



TÍTULO

PROCESOS DE INTERTEXTUALIDAD EN LA CREACIÓN
MUSICAL CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA
EN TORNO A *CUEURS DÉSOLEZ*, DE IÑAKI ALBERDI Y
CARLOS MENA

AUTOR

José Manuel Baena Herrera

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2020

| | |
|-----------------|--|
| Tutor | Dr. D. Pedro Ordóñez Eslava |
| Instituciones | Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo |
| Curso | <i>Máster Universitario en Patrimonio Musical (2018/19)</i> |
| © | José Manuel Baena Herrera |
| © | De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía |
| Fecha documento | 2019 |



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*

Universidad Internacional de Andalucía - Universidad de Granada - Universidad de Oviedo.

Máster Oficial en Patrimonio Musical



“Procesos de intertextualidad en la creación musical contemporánea española”

En torno a *Cueurs Désolez*, de Iñaki Alberdi y Carlos Mena.



Alumno: José Manuel Baena Herrera

Tutor: Dr. D. Pedro Ordóñez Eslava

Curso académico: 2018 / 2019

“Necesita que trascienda a los profesionales de la música y a la opinión pública en general que es un instrumento capaz para hacer todo tipo de música. Además de tener mucho repertorio específico, es un instrumento muy útil tanto por sus valores pedagógicos como artísticos. Necesita que todo esto se conozca. Estoy convencido de que es sólo cuestión de tiempo.”¹

Iñaki Alberdi

“Yo no sé por qué, pero esas melodías sentimentales, repetidas hasta el infinito, al anochecer, en el mar, ante el horizonte sin límites, producen una tristeza solemne. [...] ¡Oh modestos acordeones! ¡Simpáticos acordeones! Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres como las estridentes cornetas o los bélicos tambores. Vosotros sois de nuestra época: humildes, sinceros, dulcemente plebeyos, quizá ridículamente plebeyos; pero vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad...”²

Pío Baroja (1872-1956)

¹ IÑAKI ALBERDI, entrevista de Pablo J. Vallón en Diario de Sevilla, martes 6 de febrero de 2017, disponible en <https://bit.ly/2FyPCfc> [consultado el 5/01/2019]

² PÍO BAROJA, «Elogio del acordeón», en *Paradox rey* (1906), reedición Espasa Calpé, Colección Austral, Madrid, 1985.

INDICE

| | |
|--|----|
| Agradecimientos. | 5 |
| I. INTRODUCCIÓN. | 6 |
| I.1. Justificación. | 7 |
| I.2. Fuentes. | 8 |
| I.3. Metodología. | 8 |
| I.4. Objetivos. | 11 |
| II. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN. | 12 |
| II.1 La producción musical para acordeón. | 12 |
| II.2. La producción musical para contratenor. | 13 |
| II.3. La intertextualidad y la cita en la composición contemporánea. | 15 |
| II.4. El análisis de la música contemporánea. | 17 |
| III. RESUMEN HISTÓRICO Y EVOLUCIÓN DEL ACORDEÓN Y LA MÚSICA PARA CONTRATENOR EN ESPAÑA. | 19 |
| III.1. La composición para acordeón en España en el último siglo.. . . . | 19 |
| III.2. Reseña biográfica de Iñaki Alberdi. | 21 |
| III.3. La producción acordeonística generada por Iñaki Alberdi. | 23 |
| III.4. Reseña biográfica del contratenor Carlos Mena. | 24 |
| III.5. La gira de conciertos junto al contratenor Carlos Mena. | 27 |
| III.6. El modelo de composición a partir de referencias del pasado e intertextualidad | 28 |

| | |
|--|----|
| IV. ANÁLISIS DE DOS OBRAS COMPUESTAS PARA ACORDEÓN Y CONTRATENOR, ENFRENTADAS A SUS MODELOS RENACENTISTAS. | 34 |
| IV.1. Josquin y su música. | 34 |
| IV.1.1. Análisis de <i>Plaine de dueil</i> de Josquin. | 36 |
| IV.1.2. La adaptación de Iñaki Alberdi. | 42 |
| IV.1.3. Análisis de <i>Cueurs desolez</i> de Josquin (Appenzeller). | 43 |
| IV.1.4. La adaptación de Iñaki Alberdi. | 46 |
| IV.2. La música de José María Sánchez-Verdú. | 47 |
| IV.2.1. Análisis de <i>Tratado de Lágrimas</i> | 49 |
| IV.2.2. Comparación: <i>Tratado de lágrimas</i> frente a <i>Plaine de dueil</i> | 57 |
| IV.3 La Música de Joan Magrané Figuera. | 59 |
| IV.3.1. Análisis de <i>Si en lo mal temps la serena bel canta</i> | 62 |
| IV.3.2. Comparación con <i>Cueurs desolez</i> | 69 |
| V. CONSIDERACIONES FINALES. CONCLUSIONES. | 70 |
| VI. BIBLIOGRAFÍA. | 72 |
| VII. ANEXOS | 85 |
| VII.I. Obras estrenadas por Iñaki Alberdi | 86 |

Resumen: No se tiene constancia de la existencia de composiciones para acordeón y contratenor hasta el momento en que se unen para la grabación de un documental Iñaki Alberdi y Carlos Mena. En un primer momento realizan un trabajo de adaptación de música renacentista que resulta de un atractivo efecto expresivo desconocido hasta el momento. Inmediatamente se dan cuenta del potencial de la combinación y proponen a diversos compositores españoles la escritura de una obra para el dúo basada en una obra de Josquin. Nuestro trabajo tratará de situar el contexto y el alcance de estas nuevas composiciones y el potencial de esta nueva combinación instrumental a través del análisis de dos de estas obras.

Abstract: There is no record of the existence of accordion and contractor compositions until the moment they join for the recording of a documentary Iñaki Alberdi and Carlos Mena. At first they perform a work of adaptation of Renaissance music that results from an attractive expressive effect unknown so far. They immediately realize the potential of the combination and they propose to different Spanish composers to writing of a work for the duo based on a work by Josquin. Our work will try to place the context and scope of these new compositions and the potential of this new instrumental combination through the analysis of two of these works.

Áreas de conocimiento (CCU): 189, 270, 465, 635

Materias de la UNESCO: 6203.06, 2201.03, 2201.04, 2411.13 y 5101.04

Descriptorios o palabras clave: Alberdi, Mena, Desprez, Erkoreka, Torres, Sánchez-Verdú, Magrané, Acordeón, Contratenor, Intertextualidad.

Agradecimientos:

En primer lugar quiero agradecer a mi tutor, don Pedro Ordóñez Eslava su atenta disposición en todo lo relacionado con este trabajo, sus consejos siempre acertados y su paciencia para corregir mi torpe redacción y guiar mis indagaciones científicas. Sus enciclopédicos conocimientos de música contemporánea así como su contacto cercano a las publicaciones universitarias me han abierto muchos campos de estudio que sin su ayuda difícilmente hubiera encontrado.

En segundo lugar a los responsables del sello discográfico Ibs Classical, en especial a Paco Moya y Gloria Medina por su soporte y sus recomendaciones para contactar con los compositores e intérpretes de este especial homenaje a Josquin Desprez. De ellos fue la idea de trabajar sobre este registro y en gran parte este trabajo ha sido posible gracias a su entusiasmo contagioso.

No pueden faltar mi admiración y agradecimiento sinceros a los dos intérpretes Iñaki Alberdi y Carlos Mena y a los cuatro compositores que aceptaron el encargo, nada menos que José María Sánchez-Verdú, Joan Magrané, Jesús Torres y Gabriel Erkoreka, quienes me mostraron su interés y disponibilidad total al trabajo de análisis desde el primer momento. Ha sido un verdadero placer y un honor profundizar en sus obras y navegar por las corrientes vertiginosas de la creación y la interpretación actuales.

Finalmente quisiera dar las gracias a todo el profesorado de este Máster, y en especial la figura de su director, don Joaquín López, por su profesionalidad y esfuerzo para extender el conocimiento y la valoración de nuestro Patrimonio Musical.

Por último, de manera personal, deseo agradecer a mi querida esposa Eugenia García su paciencia y su apoyo durante unos meses duros para toda la familia pasados entre hospitales y partituras. Como dice la canción: “sin ti no soy nada”.

I. Introducción.

Aún no se cumplen dos siglos de vida del instrumento patentado por Kiril (o Cyrill) Demian³ en 1829 en Viena, y hace menos de un siglo de la entrada documentada del acordeón cromático en España⁴, arraigando especialmente en el País Vasco donde varias generaciones de instrumentistas y profesionales han creado una extraordinaria afición y han propiciado la creación de un sistema de enseñanza y una infraestructura social para el desarrollo pleno del instrumento⁵. En este contexto la figura de Iñaki Alberdi surge en los últimos años como una figura trascendental, no sólo por la expansión y dimensión que está otorgando al instrumento, sino porque sus asombrosas dotes virtuosísticas, su insaciable curiosidad así como su compromiso con la música contemporánea le han llevado a encargarse y estrenar un número extraordinario de obras a compositores de primer nivel que no se han negado a prestar su talento para enriquecer la literatura musical del instrumento y aprovechar las novedosas y sugerentes posibilidades tímbricas que ofrece, en un fenómeno similar o superior al que supuso Joachim en el violín romántico, Mühlfeld en el clarinete o Segovia en la Guitarra.

En esta importante labor como catalizador de nuevas creaciones se encuentra respaldado por otra figura destacada de la interpretación española como es Carlos Mena, actor principal en la expansión de la figura del contratenor, moderno, comprometido y siempre dispuesto a embarcarse en proyectos que generen estímulos desde todos los ámbitos, ya sea como intérprete, director, promotor o gestor de eventos musicales. Y junto a ellos una remesa profusa de compositores jóvenes de reconocido prestigio internacional que renuevan el catálogo musical para acordeón de manera notoria, teniendo como principales representantes (sin pretender ser exhaustivo) a José María Sánchez-Verdú, David del Puerto, Jesús Torres, Gabriel Erkoreka, Jesús Rueda, César Camarero, o Joan Magrané⁶.

³ Hablamos del instrumento patentado porque hay indicios de que no es el primer acordeón como veremos en el apartado III del presente texto. Por otra parte el propio instrumento ha necesitado de numerosas mejoras organológicas para llegar a ser lo que hoy conocemos en sus diferentes variantes, modelos y prototipos. Véase Gorka Hermosa, «El acordeón en el siglo XIX», Kattigara, Santander, 2013, págs. 22 y ss.

⁴ Javier Ramos Martínez, «El acordeón. Origen y evolución», *Revista de Folklore*. Tomo 15a. Núm. 173, 1995, págs. 155-161, disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <https://bit.ly/2uiRpxV> [última consulta 20/03/2019].

⁵ Valgan como ejemplos la “Semana Cultural del Acordeón de Zarautz”, (impulsado por Hauspoz, la asociación vasca del acordeón) fundada en 1974, que va por su XXXII edición, o el Concurso de composición “Francisco Escudero”, que celebra este año ya la edición XII.

⁶ Se encuentra un listado de autores completo y actualizado en la página personal de Ángel Luis Castaño, www.Alcastano.com [Consultado el 16/01/19].

I.1. Justificación

Harían falta varias tesis para estudiar toda la producción musical que ha generado el acordeón en este último cuarto de siglo, y sin duda muchos capítulos estarían dedicados a la figura de Iñaki Alberdi. De este extraordinario intérprete me ha llamado la atención una serie de encargos realizados en 2016, materializados en una gira de conciertos durante 2017 y culminados con la grabación de un registro discográfico en 2018 que resulta especialmente interesante por la idea de realizar revisiones de obras renacentistas (de Josquin en este caso), algo que ya venía siendo habitual en la obra de compositores tanto de la órbita francesa como alemana, tal es el caso por ejemplo de Sánchez-Verdú (recordemos su *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem*)⁷.

Fueron los días 8 y 9 de junio de 2018⁸ cuando se interpretaron por primera vez en el mismo programa las cuatro obras creadas expresamente para estos dos artistas. El programa se tituló con toda intención “El significado oculto⁹: palabras dentro de la música¹⁰” y señalaba la enorme interrelación entre las obras presentadas y, a través de éstas, con otras ramas artísticas entre las que podemos incluir elementos pictóricos, literarios, religiosos, estéticos e históricos, y que nos dan pie para realizar un somero e incompleto análisis de la profundidad de las obras de aquellas veladas y que fueron trasladadas al disco. Serán dos de las obras encargadas para esta gira de conciertos de estilos significativos las que nos van a servir para realizar este trabajo de comparación entre los lenguajes y las emociones plasmados con cinco siglos de diferencia: *Tratado de lágrimas*, de José María Sánchez-Verdú, y *Si en lo mal temps la serena be canta*, de Joan Magrané.

⁷ Obra encargo del Festival Internacional de Granada y estrenada el 8 de Julio de 2001 en el cruceo del Hospital Real, función a la que tuve la suerte de asistir boquiabierto. Crítica de Enrique Franco en El País publicada dos días después, el 10 de julio de 2001 [en línea], disponible en <https://bit.ly/2uIPJUE> [consultado el 22/01/19].

⁸ El día 8 en la Iglesia Vieja del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Temporada Musical 2018, Patrimonio Musical, Iglesia Vieja, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, II Ciclo Música y literatura, pág. 13. Agenda completa disponible en línea en <http://cort.as/-LNUZ> [consultado el 18/07/2019]), y el día 9 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

⁹ Podría haber cierto guiño a las palabras de Chopin, “Rien de plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée”, habitualmente traducidas como “nada hay más odioso que una música sin significado oculto”, citado en Maurice Ravel, «Les Polonaises, les Nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle. Impressions» [en francés], publicado parcialmente en *Le Courrier musical*, (diario semanal de crítica musical que aparecía los jueves, entre 1897 y 1922), año XIII, París, 1 de enero de 1910, págs. 31-32.

¹⁰ También hace referencia a una de las obras incluidas en su repertorio, la chacona de Bach con los corales ocultos descubiertos por la profesora Helga Toene, Helga Thoene, «Johann Sebastian Bach Ciaccona, Tanz oder Tombeau. Verborgene Sprache eines berühmtes Werkes», [Chacona, danza o epitafio. Lenguaje oculto en una obra famosa] en *Festschrift zum Leopoldfest, 15. Köthener Bachfesttage*, Servicio de publicaciones del Museo Histórico de Köthen (Veröffentlichungen des Historischen Museum Köthen), Anhalt XIX, Cöthener Bach-Hefte 6, Köthen, 1994, págs. 14-81.

I.2. Fuentes

El aspecto central de nuestro trabajo consistirá en estudiar el impacto interpretativo y compositivo que la actividad de Iñaki Alberdi y Carlos Mena, es decir el acordeón y la voz de contratenor han generado en la literatura musical, por lo que una parte importante de las fuentes que nos servirán para llevar a cabo esta tarea serán las notas de prensa, programas de mano y entrevistas ofrecidas en diarios y revistas tanto especializadas como generalistas. Por otra parte, para la comparación con los modelos renacentistas nos serviremos de la amplia bibliografía dedicada a la música del renacimiento y en especial a la obra de Josquin Des Prés (o Desprez), lo que incluye trabajos de autenticación de una de las obras, de autoría dudosa. El análisis de las obras aportadas por los compositores receptores del encargo nos llevará a utilizar bibliografía de análisis de diversas corrientes actuales, así como el trabajo directo sobre las partituras y el diálogo con los autores e intérpretes nos ayudará a atisbar el pensamiento musical, la intención y la motivación que cualquier elemento extramusical haya significado para ellos y haya quedado plasmado de alguna manera en la partitura. En ese campo, los estudios sobre la intertextualidad serán esenciales para exponer nuestras teorías con la suficiente, aunque siempre incompleta, fundamentación.

I.3. Metodología

Además de la consulta a la extensa bibliografía sobre análisis de la música del siglo XX así como los innumerables artículos en revistas especializadas, trataremos de realizar un análisis musical de las obras creadas específicamente para los artistas tratados y la compararemos con los modelos de Josquin para estudiar las similitudes y diferencias, así como los aportes personales de cada autor y el diálogo resultante autor-intérprete.

No se trata, por tanto simplemente de realizar un análisis moliniano basado en los tres principios básicos del método analítico, a saber, división, simplificación y enumeración¹¹, para reducir la obra a un objeto clasificable, si no que vamos a intentar extender nuestro sistema para dar respuesta a otros interrogantes tan necesarios para entender una obra de arte como pueden ser la intención expresiva o la motivación generadora, junto a aspectos técnicos como el desarrollo armónico, la densidad textural o los efectos expresivos pretendidos con los recursos tímbricos.

¹¹ Jean Molino, «Analyser», en, *Analyse Musicale*, 3er trimestre, 1989, pág. 12, citado por Ramón Sobrino en «Análisis musical, de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», en, *Revista de musicología*, nº XXVIII, 1, 2005.

Para llevar a cabo el rastreo de todos los parámetros de intertextualidad que estas magníficas obras proponen es necesaria o más bien imprescindible la utilización de metodologías más modernas como pueden ser aquellas que aprovechan la lingüística, la psicología, la física psicoacústica, etc.

En el plano puramente sonoro musical creemos inevitable utilizar metodologías de análisis diferentes para cada obra ya que los lenguajes utilizados por nuestros dos autores (tres si contamos a Josquin) son de naturaleza muy diversa y su organización no se puede reducir a un esquema único de carácter global que sin duda reduciría extraordinariamente nuestra visión y el aporte y significado de la obra. En cualquier caso, seguiremos una guía analítica cercana a la sugerida por el profesor Ivan Nommick¹² y que se podría resumir en tres fases:

- a- Documentos directamente relacionados con la obra (partituras, ediciones, anotaciones, borradores). Tienen que ver con el presente de la obra.
- b- Documentos que han influido en la génesis de la obra. Tienen que ver con el pasado de la obra.
- c- Documentos complementarios que arrojan luz sobre aspectos particulares de la obra. Tienen que ver con el futuro, el desarrollo y la acogida de la obra.

Así pues abordaremos cada obra a partir de su elemento configurador y estructurador principal para llegar a entender el complejo entramado oculto en las líneas maestras. Para ello partiremos de las palabras y explicaciones de cada autor para luego confrontar su visión con un análisis más teórico que finalmente ofrecerá un camino más completo y así poder escarbar en el hecho fenomenológico final. Se trata pues de *adecuar el sistema analítico a la obra y no la obra al método sistemático*¹³.

Utilizaremos las preguntas que acertadamente propone Burkholder¹⁴ para tratar de entender la relación de una obra con su modelo del pasado:

- *¿Cuál es la relación entre la nueva obra y la pieza preexistente de la que toma prestado?*
- *¿Qué elementos de la pieza preexistente son incorporados o aludidos por la nueva obra?*
- *¿Cómo se relaciona el material prestado con la forma de la nueva obra?*
- *¿Cuán alterado se presenta el material prestado en la nueva obra?*

¹² Ivan Nommick, «La intertextualidad, un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», Revista de Musicología, Vol. 28, No. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Junio 2005, pág. 799, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20798102 [última consulta 17/03/2019].

¹³ Rosa María Fernández García, «La obra del compositor Joan Guinjoan», Tesis doctoral dirigida por Francesc Bonastre, UAB, Barcelona, 2001, pág. 41.

¹⁴ J. Peter Burkholder, «The uses of Existing Music, Musical Borrowing as a Field», *Notes*, 50, nº 3, 1994, págs. 851-870.

- ¿Cuál es la función musical del material prestado dentro de la nueva obra, en términos?
- ¿Cuál es la función o el significado del material prestado dentro de la nueva obra en términos asociativos o extramusicales, si los hay?¹⁵

Además también nos llevaremos a plantear la dialéctica¹⁶ de la obra con su propio material temático y que tiene que ver con la dirección del proceso de desarrollo, es decir, si se produce un desarrollo de un material como consecuencia de su tratamiento, o si ese proceso se dirige hacia el tema. En una obra del siglo XX no tiene mucho sentido hablar de tema pero sí de material temático y en nuestro caso, al tratarse de obras basadas en modelos preexistentes el material temático puede (o no) encontrarse en diferentes momentos de la obra y en diferentes fases de procesamiento, lo que nos permitirá rastrearlo en diferentes planos. Ese será un punto interesante a investigar.

Por supuesto, al realizar nuestro análisis no podemos olvidar el proceso que se crea con cada obra y que tiene que ver más con la evolución de la propia obra en relación con su contexto¹⁷ y de cómo esta afecta a su estatus como obra de arte. En nuestro caso, el hecho de que son cuatro obras creadas para dos intérpretes concretos, con sus propias y personalísimas formas de entender y recrear una obra musical, el contexto estará de manera irremediable influido por ellos, incluyendo el propio proceso de génesis de la obra, pero que además irá cambiando con el transcurso de los años, debido a su propia comprensión del texto y a las diferentes interpretaciones que de ese texto lleven a cabo otros intérpretes y sus aportaciones a la experiencia estética de la escucha.

En definitiva, y parafraseando a Beardsley, nuestro propósito será precisamente el de *descubrir, primero, lo que es verdadero en las partes y luego, cómo las partes contribuyen a las cualidades específicas del todo*¹⁸.

¹⁵ Traducción a cargo de Valentín Benavides, «Paisajes del placer y de la culpa. La huella de Mahler en la obra de José María Sánchez-Verdú», en *Revista de Musicología* XVI, nº1 (2018), Madrid, pág. 240.

¹⁶ Akexandr Sokolov, «Composición musical en el siglo XX, Dialéctica de la creación», Trad. Irina Kryazheva, Ed. española por Zöllner y Lévy, Granada, 2005.

¹⁷ María Nagore, «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica», en *Músicas al Sur* 1, Universidad Complutense de Madrid, Enero 2004, disponible en <https://bit.ly/1zvmnNT> [Consultado el 11/01/19].

¹⁸ Monroe C. Beardsley, «Aesthetics. Problems in the Theory of Criticism», Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1958, pág. 77, “[...] it is precisely the purpose of analysis to discover, first, what is true of the parts, and, second, how the parts contribute to the peculiar qualities of the whole”.

I.4. Objetivos

En este trabajo trataremos de resaltar todas las ramificaciones de intertextualidad que la visión y la revisión de las obras de arte de cualquier época producen en el espectador y, en el caso de obras basadas en obras anteriores, de cómo el compositor pasa primero por la emoción del oyente para, en una rueda creativa eterna, volver a gestar una nueva obra de arte. La mayoría de estudios musicológicos analíticos utilizan los tres famosos niveles propuestos por la corriente semiológica de Molino-Nattiez¹⁹, es decir: nivel Poiético (creación, génesis), estético (recepción, reacción del oyente) y nivel neutro. Los dos primeros niveles están relacionados en ese orden normalmente, es decir, primero se crea la obra y luego se produce el efecto en el oyente, pero en nuestro trabajo quisiéramos introducir otro nivel más, anterior a la génesis y que es derivado del propio proceso: trataremos de ver cómo nuestros creadores receptionan la obra anterior, la cita, la referencia histórica para llegar a la génesis de su propia obra. ¿Cuál es el motivo de que la escucha de cuatro obras de Josquin, de similares características de textura, timbre, relaciones interválicas, provoque efectos tan opuestos en los cuatro oyentes como para generar obras tan diversas como las aquí analizadas? el resultado sonoro de las cuatro obras tratadas es tan diferente y sorprendente que considero interesante profundizar en el proceso generador de tan variada producción. Así pues, los objetivos que pretendemos alcanzar con este trabajo de investigación se podrían resumir en dos principales y dos secundarios derivados del primero de ellos:

O.1.- Analizar las obras creadas para esta gira de conciertos y realizar un estudio comparativo con las obras renacentistas en las que están inspiradas.

O.1.1.- Situarlas dentro del marco compositivo de los cuatro autores, relacionándolas con el resto de su producción y con el contexto compositivo español contemporáneo.

O.1.2.- Indagar en las sutiles influencias a las que se enfrenta cada día un compositor para encontrar inspiración y obtener datos de relevancia acerca de la capacidad creativa del momento.

O.2.- Cuantificar y valorar la actividad artística de Iñaki Alberdi y Carlos Mena y su importancia en cuanto copartícipes como inspiradores y dedicatarios de una importantísima producción musical.

¹⁹ Jean Molino, «Analyser», en, *Analyse Musicale*, 3er trimestre, 1989, pág. 11.

II. ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para situar el estado de la cuestión hay que plantearse en primer lugar desde cuántos puntos de vista se puede abordar este tipo de trabajo, ya que, poco a poco, el propio desarrollo de la investigación va ampliando de manera desmesurada las posibilidades de acercamiento a estas obras que pretendemos analizar. Al menos hay cuatro aspectos sobre los que debemos basar nuestro trabajo y que, aunque relacionados entre sí, se extienden en todas direcciones con una vitalidad y una fuerza que excede con mucho el espacio del que disponemos para la realización de este trabajo. Y es una pena ya que pensamos que se puede (se debería) profundizar más en las implicaciones que nuestras indagaciones van sugiriendo. Esos cuatro enfoques serían: 1- la producción musical para acordeón, 2- la producción para contratenor, 3- la intertextualidad y la cita en la composición contemporánea y 4- el análisis de la música contemporánea. Vayamos por partes:

II.1. La producción musical para acordeón: En primer lugar debemos situar la producción musical para acordeón que enlaza con una tradición principalmente centrada en el País Vasco y de cuya escuela Iñaki Alberdi es uno de los representantes más destacados y paradigmáticos cuya importancia sólo será entendida en toda su dimensión cuando pasen muchos años y se compruebe que no es fácil alcanzar el nivel de influencia que Iñaki tiene hoy por hoy.

En la actualidad existen ya una amplia variedad de tratados y métodos de acordeón para las tres variedades principales de los cuales encontramos un amplio y detallado resumen en el libro escrito y publicado por el acordeonista, compositor y pedagogo guipuzcoano Gorka Hermosa²⁰ (Uretxu 1976), titulado *El repertorio para acordeón en el estado español*²¹. En el citado trabajo encontramos que durante el siglo XIX se publicaron o escribieron en España al menos 26 métodos para el acordeón diatónico²² (concretamente en las ciudades de Madrid, Barcelona, Zaragoza, Valencia y Bilbao, como vemos centros culturales de la mitad norte del país, que es donde más asentamiento tendrá este instrumento), 18 para acordeón de bajos Standard²³ (publicados la mayoría fuera de nuestras fronteras) y 3 métodos para acordeón de bajos Bassetti²⁴, estos últimos escritos recientemente en los últimos 30 años. Por otra parte, en el citado libro de Hermosa se enumeran más de 800 composiciones pedagógicas y de

²⁰ Biografía y publicaciones en <https://bit.ly/2UE2c1r> [consultado el 16/03/2019].

²¹ Gorka Hermosa, «El repertorio para acordeón en el estado español», Hauspoz, Valladolid, 2003.

²² *Ibid.*, págs. 5-6.

²³ *Ibid.*, págs. 6-7.

²⁴ *Ibid.*, págs. 7-8.

concierto para acordeón producidas en España mayoritariamente desde la entrada en vigor del Decreto de enseñanza que entró en vigor el 13 de noviembre de 1966²⁵ para la inclusión de los estudios de acordeón en los conservatorios.²⁶ Otro excelente trabajo de Gorka Hermosa es su libro *El acordeón en el siglo XIX*²⁷, de más reciente publicación, en el que se enumeran las obras compuestas en Europa en ese siglo y donde encontramos un interesante estudio sobre los orígenes y evolución del instrumento, incluyendo una atractiva descripción del esbozo que Leonardo Da Vinci hizo de un pequeño órgano de tubos con un fuelle accionado a mano (Organi di carta), de un concepto técnico muy similar al de un acordeón²⁸.

En 2010, la consejería de Cultura de Castilla la Mancha publicó en su colección de monografías, el estudio *Ensayo monográfico sobre el acordeón*²⁹, del profesor y concertista Ángel Luis Castaño, obra que sirvió de base para la realización de su Tesis doctoral, presentada en 2015, sobre la obra para acordeón de David del Puerto³⁰. Pero hasta la fecha no tenemos noticia de ningún trabajo que profundice en el numeroso corpus de obras dedicadas y estrenadas por Iñaki Alberdi. De ello trataremos más adelante.

II.2. La producción musical para contratenor: En segundo lugar podemos situar el estado de la cuestión de la voz de contratenor, cuyo primer gran valedor en España es Carlos Mena, pero que ya cuenta en nuestro país con grandes figuras reconocidas a nivel mundial como el gran Xavier Sabata, Jordi Domènech, Gabriel Díaz o Víctor Jiménez por nombrar unos pocos y que también ha conseguido promover y provocar la creación de obras pensadas específicamente para su voz y su interpretación. Carlos Mena explica en una entrevista³¹ que el redescubrimiento de la voz de contratenor gracias a Alfred Deller ha motivado al cabo de dos o tres generaciones la nueva fascinación por este tipo de voces, lo que unido a la enorme cantidad de repertorio infantil y femenino que está por redescubrir de la época barroca y preclásica, ha provocado una gran “explosión” de popularidad de la voz de contratenor.

²⁵ *Ibid.*, pág. 4.

²⁶ Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música (BOE nº 254, de 24 de octubre de 1966), disponible en <https://bit.ly/2TJsYsy> [consultado el 16/03/2019].

²⁷ Gorka Hermosa, *El acordeón en el siglo XIX*, Kattigara, Santander, 2013.

²⁸ *Ibid.* pág. 14. Descripción hallada en el Fol. 76r. del código Madrid II de la Biblioteca Nacional de Madrid.

²⁹ Ángel Luis Castaño, «Ensayo monográfico sobre el acordeón», en Julio Jiménez Gil, *250 acordeonistas de Castilla-La Mancha*, Junta de Castilla-La Mancha, 2010.

³⁰ Ángel Luis Castaño Borreguero, «La música para acordeón de David del Puerto. La relación intérprete-compositor», Tesis doctoral, Francisco Rodilla y Juan José Prat (directores) Universidad de Extremadura, 2015.

³¹ David y Alison Karlin (dir.), «Mes del Barroco, Carlos Mena», entrevista en Bachtrack, buscador de eventos y crítica de música clásica, [en línea], 30 de septiembre de 2015, disponible en <https://bit.ly/2F30mR2> [última consulta el 15/03/2019].

Hay que recordar que la voz de contratenor había nacido en el discantus medieval por oposición a la voz del tenor o voz del canto llano, que realizaba contramelodías por encima (contratenor altus) y por debajo (contratenor bassus), de donde derivarían las voces de alto y bajo. Es decir, en origen no hay diferencia de registro entre contratenor y contralto, aunque las características tímbricas y el contexto funcional sí son muy diferentes, tal y como podemos hoy día observar en los papeles que desempeñan ambas voces en las óperas händelianas. La voz del contratenor fue habitualmente utilizada en el ámbito de la música religiosa. Ya hay noticias de este tipo de cantantes, que además eran españoles, en Munich, en la Capilla de Orlando di Lasso³², entre 1560 y 1570, así como en Portugal, durante el reinado de Don Sebastián (1557-1578).

Durante los siglos XVII y XVIII apenas hay noticias de ellos debido al auge de los castrati, aunque siguen siendo utilizados en la música religiosa³³. Es posible encontrar artículos y recortes de prensa en internet, pero el primer libro dedicado a esta voz en español no lo encontramos hasta 2015 con el libro *“La voz del contratenor”* del fonoaudiólogo y cantante lírico argentino Daniel Guzmán³⁴. Otro interesante artículo lo encontramos en 2017 publicado por Ariel Durán-Trujillo con el título de *“La voz del Contratenor como Artefacto cultural y su función articuladora de los roles de género en la performance musical vocal, estudio de casos en Santiago de Chile”*³⁵.

Un repaso muy extenso a la biografía de Carlos Mena lo encontramos en la crítica al concierto ofrecido en el Teatro de la Zarzuela el 30 de enero (crítica publicada el 2 de febrero) de 2017 en el que Arturo Pérez Reverter describe a Carlos Mena como *“un contratenor contralto, o grave, o en la de un contratenor mezzo de timbre oscuro, equivalente a la contralto femenina, que explota la parte más grave de su voz de cabeza, pero que posee la refinada técnica de poder utilizar el registro de pecho de forma combinada para las notas más graves, mientras que en la voz hablada exhibe voz de tenor (en contraposición a los contratenores agudos, contratenores soprano o sopranistas que exhiben una voz hablada a menudo más grave”*³⁶.

³² Luis Calero, «Contratenores», artículo en TodOpera, revista musical [en línea], 15 de diciembre de 2008, disponible en <https://bit.ly/2FktsNh> [Consultado el 18/03/2019].

³³ Recordemos por ejemplo el Mesías de Haendel que está escrito para la voz de contratenor.

³⁴ Daniel Guzmán, «La voz de Contratenor. Características y Abordaje Técnico», ed. Akadia, Buenos Aires, 2015.

³⁵ Ariel Durán-Trujillo, «La voz del Contratenor como Artefacto cultural y su función articuladora de los roles de género en la performance musical vocal, estudio de casos en Santiago de Chile», Pontificia Universidad Católica de Chile, 2017, disponible en <https://bit.ly/2Fj9BOc> [última consulta 18/03/2019].

³⁶ Palabras de Pérez Reverter citadas por Oscar del Saz, «El merecido año de Carlos Mena», crítica en Codalario, 2017. Disponible en <https://bit.ly/2CoUWPG> [consulta 20/03/2019].

II.3. La intertextualidad y la cita en la composición contemporánea: Un tercer punto en el que podemos centrarnos es en la composición basada en obras preexistentes, y de cómo el compositor realiza el acercamiento a esa obra para producir una obra nueva que mire al futuro, es decir, a la intertextualidad de la composición actual, de cuyo estado de la cuestión son testigos vivos los principales compositores españoles del momento entre los que sobresale uno de los que vamos a analizar en nuestro trabajo, como es el compositor algecireño José María Sánchez Verdú, quien ya muestra referencias intertextuales en obras tan juveniles como *Palimpsesto*.

De los cinco tipos de relaciones transtextuales³⁷ que distingue Gérard Genette, existen dos tipos que son de aplicación muy clara al mundo de la composición musical y que han sido acertadamente señalados por el profesor Ivan Nommick: La intertextualidad y la hipertextualidad³⁸, y que nosotros resumiríamos en los dos extremos en los que una cita o un homenaje habla desde uno y otro lado. Es decir, si se cita literalmente la obra anterior (habla el compositor A), se transforma (hablan los dos) o se metamorfosea totalmente aunque con la necesaria participación de la idea A para existir, en cuyo caso el autor B el que está hablando casi en su totalidad. Es en este último caso en el que se sitúan la mayor parte de nuestros compositores intertextuales (más bien hipertextuales) en la actualidad.

Este modo de resignificación empleado por los compositores y la relación con su propio lenguaje musical es un tema que sí vamos a encontrar más elaborado en numerosos autores, trabajos, artículos, análisis y tesis doctorales que utilizaremos para exponerlo. Encontrar el origen de esta técnica sería como tratar de encontrar el origen de la propia música, ya que siempre se ha rendido homenaje a otro autor, se ha encontrado inspiración en la naturaleza o en infinidad de elementos extramusicales como la imaginación del compositor permite. Si hemos de situarnos en un punto de partida, creo que resulta bastante claro que el *Concerto* de Falla es una referencia imprescindible para entender la “revisión” o *exploración* musical en nuestro país en el terreno de la tradición musical académica, herencia que los maestros de la segunda mitad del siglo XX desarrollaron en varias direcciones. Una de ellas es la de José Luis Turina, quien ya desde sus primeras obras muestra un gusto por el homenaje que va desde la cita literal hasta la intertextualidad notables, como mostró en 2016 la profesora Eva María Jiménez en su Tesis doctoral sobre las citas en la obra para piano de José Luis Turina³⁹.

³⁷ Gerard Genette, «Palimpsestes. La littérature au second degré» Paris, Seuil, col. “Points Essais”, n° 257, 1982, pág. 8, citado por Ivan Nommick en «La intertextualidad, un recurso fundamental en la creación musical del siglo xx», en Revista de Musicología, Vol. 28, No. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005), pág. 800.

³⁸ Ivan Nommick, «La intertextualidad...», op. cit. pág. 800.

³⁹ Eva Jiménez Rodríguez, «José Luis Turina. Citas y homenajes en su lenguaje pianístico», Tesis doctoral, Marta Cureses (dir.), Universidad de Oviedo, Oviedo, 2016. Sin publicar, consultado por gentileza de la autora.

En ella se expone de manera muy interesante el desarrollo durante el siglo XX de este recurso compositivo y aparecen ejemplos de los cuatro rasgos principales del uso de la intertextualidad en el piano español citadas por la profesora Miriam Mancheño: 1- la mirada al pasado idealizado del pianismo español, 2- la fascinación por la música francesa, 3- el guiño al piano romántico europeo, y 4- la utilización de series dodecafónicas de obras precedentes⁴⁰.

Otra dirección más radical, acaso más entroncada con la tradición moderna europea es la que numerosos autores adoptan al pasar de la cita a la hipertextualidad (en su significado más cinematográfico), en la que ya no es reconocible el modelo inspirador a menos que aparezca como eco del pasado de manera fugaz y efectiva, pero que a través del análisis encontramos en diferentes estratos de la obra como andamiaje formidable y sólido de cada obra.

Todas estas maneras o técnicas de citación han provocado el incremento de términos para definir o acaso diferenciar cada uno de estos niveles de homenaje que en la antigüedad tomaron nombres como *Cantus Firmus*, parodia o paráfrasis y que en el siglo XX, sobre todo a partir de la segunda mitad, comienzan a añadir matices tanto en el plano de la intención compositiva, que hasta ese momento se había apoyado en obras ya consagradas y conocidas, como en el plano de la estética receptiva reconstructiva por parte del oyente⁴¹. Así, durante los años setenta y ochenta del pasado siglo encontraremos términos como *collage* (Sinfonía de Berio), *música de segundo grado*⁴², *música sobre música*, hasta llegar al término de intertextualidad que evolucionará con términos más específicos *tratando de contribuir a la toma de conciencia de la amplitud y multivocidad del fenómeno citante*⁴³. Así pues, vemos que lo intertextual debe ser concebido en su doble e inseparable vertiente de mecanismo de composición y estrategia de lectura, interpretación y análisis.

Siguiendo la línea argumental que el profesor Sánchez Mora⁴⁴ realiza en el campo de la literatura, podemos decir que el recurso a la intertextualidad puede ser inconsciente, como

⁴⁰ Miriam Mancheño Delgado, «Intertextualidad y música para piano en España en la segunda mitad del siglo XX», en “Musicología en el siglo XXI, nuevos retos, nuevos enfoques”, Begoña Lolo y Adela Presas (eds.), Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2018, págs. 1607-1625.

⁴¹ Zofia Lissa, «Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats», *Die Musikforschung*, 19/4 (1966), págs. 364-378; se recoge este artículo en su libro recopilatorio *Aufsätze zur Musikästhetik* (Berlín, 1969), págs. 141 y ss., y existen traducciones inglesa (en *Sign, Language, Culture*, ed. Algirdas Julien Greimus et al., La Haya, Moreton, 1970, págs. 674-689) y francesa (*Versus. Quaderni di studi semiotici*, 13/1 (invierno 1976), págs. 19-34). La evolución de estos conceptos lo encontramos de manera magistral en Germán Gan Quesada, «La obra de Cristóbal Halffter, *creación musical y fundamentos estéticos*», Tesis Doctoral, Gemma Pérez Zalduondo (dir.), Universidad de Granada, Granada, 2005, págs. 290 y ss.

⁴² Françoise Escal, «Le compositeur et ses modèles» (Paris, P.U.F., 1984), p. 181. Citado por Germán Gan Quesada, «La obra de Cristóbal Halffter...» pág. 292, *vid. sup.*

⁴³ Germán Gan Quesada, «La obra de Cristóbal...», *op. cit.* Pág. 294.

⁴⁴ Alexander Sánchez Mora, «Las lamentaciones de jeremías y la reconquista de Talamanca. La parodia de un intertexto bíblico en una novela bananera», *Revista Káñina* [en línea], 2007, XXXI, disponible en

resultado de la integración de una tradición musical, pero también puede ser parte de una estrategia enteramente consciente por parte del compositor, en cuyo caso puede “mostrar diversas premeditaciones: plagio, homenaje, parodia, sátira”⁴⁵. Ya en la época grecorromana este concepto de revisión de obras anteriores era conocido y recibía diferentes nombres *imitatio*, *contaminatio*, influencia, recepción, huella, injerto, interferencia⁴⁶ y ha gozado de diferente consideración según los casos. Del mismo modo que una práctica intertextual representa una revitalización de la tradición musical de la que el compositor puede formar total o parcialmente una parte, simultáneamente encontramos necesario que en cada acto de escucha el receptor actualice su experiencia individual y la confronte con su bagaje cultural para ofrecer al menos el mismo nivel de implicación histórico-emocional. En este caso, la competencia musical del oyente resulta fundamental, pues es él quien, en última instancia, “hace efectivo el valor significativo de la presencia intertextual”⁴⁷.

Hay que tratar con cuidado aspectos que no alcanzan ni siquiera a poseer una definición o terminología concreta, como puede ser el caso del uso únicamente del título de otra obra, la estructura, la plantilla o la simple alusión al carácter⁴⁸ por citar unas pocas.

II.4. El análisis de la música contemporánea: Finalmente, como cuarto aspecto a tener en cuenta hemos de referirnos al puramente analítico (nivel neutro) que todo trabajo metódico debe tener, y ahí el estado de la cuestión afronta un sinfín de matices que tienen que ver con la enorme variedad de técnicas compositivas de los autores, y que van desde el trabajo tímbrico, melódico o interválico al formal o estructural, y cuyo desarrollo irá irremediabilmente tocando (de manera somera) las corrientes estilísticas de nuestro tiempo. El terreno del análisis musical ha ido ampliando su territorio a lo largo de este siglo especialmente a partir de las teorías de Adorno⁴⁹, para el que el material musical no está constituido por puros y físicos sonidos, sino que éste se compone por las combinaciones de los sonidos que social e históricamente se han desarrollado en el transcurrir de la humanidad. Una obra en mi menor lleva implícitas todas las experiencias que cristalizan alrededor de un grupo social que lo identifica. En el caso de la música contemporánea estos significados están aún por descubrir y sólo el paso del tiempo desvelará si realmente han calado en el imaginario

<https://bit.ly/2JDMnFn>, ISSN 0378-0473, [Consultado el 11/05/2019].

⁴⁵ Graciela Reyes, «Polifonía textual. La citación en el relato literario», Gredos, Madrid, 1984, pág. 47.

⁴⁶ Rosa Eugenia Montes Doncel y María José Rebollo Ávalos, «La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico», *Alfinge*, revista de filología, nº 18, 2006. Pág. 160.

⁴⁷ Alexánder Sánchez Mora, «Las lamentaciones...», *op. cit.*

⁴⁸ Germán Gan Quesada, *op. cit.*, Págs. 312-313.

⁴⁹ Theodor W. Adorno, «Zum probleme der musikalischen Analyse», conferencia ofrecida en febrero de 1969 en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt. Publicada en *Music Analysis* vol. 1, nº2, 1982, págs. 169-187 (versión inglesa) y traducida al español como «Sobre el problema del análisis musical», *Revista Quodlibet*, nº 13, Universidad de Alcalá, 1999, págs. 106-119.

colectivo. Así hemos de pensar en la música como un “canal de acceso al pasado”⁵⁰, una fuente de conocimiento histórico al que se llega a través del análisis. Sin duda un buen comienzo en nuestro trabajo sería partir de la doble categoría definida por Yizhak Sadai (Citada por Ivan Nommick):

*El analista [...] debería poder dar cuenta, sea de cómo la música está hecha, sea de cómo es oída. Esto implicaría postular la existencia de dos tipos de correspondencias: 1- entre los procedimientos y modelos analíticos empleados y los procesos compositivos reales, y 2- entre los modelos analíticos utilizados y los mecanismos que determinan la actividad de la percepción musical*⁵¹.

En nuestro caso, quizá por tratarse de *un compositor que estudia la obra de otro creador*⁵² trataremos de situarnos dentro de la génesis de la obra, tratando de explicar no sólo lo que hay, si no lo que pasó que aquello llegara allí. En este punto es donde se puede realizar un trabajo más estimulante para un compositor: el estudio de las circunstancias personales que hace que una idea musical tome un camino u otro, y de qué manera una obra musical tomada en préstamo adquiere un significado o una asimilación particulares. En cualquier caso, las técnicas tanto de interpretación como de composición de unos instrumentos de tan grandes posibilidades como son el acordeón y la voz humana hacen que tengamos que recurrir al consejo y opinión de los propios intérpretes y compositores para dilucidar la intención última y el recurso virtuoso que la creación e interpretación de este repertorio requiere. No obstante, y en la medida de nuestro entendimiento, utilizaremos mayoritariamente para descifrar las partituras el interesante y completo artículo que en Junio de 2000 escribieran los profesores Ricardo Llanos⁵³ e Iñaki Alberdi para la revista *Música y Educación*⁵⁴. Obviamente, en 17 años se han producido avances en la técnica interpretativa y compositiva que necesitaran de aclaraciones por parte de los artífices de las obras a estudiar.

⁵⁰ En sentido opuesto a lo que Michael Steinberg llamó la *dimensión musical de la historia*. Michael P. Steinberg, «Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX», Fondo de cultura económica de España, Madrid, 2009.

⁵¹ Yizhak Sadai, «Analyse musicales, par l’oeil ou par l’oreille?» en *Analyse musicale*, nº1, noviembre de 1985, pág. 14. Citado por Ivan Nommick en «La intertextualidad, un recurso fundamental en la creación musical del siglo xx», en *Revista de Musicología*, Vol. 28, No. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005), pág. 793.

⁵² Ivan Nommick, «La intertextualidad...», *op. cit.*, pág. 794.

⁵³ Ricardo Llanos es profesor de acordeón en la Escuela Municipal de Música “Luis Arámburu” de Vitoria-Gasteiz. Autor del libro «Acordeón divertido», ed. Erviti, San Sebastián, 2002, y de la Tesis doctoral «Acústica del acordeón», Universidad del País Vasco, 2015.

⁵⁴ Ricardo Llanos e Iñaki Alberdi, «Acordeón para compositores», revista *Música y Educación*, nº 42, Junio de 2000, págs. 37 a 83.

III. RESUMEN HISTÓRICO: EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA PARA ACORDEÓN Y PARA CONTRATENOR EN ESPAÑA

III.1. La composición para acordeón en España en el último siglo.

Aunque generalmente en los diccionarios se traslada la información de que el instrumento fue inventado en 1829 en Viena por Cyrill Demian, lo cierto es que el acordeón actual es fruto de una larga evolución que va desde la invención del primer instrumento de teclado de lengüeta libre en 1780 por el físico danés⁵⁵ Christian Gottlieb Kratzenstein⁵⁶ (1723-1795) en colaboración con el constructor de órganos Franz Kirsnik (1741-1802), hasta la creación en 1959 del moderno *acordeón convertor* por Vittorio Mancini⁵⁷, que es el instrumento que se enseña en los conservatorios de música. Estos años de evolución han producido en el instrumento el nacimiento de diversas variantes o ramas de las que actualmente se suelen distinguir dos tipos principales con subtipos:

1-Acordeón diatónico: En estos acordeones al pisar un botón, suena una nota distinta al abrir o al cerrar el fuelle. Se usan casi exclusivamente en el folklore.

2-Acordeón unisonoro: Al pisar una tecla o botón suena la misma nota al abrir o cerrar el fuelle. A su vez, en de este tipo podemos encontrar dos clases de acordeón: el acordeón de *bajos standard*, que dispone de dos teclados, uno para melodías (que normalmente es un teclado, aunque también puede ser de botones) y otro de acompañamiento, y el acordeón de *bajos convertor* o bajos libres, que puede generar melodías en ambos lados, normalmente de botones, aunque también puede disponer de teclado. Este tipo es el más versátil y por ello el que se suele utilizar más a menudo en la música clásica y contemporánea⁵⁸, siendo el modelo que suele utilizar Iñaki Alberti.

Los primeros acordeones llegarían a España a través de Francia, donde ya había importantes centros de construcción a principios del siglo XIX, pero en poco tiempo comenzaron a construirse en nuestro país, siendo el de D. Juan Moreno el primero en catalogarse en 1841⁵⁹ en Madrid. Es curioso que viendo las fechas se observa cómo España fue uno de los primeros países en incorporar el acordeón a su industria musical, más de veinte años antes que, por ejemplo, Italia, que posteriormente se convertiría en una potencia exportadora de instrumentos. En el cambio de siglo XIX al XX el acordeón se convirtió en

⁵⁵ Aunque hay dudas del lugar de nacimiento, algunos autores lo sitúan en Alemania. Véase la nota 50 en Gorka Hermosa, «Historia del acordeón en el siglo XIX», Santander, Kattigara, 2013, pág. 17.

⁵⁶ *Ibidem*, págs. 18 y 22.

⁵⁷ *Ibidem*, págs. 19 y 30.

⁵⁸ Gorka Hermosa, «Breve historia del acordeón», [en línea], 2017, disponible en <https://bit.ly/2JiBkTt> [consulta el 16/03/2019].

⁵⁹ Javier Ramos Martínez, «El acordeón. Origen y evolución», en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en línea], disponible en <https://bit.ly/2uiRpxV> [última consulta el 11/05/2019].

un instrumento popular debido a su bajo coste y su relativa facilidad de uso, lo que hizo que se identificara con las clases bajas, el mundo rural y desfavorecido, lo que hizo que incluso la iglesia lo llegase a condenar por corruptor y pecaminoso⁶⁰.

En los años treinta del siglo XX el acordeón cromático comenzó a desplazar al diatónico y ambos siguieron desde entonces caminos diferentes, siendo el primero más utilizado en la música popular y folclórica y el segundo en ámbitos más académicos. En un primer momento el acordeón cromático de teclado fue más aceptado en España hasta los años setenta, cuando en Guipúzcoa comenzó a imponerse el de botones⁶¹, sobre todo a partir de la creación de plazas de profesorado de acordeón para conservatorios por el decreto de 10 de septiembre de 1966, espaldarazo definitivo para la creación de una infraestructura oficial que formará a los compositores y a los intérpretes en el desarrollo de las plenas posibilidades del instrumento, por el que cada vez más compositores y de mayor nivel se van interesando. Tras Barcelona, fue San Sebastián uno de los primeros conservatorios en los que se podía obtener la titulación oficial gracias al empeño de Francisco Escudero, en cuyo honor se organiza cada año el concurso internacional de acordeón y el concurso de composición para acordeón, siendo Mikel Bikondoia el primer profesor titular.⁶²

Un momento destacado en el desarrollo del acordeón en Euskadi, con el que comienza a situarse a la cabeza de Europa en cuanto a foco potenciador de nueva música para el instrumento se produce en 1984. Es en ese año cuando el concertista francés Max Bonnay ofrece un curso en San Sebastián y siembra las bases de lo que serán sucesivas oleadas de profesores extranjeros que irán ampliando la visión global del instrumento y convirtiendo toda la región en fuente de grandes concertistas y compositores conocedores de las posibilidades que este moderno instrumento atesora. Entre otros pasarán por la Semana del Acordeón de Zarautz nombres como Jacques Mornet, el ruso Friedrich Lips⁶³, Semionov, Dimitriev o el danés Mogens Ellegard. En su destacado libro sobre la evolución del acordeón, el profesor Javier Ramos cita como última generación de acordeonistas de la escuela vasca los de Amaia Liceaga, Garbiñe Balerdi, Ángel Luis Castaño, María Victoria Uruzola, Aitor Furundarena, Elixabete Illarramendi, Josune Otxotorena, Flor Fernández, Iñaki Diéguez⁶⁴, a los que debemos añadir el de Esteban Algora⁶⁵.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ Quien también fue profesor del francés Max Bonnay. Ref. página web personal de Max Bonnay, disponible en <https://bit.ly/2WUAb6L> [consultado del 19/05/2019]

⁶⁴ Javier Ramos Martínez, «El acordeón...» *op. cit.*

⁶⁵ Artífice de un buen número de estrenos de obras de José María Sánchez-Verdú. German Gan, «José María Sánchez-Verdú. Catálogo de obras» [documento en línea], disponible en <http://cort.as/-IRar> [consultado el

III.2. Reseña biográfica de Iñaki Alberdi

Iñaki Alberdi Alzaga nació en 1973 en Irún, Guipúzcoa, la cuna de la interpretación acordeonística de nuestro país, donde adquirió la afición y el amor por este instrumento. Según cuenta él mismo⁶⁶, su primer contacto con el instrumento es a través de su *ataxi* (abuelo), quien era un gran aficionado. Siempre que iban a visitarlo estaba sonando un acordeón y trató de recibir clases de él pero no fueron de provecho debido a su gran severidad. No obstante, intentaba imitar la sensibilidad con la que le escuchaba tocar considerándose heredero del sentimiento, el cuidado por el sonido y el buen gusto a la hora de interpretar con emoción.

Fue en su adolescencia cuando inició sus estudios en el *Centro Internacional de Estudios Acodeonísticos* de Irún junto a los profesores Carlos Iturralde y Miren Ñarga⁶⁷. Allí conoció a Friedrich Lips quien lo animó a continuar su formación con él en el Instituto Gnessin de Moscú⁶⁸, finalizando su formación en la Academia *Sibelius* de Helsinki con Matti Rantanen. Inmediatamente comenzó una brillante carrera cimentada en un gran virtuosismo unido a una sólida formación académica y a una curiosidad innata y un deseo irrefrenable por el desarrollo de su instrumento, casi una extensión de su propio cuerpo. Prueba de ello son los numerosos premios de interpretación con los que pronto comenzó a ser galardonado, entre los que destacan los primeros premios obtenidos en la Coupe Mondiale de la Confederación Internacional de Acordeonistas (Colmar, Francia, 1994), en el Certamen Internacional de Acordeonistas y Bayanistas (Moscú 1995)⁶⁹, siendo el único acordeonista occidental en lograrlo, y en el Concurso Permanente de JJ MM de España en Valladolid⁷⁰ (1996).

El motivo por el que su figura es tan destacada para nuestro trabajo reside en que su interés por la música va ligado al conocimiento de nuevas formas de expresión a través del sonido, lo que lleva a la búsqueda de nuevas resonancias, pero también a una relectura de la música antigua, entendida como un redescubrimiento de la misma. Es por ello que siente la obligación de aportar algo novedoso a algún aspecto referente a la propia estructura de la obra, a su instrumentación o incluso al trabajo sonoro, *pero con mucho cuidado de no volver*

20/05/2019].

⁶⁶ Entrevista radiofónica “Entre dos luces, Iñaki Alberdi y la sensibilidad de su acordeón”, programa de Radio Clásica, Radio Nacional de España, dirigido por Carlos Santos, emitido el 1 de julio de 2019, disponible en <http://cort.as/-Kykw> [consultado el 8/07/19].

⁶⁷ Reseña biográfica extraída de la página personal de Iñaki Alberdi utilizada para el libreto del disco compacto por Alberto González Lapuente, «Jesús Torres, Cuentos de Andersen», [disco compacto], Verso, Madrid, 2010.

⁶⁸ Página personal en Musikene, reseña para el curso de especialización de acordeón [en línea], disponible en <https://bit.ly/2VM5Ef3> [última consulta el 18/05/2019].

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Página web personal de Iñaki Alberdi [en línea], disponible en www.ialberdi.com [consultado el 22/05/2019].

a surcar los mismos caminos de siempre, no porque ya se haya hecho, sino por el exceso de los últimos siglos⁷¹. Así podemos comprobar su compromiso con la nueva creación musical para acordeón a través de encargos de obras a un gran número de compositores, con un repertorio generado cercano al centenar de obras, como comprobaremos en el Anexo I⁷². Entre estos compositores encontramos nombres tan destacados como los de Sofia Gubaidulina, Karlheinz Stockhausen, Luis de Pablo, Joan Guinjoan, Gabriel Erkoreka, Ramon Lazkano, Jesús Torres⁷³, Alberto Posadas o José María Sánchez-Verdú⁷⁴.

En 1988 fundó y dirigió durante diez años la orquesta de acordeones “Txanpa” en Hondarribia (Guipúzcoa), y desde 1998 actuó formando dúo con el también acordeonista Iñigo Aizpiolea, presentándose en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada ese mismo año⁷⁵. Este dúo, como veremos más adelante, fue promotor de numerosos encargos y estrenos de obras para acordeón⁷⁶.

Un paso más en la investigación del sonido camerístico lo da ese mismo año, al fundar el grupo *Oiasso Novis* junto con el saxofonista Josexo Silguero y el percusionista Jesús Mari Garmendia con el que desarrollaron la tímbrica especial de esa agrupación a partir de nuevas composiciones expofeso que plasmaron en un disco compacto publicado en 2014 aunque procedente de material de dos conciertos en vivo de 1998 y 2001⁷⁷.

En 2001 fundó un dúo junto al pianista Ananda Sukarlan, el “Dúo Anaki” (no creo necesario explicar el acrónimo) con el que pretendía crear un nuevo repertorio para esta formación⁷⁸ y con el que visitaron ciudades como Viena, Londres, Roma, Madrid y San Sebastián⁷⁹.

⁷¹ Sergio Blardony, «Conversando con... Iñaki Alberdi», en Revista On-line de música y arte sonoro “Sulponticello” nº5, diciembre de 2009, reeditada en II época, nº 118, diciembre de 2013, disponible en <https://bit.ly/2VygIY0> [última consulta el 18/05/2019].

⁷² En Alberto González Lapuente, «Jesús Torres, Cuentos de Andersen»... *vid. sup.*, Iñaki Alberdi aporta la cifra aproximada de 50 obras estrenadas, pero en el recuento veremos que esta cifra se supera ampliamente.

⁷³ Libreto del disco compacto Jesús Torres, «Cuentos de Andersen»... *vid. sup.*

⁷⁴ Página web personal de Iñaki Alberdi, [en línea], disponible en <https://www.ialberdi.com/es/biografia/> [última consulta el 18/05/2019].

⁷⁵ Entrada Iñigo Aizpiolea en Auñamendi Eusko Entziklopedia [en línea], disponible en <http://cort.as/-IUFm> [consultada el 21/05/2019].

⁷⁶ Véase anexo.

⁷⁷ OIASSO NOVIS, «Live!» [Disco Compacto], autoedición, Guipúzcoa, 2014, en Centro de Documentación de Música y Danza, Kobli, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, referencia disponible en <http://cort.as/-IUCU> [consultado el 21/05/2019].

⁷⁸ Nota de prensa sin autor, «El Festival Internacional de Música de Toledo traerá mañana al Museo Sefardí al acordeonista Iñaki Alberdi», Europa Press, EcoDiario.es [en línea], Toledo, 19 de mayo de 2010, disponible en <http://cort.as/-IROQQ> [consultado el 20/05/2019].

⁷⁹ Notas al programa, «Conciertos de Mediodía. Recital de acordeón», Fundación Juan March, 27 de mayo de 2002. Disponible en <http://cort.as/-IRUK> [consultado el 20/05/2019].

En su página personal vienen detalladas las importantes orquestas con las que ha sido invitado a tocar por todo el mundo junto a los directores, muchos de ellos igualmente comprometidos con la nueva creación musical y con la difusión de nuevas composiciones⁸⁰.

Iñaki Alberdi fue el primer acordeonista en interpretar un concierto solista con la Orquesta Nacional de España, concretamente los días 2 y 3 de junio de 2017, en el que estrenó el Concierto para Acordeón y orquesta de Jesús Torres bajo la dirección de Juanjo Mena⁸¹, aunque ya había trabajado con ellos anteriormente en la grabación de un disco con cuatro conciertos para acordeón y orquesta, en esta ocasión bajo la dirección de Nacho de Paz⁸².

En la tarea de difundir la música para acordeón también ha participado con la publicación de un manual práctico explicando las posibilidades técnicas y acústicas del acordeón pensando en los compositores que se aproximan al instrumento sin conocer todos los recursos que ofrece⁸³. Sofia Gubaidulina (Cristopol, República de Tartaristán, Federación Rusa, 1931) dijo que Iñaki Alberdi “*dispone del talento y de la entrega total como artista a la música. Su comprensión sobre la profundidad de la forma es asombrosa. Todo ello, ligado a su temperamento, me ha causado una fuerte y extraordinaria impresión*”⁸⁴.

II.3. La producción acordeonística generada por Iñaki Alberdi

Para Iñaki Alberdi, el acordeón es un instrumento que se encuentra a medio camino entre el piano y los instrumentos de viento. El fuelle se encuentra pegado al cuerpo del instrumentista, con lo cual el gesto se convierte en aire:

“Por una parte alcanzamos la solidez, el equilibrio y el control del instrumento a través de nuestra posición y de la relación entre la mente y los músculos. Por otra, nos encontramos con el gesto como desarrollo de la expresión y como herramienta que nos dará la calidad del sonido, del fraseo y de una ilimitada búsqueda de combinaciones sonoras en función de nuestras posibilidades.”⁸⁵

⁸⁰ Página web personal de Iñaki Alberdi, *vid. sup.*

⁸¹ Reseña en la revista digital Platea Magazine [en línea], disponible en <https://bit.ly/2EfYC7q> [última consulta el 18/05/2019].

⁸² Referencia en la página web oficial de la Orquesta y Coro Nacionales de España [en línea], disponible en <https://bit.ly/2VzkMYb> [última consulta el 18/05/2019].

⁸³ Iñaki Alberdi y Ricardo Llanos, «Acordeón para compositores», Música y educación, Revista trimestral de pedagogía musical, ISSN 0214-4786, Año nº 13, Nº 42, 2000, págs. 37-84.

⁸⁴ Centro Nacional de Difusión Musical, reseña para el concierto Mena-Alberdi, 31 de mayo de 2019 [en línea]. Disponible en <https://bit.ly/2VxGKuv> [última consulta el 18/05/2019], desaparecida en Julio de 2019.

⁸⁵ Sergio Blardony, «Conversando con... Iñaki Alberdi»... *vid. sup.*

Siempre ha mostrado un enorme interés por la creación de obras nuevas para su instrumento ya que está convencido de que *todos los instrumentos tienen que tener un repertorio propio, y nuestro futuro es lo que los grandes compositores de ahora escriban*⁸⁶. En este empeño por ampliar el repertorio no deja de alentar la composición para acordeón o directamente realizar encargos a cuantos compositores tiene ocasión de conocer. Su interés sobrepasa la mera interpretación de la nueva música, encontrando algunos ejemplos de obras que han sido modificadas por sus autores a sugerencia del propio Iñaki Alberdi. Así, por ejemplo, en la tesis de Branki Dzinovic⁸⁷ se constatan algunas transformaciones en las obras *In croce* y *Cadenza* de Sofía Gubaidulina a partir del trabajo conjunto con Iñaki Alberdi y Asier Polo.

No existe un estudio sistemático de la obra generada directa o indirectamente para el acordeón por Iñaki Alberdi, así que tendremos que basarnos en referencias de terceros, como los registros discográficos, reseñas de conciertos y artículos de revistas especializadas y generalistas. Así hemos encontrado como mínimo, partiendo de la discografía publicada⁸⁸ e investigando en las reseñas de conciertos, 89 obras estrenadas por y/o dedicadas a Iñaki Alberdi⁸⁹ y que serán detalladas en el anexo I.

III.4. Reseña biográfica del contratenor Carlos Mena

Carlos Mena (Vitoria-Gasteiz, 1971) está considerado uno de los grandes contratenores de su generación, no sólo por la calidad tímbrica de su voz y su musicalidad exquisita, sino también por el amplio espectro histórico que abarca su repertorio y que va desde la música antigua hasta la contemporánea⁹⁰. Aunque su fama le ha llegado como intérprete de música del periodo barroco, trata continuamente de explorar nuevos estilos y ampliar su repertorio buscando nuevos estímulos en sin negarse a ninguna corriente. Como él mismo dice “*Aunque tiene sus riesgos, no me gusta encasillarme. Hay que mover el músculo de la cabeza además del vocal*”⁹¹

⁸⁶ Reseña sin autor, « Monográfico al compositor Jesús Torres en el Museo Reina Sofía», Revista de difusión musical *TodaLaMúsica* [en línea], publicación de octubre de 2017, disponible en <http://cort.as/-IR7x> [consultado el 20/05/2019].

⁸⁷ Branko Dzinovic, «The Composer-Performer Interrelationship in the Bayan and Accordion Compositions of Sofia Gubaidulina», Tesis doctoral (TMA), Universidad de Toronto, 2017.

⁸⁸ Información extraída de la página web oficial de Iñaki Alberdi... *vid. sup.*

⁸⁹ A fecha 16 de agosto de 2019 (N. del A.).

⁹⁰ El disco sobre el que estamos realizando el trabajo bastaría para demostrarlo, pero además es remarcado en numerosas entrevistas y reseñas biográficas, como por ejemplo en Programa de mano del concierto en Teatro de la Maestranza de Sevilla, 12 de enero de 2019. Disponible en <http://cort.as/-Ipiu> [28/05/2019].

⁹¹ *Ibid.*

Había estudiado y cantado en la Escolanía Sabaniego, donde educó su oído y posteriormente cantó también en la Coral Sabaniego y en la Clúster Cámara⁹². Cuando mudó la voz cantaba de tenor utilizando el falsete de manera natural. La primera vez que notó que tenía posibilidades en la voz de contratenor fue cuando intentó imitar a la cantante en un disco de Purcell que tenía en casa su hermano Juanjo Mena⁹³. Notó que, no sólo llegaba a las notas agudas si no que en los registros graves su voz se volvía más poderosa que la de la contralto que cantaba en el disco.

Poco después llegó invitado por Carmelo Bernaola, Pepe Rada quien fundó junto a Jon Bagüés la *Capilla Peñaflorida*⁹⁴. Con ellos conoció el lenguaje de la música antigua y las posibilidades de su voz. Fue Pepe Rada quien lo convenció para que perfeccionara sus estudios de canto. Así, con apenas 21 años, consciente de que en España era casi imposible formarse como contratenor porque el país llevaba “veinte años de retraso”⁹⁵ en este campo, tuvo que marchar a Basilea para poder estudiar canto en el registro de contratenor, para lo cual logró acceder a una plaza en la Schola Cantorum Basiliensis, en Suiza, donde fue tomado como alumno por los maestros Richard Levitt y René Jacobs.

Aquello le trajo unos años de intenso trabajo y sufrimiento por la lejanía con su tierra y también porque pensó que, si se decidía por la voz de contratenor no podría cantar nunca Schumann, Schubert o Mahler,⁹⁶ hasta que descubrió que *uno puede disfrutar de la música en ámbitos muy distintos*⁹⁷.

En mi opinión, uno de las características que hacen de Carlos Mena una figura destacada en la interpretación vocal es la amplia variedad de estilos que ha trabajado, desde medieval hasta contemporánea, desde música polifónica hasta obras para el cine de la mano de Alberto Iglesias⁹⁸, aportando no sólo su calidad vocal, sino también una particular sensibilidad artística.

⁹² Maite Elizondo Larreina, «La voz de contratenor», artículo en *La voz de la experiencia*, revista mensual de la Universidad del País Vasco en Álava, n° 29, enero de 2018, pág. 4.

⁹³ Anécdota relatada por Carlos Mena en diversos medios. *Ibid.* Y también en Eduardo Torrico, «Carlos Mena, “soy muy curioso y nunca me cierro a nada”», entrevista en *Scherzo*, revista de música, año 29, n° 296, mayo de 2014, págs. 44-47.

⁹⁴ María José Cano, «Carlos Mena, contratenor: “Pienso que mi voz es sincera, con sus defectos y virtudes”», Diario Vasco, San Sebastián, 6 de marzo de 2004, pág. 68, disponible en <http://cort.as/-MP5C> [consultado el 04/08/19].

⁹⁵ Agencia EFE, «Carlos Mena: “el repertorio de música antigua española se está pudriendo”», entrevista en *La opinión*, El correo de Zamora [en línea], 22 de diciembre de 2008, disponible en <http://cort.as/-Ipd3> [consultado el 28/06/2019].

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Eduardo Torrico, «Carlos Mena, “soy muy curioso...”» *vid. sup.*

Por ejemplo ha cantado *Speranza en L'Orfeo* de Monteverdi en las Festwochen der Alten Musik de Innsbruck y en la Staatsoper de Berlín bajo la dirección de René Jacobs y Barrie Kosky, o piezas actuales como *El viaje a Simorgh* de José María Sánchez-Verdú estrenada en 2007 en el Teatro Real de Madrid y, en 2008, *Apollo en Death in Venice* de Britten en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona⁹⁹.

Sus cerca de treinta recitales grabados para Mirare y Harmonia Mundi han logrado diversos premios, como Diapason d'or del año 2002, CD Compact al mejor disco de Renacimiento del año 2004, Internet Classical Music Award 2004, Editor's Choice de Gramophone, 10 de Répertoire, Choc de Monde de la Musique o Excepcional de Scherzo¹⁰⁰.

Entre sus estrenos se cuentan obras como *Libro del frío* y *Libro de las estancias* de Sánchez-Verdú para el Festival de Órgano de León y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, y Tres Sonetos de Michelangelo de Gabriel Erkoreka¹⁰¹.

Carlos Mena siempre ha mostrado preocupación por la recuperación de la música antigua en general, con el reestreno de numerosas obras que dormían en las bibliotecas de media Europa y muy especialmente de la música antigua española, como por ejemplo las cuatro cantadas de José de Torres junto a Concerto 1700 el próximo mes de octubre en La Coruña¹⁰². Así lo confesaba en una entrevista¹⁰³ cuando afirmaba que *España se encuentra "a años luz" de otros países en cuanto a la recuperación del repertorio musical, que se está "pudriendo" porque hay "muchísimos archivos" sin catalogar ni digitalizar*, incluso llegaba a decir que *no puede acceder al catálogo del Palacio Real*, aunque hemos de decir que, a once años vista de aquella afirmación, hemos recorrido un gran camino y hoy los archivos musicales se encuentran más accesibles que nunca y en un estado de recuperación constante.

⁹⁹ Currículum publicado por Musiespaña, *vid. sup.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Nota de prensa, Ópera XXI, Amigos de la ópera de A Coruña, en web oficial operaxxi.com [en línea], disponible en <http://cort.as/-MP8c> [consultado el 04/08/19].

¹⁰³ Agencia EFE, «Carlos Mena: "el repertorio..." *vid. sup.*

III.5. La gira de conciertos junto al contratenor Carlos Mena.

En otoño de 2015, Iñaki Alberdi y Carlos Mena comenzaron juntos un camino de descubrimiento, gracias a la sugerencia de un amigo común Félix Palomero¹⁰⁴, quién intuyó que la unión del acordeón y la voz de contratenor daría lugar a un universo sonoro desconocido hasta el momento. La grabación de un vídeo en el incomparable marco de la ermita medieval de Santa María en Zumarraga marcaría el inicio de su fructífera colaboración como dúo, que se consolidó poco después con dos conciertos en el Palacio del Marqués de Salamanca y en San Nicolás, sedes madrileña y bilbaína de la Fundación BBVA. Fue una unión de talentos que se dio de forma natural. Al fin y al cabo, tanto el acordeón como la voz de contratenor poseen una historia reciente y evoluciones casi paralelas: el instrumento de fuelle comenzó a desarrollarse en el siglo XIX, pero su despegue en cuanto a repertorio no se produjo hasta mediados del XX, por los mismos años en que la tradición moderna del canto en falsetto y el estudio sistemático de su técnica comenzaba a extenderse por Europa. Ambos encuentran mucha cercanía en cuanto a técnica respiratoria, al fraseo y a la sensibilidad especial por las sonoridades delicadas y sorprendentes.

En las notas al disco que nos ocupa Mikel Chamizo comenta:

“Alberdi y Mena dieron un primer paso en su investigación conjunta con un programa centrado en las músicas de Tomás Luis de Victoria y Johann Sebastian Bach, cuyos ecos recoge el disco con la extraordinaria elaboración de la Chacona de Bach que lo culmina. En una segunda etapa, el dúo quiso ampliar la horquilla temporal de su repertorio y enfrentar la música de Josquin des Prez, gran figura del paso entre el Medievo y el Renacimiento, con la contemporaneidad de cuatro compositores españoles. Así, propusieron a Jesús Torres, José María Sánchez-Verdú, Joan Magrané y Gabriel Erkoreka la creación de cuatro piezas inspiradas en los motetes y *chansons* de Des Prez, con el propósito de que unas y otras se iluminasen entre sí con medio milenio de distancia. La elección de Des Prez no fue caprichosa: el enigma que rodea a su figura, su fama de músico rebelde que trabajó para el papa Alejandro VI, los duques de Ferrara o el clan milanés de los Sforza, y su estatus de leyenda en su propio tiempo, aportan una pátina de misterio a su producción musical, cuya primitiva perfección sigue fascinando a los compositores actuales¹⁰⁵.”

Si bien es cierto que para este trabajo Iñaki Alberdi ha tenido la iniciativa en la selección de las obras renacentistas, siempre ha contado con el apoyo, consejo y consentimiento de Carlos Mena, así como las sugerencias de los diversos compositores que recibieron el encargo.

¹⁰⁴ Entrevista radiofónica “Entre dos luces, Iñaki Alberdi y la sensibilidad de su acordeón”, *vid. sup.*

¹⁰⁵ Mikel Chamizo, «Alberdi-Mena. Cœurs desolez, Josquin bajo la mirada de la contemporaneidad», notas al disco del sello Ibs Classical, n° cat IB592019, Granada, 2019.

En un primer momento comenzó trabajando la transcripción de las obras *Absalón Fili mi e Inviolata* de Josquin¹⁰⁶ desde un punto de vista purista, conservando todas las notas, pero pronto descubre que la densidad del entramado polifónico se puede reducir siempre respetuosamente conservando la técnica pero clarificando el resultado sonoro, lo que les llevó hasta las transcripciones que aparecen en el disco de *Plaine de dueil y Cueurs desolez*. La primera de ellas fue una sugerencia de José María Sánchez-Verdú, gran conocedor de la obra del renacimiento en general y de Josquin en particular y que ya había trabajado sobre modelos antiguos para conversar con la historia. En el caso de *Cueurs desolez* fue el propio Iñaki Alberdi quién se la propone a Joan Magrané para su visión. Las otras dos obras del disco fueron encargadas una a Gabriel Erkoreka sobre *Mille Regretz*, la gran *chanson* de Josquin, obra que tituló *Messa di Voce*¹⁰⁷ y a Jesús Torres, quien en lugar de una *chanson* escogió el motete *Inviolata* como inspiración para su obra *Llama de amor viva*, sobre el poema de San Juan de la Cruz, obra que fue terminada en 2016¹⁰⁸.

III.6. El modelo de composición a partir de referencias del pasado e intertextualidad: La emoción creativa a través de la intertextualidad.

Hemos utilizado la expresión “emoción creativa¹⁰⁹” para referirnos al proceso por el cual un estado de emoción ante una obra de arte o un acontecimiento especialmente emotivo causa un deseo de ser trasladado a otra obra de arte, dando lugar o generando una nueva obra de arte producto de un estado de agitación creadora. En términos históricos la creación artística ha estado provocada por el ambiente o el entorno del artista, ya sea un paisaje natural, un acontecimiento histórico, una emoción personal, una tragedia, etc. Pero cuando en el entorno se incluyen también elementos creados por el ser humano, como son otras obras de arte y éstas inspiran una obra diferente entramos en el terreno de la intertextualidad y es en este punto donde quiero situar mi investigación, ya que las obras encuentran la motivación en una obra muy anterior, en la que incluso el lenguaje o el timbre es extraño y radicalmente diferente. Sin embargo la emoción sigue siendo la misma aún con cinco siglos de diferencia

¹⁰⁶ Entrevista por correspondencia con el autor de este trabajo, carta-email fechado el lunes 8 de julio de 2019.

¹⁰⁷ Terminada en 2016 y estrenada el 7 de marzo de 2017, en el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA, Bilbao. Copia manuscrita cedida amablemente por el compositor al autor de este trabajo.

¹⁰⁸ Fechada en Madrid el 31 de octubre de 2016, edición de Carles Grèbol, copistería musical S.A., Partitura, 6 p, cedida amablemente por el autor para este trabajo.

¹⁰⁹ Mónica Desirée Sánchez Aranegui, «Creatividad y emoción. La intuición y las emociones positivas en el proceso creativo artístico», Tesis doctoral, Lidia Benavides, Jaime Muñárriz y María Acaso (Dir.), Universidad Complutense, Madrid, 2014.

y es este elemento de unión el que considero uno de los aspectos más interesantes de nuestra investigación.

Para la doctora Teresa Amabile la motivación es uno de los puntos más importantes en el contexto del proceso creativo¹¹⁰. Los otros dos son la pericia y el pensamiento creativo. En sus estudios encuentra dos tipos de motivaciones individuales que a su vez están influidas por el ambiente o contexto social del artista¹¹¹: motivación intrínseca (se encuentra placer al realizarla por sí misma) y extrínseca (que tiene por objetivo una meta externa, recompensa, promoción, etc.)¹¹². Ambas motivaciones no son excluyentes, sino que se alimentan mutuamente. Vemos pues como la “emoción creativa” se encuadraría dentro del tipo de motivación intrínseca y por tanto más personal, que tiene su origen en lo que el profesor José Antonio Marina ha llamado inteligencia generadora¹¹³.

Graham Wallas intuyó que el proceso de creación consiste en una elección que se realiza mediante un proceso emocional inconsciente, mediante el cual la mente es guiada por las emociones¹¹⁴. De nuevo encontramos la idea de una emoción creativa. Y en ese proceso el artista tiende a volver a ese punto de partida emocional, como tributo al germen creativo, ya sea por alusión, por relación o directamente como cita, en un proceso que encontramos desde hace varios siglos. Prácticamente desde el origen de la polifonía, con los organa, el cantus firmus oculto entre las voces o las paráfrasis polifónicas, se ha mantenido esa costumbre de traer al oyente, ya sea de manera consciente o inconsciente, músicas anteriores, referencias que, al ser descubiertas proporcionaban un extraño placer¹¹⁵. Tanto desde el punto de vista del oyente como del intérprete, captar algo familiar en un entramado complicado de sonidos y relacionarlo con un significado (oculto o no) siempre ha resultado muy atractivo como elemento de expresión artística. Y los compositores de una manera y otra han tratado de aprovechar ese efecto musical en sus composiciones. Ese partir de un impulso musical reconocible para llegar a otro más particular, meditado. Indudablemente cada compositor

¹¹⁰ Antonio F. Rodríguez, «Dialogando con la teoría componencial de Teresa Amabile», en *Comprender y evaluar la creatividad*, Verónica Violant y Saturnino de la Torre (Coord.), Vol. 1, 2005, págs. 69-84.

¹¹¹ Teresa Amabile, «Creatividad e innovación», Bilbao, Deusto, C. L., 2000, pág. 4. Citado por Mónica Desirée Sánchez Aranegui, «Creatividad y emoción... *op. cit.*, págs. 55-59.

¹¹² Mónica Desirée Sánchez Aranegui, «Creatividad y emoción... *op. cit.*, pág. 57.

¹¹³ José Antonio Marina, «El aprendizaje de la creatividad», (Libro electrónico), Ariel, Barcelona, 2013, citado por Mónica Desirée Sánchez Aranegui, «Creatividad y emoción... *op. cit.*, págs. 67-69.

¹¹⁴ Graham Wallas, «Formación mental y crisis mundial (El hombre y sus ideas)», CIC, Cuadernos de información y comunicación, ISSN 1135-7991, Nº 10, 2005 (Ejemplar dedicado a Información, cognición, memoria), Eva Aladro (trad.), págs. 33-46.

¹¹⁵ Donald J. Grout y Claude V. Palisca, «Historia de la música occidental», vol. 1, Alianza Música, Madrid, 1990 (1984), pág. 235. Título original, *A History of Western Music*, Fourth Edition, W.W. Norton and Company, Inc., New York, 1988 (1960).

tiene su propio sello, su impronta personal, así como cada persona vive la audición de manera única, como resultado de su estado anímico, de su experiencia previa y de sus capacidades artísticas, por lo tanto, la respuesta emocional a cada uno de esos estímulos en cada uno de los autores será, irremediablemente, diferente. En el plano creativo, y en nuestro caso compositivo vamos a encontrar diferentes motivaciones o, por decirlo de manera coloquial, chispazos a la hora de originar la creación musical. Si en el siglo XVIII la experiencia estética estaba fundamentada en la concentración¹¹⁶ tal y como insiste en ello Wackenroder¹¹⁷ *para percibir la belleza debemos concentrar la vista o el oído, presentando atención y concentración en ello*¹¹⁸, mientras que en el siglo XIX, partiendo de los mismos escritos de Wackenroder se pone el acento en la contemplación¹¹⁹ como *estímulo que despierta el anhelo por captar la esencia de las cosas*¹²⁰, encontraremos a finales del siglo XX y lo que llevamos de siglo XXI nuevos elementos enriquecedores de la experiencia estética que pasan por la integración de todos los tipos de órdenes artísticos pasados y presentes, en un nuevo proceso de recreación de cualquier obra de arte, como si fuera reescrita por cada uno de los artistas que se acercan a ella y que le aportan nuevas influencias a priori y a posteriori, en un interminable revival artístico. Así, por ejemplo Sánchez-Verdú encuentra más inspiración *en el perfume de la poesía árabe, en el refinamiento de las texturas de ciertas poligonías del pasado o en otras culturas, en estructuras y procesos de la naturaleza, etc. más que citar es tomar la esencia de esas formas de emoción ante materiales musicales.*¹²¹

Para el autor gaditano los grandes compositores son aquellos que consiguen articular las grandes obras del pasado con los avances de la música de su tiempo para abrir nuevos horizontes a la creación musical. En eso radica la esencia de la intertextualidad, y en eso reside su idea de la cita, más allá de una simple referencia más o menos reconocible a una

¹¹⁶ Elena Queipo de Llano Ocaña, «La estética musical y la teoría del arte en la obra de W. H. Wackenroder», Tesis Doctoral, Miguel Salmerón (dir.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pág. 98.

¹¹⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), «Efusiones sentimentales de un monje amante del arte», (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin, 1797), y «Fantasías sobre el arte de un monje amante del arte», (*Phantasien über die Kunst, von einem kunstliebenden Klosterbruder*, Hamburgo, 1814), editado por Ludwig Tieck.

¹¹⁸ Elena Queipo de Llano, *op. cit.* pág. 98.

¹¹⁹ Arthur Schopenhauer, «El mundo como voluntad y representación» (1814), citado en Elena Queipo de Llano, *op. cit.* Págs. 100, 273-279.

¹²⁰ Schopenhauer, *op. cit.*, pág. 533, citado Por Elena Queipo... *op. cit.* Pág. 312.

¹²¹ Camilo Irizo, «*entrevista a José María Sánchez-Verdú*», Revista trimestral *Espacio Sonoro*, 2 (2004), actualmente no disponible en la Web, citado por Valentín Benavides García, «Paisajes del placer y de la culpa. La huella de Mahler en la obra de José María Sánchez-Verdú», en *Revista de Musicología* XVI, nº1 (2018), Madrid, pág. 239.

obra o estilo anterior, se trata de hacer revivir la tradición a través de un diálogo que *sólo es posible desde un compromiso estético con la contemporaneidad*.¹²²

Ya en 2004, otro compositor de referencia de la música contemporánea española, José Manuel López, respondía así al estreno en junio de 2004 del *Proyecto Tres Miradas* sobre Machaut basado en la *Messe de Notre Dame* de este autor medieval francés:

*Tengo especial ilusión con él ya que ofrece la posibilidad de comparar dos mundos sonoros que en algunos aspectos guardan una relación bastante íntima, principalmente en cuanto a la evolución del lenguaje y planteamiento estético que han supuesto para sus respectivas épocas. Poder dar una visión sobre el tiempo pasado y el tiempo presente es fascinante*¹²³.

Sin embargo, en lugar de comparar los mundos sonoros, esto es, acercarse a la creación a partir de la reflexión analítica, encontramos otros autores cuya aproximación a diferentes ramas artísticas supone dejarse influir por el discurrir imaginativo creativo, más cercano a la emoción instintiva defendida por Wackenroder. En esta línea Joan Magrané confiesa que

*Yo entiendo la creación musical como un diálogo cultural constante con otras disciplinas artísticas. Parto de ideas surgidas del impulso que me ha dado leer algún poema [...] Evidentemente, otras obras musicales también son la primera llamada para imaginar una música nueva, sobre todo la música antigua, como Josquin o Monteverdi [...] Todo esto que voy recogiendo acaba afectando definitivamente a todos los parámetros compositivos: estructura, interválica, timbre...*¹²⁴

Similar posición encontramos en Jesús Torres¹²⁵, quien también considera determinante en su obra la poesía, especialmente la de Vicente Aleixandre, aunque en una entrevista realizada en 2005 asegura que *una cosa es mi estética como creador y otra como oyente. Escucho polifonía del XVI que me fascina por su pureza. También me interesa mucho Rameau y, desde luego, es una fuente permanente la complejidad armónica de Bach. El siglo XIX no me llama tanto la atención*. Si bien es cierto que considera el suyo un oficio casi artesanal y

¹²² Valentín Benavides, «Paisajes del placer...», *op. cit.*, pág. 239.

¹²³ Camilo Irizo, entrevista a José Manuel López López, Revista electrónica "Taller sonoro", Cádiz, 27 de mayo de 2004.

¹²⁴ Entrevista sin autor, «Joan Magrané: *La creación musical es un diálogo cultural constante con otras disciplinas artísticas*» original en inglés, «Joan Magrané, 'Musical creation is a constant cultural dialogue with other artistic disciplines'» [en línea], Institut Ramon Llull, Barcelona, 6 de marzo de 2014. Disponible en <https://bit.ly/2VvLCjX> [última consulta el 19/05/2019].

¹²⁵ Luis G. Iberní, «No aspiro a tener millones de oyentes», entrevista a Jesús Torres en revista digital *El Cultural*, 3 de marzo de 2005.

esa regularidad hace que no necesite especialmente encontrar la inspiración fuera del contexto que la propia obra (ya sea encargo o libre expresión) ya que, según confiesa, si se encontrara bloqueado encuentra *“un aliado en el tiempo, que acaba por solucionarlo todo”*¹²⁶.

También es el caso del compositor bilbaíno Gabriel Erkoreka (1969) quien absorbe elementos muy variados para encontrar inspiración: elementos de la naturaleza o ruidos de la ciudad, pero también *“he abordado aspectos puramente musicales haciendo referencia al folklore de otras procedencias, sin descuidar la música culta de la época renacentista. Me he inspirado en el arte de la pintura, la fotografía y el cine, sobre todo el cine”*¹²⁷.

Para Erkoreka las miradas al pasado han sido un elemento recurrente a su actividad como compositor. Ya en 1996 estrenó la obra *Romance-Pavana* basada en dos obras pertenecientes al libro de música para vihuela “El Maestro” de Luys de Milán¹²⁸ con la que muestra una extraordinaria sensibilidad para explorar y potenciar las relecturas intertemporales. En una entrevista posterior, Erkoreka describe los tres elementos que más le interesan a la hora de encontrar la plasmación de una obra:

“Por un lado, está el interés por la naturaleza y sus fenómenos dinámicos, que a veces plasmo de forma clara en los títulos de mis obras, como es el caso de Nubes, Krater, Océano o también, por ejemplo, una de las obras que se escucharán en el concierto de mi Carta Blanca del 26 de mayo: el Concierto para violonchelo y orquesta Ekaitza, que significa “Tempestad” en euskera.

Por otro lado, me interesan mucho los estados extremos de la mente, algo que puede verse a partir de 2008, en mi obra Trance o en otras obras de cámara posteriores, como Kaiolan (“En la jaula”), que explora diferentes maneras de sentirse libre en un espacio confinado. Y por qué no, también en la ya mencionada Ekaitza, que refleja estados tormentosos de la mente.

*Por último, tengo otro interés que viene de mucho más atrás, que es el folklore musical, con la intención de explorar sonoridades de distintas procedencias. Empecé de forma natural, con el folklore vasco en Kantak para piccolo y ensemble, en 1996, pero le siguieron unas cuantas obras, vinculadas a tradiciones musicales de diferentes rincones del mundo”*¹²⁹.

¹²⁶ María Alfaro, «Jesús Torres, *Proteus*: entrevistamos al compositor», entrevista realizada en el blog de Daniel Martín-Mallets.

¹²⁷ Mikel Ormazabal, «Gabriel Erkoreka compositor "El País Vasco es un territorio musical muy fértil"», entrevista para El País [en línea], San Sebastián, 27 de mayo de 1998. Disponible en <https://bit.ly/2EjYu6P> [consultado el 19/05/2019].

¹²⁸ Fundación Juan March, «Aula de (Re)estrenos (59). 20 Aniversario del "Aula de Reestrenos"», [en línea] programa de actos del miércoles 13 de diciembre de 2006, disponible en <https://www.march.es/actos/12937/> [última consulta el 19/05/2019].

¹²⁹ Gonzalo Lahoz, «Gabriel Erkoreka, "La música es transformación"», en Platea Magazine [en línea], 23 de mayo de 2018. Disponible en <https://bit.ly/2JO6Rv6> [consultado el 19/05/2019]

No debemos olvidar un nuevo elemento en la compleja ecuación compositiva actual que está entrando con fuerza en los últimos años. Se trata del intérprete, no sólo como inspirador y generador de obras nuevas, si no como interlocutor o catalizador de la obra, de paso obligado desde el primer impulso creador del compositor hasta la completa y perfecta plasmación en la partitura final, proceso en el que se puede influir desde la simple indicación de fraseos o digitaciones, pasando por el descubrimiento de sonoridades desconocidas para compositores no familiarizados con el instrumento, hasta voltear el concepto mismo de la obra a través de sugerencias expresivas que influyen a su vez en nuevas ideas creadoras del compositor. Iñaki Alberdi ha llegado a este extremo en algunas obras que ha estrenado en colaboración estrecha y diálogo constante enriquecedor con los autores.¹³⁰

Llegamos pues a superar el propio concepto de postmodernidad, atravesando los casi anticuados términos de intertextualidad y transtextualidad. Como dice Inmaculada Gordillo¹³¹ “*los conceptos de intertextualidad, transtextualidad, interdiscursividad se han quedado pequeños para los grandes intercambios contemporáneos, por eso será el concepto de transmedialidad el que se ocupe de los fenómenos de intercambio, reciclaje, transvase y reescritura.*” En esa transmedialidad, en ese intercambio infinito de retroalimentación no sólo sonora si no también gestual, estética, técnica o temporal encontramos una estimulante propuesta artística que, en el caso de cada autor, será resultado de una relación personalísima plagada de sutilezas que aportan nuevas vías de expresión.

¹³⁰ Sergio Blardony, «Conversando con... Iñaki Alberdi», *op. cit.*

¹³¹ Inmaculada Gordillo, «Historias mínimas e historias rotas en el cine de ficción postmoderno», en *Representaciones de la postmodernidad, Una perspectiva interdisciplinar*, Manuel Almagro Jiménez (ed.), Arcibel Editores, Sevilla, 2011, pág. 204.

IV. ANÁLISIS DE DOS OBRAS COMPUESTAS PARA ACORDEÓN Y CONTRATENOR, ENFRENTADAS A SUS MODELOS RENACENTISTAS.

IV.1. La música de Josquin Desprez.

Para la realización de este proyecto, Iñaki Alberdi y Carlos Mena escogieron tres *chansons* de Josquin: *Mille Regretz*, *Pleine de dueil* y *Cueurs desolez (a 4)*, y un motete: *Inviolata, integra et casta es María*¹³², basado en una secuencia del siglo XII¹³³. Ya antes habían tenido ocasión de experimentar el efecto de la sonoridad de su peculiar unión tímbrica en obras renacentistas de Tomás Luis de Victoria¹³⁴ y pronto se acercaron al franco-flamenco realizando una adaptación del motete *Absalón fili mi*, que finalmente fue descartado para el disco¹³⁵.

Como vemos, para la elección de las obras, a pesar de tratarse de *chanson* que tienen un origen más homofónico, se decantaron por obras de mayor tendencia contrapuntística para poder extraer más variedad tímbrica, rítmica y melódica. Ello facilita y agiliza el diálogo constante entre el acordeón y la voz de contratenor, superando la textura de simple melodía acompañada. Como veremos en el análisis esta textura compleja puede aligerarse gracias a la tímbrica sin perder densidad ni profundidad¹³⁶.

La mayoría de las *chanson* en el siglo XV solían tener estructura de rondó truncado, con un amplio uso de la retórica y con un clima general de amor cortés. Dentro de este estilo se encuentran las deliciosas y melancólicas melodías sobre el tema del amor no correspondido, tal vez perdido o al menos incierto, que es el tipo de canción que van a buscar deliberadamente Iñaki Alberdi y Carlos Mena en su elección para este trabajo, sobre todo por la gran belleza y la carga emocional que suelen atesorar. En la época de Josquin alcanza un gran desarrollo la técnica del canon a dos partes más una tercera (y eventualmente cuarta) parte añadida. Esta técnica evoluciona de la mano de los *bicinium*, en los que las voces se imitan en grupos de dos.¹³⁷

¹³² Willem Elders (ed.), *New Josquin Edition*, vol 24, 4, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Utrecht, 2007, anteriormente en Albert Smijers (1888-1957), Myroslav Antonowycz (1917-2006) y Willem Elders (n. 1934) (eds), *Josquin des Prés, Werken*, vol. 25, Amsterdam, 1922-1969. Se trata de un motete en el que las voces tenor I y II discurren en canon.

¹³³ Mikel Chamizo, «Alberdi-Mena. Cueurs desolez...» *vid. sup.*

¹³⁴ Juan Lucas, «Iñaki Alberdi, *Me gusta que el acordeón esté pegado a mi cuerpo*», en Scherzo, Revista de música, año XXXII, n° 324, diciembre de 2016, págs. 38-42.

¹³⁵ Conversación epistolar de Iñaki Alberdi con el autor de este trabajo.

¹³⁶ Ver apartado de análisis de la adaptación de las obras por parte de Iñaki Alberdi.

¹³⁷ Esta técnica es utilizada por los compositores españoles contemporáneos de Josquin. Véase el motete *Precor te Domine*, de Peñalosa. Kenneth Kreitner, «Peñalosa, “Precor te” and us», en Tess Knighton and Bernadette Nelson (eds.), *Pure Gold, Golden Age Sacred Music in the Iberian World*. Kassel, 2011, págs. 291-308.

El perfeccionamiento de esta técnica de movimiento de las voces, inicialmente concebido como un canon a dos partes, va progresivamente diluyéndose en el entramado contrapuntístico para disimularlo y hacerlo pasar como contrapunto libre o imitación continua en el que todas las voces son igual de importantes y necesarias¹³⁸.

Las obras profanas de Josquin (así como las de cualquier compositor) suelen agruparse por el número de voces o partes para las que están escritas¹³⁹ así como por el texto o destinación, es decir, latín o francés, motetes o *chanson*, a dos, tres, cuatro, cinco o seis voces¹⁴⁰. Además, y siguiendo la propuesta del profesor Nestor Zadoff, las canciones de Josquin pueden agruparse en cuatro tipos según su estilo¹⁴¹:

- *Chanson rústica*: frecuentemente basado en una melodía popular del período y textos de escaso valor. Utiliza el canon entre dos voces en una textura a 3 o 4. Como ejemplos podemos citar *Baises moy* o *En l'ombre d'ung buissonet*.

- *Canción basada en el cantus firmus*, con una melodía preexistente a la línea Tenor, generalmente en largos Valores rítmicos, mientras que las otras voces dialogan de forma sistemática. En este caso predominan las obras a 5 o a 6 voces y lógicamente encontraremos politextualidad, como en *Cueurs desolez* (basado en *Plorans ploravit*), o en *Nymphes des bois*, (sobre el *Requiem aeternam*, como lamento por la muerte de Ockeghem) ambas a 5 voces.

- *Canción melancólica*: usando poemas de estilo de lamentación (que fueron muy apreciada por Margaret de Austria, tía de Carlos V) por 5 o 6 voces, donde es muy común encontrar textura canónica (por ejemplo, *Plaine de dueil*). En estas *chanson* ya se aprecia el gusto de Josquin por ocultar la técnica del canon entre las voces intermedias de la polifonía.

- *Chanson in extenso*: en ellas, Josquin alterna fragmentos imitativos con texturas homofónicas, abandonando la técnica canónica entre voces, en favor de la imitación polifónica en bicinium.

¹³⁸ Allan W. Atlas, *La música del Renacimiento*, (trad. Juan González-Castelao), W. W. Norton and Co. New York, 1998, (edición española) Madrid, Akal, 2002, capítulo XVIII, págs. 289 y ss.

¹³⁹ Así figura en la New Josquin Edition (NJE), Willem Elders, «New Josquin edition» 1969-2016, actualmente 29 vv.

¹⁴⁰ En el caso de Josquin, seis es el número máximo para el que escribió. Otros compositores llegan a ocho (doble coro) o incluso más, como es el caso de Thomas Tallis y su *Spem in alium* para cuarenta voces (ocho coros de cinco partes). Véase Paul Doe, *Tallis's "Spem in Alium" and the Elizabethan respond-motet*, en *Music and Letters*, enero 1970, V. 51, n° 1, Oxford University Press, págs. 1-14.

¹⁴¹ Nestor Zadoff, «Los estilos de las *chansons* de Josquin Desprez» (parte II), artículo musicológico publicado en su web personal [en línea], disponible en <http://cort.as/-MNLU> [consultado el 03/08/19]

Se trata de consolidar un nuevo estilo en el que se evite la jerarquización o distinción entre las voces¹⁴². Un buen ejemplo sería la conocida *Mille Regretz*.

En líneas generales, las obras sobre las que se basa nuestro estudio tienen en común todos los aspectos en los que la música de Josquin ha sido reconocida como pionera en su época, a saber, es un estilo que desarrolla técnicas de imitación continua para dar homogeneidad, se aprecia mayor sensibilidad por los centros tonales, abandona las viejas *formes fixes* (formas fijas) ya muy anticuadas en su época y las sustituye por esquemas más libres y variados, elimina casi por completo el uso de melismas¹⁴³, construyendo las obras sobre motivos melódicos breves, definidos y con un ritmo generado a partir de las palabras del texto, y finalmente expresa los sentimientos de esas palabras de un modo directo y sencillo¹⁴⁴.

IV.1.1. Análisis de *Pleine de dueil*¹⁴⁵ de Josquin Des Prez (NJE 29,20; WW 4)

Pleine de dueil es una *chanson* a cinco voces mixtas¹⁴⁶ perteneciente a su periodo de madurez que ha sido descrito como un estilo caracterizado por la economía de medios, un gran rigor técnico y una cierta preocupación por los temas de lamento y conmemoración¹⁴⁷. Ha llegado hasta nosotros a través de cuatro fuentes diferentes: dos libros de Pierre Attaignant¹⁴⁸ y de Tylman Susasto¹⁴⁹, y dos manuscritos, el más antiguo de ellos, Bruselas BR 228, fue compilado para la corte de Holanda en una fecha indeterminada no anterior a 1515 ni posterior a 1519¹⁵⁰. El ámbito de cada voz apenas sobrepasa una octava en las voces graves, siendo más amplia la de alto¹⁵¹ que abarca una onceava¹⁵². Se trata de una *chanson* perteneciente a la serie de *chansons* basadas en cánones estrictos en dos de sus voces, uno de los procedimientos compositivos más habituales y desarrollado por Josquin.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Donald J. Grout y Claude V. Palisca, «Historia de la música...», *op. cit.*, pág. 236.

¹⁴⁴ Allan W. Atlas, «La música del Renacimiento...», *op. cit.* Págs. 298-299.

¹⁴⁵ Para este análisis utilizaremos la edición de Allen Garvin basada en la edición de Susato, 2016, (CC BY-NC 2.5), aunque tiene una elección de la semitonía subintelecta bastante discutible en el compás 30)

¹⁴⁶ La autenticidad de las *chansons* a cinco voces de Josquin ha sido tratada por Joshua Rifkin, «Josquin's Five-Voice *Chansons*», en *Colloquium on European Secular Music of the 16th Century*, Rutgers University, 1984, ampliado en 1986.

¹⁴⁷ John Milsom, «Motets for Five or More Voices», en «The Josquin Companion», Richard Sherr (ed.), Oxford University Press, Oxford, 2000, pág. 306.

¹⁴⁸ Pierre Attaignant, «Trente sixiesme libre contenant XXX *chansons* tres musicales, A quatre, cinq & six parties... de feu Josquin des Prez...», 1549.

¹⁴⁹ Tylman Susato, «Le septième livre/ contenant Vingt & quatre chan-/ sons a cinq et a six parties»,

¹⁵⁰ Lawrence F. Bernstein, «*Chansons* for Five and Six Voices», en *The Josquin Companion*, Richard Sherr (ed.), Oxford University Press, Oxford, 2000, págs. 394 y 400.

¹⁵¹ En *The Josquin Project*, siguiendo la indicación en WW, esa voz se asigna a un contratenor.

¹⁵² Willem Elders, «Josquin Des Prez and his musical legacy: an introductory guide», Leuven University Press, Leuven (Bélgica), edición en inglés 2013 (2011), págs. 213-214

Trente sixiesme liure cōtenāt xxx. chālōs

Tres Musicales, A Quatre Cinq & Six parties, En cinq liures, Dont le cinquiesme liure contient les cinquiesmes & sixiesmes parties, Le tout de la cōposition de feu Iosquin des prez, Tres corectement Imprimees
Par Pierre ataignant Libraire & imprimeur du Roy
en musique En la Rue de la Harpe Pres
l'eglise S. Cosme 14 Martii. 1549.

| | | | | | | | | |
|--------------------------------------|----|----|-----|-------|--------------------------------|----|-----|-------|
| Allegrez moy | tt | bb | fo. | ix | Neste pas vng grand desplaisir | tt | fa. | v |
| Bayles moy | tt | bb | | xij | Nymphes nappes | tt | cc | xij |
| Cueurs de solez | ff | | | xiiij | Parfons regretz | tt | | ij |
| Cueur languoureux | cc | | | i | Plaine de dueil | tt | | iiij |
| Cent mille regretz | tt | | | xiiij | Plusieurs regretz | cc | | iiij |
| Douleur me bat | cc | | | xi | Pour souhaiter | tt | cc | vi |
| Dun mien amant | cc | | | xij | Petite camufette | ff | bb | x |
| En non sachant | | cc | | vi | Plus nulz regretz | | | xvi |
| Faulte d'argent | tt | | | ix | Plus nestes ma maistresse | | | xv |
| Incessamment liure suis a martire | tt | | | iiij | Regretz sans fin | tt | cc | iiij |
| Je me complains | | cc | | vij | Si vous n'avez autre desir | tt | bb | v |
| Incessamment mon poure cueur lamente | tt | | | xiiij | Si conge prens | tt | cc | viiij |
| Je ne me puis tenir d'aymer | tt | | | xiiij | Tenez moyen voz bras | tt | bb | viiij |
| La nyte a tous | tt | | | ij | Vous ne laurez pas | tt | bb | iiij |
| Ma bouche rit | bb | cc | | xi | Vous laurez | tt | cc | x |

Superius.

Avec priuilege du Roy Pour six ans.

Fig.1: Portada del libro de Pierre Ataignant¹⁵³ (publicada en 1549¹⁵⁴)

En Bruselas aparecen borradas unas alteraciones accidentales en el *Sib* lo que daría lugar a discusiones sobre si el canon es estricto, es decir, real, (o, como dirían los ingleses “exacto”), o diatónico¹⁵⁵.

El texto¹⁵⁶ se articula en torno a los cinco versos de la primera estrofa, que se repite en las siguientes dos estrofas hasta un total de tres. En la versión de Bruselas tan sólo se conservan cuatro versos en la segunda estrofa. En la siguiente tabla vemos el texto de *Pleine de dueil* (primera estrofa tomada de la versión de Susato¹⁵⁷, 1545, siguientes de Br.228)

¹⁵³ Fuente, Uppsala. Universitetsbiblioteket. (Utl. vok. mus. tr. 511-515)

¹⁵⁴ La fecha se corresponde con el año de 1550 en el calendario gregoriano.

¹⁵⁵ Keith Polk, «Tielman Susato and the Music of His Time, *Print Culture, Compositional Technique and Instrumental Music in the Renaissance*», Pendragon Press, Nueva York, 2005. Págs. 174 y ss.

¹⁵⁶ Traducción extraída de Choral Wiki disponible en <https://bit.ly/2PPFVMz> [consultado el 05/05/2019]

¹⁵⁷ Véase Keith Polk, «Tielman Susato and the Music of His Time, *Print Culture, Compositional Technique and Instrumental Music in the Renaissance*», Pendragon Press, Nueva York, 2005.

| | |
|--|--|
| <p>I Plaine de dueil et de melancolye voyant mon mal qui tousiours multiplie et qu'en la fin plus ne le puis porter contraincte suis pour moy reconforter me rendre' a toy le surplus de ma vie.</p> <p>II Je te requiers et humblement supplie, Pour les douleurs de quoy je suis remplie, Ne me vouloir jamais abandonner.</p> <p>----- Puisqu'a vous suis la reste de ma vie.</p> <p>III Il ne me chault quy quoy en pleure ou rie; A vous je suis: besoing n'est que le nie, Plus n'est possible à moy dissimuler, Parquy je dis en parlant de cueur cler, Qu'à vous me rens la reste de ma vie.</p> | <p>I Lleno de duelo y de melancolía¹⁵⁸, viendo mis males siempre multiplicándose y que al final no lo podré soportar, tendré que consolarme solo devolviéndote a ti lo que me queda de vida.</p> <p>II Te ruego y humildemente te suplico. Por los dolores de los cuales estoy lleno, Nunca desees abandonarme.</p> <p>-----[falta esta línea en las fuentes]----- Sólo tuyo es el resto de mi vida.</p> <p>III No me molesta que alguien lllore o ría. Soy tuyo, no necesito negarlo No es posible ocultarlo Porque lo digo sinceramente A ti entrego lo que me resta de vida.</p> |
|--|--|

Tabla 1: texto de *Plaine de dueil*

La versión publicada por Susato en 1545 muestra diferencias en la ortografía de algunas palabras. Willem Elders sugiere que la división de la *chanson* en dos partes tras el compás 31 se podría interpretar como un *Rondeau cinquain*¹⁵⁹, aunque la única fuente que añade estrofas adicionales (Brussels 228) está incompleta en su segunda estrofa. Es por eso que algunos grupos como la Capilla Flamenca optan por interpretar de manera instrumental esta segunda estrofa y añadir el texto de la tercera¹⁶⁰.

Toda la composición se estructura en torno a un canon a la quinta entre las dos voces superiores (*quinta pars*¹⁶¹-*superius*) y se puede dividir en dos partes divididas por una cláusula muy evidente en el compás 31, tras acabar el canon en el tercer verso en 27/28. Así pues, encontramos cinco frases musicales relacionadas con los cinco versos de la estrofa a su vez compuestos por un canon a dos voces a un compás de distancia, completados por tres voces compuestas con posterioridad y que, a partir de *varietas* de los motivos canónicos van enlazando las frases en imitación dispersa, a través de las voces:

¹⁵⁸ Traducción propia con sugerencias de los profesores Sabine Vila Bennes y Jose Carlos Toro (nota del autor)

¹⁵⁹ Willem Elder, *op. cit.* pág. 214.

¹⁶⁰ Capilla Flamenca, «Plaine de dueil», en album “The A-la-Mi-Re Manuscripts”, Flemish Polyphonic Treasures [disco compacto], Naxos, 1999.

¹⁶¹ O Contratenor, *vid. sup.* The Josquin Project.

Le septieme livre contenant 24 chansons (Susato press, Antwerp, 1545)
5

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) in a four-part setting. The lyrics are: "Plei - ne de dueil, et de me - lan - co - li - e, Plei - ne de dueil, et de me - lan - co - li - e, Plei - ne de dueil, et de me - lan - co - li - e, Plei - ne de dueil, et de me - lan - co - li - e, Plei - ne de dueil, et de me - lan - co - li - e". The score is annotated with red and blue circles and arrows highlighting imitative entries. Red circles highlight the first entry in the Soprano part and subsequent entries in the other voices. Blue circles highlight the first entry in the Bass part and subsequent entries in the other voices. Arrows indicate the direction of imitation between voices.

Fig. 2: *incipit. cc. 1-7*

El comienzo de Josquin, con cuatro voces empezando en la misma nota a distancia de una breve y pequeñas diferencias en el discurrir de las voces, provocan una sensación de movimiento casi atmosférico, que podríamos asimilar a los efectos de nebulosa que ya en el siglo XX conseguía el Réquiem de Ligeti, por ejemplo. Es lo que algunos teóricos han llamado *Stretto-fuga*¹⁶², o fugado en estrecho. Lógicamente una imitación fugada no puede nunca concluir todas las voces, por lo que el estilo fugado en estrecho siempre se asocia a los comienzos de frase o aperturas interiores de las frases melódicas.

En el ejemplo anterior se observa fácilmente la apertura en estrechos, en continua imitación de las voces entre ellas, unas veces anticipando la voz principal y otras desarrollando una sutil variación acomodando la armonía al conjunto de manera que la armonía principal establecida por las voces superiores se establezca con solidez. El movimiento imitativo de las voces se realiza a tan corto espacio de tiempo que resulta muy difícil establecer las cláusulas de manera vertical, aunque si son muy claras dentro de cada voz. El movimiento rítmico aumenta progresivamente a partir del sexto compás, pasando de la breve a un tactus casi continuo a la semibreve.

¹⁶² John Milsom, « Style and Idea in Josquin's *Cœur langoreulx* », en *Journal of the Alamire Foundation*, v. 8, nº 1, primavera 2016, Brepols Publishers NV, Leuven. Págs. 77-91. John Milsom ya había discutido antes el fenómeno del fugado en estrechos en su texto, « "Imitatio", "Intertextuality", and Early Music » en *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture, Learning from the Learned*, Suzannah Clark y Elizabeth Eva Leach (editoras), Woodbridge, 2005, págs. 141-151 y desarrollado posteriormente en otras colaboraciones.

Este movimiento aceleratorio es repetido en la segunda frase entre los compases 12-21 y en la tercera desde 22 al 28, justo en el momento de mayor densidad contrapuntística que, sin embargo camina a través de un fauxbourdon hacia una cláusula en las voces graves que hundén el ánimo en la expresión *ne le puis porter*:

25 30

plus ne le puis por - ter,

plus ne le puis por - ter,

'en la fin plus ne le puis por - ter, plus ne le puis por -

fin plus ne le puis por - ter, plus ne le puis por -

'en la fin plus ne le puis por - ter, plus ne le puis por -

Fig. 3: cc. 25-30

Poco después de la mitad de la obra, en la palabra *contraincte* (obligado, constreñido) se produce una breve ralentización que marca la división entre las partes, incluyendo una leve modulación que veremos a continuación. A partir de ese momento el tactus a la semibreve ya no se detiene hasta el final.

35

con - train - cte suis

con - train - cte suis pour moy

ter, con - train - cte suis pour m

ter, con - train - cte suis

ter, con - train - cte suis pour m

Fig. 4: cc. 31-35

En cuanto a las cláusulas verticales, encontramos frecuentes cadencias en La menor-mi, mutando a partir del compás 32 hacia Sol menor-re en una sencilla pero efectiva modulación con el uso de semitonía escrita y subintelecta que cristaliza en una cadencia sobre Sol menor en el compás 41, con una factura que resulta muy moderna a oídos actuales ya que realiza el movimiento de consolidación clásico de I-IV-I-V-I, aunque con la cadencia arcaica de Landini¹⁶³ (cadencia de sensible con escapada, que también aparece en los compases 30-31) en la voz superior (contratenor) :

I IV I V I

Fig. 5: cc. 39-45

Resulta muy interesante la manera en cómo va ampliando el registro de la voz del bajo subiendo y bajando siempre una nota más de la anterior nota en una suerte de juego interválico que luego realizan en movimiento inverso otras voces:

3^a↑ 4^a↓ 5^a↑

Fig.6: *Bassus* (bajo), cc. 3-7

4^a↓ 3^a↑ 2^a↓

Fig. 7: *Superius* (soprano), cc. 16-18

¹⁶³ Este término fue acuñado por el alemán August Gottfried Ritter (1881-1885), en A. G. Ritter, «Zur Geschichte des Orgelspiels», Leipzig, 1884 (citado por David Fallows, «Landini Cadence. [Landino 6th] (Ger. Landinoklausel, Landinosexi)», Grove Music Online, 2001, disponible en línea en <http://cort.as/-Mg1w> [última consulta el 09/08/19].

IV.1.2. La adaptación de Iñaki Alberdi.

Para el trabajo de adaptación Iñaki Alberdi no sólo ha tratado de fundir la expresión del fuelle de su instrumento con la voz si no que trata de “orquestrar¹⁶⁴” cada obra, tratando de ser fiel al entramado contrapuntístico pero aportando el carácter y las posibilidades idiomáticas de su instrumento. Una de sus preocupaciones es trabajar la polifonía con limpieza “[...] que cada voz que se oye una voz sea realmente lineal, que la expresión esté bien ligada entre el tempo y la respiración”.

En el caso de *Plaine de Dueil*, una obra a cinco voces el primer trabajo ha sido reducir la densidad polifónica de las cuatro voces inferiores eliminando los unísonos coincidentes en líneas vocales con textos y ritmos complementarios. Sobre esa reducción se ha tratado de dar continuidad al movimiento melódico dando prioridad a la línea del bajo y el tenor, más una o dos líneas que completen el diálogo contrapuntístico, la verticalidad armónica y la lógica de las cadencias. Como ejemplo se muestran los primeros ocho compases¹⁶⁵ de la reducción de Iñaki Alberdi reflejando las notas en la partitura vocal:

The image displays a musical score for 'Plaine de dueil' by Josquin des Prez, comparing the original with a reduction by Iñaki Alberdi. The top part of the score shows the original polyphonic texture with a blue oval highlighting the lower voices and a blue arrow pointing to the reduction below. The bottom part shows the reduction with green ovals highlighting specific notes and a blue arrow pointing back to the original. The lyrics are: 'Plei - ne de dueil, et de me - lan - co - li'.

Fig. 8: Comparación entre la reducción de Iñaki Alberdi y Josquin, cc.1-8

¹⁶⁴ Esta idea es sugerida por Iñaki Alberdi al hablar de cómo consiguió adaptar *Aragón* de Albéniz después de escuchar la orquestación de Frühbeck de Burgos. En Juan Lucas, «Iñaki Alberdi, *Me gusta que el...*», *vid. sup.* pág. 39.

¹⁶⁵ Versión reducida para acordeón editado por José Manuel Baena a partir del original a lápiz de Iñaki Alberdi, cedido por él amablemente para este trabajo.

IV.1.3. Análisis de *Cueurs desolez* atribuida (erróneamente) a Josquin Des Prez.

La obra de Josquin utilizada como modelo de inspiración es “*Cueurs desolés des toutes nations*¹⁶⁶” a cuatro voces mixtas (no confundir con *Cueurs desolez/plorans ploravit*, incluida en la colección de *chansons* publicada por Pierre Attaignant en 1549)¹⁶⁷. En este caso la autoría de Josquin de esta obra está puesta en duda por los musicólogos que la atribuyen con bastante certeza a un alumno suyo llamado Benedictus Appenzeller¹⁶⁸ (fallecido en 1558).

En cualquier caso la obra se encuentra atribuida a Josquin en los manuscritos que se conservan, concretamente en la edición de *Chansons* de Attaignant de 1529 con el número 20, y en diversas ediciones posteriores. Así también la encontramos en la edición completa de obras (Complete Werk, CW), iniciada por Smijers en 1922 con el número 8, en Glenda Thompson (editora): «*Chansons*» en Monumenta música neerlandica (MMN), vol. 14, Ámsterdam 1982, y en Helmuth Osthoff (1896-1983): «Josquin Desprez», Tutzing, 1962-1965¹⁶⁹. Finalmente también encontramos esta obra en la edición de obras corales realizada por los editores alemanes Mösel (Wolfenbüttel)¹⁷⁰, titulada «Das Chorwek» (CHW) con el número de catálogo nº 3, aunque en este caso con la autoría atribuida a Benedictus Appenzeller.



Fig. 9: Imagen de la voz *superius* en la edición de Pierre Attaignant de 1528¹⁷¹

¹⁶⁶ En la edición de Attaignant de 1528 el texto es *par toute* y no *des toutes* que es como aparece en la edición utilizada por Iñaki Alberdi, procedente de la edición de 1529, 34 *Chansons*, Attaignant, s.a. (1529 f), Ms. 1516, nº 58, Kgl. Staatsbibliotheken München. Spartirt von Dr. J. J. Maier.

¹⁶⁷ Lawrence F. Bernstein, «*Chansons for five and six voices*», en Richard Sherr (ed.) “*The Josquin Companion*”, Oxford University Press, Nueva York, 2000. Págs. 393-422.

¹⁶⁸ En el Grove se barajan las fechas de 1480 hasta 1488 como posibles de nacimiento. Véase Eric Jas, «Appenzeller, Benedictus» en Oxford music online, Grove Music Online, 20, January 2001 [online], disponible en <http://cort.as/-L08A> [consultado y descargado el 09/07/19].

¹⁶⁹ Datos obtenidos de la entrada “*Cueurs desolez*” en RISM B/I [c. 1528]6 (Josquin), RISM ID no., 456055328

¹⁷⁰ Jean-Pierre Ouvrard, «Josquin Desprez et ses contemporains, de l’écrit au sonore. Guide pratique d’interprétation», Centro de estudios polifónicos y corales de París, Editions Actes Sud, Arles, 1986.

¹⁷¹ Conservada en la Biblioteca Nacional de París, Departamento de la Música

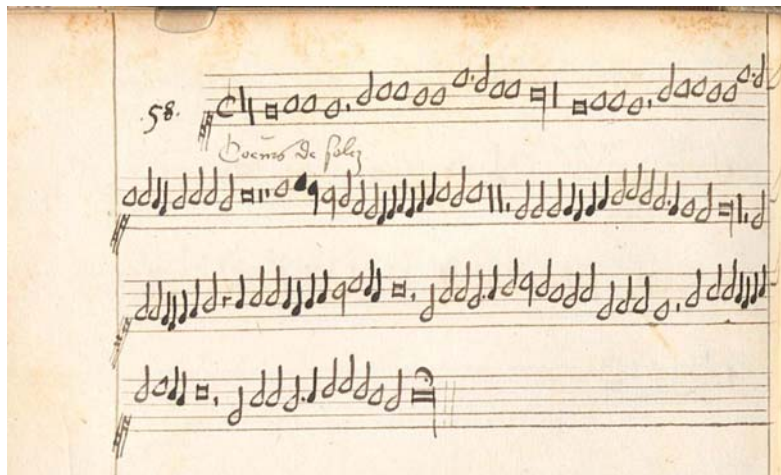


Fig. 10: Voz *superius* (nombrada *Discant*) procedente del manuscrito de Munich¹⁷², utilizado por Alberdi para su transcripción. En este manuscrito sólo aparecen los íncipit del texto.

En la edición de Attaignant encontramos el texto completo:

| Texto original | Traducción ¹⁷³ |
|---|--------------------------------------|
| <i>Cueurs desolez des¹⁷⁴ toutes nations,</i> | Desolados corazones de toda nación |
| <i>Assemblez deuil et lamentation,</i> | Reunid duelos y lamentaciones |
| <i>Pour me de cette peine dejeter</i> | Arrojado por mí de este penar |
| <i>Car nuit et jour je ne puis reposer</i> | Pues noche y día no encuentro reposo |
| <i>Mais toujours [je] suis en tribulation.</i> | Todos mis días estoy angustiado. |

Tabla 2: Texto de *Cueurs desolez des toutes nations*.

Se trata de una *chanson* a cuatro partes que sigue el estilo de las canciones de tristeza, infortunio y desamor tan de moda durante los siglos XV y XVI que fueron muy habituales para homenajear o recordar a personalidades fallecidas, por lo que también son conocidas como *lamentos* o *lamentos fúnebres*.

El texto está constituido por una única estrofa de cinco versos eneasílabos habituales en la lírica francesa¹⁷⁵, organizados en 4+5 con rima AABBA, musicalizados en forma continua, sin repeticiones completas, aunque con un uso inteligente de algunos giros melódicos que

¹⁷² Conservada y digitalizada por la Biblioteca del estado de Babiera, 34 *Chansons*, Attaignant, s.a. (1529 f), fº. 10, Ms. 1516, nº 58, Kgl. Staatsbibliotheken München. Spartirt von Dr. J. J. Maier. Catálogo, 161 Pieces – BSB Mus.ms. 1516, pág. 82. Disponible en <http://cort.as/-L05Q> [consultado el 09/07/19]

¹⁷³ Traducido por Stanley Hanks para la edición del disco Alberdi-Mena, «Cueurs desolez», *op. cit.*

¹⁷⁴ O “*par toute*” *vid. sup.*

¹⁷⁵ David Marín Hernández, «La traducción al español de los esquemas métricos franceses en *Les fleurs du mal* y sus repercusiones lingüísticas», tesis doctoral, D. Francisco Ruiz Noguera (dir.), Universidad de Málaga, 2001, disponible en línea en <http://cort.as/-LOPL> [consultada el 09/07/19]. Muy interesantes los capítulos destinados al estudio del ritmo, págs. 27-191 y la comparación con las estructuras métricas en español, págs. 193 y ss.

otorgan unidad y continuidad. Como en el caso de los dos primeros versos que repiten la melodía en la voz superior con ligeras variaciones en la cadencia o cláusula final. Precisamente este es uno de los puntos en los que se puede discutir la autoría de Josquin, al utilizar la misma música para dos versos diferentes, huyendo de esa forma de la posibilidad de retórica de las palabras, y otorgando superioridad a la música. Similar efecto para cerrar la obra de manera perfecta al repetir la última frase musical, aunque esta vez sí repite también la frase textual, por lo que muestra un gran sentido de la estructura y del equilibrio arquitectónico, añadiendo además un adecuado énfasis en las últimas palabras del poema. En la pieza se distinguen seis frases musicales: una por cada verso más una repetición del último verso:

| Texto original | Verso (rima) | Música | Cláusula |
|--|--------------|-------------|---|
| <i>Cueurs desolez des toutes nations,</i> | A | a | Mi (5ª vacía) |
| <i>Assemblez deuil et lamentation,</i> | A | a | La (8ª vacía) |
| <i>Pour me de cette peine de jeter</i> | B | b (bicinia) | Ambas en La |
| <i>Car nuit et jour je ne puis reposer</i> | B | c | 2 en La |
| <i>Mais toujours [je] suis en tribulation.</i> | A | a' | La (única nota) |
| <i>(Mais toujours [je] suis en tribulation.)</i> | A (rep.) | a' (rep.) | La con retardo y final con tercera mayor ¹⁷⁶ |

Tabla 3: Estructura del texto y su relación con la música.

La obra mantiene una textura polifónica continua, sin que aparezca una sola sección homorítmica. En la obra sólo encontramos una sección en imitación polifónica por parejas de voces (bicinium), algo muy habitual en la música de la época y en Josquin, aunque aquí es poco explotado:

Fig. 11: bicinium, imitación polifónica, cc. 27-29 y cc. 30-32

¹⁷⁶ Como se recomendaba en la época por ser consonancia más perfecta que el intervalo de tercera menor. Véase Fary Tomás de Santa María, «Cláusulas del I y II tono» y «Libro llamado Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela», Francisco Fernández de Códova (ed.), Valladolid, 1565, y Fray Juan Bermudo, «Declaración de instrumentos musicales», Juan de León (ed.), Osuna, 1555.

IV.1.4. La adaptación de Iñaki Alberdi

A diferencia de la adaptación de *Plaine de dueil*, esta *chanson* a cuatro partes no requiere una reducción de textura ya que su configuración polifónica está bien diferenciada y presenta frecuente homorítmia en al menos dos de las tres voces inferiores. Ello facilita el trabajo de traslación y la única intervención es la elección de la mano a la hora de interpretar una voz intermedia. De manera corriente utiliza la mano derecha para la voz de contratenor y la izquierda para el bajo siendo la voz de tenor la que varía en función del registro y del entramado contrapuntístico específico. Por ejemplo, cuando sólo están las dos inferiores utiliza la mano derecha, pero cuando el bajo calla, entonces emplea la mano izquierda para llevar el canto del tenor¹⁷⁷:



Fig. 12: *Cueur desolez* cc. 1-6

Cuando la voz del bajo interviene ya son cuestiones técnicas y de digitación las que aconsejan utilizar la mano derecha o la izquierda en la interpretación de la voz de tenor:



Fig. 13: voz de tenor en mano izquierda, cc. 24-26



Fig. 14: voz de tenor en mano derecha, fabordón de los cc. 40-42

¹⁷⁷ Edición de José Manuel Baena a partir del manuscrito a lápiz de Iñaki Alberdi cedido amablemente para este trabajo.

IV.2. La música de José María Sánchez-Verdú

No creo necesario ahondar en la extensa biografía de José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 7 de marzo de 1968)¹⁷⁸, compositor extraordinariamente prolífico y destacado a nivel internacional. Una de las cualidades más reconocibles surge de su interés por unir universos artísticos y culturales de muy diferente origen y estilo, fundiéndolo con su lenguaje radical, que nace de la búsqueda incesante del sonido y el estudio de la materia acústica. Encontramos en él una continua mirada lejana, tratando de tender puentes, puntos de encuentro o relecturas de la música remota, ya sea en el tiempo, con referencias a la música medieval y renacentista o en el espacio, con sugerentes acercamientos a la música y, en general, a las culturas orientales.

Su catálogo, que abarca todos los géneros, supera ya las 207 obras que tenía fechadas en diciembre de 2018¹⁷⁹. Además su música se puede escuchar en una treintena de discos editados por diferentes casas discográficas.¹⁸⁰

En los últimos años ha recibido numerosos premios y distinciones, así como residencias por toda Europa, como la Residencia Internacional de Artistas “Villa Concordia” (Internationales Künstlerhaus Villa Concordia)¹⁸¹ de Bamberg¹⁸² en 2014, la de “composer in residence” de la Filarmónica de Dresde en 2015-16¹⁸³, o la de residente en el Centro Nacional para la difusión Musical. Ha sido profesor en Madrid, Zaragoza, Dusseldorf, Dresde y Hannover, y recientemente ha obtenido por concurso oposición la Cátedra de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Para Sánchez-Verdú cada proyecto es distinto y recibe los estímulos de muy diferentes lugares aunque siempre subyace una idea poética de belleza y “esa belleza no es sólo del pasado, sino que reivindica o reinventa conceptos de belleza”¹⁸⁴.

¹⁷⁸ Su biografía oficial se puede consultar en su página web personal [en línea], disponible en <http://www.sanchez-verdu.com/biografia/> [última consulta el 28/07/19].

¹⁷⁹ Catálogo consultado en línea en la página web personal de José María Sánchez-Verdú, disponible en <http://cort.as/-LvGY> [última consulta el 26/07/19].

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Dirigida en aquellos años por Nora-Eugenie Gomringer, véase Ruth Prieto, «Villa Concordia, una iniciativa extraordinaria», Revista digital El Compositor Habla [en línea], 14 de enero de 2015, disponible en <http://cort.as/-M1Q9> [consultado el 28/07/19].

¹⁸² Elena Cabrera, «Alemania rescata a la cultura española en Villa Concordia», Sección de Cultura, diario El Confidencial [en línea], 16 de marzo de 2014, disponible en <http://cort.as/-M1JB> [consultado el 28/07/19].

¹⁸³ Alejandro Martínez, «JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ, compositor, “En España la cultura sigue supeditada a la política”», entrevista en Revista Musical *Codalario*, 1 de junio de 2015 [en línea], disponible en <http://cort.as/-Lw2V> [consultado el 26/07/19].

¹⁸⁴ Iñigo Domínguez, «José María Sánchez-Verdú, “El peor oyente para mi música es el típico melómano”», entrevista en *Jot Down*, Contemporary culture magazine [en línea], Febrero de 2018, disponible en <http://cort.as/-IizA> [última consulta el 28/07/19].

Y hay que estar abierto a esas nuevas experiencias de belleza que no tienen por qué amoldarse a las experiencias conocidas.

El interés de Sánchez-Verdú por la música de otras épocas y su revitalización en la música contemporánea entronca con la gran cantidad de compositores europeos del siglo XX que han encontrado en la música arcaica un estímulo para enriquecer su lenguaje musical, desde lo más antiguo,¹⁸⁵ en especial el canto gregoriano¹⁸⁶, hasta lo más reciente incluyendo por supuesto el ámbito de las artes plásticas¹⁸⁷, tan sugerentes como la literatura y tal vez más dinámica¹⁸⁸. En este caso se encuentra inspiración tanto en la sugerencia de la imagen, el proceso de creación o incluso la identificación de la partitura como arte visual, o, en palabras de Pedro Ordóñez “como objeto artístico”¹⁸⁹.

Si tanto en su obra *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (2000/01)¹⁹⁰ como en la cita de ésta que emplea en el inicio coral de *Vivam*, la técnica de la cita está relacionada con la práctica de la parodia renacentista, los elementos y mecanismos intertextuales irán encontrando desarrollos más complejos en obras posteriores, como por ejemplo en *Gore*, donde el coro plasma la cita por medio de la emoción contenida y dramática de las palabras, pero cambiando totalmente el productor del efecto, esto es, el coro frente a la voz de soprano en el binomio Jesús-hombre al estilo de los coros religiosos barrocos, pero él introduce un elemento distorsionador, impactante: una pieza de polifonía popular rusa, acompañada de una carraca, típica sustituta de las campanas en los oficios del Viernes Santo para conmemorar el cataclismo posterior a la muerte del Salvador¹⁹¹.

¹⁸⁵ José María Sánchez-Verdú, «Estudios sobre la presencia del canto gregoriano en la composición musical actual a través del análisis de obras de O. Messiaen, G. Ligeti y C. Halffter», en *Música*, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Ismael Fernández de la Cuesta (dir.), nº 4-5-6. 1997/99, págs. 25-68. Disponible en <http://cort.as/-Igpj> [consultado y descargado el 25/05/2019]

¹⁸⁶ German Gan, «José María Sánchez...» *op. cit.* Pág. 7

¹⁸⁷ Pedro Ordóñez Eslava, «La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú, convergencia interdisciplinaria a comienzos del siglo XXI», Tesis doctoral, dirigida por Gemma Pérez Zalduendo y Germán Gan Quesada, Universidad de Granada, Granada, 2011. Págs. 3-4.

¹⁸⁸ Cintia Cristiá, «Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI, Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino», en *Trans* revista transcultural de música [en línea], nº 16, 2012. Disponible en <http://cort.as/-Igv3> [consultado el 25/05/2019]

¹⁸⁹ Pedro Ordóñez, «La partitura como objeto artístico» en “*La creación musical de...*”, Tesis doctoral citada, *vid. sup.*, Págs. 91-102. Repaso panorámico de este fenómeno artístico.

¹⁹⁰ Estrenada el 8 de julio de 2001 en el Festival Internacional de música y danza de Granada en el Hospital Real de Granada por Alexander Trochinsky, alto, Rafael Domínguez, violonchelo, José Enrique Cotoí, trombón, Coro de la Comunidad de Madrid, dirigidos por Jordi Casas. Referencias del estreno en Ressources.ircam del Centro Pompidou de París [en línea]. Disponible en <http://cort.as/-IesA> [consultado el 24/05/2019]

¹⁹¹ Germán Gan, «José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite», libreto del 22 Festival de música de Canarias, Las Palmas, 2006, disponible en <https://bit.ly/2TaNttU> [consultado 7/12/18], el mismo artículo se encuentra también en Germán Gan Quesada, «José María Sánchez-Verdú, Músicas del límite», en Taller Sonoro (actualmente Espacio Sonoro) nº 12, enero 2007, <https://bit.ly/2sL7g7y> [página desaparecida pero artículos aún

En la obra que estudiaremos a continuación sucede algo similar donde el texto se cambia pero se mantiene el sentimiento afligido, si bien se torna el sentimiento personal hacia una emoción más universal, algo así como pasar de tratar de comunicar “mi” sentimiento de amor, a tratar de cantar al Amor, o en este caso de la tristeza que siento a la Tristeza universal, representada por las *lamentaciones* de Jeremías.

Este proceso de universalización se realiza sin embargo a través de la austeridad, más cercano al misticismo castellano del renacimiento que de la suntuosidad centroeuropea o italiana. Es la emoción contenida en los silencios, tal y como reconoce “en el silencio es cuando más profundamente se puede gritar. De San Juan de la Cruz o de Santa Teresa de Jesús aprendí que no hay que gritar para llegar lejos. Los silencios suenan mucho más que los mayores escándalos de ruido”.¹⁹²

IV.2.1. Análisis de *Tratado de lágrimas*.

La primera obra de su catálogo destinada a una formación que incluye acordeón data de 1995-96¹⁹³, así pues, el interés por este instrumento es temprano en este artista, que no duda desde el primer momento en extraer y desarrollar los recursos más novedosos y exigentes tanto para el intérprete como para el oyente. Por su parte la primera obra vocal dentro del catálogo oficial de Sánchez-Verdú es *Ofrenda lírica* (1991)¹⁹⁴ donde se exigen varios niveles de emisión vocal, desde el canto tradicional hasta el *parlato* y el recitado.¹⁹⁵

Por su parte la obra que nos ocupa, *Tratado de lágrimas*, fue estrenada en Bilbao el 11 de mayo de 2017 por los mismos intérpretes que estamos estudiando y en poco tiempo ha ido circulando por todo el mundo, comenzando por Lituania en junio del mismo año.

Sánchez-Verdú siempre ha manifestado su interés por las alturas, por las afinaciones lo que le lleva a estudiar y profundizar en la música de otras culturas y de otras épocas, como la edad media y el renacimiento, en el que se utilizaban otros sistemas de afinación. Este hecho explica el interés que tiene por el acordeón mesotónico que le permite acercarse a la

en la nube. Consultado y descargado el 16/01/19]

¹⁹² José María Sánchez-Verdú, «El silencio es el sonido que más miedo da», entrevista sin autor en diario La Razón, cultura, 9 de abril de 2017, disponible en línea en <http://cort.as/-Mj4A> [última consulta el 10/08/19].

¹⁹³ Se trata de *Microludios* (siete estudios de sonoridad para trío de acordeón, viola y guitarra (1995/96). En Germán Gan, «José María Sánchez-Verdú. Catálogo de obras», Artículo en la página web de noticias musicales *El compositor Habla*, ed. Ruth Prieto. <https://bit.ly/2R9FknK> [última consulta 16/01/19]

¹⁹⁴ Obra de 1991 estrenada el 21 de mayo de 1992 en Madrid, Auditorio Tomás Luis de Victoria del Real Conservatorio Superior de Música, por Pilar Jurado (voz), Antonio Ribera (clarinete.), Joaquín Ruiz Arsumendi (violonchelo.) y Ángel Huidobro (piano), I. Sé que esta vida –II. Yo vivía en el lado más sombrío –III. Intermedio instrumental –IV. Me han llamado –V. Permite, Dios mío, sobre texto de Rabindranath Tagore, en la clásica e insuperada traducción de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí.

¹⁹⁵ Germán Gan Quesada, «José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite», *op. cit.*, pág. 6.

música del renacimiento desde la pureza de uno de los sistemas de afinación¹⁹⁶ más utilizados en la época. El propio autor confiesa su intención e interés por completar con otras dos obras una trilogía dedicada a las lamentaciones, es decir con las *lectio II* y *III*¹⁹⁷. Así pues, como vemos la obra utiliza para el texto fragmentos del Libro de las Lamentaciones de Jeremías, un canto de dolor que aparece en la Biblia tras el Libro de Jeremías (Antiguo Testamento) y que solía interpretarse en los oficios de tinieblas (maitines) de Jueves, Viernes y Sábado Santos¹⁹⁸. Las lamentaciones del profeta Jeremías fueron escritas poco después del final del reino de Judá, prestando especial atención a la manera en que fue destruido el templo de Jerusalén, y poniendo un énfasis dramático en las desgracias que se sucedieron durante y después del sitio final al que fue sometida la ciudad y sus habitantes. Éstos sufrieron las penalidades más intensas durante el sitio final de la ciudad, que tuvo lugar durante los años 588-586 a. C., y sobre todo cuando fue destruido el templo en el año 587 a. C.

Durante esos años, sucesivos ataques del ejército caldeo (del reino de Babilonia) fue acabando con la población judía que era asesinada o llevada como esclavos al interior del reino. Sólo los más pobres de entre los pobres eran abandonados a su suerte en el campo o en el desierto. Por eso no sorprende el hecho de que el texto de las Lamentaciones sea una elegía en la que predominan el tono general de tristeza, dolor y desesperación. El libro se compone de cinco poemas o cantos que corresponden con los cinco capítulos de nuestras Biblias modernas¹⁹⁹, siendo el último de ellos, el comienzo de la oración de Jeremías el más hermoso y poético (*Incipit Oratio*). Los primeros cuatro están en un metro típico, el de la qinah hebrea, o elegía²⁰⁰. La qinah, Kinah o Kinnah (en plural Kinnot)²⁰¹ es un poema triste tradicionalmente recitado para llorar la destrucción primera y segunda del Templo de Jerusalén y otras tragedias de la historia judía, tales como las Cruzadas, la expulsión de los judíos de España (Edicto de Expulsión²⁰²) o el Holocausto.

¹⁹⁶ Entrevista radiofónica en “Música viva”, programa de Radio Clásica, Radio Nacional de España, 11/06/2017. Podcast disponible en <https://bit.ly/2rqFLXy> [última consulta/audición 11/05/2019].

¹⁹⁷ Ibid. Minuto 38’30, confirmado además por el compositor en conversación epistolar con el autor [n. del a.]

¹⁹⁸ Esta estructura se alteró en el siglo XVII y pasó a interpretarse en las vísperas o completas del día anterior, siendo así que eran interpretados los Miércoles, Jueves y Viernes Santo. Véase Luisa D. Camacho, «Hieremiae Prophetiae Lamentationes», en *Música Antigua*, revista musical [en línea], febrero de 2013. Disponible en <https://bit.ly/2VfhNDV> [última consulta el 10/05/2019].

¹⁹⁹ Elena G. White, “Lamentaciones de Jeremías”, artículo sin fecha en blog *Contestando tu pregunta* [en línea], disponible en <http://cort.as/-J6hd> [última consulta el 3/06/2019].

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Entrada Kinnot de la Wikipedia [en línea], actualizada en inglés el 1 de junio de 2019, disponible en <http://cort.as/-J6nc> [consultado el 3/06/2019].

²⁰² José Palanca Cabeza, «La expulsión de los judíos», en revista digital *LC Historia*, nº 6, [en línea], s.f., disponible en <http://cort.as/-J6mw> [última consulta el 3/06/2019].

Elena G. White considera que el metro elegíaco a menudo se pierde a causa de las traducciones.²⁰³ Las cinco lamentaciones están compuestas por un número variable de versos que a su vez están encabezados por una serie de palabras cuya inicial recuerdan las palabras del alfabeto hebreo: *Alef–Beth–Guimel–Dalet–He–Wau–Zain–Jet–Tet–Yod–Kaf–Lámed–Mem–Num–Sámeç–Ayin–Pe–Sad–Qof–Res–Sin–Tau*.

Para esta obra Sánchez-Verdú elige los primeros versos correspondientes a las letras Alef, Beth y Guimel de la Lectio I (*Lamentationes* 1, 1-3,5.), cuya traducción mostramos a continuación (entre corchetes erratas o variantes ortográficas con la sugerencia de escritura)

| TEXTO LATINO | TRADUCCIÓN AL CASTELLANO |
|--|---|
| Incipit Lamentatio Hieremiae Prophetae. ALEPH. Quomodo sedet sola civitas plena populo; Facta est quasi vidua domina gentium; princeps provinciarum facta est sub tributo. BETH. Plorans ploravit in nocte, et lacrymae eius [ejus] in maxillis ejus; non est qui consoletur ea[m], ex omnibus caris eius [ejus]; omnes amici eius [ejus] spreverunt eam, et facti sunt ei inimici. GHIMEL. Migravit Judas propter afflictionem et multitudinem servitutis: habitavit inter gentes nec invenit requiem: omnes persecutores eius [ejus] apprehenderunt eam inter angustias. Hierusalem, Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum. | Comienzo de la Lamentación del profeta Jeremías ²⁰⁴ . ALEF. ¡Qué solitaria está la ciudad populosa! Como una viuda ²⁰⁵ quedó la grande entre las naciones; la princesa entre las provincias tiene ahora que pagar tributos. BET. Pasa la noche llorando, le corren las lágrimas por las mejillas. Entre los que la apreciaban ya no hay nadie que la consuele; todos sus aliados la han traicionado, y se han vuelto sus enemigos. GUÍMEL. Judá está desterrada, postrada y en extrema servidumbre. Habita entre extranjeros y no encuentra descanso; sus enemigos lo persiguieron y le dieron alcance entre estrechuras ²⁰⁶ . Jerusalén, Jerusalén, conviértete al Señor, tu Dios. |

Tabla 4: Texto de las lamentaciones y traducción.

²⁰³ Elena G. White, “Lamentaciones de Jeremías...” *vid. sup.*

²⁰⁴ Traducción realizada por el autor de este trabajo sobre las traducciones de las páginas web “La Ermita” (España, 2002-2018) en la dirección <http://www.hispanomozarabe.es/musica/mus-sil11.htm> [consultada el 10/05/2019] y “Biblia católica” disponible en la dirección <https://bit.ly/2DVvxxZ> [consultada el 10/05/2019]

²⁰⁵ Viuda por quedar sin rey, sin templo y sin magistrados, o bien por quedar sin Dios, que es el verdadero esposo del alma, según argumenta San Agustín en el *Psalmo* LV. Citado por Félix Torres Amat, «La sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español». Imprenta de Don Miguel de Burgos, Madrid, 1834. Pág. 159. (ejemplar conservado en la Universidad Complutense de Madrid, s 532403056X).

²⁰⁶ San Francisco de Borja mantiene el término original de *angustias*, tal como aparece en la Vulgata, con el significado de desfiladero o lugar del que es difícil escapar del enemigo, así que he optado por la traducción *estrechuras*. Véase San Francisco de Borja, «Sobre los Trenos o Lamentaciones de Jeremías», Luis Gómez Canseco (ed.), reedición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, Mayo de 2016. Pág. 80.

En las Lamentaciones se habla con gran patetismo del abandono, asedio y destrucción de la otrora amada y esplendorosa ciudad de Jerusalén con un tono extraordinariamente doloroso y desgarrador. Seguramente lo más interesante y asombroso es que la totalidad de las lamentaciones están construidas conformando un acróstico, es decir, que las primeras letras, medias o las últimas forman una palabra u oración que a su vez son las que encabezan cada pasaje²⁰⁷.

La obra consta de cinco frases en los que la textura y densidad musical va creciendo progresiva y sistemáticamente, hasta abarcar varias octavas de dolorosa intensidad sonora, que acaban disipándose en una única nota mantenida, desolada. Hemos de recordar que el parámetro referido a la intensidad es muy importante en la concepción musical de Sánchez-Verdú²⁰⁸ y, tal y como apunta Pedro Ordóñez, sobre todo la *elaboración del silencio como origen del proceso creativo y, obviamente, del receptivo, el punto hacia el que finalmente converge la obra musical*²⁰⁹. Se trata de utilizar el silencio como el vacío en arquitectura, ya que para él *la luz, el espacio y el silencio van todos de la mano. Es una forma de crear espacios de tiempo*²¹⁰.

Y esta obra, como veremos, no es una excepción. Analicemos una a una cada frase:

a) 1ª frase: “*Incipit Lamentatio Hieremiae Prophetarum*”.

De textura monódica e interválica clásica, utilizando exclusivamente los saltos preferidos por Josquin para la obra inspiradora, es decir: 3ª, 4ª y 5ª justa. El ritmo es lento, cuaternario con valores de blanca y redonda, que sólo se modifica en el acento de la palabra *Lamentatio*, para la que utiliza un puntillo (acento duracional) y donde además se alcanza la nota más aguda de la frase, para destacar esa importante palabra.



Fig. 15: cc. 1-7

²⁰⁷ Luisa D. Camacho, «Hieremiae Prophetarum Lamentationes», *op. cit.*

²⁰⁸ Pedro Ordóñez, «La creación musical de Mauricio...», *op. cit.* Pág. 349.

²⁰⁹ *Ibid.* Pág. 433.

²¹⁰ Iñigo Domínguez, «José María Sánchez-Verdú, “El peor oyente...”», *op. cit.*

b) 1ª letra: *ALEPH*.

La primera letra del alfabeto es tratada sobre una única nota en disminuyendo con una lejana respuesta del acordeón sobre la misma nota en registro central de 8 pies (8') sin *cassotto*²¹¹, es decir, sin filtro de armónicos agudos.

Fig. 16: cc. 12-15

c) 2ª frase: “*Quomodo sedet sola civitas plena populo; Facta est quasi vidua domina gentium; princeps provinciarum facta est sub tributo*”.

Esta es la primera sección donde se empieza a sugerir una imitación entre dos voces (una del contratenor y otra de la mano derecha del acordeón). En la partitura aparece la indicación (eco) para el acordeón, lo que manifiesta la intención de resonancia. La imitación es muy imprecisa con pequeñas distorsiones tanto en el ritmo, siempre muy próximo, reflejando el *stretto-fuga* del que ya hemos hablado²¹², como en las alturas. Por primera vez aparecen tresillos, negras con puntillo y corcheas.

Se puede dividir a su vez en tres semifrases, cada una de ellas extraída de una palabra o giro melódico de la partitura renacentista:

Fig. 17: cc. 16-21

²¹¹ Ricardo Llanos e Iñaki Alberdi, «Acordeón para compositores», *op. cit.*, pág. 39.

²¹² John Milsom, «Style and Idea in Josquin's...» *op. cit.*

La primera semifrase está inspirada en la palabra “melancolie” de la primera frase de la voz de contralto (o quinta), pero transportada una tercera menor descendente y respetando la interválica de la semitonía subintelecta:

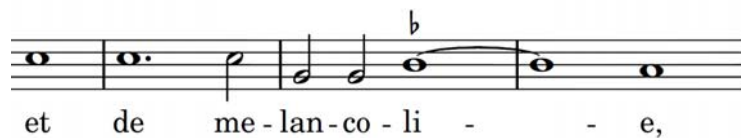


Fig. 18: Quinta voz, Josquin: *Pleine de dueil*, cc: 5-7²¹³

En las otras dos semifrases la imitación se va deshaciendo sutilmente provocando las primeras disonancias de segunda, aunque retorna a la sonoridad arcaica conduciendo las voces hacia una cadencia (o cláusula) sobre una quinta justa vacía.

d) 2ª letra: *BETH*.



La voz incluye una inflexión lastimosa sobre una única nota pero desprotegida, quebrada que es respondida por el eco del acordeón que se proyecta directamente sobre una disonancia de séptima menor (en realidad de 15ª menor, es decir, dos octavas más aguda) apoyada con un registro de 4 pies (4'), casi en el límite más agudo del acordeón sin cassotto, en pianísimo (indicado lo más piano posible). Único adorno de esta segunda letra.

Fig. 19: cc. 39-40²¹⁴

e) 3ª frase: “*Plorans ploravit in nocte, et lacrymae eius [ejus] in maxillis ejus; non est qui consoletur ea[m], ex omnibus caris eius [ejus]; omnes amici eius [ejus] spreverunt eam, et facti sunt ei inimici*”.

Llegada esta frase, que arranca en las mismas notas de la palabra anterior, empiezan a fusionarse elementos arcaizantes, como el aparente recitado de la voz, que realiza una especie de psalmodia ascendente de tono y semitono antes de caer una quinta disminuida y comenzar otra frase más compleja, a partir de “non est qui...” junto a dos registros opuestos y contrastantes del acordeón, que, sobre valores largos, explora sonoridades brillantes en el

²¹³ Idéntico giro melódico que en compases 15-18 sobre las palabras *tousjours multiplie*, en las voces quinta y superius en otros grados.

²¹⁴ Utilizaremos la numeración de la partitura de José María Sánchez-Verdú, aunque en adelante es errónea, ya que ha contado un compás de separación en 38 que no interviene en la numeración, por lo que deberían ser los compases 38 y 39 (N. del A.)

agudo y ahogadas en el registro de ocho pies (8') en las notas Fa, sol y mi a octava baja con sonido de aire de la válvula²¹⁵:

Fig. 20: cc. 42-49

f) 3ª letra: GHIMEL.

La tercera letra también aparece desnuda de acompañamiento pero sin embargo está más

Fig. 21: cc. 88-89

adornada, con un sencillo pero expresivo melisma de tendencia descendente en acelerando y una etérea apoyatura superior en la sílaba *mel.*

g) 4ª frase: “*Migravit Judas propter afflictionem et multitudinem servitutis: habitavit inter gentes nec invenit requiem: omnes persecutores eius [ejus] apprehenderunt eam inter angustias*”.

La frase más compleja de toda la obra por su extensión y por los desarrollos contrapuntísticos, melódicos y rítmicos que sutilmente envuelven el tono solemne del recitado.

Fig. 22: cc. 92-98

²¹⁵ Gorka Hermosa, «Cuaderno de técnica para acordeón. Enseñanzas elementales de música», programación didáctica, disponible en <http://cort.as/-J7S6> [consultado el 3/06/2019]

En la parte central aparecen nítidamente las primeras notas de la estructura polifónica, recordando brevemente el origen *nec in venit* y mutando rítmica y armónicamente en *réquiem*. Este pasaje se convierte en un maravilloso punto de reposo, donde la tensión acumulada se desvanece con las suaves consonancias del ascenso de terceras extraídas de la obra de Josquin. A mi juicio, en este punto la intertextualidad es máxima en su génesis, expresividad y efecto:



Fig. 23: cc. 100-106

h) 5ª frase: *Hierusalem, Hierusalem, convertere ad Dominum, Deum tuum.*

La quinta frase es una transformación de la frase melódica inicial, con variantes interválicas, añadido de apoyaturas y unas desviaciones rítmicas que acentúan el patetismo de la exclamación final sin violencia, sin exageraciones ni sobreactuación: sólo la nota final de la voz con la indicación de *vibratissimo* hace intuir la desolación que pretende infundir el texto. El acordeón va sutilmente doblando en heterofonía las notas de la melodía a la vez que va añadiendo densidades de profundidad abrumadora, como respiraciones descomunales, extremas, a la vez vehementes y extenuadas:

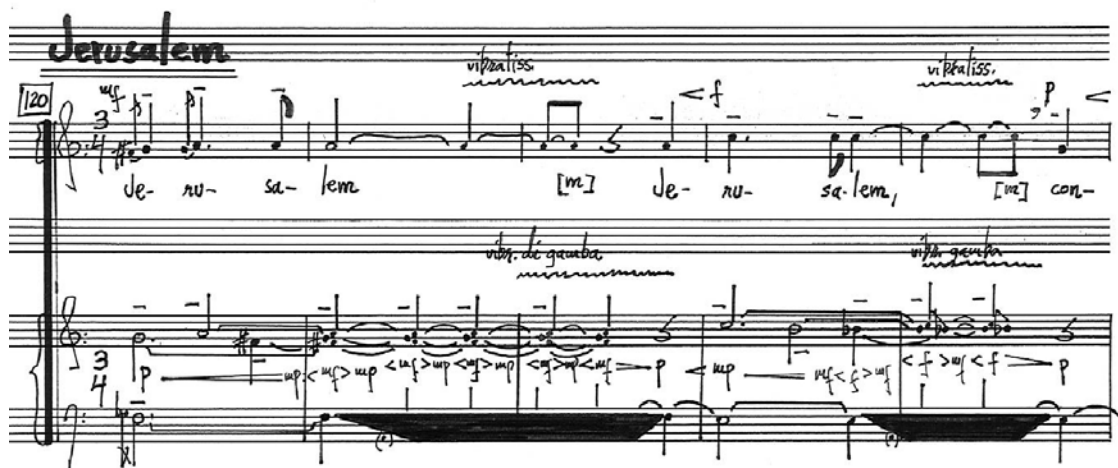


Fig.24: cc. 120-124

Finalmente, tras las palabras *Dominum Deum tuum* la textura se aligera hasta quedar reducida a una sola nota en el registro agudo. Las últimas notas en el sobreagudo del acordeón en pianísimo, son como pequeñas exhalaciones fatigadas, abatidas, tal vez eco de un latido lejano pero que, de alguna manera proporcionan al oyente una calma tranquilizadora, catártica.



Fig. 25: cc. 131-136

La firma sobre la fecha del 3 de marzo de 2017 cierra una partitura manuscrita en la que destacan las indicaciones meticulosas de todos los elementos musicales, que contrasta con la limpieza y claridad del resultado sonoro, sorprendente por su austeridad y por su profunda fuerza expresiva.

IV.2.2. Comparación: *Tratado de Lágrimas frente a Plaine de Dueil*.

La obra *Plaine de dueil* de Josquin ya había sido tratada por Sánchez-Verdú anteriormente en su cuarteto nº 6, titulado así, *Plaine de dueil*, con intención de cercanía sonora y como relación intertextual con la obra renacentista, lo que incluye variar la perspectiva de la representación en diferentes planos o espacios, es decir, jugar con la presencia espacial de los elementos sonoros²¹⁶.

La primera y más evidente similitud entre las obras se percibe ya al comienzo en el pathos doloroso que envuelve ambas obras, aunque por motivos y elementos extramusicales diferentes, y que son el tratamiento del tema del dolor con sobriedad, sin afectaciones, utilizando con maestría unos pocos recursos. En palabras del propio Iñaki Alberdi, el lamento está unido en ambas obras “tanto en el aspecto literario como en el musical, y se ilustra a través de una melodía monofónica que cubre el espacio vacío a modo de llanto”²¹⁷

²¹⁶ José María Sánchez-Verdú, «Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar», Tesis doctoral, Enrique Muñoz Rubio (dir.), UAM departamento de Didáctica y Teoría de la Educación, inédita, leída el 12 de mayo de 2017. Disponible en <https://bit.ly/2LMcvAe> [última consulta el 11/05/2019]

²¹⁷ Iñaki Alberdi, «Carlos Mena e Iñaki Alberdi. Concierto / 9 de junio de 2018», notas al programa del concierto, publicado en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (rabasf.com) [en línea], disponible en <http://cort.as/-LNVQ> [última consulta el 18/07/2019].

Podemos rastrear el uso de motivos melódicos similares entre las dos obras a modo de cita explícita, como es el caso de la tercera menor ascendente seguida de una cuarta descendente:

Josquin:

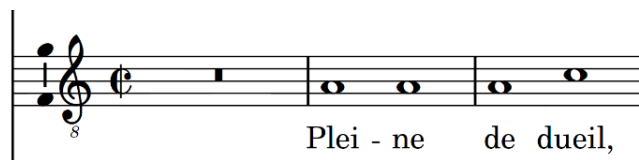


Fig. 26a: cc. 1-3

José María Sánchez-Verdú:



Fig. 26b: cc. 4-6

Otro giro imitado o citado es el salto doble de quinta descendente-ascendente:



Fig. 27a: cc. 46-47



Fig. 27b: cc. 8-11

La primera variante la encontramos en el segundo giro melódico, en la palabra *Jeremiae*, sobre la que el salto de tercera menor de Josquin se transforma en tercera mayor:



Fig. 28: Comparación interválica entre las dos obras.

En cuanto a los procedimientos compositivos podemos observar cómo a la técnica del canon de Josquin, Sánchez-Verdú contrapone la heterofonía sutil, homofónica al principio, pero que pronto se va despegando, aumentando el nivel de disonancia entendida como evolución dispar de las líneas melódicas de canto y acordeón, pero que mantiene la esencia de la persecución de las voces como generadoras de intervalos y efectos que transforma y desarrolla posteriormente con una aparente sencillez genial y con una efectividad notable. El

primer verso termina con un acorde de quinta vacío, tal y como solía ser habitual en las obras medievales y del primer renacimiento.

Contratenor

Acordeón

Fig. 29: cc. 18-21

IV.3. La música de Joan Magrané (Reus, 1988)

El más joven de los cuatro compositores que protagonizan el disco que nos ocupa²¹⁸ recibió sus primeras lecciones de composición de Ramon Humet, en cuyas clases de composición inició el contacto con la música contemporánea. Él mismo comenta que fue una obra de George Benjamin, *At First Light*, la que le impresionó y le animó a seguir por el camino de la composición²¹⁹. Posteriormente estudió en la Escuela Superior de Música de Cataluña (Barcelona) con Agustín Charles, en la Kunst Universität (Graz) con Beat Furrer y en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza (París) con Stefano Gervasoni.

Si observamos su catálogo, cuidadosamente ordenado en su página web,²²⁰ comprobaremos la enorme cantidad de obras encargadas o premiadas por entidades y organizaciones nacionales e internacionales. Su primera obra estrenada fue *Kadosh*, premio Injuve de Composición 2009, en la que un joven Magrané explora el límite “como articulador del discurso, como creador de tensión, de timbre, de imágenes [...] en el horizonte del ruido²²¹. Un espacio de gritos y violencia, cuya respuesta sólo puede ser el silencio más absoluto”²²².

²¹⁸ Biografía disponible en su página personal <https://joanmagrane.com/bio/> [consulta 27/01/19]

²¹⁹ Benjamín G. Rosado, «Diez compositores 10», artículo publicado en El Cultural (elcultural.com [en línea]), revista de actualidad cultural, con edición impresa y en línea, publicado el 18 de marzo de 2011, disponible en <http://cort.as/-LIZK> [consultado el 24/07/19].

²²⁰ Página web personal, catálogo disponible en <https://joanmagrane.com/catalog> [consultado el 24/07/19]

²²¹ Joan Magrané, «Kadosh», descripción de su obra para Creación Injuve 2010, Composición de Música Contemporánea, Instituto de La Juventud, Ministerio de Igualdad, pág. 19, disponible en línea en <http://cort.as/-Llc7> [consultado y descargado el 24/07/19]

²²² Curiosamente, esta afirmación me ha recordado las notas a la edición discográfica de la obra *Elocuencias*

En estos primeros años (con 23 años) reconoce que su música “está inspirada en un 80% en lecturas poéticas y en un 20% en la numerología y el simbolismo”²²³. Dos años después es galardonado en la Primera Convocatoria del Concurso de Composición “Promoción de Estrenos para Jóvenes Compositores”²²⁴, presentando para su estreno en el XXVI Festival de Música Contemporánea de Alicante la obra “*Grabado para Dürer*”, interpretada por la Academia de música contemporánea de la JONDE dirigida por José Antonio Trigueros²²⁵.

También fue galardonado con el Premio Reina Sofía de composición en 2013. Además obtuvo el premio de la Villa Medici en Roma en 2016 y ha sido miembro de la Casa Velázquez en Madrid durante la temporada 2017/2018. Esta temporada 18/19 es compositor residente en La Pedrera (Barcelona) y en Faber (Olot). Además actualmente es el director de Juventudes Musicales de Cataluña²²⁶. Reconoce como muy importantes en su desarrollo como compositor los encuentros con Mauricio Sotelo y Jesús Torres.²²⁷

En su obra encontramos frecuentes referencias poéticas y artísticas que él mismo reconoce, sobre todo desde el entorno del misticismo: desde Ausiàs March, Joan Roís de Corella a Francesc Garriga, Jaume C. Pons Alorda o Pere Gimferrer, y en el caso del arte plástico sus influencias van desde Marià Fortuny hasta Joan Miró, Jaume Plensa o Miquel Barceló. Este tipo de referencias extramusicales las considera cruciales en su proceso creativo y reconoce que siempre parte “de algún impulso de este tipo al empezar a idear una obra”²²⁸.

Así por ejemplo en su obra *Tu solus qui facis mirabilia*, compuesta para la semana de música religiosa de Cuenca 2015, tiene como punto de partida el Libro del Génesis y las

del compositor granadino José García Román, en las que también afirma que el maremagnum de disonancias y caos con el que comienza la obra se conduce hasta la calma, no representada por la consonancia, si no por el silencio. José García Román, «Elocuencias», Disco de vinilo, RCA RL-35335(2), Madrid, 1981. Obra estrenada en 1979 en el Teatro Real de Madrid.

²²³ Joan Magrané, «Kadosh»,... *vid. sup.*

²²⁴ Associació Catalana de Compositors, Boletín de Julio de 2011, disponible en línea en <http://cort.as/-Llfw> [consultado el 24/07/19]

²²⁵ Programa del XXVII Festival de Música de Alicante [en línea], INAEM Ministerio de Cultura, del 16 al 24 de septiembre de 2011, estreno el sábado 17 de septiembre, disponible en <http://cort.as/-Ln5t> [consultado el 25/07/19]

²²⁶ Referencia en artículo sin autor (firmado por admin.), «Joan Magrané, compositor de las Residencias Musicales de La Pedrera», en felipamaneula.com, [en línea], 3 de abril de 2019, disponible en <http://cort.as/-LIW0> [consultado el 24/07/19], y en la página web de la asociación de Joventuts Musicals de Catalunya, cuyo organigrama está disponible en <http://cort.as/-LIXT> [consultado el 24/07/19]

²²⁷ Página sin autor, «Joan Magrané, compositor invitado», Página de la Fundación Orfeo Catalá-Palau de la Música Catalana [en línea], programación 2019/2020, disponible en <http://cort.as/-LNQD> [consultado el 17/07/2019]

²²⁸ Ruth Prieto, «Hablamos con Joan Magrané», entrevista en *El Compositor Habla*, revista musical [en línea], 25 de marzo de 2015, disponible en <http://cort.as/-LMZY> [última consulta el 17/07/2019].

vidrieras de Gustavo Torner²²⁹ en la Catedral de Cuenca, basadas a su vez en el “mito” de la Creación.

Él mismo se reconoce muy próximo a la música del renacimiento encontrando continuas referencias a la música de Josquin Desprez, (como es el caso que nos ocupará en las siguientes páginas), así como a la de Orlando di Lasso y Claudio Monteverdi.

El propio compositor ha referido en varias ocasiones que, en su opinión, para ser un auténtico contemporáneo es necesario ser receptivo a las señales antiguas. En la interesante entrevista para El Compositor Habla ya citada comenta cómo es su método de composición:

“Todos ellos creadores con un gran lazo con la tradición y en las obras de los cuales uno puede percibir una gran unidad en términos de contenido. A partir de aquí lo primero es empezar a esbozar recorridos formales, tímbricos, etc. y poco a poco ir concretizándolos hasta dar con la obra terminada. Eso sí, para mí es absolutamente indispensable el trabajo a mano, papel y lápiz. Me veo incapaz de trabajar directamente ante una pantalla de ordenador. Ponç Pons, poeta menorquín nos dice en su Dillatari: escriure a mà./ Sentir com per la sang/ flueix la tinta [Escribir a mano. Sentir como por la sangre/ fluye la tinta]. Son unos versos que podría perfectamente hacer míos.”²³⁰

Así pues podemos ver cómo el estilo de Joan Magrané tiene como objetivo perseguir la comunicación, la expresividad, tratando de transmitir alguna emoción o sentimiento que el propio autor haya recibido o intuido en algún momento de la creación musical. Este deseo de comunicación encuentra sin embargo unos cauces algo complejos para llegar al gran público poco habituado a un lenguaje tan contemporáneo que sin embargo es muy natural en él dada su intensa y precoz formación. No obstante, admite que trata de alejarse en la medida de lo posible de la *abstracción* de la música de vanguardia, tan necesaria en su momento pero que, en su opinión “acabó dejando de lado la expresividad”²³¹. Es por ello que le gusta tanto por ejemplo Monteverdi, autor en el que encuentra “ese sentido del valor del texto y del significado de la música”²³².

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Ylenia Álvarez, «La música que haces es un reflejo de lo que escuchas», entrevista en Hoyesarte.com, diario de arte en español [en línea], 17/12/2015, disponible en <http://cort.as/-LkUc> [consultado el 24/07/2019].

²³² *Ibid.*

En cuanto al plano formal trata de encontrar un equilibrio entre la fluidez y los grandes arcos románticos de tensión y distensión, buscando “momentos de gran intensidad que marcan el transcurso de la obra”²³³.

También en ese año de 2017 escribe la obra *Faula*²³⁴ (Fábula), para flauta, clarinete, corno inglés, arpa, violín, viola y violonchelo, en la que Joan Magrané experimenta con los ambientes imaginados del universo estético del autor del texto sobre el que se basa, en este caso la novela homónima del poeta mallorquín Jaume C. Pons Alorda, sobre quien ya había trabajado pocos meses antes para su cuarteto de saxos *Estris de llum*²³⁵. En ambos casos el juego de contrastes es lo que hacía más rico e imprevisible el discurso musical, pero en los pasajes contemplativos encontramos más similitudes con la escritura de la obra que estamos estudiando, con sonoridades que han sido descritas por el autor como “desérticos y baldíos, crudos, excesivos por la parte del lirismo o de la expresión intensa y concentrada”²³⁶.

Al igual que pasará con la obra que vamos a analizar, Magrané busca las sutilezas tímbricas que aportan los registros extremos de los instrumentos, en un estilo refinado que recuerda las técnicas de Sciarrino o, en cierto sentido Lachenmann para enfatizar la desolación y abatimiento que expresa el texto, junto con un hábil juego de mutaciones motívic.

IV.3.1. Análisis de *Si en lo mal temps la serena ben canta*

A sugerencia de Iñaki Alberdi, Joan Magrané basará su composición en *Cueurs Desolez* de Josquin, lo que le lleva a buscar una letra que mantenga ese ambiente triste, trágico del desamor, y para ello se valió del texto del poeta, caballero y sacerdote valenciano del siglo XV Joan Roís de Corella²³⁷ (Gandía, 1435 – Valencia, 1497)²³⁸. La elección de este escritor viene motivada por una serie de trabajos en los que estaba envuelto en estas fechas en París

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Obra encargo de la Casa de Velázquez - Academia de Francia en Madrid. Estreno absoluto el 7 de mayo de 2018 en el Museo Reina Sofía de Madrid (Auditorio 400) y posteriormente el 14 de mayo en el Auditorio Marcel Landowski de París y el 17 de mayo en la Villa Médicis de Roma. Véase Matthieu Iandolino (director de comunicación de la Casa de Velázquez), «Compositores de la Casa de Velázquez», nota de prensa del 12 de abril de 2018, [en línea], disponible en pdf en <http://cort.as/-LpQp> [consultado el 25/07/19].

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Biografía en entrada sin autor «Joan Roís de Corella», Diccionario Biográfico español, Real Academia de la Historia [en línea], disponible en <http://cort.as/-LHFY> [consultado el 15/07/19].

²³⁸ Para un estudio del estilo de este poeta ver Tomás Martínez Romero, «La poesía de Joan Roís de Corella, entre el amor y la honestidad», en Juan Casas Rigall i Eva M. Díaz (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, págs. 525-554. Publicación disponible en línea en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://cort.as/-LHH> [consultado el 15/07/19].

y que le llevan a estar muy en contacto tanto con la música de Josquin y Monteverdi²³⁹, como con la obra de los poetas ligados a la corona de Aragón durante el siglo XV. En concreto se sentía fascinado por el gran florecimiento cultural literario que surgió en esa época en torno a esta corona, empezando por Joanot Martorell²⁴⁰ (Gandía 1413 o 1414-1456) y que le llevó hasta autores como Jaume Roig o el mencionado Roís de Corella²⁴¹.

En esta obra se muestra un compositor preocupado por la palabra, por la expresión de cada sílaba, prestando atención de manera casi puntillista al efecto que cada sonido provoca y llevando la retórica musical hasta el extremo de diferenciar cada sílaba con silencios para concentrar la tensión sonora en cada una de ellas. De esta manera el discurso melódico no aparta la atención ni diluye la expresividad que busca en cada consonante y vocal. Se muestra aquí esa intención suya que ha expresado en varias ocasiones: “me siento muy próximo a las ideas “madrigalistas” y del valor del texto y del significado, es un puro goce trabajar literalmente con las palabras”.²⁴²

Para el 3 de junio de 2017 ya tiene terminada la partitura y publica una imagen del manuscrito en su cuenta de Twitter:



Fig. 30: twitter de Joan Magrané anunciando la finalización de la obra.

Además es el mismo día que aparece al final de la edición de la partitura, fechada en París el 3 de junio de 2017, con la indicación de la duración de la obra²⁴³: 6'. Sin embargo aún

²³⁹ En concreto acababa de trabajar las obras *douleur me bat* y *plusieur regretz* como trabajo para el conservatorio en el que trataba de mantener en canon unidas las dos obras. Aquello hizo que se interesara por la música de Josquin.

²⁴⁰ Véase el interesante artículo sobre Joanot Martorell y su obra más famosa en Luis Nicalau D'Olwer, «*Tirant lo Blanc*, examen de algunas cuestiones», en Nueva Revista de Filología Hispánica, Año 15, No. 1/2, enero-Junio, México, 1961, págs. 131-154.

²⁴¹ Datos aportados por Joan Magrané al autor de este trabajo en conversación telefónica.

²⁴² Ruth Prieto, «Hablamos con Joan...», *vid. sup.*

²⁴³ Edición propia de Joan Magrané Figuera, cedida amablemente para este trabajo por el autor. Pla. Onze de setembre, 15, La selva del Camp, 43470 (ES), disponible bajo petición a joan.magrane@yahoo.es y en

tardará un año en ser estrenada, concretamente se presenta junto con las otras piezas el 8 de junio de 2018 en la iglesia Vieja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial²⁴⁴ y al día siguiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁴⁵. De ella, el propio Iñaki Alberdi comenta que:

“Partiendo de manera muy sutil de las primeras notas de la canción *Coeurs desolez des toutes nations* de Josquin des Prés, en el acordeón, la pieza se transforma, con la entrada de la voz, en una suerte de madrigal a través de las imágenes poéticas que dominan la poesía de Joan Roís de Corella, poeta valenciano medieval, llenas de lamentos y con la aparición, al final, de un pájaro. El material principal es la línea de la voz que se metamorfosea tímbricamente (incluso armónicamente formando acordes a partir de ella) con un constante juego de unísonos y trampantojos acústicos con el acordeón”²⁴⁶.

Aunque Joan ya había tenido contacto con otros acordeonistas en París, esta es la primera ocasión en la que escribe para el instrumento, repasando una vez terminada la pieza algunos aspectos de notación con Iñaki Alberdi, principalmente para “universalizar la escritura”²⁴⁷. El trabajo conjunto fue tan satisfactorio que el propio Iñaki le hace otro encargo, esta vez para acordeón solo, *Estramps i espars*²⁴⁸ (*Estramps* significa copla de versos sin rima, y *Espars* versos sueltos sin rima dentro de una copla rimada, ambos se dan exclusivamente en la poesía catalana (aragonesa) medieval, al menos desde el siglo XII²⁴⁹), en el que explora con más ambición unas posibilidades expresivas más agresivas.

De esta forma, en esta obra se busca más el empleo de otras técnicas que extienden más la tímbrica y arrastran la atmósfera de manera más contundente, mientras que, como veremos, en *Si en lo mal temps* domina más el discurso contrapuntístico y melódico con un uso más sutil de la tímbrica, tanto por el ambiente general de tristeza como por la idoneidad de acompañamiento a la voz llena de expresividad y delicadeza de Carlos Mena. Así pues, podemos considerar esta obra como un punto de partida en el catálogo de obras para acordeón

www.joanmagrane.com

²⁴⁴ Temporada Musical 2018, Patrimonio Musical, Iglesia Vieja, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, II Ciclo Música y literatura, pág. 13. Agenda completa disponible en línea en <http://cort.as/-LNUZ> [consultado el 18/07/2019]

²⁴⁵ Iñaki Alberdi, «Carlos Mena e Iñaki Alberdi...», *vid. sup.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Conversación telefónica con el autor del trabajo, 25/07/2019.

²⁴⁸ Estrenada antes, el 21 de octubre de 2017, disponible en Canal de Joan Magrané Figuera, «MAGRANÉ, *Estramps i espars* (2017)», subido el 28 de mayo de 2018, disponible en <http://cort.as/-LIQH> [consultado el 24/07/19].

²⁴⁹ Josep Pujol, «Els versos estramps a la lírica catalana mediaval», en *Llengua i Literatura*, nº 3, 1988-89, artículo disponible en línea en <http://cort.as/-LrgH> [consultado el 25/07/19].

de Joan Magrané, como la citada *Estramps* o la más reciente *L'inattendu*²⁵⁰ (de 2018) en el que indaga la interesante y novedosa suma de un acordeón y una viola da gamba. La letra utilizada es la versión catalana que reproducimos a continuación (entre corchetes la acentuación original con las variantes en valenciano original no utilizadas):

| Original | traducción ²⁵¹ |
|--|--|
| Si en lo mal temps la serena be [bé] canta, io dec cantar, puix dolor me turmenta en tant extrem, que ma pensa es [és] contenta de presta mort; de tot l'altre s'espanta. | Si en el mal tiempo la sirena canta, yo he de cantar, pues el dolor me atormenta tanto, que le alegra a mi pensamiento una muerte pronta, y lo demás le aterra. |
| Més [Mas], si voleu que davall vostra manta muira prop vós, hauran fi mes dolors: seré l'ocell que en llit ple d' [de] odors mor, ja content de sa vida ser tanta. | Mas si queréis que bajo vuestro manto muera cerca de vos, acabarán mis dolores: Seré el pájaro que en lecho oloroso muere, contento de haber vivido tanto. |

Tabla 5: texto y traducción de *Si en lo mal temps*.

Como vemos, se mantiene el ambiente trágico, de lamento de amor, en la línea de las otras piezas del proyecto y sobretodo en la línea de la obra que sirve de modelo inspirador *Cueurs desolez*.

El texto tiene dos estrofas de cuatro versos endecasílabos (cuarteto) con rima abba acca, aunque en la pieza musical se observan tres partes diferenciadas por el cambio de tempo, constituyendo una estructura ternaria ABA': Tempo I° (negra=48-52, *flexibile*), Calmo (negra=42), Tempo I°.

La obra comienza a crecer a partir de un único sonido que busca el mismo giro del lamento josquiniano, es decir, un ascenso y descenso de semitono, pero que al primer intento sólo logra un ligero y doliente vibrato hacia el cuarto de tono inferior. Ese suave gemido es similar en concepto al suspiro de Manhein deconstruido, y creo que trata de provocar ese mismo desasosiego en el oyente para transmitir toda la angustia y desolación de la letra, con abatimiento literal del propio sonido:

²⁵⁰ Grabada por Radio France para Creation Mondiales en mayo de 2019, Joan Magrané Figuera Cuenta de SoundCloud, subida el 01/07/2019, disponible en <http://cort.as/-LqKn> [consultado el 25/07/19].

²⁵¹ Traducción del propio Joan Magrané para la edición del disco de Iñaki Alberdi y Carlos Mena, «Cueurs desolez», IBS Classical, Granada, 2019, n° cat. IB592019, libreto, pág. 17.

Fig. 31: cc. 1-2

En el segundo intento sí arranca el movimiento melódico completo pero pronto se va desarrollando sutilmente en varias direcciones:

Fig. 32: cc 3-5

La obra comienza vocalmente con una melodía sobre la escala hexátónica que va añadiendo sonidos poco a poco primero a distancias de cuartos de tono, como gemidos o suspiros y después los semitonos restantes. Señalamos los sonidos añadidos a la escala en los primeros 8 compases y observamos también esa especie de estructura ternaria de la melodía sobre la primera frase en la que se aprecia cierta rima musical: aba' pivotando sobre do sostenido:

Fig. 33: cc. 12-19.

En la obra encontramos de manera recurrente algunos intervallos que Joan Magrané utiliza como motivos generadores y que otorgan homogeneidad y coherencia a la composición, como son las segundas descendentes menores y de cuarto de tono, como ya se ha comentado.

Sin ánimo de ser sistemático veamos algunos ejemplos de ese “suspiro” de cuarto de tono descendente:

cc. 22-23, cc. 47- 48 c. 50 y cc. 70-71

p *mp* *p* *pp* *p*

io — dec — man — — — — ta — — — — ra — — — — se — — — — ré — — — — l'o —

Fig. 34: ejemplos de descensos (suspiros de cuarto de tono)

También encontramos frecuentemente finales de palabra envueltas en un salto casi siempre ascendentes, a modo de pregunta o indagación que van desde la cuarta justa hasta la quinta aumentada y que también suelen estar enmarcado por un movimiento opuesto de semitono o cuarto de tono:

c. 31 c. 35 cc. 45-46

mp *p* *pp* *p* *pp* *tenero pp* *f*

pen-sa — con - ten - - si — vo-leu — — — — que — — — — da-vall

cc. 50-51 cc. 74-75 cc. 81-82

pp *p* *pp* *tenero pp* *f*

prop — — — — vós, — d'o - - dors — — — — ser — — — — tan -

Fig. 35. Ejemplos de salto de quinta.

Igualmente encontramos en la obra efectos de retórica musical, como los efectos mencionados de suspiros o las palabras entrecortadas con silencios entre las sílabas para acentuar la desolación. Además podemos señalar al menos cuatro interesantes efectos de retórica en la partitura:

1.-El trémolo en la palabra “dolor” la primera vez que aparece, junto con el tremolando del acordeón, acompañando ese temblor, es un dolor que atormenta, un efecto que recuerda al Monteverdi del Combattimento de Tancredo²⁵²:

²⁵² Roger Benedict, «Tremolo technique for violin and viola, practical guidance to help you develop a faultless repeated-not technique for dramatic or transcendent playing» *The Strad*, 122, 1450, págs. 76-79, citado por M. Carmen Antequera, «Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español», tesis doctoral, Teresa Cascudo (dir.), Universidad de La Rioja, Servicio de publicaciones, 2015, pág. 146.

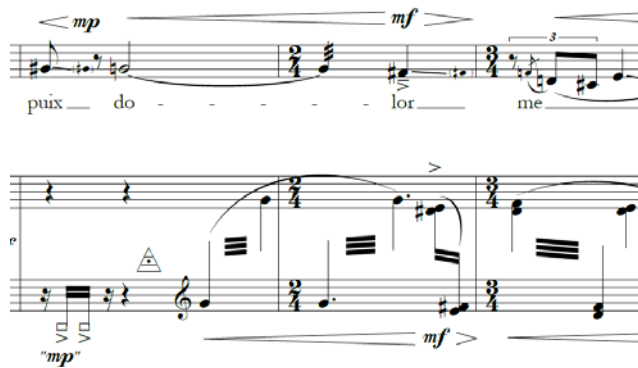


Fig. 36: cc. 25-26

2.- el corte terrible y seco sobre la palabra *mort* (muerte), con el tremolando en el acordeón:

Fig. 37: cc. 36-38

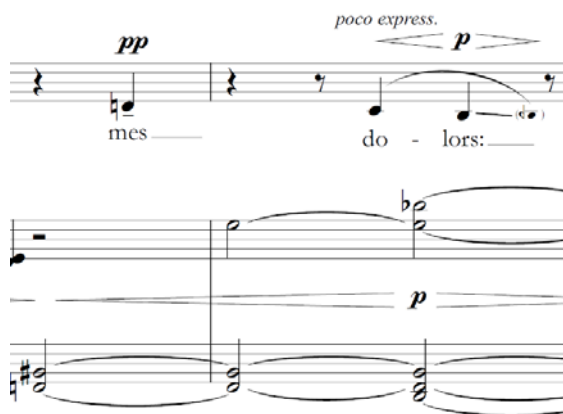


Fig. 38: cc. 54-55

4.- encontramos el efecto contrario, un ascenso (Anábasis), en los compases finales sobre el texto “he vivido tanto” acompañado de un ligero trémolo del acordeón, que el propio Iñaki Alberdi identifica como un pájaro²⁵³ que levanta el vuelo:



Fig. 39: cc. 81-85.



3.- el descenso (catábasis) sobre la palabra “dolors” la segunda vez que aparece, pero esta vez acompañada de un amplio y luminoso acorde mantenido en pianísimo por el acordeón, son los dolores que terminan con la muerte. Con ella se alcanza la nota más grave de toda la composición.

²⁵³ Iñaki Alberdi, «Carlos Mena e Iñaki Alberdi. Concierto / 9 de junio de 2018», programa del concierto... *vid sup.*

Comparación con *Cueurs desolez*

Como hemos visto, encontramos lógicas similitudes entre una obra y otra, habida cuenta de la inspiración que la atribuida a Josquin ha tenido sobre la de Joan Magrané. A modo de resumen encontramos analogías en:

1. El ambiente general de la obra, de profunda tristeza, abatimiento y desconsuelo.
2. La concepción polifónica de las dos obras, con especial atención a la parte vocal-textual, y la utilización de retórica musical.
3. El uso de la repetición con fines expresivos y estructurales.
4. El uso silábico del texto, con apenas melismas.
5. El motivo melódico inicial de ascenso y descenso de semitono sobre la misma altura (si-do-si) pero encubierto bajo un tratamiento tímbrico y textural esencialmente diferente:

Si en lo mal temps:

The image shows a musical score for 'Si en lo mal temps'. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, starting with a rest and then a melodic phrase marked 'dolce' and 'pp'. The lower staff is an instrumental line in bass clef, starting with a rest and then a melodic phrase marked 'p' and 'mp'. Three green arrows point from the instrumental line to the 'Cueurs desolez' score below.

Fig 40: cc. 3-5

Cueurs desolez:

The image shows a musical score for 'Cueurs desolez'. It consists of a single staff in treble clef. The text 'Coeurs dé - so - lés' is written below the staff. The melody is a simple sequence of notes: C4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Fig. 41: cc. 1-3

V. CONSIDERACIONES FINALES: CONCLUSIONES

Nos habíamos propuestos dos objetivos principales en nuestro trabajo. El primero de ellos tenía como línea de investigación el análisis de las obras creadas para la gira de conciertos de Iñaki Alberdi y Carlos Mena, realizando un estudio comparativo con las obras renacentistas en las que estaban inspiradas. Consideramos que este objetivo ha sido alcanzado con el estudio cotejado de dos de las obras, entendemos que significativas, de las creadas para esta gira. En nuestro análisis hemos comprobado las diferencias de interpretación e inspiración y también las analogías en cuanto a las cualidades estéticas plasmadas en las obras encargadas. En cuanto a las similitudes y a modo de resumen diremos que dichos aspectos puestos de relieve han sido entre otros la cita temática e interválica, la elección de textos de similar ambiente emocional, la imitación contrapuntística, la importancia de la palabra y la retórica musical, los giros motivicos con intención expresiva o el uso de cadencias arcaizantes.

En relación con este objetivo estarían los otros dos objetivos secundarios con los que nos hemos propuesto situarlas dentro del marco compositivo de los cuatro autores, relacionándolas con el resto de su producción y con el contexto compositivo español contemporáneo.

Esa ha sido nuestra tarea en el estudio de la música de los dos autores escogidos por su representatividad al relacionar la obra con el resto de su creación, es decir, hemos estudiado el estilo, la evolución, y la relación de las obras con el momento actual de cada compositor y con las otras obras anteriores en su catálogo mostrando las diferencias propias de la evolución, maduración o simplemente cambio de circunstancias en cada compositor.

En cuanto al campo expresivo que se abre con este catálogo de composiciones y al no haber otras obras para esta formación de acordeón y contratenor, creo que se ha iniciado una nueva combinación instrumental que ofrece un campo novedoso y motivador para los compositores y que se nutrirá de nuevas obras que ya tendrán irremediabilmente estas cuatro como modelos a continuar.

En el sentido tímbrico, el impacto de estas cuatro obras no se puede valorar aún hasta ver el alcance de su propuesta artística, aunque estilísticamente si hemos podido comparar con otras obras que tienen como modelos obras de estilo y lenguajes históricamente anteriores.

Para la consecución de nuestro segundo objetivo secundario, hemos intentado sumergirnos mediante nuestros análisis y entrevistas en la mente creativa de los cuatro compositores averiguando de qué modo encuentran inspiración, motivación e impulso para realizar una composición, en este caso basadas en otras obras muy anteriores, con un lenguaje muy diferente, pero con la misma intención expresiva y el mismo sentido del orden sonoro.

Además cada compositor ha escogido un texto nuevo para la creación, lo que también nos ha permitido conocer sus gustos personales, sus influencias extramusicales y sus planteamientos expresivos a partir de un modelo en todos los casos muy similar. Personalmente considero que este objetivo ha sido uno de los que más me ha motivado a realizar este trabajo pues me ha parecido apasionante tratar de entender la génesis artística.

Finalmente, el segundo objetivo principal de nuestro trabajo que consistía en cuantificar y valorar la actividad artística de Iñaki Alberdi y Carlos Mena y su importancia en cuanto copartícipes como inspiradores y dedicatarios de una nueva producción musical, ha supuesto un logro inesperado y se ha convertido sin pretenderlo en un cumplido catálogo de obras generadas por Iñaki Alberdi que deberá ir completándose a medida que pasen los años ya que la intensa actividad de estos dos artistas no deja de acrecentar el número de obras dedicadas y estrenadas por ellos, abriendo con ello un sugerente campo de estudio para futuros trabajos.

Granada, a 15 de septiembre de 2019

VI. BIBLIOGRAFÍA.

VI.1. Artículos de divulgación y prensa:

ALGORA AGUILAR, ESTEBAN: «El acordeón en la España del siglo XIX». Vol. 14, 2 (junio 2001), Núm. 46. Págs. 63-103 (Art.) artículo disponible en <https://bit.ly/2RZ6aUh> [consultado el 15/01/2019]

CALERO, LUIS: «Contratenores», artículo en *TodOpera*, revista musical, [en línea], 15 de diciembre de 2008, disponible en <https://bit.ly/2FktsNh> [Consultado el 18/03/2019].

LLANOS, RICARDO e IÑAKI ALBERDI: «¿Acordeón...?», en *Música y educación*, Vol. 12, 3 (octubre 1999), núm. 39. Págs. 63-80

GAN QUESADA, GERMÁN: «José María Sánchez-Verdú. Catálogo de obras», Artículo en la página web de noticias musicales *El compositor Habla*, ed. Ruth Prieto. <https://bit.ly/2R9FknK> [última consulta 16/01/19]

_____ : «José María Sánchez Verdú: Alqibla», entrada del registro del centro de documentación musical de Andalucía. <https://bit.ly/2S6TTgo> [última consulta 16/01/19].

_____ : «José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite», libreto del 22 Festival de música de Canarias, Las Palmas, 2006, disponible en <https://bit.ly/2TaNttU> [consultado 7/12/18], el mismo artículo se encuentra también en *Taller Sonoro* (actualmente *Espacio Sonoro*) n° 12, enero 2007, <https://bit.ly/2sL7g7y> [página desaparecida pero artículos aún en la nube. Última consulta 16/01/19].

GONZÁLEZ-BARBA, ANDRÉS: «Taller sonoro estrena en Granada y Sevilla Tres miradas sobre Machaut», reseña de prensa, *ABC*, Sevilla, 1 de junio de 2006, disponible en <https://bit.ly/2XNfwT9> [consultado el 09/03/2019].

PÉREZ CASTILLO, BELÉN: «Jesús Torres: La entrega secreta», *Sibila*, *Revista de Arte, Música y Literatura*, n° 38, 2012, págs. 49-51, disponible en <https://bit.ly/2Hots1F> [última consulta 27/12/18].

RAMOS MARTÍNEZ, JAVIER: «El Acordeón. Origen y evolución», artículo en *Revista de Folklore* n° 173 (1995), Fundación Joaquín Díaz, revista completa disponible en *Cervantes Virtual* <http://cort.as/-MjtE> y artículo en <https://bit.ly/2CCAoCI> [consultados ambos el 15/01/2019].

RIPOLL, JOSÉ RAMÓN: «Jesús Torres en un Concierto», en El Rinconete, artículo publicado en Centro Virtual Cervantes, 7 de noviembre, 2011, disponible en <https://bit.ly/2RHGTyw> [última consulta 21/01/19].

ROSADO, BENJAMÍN G.: «Diez compositores 10», artículo publicado en *El Cultural* (elcultural.com [en línea]), revista de actualidad cultural, con edición impresa y en línea, publicado el 18 de marzo de 2011, disponible en <http://cort.as/-LIZK> [consultado el 24/07/19].

SAZ, OSCAR DEL: «El merecido año de Carlos Mena», crítica en *Codalario*, 2017. Disponible en <https://bit.ly/2CoUWPG> [consulta 20/03/2019].

SERRACANTA, FRANCESC: «Historia de la sinfonía: Joan Guinjoan», página web de divulgación musical, s/f, disponible en <http://cort.as/-IRkT> [consultado el 20/05/2019].

VI.2. Entrevistas

Agencia EFE: «Carlos Mena, “el repertorio de música antigua española se está pudriendo”», entrevista en *La opinión*, El correo de Zamora [en línea], 22 de diciembre de 2008, disponible en <http://cort.as/-Ipd3> [consultado el 28/06/2019].

ALFARO, MARÍA: «Jesús Torres, *Proteus*: entrevistamos al compositor», entrevista realizada en el blog de Daniel Martin-Mallets, disponible en <https://bit.ly/2RnxQxq> [Consultado el 28/01/19].

ÁLVAREZ, YLENIA: «Lo especial del acordeón reside en sus capacidades», entrevista en *Hoyesarte.com*, diario de arte [en línea] 22/08/2014, disponible en <https://bit.ly/2FGcxGh> [consultado el 12/12/18].

_____ : «La música que haces es un reflejo de lo que escuchas», entrevista en *Hoyesarte.com*, diario de arte en español [en línea], 17/12/2015, disponible en <http://cort.as/-LkUc> [consultado el 21/07/2019].

BLARDONY, SERGIO: «Conversando con... Iñaki Alberdi», en revista On-line de música y arte sonoro *Sul ponticello* nº5, diciembre de 2009, reeditada en II época, nº 118, diciembre de 2013. Disponible en línea en <https://bit.ly/2VygIY0> [última consulta el 18/05/2019].

CABRAL, ISMAEL G.: «Sánchez-Verdú, 'Memoria del Blanco'. Estreno», reseña del 25 de noviembre de 2003 en el blog *Chorro de luz*, disponible en <https://bit.ly/2QbU3Q4> [última consulta el 18/05/2019].

CABRERA, ELENA: «Alemania rescata a la cultura española en Villa Concordia», Sección de Cultura, diario *El Confidencial* [en línea], 16 de marzo de 2014, disponible en <http://cort.as/-M1JB> [consultado el 28/07/19].

CANO, MARIA JOSÉ: «Iñaki Alberdi, acordeonista», entrevista en *diariovasco.com*, San Sebastián, 29 de junio de 2018, disponible en <https://bit.ly/2RGnzBJ> [consultado 7/12/18].

_____ : «Carlos Mena, contratenor, “Pienso que mi voz es sincera, con sus defectos y virtudes”», *Diario Vasco*, San Sebastián, 6 de marzo de 2004, pág. 68, disponible en <http://cort.as/-MP5C> [consultado el 04/08/19].

CHAMIZO, MIKEL: «El acordeón es el instrumento más relevante de lo que llevamos del siglo XXI», entrevista en *Gara*, 27/07/2014, disponible en <https://bit.ly/2T4vjKs> [consultado el 12/12/18].

_____ : «Gabriel Erkoreka: Más que para percusión, ‘Zuhaitz’ es un concierto para Kalakan y orquesta», *Gara*, Bilbao, 16/3/2016, [en línea], disponible en <https://bit.ly/2HnoQJg> [última consulta 20/01/19].

CNMD presenta el X ciclo de Música Actual de Badajoz, en *Docenotas*, disponible en <https://bit.ly/2RZUQqP> [última consulta 20/01/19].

DOMÍNGUEZ, IÑIGO: «José María Sánchez-Verdú, “El peor oyente para mi música es el típico melómano”», entrevista en *Jot Down*, Contemporary culture magazine [en línea], febrero de 2018, disponible en <http://cort.as/-IizA> [última consulta el 28/07/19].

IBERNI, LUIS G.: «No aspiro a tener millones de oyentes», entrevista a Jesús Torres en *El Cultural*, 3 de marzo de 2005, disponible en <https://bit.ly/2Hzzlt1> [consulta 28/01/19].

INSTITUT RAMON LLUL: «Joan Magrané: “La creación musical es un diálogo cultural constante con otras disciplinas artísticas”» entrevista sin autor, Barcelona, 6 de marzo de 2014, disponible en <https://bit.ly/2MxCSHb> [consulta 27/01/19].

IRIZO, CAMILO: entrevista a José Manuel López López, Revista electrónica *Taller sonoro*, Cádiz, 27 de mayo de 2004, disponible en <https://bit.ly/2CaRcBw> [consulta el 09/03/2019].

KARLIN, DAVID y ALISON (dir.): «Mes del Barroco: Carlos Mena», entrevista en *Bachtrack*, buscador de eventos y crítica de música clásica, [en línea], 30 de septiembre de 2015, disponible en <https://bit.ly/2F30mR2> [última consulta el 15/03/2019].

LUCAS, JUAN: «Iñaki Alberdi: Me gusta que el acordeón esté pegado a mi cuerpo», entrevista en *Scherzo* revista de música, año 32, nº 324, 2016, págs. 38-41, disponible en Dialnet <https://bit.ly/2sEYvMw> [consultado 7/12/18].

MARTÍNEZ, ALEJANDRO: «José María Sánchez-Verdú, compositor: “En España la cultura sigue supeditada a la política”», entrevista en Revista Musical *Codalarío*, 1 de junio de 2015 [en línea], disponible en <http://cort.as/-Lw2V> [consultado el 26/07/19]

ORMAZABAL, MIKEL: «Gabriel Erkoreka compositor "El País Vasco es un territorio musical muy fértil"», entrevista para El País, San Sebastián, 27 de mayo de 1998.

PRIETO, RUTH: «Villa Concordia, una iniciativa extraordinaria», Revista digital *El Compositor Habla* [en línea], 14 de enero de 2015, disponible en <http://cort.as/-M1Q9> [consultado el 28/07/19].

_____ : «Hablamos con Joan Magrané», entrevista en *El Compositor Habla*, revista musical [en línea], 25 de marzo de 2015, disponible en <http://cort.as/-LMZY> [última consulta el 17/07/2019].

SÁNCHEZ-VERDÚ, JOSÉ MARÍA: «El silencio es el sonido que más miedo da», entrevista sin autor en diario La Razón, cultura, 9 de abril de 2017, disponible en línea en <http://cort.as/-Mj4A> [última consulta el 10/08/19].

S/A: «Joan Magrané, compositor de las Residencias Musicales de La Pedrera», en *felipamaneula.com*, [en línea], 3 de abril de 2019, disponible en <http://cort.as/-LIW0> [consultado el 24/07/19].

SANDOVAL, EVA: entrevista radiofónica a Joan Magrané, podcast RTVE programa *Música Viva*, con motivo del estreno de “Swing” disponible en <https://bit.ly/2sLyqve> [consultado el 27/01/19].

TORRICO, EDUARDO: «Carlos Mena: “soy muy curioso y nunca me cierro a nada”», entrevista en *Scherzo*, revista de música, año 29, nº 296, mayo de 2014

YAÑEZ, PACO: entrevista a José María Sánchez-Verdú en *Mundolásio.com*, 30 de enero de 2007, disponible en <https://bit.ly/2Th3pe4> [consultado el 4/01/19]

VI.3. Artículos especializados y de análisis

ADORNO, THEODOR W.: «Zum probleme der musikalischen Analyse», conferencia ofrecida en febrero de 1969 en la Hochschule für Musik un Darstellende Kunst, Frankfurt. Publicada en *Music Analysys* vol. 1, nº 2, 1982, págs. 169-187 (versión inglesa) y traducida al español como «Sobre el problema del análisis musical», *Revista Quodlibet*, nº 13, Universidad de Alcalá, 1999, págs. 106-119.

BENAVIDES GARCÍA, VALENTÍN: «Paisajes del placer y de la culpa. La huella de Mahler en la obra de José María Sánchez-Verdú», (Versión preliminar en IX congreso Nacional de SEdeM, Madrid, 16-19 de noviembre de 2016). Artículo completo en *Revista De Musicología*, vol. 41, no. 1, 2018, pp. 235–260. JSTOR, www.jstor.org/stable/26452318 [última consulta 16/01/19].

BEARDSLEY, MONROE C.: «Aesthetics. Problems in the Theory of Criticism», Harcourt, Brace & World, Inc., Ney York, 1958.

BURKHOLDER, J. PETER: «The uses of Existing Music, Musical Borrowing as a Field», *Notes*, 50, nº 3, 1994, págs. 851-870.

CAMACHO, LUISA D.: «Hieremiae Prophetae Lamentationes», en *Música Antigua*, revista musical [en línea], febrero de 2013, disponible en <https://bit.ly/2VfhNDV> [última consulta el 10/05/2019].

CASTAÑO, ANGEL LUIS: «Ensayo monográfico sobre el acordeón», en Julio Jiménez Gil, *250 acordeonistas de Castilla-La Mancha*, Junta de Castilla-La Mancha, 2010.

CRISTIÁ, CINTIA: «Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI, Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino», en *Trans revista transcultural de música* [en línea], nº16, 2012, disponible en <http://cort.as/-Igv3>.

D'OLWER, LUIS NICALAU: «*Tirant lo Blanc*, examen de algunas cuestiones», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 15, No. 1/2, enero-Junio, México, 1961, págs. 131-154.

DOE, PAUL: «Tallis's 'Spem in Alium' and the Elizabethan Respond-Motet» *Music & Letters*, vol. 51, no. 1, 1970, págs. 1–14. JSTOR, www.jstor.org/stable/733191 [consultado el 3/08/19]

DURÁN-TRUJILLO, ARIEL: «La voz del Contratenor como Artefacto cultural y su función articuladora de los roles de género en la performance musical vocal, estudio de casos en Santiago de Chile», Pontificia Universidad Católica de Chile, 2017, disponible en <https://bit.ly/2Fj9BOc> [última consulta 18/03/2019].

ELIZONDO LARREINA, MAITE: «La voz de contratenor», artículo en *La voz de la experiencia*, revista mensual de la Universidad del País Vasco en Álava, n° 29, enero de 2018.

ETCHARRY, STÉPHAN: «Contexto, texto e intertexto en *Le Chevalier imaginaire* (1984-1986). Ópera de Philippe Fénelon», en *Littérature, langages et arts; rencontres et création*, Dominique Bonnet y otros (Coor.), Universidad de Reims (Francia), 2007, disponible en Dialnet <https://bit.ly/2FFPqLS> [consultado el 20/01/19].

GAN QUESADA, GERMÁN: «José María Sánchez-Verdú, Músicas del límite», en Taller Sonoro (actualmente Espacio Sonoro) n° 12, enero 2007, <https://bit.ly/2sL7g7y> [página desaparecida pero artículos aún en la nube. Consultado y descargado el 16/01/19].

KRAKENBERGER, JUAN: “Guillaume de Machaut y la música contemporánea”, en revista *Mundoclásico.com*, 28 de junio de 2006, disponible en <https://bit.ly/2STPwBE> [revisado el 08/03/2019].

LISSA, ZOFIA: «Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats», *Die Musikforschung*, 19/4, 1966, págs. 364-378.

LLANOS-VÁZQUEZ, RICARDO e IÑAKI ALBERDI: «Acordeón para compositores», en *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, ISSN 0214-4786, Año n° 13, 2, n° 42, 2000, págs. 37-84.

LLANOS-VÁZQUEZ, RICARDO y otros: «El efecto “Pitch bending” en el acordeón», conferencias ofrecidas en IV Congreso Ibero-Americano de Acústica, IV Congreso Ibérico De Acústica, XXXV Congreso Español De Acústica, Tecniacústica 2004, European Acoustics Symposium, Guimarães (Portugal), (Septiembre 2004) y Acoustics’08, Paris, France (June 29 – July 4, 2008), disponible en <https://bit.ly/2Mmv3E4> [consultado el 15/01/2019].

LÓPEZ CANO, RUBÉN: «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual», *Cuicuilco*, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, México, 2002, p. 0.

LÓPEZ CANO, RUBÉN: «Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global», *NASSARRE: Revista Aragonesa de musicología*, XXI, Instituto Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2005, págs. 59-76.

MANCHEÑO DELGADO, MIRIAM: «Intertextualidad y música para piano en España en la segunda mitad del siglo XX», en “Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques”, Begoña Lolo y Adela Presas (eds.), *Revista de la Sociedad Española de Musicología*, Madrid, 2018, págs. 1607-1625

MARÍN LÓPEZ, JAVIER: «Intertextualidad y musicología», Editorial de la *Revista de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM)*, vol. 41, núm. 1, Madrid, 2018, págs. 11-16.

MOLINO, JEAN: «El hecho musical y la semiología de la música», publicado en francés como “Fait musical et sémiologie de la musique”, en *Musique en jeu*, no. 17, enero de 1995, pp. 35-62; en una versión en inglés de J. A. Underwood, como “Musical fact and the semiology of music”, en *Music analysis*, vol. 9, no. 2 (1990), pp. 105-156. Traducción de Juan Carlos Zamora.

_____ : «Analiser», en *Analyse Musicale*, 3er trimestre, nº16, 1989, págs. 11-13.

MONTES DONCEL, ROSA EUGENIA y MARÍA JOSÉ REBOLLO ÁVALOS: «La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico», *Alfinge*, revista de filología, nº 18, 2006, págs. 157-180.

NAGORE, MARÍA: «El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica», en *Músicas al Sur* 1, Universidad Complutense de Madrid, Enero 2004, Dir: <https://bit.ly/1zvmnNT> [Consultado el 11/01/19]

NOMMICK, YVAN, NOMMICK: «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», en *Revista de musicología*. Vol. XXVIII, Nº 1, págs. 792-807 Madrid, 2005, en <https://bit.ly/2R4uv6o> [última consulta 20/01/19]

NÚÑEZ GONZÁLEZ, JESÚS: «Duduk I de Gabriel Erkoreka», *MINAIII*, revista semestral del Real Conservatorio Profesional de Música “Manuel de Falla”, Cádiz, ed. por la Junta de Andalucía. Año VI, nº 10, Mayo de 2014. págs. 26-29. Disponible en <https://bit.ly/2Mmi19u> [última consulta 20/01/19]

OUVRARD, JEAN-PIERRE: «Josquin Desprez et ses contemporains, de l'écrit au sonore. Guide pratique d'interprétation», Centro de estudios polifónicos y corales de París, Editions Actes Sud, Arles, 1986.

PALANCA CABEZA, JOSÉ: «La expulsión de los judíos», en revista digital LC Historia, nº 6, [en línea], s.f., disponible en <http://cort.as/-J6mw> [última consulta el 3/06/2019].

PERANDONES, MIRIAM: «Los usos intertextuales en las obras homónimas sobre «Madre, la mi madre» de tres compositores españoles de distintas generaciones musicales», *Artifara*, Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas, ISSN-e 1594-378X, Nº. Extra 13, Universidad de Torino, 2013, disponible en <https://bit.ly/2CwWyX0> [consultado el 22/03/2019].

PUJOL, JOSEP: «Els versos estramps a la lírica catalana mediaval», en *Llengua i Literatura*, nº 3, 1988-89, artículo disponible en línea en <http://cort.as/-LrgH> [consultado el 25/07/19].

RAVEL, MAURICE: «Les Polonaises, les Nocturnes, les Impromptus, la Barcarolle. Impressions» [en francés], publicado parcialmente en *Le Courier musical*, año XIII, París, 1 de enero de 1910.

RITTER, AUGUST GOTTFRIED: «Zur Geschichte des Orgelspiels», Leipzig, 1884.

RODRÍGUEZ, ANTONIO F.: «Dialogando con la teoría componencial de Teresa Amabile», en *Comprender y evaluar la creatividad*, Verónica Violant y Saturnino de la Torre (Coord.), Vol. 1, 2005.

SÁNCHEZ MORA, ALEXÁNDER: «Las lamentaciones de jeremías y la reconquista de Talamanca. La parodia de un intertexto bíblico en una novela bananera», *Revista Káñina* [en línea] 2007, XXXI, disponible en <https://bit.ly/2JDMnFn>, ISSN 0378-0473, [Consultado el 11/05/2019].

SÁNCHEZ-VERDÚ, JOSÉ MARÍA: «Estudios sobre la presencia del canto gregoriano en la composición musical actual a través del análisis de obras de O. Messiaen, G. Ligeti y C. Halffter», en *Música*, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Ismael Fernández de la Cuesta (dir.), nsº 4-5-6. 1997/99, págs. 25-68.

SOBRINO, RAMÓN: «Análisis musical, de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías», en *Revista de musicología*, nº XXVIII, 1 (2005).

TATIT, LUIZ Y WALDIR BEIVIDAS: «Potencialidades de la narrativa greimasiana», trad. César González Ochoa (Revisado por Marilene Marques de Oliveira), Universidad de Sao Paulo, en *El principio de narratividad. Tópicos del Seminario*, 37, enero-junio de 2017, págs. 49-72.

TOENE, HELGA: «Johann Sebastian Bach Ciaccona, Tanz oder Tombeau. Verborgene Sprache eines berühmtes Werkes», [Chacona, danza o epitafio. Lenguaje oculto en una obra famosa] en *Festschrift zum Leopoldfest*, 15, Köthener Bachfesttage, Servicio de publicaciones del Museo Histórico de Köthen (Veröffentlichungen des Historischen Museum Köthen), Anhalt XIX, Cöthener Bach-Hefte 6, Köthen, 1994.

WHITE, ELENA G.: «Lamentaciones de Jeremías», artículo sin fecha en blog *Contestando tu pregunta* [en línea], disponible en <http://cort.as/-J6hd> [última consulta el 3/06/2019].

WALLAS, GRAHAM: «Formación mental y crisis mundial (El hombre y sus ideas)», CIC, Cuadernos de información y comunicación, ISSN 1135-7991, N° 10, 2005 (Ejemplar dedicado a Información, cognición, memoria), Eva Aladro (trad.).

VI.4. Monografías

ATTAINGNANT, P. (ed.): «32 Chansons», 1529 f, Ms. 1516, n° 58, Kgl. Staatsbibliotheken München. Spartirt von Dr. J. J. Maier.

BERMUDO, FRAY JUAN «Declaración de instrumentos musicales», Juan de León (ed.), Osuna, 1555.

BORJA, SAN FRANCISCO DE: «Sobre los Trenos o Lamentaciones de Jeremías», Luis Gómez Canseco (ed.), reedición del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, Mayo de 2016.

FALLOWS, DAVID: «Landini Cadence. [Landino 6th] (Ger. Landinoklausel, Landinosext)», Grove Music Online, 2001, disponible en línea en <http://cort.as/-Mg1w> [última consulta el 09/08/19].

GROUT, DONALD J. y CLAUDE V. PALISCA: «Historia de la música occidental», vol. 1, Alianza Música, Madrid, 1990 (1984), pág. 236. Título original: *A History of Western Music*, Fourth Edition, W.W. Norton and Company, Inc., New York, 1988 (1960).

GUZMÁN, DANIEL: «La voz de Contratenor. Características y Abordaje Técnico», ed. Akadia, Buenos Aires, 2015.

HERMOSA, GORKA: «El repertorio para acordeón en el estado español», Hauspoz, Valladolid, 2003, disponible en <https://bit.ly/2G1BFr4> [última consulta 30/01/19]

HERMOSA, GORKA: «El acordeón en el siglo XIX», Kattigara, Santander, 2013. Disponible en <https://bit.ly/2R2k3fR> [Consultado el 20/01/19]

JAS, ERIC: «Appenzeller, Benedictus» en Oxford music online, Grove Music Online, 20, January 2001.

MARTÍNEZ ROMERO, TOMÁS «La poesía de Joan Roís de Corella, entre el amor y la honestidad», en Juan Casas Rigall i Eva M. Díaz (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, págs. 525-554.

RAMOS MARTÍNEZ, JAVIER: «El acordeón en España hasta 1936», Dunboa, Irún (Guipúzcoa), 2009.

_____ : «El acordeón. Origen y evolución», artículo en línea. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en <https://bit.ly/2uiRpxV> [última consulta el 11/05/2019].

REYES, GRACIELA: «Polifonía textual. La citación en el relato literario», Gredos, Madrid, 1984

SANTA MARÍA, FRAY TOMÁS DE: «Cláusulas del I y II tono» y «Libro llamado Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela», Francisco Fernández de Códova (ed.), Valladolid, 1565.

SHERR, RICHARD (ed.): «The Josquin Companion», Oxford University Press, Nueva York, 2000.

SOKOLOV, ALEXANDR: «Composición musical en el siglo XX: Dialéctica de la creación», Trad. Irina Kryazheva, Ed. española por Zöllner y Lévy, Granada, 2005.

STEINBERG, MICHAEL P.: «Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX», Fondo de cultura económica de España, Madrid, 2009.

TORRES AMAT, FÉLIX: «La sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español». Imprenta de Don Miguel de Burgos, Madrid, 1834. Pág. 159 (ejemplar conservado en la Universidad Complutense de Madrid, s 532403056X).

VI.5. Tesis doctorales / TFM

ANTEQUERA, M. CARMEN: «Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español», tesis doctoral, Teresa Cascudo (dir.), Universidad de La Rioja, Servicio de publicaciones, 2015.

CASTAÑO BORREGUERO, ÁNGEL LUIS: «La música para acordeón de David del Puerto. La relación intérprete-compositor», tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2015. Disponible en <http://dehesa.unex.es/handle/10662/3862> [última consulta 20/01/19]

DZINOVIC, BRANKO: »The Composer-Performer Interrelationship in the Bayan and Accordion Compositions of Sofia Gubaidulina», Tesis doctoral (TMA), Universidad de Toronto, 2017. Disponible en <http://cort.as/-IXu7> [consultada y descargada el 22/05/2019].

FERNÁNDEZ GARCÍA, ROSA MARÍA: «La obra del compositor Joan Guinjoan», Tesis doctoral, dir. Dr. Francesc Bonastre, Universitat autònoma de Barcelona, Barcelona 2001, disponible en <https://bit.ly/2MltuGt> [última consulta 20/01/19].

GAN QUESADA, GERMÁN: «La obra de Cristóbal Halffter, creación musical y fundamentos estéticos», Tesis Doctoral, Gemma Pérez Zalduondo (dir.), Universidad de Granada, Granada, 2005.

GARCÍA FLORES, DIEGO JOSÉ: «La intertextualidad en Una impecable soledad de Luis Hernández», tesis doctoral, PUCP, Lima, 2017. Disponible en <https://bit.ly/2S6Ur5W> [última consulta 20/01/19].

GARCÍA GALLARDO, CRISTÓBAL: «El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX). Volumen I, Tesis doctoral, dir. Ivan Nommick, Universidad de Granada, Granada, 2012, disponible en <http://digibug.ugr.es/handle/10481/22230> [última consulta 22/01/19].

JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, EVA: «José Luis Turina. Citas y homenajes en su lenguaje pianístico», Tesis doctoral, Marta Cureses (dir.), Universidad de Oviedo, Oviedo, 2016 (sin publicar).

LLANOS-VAZQUEZ, RICARDO: «Acústica del acordeón», Memoria doctoral, UPV, 2015 (centrado en los tipos y efectos del Pitch bending), disponible en <https://bit.ly/2AVtokl> [consultado el 15/01/2019].

LÓPEZ ESTELCHE, ISRAEL: «Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX», tesis doctoral, dir. Julio Ogas Jofré, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2013. Disponible en <https://bit.ly/2U3LFCZ> [última consulta 20/01/19].

MARÍN HERNÁNDEZ, DAVID: «La traducción al español de los esquemas métricos franceses en *Les fleurs du mal* y sus repercusiones lingüísticas», tesis doctoral, D. Francisco Ruiz Noguera (dir.), Universidad de Málaga, 2001, disponible en línea en <http://cort.as/-LOPL> [consultada el 09/07/19].

MUÑIZ ALONSO, EMILIO: «Tres obras para acordeón de Jesús Torres: *Itzal*, *Accentus*, *Concierto para acordeón y orquesta*», TFM, dir. Julio Ogas, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2015, disponible en <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/32476> [Consulta 22/01/19].

NAVARRO MACIÀ, VÍCTOR: «Propuesta metodológica para el análisis de la intertextualidad musical: el caso de los homenajes a Manuel de Falla», Tesis doctoral, Dra. Cristina Urchueguía, Universidad Politécnica de Valencia (UPV), Valencia, 2017, disponible en <https://bit.ly/2ASREDO> [última consulta 20/01/19].

ORDÓÑEZ ESLAVA, PEDRO: «La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI», Tesis doctoral, dirigida por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, Universidad de Granada, Granada, 2011, disponible en <https://hera.ugr.es/tesisugr/19966738.pdf> [consulta 23/12/18].

QUEIPO DE LLANO OCAÑA, ELENA: «La estética musical y la teoría del arte en la obra de W. H. Wackenroder», Tesis Doctoral, Miguel Salmerón (dir.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015. Disponible en <https://bit.ly/2Wcj57i> [última consulta el 19/06/2019].

SÁNCHEZ ARANEGUI, MÓNICA DESIRÉE: «Creatividad y emoción. La intuición y las emociones positivas en el proceso creativo artístico», Tesis doctoral, Lidia Benavides, Jaime Muñárriz y María Acaso (Dir.), Universidad Complutense, Madrid, 2014.

SÁNCHEZ-VERDÚ, JOSÉ MARÍA: «Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar», Tesis doctoral, Enrique Muñoz Rubio (dir.), UAM departamento de Didáctica y Teoría de la Educación, inédita, leída el 12 de mayo de 2017. Disponible en <https://bit.ly/2LMcvAe> [última consulta el 11/05/2019].

VADILLO PÉREZ, ENEKO: «Transformación textural y oposición de bloques en la música orquestal de los siglos XX y XXI», Volumen I, Tesis doctoral, dir. Yvan Nommick, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2015, (fecha de lectura 2016), disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/675484> [última consulta 23/01/19].

VI.6. Notas a programa y libretos de ediciones discográficas

ALBERDI, IÑAKI: Notas al programa del concierto celebrado el 9 de junio de 2018 en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando, disponible en <https://bit.ly/2RDP8M7> [consulta 21/01/19].

CHAMIZO, MIKEL: «Alberdi-Mena. Cueurs desolez, Josquin bajo la mirada de la contemporaneidad», notas al disco del sello Ibs Classical, nº cat IB592019, Granada, 2019.

GARCÍA DEL BUSTO, JOSÉ LUIS: notas al programa del concierto ofrecido para la Fundación BBVA en el palacio de Marqués de Salamanca, Madrid, 25 de octubre de 2016, disponible en <https://bit.ly/2FJGHrY> [consultado el 23/01/19].

GUIVERT, ÁLVARO: «El Fausto de Jesús Torres», notas al programa del concierto-proyección en el Teatro de la Zarzuela, Madrid, temporada 2008/09, <https://bit.ly/2FPwLwg>

MAÑAS MARTÍNEZ, MARÍA DEL MAR: «La insatisfacción romántica: Fausto en el cine expresionista», notas al programa del concierto-proyección en el Teatro de la Zarzuela, Madrid, temporada 2008/09, <https://bit.ly/2FPwLwg> [última consulta 21/01/19].

REVERTER, ARTURO: «Viejas y nuevas voces», notas al programa del concierto de los días 22 y 23 de marzo de 2012 de la OCRTVE. Madrid, 2012, disponible en <https://bit.ly/2Cz91t7> [Consultado el 21/01/19].

TÉLLEZ, JOSÉ LUIS: «Jesús Torres: música sinfónica», notas a la edición del CD del mismo título de la casa Tritó S.L., Barcelona, 2018. Texto se puede consultar en internet en la dirección <https://bit.ly/2DoXuyd> [última consulta 21/01/19].

GONZÁLEZ LAPUENTE, ALBERTO: Libreto del disco compacto «Jesús Torres: Cuentos de Andersen», Fundación BBVA, Verso 2090, Madrid 2010.

S/A.: programa de mano del concierto en Teatro de la Maestranza de Sevilla, 12 de enero de 2019, disponible en <http://cort.as/-Ipiu> [28/05/2019].

S/A.: Fundación Juan March, «Aula de *(Re)estrenos* (59). 20 Aniversario del "Aula de Reestrenos"», [en línea] programa de actos del miércoles 13 de diciembre de 2006, disponible en <https://www.march.es/actos/12937/> [última consulta el 19/05/2019].

VII. ANEXOS:

VII.1. Obras dedicadas o estrenadas por Iñaki Alberdi

ANEXO VII.1. Obras dedicadas o estrenadas por Iñaki Alberdi

1- Obras de cámara o acordeón sólo:

Miguel Ituarte (Getxo, 1968): *Accentus*, (2001)²⁵⁴

Gabriel Erkoreka (Bilbao, 1969): *Kin*²⁵⁵ (2003)

_____ : *Soinua* (2001)²⁵⁶

_____ : *Cuatro diferencias* (1999)²⁵⁷

Sofía Martínez (Vitoria, 1965): *Lluvia* (1998)²⁵⁸, obra para acordeón, saxofón y electrónica.

Ramón Lazkano (San Sebastián, 1968): *Aztarnak* (2000)²⁵⁹

Kevin Mayo (1964): *Night Stories* (2004)

Aureliano Cattaneo (1974): *Souvenir d'egotisme* (2001)²⁶⁰

_____ : *Tele* (2002)²⁶¹ para acordeón y piano

Albert Sardá (1943): *Mimetic*²⁶² (2006) dúo de acordeones

Maite Aurrekoetxea: *Zurrunbilo*²⁶³ (2000) para acordeón, percusión y saxofón.

²⁵⁴ Referencia en nota de prensa sin autor, «Alberdi, Ituarte y Polo protagonizan el decimotercer concierto del III Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA-Bilbao 2012-2013», Fundación BBVA, Madrid, 16 de mayo de 2013. Disponible en <http://cort.as/-IR4a> [consultado el 20/05/2019]

²⁵⁵ *Ibid.* Kin es una obra encargo del empresario chino residente en Londres Dan Ing, amigo de Iñaki Alberdi, quien le propuso escribir una obra relacionada con el qu'in tradicional chino. “Para reinventar el qu'in, Erkoreka escogió el violonchelo, que toca principalmente en pizzicatos por esta conexión; y un acordeón, que funciona como el sheng u órgano de boca, cuyos orígenes también proceden de la música tradicional china”.

²⁵⁶ Estrenada por Iñaki Alberdi y Ananda Sukerlan (Dúo *Anaki*) el 28 de febrero de 2002 y llevada al disco. Véase Gabriel Erkoreka, Catálogo de obras [en línea]. Disponible en <http://www.erkoreka.com/catalogo.html> [consultado el 20/05/2019]. Véase también Holda Paoletti-Kampl, Spanish Music Concert – Austria, página web *The Squeeze*, Accordions.com [en línea], disponible en <http://cort.as/-P2dp> [consultado el 02/09/2019]

²⁵⁷ Estrenada el 19 de mayo de 1999 en el Musikaste de Rentería. Gabriel Erkoreka, entrada de Wikipedia [en línea]. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Gabriel_Erkoreka [Consultado el 20/19/2019]

²⁵⁸ Estrenada en 1998 por Iñaki Alberdi muy probablemente en la XII semana cultural del acordeón de Zarautz, del 22 al 27 de julio de 1998, única referencia que hemos encontrado en <http://cort.as/-Iivu> [consultado el 26/05/2019], y grabada para la Colección Jóvenes Intérpretes, nº 8 de Juventudes Musicales de España, de acuerdo con lo indicado en el Vídeo de YouTube subido por Alberdiaccordion, «Lluvia – Sofía Martínez», el 26/09/2014, <https://youtu.be/6xqODzPBkUQ>, min. 4'48'' [consultado el 26/05/2019]

²⁵⁹ Dedicada a Iñaki Alberdi, ofrece los materiales sobre los que elaborará posteriormente su obra *Itaun*. Nota de prensa agencia EFE, «El acordeón, solista por primera vez en la OSE [Orquesta Sinfónica de Euskadi]», en diario DEIA, Bilbao, 16 de abril de 2008. Disponible en <http://cort.as/-IUW7> [consultado el 21/06/2019]

²⁶⁰ Estrenado en la Sala Guggenheim de Bilbao en 2003. Referencia en entrada Aureliano Cattaneo, *Souvenir d'egotisme III (2003)*, en la base de documentación de la música contemporánea del IRCAM [en línea], disponible en <http://cort.as/-OtUq> [consultado el 01/09/2019]

²⁶¹ Estrenado en Lodi (Milán), *Contemporanea/Mente*, el 5 de septiembre de 2005, Referencia en entrada Aureliano Cattaneo, *Tele (2002)*, en la base de documentación de la música contemporánea del IRCAM [en línea], disponible en <http://cort.as/-OtVC> [consultado el 01/09/2019]

²⁶² Estrenado el 20 de abril de 2006 en Barcelona. Entrada Albert Sardá en Asociación Catalana de compositores [en línea], disponible en <http://cort.as/-OtYG> [consultado el 01/09/2019]

²⁶³ Obra para saxofón alto/barítono, percusión y acordeón, estrenada el 20 de diciembre de 2000 en el Festival de Música contemporánea de Bilbao por el trío “Oiasso Novis”. Referencia en Gorka Hermosa, «El repertorio par acordeón...», op. cit. véase bibliografía.

José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968): *Arquitectura de espejos* (2008)²⁶⁴

_____ : *Zuria* (2014)²⁶⁵

_____ : *Zuria II* (2016)²⁶⁶

_____ : *Libro del jardín de arena* (2015)²⁶⁷

_____ : *Khôra III* (2016)²⁶⁸

_____ : *Khôra V* (2019)

_____ : *Dhamar* (1999/2000)²⁶⁹

_____ ; *Horos II* (2019)²⁷⁰

Oscar Strasnoy (Buenos Aires, 1970): *Double Ostinato*²⁷¹ (2015) para acordeón y tres aerófonos.

Joan Magrané (Reus, 1988): *Estramps i espars* (2017)²⁷²

²⁶⁴ Germán Gan, «José María Sánchez Verdú, Catálogo de obras», [documento en línea], disponible en <http://cort.as/-IRar> [consultado el 20/06/2019]

²⁶⁵ Estrenada dentro del ciclo de Conciertos del Sábado, «El acordeón, original y transcripción», Fundación Juan March, 8 de marzo de 2014, preestreno el 28 de febrero del mismo año en el Conservatorio Superior de Música de Aragón, Zaragoza. Notas al programa disponibles en <http://cort.as/-IRZ5> [consultado el 20/05/2019]

²⁶⁶ Estrenada el 12 de marzo de 2016 en la Galería Awanguardia BWA, en Wraklau, Polonia, con motivo de la Exposición internacional Eduardo Chillida. Last Concerts en página personal de José María Sánchez-Verdú, Last Concert, [en línea], disponible en <http://cort.as/-OtTE> [última visita el 01/09/2019]

²⁶⁷ Encargo de la Asociación de Cultura Judía de Suecia en la figuras de Jacob Kellermann y Lizzie Scheja. Estrenada por Iñaki Alberdi (acordeón), Jacob Kellermann (guitarra), Felicia van den End (flauta), Emylin Stam (viola), Willem Stam (violonchelo) y Magdalena Meitzner (percusión) en Malmö Moriska Paviljongen (Estocolmo) el 13 de abril de 2015. Está inspirada en la poesía y los textos multidimensionales de Edmond Jabès, cuyo misticismo kabbalístico se ha convertido en uno de los puntos de referencia clave para el mundo judío, según el compositor, quien también escribe, "La pieza pretende ser una discusión sobre el concepto de escritura, libro, caligrafía, topografía, memoria, etc." Véase nota de prensa, «Memory of the star», en página web *Neue New European Ensemble* [en línea]. Disponible en <http://cort.as/-IY6l> [consultado el 22/05/2019]

²⁶⁸ Obra para acordeón microtonal y cuarteto de saxofones, dedicada a Inés Ruiz, Iñaki Alberdi y Sigma Project. Fue estrenada por estos intérpretes el día 11 de marzo de 2016 en la Galería Awanguardia, Breslavia (Polonia). En «José María Sánchez-Verdú» (Algeciras, Cádiz, 1968), entrada del Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA), directorio institucional de la cultura. Disponible en <http://cort.as/-IY2F> [consultado el 22/05/2019]

²⁶⁹ Aunque esta obra no fue estrenada por Iñaki Alberdi sino por Esteban Algora (7 de julio de 2000), fue sin embargo grabada por Alberdi para el sello Verso, Madrid, 2005 (grabación en 2004). Véase Catálogo de José María Sánchez Verdú [en línea], disponible en <http://www.sanchez-verdu.com/pdf/catalogue2018.pdf> [consultado el 26/05/2019], grabación en Iñaki Alberdi, «Música de Cámara Actual», [disco compacto], Verso, n° VRS2023, 2005, pista 4.

²⁷⁰ Estrenada el 13 de Junio en la Sala Vivladi de la Universidad Privada de Música y Artes de Viena (Music and Arts Private University of Vienna), en Johannesgasse 8, 1010, Viena. Referencia en nota de prensa sin autor, «Iñaki Alberdi, Concierto | Konzert», web de la Asociación Española en Austria [en línea]. Disponible en <http://cort.as/-JIDc> y en la nota de prensa sin autor, «IÑAKI ALBERDI – Meisterklasse und Abschlusskonzert», en la página web de la Harmonikaverband de Austria (HVÖ [en línea], Disponible en <http://cort.as/-JIET> [consultadas el 16/06/2019]

²⁷¹ Estrenado en marzo de 2015 en Bourg-Saint-Andéol (Ardèche, Francia), Referencia en entrada Oscar Strasnoy, *Double Ostinato* (2015), en la base de documentación de la música contemporánea del IRCAM [en línea], disponible en <http://cort.as/-OtXa> [última consulta el 01/09/2019]

²⁷² Reseña del concierto del día 21 de octubre de 2017, aparecida en "El diario vasco" [en línea], disponible en <https://bit.ly/2Vv0PBL> [última consulta el 18/05/2019]

Joan Guinjoan (Riudoms, Tarragona, 1931-2019): *Sonidos de la Tierra* (2008)²⁷³

_____ : *Contrastes-Dinámicas-Ritmos* (2012)²⁷⁴

_____ : *Fobos* (1978-2006)²⁷⁵ Para piano, acordeón y percusión.

Zuriñe Fernández Gerenabarrena (Vitoria-Gasteiz, 1965)²⁷⁶: *Izpi* (1999)²⁷⁷

_____ : *Luma* (2014)²⁷⁸

_____ : *Nephele* (2017)²⁷⁹

Jesús Torres Ruíz (Zaragoza, 1965): *Accentus* (2001)²⁸⁰

_____ : *Ofrenda* (2017)²⁸¹

_____ : *Double II* (2004)²⁸²

_____ : *Cadencias* (2004/2013)²⁸³

Antonio Lauzurika (Vitoria, 1964): *Trama de aire y sombras* (2001)²⁸⁴

_____ : *Figuras y reflejos* (2001)

²⁷³ Estrenada por Iñaki Alberdi dentro del ciclo dedicado a Joan Guinjoan «Músicahoy». Referencia en Joan Guinjoan, página web personal. Disponible en <http://cort.as/-IRXS> [consultado el 20/05/2019]

²⁷⁴ Estrenada en enero de 2013 en el Auditori de Barcelona, interpretada en el instrumento que sirvió a Guinjoan para dar sus primeros pasos en la música, un acordeón histórico cedido por el propio Joan Guinjoan al museo del Auditori. Referencia en web del Auditori de Barcelona, disponible en <http://cort.as/-PDjG> [consultado el 03/09/2019]

²⁷⁵ Adaptación de la original que cambia las Ondas Martenot por el acordeón junto al piano y la percusión. Estrenada en la Quincena Donostiarra, Auditorio Kursaal, Palacio de Miramar, San Sebastián, septiembre de 2006. En Alberto González Lapuente, «Luz y acción», nota de prensa en ABC, [en línea], 6/09/2006, disponible en <http://cort.as/-PDID> [consultado el 03/09/2019]

²⁷⁶ Biografía en Gorka Hermosa, «El repertorio para acordeón de concierto en el estado español (II)» Hauspoz, Valladolid, 2003, págs. 4-5

²⁷⁷ Estrenada por Iñaki Alberdi en la “63 Quincena Musical Chillida-Leku“, San Sebastián-Donostia, el 31 de agosto de 2002. Referencia en página web personal de Zuriñe Gerenabarrena, disponible en <http://cort.as/-IRJI> [consultado el 20/05/2019]

²⁷⁸ Estrenada en el Museo San Telmo dentro del Ciclo de Música Contemporánea de la Quincena musical de San Sebastián, el día 21 de agosto de 2014. Está compuesta para acordeón microtonal del que sólo existen tres en el mundo, dos en Alemania y el que tiene Iñaki Alberdi “que es mucho mejor que los otros” en palabras de Zuriñe Gerenabarrena. En agencia EFE, « La Quincena se abre este jueves a la música rompedora de los contemporáneos», diario El Mundo [en línea], 20/08/2014. Disponible en <https://bit.ly/2QdkDIH> [última consulta el 18/05/2019]

²⁷⁹ Estrenada el 21 de octubre de 2017 en el museo San Telmo de San Sebastián. Referencia en artículo sin autor, «VIII Circuito de Música Contemporánea. Musikagileak, Iñaki Alberdi» en Revista On-line de música y arte sonoro *SulPonticello* [en línea], 16 de septiembre de 2017. Disponible en <http://cort.as/-IRpP> [Consultado el 20/05/2019]

²⁸⁰ Estrenada el 28 de febrero de 2002 por el dúo Anaki en la Schauspielhaus de Viena. En Holda Paoletti-Kampl, Spanish Music Concert... *Vid sup.*

²⁸¹ Estrenada el 16 de octubre de 2017 en el Centro Nacional de Difusión Musical. Reseña del concierto disponible en línea en <https://bit.ly/2w5Ria7> [última consulta el 19/05/2019]

²⁸² Obra para grupo de cámara desarrollada a partir de materiales de su concierto para acordeón y orquesta. Artículo sin autor, «Iñaki Alberdi graba conciertos para acordeón y orquesta con la ONE», en Revista *Docenotas.com* [en línea], publicado el 16/07/2014. Disponible en <http://cort.as/-IUK5> [Consultado el 21/05/2019]. Véase también la entrada Jesús Torres en Wikipedia [actualización de 20 de mayo de 2019]. Disponible en <http://cort.as/-IUhw> [consultado el 21/05/2019]

²⁸³ *Ibidem.* Al igual que la anterior, esta obra para acordeón sólo deriva de su concierto para acordeón y orquesta.

²⁸⁴ Compuesta a petición de Iñaki Alberdi y estrenada ese año de 2001. Referencia en nota de prensa sin autor, «Alberdi, Ituarte y Polo...», *vid. sup.*

Huey Ching Chong (Malasia, 1986): *Introspection* (2017)²⁸⁵

Abel Paúl (Valladolid, 1984): *Rastros y fantasmas* (2017)²⁸⁶

Mikel Urquiza (Bilbao, 1988): *Un lugar de Nueva Inglaterra en el que nunca he estado* (2017)²⁸⁷

Francisco José Domínguez Robles (Alcolea de Calatrava, Ciudad Real, 1993): *Eco De Las Noches* (2017)²⁸⁸

_____ : *Tres nocturnos* (2014)²⁸⁹

Fabià Santcovsky (Barcelona, 1989): *Veu i vol d'un ocell d'Arquitània*, (2018)²⁹⁰

Sofía Gubaidulina: *Cadenza* (2003 / 2010)²⁹¹

_____ : *In croce*²⁹² (1979 / 2010)²⁹³

Alberto Posadas (Valladolid, 1967): *Versa est in luctum* (2007)²⁹⁴

David del Puerto: *Sobre la noche* (2003)²⁹⁵ para soprano y acordeón.

_____ : *Diario* (2001)²⁹⁶ para acordeón y piano.

²⁸⁵ Obra para acordeón con afinación temperada. Estreno absoluto el 4 de abril de 2018 en la Fundación Juan March de Madrid. Referencia en artículo sin autor, «Fundación Juan March, compositores Sub-35», en Revista on-line de música y arte sonoro “SulPonticello” [en línea], III época, nº 48, 2 de abril de 2018. Disponible en <http://cort.as/-IRrD> [consultado el 20/05/2019]

²⁸⁶ *Ibidem*, obra para acordeón con afinación en cuartos de tono.

²⁸⁷ Obra para acordeón con afinación en cuartos de tono. Referencia, *Ibid.*

²⁸⁸ Obra para acordeón microtonal. Reseña del concierto del día 21 de octubre de 2017, Diario Vasco... *vid. sup.* La obra se inspira en la canción *La noche*, de Estrella Morente, que aparece hacia la mitad de la obra y muestra la fascinación del autor por el flamenco. Referencia en Video del estreno Fundación Juan March, 04/04/2018. Disponible en <http://cort.as/-IR9y> [consultado el 20/06/2019]

²⁸⁹ Primer premio del VII Concurso Internacional de composición para acordeón “Francisco Escudero”, 2014. Jurado compuesto por Agustín Charles, José María Sánchez Verdú y Zuriñe F. Gerenabarrena. Estrenado en la gala de entrega de premios del año siguiente 12 de septiembre de 2015 en Cine Modelo de Zarauz. Programa disponible en <http://cort.as/-Iisz> [consultado el 26/05/2019]

²⁹⁰ Estreno el 4 de abril de 2018 en la Fundación Juan March de Madrid. *Vid. sup.* Título de la obra en Fabià Santcovsky, «Works», en su página web personal [en línea] disponible en <http://cort.as/-Iirj> [consulta 25/05/2019]

²⁹¹ Estrenada el 22 de agosto de 2010 en San Sebastián. Es una obra que nace de la cadencia del concierto *Under the Sign of Scorpio*, que había sido escrito para Lips en 2003 y que había sido modificado por Alberdi en colaboración con Gubaidulina convirtiéndose en una obra independiente en 2010. Véase Branko Dzinovic, «The Composer-Performer Interrelationship...», *vid. sup.* Pág. 82.

²⁹² La obra fue compuesta en 1979 para violonchelo y bayan (acordeón ruso), estrenada por Christoph Marks (violonchelo) y Elsbeth Moser (bajan) en Hanover el 16 de noviembre de 1991. Sofia Gubaidulina, «In croce», repertoire, tienda on-line *Sikorski*, Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG [editorial en línea], Hamburgo. Disponible en <http://cort.as/-IY-v> [consultado el 22/05/2019]

²⁹³ La versión estrenada en 2010 es una revisión siguiendo las sugerencias de Asier Polo e Iñaki Alberdi y aceptadas con agrado por la autora. Según Dranko Dzinovic su versión de *In Croce*, documentada en la grabación de 2010, fue creada a través del diálogo con la compositora y muy en consonancia con sus ideas revisadas sobre la pieza. Dranko Dzinovic, «The Composer...» op cit. Pág. 127.

²⁹⁴ Vídeo del estreno en la página web personal de Nacho de Paz [en línea], disponible en <http://cort.as/-IirH> [última consulta el 18/05/2019]

²⁹⁵ Grabada antes de su estreno junto a Pilar Jurado en el disco Iñaki Alberdi, «Música de Cámara Actual», [disco compacto], Verso, nº VRS2023, 2005. Finalmente la obra, aunque dedicada a él, no fue estrenada por Alberdi debido a problemas de agenda, como le pasó con otras obras como *Dhamar* de Sánchez-Verdú, o *Aruntzka* de Felix Ibarrondo.

²⁹⁶ Estrenada el 28 de febrero de 2002 por el dúo Anaki en la Schauspielhaus de Viena. En Holda Paoletti-

Adriana Hölszky (Rumanía 1953): *Piktors Verwandlungen fur zwei Akkordeonisten* (2014)²⁹⁷

Pascal Gaigne (1958): *Alphabet* (1999)²⁹⁸

_____ : *Now!* (2008)²⁹⁹

_____ : *Styx* (2001)³⁰⁰

Enrique Vázquez (1964): *Hire anaiaren odola* (2001)³⁰¹

_____ : *Interior intimo meo* (2002)³⁰²

María Eugenia Luc (Rosario, 1958): *Tan fugaz* (2001)³⁰³

Luca Mosca (Milán, 1957): *Sei danze* (2002)

José Evangelista (Valencia 1946)³⁰⁴: *Monodías Españolas* (2001) acordeón y piano

Víctor Rebullida: *Changing roles* (2002)³⁰⁵ para acordeón y piano

Luis de Pablo: *Tres piezas* (2001) acordeón y piano

_____ : *J. H. Capricho-Melodía-Tango* (1987-2019)³⁰⁶

Juan María Solare (Buenos Aires, 1966): *Atonalgotán* (2002)³⁰⁷

Kampl, Spanish Music Concert – Austria, página web *The Squeeze*, Accordions.com [en línea], disponible en <http://cort.as/-P2dp> [consultado el 02/09/2019]

²⁹⁷ Estrenada en Bad Wildbad, el 18 de julio de 2014 junto a Stefan Hussong.

²⁹⁸ Obra escrita para acordeón (Iñaki Alberdi), saxofones (Josetxo Silguero), percusión (Jesús Mari Garmendia) y dispositivos electrónicos (Pascal Gaigne). OIASSO NOVIS, «Live!» [Disco Compacto], autoedición, Guipúzcoa, 2014. Referencia en Centro de Documentación de Música y Danza. Kobli. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Referencia disponible en <http://cort.as/-IUcU> [consultado el 21/05/2019]

²⁹⁹ Estrenado en el Festival de Tres Cantos (Madrid) el 12 de octubre de 2013 (en la página web de Pascal Gaigne aparece la fecha de 12 de agosto, en lo que parece ser un error, pues el XIII Festival de Tres Cantos se celebró en los días 29 de septiembre hasta el 27 de octubre. Referencia Iván López Cruz, «XIII Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos vuelve a escena», en Revista on-line de música y arte sonoro “*Sulponticello*” [en línea], n° 50 (II época, n° 118), septiembre de 2013. Disponible en <http://cort.as/-IUkm> [consultado el 21/05/2019]

³⁰⁰ Estrenada el 20 de agosto de 2001 por el grupo Oiasso Novis, dentro del ciclo de música del siglo XX, incluido en la quincena musical donostiarra. Referencia en Yolanda Moreno, «Oiasso Novis estrena tres obras en el ciclo de música del siglo XX de la Quincena», *El País*, redacción de San Sebastián, nota de prensa del 18 de agosto de 2001.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² La única referencia es el año de composición indicado en la página de la Asociación Vasco-Navarra de compositores, *Musikagileak*, entrada Vázquez Castro, Enrique, disponible en <http://cort.as/-OtZt> [consultado el 01/09/2019]

³⁰³ *El País*, 18 de agosto de 2001, *vid. sup.*

³⁰⁴ Estrenada el 28 de febrero de 2002 por el dúo Anaki en la Schauspielhaus de Viena. En Holda Paoletti-Kampl, *Spanish Music Concert...*, *vid. sup.*

³⁰⁵ Estrenada por el dúo Anaki (Ananda Sukarlan e Iñaki Alberdi) en abril de 2002 en la Royal Academy of Music, de Londres. Referencia en perfil personal de Víctor Rebullida [en línea], disponible en <http://cort.as/-N63G> [consultado el 19/08/19]

³⁰⁶ J. H. son las iniciales de Javier Huarte, empresario Navarro que patrocinó el primer ciclo de música contemporánea que llevó adelante Luis de Pablo en Pamplona. Posteriormente fue secuestrado por ETA con un trágico y conocido final. La obra fue revisada este año de 2019.

³⁰⁷ Obra original para piano versionada para el grupo *Oiasso Novis* (Saxo tenor, vibráfono y acordeón) en diciembre de 2002. Juan María Solare, «Works Catalogue», Bremen [documento en línea] última actualización enero de 2016. Disponible en http://www.juanmariasolare.com/Solare_Works.pdf [consultado el 22/05/2019]

Joseba Torre: *Graffiti I* (2012)³⁰⁸

Isabel Urrutia: *Nahas Mahas* (2002)³⁰⁹ para saxo soprano, acordeón, percusión y dispositivo electroacústico

Thierry Alla: *Desde lo hondo* (2002)³¹⁰ (idéntica formación y ocasión)

Joel Merah: *Un certain parfum de sagesse* (2002)³¹¹ (idéntica formación y ocasión)

Luis Carro: *Preludio en sol* (2002)³¹² para acordeón.

Carlheinz Stockhausen (1928- 2007): *Tierkreis* («zodiaco», 1974 /2005)³¹³

2- Obras orquestales o vocales con acordeón:

Agustín Charles: *Requiem de l'oubli* (2011)³¹⁴

3- Conciertos para acordeón y orquesta:

Gabriel Erkoreka: *Akorda* (1999)³¹⁵

Ramón Lazkano: *Itaun* (2003)³¹⁶

José María Sánchez-Verdú: *Memoria del Blanco* (2013)³¹⁷

³⁰⁸ Estrenada en el museo de San Telmo de San Sebastián el 12 de octubre de 2012. Concierto organizado por Musikaegileak- Asociación Vasco Navarra de Compositores, en colaboración con el Museo San Telmo, referencia en Acordeones Pigini, nota de prensa de 8 de octubre de 2012 [en línea], disponible en <http://cort.as/-N666> [consultado el 19/08/19]

³⁰⁹ Obra encargo de OIASSO NOVIS en 2002, referencia en Redacción de Donostia, «Euskal Herriko eta Akitaniako musikaren bide berriak mintzagai izango dira », [Nuevos caminos de la música vasca y aquitana], Egunkaria, Kultira, Bilbao, 27 de diciembre de 2002, pág. 39. <http://cort.as/-N6CF> [consultado el 19/08/19]

³¹⁰ *Ibid*

³¹¹ *Ibid*

³¹² La única referencia a esta obra es una nota de la diputación de Pontevedra en la que se reseña el estreno en el Teatro Principal de Pontevedra por Iñaki Alberdi. Diputación de Pontevedra, VII certamen de bandas de música, Compositores de obras obligadas, lunes, 1 de octubre de 2007 [en línea], disponible en <http://cort.as/-N6V0> [consulta el 19/08/19]

³¹³ Iñaki Alberdi ayudó a Stockhausen en la transcripción para acordeón de cuatro números de esta obra, *Leo, Piscis, Capricornio y Acuario*. No existen referencias del estreno aunque sí de una versión interpretada el 20 de enero de 2006 en la Royal Academy of Musica de Londres. Sociedad Stockhausen [en línea], conciertos 2003-2008. Documento disponible en <http://cort.as/-Ic3I> [consultado el 23/05/2019]. También en Peter Grahame Woolf, «Iñigo Aizpiorea and Iñaki Alberdi (Classical Accordion Duo)», reseña del concierto en Royal Academy of Music, David Josefowitz Recital Hall 20 January & 13 February 2006. Disponible en <http://cort.as/-Ic7M> [consultado el 23/05/2019]

³¹⁴ Obra para grupo vocal, acordeón, viola da gamba, viola d'amore, dirigidos en el estreno del día 15 de noviembre de 2015 por Enrique Azurza. Referencia en artículo sin autor, «Grupo vocal KEA», en Revista online de música y arte sonoro "SulPonticello" [en línea], III época, nº 21, noviembre de 2015. Disponible en <http://cort.as/-IRwB> [consultado el 20/05/2019]

³¹⁵ Para acordeón, 2 Percusionistas, Arpa y Cuerdas. Es un encargo de la BOS, Subvencionada por el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco. Fue estrenada el 13 de mayo de 1999 en el Teatro Ayala de Bilbao. Referencia Gabriel Erkoreka, entrada de Wikipedia, disponible en <http://cort.as/-IRNE> [consultado el 20/05/2019]

³¹⁶ *Itaun* significa "respuesta" en euskera. Fue estrenada en San Petersburgo en 2003 y presentada en España en 2008. Véase Victor Iriarte Ruiz, «La Orquesta Sinfónica de Euskadi ofrece el martes en Baluarte un concierto con el acordeón como instrumento solista», en revista de actualidad musical "Aquí muere hasta el apuntador", entrada de 28 de abril de 2008. Disponible en <http://cort.as/-IUZ4> [consultado el 21/05/2019]

³¹⁷ Ismael G. Cabral, «Sánchez-Verdú, 'Memoria del Blanco'. Estreno», reseña del 25 de noviembre de 2003 en el blog Chorro de luz [en línea], disponible en <https://bit.ly/2QbU3Q4> [última consulta el 18/05/2019]

Joan Guinjoan: *Concierto para acordeón y orquesta* ((2014/2015)³¹⁸

Luis de Pablo (Bilbao, 1930): *Amicita*, Concierto para acordeón y orquesta (2018)³¹⁹

Jesús Torres: *Concierto para acordeón y orquesta* (2004)³²⁰

_____ : *Transfiguración* (2019) Doble concierto para acordeón, violonchelo y orquesta de cuerdas³²¹

Francisco José Domínguez Ríos: *La noche* (2017) concierto para acordeón microtonal y orquesta

4- Obras para ensemble:

Jesús Torres: *Cuentos de Andersen* (2005/06)³²²

_____ : *Double*³²³

Pascal Gaigne: *Avant la nuit*, para cuarteto de cuerdas y acordeón

Francisco Escudero: *Sinfonía Mítica* (1993)

Zuriñe F. Gerenabarrena: *Gaueko Loreak* (1999)

Sofia Martinez: *Círculo Polar Ártico*

5- Obras para orquesta de acordeones:

Zuriñe F. Gerenabarrena: *Ekia* (1998)³²⁴

³¹⁸ Estrenado el 15 de febrero de 2015 en L' Auditori de Barcelona, con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, con la dirección de Pablo González. Véase Diego Civilotti, «Iñaki Alberdi estrena el Concierto para acordeón de Joan Guinjoan en el Auditori», en Revista de actualidad musical *Codalario* [en línea], 18 de febrero de 2015. Disponible en <http://cort.as/-IXiO> [consultado el 22/06/2019]

³¹⁹ Estrenada el 8 de marzo de 2018 por la Orquesta Sinfónica de Bilbao en el Euskalduna. Referencia en Maite Redondo Lara, «Luis de Pablo, “La música es vocacional, un compositor no se jubila hasta que muere”. Luis de Pablo, felizmente activo, estrena con la BOS ‘Amicitia’, interpretada por el acordeonista Iñaki Alberdi», en Diario Deia [en línea], 8 de marzo de 2018. Disponible en <http://cort.as/-IRGY> [consultado el 20/05/2019]

³²⁰ Encargo de Iñaki Alberdi, fue estrenado en 2005 junto a la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Artículo sin autor, «Iñaki Alberdi graba conciertos para acordeón y orquesta con la ONE», en Revista *Docenotas.com* [en línea], publicado el 16/07/2014. Disponible en <http://cort.as/-IUK5> [Consultado el 21/05/2019]

³²¹ Obra estrenada el 20 de febrero de 2019 por la Orquesta sinfónica de Navarra, Iñaki Alberdi y Asier Polo, bajo la batuta de José Luis López-Antón. Reseña en Diario de Navarra, «Baluarte viviará [sic.] una 'transfiguración' con el estreno mundial de un doble concierto de cuerdas» [en línea], publicada el 18 de febrero de 2019. Disponible en <https://bit.ly/30CQUxQ> [última consulta el 18/05/2019]

³²² Obra encargo de la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco, fue estrenada el 7 de mayo de 2006 en la Sala Fernando de Rojas, del Círculo de Bellas Artes de Madrid, con Iñaki Alberdi, el trío Arbós y Alfredo García Martín-Córdova recitador. Página web personal de Jesús Torres, «Catálogo_detalle», actualizada en 2019. Disponible en <http://cort.as/-IY0b> [consultado el 22/05/2019]

³²³ Obra promovida por Iñaki Alberdi para su estreno en las Mostly Modern Series de Dublín, el 3 de abril de 2005, junto al VOX21 Music Ensemble. Esta obra es una versión reducida del concierto para acordeón y orquesta de Jesús Torres y fue encargada por Iñaki para interpretarla y prepararla a conciencia antes del estreno del citado concierto. Citado por Alberto González Lapuente, «Jesús Torres, Cuentos de Andersen» [Disco compacto], libreto, Fundación BBVA, Verso, Madrid 2010.

³²⁴ Encargo de Iñaki Alberdi para la Orquesta de acordeones TXANPA (Txanpa Akordeoi Orkestra) que él dirigía, con motivo de su X aniversario. En Gorka Hermosa, «El repertorio para acordeón...», *op. cit.* Pág. 4.

6- Obras para acordeón y contratenor:

Gabriel Erkoreka: *Messa di Voce* (2017)³²⁵

José María Sánchez-Verdú: *Tratado de Lágrimas* (2016)³²⁶

Jesús Torres: *Llama de amor viva* (2016)³²⁷

Joan Magrané: *Si en lo mal temps la serena be canta* (2017)³²⁸

7- Adaptaciones:

Alberdi - Azpioleta: *Fantasia del Trencadís*, de Joan Guinjoan (1989-92)³²⁹

Francisco José Domínguez (1993): *Suite española op 47 de Albéniz*. (2018)³³⁰ (Asturias, Granada y Aragón)

Luis de Pablo: *Tres piezas* (2001)³³¹ versión para acordeón y piano

_____ *Tres piezas*, (1982-2008)³³² versión para dúo de acordeones

_____ : *Tres reflejos* (2017) Acordeón

8- Opera

José María Sánchez-Verdú: *Aura*³³³ (2008) Ópera (2007-2009)

³²⁵ Reseña del estreno el 11 de mayo de 2017 dentro del VII ciclo de conciertos de Música Contemporánea, Fundación BBVA, Bilbao, en ForumClásico.es [en línea], artículo sin autor publicado en mayo de 2017. Disponible en <https://bit.ly/2VDBY8E> [última consulta el 18/05/2019]

³²⁶ *Ibidem*. También en «José María Sánchez-Verdú (Algeciras, Cádiz, 1968)», entrada del Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA), directorio institucional de la cultura. Disponible en <http://cort.as/-IY2F> [consultado el 22/05/2019]

³²⁷ Estrenada el 11 de mayo de 2017 en la Fundación BBVA de Bilbao dentro del VII Ciclo de Conciertos de música contemporánea. Página web personal de Jesús Torres, agenda 2017 [en línea]. Disponible en <http://cort.as/-IUgV> [consultado el 21/06/2019]

³²⁸ Estrenada en San Lorenzo del Escorial el 8 de junio de 2017. En «Joan Magrané Figuera (1988)», entrada del Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA) [en línea], Junta de Andalucía, Directorio Institucional de la Cultura, disponible en <http://cort.as/-IXeg> [consultado el 22/05/2019]

³²⁹ Fragmento de la ópera “Gaudí” destinada a los juegos Olímpicos de Barcelona de 1992, pero aplazada tras sufrir varios retrasos y pospuesta tras el incendio del Liceo de 1994 hasta el año 2004 que la recuperó Josep Pons. Se trata de la escena del ballet del segundo acto que Guinjoan desarrolló posteriormente con el nombre de “Fantasía del Trencadís”, que se refiere a la técnica de los mosaicos de cerámica que juntan fragmentos con argamasa. Referencia Francesc Serracanta, «Historia de la sinfonía», página web disponible en <http://cort.as/-IRkT> [consultado el 20/05/2019]

³³⁰ Obra sinfónica que parte de la orquestación de Frúbeck de Burgos convirtiéndola en suite para acordeón y orquesta. Fue estrenada el 1 de octubre de 2018 en el Auditorio Ciudad de León con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, dirigida por José Luis López Antón. Nota de prensa, « La Orquesta Sinfónica de Castilla y León bajo la dirección de José Luis López Antón», en revista de actualidad musical Todalamusica.es [en línea], entrada de 1 de octubre de 2018. Disponible en <http://cort.as/-IXgz> [consultado el 22/05/2019]

³³¹ Estrenada el 28 de febrero de 2002 por el dúo Anaki en la Schauspielhaus de Viena. En Holda Paoletti-Kampl, Spanish Music..., *vid. sup.* El título original es “Three Pieces for Accordion and Piano. Se trata de una adaptación de los movimientos 2º, 3º y 4º de su concierto para piano nº2 (que tiene cinco movimientos), homenaje a Mompou, que fue adaptado primeramente para acordeón y piano

³³² Segunda adaptación, esta vez para dos acordeones. En su reestreno estuvo acompañado por Iñigo Aizpiolea.

³³³ Estrenada el 30 de mayo de 2009 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, encargo del Musik der Jahrhunderte (Stuttgart). Referencia en Sánchez-Verdú, José María, en Centro de documentación musical de Andalucía [en línea], disponible en <http://cort.as/-IY2F> [consultado el 01/09/2019]