

# La escritura bandoneonística

Por Ricardo Fiorio

Los siguientes ejemplos presentan algunas características tímbricas y técnicas del bandoneón y pretenden servir de ayuda a los compositores y arregladores que deseen escribir para este versátil instrumento que, lamentablemente, dispone de poca literatura original, tal vez por el poco conocimiento que hay acerca de su inmensa riqueza musical.

## 1 Ejemplo 1

Se llama *variación* a la presentación del tema en rítmica figurativa, generalmente en semicorcheas, que aparece en la sección final de muchos tangos instrumentales. El presente ejemplo es un fragmento de la *variación* del tango RESPONSO de Aníbal Troilo (figura 1).

En el ejemplo se puede escuchar el timbre del teclado derecho (Realaudio) - (MP3) del bandoneón casi en todo su registro ya que la *variación* llega hasta el límite agudo de la mano derecha abriendo y a una cuarta de distancia de su límite grave.

La grabación de este ejemplo se ha hecho incorporando un efecto de reverberación, porque el sonido *seco*, especialmente en los sobreagudos, no resulta natural.

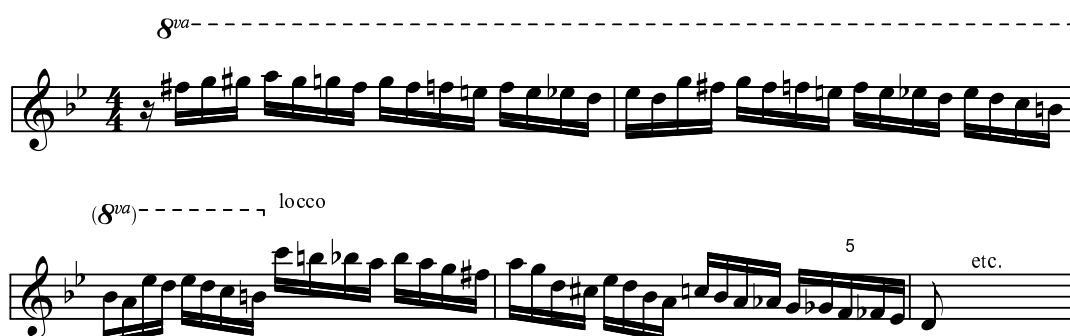


Figura 1: Fragmento de la *variación* de RESPONSO de Aníbal Troilo



Figura 2: “Bandoneón”, de la SUITE TROILEANA de Astor Piazzolla

## 2 Ejemplo 2

La SUITE TROILEANA de Astor Piazzolla (figura 2) comienza con una *cadenza* libre (escrita sin compás en el original) para mano izquierda sola.

Además de las características tímbricas del teclado izquierdo del bandoneón, en este ejemplo pueden apreciarse dos interesantes particularidades del instrumento: Por un lado, la capacidad de producir acordes de notas muy separadas. El último acorde, por ejemplo, se compone con tres notas en el límite del registro agudo, sonando simultáneamente con una nota casi en el límite del registro grave de la mano izquierda. Por otro lado, también puede notarse el efecto de *vibrato* que se logra haciendo vibrar el fuelle del instrumento. muestra acústica - (Realaudio) - (MP3)

---

### 3 Ejemplo 3

Para este ejemplo se ha utilizado un fragmento de una invención a tres voces de J.S. Bach (figura 3). La finalidad es demostrar la posibilidad que tiene el bandoneón de utilizar distintos *timbres* y *toques* en forma simultánea. Para ello, el ejemplo se ha dividido en cinco partes y la partitura se ha escrito en tres pentagramas, cada uno correspondiente a una voz. muestra acústica - (Realaudio) - (MP3)

1. En la primer parte se escucha la mano derecha, dentro de los registros medio y grave correspondientes a ese teclado. El *toque* es de *nota desprendida*, un toque intermedio entre *legato* y *non legato*. El sonido es brillante y un tanto metálico. Corresponde al primer pentagrama de la partitura.
2. En la segunda parte se escucha la mano izquierda en su registro medio-superior, de sonido muy aterciopelado, y el toque es *legato*, (nótese que el bandoneón, al igual que un órgano o un armonio, puede ligar sonidos continuos, cosa que un piano, por ejemplo, no puede hacer.) Se corresponde con el segundo pentagrama de la partitura.
3. La tercera parte corresponde a la tercera voz de la partitura. Está tocada en el registro medio-grave del teclado izquierdo con un toque *non legato* similar al utilizado por los instrumentos de arco. La sonoridad es parecida a la de un cello tocando un *basso continuo*.
4. En la cuarta parte se presentan las dos voces graves tocadas simultáneamente por la mano izquierda. Para poder mantener ligada la voz superior debe recurrirse en varias oportunidades al *cambio de dedo sobre la tecla bajada*, según está indicado en la partitura, para poder liberar dedos destinados a la otra voz. Este recurso es también muy frecuente en la ejecución organística. Si bien la grabación se realizó de esta manera para ejemplificar lo antedicho, en la partitura se ha añadido otra posibilidad de digitación, comenzando con el fuelle cerrando en vez de abriendo, que facilita notablemente la ejecución. Una de las grandes ventajas que tienen los bandoneones bisónicos (con distintas distribuciones del teclado según se esté abriendo o cerrando el fuelle) es la posibilidad de elegir las digitaciones mas cómodas para el ejecutante.
5. Finalmente, en la quinta parte se tocan las tres voces simultáneamente.

## Ej.3 J.S.Bach Invencción a tres voces

A

The image displays two systems of musical notation for a three-voice invention by J.S. Bach. Each system consists of a grand staff with a treble clef, a bass clef, and a bass line. The first system is marked with a box 'A' and includes fingerings such as '2 --- 3 --2', '3', '4-3', and '2' in the treble staff, and '4 5 2 4', '4 5 2 4', '4 2 5 4', '4 5 4 4', and '3 4 4 5' in the bass line. The second system is marked with a box 'C' and includes fingerings like '4', '3--2', and '4' in the treble staff, and '4 5 2 5', '5 3 2 5', '5 2 3 2', and '5 2 3 2' in the bass line. The second system concludes with 'etc.' in the treble staff. Below the second system, the text 'Con otra digitación' is written, followed by a third system marked with a box 'C' and 'A'. This system includes fingerings like '5' in the treble staff and '3 4 2 4', '4 3 4 5', '3 4 5 4' in the bass line, also concluding with 'etc.' in the treble staff.

C

etc.

Con otra digitación

C A

etc.

Figura 3: Fragmento de una invención a tres voces de J.S. Bach

---

## 4 Ejemplo 4

Este ejemplo (figura 4) es un fragmento del excelente arreglo para bandoneón solo hecho por Rodolfo Mederos sobre el tango OJOS NEGROS de Vicente Greco.

El ejemplo está dividido en tres partes. muestra acústica (Realaudio) - (MP3)

1. En la primera se escucha la mano izquierda, que comienza en el registro agudo del teclado, con toque *legato*. En los compases 5, 6 y 7 se genera una base rítmica a partir de acordes de distribución muy abierta que son *arrastrados* desde el final del compás anterior.

El *arrastre* es un recurso bandoneonístico muy frecuente en el tango que consiste en atacar los acordes aproximadamente una corchea antes del comienzo del compás, acentuarlos a través del fuelle en la cabeza del tiempo y terminar el ritmo con una réplica más suave en la segunda corchea del primer tiempo. Se produce de esta forma un ritmo sincopado, muy característico del tango, que generalmente concluye con una negra en el tercer tiempo.

En los compases 9, 10 y 11 se presentan acordes de distribución abierta pero en toque *legato*, que conforman un sustento armónico muy pleno pese a estar compuestos por sólo tres notas.

En los compases 13, 14 y 15 se produce un *efecto percusivo* utilizando intervalos armónicos de segunda alternando en síncopa entre los registros medio y grave de la mano izquierda.

2. La segunda parte del ejemplo demuestra las posibilidades expresivas de la mano derecha a través de la utilización de *toques*. Se utilizan distintas gradaciones de aire en las notas *legato* para darle expresividad a la frase (posibilidad que también tiene la música vocal o los instrumentos de arco) y distintos tipos de acentos, *staccatos*, *ligaduras de dos* y apoyaturas ornamentales.
3. La tercera parte del ejemplo es la combinación de ambas manos.

**Nota:** Como se habrá podido apreciar en los ejemplos de tango, la escritura no se corresponde exactamente con la ejecución. Ello ocurre porque uno de los elementos clave en la interpretación de tangos es lo que se denomina *fraseo*, que es una forma particular de *decir* las melodías, hecho ligado, posiblemente, a las inflexiones del habla cotidiana. Es un tema muy amplio que merecería un detallado estudio aparte.

The musical score is presented in four systems, each containing four measures. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chord symbols A, C, and A are indicated above the first, second, and fourth measures, respectively. The second system (measures 5-8) continues the melodic and bass lines. The third system (measures 9-12) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chord symbols C and A are indicated above the third and fourth measures, respectively. The fourth system (measures 13-16) continues the melodic and bass lines. The score is in 4/4 time and consists of 16 measures.

Figura 4: Fragmento de OJOS NEGROS de Vicente Greco en arreglo de Rodolfo Mederos

---

## 5 Ejemplo 5

La primera impresión que producen los teclados del bandoneón es de *desorden*. En otros instrumentos las notas se disponen en un sentido lógico evidente (por ejemplo, la secuencia de teclas blancas y negras en un piano es absolutamente transparente). En el bandoneón ese orden es misterioso. Las notas parecen no estar donde uno esperaría que estén. Para colmo, en los bandoneones bisónicos, una misma tecla puede producir distintas notas según se esté abriendo o cerrando el fuelle. Tampoco en esto hay una lógica evidente, ya que el sonido puede variar un tono, un semitono, una quinta, o no variar, dependiendo de la tecla en cuestión. Para completar los sufrimientos del aspirante a bandoneonista los teclados quedan fuera de la vista del ejecutante (hecho que ha provocado severos dolores de cuello a más de uno, en el intento de observar los dedos sobre el teclado). Aún en el caso de que los teclados pudieran verse con comodidad, sólo se vería una sucesión de hileras de teclas monótonamente iguales, con la sola diferencia de algunas cifras -misteriosas también- cerca de los botones, cifras borroneadas por el tiempo en la mayoría de los instrumentos actualmente en uso.

Tal complejidad -además de desalentar a varios estudiantes- ha dado pie a opiniones de todo tipo. Es muy común escuchar (aún en boca de destacados banoneonistas!) que la disposición del teclado en el bandoneón es obra de *algún loco*. Nada más alejado de la realidad. Las teclas del bandoneón permiten que todas las notas estén al alcance de la mano del instrumentista, hecho que posibilita que se pueda tocar en todas las tonalidades mayores o menores más o menos con el mismo nivel de dificultad. De hecho, salvo por cuestión de costumbre, ejecutar una escala en *Do Mayor* presenta el mismo grado de dificultad que ejecutar una escala en *Reb Mayor*. Y casi con seguridad, lo que no tiene resolución en el teclado *abriendo* la tendrá con el teclado *cerrando*.

Esta *cercanía* de las notas permite, además de las distribuciones de acordes muy abiertas que ya hemos estudiado, la posibilidad de tocar melodías con intervalos muy separados a buena velocidad, cosa que sería imposible en otros instrumentos. Como prueba, inténtese tocar en el piano el compás 3 del ejemplo 5. Se puede?

Es cierto que el abordaje inicial del bandoneón no es sencillo. Instrumentos como el piano o la guitarra permiten una gratificación inicial más rápida. Pero consideremos que, tomando como objetivo construir un instrumento que pueda tocar en todas las tonalidades, que tenga *toques* como una guitarra, que pueda ligar sonidos continuos como un órgano, que tenga un registro igual al de un clave, que tenga la posibilidad de variar intensidades sobre sonidos sostenidos como un violín, que tenga distintos *ataques* como los metales y que tenga un volumen sonoro similar al de un piano -entre otras cosas-, y que, encima, sea portátil y cómodamente transportable, lo que han logrado los diseñadores y

constructores del bandoneón es casi milagroso y justifica ampliamente el esfuerzo que implique su estudio.

El ejemplo 5 es un fragmento del tango EL MARNE, de Eduardo Arolas. muestra acústica - (Realaudio) - (MP3) (...esos tangos de Arolas y de Greco que yo he visto bailar en la vereda dice Borges en su poema El Tango) en arreglo para bandoneón solo de Leopoldo Federico y Félix Lípkesker. En mi criterio, es un de los mejores solos para bandoneón que se hayan escrito. Los recursos del bandoneón son aprovechados al máximo, sobre todo en su faceta *tanguera*. La sonoridad es más *atacada*, efecto que sólo es posible utilizando el fuelle abriendo, aprovechando el peso del instrumento para producir acentos y síncopas característicos del estilo. Por la misma razón, es necesario hacer algunas *respiraciones* (cerrar rápidamente el fuelle a través de la válvula para volver a atacar abriendo) como la que claramente se escucha en el compás 7, *respiraciones* que, sin exagerar, están comprendidas en el estilo.

El ejemplo está escrito según el original de Editorial Julio Korn, en compás de 4/8. Pienso que escribirlo en 4/4 facilitaría su lectura sin cambiar la interpretación.

Ej. 5 "El Marne" de Eduardo Arolas  
1 Arreglo para bandoneón solo de Federico-Lípkesker

4

7

Figura 5: Fragmento del tango EL MARNE de Eduardo Arolas, arreglo para bandoneón solo de Federico-Lípkesker

---

## 6 Sugerencias

Esta pagina ha sido creada a consecuencia de consultas realizadas por compositores interesados en escribir para el bandoneón. El Prof. Ricardo Fiorio ha ofrecido continuar esta colección de ejemplos a medida que los interesados expresen sus inquietudes. Por lo tanto se requiere la colaboración de cada uno planteando su pregunta en un mensaje electrónico dirigido directamente al Prof. Ricardo Fiorio

## Índice de Materias

acentos, 5  
acordes de notas muy separadas, 2  
arrastre, 5  
  
bisonoridad, 7  
  
cadenza libre, 2  
características tímbricas, 2  
características del instrumento, 7  
  
efecto de reverberación, 1  
  
fraseo, 5  
  
interpretación, 5  
  
legato, 3  
  
nota desprendida, 3  
  
respiraciones, 8  
  
seco, 1  
  
teclados del bandoneón, 7  
timbres, 3  
toque, 3, 5  
  
variación, 1  
vibrato, 2