



---

**Universidad de Valladolid**

## **FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,  
PLÁSTICA Y CORPORAL**

**MÁSTER DE PROFESOR EN EDUCACIÓN SECUNDARIA  
OBLIGATORIA Y BACHILLERATO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y  
ENSEÑANZA DE IDIOMAS**

**ESTUDIO Y ANÁLISIS DE DIFERENTES MÉTODOS DE  
APRENDIZAJE DEL ACORDEÓN PARA EL TERCER CURSO  
DE ENSEÑANZAS ELEMENTALES**

**Víctor Vigo Villar**

**Tutor: Dr. José Ignacio Palacios**

**Curso: 2021-2022**



## ÍNDICE

Introducción.....	8
Justificación .....	8
Agradecimientos.....	9
Hipótesis.....	10
Objetivos.....	10
Metodología.....	12
Estado de la cuestión. ....	14
Contextualización de las Enseñanzas Elementales. Tercer curso de acordeón.....	16
Análisis de diferentes métodos de acordeón con alumnos del 3 curso de Enseñanzas Elementales en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid.....	19
Análisis del método <i>Allerlei</i> (Lundquist, 1968).....	20
<i>Alumno 1</i> .....	21
<i>Alumno 2</i> .....	24
Análisis del método <i>Studies: Accordion miniatures</i> . (Harris, 1970).....	28
<i>Alumno 1</i> .....	30
<i>Alumno 2</i> .....	32
Análisis del método <i>Suite Para Niños nº 1. Acordeón</i> . (Precz, 1989).....	33
<i>Alumno 3</i> .....	34
Conclusiones.....	41
Bibliografía.....	44
Legislación consultada.....	46
Páginas web consultadas.....	46
Anexos.....	47

## ÍNDICE DE FIGURAS

Ilustración 1. Lundquist, T. Allerlei, Fuente: Hohner, 1968, p.8.....	21
Ilustración 2. Lundquist, T. Allerlei, Fuente: Hohner, 1968, p, 10.....	24
Ilustración 3. Harris, E. Studies: Accordion miniatures Fuente Waterloo. 1970, p.10....	29
Ilustración 4. Precz, B. Suite para niños. N° 1. Acordeón. Fuente: Opera tres. 1989, p.4. .....	35
Ilustración 5. Precz, B. Suite para niños. N° 1 Acordeón. Fuente: Opera tres. 1989, p. 5. .....	36
Ilustración 6. Precz, B. Suite para niños. N° 1. Acordeón. Fuente: Opera tres. 1989, p. 6. .....	39
Ilustración 7. Precz, B. Suite para niños. N° 1. Acordeón. Fuente: Opera tres. 1989, p. 8. .....	40



## RESUMEN

Un método de acordeón se constituye como un conjunto de obras recogidas en un mismo documento que, de forma gradual y progresiva ofrecen al alumno la posibilidad de trabajar diferentes parámetros musicales para desarrollar nuevas habilidades. Estos métodos son la base para aproximarnos al aprendizaje de acordeón en las Enseñanzas Elementales, pero ¿cómo sabe el docente qué método elegir para el trabajo de cada uno de los parámetros musicales y así aplicarlos en el aula de una manera eficiente? En este estudio en el que se analiza el uso de tres métodos diferentes en el tercer curso de las Enseñanzas Elementales en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid con la finalidad de comprobar su eficacia y uso en los conservatorios, se concluye la necesidad del docente de saber qué método elegir y cómo adaptarlo a cada uno de sus alumnos.

**Palabras clave:** acordeón, aprendizaje, método, enseñanzas elementales.

## ABSTRACT

An accordion method is constituted as a set of works collected in the same document that, gradually and progressively, offer the student the possibility of working on different musical parameters to develop new skills. These methods are the basis of accordion learning in the Elementary Teachings but, how does the teacher know which method to choose for the work of each of the musical parameters? In this study that analyzes the use of three different methods in the third year of Elementary Education at the Professional Conservatory of Music of Valladolid in order to check their effectiveness and use in conservatories, the need for the teacher to know which method to choose and how to adapt it to each of his students is concluded.

**Keywords:** accordion, learning, method, elementary studies.



## **Introducción**

El presente trabajo se enmarca dentro de los Trabajos de Fin de Máster en Profesor de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas en la especialidad de música. En él se presenta un trabajo de análisis de varios métodos empleados en la enseñanza musical en el conservatorio, buscando establecer relación entre el método utilizado para los diferentes parámetros musicales y los resultados obtenidos en el alumnado.

Finalizados mis estudios en el año 2020/2021, donde hasta entonces toda mi carrera había estado enfocada en la interpretación de mi instrumento, el acordeón, decidí emprender una nueva etapa en el mundo de la educación. Para ello ha sido imprescindible realizar una aproximación analítica sobre los métodos que se utilizan para desempeñar la tarea de la enseñanza del acordeón en niveles iniciales.

## **Justificación**

La realización del presente máster junto a la oportunidad de conocer el mundo de la docencia en el Conservatorio Profesional De Música de Salamanca, unido a la realización del *Prácticum* en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, han creado en mí un interés hasta ahora inaudito en cuanto a la enseñanza de mi instrumento se refiere. Por ello, la presente investigación se enfoca en un curso que me parece trascendental en el proceso de aprendizaje del alumnado, tercero de enseñanzas elementales, puesto que es el año previo a la prueba de acceso a enseñanzas profesionales donde se deben demostrar ciertas habilidades adquiridas.

La parte práctica que he podido realizar en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid me ha permitido experimentar de primera mano con sujetos de este curso la efectividad del uso de estos métodos de enseñanza del acordeón. A su vez he podido comprobar y comparar ventajas e inconvenientes de cada uno de ellos, aspecto en el que profundizaremos más adelante para cuestionarnos la necesidad de que el profesorado tenga en cuenta la eficacia de cada método en la enseñanza del acordeón en cada uno de los cursos del Conservatorio.



Me parece de gran interés plasmar en este trabajo el progreso que semana tras semana he vivido con cada uno de los alumnos con los que he tenido la oportunidad de trabajar.

En este proceso se podrá comprobar cómo con cada alumno, se puede trabajar de forma individual a través de un método en el que encontramos oportunidades de tratar distintos parámetros musicales a enseñar. Es decir, durante el aprendizaje del acordeón, se trabaja con el alumnado diferentes parámetros necesarios como la digitación, el uso del fuelle, la velocidad y flexibilidad de dedos, registración, o la acentuación y articulación, y para ello es necesario dedicar ciertas obras, que encontraremos en cada uno de los métodos elegidos, al trabajo de estos parámetros de forma individual, que posteriormente se unifican en obras más complicadas que permitan trabajarlos de forma conjunta. Por ello, en este trabajo podremos ver cómo el uso de estos métodos, a través del análisis de los mismos, ha surtido efecto de manera diferente en cada uno de los alumnos y comprobaremos la efectividad y uso de estos, tratando de analizar la necesidad de recoger datos sobre estos aspectos de forma sistemática, con el fin de facilitar al profesorado la tarea de elección de métodos en la enseñanza de acordeón, de forma que resulte más sencillo identificar el método necesario en el aprendizaje de cada parámetro.

## **Agradecimientos**

Me gustaría agradecer en primer lugar, al tutor de esta investigación, José Ignacio Palacios, por su compromiso con este trabajo y su buen hacer y motivación a la hora de llevarlo a cabo. Al Conservatorio Profesional de Música de Valladolid y a su profesora de la especialidad de acordeón, María Concepción Hernández, por el privilegio de haber trabajado a su lado y adquirir los conocimientos que me permitirán desenvolverme en mi futuro profesional. Gracias también a los alumnos del conservatorio, por acogerme como un profesor más y darme la confianza de poder desempeñar mi función con ellos, además de por su ilusión y predisposición para el aprendizaje. Por último, a mi familia, a mis amigos y a mi novia, sin los que este camino habría sido, sin duda, mucho más complicado. A todos, gracias.

## **Hipótesis**

Dada mi experiencia en estudios musicales en el conservatorio, he podido comprobar la cantidad de métodos para acordeón que se utilizan durante la etapa de formación. Sin embargo, el problema está en que no hay una recopilación de datos sobre la efectividad de cada uno de estos métodos en el aprendizaje de acordeón. La eficacia se demuestra en la práctica del instrumento y la evolución del alumnado, pero no se recoge formalmente en un trabajo de investigación como este.

El problema en sí no radica en la falta de una investigación en la que se recojan los datos de efectividad de forma sistemática, sino que, si dichos datos no se recogen es porque no se plantea la necesidad del estudio y análisis de los métodos a utilizar, aspecto que dificulta de manera clara la labor docente del profesorado en el conservatorio si no existe una experiencia previa con el uso de estos. Es decir, me resulta impensable realizar una labor docente en la que se dote al alumnado de diversos métodos de aprendizaje sin haber estudiado su utilidad para cada una de las habilidades que deben alcanzar durante los estudios de Enseñanzas Elementales.

## **Objetivos**

Los objetivos en una investigación son la guía principal del investigador para alcanzar los conocimientos esperados. En este sentido, los objetivos son la base de una investigación para “explicar un fenómeno o hecho, formular y reformular teorías, ampliar conocimientos, determinar principios, refutar resultados, entre otros” (Escudero, 2018, p. 15).

Es fundamental tener claros los objetivos a lograr durante cualquier trabajo pues a través de los objetivos alcanzaremos la respuesta al problema que nos planteamos (Quisbert y Ramírez, 2011).

El objetivo general de este trabajo de investigación es analizar el método de enseñanza de acordeón utilizado durante mi estancia en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid con el alumnado de tercero de Enseñanzas Elementales.

Para ello, se plantean los siguientes objetivos específicos que ayudarán a alcanzar el objetivo principal:

- Comprobar la efectividad de un mismo método en diferentes alumnos.
- Comparar varios métodos de enseñanza en el tercer curso de enseñanzas elementales.
- Analizar cómo influye la capacidad de cada alumno en el aprendizaje a través de un mismo método.

## Metodología

Se utiliza en este trabajo una metodología de tipo cualitativa, la cual, según Bartolomé (1992) “permite aplicar y proponer mejoras continuas a la estructura de la realidad social emergente de la formación de estudiantes, docentes y comunidad educativa” (p. 3).

Este tipo de investigación permite al investigador seleccionar los datos de forma flexible, lo que puede aportar resultados que podrían considerarse, en ciertos casos, subjetivos, ya que serán recogidos en función del interés propio basándose en el problema a tratar y siguiendo sus propios criterios.

Como indica Díaz (2013) “es aconsejable realizar una revisión bibliográfica exhaustiva inicial para ver de qué forma han planteado sus investigaciones” (p. 108), sin embargo, no se ha encontrado bibliografía con datos directos que permitan comparar los resultados de esta investigación. Por ello, en esta investigación cualitativa, se pretende adquirir información recogida en la realización de prácticas en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid. Por lo tanto, se trabajará con información recogida en primera persona que será de gran ayuda para abrir nuevas vías de investigación en el ámbito educativo musical.

Para recoger los datos obtenidos se ha recurrido a la observación y a la intervención directa con los alumnos, anotando los resultados y seguimiento de estos en un cuaderno de campo donde se ha recogido y organizado los datos durante el mes y medio de duración del *Prácticum*.

La investigación se basa en realizar un seguimiento exhaustivo semanal del alumno indicando los contenidos y métodos utilizados durante varias semanas en el 3º curso de enseñanzas elementales. Para ello, se han anotado los datos semanales de 3 alumnos cuyo aprendizaje ha comenzado en la semana 1 en el momento que se les ofrece una nueva obra a trabajar de dicho método.

A continuación, podemos observar la temporalización de las sesiones utilizadas para el análisis de los tres métodos y la duración empleada en cada una de las sesiones con

los diferentes alumnos (ver Tabla 1).

<b>Método <i>Allerlei</i></b> <b>(Lundquist, 1968)</b>		<b>Método <i>Studies:</i></b> <b><i>Accordion miniatures.</i></b> <b>(Harris, 1970).</b>		<b>Método <i>Suite Para Niños</i></b> <b><i>n° 1. Acordeón.</i></b> <b>(Precz, 1989)</b>	
<b>Alumno 1</b>	Sesión 1 50 minutos	<b>Alumno 1</b>	Sesión 2 35 minutos	<b>Alumno 3</b>	Sesión 1 50 minutos
	Sesión 2 15 minutos		Sesión 3 50 minutos		Sesión 2 50 minutos
<b>Alumno 2</b>	Sesión 1 50 minutos	<b>Alumno 2</b>	Sesión 2 25 minutos		Sesión 3 50 minutos
	Sesión 2 25 minutos		Sesión 3 50 minutos		

Tabla 1. *Temporalización de las sesiones.* Fuente: Elaboración propia

Una vez establecidas las variables que se analizan en este trabajo, se pretende hallar respuesta a la necesidad, por parte del profesorado, de saber qué método utilizar con cada alumno para el aprendizaje de los diferentes parámetros musicales en cada etapa de formación.

## Estado de la cuestión

Con la finalidad de establecer conexiones sobre lo que se pretende tratar en este trabajo, he realizado una búsqueda de información a través de la red y de varios libros sobre el tema en cuestión. El principal problema es que no he encontrado datos específicos acerca de los métodos utilizados en el aprendizaje de acordeón y su uso y/o eficacia en diferentes casos.

Antes de entrar en el grueso de la cuestión, considero que es necesario hacer una aclaración sobre lo que se entiende como “método” a lo largo de este trabajo. Cuando se habla de método en la enseñanza musical no se hace alusión a la metodología o estrategia pedagógica empleada por el docente durante las clases con el alumnado, sino que se entiende como “método” el conjunto de obras recogidas en un mismo documento, ya sea en formato libro o en catálogo, que de forma gradual y progresiva ofrecen al alumno nuevos problemas a resolver para desarrollar nuevas habilidades (véase anexo 1). Es decir, cada uno de esos conjuntos de obras se utiliza para trabajar los diferentes parámetros musicales, en este caso desde el acordeón

Si bien es cierto que no se han encontrado datos específicos sobre la eficacia y uso de los métodos en el aprendizaje de los parámetros musicales en acordeón, me ha sido de gran ayuda analizar personalmente, de forma previa a la puesta en práctica con el alumno, cada uno de ellos.

En primer lugar, en el método *Allerlei* del compositor sueco Torbjörn Lundquist se ha seleccionado el noveno ejercicio titulado *Dacka, dacka, Fuchsgebell*. Se pretende saber si este ejercicio, de la manera en la que está planteado, puede ser ejecutado por cualquier alumno o si va en función de la constitución propia del mismo, al tratarse de una pequeña pieza que exige al intérprete de una amplia flexibilidad de los dedos de la mano izquierda, mientras que en el manual derecho se realizan semicorcheas que no plantean este problema. Por otro lado, se ha utilizado también el tercer ejercicio titulado *Altes Tanzlied*, en el que se pretende iniciar a un alumno en la utilización del dedo pulgar, también llamado 1, en el manual izquierdo, aspecto imprescindible a trabajar en estos niveles ya que hasta este momento hemos empleado cinco dedos en el manual derecho y únicamente cuatro en el manual izquierdo. Esta herramienta utilizada, que he analizado en profundidad, no presenta información sobre cómo realizar cada uno de los ejercicios, para

qué está destinado cada uno de ellos y qué se pretende conseguir con éstos, ya que únicamente se presenta como un conjunto de pequeñas piezas infantiles.

En segundo lugar, se ha seleccionado el método *Studies: Accordion miniatures* del compositor Eddie Harris. En él, se ha elegido la pieza nº 8 llamada *Rusian dance* con la finalidad de trabajar con los alumnos posiciones en la mano izquierda de quintas y octavas que exigen al intérprete, además de cierta amplitud de la mano, una memorización de una postura fija de los dedos. De la misma forma que en la anterior, a pesar de que esta obra permite al alumno trabajar el acompañamiento de la mano izquierda, no se refleja en el método que esta sea la finalidad para la que está creado, por lo que deja en manos del docente la decisión de utilizarla para tal fin.

Por otro lado, se ha utilizado un tercer método, en este caso se trata del segundo movimiento de la *Suite para niños* de Bogdan Precz. Se cuestiona en este la calidad de la escritura por parte del compositor como uso del aprendizaje de la digitación en alumnos del tercer curso de enseñanzas elementales. Si bien puede ser un método para trabajar dicho aspecto, nos sucede lo mismo que en los anteriores: no se indica su especificidad ni el objetivo para el que se plantean las obras plasmadas en él.

Por último, he consultado como bibliografía básica para la investigación la publicación de Maravillas Díaz y Andrea Giráldez, *Investigación cualitativa en educación musical* y el artículo *Investigación cualitativa en educación: ¿comprender o transformar?* de Margarita Bartolomé, cuyo contenido me ha sido de gran ayuda para iniciarme en la investigación cualitativa en el entorno educativo, ya que expresan de manera clara cierta información básica para entender el tipo de investigación que he querido plantear en este trabajo.

## **Contextualización de las Enseñanzas Elementales. Tercer curso de acordeón**

Las Enseñanzas Elementales se constituyen como el primer acercamiento a la formación de calidad en materia de música y, por lo tanto, son la base para una futura profesionalización del intérprete. Es por ello por lo que durante esta etapa hay contenidos fundamentales que se deben aprender y finalmente dominar para pasar a una fase posterior de aprendizaje que conlleve un mayor manejo del instrumento y su técnica interpretativa.

Según el Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo del as enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León, que a su vez se basa en el RDL 756/1992, hay ciertas competencias específicas que se deben adquirir durante esta etapa de estudio. Estas se plasman de forma casi literal en la Programación Didáctica para el tercer curso de Enseñanzas Elementales del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid, y, por lo tanto, son los contenidos básicos que se han tenido en cuenta tanto para las prácticas del máster como para el análisis de los métodos en esta investigación. A continuación, se analizan dichos contenidos y competencias.

Introducidos en el tercer año de la práctica de este instrumento se da continuidad a un aspecto clave como es continuar con la interpretación de este mediante una postura natural y ergonómica que nos permita dominar el instrumento evitando lesiones futuras, pues, como afirman Martín, *et al.* (2012) “la mayoría de los expertos coincide en que entre 70-80% sufren o sufrirán lesiones musculoesqueléticas a lo largo de su carrera” (pp. 95-96). Por ello, es importante poner en cuestión las digitaciones preestablecidas que aparezcan en las partituras, puesto que no hay una única digitación para todos y estas deben adaptarse a la morfología del intérprete.

El desarrollo paralelo de ambas manos y su coordinación independiente, simultaneidad y sincronización de los dedos y manos es uno de los contenidos principales a trabajar en un instrumento polifónico como es el acordeón desde la primera toma de contacto que se tiene con este instrumento. Llegados a tercer curso, se trata de presentar una adecuada coordinación psicomotora, de forma que el alumno sea capaz de realizar diferentes posiciones tanto de dedos como de manos en ambos manuales. Durante este



curso se tratará a través de posiciones, en un principio, fijas de ambas manos en las que se utilizan acordes de 2 o 3 notas en función de la morfología de cada mano. Cuando el alumno es capaz de interpretar pequeñas piezas con posiciones diferentes en ambas manos, se trabaja posteriormente las posiciones de dedos, aumentando la dificultad de esta competencia en función de las capacidades del estudiante de forma paulatina.

Además del desarrollo paralelo de las manos y dedos, se establece la independencia de estos como contenido a trabajar posteriormente. Para ello, se trabaja con la interpretación de dos voces en un mismo manual, la diferenciación entre la melodía de una obra y el acompañamiento, y el uso de la polirritmia en una o ambas manos.

Es fundamental para el alumnado del tercer curso conocer las posibilidades y efectos del fuelle, pues este es el modo de expresión y su funcionamiento es una parte imprescindible a la hora de la interpretación permitiéndonos modificar el sonido, mantenerlo y variar su dirección.

A pesar de que podemos encontrarnos con diferentes modelos de acordeones (de teclas, de botones, con más o menos registros, más grandes o más pequeños y con más o menos filas de botones) es importante trabajar la utilización de los registros dado que este aspecto tímbrico influye de manera directa en el sonido, y pese a que en los métodos seleccionados encontramos indicaciones por parte del compositor sobre qué registro utilizar en cada obra, es aconsejable que el alumnado tome conciencia sobre el porqué del uso de un registro u otro.

Otro aspecto a considerar es la importancia de la práctica de la lectura a vista, ya que, en el cuarto año de Enseñanzas Elementales, año posterior al que nos centramos en este trabajo, el alumnado, finalizado el curso, tendrá que superar una prueba de acceso a las Enseñanzas Profesionales donde una parte importante y a superar será el trabajo de interpretación de una obra o un pequeño fragmento sin estudio previo. Es por ello por lo que, desde los primeros años de aprendizaje del instrumento, un acercamiento y una puesta en marcha de esta prueba se determina indispensable.

Por otro lado, un aspecto fundamental a trabajar en este nivel es la digitación de partituras. Se considera una competencia básica del currículo que el alumno debe trabajar

desde niveles inferiores puesto que en cursos de Enseñanzas Profesionales será básico que el alumno sea totalmente independiente en este aspecto. Durante las Enseñanzas Elementales el alumno debe aprender progresivamente el uso de la numeración adecuada que le independice del profesor para adaptar cada una de las obras a sus características morfológicas de la mano, aspecto básico para la interpretación adecuada de una obra. Por ello, se trabajara paulatinamente con el alumno el uso de la numeración con ayuda del profesor hasta alcanzar la autonomía total del alumno en la digitación de obras de, cada vez, mayor nivel interpretativo.

Para concluir, no podemos olvidarnos de otra de las competencias básicas establecidas en el currículo: la memoria. Para el alumno, debe ser prioritario no solo los aspectos interpretativos de una obra y sus características sonoras, sino la capacidad memorística que debe desarrollar para alcanzar la máxima riqueza interpretativa. Para un intérprete, debe ser fundamental memorizar ciertos aspectos de la obra a los que no podrá atender y dejar en manos de la improvisación durante la interpretación, ya que en ciertos momentos es fundamental tener establecidos algunos aspectos interpretativos que serán fundamentales para conectar tanto con la obra como con el público. Por ello, bien sea de forma indirecta, la capacidad memorística debe trabajarse durante todos los cursos de Enseñanzas Elementales y debe demostrarse su dominio a través de las audiciones.

## **Análisis de diferentes métodos de acordeón con alumnos del 3 curso de Enseñanzas Elementales en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid**

Una vez puesto en contexto el curso en el que se encuentran los alumnos de este estudio, procedemos a exponer el trabajo realizado con tres alumnos del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid.

Tras haber dispuesto de varias de intervención a través del módulo de Prácticas del Master de Profesorado, se han llevado a cabo un total de tres sesiones individuales de 50 minutos con cada uno de los alumnos que se utilizarán como estudio. En el apartado siguiente se expone un análisis de cada uno de los métodos empleados en las clases, tratando de comprobar cómo reacciona cada alumno y cómo se adquieren las competencias necesarias para este curso en función del método empleado, el estilo de aprendizaje del alumno y las adaptaciones necesarias para cada uno de ellos.

Puesto que, como se ha mencionado anteriormente, los métodos de acordeón no presentan unas pautas concretas respecto a su enseñanza, es necesario utilizar diferentes formas o estilos de enseñanza que permitan, con cada uno de los alumnos de forma individual y adaptándose a sus características, al docente llevar a cabo su labor pedagógica. Para ello, se ha tomado como ejemplo algunos de los métodos de enseñanza indicados por González Fernández (2007):

<b>MÉTODO</b>	<b>FINALIDAD</b>
<b>Método expositivo/lección magistral</b>	Transmitir conocimientos y activar procesos cognitivos en el estudiante
<b>Estudio de casos</b>	Adquisición de aprendizajes mediante el análisis de casos reales o simulados
<b>Resolución de ejercicios o problemas</b>	Ejercitar, ensayar y poner en práctica los conocimientos previos

<b>Aprendizaje basado en problemas</b>	Desarrollar aprendizajes activos a través de la resolución de problemas
<b>Aprendizaje orientado a proyectos</b>	Realización de un proyecto para la resolución de un problema, aplicando habilidades y conocimientos adquiridos
<b>Aprendizaje cooperativo</b>	Desarrollar aprendizajes activos y significativos de forma cooperativa
<b>Contrato de aprendizaje</b>	Desarrollar el aprendizaje autónomo
<b>Portafolio</b>	Englobar, potenciar y desarrollar no solo contenidos, sino procedimientos y actitudes mediante la recopilación de evidencias

*Tabla 2. Algunos métodos de enseñanza. Extraído de Hayes, A et al. (2010)p.113.*

Basándonos en que todas las clases que se exponen en este trabajo se realizan a través del método expositivo/lección magistral al tratarse de sesiones individuales, colateralmente se llevan a cabo otras formas de enseñanza que surgen de forma simultánea. Es por ello por lo que en muy pocas ocasiones se utiliza una única estrategia de enseñanza durante las clases, ya que es necesario seleccionar y adaptar cada una de estas a las capacidades del alumno, aspecto que veremos más adelante de forma concreta con cada uno de los casos.

### **Análisis del método *Allerlei* (Lundquist, 1968)**

Se trata de un compositor referente dentro del repertorio acordeonístico, puesto que presenta un amplio catálogo de obras para diferentes niveles. Este método en concreto es muy utilizado internacionalmente en los primeros años de aprendizaje ya que otorga al profesor y al alumno un camino a seguir de forma progresiva respecto a su dificultad.

A su vez, es interesante trabajar desde edades tempranas repertorio que está originalmente escrito para este instrumento. Esto hace que el alumno desde un principio

se familiarice con sonoridades modernas respecto al repertorio clásico que también se trabaja y que no podemos obviar.

A continuación, se expone de forma más detallada cómo se ha trabajado este método con cada alumno, para lo que se han seleccionado, como se menciona anteriormente, dos piezas: n° 3 *Altes Tanzlied* y n° 9 *Dacka, Dacka, Fuchsgebell*.

### *Alumno 1*

**Sesión 1 (50 minutos).** En la primera sesión llevada a cabo con el Alumno 1, se ha puesto en contexto al alumno acerca del compositor y la obra a trabajar, explicándole el motivo por el que se selecciona esta obra, en este caso la n° 3, *Altes Tanzlied* (Lundquist, 1968). Previo a la interpretación, se le da al alumno la obra completamente digitada y con los fuelles escritos en la partitura. A su vez, se ha interpretado la obra por parte del profesor previamente para que el alumno tenga una referencia auditiva de cómo tiene que sonar dicha pieza.



Ilustración 1. Lundquist, T. *Allerlei*, Fuente: Hohner, 1968, p.8.

Como observamos en la ilustración 1 se trata de una pequeña obra de nueve compases donde, en el manual izquierdo, se empezará a utilizar el dedo 1 -dedo pulgar-, realizando una melodía de negras en las cuales no es necesario mover la mano. Dicho de otro modo, el alumno realiza esta melodía con una posición fija de principio a fin. Mientras tanto, en el manual derecho, esta voz adquiere un papel más melódico realizando variaciones rítmicas donde el alumno encuentra dos posiciones fijas en la mano derecha.

Se ha sometido al alumno a un ejercicio de lectura a primera vista puesto que, hasta esta primera sesión, no había tenido contacto con esta obra. Para facilitarle este proceso, se ha propuesto al alumno que, de forma cantada, interprete cada una de las voces de la pieza. A su vez, hemos seleccionado un *tempo* de negra=54 para la ejecución de este ejercicio. El hecho de haber cantado cada voz a un ritmo lento ha permitido que el alumno asimile melódica y rítmicamente la obra antes de interpretarla con el acordeón.

Una vez realizado el ejercicio anterior, se le ha pedido que interprete las voces por separado con el instrumento: en primer lugar, la melodía, interpretada por el manual derecho y, en segundo lugar, el acompañamiento, interpretado por el manual izquierdo.

El principal objetivo de esta primera sesión ha sido poner en contexto al alumno y lograr que interprete de manera correcta cada parte a manos separadas. La forma en la que se ha trabajado el aprendizaje de este fragmento ha sido a través de la lección magistral y, posteriormente, resolución de ejercicios. De este modo, el profesor le ha otorgado la digitación con la que tiene que disponer los dedos para ejecutar la pieza y, a través de la ejercitación del alumno, se ha afianzado este aprendizaje.

Llegados a este punto se cumplen las expectativas previas que el profesor había preparado para esta sesión y se observa que este ejercicio está bien dispuesto para una realización de calidad por parte del alumno a manos separadas pese a no haber tenido contacto previo con el ejercicio. Sin embargo, se echa en falta una indicación precisa sobre las posibilidades que esta pequeña pieza da al alumno en la adquisición de nuevas habilidades. Por ello, el profesor ha tenido que adaptar la interpretación de la obra dado que esta misma se podría haber interpretado de manera correcta sin la necesidad de incluir el dedo uno en el manual izquierdo, si bien es cierto que en ese caso perderíamos la oportunidad de empezar a familiarizarnos con la inclusión de este dedo que desde estos niveles en adelante nos será de gran utilidad.

En este caso, como se menciona anteriormente, el profesor ha dado al alumno la digitación completa de la obra puesto que no era el objetivo de dicha sesión. Sin embargo, podríamos encontrarnos con el caso de que fuera el alumno quien estableciera la numeración adecuada para esta pieza, por lo que se le habría indicado al alumno cierta

numeración en alguno compases y habría sido él quien completara los compases restantes en función de las pautas dadas.

**Sesión 2 (15 minutos).** En la segunda clase individual llevada a cabo con el Alumno 1, se utilizaron únicamente los primeros 15 minutos de la sesión con la obra *Altes Tanzlied* (Lundquist, 1968), puesto que el objetivo principal era comprobar cómo el alumno había asimilado los aprendizajes establecidos en la sesión anterior y su forma de trabajarlo en su estudio personal en casa.

Se han presentado ciertas dificultades, no en la asimilación de contenidos, sino en su ejecución. La inclusión del dedo uno en el manual izquierdo es un proceso largo y complicado ya que en este manual es donde encontramos la correa mediante la que se realizan los movimientos de apertura y cierre del fuelle. Esto obliga a la mano a disponerse de tal forma que no es natural y puede ser incluso molesta, por lo que conlleva un proceso de adaptación y aprendizaje que, si bien se puede aprender con facilidad, no se afianza hasta transcurrido un tiempo mayor al de una semana, como ha sido en este caso.

Puesto que el alumno ha presentado estas dificultades, se le han dado herramientas sobre cómo trabajar la elasticidad del dedo uno en el manual izquierdo. Una de ellas ha sido la realización de la escala de Do mayor, puesto que, al ser una tonalidad sin alteraciones, nos resulta más familiar a la hora de su realización. A su vez, trabajaremos tres posiciones de los dedos, las cuales se producen una tras otra mediante el giro constante de la mano, movimiento que requiere de una anticipación consciente de esta. La anticipación de los dedos consiste en preparar el dedo que viene a continuación mientras se pulsa el anterior, es decir, si estoy pulsando Do con el dedo uno tengo preparado el dedo dos en la siguiente nota, en este caso sería Re. La manera en la que disponemos la utilización de cada dedo para la realización de esta escala es la siguiente: interpretamos la nota Do con el dedo uno, Re con el dedo 2, Mi con el dedo 3, Fa con el dedo 4 y es aquí donde obligamos a la mano a anticipar su gesto para poder llegar a la nota Sol de nuevo con el dedo 2 para seguir con la nota La con el dedo 3, Si con el dedo 4 y realizar de nuevo el gesto de anticipación para llegar a la nota inicial de Do con el dedo 1 trabajando su elasticidad.

A pesar de las dificultades encontradas en el trabajo de esta nueva habilidad, se ha podido comprobar la eficacia de esta obra como método de enseñanza y ha generado en el profesor la necesidad de emplear herramientas, no establecidas de forma explícita en el método, que faciliten su aprendizaje. Se ha obtenido como resultado una correcta interpretación de la obra y, por lo tanto, se pretende que, de ahora en adelante, el alumno progresivamente la ejecute con mayor naturalidad y sin dolor en su mano izquierda, aspecto clave que le ayudará a desarrollar una competencia clave como es el manejo del instrumento desde una correcta postura ergonómica.

### Alumno 2

**Sesión 1 (50 minutos).** En la primera sesión llevada a cabo con el Alumno 2, se ha realizado el mismo procedimiento descrito con el anterior alumno. Es decir, se ha realizado una aproximación al compositor y obra seleccionada, en este caso la obra nº 9 *Dacka, Dacka, Fuchsgebell* (Lundquist, 1968) y, de la misma forma, se ha entregado la obra con las digitaciones completas y con las indicaciones del fuelle establecidas ya en la partitura ya que no se plantea al alumno en esta sesión la necesidad de realizar una digitación de manera autónoma. A su vez, se ha realizado la interpretación por parte del profesor para acercar al alumno a la sonoridad de dicha obra.

9. Dacka, dacka, Fuchsgebell

The image shows a musical score for a piece titled "9. Dacka, dacka, Fuchsgebell". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piece is marked with a tempo of "♩ = 90". The score is divided into four systems. The first system starts with a forte (f) dynamic and includes fingerings (1-5) and breath markings (B.B.). The second system continues with a mezzo-forte (mp) dynamic. The third system features a variety of dynamics including forte (f), mezzo-forte (mp), and mezzo-forte (mf), along with complex fingerings and breath markings. The fourth system concludes the piece with a final forte (f) dynamic and a double bar line.

Ilustración 2. Lundquist, T. *Allerlei*, Fuente: Hohner, 1968, p. 10.



Como podemos observar en la Ilustración 2, se trata de una obra de cuatro sistemas en la que, por parte del compositor, aparecen indicados los matices, algunas digitaciones en el manual izquierdo, la doble barra de repetición y las dobles barras que nos dividen la obra en cuatro pequeñas frases o secciones. Ha sido importante, previo a la interpretación del alumno, dejar claras cada una de las secciones que constituyen la pieza, encontrando la estructura general de: A-B-C-A'-B'-C'-Coda. Este recurso es de gran importancia para comprender la obra puesto que, como indica Vera (2018) “el análisis musical interpretativo posibilita la comprensión de las obras musicales a partir de la evaluación antes, durante y después de la ejecución instrumental misma, con una influencia positiva sobre el aprendizaje y la práctica instrumental” (p. 213).

La primera parte, o parte A, está constituida por ocho compases similares entre sí, puesto que los primeros cuatro compases se repiten. La parte B está constituida por ocho compases en los que varía únicamente la melodía del manual derecho, que se repite, de la misma forma que la parte anterior. La parte C está compuesta por nueve compases que presentan cambios en el manual derecho e izquierdo, que preceden a la repetición de la obra. Por último, la Coda presenta el mismo elemento que el principio, pero con un carácter propio del final de una obra.

El objetivo de la selección de esta pequeña pieza ha sido iniciar al alumno en la importancia de ser consciente de la parte que estamos interpretando en todo momento de la obra para adaptar la interpretación al carácter de cada sección. A su vez, es interesante el tratamiento de la mano izquierda por parte del compositor, puesto que exige al alumno el desarrollo de una flexibilidad en los dedos de la mano izquierda al tener dos voces interpretadas de forma simultánea con el mismo manual. Esto lo escribe el compositor con la nota pedal de Re mantenida con el dedo 2 -índice-, mientras que los dedos 3 -corazón-, 4 -anular- y 5 -meñique-, van realizando movimientos melódicos a ritmo de negra.

El objetivo de esta sesión con el Alumno 2 ha sido trabajar, principalmente, la flexibilidad de los dedos mediante la interpretación de esta obra ya que, como dice García (2019):

La flexibilidad puede considerarse una cualidad deseable para hacer música, porque en el fondo la música se genera a partir del movimiento. La flexibilidad

contribuye a la realización coordinada y armónica de las acciones musicales implicadas en la producción del sonido y su modulación. (sección ¿En qué consiste la flexibilidad?).

Si bien esta obra es muy útil para desarrollar esta habilidad tan importante, no se indica en el método de forma específica su finalidad, sino que es el docente quien debe intuir que puede tratarse de una obra clave para el trabajo de esta competencia. Por otra parte, la digitación preestablecida por el compositor es genérica y no se adapta a la constitución de cada alumno. Es importante tener en cuenta las características morfológicas de la mano de cada intérprete y no se debería dar por hecho que hay una digitación única útil para todos los alumnos, por ello, una vez dividida la obra en cuatro pequeñas secciones, se han probado diferentes numeraciones en el manual derecho adaptándonos a la morfología de la mano del alumno.

Al tratarse de una tarea complicada la realización del objetivo anterior, la sesión ha estado destinada en su totalidad a la interpretación de esta obra a dúo entre el alumno y el profesor: el alumno, que se ha limitado a interpretar la voz del manual izquierdo familiarizándose con la flexibilidad de dedos, y el profesor, a la interpretación del manual derecho. Para ello se ha comenzado tocando de forma conjunta la voz inferior por las secciones previamente divididas. La práctica conjunta de esta obra, previa explicación por parte del profesor hace que se haya llevado a cabo el aprendizaje de forma práctica utilizando una técnica de enseñanza cooperativa entre profesor y alumno, puesto que el alumno, mientras afianzaba lo explicado por el profesor, indirectamente tomaba consciencia del manual derecho a través de la escucha.

**Sesión 2 (25 minutos).** Puesto que la aceptación del Alumno 2 respecto a la asimilación de los contenidos que se pretendían trabajar con este método ha sido muy positiva por no presentar grandes dificultades adaptándose adecuadamente a él, en la sesión primera se cumplieron los objetivos planteados por el profesor a la hora de trabajar la flexibilidad de dedos. Por ello, el comienzo de la segunda sesión ha sido destinado a realizar una interpretación a dúo entre el profesor y el alumno donde ambos han interpretado cada una de las voces de forma alterna con la finalidad de comprobar si los contenidos de la sesión anterior se habían afianzado.

Llegados a la sección C de la obra, se han adaptado estos nueve compases dado que la ejecución del alumno era correcta, pero había aspectos a mejorar. Esta sección C presenta, a diferencia de las otras tres partes, un acompañamiento en el manual izquierdo compuesto por grupos de dos notas que cambian su disposición continuamente. Es decir, si en las secciones A, B y coda, encontramos un material tratado con una nota pedal que se mantenía mientras se realizaban notas superiores que iban realizando progresiones interválicas, en esta sección C no hay ninguna nota tenida si no que todo el tratamiento de esta voz va variando a pulso de negra. Es por ello por lo que la posición de la mano tiene que ir cambiando y además de aumentar la dificultad de la interpretación de este fragmento, puede no haber una simultaneidad en la interpretación de cada voz de esta mano izquierda. Si a esto se le suma la interpretación de la melodía en el manual derecho, la necesidad de interpretar la sección con continuidad perjudica al tiempo que necesita el manual izquierdo para localizar cada una de sus posiciones.

La manera en la que se ha adaptado esta problemática para dar herramientas al alumno y poder proseguir con la interiorización de estos conocimientos con la mayor seguridad posible, ha sido trabajar de manera lenta y con diferentes ritmos, el papel que desempeña el manual izquierdo. Para ello, cada vez que se encuentra en esta voz la figura de negra, se debe interpretar como corchea con puntillo y semicorchea, teniendo que pulsar dos veces la posición que forman los acordes de la mano izquierda y teniendo que saltar hacia la siguiente posición en un espacio menor de tiempo. Esto supone una complicación añadida al alumno que le será favorecido cuando interprete el ejercicio de la manera en la que viene representado en la partitura.

Tras esta breve ejecución y volviendo a la escritura original, se le ha entregado una herramienta muy útil al alumno la cual podrá utilizar posteriormente en su estudio personal. A su vez, se le ha transmitido al alumno la importancia de conseguir interpretaciones estables y regulares en el tiempo si se dispone de una seguridad y un dominio sobre la obra que nos permite interpretar el 80% de su duración como es en este caso.

Determinados los aspectos a mejorar desde ahora en adelante en la sección C, durante el final de esta sesión el Alumno 2 ha sido capaz de interpretar la obra a solo, lo cual ha permitido utilizar esta misma obra para profundizar en otras competencias para

lograr una interpretación de mayor calidad, sobre todo en las secciones A, B y coda donde al tener mayor facilidad en la interpretación, se han podido trabajar la realización de matices y la direccionalidad del fraseo impulsado con una correcta ejecución de los movimientos del fuelle.

### **Análisis del método Studies: Accordion miniatures. (Harris, 1970)**

Nacido en Chicago, fue un músico muy importante, considerado uno de los mejores saxofonistas de su época. Interesado siempre por el Jazz, apartó su vida de los escenarios durante un tiempo para dedicarse a explorar otros instrumentos. Es entonces cuando comenzó a componer obras de otros estilos, creando este método, cuya finalidad era desde el principio de servir como base para el aprendizaje de personas que comenzaban su andadura en la interpretación del acordeón. Por lo tanto, nos encontramos con un conjunto de obras con un fin no solo interpretativo sino pedagógico.

A diferencia del método anterior de Lundquist, encontramos un método compuesto por doce miniaturas que, si bien antes eran tratadas como pequeñas piezas de corta duración y extensión, ahora se trata de obras más extensas. La principal diferencia a primera vista que encontramos es que Harris nos da más detalles y más información en la partitura. Si bien antes agradecíamos la presencia de la escritura de matices y algunas digitaciones, Harris también hace énfasis en la forma de articular y frasear a la hora de interpretar sus obras, así como la registración a utilizar. Sin embargo, con relación a las digitaciones, no podemos tomar las pautas indicadas por el compositor como única opción en la interpretación, ya que las digitaciones establecidas están pensadas para una sonoridad determinada que no piensa en la ergonomía del intérprete o en las diferentes formas de expresión sonora (Peña, 2021).

El trabajo en las clases con este método se ha realizado de forma diferente al anterior, puesto que, en este caso, se ha seleccionado una misma obra para trabajar con dos alumnos diferentes, tratando los mismos objetivos en ambos. De esta forma, es posible hacer una breve comparación entre la forma de enseñanza de estos y cómo cada alumno responde de una manera al método empleado. La obra seleccionada dentro de este método ha sido la nº 8 *Russian Dance* (Harris, 1970), en la tonalidad de La mayor, con la que se han trabajado acordes afianzando la posición, en el manual izquierdo, de tónica, dominante y octava justa interpretadas de forma simultánea.

A modo de aproximación a la obra y para facilitar la lectura de esta a ambos alumnos, se les ha entregado la partitura digitada y se ha dividido la obra en cuatro secciones a trabajar, compuestas por ocho compases cada una. De este modo se pretende organizar el plan de estudio al alumno cuando realice su estudio personal en su casa. Así, la obra queda estructurada en una primera sección que abarca desde el compás uno al compás ocho; una segunda sección desde el compás nueve al 16; la tercera sección desde el 17 al 24; y una última sección, cuya estructura es idéntica a la primera, que va desde el compás 25 al compás 33.

**8. RUSSIAN DANCE**  
(based on a Doh Soh Doh' accompaniment)

Eddie Harris

Allegro  $\text{♩} = 100$

*mf* *vigoroso*

*Il basso sempre staccato*

Ilustración 3. Harris, E. *Studies: Accordion miniatures* Fuente Waterloo. 1970, p.10.

Como vemos en la ilustración, el compositor nos facilita algunos aspectos rítmicos (*allegro*), tímbricos (señalización de los registros a utilizar), melódicos (*mezzoforte*), de direccionalidad (ligaduras de fraseo), de articulación (*staccato* y *sostenuto*) y de carácter (*vigoroso*). Al disponer de tanta información, el modelo de interpretación es muy específico y, por lo tanto, no admite modificaciones por parte del intérprete, lo que podría considerarse una ventaja en niveles iniciales, pero, podría surtir el efecto contrario al interpretar otros estilos, como el barroco, en los que los manuscritos no otorgaban estas referencias ni ningún tipo de información por lo que la forma en la que llevar a cabo todos los aspectos musicales quedaban en manos del músico.

### *Alumno 1*

**Sesión 2 (35 minutos).** Una vez finalizado el trabajo con el Alumno 1 basándonos en el método anterior, se dedicó el grueso final de la sesión dos a la interpretación de la obra por parte del profesor y al acercamiento al alumno a las secciones uno y dos. Cabe recordar que, al explicar la sección primera, queda colateralmente explicada la última sección puesto que esta se repite.

Puesto que el interés principal está en el manual izquierdo, se ha comenzado a trabar a partir de este dado que es el que presenta mayor dificultad, encontrando dos posiciones de la mano: una primera posición constituida por las notas La (tónica), Mi (dominante) y La (octava) y una segunda posición formada por Si (tónica) y Mi (subdominante). Para ello, se ha elegido un pulso de negra=60, el cual nos ha permitido trabajar de manera lenta, pero con un ritmo estable, tratando de interiorizar los dos acordes que encontramos en esta sección.

Trabajando de manera conjunta se ha visto una buena asimilación de este ejercicio, sin embargo, al encontrarnos grupos de tres notas, la ejecución no era correcta ya que no sonaban cada una de las notas que conforman el acorde de forma simultánea. Para ello, se ha adaptado la práctica de estos acordes de tal modo que, en vez de tocar todas las notas a la vez, se le ha propuesto al alumno trabajarlo como si la notación escrita no fuese de corchea y estuviera compuesto por tresillos de semicorcheas, teniendo que reproducir las tres notas, pero una detrás de otra teniendo que mantener las anteriormente pulsadas. Mediante este ejercicio, se pretende que el alumno vaya adquiriendo fuerza en los dedos mientras realiza un ejercicio de mayor dificultad a lo que posteriormente tendrá que interpretar. Siguiendo con esta manera de trabajar, se ha dejado al alumno que, de forma autónoma, interprete la mano izquierda mientras el profesor interpreta la melodía del manual derecho. Seguidamente, se ha trabajado de manera inversa, realizando el alumno la melodía y el profesor el acompañamiento de la mano izquierda.

Quedados establecidos los objetivos para la clase siguiente y la manera en la que se deben de trabajar, se ha continuado con la segunda sección, donde se ha seguido el procedimiento inicial: la interpretación conjunta de la voz inferior, donde se han encontrado facilidades en los cuatro primeros compases y algunos problemas en los cuatro últimos al tener que cambiar de posición en cada uno de estos.

La herramienta facilitada al alumno para que este asegure el salto que debe realizar la mano en los dos acordes que se están trabajando ha sido ayudarse de las texturas que nos ofrece la nota Fa en el manual izquierdo. Esto ha sido de gran ayuda para el alumno, lo cual nos ha permitido finalizar esta sesión trabajando sin grandes dificultades la melodía de la voz superior.

**Sesión 3 (50 minutos).** En esta última sesión llevada a cabo con el Alumno 1, se han dedicado aproximadamente 25 minutos al aprendizaje de la sección tres, puesto que, tras un análisis previo de la obra, se considera que esta es la que mayor dificultad presenta al encontrar cuatro posiciones diferentes de la mano.

La propuesta ha sido interpretar de manera conjunta el manual izquierdo a un tempo lento sin previo ensayo. Es decir, se ha indicado al alumno que debía realizar una lectura a vista e interpretar la sección sin importar cuántos errores se cometan durante su reproducción. El objetivo es hacer que los dedos de la mano izquierda memoricen y se familiaricen con la distancia que hay entre unos acordes y otros, de este modo, el alumno es consciente de cómo su cuerpo realiza dicha acción y qué efectos tiene a nivel sonoro (García, 2019). Para facilitar al alumno este proceso, se ha aconsejado al alumno tomar como referencia las texturas de las notas Do y Fa. Además, se ha adaptado esta sección otorgándole al alumno maneras sobre cómo trabajar dicho pasaje.

Teniendo como referencia las texturas que nos otorgan las notas Do y Fa en el manual izquierdo, la herramienta que ofrecemos al alumno para trabajar esta sección es la interpretación de esta a un ritmo de corchea=40, el cual nos permite apreciar la textura del botón sobre el que tenemos el dedo antes de pasar al siguiente.

El primer compás de esta sección tres nos presenta las notas Re (tónica), La (dominante) y Re (octava). Teniendo en cuenta que, entre el primer Re y la nota siguiente, La, encontramos la nota Fa, se ha propuesto al alumno la realización del siguiente ejercicio para ganar confianza y seguridad en esta posición. Se divide el acorde presentado anteriormente y se le añade la nota Fa que nos otorga esta textura que nos será de gran ayuda. De este modo pasamos de trabajar con tres notas a trabajar con cuatro y la manera de llevar a cabo este ejercicio es trabajar grupos de cuatro semicorcheas de las cuales únicamente sonarán la primera y las dos últimas, utilizando la segunda semicorchea no auditivamente y no de forma textural y referencial. A medida que el alumno vaya

interpretando este grupo de notas irá familiarizándose con la distancia que después forma el acorde completo.

La manera en la que el compositor nos ha dispuesto los acordes de esta sección dificulta la ejecución por parte del alumno de una forma natural. Es decir, esta disposición de acordes obliga al alumno a trabajar con mayor rigor esta sección en comparación con las secciones trabajadas anteriormente. Esto ha quedado corroborado con la interpretación de la última sección, que no ha presentado ninguna dificultad al ser igual que la sección.

Para finalizar esta sesión, se han dedicado los últimos 20-25 minutos a la interpretación de la obra completa, interpretando a manos juntas las secciones uno, dos y cuatro, y únicamente con el manual izquierdo la tercera sección, por presentar mayor dificultad. Así, hemos podido observar que ha habido una aceptación parcial de la obra, debido a que la dificultad de las secciones que la componen no es equitativa.

## *Alumno 2*

**Sesión 2 (25 minutos).** Aproximadamente la mitad de la segunda sesión con el Alumno 2 se destinó a comenzar el trabajo con el segundo método, una vez finalizado el trabajo anterior. De la misma forma que con el alumno 1, se ha trabajado con el objetivo de ejercitar las posiciones fijas en la mano izquierda constituyendo acordes.

En un primer lugar se ha realizado la conveniente explicación sobre la obra y compositor, para poner en contexto al alumno. Tras esta explicación, se comenzó con la puesta en marcha de los aprendizajes que se tenían establecidos para esta sesión, y se procedió de la misma manera que con el Alumno 1.

Se utilizaron las secciones uno y dos para trabajar los bloques de acordes en el manual izquierdo, con un ritmo lento que facilitara la reproducción de la obra con continuidad y con la interpretación del profesor acompañando al alumno.

Es importante poner en contexto que el Alumno 2 se encuentra cursando el 2º y 3º curso de Enseñanzas Elementales de forma simultánea, lo que afecta en muchos sentidos, como los conocimientos previos, el tiempo que puede dedicar al estudio personal y la asimilación de los contenidos a tratar. Estos aspectos deben tenerse en cuenta puesto que el nivel al que se le ha sometido en las clases está considerado para unos conocimientos previos que deberían estar ya establecidos. Sin embargo, esto no ha tenido una repercusión



negativa en su aprendizaje, puesto que no ha presentado grandes dificultades, y los problemas que han surgido han sido resueltos con ayuda del profesor adecuándose a la situación característica de este alumno, como podremos comprobar en la siguiente sesión.

**Sesión 3 (50 minutos).** Siendo conscientes de que la dificultad de esta obra se concentra en la tercera de las secciones ya expuestas, se han destinado aproximadamente 30 minutos a trabajar dicha sección con el Alumno 2. Dado que hemos encontrado problemas en la realización de este ejercicio, y viendo que el trabajo por repetición no era la solución, se ha tenido que adaptar el método ligeramente para conseguir alcanzar los contenidos planteados en la clase.

Desde el compás 17 hasta el 24, ha sido de gran utilidad reducir los acordes de tres a dos notas, puesto que las características morfológicas de la mano del Alumno 2 no nos permitían una realización de este pasaje con una postura ergonómica, evitando así cualquier tipo de molestia física. De esta forma, hemos logrado poder realizar con continuidad la sección tres y avanzar con el resto de la obra.

Tras el trabajo de la sección más complicada, y una vez resueltos los problemas encontrados, se han dedicado los últimos 20 minutos a consolidación de los aprendizajes extraídos de este método. Para ello, hemos tocado de forma conjunta la obra completa. Si bien hemos podido apreciar algún pequeño fallo en la interpretación, hemos conseguido obtener una grabación de calidad para que el alumno desarrolle un sentido crítico sobre los aspectos que se pueden mejorar.

### **Análisis del método Suite Para Niños nº 1. Acordeón. (Precz, 1989)**

Considerado uno de los mejores intérpretes de su época y un vanguardista que consiguió fusionar de manera exitosa la música del acordeón con el Jazz, Bogdan Precz fue un compositor y acordeonista polaco nacido en 1960 que, pese a su temprana muerte, siempre tuvo un interés en la creación de repertorio no solo pedagógico ofreciéndonos así un amplio catálogo de obras para su instrumento. Ganador de varios concursos como intérprete, representando a su país de manera internacional, su faceta compositora fue comparada a la labor que realizó Astor Piazzolla con el tango argentino. Para este trabajo, la obra seleccionada a tratar es la primera de las cuatro *Suites* para niños que compuso entre los años 1989 y 1993.

### **Alumno 3**

El Alumno 3 se encontraba trabajando de manera previa con la profesora del Conservatorio de Valladolid otros movimientos de este método. Por lo tanto, en la primera clase no fue necesario realizar una aproximación contextual del alumno hacia el compositor.

Este método consiste en una sonata compuesta por cuatro movimientos: *I: Juego; II: Tristeza; III: Vals; y IV: Danza*. Se trata de un método muy útil para trabajar a estos niveles dado que sus melodías son muy agradables para el oído, lo que permite detectar con mayor facilidad las notas erradas, tanto en la clase con el profesor como en el estudio personal del alumno.

**Sesión 1 (50 minutos).** Nos encontramos con un alumno que ya tiene montadas ciertas partes de este método, como son el I, III y IV movimientos, lo cual no ha impedido profundizar sobre los aspectos ya trabajados mientras leemos por primera vez el II movimiento. Es por ello por lo que las sesiones irán intercaladas entre lectura a primera vista y mejora de aspectos de la interpretación.

En la primera mitad de la primera sesión, aproximadamente 25 minutos de la clase, dedicamos cinco minutos a la escucha del I movimiento de este método. Con ello pudimos observar una interpretación correcta y continua con ciertos aspectos a mejorar. Entre dichos aspectos a mejorar encontramos los que se mencionan a continuación.

La sincronización entre el manual derecho y manual izquierdo no era del todo adecuada puesto que la derecha iba por delante de la izquierda. Sin embargo, este método, a diferencia de los anteriores nos ofrece dos posibilidades para la interpretación en el manual izquierdo, aspecto que nos ha permitido tener una segunda opción interpretativa de esta obra. Es decir, en un primer momento el alumno estaba tocando la parte escrita en el manual izquierdo (MII) para bajos estándar (B.S), lo que conlleva que la pulsación de un solo botón active tres o más notas a la vez, aspecto que ralentiza la producción del sonido del manual izquierdo al tener que activarse más lengüetas. Gracias a la otra opción que el método nos ofrece y a su sencillez pudimos interpretarlo con el otro sistema en el manual izquierdo (MIII), llamado *bassettis* (B.B). Al trabajar de esta forma, se realiza la melodía del manual derecho a una voz y se pasa a interpretar el manual izquierdo de acordes a notas sueltas, lo cual equipara las dos voces al trabajar una voz con cada mano.

Colateralmente, al proponer al alumno adaptar el método a su interpretación también se han favorecido otros aspectos básicos referidos a la articulación, la cual no estaba del todo precisa durante el primer tramo de esta primera sesión y nos ha obligado a buscar una solución que no solo radicaba en la necesidad por parte del alumno de dedicar un mayor tiempo a su estudio. Dicho de otra forma, se busca de manera consciente ser más productivo y práctico a la hora de estudiar, planteándose desde un primer momento qué herramientas pueden favorecer este proceso.

The image shows a musical score for an accordion. It consists of two staves. The top staff is labeled 'B.B.' (Bass Bass) and has a dynamic marking of 'mf'. The bottom staff is labeled 'B.S. ossia' (Bass Solos) and has a dynamic marking of 'mf'. Both staves are marked 'scintillante' at the beginning and 'simile' later in the piece. The B.S. staff shows a sequence of notes with 'M' markings, indicating a specific playing technique. The score is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Ilustración 4. Precz, B. *Suite para niños. N° 1. Acordeón*. Fuente: Opera tres. 1989, p.4.

Como se puede observar en la Ilustración 4, Bogdan Precz nos presenta un pasaje completamente *staccato* en el manual izquierdo. Al haber adaptado este pasaje del manual dos (MII) de bajos estándar al manual tres (MIII) de bajos sueltos, tanto la respuesta sonora del instrumento como la fuerza a ejercer por parte del alumno a través del peso de la muñeca, la mano y los dedos se han visto favorecidas.

Finalizamos así los primeros 25 minutos de esta sesión. Llegados a este momento procedemos a la interpretación, por parte del profesor, del movimiento II de la obra. Se trata de un movimiento lento en el que Bogdan Precz nos vuelve a ofrecer dos posibilidades de interpretación en el manual izquierdo: una primera opción escrita para bajos estándar y otra segunda opción escrita para bajos *bassettis*.

Si bien en el primer movimiento de esta obra hemos tenido que adaptar el método por la poca practicidad del manual izquierdo, pese a que en este segundo movimiento también se han realizado adaptaciones que faciliten el aprendizaje de la voz inferior al alumno, los problemas principales se han encontrado en el manual derecho.

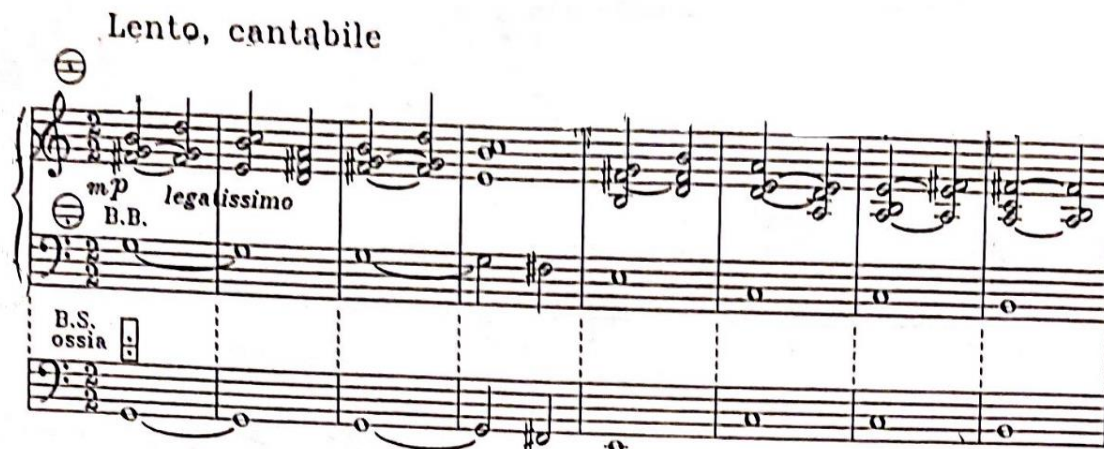


Ilustración 5. Precz, B. *Suite para niños. N° 1 Acordeón*. Fuente: Opera tres. 1989, p. 5.

Nos encontramos con un segundo movimiento *lento, cantabile*. A modo de coral, encontramos gran riqueza de voces en el manual derecho acompañadas por una voz tenida en el manual izquierdo. El principal objetivo de esta obra con el alumno es incentivar su autonomía a la hora de digitar sus propias partituras, logrando obtener una numeración que le sea útil en su estudio y, por lo tanto, en el momento de realizar la interpretación. Este segundo movimiento, al igual que anteriormente, lo dividiremos en dos secciones, una primera sección del compás uno al compás 16 y una segunda sección del compás 17 al compás 32. De este modo podremos trabajar sobre dos partes compuestas por el mismo número de compases, lo cual nos permite a su vez dividir cada sección en pequeñas semifrases de  $4 + 4 + 4 + 4$ . Esto nos facilita la expresión a través del fuelle encontrando entre cada semifrase la oportunidad de articular y respirar melódicamente con él.

Una vez dividida la obra en dos secciones y con el objetivo principal de desarrollar una independencia en el alumno en su proceso de aprendizaje de numeración de la partitura, la manera que se ha propuesto utilizar para trabajar dicho objetivo es tener como método la resolución de ejercicios. De este modo, se le presenta al alumno una digitación efectiva en los cuatro primeros compases, la cual tiene que tomar como ejemplo para ser capaz de encontrar una digitación útil en los siguientes cuatro. A través de este método de aprendizaje hemos logrado que el alumno sea capaz, bajo la supervisión del profesor, de digitar la mitad de este segundo movimiento.

El proceso de numeración es un proceso lento que implica una gran concentración y requiere de un tiempo extra en la prueba de las múltiples posibilidades que tenemos para

digitar un mismo pasaje. Es por ello por lo que, finalizada esta sesión, queda establecido el objetivo para la siguiente clase, en la que el alumno tiene que traer finalizada la obra con su respectiva numeración.

**Sesión 2 (50 minutos).** Continuando con la manera de trabajar de la primera, esta segunda sesión ha sido dividida en dos partes de 25 minutos cada una. Como había quedado planteado en la primera sesión, el alumno realizó la numeración completa del manual derecho de este segundo movimiento.

Se comenzó esta sesión con la interpretación, por parte del alumno, de la sección dos que abarca desde el compás 17 hasta el final (compás 32). En esta, se comprueba si la digitación planteada por el alumno como tarea para casa es adecuada y si sigue el modelo establecido por el profesor en las pautas dadas la sesión anterior. Al comienzo de esta segunda sección, nos encontramos 7 compases en los que la figuración es de redonda, por lo tanto, hay un menor movimiento del manual derecho y se dispone de mayor tiempo para cambiar de una posición de la mano a otra. A partir del octavo compás es cuando el motivo vuelve a ser igual que al principio, encontrándonos figuraciones de blancas.

Si bien en los primeros siete compases de la segunda sección el alumno no ha presentado grandes dificultades para su interpretación, es a partir del compás 8 cuando encontramos varios aspectos a mejorar. El modelo de acordeón del alumno es de 5 filas de botones en el manual derecho; las tres primeras son las principales, y las dos siguientes son la repetición de la primera y la segunda, por lo tanto, podemos encontrar una misma nota en la primera y cuarta fila y otra misma nota en la segunda y quinta. Esto hace que dispongamos de numerosas posibilidades a la hora de digitar las partituras, lo que conlleva que se puedan encontrar más dificultades para elegir la numeración más adecuada.

El principal problema observado en la tarea del alumno es que ha dispuesto una numeración útil, pero no se han visto aprovechadas al máximo las posibilidades que ofrecen las filas auxiliares. Por lo tanto, al trabajar con 3 filas en lugar de 5, la tensión de la mano no era la más adecuada para la interpretación. La herramienta que se ha entregado al alumno para mejorar este aspecto ha sido reutilizar su numeración aprovechando la disposición de los dedos que nos resulta cómoda intentando aprovechar al máximo su trabajo. De este modo, hemos podido observar que, combinando las filas auxiliares con

las principales, obtenemos una posición más natural de la mano haciendo ver al alumno la importancia de no trabajar siempre con las mismas posiciones y tener en cuenta, en próximas veces, las posibilidades que el instrumento nos ofrece. Una vez definida la numeración, se ha propuesto al alumno la realización completa del manual derecho del segundo movimiento con ritmos diferentes a los establecidos para una mayor asimilación de los cambios de posición de la mano.

Por otro lado, se ha dado al alumno otra pauta sobre cómo trabajar la continuidad de las posiciones fijas de la mano. Para ello, se ha cambiado la figuración original de blanca que viene establecida en la partitura por la figuración de negra con puntillo – semicorchea. Dicho de otro modo, en lugar de pulsar un acorde una única vez y dejar que suene durante dos pulsos, se tendrá que pulsar dos veces antes de pasar al siguiente. Con este ejercicio se pretende que el cambio de posición de la mano se realice de forma más rápida, por lo que el alumno dispone de menos tiempo para buscar la posición siguiente, teniendo que obligar a su mano a moverse de manera automática. Esta forma de trabajar será el eje principal a seguir por el alumno en su estudio diario antes de la próxima y última sesión.

El final de esta segunda sesión ha sido destinado a la interpretación por parte del alumno del III movimiento, *allegretto*, de esta *suite*. En este movimiento encontramos una melodía en el manual derecho con un acompañamiento, en el manual izquierdo, realizado mediante el MII de bajos estándar. Si bien en el I y II movimientos, Precz nos ofrecía dos formas diferentes de interpretar el manual izquierdo, en este solo nos ofrece una posibilidad.

Se ha podido realizar una escucha completa del movimiento por parte del profesor dado que el alumno tenía asimilada esta obra previamente y ha conseguido realizar una interpretación continua y de calidad, no obstante, se le ha ofrecido una herramienta a trabajar respecto a la direccionalidad del fuelle y su continuidad dado que la voz superior se ha podido ver afectada por la interpretación de la voz inferior.

En el manual izquierdo del acordeón es donde se disponen los bajos y acordes, constituidos por unas lengüetas de mayor tamaño, esto se supone como un aspecto a tener en cuenta a la hora de la interpretación pues la manera en la que afecta a la continuidad del fuelle es directa.

## III. VALS



Ilustración 6. Precz, B. *Suite para niños. N° 1. Acordeón*. Fuente: Opera tres. 1989, p. 6.

Este tercer movimiento presenta una melodía caracterizada por un motivo de dos negras y una blanca con puntillo ligada a negra, como podemos observar en la Ilustración 6. Este se realiza de principio a fin. En el manual izquierdo se realiza un movimiento de tres negras a modo de respuesta del derecho, creando un diálogo entre ambas voces, de modo que mientras una mantiene la melodía la otra genera movimiento, y viceversa. La idea del compositor es de una pequeña obra infantil que funciona adecuadamente y no es de gran dificultad para el alumno puesto que las dos voces no suenan opuestas de forma simultánea. Esto es una gran ventaja a la hora de una mayor facilidad de lectura de la obra, pero puede generar problemas a la hora de la interpretación, como hemos observado en este alumno.

En la interpretación del alumno, como se ha explicado anteriormente, el factor de que la mano izquierda tenga una sonoridad más pesada ha influido directamente en la estabilidad de la melodía del manual derecho. Este problema se ha corregido a través de la indicación al alumno de una mayor observación del material derecho a pesar de la inclusión del manual izquierdo. Para conseguir que la voz superior no se vea afectada por el acompañamiento, se le ha indicado al alumno la necesidad de una presión constante del fuelle y, pese a que la información más importante de la partitura se encuentra en el manual izquierdo, se haga énfasis en la direccionalidad de la voz superior, a modo *decrescendo*.

**Sesión 3 (50 minutos).** Esta última sesión ha sido destinada a la interpretación por parte del alumno del II y IV movimientos y, posteriormente, la interpretación de la *suite* completa.

En los primeros 20 minutos han sido empleados en la escucha del II movimiento completo, donde se han podido ver adquiridos los contenidos preestablecidos, junto a una

correcta digitación unido a una posición más natural del manual derecho. Como aspecto a mejorar en el que ha tenido que intervenir el profesor, se ha encontrado la determinación de un cambio de fuelle en el compás 7, puesto que el alumno necesitaba de un mayor recorrido de este.

Llevado a cabo el trabajo de lectura y comprensión de este movimiento y finalizadas mis sesiones en el Conservatorio Profesional de Valladolid, queda este II movimiento completado para un posterior trabajo por parte de la profesora titular.

Los siguientes 20 minutos han sido destinados a la escucha del IV y último movimiento. Si bien el I movimiento de esta *suite* nos ha servido para trabajar los *staccatos* y el III movimiento, para trabajar la no influencia del acompañamiento del manual izquierdo en la melodía del manual derecho, en este último movimiento encontramos la posibilidad de trabajar estos dos aspectos de manera conjunta.

*Vivo brillante*

Ilustración 7. Precz, B. *Suite para niños. N° 1. Acordeón*. Fuente: Opera tres. 1989, p. 8.

Como vemos en la Ilustración 7, encontramos un compás de 5 por 4 donde la figuración del manual izquierdo es de cinco negras picadas que prevalecen hasta el final de la obra y una melodía de blanca con puntillo y de blanca.

La ejecución por parte del alumno ha sido correcta, pero se le ha hecho ver la influencia de los movimientos anteriores sobre este último. Es decir, de ahora en adelante, debe trabajar de la misma manera los aspectos que sean similares entre los movimientos I, II y IV.

Para finalizar, en los diez últimos minutos de la sesión el alumno ha interpretado de manera ininterrumpida la *suite* completa, en la que hemos podido comprobar, tras el trabajo de tres semanas, la lectura completa y su correspondiente interpretación del II movimiento y una mejora en la calidad interpretativa del resto de la obra.



## Conclusiones

Tras el análisis de los diferentes métodos empleados en el tercer curso de Enseñanzas Elementales en el Conservatorio de Valladolid, hemos podido comprobar la eficacia y funcionamiento de estos para el aprendizaje de acordeón en el conservatorio.

En primer lugar, cabe destacar que en ninguno de los tres métodos utilizados se han encontrado pautas pedagógicas sobre su utilización en el aula. Es decir, queda totalmente a disposición del docente seleccionar el método a utilizar, sin presentar indicaciones sobre su uso, para qué se puede utilizar cada uno de los ejercicios y qué habilidades se pretenden desarrollar con ellos, cómo se deben realizar con el alumno y cómo podemos adaptarlo a las necesidades de este. Por ejemplo, como se ha indicado anteriormente, pese a que el método *Suite para niños nº 1* de Bogdan Precz (1989) está pensado como un acercamiento a una forma sonata, se ha podido comprobar que, dentro de la singularidad de cada movimiento se puede emplear como un método para trabajar no solo la interpretación sino competencias específicas impuestas en el currículo de las Enseñanzas Elementales para este curso, como, por ejemplo, la digitación autónoma y la direccionalidad del fuelle.

En esta misma línea, la principal dificultad que cabe destacar es que el docente debe adaptar todos y cada uno de los métodos al alumno, aspecto que, por un lado, puede ser muy beneficioso para este puesto que se le dota de un aprendizaje totalmente individualizado. Sin embargo, puede resultar muy complejo para el docente realizar esta tarea ya que puede no presentar todas las herramientas necesarias en un primer momento para adaptar un ejercicio a estos niveles. Es decir, una vez realizada la selección del método, durante su uso en el aula podemos encontrarnos con ciertas dificultades para el alumno que, para generar una mayor eficacia del uso, deberían ser solventadas de forma rápida por el docente, sin embargo, al no disponer de pautas de adaptación o de varias opciones, es posible que esto resulte muy complicado en el aula y no se saque todo el provecho del método, lo que podría entorpecer a su vez el aprendizaje de ciertas competencias por parte del alumno.

En segundo lugar, en la puesta en práctica de estos métodos no se ha encontrado en ninguno de los casos premisas sobre el uso de las obras en los diferentes tipos de

acordeón que podemos encontrar. Por ello, se pueden hallar obstáculos para la utilización de alguna de las indicaciones de las obras en función del tipo de acordeón utilizado por el alumno, aspecto que queda en manos del profesor, sin presentarse facilidades a la hora de adaptar dicha obra. Es el caso del método *Accordion minuatures* (Harris, E., 1970) en el que viene establecida una digitación propuesta por el compositor para acordeón de teclas, sin presentarse una segunda opción para el acordeón de botones, que cada vez es más frecuente encontrar en los conservatorios.

Por otro lado, el modelo de alumno que podemos encontrar en un conservatorio puede ser muy variado. El curso que estemos cursando no define un prototipo de alumno concreto, ya que podemos encontrar diferencias de edad y diferencias morfológicas y/o anatómicas que pueden influir en la adaptación individualizada de la forma de trabajar de cada alumno. Como se ha visto anteriormente en el uso del método *Allerlei* (Lundquist, 1968) con el Alumno 2, con el que se pretendía trabajar la elasticidad de dedos, ha sido necesario adaptar la digitación propuesta por el compositor para no sobrecargar la tensión de la mano, aspecto que no viene adaptado en este ni en ninguno de los métodos empleados. De esta forma comprobamos, como indicamos en el tercer objetivo específico planteado para esta investigación, que el tipo de alumno y por lo tanto su capacidad influye de forma directa en el aprendizaje de las diferentes competencias pese a utilizar el mismo método y/o ejercicio que con otros alumnos, ya que este debe estar en continua adaptación y puede necesitar de varias modificaciones en la forma de enseñanza.

Los métodos empleados están compuestos entre los años 1968 y 1989. Sin embargo, pese a su antigüedad, queda demostrada su validez y utilidad en la actualidad como herramientas de enseñanza del acordeón. Siguen siendo modelos referentes en el aprendizaje del acordeón en la actualidad, pero a su vez requieren de una adaptación más contemporánea por parte de los docentes en las sesiones para adaptarse así al alumnado y al modelo de acordeón que prevalece hoy en día.

Queda reflejada la importancia de la labor del profesorado en el uso de estos métodos como instrumentos de enseñanza en el aprendizaje del acordeón. Son muchas las herramientas pedagógicas que se nos indican durante la formación como docentes a la hora de afrontar las formas de adaptación al alumno, sin embargo, en lo que a formación específica se refiere, no se nos muestra qué métodos utilizar y cómo emplear cada uno de

ellos en el aula, por lo que queda en manos de nuestra experiencia saber seleccionarlos y modificarlos, sin presentar pautas, opciones, correcciones y/o adaptaciones que se deben emplear para alcanzar las competencias establecidas.

En conclusión, hemos podido observar en el uso y comparación de los métodos utilizados, cómo estos influyen en el aprendizaje del alumno y viceversa. Es decir, cómo las capacidades del alumno, sus actitudes, sus formas de aprendizaje y sus características físicas o morfológicas pueden influir en el método de enseñanza a utilizar. De esta forma, no solo hemos comprobado o analizado si un método se utiliza para una competencia específica, sino cómo podemos adaptar dicho método a varias competencias y/o a varios alumnos, corroborando a su vez la efectividad de estas herramientas en cada uno de los alumnos con los que se ha trabajado. Por lo tanto, se ha logrado analizar cada uno de los métodos de acordeón utilizados durante el ciclo de prácticas en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid concluyendo que estos sí son efectivos como instrumentos pedagógicos para diferentes alumnos, siempre y cuando el docente sea capaz de adaptarlos en el aula a los objetivos planteados.

## Bibliografía

Bartolomé Pina, M. (1992). *Investigación cualitativa en educación: ¿comprender o transformar?* RIE: revista de investigación educativa, pp. 7-36.

Bisquerra, R. (1989). *Métodos de investigación educativa*. Guía práctica. Barcelona, España: CEAC.

Díaz, M., Giráldez, A. (Coord.), Alcalá, J.R., Barba, J.J, Barrett, M., Cain, T., Raventós, J. (2013). *Investigación cualitativa en educación musical*. Barcelona, España: Graó.

Escudero, C., & Cortez, L. (2018). *Técnicas y métodos cualitativos para la investigación científica*. Ediciones UTMACH.

García, R. (29 de octubre de 2019). *La flexibilidad*. Rendimiento musical. <https://rendimientomusical.es/la-flexibilidad/>

Harris, E. (1970). *Studies: Accordion miniatures*. Waterloo, Ont.: Waterloo Music Company.

Hayes, A. G., Leza, J. B., Lara, G. D., Fernández, N. G., Llop, L. M. H., Bordes, R. L., & Aramburu, A. I. A. (2010). *Didáctica de la Música* (Vol. 132). Grao.

Lundquist, T. I. (1968). *Allerlei 20 kleine Stücke für Anfänger: für Akkordeon solo (M III)*. Hohner.

Marcos, T. (2011). *Método de acordeón*. Hal Leonard.

Martín, T., Palacios, J.I., & Farias, J. (2012). ¿Es necesario educar en salud en los conservatorios de música? *Eufonía: Didáctica de la música*, (55), pp. 95-102.

Peña, M. G. (2021). Confluencia de técnicas guitarrísticas académicas y populares en arreglos de Ernesto Méndez: El caso de Refugio de soñadores. *Sendas: Revista académica de trabajos finales*, (4), pp. 31-48.

Precz, B. (1989). *Suite para niños n. 1. Acordeón*. Opera tres.

Quisbert, M., & Ramírez, D. (2011). *Objetivos de la investigación científica*. Revista de Actualización Clínica, pp. 461-465.

Tamayo, M. (2003). *El proceso de la investigación científica*. México: LIMUSA.

Vera, K.D. (2018). *Aplicación de una estrategia de aprendizaje en el proceso de formación de banda-escuela e un colegio público de Santander basada en el análisis musical interpretativo*. [Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Bucaramanga] <http://hdl.handle.net/20.500.12749/2675>.

## **Legislación consultada**

Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León.

Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

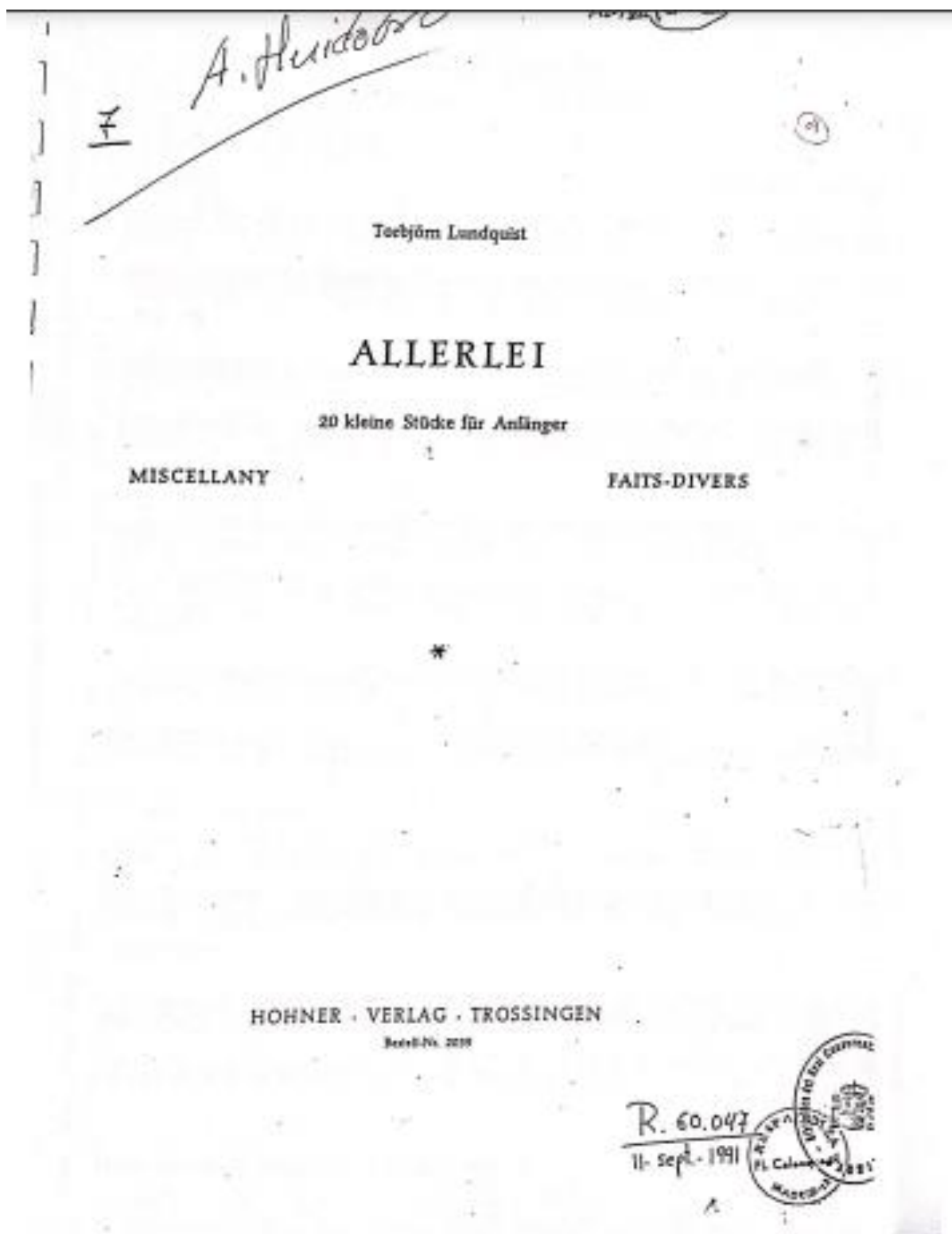
Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música.

## **Páginas web consultadas**

<https://metinvests.wordpress.com/ayudas-anexas/guia-de-conceptos/capitulo-ii>

[http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/upload/Acordeon\\_ee.2021.pdf](http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/upload/Acordeon_ee.2021.pdf)

## Anexos

Anexo 1. Método para acordeón. *Allerlei* (Lundquist, T., 1968)

8

# ALLERLEI

20 kleine Stücke für Anfänger

## 1. Piccolissima Sonatina

*Allegro*

Torbjörn Lundquist

First system of musical notation for the first system of 'Piccolissima Sonatina', featuring a treble and bass clef with a forte (*f*) dynamic marking and fingering numbers.

Second system of musical notation for the first system of 'Piccolissima Sonatina', featuring a treble and bass clef with fingering numbers.

Third system of musical notation for the first system of 'Piccolissima Sonatina', featuring a treble and bass clef with a piano (*pp*) dynamic marking and a 'Lento' tempo marking.

Fourth system of musical notation for the first system of 'Piccolissima Sonatina', featuring a treble and bass clef with fingering numbers.

Fifth system of musical notation for the first system of 'Piccolissima Sonatina', featuring a treble and bass clef with a forte (*f*) dynamic marking and an 'Allegretto scherzando' tempo marking.

Sixth system of musical notation for the first system of 'Piccolissima Sonatina', featuring a treble and bass clef with fingering numbers.





3. Altes Tanzlied

Handwritten musical score for 'Altes Tanzlied'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some handwritten annotations above it, including '2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 4 5' and '3 4'. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece with similar notation and includes a circled '5' above the treble clef staff.

4. Blues

Handwritten musical score for 'Blues'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some handwritten annotations above it, including '3 3 5 3 2 1' and '3 4 3 4'. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece with similar notation and includes a circled '4' above the treble clef staff.

5. Grazioso

Handwritten musical score for 'Grazioso'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some handwritten annotations above it, including '2 2' and '4'. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece with similar notation and includes a circled '5' above the treble clef staff.





## 9. Dack dacka, Fuchsgebell

A B C A B C Coda.

## 10. Fröhlich singen die Vögelein

Legato

## 11. Die Elster am Kirchensch

11

$\ominus$  ( $\ominus$ )  
*p* *mf*  
 R.B. ( $\ominus$ )

## 12. Imitation

$\ominus$  ( $\ominus$ )  
*mf*  
 R.B. ( $\ominus$ )

*f* *cresc.*

*p* *mf*

*p* *pp* (non rit.)

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems. Each system contains a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mp* and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord.





## AN. AMBIGUOUS VARIETY

$\text{p}$   
 $\text{B.B. } (\ominus)$

(5th time of 1st.)

\* Die unterschiedliche Dynamik ergibt sich aus der Registrierung bei größeren Instrumenten

## 14. Legato e semplice

$\text{p}$   
 $\text{B.B. } (\ominus)$

## 1b. Valse douce

First system of the musical score. The right hand (treble clef) begins with a melodic line marked *mf dolce*. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment marked *pp sempre*. A box containing the letters "B. E." and a circled cross symbol is located below the first measure of the bass line.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic lines from the first system.

Third system of the musical score. The right hand begins with a melodic line marked *dim.*. The left hand accompaniment is marked *mf*. The system includes tempo markings *poco rit.* and *a tempo*.

Fourth system of the musical score, continuing the melodic and harmonic lines.

Fifth system of the musical score. The right hand features a melodic line with dynamic markings *pp*, *mf*, and *pp*. The left hand accompaniment is marked *pp*. The system concludes with the instruction *(See base of 1b.)* and a final measure.



## 16. Polska (allegro)

First system of musical notation for '16. Polska (allegro)'. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Second system of musical notation for '16. Polska (allegro)'. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. The system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Third system of musical notation for '16. Polska (allegro)'. This system features a more complex texture with chords and arpeggios in both hands. Fingerings are clearly marked throughout.

Fourth system of musical notation for '16. Polska (allegro)'. The piece returns to a more active melodic line in the right hand. A forte (*f*) dynamic is indicated at the start of the system.

Fifth system of musical notation for '16. Polska (allegro)'. The piece concludes with a melodic flourish in the right hand. The tempo is marked *allargando* and the dynamic is fortissimo (*ff*).

## 4 Orientalitäten

## 17. Die Karawane

(B. Schöner)

*p*

*mp*

*mf*

*f*

*mp*

17

18. Ritual  
Grazioso

mp

p

perante

grazioso



18

### 19. Im Hof des Tempels

*Serenamente*

$\text{♩} = 120$  *Legato ed espansivo*

pp mp  
R.R. (G)

poco ritenuto



