que se regulan en la presente norma.

La interpretación musical, meta de las enseñanzas instrumentales es, por definición, un hecho diverso, profundamente subjetivo en cuyo resultado sonoro final se funden en unidad indisoluble el mensaje del creador contenido en la obra y la personal manera de transmitirlo del intérprete, que hace suyo ese mensaje modulándolo a través de su propia sensibilidad. Como en toda tarea educativa, es el desarrollo de la personalidad y la sensibilidad propias del alumno el fin último que se persigue aquí, de manera tanto más acusada cuanto que la música es, ante todo, vehículo de expresión de emociones y no de comunicación conceptual, en el que lo subjetivo ocupa por consiguiente, un lugar primordial.

A lo largo de un proceso de aprendizaje de esta índole, el profesor ha de ser más que nunca un guía, un consejero, que a la vez que da soluciones concretas a problemas o dificultades igualmente concretos, debe, en todo aquello que tenga un carácter más general, esforzarse en dar opciones y no en imponer criterios en orientar y no en conducir como de la mano hacia unos resultados predeterminados, y en estimular y ensanchar la receptividad y la capacidad de respuesta del alumno ante el hecho artístico. En la construcción de su nunca definitiva personalidad artística, el alumno es protagonista principal, por no decir único, el profesor no hace sino una labor de «arte mayéutica».

Una programación abierta, nada rígida, se hace imprescindible en materias como esta; los Centros, y dentro de ellos los profesores, deben establecer programaciones lo bastante flexibles como para que, atendiendo al incremento progresivo de la capacidad de ejecución (al «incremento» de la «técnica»), sea posible adaptarlas a las características y a las necesidades de cada alumno individual, tratando de desarrollar sus posibilidades tanto como de suplir sus carencias.

En lo que a la técnica se refiere, es necesario concebirla (y hacerla concebir al alumno), en un sentido profundo, como una verdadera «técnica de la interpretación», que rebasa con mucho el concepto de la pura mecánica de la ejecución (que, sin embargo, es parte integrante de ella); de hecho, la técnica, en su sentido más amplio, es la realización misma de la obra artística y, por tanto, se fusiona, se integra en ella y es, simultáneamente, medio y fin.

El proceso de enseñanza ha de estar presidido por la necesidad de garantizar la funcionalidad de los aprendizajes, asegurando que puedan ser utilizados en las circunstancias reales en que el alumno los necesite. Por aprendizaje funcional se entiende no sólo la posible aplicación práctica del conocimiento adquirido, sino también y sobre todo el hecho de que los contenidos sean necesarios y útiles para llevar a cabo otros aprendizajes y para enfrentarse con éxito a la adquisición de otros contenidos. Por otra parte, estos deben presentarse con una estructuración clara de sus relaciones, planteando, siempre que se considere pertinente, la interrelación entre distintos contenidos de una misma área y entre contenidos de distintas asignaturas.

El marcado carácter teórico de gran parte de los aspectos básicos de la cadena formada por las disciplinas de Lenguaje musical, Armonía, Análisis y Fundamentos de Composición, ha favorecido una enseñanza de las mismas en la que tradicionalmente su aspecto práctico se ha visto relegado de forma considerable. Los criterios de evaluación contenidos en la presente Orden desarrollan una serie de aspectos educativos de cuya valoración debe ser-

virse el profesor para orientar al alumno hacia aquellos cuya carencia o deficiencia lo haga necesario, estableciéndose a través de los mismos una forma de aprendizaje en que el aspecto más esencialmente práctico de la música, el contacto directo con la materia sonora, debe desarrollarse a la par que la reflexión teórica que el mismo debe conllevar en este tipo de estudios.

En cuanto a las enseñanzas de Armonía, Análisis y Fundamentos de Composición, la audición de ejemplos, la lectura al teclado de los propios ejercicios, la repentización de esquemas armónicos en los que se empleen los distintos elementos y procedimientos estudiados y todos aquellos principios metodológicos en los que este presente el contacto directo con la materia sonora deberán considerarse indispensables en la planificación de estas enseñanzas, como lógico complemento de la realización escrita, paso previo a la plena interiorización de dichos elementos y procedimientos.

Por otro lado, la compleja normativa por la que la composición musical se ha regido durante las diferentes épocas y estilos que serán objeto de estudio durante esta etapa, y que constituye la base de las distintas técnicas compositivas rigurosas que configuran tradicionalmente estos estudios, deberá ser enfocada según criterios que conduzcan tanto a la soltura en su utilización como a una correcta valoración de la misma, que permita al alumno juzgar con la perspectiva necesaria su uso en la música perteneciente a los distintos períodos históricos -para lo que serán de gran utilidad tanto el análisis como el estudio estilístico práctico- y no le supongan el lastre que un exceso de rigor en su completo dominio solía conllevar. Para la consecución de esto último será imprescindible que el desarrollo de la propia personalidad creativa del alumno -cuya aplicación es ya deseable desde el inicio de los estudios musicales- no sólo no se vea pospuesto por el estudio de las técnicas tradicionales, sino potenciado por medio de la composición de obras libres de forma paralela a la composición rigurosa tradicional.

Los proyectos y programaciones de los profesores deberán poner de relieve el alcance y significación que tiene cada una de las especialidades instrumentales y asignaturas en el ámbito profesional, estableciendo una mayor vinculación del centro con el mundo del trabajo y considerando este como objeto de enseñanza y aprendizaje, y como recurso pedagógico de primer orden.

El carácter abierto y flexible de la propuesta curricular confiere gran importancia al trabajo conjunto del equipo docente. El proyecto curricular es un instrumento ligado al ámbito de reflexión sobre la práctica docente que permite al equipo de profesores adecuar el currículo al contexto educativo particular del Centro.

La información que suministra la evaluación debe servir como punto de referencia para la actuación pedagógica. Por ello, la evaluación es un proceso que debe llevarse a cabo de forma continua y personalizada, en la medida en que se refiere al alumno en su desarrollo peculiar, aportándole información sobre lo que realmente ha progresado respecto de sus posibilidades, sin comparaciones con supuestas normas preestablecidas de rendimiento.

Los procesos de evaluación tienen por objeto tanto los aprendizajes de los alumnos como los procesos mismos de enseñanza. Los datos suministrados por la evaluación sirven para que el equipo de profesores disponga de información relevante con el fin de analizar críticamente su propia intervención educativa y tomar decisiones al respecto. Para ello, la información suministrada por la evaluación continua de los alumnos debe relacionarse con las intenciones que se pretenden y con el plan de acción para llevarlas a cabo. Se evalúa, por tanto, la programación del proceso de enseñanza y la intervención del profesor como organizador de estos procesos.

12. 8. Criterios de evaluación

(grado elemental)

(ORDEN de 28 de Agosto de 1992. BOE núm. 217 Miércoles 9 septiembre 1992)

1. Leer textos a primera vista con fluidez y comprensión. -Este criterio de evaluación pretende constatar la capacidad del alumno para desenvolverse con cierto grado de autonomía en la lectura de un texto.
2. Memorizar e interpretar textos musicales empleando la medida, afinación, articulación y fraseo adecuados a su contenido. -Este criterio de evaluación pretende comprobar a través de la memoria, la correcta aplicación de los conocimientos teórico-prácticos del lenguaje musical.
3. Interpretar obras de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente.-Este criterio de evaluación pretende comprobar la capacidad del alumno para utilizar el *tempo*, la articulación y la dinámica como elementos básicos de la interpretación.
4. Describir con posterioridad a una audición los rasgos característicos de las obras escuchadas.-Con este criterio se pretende evaluar la capacidad para percibir y relacionar con los conocimientos adquiridos, los aspectos esenciales de obras que el alumno pueda entender según su nivel de desarrollo cognitivo y afectivo, aunque no las interprete por ser nuevas para él o resultar aún inabordables por su dificultad técnica.
5. Mostrar en los estudios y obras la capacidad de aprendizaje progresivo individual. -Este criterio de evaluación pretende verificar que el alumno es capaz de aplicar en su estudio las indicaciones del profesor y, con ellas, desarrollar una autonomía progresiva de trabajo que le permita valorar correctamente su rendimiento.
6. Interpretar en público como solista y de memoria, obras representativas de su nivel en el instrumento, con seguridad y control de la situación. -Este criterio de evaluación trata de comprobar la capacidad de memoria y autocontrol y el dominio de la obra estudiada. Asimismo pretende estimular el interés por el estudio y fomentar las capacidades de equilibrio personal que le permitan enfrentarse con naturalidad ante un público.
7. Actuar como miembro de un grupo y manifestar la capacidad de tocar o cantar al mismo tiempo que escucha y se adapta al resto de los instrumentos o voces. -Este criterio de evaluación presta atención a la capacidad del alumno para adaptar la afinación, la precisión rítmica, dinámica, etc., a la de sus compañeros en un trabajo común.

12. 9. Aspectos básicos del currículo de grado superior.

(carga lectiva mínima de 1500 horas)
(REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril. BOE núm. 134 Martes 6 junio 1995)

Materias	Horas	Contenidos
Acordeón:	180	Perfeccionamiento de las capacidades artística, musical y técnica, que permitan abordar la interpretación del repertorio más representativo instrumento. Conocimiento de los criterios interpretativos aplicables a dicho repertorio, de acuerdo con su evolución estilística.
Análisis:	180	Estudio de la obra musical a partir de sus materiales constructivos y de los diferentes criterios que intervienen en su comprensión y valoración. Conocimiento de los diferentes métodos analíticos, y su interrelación con otras disciplinas. Fundamentos estéticos y estilísticos de los principales compositores, escuelas y tendencias de la creación musical contemporánea. Práctica escrita e instrumental de los elementos y procedimientos armónicos y contrapuntísticos de las diferentes épocas y estilos.
Coro:	90	Interpretación del repertorio coral habitual a capella y con orquesta. Profundización en las capacidades relacionadas con la lectura a primera vista, la comprensión y, respuesta a las indicaciones del director, y la integración en el conjunto.
Historia de la música:	90	Profundización en el conocimiento de los movimientos y tendencias fundamentales en la historia de la música: aspectos artísticos, culturales y sociales.
Improvisación y acompañamiento:	90	La improvisación como medio de expresión. Improvisación a partir de elementos musicales (estructuras armónico-formales, melódicas, rítmicas etc.) o extramusicales (textos, imágenes, etc.). Aplicación de la improvisación a la práctica del acompañamiento.
Música de cámara/conjunto:	120	Profundización. en los aspectos propios de la interpretación camerística y de conjunto. Desarrollo de la lectura a primera vista, y de la capacidad de controlar, no sólo la propia función, sino el resultado del conjunto en agrupaciones con y sin director. Interpretación del repertorio camerístico y de conjunto.

12. 10. currículo de grado superior. (Especialidad Acordeón)

(ORDEN de 25 de junio de 1999. BOE núm. 158 Sábado 3 julio 1999)

ESPECIALIDAD ACORDEÓN						
Asignatura y número de cursos	Curso				Créditos	Materia de aspectos básicos
	1º	2º	3º	4º		
1. OBLIGATORIAS:					129	
A. Conocimientos centrales de la especialidad					18	
Acordeón (I-IV)	I	II	III	IV	18	Acordeón
B. Conocimientos teórico-humanísticos					40,5	
Análisis (I)		I			6	Análisis
Educación auditiva (I)	I				4,5	
Historia de la Música (I-II)	I	II			12	Hª de la Música
Organología (I)			I		6	
Práctica armónico-contrapuntística (I-II)	I	II			12	Análisis
C. Conjunto					30	
Coro					12	Coro
Música de Cámara / Conjunto (I-III)	I	II	III		18	Música de Cámara/Conjunto
D. Otras asignaturas					40,5	
Fundamentos de mecánica y mantenimiento (I)	I				4,5	
Improvisación y acompañamiento(I-II)			I	II	6	Improv. y Acomp.
Segundo instrumento (I-II)	I	II			6	
Lectura e interpretación de la música contemporánea (I-II)			I	II	9	Análisis
Repentización (I)		I			3	Improv. y Acomp.
Transcripción (I-II)			I	II	12	
2. OPTATIVAS					30	
3. DE LIBRE ELECCIÓN					21	
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD					180	

12. 11. currículo de grado superior. (Especialidad Pedagogía/Acordeón)

(ORDEN de 25 de junio de 1999. BOE núm. 158 Sábado 3 julio 1999)

ESPECIALIDAD PEDAGOGÍA Opción b) Pedagogía de Acordeón						
Asignatura y número de cursos	Curso				Créditos	Materia de aspectos básicos
	1º	2º	3º	4º		
1. OBLIGATORIAS:					178	
A. Conocimientos centrales de la especialidad					36	
Instrumento principal (I-IV)	I	II	III	IV	18	Instrumento
Didáctica de la Música (I-II)	I	II			9	Didáctica de la Música
Didáctica de la especialidad (I-II)			I	II	9	Didáctica de la especialidad
B. Conocimientos teórico-humanísticos					45	
Análisis (I)					6	Análisis
Educación auditiva (I-II)	I	II			9	
Historia de la Música (I-II)	I	II			12	Hª de la Música
Organología (I)			I		6	
Práctica armónico-contrapuntística (I-II)	I	II			12	Análisis
C. Conjunto					21	
a) Para todas las especialidades						
Coro					9	Coro
b) Acordeón						
Música de Cámara / Conjunto (I-II)	I	II			12	Música de Cámara
D. Otras asignaturas					76,5	
a) Para todas las especialidades					49,5	
Composición aplicada (I)					4,5	Composición aplicada
Didáctica de la Música de cámara (I)			I		4,5	Música de Cámara
Dirección de Conjunto instrumental (I)			I		4,5	
Fundamentos de la técnica del movimiento (I-II)			I	II	9	Movimiento
Improvisación (en el instrumento principal) (I-II)			I		6	Improvisación
Metodología de la investigación pedagógica (I)			I	II	3	Didáctica de la Música
Prácticas de profesorado (I-II)	I	II			9	Prácticas de profesorado
Psicología de la educación y del desarrollo en la edad escolar (I)			I		4,5	Psicopedagogía
Sociología de la educación (I)			I		4,5	Psicopedagogía
b) Acordeón					27	
Fundamentos de mecánica y mantenimiento (I)					4,5	
Improvisación (I)				I	3	Improvisación
Lectura e interpretación de la música contemporánea (I)			I		4,5	Análisis
Segundo instrumento (I-II)	I	II			6	
Transcripción (I-II)			I	II	9	Composición aplicada
2. OPTATIVAS					30,5	
3. DE LIBRE ELECCIÓN					21	
TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD					230	

12. 12. currículum de grado superior. (Desarrollo curricular)

(ORDEN de 1754/2001, de 11 de mayo, del Consejero de Educación, por la que se establece el currículum del grado superior de las enseñanzas de Música. (B.O.C.M. Núm. 120 martes 22 de mayo de 2001)

ESPECIALIDAD: ACORDEÓN						
MATERIAS	ASIGNATURAS	CURSO				CRÉDITOS
	1. OBLIGATORIAS:	1º	2º	3º	4º	118'5
	A. FORMACIÓN BÁSICA (INSTRUMENTO)					18
Acordeón	Acordeón	I (4'5)	II (4'5)	III (4'5)	IV (4'5)	18
	B. FORMACIÓN COMPLEMENTARIA					73'5
Análisis	Análisis	I (6)	II (6)			12
	Armonía y Fundamentos de Contrapunto	I (6)	II (6)			12
	Educación Auditiva	I (4'5)				4'5
	Lectura e Interpretación de la Música contemporánea			I (4'5)		4'5
Historia de la Música	Historia de la Música	I (6)	II (6)			12
	Estética y Filosofía de la Música			I (4'5)		4'5
Organología y Acústica	Organología/Acústica			I (6)		6
Improvisación y acompañamiento	Repentización, Improvisación y Acompañamiento			I (6)	II (6)	12
Transcripción y Análisis	Transcripción				I (6)	6
	C. CONJUNTO					27
Música de Cámara	Música de Cámara/Conjunto	I (6)	II (6)	III (6)		18
Coro	Coro	I (4'5)	II (4'5)			9
	2. OPTATIVAS					21
	<i>Asignatura optativa</i>			I (6)		6
	<i>Asignatura optativa</i>				I (6)	6
	<i>Trabajo de Investigación</i>				(9)	9
	3. DE LIBRE ELECCIÓN					12
	<i>Asignatura de libre elección por el alumno</i>			I (6)		6
	<i>Asignatura de libre elección por el alumno</i>				I (6)	6
	TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD					151'5

12. 13. currículum de grado superior. (Desarrollo curricular)

(ORDEN de 1754/2001, de 11 de mayo, del Consejero de Educación, por la que se establece el currículum del grado superior de las enseñanzas de Música. (B.O.C.M. Núm. 120 martes 22 de mayo de 2001)

ESPECIALIDAD: PEDAGOGÍA OPCIÓN B) PEDAGOGÍA DE: ACORDEÓN						
MATERIAS	ASIGNATURAS	CURSO				CRÉDITOS
	1. OBLIGATORIAS:	1º	2º	3º	4º	166'5
	A. FORMACIÓN BÁSICA					39
Acordeón	Acordeón	I (4'5)	II (4'5)	III (4'5)	IV (4'5)	18
Didáctica de la Música	Didáctica de la Música	I (6)	II (6)			12
Didáctica del Acordeón	Didáctica del Acordeón			I (4'5)	II (4'5)	9
	B. 1. FORMACIÓN COMPLEMENTARIA COMÚN					63
Análisis	Análisis	I (6)	II (6)			12
	Armonía y Fundamentos de Contrapunto	I (6)	II (6)			12
	Educación Auditiva	I (4'5)	I II (4'5)			9
Historia de la Música	Historia de la Música	I (6)	II (6)			12
Organología y Acústica	Organología/Acústica			I (6)		6
Improvisación	Repentización, Improvisación y Acompañamiento	I (6)	II (6)			12
	B. 2. FORMACIÓN COMPLEMENTARIA PROPIA DE LA ESPECIALIDAD					39
Composición aplicada	Composición aplicada y Transcripción			I (6)	II (6)	12
Movimiento	Fundamentos de la técnica del movimiento			I (4'5)	II (4'5)	9
Prácticas de profesorado	Prácticas de profesorado			I (4'5)	II (4'5)	9
Psicopedagogía	Pedagogía, Psicopedagogía y Sociología de la Educación			I (4'5)	II (4'5)	9
	C. CONJUNTO					22'5
Coro	Coro	I (4'5)	III (4'5)			9
Música de Cámara	Música de Cámara	I (6)	II (6)	III (4'5)		16'5
	2. OPTATIVAS					24
	<i>Asignatura optativa</i>			I (6)		6
	<i>Asignatura optativa</i>				I (6)	6
	<i>Trabajo de Investigación</i>			(6)	(6)	12
	3. DE LIBRE ELECCIÓN					12
	<i>Asignatura de libre elección por el alumno</i>			I (6)		6
	<i>Asignatura de libre elección por el alumno</i>				I (6)	6
	TOTAL CRÉDITOS ESPECIALIDAD					202'5

EL ACORDEÓN EN LA MÚSICA DE CÁMARA

Con la implantación del nuevo plan de enseñanzas Ley Orgánica 1/1990, de 3 de Octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (L.O.G.S.E.), el acordeón se ha visto equiparado al resto de instrumentos, en relación con el número de cursos dentro del conservatorio, lo que ha significado una renovación más profunda en el programa de estudios.

Comparando el acordeón con otro instrumento polifónico, de complejidad de ejecución "similar", como es el piano, podíamos observar el evidente contraste entre ambos. Para conseguir el título superior de música en el plan del 66 los pianistas tenían que realizar diez cursos, mientras que los acordeonistas solamente cinco. Ahora, con la L.O.G.S.E. todos los instrumentos han de realizar catorce cursos, por supuesto, también el acordeón.

La música de cámara se ha convertido en una de las mejoras relevantes que el nuevo plan presenta frente al antiguo. Para todo instrumento es obligatoria esta asignatura en los últimos cuatro cursos del grado medio, y en el grado superior, según qué instrumentos, varían entre dos y tres cursos. El acordeón, en el grado superior, tiene contemplado tres, haciendo un total de siete cursos, mientras que en el otro plan sólo le estaba permitido realizar dos.

La importancia de la música de cámara para la formación de cualquier intérprete, nos lleva a recalcar lo beneficioso que puede ser para los acordeonistas este cambio en concreto.

Por un lado el tocar con otros instrumentos nos proporciona una comprensión y entendimiento de la música mucho más completo, y mejora nuestro criterio musical al tener que unificar puntos de vista distintos sobre una misma obra.

Por otro, nos permite dar a conocer el instrumento y su repertorio camerístico, que es de una gran variedad y diversidad en agrupaciones y estilos musicales, desconocido en su mayor parte por público y músicos; y cambiar la imagen folklórica simple, enriqueciendo al acordeón con los timbres y las posibilidades sonoras y técnicas de otros instrumentos.

Uno de los problemas a los que nos enfrentamos es, el escaso conocimiento que tiene la sociedad española del acordeón de concierto. Ya no solamente en la calle, sino dentro de los mismos conservatorios no es raro encontrar reticentes al resto del profesorado y alumnado con respecto a nuestro instrumento. Los propios docentes de música de cámara, se encuentran en sus clases un instrumento cuyas posibilidades y repertorio son desconocidas para ellos, y ha de ser el propio profesor de acordeón quien tiene que suministrar el material. Sin embargo, el profesor de música de cámara puede mostrar al alumno, las ventajas de salir del cerrado mundo al que se suele limitar un instrumentista polifónico, y descubrirle lo maravilloso que es tocar junto a otros instrumentos.

A la hora de conseguir un repertorio original y de calidad, para una agrupación en concreto, los actuales medios de telecomunicación juegan un papel muy importante. Al contrario que otros instrumentos que pueden encontrar fácilmente material en tiendas de música, bibliotecas musicales, o al mismo profesorado de cámara; los acordeonistas debemos pedirlos al extranjero, debido al poco repertorio de que se dispone en España. Tanto el fax como internet nos permiten encontrar, localizar y comprar una partitura en el momento, y tenerla en las manos en un tiempo que normalmente oscila entre una y tres semanas.

El repertorio contemporáneo al que normalmente nos enfrentamos los acordeonistas, resulta sorprendente al resto de instrumentistas, que no suelen tocar música posterior a Schoenberg, y se asustan al encontrar grafías que no conocen. Este es un terreno en el que el acordeonista va por delante, debido a tocar con más asiduidad música contemporánea, y es su labor intentar inculcar lo innovadora, distinta y atractiva que puede llegar a ser esta música. Seguro que de esta forma, los músicos que toquen con un acordeonista cambiarán su concepción acerca del instrumento y la música del siglo XX.

Desde mi punto de vista la música de cámara es el camino para que los acordeonistas igualen su formación al resto de los músicos y para dar a conocer el instrumento y su repertorio original.

Ramiro García Martín

Estudio y Procesamiento de la Información

Ejemplo de metodología del estudio según los presupuestos del “procesamiento humano de la información”

Planteamientos:

Desde el punto de vista del “procesamiento de la información”, los seres humanos somos procesadores de información de capacidad limitada. Esta limitación nos obliga a codificar la información en unidades manejables, descomponiendo ésta en bloques significativos, lo que implica un agrupamiento en función tanto de los objetivos del procesamiento (comprender, memorizar, interpretar, etc.), como de nuestros esquemas de conocimiento previos.

Si de acuerdo con **G. A. Miller (1956)**⁽¹⁾ damos por hecho que nuestra capacidad de memoria “activa” u “operativa” es de ± 7 unidades, ya sean estas 7 sonidos, 7 motivos, o 7 frases, nuestra tarea en el aprendizaje (procesamiento) consistiría en codificar y recodificar las unidades de información en unidades superiores, al igual que hacemos en el lenguaje recodificando las letras en palabras, estas en frases, etc.

Según esto el primer problema a resolver sería saber los “esquemas de conocimiento” que activaríamos en nuestras agrupaciones para convertir éstas en unidades significativas para nosotros, lo que nos ayudaría a estructurar el proceso de aprendizaje. El orden lógico podría parecernos empezar por procesar la información en función del orden serial de aparición de los distintos formatos: visualmente, luego auditivamente y posteriormente a nivel motor, pero en la realidad solemos emplear un orden “psicológico” distinto, más complejo, más “en paralelo”, en función de diversidad de factores: esquemas de conocimiento activados, concurrencia de los mismos, intenciones, planteamientos, hábitos de trabajo, etc., que “personalizan” el aprendizaje, obligándonos a diferenciar entre principios “generalizables” y principios “subjetivables”.

Puesto que nuestro interés tiene por objeto procesar la información para después “interpretarla” (expresarla a nivel motor), nos interesará tener en cuenta dos niveles de “agrupamiento”: de entrada (perceptual/compreensivo) y de salida.(procedimental/motor). (**Sloboda, 1986**)⁽²⁾.

Se propone para aplicar estos principios un ejemplo simple en el que la información viene estructurada (agrupada), aproximadamente, según nuestras “limitaciones” de procesamiento: primer sistema de la Suite N° 2 de W. Zubizki: (± 6 unidades/compases y ± 6 unidades/notas) en cada mano:

⁽¹⁾Miller, G.A. (1956). "The magical number seven, plus o minus two: Some limits on our capacity for processing information". *Psychological Review*, 63, 81-97.

⁽²⁾John Sloboda (1986) ¿Qué es la habilidad? (página 38 de la edición en castellano). LA INTELIGENCIA HÁBIL. El desarrollo de las capacidades cognitivas. Angus Gellatly (compilador) AIQUE 1997 The Skiful Mind. An Introduction to Cognitive Psychology Open University Press 1986 (inglés)

ejemplo 1

$\text{♩} = 80 - 100$
Suite Nº 2
(Wladimir Subizki)
Vivacissimo, molto preciso

sfz mp *mf* *f*

Ejemplo 1 a (agrupamientos m. d.)

A B C D E

A B C

A B

A

Ejemplo1 b

(agrupamientos m. i.)

Suite N° 2
(Wladimir Subizki)

Musical score for 'Ejemplo1 b' (agrupamientos m. i.) from Suite N° 2 by Wladimir Subizki. The score consists of four staves of music. The first staff contains six measures labeled A through F. The second staff contains three measures labeled A, B, and C. The third staff contains two measures labeled A and B. The fourth staff contains one measure labeled A. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Ejemplo1 a/b

(agrupamientos m. j.)

Musical score for 'Ejemplo1 a/b' (agrupamientos m. j.) from Suite N° 2 by Wladimir Subizki. The score consists of three systems of two staves each. The first system contains six measures labeled A through F. The second system contains three measures labeled A, B, and C. The third system contains two measures labeled A and B. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Otro ejemplo de agrupamiento:

Fantasia 84 (1984) de Jürgen Ganzler

A musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a sequence of chords, primarily dyads and triads, moving from left to right across the staves. The key signature has one flat (B-flat).

Agrupamientos

A musical score for two staves. The top staff has six chords labeled A and B alternating. The bottom staff has four chords labeled 'a'. The chords are grouped into two sets of three.

A musical score for two staves. The top staff has four chords labeled A, B, C, and D. The bottom staff has four chords labeled 'a'. The chords are grouped into two sets of two.

A musical score for two staves. The top staff has four chords labeled A, B, C, and D. The bottom staff has four chords labeled 'a'. The chords are grouped into two sets of two, with slanted brackets connecting the chords across the staves.

A musical score for two staves. The top staff has two chords labeled A and B. The bottom staff has two chords labeled 'a'. The chords are grouped into two sets of one, with slanted brackets connecting the chords across the staves.

A musical score for two staves. The top staff has one chord labeled A. The bottom staff has one chord labeled 'a'. The chords are grouped into one set of one, with a large slanted bracket connecting the chords across the staves.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung des Herausgebers	9
Geleitwort zur deutschen Ausgabe	25
Zur Einführung - Über den Autor und sein Buch	29
I. Die Tonbildung	39
1. Die Artikulationsarten	44
Über das Balgspiel	44
Über den Tastaturanschlag	47
Die Balgspielarten	60
Das Vibrato	76
Die Ausführung der verschiedenen Artikulationsarten	82
2. Die Klangfarben und ihre Kombinationen - die Register	92
Die Dynamik	105
Zu den Klangperspektiven	117
Zu der Phrasierung	122
II. Die Spieltechnik	125
1. Die Haltung beim Spiel	127
2. Die Elemente der Bajantechnik	140
3. Der Fingersatz	161
4. Die Arbeit an der Technik	171
III. Die Interpretation eines musikalischen Werkes -Das künstlerische Bild-	185
IV. Die Spezifität der Konzerttätigkeit	221
Anstelle eines Nachworts	247
Biographisches Verzeichnis	251
Verzeichnis der Notenbeispiele	255
Literaturverzeichnis	259
Namenverzeichnis	263
Verzeichnis der Inserenten	268

Content

<i>Editor's Introduction to the German Edition</i>	
Music and Bayan-Accordion in Russia	11
<i>Introduction to the Russian Edition</i>	
About the Author and His Book	25
I. Creating Tone	33
1. Forms of Articulation	36
Bellows-Fingers Coordination.	36
Keystrokes	38
1. Pressing	38
2. Tapping	40
3. Striking	41
4. Glissando.	43
Bellows Techniques	49
1. Bellows Shake, Tremolando	53
2. Bellows Triplets, Triple Bellows Shake	55
3. Bellows Ricochet	56
4. Combined Bellows Techniques	60
Vibrato	61
1. Vibrato in the Treble	62
2. Vibrato in the Bass	64
3. Simultaneous Vibrato in Treble and Bass	64
Performing Various Types of Articulation	66
1. Legatissimo	66
2. Legato	67
3. Portato	68
4. Tenuto.	69
5. Détaché.	69
6. Marcato.	70
7. Non legato	71
8. Staccato	71
9. Martellato	72
10. Staccatissimo	73
2. Registers and Their Combinations	74
Dynamics	85
Tonal Perspectives	94
Phrasing	98
II. Playing Technique.	100
1. Playing Comportment.	101
2. Elements of Bayan Technique	111
1. Creating Tone	111
2. Ornamentation	112
3. Scales and Scale-Like Passages	119

4. Arpeggios in All Forms	119
5. Two-Tone Combinations	122
6. Chords	125
7. Jumps	126
8. Polyphony	128
3. Fingering	128
4. Work on Technique	136
III. Interpreting a Musical Composition	
The Artistic Picture	147
1. Content	150
2. Tempo	152
3. Rhythm	154
4. Interpretation	162
IV. Particulars of Concert Activity	174
1. Selecting the Repertoire	176
2. Before the Concert	181
3. Concert Day	182
4. The Concert	187
5. After the Concert	191
Epilogue	193
Biographical Register	197
List of Musical Examples	200
List of Names	203
References	208

TABLES DES MATIERES

Note de l'auteur	5
Préface	7
En marge	9
INTRODUCTION	13
Preliminaires organologiques	15

Première partie:

L'ACCORDEON EN CONCERT

Chapitre I Constitution d'un répertoire	33
Chapitre II Diffusion de la nouvelle musique	61
Chapitre III Considérations statistiques et sociologiques	83

Seconde partie:

UN INSTRUMENT DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Chapitre I Potentiel sonore de l'accordéon	99
Chapitre II Mise en œuvre du potentiel sonore	123
Chapitre III L'accordéon, instrument du XXème siècle	187
CONCLUSION	195
<i>Espace libre</i>	197

ANNEXES

Chapitre I Catalogue	201
Chapitre II Opinions des compositeurs	263
Chapitre III Index de dates	279
Chapitre IV Bibliographie	283

CONTENTS

	Page
Acknowledgements	vii
Foreword	xi
Preface	xiii
Introduction	xv
 HISTORY	
A General Chronicle of the Free Reed up to 1829	3
Towards a History of the Accordion-a Checklist of Dates	17
Some Common Names of the Accordion	21
 COMPOSITIONAL MATERIALS	
General Specifications of the Accordion; Ranges, Textures, Charts	25
Compositional Hints for the Composer as Seen in a Cross-section of Canadian Compositions	34
 REPERTOIRE	
Foreword	77
Abbreviations	78
Advanced Solos for Free Bass Accordion	
arranged alphabetically	79
by category	84
Chamber Repertoire	
arranged alphabetically	90
by category	95
Summary of Ensemble Works by Canadian Composers	104
Accordion Concertos	
arranged alphabetically	104
accordion & string orchestra	106
accordion & chamber orchestra	107
Selected Works for Accordion Orchestra	107
Large Orchestral & Vocal Works	107
Some Works for Open Instrumentation where Accordion may be used	109
Selected Collections, Methods & Studies	109
Checklist of Some Composers of Accordion Music	110
 BIBLIOGRAPHY	
Books	115
Information Lists on Free Bass Accordion Music	115
Articles	116
 SELECTED DISCOGRAPHY	 123
 KEY TO PUBLISHER CODE	 131
 KEY TO RECORD CODE	 138
 FREE BASS ACCORDION ARTISTS ON RECORD	 139

Table des matières

Introduction	5
L'anche, principe sonore	8
L'anche libre	10
Instruments à anche libre antérieurs à l'accordéon	15
L'usage de l'anche libre en Occident	22
Question sans réponse: la nature de l'anche libre des orgues anciens	22
L'anche libre: un espoir de solution	24
L'harmonica ouvre la voie à l'accordéon	27
L'accordion	32
L'accordéon romantique en France	38
L'accordéon folklorique, dit «diatonique»	58
Perfectionnement du clavier de la main gauche	69
Le genre musette	77
La musette	78
Le bal musette	80
Le musette	81
L'accordéon traditionnel, dit «chromatique»	98
L'accordéon de concert	125
Essai de chronologie de l'accordéon	133
Liste chronologique des fabricants-artisans en Europe	138
Méthodes d'accordéon	139
Index	140
Crédit	143

Pierre Monichon
(L'Accordéon)
TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
CHAPITRE PREMIER.	
Son principe sonore	9
Le système de l'anche	11
L'anche battante	13
L'anche libre	15
CHAPITRE II	
Du tcheng chinois à l'harmonica de Buschmann. Les ancêtres	21
CHAPITRE III	
L'accordion de Demian. Le concertina de Wheatstone	30
L'accordéon de Demian	31
Le concertina	33
CHAPITRE IV	
L'accordéon avant 1900	35
De 1829 à 1859	35
De 1860 à 1900	49
CHAPITRE V	
Evolution du clavier «main droite»	54
CHAPITRE VI	
Evolution du clavier «main gauche»	68
CHAPITRE VII	
L'écriture pour accordéon	74
CHAPITRE VIII	
Tenue et technique de l'instrument.	78
CHAPITRE IX	
L'accordéon de 1900 à nos jours	85
De 1900 à 1924	85
De 1925 à 1939	90
Après 1940	95
CHAPITRE X	
L'accordéon et la musique	98
CHAPITRE XI	
L'Ecole de Paris	104
CHAPITRE XII	
Mouvements de l'accordéon à travers le monde	111
CHAPITRE XIII	
Compositions originales pour accordéon	115
QUELQUES DATES	119
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE	124
INDEX	125

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Die freischwingende Durchschlagzunge-ihre Entwicklung in 4500 Jahren	9
Harmonika-Versuch einer Begriffsbestimmung	23
Georg Joseph Vogler und das Klangideal an der Wende zum 19. Jahrhundert	30
Das Harmonium und die Experimentierfreudigkeit um 1800	35
Christian Friedrich Buschmann-Erfinder oder Pionier?	41
Die Mundharmonika als Vorläuferin des Akkordeons	48
Zyrrill Demian-der Erfinder des „Accordions“	55
Die ersten Formen des „Accordions“ und seine Spielweise	62
Die Entwicklung des Akkordeons an der Stätte der Erfindung bis 1900	70
Weitere Erzeugungsstätten	87
Paris ab 1831	87
Sachsen, Thüringen und Berlin	91
Trossingen-die Harmonikastadt	96
Die ersten „Fisarmonica“-Erzeuger in Italien ab 1863	116
Das russische Bajon und die Harnoschka	118
Die Concertina	121
Die englische Concertina	122
Die deutsche Konzertina	131
Das Bandonion	139
Das Akkordeon-heute	145
Die diatonische Harmonika	146
Das chromatische Akkordeon	160
Tonbildung	162
Die Modellgrößen des Akkordeons	163
Das Knopfgriffakkordeon	166
Das Baßmanual	
Baß- und Akkordwerk	169
Melodiebaßmanual	172
Die Register	180
Diskantregister	182
Baßregister	187
Die Entwicklung der Akkordeonliteratur	190
Bibliographie der frühen Literatur für Akkordeon (1833-1932)	190
Schulen und Spielanleitungen nach Noten-, Zahlen- und Symbolsystemen	205
Hugo Herrmann-der Wegbereiter der originalen Akkordeonmusik	212
Die Komponisten um Hugo Herrmann (Chronologisches Verzeichnis)	219
„Accordion in Concert“-Die Literatur für Akkordeon-heute	234

Das Akkordeon-Orchester	242
Von der Entstehung und vom Wesen des Akkordeon-Orchesters	242
Die ersten Anfänge der Literatur	243
Das „Orchester des Hauses Hohner“	255
Literatur für Akkordeon-Orchester (1933-1955)- die erste Entwicklungsphase	257
Die Literatur - heute (Auswahl)	260
Zusatzinstrumente im Akkordeon-Orchester	269
Der Baß im Akkordeon-Orchester	269
Das Hohner-Electronium	274
Die Mundharmonika	281
Die Teile der Mundharmonika	281
Die Arten der diatonischen Mundharmonika	282
Die Arten der chromatischen Mundharmonika	286
Die Begleit- und Baßinstrumente	290
Die Melodica	294
Blasaccordeon und Melodienbläser als Vorläufer?	294
Die Melodica - heute	297
Schallplatten	302
Komponisten - Kurzporträts	308
Tonbildung, Tongestaltung und Balgführung	316
Literatur- und Quellenverzeichnis	333

INHALT

Vorwort	7
Geleitwort	9
1. Die wichtigsten Grundbegriffe der musikalischen Akustik	11
1. 1. Einleitung	11
1. 2. Schall und Schallerzeugung	12
1. 3. Schallerzeugung bei Musikinstrumenten	14
1. 4. Ton, Klang, Geräusch	16
1. 5. Klangfarbe, Klanganalyse, Klangspektrum	18
1. 6. Schalldruck, Lautstärke, Lautheit	22
1. 7. Frequenz, Tonhöhe, Stimmung	26
2. Die Wirkungsweise des Akkordeons	34
2. 1. Einleitung	34
2. 2. Die Tonzungenschwingung	35
2. 3. Über die Notwendigkeit von Sog- und Druckzunge	38
2. 4. Das Ansprechen der Zunge	40
2. 5. Die Zungenfrequenz	42
2. 6. Das Klangspektrum	44
2. 7. Die Erzeugung des Spieldruckes	49
3. Meßmethoden für die einzelnen Akkordeoneigenschaften und meßtechnische Kennzeichen von Akkordeons guter Qualität	51
3. 1. Einleitung	51
3. 2. Die Erregung des Akkordeons mittels Gebläse	53
3. 3. Zur objektiven Darstellung der Klangschönheit des Akkordeons	54
3. 4. Stimmungsmessungen	61
3. 5. Die objektive Beurteilung der Ansprache	66
3. 6. Die verschiedenen Komponenten des Luftverbrauchs	72
3. 7. Lautstärkomessungen	79
4. Die Stimmplatte, der klangerzeugende, wichtigste Teil des Akkordeons	83
4. 1. Einleitung	83
4. 2. Die besondere Bedeutung des Luftspaltes für die Stimmplattenqualität	84
4. 3. Die Einflüsse der Zungensteifigkeit	88
4. 4. Weitere Einflußfaktoren auf die Stimmplattenqualität	91
4. 5. Meßmethoden und Meßgeräte für Stimmplatten	95
5. Einflüsse der verschiedenen Akkordeonteile auf den klanglichen Wert des Instruments	10
5. 1. Einleitung	101
5. 2. Das Tonzungenventil	102
5. 3. Kanzelle und Stimmstock	103
5. 4. Tonloch und Ventilklappe	107
5. 5. Füllung und Gehäuse	109
5. 6. Diskantverdeck und Baßdeckel	111
5. 7. Die Tonkammer	112
A. Verzeichnis der Sachworte	117
B. Verzeichnis der Abbildungen	119
C. Verzeichnis der Bilder	123
D. Verzeichnis der Tabellen	124
E. Verzeichnis der weiterführenden Literatur	125

INHALT

Geleitwort	8
1. Die Qualitätsparameter des Akkordeons und ihre meßtechnische Erfassung	11
1. 1. Luftdurchlässigkeit	11
1. 2. Luftverbrauch	13
1. 3. Ansprache	13
1. 4. Klangstärke	13
1. 5. Klangfarbe	14
1. 6. Stimmung	14
2. Akkordeon-Klangspektren	19
2. 1. Abhängigkeit des Spektrums von der Oktavlage	21
2. 2. Analysen an Akkordeons verschiedener Firmen	26
2. 3. Analysen an Akkordeons der gleichen Herstellungsserie	29
2. 4. Abhängigkeit des Spektrums vom Spieldruck	29
2. 5. Abhängigkeit des Spektrums von der Tonzungengröße	32
2. 6. Einfluß der Stimmlattenqualität auf das Spektrum	34
2. 7. Abhängigkeit des Spektrums von den Kanzellenabmessungen	34
2. 8. Der Gehäuseseinfluß auf das Spektrum	36
2. 9. Möglichkeiten der Klangfarbenveränderungen durch das Verdeck	39
2. 10. Der Cassottoeinfluß auf das Klangspektrum	40
2. 11. Zusammenfassung	42
3. Der Einfluß des Akkordeongehäuses auf die Klangabstrahlung	44
3. 1. Schwingungsmessungen an Gehäuseteilen	45
3. 2. Trennung von Tonlochschaall und Gehäuseschaall	46
3. 3. Klanganalysen an Gehäusemodellen aus unterschiedlichem Material	48
3. 4. Zusammenfassung	48
4. Über die Klangfarbengestaltung beim Akkordeon durch besondere Diskantkonstruktionen	51
4. 1. Die verwendeten Konstruktionen	51
4. 2. Meßmethode zur objektiven Erfassung der Klangveränderungen	57
4. 3. Meßergebnisse	60
4. 4. Zusammenfassung	68
5. Akkordeonverdeck mit tonlagenabhängiger Schalldurchlässigkeit	69
6. Zur akustischen Wirkung des Akkordeon-Cassottos	74
6. 1. Beschreibung des Cassottos	75
6. 2. Meßverfahren	76
6. 3. Ergebnisse	78
6. 4. Schlußfolgerungen	85
7. Einfache Meßmethode für die Luftdurchlässigkeit von Akkordeons	86
8. Ungeschliffene Akkordeontonzungen	92
9. Stimmungsmessungen an Akkordeons	102

10. Zur Stimmung der Mundharmonika	111
10. 1. Die natürlich-harmonische Stimmung	112
10. 2. Besonderheiten der Mundharmonika	114
10. 3. Das Stimmen der natürlich-harmonischen Mundharmonika	115
10. 4. Zusammenstellung der cent-Abweichungen zur temperierten Skala	116
10. 5. Berechnung der Stimmungsdifferenz zwischen einem natürlich-harmonischen und dem entsprechenden gleichschwebend-temperierten Intervall	117
11. Zum Einfluß der Nutzungsdauer auf die Stimmhaltung bei Akkordeons	118
12. Zur Hörbarkeit von Stimmungsfehlern bei Akkordeon Zweiklängen	125
13. Spieldruckeinflüsse auf die Stimmqualität des Akkordeons	136
14. Zur Problematik einer gespreizten Akkordeonstimmung	146
A. Verzeichnis der Sachworte	159
B. Verzeichnis der Abbildungen	166
C. Verzeichnis der Bilder	173
D. Verzeichnis der Tabellen	173
E. Verzeichnis der verwendeten Literatur	174

INHALT

VORWORT	7
I. EINLEITUNG	9
II. DAS MUSIKALISCHE MATERIA	21
A. Künstlerische Anforderungen der gegenwärtigen Akkordeonliteratur	21
1. Auswahl exemplarischer Kompositionen	23
2. Analyse	27
a. "Metamorphoses" von Torbjörn Lundquist (1965)	28
- Die Komposition	28
- Ausführung auf dem Akkordeon	36
b. "Anatomic Safari" von Per Norgard (1967)	40
- Die Komposition	41
- Ausführung auf dem Akkordeon	50
3. Zusammenfassung	52
B. Instrumental-didaktische Zielsetzungen in Akkordeonschulen	53
1. Das Akkordeon als Surrogat-Instrument	56
2. Erweiterung der Spielmethodik	61
3. Präzisierung der Spielmethodik	63
4. Zusammenfassung	69
III. BEDINGUNGEN INSTRUMENTALEN LERNENS	71
A. Ansätze für didaktische Modelle instrumentalen Lernens (W. Ribke, H. Bruhn, K. E. Behne, M. Gellrich, R. Kopiez)	72
B. Entwicklungstheoretische Ansätze	87
1. Jean Piaget	88
2. Robbie Case	110
3. Urie Bronfenbrenner	116
C. Zusammenfassung	119
IV. DAS AKKORDEON IM BLICKPUNKT INSTRUMENTALEN LERNENS	125
A. Zum Verhältnis von künstlerischen Anforderungen und instrumental didaktischen Zielsetzungen	125
1. Musiktheoretische Anforderungen	127
2. Musikalische Anforderungen	132
3. Motivationale Aspekte	141
B. Zusammenfassung	144
V. AUSBLICK	147
VI. QUELLENVERZEICHNIS	151
VII. LITERATURVERZEICHNIS	153
VIII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	163
IX. ANHANG	164

Flynn/Davison/Chavez
(The Golden Age of the Accordion)

CONTENTS

Page No.

Index of Photographs	ix
Acknowledgments	xi
About the Authors	xii
How This Book Came About	xv
A Beginning Word About the Information in This Book	xvii
FOREWORD By Dr. Willard A. (BILL) Palmer, Senior Editor, Alfred Music Company, Inc	xviii

Part I: GOLDEN AGE OF THE ACCORDION IN SAN FRANCISCO

PROLOGUE	1
San Francisco-The Early Beginnings	2
Some Afterthoughts	25
Biaggio Quattrocioche: Early Accordion Music Publisher and John Barsuglia: Early Accordion Teacher By Ron Flynn	28
Pictorial History: Guerrini Accordion Company	39
Pictorial History: Colombo & Sons Accordion Company	51
Pictorial History: Standard Accordion Company	65
Appendix	73
Bibliography	86

Part II: GOLDEN AGE OF THE ACCORDION IN CHICAGO AND THE MIDWEST

Some Thoughts About the Accordion History of Chicago By Manny Quartucci	88
Biographical Sketch of Manny Quartucci By Edwin Davison	97
The Fantastic Art of Art Van Damme By Ron Flynn	100
Special Tribute to the Remarkable Leon Sash By Ron Flynn	104
Alice Hall-Queen of Accordion Jazz By Jim Mihelic and Edwin Davison	109
Mort Herold-Renowned Chicago Accordion Virtuoso By Eddie Chavez	111

Part III: GOLDEN AGE OF THE ACCORDION IN NEW YORK AND THE NORTHEAST

Personal Reflections on Pietro Frosini By Marcello Roviario	118
Remembering My Father, Guido Deiro By Count Robert Deiro	121
My Life and Career By Charles Nunzio	123
My Life and Career With the Accordion By Frank Umbriaco	131
Through the Years-My Life in Music By Frank Gaviani	133
An Interview with John Reuther By Ron Flynn	140
A Memorial Tribute to John Reuther By Edward Chavez	166
Comments on the John Reuther Interview By Bill Palmer	168
Tribute In Memory of Bill Hughes By Bill Palmer	172
The Life and Musical Works of Joe Biviano By Edwin Davison	177
History is Made at Carnegie! By Joe Biviano	184
Charles Magnante-The Man, The Artist We Loved (A Multiple Tribute by His Friends) By Ron Flynn	187

Part IV: GOLDEN AGE OF THE ACCORDION IN OTHER MAJOR AREAS OF THE UNITED STATES AND CANADA

Maestro Anthony Galla-Rini-Accordion Pioneer, Teacher, and Concert Artist By Bill Palmer	206
My Early Life and Personal Recollections of the Champagne. Days of the Accordion By Myron Floren	213
Frank Yankovic-America's Polka King By John Buday	223
Dick Contino-The "Rudolph Valentino" of the Accordion By Edwin Davison	231
John Molinari-Acclaimed San Francisco Accordionist By Diva Molinari and Tony Rozance	236
Arthur Metzler-His Life and Love for the Accordion By Edwin Davison	239
My Concert Tours to Russia and Saskatchewan By Leo Aquino	246
My Career and University Program of Accordion and Music Instruction By Joan Cochran Sommers	255
Personal Reflections About My Career With the Accordion By Robert Davine	263
Early Twentieth Century Accordion Notes By Sylvia Prior	269
The Accordion By Toni Charuhas Meekins	277

Part V: ACCORDION MANUFACTURERS AND ACCORDION REPAIR IN THE UNITED STATES

Joe Petosa-The Man and Legacy Behind Petosa Accordions By Edwin Davison	286
Giulietti Accordion Corporation: Yesterday and Today By Jack Kenley	292
Colombo & Sons-San Francisco's Premier Accordion Company By Edwin Davison	298
The Iorio Family-Early Organ and Accordion Manufacturer By Edwin Davison	304
Deffner Legacy-Ernest Deffner, Inc., Pancordion, Inc., and Titano Accordion Company By Dr. Salvatore Febbraio	308
The Gabbanelli Story: The History of Gabbanelli Accordions By Julius V. Tupa	315
Joe Spano-In Search of Perfection: Teacher, Musician, and Accordion Designer By Ellen & Cassie Conolly and Diane Schmidt	321
John Buday-Cleveland's Accordionist "Extraordinaire" By Edwin Davison	324
Accordion-O-Rama-Shopper's Accordion World By Edwin Davison	330
My Life and Thoughts About the World of Accordion Repair By Emil Baldoni	335
End Notes	340
Index	341

Table des matières

Préludes d'amours, préface de Gérard H. Rabinovitch	7
1. Les origines	11
2. L'Europe de l'Ouest	19
La France	19
Les îles Britanniques	135
Le Benelux	143
La péninsule Ibérique	152
La Suisse	159
L'Autriche	165
L'Allemagne	168
L'Italie	171
3. L'Europe du Nord	177
La Suède	177
La Norvège	178
Le Danemark	180
La Finlande	
L'Islande	182
4. L'Europe de l'Est	185
L'Union soviétique	185
La Tchécoslovaquie	187
La Pologne	187
La Roumanie et la Hongrie	188
Les accordéonistes roumains	188
Les Hongrois	189
Les pays balkaniques	189
La Bulgarie	189
La Yougoslavie	191
La Grèce	192
5. Les Amériques	197
L'Amérique du Nord	197
L'arrivée de l'accordéon chromatique aux USA	197
La musique cajun	216
Le tex-mex	237
Le Canada	243
L'Amérique centrale	253
Les Antilles	253
Saint-Domingue	253
Les Antilles françaises	254
Les Bermudes	255
L'Amérique du Sud	255
L'Argentine	255
Le Brésil	259
La Colombie	264
Les pays andins	267
L'Équateur	268
Le Pérou	268
La Bolivie	268
Le Chili	269
Les autres pays d'Amérique du Sud	269

6. Les terres australes	271
L'Australie	271
La Nouvelle-Zélande	280
Hawaï	283
7. L'Afrique	285
L'Afrique de l'Ouest	285
Le Ghana	286
La Sierra Leone	286
Le Gabon	287
Le Nigeria	287
Les îles du Cap-Vert	288
L'Afrique centrale	288
Le sud du continent africain	289
L'Afrique de l'Est	291
Le Zanzibar	291
8. Les pays arabes du Bassin méditerranéen	293
Hep ! taxim !	293
Le Moyen-Orient	298
Aujourd'hui	299
9. L'Asie	301
La Chine	301
Le Japon	303
La Thaïlande	305
La Malaisie	306
Les Indes	306
Le Viêt-Nam	306
10. L'Océan Indien: «Aventures dans les îles»	309
Madagascar	309
La Réunion ou «l'accordéon à Bourbon»	311
11. La musique yiddish	315
12. Le jazz	317
USA: l'accordéon jazz dans tous ses États	318
Le soleil se lève en Italie	340
Le swing suisse	341
Good Shake the Bellow Swing	342
L'accordéon jazz à «teutons»	344
Jazz à lames au Canada	345
Ça gaze pour une France swing	345
Autriche: «lames jazz», que les valse deviennent	371
Lamelles de Cadix ou l'accordéon jazz ibère au son latin	371
Benelux swing squeeze box	372
Les soufflets qui venaient du froid	376
Le jazz-lame-swing slave à l'Est	380
Le swing des anches sauvages du continent du même nom	384
Quand la bouine rabouine	386

13. L'accordéon et le rock	391
Le blues	392
La country music	393
Le rock	395
14. Classique et enseignement	401
Le classique	401
L'enseignement	416
Portraits de l'ombre	424
15. Les marginaux	431
Les bricoleurs ou «Moi, je préfère la basse-à-pieds»	431
Le «piano du pauvre» et l'«orchestre à bretelles»	432
Trop «poly» pour être instrumentiste	434
Musique métissée: quand l'accordéon «sang-mêle»	435
Les expérimentateurs: pour qui dissonne le «Gola»	436
Le bazar de l'accordéon bizarre	438
Les inclassables ou «les anars anachroniques du chromatique»	440
Les monteurs de numéro ou «l'attraction avant»	441
Les allumés du lampion	442
16. L'accordéon ou l'amour azché (drame musical insensé)	445
Du soufflet sous les couronnes	445
Artistes dans lames	446
DocteurJazz & M. Squeeze	449
Les «grand-mères» à boutons	452
Les gamelles, la râpe et le plumier	453
Les tard-venus: «l'accordéon, c'est lourd dans le sac» (air connu)	453
Quelques récentes surprises	454
17. Accordéonistes et fabricants	455
Conclusion: socio à soufflets	463
Notes	471
Remerciements	481

Table des interviews

Interview de Jo Privat sur sa carrière et l'époque des bals musette des années 1930 et 1940, réalisée par Didier Roussin en 1986	41
Interview de Marcel Azzola, réalisée par Didier Roussin le 29 juin 1989 au PetitJournal Montparnasse	68
Interview de Philippe Krümm, réalisée par François Billard et Didier Roussin en avril 1982	112
Interview de Philippe Krümm (suite)	121
Interview de Marc Perrone, réalisée par François Billard et Didier Roussin	123
Interview de Constantin Deliyannis	193
Inteniew de Raúl Barboza, réalisée par Didier Roussin	256
Interview de Kamel Sabbagh, réalisée par Didier Roussin en juin 1989	294
Interview de Jean-Pierre La Selve, réalisée par Didier Roussin	311
Interview de Lanny Dijay, réalisée par François Billard, New York, 1982	322
Interview d'Art Van Damme, réalisée par Jean Claude Legué et Francis Varis, août 1985	332
Interview de Richard Galliano, réalisée par Didier Roussin (1987)	356
Interview de Francis Varis, réalisée par Didier Roussin (1987)	362
Interview de Bernard Lubat, réalisée par Didier Roussin (1989)	365
Interview de Frédéric Guérouet, réalisée par Didier Roussin (1987)	411

INTRODUCCIÓN

Esta entrevista se realizó el 23 de Noviembre de 1999 por Susana del Pino Aguilera y Agurtzane Primo Porras.

En Madrid se enseña acordeón en cinco Conservatorios Profesionales y en un Conservatorio Superior.

Hemos comenzado entrevistando a Francisco Pérez, profesor titular del Conservatorio Profesional de Música- Amanuel: C/ Amanuel, 2 Tel. 915234503

En próximas publicaciones se entrevistará al resto del profesorado que trabaja en Madrid. Con ello, podremos tener una visión más amplia contrastando diferentes opiniones, Programas de Estudio, etc

FRANCISCO PÉREZ

Nació el 6 de Abril del 50. Al finalizar los estudios generales, cursó 4 años de Ingeniería Industrial. Comenzó a tocar el acordeón con 6 años en una escuela de música madrileña con Mario de Andrés y con Carmen Martínez. Continuó con Manuel Torres, y con Gonzalo González. Impartió clases en el Conservatorio de Ópera, junto con Ángel Vázquez y, en la actualidad, es el profesor de acordeón del Conservatorio madrileño de Amanuel.

¿Cómo describirías el ambiente acordeonístico-musical que había en Madrid cuando comenzaste?

Puesto que la enseñanza acordeonística todavía no estaba contemplada a nivel oficial, comenzábamos a estudiar en escuelas de música o academias. Los profesores madrileños más conocidos de aquella época fueron Máximo Baratas, Manuel Torres, etc. Había muchos acordeonistas tocando en grupos. Ésto es algo que echo en falta, ya que ahora el acordeón se ha sustituido por teclados electrónicos porque no lo promocionamos a nivel popular.

¿Y tus comienzos en el Conservatorio?

Ángel Vázquez comenzó dando clase en el Conservatorio de Ópera. Yo ya me había presentado por libre 4 cursos en el Conservatorio de Barcelona con J. M. García. Así que el último curso lo estudié ya en Madrid, ya oficial con Ángel Vázquez. Fui el primer alumno en Madrid que estudiaba Música de Cámara, Acompañamiento..., con acordeón. Aquí tuve la suerte de dar con una serie de profesores que estimaron el instrumento y participé en varios conciertos con otros instrumentos.

¿Te has presentado a algún concurso?

Sí, en la década de los 60 concursé en varios, quedando siempre de los primeros puestos.

Háblanos del quinteto "Nueva Imagen"

Funcionamos durante 8 u 9 años. Tocábamos todo tipo de transcripciones, yo mismo hice muchas adaptaciones. Para que un grupo funcione debe existir una determinada química, que es muy difícil de conseguir. Nosotros la teníamos.

¿Qué consideras que has aportado al mundo acordeonístico?

Como compositor no he hecho grandes cosas, no porque no tenga cualidades, ya que estudié Composición, sino porque soy muy crítico conmigo mismo, y si hago algo, lo quiero hacer bien. Mi gran aportación ha sido el conseguir que mi instrumento dentro del Conservatorio esté respetado e igualado al resto. En la actualidad no me dedico a tocar. Es muy difícil compaginar la pedagogía y ser concertista. Y si además, tienes una familia,..., no se dispone de tantas horas y hay que elegir. Sin duda lo echo de menos.

¿Cuáles son tus criterios para elaborar tu Programa de Estudios?

El repertorio debe aportar algo a la formación del intérprete. Simultáneo obras originales con transcripciones. ¿Por qué? Los acordeonistas somos novicios en la historia de la música. Nuestros compositores, no nos engañemos, no tienen la misma embergadura que pueden tener los Grandes Maestros. Por eso, éstos, nos pueden

aportar una experiencia inigualable que otras obras contemporáneas no pueden. Siempre hago la misma comparación: "El alumno es como un hijo para el profesor, y un padre intenta alimentar a su hijo lo mejor posible. Hay que darle un alimento que le nutra, y no sólo le puedes dar un tipo de alimento, debe ser variado, y, lo mejor que se disponga,..." Un alumno que no haya tocado nada de J.S.Bach, es un analfabeto musical.

¿Cuál es tu metodología en el Grado Elemental?

Cuando un niño empieza le guío tocando cosas que le suenen. Empiezo enseñando con Bajos Standard. La razón más principal es la económica. Una vez que el niño lleva dos años tocando, ya sí que le hago comprar un acordeón convertor. Creo que ésta es una enseñanza más progresiva, más escalonada, más tradicional. Lo que se pretende es conseguir buenos resultados. Y, ésto, a mí me funciona. Hay que motivar al niño musicalmente. Estoy observando, desde hace un tiempo, que hay muchos alumnos que el B.B. son muy buenos, pero tienen verdaderas dificultades para tocar B.S. Ésto no se puede consentir.

¿Cómo ves el futuro del acordeón?

Uno de los problemas más importantes de nuestra corta historia en nuestro encierro; en ésto coincidimos muchos. Debemos darnos a conocer. Si seguimos haciendo certámenes exclusivos para acordeonistas, estamos perdidos. Sería muy bueno el organizar concursos de composición en el cual el instrumento obligado fuera el acordeón, junto con otros instrumentos. Debemos proyectarnos hacia fuera, y no encerrarnos en nuestro ambiente puramente acordeonístico. Ésto es algo que ya debéis hacer vosotros, las nuevas generaciones.

**Susana del Pino Aguilera
Agurtzane Primo Porras**

INTRODUCCIÓN

Nació en 1952. Su primer acordeón fue un Scandalli de 80 bajos de tecla que le compró su abuelo en Barcelona; empezó estudiando con su padre, y, a los dos o tres años, éste le llevó a San Sebastián para estudiar con Bikondoa, con el que acabó sus estudios. Estudió armonía, contrapunto y fuga, y composición con Francisco Escudero y Tomás Aragües. Mientras realizaba sus estudios (de composición) participó en algunos certámenes obteniendo dos Primeros Premios en el "II Certamen de la Canción del Pescador", en el "III Concurso de Composición de Música Coral Vasca" y dos Primeros accesit en las ediciones IV y V de este último certamen.

Varios alumnos de su escuela han obtenido Primeros Premios en certámenes internacionales:

- Arantza Arruabarrena (Grand Prix International)
- Iddia Otegi (Grand Prix International y Certamen Internacional de Klingenthal)
- Iraitz Manterola (Grand Prix International y Certamen Internacional de Klingenthal)
- Iñaki Alberdi (Coupe Mondiale -CIA/IMC- Unesco y Certamen Internacional de Moscú).

En 1987 fundó la Orquesta de Acordeones "Txanpa" con la que actúa por varios países europeos, grabando un disco en 1991. Es invitado a participar como miembro del jurado internacional en los certámenes de Klingenthal y de Moscú. Actualmente dirige una Escuela de acordeón junto a su mujer, Miren.

¿Cómo fueron tus comienzos?

Comencé a dar clases de acordeón en la escuela privada de Bikondoa en San Sebastián. Era una escuela muy "progre", con circuito cerrado de TV en cabinas insonorizadas y mucha publicidad de "campeones europeos y mundiales", que tenía un gran éxito social y económico. Pero no me satisfacía nada el tener que dar muchas clases en poco tiempo y saber que, en muchos casos, ni siquiera dedicabas la atención necesaria que el alumno requería. Por eso lo dejé.

Intenté con unos amigos hacer un grupo de música pop. Nos lo pasamos muy bien... hacíamos nuestra propia música. Y, mientras tanto daba clases particulares en casa, tal y como a mí me gustaba, haciendo lo que en conciencia creía que debía de hacer. Aquí me convencí de las ventajas de los botones sobre el teclado porque accedes a más repertorio y, de cara a los niños es mucho más fácil, simplemente por las distancias. Aunque, una cosa tengo muy clara: el acordeón es un instrumento para hacer música, que hoy en día tiene aún limitaciones... pero la música no la hace el instrumento, sino el músico. De tal forma que, si el instrumentista es buen músico, sacará partido al instrumento toque el sistema que toque.

¿Cómo creasteis el "Centro Internacional de Estudios Acordeonísticos"?

Apostamos muchísimo por este proyecto. Intentamos buscar apoyo económico en las instituciones pero no sirvió de nada. Fue una ilusión muy fuerte: insonorización perfecta, unas cabinas amplias, para hacer incluso música de cámara, conseguimos el permiso de trabajo y de residencia para Lips... pero, no se supo aprovechar tal ocasión. El Concejal de Cultura de aquel momento prefirió hacer un Conservatorio en Hondarribia, que luego quedó en escuela de música. Se prefirió esto a apoyar nuestro proyecto. El centro se mantuvo durante dos años pero no era rentable, perdíamos mucho dinero. Además, en el mundo del acordeón, se ignoró. Pienso que todavía hay muchas reticencias, un temor increíble a que se vean las propias carencias de cada uno.

Por ello, con los alumnos se juega a guardarlos, a "defenderlos", a esconderlos para que éstos no vean que no sabemos tanto. Hay pocos profesores que sepan "soltar" al alumno cuando éste no puede progresar más con ellos y recomendarle dónde debería continuar su camino musical. Al alumno hay que darle información, confianza y seguridad y, cuando está preparado, hay que ir poco a poco dejándolo solo para que sea él quien vaya tomando sus decisiones. Este falso proteccionismo está muy desarrollado en el mundo acordeonístico.

¿Cómo lograste imponer el nivel interpretativo que querías conseguir?

Aún no lo he logrado... He aprendido el 90% de lo que sé de acordeón en Klingenthal (ex -DDR). En 1983, una alumna mía obtuvo el Primer Premio Infantil en el Grand Prix International celebrado en Neu-Isenburg (Alemania) y recibió una invitación para concursar al año siguiente en Klingenthal. En 1984 acudimos a este concurso en la entonces Alemania del Este y, con lo que vi y oí, descubrí, de repente, todo lo que me faltaba por aprender, que desde luego, era mucho.

En aquellos tiempos de bloques comunistas y capitalistas, Klingenthal era, para el acordeón, el punto de intercambio cultural por excelencia. Se puede decir que era la Universidad Europea del acordeón. Allí conocí a Ellegaard, Lips, Semionov, Rantanen, Mornet, Puchnowsky y muchos otros pedagogos del acordeón.

¿Qué piensas de los Concursos de acordeón actuales?

Yo mismo me presenté a varios concursos: al Campeonato de España, al Trofeo Mundial,... sin hacer grandes puestos. Ahora que llevo metido mucho tiempo en esto, me doy cuenta de que mi preparación psicológica y musical era nula. De esto he aprendido para cuando preparo a mis alumnos para concursar enfocarlo de una forma diferente, nada competitivo. Intento hacer ver al alumno que únicamente es una prueba con él mismo, de tal forma, que tenga que demostrar en un momento determinado toda su preparación, su bagage técnico-musical y su personalidad. Si se enfocara de esta manera, todo tipo de polémicas que surgen a través de los concursos estarían de más.

¿Cómo ves el ambiente acordeonístico en España?

Caótico.... (ja,ja,ja) No se puede aprender música en España. La música debe ser enseñada desde pequeño y el sistema de los Conservatorios y Escuelas de Música es negativo para los niños. No se puede aprender a tocar un instrumento dando clase una hora a la semana porque el niño necesita al profesor más habitualmente.

Yo, por ejemplo, doy dos clases a la semana a los pequeños, y si hace falta alguna más... pues se la doy. Esto creo que es imprescindible cuando se empieza. Por ello creo que la enseñanza pública es tan sólo válida en los altos niveles, porque ya un alumno avanzado sabe cómo organizar su tiempo y distribuirlo según sus prioridades... pero esto con un niño no lo puedes hacer, tienes que estar con él; y, debes enseñarle bien desde un principio sin pasar por alto cosas básicas, al tiempo que despiertas o desarrollas un sentimiento musical en él.

Inculcar una práctica diaria no se da hoy en día, y, es una condición sin la cual es imposible aprender música. Además, en este país no se apoya la música; no se está construyendo las bases necesarias para llegar a hacer músicos y, la mayor parte de los profesionales comulga con esta situación.

¿Cómo ves la asignatura en los Conservatorios?

No conozco todos... tan sólo conozco los de mi alrededor y hay unas enormes diferencias entre ellos. Por ejemplo, en el de San Sebastián, que es el más próximo, se piden unos enormes programas de mucha duración. Yo pienso que no hay que pedir cantidad sino calidad porque no hace falta un programa de dos horas para saber el nivel que tiene un alumno; para eso, con diez minutos tenemos suficiente.

Cuéntanos tus estrategias, tu metodología para empezar a enseñar a un alumno.

Creo que es muy importante que, desde el principio, el alumno se vea capaz de hacer música; aquella que le satisfaga, y, luego a través de ella, intento adaptar pequeños ejercicios técnicos para ir llevando esa música cada vez más lejos. A la vez intento establecer una buena relación de amistad con el alumno. No tengo Programa de Estudios. El repertorio lo elijo en función del alumno. ¿Por qué? Pues porque el alumno debe estar capacitado no sólo para resolver técnicamente los problemas sin también mentalmente preparado para comprender el carácter de la obra y sacarle partido.

Sobre los métodos he llegado a la conclusión de que valen para muy poco. Me gasté mucho dinero comprando todos los que encontré. Si me interesa algún gesto técnico que encuentro en ellos, lo aplico y listo... pero, por lo demás no ayudan. De todas formas, para los profesores que estén un poco perdidos o no tengan muchas ganas de trabajar, el método que ha editado recientemente Ricardo Llanos les indica perfectamente el camino a seguir y cómo dar correctamente los primeros pasos con el instrumento.

Cuando tienes un alumno problemático, ¿cómo consigues sacarlo adelante?

Depende de cuál sea el problema. En esta situación la música queda en segundo plano. Me planteo qué satisfacción musical puedo darle al alumno para que se encuentre como persona y hacerle sentir bien consigo mismo.

Háblanos sobre la Confederación Guipuzcoana.

Ahora se cumplen 25 años de su aniversario. La idea inicial fue de Bikondoa; quería favorecer el instrumento y se rodeó de padres de alumnos, conocidos... Los técnicos del instrumento éramos tres ó cuatro que terminábamos de estudiar con él en aquellos tiempos. Se hicieron cosas muy importantes. Al cabo de un tiempo, se disolvió y estuvo un par de años en el olvido. Y, entonces fue, cuando unos cuantos jóvenes que empezábamos vimos que era muy importante potenciarla, nos pusimos en marcha y... hasta hoy.

Hemos intentado traer a los mejores pedagogos que nos han mostrado sus sistemas de trabajo. Hemos puesto unas bases para un concurso que no tiene nada que ver con otros que se hacen en este país. Las bases son muy parecidas a Klingental. Y, aparte del certamen, está el concurso promocional para aquellos que llevan poco tiempo tocando, el Festival. Se trae a concertistas y la Junta Directiva se renueva cada cuatro años, con lo que ya vamos siendo bastantes los lo que nos ha tocado trabajar en este proyecto.

¿Qué opinas de la labor que están haciendo tus ex - alumnos?

Hay algunos que están en el plan pedagógico, unos más acomodados y otros con más ganas de experimentar cosas nuevas. Al nivel de interpretación, el exponente más claro es Iñaki Alberdi, que creo que es el único, que en España está apostando al 100% para la interpretación. Lleva una trayectoria magnífica y estoy convencido de que logrará su objetivo. También me parece el trabajo de Aitor Furundarena (un "talentazo de tío") abriendo nuevos caminos para en acordeón en la música folk.

¿Cuáles son tus proyectos a medio-largo plazo?

Jubilarme... (ja,ja,ja)

Danos algún consejo a los que estamos empezando.

Simplemente... que seáis honrados.

**Susana del Pino Aguilera
Agurtzane Primo Porras**

INTO THE DEPTH OF TIME

BIS C D-929

Hosokawa, Irino, Takahashi y Yun.

Mie Miki, Acordeón. Nobuko Imai, Viola.

No es muy frecuente la combinación sonora de viola y acordeón alrededor de la que gira el presente disco. Tampoco lo es la música para esta agrupación camerística y las intérpretes se sirven, en ocasiones, de transcripciones o revisiones de obras escritas originalmente para alguno de estos dos instrumentos. De cualquier manera, la mezcla resulta buena y tanto viola como acordeón llegan a fundirse. Esperemos que esta mezcla sirva para ir ampliando el repertorio camerístico.

Una obra de Toshio Hosokawa (Hiroshima, 1955) abre y da nombre genérico al disco: *In die Tiefe der Zeit*. Escrita originalmente para Violoncello, Acordeón y orquesta de cuerda en 1994 fue transcrita para viola y acordeón en 1996 por el propio compositor, quien se la dedicó a estas intérpretes. Hosokawa realizó estudios de piano, composición (con Isan Yun y Klaus Huber), teoría musical y análisis en Japón y Europa.

El compacto sigue con la única obra para viola solista que recoge. *Suite for Viola Solo* de Yoshiro Irino (Vladivostok, 1921-1980). Está articulada en tres movimientos *Sostenuto*, *Animato* y *Adagio*. Irino fue pionero de la música dodecafónica en Japón y ganó numerosos premios desde 1948.

A continuación tres obras de Yuji Takahashi (Tokio, 1938) *LINK*. La primera de ellas *Like Swans leaving the Lake* es la única pieza original para viola y acordeón del disco; junto con *St. George Blues* de Daniel Foley deben ser de las pocas piezas escritas para esta agrupación. Takahashi, que ha sido alumno de Iannis Xenakis y es conocido como pianista por sus grabaciones de la música para piano de Bach y Satie, escribió esta obra para Imai y Miki en 1995.

Like a Water Buffalo puede considerarse la composición más interesante si atendemos al número de acordeonistas que la han grabado: la propia Mie Miki, Friedrich Lips, Ángel Luis Castaño y Geir Draugsvoll. Escrita para Miki en 1985 sobre una melodía del propio autor para su grupo "Suigyu" de canción protesta asiática creado en 1978.

Ins Tal es una serie de seis piezas cortas dedicadas a Mie Miki. Es, sin duda, el más claro ejemplo de nacionalismo oriental, quizá debido a que algunos de los movimientos están basados en música escrita por Takahashi para la película *Michiko*.

El CD se cierra con una composición del coreano Isan Yun (Tongyong, 1917- Berlín, 1995). Yun, que en 1967 fue sacado de Berlín y conducido a su país a la fuerza acusado de espionaje, se esforzó en unir la tradición musical de Extremo Oriente con la escritura occidental dodecafónica. *Duo*, originalmente escrita para viola y piano en 1976, es una revisión del año 1993 para viola y acordeón.

Alfredo Calvo

Into the Depth of Time

- HOSOKAWA, Toshio** (b. 1955)
- 1 In die Tiefe der Zeit for viola and accordion (Schott) 17' 41
- IRINO, Yoshiro** (1921-1980)
- Suite for Viola Solo (1971) (M/a) 9' 52
- 2 I. *Sostenuto* 2' 50
- 3 II. *Animato* 2' 21
- 4 III. *Adagio* 4' 32
- TAKAHASHI, Yuji** (b. 1938)
- 5 Like Swans leaving the Lake (1995) for viola and accordion (M/s) 8' 46
- 6 Like a Water Buffalo (1985) for accordion solo (M/s) 9' 04
- Ins Tal** (1995) for accordion solo (M/s) 14' 38
- 7 I. [-] 4' 52
- 8 II. 'Windeshauch', a song from Nepal 2' 52
- 9 III. [-] 2' 57
- 10 IV. [-] 0' 46
- 11 V. [-] 1' 07
- 12 VI. Ein Lied des Fremders 1' 45
- YUN, Isang** (1917-1995)
- 13 Duo (1976, rev. 1993) for viola and accordion (Bote & Bock) 14' 27
Originally for viola and piano
- Mie Miki, accordion Nobuko Imai, viola

Toshio Hosokawa was born in Hiroshima in 1955 and studied piano and composition in Tokyo before moving to West Berlin to study with Isang Yun. His compositions have won him numerous prizes including a prestigious first prize in the composition competition on the occasion of the Berlin Philharmonic Orchestra's centenary. He has lectured widely in Europe as well as directing the Akiyoshidai Contemporary Music Festival since 1989. His first opera! commissioned by the City of Munich, was premiered in 1998.

In die Tiefe der Zeit was originally written for cello, accordion and strings. In connection with it, the composer writes of 'Listening deeply to one sound'; listening slowly, vertically to the landscape of a single sound. 'Like gazing raptly at a cloud as it slowly floats in the sky... The cello symbolizes the male principle, the accordion the female principle... The cello is a human voice, the accordion a sympathetic response to that voice, a fertile womb embracing it. It is a mythical landscape of music woven out of these two instruments and their background.' The transcription of the work, undertaken by the composer in 1996, is dedicated to the present performers.

Yoshiro Irino has come to be known as the founder of twelve-tone music in Japan. He made a serious study of the technique and worked rigorously within its confines, though with a strong sense of individuality. He also made an important contribution to establishing Western classical music in Japan. Prior to writing the *Suite for Viola Solo* in 1971, Yoshiro Irino had already tried writing for a single stringed instrument with his three *Movements for Solo Cello* which were premiered in 1969. The Suite for Viola is also in three movements: a free, almost improvisatory first movement, a sort of *perpeuum mobile* with a clear beat as the middle movement followed by a concluding *Adagio* based on melodic flow.

Born in Tokyo in 1938, **Yuji Takahashi** studied composition there before moving to Europe to study with Iannis Xenakis in 1963. From 1966 to 1972 he lived in the USA where he both performed as a pianist and lectured. Back in Japan he organized a composers' group known as TranSonic as well as recording as a pianist. He organized the first Pacific Rim Computer Music Festival and the Ikebukuro Cyber Cafe in 1991. He performs on computer and has come increasingly to write for Japanese traditional instruments.

Like Swans leaving the Lake was written for Nobuko Imai and Mie Miki in 1995. The title is borrowed from a stanza in the Buddhist text Dhammapada:

*Mindful people depart, they don't enjoy their abode.
Like swans leaving the lake, they leave this house and that house.*

In performance, the accordionist sits stage centre while the viola player is further back, stage right. The two instruments complement each other like the wings of a swan. The score provides models for basic finger movements which are then modulated by the performers. Each instrument is treated as multivoiced, the viola with the right hand bowing and left hand *pizzicato* and the accordion with the stereo effect of both manuals as well as changes of register. Ricochets suggest the fluttering of wings. The piece ends with the performers chanting the Pali canon in Theravada Buddhist style! the voices gradually overpowering the instruments.

Yuji Takahashi wrote *Like a Water Buffalo* for Mie Miki in 1985. She had asked for a piece for her instrument that would speak from the heart. The melody was borrowed from a piece that the composer had written for his own ensemble 'Suigyu' (Water Buffalo) some years earlier. The text of the original song began: 'The song is born from the people's sorrow. Singers may not last, but the song ploughs on like a water buffalo...'

Ins Tal is an original composition for accordion by Yuji Takahashi, written in Tokyo in 1982. The work consists of six pieces. The first four pieces are based on material from the Japanese film *Michiko* for which Yuji Takahashi wrote the music. The film relates the story of a woman who loses her speech and who! little by little, recovers her memory. The six pieces treat the following themes:

1. A fragment of memory runs back through the frequent repetition of her own name.
2. A lady from Nepal sings a song for her beloved from her native land.
3. A scene in the film in which the lady walks along the bank of the river, picking up stones.
4. A painting of towers and countryside.
5. This piece was written as early as 1976 for the sixtieth birthday of the Japanese composer! author and critic Minao Shibata.
6. A homeless Palestinian poet sings a song asking the wind and the night to take a message to her home.

Ins Tāl is dedicated to Mie Miki; the first performance took place in Aachen, at a concert in aid of Amnesty International, on 3rd March 1983. The first Japanese

performance was in Tokyo on 23rd March 1983. Both performances were given by Mie Miki.

The Korean composer **Isang Yun** was born in Tongyong in 1917 and died in Berlin in 1995. He started studying music in Seoul in 1934 and then moved to Japan! first to Osaka and then to Tokyo where he studied composition with Tomojiro Ikenouchi. He fought in the underground movement against the Japanese when they occupied his homeland, ending up as a political prisoner. After winning Seoul's Grand Culture Prize he was able to take up his studies again in Paris and Berlin and to attend the Darmstadt workshops. In 1967 he was accused of spying for North Korea and was several times sentenced to death . Released after international protests, he returned to Germany in 1971.

Isang Yun's duo from 1976, originally scored for viola and piano, bears witness to the suffering spirit. Initially the writing allows the viola a degree of dominance. There are abrupt shifts ranging from tender, almost lyrical passages to severe, almost painful dissonances with a roughness in the accordion. In his effort to communicate Yun makes few concessions to the listener.

Mie Miki was born in Tokyo in 1956 and started playing the accordion at the age of four. At the age of sixteen she moved to Germany where she continued her studies at the Trossingen Academy. In the first two years after her arrival she won first prize in the junior division of the Klingenthal International Accordion Competition. She graduated from the piano department of the Hanover Academy in 1981. As one of the world's leading accordion players Mie Miki has been invited to perform at music festivals all over the world as well as giving masterclasses. She made her Japanese debut with the Sapporo Symphony Orchestra in 1977, appeared in New York for the first time in 1985 and in London in 1991. Mie Miki performs principally in Europe but returns regularly for concerts in Japan, including an annual concert in the Casals Hall in Tokyo.

Nobuko Imai studied at the famous Toho School of Music in Tokyo and then at Yale University and the Juilliard School. She is the only violist to have won the highest prizes at both the Munich and Geneva International Viola Competitions,

and she was formerly a member of the esteemed Vermeer Quartet. Miss Imai is now established as a distinguished international soloist, and as well as appearing regularly in Holland, where she now lives, her career takes her to major cities in Europe, the USA and Japan. She has worked with major orchestras all over the world such as

the Berlin Philharmonic Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Vienna Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, the BBC orchestras, the Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra and Tokyo's NHK Symphony Orchestra. Nobuko Imai is a regular guest at the Marlboro Festival and has also appeared at the Lockenhaus, Casals, Aldeburgh and South Bank Summer Music Festivals, the International Viola Congress in Houston and the BBC Proms. Nobuko Imai has been awarded many prizes, including the Avon Arts Award (1993), the Education Minister's Art Prize of Music by the Japanese Agency of Cultural Affairs (1994) and the Mobil Prize of Japan (1995). In 1996 she received Japan's most prestigious music prize, the Suntory Hall Prize, awarded to her by a unanimous jury. She is Professor at the College of Music in Detmold, Germany. She appears on 12 other BIS recordings.

INSTRUMENTARIUM

Viola: Andreas Guarnerius, Cremona 1690

Accordion: Giovanni Gola

Recording data: April 1998 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones microphone amplifier by Didrik De Geer. Stockholm: Genex GX 8000 MOD

recorder: Stax headphones. **A 20-bit recording**

Producer: Hans Kipfer

Digital editing: Oliver Curdt

Cover text: The composers (trans. Kelly Baxter) and BIS

Translations: Julius Wender (German). Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover photograph: C) Hiroshi Koiwai

Back cover photograph: © Norimitsu Kodama

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd . Harrogate, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England.

Printing: Offizin Paul Hartung, Hamburg, Germany 1998

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

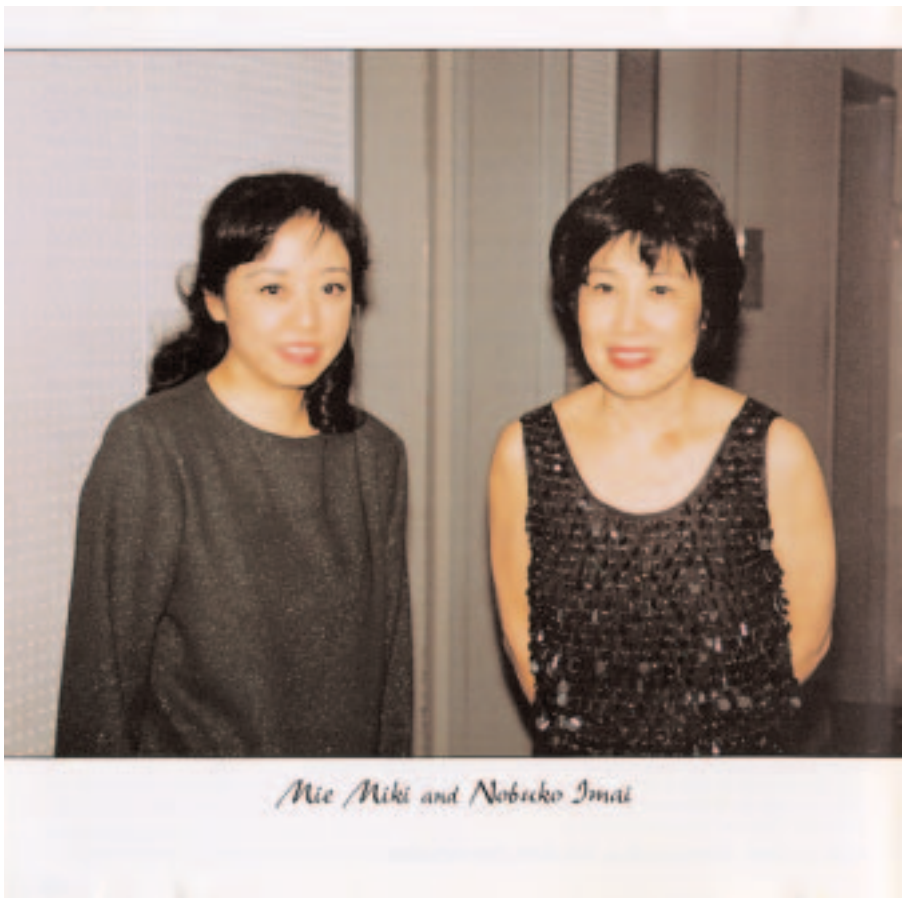
Grammofon AB BIS, Bragevägen 2, SE-182 64 Djursholm, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 755 4100; Fax: 08 (Int.+46 8) 755 7676.

BIS can also be contacted via e-mail: bis@algonet.se

Internet Website: <http://www.bis.se>

© & ® 1998, Grammofon AB BIS, Djursholm.



Mie Miki and Nobuko Imai

TEMARIO PROFESORES DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS

ACORDEÓN

(Publicado, parte A en el B.O.E. 27 de marzo de 1992 y parte B en el B.O.E. de 28 de abril de 1994)

MAYO 1998

Acordeón

- Tema 1. Antecedentes. Origen de los distintos componentes del instrumento. Principio sonoro, accionamiento manual del fuelle, mecanismos de los distintos manuales, aplicación instrumental de los principios básicos del lenguaje armónico-tonal, etc.
- Tema 2. Evolución. Pasos más importantes que han trascendido en el desarrollo y configuración del acordeón dentro del conjunto de instrumentos de lengüeta libre: Análisis de su evolución desde el punto de vista histórico y geográfico.
- Tema 3. Situación y configuración actual del instrumento en el ámbito internacional. Tendencias sobre la concepción del mismo y sus posibilidades de desarrollo desde la perspectiva histórica.
- Tema 4. Características físico-acústicas de la lengüeta libre Análisis organológico de su diversa aplicación instrumental.
- Tema 5. La familia de instrumentos de lengüeta libre: Clasificación, y análisis comparado de los mismos.
- Tema 6. Análisis organológico del acordeón: Descripción, elementos constitutivos, proceso de fabricación, etc.
- Tema 7. Análisis comparado de los diversos tipos de acordeón, Similitudes, diferencias, ventajas e inconvenientes, etc.
- Tema 8. Aportaciones del acordeón al panorama instrumental desde el punto de vista organológico. Clasificación del mismo dentro de conjunto instrumental.
- Tema 9. La escritura acordeonística: Características y tipos de escritura. Análisis de su evolución desde la perspectiva histórica.
- Tema 10. Compositores más representativos que han escrito para el instrumento: Análisis de sus características más destacables, aportaciones a la literatura del instrumento, etc.

- Tema 11. La música contemporánea para acordeón: Características generales, aportaciones del instrumento al panorama compositivo, grafías, lenguajes. recursos compositivos, etc.
- Tema 12. El repertorio acordeonístico. Criterios de clasificación y selección. Fuentes de documentación acordeonística: Bibliografía. grabaciones, publicaciones, etc.
- Tema 13. La interpretación musical: Consideraciones interpretativas sobre las relaciones entre compositor, obra, partitura, intérprete, instrumento, públicos... Planteamiento sobre el enfoque pedagógico de tales elementos.
- Tema 14. Características técnico-interpretativas del instrumento: Aspectos dinámicos, tímbricos, tonales, articularios, de fraseo, etc. Características del instrumento en la interpretación polifónica.
- Tema 15. Principios básicos de anatomía funcional aplicados en la interpretación acordeonística; Adaptación anatómica aplicada a la mecánica de los diversos manuales, constantes y variables funcionales en los distintos tipos de instrumento (tamaño, forma, peso, etc.), adaptación anatómica aplicada al movimiento del instrumento, etc.
- Tema 16. Características interpretativas de los diversos géneros estilos musicales a tener en cuenta en la interpretación acordeonística, análisis desde su perspectiva histórica: Tempo, ritmo, timbre. fraseo, articulación, abreviaturas ornamentales, etc. La transcripción acordeonística de la música para tecla.
- Tema 17. La transcripción: Conceptos generales, antecedentes históricos, justificaciones y criterios sobre la interpretación de transcripciones. La transcripción acordeonística frente a las corrientes de interpretación histórica. Planteamientos pedagógicos sobre las transcripciones. Relación entre obra original y transcripción. El transcriptor.
- Tema 18. Interpretación de la música contemporánea: Autores, grafías, planteamientos interpretativos, técnicas y recursos, etc.
- Tema 19. La digitación acordeonística. Análisis comparado y metodologías del estudio de la digitación en cada uno de los diversos sistemas manuales.
- Tema 20. Concepciones actuales sobre la educación musical, Planteamientos pedagógicos de la enseñanza musical. La enseñanza instrumental en el ámbito de la educación musical: Consideraciones Pedagógicas.
- Tema 21. Conocimientos básicos sobre psicología del aprendizaje musical aplicada a la pedagogía del instrumento: Métodos de estudio, procesos analíticos/sintéticos, lógicos/psicológicos, la motivación , etc. Características y planteamientos pedagógicos en las distintas fases del proceso de enseñanza-aprendizaje.
- Tema 22. Características y planteamientos pedagógicos de la iniciación instrumental en el niño. Aportaciones del instrumento dentro de la educación musical infantil.

- Tema 23. Análisis y evolución de las distintas concepciones y metodologías pedagógicas aplicadas a la enseñanza del acordeón. Tendencias actuales. La enseñanza del acordeón en España.
- Tema 24. Planteamientos pedagógicos sobre los planes de estudio del instrumento. El programa de estudios: Criterios pedagógicos , objetivos, contenidos, material pedagógico, metodologías, distribución temporal, criterios de evaluación, etc.
- Tema 25. Bibliografía y repertorio pedagógico: Criterios de clasificación, selección y aplicación pedagógica en los programas de estudios, autores, escuelas pedagógicas, etc.
- Tema 26. Planteamientos metodológicos en los distintos aspectos del aprendizaje: Criterios sobre la memorización, relación entre las dificultades técnicas y conceptuales, criterios sobre la aplicación pedagógica de los ejercicios de mecanismo y técnica, aportaciones del análisis de la partitura en el estudio de la obra, etc.
- Tema 27. La familia de instrumentos de lengüeta libre: Análisis sociológico-musical. Entorno socio-cultural en el que aparecen, evolución y función social, etc
- Tema 28. Evolución histórica de la concepción y función social del acordeón. Aportaciones del instrumento al panorama instrumental desde la perspectiva sociológico-musical.
- Tema 29. Aspectos sociológicos del acordeón dentro de los ámbitos de la música popular y el folklore musical.
- Tema 30. El acordeón en las distintas comunidades nacionales: Antecedentes, evolución y situación actual, influencias externas, etc.

CUESTIONARIO DE CARÁCTER DIDÁCTICO Y DE CONTENIDO EDUCATIVO GENERAL

(PARTE B)

- Tema 1. La música en la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE): Normas de desarrollo. Organización de los conservatorios de danza: Funciones de sus órganos directivos y colegiados; los órganos de coordinación docente.
- Tema 2. Valoración de la propia especialidad en el contexto de la enseñanza musical de carácter profesional. Su relación con los objetivos generales establecidos en la nueva ordenación del sistema educativo. Su relación con otras disciplinas, y criterios sobre su función en el proyecto del centro.
- Tema 3. Características del desarrollo evolutivo del niño y del adolescente. su aplicación en la enseñanza musical. Principios psicopedagógicos y didácticos de la enseñanza de la especialidad por la que se opta en los distintos niveles.
- Tema 4. La programación: Principios psicopedagógicos y didácticos; vinculación con el proyecto curricular. Estructura de las unidades didácticas: Concreción y aplicaciones en los grados elemental y medio de la especialidad correspondiente.
- Tema 5. La evaluación. Función de los criterios de evaluación. Evaluación del alumno y del proceso de enseñanza-aprendizaje. Procedimientos e instrumentos de evaluación. La autoevaluación. La coevaluación. La calificación. La recuperación.
- Tema 6. La acción tutelar en los conservatorios de música. Funciones y actividades tutelares. El tutor y su relación con el equipo docente y con los alumnos. El papel de la familia en la educación musical. Colaboración de Profesores y padres en las distintas etapas educativas.
- Tema 7. La clase colectiva y su función en el proceso educativo. Didáctica y metodología de la clase en grupo. Estructura de las unidades didácticas.
- Tema 8. Bibliografía especializada, relacionada con la didáctica de la especialidad por la que se opta. Recursos didácticos: Materiales, medios audiovisuales e informáticos, medios extraescolares. Criterios para su selección y para su utilización en el aula.



PEQUEÑA «FORMA SONATA»

MÚSICA PARA ACORDEÓN

JULIO SÁNCHEZ LEÓN, 1995

NOTAS SOBRE «PEQUEÑA FORMA SONATA»

Intentaré en no demasiadas palabras hacer un breve comentario y análisis de ésta, mi primera obra para acordeón.

Como su nombre indica esta obra responde al esquema básico de «forma sonata» clásica, es decir, primer tema, segundo tema, desarrollo, reexposición y final. De manera más gráfica represento con extractos de música dónde empieza y termina cada uno de los temas.

The diagram illustrates the structure of the sonata form with musical extracts and labels:

- tema 1:** The first section, marked *f* (forte), is shown in 3/4 time. It consists of two staves of music.
- enlaces:** The second section, also marked *f*, consists of two staves of music.
- tema 2:** The third section, marked *mp* (mezzo-piano), consists of two staves of music.
- desarrollo:** The fourth section, marked *p* (piano), consists of two staves of music.
- reexposición y final:** The final section, marked *f*, consists of two staves of music.

ORIENTACIONES PEDAGÓGICAS E INTERPRETATIVAS

Aunque no fue el propósito inicial de la obra, de ella se pueden extraer algunas características particulares que la hacen apropiada para el estudio:

1. Diferentes símbolos de articulación y fraseo entre los dos manuales, que obligan a hacer un estudio diferenciado de cada uno de ellos.
2. Para el estudio de M I I I conviene hacer un análisis previo, puesto que en muchos compases, se utilizan progresiones ascendentes y descendentes de tono, lo cual, si es estudiado convenientemente puede ahorrar mucho tiempo de trabajo en el instrumento.
3. Aunque se indican registraciones durante toda la obra, es conveniente e incluso necesario cambiarlas o eliminarlas por completo, para que sea el estudiante quien las ponga atendiendo a factores interpretativos, formales o propios de cada instrumento.

Por último añadir que esta composición puede ser apropiada para alumnos de 4º curso de grado elemental o 1º de grado medio LOGSE, aunque deberá ser siempre el profesor interesado en la obra quien determine el momento más apropiado para interpretarla.

PEQUEÑA «FORMA SONATA»

JULIO SÁNCHEZ LEÓN, 1995

 ♩ = 100-110 allegro



The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of two staves each. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system features a fermata over the first measure of the upper staff. The third system includes a forte (f) dynamic and a fermata over the first measure of the upper staff. The fourth system concludes with repeat signs and a fermata over the final measure of the upper staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a circled fermata symbol. The bass clef staff contains a bass line with chords and a dynamic marking of *mp*.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with dotted notes. The bass clef staff continues the bass line with chords.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a fermata. The bass clef staff has a dynamic marking of *f* and includes a treble clef staff with a fermata.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with accents. The bass clef staff has a dynamic marking of *p* and includes a treble clef staff with a fermata.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with accents and a fermata. The bass clef staff has a dynamic marking of *p* and includes a treble clef staff with a fermata.

mf

tr~

tr~

mf

sfz

f

8av

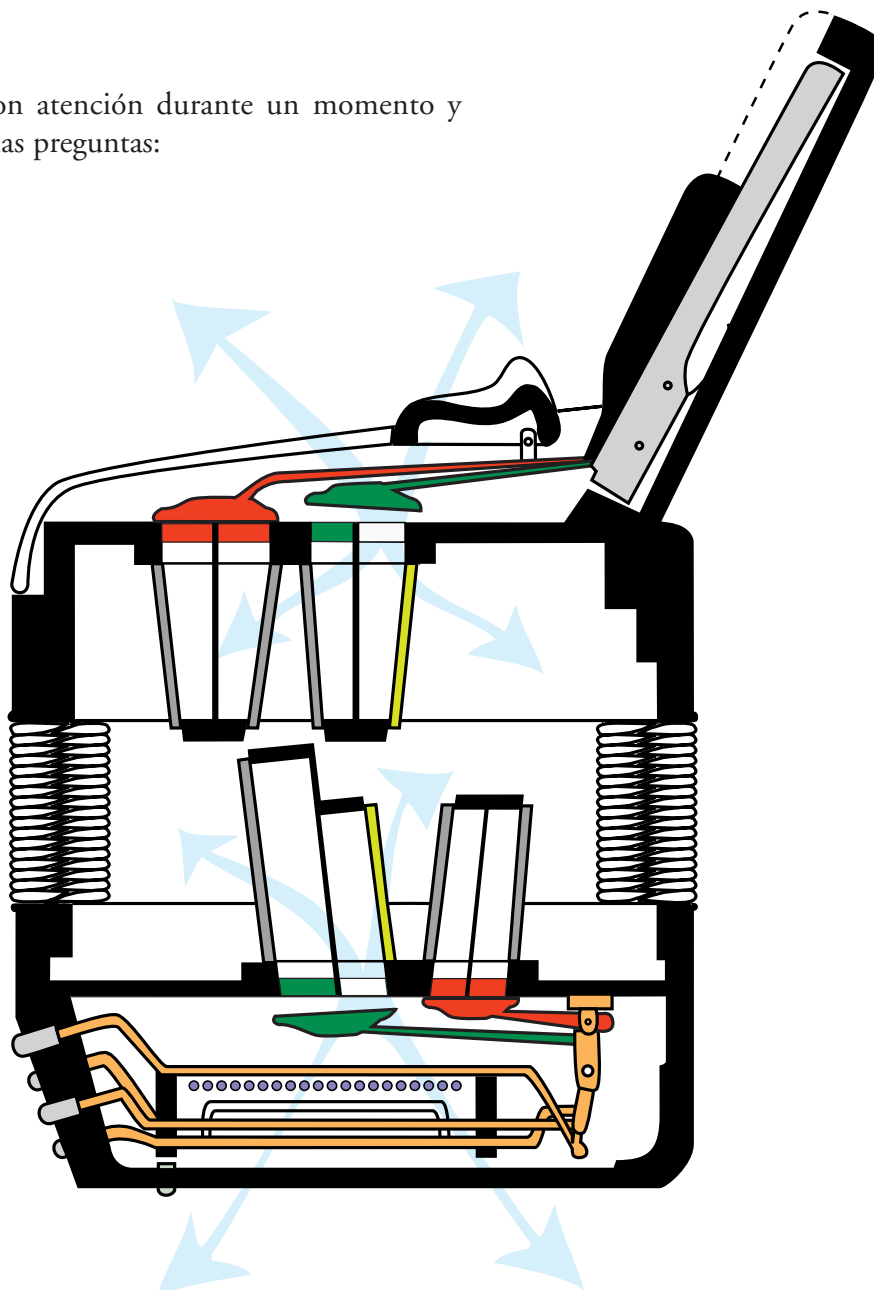
ff

sfz

8va

¿Qué ves?

Observa con atención durante un momento y contesta a las preguntas:



¿Cuántos lengüeteros tiene el acordeón?

¿Cuántos están sonando?

¿Cuántas válvulas están abiertas?

¿Está pulsada la tecla del MI?

¿De qué color son las lengüetas que suenan?

¿Qué color representa al sonido?

¿De qué color es el orificio por el que pasa el aire: blanco, verde o rojo?

¿En qué dirección circula el aire cuando se abre el fuelle: hacia el interior o hacia el exterior?