

El acordeón mesotónico

Ander Tellería Lázaro

RESUMEN: La presente investigación refleja el proceso creador del acordeón mesotónico. Habiendo comenzado como una investigación interpretativa, avanzó en el camino interdisciplinar hacia la organología histórica y finalmente se ha aplicado a la creación actual de un modo innovador.

El acordeón mesotónico es el único para el cual se han escrito obras en varios sistemas de afinación y ha conseguido solventar numerosos problemas con los que se encontraba el instrumento a la hora de interpretar música del renacimiento.

PALABRAS CLAVE: acordeón, mesotónico, organología

ABSTRACT: The following investigation explains the creative process of the meantone accordion. Started as an investigation concerning to the playing, it developed trough different fields like historical instruments organology and finally ended in the creation of new pieces originally written for it.

Meantone accordion is the only one that can play original pieces written for two tuning systems at the same time, and it reached to solve certain problems concerning to the playing of renaissance music in the accordion

KEYWORDS: accodion, meantone, organology

INTRODUCCIÓN

Para poder entender el objeto de esta investigación es necesario conocer algunos aspectos relativos a la historia del acordeón y su identidad propia. La investigación, lejos de diferenciarla, continúa con la evolución del acordeón tal y como se ha hecho desde sus inicios. Si bien es cierto que el acordeón mesotónico aporta sonoridades distintas a las de los acordeones fabricados hasta la fecha, ese cambio forma parte del desarrollo del instrumento, siguiendo la línea de intérpretes y luthiers que se implicaron en una búsqueda de nuevas posibilidades técnicas. Existen numerosos tipos de acordeón: con teclado, botones, distintas registraciones, tamaños etc. y es que desde que Cyrill Demian (1772- 1849) presentara la patente de un acordeón en Viena el 6 de mayo de 1829, este instrumento ha sufrido una constante evolución organológica.

Aquel primer acordeón presentaba la posibilidad de hacer sonar dos acordes (uno al abrir el fuelle y otro al cerrarlo) pulsando únicamente un botón, función que lo llevó a denominarse acordeón. Sus dimensiones eran 22 cm de largo, 9 cm de profundo y 5 cm de alto, el exterior estaba hecho de madera y tenía un fuelle que se accionaba manualmente. Constaba de cinco teclas que al accionarlas levantaban unas zapatas que permitían pasar el aire que emitía el fuelle y en el recorrido del aire se encontraban lengüetas que vibraban y hacían sonar acordes. Las lengüetas estaban dispuestas de tal modo que al abrir el fuelle pulsando una tecla sonaba un acorde, y al cerrar el fuelle pulsando la misma tecla sonaba otro acorde distinto, pudiendo llegar a hacer diez acordes en total (5 teclas x 2 acordes según se abra o cierre el fuelle).

Un instrumento tan pequeño que ofrecía la posibilidad de hacer música de manera tan sencilla en seguida tuvo una gran divulgación y no tardó en llegar a los distintos puertos europeos. Una vez allí, adaptaban el instrumento a las necesidades de la música que se estilaba en cada lugar, añadiendo o restando acordes, aumentando su tamaño, etc. Resulta destacable que el propio C. Demian anotara en

la descripción de su acordeón que es posible añadir teclas en el diseño del instrumento, siendo consciente de la gran evolución que el instrumento podía llegar a tener y de que investigaciones como la presente podrían llevarse a cabo.

A finales del siglo XIX el acordeón contaba ya con 120 botones en el manual izquierdo ordenados en seis filas, ofreciendo la posibilidad de tocar acordes M, m, 7ª y 7ª disminuida y una escala de notas sueltas. Al mismo tiempo se había incorporado en el manual derecho un teclado que permitía hacer sonar notas individuales con diferentes registraciones, y así poder tocar melodías acompañadas por el manual izquierdo. Pero al igual que ha surgido en la presente investigación, el instrumento limitaba a algunos acordeonistas que buscaban más posibilidades, y a pesar de haber tenido una evolución más que notable hasta el momento, fue en el siglo XX cuando más se desarrolló con la incorporación de los bajos sueltos en el manual izquierdo. Para tener más posibilidades técnicas y buscar sonoridades propias del instrumento, se añadieron tres filas en el manual izquierdo en las que sonaba un único sonido al pulsar cada botón. En 1906 la fábrica de los hermanos Kiselev en Tula (Rusia) comenzó a fabricar acordeones con estas tres filas de bajos sueltos en el manual izquierdo, creando ya un instrumento que se asemejaba más al actual.

Hoy en día, el acordeón ha adquirido posibilidades técnicas muy superiores y se pueden alternar el sistema de acordes con el de bajos sueltos en el manual izquierdo, manteniendo el grado de practicidad y esencia del principio sonoro de aquel primer acordeón. En la siguiente tabla se pueden ver las características principales de un acordeón de concierto, habiendo comparado dos acordeones de las marcas más representativas (Pigini y Jupiter):

MANUAL DERECHO	MANUAL IZQUIERDO
Filas: 5	Filas: 6
Botones: 106	botones en sistema Standard (acordes): 120
Notas: 64 MI/SOL	Notas en sistema de bajos sueltos: 58 MI/DO#
Voces: 4	Voces: 3
Registros: 15	Registros: 5 a 7

Tabla 1: comparativa técnica entre acordeones Pigni y Jupiter

Las posibilidades de un instrumento que tiene dos manuales con 64 notas en el derecho y 58 en el izquierdo y con 20 registros en total son muy grandes. Tras haber fabricado acordeones de mayor peso, tesitura, distinta registración etc. en los últimos 30 años se ha llegado al consenso de que lo más práctico es un modelo como el que figura en la tabla, y los modelos estandarizados más grandes que se fabrican desde entonces tienen esas características.

El desarrollo de un repertorio original para acordeón y evolución musical de sus intérpretes han llevado a formularse nuevos planteamientos durante la última década que hasta el momento no habían sido expuestos y que hacen que la evolución del instrumento tenga un nuevo enfoque: las afinaciones.

PLANTEAMIENTO DE LOS PROBLEMAS INICIALES

Cuestionarse el sonido del instrumento y su adaptación según las indicaciones del compositor es algo que cualquier músico realiza durante su trabajo. En el acordeón han sido muy populares grabaciones de obras transcritas de J. S. Bach, D. Scarlatti, G. Frescobaldi, F. Couperin... que al estar escritas para instrumentos de tecla, se adaptaban al instrumento. El desarrollo de las distintas escuelas interpretativas durante el siglo XX hizo que una misma obra, sonara de manera muy diferente.

La escuela rusa, cuyo representante por excelencia es Friedrich Lips, encontró una similitud entre el acordeón y el órgano que llevaba a interpretar este repertorio acercándose a las capacidades del órgano, predominando en sus actuaciones transcripciones de obras que se interpretaban regularmente al órgano. Sin embargo, la escuela alemana de Trossingen, cuyo mayor representante es Hugo Noth, se acercó al repertorio barroco dando un mayor uso al fuelle, y buscando una expresión más similar a la de la voz humana o una viola de gamba. Un ejemplo claro se puede escuchar en el vinilo *Accordion goes classic* (1969) Discográfica Phillips, por Hugo Noth (acordeón), Deter Reith (clave), Wiener Schulze (bajo) y Hermann Mutschler (percusión).

En España, el desarrollo de una escuela propia de acordeón se ha dado con posterioridad y de manera paulatina, no habiendo profundizado en la interpretación de música propia de los siglos XVI-XVII tanto como se hizo en otras escuelas. A pesar de que ya en los años 60 había acordeonistas españoles como Miguel Bikondoa con premios internacionales, no fue hasta los años 90 cuando se comenzó a colaborar de manera regular con compositores y a crear una escuela propia más diferenciada, siendo Iñaki Alberdi el acordeonista español que más reconocimiento obtiene en esta labor.

Sin embargo, aunque la música del renacimiento español ha sido tenida en cuenta por los acordeonistas españoles, no ha sido hasta la última década cuando más se ha desarrollado su interpretación. El primer disco monográfico de obras de Antonio Cabezón interpretadas al acordeón vio la luz en 2010 con motivo de su quinto centenario, grabado por la acordeonista Anne Landa para el sello Versus, y tal y como la propia acordeonista explica en la descripción del disco ‘persigue subrayar el principio sonoro del instrumento a través de un repertorio ya existente para otros instrumentos, pero que fuese adecuado para transmitir con delicadeza y respeto’ Anne Landa(2010) libreto del disco Antonio de Cabezón, discográfica Versus. En esta descripción se observa que el punto de partida para la grabación es el propio instrumento, desde el cual se interpreta un determinado repertorio para resaltar su principio sonoro. Este planteamiento está ligado a la estandarización de un modelo de acordeón y la defensa que de él han hecho numerosos intérpretes, que tras vivir una evolución tan variada del acordeón se propusieron establecer unas características como las principales del acordeón. Fue ese mismo año 2010 cuando comencé a cuestionarme aspectos que recojo en la investigación con el objetivo de adaptar repertorio del renacimiento español al acordeón.

La investigación comenzó con transcripciones de tientos de A. Cabezón y en seguida se planteó el primer problema, ¿que dirección debe tomar la interpretación? Tras probar a interpretar las obras según las distintas escuelas acordeonísticas y contrastarlas con el sonido de los instrumentos del renacimiento se observó que ninguna se ajustaba del todo a la expresión pretendida. Paralelamente a la cuestión expresiva surgió otro problema: ¿que se debe hacer con los ornamentos? Si los ornamentos dependen también del tipo de instrumento de época que se usa, ¿como debo realizarlos en el acordeón?

Seguidamente se trabajó sobre la interpretación de una obra del compositor Juan Cabanilles titulada Batalla Imperial y que originalmente se atribuye al compositor Johann Caspar Kerll. Dado el auge de la música antigua durante esos

años se tuvo acceso a numerosas grabaciones, no solo de órgano si no también de ensembles. Fue muy revelador escuchar la versión de Hesperión XXI dirigida por J. Savall, en la que adaptaba la obra para ensemble y utilizaba numerosos instrumentos de viento y percusión que encajaban muy bien con el sentido bélico de la obra. Ello ayudó a trabajar la interpretación teniendo como referencia un mayor número de instrumentos que los que tradicionalmente se habían impuesto en las distintas escuelas, y se supo que se debía investigar las sonoridades de los instrumentos de época para poder encontrar un sonido más adecuado al estilo. De este modo las primeras dudas fueron disipándose y se vio que la dirección que debía tomar la interpretación era la de analizar las distintas posibilidades que ofrecían los instrumentos del renacimiento y escoger aquella que mejor se adecuase al instrumento, siempre manteniendo coherencia y respetando las ideas musicales del compositor.

Sin embargo, fue en este punto de la investigación cuando se observó que las ornamentaciones al acordeón no daban el mismo resultado expresivo que el que ofrecían los instrumentos de época. También se vio que las tensiones armónicas, sus resoluciones e incluso la expresión de las melodías cambiaban de tal modo que por mucho que se intentaran numerosas posibilidades interpretativas iba a resultar muy complicado obtener un resultado satisfactorio, por lo que a pesar de haber solucionado los problemas iniciales, el resultado no fue exitoso.

Tras haber comprobado en la fase inicial que trabajar aspectos interpretativos no ofrecía una solución viable, la investigación cobró un aspecto interdisciplinar y se continuó recogiendo información sobre las características organológicas de los instrumentos del renacimiento.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA PRINCIPAL DE LA INVESTIGACIÓN

Según nos explica J. Bermudo ‘diferentes temperamentos mesotónicos son descritos por Salinas de el De musica libri septem, utilizados sobre todo para los instrumentos de teclado, mientras que los instrumentos de cuerda con trastes se afinaban en la práctica según el temperamento igual. Según Buetens el temperamento igual es casi siempre utilizado en los laúdes y vihuelas cuando la vihuela toca sola o acompaña el canto, pero para tocar con otros instrumentos de viento o de tecla es necesario utilizar un temperamento mesotónico’ J. Bermudo Declaración, IV, LXXXVI, fol CIXv..

La afinación en el renacimiento de los instrumentos de tecla de época es mesotónica y por lo tanto irregular, lo cual hace que los ornamentos no sean siempre regulares, aporta mayor tensión o profundidad dependiendo de la tésitura de los intervalos y crea en definitiva otras relaciones dentro de las obras. Tras analizar los efectos de la afinación mesotónica en numerosas grabaciones y descubrir como afectaba comparándola con la afinación temperada la investigación continuó con un nuevo propósito, implantar afinación mesotónica en el acordeón para poder interpretar música del renacimiento con un mayor respeto al compositor. Así pues, el concepto de la investigación se había invertido, ya no era adaptar las obras para poder tocarlas en el acordeón, si no adaptar el acordeón para poder tocar las obras, tal y como se había hecho desde la creación del instrumento.

BREVE MARCO TEÓRICO

Existen varios tipos de afinaciones mesotónicas atribuidas a distintas zonas y etapas del renacimiento. Y es que tal y como aseguraba Salinas en su *Libri Musica Septem*, la perfección es una pero la imperfección puede llevarse a cabo de muchas maneras. Los sistemas de afinación que han sido aplicados en la investigación son

los de temperamento mesotónico de 1/6 de comma y de 1/4 de comma, por ser los más usados.

La afinación mesotónica viene determinada por quintas reducidas y sus terceras mayores justas. En el caso del temperamento mesotónico de 1/4 de comma (también conocido como mesotónico clásico), las quintas se reducen en un cuarto de comma sintónica (5,4 cents) y después se aplican sus terceras mayores. En la siguiente tabla especifico los hercios pertenecientes a cada nota en temperamento mesotónico de 1/4 de comma

Nota	Hz	Nota	Hz
C	263,18	G	393,55
Cs	275,00	Gs	411,22
D	294,25	A	440,00
Eb	314,84	Bb	470,79
E	328,98	B	491,94
F	352,00	C	526,36
Fs	367,81		

Tabla 2: Hercios de temperamento mesotónico de 1/4 de comma, información facilitada por el organero J. Sergio del Campo Olaso.

En el temperamento mesotónico de 1/6 de comma el proceso sería similar recortando las quintas en un sexto de comma sintónica, quedando la siguiente relación en hercios:

Nota	Hz
C	247,64
Cs	260,64
D	277,44
Ds	295,33
E	310,83
F	330,87
Fs	348,24
G	370,69
Gs	390,16
A	415,30
As	442,08
B	465,29

Tabla 3: Hercios de temperamento mesotónico de 1/6 de comma, información faciitada por el organero J. Sergio del Campo Olaso.

ANTECEDENTES

Una vez estudiados estos datos el próximo paso era ver como instalar el sistema de afinación en un acordeón y para ello resultó importante investigar acerca del funcionamiento de otros acordeones que se pudieran asemejar. Aunque no hay constancia de que se hayan instalado antes estos temperamentos mesotónicos en

un acordeón, se han añadido otros, por eso se pueden considerar como antecedentes los siguientes:

- el acordeón en afinación justa de Pauline Oliveros
- el acordeón microtonal de Veli Kujala
- los acordeones con afinación barroca de Hans Meier y Giorgio Dellarole

Estos acordeones tenían afinaciones distintas a la temperada y por ello podrían servir de ayuda si se analizaba su proceso para cambiar la afinación. El proceso investigador resultó poco resultadista, ya que al no haber bibliografía al respecto, solo se obtuvo información del acordeonista finlandés V. Kujala. Para implantar el sistema de cuartos de tono en su acordeón encargó a la fabrica italiana Pignini unos somieres con lengüetas en cuartos de tono, de este modo solo debía abrir su acordeón e intercambiar los somieres que tenía en su acordeón por los nuevos. El proceso podía invertirse, por lo que mantendría siempre ambas posibilidades.

Para constatar toda la información, el día 15 de septiembre de 2012 se contactó con el luthier Javier Alberdi, quien asesoró y ofreció tres posibilidades:

- a) reafinar por completo un acordeón
- b) crear unos somieres en los que se integrarían nuevas lengüetas en afinación mesotónica para poder abrir el acordeón y cambiarlos.
- c) comprar directamente un acordeón nuevo con afinación mesotónica.

DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA Y DE LOS PROCEDIMIENTOS USADOS

Como primer paso se optó por reafinar un acordeón antiguo que pudiera servir de prototipo y así obtener conclusiones. Por recomendación del clavecinista

y profesor en la Hochschule für Musik Würzburg Glenn Wilson, el temperamento escogido fue el mesotónico de $1/6$ de comma (ver tabla 3). El acordeón tuvo que ser afinado un total de tres veces por el luthier J. Alberdi hasta que la nueva afinación se mantuvo estable, fue entregado el 18 de marzo de 2014 y tras probarlo en conciertos y grabaciones, finalmente se pudo constatar que los planteamientos y problemas iniciales de la investigación quedaban resueltos. Durante esta etapa de la investigación, se grabó el disco *Ancient Doors, Orpheus* (2016), en el cual se usó el prototipo para grabar obras de F. Correa y la citada *Batalla Imperial* de J. Cabanilles.

Habiendo obtenido resultados positivos se optó por continuar con el desarrollo de la investigación y a finales de 2016 se encargó a la fábrica italiana Pignini unos somieres con lengüetas en afinación mesotónica para poder instalarlos en un acordeón más reciente que ofreciera mayores posibilidades expresivas. Mientras que el prototipo tenía una afinación mesotónica de $1/6$ de comma y el la a 415Hz, los nuevos somieres se encargaron con afinación mesotónica de $1/4$ de comma y el la a 440 Hz (ver tabla 2). Al ser ambas las más usadas en la interpretación historicista de la música del renacimiento, teniendo ambas me aseguraría poder tocar música de cámara con distintos instrumentos de época.

Antes de realizar el encargo se desatornilló el fuelle al acordeón y se observó que unas lengüetas del manual izquierdo no se podrían cambiar, ya que en vez de ir encajadas con tornillos como el resto de lengüetas del acordeón, éstas se sitúan en un bloque pegado a la caja de resonancia del instrumento. Estas lengüetas estaban dispuestas de modo que solo afectaban a los registros de la mano izquierda que incluyeran el tesitura mas aguada de 4 pies, lo cual significaba que añadiendo todos los somieres mesotónicos posibles en el manual izquierdo la tesitura sería de mi -1 a do sostenido 5 en afinación mesotónica (con la₃ a 440Hz) y de mi 2 a do sostenido 6 en afinación temperada.

Una vez recibidos los somieres de la fábrica, el luthier J. Alberdi los adaptó para que encajaran perfectamente en el acordeón. El proceso requiere un profundo conocimiento de la mecánica del instrumento ya que cualquier error podría alterar partes importantes del instrumento y su rendimiento se vería muy afectado a corto plazo, pudiendo volverlo inservible. Son un total de 8 somieres y 2 placas de metal con entre 30 y 50 lengüetas cada uno y es necesario invertir entre 40 y 50 minutos cada vez que se pretende cambiar el sistema de afinación del acordeón cambiando los 8 somieres y las dos placas.

ANÁLISIS DE LOS DATOS

Una vez recibidos los somieres, mientras se analizaban las posibilidades del instrumento durante el estudio, se observaron numerosos cambios en la respuesta del instrumento en relación al sistema temperado anterior.

Aspectos relacionados con la interválica

Tensiones

Al tener una distancia irregular entre las notas de una octava el sistema de afinación ofreció desde el primer momento características interválicas más amplias. Según la tesitura del intervalo se encontraba una mayor proyección sonora dependiendo de las vibraciones surgidas entre ambos sonidos. Ello llevaba a un trabajo interpretativo más minucioso y rico, ya que en una misma obra se presentan un mayor número de detalles e irregularidades, sobresaliendo algunas notas de manera independiente por el mero aspecto constructivo del instrumento.

Coexistencia de dos sistemas de afinación en un mismo instrumento.

Es quizás la mayor aportación del acordeón mesotónico y ha surgido por la mera imposición que el instrumento traía de fábrica y que no permitía cambiar algunas lengüetas del manual izquierdo. La posibilidad de interpretar obras en un mismo instrumento con dos sistemas de afinación al mismo tiempo supone multiplicar las posibilidades sonoras y su desarrollo depende de la colaboración con compositores que puedan descubrirlas y aprovecharlas.

En este apartado de la investigación fue fundamental la colaboración con el compositor Juan José Eslava, quien escribió *Sin Horizonte*, la primera obra existente para un acordeón afinado en dos sistemas de afinación. En ella se realizó un estudio exhaustivo en el que el propio compositor analizó todos los sonidos previamente grabados del acordeón mesotónico y sus relaciones, escribiendo una obra basada en el sistema de afinación mesotónico pero que incluía alternancias con el temperado. Durante las sesiones de colaboración se descubrió que el acordeón mesotónico podía realizar un mismo intervalo de 4 modos distintos, creando un efecto muy particular alternando los distintos manuales. El compositor también utilizó los cambios sucedidos en la registración para crear sonoridades que buscaban una desafinación, logrando una obra que sin duda ocupará un lugar importante en la evolución del repertorio para acordeón.

Como segunda colaboración surgió la obra *Al pasar la calle* del compositor alemán Johannes X Schachtner. En ella el acordeón se sitúa permanentemente en sus dos sistemas de afinación, y la investigación de la obra se basa en encontrar los aspectos diferenciados de ambas afinaciones e intercalarlos. Es una obra que muestra las diferencias interválicas de un modo melódico.

Aspectos relacionas con la respuesta del instrumento

Aparte de los datos recogidos que vienen definidos por la intervállica, surgieron otros que afectaban a la proyección sonora del instrumento. Estos datos fueron recogidos tanto en la práctica instrumental diaria como en la colaboración con los compositores.

Cambio de proyección sonora del instrumento dependiendo de la registración usada

Los registros del acordeón, al igual que los del órgano, se distribuyen por alturas. Existen dos registros medios en el manual derecho a los que se les denomina 8 pies dentro de casotto y 8 pies fuera de casotto. El casotto hace referencia a un espacio tapado dentro del acordeón y que reduce la proyección sonora de las lengüetas que se encuentran dentro. También existe el registro de 16 pies, que es una octava más grave que el de 8 pies, y el registro de 4 pies, que es una octava más agudo que el de 8 pies, y dos octavas más agudo que el de 16. Entre ellos existen todas las combinaciones posibles, y se pueden obtener un total de 15 registros en el manual derecho y 7 en el izquierdo (en el manual izquierdo no existe casotto por lo que solo hay 16, 8 y 4). Como es de imaginar a mayor número de octavas sonando al mismo tiempo, se consigue un mayor volumen y proyección sonora.

Sin embargo en el acordeón mesotónico no resulta tan evidente como en el acordeón temperado. Si se interpreta una sola melodía en el manual derecho el resultado es muy similar, pero en cuanto se añaden voces, las vibraciones que surgen de la 'desafinación' producida hacen que el sonido no se proyecte tanto como en el sistema temperado según se esté usando un registro u otro. Así pues, el registro 16 + 4 pies se propone como el de mayor proyección en el sistema

mesotónico, mientras que el 16 + 8 + 8 + 4 aporta un cambio tímbrico, pero no proyecta tanto como en el sistema temperado.

Respuesta de armónicos en el instrumento

Cada acordeón, dependiendo de la tesitura y altura concreta en la que esté sonando, responde de un modo u otro. Ese rango es fácilmente apreciable al situar la mano en la parte superior del instrumento y observar como con algunos sonidos el acordeón vibra y con otros no. Además, es apreciable como algunos armónicos se escuchan más fácilmente en algunas notas, mientras que en otras no sucede. Esto no depende solo de la marca si no también del ejemplar. Aunque hay piezas de los acordeones que se fabrican en cadena, los modelos más empleados en concierto suelen estar hechos a mano y eso implica que al trabajar materiales como la madera, plástico, acero, celuloide, etc. cada instrumento tenga sus particularidades.

Al cambiar el sistema de afinación se ha podido observar como el acordeón reacciona de modo diferente y los armónicos son más audibles. Es evidente que el tamaño de la caja de resonancia (caja de madera en la que se encuentran los somieres) responde de un modo distinto a cada frecuencia, pero la diferencia es notable incluso cuando se trata solo de 2 Hz. Esta capacidad fue recogida en la obra *Sin Horizonte* de J.J. Eslava, quién propone la incorporación de un micrófono en la parte superior derecha del acordeón para poder amplificar algunos armónicos, fue así como se realizó su estreno en la Fundación Juan March de Madrid el pasado 5 de marzo de 2017.

DISCUSIÓN

Una vez recogidos los datos, se mostró el acordeón mesotónico a la comunidad acordeonística surgió una discusión muy interesante en torno a la

viabilidad del proyecto. El acordeón y su interpretación se había estandarizado hasta tal punto que algunos acordeonistas mostraban ciertas reticencias a realizar cambios. El hecho de colaborar con compositores y que estos después exigieran tener acordeones con afinación mesotónica era una preocupación ya que habían desempeñado una actividad que defendía un tipo de instrumento y ahora este cambiaba.

La mayor parte de los acordeonistas sin embargo encontraban la investigación muy interesante por el nuevo espectro sonoro que se abría en el acordeón. Lo escuchaban con mucha atención y aseguraban que cuando el proyecto estuviese más avanzado estarían interesados en añadir afinación mesotónica a sus acordeones.

CONCLUSIONES

El acordeón mesotónico supone un mayor número de posibilidades expresivas y técnicas que ofrecen nuevas sonoridades. Siendo una investigación que comenzó orientada hacia la música antigua, ha resultado muy útil en su aplicación a nuevas obras originales y ha conseguido mezclar dos sistemas de afinación en un mismo acordeón por primera vez.

Los datos obtenidos tras la investigación no solo son aplicables al acordeón mesotónico si no también al acordeón temperado. Al tener una afinación distinta y sufrir una transformación, permite al intérprete conocer mejor su instrumento y tener mayores herramientas para solucionar planteamientos interpretativos. Además, a nivel organológico es muy interesante conocer los puntos de mayor resonancia y emisión de armónicos del instrumento para que en caso de buscar una mayor proyección o sonoridad de armónicos en un trabajo de colaboración con un compositor, seamos capaces de tratarlo con mayor rigor.

La leve conmoción surgida en la comunidad acordeonística es comprensible pero refleja un planteamiento absolutista del acordeón que no casa con su historia. Plantear el acordeón como una referencia en su estructura organológica contravendría el consejo de su creador C. Demian quien ya apuntó que el instrumento podría cambiar para adaptarse a las necesidades. Ello nos plantea un camino de gran creatividad e innovación que se presenta interminable para un instrumento cuya identidad resultará cada vez más difícil de definir.

El error de partir de una visión absolutista de un instrumento es principalmente sus limitaciones técnicas, que se contraponen con la historia artística y cultural. Los instrumentos deben estar al servicio de la música y no al revés, ya que de ser así, estaríamos limitados a instrumentos muy básicos, la música perdería interés en una sociedad históricamente tan cambiante como la europea y esta investigación no habría prosperado.

IMPLICACIONES Y SUGERENCIAS PARA POSTERIORES INVESTIGACIONES

A través de esta investigación se abren nuevas posibilidades que atañen de manera directa a los sistemas de afinación aplicados al acordeón. Como próximo paso de la investigación se encuentra una nueva colaboración con el compositor J.J. Eslava sobre un acordeón con sistema mesotónico y temperado en el manual izquierdo y sistema temperado y cuartos de tono en el derecho. De este modo se obtendrán 9 afinaciones distintas a la hora de realizar un mismo intervalo y la investigación aportará nuevos datos directamente que se aplicarán a su obra.

Los planteamientos que surgen tras la investigación son numerosos, ¿respondería un acordeón fabricado directamente en afinación mesotónica del mismo modo? ¿Que sucedería si se cambia la registración y se adapta a la de algunos órganos del siglo XV? ¿ Que aplicaciones tendría el acordeón mesotónico

en música de cámara? ¿Que sucedería al probar otros sistemas de afinación como la pitagórica?

Los datos obtenidos de dichas investigaciones podrían abrir un nuevo elenco de posibilidades y determinar el futuro interpretativo y organológico del acordeón, cuya evolución tiene mucho camino por recorrer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baeza, R. de (1482). Música practica

Salinas, F. de (1577) Musica libri septem

Zarlino, G. (1558) Le institutioni harmoniche, (1571) Dimostrationsi harmonische

Goldáraz Gaínza, J. Javier (2004) Afinación y temperamentos históricos

Otaola, P. (2000) Tradición y modernidad en los escritos de J. Bermudo

Hermosa, G. (2013) El acordeón en el siglo XIX