AUTORA: SARA ANGELINA PEDRAZ POZA

TÍTULO DEL TRABAJO: LA TRANSCRIPCIÓN INTER-INSTRUMENTAL

DIRECTOR DEL TRABAJO: TITO MARCOS CREHUET

ESPECIALIDAD: ACORDEÓN

ABSTRACT

El objeto de estudio de este trabajo es la transcripción inter-instrumental, materia de gran importancia en el desarrollo curricular de los conservatorios; para los compositores, a la hora de transcribir obras ajenas a ellos o de adaptar sus propios conceptos musicales a nuevos instrumentos o agrupaciones instrumentales; y, para los intérpretes, a la hora de lograr enfrentarse a períodos sin literatura específica para su instrumento. Sin embargo, sólo se abordan las transcripciones realizadas por los propios compositores, entendiendo que son éstas las que ofrecen más garantías de calidad musical al poder reproducir fielmente las ideas que el compositor pretende comunicar. El objetivo principal del trabajo es analizar diversas transcripciones específicamente realizadas por sus compositores para el acordeón para elaborar criterios sobre su realización y su pertinencia. Las obras de las que se parte son *Luz Azul,* de César Camarero, originalmente para guitarra, *Estudio "Secuencias"* op.22c, de Enrique Igoa, originalmente para armónica, y *Cuaderno para Arturo*, de Alejandro Moreno, originalmente para piano.

ÍNDICE

Introducción (Justificación)

Metodología

Análisis y resultados

a. **Consideraciones previas sobre la transcripción inter-instrumental**

b. **Análisis y conclusiones del ejemplo de *Luz Azul***

c. **Comparación con otras obras**

Conclusiones

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de este trabajo es la transcripción. Por transcripción se entiende tanto el cambio o transferencia de un instrumento a como la elaboración o simplificación, con o sin transferencia de medio[1]. Aunque genéricamente se podría denominar a estos procedimientos como "transcripción", en la actualidad, se utilizan también términos como adaptación, reducción, edición, re-composición[2]…

Actualmente, la transcripción forma parte del currículo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM)[3] para las especialidades de Flamenco, Guitarra flamenca, Etnomusicología, Instrumentos de la música tradicional y popular, Acordeón, Arpa, Instrumentos de la música antigua, Instrumentos de púa y Viola de gamba. Aunque, en cada una de las especialidades los objetivos y el tratamiento del tema son muy diferentes, la asignatura se engloba bajo el mismo término.

Por otro lado también resulta pertinente destacar la importancia de la transcripción desde otros puntos de vista. Para los compositores, las transcripciones permiten adaptar sus conceptos a varios instrumentos, lo que implicaría que encontrarían una mayor repercusión y tendrían más oportunidades de expandir sus ideas musicales. Para los intérpretes, las transcripciones, desde el punto de vista histórico, les permiten abordar períodos sin literatura para sus instrumentos o acceder a las ideas de determinadas obras. Desde el punto de vista de los defensores de la interpretación histórica, la aceptación de las transcripciones de música de otros períodos es nula. Esta posición se ve influida por la escasa calidad que tradicionalmente han demostrado estas obras, en ocasiones realizadas por los propios intérpretes y con escaso valor conceptual.

Tampoco es posible olvidarse de la función económica que pueden llegar a cumplir las transcripciones, sobre todo, para el mundo editorial que, a partir de una sola obra, puede generar

---

[1] Información disponible en: http://www.terra.es/personal/marcos54/ >Transcripción [referencia de 20 de febrero de 2009]

[2] César Camarero denomina como recomposición a la transcripción de Luz Azul para acordeón. En este caso es una transcripción inter-instrumental, entre la guitarra y el acordeón.

[3] Información disponible en el website del RCSMM (http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid/)>Planes de estudio-Plan LOGSE>Anexo II: contenidos de las asignaturas obligatorias [referencia de 20 de febrero de 2009]

varias, con el consiguiente aumento de los beneficios económicos, y difundir más su catálogo. Para el compositor es también clave porque ejerce una clara influencia en la difusión de su repertorio. Pero también, desde el punto de vista pedagógico, para adaptar el nivel y la obra a las capacidades interpretativas del alumno y para aumentar el conocimiento de interpretaciones estilísticas, aunque podrían producirse, en este caso, problemas derivados de la distorsión del conocimiento.

Desde el punto de vista conceptual, las transcripciones hechas por los compositores conformarían literatura de calidad, al menos de la misma calidad de la obra original, puesto que el compositor es el mayor conocedor de los conceptos ubicados en las obras. El objetivo de este trabajo es, partiendo del análisis de la recomposición de *Luz Azul* de César Camarero y apoyado en otras obras, como el *Estudio "Secuencias"* de Enrique Igoa y los *Cuadernos para Arturo* de Alejandro Moreno, comprender tanto el funcionamiento de las transcripciones inter-instrumentales como elaborar criterios sobre la calidad de las transcripciones. En los tres casos se trata de obras de reciente composición y transcritas por los propios compositores para instrumentos muy diferentes a los originales. Este análisis se realizará relacionando la obra transcrita con la original, sin la cual sería imposible entenderla.

Originalmente, *Luz Azul* fue compuesta por César Camarero para guitarra en 1995. Posteriormente, el propio autor elaboró dos recomposiciones: una para acordeón en 1998 y otra para conjunto de cámara (violín, violoncello y piano) el mismo año. El presente trabajo se centrará en su análisis y el establecimiento de conclusiones que ayuden a justificar la calidad de su re-composición. En primer lugar, se partirá de algunas consideraciones sobre la transcripción inter-instrumental, aplicadas al caso concreto del trabajo. Para ello se compararán los instrumentos protagonistas de las obras (guitarra-acordeón), teniendo en cuenta su producción sonora, su envolvente y sus especificidades. En segundo lugar, se procederá al grueso del análisis y sus conclusiones para continuar con algunos ejemplos de las obras que acompañarán a *Luz Azul* dentro del trabajo.

METODOLOGÍA

En la metodología de elaboración de este trabajo hay que diferenciar dos fases: en la primera, se atendió a la concreción y elaboración temática en aras de que cimentar la estructura y optimizar los objetivos iniciales de la asignatura y del propio trabajo. En la segunda fase, se atendió a la investigación en sí misma empleando técnicas inductivas y comparativas.

Para la concreción del tema se han llevado a cabo diversas discusiones con el fin de centrar la materia conceptualmente. Una vez acotado el objeto de estudio se ha procedido al estudio previo sobre el concepto de transcripción para, posteriormente, aproximarse a la transcripción inter-instrumental y, más concretamente a la transcripción inter-instrumental que incluyera al acordeón como instrumento sobre el que realizar nuevas obras a partir de material ya existente. Para lo cual ha sido necesario atender a las especificidades de cada uno de los instrumentos y abordar una comparación de diversos parámetros relacionados con el sonido tanto de la guitarra como del acordeón. Para este análisis se han tenido en cuenta la producción sonora, la espacialidad, la dinámica, los ataques y el mantenimiento-resolución de la envolvente sonora, presentada a modo de síntesis en unas fichas de ambos instrumentos y en diversos gráficos vectoriales que analizan la producción sonora y los ataques de cada uno de ellos.

Posteriormente al análisis de las ideas particulares que hay en la obra se procederá con una metodología inductiva, esto es, partiendo de conceptos particulares, extraer conclusiones generales. A esto, además se añadirá un proceso comparativo entre esta obra y otro ejemplos que ayuden a ratificar (o no) las teorías que se concluirán. El análisis se ha llevado a cabo siguiendo el esquema habitual de lectura de la obra. Posteriormente, se han comparado las ideas similares dentro de la misma obra.

Tras acometer el análisis de cada una de las tres obras que conforman el trabajo se procede a una comparación global de todas las posibles soluciones a problemas comunes, aprovechando la convergencia de estas trascripciones inter-instrumentales hacia el acordeón; por tanto, los problemas a los que se enfrentan en cuanto a producción sonora y particularidades organológicas son similares.

Para los análisis se analizarán los parámetros que definen los sonidos, estos son, altura, timbre, intensidad, duración y espacialidad. Partiendo de estos cinco parámetros se tendrán en cuenta aquellos que resulten más significativos para la comparación de las obras. Asimismo, se analizarán otros parámetros estructurales y propios de cada instrumento y obra. Además, se incorporará una comparación de interpretaciones, partiendo del material grabado por Caroline Delume y Ángel Luis Castaño, en el que, ambos intérpretes abordan la obra. Se analizará de un modo comparativo los parámetros teóricos relacionados con el sonido, anteriormente comentados, así como cuestiones estructurales que puedan afectar a la comprensión de la obra. Esta comparación está motivada por el intento de comprender los diferentes problemas comprensivas e interpretativos a los que se pudieran enfrentar los músicos.

Por tanto, el esquema que se aplicará para el análisis y la comparación de las tres obras recogerá los siguientes apartados:

i. Información dada por la obra

ii. Estructura

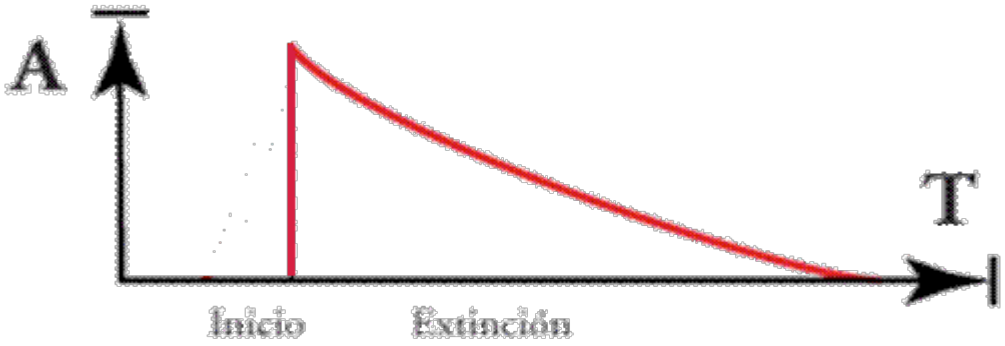
iii. Parámetros del sonido: altura, duración, intensidad, timbre y espacialidad, destacando sobre todo, los tres últimos parámetros por su especificidad dentro de la transcripción inter-instrumental.

ANÁLISIS Y RESULTADOS

A. TRANSCRIPCIÓN INTER-INSTRUMENTAL: CONSIDERACIONES PREVIAS

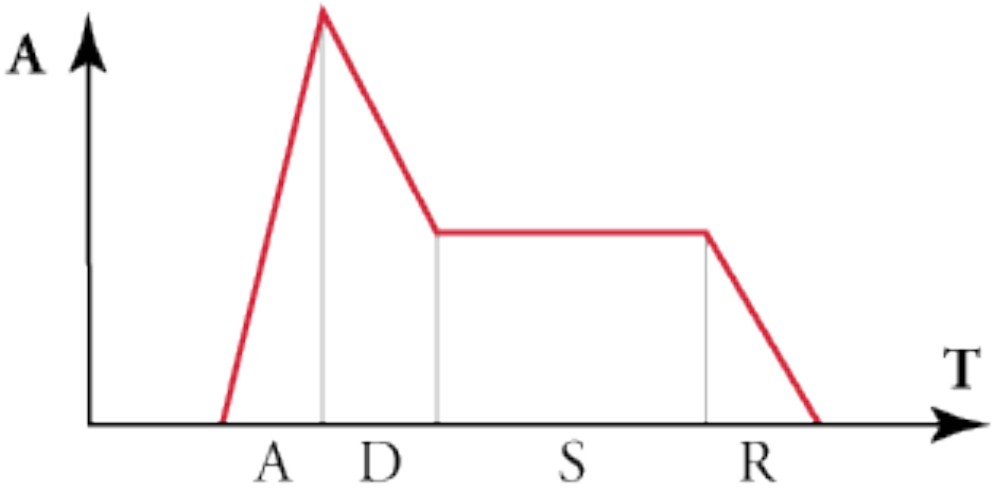
Para proceder al análisis de la transcripción es necesario atender a las peculiaridades de los instrumentos en los que se centra la obra. Por un lado está la guitarra y por otro el acordeón. Es pertinente partir de un estudio de las diferencias entre ambos, lo que influirá decisivamente en la transcripción de la obra.

La producción sonora de ambos instrumentos es muy diferente. En el caso de la guitarra, el mantenimiento sonoro no se produce sino que hay una extinción progresiva desde el mismo momento en el que se inicia el sonido. En el caso del acordeón, sí que se produce el mantenimiento del sonido. Además, mientras que en la extinción la guitarra y en el acordeón es similar, el inicio del sonido dista mucho: en el acordeón es progresivo frente a la guitarra. Esto implica que el mantenimiento de notas por parte de la guitarra es muy complicado, sobre todo, durante largos lapsos temporales. Los siguientes gráficos muestran estas consideraciones, en primer lugar, para la guitarra y, posteriormente, para el acordeón:



Esta característica del inicio del acordeón puede ser decisiva en el momento en el que hay varias voces dentro del mismo manual puesto que la voz inferior enmascara a la superior por la gran igualdad entre ataque y mantenimiento. Este factor no influye en la guitarra ya que la dinámica del ataque es superior a la de su envolvente. Respecto a las envolventes de ambos instrumentos, es preciso tener en cuenta algunas características como los ataques, la intensidad o la especialidad.

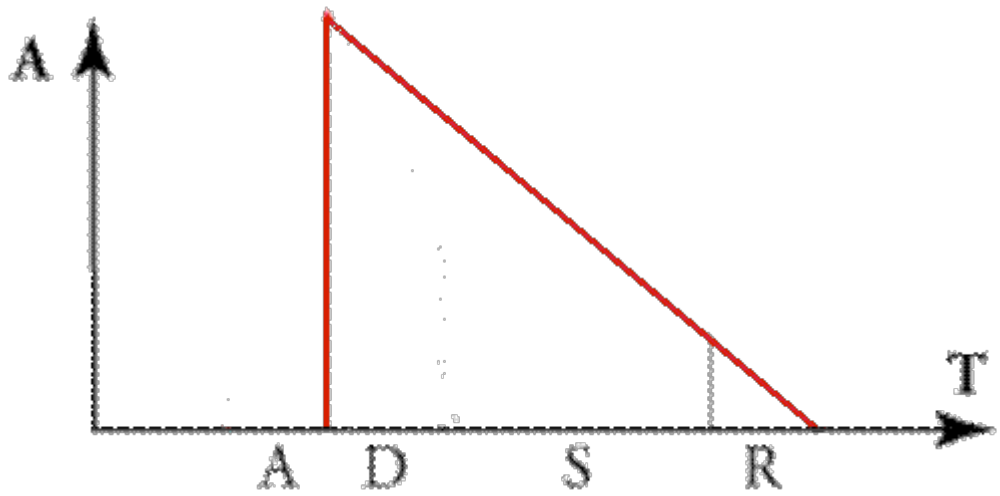
Las intensidades también vendrían a colación de la comparación de ambos instrumentos. El rango de intensidades que pueden producir es muy diferente, mucho más reducido en la guitarra que en el acordeón. Además, por lo ya expuesto, la guitarra no puede variar intensidades en la misma nota ya que está marcada por la extinción progresiva de su sonido. Resulta pertinente remarcar la influencia de los ataques en al dinámica. Los ataques de cada instrumento están íntimamente relacionados con la producción sonora. Por tanto, el tipo de producción sonora del acordeón implica un retraso en los ataques, como se refleja en el siguiente diagrama en el que se representan las variables de amplitud[4] dentro del parámetro temporal:



En el caso del acordeón, el ataque viene precedido por la producción sonora progresiva, por tanto, estará comprometida su nitidez. En el caso de la guitarra, la problemática en los ataques vendrá derivada de su imposibilidad de mantener los sonidos en el tiempo, por tanto, las

[4] Las variables que se tendrán en cuenta en los diagramas son: Atack (Ataque), Decay (Caída), Sustain (Mantenimiento) y Release (Resolución), siguiendo el esquema propuesto en el website de Tito Marcos: http://www.terra.es/personal/marcos54/ > Transcripción [referencia de 20 de febrero de 2009]

variables del ataque que se verán comprometidas son el mantenimiento (por su imposibilidad manifiesta) y la resolución, como aparecen en este diagrama:



En el caso de las intensidades, además, habría que destacar la característica del acordeón como instrumento sin control dinámico diferenciado entre manuales (o dentro del mismo manual) por lo que el factor articulación y la diferenciación armónica y textural de la idea son claves para eliminar la ambigüedad dinámica. La presencia de los manuales (MI/MIII-MII) es decisiva en el caso del acordeón porque, desde el punto de vista melódico, es posible la distribución de diversas partes entre los manuales, a pesar de que esto implicaría dificultades de articulación, de fusión tímbrica entre los diversos manuales derivados de la disparidad en la registración y problemas de dependencia dinámica de las voces. Sin embargo, esta diferencia tímbrica, espacial y de intensidad entre manuales implica una posible diferenciación entre conceptos superpuestos temporalmente. Del mismo modo, en el caso de la guitarra, el factor tímbrico de cada cuerda es diferente respecto al resto. Este factor marca la espacialidad. La separación física de los manuales del acordeón influye notablemente en su producción sonora, determinada por su capacidad de resultar estereofónico mientras que en la guitarra, el lugar físico de producción del sonido no varía.

Sería conveniente elaborar una ficha comparativa sobre los instrumentos, a modo de síntesis

Guitarra

Cuerda pulsada: 6 cuerdas

Tesitura: Mi3-Si6

Rango de intensidades: pppp a fff

No mantenimiento de sonido en el tiempo

Ataque instantáneo

Tipos de ataque: apoyado, sin apoyar, pizzicato Bartok

Armónicos

Efectos de sonido (elementos técnicos propios): rasgueado, toba

Acordeón

Teclas y/o botones: diferente número dependiendo del modelo

Tesitura: Mi1-Do#8

Rango de intensidades: pppp a fffff

Mantenimiento de sonido en el tiempo

Ataque progresivo

Tipos de ataque: articulaciones habituales en instrumentos de tecla

No Armónicos

Efectos de sonido (elementos técnicos propios): Bellow shake, Ricochet

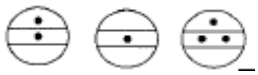
Registración

B. ANÁLISIS DE CASO CONCRETO: *LUZ AZUL* DE CÉSAR CAMARERO

En una comparación superficial de ambas obras, se observa una mayor cantidad de información previa en la guitarra. Esta información pretende aclarar algunos elementos técnicos y efectistas de la guitarra, elementos, por otra parte, ya aceptados habitualmente. En la obra de acordeón, la información previa no existe.

De los parámetros iniciales previstos para analizar la obra (timbre, altura, intensidad, duración y espacialidad), tanto la altura como la duración resultan poco útiles para comparar las obras, puesto que las alturas y las duraciones de las notas se mantienen en la obra. Por lo tanto, los centros de interés están, sobre todo, en la intensidad y en la espacialidad. También, en menor medida, en el parámetro tímbrico pero cada instrumento tiene un timbre propio y desde el punto de vista de la transcripción es un factor, en gran medida, incomparable. No obstante, resulta de interés por la posibilidad del acordeón de los cambios de registración, posibilidad explotada en la obra, a pesar de la imposibilidad de la guitarra para conseguir los mismos efectos.

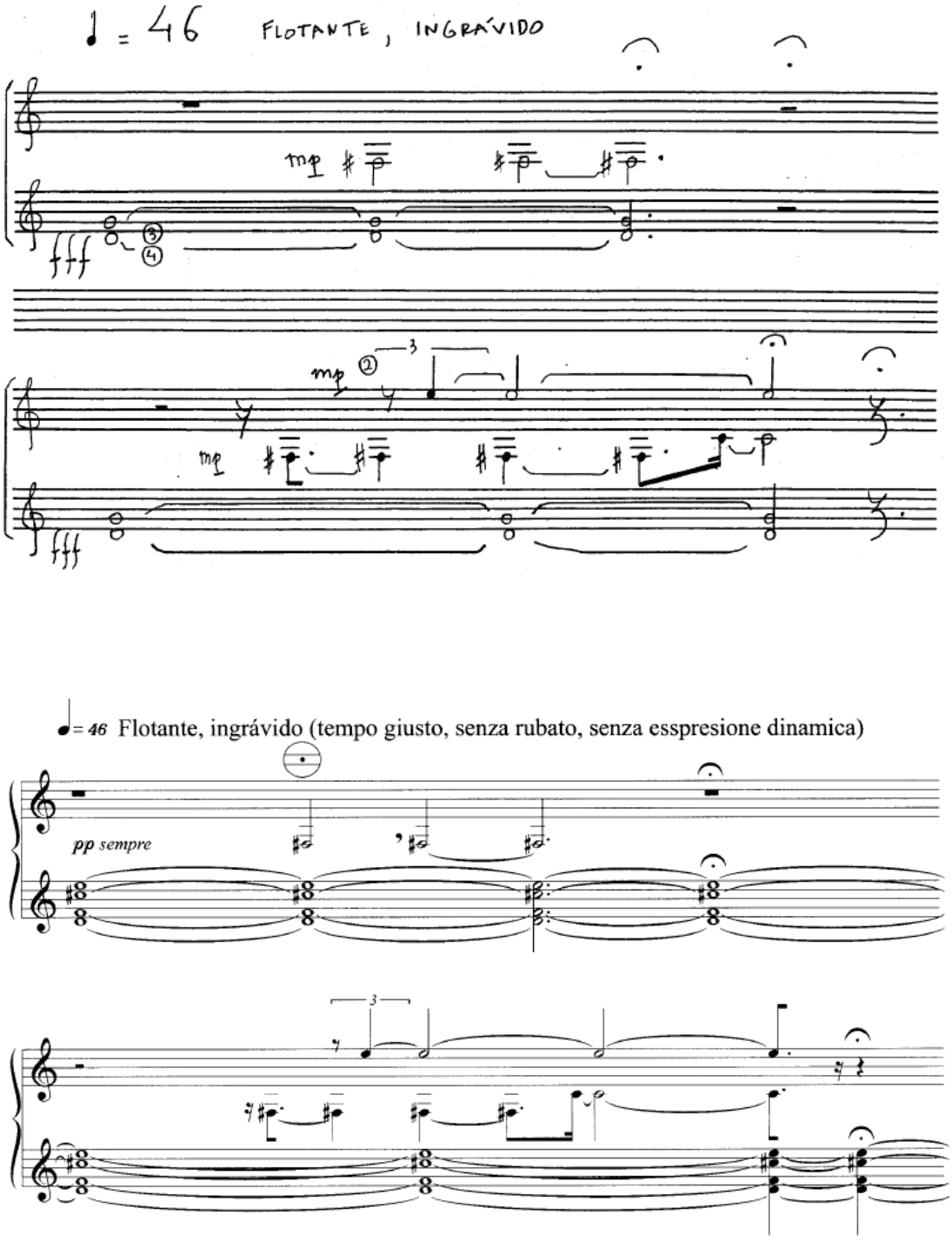
La registración usada en el acordeón abarca tres registros siempre con una voz central dentro de la caja de resonancia (8') y juegan con una voz aguda (4') y una segunda voz central (8').



Aunque se produce alternancia entre los tres registros, los más usados son los dos primeros.

El uso de la registración está íntimamente ligado con las intensidades de la obra. En los momentos en los que se busca intensidades cercanas al rango del *piano*, el registro usado es aquel que sólo tiene una voz dentro de la caja de resonancia. Con este registro, el volumen sonoro se reduce notablemente. La aparición de este registro suele venir apoyada bien por indicaciones dinámicas del tipo de *p*, p súbito o bien por una textura menos recargada y mucho más lineal. Así, por ejemplo, considerando que la obra está estructurada en tres partes, marcadas por el compositor por diferentes aires (Inmediato y convulsivo – Flotante, ingrávido – Fugitivo) y por diferentes indicaciones metronómicas (de 76 a 84 – 46 – de 76 a 84), la segunda parte de la obra (Flotante, ingrávido), parte de una dinámica en *pianissimo sempre* y se apoya en una

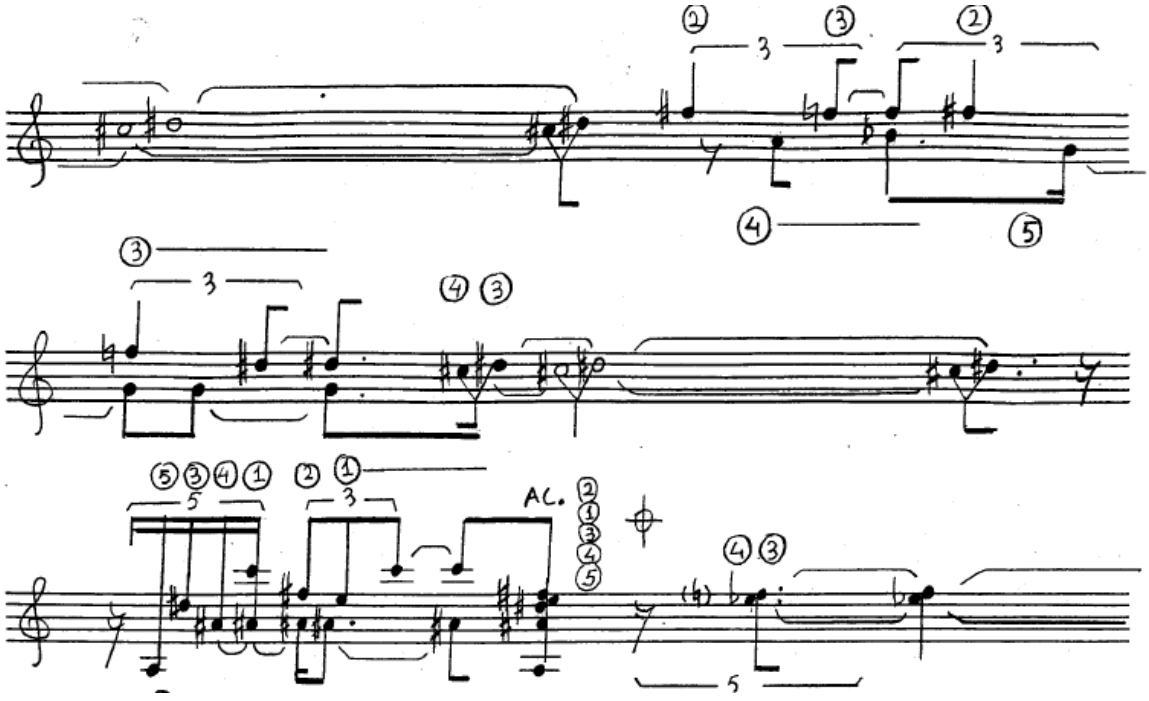
registración de 8’ dentro de la caja de resonancia. Sin embargo, esta dinámica contrasta con la de la guitarra[5], como se ve en el siguiente ejemplo:



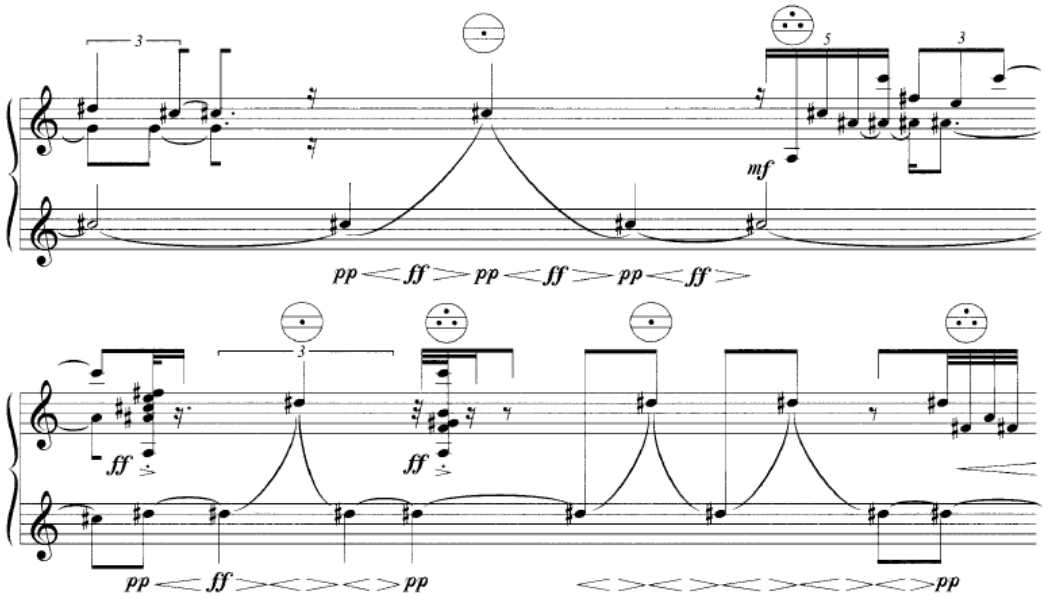
[5] Nótese que en la *Scordatura* inicial de la guitarra, la tercera cuerda está afinada en Fa4, en lugar de Sol4, de modo que todas las notas que se indica que deben ejecutarse en esta cuerda, sonarán un tono por debajo de la altura indicada en la obra.

En este ejemplo el rango de intensidades no es el mismo. El acordeón usa una registración que, apoyada en la dinámica, permite la ejecución de todos los sonidos con una dinámica general que se aproxime en gran medida al rango del *pp sempre* que se pide. En el caso de la guitarra, se parte de un *fff*. Sin embargo, si se tiene en cuenta la imposibilidad del mantenimiento de sonido por parte de la guitarra, el resultado que se obtiene es que, el sonido será muy fuerte en su ataque pero, enseguida, bajará drásticamente su intensidad. Esto implica que, en el acordeón, la dinámica *piano*, se consigue desde el primer momento en el que se atacan las notas pero en la guitarra se parte de un ataque fuerte para que la resonancia de las notas se mantenga durante más tiempo y, en términos generales, la dinámica *piano* se consigue por el apagamiento progresivo de los sonidos.

Además de cuestiones dinámicas, los cambios en la registración suelen corresponderse con cambios estructurales en la obra, con inicios de nuevas ideas, nuevas texturas o con diferenciación de planos superpuestos. En este siguiente ejemplo, se observa cómo en la guitarra aparecen dos planos diferentes [6]pero no simultáneos y, en el acordeón, se utilizan recursos propios como la registración (y la espacialidad del sonido derivada del cambio de manuales) para hacer coincidir en el tiempo ambos planos, pero diferenciados.

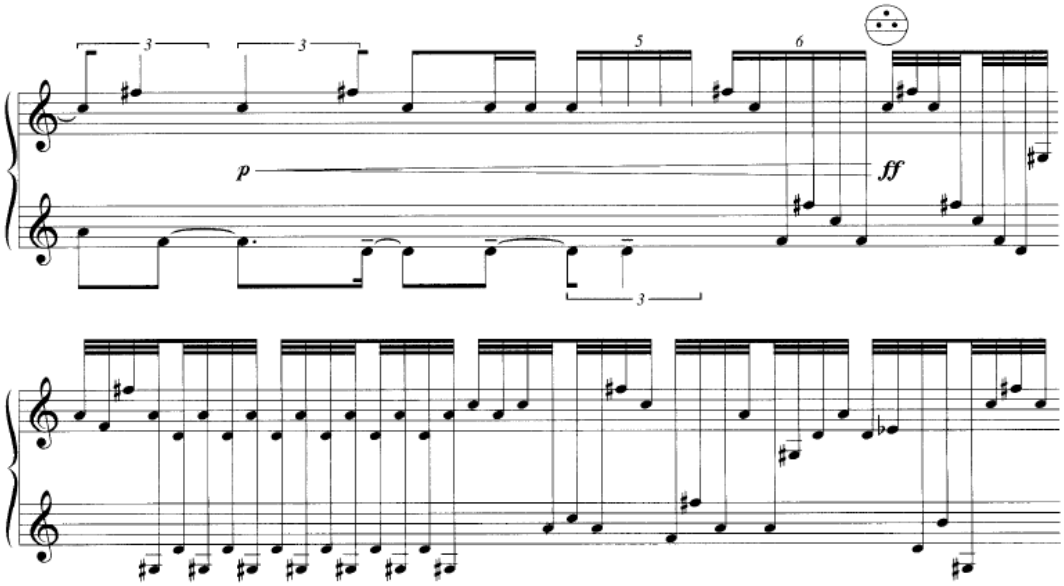


[6] El plano A se corresponde con una nota doble de igual altura pero distinto timbre, al estar realizada simultáneamente por dos cuerdas diferentes, mantenida en el tiempo.
El plano B se corresponde con pequeñas ideas o motivos con mayor complejidad rítmica y más acelerados que se intercalan con el plano A.



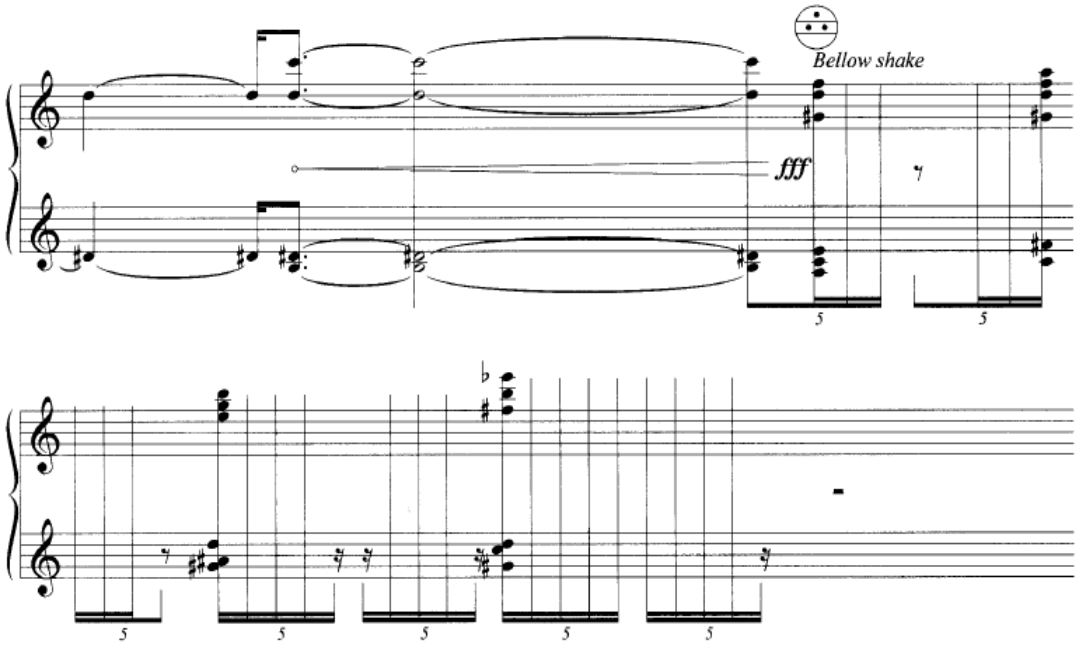
Por su parte, el uso del registro 8'-8'-4'[7] se reduce a los momentos de mayor tensión caracterizados por rítmicas muy rápidas, cambios rápidos de manuales, precipitación melódica y dinámica centrada en el rango de fuerte, tal y como se percibe en los ejemplos A y B siguientes:

Ejemplo A:



[7] Este registro se corresponde con dos voces centrales y una aguda. Su representación en la partitura es:

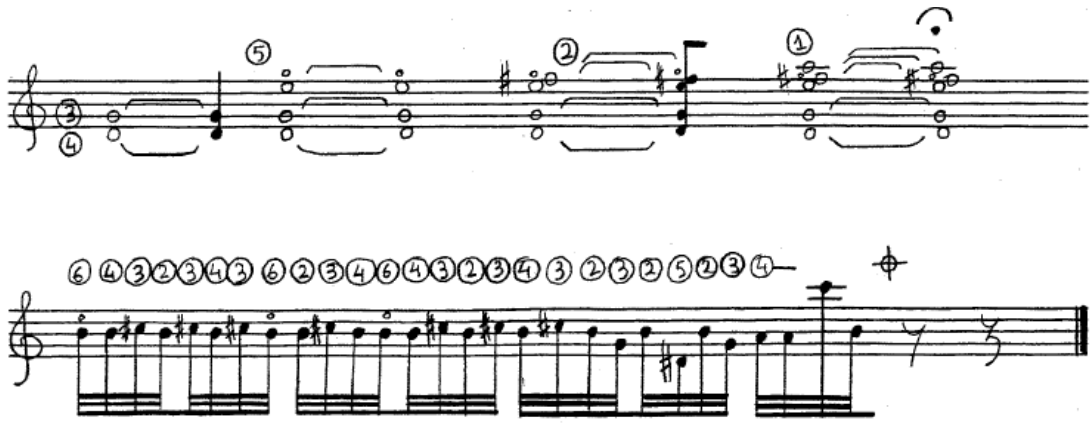
Ejemplo B:

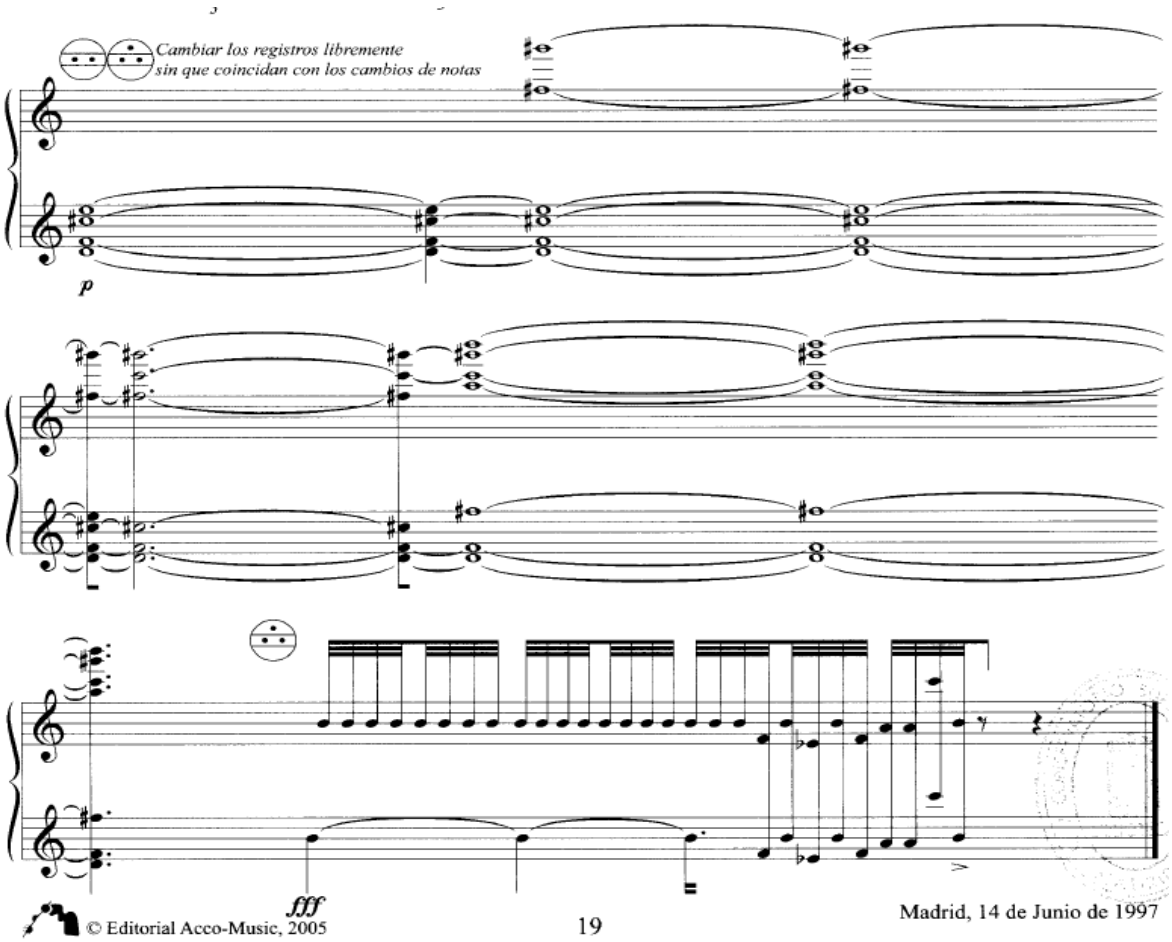


En ambos casos, se produce lo que es una constante en la obra: hay una idea inicial que parte de un registro de 8'[8] *d'al niente* o de dinámicas en piano que, en poco tiempo crece hasta dinámicas muy fuertes y desemboca en una idea muy contrastada con la anterior, con una dinámica mucho más estable, con una rítmica muy rápida, mucho movimiento de alturas y mucha más complejidad textural, generalmente con acordes placados o desplegados que cambian en pequeños lapsos temporales. Aunque, en ocasiones, las dinámicas fuertes se ven favorecidas por un mayor número de sonidos en la textura, en otros momentos, el ascenso de las alturas hacia tesituras más agudas dificulta el alcance de dinámicas más fuertes. De ahí, que la registración juegue un papel importante en la consecución rápida de tensión por medio de la intensidad y la precipitación. Por tanto, su rol, en estos casos, es claramente estructural, de forma que marca las tensiones y distensiones, partiendo de registros con una voz (8') en las dinámicas piano y en los momentos de poca tensión para añadir hasta dos voces (8'-8'-4') en los diferentes clímax de las ideas.

[8] El registro de 8' se corresponde con una voz central, en este caso dentro de la caja de resonancia. Está representado en la partitura usando este símbolo ya institucionalizado como tal:

Al final de la obra se mezclan materiales de las estructuras y las ideas que han ido apareciendo en toda la composición. En la guitarra se usan acordes con armónicos, algo imposible en el acordeón. Por tanto, la registración se usa para suplir esta carencia del instrumento: se combinan dos registros, de forma libre para el intérprete, de modo que intermitentemente surja una voz superior que simule, parcialmente, claro está, a los armónicos que da la guitarra.





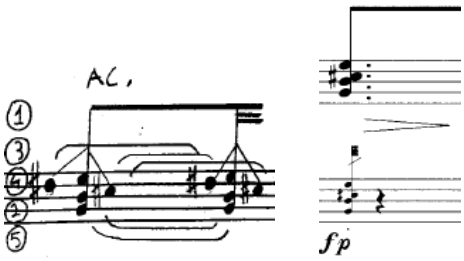
© Editorial Acco-Music, 2005

Madrid, 14 de Junio de 1997

Tras analizar a la registración y sus implicaciones tímbricas en la obra, es necesario atender a las intensidades de ambas obras. En el inicio de la partitura para guitarra se indica que, en términos generales, la interpretación debe acercarse a la dinámica fuerte, a no ser que se indique lo contrario. Esta indicación no existe en la partitura para acordeón. Al mismo tiempo, la variedad de intensidades y matices dinámicos que se parecían en la partitura de acordeón no se corresponden con sus pares en la obra de guitarra. Así, por ejemplo, mientras en las dos primeras páginas de la obra de guitarra, la única dinámica que existe es el *sempre ff* del inicio. Esta circunstancia contrasta con la partitura de acordeón, en la que hay más de cincuenta indicaciones. Sin embargo, las lecturas cuantitativas no resultan muy oportunas para este tipo de análisis por no incidir en la naturaleza y en la funcionalidad de tales indicaciones.

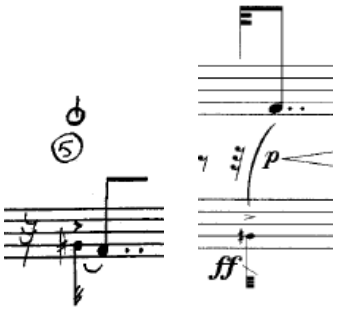
Hay tres tipos de indicaciones dinámicas que responden a particularidades del funcionamiento sonoro de la guitarra. Un buen número de las indicaciones dinámicas del acordeón hacen referencia a la caída de las notas mantenidas[9]. Es lógico que estas indicaciones no se correspondan con sus homónimas en la obra de guitarra puesto que, la caída del sonido, ya se produce de forma natural. En ocasiones, los diferentes ataques que puede hacer la guitarra que, llevan implícitas características dinámicas que se remarcan en el caso del acordeón para que los ataques se correspondan con las ideas similares de la guitarra[10].

[9] En este ejemplo se observa cómo en el acordeón se indican las caídas que se producen de forma natural en la guitarra:

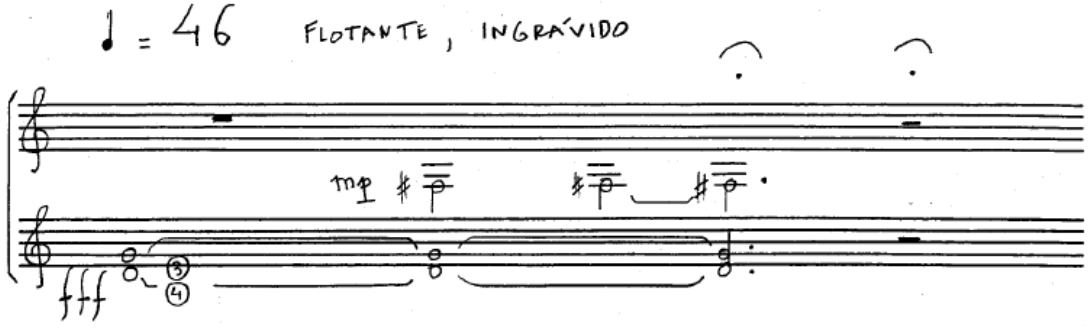


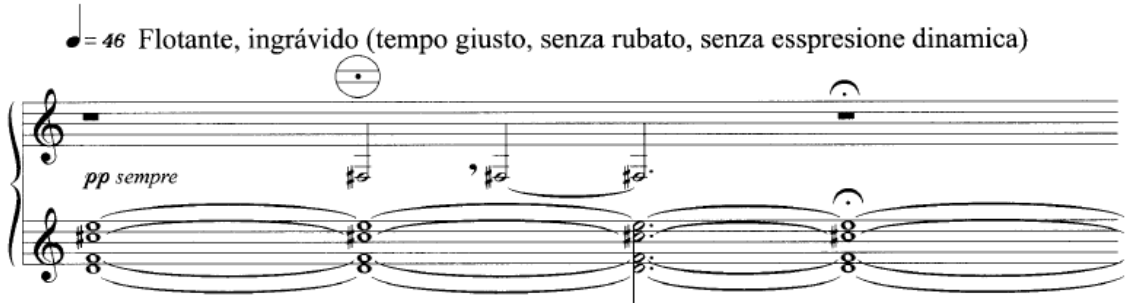
[10] En este caso, se parte de un ataque propio de instrumentos de cuerda, el pizzicato Bartok, que implica una dinámica fuerte por la propia ejecución del ataque. El fuerte, por tanto, es indicado como tal en la partitura de acordeón:

En la parte central de la obra, las dinámicas obligan a recurrir a las diferencias en la producción sonora y en los rangos de intensidades de cada instrumento. De este modo, lo que en el acordeón aparece como un constante *pianissimo* – de hecho, en las indicaciones sobre el aire de esta sección, la obra de acordeón incluye la expresión *senza esspresione dinámica*, ausente en la obra para guitarra-, en la parte de original para guitarra[11] es muy diferente. La presencia de numerosas indicaciones de matices en esta sección contrasta mucho con su re-elaboración para acordeón. Sin embargo, la naturaleza de estos matices responde a consideraciones específicas de la guitarra. Es necesario que los ataques de las notas más graves sean *fff* puesto que son notas largas que se tienen que mantener en el tiempo y, la naturaleza de la guitarra conlleva una caída sostenida y pronunciada del volumen sonoro. Al mismo tiempo, este matiz, que conlleva un ataque diferente de la nota, también ejerce una función estructural, centrada en la diferenciación de los diferentes planos, esto es, pedal y textura melódica. En cuanto al resto de ideas y motivos, las indicaciones son siempre *mp*, también íntimamente relacionadas con la necesidad de prolongación del sonido en el tiempo, objetivo que no se conseguiría con un ataque *pianissimo*.



11



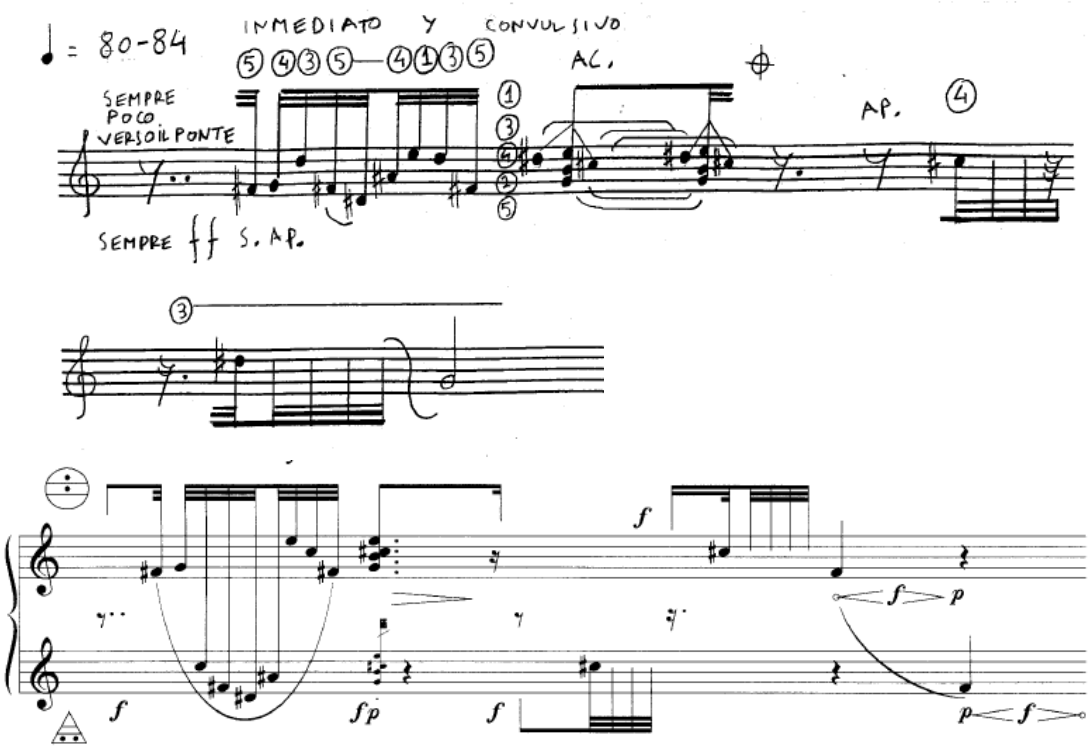


Sin embargo, en gran medida, las dinámicas se usan en la obra de acordeón como elementos estructurales, para separar ideas, remarcar fenomenologías (clímax, tensiones y distensiones internas de las ideas). En este sentido, habría que distinguirlas de la obra de guitarra, en la que la función estructural está supeditada a las indicaciones sobre los ataques de las notas, centradas estas últimas en señalar aquellas necesidades de prolongación sonora o en la diferenciación de planos simultáneos.

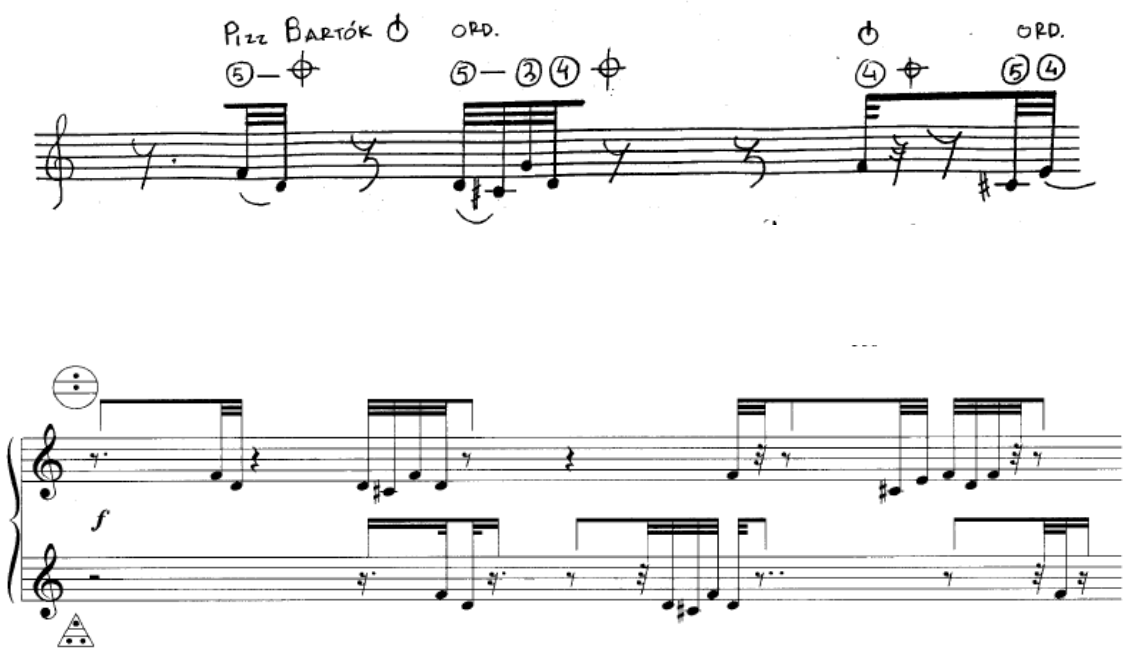
Otro parámetro sonoro que debe ser cuidadosamente analizado es la espacialidad. El acordeón, por sus características físicas, reproduce las características de un sistema estereofónico mientras que, en la guitarra, el sonido procede de un solo espacio. Esta característica específica del acordeón se explota en la obra[12], tanto a la hora de re-componer las ideas presentes en la obra de guitarra como para crear nuevas estructuras de mayor complejidad.

Los elementos más afectados por el empleo de la espacialidad son las melodías. La espacialidad está explotada, principalmente, en la división de melodías entre los manuales (MI y MIII), a pesar, de que las características tímbricas de ambos son muy divergentes, lo que impide que la continuidad melódica derive de una continuidad sonora. Además, esto añade una dificultad tanto para el intérprete como para el receptor puesto que se produce un desplazamiento de la idea que debe ser correctamente interpretado y percibido.

12



Sin embargo, hay momentos en los que las posibilidades espaciales del acordeón crean nuevas texturas. Al final de la primera sección, el acordeón se sumerge en un canon al unísono con un desfase de una negra, pero que se va estrechando al final hasta coincidir ambas voces en la parte melódica. Este cambio influye en la obra de acordeón, de forma que, el clímax que se alcanza, no sólo se produce por la acumulación del material, la precipitación rítmica, la aceleración y el estrechamiento de las entradas de los motivos, sino también, por los cambios internos de la textura canónica: entradas, aumento de la complejidad de los motivos, precipitación, acumulación, estrechamiento de las entradas y del material…



C. COMPARACIÓN CON OBRAS SIMILARES

Las obras elegidas para la comparación son el *Estudio VI "Secuencias" op.22a* de Enrique Igoa y *Cuaderno para Arturo* de Alejandro Moreno. La obra de Enrique Igoa, inicialmente compuesta en 1991 por un encargo de Antonio Serrano, intérprete de armónica. Es una obra que prescinde de cualquier acompañamiento. Tiene una versión posterior para violín y marimba (1995) y otra para acordeón (1996). *Cuaderno para Arturo* fue compuesta inicialmente para piano (1993) y re-compuesta en 2006 para acordeón. Posteriormente, en 2007 se realizaron las composiciones para órgano y para trompeta y órgano.

La notación en la obra de Enrique Igoa no varía en función de cada versión. Habría que distinguir dos notaciones: la de los grupos de notas rápidas ligeras (indicadas con miniaturas) y el resto de la obra. Precediendo a la partitura, se aporta mucha información útil para su interpretación, sobre todo en lo referido a los *tempi* que se suceden en la obra y a la interpretación de diferentes símbolos, cuya aclaración parece pertinente para el compositor. La interpretación de estos parámetros es la misma para las tres versiones de la obra. La pieza, como su propio título indica, está estructurada en diferentes secuencias que se suceden de forma consecutiva. Cada una de las secuencias tiene unas características musicales propias y se ejecuta con un tempo propio. Al final de la obra, sí que aparece una secuencia nueva, la quinta, de mayor longitud, con material procedente de algunas de las secuencias anteriormente presentadas.

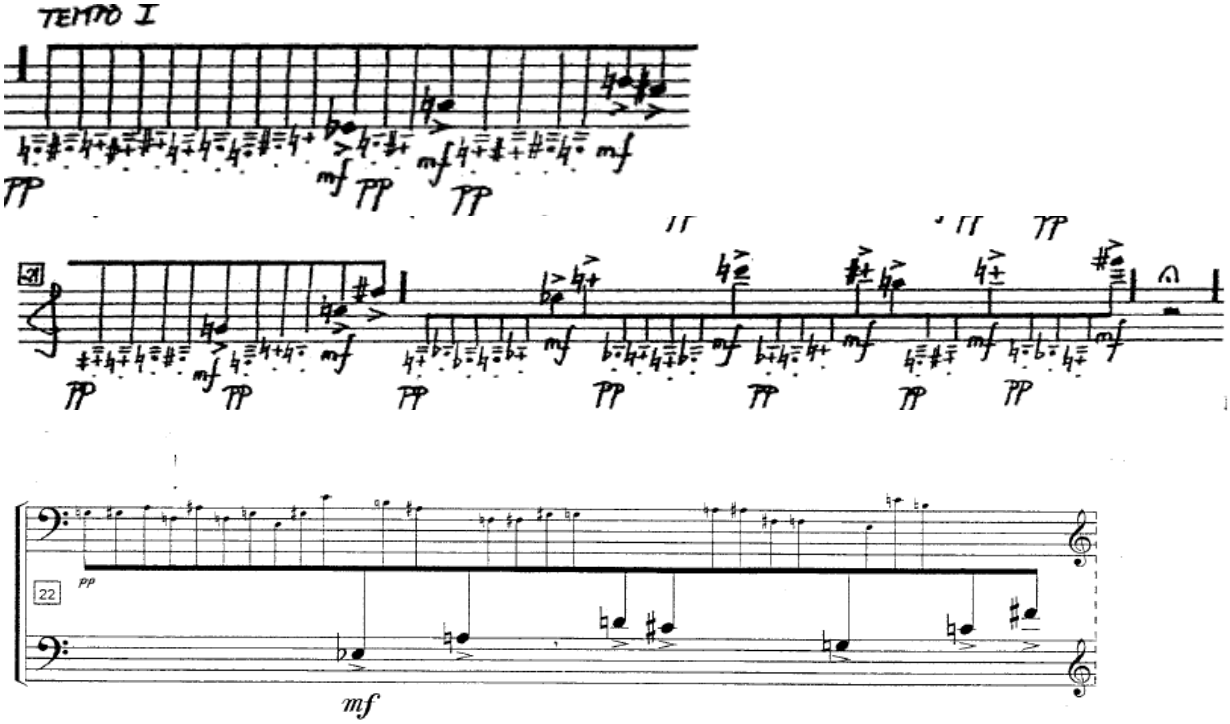
En cuanto a los parámetros definidos al principio del trabajo para el análisis y la comparación de las obras, sería preciso comentar que tanto la altura como la duración se mantienen en ambas versiones. En el caso de la armónica y del acordeón, esta particularidad también viene determinada porque el principio de producción sonora entre ambos instrumentos en más parejo que entre el violín o la marimba y el acordeón. De todos los instrumentos que se utilizan en las versiones, el acordeón es el único que puede jugar más ampliamente con el factor tímbrico, debido a la registración. La registración, muy de la mano de la intensidad, es un parámetro que organiza la obra en dos partes, separadas por el compás 62. Desde el inicio hasta el compás 62, la registración va *in crescendo*, cada vez sumando más voces, sobre todo influida por las intensidades (cuanta más intensidad o mayor contraste de intensidades se busca, se indican registros con más voces). A partir del compás 62, se observa algo diferente: por un lado, se sigue un patrón parecido, en el que parecen sumarse cada vez más voces, en función de la

tensión y de la intensidad, pero, al mismo tiempo, esto se rompe con secuencias que cortan toda la tensión (sobre todo, la Secuencia II) e introducen ideas más melódicas, menos rítmicas y más calmadas.

En cuanto a la espacialidad de la obra para acordeón, habría que comentar su parecido respecto a la versión op.22b, para violín y marimba, puesto que de manera un poco ligera, podría afirmarse que cada manual del acordeón, se acerca a cada uno de los dos instrumentos. Sin embargo, en comparación con la obra original para armónica, no sería posible comparar el factor espacial que aporta el acordeón, de manera estricta. No obstante, la separación en los diferentes manuales del acordeón sí que se corresponde con cada uno de los diferentes planos en los que se basa la obra original para armónica. Y se trata de planos y no de las secuencias porque, transversalmente, a las secuencias hay una superposición de planos sonoros[13], que aunque nunca coinciden en el tiempo, constantemente se cortan el uno al otro y se suceden de forma natural.

La notación en la obra de Alejandro Moreno es diferente en función del instrumento para el que esté hecha la obra. Aunque las alturas son las mismas en todas las versiones, el parámetro rítmico y métrico cambia, a pesar de que los *tempi* se mantienen igual en ambas composiciones.

[13] Como se observa en la obra de armónica, se superponen los planos mientras que en la parte de acordeón se utilizan diferentes manuales:



La división en compases está más condensada en la obra de acordeón, que a la barra tradicional añade una barra discontinua que separa las ideas musicales en compases métricos. Al mismo tiempo, aparecen unos elementos estructuradores del discurso sonoro, que son las comas, no presentes en la obra de piano. La división en compases unida a las comas[14] son importantes para la estructura puesto que la clarifican notablemente. Sin embargo, en la obra de piano, la estructura viene reforzada por las indicaciones de matices en los finales de las ideas, que refuerzan la idea de final de los conceptos musicales. Esta característica no se traduce en su homónimo en la partitura de acordeón.

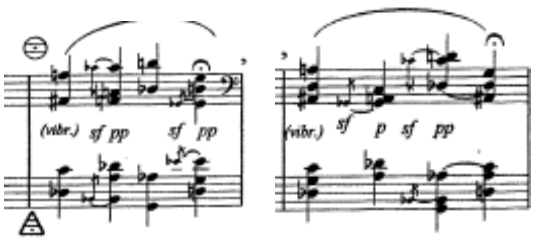
La intensidad incide de manera determinante en la parte estructural de la obra, de forma que refuerza los inicios y los finales de las ideas y facilita su entendimiento para el intérprete-oyente. Sin embargo, en algunas ocasiones, no se tiene en cuenta la imposibilidad por parte del acordeón para realizar diferentes intensidades de una forma simultánea, por lo que se produce enmascaramiento de sonidos. Al mismo tiempo, la dificultad que entrañan los cambios extremos de intensidades en lapsos ínfimos de tiempo[15]. Además, por una cuestión de dificultad en el cambio de inercia, si el cambio de intensidades en descendente –como en la obra y en estos dos ejemplos[16]- los problemas son mayores.

La obra para acordeón no indica si está escrita en *Exact Pitch Notation*[17] o, por el contrario, las alturas de las notas se van a ver afectadas por la registración. Al no haber indicación, se sobreentiende que la notación no es exacta, por tanto, las alturas se verán afectadas por la registración de cada momento. Sin embargo, al observar la registración, se aprecia que los registros en los que se produciría un cambio de las alturas de los sonidos hacia una octava más

[14] Véase Coral I

[15] Esta dificultad deriva de lo complejo que resulta el cambio inmediato de intensidades no ya mentalmente sino desde el punto de vista físico puesto que la fuerza y la presión que ejercen el brazo-antebrazo, motores del fuelle y de los ataques, deben modificarse de forma precisa y rápida.

16



[17] En este sistema, se respetan las alturas escritas, con sus respectivos índices acústicos. Los registros afectan al timbre de los sonidos pero no a las alturas. En el caso de no usar este sistema, los registros afectarían a las alturas escritas en la obra, ya que cada nota se vería afectada por la voz (los pies de los registros) que estuvieran activados en cada momento.

grave, las indicaciones señalan que debe ejecutarse en 8ª alta. Por tanto, la registración se configura como elemento que afecta directamente al timbre de la obra pero no a las alturas. Y es un elemento que no se puede explotar en la composición original para piano, pero tiene gran importancia como elemento estructurador, puesto que aparece en los inicios de nuevas ideas.

En el caso de esta transcripción, se parte de una obra original escrita para piano, es decir, un instrumento que, a pesar de que no cuenta con dos manuales, su proximidad con la naturaleza del acordeón es mucho más cercana que en otros casos, tales como la guitarra, instrumento capital en el grueso de este trabajo. Sin embargo, al igual que ocurría en el caso de la guitarra, no comparte con el acordeón la capacidad espacial.

Las intensidades son un parámetro que se emplea igual en las dos composiciones. Sin embargo, no se tienen en cuenta fenómenos sonoros tales como la extinción del sonido en ambos instrumentos. En el caso del piano, prácticamente la totalidad de las notas de larga duración se ven reforzadas por la presencia del pedal tonal. De este modo, la extinción en el piano es paulatina mientras que en el acordeón es brusca. Además, en el caso del acordeón, los matices no tienen en cuenta los posibles enmascaramientos sonoros.

En todas las versiones para piano y para órgano, se alterna tanto tres pentagramas como dos, algo que no se corresponde con la versión de acordeón (salvo en el Coral VIII, cuando se simultanea la interpretación en el MII y el MIII). En el piano es clave el uso del pedal para prolongar la resonancia de los sonidos, algo que el acordeón no puede hacer. Sin embargo, en la partitura de acordeón hay varios fragmentos de interpretación alternativa (*ossia*) en función del tipo de acordeón -con pedal o sin él- con el que se interprete la obra. Esto responde a la multiplicidad de posibles acordeones existentes[18].

[18] La obra está dedicada a Raúl Jiménez, cuyo acordeón posee pedal. Esta característica no suele ser mayoritaria en los acordeones. Des este modo, la obra se adapta a todos los tipos de acordeón que incorporen MII y MIII.

CONCLUSIONES

En los objetivos iniciales del trabajo se planteaba el estudio de la transcripción inter-instrumental, que incluyera al acordeón como instrumento sobre el que realizar nuevas obras a partir del material ya existente. Pero se abordaban obras transcritas por los propios compositores de las obras originales, como criterio de garantía de la calidad de la re-composición de la obra, puesto que el compositor es el mayor conocedor de los conceptos ubicados en las obras.

Uno de los parámetros más adaptados es la notación. Se emplea una escritura puramente acordeonística, tanto de la música como de los símbolos e indicaciones que la acompañan. Esto también se debe, en gran medida, a que todas las obras que se han escogido han sido previamente revisadas por un acordeonista que, previsiblemente, haya sido decisivo en este aspecto.

La conclusión general que se observa es que los compositores han respetado la estructura y la esencia de la obra (entiéndase alturas, duraciones, intensidades) pero teniendo en cuenta las peculiaridades de cada instrumento. Por tanto, aunque en ocasiones se puedan encontrar diferencias sustanciales en la notación de los parámetros musicales analizados, el resultado se asemeja al original, puesto que las peculiaridades de cada instrumento son tan amplias que impiden que la transcripción de las ideas se olvide de cuestiones acústicas, organológicas, espaciales, de intensidad o producción sonora.

Al mismo tiempo, puesto que todas las transcripciones empleadas confluyen hacia el acordeón y, por tanto, se enfrentan a problemas similares en cuanto a producción sonora y particularidades organológicas, las respuestas que se dan de manera particular a problemas generales como la espacialidad del instrumento, la registración . En muchas ocasiones, las grandes diferencias organológicas que hay entre el acordeón y el resto de los instrumentos provocan que, en la versión para acordeón, se incluyan secciones más complejas o más acordeonísticas, que varían sustancialmente de los originales.

BIBLIOGRAFÍA

CAMARERO, César. *Luz Azul*. Versión de guitarra. Autoedición. 1997.

CAMARERO, César. *Luz Azul*. Versión para acordeón. Editorial Acco-Music. 2005.

CASTAÑO, Ángel Luis. *Spanish Music for Solo Accordion*. Tañidos SRD-322. 2006.

DELUME, Caroline. *L'art de la guitarre contemporaine*. Disques Airon. 1998.

IGOA, Enrique. *Estudio "Secuencias"* op.22a. Versión para armónica. Audoedición. 1991.

IGOA, Enrique. *Estudio "Secuencias"* op.22b. Versión para marimba y violín. HoneyRock. 1995.

IGOA, Enrique. *Estudio "Secuencias"* op.22c. Versión para acordeón. Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC). 1999.

MARCOS, Tito. *Transcripción*. Información en línea: http://www.terra.es/personal/marcos54/>Transcripción [referencia de 20 de febrero de 2009]

MORENO, Alejandro. *Cuaderno para Arturo. 9 corales*. Versión para piano. Autoeditado. 2006.

MORENO, Alejandro. *Cuaderno para Arturo. 9 corales*. Versión para órgano. Autoeditado. 2006.

MORENO, Alejandro. *Cuaderno para Arturo. 9 corales*. Versión para acordeón. Autoeditado. 2006