

**ANÁLISIS DE LA OBRA *URRETXUTIK MUNDURA* DEL COMPOSITOR
GORKA HERMOSA**

**Trabajo Fin de Máster presentado para el título de
Máster en Enseñanzas Artísticas Superiores de Interpretación Solista**

SEPTIEMBRE 2021

Autora: Cristina Cubas Hondal
Director: Dr. David Ruiz Molina

RESUMEN

El presente trabajo pretende realizar un análisis de la obra *Urretxutik Mundura (Desde Urretxu al mundo)* del compositor, concertista, investigador y pedagogo vasco Gorka Hermosa (1976-), destacado en el ámbito musical del acordeón. Esta obra para acordeón, cuerdas, coro y bertsolari es un homenaje al bardo urretxuarra más universal (J.M. Iparragirre).

Consta principalmente de cuatro capítulos. El primer capítulo es un acercamiento al contexto histórico, social, político, lingüístico y cultural; el segundo expone la figura del compositor Hermosa y del bardo Iparragirre; en el tercer capítulo se realiza un análisis profundo de la obra, y para finalizar, se extraen las conclusiones de este trabajo.

Este trabajo supone un paso más en el intento de que esta obra del año 2020 alcance un mayor reconocimiento, así como una mayor consideración, dándola a conocer a otros músicos y oyentes.

Palabras clave: G. Hermosa, J.M. Iparragirre, *Urretxutik mundura*, análisis, acordeón, cuerdas

ABSTRACT

The present work aims to analyse the work *Urretxutik Mundura (From Urretxu to the world)* by the Basque composer, concertist, researcher and pedagogue Gorka Hermosa (1976-), a leading figure in the musical field of the accordion. This work for accordion, strings, choir and bertsolari is a tribute to the most universal Urretxuarra bard (J.M. Iparragirre).

It consists mainly of four chapters. The first chapter is an approach to the historical context, the second presents the figure of the composer Hermosa and the bard Iparragirre, the third chapter is an in-depth analysis of the work, and finally, the conclusions of this work are drawn.

This work represents a further step in the attempt to make this work from the year 2020 achieve greater recognition, as well as greater consideration, making it known to other musicians and listeners.

Keywords: G. Hermosa, J.M. Iparragirre, *Urretxutik mundura*, analysis, accordion, strings

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| 0.1 Justificación | 1 |
| 0.2 Objetivos | 2 |
| 0.3 Estado de la cuestión | 3 |
| 0.4 Metodología y fuentes | 4 |
| 0.5 Agradecimientos | 5 |
| CAPÍTULO 1: CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL, POLÍTICO, LINGÜÍSTICO Y CULTURAL | 7 |
| 1.1 País Vasco | 7 |
| 1.2 Urretxu | 12 |
| CAPÍTULO 2: LAS FIGURAS DE JOSÉ MARÍA IPARRAGUIRRE Y GORKA HERMOSA | 13 |
| 2.1 José María Iparraguirre | 13 |
| 2.2 Gorka Hermosa | 18 |
| CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LA OBRA <i>URRETXUTIK MUNDURA</i> | 23 |
| 3.1 Egunsentia Urretxun | 24 |
| 3.2 Europan Barrena | 33 |
| 3.3 Galtzaileen Alderdia | 46 |
| 3.4 Hedonista Galanta | 56 |
| 3.5 Amodiaren Desenkantua | 66 |
| 3.6 Etorrera eta Ondarea | 77 |

| | |
|---|-----|
| CONCLUSIONES | 95 |
| Conclusiones generales y específicas | 95 |
| Limitaciones del estudio | 96 |
| Propuestas de futuro | 97 |
| REFERENCIAS | 99 |
| ANEXO 1: Partituras | 101 |
| ANEXO 2: Grabación de <i>Urretxutik Mundura</i> | 101 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1. Introducción (Parte 1) de <i>Egunsentia Urretxun</i> | 26 |
| Figura 2. Introducción (Parte 2) de <i>Egunsentia Urretxun</i> | 26 |
| Figura 3. Ekia (Introducción) de <i>Egunsentia Urretxun</i> | 27 |
| Figura 4. Tema de <i>Nere herriko gazteei</i> de <i>Egunsentia Urretxun</i> | 27 |
| Figura 5. Compases 26 y 27 de <i>Egunsentia Urretxun</i> | 28 |
| Figura 6. Tema A de <i>Egunsentia Urretxun</i> | 28 |
| Figura 7. <i>Nere herriko gazteei</i> de <i>Egunsentia Urretxun</i> | 30 |
| Figura 8. Violonchelo en el Tema A de <i>Egunsentia Urretxun</i> | 31 |
| Figura 9. Tema B (culminación) de <i>Egunsentia Urretxun</i> | 32 |
| Figura 10. Introducción de <i>European Barrena</i> . | 36 |
| Figura 11. Ejemplo de <i>Ezpatadantza</i> (Jagodíc. A, 2019). | 37 |
| Figura 12. Tema A de <i>European Barrena</i> . | 37 |
| Figura 13. Tema de <i>Gazte Gaztetatikan</i> en <i>European Barrena</i> . | 38 |
| Figura 14. Puente de <i>European Barrena</i> . | 39 |
| Figura 15 Tema A2 de <i>European Barrena</i> . | 40 |
| Figura 16. Tema B de <i>European Barrena</i> . | 41 |
| Figura 17. Tema C de <i>European Barrena</i> . | 42 |
| Figura 18. <i>Kitara zahartxo bat</i> de <i>European Barrena</i> . | 42 |
| Figura 19. <i>Kitara zahartxo bat</i> de <i>European Barrena</i> | 43 |
| Figura 20. Compases 298 y 299 de <i>European Barrena</i> | 44 |
| Figura 21. <i>Nere amak baleki</i> de <i>Galtzaileen Alderdia</i> | 48 |
| Figura 22. <i>Milonga del vent</i> de <i>Galtzaileen Alderdia</i> | 48 |

| | |
|--|----|
| Figura 23. Compás 40 de <i>Galtzaileen Alderdia</i> | 49 |
| Figura 24. Tema A de la <i>Milonga del vent</i> de <i>Galtzaileen Alderdia</i> | 50 |
| Figura 25. <i>Nere amak baleki</i> de <i>Galtzaileen Alderdia</i> | 51 |
| Figura 26. <i>Errukarria</i> de <i>Galtzaileen Alderdia</i> | 52 |
| Figura 27. Coda de <i>Galtzaileen Alderdia</i> | 54 |
| Figura 28. <i>Xardina berriak</i> de <i>Hedonista Galanta</i> | 58 |
| Figura 29. Introducción de <i>Galliano en Santiago</i> de <i>Hedonista Galanta</i> | 59 |
| Figura 30. Tema A de <i>Galliano en Santiago</i> de <i>Hedonista Galanta</i> | 59 |
| Figura 31. <i>Alegiako traperoari</i> de <i>Hedonista galanta</i> | 60 |
| Figura 32. <i>Gluglughglu</i> de <i>Hedonista Galanta</i> | 61 |
| Figura 33. Puente de <i>Hedonista Galanta</i> | 61 |
| Figura 34. <i>Zugana Manuela</i> de <i>Hedonista Galanta</i> | 62 |
| Figura 35. Tema B de <i>Galliano en Santiago</i> de <i>Hedonista Galanta</i> | 62 |
| Figura 36. Coda de <i>Hedonista Galanta</i> | 64 |
| Figura 37. Riff de <i>Amodiaren Desenkantua</i> | 69 |
| Figura 38. Tema A de <i>Amodiaren Desenkantua</i> | 70 |
| Figura 39. Tema A' de <i>Amodiaren Desenkantua</i> | 70 |
| Figura 40. <i>Ezkongaietan</i> de <i>Amodiaren Desenkantua</i> | 71 |
| Figura 41. Tema B de <i>Amodiaren Desenkantua</i> | 72 |
| Figura 42. Desarrollo de <i>Amodiaren Desenkantua</i> | 73 |
| Figura 43. Tema A'' de <i>Amodiaren Desenkantua</i> | 74 |
| Figura 44. <i>Gernikako Arbola</i> de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 81 |
| Figura 45. Efecto sonoro estéreo de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 82 |
| Figura 46. <i>Ara Nun Diran</i> de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 82 |

| | |
|---|----|
| Figura 47. Transición al Tema A1 de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 83 |
| Figura 48. Tema A1 de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 84 |
| Figura 49. Transición del Tema A1 al Tema A2 de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 84 |
| Figura 50. Tema A de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 85 |
| Figura 51. Transición del Tema A2 al Tema A3 de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 86 |
| Figura 52. Tema A3 de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 87 |
| Figura 53. Tema B1 de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 88 |
| Figura 54. Tema B2 de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 88 |
| Figura 55. Tema A'1 de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 89 |
| Figura 56. <i>Gernikako Arbola</i> de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 90 |
| Figura 57. Coda de <i>Etorrera eta Ondarea</i> | 91 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|---|----|
| Tabla 1. Estructura de <i>Egunsentia Urretxun</i> . Elaboración propia. | 25 |
| Tabla 2. Estructura de <i>Europar Barrena</i> . Elaboración propia. | 35 |
| Tabla 3. Estructura de <i>Galtzaileen Alderdia</i> . Elaboración propia. | 47 |
| Tabla 4. Estructura de <i>Hedonista Galanta</i> . Elaboración propia. | 57 |
| Tabla 5. Estructura de <i>Amodiaren Desenkantua</i> (Exposición). Elaboración propia. | 67 |
| Tabla 6. Estructura de <i>Amodiaren Desenkantua</i> (Desarrollo). Elaboración propia. | 68 |
| Tabla 7. Estructura de <i>Amodiaren Desenkantua</i> (Reexposición). Elaboración propia. | 68 |
| Tabla 8. Estructura de <i>Etorrera eta Ondarea</i> (Exposición). Elaboración propia. | 79 |
| Tabla 9. Estructura de <i>Etorrera eta Ondarea</i> (Desarrollo). Elaboración propia. | 80 |
| Tabla 10. Estructura de <i>Etorrera eta Ondarea</i> (Reexposición). Elaboración propia. | 81 |

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se corresponde con el Trabajo Fin de Máster de Interpretación Solista de la especialidad de Violín, realizado en el Centro Superior Katarina Gurska de Madrid y bajo la tutela del profesor David Ruiz Molina.

0.1 Justificación

Para nuestro desarrollo como intérpretes es imprescindible conocer el estilo del compositor que estudiamos, así como el contexto histórico, social, político, lingüístico y cultural de la época que le rodea. Además, es muy importante llevar a cabo un análisis musical y estético de las obras que deseamos interpretar.

En este trabajo se realiza un análisis de la obra *Urretxutik Mundura (Desde Urretxu al mundo)* del compositor vasco Hermosa (1976-), destacado en el ámbito musical del acordeón. Es una obra para acordeón, cuerdas, coro y bertsolari, siendo un homenaje al músico Iparraguirre. Hermosa compuso en 2020 esta pieza que combina la orquestación de algunas de las melodías más conocidas de Iparraguirre con algunas de sus composiciones, creando una estructura de “suite orquestal” que evoca los paralelismos entre las vidas y obras de Iparraguirre y Hermosa.

La obra está formada por seis movimientos agrupados: *Egunsentia Urretxun, European Barrena, Galtzaileen Alderdia, Hedonista Galanta, Amodiaren Desenkantua* y *Etorrera eta Ondarea*. Entre cada movimiento tiene un intermezzo, en total cinco: *Aloña Mendi, Mairuen Bandera, Nere maitiarentzat, Nere Izarra* y *Nere ongile maiteari*.

La elección de este tema está motivada por el deseo de analizar la obra más grande y emblemática del compositor Hermosa, obra escrita para una gran formación y con una estructura completamente novedosa.

Mi primer contacto con la música de Hermosa fue en la asignatura de música de cámara del Conservatorio “Jesús de Monasterio”, en Santander, lugar donde realicé mis estudios

profesionales de violín. Posteriormente, interpreté junto a mi hermana, Marta, gran parte de su obra para violín y acordeón, sobre la que más adelante realicé el Trabajo Fin de Estudios que sentará las bases para este Trabajo Fin de Máster. Actualmente, formo parte del María Blanchard String Ensemble con el que se estrenó esta obra.

Este trabajo supone un paso más en el intento de que esta obra del año 2020 alcance un mayor reconocimiento, así como una mayor consideración, dándola a conocer a otros músicos y oyentes. A pesar del éxito de Hermosa en la comunidad acordeonística, en su lugar natal (País Vasco) y en el de residencia (Cantabria), Hermosa no es tan conocido por músicos de otras especialidades en el ámbito clásico, es por ello por lo que este proyecto dota de gran importancia. Su obra para acordeón solista es afamada, sin embargo, su música de cámara y orquestal no posee la misma repercusión.

El desarrollo del TFM sigue una línea contextual y analítica:

0. Introducción: se establece la justificación del trabajo, los objetivos, el estado de la cuestión, la metodología y las fuentes y los agradecimientos.

1. Contexto histórico, social, político, lingüístico y cultural: se investiga acerca del contexto de Iparraguirre y Hermosa.

2. Las figuras de José María Iparaguirre y Gorka Hermosa: se redactan las biografías de Iparraguirre y Hermosa, así como su estética compositiva y posibles influencias.

3. Análisis de la obra: se realiza un estudio de cada una de las secciones de la obra a nivel histórico, formal, armónico, tímbrico, melódico, armónico y compositivo.

4. Conclusiones

0.2 Objetivos

- Analizar la obra para acordeón, cuerdas, coro y bertsolari, *Urretxutik Mundura*, del compositor Hermosa dado que hasta la fecha de hoy no existen análisis publicados.
- Aumentar el conocimiento y la difusión del compositor Hermosa y de su obra.

- Aumentar el conocimiento y la difusión de Iparraguirre y de su obra.
- Realizar las biografías de Iparraguirre y Hermosa, así como un contexto histórico, social, político, lingüístico y cultural para poder entender la obra y comprender de qué forma está ligada a la tradición musical vasca.

0.3 Estado de la cuestión

Consideramos que la elección de esta investigación es original y está plenamente justificada ya que no existe un análisis de la reciente obra del compositor Hermosa, *Urretxutik Mundura*. No obstante, esta suite orquestal está basada en alguna de sus obras: *Ekía*, *Brehme*, *Milonga del vent*, *Galliano en Santiago*, *Anantango* y *Gernika 26/4/1939*.

En el trabajo *Cuatro obras para violín y acordeón del compositor Gorka Hermosa: Gernika 26/4/1937, Anantango, Paco y Brehme* de Cubas Hondal (2020), podemos encontrar un análisis de estas piezas, así como la biografía y el contexto histórico del compositor. Además, podemos acceder a más información a través de su página web así como en algún artículo de prensa.

En otros idiomas aparece publicados trabajos que analizan algunas de sus piezas para música de cámara. Es el caso del estudio escrito en chino por Sheng-Ji Zhuo (2013). Además, encontramos un análisis de *4 danzas de Iberia* así como de la música española que contiene una breve biografía escrita en inglés por Anja Jagodic; una biografía sucinta y con entrevista al compositor, a cargo de Lieke op't Roodt en neerlandés, y otra en italiano de Rizzo Armando (2021).

La obra compositiva de Hermosa dota de envergadura como para ser estimada. El análisis de esta se ha centrado con gran detalle en su obra para acordeón. Sin embargo, queda afrontar el estudio sobre sus obras para otras formaciones, como es este caso.

0.4 Metodología y fuentes:

0.4.1 Metodología

El método de investigación utilizado en este estudio ha sido analítico y contextual, siguiendo estos procesos:

1. Trabajar el contexto histórico, social, político, lingüístico y cultural de Iparraguirre y Hermosa mediante la selección de los datos más notables.
2. Analizar las fuentes primarias sobre la figura y obra de Hermosa y de Iparraguirre para formar el capítulo *Las figuras de Jose María Iparraguirre y Gorka Hermosa*.
3. Analizar la obra *Urretxutik Mundura* desde la perspectiva histórica, formal, armónica, tímbrica, melódica, armónica y compositiva, apoyándose en las propias partituras.

0.4.2 Fuentes

Se han empleado diversas fuentes para la realización de este estudio:

Dentro de las fuentes primarias se ha consultado el trabajo *Cuatro obras para violín y acordeón del compositor Gorka Hermosa: Gernika 26/4/1937, Anantango, Paco y Brehme* de Cubas Hondal (2020). Sobre la figura y obra de Hermosa destaca el uso de la página web del propio compositor. Por otra parte, también se han utilizado sus numerosas entrevistas con J. Aguado, M. y M. Madinabeitia para el *Diario Vasco*. Como fuente secundaria sobre Hermosa se ha recurrido a la lectura del trabajo académico *Four dances from Iberia by Gorka Hermosa*, de A. Jagodic.

Para realizar la biografía de Iparraguirre se ha acudido a diferentes fuentes primarias entre las que destacan: el libro *Iparraguirre* de Arana et al., un artículo de la Real Academia de la Historia, la página web desarrollada por el Ayuntamiento de Urretxu sobre Iparraguirre debido a su reciente 200 aniversario, y otras páginas web que contienen artículos redactados por Aguirre, Chacón y el Diario Digital de Música de Autor.

Sobre el contexto histórico, social, político, lingüístico y cultural se ha estudiado principalmente el libro *El País Vasco* de Zallo y Ayuso, nuevamente el trabajo de Cubas

Hondal (2020), el libro *Iparragirre* de Arana et al., y una página web del Ayuntamiento de Urretxu.

Por último, en relación al análisis de la obra se ha visualizado el vídeo *Iparragirre 200 urte "Urretxutik Mundura" de Gorka Hermosa* y el artículo de revista *Gernikako Arbola*, himno huérfano de Zabalta.

0.5 Agradecimientos

En primer lugar, a nivel académico quisiera agradecer a mi tutor, Dr. David Ruiz Molina, por acompañarme durante mi investigación. A Inés Monreal y al resto del cuerpo docente del Centro Superior Katarina Gurska por proporcionarme los conocimientos necesarios para realizar este Trabajo Fin de Máster.

Al compositor Gorka Hermosa, por resolver las dudas planteadas durante mi investigación y por poner a mi disposición todos los recursos que le fueron solicitados y sin los que este estudio no podría haber sido realizado.

A Maitane Arretxe, por su ayuda en la lectura de fuentes escritas en euskera.

Y finalmente, a nivel personal, a mi familia y amigos, por el apoyo que me han dado durante todos estos años de formación musical.

CAPÍTULO 1: CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL, POLÍTICO, LINGÜÍSTICO Y CULTURAL

1.1 País Vasco

El País Vasco es una comunidad autónoma situada en España que se encuentra en la costa del mar cantábrico y limita con Francia (cordillera de los Pirineos). Ocupa una superficie de 20.664 km², habitada por algo más de dos millones de personas. Está formada las provincias de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya (Zallo & Ayuso, 2009).

El clima es templado, aunque bastante lluvioso. Tiene dos vertientes: la cantábrica y la mediterránea. “En la vertiente cantábrica (el norte) está la mayor parte de la población y de la industria, mientras que, en la vertiente mediterránea, limitada al sur por el río Ebro, es más agrícola y con poblaciones más pequeñas” (Zallo & Ayuso, 2009, p. 8).

“En Euskadi reside el 72% de la población de Vasconia, mientras que el 19% lo hace en Navarra y el 9% en Iparralde” (Zallo & Ayuso, 2009, p. 8) Entendemos por Iparralde a parte de territorio perteneciente a Francia conformada por Lapurdi, Zuberoa y Behenafarroa.

Históricamente, el siglo XIX está marcado por la pérdida de derechos tras las guerras carlistas. La Primera Guerra Carlista comenzó en 1833, en donde se enfrentaban los partidarios de Isabel II, llamados liberales, y los de Don Carlos, carlistas (Zallo & Ayuso, 2009). Se enfrentaba la vieja sociedad que abogaba por la economía agraria y la nueva sociedad liberal. Los mayores focos fueron el País Vasco y Cataluña debido a que era donde se encontraba una sociedad que sentía apego a lo tradicional y por otro lado una sociedad a favor del progreso (Arana et al., 1987).

Los grandes comerciantes eran liberales progresistas y antifueristas, las familias cuya riqueza provenía de la tierra eran liberales por cultura, pero fueristas por sus intereses

económicos, y, por último, los labradores eran fueristas y carlistas. “El pueblo vasco defendía sus condiciones de vida, y estas condiciones se las daban los fueros” (Arana et al., 1987, p. 86).

Los Fueros regulaban la vida interior y exterior de estos territorios: las relaciones socioeconómicas de la comunidad, el ejercicio en ella del poder y las relaciones del territorio con la Corona. [...] Establecían un sistema proteccionista que buscaba garantizar el abastecimiento de productos agrícolas y de primera necesidad en unos territorios de agricultura endémicamente débil, y para ello impedían la exportación de trigo y permitían la libre importación de consumos, cuya reexportación quedaba a su vez también prohibida; protegían la actividad de las ferrerías prohibiendo la exportación de hierro y carbón o facilitando la explotación del bosque para obtener carbón y aprovechar la fuerza hidráulica de los ríos, y, siendo el comercio marítimo el más importante, aseguraban plena libertad de comercio con el exterior, situando las aduanas no en la línea de la costa sino en el interior (De la Granja, et al., 2020, Las provincias exentas, párrafo 3).

Esta guerra finalizó en 1839 con la derrota de los carlistas, con el convenio del Abrazo de Vergara, la vinculación de los Fueros a la Constitución y la pérdida del Fuero Navaro. Las instituciones de Iparralde fueron suprimidas después de la Revolución Francesa. El Reino de Navarra pasó a ser una provincia del Estado liberal (Zallo & Ayuso, 2009).

La segunda guerra carlista (1848-1849) apenas tuvo repercusión, sin embargo, la tercera (1873-1876) con la caída del régimen isabelino cobró un impulso. Las consecuencias económicas y sociales fueron graves, hubo pérdidas de hasta 300000 víctimas. Los fueros fueron abolidos tras la Restauración de Alfonso XII, según la ley del 21 de julio de 1876. A modo de compensación con los fueristas liberales se estableció el Concierto Económico (1885).

A partir de finales del siglo XIX surgen movimientos como el nacionalismo vasco, fundado por Sabino Arana (Zallo & Ayuso, 2009). Es un movimiento de carácter romántico y conservador que apoyaba la lengua y la cultura vasca. Utiliza el lema JEL (Jainkoa eta Legi Zaharra). Arana tiene un integrismo religioso que le hace difícil la expansión de sus ideas entre la sociedad de Bilbao (moderna y liberal).

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se produjo un gran avance en sectores económicos como la pesca y navegación, construcción de barcos, comercio internacional, fundición del hierro o la agricultura. En el siglo XIX y principios del XX se produjeron cambios importantes en todos los ámbitos del País Vasco, comenzando la era moderna. A mediados del

siglo XIX se produce el primer proceso de industrialización y desarrollo del capitalismo. La zona más importante de actividad industrial fue la ría de Bilbao, atrayendo a mucha inmigración de España (Zallo & Ayuso, 2009, p. 13).

“Entre 1950 y 1975 se multiplica la población, pasando de 1.061.000 habitantes a 2.070.000, de los cuales, 470.000 personas eran inmigrantes españoles” (Cubas Hondal, 2020, p. 17). “La siderurgia, los transformados, la construcción naval, las navieras, los bienes de equipo, la máquina-herramienta, la industria química, las papeleras, la industria auxiliar del automóvil, el caucho... han sido los sectores industriales tradicionales de Euskadi” (Zallo & Ayuso, 2009, p.34).

La II República (1931-1939) trajo una gran actividad política, a la que sigue el levantamiento militar de Franco y la Guerra Civil (1936-1939). El 26 de abril de 1937 tiene lugar el bombardeo de Guernica (Vizcaya), hecho en el que Gorka Hermosa se basa para componer su obra homónima. Durante la dictadura de Franco (1939-1977), las provincias que comprenden el País Vasco fueron consideradas traidoras (Cubas Hondal, 2020, p. 16).

En el año 1959 se crea la organización nacionalista ETA (Euskadi Ta Askatasuna-Euskadi y Libertad), que inicia una lucha armada. En marzo de 2006, dicha la organización declara un alto el fuego que es interrumpido por una bomba en el aeropuerto de Barajas ese mismo diciembre. (Zallo & Ayuso, 2009).

En 1975, debido a la muerte de Franco, comienza la transición a la democracia. Se aprueba la Constitución Española el 6 de diciembre de 1978 y el referéndum sobre el Estatuto de Autonomía, en 1979. Esto hizo que Álava, Guipúzcoa y Vizcaya formaran parte de la Comunidad Autónoma del País Vasco (Zallo & Ayuso, 2009).

Socialmente, la familia y el trabajo son lo más importante para los vascos. La mujer está bien considerada en esta sociedad. Por otra parte, reconocen el derecho al aborto y el derecho de divorcio, así como aceptan a las madres solteras.

Culturalmente, conservan su propio idioma, el euskera, que estuvo prohibido durante la dictadura de Franco (Zallo & Ayuso, 2009). “No se conocen sus raíces, pero no está ligado a ninguna otra lengua, al igual que no se han confirmado las teorías que la relacionaban con lenguas preindoeuropeas mediterráneas, africanas y caucásicas” (Cubas Hondal, 2020, p. 17).

El sistema educativo de enseñanza en el País Vasco presenta cuatro modelos lingüísticos: A, B, D y X.

- Modelo A: La enseñanza es en castellano exceptuando la asignatura de euskera.
- Modelo B: Es el sistema bilingüe. Una parte de las asignaturas se cursan en euskera y la otra parte se cursa en castellano.
- Modelo D: La enseñanza de todas las asignaturas es en euskera exceptuando la de lengua castellana.
- Modelo X: Todas las asignaturas se cursan en castellano. Está disponible para aquellos alumnos residan temporalmente en el País Vasco.

En el curso 2006-2007 el alumnado se repartía así: 91.586 en el modelo A, 72.567 en el B y 170.539 en el D. El D supera a los otros en Infantil, Primaria y ESO. Pero no en Bachiller o FP. En ese curso (2006-2007), en enseñanzas infantil y primaria, ya un 61,8% se dirigió al D, mientras que las solicitudes en modelo A rondaban el 8%. La matriculación en los modelos D y B de la escuela es predominante y creciente. Asegura un conocimiento suficiente del euskera y va en consonancia con el gigantesco esfuerzo social y económico de la comunidad vasca por recuperar su idioma propio. Al mismo tiempo, el buen conocimiento del euskera es un factor importante a la hora de encontrar empleo y de la promoción social (Zallo & Ayuso, 2009, p. 46).

“Respecto a la música, el País Vasco ha estado marcado por grandes compositores como Juan Crisóstomo de Arriaga, apodado el “Mozart vasco” (1806-1826), Jesús Guridi (1886-1961) o Aita Donostia (1886-1956)” (Cubas Hondal, 2020, p.17). Así mismo, en el siglo XX destaca Maurice Ravel (1875-1937), nacido en Iparralde.

Además, cuentan con múltiples orquestas. La Orquesta Sinfónica de Euskadi (OSE), la Orquesta Sinfónica de Bilbao (BOS), la Orquesta Pablo Sarasate y la Joven orquesta de Euskal Herria (EGO) presentan una gran oferta de conciertos anuales. Por otra parte, destaca la Orquesta Sinfónica de Acordeones de Bilbao y la tradición coral. Los más representativos son la Sociedad Coral de Bilbao, el Coro Easo, los Coros de la ABAO y la Coral Andra Mari (Zallo & Ayuso, 2009).

Los instrumentos típicos son el *txistu* (una flauta con tres agujeros), el tamboril, la *txalaparta*, la dulzain, la *alboka* y la *trikitixa*. (Zallo & Ayuso, 2009). Según Cubas Hondal (2020):

La *trikitixa* un instrumento diatónico de la familia del acordeón introducido en el País Vasco a finales del siglo XIX. Tiene menos botones y es más pequeño que el acordeón cromático, por lo que se empleaba usualmente para tocar y bailar música folclórica en fiestas. En la actualidad destaca como intérprete de la *trikitixa* Kepa Junkera, del que Gorka Hermosa se inspira para componer su obra *Brehme* (p.17).

En cuanto a la literatura, hasta el siglo XVI apenas se encuentran registros de literatura vasca en euskera escrita. En el siglo XX, ya sobresalen escritores como Miguel de Unamuno o Pío Baroja. “Su espacio lo ocupó la literatura oral, que ha sido y sigue siendo importante en el País Vasco a través, sobre todo, de las pastorales, el cancionero popular y el bertsolarismo” (Zallo & Ayuso, 2009, p. 53).

El bertsolarismo, es una poesía oral improvisada y cantada en verso cuyo origen se remonta al siglo XV. Los temas están relacionados con la sociedad del momento. En el siglo XIX trataban sobre la guerra, la pérdida de los fueros, el amor y el amor por la tierra. Iparragirre fue uno de los máximos representantes del estilo. Actualmente, “se realizan unas 1200 actuaciones al año. Abundan las actuaciones de sobremesa, pero las más importantes son los campeonatos que culminan en el Campeonato de Euskal Herria cada cuatro años” (Zallo & Ayuso, 2009, p. 53).

Los bailes más conocidos son: el *aurresku*, danza elegida para homenajear a personas; la *mutildantza*, bailado tan solo por hombres; la mascarada *suletina*, llamada así por el aspecto carnavalesco; y la *ezpatadantza*, baile vistoso que utiliza espadas (Zallo & Ayuso, 2009).

La ciudad cosmopolita de Bilbao, cuenta con el prestigioso Museo Guggenheim y el importante Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

1.2 Urretxu

Urretxu es un municipio localizado en el Alto Urola, bajo el monte Irimo. Según los datos del Instituto Nacional de Estadística, Urretxu cuenta con 7,9 kilómetros cuadrados de extensión en donde viven 6782 habitantes (Instituto Nacional de Estadística, 2020). El río Urola separa Urretxu de Zumárraga (Ayuntamiento de Urretxu, 2020).

El municipio se fundó el 3 de octubre de 1383 por la Carta Puebla que entregó Juan I de Castilla. De este modo, recibió el nombre de Villarreal de Urrechua, aunque finalmente en 1979 el Ayuntamiento lo cambió por Urretxu. En esa época tan solo tenía dos calles principales, sin embargo, en el siglo XVI se desarrolla el casco urbano. El motivo principal fue la utilización de la vía de comunicación de la capital del reino con Francia, el Camino Real de Coches. Posteriormente, en el siglo XIX se crearon las primeras industrias de mimbre y madera (Ayuntamiento de Urretxu, 2020).

Tal era la importancia de la industria del hierro en la zona que se cambió el nombre del río de Legazpia a Urola. Debido a desastres naturales como incendios y enfermedades, gran parte de la población tuvo que emigrar. Actualmente consta de una industria moderna y avanzada (Ayuntamiento de Urretxu, 2020).

CAPÍTULO 2: LAS FIGURAS DE JOSÉ MARÍA IPARRAGUIRE Y GORKA HERMOSA

2.1 José María Iparraguirre

José María de Iparraguirre Balerdi nace el 13 de agosto de 1820 en la casa Alzola Etxea de la Calle Mayor, actual Calle Iparraguirre N°8 de Villarreal de Urretxu (Guipúzcoa). Muere el 6 de abril de 1881 en Ezkio-Itsaso. Fue un poeta y músico conocido cuyas composiciones estaban escritas en euskera, aunque posee alguna en español, francés, italiano e inglés (Diario Digital de Música de Autor, 2021).

Sus padres José Agustín Iparraguirre Aramburu y Francisca Manuela Balerdi Escorta nacieron en Idiazabal y Gabiria, respectivamente. Se dedicaron a la venta de confituras en Urretxu (Ayuntamiento de Urretxu, 2021).

Iparraguirre fue apodado bardo debido a la vida aventurera que tenía. Se le asoció la imagen de la guitarra, con la que cantaba sus zortzicos, y se le consideró un bertsolari vasco debido a las improvisaciones de versos que cantaba (Aguirre, 2021).

“Vivió en pleno romanticismo, del que es un claro hijo y ejemplo, durante un período convulso de la historia de España, con el estallido de las Guerras Carlistas y la abolición de los fueros y privilegios del antiguo régimen” (Diario Digital de Música de Autor, 2021, p.1).

Comenzó a estudiar con el profesor Pedro Guridi en el ayuntamiento. En el año 1831 acudían a estudiar allí 70 niños y 30 niñas. Al cumplir 5 años se fue a Zerain a aprender castellano, historia y geografía con su tío. Posteriormente, tras cumplir 11 años (noviembre de 1831) se muda a Vitoria para estudiar latín. Poco después (diciembre de 1832), su familia se traslada a Madrid e ingresa en el Colegio de San Isidro (Jesuitas) para educarse como seminarista. No obstante, con el inicio de la I Guerra Carlista (1833), Iparraguirre se escapa al País Vasco para alistarse en el bando carlista en el batallón de Guipúzcoa (Ayuntamiento de Urretxu, 2021). En esa época tan solo tenía 14 años.

Resulta herido en los combates de Arrigorriaga (1835) y Castrejana en Vizcaya, y en la batalla de Mendigorriá de Navarra (16 de julio de 1835) (Diario Digital de Música de Autor, 2021). En esta última batalla se enfrentaron 24000 carlistas y 36000 liberales. “Por las lesiones y como reconocimiento a sus servicios, pasó a formar parte de la Guardia de Honor de Don Carlos. Tras el abrazo de Bergara por la derrota del Carlismo (1839) se exilió del país con apenas 19 años” (Ayuntamiento de Urretxu, 2021, p.1).

Vivió su vida bohemia durante 12 años por Europa. “Viajó a Lyon, Suiza, atravesó los Alpes y visitó Italia, Tirol y Alemania. En 1846 regresó a París” (Garralda, 2018, p.1). Desarrolló sus estudios de canto (de barítono) en París con la soprano Carolina Duprez (1832-1875) y recorrió Europa con una compañía teatral. A través de la interpretación de canciones con guitarra en los espectáculos de comedia italianos pudo subsistir, conquistando al público con su voz (Ayuntamiento de Urretxu, 2021). En ese momento escribió su famosa canción *Gitarra zartxo bat det* (Tengo una vieja guitarra).

Se suma a los revolucionarios franceses en el año 1848 para destituir la monarquía de Luis Felipe de Orleans. Pero con el golpe de Estado de Napoleón III es expulsado de Francia (Diario Digital de Música de Autor, 2021). Viaja a realizar “La flauta encantada” en la Exposición Universal de 1851 (Londres), conociendo al general José Mazarredo. Su regreso a Bilbao en 1852, tras 13 años de exilio, fue posible por la mediación de este general, que intercedió por él para que se le concediera el indulto (Ayuntamiento de Urretxu, 2021).

En 1852 dió un concierto en Bilbao, y en la primavera llegó a Madrid, presentándose a su madre. En ese mismo año de 1852, según Olaso y Aguirre, y tras recorrer Vascongadas, el general Mazarredo le apresó en Tolosa y le desterró por tres años, al considerar que su canto agitaba a las masas. Camino del destierro, recibió de J. M. Arrieta un poema sobre el árbol de Guernica (Garralda, 2018, p. 1).

“El espíritu romántico de sus canciones, ensalzando la patria vasca y los fueros, le canjearon de una parte el fervor popular, pero también el recelo de las autoridades” (Ayuntamiento de Urretxu, 2021, p.1). “Le desterraron acompañado por la Guardia Civil, lo que convirtió en tema de otra de sus populares canciones, *Nere amak baleki*” (Diario Digital de Música de Autor, 2021, p.1).

En este segundo exilio, de 1853 a 1859, Iparraguirre recorre Santander, Asturias, Galicia, Andalucía y Portugal (Ayuntamiento de Urretxu, 2021), ya que se le prohibió permanecer en las provincias vascas. Después de dos años de destierro, regresó a Guipúzcoa. No obstante, sintió un porvenir dudoso. “Así, el 29 de agosto de 1858 partió hacia Buenos Aires con María Ángela Querejeta, y allí contrajeron matrimonio el 26 de febrero de 1859” (Garralda, 2018, p.1). Se casaron en la parroquia de San Ignacio situada en la calle Bolívar 255 (Arana et al., 1987). Vivieron en Uruguay y tuvieron ocho hijos, seis mujeres y dos varones (Diario Digital de Música de Autor, 2021). En aquel entonces, el país tenía tan solo 25000 habitantes. Uruguay poseía 180000 kilómetros cuadrados y 19 departamentos similares a las provincias de España (Arana et al., 1987).

“En Buenos Aires triunfó en un concierto privado el 18 de noviembre de 1859, pero fracasó ante el gran público el día 27” (Chacón, 2016, p. 3). Tras este suceso, trabajó como pastor en un racho en Mercedes (Costa del Arroyo de Daca), en términos desfavorables. No obstante, la empresa decayó y estableció un café con el nombre *Gernikako Arbola* en Montevideo. Este negocio tampoco funcionó a pesar del éxito del público, así que Iparraguirre volvió a Europa gracias al apoyo económico vasco que pagó su viaje a Bayona. Lamentablemente su familia se quedó en Uruguay (Ayuntamiento de Urretxu, 2021). Iparraguirre vuelve esta vez a su tierra pobre y envejecido el 20 de octubre de 1877 (Chacón, 2016).

Ángela Querejeta, su mujer, se oponía al regreso de Iparraguirre. Tan solo recibió dos o tres cartas escritas desde Vasconia. Se quedó viuda a los 42 años, momento en el que la Diputación de Guipúzcoa le ofreció pagarle el viaje a España (Arana et al., 1987).

“A su regreso, Iparraguirre continuó con su vida errante de cantor, poeta y músico popular” (Ayuntamiento de Urretxu, 2021, p. 1). “Aunque la letra y música de sus canciones, acompañadas con guitarra, adolecían de altos vuelos y depuración técnica, compuso unas sesenta canciones sencillas, cuyo principal mérito fue ensalzar y perpetuar el alma popular de su país” (Garralda, 2018, p.1). A su muerte, la guitarra de Iparraguirre fue donada a la Diputación de Vizcaya (Arana et al., 1987).

“Sus últimos años estuvieron marcados por el apremio y las dificultades económicas, que le impidieron materializar el reencuentro familiar en tierras vascas. El apoyo de amigos y

una pequeña pensión de la Diputación le permitieron eludir la miseria” (Ayuntamiento de Urretxu, 2021, p. 1).

La penuria moral e institucional que provoca el final de la última carlistada, le desengañaría totalmente, distanciándolo de todo posicionamiento que no fuese estrictamente cultural y fuerista. Visitó Tolosa, Donostia-San Sebastián y su pueblo natal; se personó en Madrid para intervenir en unas funciones a beneficio de las familias de más de trescientos pescadores de Gipuzkoa y Bizkaia ahogados en una tremenda galerna. Recibió un homenaje en el Teatro Real de Madrid los días 3 y 10 de abril de 1878, con la participación de Gayarre. En 1879 acudió a las fiestas de Elizondo (Navarra) para un certamen literario de la Asociación Euskara de Pamplona y donde fue consagrado junto con el vizcaíno Arrese Beitia. Fue, pues, un auténtico símbolo de toda Euskalerría. A los 60 años las Diputaciones de Bizkaia, Gipuzkoa y Álava le asignan una pensión y la de Navarra le entrega un donativo portado por D. Arturo Campión (1880). En Buenos Aires una suscripción popular le dio 3.000 pesetas (Chacón, 2016, p. 2).

Según Chacón (2016), Iparraguirre “murió en Itsaso en el caserío Zozabarro donde cenaba con sus sus amigos, el 6 de abril de 1881” (p. 2). La causa de su muerte fue una pulmonía provocada por una lluvia torrencial. “El 28 de septiembre de 1890 se inauguró un monumento a su memoria en su pueblo natal” (Garralda, 2018, p.1). Actualmente se encuentra enterrado en Villarreal de Urretxu. (Diario Digital de Música de Autor, 2021).

Además de las letras de sus canciones, se conservan una treintena de cartas. En al menos quince de sus obras, Iparraguirre canta a Euskalerría. El resto tratan sobre temas amorosos. Llama la atención el poco tiempo que vivió en tierra vasca, 10 años, para ser el tema constante de su obra (Arana et al., 1987).

La más popular de sus composiciones es Gernikako arbola (El árbol de Guernika), que fue estrenada en el café de San Luis de Madrid de la calle de la Montera en 1853 y fue una improvisación en la que le acompañó al piano el maestro Juan María Blas de Altuna. Se dice que, rodeado de un grupo de paisanos suyos, improvisó el himno y no anotó nunca la música (Diario Digital de Música de Autor, 2021, p.1).

Se convirtió en el himno más internacional del pueblo vasco, siendo un zortziko que abogaba por la libertad y los fueros.

La Marsellesa vasca estaba creada; el himno se hizo popular, llegó al País Vasco y fue cantada por todos, en ocasiones multitudinariamente, con la presencia del mismo Iparraguirre (Chacón, 2016, p. 2).

Tal y como expresan Arana et al. (1987):

Desgraciadamente no han llegado a nosotros todas las melodías de debió de utilizar Iparraguirre para cantar todos sus versos. Hay algunos de éstos cuyos textos conocemos y no así sus melodías. De éstos han llegado catorce, que tradicionalmente se cantan todavía.

Como es difícil hacer la cronología de las canciones de Iparraguirre, se han de adoptar otro criterio como es el de la clase de métrica utilizada por el bertsolari [...] Dentro de cada uno de los géneros del bersolarismo, a veces usa Iparraguirre el compás de 5/8 (o zortziko musical) y otras veces el compás de 2/4 o de 6/8 (p. 323).

Orden

A) Zortziko txikiak (Zortzikos pequeños)

| | | |
|--|----|-------------------|
| A. 1 Gernikako Arbola (El árbol de Guernica) (1853) | 12 | 5/8 |
| A. 2 Agur Euskalerrari (Adiós a Euskalerría) (1857) | 12 | 5/8 |
| A. 3 Nere amak baleki (Si mi madre lo supiera) (1855) | 8 | 5/8 |
| A. 4 Kantari euskalduna (Un cantante vasco) | 8 | 5/8 |
| A. 5 Ameriketatik Urretxuko semei (o Nere herriko gazteei) | 8 | 5/8 |
| A. 6 Gora euskera | 8 | 5/8 |
| A. 7 Nere izarra (Mi estrella) | 8 | 5/8 (mi estrella) |
| A. 8 Zugana Manuela (Para ti Manuela) | 8 | 5/8 |

B) Zortziko nagusiak (Zortzikograndes)

| | | |
|---|----|-----|
| B. 1 Ezkongaietan (En el noviazgo) | 8 | 5/8 |
| B. 2 Nere maitearentzat (Para mi amada) | 10 | 6/8 |
| B. 3 Nere ongile maiteari (Para mi querido) | 10 | 6/8 |
| B. 4 Nere etorrera ((Mi regreso a la tierra querida). | 8 | 6/8 |

C) Bestelakoak (Otros)

| | |
|------------------------------|---------|
| C. 1 Glu, glu, glu | 3/4+6/8 |
| C. 2 Errukarria (Lamentable) | 5/8+2/4 |

Destacan, además:

- *Ara nun diran* (Mira donde están). Composición de retorno.
- *Ume Eder bat* (Un niño hermoso)
- *Gitarra sarcho bat* (Una vieja guitarra)
- *Jaungoika eta arbola* (Dios y el árbol)

Iparraguirre escribe en un esquera con abundantes palabras en castellano, algo alejado del nacionalismo vasco, razón por la que Sabino Arana rechaza a Iparraguirre y su obra. “Para Iparraguirre, fuerista, la lengua es, ante todo, un medio de comunicación que, por tanto, no debe temer asimilar voces procedentes del castellano y otros idiomas, especialmente el latín” (Zabalta, 2017, p. 219).

Hoy cuenta Gazteiz con una calle dedicada a Iparraguirre y otra al *Gernikako Arbola*. Hay, además, plantados varios retoños del Árbol de Gernika, uno de ellos junto a la ermita de Arriaga. Existe, asimismo, una placa colocada por el Ayuntamiento a los 100 años de la llegada al país del poeta, y precisamente en el edificio que fue Hotel Pallarés, donde se celebró el baquete de recibimiento. Con tal motivo, al descubrirse la placa, hubo el 20 de octubre de 1977 un acto en el Teatro Principal, con asistencia de representaciones de los Ayuntamientos de Vitorio y Urretxu, actuación de la Coral Manuel Iradier y una charla a cargo de Iñaki Linazasoro (Arana et al., 1987, p. 280).

2.2 Gorka Hermosa

Gorka Hermosa nace el 29 de abril de 1976 en Urretxu. Inicia sus estudios musicales los 8 años en el conservatorio “Sekundino Esnaola Musika Eskola” de Zumárraga (Guipúzcoa). Sin embargo, hasta los 12 años no comienza a tocar el acordeón. Continúa el grado medio en el “Conservatorio Municipal de Irún” y en el “Conservatorio de San Sebastián”, finalizando el

grado superior en el Conservatorio “Jesús Guridi” de Vitoria/Gasteiz con el Premio de Honor (Hermosa, 2021).

Hermosa guarda un gran recuerdo de Javier Ramos, un profesor que hizo de mentor. Tenía la costumbre de llevar a sus alumnos a ver conciertos de cuantos acordeonistas actuaban allí, contagiándoles su pasión. Posteriormente, G. Hermosa, estudió con Thierry Paillet y con el profesor Friedrich Lips, uno de los mejores acordeonistas de la historia (Cubas Hondal, 2020, p.19).

En su trayectoria como intérprete, gana a los 19 años el Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales de España, en Vigo. Debido a este premio, Hermosa tocó de solista con la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española (RTVE), algo inédito en España. “También ganó otros concursos como el Certamen Guipuzcoano de Acordeón en Arrasate o el *Gran Prix International de l’accordeon* en St. Etienne (Francia)” (Cubas Hondal, 2020, p. 19).

Dr. Pr. Helmut C. Jacobs: Gorka Hermosa no es solamente uno de los más singulares y versátiles intérpretes (...). Ha sido premiado en numerosos concursos nacionales e internacionales, iniciando en 1998 su carrera como solista y concertista en diversas formaciones musicales, actuando en España y otros países europeos. En sus producciones discográficas presenta el acordeón en formaciones inusuales y extraordinarias (entre otras, con zanfona, guitarra flamenca, clavecín o clarinete de bajo) y abre nuevos caminos estilísticos al instrumento integrando en su música elementos del jazz, del folk, del pop o del flamenco. Gorka Hermosa se presenta versátil y original no solamente en sus arreglos para diversas agrupaciones instrumentales, sino también en sus composiciones para acordeón solo (Hermosa, 2013, p.5).

Con 23 años, comienza a escribir un libro sobre el repertorio para acordeón en el Estado Español porque no hay apenas composiciones para este instrumento. Hermosa atañe su éxito compositivo a esta falta de repertorio para acordeón, a la sencillez de las obras que nos ofrece y a la facilidad con la que los oyentes las pueden entender, como ocurre con compositores como Makkonen o Angelis.

Gorka expone: A la hora de componer, parto casi siempre de la improvisación: cojo el acordeón y me pongo a tocar mientras me grabo. La mayoría no sirve para nada,

pero a veces encuentras algo, una idea a la que seguir y quizás desarrollar, puede que ya sobre el papel (Martínez, 2017).

Consigue llegar a la fama internacional en el año 2009 cuando el acordeonista Grayson Masefield, de Nueva Zelanda le pide las partituras de su obra *Fragilissimo* y la interpreta en 4 o 5 de los concursos más importantes del ámbito del acordeón, ganando tres.

Sus obras han sido premiadas en numerosas ocasiones. La Confederación Internacional de Acordeonistas eligió *Paco* como la mejor obra compuesta para dicho instrumento en 2013. El jurado valoró la capacidad del compositor para adaptar el lenguaje de la guitarra, sus rasgueados, en un instrumento tan diferente como es el acordeón. En el año 2014 vuelve a conseguir el mismo galardón con su obra *Zhen Zai*. Recibe en el año 2016 el premio a la mejor composición por su obra *Northern Light*, otorgado por la *Confédération Mondiale de L'Accordéon* (Francia) y en el año 2018 por su obra *The Great Wall* (Cubas Hondal, 2020, p.20).

Hermosa habitualmente compone para acordeón solista. No obstante, alguna de sus obras las adapta para diferentes formaciones como pueden ser: violín y acordeón, acordeón y piano, clarinete y acordeón, acordeón y quinteto de cuerda, acordeón y orquesta, y otros muchos ensembles.

Su última obra para acordeón y orquesta, *Dwarves Tales*, recibe en mayo de 2020 el premio de composición del “PIF Castelfidardo”. La obra para acordeón y orquesta de cuerda era un encargo de Waldermar Fleischhauer destinado a estrenarse en la Filarmónica de Berlín el 16 de mayo de 2020. Debido al COVID-19 este concierto tuvo que cancelarse y el compositor reorquestó la pieza para presentarla al señalado concurso, uno de los más prestigiosos en el ámbito del acordeón. La pieza es una fusión de ritmos mediterráneos y de la tradición nórdica: emplea notas de una tradicional melodía turca, ritmos de la música flamenca, armonías y texturas que recuerdan a *March of the Dwarfs* de Edvard Grieg y texturas de la tradición postromántica alemana (Cubas Hondal, 2020, p. 24).

En el año 2020 compone *Urretxutik Mudura*, un encargo del Ayuntamiento de Urrextu sobre el 200 aniversario de Iparragirre. Es una obra para acordeón, cuerdas, coro y bertsolari.

Hermosa define sus composiciones como música clásica al igual que la de Paco de Lucía (Martínez, 2017). Muchas de ellas se basan en el folclore vasco, en el flamenco, los tanto y en los temas populares.

El acordeonista urretxuarra no titubea cuando se le pide que elija tres piezas: «La primera se titula '*Gernika 26/4/1937*', que la compuse con 17 años. Es una de las que más he tocado en todo el mundo, una pieza muy adolescente, con mucha energía, que suele impactar a la gente. Es como los niños actores, que no son actores, que hacen de sí mismos. Cuando haces de ti mismo, tiene una especial fuerza lo que cuentas. Luego está '*Fragilissimo*', el punto de inflexión en mi carrera. Y termino con '*Anantango*', la más versionada en internet. La clásica pieza del desamor que todo músico posee» (ironiza) (Madinabeitia, 2018).

Fue el sexto acordeonista más querido del mundo, por detrás de Richard Galliano, en la revista de Nueva York '*Accordion Stars*' del año 2019. En total, la revista recibió más de 27.000 votos de 126 países. Además, la revista neoyorquina expresaba admiración por su creatividad, sentido del humor y carisma, siendo el compositor contemporáneo para acordeón más interpretado del mundo.

“Así mismo, la *Accademia de Musica Hermosa*, dirigida por Nicola Emanuele Maggio en la ciudad siciliana de Nicosia (Italia) y el Cuarteto Hermosa, fundado por el premiado acordeonista Lorenzo Albanese están nombrados en su honor” (Cubas Hondal, 2020, p. 21).

Como acordeonista ha dado conciertos por todo el mundo interpretando diversos estilos: flamenco, fado, pop-rock, jazz, fusión, folk... En cuanto a su discografía, Hermosa graba con diferentes agrupaciones los discos: *Fragilissimo* (2021), *Gorka Hermosa & Blanchard Strings* (2020), *ELE, Lauaxeta-Lorca* (2017); *Works for Accordion* (2015), *Malandro Club* (2015); *Heterodoxia* (2013), *Flamenco Extea* (2011); *Tangosophy* (2006) e *Itxaroten* (2002). Ha escrito cuatro libros sobre acordeón y es profesor del Conservatorio “Jesús de Monasterio” de Santander (Hermosa, 2021).

Estilo compositivo

La característica más perceptible en la obra de Gorka Hermosa es el continuo empleo de recursos y efectos sonoros. Entre ellos destaca el uso del *bellow shake*, *ricochet* y trémolo en momentos de máxima intensidad o de finalización de temas.

Todas las obras son de carácter marcado ya que los ritmos empleados son los propios de las danzas, rumbas o tangos. Por lo tanto, es habitual la presencia de acentos, así como de grandes contrastes dinámicos. El recurso más empleado es el *ffp* que precede al crescendo, llevándolo hasta los extremos, además del uso de trinos como transición entre secciones (Cubas Hondal, 2020, p. 60).

La música del compositor G. Hermosa, no solo estaba influida por su formación, también por el entorno donde vivió. Crece en el Goierri, uno de los puntos con mayor conflicto político del País Vasco, con toda la problemática política y social, *Euskadi Ta Askatasuna* y las Fuerzas Armadas. En esa época, G. Hermosa escuchaba música rock que intentaba plasmar en sus composiciones. Posteriormente, conoce a Germán Díaz que le cambia la visión sobre la música y le acerca al territorio del folclore. Sin embargo, sus mayores influencias son de Bach, -el dios de la música para él-, y Piazzolla, de quien toma la idea de fusionar el jazz, la música clásica y el folclore. Su acordeonista favorito es Richard Galliano (Francia), y otros compositores e intérpretes que admira son: Paco de Lucía, Hermeto Pascoal, Manuel de Falla (compositor), Egberto Gismonti, Sofia Gubaidulina (compositora), Wim Mertens, Franck Angelis... (Cubas Hondal, 2020, p. 20).

Como se expresa en Cubas Hondal (2020), podríamos decir que generalmente las composiciones de Hermosa son tonales. En muchas de ellas se repite durante toda la obra la misma secuencia de acordes, el mismo patrón rítmico o tema, aunque presentan pequeñas variaciones. Es muy habitual escuchar acordes con novena y con notas añadidas para salirse del mundo “clásico”, así como adoptar algún modo.

Las obras de Hermosa suelen presentar una estructura fija, tipo sonata o similar al rondó. Generalmente comienza con una breve introducción que destaca la entrada del tema. Además, suele aparecer una sección central en donde el acordeón adopta especial protagonismo.

Gorka Hermosa anota explícitamente todas las indicaciones, ya sea en cuanto a tempos (*accel*, equivalencias...), dinámicas (*ff*, *p*, *sf*, acentos...) y timbres (registros del acordeón). Sin embargo, generalmente, las dinámicas están ligadas a los movimientos que realiza la línea melódica (Cubas Hondal, 2020, p.60).

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DE LA OBRA

URRETXUTIK MUNDURA

“Gorka Hermosa compuso esta “suite” combinando sus composiciones con melodías de Iparraguirre (1820-1881). La obra está formada por diversas piezas agrupadas en 6 movimientos y 5 Intermezzos. Esta obra fue un encargo del Ayuntamiento de Urretxu para el 200 aniversario de nacimiento de Iparraguirre. La idea parte de Iñaki San Juan y de Gorka Hermosa. Tanto la música como la letra son de Iparraguirre y Hermosa, salvo el recitativo del último movimiento que lo escribió Jon Maia. La edición musical corre a cargo de Alberto González Urroz” (Hermosa, comunicación personal, 20 julio de 2021).

En los *Bertso Intermezzos* (Intermezzos de poesías cantadas improvisadas), el versolari ejercerá con sus *bertsos* de ‘maestro de ceremonias’, dando coherencia y cohesión a la obra. El último movimiento finalizará con un recitado que ahondará en la reflexión sobre la proyección de Gernika en el futuro del mundo vasco del s. XXI (Doce Notas, 2020, p.1).

Hermosa anota en la partitura que el bertsolari debe improvisar una poesía mientras canta la melodía escrita. En el caso de que no hubiera un bertsolari, cualquier integrante del coro podría cantar “*a capella*” las melodías en ese tono o transpuestas a cualquier otro.

El estreno de la obra tuvo lugar el 12 de septiembre de 2020 a las 20:00 en la Plaza de la Trinidad de San Sebastián, siendo grabado y emitido por la cadena de televisión ETB. Fue interpretado por el propio compositor, Gorka Hermosa (acordeón), el Ensemble Maria Blanchard Strings formado por Cristina Cubas, Laura Villar, Rubén Menéndez, Miguel Díez y Javier Mayor, Jon Maia (bertsolari emblemático de Urretxu), Gontzal Mendibil (cantante difusor de la obra de Iparraguirre), el cuarteto vocal Kea y el coro Easo.

Según Aguado (2021) posteriormente, fue interpretada en la iglesia de San Martín de Tours (Urretxu) el día 20 de junio de 2021, dentro del proyecto de “Iparraguirre 2020”. Las entradas se agotaron en tan solo 48 horas. En esta ocasión se interpretó la versión para mezzosoprano (Marina Pardo), cuerdas (Ensemble Blanchard Strings), coro (coro Easo dirigido por Gorka Miranda), acordeón (Gorka Hermosa) y bertsolaris (Maialen Akizu y Jon

Maia). Además, Hermosa escribió otra versión para acordeón, orquesta sinfónica y coro, que aún no ha sido estrenada.

Cabe recordar que el pasado día 12 de agosto (2020), coincidiendo con el nacimiento de Iparragirre, Gorka Hermosa protagonizó el acto que organizó el ayuntamiento de Urretxu para celebrarlo, donde hizo entrega al consistorio de una copia editada de la nueva composición *Urretxutik Mundura*. Gran parte de los medios vascos se hicieron eco de la noticia siendo portada del Diario Vasco, portada de la revista magazine de fin de semana del diario Deia, en informativos de ETB1 y ETB2, en el *late show* de máxima audiencia de ETB1, en “El Correo”, así como en cuatro programas diferentes de Radio Euskadi, otros tantos de Euskadi Irratia, Goierriko Hitzia, Diario Vasco, Urola Telebista, Otamotz... (Doce Notas, 2020, p.1).

“Creo que no hay nada más universal que ser local. Yo nací a 200 metros de la casa en dónde nació él. Siempre he tenido ganas de hacer algo sobre su música” (Hermosa, comunicación personal, 20 julio de 2021).

Durante este trabajo emplearemos el sistema de notación musical anglosajón con base alfabética. Se realizará un estudio de la obra basándose en su estructura, tempo, armonía, carácter y articulaciones. La obra tiene una duración aproximada de 45 minutos.

3.1 Egunsentia Urretxun (Amanecer en Urretxu)

El primer movimiento de esta “suite” está formada por las obras *Ekía* (“Oriente” en euskera), compuesta en 2003, y *Nere herriko gazteei*. (“A los jóvenes de mi pueblo”) de Iparragirre. De ahí el título de este movimiento, en el que se mezclan la salida del sol con el amor a las raíces del pueblo natal. Utiliza escalas con cierto aire oriental con el característico ritmo 3-3-2 de las obras de Hermosa. El ritmo de zortziko original de la pieza de Iparragirre ha sido “insertado” en el 3-3-2. Diferentes motivos de la canción suenan en la primera sección de la obra hasta que en la parte central la melodía entera es expuesta para volver a utilizar pequeños fragmentos de la melodía fusionándola con las melodías y ritmos de “Ekía”. *Nere herriko gazteei* es conocida como *Ameriketatik Urretxuko semeei*.

La estructura del movimiento es: Introducción, Ekia (Introducción), A, *Nere herriko gazteei*, A, puente, B, *Nere herriko gazteei*, A, puente, B.

Tabla 1

Egunsentia Urretxun

| SECCIÓN | COMPASES | MÉTRICA | TEMPO | DINÁMICA |
|---------------------------------------|----------|---------|-------------------------------------|-----------------------|
| INTRODUCCIÓN | 1- 14 | 3/4 | <i>Misterioso</i> (♩=104) | <i>pp y cresc.</i> |
| <i>EKIA</i> (INTRODUCCIÓN) | 15-30 | 4/4 | | <i>pp y cresc.</i> |
| TEMA A | 31-37 | | <i>Allegro</i> <i>misterioso</i> | <i>pp y cresc.</i> |
| <i>NERE HERRIKO</i> <i>GAZTEEI</i> | 38-40 | 3/4 | (♩=140) | <i>pp y cresc.</i> |
| TEMA A (<i>EKIA</i>) | 41-43 | 4/4 | | <i>mp y cresc.</i> |
| PUENTE (<i>EKIA</i>) | 44-55 | 4/4 | | <i>p y cresc.</i> |
| TEMA B (<i>EKIA</i>) | 56-83 | 4/4 | | <i>cresc.</i> |
| <i>NERE HERRIKO</i> <i>GAZTEEI</i> | 84-100 | 3/4 | | <i>mf y cresc.</i> |
| TEMA A (<i>EKIA</i>) | 101-107 | 4/4 | | <i>p y cresc.</i> |
| PUENTE (<i>EKIA</i>) | 108-119 | 4/4 | | <i>p, cresc., f</i> |
| TEMA B (<i>EKIA</i>) | 120-54 | 4/4 | | <i>mp, cresc., ff</i> |

Nota. Tabla de la obra que incluye números de compases, indicador de métrica y tempo.

Tiene una duración aproximada de 5 minutos y el Intermezzo de 1 minuto.

Egunsentia Urretxun es un movimiento que comienza con una introducción de 14 compases, en un tempo *Misterioso* (♩=104) y en compás de 3/4. Esta introducción la podemos

dividir en dos pequeñas secciones: una interpretada por el acordeón junto con los bajos del coro, y la otra interpretada únicamente por el acordeón.

En la primera sección, el acordeón toca notas largas y mantenidas con disonancias, mientras los bajos comienzan a recitar la letra del movimiento, reflejando el carácter *Misterioso*, anteriormente referido. Hermosa no establece una melodía para la recitación de la letra en esta primera parte (Fig. 1) Esta sección está interpretada en la dinámica *ppp*. (Minuto 0:00 del audio 2 del Anexo 2)

The image shows a musical score for the introduction of 'Egunsentia Urretxun'. It consists of two staves: Bass and Accordion. The Bass staff is in 3/4 time and contains the lyrics: 'Vi-lla-rre-al de U-rre-txu ne-re-he-rr-i mai-te-a se-me bat he-men'. The Accordion staff is also in 3/4 time and starts with a dynamic marking of 'ppp' and 'vibrato en accel'. The score includes a box with a circled 'B' and a circled plus sign.

Figura 1. Introducción (Parte 1) de *Egunsentia Urretxun*. (Hermosa, 2020b, p.1)

La segunda sección comenzaría en el compás 7, el acordeón mediante el efecto *ricochet* interpreta una sección armónica con un gran *cresc.* que desemboca en la introducción de *Ekia*. (Fig. 2) (Minuto 0:18 del audio 2 del Anexo 2)

The image shows a musical score for the introduction of 'Egunsentia Urretxun' (Parte 2). It features a single staff with a 'ricochet' effect. The score is in 3/4 time and contains multiple triplets of eighth notes.

Figura 2. Introducción (Parte 2) de *Egunsentia Urretxun*. (Hermosa, 2020b, p. 2)

Tal y como he comentado anteriormente, este movimiento mezcla secciones de su anterior obra, *Ekia*, y la obra de Iparraguirre, *Nere herriko gazteei*. En el compás 15 llegamos a la introducción de *Ekia*, con el cambio de compás a 4/4. (Minuto 0:30 del audio 2 del Anexo 2)

Al comienzo de esta nueva sección nos encontramos con el ritmo de dos corcheas basado en la nota re. (Fig. 3) Posteriormente, el violín I realiza una bajada prácticamente cromática en Re frigio a la que le sigue el violín II a modo de pequeño canon. El resto de la cuerda juega con trémolos y *glissandi* sobre la nota re. Esto finaliza en el compás 18, donde se vuelve a repetir el ritmo de dos corcheas sobre la nota re, con acentos y *sforzandos*.

Figura 3. Ekia (Introducción) de *Egunsentia Urretxun*. (Hermosa, 2020b, p. 6)

En el compás 20 aparece por primera vez el tema de *Nere herriko gazteei*, cantado por las altas, utilizando la escala de Re menor natural. En el siguiente compás, el acordeón interpreta en *pppp* las mismas notas de la introducción (compases 1, 2 y 3) con alguna pequeña variación. (Fig. 4) (Minuto 0:50 del audio 2 del Anexo 2)

Figura 4. Tema de *Nere herriko gazteei* de *Egunsentia Urretxun*. (Hermosa, 2020b, p. 8)

En el compás 22, el violín I realiza una subida prácticamente cromática en Re frigio, al contrario de los compases 15 y 16. La bajada del violín I del compás 23 es idéntica al compás 16. Mientras, el violín II y la viola realizan un pequeño canon en base a la melodía del violín I. Por otro lado, los bajos del coro y el violonchelo continúan interpretando fragmentos de *Nere herriko gazteei*, en la escala de Re menor natural. El compás 24 está basado en el 21, y el 25 en el 17.

En el compás 26, Hermosa utiliza por aumentación un tema que aparecerá posteriormente en el puente de la obra. (Fig. 5) (Minuto 1:07 del audio 2 del Anexo 2) Dicho tema está basado en la Figura 4. Mientras, el coro junto al violín II y violonchelo realizan un canon sobre el tema de *Nere herriko gazteei*, aumentando la tensión. Dicha tensión se resuelve nuevamente en el tema conformado por dos corcheas sobre la nota re con acentos y *sfordantos*. Esta vez el ritmo lo interpretan tanto el coro como las cuerdas, creando una gran masa de sonido que disminuye para llevarnos al Tema A.



Figura 5. Compases 26 y 27 de *Egunsentia Urretxun*. (Hermosa, 2020b, p. 10)

El Tema A comienza en el compás 31. (Minuto 1:20 del audio 2 del Anexo 2) Se caracteriza por el ritmo 3-3-2, interpretado por el contrabajo en la dinámica *p*. Cambia también el tempo a *Allegro misterioso* ($\text{♩} = 140$). En el compás 35, el violín I comienza con un tema rítmico de semicorcheas en Re frigio en *cresc.* que conduce a *Nere herriko gazteei*. (Fig. 6)



Figura 6. Tema A de *Egunsentia Urretxun*. (Hermosa, 2020b, p. 12)

Durante tres compases (a partir del compás 38) emerge el tema de *Nere herriko gazteei*, teniendo que cambiar de compás a 3/4. (Minuto 1:30 del audio 2 del Anexo 2) La melodía aparece repetida por todas las voces a modo de canon con *cresc.* En el compás 41 vuelve a aparecer el Tema A. Esta vez, la viola interpreta el ritmo de semicorcheas en Re frigio. La dinámica en esta ocasión es un poco más fuerte, *mp*.

Entre los compases 44 y 55 tiene lugar el puente hacia el Tema B. Hermosa utiliza para el acordeón el mismo material del compás 26. (Fig. 5) Las cuerdas interpretan el motivo de corcheas con acentos y *sforzandos* sobre la nota re con pequeñas secciones que conducen una y otra vez al mismo motivo. El coro y la viola interpretan brevemente secciones del tema de *Nere herriko gazteei*. Además, en el compás 48, el violín I dobla el material melódico del acordeón.

Posteriormente, en el compás 56 comienza el Tema B de la obra. (Minuto 2:05 del audio 2 del Anexo 2) Está basado en el Tema A, como podemos observar en la melodía que interpreta la mano derecha del acordeón. (Fig. 6) No obstante, ese tema se desarrolla y evoluciona en esta sección. Dinámicamente comienza en *p* y pasa mediante un largo *cresc.* a la canción *Nere herriko gazteei*. En los compases 67 y 68, las cuerdas recogen el material melódico de los compases 22 y 23.

En el compás 69 el violín II toca el Tema B del compás 56, que interpretó previamente el acordeón. (Minuto 2:30 del audio 2 del Anexo 2) La viola también lo dobla con una diferencia de tercera, mientras el acordeón realiza trémolos sobre acordes base. En este momento, la dinámica que establece Hermosa para las cuerdas es un largo *cresc.* a partir de un *ff-mp*, recurso típico de su escritura, remarcado por el ritmo 3-3-2 en base a los acentos. El coro canta pequeños fragmentos de *Nere herriko gazteei*.

El zortziko *Nere herriko gazteei* aparece en el compás 84, en una dinámica de *mp*. (Minuto 2:56 del audio 2 del Anexo 2) Esta canción la cantan todos al unísono. Para ello, Hermosa cambia de compás a 3/4, así como de tonalidad, modulando a Si bemol mayor. El violín I y la mano derecha del acordeón doblan la melodía, mientras el resto de la cuerda y la mano izquierda del acordeón interpretan el mismo patrón rítmico. (Fig. 7) Esta sección está conformada por cuatro semifrases de 4 compases, acompañadas de un *cresc.* y *dim.*, y finalizando en la dinámica *f*. Armónicamente la secuencia de acordes utilizada es:

Bb - F7(add9) - Bbmaj7 - Bb6 - Cm7 - F7 – Bb - F7(add9)

Bbmaj7 - F/A - Gm7 - Gm7/F - C/E - C7(Aadd9) - F7

Gbmaj7 - Eb/Ab - Dbmaj7 - Db6 – Ebm - Ebm/Db - Ebm/C - Fm/Bbm

F7 - F7/A - Bb/D – Ebm - Gm/D - Cm7 - F7

84 ZORTZIKO Nere herriko gazteei

Sop. Vi - lla - rre-al de U - rre - txu Ne - re - rri mai - te - a se - me - bat he - men

A. Vi - lla - rre-al de U - rre - txu Ne - re - rri mai - te - a se - me - bat he - men

T. Vi - lla - rre-al de U - rre - txu Ne - re - rri mai - te - a se - me - bat he - men

Bajo Vi - lla - rre-al de U - rre - txu Ne - re - rri mai - te - a se - me - bat he - men

Acc. Bb F7(add9) Bbmaj7 Bb6 Cm7 F7 Bb F7(add9) Bbmaj7 F/A

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

Figura 7. *Nere herriko gazteei* de Egunsentia Urretxun. (Hermosa, 2020b, p. 31)

Para conectar el zortziko con el Tema A de este movimiento (compás 101), el violín primero realiza un gran *glissando* que conduce a la melodía del tema. En esta ocasión, aparece con pequeñas variaciones respecto a la primera vez, sobre todo en la voz del violonchelo. (Fig.

8) Para ello, vuelve a utilizar el compás de 4/4 y modula a Re frigio. (Minuto 3:22 del audio 2 del Anexo 2)



Figura 8. Violonchelo en el Tema A de *Egunsentia Urretxun*. (Hermosa, 2020b, p. 34)

En el compás 108, se vuelve a repetir el Puente, con múltiples variaciones en las florituras de la cuerda, especialmente en la voz de la viola, el violonchelo y el contrabajo. Finalmente, el movimiento concluye con el Tema B del compás 120. En esta ocasión, el violín I lleva la voz principal junto al acordeón, mientras el resto de cuerda realiza un ritmo motor diferente a la primera vez que aparece el Tema B en este movimiento. El coro canta partes de *Nere herriko gazteei*.

A partir del compás 137 tiene lugar la culminación del movimiento. (Fig. 9) (Minuto 4:29 del audio 2 del Anexo 2) El violín II, la viola y el violonchelo interpretan el Tema B con dobles cuerdas (octavas o quintas, principalmente). El contrabajo juega constantemente con el mismo patrón rítmico. El coro canta a unísono *Nere herriko gazteei*. El movimiento finaliza en un *sffz-p-cresc.-sffz*

The musical score for Tema B (culminación) of *Egunsentia Urretxun* is presented in six systems. The first four systems are vocal lines with lyrics 'La ra la' and 'La ra la ra'. The fifth system is a piano accompaniment for the 'Bellow Shake' section, marked 'sf'. The sixth system is a piano accompaniment for the 'Bellow Shake' section, marked 'f'.

Figura 9. Tema B (culminación) de *Egunsentia Urretxun*. (Hermosa, 2020b, p. 46)

Tal y como podemos observar en esta traducción, la canción *Nere herriko gazteei* habla del amor a su tierra natal, el pueblo Urretxu, hogar de Iparragirre y Hermosa.

| <u>Letra original</u> | <u>Traducción</u> |
|--|---|
| Villareal de Urretxu, nere herri maitea, seme bat hemen dezu, amorioz betea. Nahi baino nola ikusi, hau da lan tristea! Zuretzat nahi det bizi Urretxu nerea. | Villareal de Urretxu, mi querido pueblo aquí tienes un hijo lleno de amor Veas como lo veas ¡este es un trabajo triste! Para ti quiero vivir Mi querido Urretxu. |

Para dar paso al siguiente movimiento, el bertsolari interpreta el Intermezzo *Aloña Mendi* (*Monte Aloña*), (Audio 3 del Anexo 2) cuya temática es la siguiente:

| <u>Tema original</u> | <u>Traducción</u> |
|--|--|
| Urretxun jaio ta European zehar bidaiatu zuen gizon kultoa, kosmopolita. Erromantizismoaren adibide ezin argiagoa. Bere garaiko gizona. | Hombre culto, cosmopolita, nacido en Urretxu y que viajó por Europa. Un ejemplo inequívoco de romanticismo. El hombre de su tiempo. |

3.2 European Barrena (Por Europa)

El segundo movimiento de esta “suite” está formada por las obras *Brehme*, *Gazte Gaztetatikan* y *Kitarra zahartxo bat*. Describe los viajes de Iparraguirre, las vueltas desde joven con su vieja guitarra por toda Europa a través de dos de sus melodías más conocidas *Gazte Gaztetatikan* (“Desde Joven”) y *Kitarra zahartxo bat* (“Mi vieja guitarra”), cuyas melodías aparecen entre los compases de amalgama de la obra *Brehme* de Hermosa que mezcla ritmos de la Ezpatadantza vasca con ritmos y armonías bretonas o balcánicas.

La estructura del movimiento es: Introducción, A1, *Gazte Gaztetatikan*, Continuación de A1, *Gazte Gaztetatikan*, puente, A2, *Gazte Gaztetatikan*, B, *Gazte Gaztetatikan*, C, A1,

Kitara zahartxo bat, Continuación de A1, *Kitara zahartxo bat*, puente, A2, *Kitara zahartxo bat*, B.

Tiene una duración aproximada de 5 minutos y el Intermezzo de 1 minuto.

Brehme

Es una obra nacionalista del año 2011, puesto que tiene elementos del folclore vasco y que está basada en la danza *Ezpatadantza*.

“Parte de una melodía que Hermosa utilizó en la obra “Los músicos de Bremen visitan Alcañiz” (2005) para un ensemble de profesores (flauta, cuatro flautas dulces, oboe, dos clarinetes en sib, fagot, trompa, dos trompetas en do, trombón, tuba, guitarra, piano, dos violines y acordeón) que tocaron en un concierto pedagógico organizado por el conservatorio de Alcañiz, donde trabajaba el compositor. Por deformación viene el título de la pieza: *Brehme*. Está inspirada en la música del acordeonista diatónico vasco Kepa Junkera, a la que Hermosa añadió una parte central en compases de amalgama con cierto aire celta para ser interpretada por el grupo “Toralia”. Finalmente, no llegaron a tocarla, pero Hermosa la interpretó junto con el prestigioso violinista Ara Malikian en transmisión de Televisión Española. Posteriormente, el grupo “Malandro Club” (trompeta, acordeón y contrabajo) graba la pieza en su primer disco, 2015. Está arreglada para diferentes formaciones, incluyendo acordeón y orquesta sinfónica (Cubas Hondal, 2020, p. 54).

“Podemos destacar de esta pieza el carácter celta y vasco, así como el uso de las 9as. Está escrita en Re menor y utiliza tanto la escala eólica como la dórica” (Cubas Hondal, 2020, p. 54).

Gazte Gaztetatikan.

Se le conoce también con el nombre *Agur Euskal Herria*. Trata sobre la situación que vive una persona que ha vivido o vive fuera del País Vasco.

Tabla 2

Estructura de European Barrena

| SECCIÓN | COMPASES | MÉTRICA | TEMPO | DINÁMICA |
|---|----------|-----------------------------|----------------|-------------------|
| INTRODUCCIÓN | 1-8 | 6/8 y 3/4 | <i>Allegro</i> | <i>p</i> |
| TEMA A1 (<i>Brehme</i>) | 9-16 | 6/8 y 3/4 | <i>molto</i> | <i>p</i> |
| <i>GAZTE GAZTETATIKAN</i> | 17-20 | 9/8 | | <i>p</i> |
| CONTINUACIÓN DEL TEMA A1 (<i>Brehme</i>) | 21-28 | 6/8 y 3/4 | (♩=145) | <i>mp</i> |
| <i>GAZTE GAZTETATIKAN</i> | 29-32 | 9/8 | | <i>p</i> |
| PUENTE (<i>Brehme</i>) | 33-40 | 6/8 y 3/4 | | <i>cresc.</i> |
| TEMA A2 (<i>Brehme</i>) | 41-72 | 6/8 y 3/4 | | <i>mf y f</i> |
| <i>GAZTE GAZTETATIKAN</i> | 73-83 | 9/8 | | <i>f</i> |
| TEMA B (<i>Brehme</i>) | 85-129 | 6/8, 2/4, 8/8, 9/8 y 3/4 | | <i>p</i> |
| <i>GAZTE GAZTETATIKAN</i> | 130-140 | 9/8 | | <i>f</i> |
| TEMA C (<i>Brehme</i>) | 141-167 | 4/4 | | <i>pp</i> |
| TEMA A1 (<i>Brehme</i>) | 168-175 | 6/8 y 3/4 | | <i>p</i> |
| <i>KITARA ZAHARTXO</i> | 176-179 | 9/8 | | <i>p</i> |
| <i>BAT</i> | | | | |
| CONTINUACIÓN DEL TEMA A1 (<i>Brehme</i>) | 180-187 | 6/8 y 3/4 | | <i>mp</i> |
| <i>KITARA ZAHARTXO</i> | 188-194 | 9/8 | | <i>f</i> |
| <i>BAT</i> | | | | |
| PUENTE (<i>Brehme</i>) | 195-202 | 6/8 y 3/4 | | <i>cresc.</i> |
| TEMA A2 (<i>Brehme</i>) | 203-234 | 6/8 3/4 | | <i>mf</i> |
| <i>KITARA ZAHARTXO</i> | 235-250 | 9/8 | | <i>f</i> |
| <i>BAT</i> | | | | |
| TEMA B (<i>Brehme</i>) | 251-296 | 6/8, 2/4, 8/8, 9/8 y 3/4 | | <i>p y cresc.</i> |
| <i>KITARA ZAHARTXO</i> | 295-318 | 9/8 | | <i>f</i> |
| <i>BAT</i> | | | | |

Nota. Tabla de la obra que incluye números de compases, indicador de métrica y tempo.

Europán Barrena, es un movimiento con un tempo rápido, *Allegro molto* ($\text{♩}=145$). Comienza con una pequeña introducción con una duración de ocho compases que inicia el violonchelo, ritmo que se repetirá durante toda la obra y que acompaña al Tema A. La dinámica de esta sección es *p*, y que a medida que avanza la obra se llega a subir hasta un *ff*. Podemos destacar el uso del *con legno* en el acompañamiento del violonchelo, así como el uso de *glissandi* en las cuerdas, como podemos ver en la Figura 10. (Minuto 0:00 del audio 4 del Anexo 2)

The image shows a musical score for the introduction of 'Europán Barrena'. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 6/8. The score is divided into measures with a 3/4 time signature indicated above the bar lines. The Cello part starts with a *p* dynamic and includes the instruction *con legno*. The Violin I part has a *fp* dynamic and a glissando line. The Double Bass part has a *p* dynamic. The Viola part has a *p* dynamic. The Violin II part has a *p* dynamic.

Figura 10. Introducción de *Europán Barrena*. (Hermosa, 2020b, p. 57)

A continuación, en el compás 9, se desarrolla el tema A1. (Minuto 0:07 del audio 2 del Anexo 2)

Es una *Ezpatadantza* vasca (danza de la espada). Este baile es típico del Duranguesado (valle de Durango), en la provincia de Vizcaya. En este 6/8 no vemos otra figura que no sea la corchea, sin embargo, las acentuaciones logran la alternancia de 6/8 y 3/4. Un compás está dividido en 3-3 (compás de 6/8) y el siguiente en 2-2-2 (compás de 3/4). (Fig. 11) Normalmente se toca con *txistu* y tamboril, ambos instrumentos vascos. Este ritmo es el mismo que el que presenta la bulería en la música flamenca, aunque no hay ninguna conexión entre ellos (Cubas Hondal, 2020, p 56).

EZPATADANTZA



Figura 11. Ejemplo de *Ezpatadantza* (Jagodíc, 2019).

El Tema A1 (Fig. 12) está basado sobre la nota re, tocada por el bajo del acordeón, que apenas presenta armonía. Es un tema con notas picadas y con diferentes articulaciones, en la dinámica *piano*, que interpreta el acordeón durante ocho compases. El violochelo continúa realizando el ritmo anteriormente presentado en la introducción. (Fig. 10)

Musical notation for 'Tema A de Europen Barrena' consisting of five systems of staves. The first system has a treble clef staff with a circled 'A' above it and a bass clef staff. The first system is marked 'p leggiero sempre'. The second system has a treble clef staff with a circled 'B' above it and a bass clef staff. The third system has a treble clef staff with a circled 'C' above it and a bass clef staff. The fourth system has a treble clef staff with a circled 'D' above it and a bass clef staff. The fifth system has a treble clef staff with a circled 'E' above it and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura 12. Tema A de *Europen Barrena*. (Hermosa, 2020b, p. 58)

Posteriormente, Hermosa introduce brevemente en el compás 17 la canción *Gazte Gaztetatikan* de Iparragirre. (Minuto 0:12 del audio 4 del Anexo 2) El tema (Fig. 13) es

cantado las altos, mientras el violonchelo continúa con el ritmo en *con legno*, y los violines y la viola realizan *glissadi* muy largos. Para ello, se cambia de compás a 9/8.



Figura 14. Puente de *Europán Barrena*. (Hermosa, 2020b, p. 63)

Nuevamente, en el compás 41 “llegamos al Tema A2, que contiene el mismo material melódico que el Tema A1, aunque esta vez presenta armonías diferentes en la mano izquierda del acordeón” (Cubas Hondal, 2020, p. 58). (Minuto 0:39 del audio 4 del Anexo 2) Esta vez, el tema lo interpreta el acordeón mientras que el violín I y el coro doblan ocasionalmente su parte. Podemos destacar el uso de acentos al principio de compás, así como la armonía por novenas. En cuanto a las dinámicas, en esta sección, la primera parte comienza en *mf* llegando en la segunda mitad a *f*.

The image displays a musical score for 'Tema A2 de European Barrena'. It consists of several systems of staves. The top four systems show vocal lines, each with a dynamic marking of *mf* and the lyrics 'He-ri-tik' underneath. The vocal lines are written in a 6/8 time signature and feature a melodic line with a trill-like ornament. The fifth system shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf* and a chord marking of *Dm⁹*. The sixth system shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf* and a trill-like ornament. The seventh system shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The eighth system shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf* and a marking of *arco*. The ninth system shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf* and a marking of *pizz.*

Figura 15. Tema A2 de *European Barrena*. (Hermosa, 2020b, p. 63)

En el compás 73 comienza la canción *Gazte Gaztetatikan*. (Minuto 1:02 del audio 4 del Anexo 2) Está escrita en compás de 9/8 y presenta tres semifrases. Se desarrolla en la dinámica *f*, siendo uno de los momentos culminantes del movimiento. La secuencia armónica de esta sección es:

F - Gm7 - Fmaj7 - Gm7(add9) - C7 - Fmaj7

Fmaj7 - C7(add9) - Bbmaj7 - G7 - C7 - A7

D7(b9) - Gm7(add9) - Bb6 - Bb/C - C7 - Dm9

En el compás 85 comienza el Tema B. (Minuto 1:17 del audio 4 del Anexo 2)

El tema B es una constante amalgama. (Fig. 16) Es una deformación del ritmo de la *Ezpatadantza* donde los ritmos de 2 y 3 se combinan caóticamente, creando una sensación de inestabilidad. Comienza el acordeón con un solo de 21 compases en *p subito* y *molto leggiero* que después continúa el violín I doblado por el acordeón durante 24 compases en *mf*. Es un tema que utiliza mayormente corcheas de la escala de Re menor eólica. (Cubas Hondal, 2020, p. 58)

Figura 16. Tema B de *European Barrena*. (Hermosa, 2020b, p. 400)

Una vez termina el Tema B, en el compás 130, vuelve a aparecer un fragmento de la canción *Gazte Gaztetatikan*. (Minuto 1:56 del audio 4 del Anexo 2) La canta todo el coro prácticamente al unísono, y como aparece anteriormente, en la dinámica *forte*. La secuencia armónica de esta sección es la misma que en el compás 73.

Toda esa inestabilidad culmina con la llegada del Tema C y el ritmo 3-3-2. (Fig. 17) Este ritmo es una constante influencia en la música de Hermosa. En esta sección, G. Hermosa, vuelve a recurrir al uso de la nota re en el bajo. Destaca la sencillez de esta parte de la pieza (Cubas Hondal, 2020, pp 58-59).

El acordeón durante siete compases interpreta una melodía anacrúsica por grados conjuntos desde la dinámica *p* a *mf* que posteriormente las sopranos y el violín I resuelven.

(Minuto 2:12 del audio 4 del Anexo 2) Consecutivamente se repite la melodía junto al acompañamiento de la viola, el violonchelo y el contrabajo, resolviéndola el violín I y la viola. (Fig. 17) En el compás 168 se repite el tema A1.



Figura 17. Tema C de *Europán Barrena*. (Hermosa, 2020b, p. 83)

Después, Hermosa introduce brevemente *Kitara zahartxo bat* de Iparraguirre en el compás 176. (Minuto 2:57 del audio 4 del Anexo 2) El tema (Fig. 18) es cantado por las sopranos y doblado por la mano derecha del acordeón en la dinámica *p*. Los violines y la viola realizan *glissadi* muy largos. Para ello, Hermosa cambia de compás a 9/8.

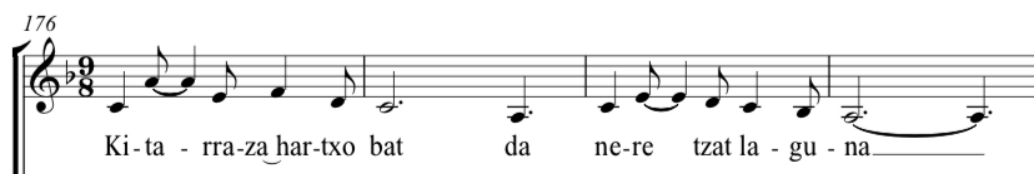


Figura 18. *Kitara zahartxo bat* de *Europán Barrena*. (Hermosa, 2020b, p. 88)

En el compás 180, nuevamente, el acordeón continúa el Tema A1, para volver al tema *Kitara zahartxo bat* en el 188. Para conectar con el Tema A2, tanto los violines I y II como el acordeón crean un puente de ocho compases mediante trinos con la nota re con un gran *crescendo*. Por su parte el coro mantiene notas tenidas, tal y como ocurre en la primera parte del movimiento.

Una vez termina el Tema A2, aparece de nuevo un gran fragmento de la canción *Kitara zahartxo bat*. (Minuto 3:38 del audio 4 del Anexo 2) En el compás 235 formado por cuatro semifrases de cuatro compases. (Fig. 19) La viola, el violonchelo y el contrabajo realizan un acompañamiento rítmico. La secuencia armónica de esta sección es:

F - Bb/F - Fmaj7 - Dm7 - Gm7 - C7 - Fmaj7

Dm7 - A° - F#° - D7 - G7 - G7/B - C7 - C7/E

C - Bb/C - C°/Eb - C7 - C/E - Bb/C - F - Gm/F - Dm/F

D7 - F#° - Gm7 - Gm/Bb - Bb/C - C7/E - Dm9

235

ta - rra zahar-txo bat da ne-re-tzat la-gu - na

ta - rra zahar-txo bat da ne-re-tzat la-gu - na

ta - rra zahar-txo bat da ne-re-tzat la-gu - na

ta - rra zahar-txo bat da ne-re-tzat la-gu - na

F Bb/F Fmaj7 Dm7 Gm7 C7 Fmaj7

ta - rra zahar-txo bat da ne-re-tzat la-gu - na

Figura 19. Kitara zahartxo bat de *Europaa Barrena*. (Hermosa, 2020b, p. 98)

En el compás 251 vuelve a aparecer el Tema B en la dinámica *p súbito y molto leggiero*. (Minuto 3:59 del audio 4 del Anexo 2) En el compás 296 comienza la canción *Kitara zahartxo bat*. (Minuto 4:38 del audio 4 del Anexo 2) No obstante, presenta una pequeña introducción de 5 compases, ya que en el compás 298 la orquesta repentinamente deja de tocar, permitiendo escuchar al coro. (Fig. 20) Finalmente, se repite al igual que en el compás 235 la canción *Kitara zahartxo bat* en *forte*, remarcando el final de la obra.

298 pregunta recitada con extrañeza

Eh? a - kor-de- oi?

pregunta recitada con extrañeza

Eh? a - kor-de- oi?

pregunta recitada con extrañeza

Eh? a - kor-de- oi?

pregunta recitada con extrañeza

Eh? a - kor-de- oi?

Figura 20. Compases 298 y 299 de *European Barrena*. (Hermosa, 2020b, p. 111)

La letra trata sobre la experiencia del que vive fuera del País Vasco y sobre su canto con la guitarra.

Letra original:

Gazte gaztetatikan
herritik kanpora,
estranjeri aldean
pasa det denbora.

Errialde guztietan

Traducción:

Desde joven,
fuera del pueblo.
En el extranjero
he pasado el tiempo.

En todos los países

toki onak badira.

hay sitios buenos.

Lur maitea hemen uztea
da negargarria.
Hemen gelditzen dira
ama ta herria.
Urez noa ikustera
bai mundu berria.

Dejar aquí mi amada tierra
es deplorable.
Aquí se quedan
mi madre y mi pueblo.
Me voy con agua a ver
el nuevo mundo.

Kitarra zahartxo bat da
neretzat laguna.
Horrela ibiltzen da
artista euskalduna.
Egun batean pobre,
beste batez jauna,
kantari pasatzen det
nik beti eguna.

Una guitarra vieja es
una amiga para mí.
Así camina
el artista vasco.
Un día pobre,
otro día señor,
me paso cantando
siempre el día.

Kitarra zahartxo bat da
neretzat laguna.
Honela ibiltzen da
Artista euskalduna.
Ikusten badet ere
nik mundu guztia,
beti maitatuko det
Euskal Herria

Una guitarra vieja es
una amiga para mí
Así camina
el artista vasco.
Incluso si veo
todo el mundo.
Siempre amaré
el País Vasco.

Para dar paso al siguiente movimiento, se interpreta el Intermezzo *Mairuen Bandera*
(*La Bandera de los Moros*) (Audio 5 del Anexo 2)

Tema original**Traducción**

Balore politiko sendoak, beti galtzaileen
bandoan

Fuertes valores políticos, siempre del lado
de los perdedores

3.3 Galtzaileen Alderdia (El lado de los perdedores)

El tercer movimiento es una oda a los perdedores, el bando que siempre consciente o subconscientemente eligió Iparraguirre en su vida. Se mezclan las melodías de *Nere Amak Baleki* (“Si mi madre supiese”) donde Iparraguirre es encarcelado y destarrado, con las de *Errukarria* (“Desgraciado de mí”) para finalizar con alabanzas al lado de los perdedores. Se aprovecha la música que el grupo Oskorri puso a la letra cuya música no ha llegado a nosotros del texto *Jangoikoa eta arbola* de Iparraguirre. Todo ello envuelto en la *Milonga del vent* de Hermosa, que mezcla el ritmo porteño con armonías de bossa nova.

La estructura del movimiento es: *Nere amak baleki*, *Milonga del vent* (introducción), *A*, *Nere amak baleki*, *A*, *Errukarria*, *A*, *Jangoikoa eta arbola*, *CODA*.

Tiene una duración aproximada de 6 minutos y el Intermezzo de 1 minuto.

Milonga del vent

Es una obra de 2003 que experimenta con armonías de bossa nova. “Me salió la melodía de esta milonga, cuyo título (en catalán) está dedicado a Elisa Solé, mi pareja cuando la escribí. Fue estrenada en el Museo San Telmo de Donostia (19/5/2005)” (Hermosa, G., comunicación personal, 20 julio de 2021).

Tabla 3*Estructura de Galtzaileen Alderdia*

| SECCIÓN | COMPASES | MÉTRICA | TEMPO | DINÁMICA |
|--|----------|----------|----------------------------|----------------------|
| <i>NERE AMAK BALEKI</i> | 1-27 | 4/4, 3/4 | <i>Andante</i> | <i>p</i> |
| <i>INTRODUCCIÓN</i> (<i>Milonga del vent</i>) | 28-43 | 4/4 | (♩=85) | <i>p y mp</i> |
| TEMA A (<i>Milonga del vent</i>) | 44-59 | | <i>Moderato</i> (♩=108) | <i>p, cresc.</i> |
| <i>NERE AMAK BALEKI</i> | 60-75 | | | <i>pp, cresc.</i> |
| TEMA A (<i>Milonga del vent</i>) | 76-91 | | | <i>mf, cresc., f</i> |
| <i>ERRUKARRIA</i> | 92-107 | | | <i>pp, cresc.</i> |
| TEMA A (<i>Milonga del vent</i>) | 108-123 | | | <i>f, cresc.</i> |
| <i>JANGOIKOA ETA</i> <i>ARBOLA</i> | 124-131 | | | <i>mf</i> |
| CODA (<i>Milonga del vent</i>) | 131-134 | | | <i>pp y dim.</i> |

Nota. Tabla de la obra que incluye números de compases, indicador de métrica y tempo.

Este movimiento comienza con un tempo calmado, *Andante* (♩=85). Se inicia con la canción *Nere amak baleki* en la tonalidad de Do menor. (Minuto 0:00 del audio 6 del Anexo 2) La introduce el acordeón con una nota pedal en la mano izquierda (C) y una melodía en la mano derecha. Utiliza el compás binario de 4/4 y cambia posteriormente a 3/4. Se desarrolla en la dinámica *p*. Podemos dividir esta introducción en dos frases, la primera hasta el compás 14, y la segunda hasta el compás 27. En la segunda frase los bajos del coro doblan la melodía de la mano derecha del acordeón, finalizando con un gran calderón. (Fig. 21)

p
Ne - gar e - gin - go lu - ke ne - re a - mak ba - le -

p

Figura 21. *Nere amak baleki* de Galtzaileen Alderdia. (Hermosa, 2020b, p. 120)

A continuación, comienza la introducción de la obra *Milonga del vent*. (Minuto 1:26 del audio 6 del Anexo 2) Se caracteriza por el uso de trémolos. El contrabajo pasa a interpretar la nota pedal que anteriormente tocaba el acordeón (C), el violonchelo realiza la fundamental y la quinta del acorde (C y G), y la viola y los violines I y II completan la armonía, interpretando octavas. Llama la atención cómo se forma el acorde desde el bajo, es decir, primero lo interpretan el contrabajo y violonchelo, posteriormente se une la viola y por último los violines I y II. Cada uno de ellos presenta un *diminuendo*, de forma que el acorde “muere”. Estos motivos tienen una duración de dos compases. (Fig. 22)

pp *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

Figura 22. *Milonga del vent* de Galtzaileen Alderdia. (Hermosa, 2020b, p. 122)

Posteriormente, el acordeón interpreta en *pianísimo* una pequeña melodía. No obstante, en el compás 40 se produce el efecto sonoro estéreo debido a la alternancia del mismo acorde en la mano derecha e izquierda. Este es el primer momento en donde la cuerda interpreta su papel a modo de homorritmia. (Fig. 23) (Minuto 2:05 del audio 6 del Anexo 2)

Figura 23. Compás 40 de *Galtzaileen Alderdia*. (Hermosa, 2020b, p. 125)

A través de un *crescendo* en el último compás, se conecta la introducción con la anacrusa del Tema A de la *Milonga del vent*. (Minuto 2:15 del audio 6 del Anexo 2) Además, el tempo se acelera hasta llegar a *Moderato* ($\text{♩} = 108$) y se modula a la tonalidad de Do Mayor. No obstante, incorpora un pequeño pasaje en la bemol lidio. El tema principal lo interpreta la voz de la mano derecha del acordeón. La mano izquierda toca acordes desplegados imitando el efecto que anteriormente sonaba en las cuerdas en la introducción, tal y como se puede ver en la Figura 22. (Fig. 24) El violonchelo interpreta el ritmo 3-3-2 con apenas saltos, la viola completa la armonía a través de notas largas y el violín I realiza un pequeño contracanto. A partir del compás 56 el contracanto lo llega a interpretar el violín II en lugar del violín I. Todo

ello en la dinámica *p* que crece a lo largo de esta sección y que vuelve a decrecer para conducir a la canción *Nere amak baleki* del compás 60.

The musical score for Figure 24 consists of five staves. The top staff is for the Accordion (Acc.), featuring a melodic line with a dynamic marking of *p* at the start and *mp* later. The second staff is for Violin I (Vln. I), which is mostly silent with a *p* dynamic marking at the end. The third staff is for Violin II (Vln. II), also mostly silent. The fourth staff is for Viola (Vla.), playing a sustained note with a dynamic marking of *p* and *mp*. The fifth staff is for Violoncello (Vc.), playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p* and *mp*. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 108 (♩=108).

Figura 24. Tema A de la *Milonga del vent* de *Galtzaileen Alderdia*. (Hermosa, 2020b, p. 127)

Al volver a cantar la canción *Nere amak baleki*, se modula a Do menor. (Fig. 25) (Minuto 2:51 del audio 6 del Anexo 2) Comienzan a interpretarla las altos, posteriormente se unen los bajos, después las sopranos, y por último los tenores en el compás 69. En este momento, todo el coro canta al unísono el tema de la canción.

El contrabajo realiza mediante trémolos la nota base (C), el violonchelo mediante el ritmo 3-3-2 interpreta diferentes acordes (3as, 4as 5as y 6as), y la viola y los violines I y II tocan a contratiempo. El acordeón interpreta acordes bases mantenidos y alguna floritura en la mano derecha. Esta sección comienza en *pp* con *cresc.* que llega al *mf* del Tema A del compás 76.

bi - lak e-san nau - te

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Figura 25. *Nere amak baleki* de Galtzaileen Alderdia. (Hermosa, 2020b, p. 130)

Se modula a la tonalidad de Do Mayor. Sin embargo, en esta ocasión el Tema A difiere de la vez anterior. (Minuto 3:32 del audio 6 del Anexo 2) El tema principal lo interpreta el violín I. La viola interpreta el ritmo 3-3-2 con diferentes acordes (3as, 4as 5as y 6as), y el violín II, el violonchelo y el contrabajo tocan un ritmo de notas a contratiempo y a tiempo. El acordeón vuelve a interpretar en la mano izquierda un acorde base mientras en la mano derecha toca un contracanto.

A partir del compás 80 comienza a cantar el coro, a unísono en el compás 87. Todo ello en la dinámica *mf* que crece a lo largo de esta sección hasta *f* y que vuelve a decrecer llegar a la canción *Errukarria* del compás 92. (Minuto 4:12 del audio 6 del Anexo 2)

Para comenzar a interpretar la canción *Errukarria*, Hermosa vuelve a modular a Do menor. (Fig. 26) Tanto el violonchelo como el contrabajo realizan el ritmo constante de 3-3-2, aunque el violonchelo lo toca a través de dobles cuerdas. Los violines I y II realizan notas a contratiempo y a tiempo, de forma similar al Tema A del movimiento. La viola rellena la armonía mediante arpeggios y el acordeón establece la base armónica.

Llama la atención cómo una vez más introducen la melodía de la canción los tenores y cómo se unen el resto de las voces progresivamente, comenzando por los bajos, las altos y las sopranos. Es una melodía con pocos saltos. Nuevamente esta sección se desarrolla desde el *pp* hasta el *f* que introduce en el compás 108 el Tema A.

The musical score for Figure 26 consists of several staves. At the top, the Tenor (T.) and Bass (B.) vocal parts are shown with lyrics in Basque: "din ez - da gu - re e - txe - an... o - gi - rik i - ku - si - zen bat al - diz e - guer" and "zen bat al - diz e - guer". Below the vocal parts is the Accordion (Acc.) part, which provides harmonic support with chords labeled Cm⁶, F⁷/C, Cm, and Cm/Bb. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Violins I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *pp* and *p*. The Viola part plays arpeggiated chords, also marked with *pp* and *p*. The Violoncello and Double Bass parts play a steady 3-3-2 eighth-note rhythm, with the Double Bass part marked with *pp* and *p*.

Figura 26. *Errukarria* de Galtzaileen Alderdia. (Hermosa, 2020b, p. 140)

Una vez más, Hermosa vuelve a remarcar el Tema A. (Minuto 4:52 del audio 6 del Anexo 2) Es la tercera vez que aparece en el movimiento y es completamente diferente. En esta ocasión, el tema principal lo interpretan el acordeón y el violín I, mientras el violín II, el violonchelo y el contrabajo realizan un ritmo con notas a contratiempo y la viola toma el papel que marca el ritmo 3-3-2. Es una de las partes más fuerte del movimiento, *ff* con *cresc.* El coro canta breves fragmentos de las canciones de Iparraguirre. Finalmente, un *diminuendo* a *mp* lleva a la transición con la canción *Jangoikoa eta arbola*.

Este tema aparece en el compás 124, muy al final de la obra. (Minuto 5:30 del audio 6 del Anexo 2) Se trata de una canción que canta todo el coro al unísono y que vuelve a la tonalidad de Do menor. El ritmo 3-3-2 lo realizan el violonchelo y el contrabajo. No obstante, en el compás 128 las cuerdas y la mano izquierda interpretan notas largas que dan paso a la coda final del movimiento.

La coda tiene lugar en el compás 131. (Fig. 27) (Minuto 5:46 del audio 6 del Anexo 2) Destaca el uso del trémolo en la cuerda y de notas a contratiempo por parte del violín I y del violonchelo. Es el momento en donde el tempo parece que se ralentiza. El coro canta redondas en vez de las corcheas que aparecían anteriormente. La mano derecha del acordeón realiza unas pequeñas florituras rápidas, ya que toca semicorcheas. El movimiento finaliza con un gran calderón con *diminuendo* que permite al oyente entender que el movimiento ha terminado.

Figura 27. Coda de *Galtzaileen Alderdia*. (Hermosa, 2020b, p. 148)

Tal y como se explica al comienzo del análisis de este movimiento, la letra comienza tratando el encarcelamiento de Iparraguirre. Posteriormente, realiza una oda a los perdedores.

Letra original:

Negar egingo luke
nere amak baleki.

Zibilak esan naute
bizi egoki,
Tolosan behar dala
gauza erabaki.
Giltzapean sartu naute,
poliki poliki.
Negar egingo luke
nere amak baleki.

Orduan hartu nuen
Santander aldera.

Aspaldin ez da gure etxean
ogirik ikusi:
Zenbat aldiz eguerdian
oraindik baraurik

Biba biba
Galtzaileen alderdia!

Traducción:

Lloraría
Si mi madre lo supiera.

Los civiles me han dicho
claramente
que las cosas se deben decidir
en Tolosa.
Me encerraron
Lentamente.
Lloraría
Si mi madre lo supiera.

Después fui
hacia Santander.

No hemos visto en mucho tiempo
pan en nuestra casa:
Cuántas veces al mediodía
Todavía ayunamos

Viva viva
¡La fiesta de los perdedores!

Para dar paso al siguiente movimiento, se interpreta el Intermezzo *Nere maitiarentzat*.
(Audio 7 del Anexo 2)

Tema original

Juergista hutsa, Don Juan glanta

Traducción

Puro juerguista, gallardo Don Juan

3.4 Hedonista Galanta (Tremendo Hedonista)

El cuarto movimiento de esta “suite” está formada por las obras *Xardina berriak*, *Galliano en Santiago*, *Alegiako traperoari*, *Glugluglugu* y *Zugana Manuela*. Es una fiesta, a la que tan aficionado era Iparraguirre. Se mezclan las canciones: la *Xardina berriak* (“Sardinas frescas”) y *Alegiako traperoari* (“A la traperera de Alegia”), con las que los pescateros o traperos anunciaban sus productos, *Glu, glu, glu, glu*, en la que se utiliza esta onomatopeya para invitar a beber vino sin piedad, y *Zugana Manuela*, como muestra de los continuos escauceos amorosos y juegos de seducción que protagonizó en su vida. La pieza de Hermosa que da continuidad y unión a todas estas melodías es *Galliano en Santiago*. Es una frenética pieza compuesta durante una juerga en Santiago de Compostela en donde Hermosa habló con sus amigos sobre la admiración que sentían por la música del acordeonista francés Richard Galliano.

La estructura del movimiento es: *Xardina berriak*, *Galliano en santiago* (Introducción), A, *Alegiako traperoari*, *Glugluglugu*, Puente, *Zugana manuela*, *Glugluglugu*, B, Puente, A, *Alegiako traperoari*, *Glugluglugu*, CODA.

Tiene una duración aproximada de 4 minutos y el Intermezzo de 2 minutos.

Galliano en Santiago (2004).

Después de hacer una colaboración con el grupo de folk celta *Talabarte* tocando una pieza en 7/8 en el Auditorio de Santiago de Compostela durante el ciclo paralelo al Trofeo Mundial de Acordeón que se celebró en esa ciudad, nos fuimos de juerga por esa mágica ciudad con el líder de *Talabarte*, Pedro Pascual, y acabamos en casa del zanfonia, Germán Díaz, escuchando discos de Richard Galliano, por el cual los tres sentimos una gran admiración. Mezclando el ritmo de 7/8 y los ritmos de Richard Galliano (habitualmente en 8/8), salió esta composición tras una noche loca en Santiago de Compostela. Fue estrenada en el Museo San Telmo de Donostia (19/5/2005) (Hermosa, G., comunicación personal, 20 julio de 2021).

Tabla 4*Estructura de Hedonista Galanta*

| SECCIÓN | COMPASES | MÉTRICA | TEMPO | DINÁMICA |
|---|----------|------------|-----------------------------|-----------------------|
| <i>XARDINA BERRIAK</i> | 1-9 | 4/4 y 2/4 | <i>Speedico</i> | <i>pp</i> |
| INTRODUCCIÓN (<i>Galliano en santiago</i>) | 10-33 | 7/16 | <i>y</i> <i>Enérgico</i> | <i>pp, cresc.</i> |
| TEMA A (<i>Galliano en santiago</i>) | 34-48 | 7/16, 8/16 | (♩=120) | <i>f</i> |
| <i>ALEGIAKO</i> | 49-67 | 3/4 | | <i>f</i> |
| <i>TRAPEROARI</i> | | | | |
| <i>GLUGLUGLUGLU</i> | 68-78 | 2/4 | | <i>f</i> |
| PUENTE (<i>Galliano en santiago</i>) | 79-110 | 7/16 | | <i>pp, mp, cresc.</i> |
| <i>ZUGANA MANUELA</i> | 111-121 | 4/4 | | <i>f</i> |
| <i>GLUGLUGLUGLU</i> | 122-130 | 2/4 | | <i>f</i> |
| TEMA B (<i>Galliano en santiago</i>) | 131-141 | 8/16 | | <i>ff</i> |
| PUENTE (<i>Galliano en santiago</i>) | 142-161 | 7/16 | | <i>mp</i> |
| TEMA A (<i>Galliano en santiago</i>) | 162-176 | 7/16, 8/16 | | <i>f</i> |
| <i>ALEGIAKO</i> | 177-195 | 3/4 | | <i>f</i> |
| <i>TRAPEROARI</i> | | | | |
| <i>GLUGLUGLUGLU</i> | 196-212 | 2/4 | | <i>f</i> |
| CODA A (<i>Galliano en santiago</i>) | 213-217 | 7/16 | | <i>cresc sfz</i> |

Nota. Tabla de la obra que incluye números de compases, indicador de métrica y tempo.

Este cuarto movimiento es enérgico, tal y como indica Hermosa con su anotación *Speedico y Enérgico* ($\text{♩}=120$). Comienza con la canción *Xardina berriak* en la dinámica *pp* y en compás de 4/4 aunque cambia entre medias a 1/4, 2/4 y 3/4. (Fig. 28) (Minuto 0:00 del audio 8 del Anexo 2) Una vez más la voz del tenor es la que introducen la melodía de la canción. Está únicamente acompañada por el acordeón, que interpreta grandes acordes tenidos. No obstante, en esta ocasión se trata de un solo de tenor, en lugar de que cante toda la sección del coro. Además, al igual que en otros movimientos es característico el uso del tresillo. La tonalidad que se establece en esta sección es Do Mayor.

The image shows a musical score for the song 'Xardina berriak'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in 4/4 time, marked 'solo'. It begins with a half note followed by a triplet of eighth notes, then continues with a series of eighth notes, and ends with another triplet of eighth notes. The lyrics are: 'Bi - ba gi - puz - koa - ta - rrak bi - ba Kan - ta - bri - a kos'. The middle staff is a single line with a whole rest. The bottom staff is an accordion accompaniment, showing sustained chords in the right hand and single notes in the left hand, with a dynamic marking of *pp* and a 'M' (Major) symbol.

Figura 28. *Xardina berriak* de *Hedonista Galanta*. (Hermosa, 2020b, p. 152)

En el compás 10 modula a Do menor con el cambio a la introducción de *Galliano en Santiago*. (Fig. 29) (Minuto 0:12 del audio 8 del Anexo 2) Utiliza el compás de 7/16, ritmo característico de este movimiento. Este ritmo acentúa los pulsos 1-2-3-1-2-1-2. El acordeón introduce durante cuatro compases el acorde formado por las notas C y G. Posteriormente, en el compás 14 las cuerdas entran con un trémolo en *pp* con *cresc.* a *mp* para volver a decrecer. A partir del compás 20, el acordeón establece una progresión con un gran *cresc.* que conduce al Tema A. En este movimiento Hermosa remarca mucho el bajo (C), es por ello que a partir de ese momento duplica el bajo de la mano izquierda del acordeón en el violonchelo. El resto de las cuerdas comienzan a unirse progresivamente interpretando trémolos desde el compás 28, ayudando al gran *cresc.* que prepara el Tema A del movimiento.

Figura 29. Introducción de *Galliano en Santiago de Hedonista Galanta*. (Heramosa, 2020b, p. 154)

El Tema A es un tema festivo, impulsado por los acentos que tiene la melodía en cada compás. (Minuto 0:30 del audio 8 del Anexo 2) Está formado por dos frases de 8 y 7 compases, respectivamente. Al final de cada una de ellas se establece un *dim*. La dinámica de esta sección esta sección es *forte*. La melodía principal la interpreta el acordeón mientras el resto de cuerdas realiza un pequeño contracanto. Se sigue manteniendo el ritmo 3-2-2.

Figura 30. Tema A de *Galliano en Santiago de Hedonista Galanta*. (Heramosa, 2020b, p. 158)

El solo del tenor del compás 49, introduce la canción *Alegiako traperoari*, aunque en el compás 53 se une el resto del coro. (Minuto 0:42 del audio 8 del Anexo 2) Los violines I y II y la viola realizan un ritmo con tresillos sobre notas por grados conjuntos que doblan la voz del acordeón. Con la entrada del coro en *forte*, el acordeón interpreta la melodía. Se establecen dos frases de 8 y 7 compases respectivamente. Esta sección comienza en la tonalidad de Fa Mayor, aunque finalmente vuelve a modular a Do Mayor. Está escrito en compás de 3/4. La armonía de esta sección es sencilla:

F – C7 – Bb – F – F/Eb – Bb/D – Am/F

C/F – Gm/C – Dm/Bb – Am/F – Dm7/G – G7/B

The musical score for 'Alegiako traperoari' begins at measure 53. It features a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental accompaniment (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Accordion). The vocal parts are marked with a forte dynamic and include the lyrics: "A - te - ra a - te - ra tra - pu - ak sal - tze - ra nik e - ros -". The instrumental parts include a complex rhythmic pattern of triplets for the strings and a melodic line for the accordion with chord changes: F, C7, Bb, F, F/Eb.

Figura 31. *Alegiako traperoari* de *Hedonista galanta*. (Hermosa, 2020b, p. 161)

Tras concluir la canción *Alegiako traperoari*, comienza *Gluglughugu* en el compás 68. (Minuto 1:10 del audio 8 del Anexo 2) Todas las cuerdas realizan el ritmo 3-3-2 en compás de 2/4. El acordeón dobla la voz de las sopranos y canta todo el coro al unísono. La armonía de esta sección esta basada en la secuencia V-I. Finaliza con un gran *sforzando*.

The image shows four staves of musical notation for the piece 'Gluglughugu'. Each staff contains a vocal line with lyrics underneath. The lyrics are: 'glu-glu-glu - glu gu-lu-gu - lu gu-lu-gu-glu glu glu glu glu gu-lu-gu'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, indicating a 3-3-2 rhythm in 2/4 time.

Figura 32. *Gluglughugu* de *Hedonista Galanta*. (Heramosa, 2020b, p. 164)

Un gran puente conecta esta canción con *Zugana Manuela*. (Minuto 1:20 del audio 8 del Anexo 2) Para ello Heramosa vuelve a utilizar el compás de 7/16. Las cuerdas mediante trémolo interpretan el ritmo 3-2-2 en *pp* mientras el violín I realiza largos *glissandi*. A partir del compás 95 el acordeón vuelve a realizar una transición armónica desde *pp* con *cresc. a f*. Esta sección es similar a la Introducción.

The image shows a musical score for 'Zugana Manuela' featuring string parts. The staves are labeled Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I part is marked 'solo' and 'mp' (mezzo-piano). The Vln. II, Vla., and Vc. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Vln. I part features long glissandi (slides) across the strings. The score is in 7/16 time and includes dynamic markings like *pp* and *cresc. a f*.

Figura 33. Puente de *Hedonista Galanta*. (Hermosa, 2020b, p. 166)

La canción *Zugana Manuela* la interpretan dos solistas, una alto y un tenor, junto con la mano derecha del acordeon. (Minuto 1:46 del audio 8 del Anexo 2) El resto de la cuerda apoya el ritmo de la canción. (Fig. 34) Es una melodía escrita en *forte* en compás de 4/4. Posteriormente el violín I y la viola realizan pequeñas escalas y comienza a cantar todo el coro.

Figura 34. *Zugana Manuela* de *Hedonista Galanta*. (Hermosa, 2020b, p. 169)

A continuación, se repite la canción *Glughlughlu* en el compás 132. (Minuto 2:07 del audio 8 del Anexo 2) Una vez finaliza, comienza el Tema B de *B Galliano en Santiago* en el compás 131. (Fig. 35) (Minuto 2:16 del audio 8 del Anexo 2) A diferencia del Tema A, está escrito en compás de 8/16, permitiendo que el ritmo utilizado sea 3-3-2 como hemos podido ver en otros movimientos. Dicho ritmo lo interpreta la mano izquierda del acordeón. La mano derecha junto con el violín II realizan la melodía principal de esta sección. El Tema B igualmente está escrito con la tonalidad de Do menor y en *ff*.

Figura 35. Tema B de *Galliano en Santiago* de *Hedonista Galanta*. (Hermosa, 2020b, p. 174)

En el compás 142 volvemos al puente de *Galliano en Santiago*. Está escrito en el compás de 7/16 y marca nuevamente el ritmo 3-2-2 mediante acentos. En cuanto a la dinámica, esta sección es *mp* con *dim*. Las cuerdas a excepción del contrabajo realizan ritmos percutivos

sobre el cuerpo del instrumento y el violín I canta una pequeña línea melódica mientras el acordeón realiza una transición armónica junto con el bajo (C). A partir del compás 154 se pueden escuchar los solos del tenor, la alto, la soprano y el bajo. Al llegar al compás 158 todos ellos cantan y tocan simultáneamente de forma similar a la introducción del movimiento.

Una vez más, aparece el Tema A en el compás 162, la canción *Alegiako traperoari* en el 177 y el tema *Glugluglugu* en el compás 196. A diferencia de la vez anterior (en donde se podía escuchar este tema durante 9 compases), dura 17 compases.

Este movimiento finaliza con una pequeña coda de 5 compases de longitud escrita en Do menor y en el compás de 7/16, al igual que la introducción. (Minuto 3:34 del audio 8 del Anexo 2) Destaca el uso de trémolos por parte de la cuerda desde un *pp* hasta un gran *cresc.* que culminan con un *sforzando*. El coro mantiene la misma nota tenida durante esta coda y el acordeón marca el ritmo característico de este movimiento, 3-2-2.

The musical score is for the Coda of *Hedonista Galanta*. It is written in 7/16 time and B-flat major. The vocal line consists of four staves, each containing a long melisma on the word "glu" (gloria). The piano accompaniment is shown in two systems, each with two staves. The first system includes a piano (*pp*) dynamic marking and features chords and arpeggiated figures. The second system continues the accompaniment with similar textures. The final staff of the piano part shows a whole rest.

Figura 36. Coda de *Hedonista Galanta*. (Hermosa, 2020b, p. 188)

Letra original:

Biba gipuzkoatarrak!
 biba Kantabria!
 Kosta honek balio du
 munduaren erdia.

Traducción:

¡Viva los Gipuzkoanos!
 ¡Viva Cantabria!
 Esta costa vale
 la mitad del mundo.

Legatz eta bixigu,
 xardina berria,
 ondo bizi izateko:
 biba Euskal Herria!

Trapero!
 Trapu zaharrak!

Atera, atera
 trapuak saltzera,
 nik erosten ditut
 modu onean.

Atera, atera
 trapuak saltzera,
 hustu dezagun
 pitxarra.

Glu-glu-glu-glu
 Gulugulu gulugu
 glu-glu-glu-glu-glu
 gulugulu gulugulu gulugu
 glu-glu-glu-glu-glu

Barkatu behar dituzu
 nere erokeriak:
 Zuri begira daude
 nere bi begiak.
 Zoraturikan nauka
 zure aurpegiak.

Biba Gipuzkoa!
 Biba Kantabria!

Merluza y besugo,
 Sardina fresca,
 para vivir bien:
 ¡Viva el País Vasco!

¡Trapero!
 ¡Trapos viejos!

Sal, sal
 a vender trapos,
 los compro
 bien.

Sal, sal
 a vender trapos,
 vaciemos
 la jarra.

Glu-glu-glu-glu
 Gulugulu gulugu
 glu-glu-glu-glu-glu
 gulugulu gulugulu gulugu
 glu-glu-glu-glu-glu

Debes perdonar
 mi locura:
 Te están mirando
 mis dos ojos.
 Me vuelve loco
 tu cara.

¡Viva Gipuzkoa!
 ¡Viva Cantabria!

Kosta honek balio du
munduaren erdia.

Esta costa vale
la mitad del mundo.

Para dar paso al siguiente movimiento, se interpreta el Intermezzo *Nere Izarra*.
(Audio 9 del Anexo 2)

Tema original

Biziki maitemindu zen Angelaz, baina
haserako pasio hori, sufrimendu bihurtu
zen.

Traducción

Se enamoró profundamente de Ángela,
pero esa pasión inicial se convirtió en
sufrimiento.

3.5 Amodiaren Desenkantua (El desencanto del amor)

El quinto movimiento de esta “suite” está formada por las obras *Anantango* y *Ezkongaietan*. Describe el desamor de Iparraguirre con la mujer de su vida: Ángela Kerejeta, a la que dejó en Argentina con sus hijos mientras él regresaba a su amada tierra vasca. Se ha modificado ligeramente la letra de *Ezkongaietan* (“De soltero”), que originalmente era lo que hoy podría describirse como una letra machista y con los cambios realizados en la letra por Hermosa (en colaboración con Jon Maia) dan un vuelco total a la letra original achacándose el haber destrozado la vida de Ángela. El recitado central es una preciosa oda al desamor con letra de Jon Maia. La obra en la que se inserta *Ezkongaietan* es el *Anantango* de Hermosa, probablemente su obra más conocida, una pieza de desamor en ritmo de tango de Astor Piazzolla.

Anantango

Hermosa compone *Anantango* en 2003. Expresa en Cubas Hondal (2020):

“La historia de esta pieza no es muy original... Yo salía con una chica que se llamaba Ana, me dejó, lo pasé mal y compuse esta pieza prácticamente en un sólo día.”
Fue estrenada en la Casa Encendida de Madrid el 15 de marzo de 2003 y posteriormente fue grabada en su versión original para acordeón solo por Christine Rossi en su CD “*Gorka Hermosa: Works for Accordion*”.

Anantango es una obra con forma sonata, aunque no rigurosa. La obra tiene una sección repetitiva denominada *riff*, ejecutada por un acompañamiento, una estrofa (a) y un estribillo (b). En medio de la obra hay una parte lenta (B). Cada *riff* comienza en *forte* con *diminuendo* hasta la estrofa, que comienza *piano*. A su vez, cada estrofa crece y el estribillo es *forte*, siendo cada estribillo es más fuerte que el anterior (p. 38).

La estructura del movimiento es: EXPOSICIÓN (Riff, A, Riff, *Ezkongaietan*, B, Riff, A', *Ezkongaietan*, B), DESARROLLO y REEXPOSICIÓN (Riff, A, Riff, *Ezkongaietan*, B, Riff, A', *Ezkongaietan*, B).

Tiene una duración aproximada de 5 minutos y el Intermezzo de 1 minutos.

Tabla 5

Estructura de Amodiaren Desenkantua (Exposición)

| SECCIÓN | COMPASES | MÉTRICA | TEMPO |
|---------------------|----------|-----------|-------------------------|
| RIFF | 1-8 | 4/4 | <i>Allegro Doliente</i> |
| TEMA A | 9-16 | | (♩=138) |
| RIFF | 17-24 | | |
| <i>EZKONGAIETAN</i> | 25-41 | 3/4 y 4/4 | |
| TEMA B | 42-57 | 4/4 | |
| RIFF | 58-65 | | |
| TEMA A' | 66-71 | | |
| <i>EZKONGAIETAN</i> | 72-88 | | |
| TEMA B | 89-104 | | |

Nota. Tabla de la exposición de la obra que incluye números de compases, indicador de métrica y tempo. Los temas y Riff pertenecen a la obra *Anantango*.

Tabla 6

Estructura de Amodiaren Desenkantua (Desarrollo)

| SECCIÓN | COMPASES | MÉTRICA | TEMPO |
|------------|----------|---------|----------------------|
| DESARROLLO | 105-122 | 4/4 | <i>Adagio</i> (♩=70) |

Nota. Tabla del desarrollo de la obra que incluye números de compases, indicador de métrica y tempo. Los temas y Riff pertenecen a la obra *Anantango*.

Tabla 7

Estructura de Amodiaren Desenkantua (Reexposición)

| SECCIÓN | COMPASES | MÉTRICA | TEMPO |
|----------|----------|---------|-------------------------|
| RIFF | 123-130 | 4/4 | <i>Allegro Doliente</i> |
| TEMA A | 131-138 | | (♩=138) |
| TEMA A'' | 139-155 | | |
| TEMA B | 156-172 | | |

Nota. Tabla de la reexposición de la obra que incluye números de compases, indicador de métrica y tempo. Los temas y Riff pertenecen a la obra *Anantango*.

Tal y como aparece analizada *Anantango* en Cubas Hondal (2020), “la obra está escrita en Re menor con el uso de las escalas eólica y dórica y en compás de 4/4” (p. 38), salvo en las secciones de la canción *Ezkongaietan*, escritas en compás de 3/4.

El tempo es *Allegro doliente* ($\downarrow = 138$), salvo en la parte central (B), que es un *Adagio* ($= 70$). Es una pieza con una escritura sencilla cuyo rasgo más característico es el ritmo de tango que presenta, similar al que Piazzolla utiliza en sus obras: la acentuación 3+3+2. “Este material rítmico guarda estrecha relación con las claves afroamericanas” (Mitilneos, 2016, pp. 56). Este ritmo está marcado por los acentos y *sforzandi* durante toda la obra, salvo en la parte central donde la acentuación es 2+2+2+2 (Cubas Hondal, 2020, p. 38).

“En cuanto a los efectos empleados, destaca el uso del *bellow shake* (batimiento del fuelle) en el acordeón. [...] Está repleta de retardos y apoyaturas” (Cubas Hondal, 2020, p. 39).

Además del uso de acentos, destaca el empleo de *sf* y *fp* así como sus contrastes. Armónicamente hablando, no es una obra muy compleja, aunque la mayor parte de los acordes contienen notas añadidas ajenas al acorde para enriquecer su sonoridad (Cubas Hondal, 2020, p. 39).

Exposición

La obra comienza con el *riff* de ocho compases sobre el acorde de Dm add (2) introducido por el acordeón y posteriormente con una pequeña línea melódica de las notas do-si-la. “Este *riff* se mantiene igual durante toda la obra y utiliza la escala eólica. Dinámicamente, esta sección comienza en *forte* hasta llegar a *piano* que será donde empiecen las estrofas” (Cubas Hondal, 2020, p. 41). (Fig. 37) (Minuto 0:00 del audio 10 del Anexo 2)



Figura 37. Riff de *Amodiaren Desenkantua*. (Hermosa, 2020b, p. 192)

El Tema A es el único que varía a lo largo de la obra, todos comienzan en *p* y crecen hasta un *forte*. [...] Los Temas A y A' se caracterizan por ser líneas melódicas plagadas de floreos, notas de paso y retardos (Cubas Hondal, 2020, pp 41-42). (Fig. 38 y 39)



Figura 38. Tema A de *Amodiaren Desenkantua*. (Hermosa, 2020b, p. 194)



Figura 39. Tema A' de *Amodiaren Desenkantua*. (Hermosa, 2020b, p. 456)

La melodía en el Tema A la realiza el acordeón, habitualmente se mueve por grados conjuntos en una tesitura media. (Minuto 0:15 del audio 10 del Anexo 2) A través de un largo *cresc.* nos vuelve a llevar al *riff* de la obra.

En el compás 25 comienza el tema *Ezkongaietan*. (Minuto 0:40 del audio 10 del Anexo 2) Esta sección está escrita en compás de 3/4 y es llamativo el uso de tresillos con la figuración negra-corchea. El tema lo empiezan a cantar los tenores, posteriormente se unen las altos, a continuación, las sopranos, y, por último, los bajos. Destaca la homorritmia de las cuerdas, similar a la voz del acordeón y del coro. (Fig. 40) Podemos establecer 4 semifrases que en este movimiento no serán regulares. Es decir, las tres primeras tienen una duración de cuatro compases. No obstante, la cuarta tendría una duración de tres compases + dos compases de conexión con el tema B, escritos en compás de 4/4. La armonía de dichas semifrases quedaría así estructurada:

Dm - Em(b5)/D - Dm - Em7(b5) - Bb/F - Bb - A - Dm/F

Dm - Em7(b5) - Dm/F - Em7(b5) - A7 - Dm

A7 - G° - Dm/A - Dm - C - B° - A7

Dm - C/E - Dm/F - Eb/G - A7 - Bb + A7

The image shows a musical score for the piece 'Ez kongaietan de Amodiaren Desenkantua'. The score is written in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line (T. and B.), an accordion (Acc.), and a string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B.). The vocal line includes the lyrics: 'ie - tan_ zer-bait ba-nin-tzan_ ez-kon-du e - ta e-zer ez_ Ja-san e - zi-na bi-hurtu'. The accordion part includes chord markings: Dm, Em^{(b5)/D}, Dm, Em^{7(b5)}, B^b/F, B^b, A, Dm/F, Dm, and Em^{7(b5)}. The string parts include various rhythmic patterns and triplets.

Figura 40. *Ez kongaietan de Amodiaren Desenkantua*. (Hermosa, 2020b, p. 199)

El Tema B es prácticamente igual a lo largo de toda la pieza. Destaca por su dinámica, *fortísimo*. [...] Para resaltar esta parte, el violín I toca en un registro más agudo y ejecuta pequeñas escalas de mayor virtuosismo y dificultad. Esta sección armónicamente es más simple, ya que emplea la secuencia I-IV-V-I (Cubas Hondal, 2020, pp 42-43). (Fig. 41)

Este tema comienza en el compás 42. (Minuto 1:04 del audio 10 del Anexo 2) La melodía principal la llevan el acordeón junto a las sopranos, los tenores y el violín II, mientras que el violín I realiza un contracanto. Dinámicamente, es la sección más fuerte de todo el movimiento.

Ez-kon-ga - ie-tan zer -

Ez-kon-ga - ie-tan zer -

Ez-kon-ga - ie-tan zer -

Ez-kon-ga - ie-tan zer -

ff
m

ff

Figura 41. Tema B de *Amodiaren Desenkantua*. (Hermosa, 2020b, p. 202)

Posteriormente, tiene lugar el Riff en donde un *dim.* nos conduce al Tema A' del compás 66. A diferencia del Tema A, en el Tema A' la melodía la interpreta el violín I con un contracanto del violín II y un “colchón armónico” de las cuerdas. (Minuto 1:45 del audio 10 del Anexo 2) Es una sección muy íntima.

En el compás 72 con anacrusa comienza el tema *Ezkongaietan*. (Minuto 1:55 del audio 10 del Anexo 2) Se vuelve a utilizar el compás de 3/4 así como el uso de tresillos con la figuración negra-corchea. En esta ocasión, el tema lo empiezan a cantar los tenores junto a las altos, posteriormente se unen los bajos y, por último, las sopranos. Posteriormente, llegaríamos

al Tema B en el compás 97. Mediante un gran *glissando* por parte del violín I y del acordeón se conecta el Tema B con el desarrollo.

Desarrollo

El desarrollo o parte central es más cadencial y está escrito a un tempo más lento, Adagio ($\downarrow = 70$). Inicialmente toca el acordeón y a continuación se genera un contracanto con el violín en donde dialogan dos melodías simultáneamente. En esta sección el ritmo del tango cambia de 3-3-2 a 2-2-2-2 y desaparecen todos los acentos. Es la parte más íntima de la pieza en cuanto a dinámicas se refiere, comienza en *pp* y sube únicamente a un *mf* junto a la entrada del violín (Fig. 42) (Cubas Hondal, 2020, p. 45). (Minuto 02:50 del audio 10 del Anexo 2)

Figura 42. Desarrollo de *Amodiaren Desenkantua*. (Hermosa, 2020b, p. 219)

Reexposición

Para conectar el desarrollo con el *riff* de la reexposición del compás 122. Hermosa vuelve a utilizar uno de sus típicos recursos, un *fp* con *cresc.* que conduce nuevamente al ritmo 3-3-2 mediante *sforzatos*. Además, recupera el tempo, *Allegro doliente* ($\downarrow = 138$). (Minuto 4:04 del audio 10 del Anexo 2)

En el compás 131 retoma el Tema A, presentado en la exposición. Como novedad, incluye en el compás 139 el Tema A''. (Fig. 43) (Minuto 4:30 del audio 10 del Anexo 2) La melodía la interpretan las sopranos dobladas por el violín I. El violín II, la viola y el violonchelo realizan ritmos similares. En esta ocasión, el tema lo empiezan a cantar los tenores junto a las altas, posteriormente se unen los bajos y, por último, las sopranos.

El Tema A'' es aún más fuerte que el tema A. Podemos diferenciar dos frases de ocho compases. La segunda tiene mucha más intensidad. El tema se interpreta una octava más aguda, de forma que las altas realizan la octava de abajo y el violín I interpreta dobles cuerdas (octavas).

The musical score for Tema A'' is presented in two systems. The first system shows the vocal line on a single staff with lyrics 'Do - lo - rez kan - ta - tzen Do -' and a piano accompaniment of three staves. The second system continues the piano accompaniment with four staves, featuring a complex texture of tremolos and chords. Dynamics include *f* (forte) and *f_m* (mezzo-forte). A circled '8' indicates an eighth note value.

Figura 43. Tema A'' de *Amodiaren Desenkantua*. (Hermosa, 2020b, p. 227)

El Tema B se desarrolla en el compás 156 al igual que en la exposición. (Minuto 4:58 del audio 10 del Anexo 2) El movimiento finaliza con un gran *diminuendo* con calderón, permitiendo que el sonido “muera”.

En cuanto a la letra de este movimiento, podemos destacar que trata el desamor del compositor con su mujer, Ángela Kerejeta, a la que dejó en Argentina con sus hijos mientras él regresaba al País Vasco.

Letra original:

Traducción:

Dolorez...

Con dolor ...

Ezkongaietan zerbait banintzan
ezkondu eta ezer ez.
Jasan ezina bihurtu nintzen,
librea nintzena aurrez

Si de noviazgo era algo,
me casé y nada.
Me volví insoportable,
era libre de antes.

Nere andreak maite ninduen
nahiz sarri utzi negarrez.
Haren bizitza estali nuen
pena, gose ta dolorez.

Mi esposa me amaba
a pesar de que a menudo la dejaba llorando.
Cubrí su vida
Con pena, hambre y dolor,

Ezkongaietan zerbait banintzan
ezkondu eta ezer ez.

Si de noviazgo era algo,
me casé y nada.

Dolorez...

Con dolor ...

Nere andrea, andre ederra
ezkondu nintzan orduan.
Bere udaberri zoragarria
nik sartu nuen neguan.

Mi esposa, era una hermosa dama
Cuando me casé con ella.
Yo metí su maravillosa primavera
en un invierno.

Seme alabak ta bera nola
senti arazi zeruan?
Nire buruaz arduratzeko
gai ez banintzan munduan.

Cómo hacer sentir a sus hijos y a ella
en el cielo?
Si yo no fui capaz
de cuidar de mi mismo en este mundo.

Ezkongaietan zerbait banintzan
Ezkondu eta ezer ez.

Si de noviazgo era algo,
me casé y nada.

Abestua:

Dolorez...

Cantado:

Con dolor ...

Dolorez kantatzen,
dolorez sentitzen,
dolorez damutzen
egindako minaz

Cantando con dolor,
sintiendo dolor,
arrepentiéndose del dolor
por el dolor hecho

Libre izateko
jaiota nengoen
ta jasan ezina
bihurtu nintzen.

Para ser libre
nací
e insoportable
yo me convertí.

Ezkongaietan zerbait banintzan
Ezkondu eta ezer ez.

Si de noviazgo era algo,
Me casé y nada.

Para dar paso al siguiente movimiento, se interpreta el Intermezzo *Nere ongile maiteari*.
(Audio 11 del Anexo 2)

Tema original

Bere bizitzaren zirkulua ixtea lortu zuen
Euskal Herrira hiltzera etorriaz. Bere
bizitzaren eta bere doinuen ondarea betirako
geldituko dira gure artean.

Traducción

Logró cerrar el círculo de su vida viniendo
al País Vasco a morir. El legado de su vida
y sus melodías permanecerán con nosotros
para siempre

3.6 Etorrera eta Ondarea (Regreso y legado)

El último movimiento de esta “suite” está formada por las obras *Gernikako Arbola* (*El árbol de Gernika*), *Ara Nun Diran* (*Mira dónde están*) y *Gernika 26/4/1937*. “*Ara Nun Diran* es una canción que escribió Iparraguirre cuando regresó al País Vasco en su vejez, después de vivir muchos años en América. Cuando llegó, dijo: “mira dónde están”: montañas, ríos, campos” (Hermosa, G., comunicación personal, 20 julio de 2021). Esta melodía se usa entre los compases 11 a 64.

Gernikako Arbola

(El árbol de Gernika) es la melodía más conocida de Iparraguirre. “Fue el himno del vasco durante muchos años, y hoy en día es una canción que todo vasco conoce. El árbol de Gernika es un árbol sagrado entre los vascos y está ubicado en la localidad de Gernika. La leyenda decía que los jefes de las diferentes tribus prerromanas de los vascos acudían a este árbol cuando debían discutir cosas importantes” (Hermosa, G., comunicación personal, 20 julio de 2021). La pieza comienza con esta melodía en los compases 1, 2, 3, 5, 6, 28, 29, 30 y 31.

Según Zabalta (2017):

En su versión actual, que es la que ya recoge José Antonio Santesteban en su *Colección de aires vascongados* (1862), el *Gernikako Arbola* consta de doce estrofas (*bertsoak*, en euskera). Las cuatro últimas son denominadas en el propio himno “bertzo [sic] berri”, esto es, nuevas, lo que significa que no formaban parte de la versión original. Dado que la estrofa duodécima está dedicada a la Virgen, es posible deducir que las cuatro se añadieron con motivo de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre de 1854.

El *Gernikako Arbola* posee la inusual capacidad de emocionar a personas de ideologías muy diversas. Lo han entonado sin distinguos carlistas, liberales, republicanos y socialistas, además de nacionalistas vascos y navarristas (p. 216).

El *Gernikako Arbola* es un zortzico, un ritmo de baile en 5/8 típico de Vasconia. Es un himno religioso catolicista. En dicha canción se menciona cuatro veces a Dios y a la Virgen María. Además, aparecen términos religiosos como: santo, te adoramos, bendito, de rodillas o roguémosle (Zabalta, 2017).

“Compone este himno pensando en las cuatro provincias vasco-españolas, es decir, también en Navarra. El lema del *Laurak Bat* (las cuatro provincias son una sola) [...] aparece de modo implícito en el himno” (Zabalta, 2017, p. 220). El *Gernikako Arbola* se cantó por toda Navarra, así que se redactaron versiones en castellano. No obstante, este himno dejó de cantarse, “ninguna de las dos nuevas comunidades autónomas en las que quedó estructurada la *Euskal Herria* de Iparragirre ni de las ideologías antagónicas que se convirtieron en mayoritarias [...] le reconocieron el rango de himno nacional” (Zabalta, 2017, p. 236). Actualmente, es popular entre la gente más adulta. Es más conocido que los himnos oficiales de Euskadi y Navarra.

En ese movimiento, *Etorrera eta Ondarea*, mezcla dos piezas: su *Gernika* y el *Gernikako Arbola* de Iparragirre desde el compás 73 hasta el final de la pieza. En la versión orquestal hay dos partes recitativas escritas por el célebre poeta vasco, Jon Maia, sobre la Gernika del siglo XXI como metáfora del futuro de la cultura vasca.

Gernika 26/4/1937

Gernikako Arbola es por tanto la melodía vasca más conocida del siglo XIX. En esta misma localidad, Gernika, tuvo lugar en el año 1937, un hecho lamentable, el conocido bombardeo durante la Guerra Civil Española a cargo la aviación alemana, aliada de los sublevados. “Casi toda la ciudad fue destruida, excepto el árbol, que sobrevivió, casi como un milagro” (Hermosa, G., comunicación personal, 20 julio de 2021).

Poco más de un mes después Pablo Picasso expuso su cuadro “Guernica”, expresando en esta monumental obra épica, pintada al dictado de la furia, una violenta indignación moral que todavía hoy nos sacude ante este hecho. La obra trata de expresar dos sentimientos totalmente contrapuestos: por un lado, la rabia que genera en mí aquel suceso histórico y por otro lado mi gran admiración por toda la obra del pintor malagueño y especialmente por su lienzo “Guernica”, donde tan bien expresó esos dos sentimientos de odio y rabia que yo también he querido expresar. Está dedicada a los fallecidos en el bombardeo de Gernika y a todas las víctimas de la violencia en general (Hermosa, 2003, p.69).

Hermosa escribió en 1994, *Gernika 26/4/1937*, una de sus piezas más conocidas sobre este tema, en solo una semana. La primera versión estaba escrita para acordeón solo.

Gernika presenta la forma sonata A-B-A', aunque algo variada. Es una obra tonal y de carácter minimalista, y aunque no podemos establecer una tonalidad en concreto, cada tema está basado en un tipo de acorde que sirve como base armónica de la sección. Sin embargo, el lenguaje no es contemporáneo y la escritura es sencilla. Está basada en los intervalos disminuidos de 5a y 7a, que representan inestabilidad e incertidumbre por la presencia tan marcada del tritono y la ausencia total de consonancia.

Los acordes intentan imitar el efecto de las bombas al caer desde el cielo, este efecto lo consigue mediante el uso de acentos. También es frecuente encontrarse con *sf* y *glissandi* junto a dinámicas muy marcadas, estando repleta de contrastes (Cubas Hondal, 2020, pp 30-31).

La estructura del movimiento es: EXPOSICIÓN (*Gernikako arbola*, *Ara nun diran*, transición de *Gernika 26/4/1937*, A, Transición, A2, Transición, A3), DESARROLLO (B1, TRANSICIÓN, B2) Y REEXPOSICIÓN (A'1', A'2, *Gernikako Arbola*, CODA).

Tiene una duración aproximada de 10 minutos.

Tabla 8

Estructura de Etorrera eta Ondarea (Exposición)

| SECCIÓN | COMPASES | MÉTRICA | TEMPO | ACORDES BASE |
|--|----------|-----------------------|--|-----------------|
| <i>GERNIKAKO</i> | 1-10 | 3/4, 4/4 | <i>Adagio</i> (♩=70) | |
| <i>ARBOLA</i> | | | <i>Andante</i> (♩=90) | |
| <i>ARA NUN DIRAN</i> | 11-64 | 4/4, 3/4, 6/8, 3/8 | <i>Misterioso</i> (♩=100), <i>Adagio</i> (♩=72), <i>Grave</i> (♩=90) | |
| TRANSICIÓN (<i>Gernika 26/4/1937</i>) | 65-72 | 4/4 | <i>accel.</i> | |

| | | | | |
|-------------------------------|---------|-----|--------------------------------------|---|
| TEMA A1 (<i>Gernika</i>) | 73-98 | 2/2 | <i>Allegro exultante</i> (♩ =160) | F#° junto a la bajada B°-Bb°-Bbb° |
| TRANSICIÓN (<i>Gernika</i>) | 99-108 | 2/2 | | Bajada de acordes disminuidos |
| TEMA A2 (<i>Gernika</i>) | 109-181 | 2/4 | | E°7 |
| TRANSICIÓN (<i>Gernika</i>) | 182-191 | 2/4 | | E°7- Abmaj7(b5) |
| TEMA A3 (<i>Gernika</i>) | 192-242 | 2/4 | | Secuencia Eb7sus4/Bb- Ebm7/Db y Bb7sus4/F- Bb7#5/Ab |

Nota. Tabla de la exposición de la obra que incluye números de compases, indicador de métrica, tempo y acordes base de la sección.

Tabla 9

Estructura de Etorrera eta Ondarea (Desarrollo)

| SECCIÓN | COMPASES | MÉTRICA | TEMPO | ACORDES BASE |
|-------------------------------|----------|---------|----------------------------|--|
| TEMA B1 (<i>Gernika</i>) | 243-255 | 2/4 | <i>Moderato</i> (♩ =96) | F#° junto a bajadas y subidas a distancia de semitono de acordes disminuidos |
| TRANSICIÓN (<i>Gernika</i>) | 256-258 | 2/4 | | F#m7b5 |
| TEMA B2 (<i>Gernika</i>) | 259-270 | 4/4 | <i>Adagio</i> (♩ =70) | E°-E bajada por semitonos desde la nota C-A |

Nota. Tabla del desarrollo de la obra que incluye números de compases, indicador de métrica, tempo y acordes base de la sección.

Tabla 10

Estructura de Etorrera eta Ondarea (Reexposición)

| SECCIÓN | COMPASES | MÉTRICA | TEMPO | ACORDES BASE |
|-----------------------------|----------|---------|------------------|-----------------|
| TEMA A'1 (<i>Gernika</i>) | 271-286 | 2/4 | <i>Allegro</i> | F#° |
| TEMA A'2 (<i>Gernika</i>) | 287-326 | | <i>exultante</i> | E°7 |
| Gernikako Arbola | 327-335 | | (♩ =160) | E°7 |
| CODA (<i>Gernika</i>) | 336-32 | | | E°7 |

Nota. Tabla de la reexposición de la obra que incluye números de compases, indicador de métrica, tempo y acordes base de la sección.

Exposición

Este movimiento comienza con las sopranos “silbando” una melodía de *Gernikako Arbola*. El tempo de esta sección es *Adagio* (♩ =70) y el compás utilizado es 3/4. A continuación, la mano derecha del acordeón interpreta en la dinámica *ppp* uno giro constante sobre la escala de La menor armónica. Posteriormente, las sopranos y el acordeón establecen un diálogo similar, cambiando el compás de 3/4 (cantantes) a 4/4 (acordeón) y de tempo a *Andante* (♩ =90). (Fig. 44) (Minuto 0:00 del audio 12 del Anexo 2)

Figura 44. *Gernikako Arbola* de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 241)

En el compás 11, Hermosa establece el tempo *Misterioso* (♩ =100). Durante 17 compases el acordeón interpreta a través del efecto sonoro estéreo, producido por la alternación

del mismo acorde en la mano derecha e izquierda, la canción *Ara Nun Diran*. Comienza en una dinámica *p* con *cresc.* y cambia de compás de 4/4 a 3/4 en múltiples ocasiones. (Fig. 45) (Minuto 1:01 del audio 12 del Anexo 2)



Figura 45. Efecto sonoro estéreo de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 427)

Al llegar al compás 28, las sopranos comienzan a “silbar” el tema de la canción *Ara Nun Diran*, característico por el uso de tresillos y notas ligadas. (Minuto 1:38 del audio 12 del Anexo 2) El compás escogido para este fragmente es 3/4. El tempo se ralentiza, bajando a *Adagio* ($\text{♩}=72$) y *Grave* ($\text{♩}=90$) en el compás 31. En este momento, el acordeón a través del efecto sonoro *ricochet* introduce nuevamente la melodía al coro durante 5 compases. (Minuto 1:54 del audio 12 del Anexo 2) Esta sección está escrita en el compás ternario de 6/8. En el compás 36, los tenores cantan en la dinámica *mp*, acompañados del contracanto de las cuerdas, a excepción del contrabajo. (Fig. 46)



Figura 46. *Ara Nun Diran* de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 252)

Consecutivamente, se va uniendo el resto del coro, llegando al *forte* del compás 48 que finaliza y resuelve en el compás 50 en *mp*. El violín I y II interpretan en el registro grave una melodía por grados conjuntos mientras la viola y el violonchelo establecen un “colchón armónico” y el contrabajo mantiene un pulso constante. (Minuto 3:02 del audio 12 del Anexo 2) El acordeón realiza pequeñas florituras mientras el coro interpreta la letra de la canción. En el compás 61 se sube un escalón en cuanto a la intensidad se refiere, ya que todo el coro canta a unísono, desembocando en *cresc.* que llega al *forte* con un gran calderón.

En el compás 65 se crea una transición al Tema A1. Para ello, Hermosa utiliza el recurso del trémolo tanto en el acordeón como en todas las cuerdas, así como un gran *acelerando* con un gran *crescendo*. (Fig. 47) (Minuto 4:04 del audio 12 del Anexo 2)

The figure shows a musical score for the transition to Tema A1. It consists of six staves: Accordion (Acc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Accordion part is the most complex, featuring a series of triplets and tremolos in both hands, marked with a dynamic of *mf*. Above the first few measures of the Accordion staff, there are markings for triplets and tremolos. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) play sustained chords, also marked with a dynamic of *mf*. An 'accel.' marking is present above the Violin I staff, indicating an acceleration of the tempo. The score is in 4/4 time and starts with a key signature of one sharp (F#).

Figura 47. Transición al Tema A1 de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 261)

Posteriormente se desarrolla el Tema A1 con la indicación: Allegro exultante ($\text{♩} = 160$) en *forte* [...]. Este tema está basado en el acorde de F#° acentuado al comienzo de cada compás junto a la bajada B°- Bb°-Bbb°. En esta sección comienza a tocar el violín I donde recurre al uso de *glissandi* (Cubas Hondal, 2020, p. 33). (Fig. 48)

. Esta sección comienza en el compás 73 y está escrito en 2/2. (Minuto 4:21 del audio 12 del Anexo 2) Es llamativo el uso de constantes *cresc.* y *fp* con *cresc.* y *sfz* en el violonchelo y contrabajo. Las sopranos y los tenores cantan en *f* breves fragmentos de la canción de *Ara Nun Diran*.

Figura 48. Tema A1 de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 262)

A continuación, Hermosa crea una transición que lleva al Tema A2 donde los violines I y II doblan la mano derecha del acordeón, y la viola y el violonchelo, la mano izquierda. “Esta transición es una bajada de acordes disminuidos en *diminuendo a piano* que en seguida vuelven a crecer” (Cubas Hondal, 2020, p. 34). Además, aparece por disminución en el contrabajo, el tema del compás 90 de la mano izquierda del acordeón. (Fig. 49) Se aprecian diferentes dinámicas entre la orquesta y acordeón, y el coro.

Figura 49. Transición del Tema A1 al Tema A2 de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 269)

El Tema A2 comienza con un cambio de compás a 2/4 y con la presencia de varios *sforzandi* que imitan el ruido de las bombas. El acorde base es E⁷ ejecutado por la mano izquierda del acordeón en forma de arpeggio, el violonchelo y el contrabajo (Cubas Hondal, 2020, p.34). (Fig. 50)

El Tema A2 aparece en el compás 109. (Minuto 5:13 del audio 12 del Anexo 2) Destaca el canto de las sopranos y las altos. Comienza en una dinámica de *p súbito*. No obstante, a partir del compás 130 se establece un *cresc. que* lleva al *forte* en el compás 140 y desemboca en el *ff* del 148. Este es el primer momento en donde todo el coro canta al unísono. A partir del compás 162 se intensifica el arpeggio de la figura 50, de forma que las cuerdas responden al acordeón en varias ocasiones con dicho motivo rítmico-melódico en el matiz *ff*.



Figura 50. Tema A de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 271)

Para conectar el Tema A2 con el Tema A3, G. Hermosa escribe una breve transición sobre los acordes E⁷ y Abmaj7(b5) en *pp* en el compás 162. Los temas que aparecen en esta transición serán el material temático que use durante el Tema A3 por aumentación. (Fig. 51) El Tema A3 (Fig. 52) está basado en los acordes Eb^{7sus4/Bb} y Ebm^{7/Db} (Cubas Hondal, 2020, p. 35).

En dicha transición se establece un *rallentando* que lleva al tempo del compás 192, (Minuto 5:53 del audio 12 del Anexo 2) lugar donde comienza el Tema A3. (Minuto 6:17 del audio 12 del Anexo 2) Además, los violines I y II y la viola interpretan ritmos de tresillo golpeando la caja del propio instrumento, es decir, como si fuera un instrumento de percusión. Hermosa vuelve a utilizar el recurso *ffp-cresc.* mientras las cuerdas interpretan acordes desplegados en *mf*. No obstante, el violín I tan solo realiza grandes *glissandi* que se asemejan al sonido de una bomba que cae desde el cielo.

The musical score is divided into five systems. The first system shows a bass line with a melodic phrase starting on a half note, followed by a rest, and then a second phrase. A dynamic marking of *mp* is present. The second system consists of two guitar staves, each featuring a series of triplets of eighth notes. The third system is a single guitar staff with triplets of eighth notes. The fourth and fifth systems are vocal staves, each with a melodic line consisting of eighth notes, some with slurs and accents.

Figura 51. Transición del Tema A2 al Tema A3 de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 282)

The image shows three systems of musical notation. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. A dynamic marking of *ff p* is placed below the first staff. The second system consists of a single treble clef staff with a melodic line and a dynamic marking of *mf*. The third system also consists of a single treble clef staff with a melodic line and a dynamic marking of *mf*.

Figura 52. Tema A3 de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 283)

En el compás 200, el bertsolari interpreta el recitativo No.1 mientras que el violín I, violín II y la viola siguen el mismo patrón rítmico, finalizando en el compás 240. (Minuto 6:30 del audio 12 del Anexo 2) “En el compás 216 aparece una nueva secuencia, Bb7sus4/F y Bb7#5/Ab, que desemboca en el desarrollo con un *sffz*. En esta sección juega con las dinámicas *fff-mf-cresc.*” (Cubas Hondal, 2020, p. 35).

Desarrollo

El desarrollo se interpreta en otro tempo, *Moderato* ($\text{♩} = 96$). (Minuto 6:17 del audio 12 del Anexo 2) El tema B1, está basado en el acorde de F#° que interpreta la mano izquierda del acordeón, mientras que la mano derecha junto con el violín I y violín II desarrolla la bajada que aparece en la introducción del movimiento. (Fig. 53)

Figura 53. Tema B1 de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 294)

Un pequeño puente sobre el acorde F#m7b5 nos lleva al Tema B2, escrito en compás de 4/4. Esta sección es más cadencial y presenta numerosos calderones, se trata de un pasaje a solo del acordeón. En cuanto a la dinámica se refiere, es una sección más íntima que parte de un *ppp* a un *mf* para volver al *p*. Está basada en los acordes de E° y E y en una bajada por semitonos desde el C a la nota A, variación de la bajada original (Cubas Hondal, 2020, p.36). (Fig. 54)

El puente tiene lugar de los compases 256 al 258, mientras que el Tema B2 comienza en el compás 259 junto con el cambio de tempo a *Adagio* ($\text{♩} = 70$). (Minuto 7:26 del audio 12 del Anexo 2) Además, el bertsolari interpreta el Recitativo No. 2.

Figura 54. Tema B2 de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 297)

Reexposición

“En la reexposición retoma el tempo *Allegro exultante* ($\text{♩}=160$) y el compás de 2/4” (Cubas Hondal, 2020, p. 37). (Minuto 8:17 del audio 12 del Anexo 2) Se desarrolla el Tema A'1 en *forte* en el compás 271. Las cuerdas repiten en cada compás un pequeño motivo conformado por tres fusas en un tresillo con un acento inicial. (Fig. 55) Destaca el acorde F#°, así como el uso de trémolos y *glissandi* en el violín I y el violonchelo.

Figura 55. Tema A'1 de *Etorrera eta Ondarea*. (Heramosa, 2020b, p. 299)

A través de un pequeño *diminuendo* de *ff* a *mp*, llegamos al Tema A'2, basado en el acorde E°7 tal y como aparece en la exposición del movimiento. Mediante otro *cresc.* a *ff* aparece la canción del comienzo, *Gernikako Arbola*, en el compás 327. (Minuto 8:57 del audio 12 del Anexo 2) La canta todo el coro a unísono, mientras las cuerdas y el acordeón realizan un pequeño “colchón sonoro” con trémolos entre compases con silencios. (Fig. 56)

ff
A-do-ra-tzen zai-tu-gu Ar-tu

ff
A-do-ra-tzen zai-tu-gu Ar-tu

ff *solo* *tutti*
A-do-ra-tzen zai-tu-gu Ar-bo-la san-tu

ff
A-do-ra-tzen zai-tu-gu Ar-tu

ff

ff

ff

ff

ff

Figura 56. *Gernikako Arbola* de Etorrera eta Ondarea. (Hermosa, 2020b, p. 308)

“Finalmente termina con una coda de dinámica *ff-p-cresc* a *sffz* para reforzar el final, marcado por un clúster” (Cubas Hondal, 2020, p. 37). (Fig. 57) (Minuto 9:23 del audio 12 del Anexo 2) Es una sección tan solo instrumental.

Figura 57. Coda de *Etorrera eta Ondarea*. (Hermosa, 2020b, p. 310)

Letra original:

Ara nun diran
 mendí maiteak,
 ara nun diran zelaiak.
 Baserri eder,
 zuri zuriak,
 iturri eta ibaiak.
 Hendaian nago
 txoraturikan
 zabal-zabalik begiak.

Oh! Euskal Herri

Traducción:

Mira dónde están
 las amadas montañas,
 mira dónde están los campos.
 Hermosa casa de campo,
 blanco blanco,
 fuentes y ríos.
 Estoy en Hendaya
 loco
 con los ojos bien abiertos.

¡Oh! Querido País Vasco

eder maitea,
 ara hemen zure semea!
 Bere lurrari
 muñ egitera
 beste gabe etorria.
 Zuregatikan
 emango nuke
 pozik bai nere bizia.

Gernikako arbola
 da bedeinkatua,
 euskaldunon artean
 guztiz maitatua.
 Eman da zabal zazu
 munduan fruitua,
 adoratzen zaitugu
 arbola santua

1. Errezitatua (Jon Maia):

Eraikin suntsituak
Gernikan
Gorputz birrinduak
Gernikan
Eraikin suntsituen arteko gorputz birrinduen
baitan
inoiz jaioko ez ziren ehunka mila arima
Euskal Herrian
etorkizuna lurperaturik
sugarretan
eta han
gorpu, eraikin eta etorkizun lurperatuaren
gainean

hermoso,
 aquí está tu hijo!
 A su tierra
 a besar
 solo ha venido.
 Por tí,
 daría
 feliz mi vida.

El árbol de Gernika,
 es bendecido,
 entre los vascos
 totalmente amado.
 Que se extienda
 el fruto en el mundo,
 te adoramos
 árbol sagrado

1. Recitativo (Jon Maia):

Edificios destruidos
 en Gernika
 Cuerpos aplastados
 en Gernika
 Los cuerpos aplastados
 entre los edificios destruidos
 cientos de miles de almas que
 nunca nacerán en el País Vasco
 enterrado el futuro
 en llamas
 y ahí
 sobre cadáveres, edificios y futuros
 enterrados

arbola batek zutik dirau

un árbol permanece en pie.

Abestua

Gernikako arbola
da bedeinkatua.

Cantado:

El árbol de Gernika,
es bendecido.

2. Errezitatua (Jon Maia):

*Mugitzen hasi da
gorpuen artean*

Ha comenzado a moverse
entre los cuerpos

haur jaio berri

un bebé recién nacido

*gauaren isiltasunean
ahoskatu da*

en el silencio de la noche
se pronuncia

hitz

la palabra

*errautsetatik zutitzen da
asmo*

surge de las cenizas
la intención

amets

sueño

ama

madre

eme

mujer

lurpetik

desde el suelo

zauritik

desde la herida

hazi bat dator mundura

una semilla viene al mundo

emanetz

dando

zabalduz

expandiendo

loratuz

floreciendo

eta urte askoren ondoren

y despues de muchos años

bititza askoren ondoren

después de muchas vidas

norbaitek

alguien

kantu zahar bat erditu du

ha dado a luz una vieja canción

Etorkizunean

En el futuro

Abestua:

Cantado:

Eman da zabal zazu

Que se extienda

Munduan fruitua

el fruto en el mundo,

Adoratzen zaitugu

Te adoramos

Arbola santua

Árbol sagrado

Adoratzen zaitugu

Te adoramos

Arbola santua.

Árbol sagrado

CONCLUSIONES

Conclusiones generales y específicas

Finalizamos este trabajo respondiendo a los objetivos que se plantearon en la introducción de esta investigación.

El objetivo principal de este trabajo era: “Analizar detalladamente la obra para acordeón, cuerdas, coro y bertsolari, *Urretxutik Mundura*, del compositor Hermosa dado que hasta la fecha de hoy no existen análisis publicados.” Dicho objetivo se ha resultado en el capítulo 3 debido al análisis que se ha realizado de cada uno de los movimientos desde todos los puntos de vista: ámbito formal, estilístico, melódico, armónico y tímbrico.

Una vez analizada la obra completa, podemos observar que todos los movimientos comparten ciertas características. No obstante, cada uno de ellos presenta intenciones y estéticas completamente diferentes. Son movimientos con una duración breve, de aproximadamente cinco minutos, que habitualmente presentan un tipo de danza (zortziko, *ezpatadantza*, milonga, tango).

Como característica en común entre Hermosa e Iparraguirre podemos apreciar su amor por la patria en el último movimiento (*Etorrera eta Ondarea*). Es un movimiento formado por las obras *Gernikako Arbola*, *Ara Nun Diran* y *Gernika 26/4/1937*, que están basadas principalmente en la localidad de Gernika. Por otro lado, ambos compusieron obras al desamor, es el caso del quinto movimiento (*Amodiaren Desenkantua*). Así mismo, presentan múltiples piezas relacionadas con la fiesta, que se unifican en el tercer movimiento (*Galtzaileen Alderdia*).

Compositivamente, Hermosa suele utilizar en esta obra el mismo tipo de reparto de voces. Usualmente el acordeón interpreta la melodía principal mientras lo dobla el segundo violín. Por otro lado, el violín I realiza algún contracanto en el registro agudo, prácticamente al mismo nivel de importancia. El violonchelo y el contrabajo son la base rítmica de cada uno de los movimientos, es decir, cumplen un papel fundamental para establecer y asentar el tempo. La viola le sirve de “comodín”, pues rota por todos estos papeles. En cuanto a las voces del

coro, los tenores suelen introducir las melodías de Iparraguirre, que se “cuelan” a lo largo de toda la obra. En los momentos de máxima intensidad, Hermosa hace partícipes a todos los integrantes de esta composición.

El ritmo, los matices, los recursos sonoros (*bellow shake*, *ricochet* y trémolos), los cambios de tempo y de compás son la característica de la obra de Hermosa. Podemos destacar el uso del ritmo 3-3-2 así como el ritmo 3-2-2, aunque este último es menos habitual. En esta obra sigue presente el uso de grandes rangos dinámicos, así como del famoso *ffp* con un *cresc.* posteriormente de Hermosa.

Para el objetivo: “Realizar las biografías de Iparraguirre y Hermosa, así como un contexto histórico, social, político, lingüístico y cultural para poder entender la obra y comprender de qué forma está ligada a la tradición musical vasca” se han realizado los capítulos 1 y 2. Además, en el capítulo 1 se ha establecido un apartado sobre el municipio Urretxu, que sirve de unión entre ambas figuras.

Finalmente, para los objetivos: “Aumentar el conocimiento y la difusión del compositor Hermosa y de su obra, y aumentar el conocimiento y la difusión de Iparraguirre y de su obra” podemos decir que la presentación de este trabajo en su totalidad cumple con dicho objetivo.

Limitaciones del estudio

El aspecto que más ha dificultado esta investigación y que ha limitado este trabajo ha sido el acceso a alguna de las fuentes, relacionadas mayormente con la figura de Iparraguirre. Muchas de las fuentes encontradas para la realización de este trabajo estaban escritas en euskera. El desconocimiento del idioma no ha permitido la lectura de dichos recursos, que en algunas ocasiones no se encontraban digitalizados, impidiendo la posibilidad de traducción de los textos.

Por otro lado, no se ha encontrado mucha información acerca de las obras de Iparraguirre que Hermosa utilizó en esta composición, tan solo se tuvo acceso a los manuscritos de la música y a la letra (partitura). Resultó complejo conocer algún aspecto sobre cada una de estas pequeñas canciones.

Propuestas de futuro

Este trabajo pretende sentar las bases para realizar un mayor estudio sobre el compositor Gorka Hermosa y/o el bardo José María Iparraguirre. Dicho estudio podría realizarse desde diferentes puntos de vista. Algunas posibles propuestas de futuro serían:

- Aumentar el contenido existente sobre las vidas de Gorka Hermosa y/o José María Iparraguirre (biografía). Sería interesante que dicho estudio lo realizara aquel que poseyera conocimiento de euskera para acceder a múltiples fuentes que han quedado fuera de este trabajo.
- Analizar alguna de sus obras. En el caso de Hermosa, estudiar tanto las obras para acordeón como las de cámara u orquestales. En el caso de Iparraguirre realizar un estudio sobre sus temas más conocidos.
- Estudiar el estilo compositivo de cada uno de ellos.
- Realizar una propuesta performativa sobre alguna obra de Hermosa, preferiblemente por un acordeonista.

REFERENCIAS

- Aguado, J (2021). “Urretxutik Mundura” recibió el aplauso de un público que disfrutó con la obra de Hermosa. *El diario vasco*. Recuperado de <https://www.diariovasco.com/alto-uro-la/urretxu/urretxutik-mundura-recibio-20210623215948-ntvo.html>
- Aguirre, J. (2021). *José María Iparraguirre (1820-1881)*. Euskinews. Recuperado de <https://www.euskonews.eus/0041zkb/gaia4101es.html>
- Arana, A. et al. (1987) *Iparraguirre*. Euskaltaindia.
- Ayuntamiento de Urretxu. (2020). *Conoce Urretxu*. Ayuntamiento de Urretxu. Recuperado de <https://urretxu.eus/es/turismo/conoce-urretxu>
- Ayuntamiento de Urretxu. (2021, 26 de agosto). *José María Iparraguirre Balerdi (1820-1881)*. Iparraguirre2020. Recuperado de <https://iparraguirre.urretxu.eus/items/show/7>
- Chacón, P. J. (2016). *José María Iparraguirre*. Fundación popular de estudios vascos. Recuperado de <https://www.fpev.es/index.php/es/20-tematicos/centroderechapaisvasco/87-entrada-nuestros-origenes>
- Cubas Hondal, C. (2020). *Cuatro obras para violín y acordeón del compositor Gorka Hermosa: Gernika 26/4/1937, Anantango, Paco y Brehme* [Trabajo Fin de Estudios no publicado]. Centro Superior Katarina Gurska.
- De la Granja, J. L et al. (2020). *Breve historia de Euskadi: De los fueros a nuestros días*. Debate.
- Diario Digital de Música de Autor. (2021). *José María Iparraguirre*. Cancioneros.com. Recuperado de <https://www.cancioneros.com/at/2033/0/biografia-de-jose-maria-iparraguirre>
- Doce Notas, (2020, 8 de septiembre). Homenaje a Iparraguirre con el estreno de Urretxutik Mundura, de Gorka Hermosa. *Doce Notas*. Recuperado de <https://www.docenotas.com/152830/homenaje-iparraguirre-estreno-urretxutik-mundura-gorka-hermosa/>

Garralda, J, G. (2018). *José María Iparraguirre Balerdi*. Real Academia de la Historia. Recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/12965/jose-maria-iparraguirre-balerdi>

Hermosa, G. (2021). *Biografía*. Recuperado de <http://www.gorkahermosa.com/web/biografia.asp>

Hermosa, G. (2020a, 16 de octubre). *Iparragirre 200 urte "Urretxutik Mundura" (Gorka Hermosa)* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=l6GC5iKx8rY>

Hermosa, G. (2020b). *Urretxutik Mundura*. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1dsCF_Uwmn1KmH_e7JBX9ejdLmF2JJd88/view?usp=sharing

Instituto Nacional de Estadística. (2020). *Cifras oficiales de población resultantes de la revisión del Padrón municipal a 1 de enero*. Instituto Nacional de Estadística. Recuperado de <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2873>

Jagodić, A. (2019). *Four dances from Iberia by Gorka Hermosa* [Tesis de maestría]. Haute Ecole de Musique de Lausanne, Suiza.

Madinabeitia, M. (2018, 6 de enero). Gorka Hermosa, el acordeonista que da la vuelta al mundo. *El diario Vasco*. Recuperado de <https://www.diariovasco.com/culturas/musica/gorka-hermosa-acordeonista-20180106100934-nt.html>

Martínez, K.P. (2017, 30 de julio). Gorka Hermosa: "La música clásica de este siglo pasará por la fusión". *El diario*. Recuperado de https://www.eldiario.es/cantabria/amberes/Gorka-Hermosa-musica-clasica-pasara_6_669893029.html

Zabalta, X. (2017). *Gernikako Arbola*, un himno huérano. *Historia Contemporánea*, 54, 207-241. Recuperado de <https://doi.org/10.1387/hc.17583>

Zallo, R y Ayuso, M (2009). *Conocer El País Vasco*. Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia. Recuperado de https://www.euskadi.eus/contenidos/noticia/presentacion_pais_08/es_p_pais/adjuntos/conocer_pais_vasco_es.pdf

ANEXOS

ANEXO 1: Partituras

https://drive.google.com/file/d/1dsCF_Uwmn1KmH_e7JBX9ejdLmF2JJd88/view?usp=sharing

ANEXO 2: Grabación de *Urretxutik Mundura*

Audio 1: Grabación completa de *Urretxutik Mundura*

<https://drive.google.com/file/d/1D4WFGmv8AaDvaU9DxwPD2pu4kNn29uXg/view?usp=sharing>

Audio 2: Grabación de *Egunsentia Urretxun*

<https://drive.google.com/file/d/1Hatc1QWlrtJ8ckqgCuUSHLtF6-qjjwId/view?usp=sharing>

Audio 3: Grabación de *Aloña Mendi*

<https://drive.google.com/file/d/12i6m83IAxbI7Nh7Gxn4js6RtVwiIL6bC/view?usp=sharing>

Audio 4: Grabación de *Europen Barrena*

https://drive.google.com/file/d/1UiAOItZyfeFsXrLZ_0a3Icj89R_TG5ZL/view?usp=sharing

Audio 5: Grabación de *Mairuen Bandera*

https://drive.google.com/file/d/1L8TcrCYM7dMwiRMzyWMnF_eswXw6Y2p7/view?usp=sharing

Audio 6: Grabación de *Galtzaileen Alderdia*

<https://drive.google.com/file/d/16-KxwYwRRCGwIqwpWRs4u8iDcibJAnwa/view?usp=sharing>

Audio 7: Grabación de *Nere maitiarentzat*

<https://drive.google.com/file/d/1NU6so0191IUlxAkX8QIS6z3iunik08ms/view?usp=sharing>

Audio 8: Grabación de *Hedonista Galanta*

https://drive.google.com/file/d/1KeOrkbWRLpLlVsrh8hHePDws_w2lmnHx/view?usp=sharing

Audio 9: Grabación de *Nere Izarra*

https://drive.google.com/file/d/1h_FXQuL8J4iCd6atv7m4GGZEFyyHcJ4Z/view?usp=sharing

Audio 10: Grabación de *Amodiaren Desenkantua*

https://drive.google.com/file/d/1D9GuGomWE0YM_ulwsnj2SrdNkNlsaGOu/view?usp=sharing

Audio 11: Grabación de *Nere ongile maiteari*

https://drive.google.com/file/d/1KgRW0i4DTM6BKlqAIdkTRk_45mAG31nC/view?usp=sharing

Audio 12: Grabación de *Etorrera eta Ondarea*

<https://drive.google.com/file/d/178Lc60niefMzdFK3TEwtOR9ipJaFDeik/view?usp=sharing>