



Universidad de Oviedo  
*Universidá d'Uviéu*  
*University of Oviedo*

Facultad de Filosofía y Letras

## **La música para acordeón de Israel López Estelche**

Trabajo de Fin de Grado en Historia y Ciencias de la Música

Autora: Rosalía Castro Pérez  
Tutor: Julio Raúl Ogas Jofre

Julio, 2019



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN.....	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	2
METODOLOGÍA.....	4
1. EL ACORDEÓN .....	5
1.1. EL ACORDEÓN EN EUROPA.....	5
1.2. EL ACORDEÓN EN ESPAÑA .....	6
1.3. PRINCIPALES COMPOSITORES ESPAÑOLES DE MÚSICA PARA ACORDEÓN.....	7
1.4. PRINCIPALES INTÉRPRETES DE ACORDEÓN EN ESPAÑA.....	10
2. ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE.....	14
2.1. LA FIGURA DE ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE: BIOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN MUSICAL .....	14
3. ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE Y SU OBRA PARA ACORDEÓN .....	17
3.1. <i>SEKERÉ</i> .....	17
3.2. <i>GÉNESIS</i> .....	23
3.3. <i>TLAMANALI</i> .....	29
CONCLUSIONES.....	34
BIBLIOGRAFÍA .....	36
WEBGRAFÍA .....	37
PARTITURAS.....	37
ANEXO: CATÁLOGO DE OBRAS PARA ACORDEÓN DESDE 1983 HASTA 2016 .....	38

## INTRODUCCIÓN

### OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN

Este trabajo trata la figura del compositor cántabro Israel López Estelche, que está desarrollando una importante carrera en la actualidad. Galardonado con el Premio de composición “Xavier Montsalvatge” para Jóvenes Compositores, ha logrado estrenar la mayoría de sus obras y ha conseguido que su música se escuche fuera de nuestras fronteras. A lo largo de las siguientes líneas que conforman este trabajo nos centraremos especialmente en tres de sus obras, cuyo elemento común es el hecho de estar compuestas para acordeón. Dichas obras son de un importante calado tanto por la duración, como por el hecho de presentar una problemática técnica destacada, lo que requiere intérpretes con grandes aptitudes para poder abordarlas. Además, han sido grabadas por los intérpretes a los que están dedicadas, siendo estas de acceso libre al encontrarse disponibles en la plataforma de *Youtube*. El interés de este compositor por el acordeón no cesa e incluso tiene en proyecto una nueva obra para este instrumento.

Debido a que el eje vertebrador de las obras es el acordeón, a lo largo del trabajo también se ha dedicado un apartado a explicar los aspectos técnicos del mismo, poniendo especial énfasis en el acordeón de concierto al ser esta tipología para la cuál están pensadas las obras. Asimismo, se mencionan los principales compositores e intérpretes de acordeón desde la década de los años 80’ y se da una visión general del instrumento dentro del marco de la música académica en la actualidad, tanto a nivel español como europeo.

El acordeón es un instrumento reciente dentro de la música académica y esto es palpable en que el grueso de composiciones se encuentra a partir de los años 60-70 del siglo XX. Cada vez más, este instrumento coge peso y protagonismo dentro de las salas de conciertos y los compositores se interesan por él debido a las posibilidades técnicas y sonoras que les ofrece (desde el más delicado *piano* hasta el *fortissimo*), la facilidad de poder realizar a la vez una melodía y un acompañamiento armónico y la particularidad de permitir cambiar la sonoridad a través de los registros. Todo esto hace que este instrumento ofrezca una paleta muy amplia que los compositores pueden explorar. También aquí es importante destacar a los intérpretes, ya que sin ellos estas obras quedarían guardadas en un cajón y no habrían tenido trascendencia alguna. En la actualidad, la figura del intérprete es muy importante ya que son los encargados de dar a conocer las obras a través de sus actuaciones y de las grabaciones, ayudando así a consolidar un corpus musical para el

acordeón en este tipo de repertorio. Ya que en la actualidad hay cada vez más intérpretes y de mayor calidad interpretativa, esto afecta favorablemente al instrumento, porque permite que los compositores puedan componer para él sabiendo que va a haber quién lo estrene.

La aportación que se pretende hacer con este trabajo es poner en valor y acercarse a un repertorio puntual, pero sin descuidar el contexto compositivo español en el que se enmarca, aunque centrándose especialmente en los autores que se han dedicado a la música para acordeón. El repertorio para acordeón dentro del marco académico ha tenido un auge en los últimos años y es interesante analizar este tipo de repertorio pretendiendo así incrementar también el interés de los lectores por este instrumento. Centrándonos en la figura que nos ocupa, es interesante analizar el lenguaje que utiliza Israel López Estelche ya que, aunque es personal, se pueden atisbar relaciones claras con el de otros compositores como David del Puerto y Luis de Pablo por los que se ha visto claramente influenciado. Se busca un enfoque plurifocal ya que se atiende a observar las obras, el contexto compositivo y el contexto interpretativo. También se ha elaborado una contextualización, es decir, un marco teórico en el que se ubica este compositor y su repertorio, buscando así una aproximación al tema dentro de unas pautas acotadas. Para ello, se ha elaborado un catálogo de los principales compositores e intérpretes desde la década 1980.

En cuanto a los objetivos, con este trabajo se esperan obtener diferentes resultados. Un primer objetivo es el de analizar y profundizar en la estética del compositor Israel López Estelche, punto focal de este trabajo. Un segundo objetivo es el de estudiar el contexto español de los compositores en las últimas cuatro décadas, buscando así la elaboración del marco en el que se desarrolla la obra de este compositor. También se busca hacer un mapeo de las escuelas que ofrecen este instrumento dentro de su oferta formativa, con la finalidad de conocer en qué comunidades tiene una mayor presencia y quiénes son los docentes que las imparten. Instrumentalmente, nos hemos propuesto la realización de un catálogo con las obras para acordeón compuestas en España en los últimos cuarenta años. En el mismo aparecen indicadas las obras que se compusieron, el año, el estreno, destinatarios, editorial y algunas observaciones. Por último, aunque no menos importante, otro de los objetivos es mostrar las características técnicas que ofrece el acordeón de concierto.

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

En cuanto a la figura de Israel López Estelche este trabajo se trata del primer acercamiento a su vida y obra por lo que no contábamos con trabajos anteriores que poder

consultar. Con todo, es posible observar su pensamiento a través de sus escritos, como es el caso de su tesis *Vanguardia y tradición en la música española a través de la música de Luis de Pablo* (2014) y de sus numerosos artículos publicados, entre los que podemos destacar: “Anillos de Cristóbal Halffter: entre la electrónica y la aleatoriedad” (2010), “Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo: Ideación y evolución de los módulos durante los ‘70” (2011) o “Eclecticismo en la música contemporánea: *Carmen replay*, de David del Puerto como paradigma compositivo” (2013). A través del estudio de sus escritos es posible observar cuales son las inquietudes e intereses del compositor y es importante ver como luego esto se plasma en sus composiciones.

En cuanto al estudio de la contextualización del acordeón ha sido muy útil la voz dedicada al instrumento en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, realizada por Ramos Martínez; así como la Tesis de Ángel Luis Castaño Borreguero titulada *La música para acordeón de David del Puerto. La relación intérprete-compositor* (2015). En este último caso su autor demuestra un gran dominio técnico del instrumento, aunque expone mucho de su propia experiencia interpretativa y su carrera profesional. Sobre el estudio organológico e interpretativo se debe tener en cuenta el libro *Accordion composers* (2013) de Luca Piovesan, *The techniques of accordion playing* (2010) de Bettina Buchmann y el artículo “Acordeón para compositores” (2000) de Iñaki Alberdi y Ricardo Llanos.

De igual modo y para la elaboración de este estudio también se ha prestado atención a trabajos que analizan la obra de compositores españoles contemporáneos, para observar así las pautas por las que poder guiarnos en nuestras pesquisas. Este es el caso de Belén Pérez Castillo, con escritos como “Modalismos y heterofonías como recursos de clarificación en la música española desde los años noventa. Tres ejemplos de la música de David del Puerto, César Camarero y Santiago Lanchares” (2010), “Un instrumento revelador. La obra para guitarra de David del Puerto” (2011), entre otros; Germán Gan, “La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos” (2005); Iván César Morales Flores con el trabajo “Lo hispánico en la creación guitarrística de Leo Brouwer” (2010) o Marta Cureses de la Vega con numerosos artículos sobre los autores de la Generación del 51 como “González Acilu. Ética y estética del límite o Poética y estructura en la obra de M. Castillo” (2011).

Para la elaboración del catálogo se ha tomado como referencia el catálogo *Critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010* de Claudio Jacomucci

como punto de partida, aunque luego han sido muy útiles también los diferentes artículos de Gorka Hermosa recogidos bajo el título de “El repertorio para acordeón de concierto en el Estado Español” del que encontramos cuatro volúmenes. Para la estructuración del mismo se ha seguido la tipología de “Catálogo razonado o crítico” propuesta por autores como Richter y Valdivieso (2009) y se ha tomado como modelo el catálogo realizado por Itziar Larrinaga en *Francisco Escudero. Catálogo razonado de obras* (2013).

#### METODOLOGÍA

En cuanto a la metodología, el primer paso ha sido conocer al compositor y su obra. Para ello, se procedió a la lectura de sus diferentes publicaciones, la escucha de sus obras y la visualización de sus grabaciones en red. A partir de eso se realizó un cuestionario y se procedió a hacerle una entrevista. Una vez hecho esto, se procedió a plantear la estructura del trabajo en los siguientes ámbitos:

- 1) Contextualización de la música para acordeón a nivel español, fundamentalmente, observando de donde procedían la mayoría de los encargos, visualizando donde se encontraban las instituciones que tenían el acordeón como parte de su oferta formativa, lo que nos llevó también a los principales intérpretes y compositores de nuestro país. Con esto, pudimos elaborar un mapa de la creación e interpretación en la España de las últimas décadas. Así, obtuvimos información sobre personas, instituciones, obras, pero especialmente se trató de conocer las tendencias creativas de los compositores que se interesaron por componer para este instrumento.
- 2) Estudio y conocimiento de las técnicas del acordeón contemporáneo a través de las escuelas, de los tipos de acordeón que se usan para este repertorio y prestando especial atención a los efectos que emplean los compositores para sacar partido del instrumento.
- 3) Con toda esta información, se procedió al análisis de las obras que López Estelche tiene para acordeón: *Sekeré* (2010, acordeón y clarinete en sib), *Génesis* (2013, acordeón solo) y *Tlamanali* (2015/2016, acordeón solo), desde un aspecto fundamentalmente formalista, aunque también se han considerado aspectos hermenéuticos teniendo en cuenta las metodologías de análisis de los autores mencionados y del tutor de este trabajo (Ogas, 2013 y 2018).
- 4) Finalmente, se realizó el catálogo de obras para acordeón comprendido entre el año 1983 y 2016 tomando como modelo el mencionado trabajo de Claudio Jacomucci.

## 1. EL ACORDEÓN

El acordeón es un instrumento musical polifónico que pertenece a la familia de los aerófonos de lengüeta libre, es decir, su principio sonoro es el de una lengüeta metálica que vibra libremente. Esta vibración es producida por el aire que llega a través del fuelle, lo que provoca oscilaciones que a su vez producen el sonido. Podemos diferenciar tres partes fundamentales en el instrumento:

- a) el manual derecho que puede constar de un teclado o una botonera cromática;
- b) el fuelle, hecho en cartón y revestido con tela y;
- c) el manual izquierdo formado por una botonera con uno o dos sistemas dependiendo del modelo.

Además, cuentan con un sistema de registros tanto en el manual izquierdo como en el manual derecho que permite variar la sonoridad del instrumento en los tres tipos de manuales. El número de registros dependerá del modelo, de forma que:

- a) en el manual derecho es posible tener un máximo de cuatro voces, pudiendo obtener así hasta quince combinaciones diferentes con los registros de 4', 8' y 16' pies.
- b) en el manual de bajos compuestos también de cuatro voces; de 2', 4' 8' y 16' pies, se consiguen siete registros y;
- c) en el manual de bajos cromáticos, hasta el momento se emplea un máximo de tres voces, salvo excepciones (Ramos Martínez 1999: 36)

### 1.1. EL ACORDEÓN EN EUROPA

El término “acordeón” fue registrado por primera vez en el año 1829 en Viena de la mano de Cyrill Demian. A partir de ese momento comenzó a extenderse por Europa. Este acordeón tenía solo cinco botones y cada uno de ellos producía dos acordes, uno al abrir el fuelle y otro diferente al cerrando, es decir, se trataba de un sistema bisonoro. Francia fue uno de los primeros países en acogerlo y será en el año 1831, gracias a Isodard Matthieu, cuando el acordeón pase a tener dos escalas diatónicas al haber reemplazado los acordes que producía el acordeón de Demian por sonidos independientes. En el año 1834, Foulon construye lo que pasaría a denominarse acordeón cromático. En 1854 el vienés Mallhäus Bauer inventa el acordeón piano, es decir, los botones de la mano derecha fueron sustituidos por un teclado. Además, en esta época aumenta su tesitura. Finalmente, Paolo Soprani, fundador de la marca italiana de acordeones, inventa el sistema cromático para los bajos (Ramos Martínez 1999: 36-38).

El repertorio académico surge y se desarrolla gracias a la iniciativa de instrumentistas como Mogens Ellegaard (1935–1995), Friedrich Lips (1948-) o Hugo Noth (1943-). Asimismo, la primera obra para acordeón solo fue *Sieben neue Spielmusiken* (1927) compuesta por Hugo Herrmann e impulsada por Paul Hindemith. Entre quienes compusieron obras para acordeón solo durante el siglo XX podemos mencionar a Ettore Pozzoli (*Tema e Variazioni*, 1954), Niels Viggo Bentzon (*Concert voor accordeon*, 1962/63), John Serry (*Concerto for free bass accordion*, 1964/66), Howard Skempton (*Gentle melody*, 1974 y *Suite*, 1982), Hans Abrahamsen (*Canzone*, 1977/98), Luciano Berio (*Sequenza XIII*, 1995) John Palmer (*Drang*, 1999), entre otros.

## 1.2. EL ACORDEÓN EN ESPAÑA

En la actualidad podemos encontrar en España el acordeón cromático y el acordeón diatónico. El acordeón cromático puede presentar en su mano derecha una botonera o teclas, en este último caso el instrumento recibe el nombre de acordeón-piano. El acordeón cromático se caracteriza por tener en la mano izquierda uno o dos sistemas dependiendo del modelo. Cuando tiene uno se le denomina acordeón popular y su sistema recibe el nombre de *stradella* o *standard* (sistema de bajo y acorde). Cuando cuenta con dos sistemas recibe el nombre de acordeón de concierto o clásico. Este dispone de una palanca situada cerca de la botonera izquierda que recibe el nombre de *convertor* que, al ser presionada, modifica el sonido de las cuatro hileras de acordes pasando a contar con bajos cromáticos. De esta forma el instrumento puede contar con hasta cinco octavas más las dos filas del interior donde están colocados los bajos graves o pedales, lo que permite al intérprete realizar melodías también con la mano izquierda. Existen diferentes tamaños, aunque el acordeón de concierto cuenta siempre con 120 bajos.

El acordeón diatónico, por su parte, tiene botonera en su mano derecha y su característica principal es el hecho de que emite un sonido diferente al abrir y cerrar el fuelle, siendo por tanto un instrumento bisonoro. Suele tener un tamaño reducido y poseer desde dos a veinticuatro botones en el manual izquierdo y tres o cuatro octavas en su manual derecho repartidas, normalmente, en una, dos o tres filas de botones. Dentro de esta tipología, cabe señalar un subtipo presente en el País Vasco que es la trikitixa. En la actualidad suele utilizarse en los grupos folk y de música celta.



Ilustración 1: Acordeón de concierto (cromático). Marca Scandalli, modelo Extreme. Fuente: <http://www.scandalli.com/en/>

Ilustración 2: Acordeón-piano (cromático). Marca: Borsini Fuente: <http://www.borsiniaccordions.it/mod15.php>



Ilustración 3: Trikitixa (diatónico). Marca Hohner. Fuente: <http://www.tirikitrauki.com/espanol/tienda/alquileres/trikitixa/trikitixa#>

Se podría aventurar que el acordeón llegó a España entre los años 1835-1840 probablemente traídos de Francia, siendo así uno de los primeros países en conocer este instrumento. Su uso aparece bastante extendido a finales del siglo XIX, época en la que van a surgir una gran cantidad de fabricantes (tan solo entre 1880 y la guerra civil se contabilizaron más de una veintena de marcas de fabricación nacional) y se le encuentra asociado a diferentes prácticas musicales. El hecho de que permite cantar a la vez que se está tocando contribuye a que se le utilice para acompañar todo tipo de bailes y danzas tradicionales, así como los bailes de moda (polkas, mazurkas, pasodobles, etc.). A mediados del siglo XX, las mejoras técnicas que se producen en el instrumento hacen que los intérpretes se interesen por tocar otro tipo de repertorios. Esto tiene un impacto directo en la profesionalización de los intérpretes, una mejora en las condiciones de estudio del instrumento (que se incorpora en los conservatorios por el decreto del 10 de septiembre de 1966) y el surgimiento de la primera institución en implantar la enseñanza oficial de acordeón (el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona). Todo ello influye directamente en un aumento del interés por parte de los compositores. Cabe mencionar que, desde mediados de la década de los 60, la provincia de Guipúzcoa es la que cuenta con un mayor número de aficionados a este instrumento, tanto en el ámbito del folclore como en el académico. Esto va a repercutir en el número de intérpretes que surgen en esta provincia y en el resto del País Vasco, así como en la cantidad de composiciones fruto de músicos oriundos de esta región. De forma que es posible afirmar que esta comunidad autónoma es el principal foco de difusión de la música para acordeón en España.

### 1.3. PRINCIPALES COMPOSITORES ESPAÑOLES DE MÚSICA PARA ACORDEÓN

Son muchos los compositores que se interesaron por componer para este instrumento en España dentro del marco del repertorio de concierto. Dado las dimensiones de este

trabajo no es posible abarcarlos a todos, por ello aquí mencionaremos solo aquellos con mayor cantidad de composiciones dedicadas al instrumento o que han escrito obras que han obtenido algún galardón o una destacada repercusión (grabaciones, encargos internacionales, etc.). En un primer grupo de compositores podemos ubicar a aquellos que han sido galardonados con el Premio Nacional de Composición en las últimas décadas. Así, podemos citar a: Gonzalo de Olavide (1934-2005), galardonado en el año 1987, José Manuel López López (1956-) en el año 2000, Jesús Rueda (1961-) en el 2004, César Camarero (1962-) en el 2006, Josep Soler (1935-) en 2009, Elena Mendoza (1973-) en 2010, entre otros. Todos ellos tienen en común el hecho de que poseen dentro de su catálogo obras para acordeón solo o para acordeón y otros instrumentos. En un segundo grupo podemos mencionar a aquellos que han compuesto para este instrumento obras de relevancia, lo que permite aportar una visión más realista sobre la creación actual para acordeón. Este es el caso de Flores Chaviano (1946-), Consuelo Díez (1958-), Gorka Hermosa (1976-), Germán Díaz (1978-), Gabriel Erkoreka (1969-), entre otros<sup>1</sup>.

Entre este amplio grupo de compositores, mención especial merecen David del Puerto y Luis de Pablo por la influencia que tuvieron sobre el compositor que tratamos en este trabajo, Israel López Estelche. El contacto inicial con estos compositores se dio gracias al curso de composición de Villafranca del Bierzo, dirigido por Cristóbal Halffter. A partir de allí, López Estelche va a mantener un contacto casi constante con ellos, ligado tanto a su formación como compositor como a su actividad musicológica.

David del Puerto nació en Madrid en el año 1964 y es compositor y guitarrista, discípulo de Francisco Guerrero y Luis de Pablo. Entre su producción podemos encontrar composiciones de todos los géneros: sinfonías, óperas, ballet, conciertos con solita, obras para guitarra, etc. Fue galardonado en el año 1993 con el Premio Gaudeamus de Ámsterdam con su primer concierto para oboe y grupo de cámara y también ha recibido el Premio “El Ojo Crítico” de la mano de Radio Nacional de España. En el año 2005 se le otorgó el Premio Nacional de Música, como aparece señalado anteriormente. Desde hace más de 20 años es profesor invitado habitual en conservatorios y universidades de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. En la actualidad es profesor de análisis musical y armonía en la Escuela

---

<sup>1</sup> El listado completo de compositores y obras se puede consultar en el Anexo I: Catálogo de obras para acordeón desde 1983 hasta 2016.

Superior de Música Reina Sofía y de Composición en el Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska de Madrid. Es guitarrista y compositor del grupo *Rejoice!* con el que ha estrenado los espectáculos: *Sobre la noche* (compuesta para soprano y acordeón a partir de un texto propio por encargo del Conservatorio de Yakarta), *Carmen replay* (para acordeón, guitarra y soprano, encargo del Teatro Real de Madrid) y *Caro Domenico* (para acordeón y guitarra eléctrica, encargo del Instituto Italiano di Cultura). Su obra *Mistral*, para acordeón, guitarra y orquesta, también es fruto de un encargo, en este caso de la Fundación SGAE y la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS) para ser estrenada por la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM). Esta composición está dedicada al acordeonista donostiarra Ángel Luis Castaño y al guitarrista cántabro Miguel Trápaga<sup>2</sup>. A estas obras, en las que está presente el acordeón, debemos sumarles: *Diario*, para acordeón y piano; *Fantasia para acordeón*, *Bestiario celeste*, para acordeón y electrónica; *Versos nocturnos* y la *Segunda fantasía* para acordeón.

Una característica de la música de del Puerto, que también encontramos en López Estelche, es la búsqueda de cierta alusión poética o descriptiva en los títulos de las obras, algo que es toda una declaración de intenciones en el sentido de alejarse de los dominios de la música objetiva. Además de abarcar un período importante de la vida compositiva de Del Puerto (doce años), las composiciones para acordeón muestran el interés del autor por integrar al acordeón en diferentes tipos de formaciones. También es importante resaltar la duración de las obras, ya que si las sumamos todas el resultado nos da más de dos horas y media de música, lo cual es destacable dentro de la producción contemporánea para acordeón (Castaño Borregueiro, 2015: 147-150). En definitiva, podemos afirmar que la aportación de David del Puerto al repertorio de acordeón es muy importante, tanto por la extensión, la calidad y variedad de sus composiciones, como por la importancia de las instituciones que han realizado los encargos. Lo que nos lleva a concluir que se trata de una de las figuras claves dentro del mundo del acordeón en nuestro país, algo que, seguramente, ha influido en el acercamiento al instrumento de López Estelche.

Otra de las figuras influyentes para el compositor aquí tratado es Luis de Pablo, bilbaíno nacido en el año 1930. Este compositor es uno de los más destacados de la conocida como Generación del 51. Ha recibido numerosos premios a lo largo de su trayectoria entre

---

<sup>2</sup> Esta información ha sido consultada en la página web del propio compositor: (<http://daviddelpuerto.com>)

los que podemos citar el Premio Nacional de Música en el año 1991, Premio Honegger en el año 2003, Premio Guerrero de Música de la Fundación Jacinto Guerrero y Premio de Composición Musical Príncipe Pierre de Mónaco en el año 2004, Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid en el año 2005, Premio Iberoamericano de la música Tomás Luis de Victoria en el año 2009, entre otros. Reconocida es su labor en pos de la renovación musical española, especialmente, entre las décadas de 1960 y 1980. El catálogo de Luis de Pablo abarca más de 150 obras distribuidas en numerosos géneros: música orquestal, música de cámara, instrumentos solistas, música vocal, música electroacústica y seis óperas<sup>3</sup>. Como expresa Dibelius, Luis de Pablo siempre muestra una asombrosa energía creativa, una gran flexibilidad y una fantasía prácticamente inagotable. (2004: 562-563)

Entre su catálogo también encontramos dos obras para acordeón: *Allegramente* del año 1996 y *Amicitia* del año 2016. En el caso de la primera de ellas se trata de un arreglo para acordeón en tiempo de tango de la tercera pieza de la suite *Retratos y transcripciones*, que se encuentra recogida en *Colección de Jóvenes Intérpretes*, un CD de Juventudes Musicales del año 2001 y en *Homenaje a Astor Piazzolla*, un CD ZETA del año 2002. En cuanto a *Amicitia* se estrenó el 8 de marzo de 2018 en el Euskalduna de Bilbao con la Orquesta Sinfónica de Bilbao-Bilboko Orkestra Sinfonikoa (BOS). Está dedicada a Iñaki Alberdi y consta de tres movimientos: “Moto perpetuo”, “Imago” y “Velox”. Sin duda, López Estelche, profundo conocedor de la obra de De Pablo, no ha pasado por alto los diferentes recursos instrumentales y texturales que el compositor vasco utiliza en estas composiciones.

#### 1.4. PRINCIPALES INTÉRPRETES DE ACORDEÓN EN ESPAÑA

Es sabida la importancia que tiene dentro del panorama español la zona del País Vasco en cuanto a la afición e interés por el acordeón. Debido a esto, no es de extrañar que la mayoría de los intérpretes y profesores de los Conservatorios Superiores españoles de esta especialidad tengan dicha procedencia o hayan estudiado con profesores vascos. Como se puede apreciar en el Conservatorio Superior de Música de Aragón, que tiene como profesor de acordeón al donostierra Ander Tellería formado de la mano de Iñaki Alberdi en el Conservatorio Superior de Música el País Vasco (Musikene); en la Escuela Superior de Música de Cataluña donde es profesora de esta especialidad Rosamèrica Urtasun que

---

<sup>3</sup> Esta información ha sido consultada en la página web de la Fundación Juan March: (<https://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A943>)

estudió acordeón en el Conservatorio Superior de Música Pablo Sarasate de Pamplona con Nekane Iturrioz, bilbaína que obtuvo el Título Superior de Acordeón en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián; o en el Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner” (Asturias) donde es profesor Diego González Pérez, cuyo maestro ha sido el profesor Salvador Parada Elizalde, de origen guipuzcoano. También es muestra de la importancia del País Vasco en este campo el hecho de que el Conservatorio Superior de música de esa comunidad, sea el que cuenta con un mayor número de profesores en esta especialidad: Francisco Javier Alberdi Alzaga, Iñaki Alberdi Alzaga, Aitor Furundarena Usabiaga, Jesús María Garmendia Olaizola y Miren Iñarga Echevarría. En todos los casos, se enseña la tipología de acordeón de concierto.

Aunque dentro de esta pléyade de profesores vascos destacan dos figuras fundamentales, como son Ángel Luis Castaño e Iñaki Alberdi. Quienes han generado, a través de su magisterio y de su labor concertística, dos verdaderas escuelas interpretativas del acordeón, reconocidas dentro y fuera de España. Por ello no extraña que sean los responsables de los encargos, revisión, estrenos o grabación de muchas de las obras citadas en el Anexo de este trabajo. En cuanto al primero de ellos, Ángel Luis Castaño nació en el año 1969 en San Sebastián y comienza sus estudios de Acordeón clásico en Irún (Guipúzcoa) bajo las directrices de Agustín Santano. Realiza varios cursos con maestros como P. Busseuil, F. Lips o M. Rantanen y posteriormente estudia dos años becado por la Diputación Foral de Guipúzcoa con Max Bonnay en el Conservatorio de Música de París. A continuación, se traslada a Dinamarca para estudiar con Mogens Ellegand en la Royal Academy de Copenhage. Actualmente ocupa la Cátedra de Acordeón del Conservatorio Superior de Música de Aragón en Zaragoza y es profesor en el Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska (Madrid). A lo largo de los años ha desempeñado diferentes cargos como el de director artístico de la Editorial Acco-Music o el de Presidente Fundador de la Asociación Nacional UNAC-Unión de Acordeonistas. Recibió también numerosos premios como el 1º Premio del Certamen de Acordeón “Bizkaia” (1984); el 1º Premio en el Certamen Guipuzcoano de Acordeón (años 1987 y 1988); el 1ª Premio en el Certamen Internacional para solistas de Acordeón C.I.A. “Coupe Mondiale 1990” en Trossingen (Alemania); el 1º Premio en el Concurso Internacional de Música de Cámara de la UFAM en París (1991) y el 1º Premio en diversos Concursos Nacionales como en Madrid (1979) y Ordizia (1984), entre otros galardones. Es notable también la cantidad de alumnos que han recibido clases con él y que hoy en día desarrollan su carrera bien como intérpretes

o como profesores, como es el caso de Dragan Vasiljevic, Jesús Mozo-Colmenero, Damien Paradisi, Toño Jaqués, Alfredo Calvo, Daniel Pérez Huelves, etc<sup>4</sup>.

Numerosas son las obras que han sido estrenadas por Castaño, como: *Fantasia para acordeón* y *Fantasia segunda* de David del Puerto, las *Invencciones para jóvenes acordeonistas* de Jesús Rueda, *Itzal* de Jesús Torres, *Luz Azul* y *Entreacto* de César Camarero, la *Sonata Acueducto* de Tomás Marco, la *Sonata 15 "Imágenes de la Memoria"* de Claudio Prieto, *Vol(e)* de Gonzalo de Olavide, *Reflejos en el aire* de José María García Laborda, *Piezas del Ritual de Difuntos* de Josep Soler, entre otras. Todas estas composiciones están dedicadas a este intérprete.

En el caso de Iñaki Alberdi, nace en el año 1973 en Irún y se formó como acordeonista en los principales centros europeos obteniendo el primer premio en la *Coupe Mondiale* celebrada en Colmar en el año 1994 y el 1º Premio en el Concurso Permanente de Juventudes Musicales celebrado en Valladolid en el año 1996, convirtiéndose en el primer acordeonista occidental en haber logrado el Primer Premio del Certamen Internacional de Acordeonistas y Bayanistas celebrado en Moscú en el año 1995. En el año 2012 fue nominado al *Gromophon Editor's Choice Award* por su disco monográfico sobre Sofia Gubaildulina junto a la Orquesta Sinfónica de Euskadi y Asier Polo. En el año 2015 obtiene el Disco Excepcional Scherzo por su CD *Conciertos para acordeón y orquesta* junto a la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Nacho de Paz y en 2017 le otorgan el Melómano de Oro por *Sensations* para IBS. En la actualidad es profesor del Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene) y profesor invitado a los programas de doctorado de la Academia Sibelius de Helsinki. Además, como solista es invitado habitual de orquestas como la Royal Liverpool Philharmonic, Tampere Chamber Orchestra, Orquesta Nacional de España, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta de RTVE, Filarmonía de Galicia, Filarmónica de Montevideo, Orquesta Sinfónica de Eusakdi, entre otras<sup>5</sup>.

En cuanto a los estrenos, podemos señalar obras como: *Izpi* de Zuriñe Fernández Gerenabarrena, *Sonidos de la tierra* de Joan Guinjoan, *Trama de aire y de sombras* de Antonio Lauzurika, *Aztarnak* de Ramón Lazkano, *Lluvia* de Sofia Martínez, *Cadencias* de

---

<sup>4</sup> Información consultada en la página web de Ángel Luis Castaño: (<http://www.alcastano.com>)

<sup>5</sup> Información consultada en la página web de Iñaki Alberdi: (<https://www.ialberdi.com/es/biografia/>)

Jesús Torres, *Soinua* y *Kin* de Gabriel Erkoreka, *Amicitia*, *Concierto para acordeón y orquesta* de Luis de Pablo, entre otras.

De igual modo, para finalizar este apartado, es importante señalar a Gorka Hermosa, Esteban Algora, Claudio Jacomucci o Iñigo Aizpiorea, que desarrollan una importante labor como intérpretes y también han estrenado algunas de las composiciones de los compositores españoles contemporáneos. Importancia especial tienen para este trabajo los acordeonistas Alejandro M. Ares y Nikola Tanakovic a quienes están dedicadas dos de las obras de Israel López Estelche. Mientras el primero estudió el instrumento en el Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner con Diego González, Tanakovic se formó, musicalmente, en su país natal (Serbia) para luego continuar sus estudios con Iñaki Alberdi en Musikene

## 2. ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE

A la hora de abordar la biografía de un compositor son muchos los puntos de vista que se pueden adoptar. En este caso, hablaremos cronológicamente de su recorrido musical a través de los años hasta llegar a los proyectos que Israel López Estelche tiene en mente en la actualidad. Importante también son los reconocimientos y premios que se le otorgaron y que también se mencionan. Por último, también aparecen detalladas todas las obras de su producción musical excepto *Sekeré*, *Génesis* y *Tlamanali*, ya que son las que se estudiarán de una manera más detallada en los siguientes epígrafes. Los datos que se han seleccionado para escribir esta biografía han sido extraídos de diversas fuentes: *currículum vitae*, programas de conciertos y de la página web *El compositor habla*. Además, todo ello, ha sido contrastado a través de una entrevista que se le ha realizado.

### 2.1. LA FIGURA DE ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE: BIOGRAFÍA Y PRODUCCIÓN MUSICAL

Israel López Estelche nació en Santoña (Cantabria) en el año 1983. Ha estudiado composición con David del Puerto y Luis de Pablo, así como también ha recibido lecciones de Cristóbal Halffter, Michael Jarrel, José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú o José Manuel López López, entre otros. Del mismo modo, estudió Musicología en la Universidad de Oviedo, donde se doctora en el año 2013 con una tesis sobre Luis de Pablo y el análisis de su música, bajo la tutoría de Julio Ogas, recibiendo la más alta calificación.

Ha ganado diversos premios, entre los que podemos destacar el Primer Premio “Xavier Montsalvatge” SGAE-CNDM (2014), el Premio Jóvenes Compositores Plural Ensemble (2015) o el Premio OSPA XX años (2012), entre otros. En 2017 le fue concedida la Beca Leonardo BBVA a creadores culturales. También ha recibido encargos de grupos, orquestas y entidades como el INAEM, SGAE, Plural Ensemble, Ensemble Inner Pulse, Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, Oviedo Filarmonía, así como del Festival de Música Contemporánea de Tres Cantos, la Fundación Botín, el Museo de Bellas Artes de Coruña, el Festival Cristóbal Halffter, entre otros.

Sus obras han sido interpretadas en Europa y América por grupos y orquestas como Plural Ensemble, Espai Sonor, Manufaktur für Aktuelle Musik, OCAZENigma, OSCyL, OSPA, Oviedo Filarmonía, etc., bajo la dirección de Marzio Conti, Maximiano Valdés, Fabián Panisello, Susanne Blumenthal, Andrew Gourlay, Rossen Milanov, Yaron Traub, etc.; y solistas, como Alfonso Noriega, Garth Knox o Nikola Tanaskovic, entre otros. Su música ha sido grabada por RTVE y Recording Consort.

Como investigador y conferenciante colabora con diversas instituciones y revistas especializadas, como la Universidad de Oviedo, Fundación Botín, Museo Universidad de Navarra, UNAM, Revista de Musicología, etc. tratando temas sobre la música de los siglos XX y XXI y el análisis musical. Así, entre sus trabajos de investigación podemos citar, además de su tesis señalada anteriormente, la tesina de DEA realizada sobre los *Procesos intertextuales en la música de Luis de pablo a través de la cita* y la tesina de Licenciatura sobre *La música coral del compositor Luis de Pablo*. También ha publicado numerosos artículos entre los que podemos señalar: “Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo: Ideación y evolución de los módulos durante los ‘70” publicada en la *Revista de Musicología* en el año 2011, “Eclecticismo en la música contemporánea: *Carmen replay*, de David del Puerto como paradigma compositivo” publicado en la revista de Musicología, *Musiker* en el año 2013; “Grupo Alea: La Familia Huarte, Luis de Pablo y la promoción de la música contemporánea en España” impulsado por la Universidad de Pamplona y que data del 2016<sup>6</sup>. Igualmente, es colaborador habitual como conferenciante y divulgador en la OSPA, Conservatorio Cristóbal Halffter, entre otros.

En cuanto a su producción musical, su primera obra es *Sueños de un ornitorrinco sordo* para saxofón alto, trompeta, violín, tuba y piano; estrenada en el Teatro Filarmónica de Oviedo en el año 2006. A esta obra le siguió *Sanctus* para coro mixto, estrenada en Mieres en el 2007. Al año siguiente compuso *Impertinencias* para coro y solista ad libitum y *Estudio de Reprografía* para saxofón, violín, coro, recitadores y cinta, ambas estrenadas en la Universidad de Oviedo; *Trio I* para flauta, violín y clarinete bajo estrenada en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo; y *Lluvia* para soprano y piano, estrenada en Villafranca del Bierzo. En el 2009 estrenó *Del brillo de la brisa* para flauta, clarinete, cello y piano en el Conservatorio Profesional Francisco Guerrero de Sevilla, *Sanctus* para coro mixto en la iglesia de Laredo, *Offertorium* para guitarra en el Centro cultural CASYC (Santander) e *Intemerata Dei Mater* para orquesta y coro en Oviedo. A estas composiciones le siguieron *El viaje sin retorno* para flauta, clarinete, violín, cello y piano estrenado en el MACUF; y *De la eternidad concéntrica* para orquesta estrenada en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo en el 2011. De esta obra, Cosme Marina, director artístico y crítico musical, señala en las notas al programa:

“[...] obra audaz, de escritura segura y sólido planteamiento formal que deja ver una firme capacitación técnica por parte de López Estelche, un lenguaje elaborado en la búsqueda de

---

<sup>6</sup> El listado completo de escritos de López Estelche se pueden consultar en la bibliografía.

caminos creativos, sin que ello signifique una ruptura abrupta con la tradición. Se aprecia una mirada al genio orquestador de Stravinsky y también a ciertos ámbitos del espectralismo [...]"

En el año 2012 compone *Chalaneru* para coro mixto estrenada en la iglesia de San Cucao de Llanera (Asturias). Del año siguiente data *Kyrie* para coro mixto estrenada también en la iglesia de San Cucao, *Trayecto líquido* para septeto estrenada en el auditorio MNCARS en Madrid en el año 2013.

En 2015 estrena *Lumen* en la temporada "Conciertos del Auditorio" en el Auditorio Príncipe Felipe (Asturias), Ramón Sobrino en las notas al programa dice de esta obra:

"[...] su título (del latín Luz) no deriva de ningún programa; simplemente hace referencia -según su autor- a una idea de luminosidad, especialmente en la orquestación, pues el autor desarrolla- una técnica de apertura de registros, donde cada uno de ellos está bien diferenciado. El uso de los registros extremos y algunos timbres metálicos y resonantes en la percusión ayudan a crear la sensación de luminosidad, igual que la utilización de acordes no funcionales con un contenido armónico y de densidad muy liviano [...] la textura presenta todos los planos posibles, desde un solo con una nota tenida, hasta el tutti más completo con gran cantidad de planos y gradaciones. Las texturas y su densidad se dividen en diferentes planos, al modo de Messiaen, Luis de Pablo o Salonen [...]"

También en ese año compone *Victoria's secret* para órgano estrenada en la Iglesia Santa María de Torrelavega. Ya en el año 2016 estrena *Chant d'insomnie* en la temporada de la orquesta OCAZENigma en el auditorio Zaragoza, así como *Hidden dances* para quinteto estrenada en el Instituto valenciano de la música, *Pensamientos sobre un texto de Almudena Campuzano* para soprano y trío con piano, estrenada en la Fundación Botín; *Tres cantos sobre tensión para un equilibrio* para soprano, guitarra, violín y cello estrenada en el museo BB.AA de A Coruña en el año 2017, también en ese año estrena *Prólogo líquido* para tres violas, en el museo de BB.AA. de Oviedo; *Dos danzas para cello solo* en el Conservatorio Cristóbal Halffter de Ponferrada; y *Partita para orquesta* en el Auditorio Miguel Delibes (Valladolid). En 2018 su producción musical aumentó, llegando a estrenar siete obras: *¿Quién eres tu?* para recitador y ocho instrumentos en el Auditorio de Zaragoza; *Cántico* para oboe en el Festival de Música Contemporánea de Ponferrada; *Retrato para guitarra* en el Festival de Música de Tres Cantos (Madrid); *Hidden dances II* para quinteto pierrot, en las Jornadas de Música Contemporánea de Segovia; *Preludio II* (cántico resonante) para piano en el Cedar Crest Arts Centre en Pensilvania (EEUU); *Cinco plegarias para cuarteto de cuerda* estrenadas en la temporada 18/19 de la Fundación Juan March; y *Victoria's secret* para orquesta, que se estrenó en el Auditorio Príncipe Felipe (Oviedo), donde también estrenó este año el *Concierto para violonchelo (2017/rev.2018)*.

### 3. ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE Y SU OBRA PARA ACORDEÓN

El primer contacto de Israel con el acordeón se produjo en su época de estudiante, ya que su compañero de piso era acordeonista. Éste siempre le contaba -como nos señala en la entrevista realizada- que era un instrumento con muchas posibilidades. Así, cuando recibió el encargo de *Sekeré* ya conocía el acordeón. Él señala que todos sus comienzos con el acordeón fueron gracias a su amigo ya que de escucharlo todos los días se fue quedando con su sonoridad y que esto le fue dando una idea de las cosas que podía hacer y que no. Del mismo modo, señala que su primera composición, *Sekeré*, la compuso porque se le ofreció esa posibilidad, que no fue algo buscado y que gracias al contacto previo con el mismo le resultó más sencillo.

En las dos obras siguientes, *Génesis* y *Tlamanali* la relación con los intérpretes fue crucial para sacarlas adelante, sobre todo en el último caso, dada su complejidad. Es evidente que en este tipo de obras es necesaria una comunicación entre el compositor y el intérprete para que la obra salga adelante. López Estelche reflexiona en la entrevista<sup>7</sup> acerca de los intérpretes presentes en nuestro país. Para él, existen dos líneas principales de acordeón contemporáneo en España: la de Ángel Luis Castaño y la de Iñaki Alberdi. Asimismo, reconoce sentirse más ligado al lado técnico-interpretativo de Ángel Luis Castaño y no tanto al lado experimental de Alberdi.

#### 3.1. SEKERÉ

*Sekeré* es la primera de las obras que vamos a analizar, siguiendo así un orden cronológico. Fue compuesta en el año 2010 para dos instrumentos; clarinete en si bemol y acordeón. Está estructurada en tres movimientos, donde el primero es el que da título a toda la obra. Su estreno tuvo lugar en el Festival de Música de Segovia celebrado en el patio del Museo el 26 de julio del año 2011 por el *Dúo Aguirre y León*, conformado por Arantza Aguirre al acordeón y Ana León al clarinete. Posteriormente, fue interpretada en Camprodón el 30 de julio de ese mismo año.

El nombre de la obra tiene una relación directa con el instrumento llamado *shekeré*, *chekeré* o *ágbé*, de origen afrocubano. Se trata de un instrumento musical de sacudimiento

“que consiste en un güiro grande, de los mayores que se encuentran, hasta de 50 o más centímetros de longitud, seco y hueco, forrado casi en su totalidad menos por sus dos extremos, por una red de cordeles, con malla de unos dos centímetros de lado, en cuyos

<sup>7</sup> Entrevista a Israel López Estelche realizada por la autora de este trabajo el 2 de noviembre de 2018, de ahora en adelante (EaLP 2018)

múltiples hilos van pasados unos abalorios grandes [...] el interior está vacío, sin piedrezuelas ni corpúsculos percutidores, en lo cual se diferencia de la *maraca* y del *chachá*; pero su sonoridad es grande, debida al tamaño y a la resonancia del güiro vacío percutido sincrónicamente en multitud de puntos externos [...] No se toca un chekeré solo; siempre se tañen tres a la vez, combinando sus ritmos [...] El primero es el más pequeño, llamado *salidor*, porque es el que “sale”. El segundo o mediano es conocido por dos golpes, por razón de su papel en la elaboración de los ritmos. El tercero o mayor se dice *caja*. [...] Se necesita especial habilidad para tocar este instrumento y obtener el beneficio estético que ofrece para marcar los ritmos de ciertos bailes rituales. En Cuba son tañidos de cinco maneras. [...] Estos instrumentos eran sagrados en África. (Ortiz 1996: 218-229)

Israel López Estelche en sus composiciones utiliza lo que podemos denominar tonalidad flexible o tonalidad postmoderna. Es decir, que, aunque no se encuadra dentro del lenguaje tonal convencional, encontramos fugaces gestos tonales que sugieren relaciones funcionales o acústicas fragmentadas y disociadas. Ello ofrece puntos de referencia al oyente que facilitan la escucha y el entendimiento de la composición musical.

En el primer movimiento, *Sekeré*, las referencias a la cultura afrocubana y, específicamente, al instrumento que le da nombre se expresan a través de los trémolos (*bellow shake*) y el trabajo rítmico. El segundo movimiento, “resonante nostálgico”, se basa en la creación de la ilusión de que solo hay un instrumento tocando, es decir, explota aquellas características que pueden ser más similares entre ambos instrumentos. Para ello juega con los registros y las texturas; así, por ejemplo, el acordeón aporta polifonía al pasaje convirtiendo las notas sueltas del clarinete en acordes mientras que este último aporta el ataque. Por último, el tercer movimiento recibe el nombre de “Canto a Changó”. Éste constituye la recapitulación de procedimientos anteriores de carácter temático y efectos, así como la presentación de un canto de carácter primitivo que intenta recrear un canto religioso al dios Changó.

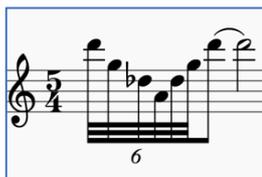
La estructura formal del primer movimiento sigue el siguiente esquema:

1ª Sección					
A	A'	B	C	Coda	
c. 1	10	20	35	66	71

En esta primera parte podemos encontrar tres motivos diferenciados; un primer motivo que denominamos *a* (ej. 1) y que consiste en un acorde de 6ª aumentada (La<sub>7</sub> con la 5ª descendida) que se repite durante veinticuatro fusas con un esquema rítmico dado por los acentos: 4+6+4+4+6. Este ritmo quiere recordarnos al movimiento del *sekeré* como señala el propio autor (EaILP 2018).

Ejemplo 1: López Estelche: *Sekeré*, cc. 1

A continuación, se presenta el motivo de enlace (compás 1) que denominamos *x* (ej. 2), formado por un cinquillo de fusas con un sentido ascendente que contrasta con *a* ya que ahora solo hay una línea melódica, produciéndose así una reducción de la densidad textural. Este elemento de enlace va a ser utilizado en numerosas ocasiones a lo largo del movimiento, siempre con una función de enlace, aunque con diferentes grados de transformación. Así, por ejemplo, la siguiente vez que lo presenta despliega un acorde por cuartas de La que comienza y termina en la nota Re<sub>6</sub> (ej. 3). También lo encontramos en el compás 14, esta vez presenta una clara aumentación rítmica y está trabajado a partir de tricordes que recuerdan el acorde por cuartas anterior y terminan en una estructura vertical de este tipo (Sol-Do-Fa#) en el compás 15 (ej. 4).

Ejemplo 2: López Estelche: *Sekeré*, cc. 1Ejemplo 3: López Estelche: *Sekeré*, cc. 8Ejemplo 4: López Estelche: *Sekeré*, cc. 15

El tercer motivo que presenta y que hemos denominado *b* tiene un componente melódico mayor que los anteriores. Aquí emplea las dos manos y se basa en el enlace entre un acorde de Re<sub>7</sub>, con la quinta justa y disminuida, y uno de La por cuartas. Al observar el material acórdico de *a* y *b* es posible apreciar una relación V-I-V, siempre teniendo en cuenta las premisas que señalábamos al principio de este apartado acerca del uso que hace este compositor de la tonalidad. En el cierre de este motivo introduce nuevamente *x* que aporta un elemento defectivo o divergente al subrayar el cierre en el Mib que contradice las relaciones en torno al centro tonal Re sugeridas hasta ese momento.

Ejemplo 5: López Estelche: *Sekeré*, cc. 2

Así, en esta primera parte, que comprende del compás 1 al compás 10, encontramos la exposición de estos materiales que van a constituir el eje vertebrador de todo este primer movimiento. El ritmo va a ser también fundamental, ya que pretende evocar los ritmos afroamericanos que se realizan con este instrumento en los diferentes géneros en los que es utilizado. Lo mismo sucede con la dinámica, aspecto con el que va a jugar ampliamente a lo largo de toda la obra. En cuanto a la segunda parte, que hemos denominado A', se nos presenta solo el motivo *a* y el motivo de enlace (*x*), ambos en el acordeón; los acordes varían, pero el ritmo sigue manteniéndose igual que al comienzo. Además, es en esta parte cuando se introduce por primera vez el clarinete de una manera discreta, ya que comienza tocando solo algunas notas intercaladas todas ellas por silencios. Son interesantes los contrastes de dinámicas que se producen entre los dos instrumentos, ya que el acordeón disminuye su intensidad para dar paso al clarinete, que en todas estas breves intervenciones termina en *fortissimo*. La parte B da comienzo en el compás 20 y dura hasta el compás 35. En ella encontramos una mayor presencia del clarinete, así la textura se vuelve más rítmica a través de una superposición rítmico-métrica. El acordeón es, en este caso, el que mantiene una estabilidad rítmica ya que sigue con la misma estructura del motivo *a*, mientras que el clarinete es el que crea el contraste a través de los tresillos, cinquillos, seisillos y septillos que podemos encontrar a lo largo de toda esta parte. Además, Israel López Estelche juega con el contraste de alturas como ocurre en el compás 23, buscando destacar esa superposición rítmico-métrica.

Ejemplo 6: López Estelche: *Sekeré*, cc. 23

La parte C se desarrolla entre los compases 35 y 66, en ella tiene lugar un amplio desarrollo de los materiales del inicio; motivo *a*, elemento de enlace (*x*) y motivo *b*. Esto podemos apreciarlo tanto en el registro del acordeón, con el que juega ampliamente buscando crear mayores contrastes sonoros, como con las transformaciones del material de enlace y las variantes del motivo *a*, que rescata en el compás 39 con el acorde transportado y un bicorde en la mano izquierda. Asimismo, volvemos a encontrar el empleo del *bellow shake*.

Ejemplo 7: López Estelche: *Sekeré*, cc. 39

Esta parte es la más extensa y también la más compleja, el diálogo entre ambos instrumentos es cada vez más intenso creando tensión en el oyente. Esta tensión disminuye en la sesión de cierre que tiene lugar entre los compases 66 y 71, donde termina esta primera parte. Encontramos tanto figuraciones que nos recuerdan al motivo *a* como, por ejemplo, en el acordeón en los compases 69 y 70, como al material de enlace en el compás 71 tanto en la mano derecha del acordeón como en el clarinete. Con todo, no es conclusivo; tanto porque hay que tener en cuenta que no es una obra completamente tonal como por el hecho de que se trata del final del primer movimiento, no de toda la obra. Esa disminución de la tensión la consigue a través de notas largas y de la repetición de los mismos acordes que acaban generando una sensación de estabilidad en el oyente.

En cuanto a las posibilidades que le ofrece el acordeón, es importante ver y analizar cómo Israel López Estelche las aprovecha sacándole así un mayor partido al instrumento y, por consecuencia, a la obra. En el primer compás observamos la repetición de acordes en valores muy rápidos, lo que pretende representar ese sacudimiento propio del instrumento *sekeré* como indicábamos anteriormente. Para eso, aprovecha las posibilidades que le ofrece el fuelle, es decir, aunque en la mano derecha se repitan los acordes el hecho de que la mano izquierda a su vez los acentúe con el fuelle ayuda a crear esa idea de sacudimiento, este efecto se denomina *bellow shake* y consiste en una especie de trémolo de fuelle, similar al trémolo de arco producido en los instrumentos de cuerda frotada. En la partitura aparece indicado con ese nombre y termina de aplicarse cuando aparece la indicación de *natural bellow*. Ese efecto también es utilizado en numerosas ocasiones por el compositor José Torres en la obra *Itzal* (1994) y en el *Concierto para acordeón y orquesta* del año 2004, donde utiliza tanto este efecto como el *ricochet*, que viene a ser una variante rítmica del *bellow shake*.

Es interesante también analizar las articulaciones que emplea, ya que estas también van a ayudar a que la velocidad exigida sea más o menos difícil de conseguir. En este caso, debido a que no encontramos prácticamente articulaciones extremas, tales como

*staccati* o *legatísimos*, resulta más fácil para el intérprete tocar la obra a una mayor velocidad. También facilita la interpretación que cuando se emplea el *stacatto*, como en los compases 11, 12 y 13, coincida con un signo de acentuación, de forma que al ir reforzados con los golpes de fuelle de la mano izquierda el esfuerzo del intérprete sea menor. En cuanto a la mano izquierda, hay que tener en cuenta la dificultad ergonómica propia del instrumento debido a la situación en la que están colocados los bajos respecto a la correa del fuelle. López Estelche parece ser pleno conocedor de ello ya que apreciamos como, aunque la mano izquierda tiene cierto protagonismo, en la mayoría de los casos solo refuerza la mano derecha e incluso hay pasajes en los que la mano izquierda no participa. Del mismo modo son menos frecuentes los saltos en esta mano, lo que también facilita enormemente la interpretación.

Otro de los efectos que emplea Israel López Estelche en esta obra es el de estéreo entre ambas voces, término empleado por Iñaki Alberdi y Ricardo Llanos en el artículo *Acordeón para compositores* del año 2000, es decir, intercalar la melodía entre ambas manos, esto ocurre por ejemplo en el compás 14 y 15, aunque encontramos muchos otros ejemplos a lo largo de la obra. También juega con las tesituras entre mano derecha e izquierda, aunque no llegan nunca al solapamiento, si es cierto que en muchas ocasiones ambas voces están en clave de sol y comparten la misma octava como por ejemplo al inicio del compás 18. Ambos efectos que acabo de señalar también son empleados por Jesús Torres en composiciones como *Itzal* y el *Concierto para acordeón y orquesta*, constituyendo así otro rasgo común con el compositor que estamos a tratar.

También es importante destacar la dinámica, Israel López Estelche a lo largo de la obra juega constantemente con este aspecto y es que el acordeón permite una gran extensión dinámica (desde el *pianissimo* hasta el *fortissimo*) y ha sabido explotar perfectamente ese recurso; desde *ppp* en el compás 10 hasta *ff* en el compás 11, es solo uno de los ejemplos. Esto es gracias al fuelle, aunque también hay que tener en cuenta que la dinámica que hagamos con el fuelle va a afectar por igual a ambas manos.

Por último, debemos señalar también la relación del acordeón con el clarinete y como se logra ese empaste entre ambos instrumentos. Así, podemos apreciar que del compás 44 en adelante cuando empiezan realmente los dos instrumentos a tener un diálogo más claro, el registro utilizado es el *master*, buscando así por una parte que el acordeón tenga presencia y que empaste bien, pero al mismo tiempo, al tener este registro

también el *piccolo* incluido (4') nos ayuda a identificar el timbre del instrumento y diferenciarlo del otro instrumento.

### 3.2. GÉNESIS

Esta composición data del año 2013 y surge como un arreglo de una obra anterior con nombre homónimo. La primera obra fue un encargo del festival Primaveraes Musicales Pejinas. Los efectivos eran acordeón, marimba *set-up* y coro femenino, y los intérpretes fueron Alejandro Martínez Ares al acordeón, Jaime Moraga a la percusión y el Coro de Cámara de Cantabria, dirigido por Jesús Manuel Piedra. Se estrenó en la Iglesia de Santa María en Laredo el 26 de mayo del año 2012. Al año siguiente, López Estelche decide hacer un arreglo de esa cantata para acordeón solo, pensando en Alejandro Ares como intérprete. Finalmente, esta versión se estrenó en el Conservatorio Profesional de Música “Cristóbal Halffter” de Ponferrada con motivo de la celebración del Festival Plectrum, siendo Alejandro Ares el intérprete. Además, ha sido grabada por este intérprete para Recording Consort.



En la cantata Israel López Estelche toma para las partes corales diferentes fragmentos de los capítulos del Génesis, en algunos casos toma los versículos completos y en otros solo un comentario. En cada uno de los seis movimientos hace referencia a un fragmento del capítulo. Así, en el primero, llamado *In principio*, vemos una relación con la creación del cielo y la tierra, comienza con un compás en silencio escrito en la partitura en el que el compositor indica “crear clima tenso a través del absoluto silencio” buscando así ese claro partir de cero que podría ser una analogía con la nada, anterior a la creación de los cielos y la tierra. A continuación, la marimba realiza notas blancas intercaladas con silencios de blanca para luego introducir el acordeón una nota aguda prolongada (Re<sub>5</sub>) y, posteriormente, las voces. El segundo movimiento se denomina *Lux*, la marimba y el acordeón son protagonistas de este fragmento y las sonoridades se obtienen a partir de la combinación de efectos como el *bellow shake*, los *cluster* y las notas en octava aguda para recrear la creación de la luz. En el tercer movimiento, *Germinatio*, las referencias a la creación de la vegetación tienen como protagonista a la marimba, que comienza el movimiento como instrumento solista con una melodía caracterizada por el gran espectro sonoro que abarca, a lo que luego se añade el acordeón y, finalmente, las voces. También

la marimba actúa como solista en la alusión a la aparición de animales vivientes que se realiza en el cuarto movimiento denominado *Bestiae*. El quinto movimiento se llama *Hominem* y hace referencia a la aparición del ser humano. El compositor lo plasma a través de un movimiento formado solo por los efectivos vocales (solista, sopranos 1 y 2 y contraltos 1 y 2) que realizan un estilo de coral donde se combina el trabajo homofónico con el contrapuntístico, aunque este último en menor medida. Por último, en *Creatio* se hace referencia al fragmento final del capítulo del Génesis donde se habla de la fecundidad. Este fragmento comienza con el acordeón haciendo una especie de coral, luego se introduce la marimba y la voz con los tres primeros versículos del capítulo dos para finalizar la obra el acordeón y la marimba solos, el primero con notas agudas y el segundo con notas blancas intercaladas de silencios como al comienzo de la obra.

En el caso de la versión que aquí nos ocupa, López Estelche ha condensado la cantata para ser interpretada por un acordeón solo, ello da como resultado una obra con una cierta complejidad por la variedad de los temas expuestos. Las similitudes con la cantata son palpables a lo largo de toda la composición, por lo que el compositor ha sabido extraer a la perfección aquellos elementos que le interesaban para conservar la esencia de la primera obra, pero adaptándola a un solo instrumento polifónico. En las siguientes líneas se analiza la estructura formal que presenta, así como los diferentes motivos y temas que López Estelche ha extraído de la cantata para dar forma a esta obra.

En cuanto a la estructura formal, podemos diferenciar tres secciones principales. La primera presenta dos temas diferentes, el primero, A, caracterizado por notas tenidas agudas y trémolos, y el segundo, B, que presenta una textura homofónica de coral. La segunda sección se caracteriza también por la presencia de dos temas: C, que presenta una secuencia de *passamezzo antico* y que se desarrolla luego en C', y D, donde encontramos un nuevo tema marcado por su carácter melódico. Finalmente, la tercera sección supone una recapitulación de la primera presentándonos de nuevo los temas A y B para terminar con una serie de elementos que nos recuerdan a A.

A continuación, se muestra el esquema formal de la obra:

1ª Sección		2ª Sección				3ª Sección			
A	B	C	C'	D	C	A	B	A	
cc.1	25	38	64	85	115	126	141	153	166

En A encontramos una centralización del sonido Re, ya que aparece como pedal a lo largo de toda esta parte, pero no tiene una funcionalidad clara, lo que hace referencia a esa idea de tonalidad flexible o tonalidad postmoderna con la que trabaja López Estelche. La insistencia que el compositor hace sobre esa nota es lo que nos da la idea de estar en el ámbito de Re. Cabe mencionar también la reiterada presencia de la tercera menor (Fa), lo que nos lleva a hablar de una intencionalidad hacia la tonalidad de Rem. En cuanto a la textura, comienza siendo muy ligera, solo una nota aguda (Re<sub>5</sub>) que se mantiene, haciendo una función de pedal, y que se ve reforzada a veces por trémolos. A partir del compás 7 se vuelve más densa, ya que aumenta el número de voces hasta llegar al compás 15 donde se produce un *cluster* (ej.8). Esta idea es continuada durante todo A, donde además observamos una clara insistencia en los sonidos agudos (la voz superior siempre aparece con la indicación de 8<sup>a</sup> alta). En el primer movimiento de la cantata, *In principio*, también encontramos esta base ideacional, ya que también ahí el acordeón comienza con una nota aguda (Re<sub>5</sub>) que se mantiene durante cuarenta y dos compases, es decir, todo el primer movimiento. Esto permite establecer una conexión entre el contenido de esa parte de la cantata y A, el cual confluye en torno a la representación de la creación del cielo y la tierra.

The image shows a musical score snippet for Example 8, consisting of three staves. The top staff is in treble clef and contains several measures with notes and rests, marked with 'loco' at the end. The middle staff is in treble clef and contains notes with an 'acc.' marking. The bottom staff is in bass clef and contains notes with 'j' markings, indicating triplets. The score is enclosed in a blue border.

Ejemplo 8: López Estelche: *Génesis*, cc. 15 - 17

En B encontramos una textura de coral (ej. 9), donde también la nota Re tiene protagonismo, aunque va desdibujando su presencia a través de las estructuras verticales que aparecen. Es importante señalar aquí la utilización de estructuras por cuartas y quintas, el tratamiento de tensión-resolución que se produce casi cada compás, siempre enmarcando dentro de esa tonalidad flexible con la que trabaja el compositor, y el cambio en el plano de la alusión tonal que se produce con respecto a la idea anterior, ya que en el primer acorde de B encontramos un Fa# que nos transporta al modo mayor, frente al menor que predominaba en A. En la cantata, también encontramos la idea de una parte coral en el sexto movimiento, llamado *Creatio* que de igual forma es realizada por el acordeón, con lo cual podemos establecer aquí también una relación entre ambas piezas.

Ejemplo 9: López Estelche: *Génesis*, cc. 25-29

La segunda sección supone una ruptura con la anterior. El *tempo* se vuelve más rápido y el pasaje más melódico. En la parte que denominamos C encontramos una cita estilística, ya que se trata de un *passamezzo antico* (ej. 10). El compositor, a través de las notas de la mano izquierda, hace la siguiente progresión: I-VII-I-V-III-VII-I-V-I durante ocho compases. Así, podemos dividir la secuencia en dos frases, conduciendo la primera al V en el compás 41 y la segunda al I en el compás 45. En el siguiente ejemplo podemos observar un fragmento de este pasaje. Este segmento lo podemos encontrar en el tercer movimiento de la cantata, *Germinatio*, interpretado por la marimba.

Ejemplo 10: López Estelche: *Génesis*, cc. 38-44

El *passamezzo* acaba conduciendo a la siguiente parte (C') mediante una cadencia en los compases 63-64. La misma se produce por la tensión que se genera en el compás 63 a través del ascenso, cromático primero y por grados conjuntos después, en las notas graves de la mano izquierda y que resuelve con un acento tónico en el compás 64.

Ejemplo 11: López Estelche: *Génesis*, cc. 63-64

Así, da comienzo C' que se caracteriza por la presencia de trinos que actúan como formantes registrales mientras se produce una elaboración de los motivos presentados en

C. Esto sirve para enlazar con el tema siguiente, D, que se presenta en el compás 85, gracias a los tresillos en sentido ascendente del compás 84 que nos conducen hacia esta nueva parte, marcada por su carácter melódico y por la no funcionalidad de los acordes.

Ejemplo 12: Compás de enlace (c.84) y tema D

Lo definitorio de este segmento es la rítmica corchea con puntillo y dos corcheas que utiliza seguida, en algunos casos, por dos notas negras ligadas y, en otros, por dos corcheas con puntillo creando un nuevo tema diferente a lo escuchado anteriormente. Esto se acompaña a su vez por semicorcheas en la mano izquierda que recuerdan al pasaje anterior. En los compases 94 y 95 la mano izquierda, a través de semicorcheas con puntillo, nos conducen a otra idea musical caracterizada por un compás que López Estelche repite tres veces íntegro, pero cada vez realiza resoluciones diferentes. Así, podemos destacar en este fragmento la repetición como un elemento con el que juega el compositor para dar forma a la obra. Tanto C' como D están tomados del tercer movimiento de la cantata denominado *Germinatio*, en el que se habla de la creación de la vegetación, con lo cual estos fragmentos de la reducción de *Génesis* para acordeón solo también contienen un significado semejante.

En el compás 115 se retoma la idea del inicio de la segunda sección, de ahí que lo denominemos C, con numerosas repeticiones que crean una melodía insistente y que conduce a la tercera sección formada por la recapitulación de A en el compás 126. Aquí se retoma el tempo rápido, aunque con una indicación metronómica cinco puntos por encima de la del inicio y vuelve a estar presente la idea del pedal y de los trémolos. Posteriormente se produce una recapitulación de B (c. 141), donde también observamos una estructura coral pero más conclusiva que la primera vez. En la Coda retoma los materiales de A y termina con una nota grave tenida que se debe alargar hasta que el disminuyendo y el fuelle se lo permitan al intérprete, como también ocurría en la cantata.

En cuanto a las sonoridades, Israel López Estelche explora diferentes recursos que le ofrece el acordeón como se muestran a continuación, pero, es importante reseñar, que se nota en esta obra un mayor conocimiento y entendimiento del acordeón que en *Sekeré*, tanto por el tratamiento de los registros y de los efectos como por la sonoridad resultante.

Con relación a los registros observamos un manejo interesante de los mismos. Primeramente, la obra comienza en el registro *piccolo* que es el más agudo de todos, al tener solo la voz aguda o de cuatro pies (4') según la nomenclatura de Iñaki Alberdi y Ricardo Llanos en el artículo *Acordeón para tldcompositores* del año 2000. Además, comienza tocando los dos pentagramas con la mano derecha hasta el compás 8 en el que entra la mano izquierda en *bassetti* y también con notas agudas, aunque siempre en una tesitura más grave que la mano derecha. Esto se mantiene durante todo A. En B la registración comienza en 8' *en cassoto* para cambiar luego a 8'+8' en el crescendo que se produce en esta parte, y las notas se tocan ahora en la octava en la que están escritas reduciendo la distancia entre las distintas voces, ya que lo que le interesa al compositor es el empaste entre las dos manos para generar esa idea de coral. En C las notas graves son realizadas con la mano izquierda frente al resto de semicorcheas del compás que se ejecutan con la mano derecha, la registración de esta mano vuelve aquí a 8' *en cassotto*, pasando después al 8' *sin cassotto* con el fin de realzar la melodía. Se mantiene en ese registro hasta el cinquillo del último pulso del compás 81, donde cambia a 8'8'4'. La mano izquierda se mantiene en un registro grave marcando una clara diferenciación sonora entre ambas manos a lo largo de toda la obra. En D cambia de nuevo la registración a 8'8' y posteriormente a 8' y esta vuelve a modificarse en la tercera sección al introducirse de nuevo el tema A donde la mano derecha cambia a 8'8'4', buscando una sonoridad en la que el manual derecho se mantenga por encima del izquierdo y que se distingan bien los trémolos tan agudos. Finalmente se modifica en la recapitulación de B. Aquí, el compositor le especificó claramente a Martínez Ares que quería un enorme crescendo y éste decidió hacerlo sirviéndose también de los registros. Para ello, comienza con 16'8', pasando luego a 16'4' para terminar en el registro *master*. Hay que señalar también que los acentos que se producen en la coda los realiza con el registro 8'8'4'<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Las indicaciones de los registros han sido facilitadas por el propio intérprete, Alejandro Martínez Ares, ya que él mismo nos indica que la obra no ha tenido una revisión final entre compositor e intérprete y que, debido a ello, no han quedado plasmados en la partitura.

Respecto a los efectos utilizados, López Estelche utiliza una gran cantidad de trinos y trémolos a lo largo de toda la obra. En A los trémolos son recurrentes y se asocian con esa idea de la creación del cielo y de la tierra; concretamente puede referirse en gran medida con la idea del destello de las estrellas en el espacio (Gn 1:16, Nueva Versión Internacional). Asimismo, los vuelve a utilizar en el compás 81 de manera puntual y en la tercera sección en la recapitulación de A. Los trinos los emplea en C' donde adquieren un papel de formantes, pero siempre son ejecutados con la mano derecha. Otro de los efectos utilizados es el de estéreo entre ambas manos, utilizado también de manera recurrente a lo largo de toda la obra, incluso lo emplea en la mano derecha cuando esta mantiene dos voces a la vez como ocurre en todos los trémolos realizados en A, donde tanto estos como la nota pedal se hacen con la misma mano. Como ejemplo de estéreo entre ambas manos podemos señalar el caso de C ya que tanto visual como auditivamente es muy llamativo.

Por último, en lo tocante al fuelle es importante señalar la dificultad de la ejecución de la nota pedal Re en A que se mantiene prácticamente durante toda esa primera parte sin interrupciones, debido a que al cambiar el sentido del fuelle el sonido se corta inevitablemente, por lo que el intérprete debe intentar que esos cortes se noten lo mínimo posible para no dañar el significado del pasaje. En cuanto a la dinámica, el acordeón permite una gran extensión y López Estelche, al igual que en *Sekeré*, explota este recurso al máximo; desde *fff* en el compás 151 hasta la nada en la nota final de la obra que, comenzando en *ppp* se debe tocar reduciendo la intensidad hasta que desaparezca; pasando por dinámicas intermedias a lo largo de la obra.

### 3.3. TLAMANALI

Esta obra data del año 2015, aunque ha sido revisada en el 2016, meses después de que la estrenara Nikola Tanaskovic el 27 de enero de 2016 en el Teatro Albéitar de León. Está compuesta para acordeón solo, ya que se creó por encargo del mencionado acordeonista. El nombre de *Tlamanali* significa “ofrenda” en náhuatl, una lengua que se habla principalmente en México, país donde López Estelche ha sido invitado en diferentes oportunidades por universidades e instituciones culturales.

En esta composición podemos apreciar una evolución compositiva con respecto a las dos obras analizadas anteriormente. Su rico entramado polifónico, así como la claridad de las secciones y los heterogéneos efectos que emplea, muestran un mayor conocimiento del instrumento. Lo que implica, también, la necesidad de contar con un intérprete con

cualidades sobresalientes para que el oyente pueda percibir todas las líneas melódicas presentes en la partitura y disfrute del entramado que generan al pasar de una mano a otra.

Nikola Tanaskovic, tuvo un papel importante en el proceso de composición de la obra, no solo por ser quién la encargó y estrenó sino porque trabajó con López Estelche en el periodo final de composición aportando indicaciones relacionadas con la técnica de ejecución y las posibilidades sonoras del instrumento. Nikola Tanaskovic es un acordeonista de origen serbio considerado como una de las promesas del panorama musical internacional, teniendo ya a sus espaldas más de cuarenta premios ganados en competiciones internacionales y nacionales. Comenzó sus estudios musicales en la Escuela de Música Isidor Bajic en Novi Sad (Serbia) con el profesor Nada Vjestica y continuó su formación en el Conservatorio de Música del País Vasco Musikene bajo la dirección de Iñaki Alberdi. También ha recibido *masterclasses* de maestros como Janne Rättyä o Mika Väyrynen (Finlandia), Alexey Artemyev o Yuri Shishkin (Rusia), entre otros. Ha realizado giras y conciertos por numerosos países mostrando siempre su compromiso con la música contemporánea.

En cuanto a *Tlamanali*, se trata de una obra de una gran complejidad debido a su textura contrapuntística y a los entramados melódicos que encontramos. Podemos diferenciar tres secciones claras. La primera sección está formada por dos temas: A y B. Ambos se caracterizan por una textura contrapuntística y por la utilización de un motivo que aparece de manera recurrente a lo largo de esta sección. Mientras en A predomina ese diálogo contrapuntístico entre las voces, en B ese entramado se hace sutilmente más ligero permitiendo que, por momentos y especialmente en la voz superior, destaque un material melódico que otorga particularidad a este pasaje. La transición a B se realiza sobre un prolongado acorde de seis sonidos (Fa<sub>13</sub> sin séptima) que, luego de ser presentado placado, se va desgranando hasta quedar en un solo sonido (Do) que luego de una bordadura inferior (Si ♯) se retoma y da paso al inicio de B, recurriendo, de esta manera, nuevamente a un gesto cadencial tomado de la tradición tonal.

La segunda sección también está precedida por un pasaje que comienza en el compás 140, e incluye un *ritardando*, con el mismo acorde indicado en la transición a B, aunque ahora con séptima, onceava justa y aumentada, y treceava menor. Este enlaza con otras estructuras verticales, entre las que destaca un acorde de Sol mayor menor, para conducir a la presentación de C e inicio de la segunda sección. En esta sección encontramos también dos momentos claramente diferenciados. El primero de ellos, el

mencionado C, se caracteriza por una ralentización en el tempo y notas tenidas, que le confiere, en ciertos momentos, un carácter contemplativo que contrasta notablemente con el de la primera parte. Por su parte, D consiste, fundamentalmente, en una transición que sirve para unir C con la tercera sección. El tema D se caracteriza porque la melodía pasa a la mano izquierda, mientras la mano derecha, en un registro sonoro agudo, hace el acompañamiento en seisillos de semicorcheas lo que ayuda a una sensación de rapidez en el tiempo y ligereza en la sonoridad. En la tercera sección podemos observar la utilización de efectos como el estéreo entre ambas manos en A' y el *bellow shake* en B'. La Coda (c.268-275) está formada por notas largas que van disminuyendo de intensidad hasta el final de la pieza, donde se observa invertida la relación entre estructuras cuartales (c. 268) y un acorde de Fa de siete sonidos (2º y 3º tiempo compás 269) que apreciáramos en la transición hacia la segunda sección. Esa relación conduce a una melodía doblada a distancia de cuatro octavas, que al final se transforman en cinco, sobre pedal de Mi.

1ª Sección		2ª Sección		3ª Sección			
A	B	C	D	A'	B'	Coda	
cc. 1	88	144	189	203	228	268	275

Es destacable a lo largo de la obra el trabajo motivico existente. El motivo base de la composición consiste en las notas Lab, Dob y Mib presentadas en los tres primeros compases de la mano derecha. El orden en el que aparecen es Lab -Mib -Dob, habiendo así una distancia de 5ª justa y 3ª mayor. A estas notas podemos añadir también el Solb dando como resultado un motivo de cuatro notas. Estos motivos se repiten de manera recurrente a lo largo de las secciones primera y tercera, a veces en la forma original y otras modificados. Debido a esto, es posible considerar este motivo como el eje vertebral de toda la composición, pudiendo encontrarlo en su forma original en: compás 17, en la mano derecha; en el compás 39 y 40, intercalado entre las dos manos; compás 42, en la mano derecha o en el compás 67 intercalado entre las dos manos. Todos estos ejemplos proceden de la primera sección, mientras en la tercera sección lo podemos encontrar en: los compases 228 y 229, intercalado entre ambas manos; compás 240, en la mano derecha; o en los compases 249 y 250 y en el compás 263; en todos los casos en la mano derecha. En estos ejemplos aparece en algunos casos el motivo de cuatro notas y en otros tan solo el de tres, pero, en todos ellos se trata del motivo original, aunque no siempre se respete el orden de aparición de las notas.

Sin embargo, también encontramos muestras de variaciones rítmicas y melódicas del motivo original. Así, por ejemplo, en el compás 22 encontramos el motivo intercalado entre ambas manos, pero en esta ocasión las notas son otras: Sib- Reb y Fa. Otro ejemplo se produce en la mano derecha del compás 26, tomando Lab y Mib pero en vez del Dob introduce un Sib. En cuanto a la tercera sección, podemos señalar los compases 206 y 207 donde el motivo aparece intercalado entre ambas manos y aparece con un Fa# aunque las distancias se respetan o en los compases 216 y 233 donde también realiza variantes. Hay que señalar que estos son tan solo algunos ejemplos y que podríamos extraer muchos otros de la partitura tanto en lo que respecta al motivo original como al motivo variado.

A continuación, se muestran algunos ejemplos del motivo inicial en su estado original y ejemplos en los que aparece variado.

Motivo original

Motivo variado cc.22-23

Motivo original c. 18

Motivo variado c.26

Motivo original cc 39-40

Motivo variado c. 233

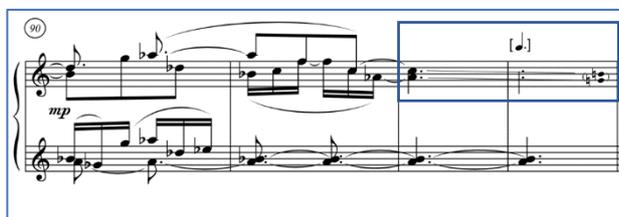
Motivo original c. 42

Ejemplo 13: López Estelche: Tlamanali

En cuanto a los registros, en la mano derecha alterna, con bastante frecuencia a lo largo de toda la obra, entre los registros *violín* y *musette*, hasta llegar al compás 88 en el que cambia al *clarinete*, buscando una sonoridad más limpia ya que este registro cuenta solo con una voz central. Posteriormente cambia al *violín* en el compás 107 para luego

introducir también otros registros como el *oboe* (en el compás 125), el *piccolo* (en el compás 198) o finalmente el *master* en la parte de la coda final. Es evidente que ocurren más cambios que los señalados anteriormente, pero se han mencionado las ocasiones en las que aparecen registros diferentes para ver con que abanico de registros juega el compositor en esta composición. En cuanto a la mano izquierda, se mantiene durante toda la obra en el registro “doble bajo” (8’ + 8’), según lo define el artículo *Acordeón para compositores* del año 2000 publicado por Iñaki Alberdi y Ricardo Llanos.

Israel López Estelche utiliza en esta composición el uso de trinos tanto en la mano derecha como en la mano izquierda. Así, en el caso de la mano derecha los encontramos en el primer compás y en el compás 168 donde realiza también a continuación trémolos que nos pueden recordar al inicio de la obra *Génesis*. En la mano izquierda realiza un trino en el compás 161. Otro de los efectos utilizados son las distorsiones, que son una especie de *glissandi* no temperados de un recorrido de hasta una 2ª mayor, aunque es más frecuente que se haga con distancia de una 2ª menor, ya que también es más sencillo de realizar. Como ejemplos de estos efectos podemos señalar los compases finales de A y en B en donde este efecto es usado de una manera bastante recurrente, siempre en sentido descendente y en los registros de *musette* y *piccolo*, en el último caso el hecho de tener una sola voz consigue que el resultado sea más efectivo.



Ejemplo 14: López Estelche: *Tlamanali*, cc. 93

También emplea el *bellow shake* en la segunda parte de la tercera sección. En este caso y, a diferencia de lo que ocurría en *Sekeré*, por ejemplo, lo utiliza para generar ese efecto de trémolo de fuelle en determinados acordes, pero en el siguiente ya lo anula con la indicación de N.B. (*Normal Bellow*).

Al inicio de la transición de la parte B encontramos lo que se denomina como rebatido, es decir, repeticiones de una misma nota. Esto lo observamos en la mano derecha. Debido a que son dos notas las que se repiten continuamente durante dos compases en valores de semicorcheas agrupadas en seisillos, el efecto debe producirse mediante la articulación rápida de antebrazo y muñeca. En la transición de la segunda sección y en la tercera sección encontramos a menudo también un efecto de estéreo entre ambas manos ya que constantemente tenemos plicas que pasan de una mano a otra.

## CONCLUSIONES

Después del análisis de las tres obras para acordeón de Israel López Estelche podemos concluir que el acordeón es capaz de ofrecer numerosas posibilidades tímbricas y sonoras que satisfagan con creces los intereses de los compositores contemporáneos, pudiendo ser un instrumento totalmente apto para este tipo de repertorio, como así lo muestran los numerosos trabajos que para él se están llevando a cabo en los últimos años. Muestra de ello es el conjunto de obras que se expone en el Anexo de este trabajo.

En cuanto a las obras de López Estelche, se trata de tres composiciones de importante envergadura, tanto a nivel técnico como de extensión, y ofrecen una clara muestra de las características musicales del repertorio contemporáneo para acordeón. Este compositor utiliza en todas sus obras un lenguaje basado en el empleo de una tonalidad flexible. De forma que, aunque no se rige por los mismos principios que el lenguaje tonal convencional, encontramos fugaces gestos tonales que sugieren relaciones funcionales o acústicas fragmentadas y disociadas, ofreciendo puntos de referencia al oyente que facilitan la escucha y el entendimiento de la composición musical. En cuanto a la estructura formal de las obras, en los tres casos se trata de una estructura tripartita, pudiendo hablar de tres secciones claras que a su vez se dividen en unidades más pequeñas, también tripartitas en numerosos casos. Textualmente, juega mucho con el contrapunto aprovechando las posibilidades que le ofrece el instrumento. También es destacable el uso que hace de los registros y el aprovechamiento de toda la paleta sonora del instrumento. A lo largo de las tres obras podemos observar una clara evolución en el compositor llegando así a *Tlamanali*, donde apreciamos un rico entramado polifónico y un aprovechamiento destacado de los recursos técnico-instrumentales. Es también interesante los efectos que utiliza: *bellow shake*, *ricochet*, *clusters*, efectos de estéreo entre ambas manos, etc. lo que muestra también un profundo conocimiento del instrumento.

Estas características sonoras observadas en las obras de López Estelche, son una clara muestra de las posibilidades del instrumento y de la razón por la que algunos de los compositores contemporáneos recurren a él. Justamente, el repertorio de este instrumento está ligado, principalmente, a los creadores de la postvanguardia musical de los ochenta y sus continuadores que, sin renunciar a los logros de las segundas vanguardias del siglo XX, defienden una música menos compleja para el auditorio y que no rechaza ciertas

reminiscencias del pasado. Así, es posible decir que, al combinar las posibilidades musicales de la tradición académica (melodía, armonía, polifonía, etc.) con toda una gama de efectos, el acordeón se convierte en un instrumento apto para la búsqueda estética de esta corriente contemporánea que persigue lo actual sin renunciar al pasado. Aptitud que, en buena medida, ha sido mostrada a los compositores por los intérpretes, quienes en su constante búsqueda de mejora técnico-instrumental han conseguido poner el acordeón en la paleta sonora de la música de estos tiempos. En definitiva, como se ha intentado demostrar con este y otros trabajos de este carácter, alentados por los intérpretes muchos compositores, como es el caso de López Estelche, se han decidido a componer para este instrumento ya que han sabido apreciar sus cualidades tímbricas y sonoras, y han encontrado en él una nueva herramienta con la que desarrollar su lenguaje.

## BIBLIOGRAFÍA

- Castaño, Á.L. (2015). *La música para acordeón de David del Puerto. La relación intérprete-compositor* (tesis doctoral). Universidad de Extremadura, España.
- Cureses, M. (2011). González Acilu. Ética y estética del límite. *Revista internacional de los estudios vascos*. Vol. 56 (1), pp. 54-106
- Dibelius, U., (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, España: Akal Ediciones
- Gan, G. (2005). *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, España.
- Hermosa, G., (2003). *El repertorio para acordeón en el estado español*, Valladolid, España: Hauspoz.
- Hermosa, G., (2012). *El acordeón en Cantabria*, Cantabria, España: Editorial Kattigara
- Jacomucci, C. (Ed.). (2014). *Critical selection of accordion Works. Composed between 1990 and 2010*. Loreto, Italia: Edizioni Tecnostampa
- Larrinaga, I., (2013). *Francisco Escudero. Catálogo razonado de obras*, Erreterria, Guipúzkoa: mEresbil.
- Llanos, R. y Alberdi, I. (2000). Acordeón para compositores. *Música y educación. Trimestral* (42), pp. 37-83
- López, I. (2008). *La música coral del compositor Luis de Pablo* (Tesina de licenciatura). Universidad de Oviedo, Asturias, España.
- López, I. (2010, 21 de enero). Anillos de Cristóbal Halffter: entre la electrónica y la aleatoriedad. *Espacio sonoro. Revista virtual de música contemporánea*. Semestral (21). Recuperado de <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/22/Anteriores.htm>
- López, I. (2011). Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo: Ideación y evolución de los módulos durante los '70. *Revista de Musicología*. Vol. XXXIII (1-2), pp. 373-390.
- López, I. (2011). *Procesos intertextuales en la música de Luis de Pablo a través de la cita* (Tesina de DEA). Universidad de Oviedo, Asturias, España.
- López, I. (2013). Eclecticismo en la música contemporánea: Carmen replay, de David del Puerto como paradigma compositivo. *Musiker. Anual* (20), pp. 115-142
- López, I. (2013). *Vanguardia y tradición en la música española a través de la música de Luis de Pablo* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo, Asturias, España.
- López, I. (2015). Preludio nº1 op.74, de Scriabin. El acorde místico como generador base. *Revista Mina III. Semestral* (12), pp. 23-29
- Ogas, J. (2013). Análisis, estructura y fronteras. Una aproximación transversal a la música en Latinoamérica. En M. Fornaro. (Ed.), *De cerca, de lejos: miradas actuales en/sobre Musicología latinoamericana* (pp. 119-156). Montevideo, Uruguay: Universidad de la República
- Ogas, J. (2018). Signo musical, intertextualidad e identidad en la música latinoamericana del siglo XX". En V. Eli y E. Torres. (Eds.), *Música e Identidades en Latinoamérica y España: Procesos Ideológicos, Estéticos y Creativos en el Siglo XX* (pp. 283-298). Madrid, España: Sociedad Española de Musicología.
- Ortiz, F., (1996). *Los instrumentos de la Música Afrocubana*, La Habana, Cuba: Música Mundana Maqueda S.L.
- Pérez B. (2012). Jesús Torres: la entrega secreta. *Sibila, Revista de Arte, Música y Literatura, Irregular* (38), 2012, pp. 49-51. Recuperado de [http://www.jesustorres.org/archivos/tp\\_4174877211.pdf](http://www.jesustorres.org/archivos/tp_4174877211.pdf)
- Pérez, B. (2010). Modalismos y heterofonías como recursos de clarificación en la música española desde los años noventa. Tres ejemplos de la música de David del Puerto, César Camarero y Santiago Lanchares. *Revista de Musicología xxxiii, Semestral* (1-2), pp. 427-446.
- Pérez, B. (2011). Tradición y comunicabilidad: el Concierto de cámara (2005) de Fabián Panisello. *Musiker, Cuadernos de Música. Anual* (18), pp.141-169.
- Pérez, B. (2011). Un instrumento revelador. La obra para guitarra de David del Puerto. *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*. 6(6), pp. 20-54.
- Ramos, J., (1999). En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.

- Richter, M. y Valdivieso, C. (2009). Los catálogos y el proceso de documentación de bienes culturales. En L. Nagel (Ed.), *Manual de registro y catalogación de bienes culturales* (pp. 84-93). Santiago, Chile: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.
- Trillo, R.A. (2012). *The music of Tomás Marco: A holistic approach, with particular regard to selected works for violin* (Tesis doctoral). Universidad de Birmingham, Reino Unido.

## WEBGRAFÍA

- Alberdi, I. (2019). Biografía. *ialberdi.com*. Recuperado de <http://www.ialberdi.com/es/> Consultado el 11/05/2019.
- Álgora, E. (2019). Biografía. *estebanalgora.es*. Recuperado de <http://www.estebanalgora.es/bio.html>. Consultado el 11/05/2019.
- Castaño, Á. L. (2019). Biografía. *alcastano.com*. Recuperado de <http://www.alcastano.com> Consultado el 11/05/2019
- Cervantes.es (2015). Luis de Pablo. Premios. *cervantes.es*. Recuperado de [https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/pablo\\_luis\\_de\\_premios.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/pablo_luis_de_premios.htm) Consultado el 12/05/2019.
- Digital.march.es (2011). Composer: César Camarero. *digital.march.es*. Recuperado de <https://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A959> Consultado el 11/05/2019.
- Digital.march.es (2011). Composer: Jesús Rueda. *digital.march.es*. Recuperado de <https://digital.march.es/clamor/en/fedora/repository/atm%3A961> Consultado el 10 /05/2019.
- Digital.march.es (2011). Recuperado de <https://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/> Consultado el 7/05/2019
- Guinjoan, J. (2019). Catálogo de obras. *joanguinjoan.com*, Recuperado de [http://www.joanguinjoan.com/web/index.php?option=com\\_content&view=article&id=46&Itemid=2&lang=es](http://www.joanguinjoan.com/web/index.php?option=com_content&view=article&id=46&Itemid=2&lang=es) Consultado el 7/05/2019
- Jakiunde.eus (2019). Amicicia de Luis de Pablo en YouTube. *jakiunde.eus*. Recuperado de <https://www.jakiunde.eus/noticias/detalle/e/amicicia-de-luis-de-pablo-en-youtube/> Consultado el 12/05/2019
- López, J.M. (2019). Catálogo de obras. *josemanuel-lopezlopez.com*. Recuperado de <http://www.josemanuel-lopezlopez.com/es/catalogue> Consultado el 7/05/2019.
- Marco, T. (2019). Biografía. *tomasmarco.com*. Recuperado de <http://www.tomasmarco.com>. Consultado el 11/05/2019
- Mendoza, E. (2019). Catálogo de obras. *elenamendoza.net*. Recuperado de <http://www.elenamendoza.net/ElenaMusik.html>. Consultado el 11/05/2019
- Musc.cat (2019). Currículum Germán Gan Quesada *musc.cat*. Recuperado de <https://www.musc.cat/es/miembros/german-gan-quesada.html> Consultado el 3/05/2019
- Puerto, D. del (2019). Catálogo de obras. *daviddelpuerto.com*. Recuperado de <http://daviddelpuerto.com/catalogo/> . Consultado el 10/05/2019.
- Ramos Martínez, J. (1995). El acordeón. Origen y evolución. *cervantesvirtual.com*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-acordeon-origen-y-evolucion/html/> Consultado el 5/05/2019
- Sánchez-Verdú, J.M. (2019). Catálogo de obras. *elcompositorhabla.com*. Recuperado de [https://www.elcompositorhabla.com/corps/elcompositorhabla/data/resources/file/documentos/JoseMariaSánchezVerdu/ECH\\_JMSV\\_%20Catalogo.pdf](https://www.elcompositorhabla.com/corps/elcompositorhabla/data/resources/file/documentos/JoseMariaSánchezVerdu/ECH_JMSV_%20Catalogo.pdf) Consultado el 7/05/2019.
- Tanaskovic, N. (2019). Biografía. *tanaskovicnikola.com*. Recuperado de [http://www.tanaskovicnikola.com/?page\\_id=9](http://www.tanaskovicnikola.com/?page_id=9) Consultado el 14/05/2019
- Torres, J. (2019). Biografía. *jesustorres.org*. Recuperado de <http://www.jesustorres.org/site/es/index.php>. Consultado el 11/05/2019
- Villar Taboada, C. (2019). Currículum. *musicologiahispana.com*. Recuperado de [http://www.musicologiahispana.com/extra/descargas/des\\_2/Curricula\\_docentes/Carlos\\_Villar\\_curriculo.pdf](http://www.musicologiahispana.com/extra/descargas/des_2/Curricula_docentes/Carlos_Villar_curriculo.pdf) Consultado el 3/05/2019.

## PARTITURAS

- López, I. (2010). *Sekeré* (Acordeón) [manuscrito]
- López, I. (2012). *Génesis* (Acordeón, marimba set-up y coro femenino) [manuscrito]
- López, I. (2013). *Génesis* (Acordeón) [manuscrito]
- López, I. (2016). *Tlananali* (Acordeón) [manuscrito]

## ANEXO: CATÁLOGO DE OBRAS PARA ACORDEÓN DESDE 1983 HASTA 2016

Tabla 1. Catálogo de obras para acordeón 1983 – 2016.

COMPOSITOR	AÑO	TÍTULO	FORMACIÓN	EDITORIAL	OBSERVACIONES
César Camarero (1962-)	1983	<i>Metamorfosis</i>	16 acr. y orq. de cuerda	Sin datos	Estrenada en el año 1983. Ese mismo año recibe el premio del concurso internacional para jóvenes compositores de Broadcast Music Inc.
Luis de Pablo (1930-)	1991-1996	<i>Allegramente- Tango</i>	acr.	Sin datos	Arreglo para acordeón de Claudio Jacomucci de la tercera pieza de la suite <i>Retratos y transcripciones</i> . Se encuentra recogida en <i>Colección de Jóvenes Intérpretes</i> , un CD de Juventudes Musicales del año 2001 y en <i>Homenaje a Astor Piazzolla</i> , un CD ZETA del año 2002
Josep Soler (1935-)	1992	<i>Paisaje nocturno nº6</i>	acr. y conj. inst.	Sin datos	Tiene dos versiones: la primera data de 1992 y la escribió para Dioni Chico y el grupo de cámara "Queentet" (clarinete, violín, cello, piano y percusión), aunque finalmente no pudo ser estrenada. La segunda es de 1994 y se estrenó en Salamanca con Ángel Luis Castaño al acordeón y el grupo de cámara "Círculo", dirigido por J.L. Temes, con otra instrumentación (acordeón, viola, violín, cello, clarinete en sib, oboe, piano y celesta)
Manuel Hidalgo (1956-)	1993	<i>Gran Nada</i>	acr. y orq. de cuerda	Ed. Breitkopf & Härtel	Editada en el año 2005 por Teodoro Anzellotti y la orquesta WDR Sinfonieorchester Köln bajo la dirección de Peter Rundel
Flores Chaviano (1946-)	1993	<i>Recuerdo</i>	acr. y ens.	Ed. de autor	Estrenada en el Teatro Juan Bravo de Segovia en 1993
Gorka Hermosa (1976-)	1994	<i>Gernika 26/4/1937</i>	acr. e instr. mel.	Ed. Hauspoz	Dedicada a los fallecidos en el bombardeo de Gernika y a todas las víctimas de la violencia en general. Estrenada en Zumárraga en noviembre de 1995 por Gorka Hermosa. Tiene diferentes versiones
Joan Guinjoan (1931-2019)	1994	<i>Fantasia del Trencadis</i>	2 acr.	Ed. EMEC	Estrenada en el año 1994 por la Orquesta ciudad de Barcelona, bajo la dirección de Edmón Colomer
Jesús Torres (1965-)	1994 - 1996	<i>Itzal</i>	acr.	Ed. Tritó	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en el Festival de Salamanca en 1995
Bogdan Precz (1960-1996)	1995	<i>Cadenza</i>	acr.	Sin datos	Dedicada a Mika Vayrynen. Ha sido interpretada entre otros por Gorka Hermosa (1996), Aritz Berrostegetia, Raúl Martínez, etc.
Manuel Hidalgo (1956-)	1995	<i>Nuut</i>	acr. y ens.	Ed. Breitkopf & Härtel	Editada en el año 2005 por Teodoro Anzellotti y la orquesta WDR Sinfonieorchester Köln bajo la dirección de Peter Rundel
Miguel Gil Ruíz (1964-)	1995	<i>Endimión y la luna</i>	2 acr.	Sin datos	Estreno de la obra en el Teatro dei Documenti (Roma) en el año 1995. En 1997 representa a España en la Tribuna internacional de compositores de la UNESCO, en París
Julio Sanz (1965-)	1996	<i>Off...Acorde? On!!</i>	acr. e inst. elect.	Ed. de autor	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en el Festival de Electroacústica de Cuenca en 1996
Flores Chaviano (1946-)	1996	<i>Variaciones sobre un tema electrónico</i>	acr. y ap. elect.	Ed. de autor	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en las jornadas de música del s. XX de Segovia en 1996
José María Laborda (1946-)	1997	<i>Reflejos en el Aire</i>	acr.	Ed. de autor	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en el Teatro Pradillo de Madrid en 1997
Josep Soler (1935-)	1997	<i>Piezas del ritual de difuntos</i>	acr.	Ed. Acco-Music	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en Sama de Langreo (Asturias) en abril de 1999
Enrique Igoa (1958-)	1997	<i>Estudio VI "Secuencias"</i>	acr.	Ed. EMEC	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Teatro Pradillo de Madrid en 1997
José María Sánchez Verdú (1968-)	1997	<i>Dhatar</i>	acr. y gui.	Editada por RNE	Encargada y dedicada al Dúo Contraste (Esteban Algora y Avelina Vidal). Estrenada en Praga en 1997
Zuriñe Fernández Gerenabarrena (1965-)	1997	<i>Ekia</i>	Ens. de acr. y coro de voces mixtas	Sin datos	Encargo de la orquesta de acordeones "Txanpa" y estrenada por estos junto con el coro "Eskifaia" en Guipúzcoa en 1997
César Camarero (1962-)	1998	<i>Luz azul</i>	acr.	Ed. Acco-Music	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en el Festival de Alicante de 1998
Claudio Prieto (1934-2005)	1998	<i>Sonata 15 "Imágenes de la Memoria"</i>	acr.	Ed. Arambol	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en el Festival de Alicante en 1998
Gonzalo de Olavide (1934-2005)	1998	<i>Vol(e)</i>	acr.	Ed. EMEC	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en el Festival de Alicante en 1998

COMPOSITOR	AÑO	TÍTULO	FORMACIÓN	EDITORIAL	OBSERVACIONES
César Camarero (1962-)	1998	<i>Trayecto Líquido</i>	acr.y sax.	Ed. Acco-Music	Escrita para Ángel Luis Castaño y Jesús Librado. Estrenada en el Conservatorio Superior de Sevilla en 1998
Sofía Martínez (1965-)	1998	<i>Lluvia</i>	acr.	Sin datos	Estrenada por Iñaki Alberdi. También fue interpretada en el "Concurso Internacional Villa de Arrasate"
Flores Chaviano (1946-)	1999	<i>Danzón Uno</i>	acr.	Ed. de autor	Dedicada a Ángel Luis Castaño
Tomás Marco Aragón (1942-)	1999	<i>Sonata Acueducto</i>	acr.	Ed. EMEC	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada por el Instituto Cervantes de Londres en el año 1999
Flores Chaviano (1946-)	1999	<i>Preludio y Tocata</i>	acr.y vc.	Ed. de autor	Dedicada a Ángel Luis Castaño y David Apellániz. Estrenada en el Instituto Cervantes de Londres en 1999
José María Sánchez Verdú (1968-)	1999 - 2000	<i>Dhamar</i>	acr.y sax. alt.	Editada por Several records	Estrenada en la Universidad de Quebec, Montreal en el año 2000 y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el 2001
Gorka Hermosa (1976-)	2000	<i>Fragilissimo</i>	acr.	Ed. Hauspoz	Encargo de Alfredo Aracil para el "Festival de Música y danza de Granada". Estrenada en julio del 2000 en el Auditorio Manuel de Falla de Granada por Gorka Hermosa. Tiene versión para acr. y recitadores
Flores Chaviano (1946-)	2000	<i>Serenata Coral</i>	V, coro, acr.y orq.	Ed. de autor	Estrenado en Segovia en 2000
Antonio Lauzurika (1964-)	2000 - 2001	<i>Trama de aire y de sombras</i>	acr.	Sin datos	Compuesta por iniciativa de Iñaki Alberdi, quién también la estrenó en el año 2001
Zuriñe Fernández Gerenabarrena (1965-)	2000 - 2001	<i>Izpi</i>	acr.	Ed. Verso	Obra subvencionada por el Gobierno Vasco. Estrenada en "63 Quincena Musical Chillida-Leku" en San Sebastián-Donostia en 2002
David del Puerto (1964-)	2001	<i>Diario</i>	acr.y p.	Ed. Tritó	Dedicada a AN-Tifon (Ananda Sukarlan y Ángel Luis Castaño). Estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en enero de 2003
Jesús Torres (1965-)	2001	<i>Accentus</i>	acr.y p.	Ed. Tritó	Dedicada a Iñaki Alberdi. Estrenada en Viena en 2002
Gabriel Erkoreka (1969-)	2001	<i>Soinua</i>	acr.y p.	Ed. OUP	Subvencionada por el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco. Estrenada en el International Accordion Festival (Viena) en 2002
Alberto Posadas (1967-)	2002	<i>Snefru et versa est in luctum</i>	acr.y elect.	Ed. Several Records	Estrenada y grabada por Esteban Algora en el año 2003 en el disco <i>Confluencias</i>
Gorka Hermosa (1976-)	2003	<i>Anantango</i>	acr., inst. mel. y cb opcional	Ed. Nubero	Aparece recogida en el álbum <i>Tangosophy</i> y ha sido interpretada en directo en más de 70 conciertos por diferentes países, así como en medios de comunicación
Polo Vallejo (1959-)	2003	<i>In the Darkness</i>	acr.y p.	Ed. de autor	Dedicada a AN-tifon (Ananda Sukarlan y Ángel Luis Castaño). Estrenada en Segovia, noviembre 2003
David del Puerto (1964-)	2003	<i>Sobre la noche</i>	S. y acr.	Ed. Tritó	Dedicada a C. Gurriarán y Á. L. Castaño. Estrenada en el Teatro Juan Bravo de Segovia abril 2008
Ramón Lazkano, (1968-)	2003	<i>Itaun</i>	acr.y orq.	Ed. Le chant du monde	Estrenada en San Petersburgo en 2003
Germán Díaz (1978-)	2003	<i>Pechotango</i>	acr.y zanf.	Sin datos	Interpretada por el propio compositor y Gorka Hermosa
Gabriel Erkoreka (1969-)	2003	<i>Kin</i>	acr.y vc.	Ed. OUP	Subvencionada por el Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco. Estrenada en el Festival BBK-Músicas actuales, museo Guggenheim (Bilbao) en el 2003
Gorka Hermosa (1976-)	2004	<i>Galliano en Santiago</i>	acr.e inst. mel.	Ed. Nubero	Aparece recogida en el álbum <i>Tangosophy</i> y ha sido interpretada en directo en más de 70 conciertos por diferentes países, así como en medios de comunicación
Alberto Posadas (1967-)	2004	<i>Música callada, soledad sonora</i>	acr.	Inédito	Dedicada a Esteban Algora. Encargo del INAEM
Jesús Torres (1965-)	2004	<i>Concierto para acordeón y orquesta</i>	acr.y orq.	Ed. Tritó	Dedicada a Iñaki Alberdi. Estrenada en el Auditorio Nacional de Madrid en la temporada 2004/2005
José María Sánchez Verdú (1968-)	2004	<i>Arquitecturas del silencio</i>	acr.	Ed. Breitkopf & Härtel	Estrenada en Cagliari en el 2004 y en el Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía en el 2005
Germán Díaz (1978-)	2004	<i>L'enfant perdu</i>	acr., zanf. y cb.	Sin datos	Interpretada por el propio compositor, Gorka Hermosa y Baldo Martínez
Jesús Torres (1965-)	2004	<i>Cadencias</i>	acr.	Ed. Tritó	Obra derivada del Concierto para acordeón
Javier Arias (1964-)	2005	<i>Money Dances</i>	acr.y p.	Ed. de autor	Dedicada a AN-tifon (Ananda Sukarlan y Ángel Luis Castaño). Estrenada en la Fundación Juan March en febrero de 2005
Jesús Rueda (1961-)	2005	<i>11 invenciones para jóvenes acordeonistas</i>	acr.	Ed. Acco-Music	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en la Fundación Juan March en febrero de 2005

COMPOSITOR	AÑO	TÍTULO	FORMACIÓN	EDITORIAL	OBSERVACIONES
David del Puerto (1964-)	2005	<i>Fantasia para acordeón</i>	acr.	Ed. Acco-Music	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en Salle Poirrel de Nancy (Francia) el 19 de septiembre de 2005.
José Manuel López López (1956-)	2005	<i>El arte de la siesta</i>	acr.solista, ens.y elect. en tiempo real	Sin datos	Estrenada en el Festival MANCA Nice en el año 2005 por encargo del CIRM
Jesús Torres (1965-)	2005	<i>Double</i>	ac solo, Fl, Clb, Pno, V, Vc	Ed. Tritó	Versión de cámara del Concierto para Acordeón y orquesta. Dedicada a Iñaki Alberdi. Estrenada en Dublín en 2005
Jesús Torres (1965-)	2006	<i>Cuentos de Andersen</i>	acr.y trío con p.	Ed. Tritó	Encargo de la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco. Estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2006
José Manuel Fernández (1956-)	2006	<i>Toccatà</i>	acr.	Ed. Nubero	Interpretada por Gorka Hermosa
David del Puerto (1964-)	2007	<i>Bestiario Celeste</i>	acr.y elect.	Ed. de autor	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en las II Jornadas de UNAC en Andoain en 2007
Joan Guinjoan (1931-2019)	2007	<i>Sonidos de la tierra</i>	acr.	Ed. Tritó	Estrenada en el año 2008 por Iñaki Alberdi
Carlos Perón (1976-)	2008	<i>Natura Celestis</i>	acr.y vc.	Ed. de autor	Dedicada a Ángel Luis Castaño y David Apellániz. Estrenada en el Festival de Música Contemporánea de Tres Cantos en octubre de 2008
David del Puerto (1964-)	2008	<i>Versos Nocturnos</i>	acr., S. y gui.	Ed. Tritó	Estrenada en el 52 Certamen Nacional de Acordeón en Ourense en Junio de 2010
Consuelo Díez (1958-)	2009	<i>Sad</i>	acr.	Ed. de autor	Estrenada en el León-Festival de Música española en junio de 2009
David del Puerto (1964-)	2009	<i>Carmen replay</i>	acr., guit. y S.	Ed. Tritó	Estrenada en Leganés (Madrid) en mayo de 2010 con la compañía nacional de danza y el trío <i>Rejice!</i>
Alfredo Aracil Ávila (1954-)	2009	<i>Julieta en la cripta</i>	Actriz, trío vocal	Ed. Piles	Estrenada en los Teatros del Canal en Madrid en 2009. Formación: (soprano, contratenor y tenor), 2 cl., tpa, acr., va, vc. y 2 perc.
Alfredo Aracil Ávila (1954-)	2009	<i>2 Delirios sobre Shakespeare</i>	Trío vocal y ens. inst.	Ed. Piles	Estrenada en los Teatros del Canal en Madrid en 2009
Israel López Estelche (1983)	2010	<i>Sekeré</i>	acr.y cl. en Sib	Inédita	Estrenada en el Festival de Música de Segovia en el año 2011. Los intérpretes fueron el Dúo Aguirre y León.
David del Puerto (1964-)	2011	<i>Mistral</i>	acr., gui. y orq.	Ed. Tritó	Dedicada a Ángel Luis Castaño y Miguel Trápaga. Encargo de la SGAE para la ORCAM.
José María Sánchez Verdú (1968-)	2011	<i>Jardín azul</i>	acr.y p.	Sin datos	Estrenada en San Petersburgo en el año 2011
Alfredo Aracil Ávila (1954-)	2012	<i>Sombras de Julieta</i>	acr.	Ed. Delaire	Estrenada en el festival <i>Clásicos en verano</i> en el 2012
Elena Mendoza (1973-)	2012	<i>Relato improbable</i>	acr.y conj. de cám.	Ed. Peters	Estrenada en Salzburg en 2013 por la Österreichisches Ensemble für Neue Musik
Israel López Estelche (1983)	2013	<i>Génesis</i>	acr.	Grabada por The Recording Consort	Estrenada en el Conservatorio Profesional de Música "Cristóbal Halffter" de Ponferrada en el Festival Plectrum. El intérprete fue Alejandro M. Ares para quién también está dedicada.
David del Puerto (1964-)	2013	<i>Segunda fantasía</i>	acr.	Ed. de autor	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada en la Fundación Juan March de Madrid en Marzo de 2014.
David del Puerto (1964-)	2013	<i>Caro Domenico Suite</i>	acr.y gui. eléct.	Ed. Tritó	Encargo del Instituto Italiano di Cultura de Madrid y estrenada por Rejice! en Madrid en el año 2013
César Camarero (1962-)	2014	<i>Entreacto</i>	acr.	Ed. de autor	Dedicada a Ángel Luis Castaño. Estrenada por la Fundación Juan March de Madrid en marzo de 2014
Israel López Estelche (1983)	2015 - 2016	<i>Tlamanali</i>	acr.	Inédita	Estrenada en el Teatro Albéitar de León en el año 2016 por Nikola Tanaskovic para quién también está dedicada. Se trata de un encargo del propio intérprete.
Luis de Pablo (1930-)	2016	<i>Amicitia</i>	acr.y orq.	Sin datos	Estrenada el 8 de marzo de 2018 en el Euskalduna de Bilbao con la Orquesta Sinfónica de Bilbao-Bilboko Orkestra Sinfonikoa (BOS)

## ABREVIATURAS:

<b>acr.:</b> acordeón	<b>gui.:</b> guitarra	<b>clb.:</b> clarinete bajo	<b>perc.:</b> percusión	<b>sax.:</b> saxofón	<b>p.:</b> piano
<b>orq.:</b> orquesta	<b>gui. eléct.:</b> guitarra eléctrica	<b>tpa.:</b> trompa	<b>S.:</b> soprano	<b>sax. alt.:</b> saxofón alto	<b>cl.:</b> clarinete
<b>conj. inst.:</b> conjunto instrumental	<b>zanf.:</b> zanfona	<b>va.:</b> viola	<b>ap. electr.:</b> aparato electrónico	<b>cb.:</b> contrabajo	<b>ens.:</b> ensemble
<b>inst. mel.:</b> instrumento melódico	<b>conj. de cám.:</b> conjunto de cámara	<b>vc.:</b> violonchelo	<b>V.:</b> voz		