



## ÍNDICE

PORTADA: <a href="http://csmart.design.ru/accordion/accordion.jpg">http://csmart.design.ru/accordion/accordion.jpg</a>	0
ÍNDICE	1
EDITORIAL <i>(Metamorfosis)</i>	2
SONATA "ET EXSPECTO" <i>(Tito Marcos)</i>	4
PRUEBA DE LECTURA A VISTA CURSO 2003/04 <i>(Tito Marcos)</i>	19
CUESTIONARIOS OPOSICIONES <i>(Metamorfosis)</i>	21
THE INS AND OUTS OF THE ACCORDION <i>(Metamorfosis)</i>	30
REPRESENTACIONES MENTALES <i>(Tito Marcos)</i>	35
CODIFICACIÓN SEMÁNTICA Y AGRUPAMIENTOS MOTORES <i>(Tito Marcos)</i>	47
PROGRAMAS DE AUDICIONES <i>(Alumnos)</i>	50

### Los Ninghuno

Uno de los hechos sociales que más llaman la atención en nuestros días desde el punto de vista de la antropología musical, en concreto desde su perspectiva evolutiva, es, sin duda, el representado por el grupo humano de los "Ninghuno".

Al igual que los "Sinvaalmas" o "Ninhá" localizados en pequeños asentamientos por todo el continente africano, o los "Comghana" de las selvas meridionales amazónicas, los "Ninghuno" se hallan ampliamente diseminados en pequeñas comunidades por todo el mundo, siendo una de las principales características diferenciadoras de este grupo social y humano, aunque no la más importante, su inexistencia, de ahí que, hasta el momento, sean pocos los estudios realizados sobre esta población.

Ante el desafío de este hecho, desde hace ya varios años, algunas Universidades en todo el mundo han creado diversos Departamentos interdisciplinarios integrados por grupos de científicos y pensadores con el fin de desarrollar técnicas de investigación que permitan el estudio de este extraño fenómeno social. Especialistas en diversos campos del conocimiento, expertos en sociología evolutiva, neurobiólogos, asistentes sociales, psicólogos cognitivos, paramusicólogos, especialistas en inteligencia artificial y migraciones humanas, lingüistas, teólogos y pianistas, etc. buscan una explicación para el hecho de que algo inexistente pueda tener una presencia virtual tan intensa en todas las culturas del mundo.

Entre las características sociales de este grupo humano, lo que más fascina a los científicos es su sistema de comunicación. Algunos hallazgos a través de experimentos realizados con videntes profesionales y especialistas en fenómenos paranormales parecen demostrar que los "Ninghuno" utilizan un lenguaje propio para comunicarse a través de un complejo y desconocido aparato, compuesto principalmente de materia orgánica, que, parece ser, llevan adosado a su propio cuerpo mediante una especie de correas, y con el que emiten y perciben mensajes que se perciben inconscientemente, o sea, sin consciencia de haberlos percibido, pero de los cuales, según dicen, se mantiene un recuerdo nítido que se almacena en forma de memoria autobiográfica asociado a intensas vivencias.

Pocos son los videntes que han podido explicar la experiencia de lo que ellos llaman "una presencia inexistente", "visión auditiva" o "audición corpórea" puesto que según cuentan después de haber tenido tal experiencia dicen recordar una sensación de haber visto u oído algo, como si la apariencia extrasensorial de algún ser extraño hubiera estado emitiendo música o un lenguaje similar, seguido de un agradable cosquilleo en el interior de los oídos y una ligera excitación sexual percibida en las manos, así como una especie de recuerdo de sabor dulzón mezclado con olores de la infancia. Incluso hay quien habla de presencias auditivas en grupo de "Ninghunos", aunque ningún vidente ha sido capaz de explicar de forma coherente semejante experiencia para la que presumiblemente nuestro sistema emocional no esté aún preparado. Hay incluso quien habla de presencias extraterrestres.

Algunos sociólogos han dado la voz de alarma ante el hecho de que un sector grande de la juventud en todo el mundo ha empezado a tener algunos síntomas extraños: sueños de los que no se quiere despertar, sonrisa incontrolada e incluso explosiones de risa al pensar profundamente, tendencia a alzar la mirada o a mirar al horizonte, huida hacia las costas, propensión al baile incontrolado, suspiros en forma de guiños de complicidad, etc. que presumiblemente asocian a la presencia de los Ninghuno.

Los teólogos, principales especialistas en fenómenos virtuales, y sector ampliamente sensibilizado ante los problemas de la juventud, han dado la voz de alarma sobre este hecho que consideran como una de las mayores plagas que padece nuestra sociedad, y en el que claramente ven la mano siniestra del Mal disfrazado, esta vez, de Placer. Dado es así que el Sumo Pontífice, ante la gravedad del problema, ha decidido reunirse recientemente en Japón con los máximos mandatarios de los principales países que más se preocupan en estos momentos de salvaguardar los valores éticos y humanos en el mundo, y que velan especialmente por la población infantil: Estados Unidos,

Inglaterra y España, con el fin de publicar un informe universal, a modo de encíclica preventiva de carácter apocalíptico: *musica serum acordi onerum*, conocida en los países del Este, ampliamente afectados por este mal, como *ni urbi niet orbi sin acordi seremun: tenebrae facta sum*. La encíclica hace especial referencia a determinadas músicas del mundo como posible causa de este comportamiento en la juventud y concretamente a la transmisión de este mal a través de algunos instrumentos musicales considerados perversos.

Como medida de precaución y ante el temor de que la presencia indiscriminada de los Ninghuno pudiera ser consecuencia de algún tipo de virus psicobacteriológico se ha llegado a prohibir la música en determinadas esquinas de las calles y bocas de metro de algunas de las principales ciudades de los países más pobres en todo el mundo, lugares donde mayormente se han detectado indicios de estas *presencias* o *influencias*, cerrándose incluso algunos Centros de enseñanza musical donde al parecer, en los últimos tiempos, habían aparecido síntomas de contagio entre algunos de sus alumnos, población esta de alto riesgo por su sensibilidad a la abstracción; así como también se ha decidido poner en cuarentena a determinados miembros de sus equipos rectores, muchos de los cuales, ya evidentemente infectados, presentaban dibujada en su rostro una ligera sonrisa placentera acompañada de profundos suspiros complacientes. De paso, como es normal en este tipo de situaciones, y como medida de precaución, se ha decidido bombardear preventivamente con armas bacteriológicas de destrucción masiva algunas poblaciones civiles, sólo las más pobres y las de mayor población infantil, que presumiblemente podrían ser las más susceptibles de poder llegar a estar, con toda probabilidad, posiblemente afectadas.

Paradójicamente, y pesar de estas medidas, la existencia de los Ninghuno en el mundo cada vez es mayor y la percepción de su presencia cada vez más nítida.

Año 3013

Hola, me llamo Uhna y tengo 6 años de edad. Me han matriculado en un Centro de enseñanza musical y estoy muy contenta. Además de comunicación musical estudio siete instrumentos. Pero hay uno que es el que más me gusta de todos. Puedo bailar mientras lo toco y suena en todas direcciones y con colores. Me gusta porque siento cosquillas en los dedos al tocarlo y hago música con el mar. A veces le pongo el sonido de mi voz y canto canciones con él. Además de la música también me gusta mucho jugar a recordar el futuro. Siempre estoy riendo. Hahhh...



## SONATA "ET EXPECTO"

<http://acordeon.eresmas.net/meta5/sonata.html>

### INTRODUCCIÓN

A partir de una información visual (lectura) un intérprete es capaz de elaborar diversas representaciones de un mismo conocimiento traduciendo el input visual (formato papel) en una codificación auditiva, semántico/comprendensiva, topográfico/motora, etc. (formato mental), configurando estas representaciones en función de las demandas del objetivo planteado: análisis, lectura a vista, interpretación, improvisación, composición, etc. Un músico que pretendiera realizar un análisis estético de una obra para escribir el programa de mano de una audición construiría una representación mental muy diferente de la misma obra, que si su objetivo fuera ser él mismo quien la interpretara. Lo importante de este hecho no sería que el conocimiento pudiera representarse de diversas formas, sino la capacidad de disponer simultáneamente de distintas representaciones cambiando una determinada configuración a otra según las necesidades: así, el mismo músico podría dar una conferencia analizando la obra y acto seguido, activando otra configuración, interpretarla, o bien intercalarlas en un proceso continuo de lectura a vista, análisis, improvisación, etc.

Con el objetivo de crear un marco de trabajo para analizar cómo se configura el conocimiento en función de un objetivo se parte de un ejemplo musical y de un modelo simple de explicación: nos imaginamos cada tipo de codificación de la obra (semántica, topográfica, sonora, motora, etc.) como una serie de capas de conocimiento superpuestas que se activan en paralelo (siguiendo los modelos conexionistas...) constituyendo cada ordenación de la disposición de capas una configuración del conocimiento que se adaptaría al tipo de tarea (análisis comprensivo, lectura a vista, interpretación, improvisación, etc.): un conocimiento distribuido en capas en una especie de papel de cebolla transparente a nuestra atención e introspección cuya ordenación permitiría a la memoria operativa procesar un agrupamiento de salida (hablado o motor) según el objetivo.

### MATERIAL DE TRABAJO:

Para ver un ejemplo de desarrollo del tema consultar:

<http://acordeon.eresmas.net/meta5/sonata.html>

# SONATA "et exspecto" Tiempo II

7 = 36  
16 = 36

MIII *p*

*mp*

MII

♩ = 84 (♩ = ♩)

*p* *mf* *f*

*mp*

MII MIII

*mf* *f* *mf* *f* *ff*

*mp* *rit.* *p*

MII

*mf* *f* *mf* *f* *mf* *p*

*f* *mf* *f* *mf* *p*

Reexposición Tiempo I

TEXTURA MELÓDICA  
ESTRUCTURA DE IDEAS

The score consists of four systems of musical notation, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are color-coded: red for E, green for D, blue for A, and orange for D. Dynamic markings include *p*, *mf*, *f*, and *ff*. Structural annotations include *E<sub>stable</sub>*, *D<sub>descendente</sub>*, and *A<sub>ascendente</sub>* with arrows indicating the direction of the melodic lines. The first system shows a melodic line starting on E (stable), moving down to D (descendente), and then up to A (ascendente). The second system shows a sequence of notes: E, D, A, E, D, A, D, A, A. The third system shows: A, D, A, D(E), A, A. The fourth system shows: D, D, D', A, A, A('D).

SERIES ASCENDENTE/DESCENDENTES

serie 1/1/1 ...	
+1 +1 ...	-1 -1 ...
• • •	• • •
+1 +1 ...	-1 -1 ...

serie 5/4/5/4/ ...	
-5 -4 -5 ...	+1 +1 ...
• • •	• • •
+1 +1 ...	-1 -1 ...

serie 4/4/4/ ...	
+4 +4 +4 ...	-1 -1 ...
• • •	• • •
-1 -1 ...	+4 +4 ...

serie 4/4/4 ...	
-4 -4 -4 ...	+1 +1 ...
• • •	• • •
+1 +1 ...	-4 -4 ...

inversión

The musical score consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a  $8^{\text{va}}$  (octave) sign and a  $MIII$  (triple meter) sign. The notes are color-coded: blue for ascending and green for descending. Fingerings are indicated by numbers 4 and 5. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The second system continues the piece with similar notation and dynamics, including *ff* and *p*. The score is annotated with red double-headed arrows indicating intervals and red curved lines connecting notes across staves.

## TEXTURA ARMÓNICA

8<sup>a</sup> ♩ = 84 (♩ = ♩.)

MII

8<sup>a</sup> ♩ = 84

MII MIII

Movimiento armónico descendente: (tres transposiciones)

1 2 1 2 1 2 1 2 1  
 Acordes Mayores B<sup>b</sup> D G B E A<sup>b</sup> D<sup>b</sup> F B<sup>b</sup> D Fm

Modo (1/2...) b • b • • # • b • b • • •

**Estrategia de estudio:** a): progresión descendente de acordes mayores por terceras menores

b): cadencia de *enlace*:  $\frac{6}{4}$  5 (V/I)

c): serie melódica: modo 1/2/1/2...

d): etc.

8<sup>a</sup> ♩ = 84

MII

# FÓRMULAS ARMÓNICAS

Movimiento horizontal (motivos de *arranque*)

Motivos (gruppettos !)

eje

Movimientos ascendentes/descendentes/zigzagueantes

Modo (4/3...) desc.

Modo (3/3...) desc.

Modo (3/3...) asc.

Serie (3 de 4...) desc.

Serie (3 de 4...) asc.

Movimiento armónico descendente: (tres transposiciones)

Acordes Mayores

Modo (1/2...)

Estrategia de estudio: a) progresión descendente de acordes mayores por terceras menores  
 b) cadencia de *enlace*:  $\frac{6}{4} \ 5 \ (V/I)$   
 c) serie melódica: modo 1/2/1/2...  
 d) etc.

$8^a$   $\text{♩} = 84$

*mp* *rit.* *p*

MII









## ASPECTOS RÍTMICOS

Desarrollo rítmico: continuo sonoro...



Articulación dinámica



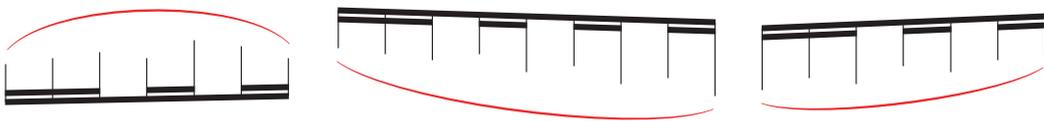
Estructuración de motivos: grupos



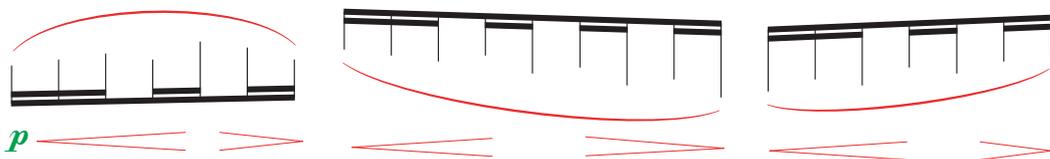
Integración melódica: condicionamiento rítmico...



Integración fraseo/articulatoria



Integración dinámico/expresiva: condicionamiento dinámico/agógico...



ESQUEMA RÍTMICO

First system of musical notation with a piano (*p*) dynamic marking.

Second system of musical notation with dynamic markings *p*, *mf*, and *f*.

Third system of musical notation with dynamic markings *mf*, *f*, and *ff*.

Fourth system of musical notation with dynamic markings *mf*, *f*, and *p*.

CONTORNO MELÓDICO

Octavas

4a  
3a  
2a  
1a

*p* *mf* *f* *sf*

*mf* *f* *sf* *f* *mf* *p*

FRASEO DINÁMICO

Niveles dinámicos

*sf* *f* *mf* *mp* *p*

*p* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *p*

ESQUEMA MELÓDICO

The image displays a musical score for a piece titled "ESQUEMA MELÓDICO". The score is written on a single staff in bass clef, featuring a series of melodic lines. The dynamics are indicated by green text: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Red slurs and hairpins are used to delineate phrases and indicate dynamic changes. The score is divided into several measures, with the first measure starting with a *p* dynamic. The second measure begins with a *mf* dynamic, and the third measure starts with a *f* dynamic. The fourth measure is marked *ff*. The fifth measure returns to *mf*, and the sixth measure is marked *f*. The seventh measure is marked *mf*, and the eighth measure is marked *f*. The ninth measure is marked *f*, and the tenth measure is marked *p*. The eleventh measure is marked *mf*, and the twelfth measure is marked *f*. The thirteenth measure is marked *f*, and the fourteenth measure is marked *p*. The score concludes with a *p* dynamic.

ESQUEMA DEL CONTORNO MELÓDICO

The diagram illustrates the melodic contour of a piece, divided into five systems. Each system features a blue staff with black notes, some marked with accidentals (sharps and flats). Red and green dots are placed above the notes, and red and green arrows indicate pitch movement. A color-coded bar at the top of each system shows a green section followed by a red section. Dynamic markings (*p*, *mf*, *f*, *ff*) are placed below the staff, often with wedge-shaped symbols indicating crescendos or decrescendos. The first system starts with a *p* dynamic. The second system begins with a *p* dynamic and ends with a *f* dynamic. The third system starts with a *mf* dynamic and ends with a *ff* dynamic. The fourth system begins with a *mf* dynamic and ends with a *f* dynamic. The fifth system starts with a *f* dynamic and ends with a *p* dynamic.

⊙

*p*

+ *f*

MIII ⊙

+ *f*

2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> baja

2<sup>a</sup> A FIN  
▲

+ *p*

MII

○	○
○	○

MIII ⊖ 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> baja

MII ⊞

FIN

+ ♯ POCO A POCO DIM. Y RIT.

MII ⊞

R.C.S.M.M. SEMINARIO DE ACORDEÓN PEUESA DE ACCESO CUESO 2003/04 LUNES 7 DE JULIO WWW.REAL-CONSERV-MADRID.ES

ORDEN de 4 de marzo de 1992 por la que se aprueba el contenido de los cuestionarios que han de regir los procedimientos de ingreso y acceso de los Cuerpos de Profesores de Música y Artes Escénicas, Profesores de Artes Plásticas y Diseño y Maestros de Taller de Artes Plásticas y Diseño. (BOE núm. 75 viernes 27 marzo 1992). (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)

## ANEXO I

### Cuestionarios correspondientes al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas

#### (PARTE A)

#### 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.

ORDEN ECD/310/2002, de 15 de febrero, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos selectivos para ingreso y acceso al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas y para la adquisición de nuevas especialidades por los funcionarios del mencionado Cuerpo. (BOE núm. 43 martes 19 febrero 2002).

## ANEXO I

### TEMARIOS MÚSICA

#### Parte A

#### Acordeón

#### Tema 1

Sección 1.<sup>a</sup> Antecedentes del acordeón: Evolución, desde los puntos de vista histórico y geográfico, de sus elementos constitutivos. El acordeón moderno: Principio sonoro, mecanismos de los distintos manuales, aplicación de los principios del sistema tonal a su construcción, etc. Análisis comparado de los distintos tipos de acordeón. Procesos de fabricación. Mantenimiento y conservación. Aspectos fundamentales en la elección del instrumento.

Sección 2.<sup>a</sup> Toma de contacto con el instrumento. Descripción de sus diferentes partes. Nociones sobre su conservación.

#### Tema 2

Sección 1.<sup>a</sup> principios físicos de la producción del sonido en instrumentos de lengüetas libres. Aplicación de este principio a los distintos acordeones. Familia de instrumentos de lengüeta libre: Clasificación y análisis comparado. Registración: Principio físico. Técnica del fuelle y su influencia en la emisión y calidad del sonido.

Sección 2.<sup>a</sup> Práctica del fuelle: Formas de emisión, según la compresión del fuelle; efectos, respiración, dinámica, etc.

#### Tema 3

Sección 1.<sup>a</sup> Técnicas de concienciación corporal: Relajación física y mental, concentración mental, hábitos posturales, respiración, control y visualización mental, miedo escénico. Aspectos anatómicos y fisiomecánicos más importantes, en relación con la técnica acordeonística.

Sección 2.<sup>a</sup> principios elementales de la técnica acordeonística. Adaptación anatómica a los distintos tipos de instrumento según sus tamaños, formas y pesos: Manera de sentarse, posición del cuerpo en general. Relajación. Las diferentes funciones de cada mano y brazo en la técnica acordeonística.

#### Tema 4

Sección 1.<sup>a</sup> La técnica acordeonística: Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos.

Sección 2.<sup>a</sup> Problemas prácticos de la técnica del acordeón: Realización técnica y musical de los diversos modos de ataque posibles. Criterios del opositor en cuanto a la mejor resolución de las dificultades que puedan presentar problemas específicos tales como escalas, arpeggios, notas dobles, técnica polifónica, octavas, acordes, etc., tanto en el acordeón de botones como en el de teclas.

## Tema 5

Sección 1.<sup>a</sup> La técnica moderna del acordeón: Conceptos fundamentales. Las principales tendencias y sus exponentes. Estudio comparativo de sus concepciones teóricas y técnicas.

Sección 2.<sup>a</sup> La digitación en el acordeón: Análisis comparado y metodologías del estudio de la digitación en cada uno de los diversos sistemas manuales. Racionalización y búsqueda de la digitación por parte del alumno.

## Tema 6

Sección 1.<sup>a</sup> La transcripción: Conceptos generales, antecedentes históricos y criterios sobre la interpretación de transcripciones. Transcripciones del repertorio de instrumentos de teclado, cámara y orquestal. La transcripción acordeonística frente a las corrientes de interpretación histórica.

Sección 2.<sup>a</sup> Técnica de la transcripción: Relación entre la obra original y su transcripción.

## Tema 7

Sección 1.<sup>a</sup> Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio del Barroco y el Clasicismo. Criterios de transcripción.

Sección 2.<sup>a</sup> Características de la interpretación acordeonística de este repertorio y problemas técnicos específico.

## Tema 8

Sección 1.<sup>a</sup> Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio del siglo XIX. Criterios de transcripción.

Sección 2.<sup>a</sup> Características de la interpretación acordeonística en este periodo y problemas técnicos específicos.

## Tema 9

Sección 1.<sup>a</sup> Características, referidas a la evolución del estilo, de las transcripciones para acordeón del repertorio de la primera mitad del siglo XX.

Sección 2.<sup>a</sup> Características de la interpretación acordeonística de este repertorio y problemas técnicos específico.

## Tema 10

Sección 1.<sup>a</sup> Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio acordeonístico de la segunda mitad del siglo XX. Aproximación a la música contemporánea, y a los nuevos recursos compositivos, formales y de notación.

Sección 2.<sup>a</sup> Características de la interpretación acordeonística de este repertorio y problemas técnicos específicos.

## Tema 11

Sección 1.<sup>a</sup> Características del repertorio acordeonístico en el ámbito del folklore musical. El acordeón en las distintas comunidades nacionales: Antecedentes, evolución y situación actual. Influencias externas. Fuentes. Aspectos sociológicos.

Sección 2.<sup>a</sup> Características de la interpretación acordeonística de este repertorio y problemas técnicos específicos.

## Tema 12

Sección 1.<sup>a</sup> Características del repertorio básico y progresivo para dos o más acordeones, música de cámara, y repertorio con orquesta de dificultad adecuada al nivel del grado medio. Cadencias. Evolución a lo largo de las diferentes épocas.

Sección 2.<sup>a</sup> Aprendizaje progresivo del repertorio. Características de la interpretación acordeonística en estas modalidades.

## Tema 13

Sección 1.<sup>a</sup> Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento. Criterios didácticos para la selección del repertorio del grado elemental.

Sección 2.<sup>a</sup> Desarrollo de una unidad didáctica dirigida a la enseñanza de grado elemental. Orientación del trabajo individual del alumno: Desarrollo de la autonomía en el estudio.

## Tema 14

Sección 1.<sup>a</sup> La programación en los grados elemental y medio. Criterios didácticos para la selección del repertorio.

Sección 2.<sup>a</sup> Desarrollo de una unidad didáctica dirigida a la enseñanza de grado medio. Orientación del trabajo individual del alumno: Desarrollo de la autonomía en el estudio.

## Tema 15

Sección 1.<sup>a</sup> Interrelación entre la clase de instrumento y las disciplinas teórico-prácticas que conforman el currículo. El análisis como herramienta fundamental para la clase de instrumento.

Sección 2.<sup>a</sup> Impartición de una clase de análisis dirigida a un alumno de grado elemental o medio, aplicado a una obra que forme parte de su repertorio.

## Tema 16

Sección 1.<sup>a</sup> La práctica de grupo en el grado elemental. Programación de las actividades colectivas en este nivel: Repertorio, conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, etc.

Sección 2.<sup>a</sup> Desarrollo de una unidad didáctica dirigida a un grupo de alumnos de grado elemental.

## Tema 17

Sección 1.<sup>a</sup> La práctica de grupo en el grado medio. Programación de las actividades colectivas en este nivel: Repertorio, - conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, etc.

Sección 2.<sup>a</sup> Desarrollo de una unidad didáctica dirigida a un grupo de alumnos de grado medio.

## Tema 18

Sección 1.<sup>a</sup> La música de cámara en el grado medio. Programación de esta materia: Repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, etc.

Sección 2.<sup>a</sup> Desarrollo de una unidad didáctica dirigida a un grupo de alumnos de música de cámara de grado medio.

Nota: La exposición de los temas 7 al 12 no deberá ser un mero inventario de obras, sino que deberá tratar, en la medida de lo posible, el estilo, las formas, las características de la escritura instrumental y los criterios interpretativos referentes a la época propuesta.

## Ejercicio práctico

1. Presentación de un programa de concierto elegido por el opositor en el que estén incluidas, al menos, cuatro obras representativas de los principales estilos de la literatura del instrumento, todas ellas publicadas. El opositor interpretará las obras que el Tribunal seleccione de dicho programa, durante un tiempo, que, en ningún caso, será inferior a treinta minutos.

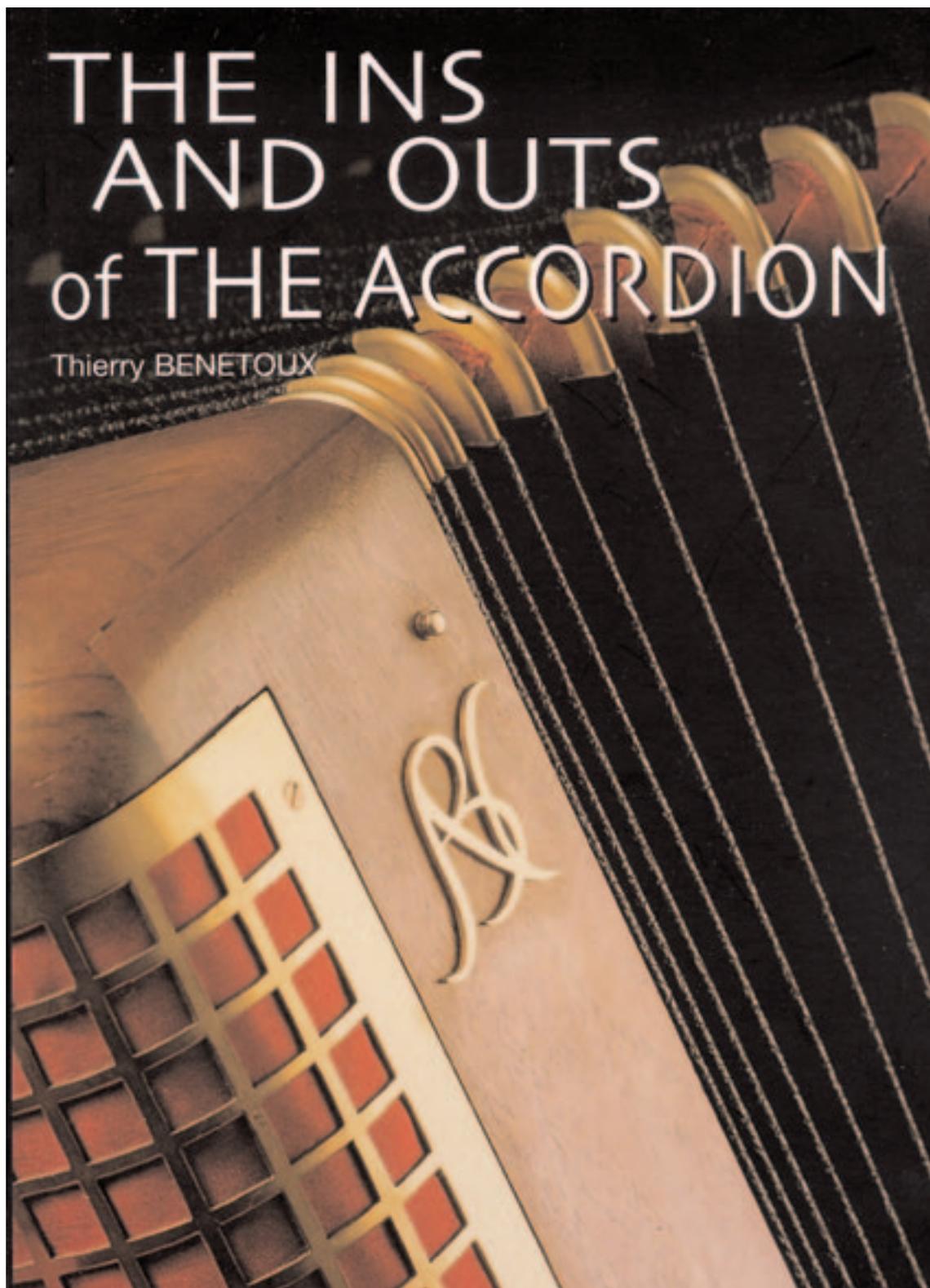
En los casos en que sea necesario, el opositor deberá aportar su acompañante. Se valorará la dificultad técnica y el interés artístico del programa presentado.

2. Análisis formal, estético y didáctico de una obra o fragmento facilitado por el Tribunal. El opositor dispondrá de un máximo de una hora para la preparación de este ejercicio y de un máximo de media hora para su exposición, debiendo contestar a cuantas preguntas formule el Tribunal.

ORDEN ECD/477/2003, de 5 de marzo, por la que se modifican parcialmente la Orden de 9 de septiembre de 1993, la Orden de 20 de abril de 1994, la Orden de 1 de febrero de 1996 y la Orden ECD/310/2002, de 15 de febrero, por las que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso a los Cuerpos de Maestros, Profesores de Enseñanza Secundaria, Profesores Técnicos de Formación Profesional, Profesores de Escuelas Oficiales de Idiomas, Profesores de Música y Artes Escénicas, Profesores de Artes Plásticas y Diseño y Maestros de Taller de Artes Plásticas y Diseño, regulados por el Real Decreto 850/1993, de 4 de junio. (BOE núm. 56 jueves 6 marzo 2003).

## ANEXO VI

- Tema 1.** La Constitución y el derecho a la educación. Los poderes públicos y la educación. Competencias del Estado y de las Comunidades Autónomas en la legislación vigente: Enseñanzas comunes y currículos.
- Tema 2.** El sistema educativo en la legislación vigente. Estructura: Educación Preescolar, Enseñanzas Escolares y Enseñanzas Universitarias. La enseñanza de régimen general y la enseñanza de régimen especial. Grados de las Enseñanzas de régimen especial de Música, Danza y de Arte Dramático en la legislación vigente. Centros docentes: Clasificación, autonomía y organización. Los órganos de gobierno y de participación.
- Tema 3.** Metodología y didáctica de la enseñanza de la especialidad por la que se opta. La programación didáctica: Su vinculación con el currículo. Los currículos de la enseñanza por la que se opta: Características generales. Valoración de la propia especialidad en el contexto de la enseñanza. La tutoría. La evaluación del proceso de aprendizaje, la promoción y la titulación en estas enseñanzas.
- Tema 4.** Fundamentación de la asignatura o asignaturas vinculadas a la especialidad por la que se opta y sus aportaciones a los objetivos generales. Su relación con los objetivos generales establecidos en la ordenación del sistema educativo. Su relación con otras disciplinas y su función en el proyecto del centro. Recursos didácticos: Criterios para su selección y utilización. La investigación y la innovación para la mejora de la práctica docente.



## FOREWORD

Myths and mistakes arise from a lack of information.

This guide is aimed at being an additional source of information to consulting a recognised repairer or accordion maker

It cannot replace the latter's skill and experience but is an excellent way of understanding why certain problems arise and how to avoid them.

The book is easy to use and understand and is based on my 20 years of experience

### Why such a book ?

I don't have a training centre nor do I have a lot of time to devote to running courses This book is for me, the ideal way of fulfilling my desire to transmit knowledge and skill that has been patiently acquired from the great masters of the profession and to stimulate others to do likewise.

Some time ago, I presented the instrument that I had made on the internet! This raised a great deal of interest from surfers who wanted to know more about my profession and their instrument. Such reactions reinforced my decision to write this book in a simple and direct manner but without overlooking the finer details about each component and how it is used. The objective being to answer as many questions as possible.

**The Ins and Outs of the Accordion** can be read in two ways:

It is **first** of all is aimed at helping those who love and play accordions to fully **understand** their instrument:

- musicians who want to understand how their instrument works.
- those who enjoy understanding how the mechanical parts work.
- accordion teachers, who will find a huge source of information for transmitting to their students
- candidates for state diplomas or certificates who, through the detailed diagrams and explanations, will find a great depth of information on organology

**Secondly**, it is a guide for accordionists who cannot always put their finger on what the problem is when they take their (often capricious) instrument to be **repaired** and are quite lost when it works perfectly at the works-hop...but not so well when back at home !

Thanks to the book's schematic index, it will be easier to understand and hopefully explain any problems! The more manually minded will even be able to iron out several of the simpler hiccups themselves.

The accordion is an instrument that drives a passion, which offers happiness and satisfaction to all those who are lucky enough to discover it one day in their lives.

Thierry BENETOUX

# THE INS AND OUTS OF THE ACCORDION

Thierry Benetoux

## CONTENTS

p. 1	<b>Chapter I: The bellows.</b>
p. 3	I - Presentation of the materials used to make bellows
p. 4	II - Roles of the elements
p. 10	III - Assembly order
p. 12	IV - Problems
p. 19	<b>Chapter II: Reed blocks.</b>
p. 21	I - Presentation of the materials used to make reed blocks
p. 22	II - Making reed blocks
p. 25	III - Problems
p. 29	<b>Chapter III: Plates - Reeds - Leathers</b>
p. 31	I - Presentation of the parts and materials used
p. 31	II - Their roles
p. 46	III - Restoration of the complete reed block section.
p. 49	IV - Problems
p. 59	<b>Chapter IV: Treble plate bass plate - slides</b>
p. 61	I - Presentation of the parts and materials used
p. 61	II - Their roles
p. 65	III - Problems
p. 77	<b>Chapter V: Couplers - palm couplers - chin couplers</b>
p. 79	I - Presentation of the parts and materials used
p. 79	II - Their roles
p. 86	III - Problems
p. 93	IV - Principle of mechanical connections within the coupler unit
p. 97	<b>Chapter VI: Bass convertor system</b>
p. 99	I - Presentation of the parts used
p. 99	II - Their roles
p. 103	III - Problems
p. 109	<b>Chapter VII: Pallets</b>
p. 111	I - Presentation of the parts used
p. 111	II - Their roles
p. 118	III - Problems
p. 129	<b>Chapter VIII: The right hand mechanism</b>
p. 131	I - Presentation of the parts and materials used
p. 132	II - Their roles
p. 155	III - How to dismantle a treble keyboard
p. 157	IV - Problems

p. 169	<b>Chapter IX: The left hand mechanism</b>
p. 171	I - General presentation
p. 173	II - Presentation of the keyboards
p. 173	III - Presentation of the main parts
p. 174	IV - Their roles
p. 189	V - Problems
p. 200	VI - Standard principle for dismantling a bass mechanism
p. 205	<b>Chapter X: The instrument shells</b>
p. 207	I - General presentation
p. 208	II - Important remark in the production of shells
p. 209	In - Problems
p. 213	<b>Chapter XI: Tuning</b>
p. 215	I - What is a coupler symbol ?
p. 217	II - Examples of coupler symbols for accordions
p. 231	<b>Chapter XII: The instrument maker's tools</b>
p. 235	<b>Thanks</b>

The author is a member of the Association for Self Published Authors  
23, rue de la Sourdière - 75001 Paris - FRANCE

Tous droits réservés ©

ISBN 2-9517184-1-1

First publication: September 2001

Printed by Imprimerie L.T.i

84250 Le Thor - Vaucluse

Photo credits:

Atelier ARTEMIS

Translated from French by Nigel Connor

- full legal copyright -

Dépôt legal: Septembre 2002



Thierry Benetoux in his workshop

## INTRODUCCIÓN:

El presente trabajo pretende varios objetivos relacionados con distintos temas: análisis, interpretación (audición) e improvisación (composición y procesos generativos).

A partir del concepto teórico de **representación mental** se pretende facilitar la comprensión de cómo la estructura musical de una Obra puede ser representada en un formato mental abstracto y dinámico como una unidad con una estructura jerárquica, permitiendo diversas configuraciones expresivas: posibilidad de ser interpretada, posibilidad de extraer ideas que sirvan de material para improvisar (o componer), posibilidad de ser analizada teóricamente (o hacer una audición comentada), o la posibilidad de su simple audición interna, por ejemplo.

Se parte también de la hipótesis de que la estructuración que hagamos del input (procesamiento de entrada) determinará la estructuración del output (procesamiento de salida) y sus posibilidades de variación expresivas, dentro de los límites y grado de libertad que la propia estructura musical nos imponga en cada momento: tempo, ritmo, articulación, indicaciones expresivas, etc.

El lo referente a la improvisación se muestra, a modo de ejemplo (Tema I), cómo la estructuración del material, en principio melódico, puede realizarse de manera que posibilite la extracción de ideas y motivos desarrollables y de fácil agrupamiento motor, con el fin de que puedan combinarse sobre una textura de fondo rítmica (del tipo de la realizada en los compases 11 o 40 de la Obra, o similar...), mediante recursos, en un principio, facilitadores de la tarea, por ejemplo: ayuda de la atonalidad del material melódico (descondicionamiento armónico/tonal...), inclusión de silencios entre los motivos, empleo de un número limitado de motivos que puedan ser manejados en la memoria operativa, disminución del Tempo, etc., permitiendo mover la atención y estructurar de manera fluida y coherente el discurso. Ver ejemplos... (en preparación)

El lenguaje atonal, que evita las restricciones motoras y auditivas de la tonalidad, modos, etc., junto con la general regularidad de valores, dinámicas y articulaciones, permite una estructuración de carácter rítmico (agrupamiento por acentuación...), facilitando el desarrollo de esquemas motores (transposiciones, progresiones, combinaciones, variaciones, etc.) a partir del contorno melódico de los motivos que estructuran el Tema.

A diferencia del estudio para la interpretación, esquematización más secuencial, el estudio para la improvisación requiere una mayor rapidez de activación (conceptual y motora) y una mayor cantidad de ideas (recursos generativos) o estructuras pre/activadas que han de estar disponibles en la memoria operativa por lo que su práctica deberá ser más combinatoria que acumulativa; disponiendo una estructuración más holística (vertical) que asociativa (horizontal), permitiendo activar las distintas ideas más como pertenecientes a un conjunto (disponibles en todo momento) que a una serie (disponibles en cada momento).

### Consideraciones tenidas en cuenta:

Análisis de la estructura musical (sintaxis musical de la obra), concebida como un conjunto integrado y unificado de parámetros sonoros y reglas de generación musical, como medio para su expresión comprensiva (intérprete) o su comprensión expresiva (oyente).

Proceso de reducción/elaboración estructural: aplicación de las derivaciones musicales de las teorías lingüísticas de Chomsky (Gramática Generativa Transformacional, 1957): Sloboda, 1985; Aiello, 1994; Schenker/Chomsky, analogía estructura superficial/estructura profunda, ambigüedad del lenguaje musical frente al lenguaje conceptual, concepción de la Frase musical como unidad psicológica y como estructura profunda (Aiello, 1994 p.51), etc.

Interrelación entre el conocimiento declarativo y el procedimental (ACT y Sistemas de Producción: Sloboda, 1985, p. 215; de Vega, 1995 p. 290 y 508; Ballesteros, 1996 p. 213 y 256): influencia de la representación en la interpretación y viceversa.

Necesidad de estructuras jerárquicas de programas motores para obtener fluidez y seguridad (Shaffer, 1976; Clarke, 1988 p. 7; Gellalty/Sloboda, 1997 p. 37).

Estructuración a partir de los principios naturales de percepción musical de la gestalt. Por ejemplo, las características de la melodía (esquema de Toccata -como estilo improvisado-, tempo rápido, continuidad, igualdad en la articulación y duración, igualdad en la densidad melódica, etc.) hacen que pueda ser útil una estructuración a partir de los conceptos de fusión/fisión (Deutch, 1982): proximidad, similitud, buena continuación, etc.

Analogía, como recurso para la representación mental, del concepto de "mapa cognitivo" de Lynch (de Vega, 1995 p. 247 -Tolman, 1948; Lynch, 1960, 1962-): representación conceptual/analógica. Por ejemplo (Toccata No 2), la "zona" del grazioso compás 80 puede ser fácilmente activada como una pequeña estructura (frase) que da inicio a una más amplia "zona expresiva" que reaparecerá (a la que se volverá...) en el compás 140 con una textura de canon a la octava; o el "puente" que une el pedal de fa# con el Tema (dulce) del compás 71 podrá ser fácilmente relacionado por la transformación de su estructura superficial en los compases final del 129/130 (el mismo espacio en distinto tiempo...), etc.

Fuerza del componente generativo en función del contexto interpretativo (memoria/notación/improvisación). Principios de elaboración en la improvisación: jerárquica/asociativa/selectiva (Clarke, 1988 p. 8).

#### **Características de la obra:**

La continuidad melódica general es estructurada métrica y rítmicamente. Los agrupamientos melódicos (continuidad, proximidad, buena continuación, etc.) quedan embebidos, cuando interfieren, por el elemento rítmico, perceptivamente más saliente, rompiendo los agrupamientos por contorno melódico, compases 2/3 (Tema I), por ejemplo.

Ausencia de estructuración tonal (lenguaje atonal con pequeñas polarizaciones tonales: notas pedales, armonía de cuartas, etc.), lo que favorece la estructuración a partir de otros parámetros: texturas, timbre, ritmo, contenido expresivo, etc.

Combinación de un Tempo rápido, articulación regular y una variabilidad melódica, tanto rítmica como tonal, que dificultan la estructuración de grupos y su programación motora.

#### **Observaciones:**

Pequeños agrupamientos en las interpretaciones: inclusión por parte de los intérpretes de pequeños acentos y articulaciones (notas ligadas), debidas probablemente a ruido técnico (dificultades motoras, control temporal, etc.), falta de claridad de la estructura: estructura profunda "borrosa", o posibles recursos estéticos...

Dificultad en la representación de las Obras con una visión unitaria y estructurada coherentemente, quizás por darle mayor prioridad al objetivo de interpretarla (ejecutarla) que comprenderla (interpretarla); planteamiento bastante común, por desgracia, en los ambientes académicos...

Dificultad en la comprensión de que la expresividad musical normalmente se halla implícita en la estructura de la propia música; por ejemplo, la indicación grazioso del compás 80 no indica que hay que interpretarlo graciosa-

mente, alterando cualquier parámetro, si no que la idea (su contenido y su estructura musical) es graciosa en sí: contorno y movimiento melódicos (con la consecuente dinámica resultante...), acentuación rítmica y métrica, cambio de timbre, de textura, de tensión, etc.; bastando para un buen resultado interpretativo la realización de tales indicaciones con un mínimo margen expresivo.

### **Conclusiones:**

Como sistema óptimo de estudio, a medio y largo plazo, se considera más eficaz el enfoque de un objetivo múltiple: análisis, interpretación (incluyendo la audición), improvisación (incluyendo la composición), etc. que permitirá obtener una representación mental del conocimiento más dinámica y flexible y con mayor capacidad de adaptación a distintos objetivos y de forma más variada.

### **Aplicación:**

A partir de una audición o lectura de una obra o fragmento, crear una estructura, como la de los ejemplos, teniendo en cuenta la integración de los parámetros musicalmente más salientes: textura, ritmo, contorno melódico, timbre, etc.

El grado de estructuración podrá ir desde un nivel en el que la Obra completa se conciba como una unidad (o como parte estructural de un Programa para una Audición...), hasta un nivel de "partículas elementales" donde un elemento significativo pueda ser, por ejemplo, un único sonido: el primer fa# que sirve de introducción (pedal) del Tema I, considerándolo como una microestructura, a partir de su envolvente dinámica (como parámetro expresivo...), con una función introductoria.

Practicar una estructuración significativa de carácter semántico donde un bloque estructural, por ejemplo compases 59/71 (de la Toccata No 2), pueda verse (pensarse) de una forma similar a la siguiente: 1 escala(s) de Si mayor (ascendente/descendente), 2 Trino de Si (ascendente/mayor/menor...), 3 escala cromática (ascendente), 4 glisado (descendente), 5 trémolo (fa#, espacialización MI/III...), conversión en pedal, textura de fondo (al igual que en el Tema I) sobre la que arranca (MI) un enlace estructural (compás 69/70) del Tema II (compás 71), etc., etc.; conjuntamente con la expresividad dinámica asociada de tal bloque y su estructuración rítmica y métrica. De manera que los esquemas motores asociados a tales conceptos se enlacen como una estructura semántico/musical.

Tocar leyendo los distintos niveles del esquema (Tema I, sección u Obra completa), dirigiendo la atención a los niveles expresivos, más abstractos, facilitando la memorización estructural.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

ver Bibliografía adjunta al artículo LECTURA A VISTA:

<http://www.terra.es/personal3/tmc000/meta4/lectura/home.html>

ver libros recomendados en NOVEDADES:

<http://www.terra.es/personal3/tmc000/nov.html>

(Imprimir recortar y pegar)

### Toccata No. 2 (Leeds Music 1964)

Allegro moderato ♩ = 76-92

*pp non legato*

Ole Schmidt op. 28

### Toccata Nr. 1 (Hohner 1965)

Allegro ben ritmico ♩ = 84-96

*mp leggiero*

Ole Schmidt op. 24

(Imprimir recortar y pegar)

### Toccata No. 2 (Leeds Music 1964)

Allegro moderato ♩ = 76-92

Musical score for Toccata No. 2, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece is marked 'pp non legato' and consists of a single melodic line with various rhythmic values and articulation marks.

### Toccata Nr. 1 (Hohner 1965)

Allegro ben ritmico ♩ = 84-96

Musical score for Toccata Nr. 1, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece is marked 'mp leggiero' and consists of a single melodic line with various rhythmic values and articulation marks.



Ole Schmidt op. 28

Musical score for Ole Schmidt op. 28, measures 1-12. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Ole Schmidt op. 24

Musical score for Ole Schmidt op. 24, measures 1-12. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.



### Toccata Nr. 1

Alligo ben ritmico ♩ = 84-96

*rit.*

### Toccata No. 2

Alligo moderato ♩ = 76-92



Ob-Schmidt op. 24

Musical score for Ob-Schmidt op. 24, featuring a single staff with complex rhythmic patterns, including triplets and various note values. The score includes dynamic markings such as accents (Λ) and hairpins, and is punctuated by fermatas.

Ob-Schmidt op. 28

Musical score for Ob-Schmidt op. 28, featuring a single staff with complex rhythmic patterns, including triplets and various note values. The score includes dynamic markings such as accents (Λ) and hairpins, and is punctuated by fermatas.

October 1963

Four boxed musical excerpts from the scores above, each showing a short segment of the melody on a single staff with a treble clef and key signature of one sharp (F#).

Nivel 1

Nivel 2

Nivel 3

Nivel 4

Nivel 5

Toccata No 2

Allargo moderato  $\text{♩} = 76-92$

*non legato*

1, 2, etc.: Niveles de representación

Proximidad

Similitud melódica

Inicios de agrupamientos métricos y rítmicos

Motivos improvisatorios, melódicos y rítmicos

Prolongación (repetición)

1, 2, etc.: Niveles de representación

Proximidad

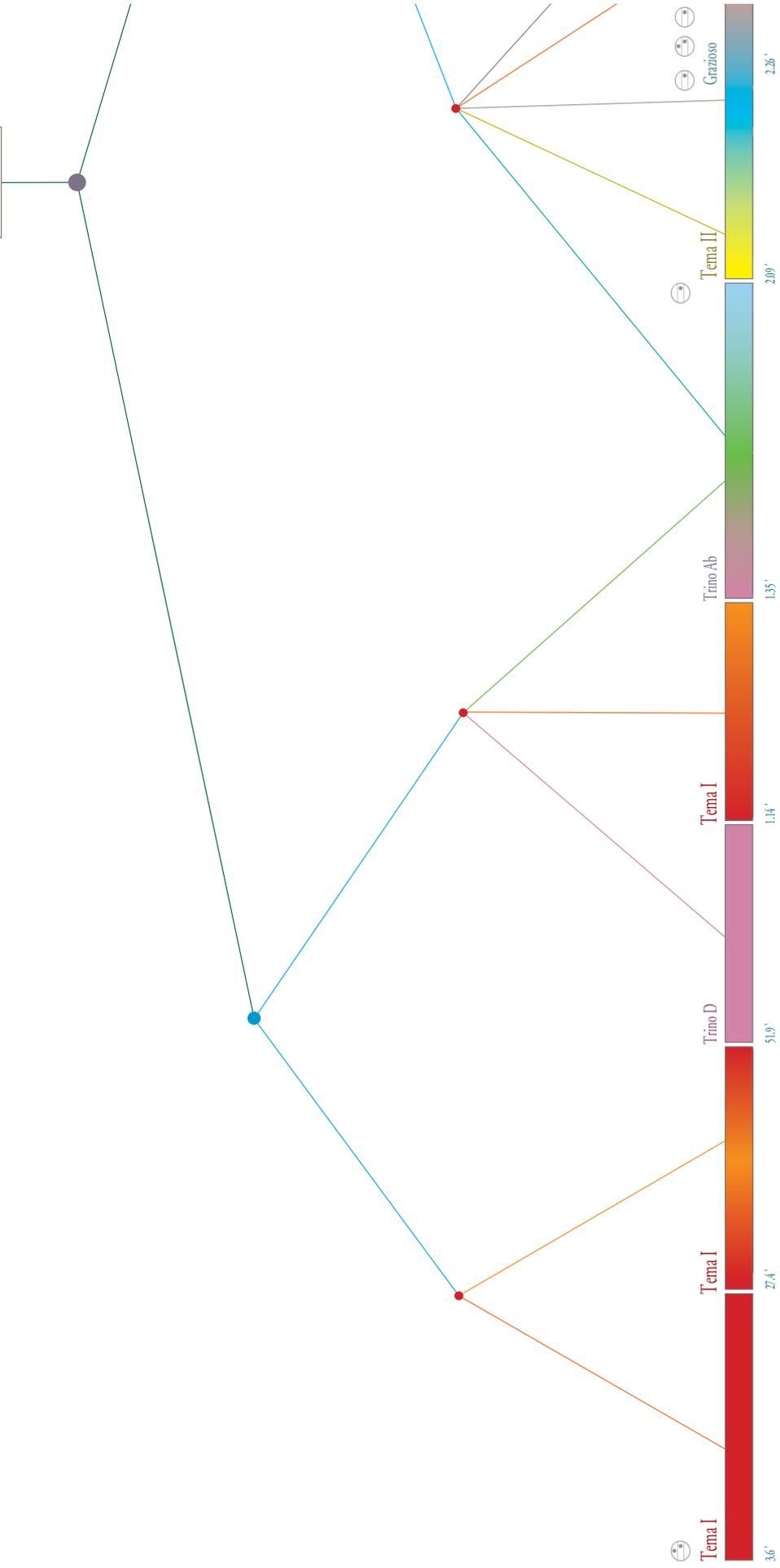
Similitud melódica

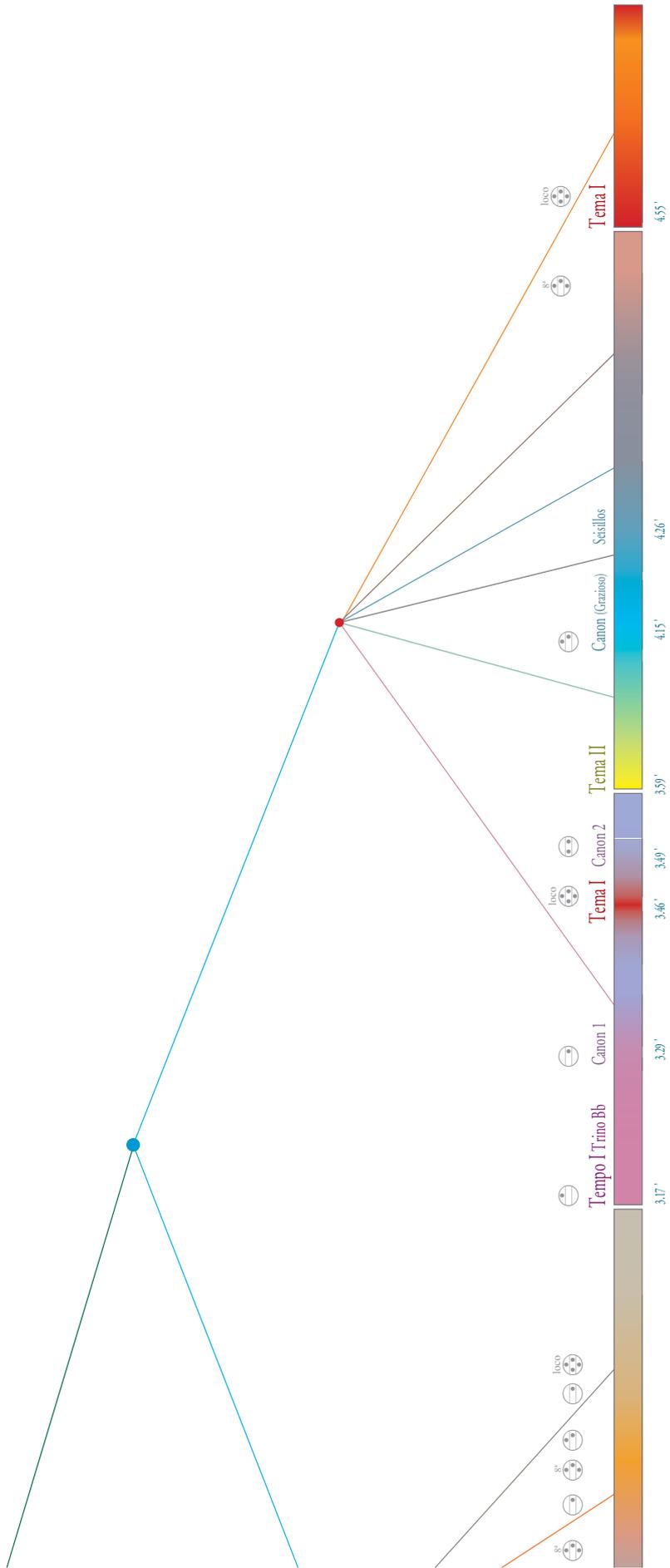
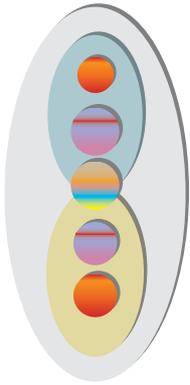
Inicios de agrupamientos métricos y rítmicos

Motivos improvisatorios, melódicos y rítmicos

The diagram illustrates the relationship between five levels of musical representation (Nivel 1 to Nivel 5) and a piano score for 'Tocata No 2 (O. Schmitz)'. The levels are represented by horizontal bars at the top, with Nivel 1 being a single bar and Nivel 2-5 being grouped into three bars each. A tree structure connects nodes 2 through 8 to these levels. Node 2 is the root, branching into nodes 3, 4, and 5. Node 3 branches into 6 and 7, and node 4 branches into 8. The piano score below shows measures 1-16, with measures 1-8 and 9-16 highlighted in orange boxes. Corresponding musical excerpts are shown in boxes below the score, with some containing annotations like accents (^) and slurs (>). The score is attributed to 'Ole Schmitz op 28 October 1963'.

Toccata No 2  
(O. Schmidt)





# CODIFICACIÓN SEMÁNTICA Y AGRUPAMIENTOS MOTORES

<http://acordeon.eresmas.net/meta5/partita/partita.html>

## MATERIAL DE TRABAJO:

PARTITA PICCOLA (Torbjörn Lundquist. Hohner 2031)

## TEMA:

Ejemplo de codificaciones motoras en el MIII en función de los esquemas de conocimiento y codificación semántica de la entrada (input) visual.

## OBJETIVO:

Análisis de los reagrupamientos que tienen lugar en los cambios de formato (visual, auditivo, motor, sintáctico, semántico/musical, etc.) en el procesamiento de la información durante el aprendizaje.

Desarrollo de estrategias en la organización de información semejante: interferencia (proactiva), redundancia, similitud del material, etc. **Ejemplo:** procesamiento en 8 unidades: **O - C - I - F - I - D - O - C** (o, ce, i, efe, e, de, o, ce), 4 unidades: **C O - F I - D I - C O** (co, fi, di, co), una unidad: **C O - D I - F I - C O** (codifico). En función de la activación de los conocimientos previos apropiados (MLP) se codifican y ordenan serialmente en la memoria operativa (MO) las distintas unidades de información, facilitando su agrupamiento de salida (motor) y su posterior automatización.

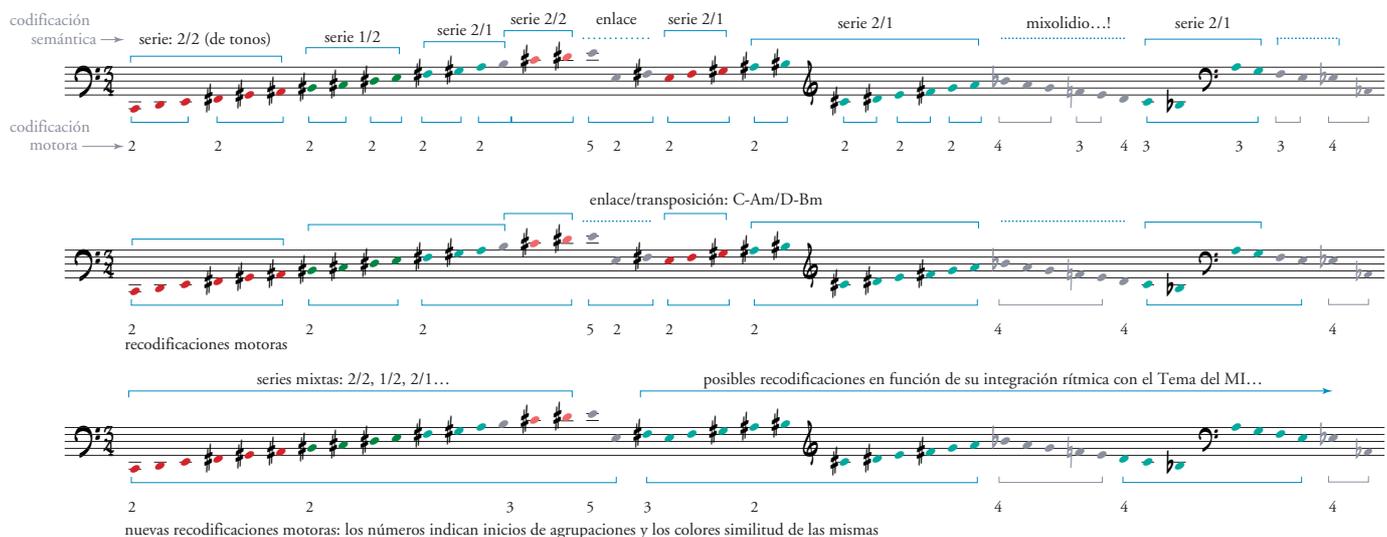
Ejemplo de ordenación y agrupamientos (chunking) en MIII:

Partita Piccola Torbjörn Lundquist (1965)

Fluente ♩ = 96



### Ejemplo de codificación



codificación semántica → serie: 2/2 (de tonos) serie 1/2 serie 2/1 serie 2/2 enlace serie 2/1 serie 2/1 mixolidio...! serie 2/1

codificación motora → 2 2 2 2 2 2 5 2 2 2 2 2 2 4 3 4 3 3 3 4

enlace/transposición: C-Am/D-Bm

recodificaciones motoras 2 2 2 5 2 2 2 4 4 4

series mixtas: 2/2, 1/2, 2/1... posibles recodificaciones en función de su integración rítmica con el Tema del MI...

nuevas recodificaciones motoras: los números indican inicios de agrupaciones y los colores similitud de las mismas

## OBSERVACIONES:

Dificultad en activar agrupaciones de salida (respuestas motoras) en función de la dificultad de organización del input (codificación semántica).

Se observa en el ejemplo una distribución de dificultades entre los manuales:

MI: rítmico, melódico, tonal, motivos melódicos diferenciados, fácil activación de conocimientos previos (MLP), fácil decodificación visual, favorece la codificación auditiva, etc.

MIII: arrítmico, amelódico, atonal, sin motivos melódicos, difícil activación de contenidos en la MLP, difícil decodificación visual (alteraciones, enarmonías, etc.), favorece la codificación motora, etc.

## Partita Piccola

Procedimientos

Flaute  $\text{♩} = 96$

Torbjörn Lundquist (1965)

## ACLARACIONES:

La digitación propuesta representan una posibilidad entre varias, en función de la modalidad y tipo de instrumento (cajas más o menos anchas, distinta inclinación del manual, etc.), mano y conocimientos del intérprete (activación de distintos esquemas), etc.: ver digitación de Ellegaard en la partitura original (mano grande/bajos añadidos...).

Los colores representan agrupamientos: **rojo** series 2/2, **verde** series 1/2, **azul** series 2/1, **gris** (color neutro) notas pertenecientes a dos series (precedente o siguiente). Los colores similares indican agrupaciones similares (azul verdoso, magenta, etc.)

## ESTRATEGIAS:

Planteamiento general: **análisis de errores:**

- Grabación de fragmentos con el fin de detectar los errores más repetidos (estadística de errores), para su posterior análisis:
- lectura a vista del tema en el MI
- lectura a vista de la línea melódica en el MIII
- lectura a vista de ambas partes, MI y MIII (a la velocidad apropiada)  
con análisis previo de los agrupamientos  
sin análisis previo de los agrupamientos

Tocar a vista el tema con distintas fórmulas de acompañamiento: series 2/2, 2/1, 1/2, 1/1, 2221/2221, etc. Grabar y analizar...

## CONCLUSIONES:

Dificultad en ver las dificultades: se distribuye mal el tiempo de procesamiento y aprendizaje; no se distribuye proporcionalmente.

Debido a las características del tratamiento del material sonoro en ambas partes de la textura (ambos manuales) se procesa, en gran medida, auditivamente la parte melódica (MI) y a nivel motor el acompañamiento del MIII.

Se sincronizan ambas manos mediante una pulsación métrica ternaria de división binaria. Se observa interferencia en el agrupamiento ternario motor y el binario (pulsación de corcheas). **Ejemplo:** primer compás: división de la serie de tonos en dos grupos motores de tres articulaciones: la digitación 234/234 choca contra la audición ternaria 23/42/34. ver ejemplo de sincronización

Necesidad de una estrategia para reorganizar las agrupaciones como grupos mixtos, en función de su similitud: por **ejemplo:** las series 1/2 y 2/1 pueden ser consideradas como una agrupación semántico/motora (dedos segundo y tercero) con una variante topográfica (hileras primera/segunda o primera/tercera respectivamente en el ejemplo), lo que permite una mayor integración entre los esquemas conceptuales, topográficos y motores.

Necesidad de un análisis de las técnicas y recursos compositivos empleados que faciliten un marco de cohesión donde encajar las ideas y facilitar su organización y agrupamiento. ver ejemplo de procedimientos.

## PROGRAMAS DE AUDICIONES

Recopilación de Programas de Audiciones

<http://www.terra.es/personal/marcos54/audi.pdf>

En esta recopilación de Programas de Audiciones se han seleccionado algunos realizados en los últimos años con el fin de poder analizar diversos aspectos del proceso pedagógico que ha seguido el instrumento: repertorio, alumnado, profesores, etc.

Estas audiciones se propusieron como alternativa ante la carencia y necesidad de un "espacio interpretativo" donde los estudiantes de acordeón pudieran desarrollar su actividad pedagógica e interpretativa a partir de una serie de consideraciones:

### OBJETIVOS GENERALES:

- Creación, a modo de infraestructura básica para el desarrollo de los objetivos propuestos, de una Red de "Auditorios" disponibles para fines pedagógicos.
- Difusión del instrumento entre alumnos, profesores, padres, etc. de otras especialidades y entre el público en general.
- Difusión del Repertorio del instrumento.
- Creación de vías de comunicación entre Alumnos, Profesores, Padres, etc. pertenecientes a otros Centros y otros Contextos.
- Conocimiento por parte de los Padres de un Contexto más amplio que el ofrecido por su propio Centro en el cual se desarrollará el futuro proceso musical de sus hijos.
- Posibilidad de disponer, por parte del Profesor, de la experiencia de este tipo de audiciones como "material" para su comentario y aplicación pedagógica en clase: análisis de las interpretaciones, corrección de errores, planteamientos para otras audiciones, etc.
- Posibilidad de disponer de un complemento de análisis con las Audiciones "internas" del propio Centro.
- Etc.

### OBJETIVOS PROFESORES:

- Posibilidad de homogeneización de Niveles entre los distintos Centros
- Creación de una interrelación y comunicación profesional.
- Posibilidad de una visión global y continua (sin la "fragmentación" administrativa de Grados, Cursos, etc.) del proceso de aprendizaje de los alumnos, ante la posibilidad de observar simultáneamente distintos Niveles.
- Posibilidad de una evaluación "global" del desarrollo del instrumento dentro de la Comunidad de trabajo.
- Etc.

### OBJETIVOS ALUMNOS

- Desarrollo del juicio crítico y autocrítico orientado hacia el contexto interpretativo.
- Ampliación de su "visión del contexto" musical.
- Ampliación de su experiencia interpretativa.
- Posibilidad de escuchar a alumnos de otros niveles.
- Posibilidad de ser escuchados por alumnos de otros niveles.
- Posibilidad de ser escuchados y conocer la opinión de otros profesores.
- Posibilidades de oír nuevo repertorio.
- Experiencia interpretativa en un tipo de contextos (entendidos, receptivos, comprensivos, etc.) donde se facilita el aprendizaje "natural" de gran parte de los problemas que plantea la interpretación en público.
- Posibilidad de desarrollar simultáneamente sus capacidades musicales y humanas como intérprete y como oyente.
- Motivación en el estudio a través de objetivos no extramusicales.
- Desarrollo de una experiencia orientada hacia un futuro profesional
- Etc.

## AUDICIÓN DE ACORDEÓN

### Ramiro García Martín

- Like a water-buffalo ..... Y. Takahashi

### Pablo López Torneiro

- Trama concéntrica ..... J. Padrós

### Óscar Magdaleno González

- Sonate «et exspecto» IV-III ..... S. Gubaidulina
- Phantasmagorien ..... Krzysztof Olczak

### Marcos Padrón Gómez

- Metamorfosis ..... T. Lundquist

### Juan José Ontiveros Díaz

- La catedral destruida ..... V. Trojan

### Jorge Arribas Picón

- Suite ..... J. Feld

### Jenni Rahunnen

- Sad Birds ..... A. Abbot
- Monasterio de Firaponte ..... W. Solotariov

### Dragan Vasiljevic

- Variaciones Goldberg (selección) ..... J. S. Bach

### Antonio González Picazo

- Phantasmagorien ..... Krzysztof Olczak

### Ana Tejedor Ruiz de Loizaga

- Toccata N° 2 ..... O. Schmidt
- Pantomima Umoristica ..... L. F. Trecate

### Amalia Antorrena Gutiérrez

- Toccata burletta ..... P. Fiala

Conservatorio Superior de Música de Madrid

Profesor: Tito Marcos

miércoles 9 de abril del 2003 a las 18.<sup>30</sup> horas

Sala Tomás Luis de Victoria

## AUDICIÓN CONJUNTA DE ACORDEÓN

Centros: Atocha y Arturo Soria

### Marcos Padrón Gómez

- Partita Piccola ..... T. Lundquist
- Flashing ..... A. Nordheim

### Jesús Martín

- Fantasía ..... F. Gurbindo

### Eduardo Callejo

- Sonata I (4º movimiento) ..... N. Tchaikín

### Amalia Antorrena Gutiérrez

- Scherzo-Tokkata ..... P. Londonov
- Botany Play ..... T. Lundquist  
Sunflower, Thistle, Weeping willow, Quick-grass, Juniper, Cactus, Blackthorn y Henbane

### Pablo López Torneiro

- Toccata Nº 2 ..... O. Schmidt
- Partita Piccola ..... T. Lundquist

### Ramiro García Martín

- Metamorfosis ..... T. Lundquist

### Jorge Arribas Picón

- Sonata ..... O. Semerák

### María del Pilar García Polo

- Sonatina ..... F. Fugazza

### Ana Tejedor Ruiz de Loizaga

- Toccata Nº 2 ..... O. Schmidt

### Jesús Iglesias Vicente

- Preludio (suite inglesa nº 3) ..... J. S. Bach

### Antonio González Picazo

- Estudio de concierto ..... J. Feld

Conservatorio Superior de Música de Madrid

Profesores: Alfredo Calvo (Arturo Soria) Tito Marcos (Atocha)

martes 14 de enero del 2003 a las 18 horas

Sala Tomás Luis de Victoria

## AUDICIÓN ACORDEÓN

Amalia Antorena

- A trip to the moon ..... R. Messina

Jorge Arribas

- La Ballade du castor . . . . . P. Busseuil
- La catedral destruida . . . . . V. Trojan

María del Pilar García Polo

- Fantasía . . . . . F. Gurbindo

Antonio González Picazo

- Rigaudon . . . . . W. Jacobi
- Fugas 1 y 2 . . . . . T. Kenins

Juan José Ontiveros Díaz

- La catedral destruida . . . . . V. Trojan
- Preludio y Fuga . . . . . F. Fugazza

Ana Tejedor Ruiz de Loizaga

- Fables . . . . . W. Schimmel
- Botany Play . . . . . T. Lundquist
- Scherzo Tokkata . . . . . P. Londonow
- Fantasía . . . . . F. Gurbindo
- Plasticity . . . . . T. Lundquist

Marcos Padrón Gómez

- Partita Piccola . . . . . T. Lundquist

Conservatorio Superior de Música de Madrid

Profesor: Tito Marcos

jueves 6 de Junio del 2002 a las 18 horas

Aula 12

# AUDICIÓN ACORDEÓN

## Amalia Antorena

- Fables ..... W. Schimmel
- Fantasía ..... F. Gurbindo

## Jorge Arribas

- Preludio y Fuga ..... J. Feld

## Jorge Arribas/Isabel Quintana (Guitarra)

- First one ..... P. Busseuil

## Ramiro García Martín

- Toccata nº 1 ..... O. Schmidt

## Ramiro García Martín/Ángel Faraldo Pérez (Guitarra)

- Torcal ..... E. Igoa

## María del Pilar García Polo

- Kammersuite ..... W. Solotarjow

## Antonio González Picazo

- Rigaudon ..... W. Jacobi
- Fugas 1 y 2 ..... T. Kenins

## Juan José Ontiveros Díaz

- Shades of Ivory ..... G. Wensch
- Preludio y Fuga ..... F. Fugazza

## Ana Tejedor Ruiz de Loizaga

- Scherzo Tokkata ..... P. Londonow
- Botany Play ..... T. Lundquist
- Fantasía ..... F. Gurbindo

## Marcos Padrón Gómez

- Toccata nº 2 ..... O. Schmidt
- Partita Piccola ..... T. Lundquist

Conservatorio Superior de Música de Madrid

**Profesor:** Tito Marcos

miércoles 8 de mayo del 2002 a las 18 horas

Sala Tomás Luis de Victoria

# AUDICIÓN

**Óscar Magdaleno González**

- Sonata nº 1 (4º tiempo) ..... N. Tschaikin

**Carlos Rincón Vaquero**

- Suite ..... A. Cholminow
- Interludia ..... J. Trulár

**Marcos Padrón Gómez**

- Evocace ..... J. Bazant
- Phantasie 84 ..... J. Ganzer
- Sonata ..... J. Voracek
- Aforismos ..... P. Fiala

**Conservatorio Superior de Música de Madrid**

**Profesor Tito Marcos**

Lunes 4 de junio del 2001 a las 18 horas

**Aula 11**

# Audición de acordeón

## Ana Tejedor Ruiz de Loizaga

- Plasticity ..... T. Lundquist

## Antonio González Picazo

- Improvviso ..... B. Bettinelli

## Carlos Rincón Vaquero

- Suite ..... A. Cholminow
- Bulgarische Suite ..... W. Semjonow

## María del Pilar García Polo

- Fantasía para acordeón ..... F. Gurbindo
- Preludio e Fuga ..... F. Fugazza

## Óscar Magdaleno González

- Aforismos ..... P. Fiala
- Monasterio de Firaponte ..... W. Solotariov

## Marcos Padrón Gómez

- Kontemplation ..... J. Bárta
- Phantasie 84 ..... J. Ganzer

## Ana Teresa Rosa Herrero

- Sonáta ..... O. Semerák
- Like a water-buffalo ..... Y. Takahashi

Conservatorio Superior de Música de Madrid

Profesor Tito Marcos

Martes 6 de Enero del 2001 a las 18.30 horas

Auditorio Manuel de Falla

**M<sup>a</sup> ANGELES DEL PINO** (1<sup>o</sup> G. E., Arias Maceín)

- Cucú, cantaba la rana . . . . . Popular (R. Llanos)
- Campanitas . . . . . Popular (R. Llanos)
- Ratón que te pilla el gato . . . . . Popular (R. Llanos)

**VÍCTOR MARTÍN TORREJÓN** (Esc. Música “M. Gombau”)

- Pequeña Suite para Acordeón . . . . . W. Richter

**J. ANTONIO DE LA CALLE MANSILLA** (Esc. Música “M. Gombau”)

- Andantino (Mosaic) . . . . . F. Dobler
- Allerlei n<sup>o</sup> 9 . . . . . T. Lundquist

**DIANA ARMIJO MENDOZA** (Esc. Música “M. Gombau”)

- Escenas medievales . . . . . T. Marcos
- Preludio e Fuga . . . . . F. Fugazza

**VÍCTOR CALZADILLA GARCÍA** (2<sup>o</sup> G.M., Arturo Soria)

- Konzertrondo . . . . . W. Jacobi
- Monasterio de Firaponte . . . . . W. Solotariov

**VÍCTOR COLLADO CASADO** (4<sup>o</sup> G. M., Cons. (‘rol: Getafe)

- Acquarelli cubani . . . . . L. Fancelli
- Monasterio de Firaponte . . . . . W. Solotariov

**PABLO GOTOR MUÑOZ** (4<sup>o</sup> G. M., Arturo Soria)

- Asturias . . . . . I. Albéniz (F. Lips)
- Phantasie 84 . . . . . J. Ganzer

**ROSALIA CABANILLAS** (4<sup>o</sup> G.M., Arias Maceín)

- El pájaro carpintero . . . . . M. Murto
- Berceuse turcaise . . . . . P. M. Duboise
- Scherzo indigo . . . . . P. M. Duboise

**RAMIRO GARCÍA** (6<sup>o</sup> G.M., Arias Maceín)

- Berceuse . . . . . K. Olzack
- Tocata n<sup>o</sup> 1 . . . . . O. Schmidt

**MARCOS PADRÓN GÓMEZ** (4<sup>o</sup> Plan 66, Atocha)

- Sonata . . . . . J. Voracek

**Conservatorios participantes**

- C.P.M. ARIAS MACEÍN. Profesor: Esteban Algora.
- C.P.M. ARTURO SORIA. Profesora: Yosune Ochotorena.
- C.P.M. GETAFE y ESC. MPAL. MAESTRO GOMBAU: Profesora: Margarita Santos.
- R.C.S.M. ATOCHA. Profesor: Tito Marcos.

Fecha: Lunes, 23 de Abril de 2001.

Lugar: Salón de Actos.

Hora: 19,00 horas.

**CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA  
ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA “MAESTRO GOMBAU”  
GETAFE**

AUDICIÓN  
Alumnos de acordeón de la Comunidad de Madrid

Lucía Alonso Pedraza (1º G. E. LOGSE)		
• Akkordeon schule die jugens Nº 4, 5 y 6	.....	Popular
Lucía Soria Tobar (4º G. E. LOGSE)		
• Tema y variaciones	.....	B. Borgstrom
Mª Asunción Gutiérrez (3º G. M. LOGSE)		
• Suite inglesa (Allemande, Sarabande, Menuet y Giga)	.....	J. S. Bach
Mª Isabel García Sebastián (4º G. M. LOGSE)		
• La folia	.....	K. Przybylski
David Fremil Carpeño (4º G. M. LOGSE)		
• Laetitia Parc (Tiempos 1º y 2º)	.....	P. Busseuil
Ramiro García (6º G. M. LOGSE)		
• In the zoo	.....	N. B. Bentzon
• Tocata nº 1	.....	O. Schmidt
Ana Tejedor Ruiz de Laizaga (4º Plan 66)		
• Fantasía	.....	F. Gurbindo
Oscar Magdaleno González (4º Plan 66)	.....	
• 4º tiempo de la Sonata nº 1	.....	N. Tchaikin
Carlos Rincón Vaquero (4º Plan 66)		
• 4º tiempo de la Suite Nº 2	.....	A. Cholminov
• Interludia	.....	J. Truhlár

**Conservatorios participantes**

Conservatorio Profesional de Música “Ángel Arias Maceín”

Conservatorio Profesional de Música de Getafe y Escuela municipal Maestro Gombau

Conservatorio Profesional de Música “Amaniel”

Conservatorio Profesional de Música “Arturo Soria”

Conservatorio Profesional de Música “Teresa Berganza”

Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Comunicad de Madrid)

R.C.S.M. ATOCHA

**CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE MÚSICA DE GETAFE**

Fecha: Miércoles, 30 de Mayo del 2001. Hora: 19 h.

# AUDICIÓN DE ACORDEÓN

- Juana García**
- Preludio en Rem ..... J. S. Bach
  - Tanz der Fakire (Allerlei -nº 20-) ..... T. Lundquist  
Amaniel (3º de L.O.G.S.E.)
- Mª González**
- Balada ..... J. Takas
  - Lullaby and Chimes ..... J. Takas  
Teresa Berganza (3º de L.O.G.S.E.)
- Jorge Dimas**
- Invención en La m ..... J. S. Bach
  - Invención en La, nº 6 ..... T. Lundquist  
Amaniel (4º de L.O.G.S.E.)
- Juan Diego**
- Alternancias ..... T. Marcos
  - Invención en Re, nº 8 ..... T. Lundquist
  - Pour se distraire nº 5 ..... N. Abbott  
Teresa Berganza (4º de L.O.G.S.E.)
- Victor Collado**
- Capricho Nº 6 ..... J. Hurt  
Getafe (1º de Grado Medio -L.O.G.S.E.-)
- David Fremil**
- Suite Safari (tiempos IIº, IIIº, IVº y Vº) ..... F. Gurbindo  
Getafe (1º de Grado Medio -L.O.G.S.E.-)
- Salvador Cavanilles**
- Invención en La, nº 9 ..... T. Lundquist
  - Präludium und Fughette ..... G. Ketzscher  
Teresa Berganza (2º de Grado Medio -L.O.G.S.E.-)
- Raul Reyero**
- Estudio Nº 61 ..... Bèrben
  - Balada sentimental ..... G. Wensch  
Amaniel (3º de Grado Medio (L.O.G.S.E.))
- Cuarteto:**  
Ramiro García/acordeón  
Rocío Samper/viola  
Ainhoa Uribelarrea/chelo  
Jerónimo Valdehita/violín
- Dance of the blind (acordeón y trio de cuerda) ..... M. Mozetich  
Teresa Berganza (3º de Grado Medio (L.O.G.S.E.))
- Margarita García**
- In the zoo ..... N. V. Bentzon
  - Escenas medievales ..... T. Marcos  
Atocha (4º/66)
- José Manuel Écija**
- Metamorphoses ..... T. Lundquist  
Atocha (5º/66)
- Julio Sanchez**
- Trama concéntrica ..... J. Padrós
  - Assoziationen ..... T. I. Lundquist  
Atocha (5º/66)

Conservatorio Superior de Música de Madrid  
Audición conjunta de alumnos de acordeón (Curso 97/98)

Centros y profesores:  
Teresa Berganza: Esteban Algora  
Amaniel: Francisco Pérez  
Atocha: Tito Marcos  
Getafe: Margarita Santos

Martes 12 de Mayo a las 18 horas  
Auditorio Tomás Luis de Victoria.

# AUDICIÓN DE ACORDEÓN

## Margarita García

- In the zoo op. 164 ..... N. V. Bentzon
- Escenas medievales ..... T. Marcos
- Prélude et Variations ..... J. Matys
- Berceuse ..... K. Olczak
- Sinfonía para Cantata (Nº 29) ..... J. S. Bach

## Julio Sánchez

- Trama concéntrica ..... J. Padrós
- Assoziationen ..... T. I. Lundquist
- Sonate «et exspecto» ..... S. Gubaidulina
- Toccata Nº 2 op. 24 ..... O. Schmidt

## Susana del Pino/Mercedes Rubio (Dúo)

- Palíndromo ..... D. Dowlasz

## Mercedes Rubio

- Estudio de concierto ..... J. Feld
- Preludio (suite inglesa nº 3) ..... J. S. Bach

## Susana del Pino

- Assoziationen ..... T. I. Lundquist

## Agurtzane Primo

- Sonata Nº 2 (III<sup>er</sup> tiempo) ..... W. D. Subizki

Miércoles 10 de Junio a las 18 horas

Auditorio Tomás Luis de Victoria

R. C. S. M. de Madrid (Curso 97/98)

Concierto de Acordeón (28/DICIEMBRE/96 12<sup>30</sup> HORAS)

INTÉRPRETE	OBRA	AUTOR
Ramiro García	Estudio rítmico Accordion Marmalade	Tito Marcos Carlo Morbidelli
Margarita García Soto	Prélude et Variations	Jiri Matys
Alfredo Calvo Jiménez	Botany Play	Torbjörn Lundquist
Israel Fernández López	Plasticity	Torbjörn Lundquist
Agurtzane Primo Porras	A Trip to the Moon	Russ Messina
Susana Del Pino Aguilera	Toccatà	Georg Katzer
Mercedes Rubio Martín	Berceuse	Krzysztof Olczak
Julio Sánchez León	Phantasmagorien Aphorisms	Krzysztof Olczak Petr Fiala

<p><b>David Fremil Carpeño</b>                      “En Calche” ( Estudio nº 28 )/A. Astier-M. Bonnay                      “Wollt ihr wissen wie der bauer” ( Zwanzig Spielstucke )/H. Noth                      “Ungarische Volksmotiv”/L. Medjéri  <b>Getafe</b> ( 1º de L.O.G.S.E. )</p> <p><b>Salvador Cavanilles</b>                      “Gentle doll”/R. Fleming                      “Invención en La” ( Neun zweistimmige Inventionen )/T. Lundquist  <b>Teresa Berganza</b> ( 2º de L.O.G.S.E. )</p> <p><b>Rosalía Cavanilles</b>                      “La margarita”/P. Busseuil                      “Un Coucou”/P. Busseuil  <b>Teresa Berganza</b> ( 2º de L.O.G.S.E. )</p> <p><b>Victor Collado Casado</b>                      “Invención en F” ( Neun zweistimmige Inventionen )/T. Lundquist                      “Ein Ringeltanz der Kinder”/H. Noth  <b>Getafe</b> ( 2º de L.O.G.S.E. )</p> <p><b>Mª Nieves Blanco Jimenez</b>                      “Perget suite” : Landler, Tanz y Romance/J. Fruhlar                      Teresa Berganza ( 4º de L.O.G.S.E. )</p> <p><b>Daniel Calvo Jimenez</b>                      “Moderato ma non troppo” ( Mosaico )/F. Dobler                      “Alternancias”/T. Marcos  <b>Teresa Berganza</b> ( 4º de L.O.G.S.E. )</p> <p><b>Ramiro García</b>                      “Invención en La” ( Neun zweistimmige Inventionen )/T. Lundquist                      “Invención en Sol” ( Neun zweistimmige Inventionen )/T. Lundquist  <b>Teresa Berganza</b> ( 4º de L.O.G.S.E. )</p> <p><b>Maximino Gonzalez</b>                      “Lang-Samer Walser”/T. Lundquist ( Allerlei )                      “Valse douce”/T. Lundquist ( Allerlei )  <b>Teresa Berganza</b> ( 4º de L.O.G.S.E. )</p> <p><b>Susana Murillo Conde</b>                      “Valse douce” ( Allerlei )/T. Lundquist  <b>Getafe</b> ( 4º de L.O.G.S.E. )</p>	<p><b>Esther Santiago Hernández</b>                      “Daka, daka, Fuchsgebell ( Allerlei )/T. Lundquist                      “Polska” ( Allerlei )/T. Lundquist  <b>Getafe</b> ( 4º de L.O.G.S.E. )</p> <p><b>David Rivas Trenado</b>                      10 Km. al finestrino/L. Fancelli  <b>Amaniel</b> ( 2º/66 )</p> <p><b>Alberto Sebastián</b>                      Preludio de la Suite Inglesa en Sol menor/J. S. Bach                      Suite da Camera: tiempos 3, Nevada nocturna;                      4, Visiones misteriosas, y                      5 Sueño triste,                      6 Cuento de hadas antiguo )/ W. Solorariov  <b>Amaniel</b> ( 3º/66 )</p> <p><b>Francisco Pérez Merino</b>                      Monasterio de Firaponte/W. Solorariov                      Introducción, Preludio y Fuga de la Partita Nº2 de J. S. Bach  <b>Amaniel</b> ( 3º/66 )</p>	<p><b>Conservatorio Superior de Música de Madrid</b>                      Audición conjunta de alumnos de acordeón                      Centros y profesores:                      Teresa Berganza ( Elixabete Illarramendi , Esteban Algora )                      Amaniel ( Francisco Pérez )                      Atocha ( Tito Marcos )                      Getafe ( Margarita Santos , Raquel Palomo )                      28 de Marzo a las 18 30 horas.</p>
<p><b>Julio Sanchez León</b>                      Concertino en Re menor/A. Volpi                      Aforismos/P. Fiala  <b>Atocha</b> ( 4º/66 )</p> <p><b>Mercedes Rubio Martín</b>                      A trip to the Moon/R. Mesina                      Berceuse/K. Olczak  <b>Atocha</b> ( 4º/66 )</p> <p>( colaboración especial )  <b>Raquel Palomo</b>                      Tocata Nº 2 op. 28/O. Schmidt                      Escenas medievales/Tito Marcos</p>	<p><b>Roberto Mallorquín García</b>                      Chacona/J. Oppenheimer  <b>Amaniel</b> ( 3º/66 )</p>	

**Amaniel**

(3º de L.O.G.S.E.)

Ana Belén Oliver

- Preludio en Mi menor
- Kindersuite Nº 1
- I. (Spielente am Hofe)

J. S. Bach  
W. Solorzjow

Eva M<sup>a</sup> Pulido

- Preludio en Re menor
- Quattro bagatelle
- I. Ninna nanna

J. S. Bach  
G. Marcosignori

Jorge Dimas

- Fugetta en Do menor
- Allerlei
- 19. Im Hof des Tempels

J. S. Bach  
T. Lundquist

**Teresa Berganza**

(4º de L.O.G.S.E.)

Gema García

- Allegro Giusto

F. Dobler

Fernando García Gil

- Suite para niños

J. Schamo

M<sup>a</sup> Isabel García Sebastián

- Vals lírico

N. Tschalkin

Raquel Carnero

- La bailarina de porcelana
- Passereaux et Passeroses

B. K. Przybylski  
J. Jean Sichter

Rosalía Cavanilles

- Escenas medievales
- Vals extraño

T. Marcos  
F. Gurbindo

Teresa Gutierrez

- Mini-Suite Nº 4
- I. Prelude
- II. Pastorale
- IV. Toccata
- Sonatina piccola
- (I, II y III)

G. Wuensch

(3º del 66)

**Getafe**

(4º de L.O.G.S.E.)

David Fremil Carpeño  
• Scherzo

W. Newy

David Fremil/Victor Collado (duo)  
• Badinerie

J. S. Bach

Victor Collado Casado  
• Polka

O. Gerster

**Atocha**

(4º del 66)

Agutzane Primo Porras  
• Musik 1982

F. Dobler

Jose Manuel Ecija  
• Vier Intermezzi

- I Rapsodico
- II Scherzo
- III Un poco malinconico
- IV Giocoso

J. Feld

- Donizetti-Variationen
- (I, II, III, IV y V)

J. Wilson

Susana del Pino Aguilera  
• In the zoo op. 164

- Promenade I/The Ostrich
- Promenade II/The Elephant
- Promenade III/The Sea-lion
- Promenade IV/Tea with Cockatoos
- Promenade V/The Dromedary
- Promenade VI/Monkeys

N. V. Benzon

Susana del Pino /Mercedes Rubio (Dúo)  
• Introducción y Burlesca

H. Reinbothe

(5º del 66)

Julio Sanchez León

- Toccata Nº 2 op. 24

O. Schmidt

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid  
(Audición conjunta de alumnos de acordeón)  
Curso 96/97

Centros y profesores:

Teresa Berganza: Elixabete Illarramendi  
Esteban Algora

Amaniel: Francisco Pérez

Atocha: Tito Marcos

Getafe: Margarita Santos

22 de Mayo a las 19 horas  
(Auditorio Tomás Luis de Victoria)