



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Composición Musical con Nuevas
Tecnologías

Creación musical: el nacimiento de una historia anhelada.

Trabajo fin de estudio presentado por:	José Manuel Calero Moreno
Tipo de trabajo:	Trabajo Fin de Máster
Director/a:	Alberto Rodríguez Molina
Fecha:	07 de Febrero de 2024

Resumen

La composición musical se erige como una de las labores artesanales más creativas que existen. El compositor del siglo XXI dispone de una infinidad de medios para poder expresarse, desde la tradición oral, pasando por la notación en partitura, hasta las nuevas tecnologías representadas por los programas informáticos más sofisticados para desarrollar un lenguaje musical que derivará en estilos diversos. Cada medio ofrece sus posibilidades, llegando a un fin común, la creación musical.

El proceso artesanal y de búsqueda personal es un viaje que también tiene un despegue o un nacimiento, partiendo desde unos brotes verdes hasta madurar la producción. La voluntad de ofrecer o investigar sobre la variedad del lenguaje y sonoridades determinará la exploración de nuevas áreas para el artista, por mucho que estén o no asentadas en la sociedad, son sensibles en cualquier camino de esta índole, y que determinará el siguiente paso de crecimiento continuo.

Este trabajo está basado en el análisis de siete piezas compuestas por José Manuel Calero Moreno en 2023 durante el “Máster Universitario en Composición Musical con Nuevas Tecnologías” de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) con el propósito de comprender el proceso creativo personal del autor en formatos musicales diversos: Instrumental, Audiovisual y Electroacústica.

Palabras clave: Composición musical, artesanal, creativo, JoséManuelCaleroMoreno.

Abstract

Musical composition stands out as one of the most creative artisanal endeavors that exist. The twenty-first century composer has an array of means to express themselves, ranging from oral tradition, through musical notation, to cutting-edge technologies represented by sophisticated computer programs for developing a musical language that will lead to diverse styles. Each of these means offers its possibilities, reaching a common goal: musical creation.

The artisanal and personal quest process is a journey that also has a takeoff or birth, starting from baby steps to maturing production. The willingness to offer or explore the variety of language and sonorities will determine the exploration of new areas for the artista, whether or not they are established in society. They are sensitive on any path of this nature and will determine the next step in continuous growth.

This work is based on the análisis of seven pieces composed by José Manuel Calero Moreno in 2023 during the “Master’s Degree in Musical Composition with New Technologies” at the International University of La Rioja (UNIR), with the purpose of understanding the author’s personal creative process in various musical formats: Instrumental, Audiovisual and Electroacoustic.

Keywords: Musical composition, artisanal, creative, JoséManuelCaleroMoreno.

Índice

1. Introducción.....	8
1.1. Justificación de las obras escogidas.....	9
1.2. Objeto del trabajo y Autovaloración de las obras presentadas.	10
1.3. Objetivos del TFM.....	10
1.3.1. Objetivos Generales.	11
1.3.2. Objetivos Específicos.....	11
2. Marco teórico.....	12
2.1. Revisión de fuentes bibliográficas y obras y tratados musicales.	12
2.2. Explicación y documentación del proceso analítico utilizado.	12
3. Marco metodológico (materiales y métodos).....	14
3.1. Análisis y defensa: “The Luzhin Defence”.....	14
3.1.1. Proceso creativo. Influencias y citas.....	15
3.1.2. Aspectos tímbricos y de textura.....	16
3.1.3. Aspectos formales y estructurales.	18
3.1.4. Aspectos paramétricos.....	19
3.1.5. Aspectos performativos.	19
3.2. Análisis y defensa: “Balada del Planeta Moribundo”	19
3.2.1. Proceso creativo. Influencias y citas.....	20
3.2.2. Aspectos tímbricos y de textura.....	21
3.2.3. Aspectos formales y estructurales.	21
3.2.4. Aspectos paramétricos.....	22
3.2.5. Aspectos performativos.	22
3.3. Análisis y defensa: “Escenas Campesinas”	23
3.3.1. Proceso creativo. Influencias y citas.....	23
3.3.2. Aspectos tímbricos y de textura.....	23
3.3.3. Aspectos formales y estructurales.	24
3.3.4. Aspectos paramétricos.....	24
3.3.5. Aspectos performativos.	25

3.4.	Análisis y defensa: “El Sur”	26
3.4.1.	Proceso creativo. Influencias y citas.....	26
3.4.2.	Aspectos tímbricos y de textura.....	28
3.4.3.	Aspectos formales y estructurales.....	29
3.4.4.	Aspectos paramétricos.....	30
3.4.5.	Aspectos performativos.....	31
3.5.	Análisis y defensa: “Abyssub-M”	31
3.5.1.	Proceso creativo. Influencias y citas.....	32
3.5.2.	Aspectos tímbricos y de textura.....	33
3.5.3.	Aspectos formales y estructurales.....	35
3.5.4.	Aspectos paramétricos.....	36
3.5.5.	Aspectos performativos.....	37
3.6.	Análisis y defensa: “Adventvs”	37
3.6.1.	Proceso creativo. Influencias y citas.....	37
3.6.2.	Aspectos tímbricos y de textura.....	38
3.6.3.	Aspectos formales y estructurales.....	38
3.6.4.	Aspectos paramétricos.....	39
3.6.5.	Aspectos performativos.....	40
3.7.	Análisis y defensa: “La Era de los Dioses”	40
3.7.1.	Proceso creativo. Influencias y citas.....	40
3.7.2.	Aspectos tímbricos y de textura.....	41
3.7.3.	Aspectos formales y estructurales.....	43
3.7.4.	Aspectos paramétricos.....	44
3.7.5.	Aspectos performativos.....	44
4.	Conclusiones	45
5.	Limitaciones y prospectiva	46
5.1.	Limitaciones.....	46
5.2.	Prospectiva.....	46
6.	Referencias Bibliográficas	47
7.	Anexos	48
7.1.	Anexo 1.....	48
7.2.	Anexo 2.....	48

Índice de figuras

Figura 1. Simulación del glissando infinito para generar tensión. Elaboración propia.	15
Figura 2. Fragmentos iniciales sobre temas, timbres y texturas de Alexander, Natalia y los recuerdos, respectivamente. Elaboración propia.	17
Figura 3. Métrica del motivo del tema principal de “Balada del Planeta Moribundo”. Elaboración propia.	20
Figura 4. Acompañamientos de Schubert (piano) y del Tema A’ de “Escenas Campesinas”, respectivamente. Elaboración propia.....	23
Figura 5. Modulación de Beethoven (oboe y fagot) y modulación de “Escenas Campesinas” (piano), respectivamente. Elaboración propia.....	25
Figura 6. Proyecto completo de “El Sur” en Reaper con pistas, automatizaciones, click, marcadores y reproductor de vídeo. Elaboración propia.	27
Figura 7. Leitmotiv de Estrella (flauta), Agustín (violonchelo) y Tema misterioso de las escaleras, respectivamente. Elaboración propia.....	28
Figura 8. Portada de “Abyssub-M”. Elaboración propia.	32
Figura 9. Samples y Librerías de “Abyss-sub-M”, pistas 4, 5 y 6. Elaboración propia.....	34
Figura 10. “BusCompressor2” y “Chandler”. Elaboración propia.	34
Figura 11. “FabFilter Pro-Q3” y “ChanelStrip2”. Elaboración propia.....	35
Figura 12. Proyecto “Abyssub-M” elaborado en Cubase 12 Pro. Elaboración propia.....	35
Figura 13. Líneas de acompañamiento motrices de A (piano) y B (violín), respectivamente. Elaboración propia.	38
Figura 14. Comparativa evolutiva textural entre el primer movimiento (homofónico) y el quinto (polifonía contrapuntística libre), respectivamente. Elaboración propia.	42
Figura 15. Efectos: superbball al tam-tam, pasos y soplar al tubo, grito; respectivamente. Elaboración propia.	42

Índice de tablas

Tabla 1. Estructura formal de “ <i>The Luzhin Defence</i> ”	18
Tabla 2. Estructura formal de “Balada del Planeta Moribundo”	21
Tabla 3. Aspectos paramétricos de “Balada del Planeta Moribundo”	22
Tabla 4. Estructura formal de “Escenas Campesinas”	24
Tabla 5. Aspectos paramétricos de “Escenas Campesinas”	25
Tabla 6. Estructura formal de “El Sur”	29
Tabla 7. Estructura formal de “ <i>Abyssub-M</i> ”	36
Tabla 8. Estructura formal de “Adventvs”	38
Tabla 9. Aspectos paramétricos de “Adventvs”	39
Tabla 10. Estructura formal de “La Era de los Dioses”	43
Tabla 11. Aspectos paramétricos de “La Era de los Dioses”	44

1. Introducción.

El presente Trabajo Fin de Máster (TFM) tiene como propósito el análisis de siete obras de José Manuel Calero Moreno elaboradas en 2023 durante el Máster de Composición Musical con Nuevas Tecnologías de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), y con la idea de conseguir un plano general sobre las características del sistema compositivo “primero” del autor. El formato creativo es diverso debido a los diferentes enfoques tan pragmáticos como actuales e innovadores que ofrece este Máster, como son la Música Instrumental, la Audiovisual y la Electroacústica.

El autor no tiene obras previas originales previas a 2023 (sí muchos arreglos para diferentes agrupaciones), ya que mostraba gran “respeto” por este arte, y cierto pavor a los posibles resultados, y a la vez una inquietud ardiente de poder desarrollar el arte de la composición musical. Gracias a estos estudios de Máster, por presentarle muchos recursos como por imposición académica, el autor reconoce la ruptura con esta zona de confort. Es por esto que desde este momento surge el nacimiento de una historia anhelada.

“Caminante, no hay camino. Se hace camino al andar”¹.

La música programática, las sonoridades personales adquiridas y las referencias e influencias de otros compositores admirados por el autor a estudio son el germen de su música, con el cual y desde el cual el autor parte con el objetivo de la búsqueda de un lenguaje compositivo propio, y que irá madurando en tanto en cuanto el autor tome mayor experiencia, sin perder una orientación dinámica basada en la evolución natural, junto con otros aspectos como la innovación, lo experimental y la formación constante.

Este estudio performativo se divide en dos secciones. La primera adoptará un enfoque teórico, abordando la justificación, análisis y explicación de las obras escogidas, recopilando las técnicas y procedimientos compositivos utilizados. La segunda será de naturaleza práctica y constará de aproximadamente veinte minutos de música creada por el autor, proporcionando así la información necesaria para una comprensión completa de las piezas.

¹ Machado, A. (1903). *Caminante no hay camino*. En *Soledades*.

1.1. Justificación de las obras escogidas.

Las obras seleccionadas para este TFM fueron elegidas estratégicamente. Proviene de composiciones creadas durante el Máster en las asignaturas de Proyectos de Composición Instrumental, Audiovisual y Electroacústica. Esta elección se realizó con el objetivo de proporcionar ejemplos representativos de distintos formatos y agrupaciones musicales.

En cuanto a las fuentes de inspiración y referentes del autor destacan, *grosso modo* las siguientes influencias:

- Música Instrumental: del Barroco tardío, la obra de Bach; la música sinfónica del Romanticismo y Post-Romanticismo, con compositores como Beethoven, Dvořák, Holst y Vaughan Williams; el Impresionismo, con los preludios para piano de Debussy; y el Stravinsky de sus tres ballets y obras de vanguardia.
- Música Audiovisual: Bandas Sonoras de Hans Zimmer, John Williams y Danny Elfman.
- Música Electroacústica: no existían referentes en este campo.

Cabe mencionar que, debido a su formación principal en y desde las Bandas de Música, este repertorio también ha ejercido una influencia significativa en el autor. Inspiraciones actuales son las obras de David Rivas Domínguez y Óscar Navarro González, entre otros.

El estudio se realizará de forma cronológica, para poder generar, mediante el análisis, el proceso natural seguido por el compositor, exceptuando que dejaremos para el final en análisis de la obra orquestal de mayor envergadura. Así, se propone el siguiente orden, atendiendo al género y asignatura, junto con la duración, en la que fue desarrollada cada una:

- “The Luzhin Defence” (Fragmento audiovisual de ficción) – Herramientas para la composición audiovisual, electroacústica y la sonología – 4’ 04”.
- “Balada del Planeta Moribundo” (Canción para piano y tenor) – Proyectos de composición instrumental – 2’ 38”.
- “Escenas Campesinas” (Pieza para sexteto) – Proyectos de composición instrumental – 2’ 51”.
- “El Sur” (Fragmento audiovisual de ficción) – Proyectos de composición audiovisual – 5’ 10”.
- “Abyssub-M” (Obra electroacústica para soporte fijo) – Proyectos de composición electroacústica – 3’ 31”.

- “Adventvs” (Pieza para quinteto de cuerdas con piano) – Proyectos de composición instrumental – 1’ 38”.
- “La Era de los Dioses” (Poema sinfónico para orquesta sinfónica) – Proyectos de composición instrumental – 4’ 24”.

La duración de las obras a estudio comprende 24’ 16”.

El análisis se enfocará desde un punto de vista académico, tratando todos los elementos musicales, musivisuales, técnicos, creativos, organizativos, etc. Esto será así por dos razones: la formación académica occidental del autor, y las instrucciones de análisis del presente trabajo de fin de máster. Así, se mostrará una visión amplia para poder conseguir los objetivos que se plantean para este trabajo performativo.

1.2. Objeto del trabajo y Autovaloración de las obras presentadas.

Las obras que se abordan en este estudio, exhiben un sistema personal de composición basado en las influencias anteriormente mencionadas, por lo que no pueden ser catalogadas dentro de ninguna corriente estilística establecida, sino como una mezcla de muchas, siendo adaptadas al proceso técnico compositivo del autor.

Bajo la premisa que resulta complicado o imposible forjar un estilo compositivo completamente original desde el momento de inicio de la praxis compositiva, el modelo referencial es el más lógico y coherente para arrancar como artesanos de los sonidos (y los silencios). Esta semilla brotará, crecerá y madurará, buscando el símil de la cultivación.

1.3. Objetivos del TFM.

El objetivo central de este trabajo performativo radica en el análisis de siete obras, con el propósito de analizar las técnicas de composición empleadas por el autor.

Estas técnicas son resultado de un cúmulo de factores, como son su personalidad, sus gustos y experiencias musicales, su contexto cultural, geográfico y social, la influencia ejercida por sus maestros y referentes, su bagaje musical visto desde el punto de vista de sus estudios y su desarrollo profesional.

A través de estas piezas, el autor persigue la creación y maduración de un estilo compositivo propio, profundizando en un estilo característico, además de reforzar la trayectoria desarrollada hasta este punto como músico (intérprete de percusión), director de diferentes agrupaciones, docente, y a partir de aquí como compositor y productor musical.

A continuación, se mencionan los objetivos generales y específicos.

1.3.1. Objetivos Generales.

1. Generar producciones creativas en las que se demuestre la adquisición paulatina de las complejidades del hecho musical, el dominio técnico y el conocimiento práctico de los elementos constitutivos de los diferentes estilos.

2. Demostrar el dominio del proceso y asimilación de los conceptos propios de la especialidad a través de una estética y lenguaje compositivo propio.

1.3.2. Objetivos Específicos.

1. Conocer las características técnicas e “idiomáticas” de los diferentes instrumentos que integran la orquesta sinfónica y sus posibilidades de combinación en plantillas de formato reducido (cuerda, viento, percusión, etc.), así como plantillas de gran formato.

2. Conocer y analizar las funciones de la música en los diferentes formatos y géneros audiovisuales: cine (ficción y documental), televisión, publicidad, videojuegos, videoarte, etc., así como sus implicaciones dramáticas y su interacción con el resto de elementos del formato audiovisual (montaje, movimientos de cámara, fotografía, diálogos y voz en off, efectos de sonido, disparadores en videojuegos, etc.).

3. Conocer y manejar a nivel básico el software y hardware más relacionado con la música electroacústica y la edición de Audio.

4. Conocer y manejar con soltura las distintas herramientas de software y hardware más comúnmente utilizadas en la tecnología musical, principalmente editores de partituras y secuenciadores.

5. Resolver los problemas y adaptarse a las circunstancias de manera eficiente, priorizando el resultado sonoro.

6. Emplear correctamente los recursos y herramientas estudiados en el Máster.

2. Marco teórico.

Resulta imposible clasificar todas las obras en una corriente de composición única. Por esta razón, se llevará a cabo un análisis individual de cada una de ellas para identificar los aspectos que nos acerquen a la técnica compositiva más destacada en cada caso.

En la composición de las obras, se parte de manera fundamental del entorno académico, al mismo tiempo que se incorpora la contribución personal y natural al proceso de creación. La base de las composiciones se encuentra en la exploración de un lenguaje compositivo individual.

A pesar de esto y como mencionábamos anteriormente, y con el objetivo de partir bajo el referente de los gustos estético-musicales predilectos del autor, las obras tienen la influencia de algunos de los más destacados compositores clásicos y contemporáneos según este, quienes establecen los fundamentos de un sonido particular de un género, estilo y/o movimiento histórico. De este modo, se pueden observar influencias de: Debussy, Dvořák, Hans Zimmer, David Rivas Domínguez, etc. No se está sugiriendo el imitar a los compositores mencionados previamente, sino que contribuyen al desarrollo de un lenguaje compositivo propio con la intención de evolucionarlo.

2.1. Revisión de fuentes bibliográficas y obras y tratados musicales.

Las referencias bibliográficas y composiciones musicales empleadas para este estudio proceden del temario de las asignaturas; libros, obras y vídeos recomendados; y piezas compuestas expresamente para las diferentes actividades del Máster de Composición.

Dado que se trata de un TFM performativo, el fundamento de la etapa creativa y de análisis de las diferentes creaciones musicales que en este estudio se recogen en la Programación Didáctica del Máster.

2.2. Explicación y documentación del proceso analítico utilizado.

Aunque las obras a analizar pertenecen a diferentes géneros musicales, se seguirá un mismo enfoque analítico, desde el punto de vista organizativo. A pesar de esto, se llevará a

cabo un análisis individualizado en el que se especificará la estructura compositiva empleada según las características más destacadas.

La metodología utilizada para el análisis de las obras del ámbito instrumental se sustenta en elementos como: aspectos melódicos, armónicos, rítmicos, tímbricos, formales, estructurales, texturas, etc. Para el análisis de las composiciones dentro del ámbito audiovisual y electroacústico se aplicarán técnicas y métodos específicos de este género, además de los instrumentales, basados en los conocimientos musivisuales adquiridos en este Máster.

El objetivo final de las obras estará supeditado a los conceptos de música programática, las sonoridades y el timbre, y sobre todo emocionar y hacer sentir al oyente.

3. Marco metodológico (materiales y métodos).

Pasamos a realizar el análisis de las creaciones presentadas a través de un análisis detallado que se adecúa a las necesidades específicas de cada obra a nivel individual. Este análisis se fundamentará desde un enfoque preestablecido, así como también en un sistema propio, alineado con las técnicas compositivas empleadas, con el objetivo de aproximarse hacia una explicación lo más clara posible sobre el método compositivo utilizado en cada obra.

Todas las obras fueron compuestas por el autor durante su formación en el “Máster de Composición Musical con Nuevas Tecnologías” de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), y serán analizadas cronológicamente.

3.1. Análisis y defensa: “The Luzhin Defence”.

La presente obra supone la primera composición original del autor, realizada como trabajo de composición audiovisual para la asignatura de “Herramientas para la composición audiovisual, electroacústica y la sonología” e impartida por el profesor Eneko Vadillo Pérez; y finalizada el 17 de abril de 2023.

Las imágenes se corresponden con un fragmento de 4’ 04” minutos extraídos del film “The Luzhin Defence”².

Al tratarse de una música compuesta expresamente para medios audiovisuales debe adaptarse a unos códigos y funciones musivisuales, en este caso siguiendo el estudio propuesto por el método de análisis y composición audiovisual de Alejandro Román³. En líneas generales, se trata de música extradiegética, además de narrativa (dramática) ya que acompaña una secuencia cinematográfica de ficción y, al mismo tiempo, es empática al potenciar los rasgos psicológicos de las imágenes.

² Gorris, M. (Directora). (2000). *The Luzhin Defence* [Película]. Renaissance Films; Clear Blue Sky Productions; France 2 Cinema; ICE3; CRG International; Lantia Cinema & Audiovisivi; Magic Media.

³ Román, A. (2017). *Análisis Musivisual: Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Madrid, España. Editorial Visión Libros.

3.1.1. Proceso creativo. Influencias y citas.

El compositor que ha influido para la recreación de época en esta composición ha sido el estilo que desarrolló Hans Zimmer en los años 2000 en cuanto a la generación de texturas, sonoridades (timbres) y lenguaje (orquestración), ejemplo de esto son las bandas sonoras de: “Gladiator” (2000), “Spirit: el corcel indomable” (2002), y la saga de “Piratas del Caribe” (2006-2011) cuyo germen está desarrollado de la primera película compuesta en 2003 por Klaus Badelt. Es interesante mencionar la influencia de “Interstellar” (2014) debido al uso de un recurso electroacústico recurrente en la película, y orquestada, en este caso, con acordes ascendentes al piano y glissandos en las cuerdas (compases 95-100), para generar tensión. Este, a su vez, está influido por el efecto sonoro del “glissando infinito” que fue usado por primera vez por Jean Claude Risset⁴ en su obra “Mutations” (1969).

Figura 1. Simulación del glissando infinito para generar tensión. Elaboración propia.

El proceso compositivo seguido para todas las producciones audiovisuales siempre estará supeditado a las imágenes, cuyo aspecto primero más importante a trabajar estará relacionado con la sincronización y el mensaje visual y de significado. Antes de explicar el proceso compositivo es importante mencionar que las indicaciones y enseñanzas prácticas del profesor Eneko Vadillo en sus clases de Máster, ha supuesto un proceso externo que ha condicionado el proceso creativo, ya que el autor no había usado antes un secuenciador o DAW, ni el editor de partituras usando los conceptos derivados de lo audiovisual, como los

⁴ Pionero en Europa en la composición algorítmica (mediante ordenador).

puntos de sincronía, reproducción de vídeo, etc. en el editor de partituras. Esto supone el primer paso para poder estructurar y crear la música. El secuenciador usado para la sincronía mediante marcadores es Reaper, proyecto exportado a archivo midi y abierto en el editor de partituras Sibelius Ultimate para la composición musical en sí. Los sonidos resultantes usados los genera el software *Note Performer 4*, con los que se extrae el audio para su posterior sincronización con las imágenes.

3.1.2. Aspectos tímbricos y de textura.

La instrumentación usada viene determinada por la actividad, siendo esta la siguiente: flauta, oboe, clarinete (si b), piano, violines I y II, viola, violonchelo y contrabajo. La mayoría de estos instrumentos son capaces de desarrollar diferentes roles, por lo que podemos obtener gran versatilidad musical de ellos.

En esta composición, la música pretende transmitir las emociones de los personajes además de funciones físicas (por ejemplo, la función cinemática, para subrayar la acción física (*underscoring*) a través de la escala descendente cuando la novia baja las escaleras, o el silencio cuando Alexander se lanza por la ventana), a través de una textura de melodía acompañada durante las diferentes partes del metraje facilitado. Destacan, *grosso modo*, las funciones de bajo mediante contrabajo y piano; acompañamiento armónico medio de violonchelo y viola y clarinete, teniendo estos a veces función polifónica contrapuntística; y dejando la melodía para flauta, oboe y los violines.

Desde el punto de vista tímbrico, las cuerdas están relacionadas con Alexander Luzhin, mientras que los vientos le pertenecen a Natalia Katkov.

La música de "The Luzhin Defence" es temática descriptiva, con diferentes desarrollos temáticos. En orden de aparición tenemos el tema de Alexander Luzhin, basado en un compás de 5/8 (3+2 la primera vez, la segunda 2+3, dada su estructura en arco), un compás irregular amalgamado que se ofrece para mostrarla inestabilidad emocional de Alexander, y que ejemplificará su destino; con tempo de negra a 120 pulsaciones/minuto, aunque es más preciso decir para este compás que la corchea tiene una velocidad de 240 pulsaciones/minuto; además con el ostinato de viola y violonchelo en semicorcheas realizando este movimiento arpegiado característico de Hans Zimmer. El siguiente tema pertenece a Natalia Katkov (la novia), generado sobre un compás de 3/4 a un tempo medio de 85 negras por minuto, con

una orquestación donde la flauta lleva el peso melódico. El tercer tema está relacionado a los recuerdos de infancia de Alexander, con un compás de 4/4 a velocidad media de 79 pulsaciones/minuto la figura negra (al final con pulso de 66), con una progresión de acordes al piano, como instrumento central del tema, de: I-VI-VII-V, también muy característico de la música de Hans Zimmer. El cuarto tema se trata del tema final (ambiental) donde se ha suicidado nuestro protagonista, y consiste en un ostinato al contrabajo simulando el latir del corazón de Natalia, seguido de una secuencia rítmica de tresillos de negra descendentes pasando por toda la plantilla, generando inquietud y desasosiego en el espectador. Este tipo de coda es muy usada por el autor cuyo trabajo se encuentra en estudio, formando parte de un lenguaje propio característico.

The image displays a musical score for an orchestral piece. It is divided into three distinct sections. The first section, at the top, features the Violin I and II parts, Viola, and Cello. The Violin I part begins with a melodic line marked 'mp' (mezzo-piano). The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'p' (piano). The Viola and Cello parts provide a steady eighth-note accompaniment. The second section, in the middle, features the Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat. The Flute part has a melodic line marked 'mp'. The Oboe and Clarinet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'p'. The third section, at the bottom, is for the Piano. It features a complex rhythmic pattern of eighth notes, marked 'p'. A small box above the Flute part contains the following information: '00:00:21:04', '18.4', '2HP Aparece la novia', and '86.955139'. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as 'mp' and 'p'.

Figura 2. Fragmentos iniciales sobre temas, timbres y texturas de Alexander, Natalia y los recuerdos, respectivamente. Elaboración propia.

La orquestación todavía, en esta primera obra del autor, es parca en recursos y técnicas extendidas.

La música intensifica, sobre todo, las funciones psicológicas de la narrativa, sumergiendo al espectador en una angustia y ansiedad (Alexander), además de empatía y esperanza (Natalia).

El sonido resultante, como decíamos previamente, se obtiene gracias a la librería de sonidos específica para editores de partituras (Sibelius, Finale, Dorico, etc.) *Note Performer 4*, en cuyo caso no existe procesamiento del sonido con ningún secuenciador.

3.1.3. Aspectos formales y estructurales.

Los elementos musicales como la forma y el ritmo, entre otros, están condicionados dentro de un margen creativo inspirado en lo visual. Se distinguen tres grandes secciones establecidas por la narrativa del fragmento, y determinada por el tratamiento de los puntos de sincronía, basados en los temas anteriormente descritos, dando así sincronización dura y blanda. Estas secciones pueden mostrarse de diferentes formas e incluso repetirse.

Las imágenes comienzan desde un inicio con acción, con Alexander Luzhin buscando una pieza de ajedrez, y acaba con el cierre de créditos. La estructura formal queda representada de la siguiente manera:

Tabla 1. Estructura formal de “The Luzhin Defence”

LUZHIN (A)	NOVIA 1 (B)	RECUERDO 1 (C)	NOVIA 2 (B)	RECUERDO 2 (C)	LUZHIN 2 + SUICIDIO (A') + (Gliss. Inf.)	RECUERDO 3 (PUENTE)	DESOLACIÓN (D)	NOVIA VE CADÁVER (CODA)
Jardín	Casa Novia	Habitación	Mansión	Enredadera	Habitación + Ventana	Atracción	Habitación	Habitación
cc. 1-17	cc. 18-25	cc. 26-36	cc. 27-58	cc. 59-62	cc. 63-94/95-100	cc- 101-104	cc- 104-113	cc- 114-120
00:00- 00:21	00:22- 00:38	00:39- 01:10	01:11- 01:58	01:59- 02:09	02:10-02:49/ 02:50-02:59	03:00- 03:09	03:10- 03:43	03:44- 04:05

Elaboración propia

En la tabla se representa el nombre de la estructura y su función estructural, seguido en paréntesis del motivo del cual se extrae o pertenece. En segunda línea tenemos el lugar principal donde se desarrolla esta parte. Y le siguen los compases y el minutaje entre los cuales se alberga. En cuanto a la nomenclatura de las secciones, se considera bien el nombre original del punto de sincronía en la partitura, así como resumir al alma del momento en cuestión.

La estructura, como vemos en la tabla, tiene forma en arco⁵ (considerando la sección recuerdo 2 como nexo). Además, se incluyen tres subsecciones al momento final, dos de ellas con material nuevo. De ahí que la tabla esté separada ligeramente para diferenciar la forma.

Por último, mencionar que, al tratarse de un formato audiovisual con música en partitura, estamos ante una composición sin margen a la improvisación, además marcado por un tempo estricto mediante la claqueta, dando así lugar el fenómeno de la síncreis.

⁵ Pierre Boulez la llamaba “forma en campana” – A-B-C-B-A.

3.1.4. Aspectos paramétricos.

Relativo a estos aspectos, es fundamental comprender que los cambios frecuentes de tempo, compás, ritmo, agógica y dinámica, etc., son necesarios para la correcta sincronía.

La tonalidad de la obra es do menor, y su armonía es funcional y no funcional, destacando los acordes de: I, III, IV, V, VI y VII.

Los compases usados son 5/8 como elemento inestable y de ruptura mental de Alexander; así como el 3/4 y 4/4 de subdivisión binaria.

Debido a la concepción generadora a través del DAW, aunque los compases se establecieron premeditadamente, la colocación de los marcadores estructurales, hacen que no haya precisión exacta en los tempos, aun así, hay un margen de +/- 2 pulsaciones/minuto. Así, la agógica de Alexander es Allegro (con indicación metronómica de corchea a 240), para Natalia es Moderato (a 85 negras/minuto), para los recuerdos Andante Moderato (la negra a 79), el tema final Adagio (negra a 66), y la coda que supone un final *morendo* escrito.

Aunque la tarea venía establecida sin sonidos de Foley y diálogos, es muy importante tener en cuenta estos elementos para no solapar las frecuencias vocales, además de los efectos que ayudan a la narrativa. Es por ello que en los medios audiovisuales la gama de matices es amplia, que ayuden al entendimiento de las imágenes.

3.1.5. Aspectos performativos.

En los medios audiovisuales, la música está condicionada por las imágenes, por lo que los elementos interpretativos se limitan a la grabación de la banda sonora, salvo excepciones.

La música realza las imágenes y les otorga significado, aunque lo visual predomina sobre lo sonoro, pudiendo el oyente pasar por alto algunos elementos musicales enmascarados por lo visual.

3.2. Análisis y defensa: “Balada del Planeta Moribundo”.

“Balada del Planeta Moribundo” supone la primera y única composición vocal del autor hasta el momento. Vio la luz el 25 de septiembre de 2023, conformando la primera actividad de la asignatura impartida por la profesora Zulema de la Cruz “Proyectos de composición instrumental” cuya tarea era componer una pieza para voz y piano de entre dos y tres minutos.

La obra comprende una duración de 2' 38'' minutos.

Tanto música como letra tienen la autoría del propio autor de este estudio, cuyo poema, dedicado a nuestro querido y maltratado planeta, es el siguiente:

BALADA DEL PLANETA MORIBUNDO

Esfera errante por el cosmos,
tan llena de agua y tan seca,
tan verde, tan yerma.

Te cubren vientos y humos,
excelsa y maltratada.
Así agotada
como abandonada.

Esfera errante por el cosmos,
tan llena de agua y tan seca,
tan verde, tan yerma.

3.2.1. Proceso creativo. Influencias y citas.

Tras la elaboración del texto, es turno de su análisis con el fin de extraer ciertos elementos organizativos: métrica, estructura, acentuación, etc. Para continuar con la búsqueda de información hacia una aplicación práctica sobre el tratamiento de la voz con texto y la voz como instrumento⁶.



Figura 3. Métrica del motivo del tema principal de "Balada del Planeta Moribundo".

Elaboración propia.

Establecida la temática textual, el autor trata de ser consecuente con el significado total a la hora de la composición musical, por lo que toma influencia del Impresionismo y de los preludios para piano de Claude Debussy, para otorgar pinceladas sonoras con ambientación ambigua, desesperante y turbia.

Para la composición se ha trabajado con el editor de partituras Sibelius Ultimate, y con la librería de sonidos *Note Performer 4*.

⁶ De la Cruz, Z. (2018). *Tema 1: Composición Instrumental I*. Universidad Internacional de La Rioja – UNIR.

3.2.2. Aspectos tímbricos y de textura.

La elección de la voz de tenor se produce por ser la clasificación de la voz del autor, por reflejar muy bien la sonoridad y temática de la canción, además por ser una voz potente y versátil.

La textura de melodía acompañada es la más adecuada para este tipo de plantilla, ya que el piano crea una base sonora ideal para el desarrollo de la voz.

3.2.3. Aspectos formales y estructurales.

Debido a la estructura de la letra, podemos observar que estamos ante una obra con tres partes. Es por esto que podemos otorgarle la forma de lied de forma ternaria, donde la primera parte y la tercera se repiten. Musicalmente estas partes, aunque idénticas, están orquestadas de forma diferente. La estructura formal queda de la siguiente manera:

Tabla 2. Estructura formal de “Balada del Planeta Moribundo”

A	B	A'
Esfera errante por el cosmos, tan llena de agua y tan seca, tan verde, tan yerma.	Te cubren vientos y humos, excelsa y maltratada. Así agotada como abandonada.	Esfera errante por el cosmos, tan llena de agua y tan seca, tan verde, tan yerma.
cc. 1-13 00:00-00:50	cc. 14-22 00:51-01:26	cc. 23-39 01:27-02:38

Elaboración propia

En la tabla se observa la forma ternaria de lied con otros elementos estructurales. En orden hacia abajo diferenciamos: tema, versos, compases y minutos que ocupa cada sección.

Adicional a esto, es importante mencionar que todas las secciones disponen de una pequeña introducción a la voz. En el tema A actúa como introducción (cuatro compases), en B como nexos (dos compases), y en A' como puente (puente). Esta última tiene un material nuevo al final a piano solo que ejerce de coda. Este tipo de coda es muy recurrente en el autor, como conformación de un lenguaje característico, y que iremos viendo a través de este estudio. Esta coda consta de un descenso en altura e intensidad, resumida a grandes rasgos.

Para esta composición no se tiene en cuenta ningún tipo de improvisación.

3.2.4. Aspectos paramétricos.

La indicación de compás usada es 4/4, y aparece un 2/4 para espaciar el enlace entre de A' hacia la coda.

Aunque aparecen en la armadura dos sostenidos, siendo si menor, este tipo de música ofrece una gama de atonalismo reseñable, aunque por momentos ubique un centro tonal. Este desarrollo armónico ofrece una atmósfera etérea.

Para la orquestación se han usado patrones recurrentes mientras que el bajo desciende o crea una segunda voz por momentos contrapuntística de pregunta-respuesta (tema A) u oscila en torno a un pequeño ascenso (tema B).

El ritmo melódico está marcado por las figuras de blanca, negras y corcheas, cuyas frases empiezan siempre en anacrusa. El ritmo armónico dispone de la misma variedad que el melódico.

Observemos de forma esquemática los elementos paramétricos de la obra:

Tabla 3. Aspectos paramétricos de “Balada del Planeta Moribundo”

A	B	A'
4/4	4/4	4/4
Adagio ♩=61	Adagio ♩=61	Adagio ♩=61
Mezzoforte <i>mf</i>	Piano <i>p</i>	Forte <i>mf</i> Y Fortísimo <i>ff</i>
	Ritardando	Molto rit. + A tempo + dim.

Elaboración propia

En la tabla se expone, de arriba abajo, los temas del lied junto a su: compás, agógica (tempo y su indicación metronómica), y las dinámicas principales. Para las secciones B y A' aparecen otras indicaciones agógicas en última posición.

3.2.5. Aspectos performativos.

La obra tiene como finalidad performativa formar parte de una audición, pero puede ser escuchada en formato audio.

3.3. Análisis y defensa: “Escenas Campesinas”.

La presente obra fue finalizada el 16 de octubre de 2023, siendo la segunda actividad de “Proyectos de composición instrumental”, con Estrella Zulema de la Cruz Castillejo como docente, para grupo instrumental de cámara (sexteto) con una duración de entre 2-3 minutos.

La obra tiene una duración de 2' 51" minutos.

3.3.1. Proceso creativo. Influencias y citas.

La temática de esta obra pretende ser un homenaje a los pueblos rurales cuya economía principal es la agricultura, la ganadería, etc. Es decir, el campo. Pero tratado desde una visión romántica del concepto, al estilo bucólico y pastoral, con claras referencias al sinfonismo de Ludwig van Beethoven y Antonin Dvořák.

El software de edición de partituras y de sonidos usados para componer han sido Sibelius Ultimate y *Note Performer 4*, respectivamente.

3.3.2. Aspectos tímbricos y de textura.

La instrumentación es un sexteto conformado por: flauta, clarinete en si b, trompa en fa, violín, violonchelo y piano. Esta plantilla ofrece mucha versatilidad, cubriendo ampliamente las posibilidades tímbricas, de registro y funciones musicales.

Cabe destacar algunos elementos interesantes estandarizados: flauta y clarinete, junto con la voz superior del piano hacen la melodía con segundas voces; la trompa y la voz intermedia del piano hacen figuraciones sincopadas; el motivo del violín (luego ejecutado también por el violoncelo) a negras del compás 8, y que supone una inflexión del discurso, es muy típico de la sonoridad de Dvořák; el acompañamiento del piano y violonchelo del compás 24 en adelante tiene influjo del Andante con moto del Trío Opus 100 de Schubert; el final (últimos cuatro compases) supone un elemento característico del autor, con ese descenso tímbrico y dinámico.



Figura 4. Acompañamientos de Schubert (piano) y del Tema A' de “Escenas Campesinas”, respectivamente. Elaboración propia.

Para la textura, al igual que las obras con los estilos mencionados de los compositores referentes para esta obra, es de melodía acompañada.

3.3.3. Aspectos formales y estructurales.

La forma asociada a la estructura se puede considerar como forma sonata: Exposición-Desarrollo-Reexposición. La exposición y reexposición pueden considerarse también como introducción y coda, realizadas de forma literal; y el desarrollo está realizado con dos temas. Las partes extremas comparándose con la central son contrastantes en tempo, tonalidad y carácter. La estructura formal se establece de la siguiente forma:

Tabla 4. Estructura formal de “Escenas Campesinas”

EXPOSICIÓN	DESARROLLO				REEXPOSICIÓN
	TEMA A		Nexo	TEMA B	
Introducción	A	A'	cc. 34-35	cc. 36-44	Coda
cc. 1-13	cc. 14-23	cc. 24-33			cc. 45-55
00:00-00:41	cc. 14-33 00:42-01:36		01:37-01:42	01:43-02:08	02:09-02:51

Elaboración propia

En la tabla se representa el nombre de las partes o separación formal de sonata, acompañado en segunda línea de los temas y subtemas (si los hubiera). Abajo se muestran los compases y el minutaje de cada sección.

En este caso, y siendo una obra instrumental en partitura no hay cabida para la improvisación.

3.3.4. Aspectos paramétricos.

La indicación de compás usada es 4/4, y aparece un 2/4 para espaciar el enlace entre exposición y desarrollo.

La tonalidad de exposición y reexposición es sol Mayor, mientras que el desarrollo es de sol menor. El carácter interfiere en estos modos, ya que se juega con la velocidad para contradecir emociones, esto es, el modo mayor va más lento; y el menor más rápido, con la idea de confundir al oyente.

La armonía es mixta, funcional y no funcional. Es curioso como se produce variedad de una armonía estática; en los movimientos extremos no cesa de estar acorde de tónica; en el

tema A se mueve sólo por I-II; ya en el tema B se produce más dinamismo armónico, pero aun así sólo usa: I-III-IV-V.

La primera modulación es súbita, mientras que la segunda se produce mediante la aparición de la 3ªM, al estilo inverso (de Mayor a menor) de como la presenta Beethoven en el quinto movimiento (Allegro assai vivace – Alla Marcia) de la 9ª Sinfonía, en los compases 199-200 con 205-296.



Figura 5. Modulación de Beethoven (oboe y fagot) y modulación de “Escenas Campesinas” (piano), respectivamente. Elaboración propia.

El ritmo melódico está marcado por las figuras de blanca, negras y conjunto de corchea con puntillo más semicorchea. El ritmo armónico dispone de mucha variedad.

Observemos de forma esquemática los elementos paramétricos de la obra:

Tabla 5. Aspectos paramétricos de “Escenas Campesinas”

EXPOSICIÓN 4/4 Sol Mayor Andante ♩=76 Mezzopiano <i>mp</i>	DESARROLLO 4/4 Sol menor Moderato ♩=88			REEXPOSICIÓN 4/4 Sol Mayor Andante ♩=76
	TEMA A		Nexo	TEMA B
	A	A'	Forte <i>f</i>	Forte <i>f</i> Y Fortísimo <i>ff</i>
	Pianísimo <i>pp</i>	Mezzopiano <i>mp</i> Y Mezzoforte <i>mf</i>		Mezzoforte <i>mf</i> dim. a Pianísimo <i>pp</i>

Elaboración propia

En la tabla se expone, de arriba abajo, las partes y/o temas de la sonata junto a su: compás, tonalidad, agógica (tempo y su indicación metronómica), y la dinámica.

Otros matices agógicos son: *A tempo*, *ritardando*, *molto rit.*, *tenuto* y *morendo*.

3.3.5. Aspectos performativos.

La obra tiene como finalidad ser interpretada para un auditorio, pero también para ser escuchada en audio.

3.4. Análisis y defensa: “El Sur”.

Esta obra se concluyó el 13 de noviembre de 2023, y supone el último trabajo, sobre cine de ficción, de la asignatura “Proyectos de composición Audiovisual” cuyos profesores encargados han sido Mario Gosálvez Blanco y José Luis Centeno Osorio.

El fragmento audiovisual propuesto de 5’ 10” minutos está extraído de la película “El Sur”⁷, y el tiempo musicalizado supera los 4’ 40” minutos.

La composición musical se estructura según las funciones musivisuales que posibilitan destacar y aportar significado y contenido dramático a las escenas. La aplicación de estas funciones se deriva de un lenguaje expresivo común que se da entre música e imagen, donde la primera adquiere gran relevancia para la comprensión del argumento, y que Alejandro Román define de la siguiente forma:

“Un lenguaje específico de la música situado en el cine y desde el cine, entendido no sólo desde un punto de vista estructural, rítmico y sonoro, sino también de las relaciones semióticas y de significado en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento”⁸.

En términos generales, la música es extradiegética y cumple un papel dramático, destacando y realzando las funciones psicológicas (internas) de las imágenes.

Esta composición fue estrenada y grabada por un cuarteto extraído de la Orquesta Filarmonía de Madrid, bajo la dirección del maestro Rafael Albiñana Moral, el 6 de diciembre de 2023.

3.4.1. Proceso creativo. Influencias y citas.

El estilo de Danny Elfman ha ejercido un notable influjo en esta composición, especialmente en lo que respecta a los mundos de fantasía creados y al lenguaje orquestal de sus obras, por ejemplo: “*Big Fish*” (2003), “*La Novia Cadáver*” (2005), “*La chica del tren*” (2016), entre otras obras.

⁷ Erice, V. (Director). (1983). *El Sur* [Película]. Chloe Productions; RTVE; Elías Querejeta P.C.

⁸ Román, A. (2008). *El Lenguaje Musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica* (pag.84). Madrid, España. Editorial Visión Libros.

Es reseñable mencionar el uso de tutoriales de YouTube por parte del autor como investigación dentro de un proceso externo creativo para la adquisición de nuevos conocimientos, habilidades y técnicas, así como la ampliación de los adquiridos en tanto en cuanto para profundización y variedad de recursos en los DAW para crecer en el mundo audiovisual. Un ejemplo de ello son los cambios de tempo, ya sean nuevos o equivalencias métricas, como progresivos (ritardando), así como los cambios de compás, entre otros.

El proceso compositivo se desarrolló en bruto en Reaper en primera instancia, para establecer los marcadores de sincronía, y luego la composición musical mediante el *piano roll*, teniendo como referencia instrumental los sonidos de la librería *BBC Orchestra* de *Spitfire Audio*.

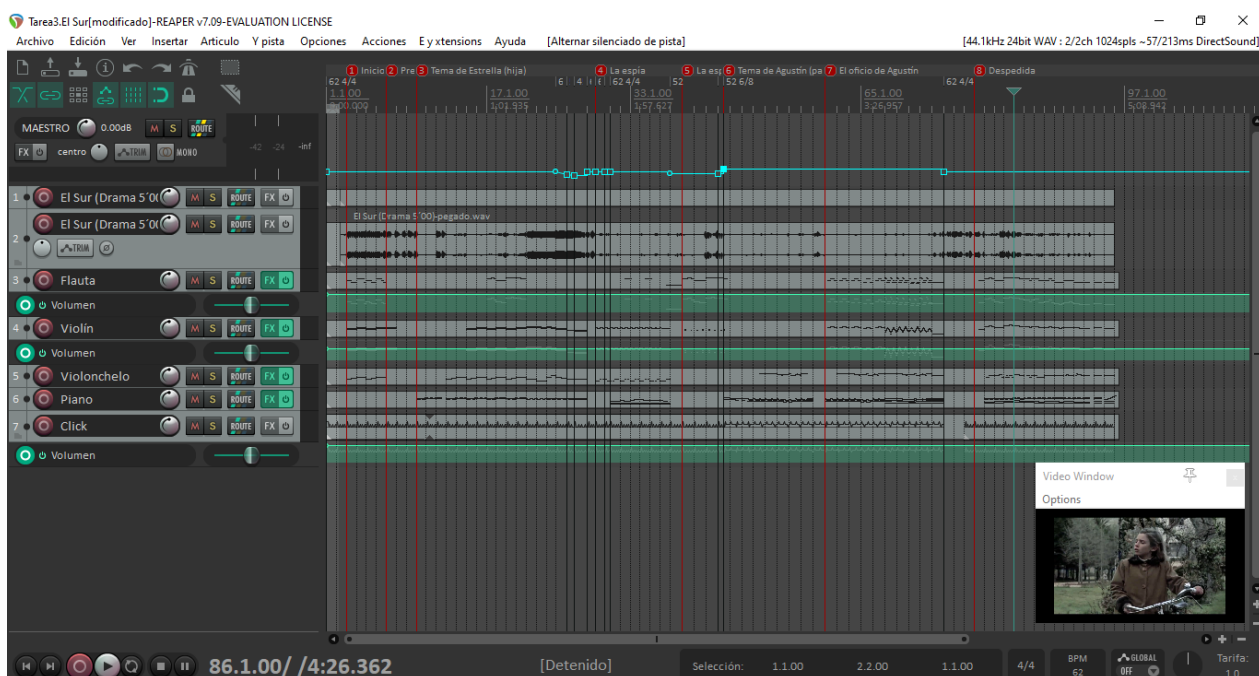


Figura 6. Proyecto completo de “El Sur” en Reaper con pistas, automatizaciones, click, marcadores y reproductor de vídeo. Elaboración propia.

Posteriormente se exportó a archivo midi, y se derivó a Sibelius Ultimate para poder generar la partitura con la que sería interpretada, puliendo todos los aspectos en bruto a una notación con mayor legibilidad y musicalidad, como: el uso de expresiones agógicas y dinámicas claras, el uso de las diferentes técnicas (pizzicato, trinos, arco, staccato, legato, etc.), así como aquellas indicaciones de texto que facilitan la dirección y grabación y que refuerzan los eventos de escena o relacionados con el *click* (metrónomo, claqueta, ...), y que refuerzan

los puntos de sincronía y los códigos de tiempo. El audio resultante final corresponde a la grabación del cuarteto de la Orquesta Filarmonía, el cual fue montado con las imágenes.

Se ha mencionado el *click* o claqueta, siendo un elemento fundamental y obligatorio para la correcta sincronización cuando se trabaja con intérpretes, y el cual se genera en última instancia con ayuda del secuenciador con la música compuesta con la información inicial.

3.4.2. Aspectos tímbricos y de textura.

La plantilla instrumental está predefinida según la actividad, comprendiendo un cuarteto: flauta, violín, violonchelo y piano. Estos instrumentos ofrecen agilidad y versatilidad, pudiendo desempeñar diversos roles musicales dentro de una textura de melodía acompañada. Muestra de ello es, que excepto las funciones de bajo, realizadas por violonchelo y piano, todos los instrumentos tienen su función de acompañamiento y melódica.

La banda sonora de “El Sur” está basada en leitmotiv que derivan en temas, uno para Estrella (niña) y otro para Agustín (padre). Cada uno está asociado a unos instrumentos (y orquestación), a un tempo y a un compás. El tema de Estrella está asociado a la flauta con un motivo generado a partir de la primera aparición, y desarrollado en la secuencia final, además tiene un acompañamiento de corcheas en el piano; completa esta asociación el tempo de pulso de negra igual a 62, y el compás de 4/4. En el caso de Agustín, el instrumento al que se vincula es el violonchelo, un compás de 6/8 y un tempo de negra con puntillo igual a 52; siendo un tema desarrollado en tres partes orquestadas de manera diferente, donde cada frase van cobrando más dinamismo y potencia sonora. El tema correspondiente a las escaleras de la casa es ambiental y se divide en dos partes: la primera está basada en el misterio de no saber qué investiga Estrella, orquestado con unos pizzicatos en las cuerdas, el piano realiza la voz de bajo y la melodía, y unos trinos a la flauta. La segunda parte, más calmada, se advierte una fusión de dos motivos, el de la niña con la flauta realizando su leitmotiv/tema, junto con los pizzicatos que generan intriga.



Figura 7. Leitmotiv de Estrella (flauta), Agustín (violonchelo) y Tema misterioso de las escaleras, respectivamente. Elaboración propia.



La orquestación, según el autor, pretende ser amplia en recursos y técnicas (pizzicatos, trémolos, *sul ponticello*, trinos, etc.).

Pasemos el enfoque a las funciones musivisuales. En este sentido, la música de “El Sur” cumple varias de ellas. En el caso de las físicas o externas, podemos encontrarnos con la función temporal-referencial (creando una atmosfera de misterio en la parte central), así como la indicativa-temporal (evocando mediante los *flash-back* -recuerdos, al piano- un tiempo anterior, etc. La música ayuda a incrementar las funciones psicológicas de la historia, impregnando de melancolía las imágenes en pro de los recuerdos (buenos y malos) de Estrella sobre aquella época pretérita de su vida. Estas funciones son: prosopopéyica caracterizadora (revela la psicología o naturaleza de Estrella), prosopopéyica descriptiva (revela los pensamientos y emociones, de carácter melancólico, de Estrella), emocional (creando esa emoción en el espectador), etc.

El sonido resultante, tras haber generado los diferentes procesos compositivos, pertenece a instrumentos acústicos reales, grabados mediante micrófonos dispuestos en “*decca-tree*” en una sala adecuada para tal fin. La transformación sonora a través de la electroacústica aplicada tiene que ver con la ecualización y la masterización.

3.4.3. Aspectos formales y estructurales.

Se distinguen tres grandes secciones establecidas por la narrativa del fragmento, y determinada por la forma que se han tratado los puntos de sincronía, basados en los temas anteriormente descritos, dando así sincronización dura y blanda. Estas secciones pueden mostrarse de diferentes formas e incluso repetirse.

Las imágenes comienzan con los títulos de crédito iniciales, donde se puede leer el nombre de la película. Al igual que al final se produce un fundido a negro donde acaba un acorde. La estructura formal queda representada de la siguiente manera:

Tabla 6. Estructura formal de “El Sur”

INTRO (A) Tren cc. 1-7 00:00-00:27	T. ESTRELLA (A) Patio de Casa cc. 8-20 00:28-01:16	PUENTE (A) Camino cc. 21-26 01:17- 01:42	ESPÍA 1 (B) Escaleras cc. 27-35 01:43-02:11	ESPÍA 2 (A) Buhardilla cc. 36-40 02:12-02:33	T. AGUSTÍN (C) Campo cc. 41-80 02:34-04:11	T. ESTRELLA (A`) Patio y Camino cc- 81-95 04:12-05:10
--	--	--	---	--	--	---

Elaboración propia

En la tabla se representa el nombre de la estructura y su función estructural, seguido en paréntesis del motivo del cual se extrae o pertenece. En segunda línea tenemos el lugar principal donde se desarrolla esta parte. A lo que le siguen los compases y el minutaje entre los cuales se alberga.

A colación de esto, podemos hablar que la Introducción, el Puente y la parte ambiental de la Espía 2 se extraen del Tema de Estrella (A). El Tema B (la espía 1), también de carácter ambiental, es nuevo; al igual que el C o Tema de Agustín (padre), que consta de tres frases (C1, C2 y C3), desarrolladas u orquestadas *in crescendo* en cuanto a dinamismo y dinámica.

Al tratarse de un formato audiovisual con música en partitura, estamos ante una composición que no deja margen a la improvisación, además marcado por un tempo estricto mediante la claqueta, dando así lugar el fenómeno de la síncreisis.

3.4.4. Aspectos paramétricos.

Es esencial comprender que los cambios rítmicos, de compás, de carácter e intensidad son imperativos para lograr la sincronía.

Aunque según la armadura inicial parece que estamos ante una tonalidad de re menor, bien es cierto que estamos ante el modo dórico de sol, y sus viajes a grados cercanos para confirmar el modo gracias al paso de las notas que reafirman este mismo: si bemol y mi natural; y en su armonía destacan los acordes de: I, III, IV, V. Al final del primer tema de Estrella, y con la aparición de fa sostenido, una progresión tonal de VII-I, resuelve en sol menor. Y con esta tonalidad, la armadura se confirma en la parte ambiental misteriosa en el punto de sincronía de la espía 1, con acordes: I-VII. El tema de Agustín tiene una tonalidad también de sol menor, cuya secuencia armónica es: I-V-IV-V7. El tema desarrollado final de Estrella establece la tonalidad de re menor, la cual modula a fa mayor al final (compás 90).

Los temas principales se hallan en 4/4 para Estrella, de subdivisión binaria; y 6/8 para Agustín, de subdivisión ternaria. Para la buena medida del tiempo, se establecen compases de 2/4 y 3/4 para el encuadre temporal, sin carga temática importante.

Incidimos en los tempos de Estrella, Adagio con indicación metronómica de negra a 62, al igual que la escena de misterio (escaleras), derivando a la negra a 52 para calmar el momento espía; de Agustín es más movido debido a la subdivisión ternaria, con negra con

puntillo a 52, produciéndose una equivalencia métrica con el anterior tempo. La coda supone un *ritardando* escrito, midiendo notas como si portasen un calderón cada una de las tres.

La actividad portaba Foley y diálogos, por lo que fue un proceso sensible el tener en cuenta estas frecuencias vocales y de efectos para la realización de los temas respecto de su intensidad. Por esta razón, obtenemos una variedad de matices extensa para facilitar la comprensión de las imágenes.

3.4.5. Aspectos performativos.

Las composiciones musicales que están inherentemente ligadas a lo visual, formando parte de un todo, los elementos interpretativos se hallan limitados a la grabación de la banda sonora, a menos que haya arreglos o conciertos temáticos sobre la misma.

Respecto a la percepción, podríamos afirmar que la música realza las imágenes y, gracias a ella, adquieren significado. Aun así, lo visual predomina sobre lo sonoro, llegando incluso a que el oyente no se percate de ciertos aspectos musicales, eclipsados por lo visual.

3.5. Análisis y defensa: “Abyssub-M”.

Esta obra fue finalizada el 23 de diciembre de 2023, suponiendo la actividad práctica de examen de la asignatura “Proyectos de composición Electroacústica” sobre soporte fijo, impartida por la profesora Edith Alonso Sánchez. La actividad consistía en continuar un fragmento electroacústico de unos diez segundos, que debe estar situado al inicio de la obra, facilitado por la profesora, y que debía alcanzar los tres minutos de duración.

“Abyssub-M” tiene una duración de 3’ 31” minutos.

Con esta obra, el autor consigue sumergirse en el campo de la electroacústica, experimentando de manera más profunda e intuitiva jamás concebida por este mismo. Hasta este momento, su concepción se fundamenta sobre todo en aspectos teóricos de la materia.

Antes de proseguir, dejemos clara la definición de este género. La música electroacústica para soporte fijo se refiere a composiciones que involucran sonidos electrónicos pregrabados o generados electrónicamente, que se reproducen durante la interpretación en vivo o se presentan como grabaciones independientes.

Aunque el análisis seguirá igual criterio que el resto de obras, se aplicarán los conocimientos técnicos y analíticos aprendidos por el autor durante la asignatura⁹.

“Abyssub-M” pretende aunar el mundo natural y el industrial, intentando recrear sonidos artificiales que puedan transportarnos a las profundidades del mar y a los ruidos de la construcción de la industria marítima. Conviviendo ambos a modo de un todo, como una sociedad submarina desarrollada a niveles industriales, e inspirado en la Atlántida.

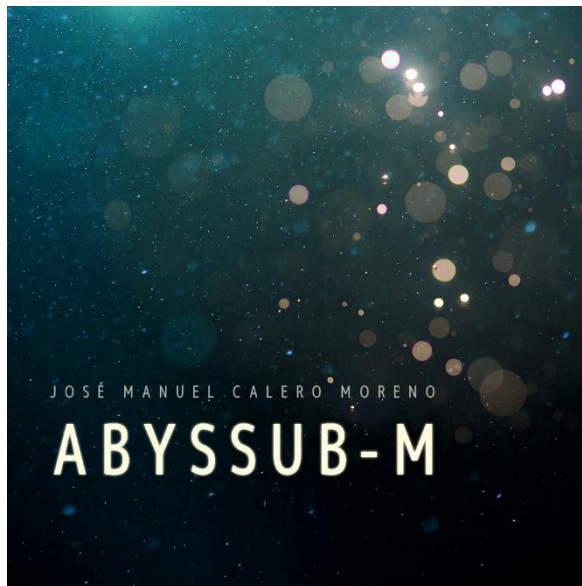


Figura 8. Portada de “Abyssub-M”. Elaboración propia.

3.5.1. Proceso creativo. Influencias y citas.

Tres son los compositores que han influido para la creación de texturas, destacando una obra de cada uno, estos son:

- Pierre Schaeffer – “Cinco estudios de ruido” (1948).
- Karlheinz Stockhausen – “Hymnen” (1967).
- John Cage – “William Mix” (1953).

El proceso compositivo, en este caso, está supeditado al fragmento de diez segundos facilitado, mediante el cual se genera y germina la obra. Además, como proceso externo que ha condicionado el proceso creativo se toman las directrices de clase de la profesora Edith Alonso, además de búsqueda de información y tutoriales de YouTube, junto con compañeros del máster y otros que tienen conocimientos interesantes en este campo.

⁹ Alonso, E. (2018). *Tema 2: El análisis de la música electroacústica*. Universidad Internacional de La Rioja – UNIR.

El DAW usado para realizar esta composición ha sido Cubase 12 PRO, ya usado por el autor en otras tareas de audiovisuales. La variedad de uso de estos programas es necesaria, según los consejos de los profesores y profesionales.

El tratamiento generador del sonido se realiza mediante dos vías: extracción de material sonoro del fragmento inicial y el uso de librerías de sonido de Kontakt. Estos son procesados para enmascararlos y dar sensación de mayor artificialidad, recreando una realidad virtual imaginada por el oyente, jugando con la psicología auditiva¹⁰.

La composición se crea en base a 6 pistas con diferentes sonidos, que se detallarán en el siguiente punto. Una vez realizada la obra en bruto, se procede a los aspectos técnicos y a la transformación del sonido a través de *plugins* y efectos.

3.5.2. Aspectos tímbricos y de textura.

Si hablásemos de instrumentación para esta obra, nos referiríamos a las pistas y su contenido. Procedemos a enumerarlas y describir su proceso:

- Pista 1: Inserto del fragmento de audio original requerido en la actividad.
- Pista 2: Duplicación de la anterior y se invierten los canales para realizar una permutación en estéreo, para compensar los canales izquierdo- derecho (L-R). Esto se realiza porque existe cierta descompensación del audio original. Además, se modifica la longitud (*Time-Stretch*), viéndose reflejado en el cambio de tono (*Pitch*) hacia más grave. Este proceso, simultáneo a la pista 1, otorga más cuerpo a la suma de ambas, respetando el sonido original.
- Pista 3: Extracto de sonido de las burbujas de agua de la pista 1, el cual se repite espaciado intermitentemente.
- Pista 4: *Sample "Waterharp Abyss"* cuyos sonidos están basados en arpas de agua, llevando el peso de la obra. La secuencia de notas generadora de la obra es: sol-la-si-do, aunque no de manera estricta y dejando varios elementos a la improvisación y al azar, ya que pretende lograrse un caos ordenado. Este sonido inspiró el título de la obra y su significado: *Abys* (abismo) y sub-M (submarino).

¹⁰ Alonso, E. (2018). *Tema 5: François Bayle y la música acusmática*. Universidad Internacional de La Rioja – UNIR.

- Pista 5: *Sample “Eris”*, con sonidos que crean atmósferas oscuras y misteriosas.
- Pista 6: *Sample “Rise&Hits”* de la librería “*Blast*” de percusiones metálicas, que recrean el paisaje sonoro industrial de los astilleros.



Figura 9. *Samples y Librerías de “Abyss-sub-M”, pistas 4, 5 y 6. Elaboración propia.*

Es turno del proceso técnico encargado de la transformación del sonido y que otorga mayor riqueza al total. Se comienza por renderizar las pistas midi (4, 5 y 6) a formato de audio wav, con el cual se pueden procesar con *plugins*, ecualizadores, filtros y efectos con mayor calidad. Estas se colocan en los números de pista donde fueron creadas, y las midi se *mutean* (silencian) y se colocan abajo.

A la hora de iniciar la mezcla, se insertan dos *plugins* en el canal bus maestro (*master*) para que estos procesos afecten a todas las pistas: un compresor (“*BusCompressor2*”) para que empaste el sonido en cuanto a la intensidad; y un ecualizador (“*Chandler*”) para conseguir unos agudos más definidos.



Figura 10. “*BusCompressor2*” y “*Chandler*”. Elaboración propia.

Seguidamente, en las pistas de audio se aplican dos ecualizaciones: un filtro pasa-altos (*HighPassFilter* con “*FabFilter Pro-Q3*”) para suprimir las frecuencias más bajas y que no ayudan a definir la idea musical; y un filtro para dar brillo a los agudos (“*ChanelStrip2*”), y obviando medios y graves que no aportan significado. Tras esto, usamos el compresor anterior para dar más presencia (volumen) a las pistas.



Figura 11. “FabFilter Pro-Q3” y “ChanelStrip2”. Elaboración propia.

A continuación, se agregan tres pistas para efectos con tres tipos de *reverb*: “Plate” (para dar cercanía), “Room” (para dar espacialidad), y “Hall” (para dar amplitud). Las pistas de audio se envían a estas pistas *reverb* a través de los envíos (*send*) para que aplique en estas. Con esto se pretende lograr más amplitud sonora y una sensación de espacio y ambiente.

Por último, se automatiza el panorama en cada pista con dibujos diferentes (como se ve en la siguiente figura), para dar sensación de movimiento.

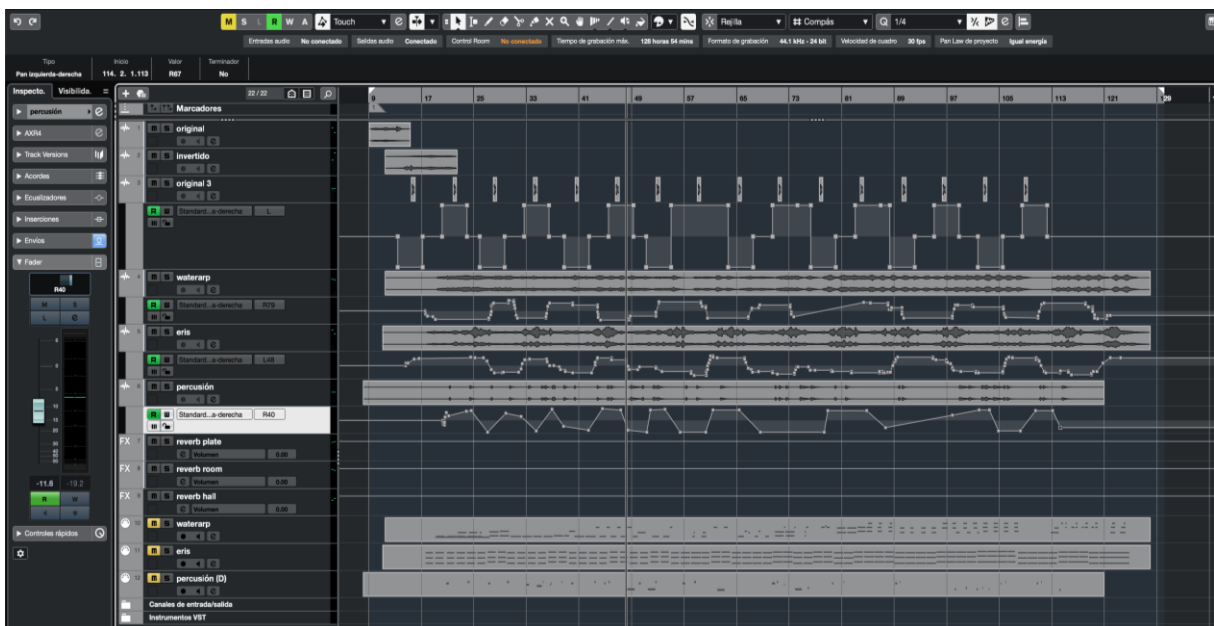


Figura 12. Proyecto “Abyssub-M” elaborado en Cubase 12 Pro. Elaboración propia.

3.5.3. Aspectos formales y estructurales.

Es importante mencionar que la obra no está concebida desde una óptica métrica, y aunque esto no imposibilita la estructuración, tenemos que buscar otros elementos.

“Abyssub-M” nace de un proceso de experimentación e investigación, desde el punto de vista espacio-temporal y del uso de objetos sonoros. Es por ello que se juega con el componente del azar o improvisatorio como recurso generador de la misma. La estructura formal queda representada de la siguiente manera:

Tabla 7. Estructura formal de “Abyssub-M”

TEMA	IMPRO 1	IMPRO 2	IMPRO 3	CODA
Fragmento	Capas	<i>Tutti 1</i>	<i>Tutti 2</i>	<i>Morendo</i>
00:00-00:11	00:12-01:00	01:00-02:00	02:00-03:00	03:00-03:31

Elaboración propia

En la tabla se representa el nombre de la función estructural formal, seguido del recurso compositivo principal de la parte o sección, a lo que le sigue el minutaje de estas.

La estructura, como vemos en la tabla, tiene forma de Tema y Variaciones (buscando la terminología clásica), siendo las variaciones de carácter improvisado, aunque ordenado por recursos generadores de cada parte, y divididos por una sonoridad característica que se introduce con el cambio de minuto y se desarrolla durante todo ese minuto. En la improvisación 1 se introducen poco a poco e *in crescendo* las diferentes capas sonoras (pistas) solapándose; en la segunda improvisación, con la entrada del sonido característico en el primer minuto, se elabora el *tutti 1*; al que le sigue en el minuto 2 el *tutti 2* para la improvisación 3 tras la sonoridad propia de este; y finaliza con una *coda* donde poco a poco se va perdiendo fuerza e intensidad, cuyo *morendo* se consigue gracias a un *fade out*.

3.5.4. Aspectos paramétricos.

En primera instancia, comentar que un elemento importante de la obra es la carencia de *tempo*, cuyo elemento técnico relevante es la desactivación de la rejilla de tiempo/métrica, elaborado de forma premeditada con el objetivo de elaborar una obra más orgánica, más libre y menos previsible.

Así, los aspectos paramétricos están condicionados por la electrónica aunada con la improvisación estructurada y grabada, no en vivo.

El único aspecto que podemos cuantizar sería la dinámica, moviéndose por intensidades medias y altas.

3.5.5. Aspectos performativos.

Esta obra puede presentarse al público mediante arte sonoro, de paisaje sonoro, formando parte de instalación sonora, de una orquesta de altavoces como parte de un concierto acusmático, o de una experiencia sonora doméstica. Las posibilidades son tan amplias como sus limitaciones y su promoción.

3.6. Análisis y defensa: “Adventvs”.

Esta obra fue compuesta el 23 de diciembre de 2023, y se trata de la actividad práctica de examen de “Proyectos de composición instrumental”, bajo la docencia de Estrella Zulema de la Cruz Castillejo, y que consistía en la realización de una pieza para quinteto con piano con una extensión de entre cuarenta y cincuenta compases

La pieza tiene una duración de 1' 38" minutos.

Debido a su estructura podría considerarse como un lied de forma binaria.

3.6.1. Proceso creativo. Influencias y citas.

La temática de esta obra trata de evocar aires relacionados con la Edad Media.

Está influenciada por la música descriptiva de carácter Post-Romántico y Nacionalista Inglés de dos referentes para el autor: Gustav Holst y Ralph Vaughan Williams. Es por ello que, si unimos Edad Media y Folclore anglosajón, tenemos que derivarnos inmediatamente al modo dórico, aunque el procedimiento general es tonal.

De nuevo, el programa de referencia para la composición es Sibelius Ultimate, con los sonidos de *Note Performer 4*.

El título de la obra tiene pretende celebrar la llegada de varios acontecimientos que se avecinaban en el momento de su realización, como: la finalización del máster, las vacaciones navideñas y el deseado y merecido descanso de trabajo y estudios, volver a ver a sus amigos, etc. Esta llegada resulta más original si se escribe en el idioma culto medieval, que era el latín, por lo tanto “Llegada” se traduce en “Adventvs” (origen de la palabra Adviento, además).

3.6.2. Aspectos tímbricos y de textura.

La instrumentación, determinada por la actividad, es un quinteto de cuerdas con piano: violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano.

Los temas melódicos se generan inspirados por el ritmo melódico y armónico de este estilo de música, generando una textura de melodía acompañada; en el primer tema la melodía la ejecuta la viola, y en el segundo viola y violonchelo; mientras que el acompañamiento sufre diferentes niveles de dinamismo entre instrumentos, destacando los arpeggios del piano en el primer tema, y en el segundo el motivo contrapuntístico del violín.



Figura 13. Líneas de acompañamiento motrices de A (piano) y B (violín), respectivamente. Elaboración propia.

3.6.3. Aspectos formales y estructurales.

Podemos clasificar formalmente la obra como un lied de forma binaria. La estructura consta de dos partes contrastantes. La primera más lenta (Andante, a 79 pulsos la negra) de carácter romántico; y la segunda más movida (Allegro con negra con puntillo a 97, justo el pulso anterior dado la vuelta) de carácter más dancístico y marcado. La estructura formal queda de la siguiente manera:

Tabla 8. Estructura formal de “Adventvs”

A	B
(A1-A2)	(B1-B2-B3-CODA)
cc. 1-17	cc. 18-50
00:00-00:53	00:54-01:38

Elaboración propia

En la tabla se representa el nombre de la función estructural, seguido en paréntesis de las subsecciones (frases) que alberga cada una. Abajo se muestran los compases y el minutaje de cada sección.

En cuanto a las subsecciones se establecen las siguientes divisiones:

- A: A1 (cc. 1-10) y A2 (cc. 11-17).
- B: B1 (cc. 18-26), B2 (cc. 27-34), B3 (cc. 35-42) y CODA (cc. 43-50).

Por último, decir que, al tratarse de una obra instrumental con música editada en partitura, no hay cabida para la improvisación.

3.6.4. Aspectos paramétricos.

Las indicaciones de compás usadas son: 4/4 y 6/8 respectivamente.

La tonalidad de toda la obra es re menor. Pero en aquellos pasajes donde aparece el si natural se juega con el modo re dórico, que impregna la pieza de un medievalismo anglosajón.

La armonía es funcional, en el primer tema se ciñe a los acordes de I-IV-V (con séptima de dominante en algunos casos), mientras que en el segundo tema se introducen otros acordes no funcionales como II-VII, aun así, se conciben como funcionales, siendo el III como relativo Mayor, y el VII como una dominante con séptima. En ningún caso aparece el séptimo grado alterado para acercarlo a la sonoridad arcaica que representa el modo dórico.

En ambos temas el ritmo melódico está marcado por las figuras de negras y corcheas, además de lanzarse las frases casi siempre con un patrón de anacrusa.

Para el ritmo armónico destacamos dos en ambos temas: uno que marca los pulsos fuertes (blancas en cuerdas en el primer tema, y negras en piano en el segundo tema); y otro de carácter más dinámico y oscilante con corcheas, haciendo presente la subdivisión binaria del primero (al piano) y ternaria en el segundo (violín).

Mediante la siguiente tabla se pueden observar los parámetros de forma esquemática:

Tabla 9. Aspectos paramétricos de “Adventvs”

A	B
4/4	6/8
Andante ♩=79	Triunfal ♩.=97
Pianísimo pp	Forte f
Ritardando	

Elaboración propia

En la tabla se expone, de arriba abajo, el movimiento asociado a su: compás, agógica (tempo y su indicación metronómica), y la sensación dinámica general. En el primer tema, al final, hay un *ritardando* siendo representados en la tabla en último lugar. Como podemos observar, ambos temas son contrastantes en todos los elementos paramétricos.

3.6.5. Aspectos performativos.

La esencia fundamental de esta pieza reside en su naturaleza performática, es decir, para ser apreciada en un entorno de concierto. No obstante, brinda la posibilidad de disfrutarla en formato audio donde se prefiera.

3.7. Análisis y defensa: “La Era de los Dioses”.

“La Era de los Dioses” tiene fecha de finalización el 20 de noviembre de 2023, y supone el último trabajo de la materia “Proyectos de composición Instrumental”, consistente en una obra orquestal, cuya profesora ha sido Estrella Zulema de la Cruz Castillejo.

Esta obra tiene una duración de 4’ 24” minutos.

Catalogada como poema sinfónico, consta de seis movimientos unidos, basado en el mito griego del paso de la supremacía de los Titanes hacia el de los Dioses del Olimpo. Por lo tanto, estamos ante una música programática.

Fue estrenada y grabada por la Orquesta Filarmonía de Madrid, bajo la dirección del maestro Rafael Albiñana Moral, el 6 de diciembre de 2023.

3.7.1. Proceso creativo. Influencias y citas.

Aunque se trata de una obra para orquesta sinfónica, su influjo emana del repertorio actual de las Bandas de Música, de las cuales proviene el autor desde sus inicios musicales. A pesar de que se podrían nombrar grandes nombres a nivel internacional, en este caso las referencias son nacionales, siendo estas: David Rivas Domínguez y Óscar Navarro González. La influencia de las Bandas ha posibilitado el desarrollo profesional de la mayoría de los músicos profesionales, con una formación elemental en academias municipales o escuelas musicales de pueblos, de ahí que se reafirmen las palabras del gran director de orquesta Riccardo Muti:

“La banda no es una agrupación inferior a la orquesta, aunque interpreta otro tipo de repertorio, porque es la encargada de llevar la música a todas partes: a los auditorios más pequeños, a las calles, a los hogares, etc. Siempre se piensa que la banda es inferior a la gran orquesta sinfónica, pero la banda tiene otra tarea, mucho más capilar¹¹, gracias a la cual no es necesario ir a pagar una entrada que cuesta mucho dinero para entrar a un teatro... Empecé a escuchar música a través de la banda... Y cuando dirigí Heroica de Beethoven, recuerdo haberla trabajado emocionado como cuando la escuché por primera vez interpretada por una banda de música”¹².

El proceso compositivo se desarrolló íntegramente en Sibelius Ultimate bajo la librería de sonidos *Note Performer 4*.

Abordaremos otros aspectos creativos en los apartados analíticos siguientes.

3.7.2. Aspectos tímbricos y de textura.

La plantilla instrumental, determinada por la actividad, es una orquesta sinfónica reducida (de cámara), y ordenada según el orgánico: 1 flauta, 1 oboe y 1 clarinete en si b para la sección de madera; 1 trompa en fa y una trompeta en do para los metales; 2 percusionistas; y la sección de cuerda con 4 violines I, 3 violines II, 2 violas, 2 violonchelos y 1 contrabajo.

Los temas melódicos se generan de forma espontánea en tanto en cuanto a una idea textural y de simbolismo amparados por los momentos más relevantes del mito. Esta idea se desarrolla progresivamente desde la homofonía del primer movimiento, que actúa como introducción, hasta la polifonía contrapuntística más elaborada, del penúltimo; pasando por melodías acompañadas que alternan *solo* y *tutti*. Esta progresión textural tiene el simbolismo generacional e histórico: los padres dejan paso a los hijos, las nuevas técnicas se abren paso frente a las viejas, etc. Los titanes, con Cronos a la cabeza, se representan mediante la homofonía, típica de la música sacra y popular de finales de la Edad Media, Renacimiento y primer Barroco; en contraste con los dioses, con Zeus como máximo exponente, y representados por la heterofonía, típica de la música cortesana y sinfónica, desde el

¹¹ *Capillare*: palabra italiana que refiere en este contexto a una labor extendida, fundamental y divulgativa.

¹² Palabras que R. Muti ofreció tras su invitación al evento de adopción de la nueva ley sobre la valorización de las bandas de música. Conversano, Apulia (Italia) – 31 de agosto de 2023.

contrapunto del Barroco tardío (con J.S. Bach a la cabeza), las melodías acompañadas del Clasicismo y la polifonía del Romanticismo. El concepto evolutivo se abre paso como un proceso de ruptura natural.

The image shows two parts of a musical score for 'LA ERA DE LOS DIOSES' by José Manuel Calero Moreno. The left part shows the first movement, 'Adagio ♩=64', with a homophonic texture. The right part shows the fifth movement, 'Allegro ♩=113', with a polyphonic texture. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Si, Trompa en F, Trompeta en Do, Percusión 1, Percusión 2, Violín I, Violín II, Viola, Vcllo, and Contrabajo. The fifth movement is highlighted with colored boxes: yellow for Flute, Oboe, and Clarinet; green for Trompa en F; orange for Trompeta en Do; blue for Percusión 1; purple for Percusión 2; red for Violín I; green for Violín II; light blue for Viola; and dark blue for Vcllo.

Figura 14. Comparativa evolutiva textural entre el primer movimiento (homofónico) y el quinto (polifonía contrapuntística libre), respectivamente. Elaboración propia.

También podemos ver la evolución del lenguaje compositivo y técnico del autor con el uso de diferentes sonoridades, creadas mediante un amplio abanico de recursos y técnicas extendidas en vientos (sordinas, efectos y trinos), cuerdas (pizzicatos, *divisi* y trémolos) y percusión (uso de *superball*).

The image shows three musical examples of effects. The first is 'Tam-tam (superball)' with a wavy line and a *mp* dynamic marking. The second is 'Andante ♩=88' with a box containing 'SOPLAR Y MOVER LLAVES/PISTONES SIN SONIDO - VIENTO' and a *p* dynamic marking, followed by 'pazos (I-D)' and 'cresc. poco a poco'. The third is 'GRITO FURIOSO DE GUERRA' with a *mf* dynamic marking.

Figura 15. Efectos: *superball* al tam-tam, pasos y soplar al tubo, grito; respectivamente. Elaboración propia.

Existen dos momentos reseñables establecidos por los *solí* asociados a una tímbrica característica para dos personajes: el primer solo es el de Rea representado por la flauta y acompañamiento de los vientos; y el otro es para Zeus representado por el violín y acompañado de las cuerdas.

El sonido resultante, tras haber generado los diferentes procesos compositivos, pertenece a instrumentos acústicos reales, grabados mediante micrófonos dispuestos en “*decca-tree*” en una sala adecuada para tal fin. La transformación sonora a través de la electroacústica aplicada tiene que ver con la ecualización y la masterización.

3.7.3. Aspectos formales y estructurales.

Como se mencionaba anteriormente, se distinguen seis movimientos con temática independiente entre ellos, unidos por la narrativa de la obra. La estructura formal queda representada de la siguiente manera:

Tabla 10. Estructura formal de “La Era de los Dioses”

INTRO	A	B	PUENTE	C	CODA
1.Cronos devora a sus hijos	(A1-A2) 2.Rea embarazada, viaja a Creta	(B1-B2-B3-B4) 3.Zeus crece aferrado a su destino	4.Zeus libera a sus hermanos y prepara la guerra	(C1-C2-C3) 5.Titanomaquia	6.Los Dioses gobiernan desde el Monte Olimpo
cc. 1-7	cc. 8-28	cc. 29-45	cc. 46-53	cc. 54-77	cc. 78-86
00:00-00:28	00:29-01:24	01:25- 02:47	02:48-03:05	03:06-03:56	03:57-04:24

Elaboración propia

En la tabla se representa el nombre de la función estructural, seguido en paréntesis (si lo hubiera) de las subsecciones (frases) que alberga cada una. A media altura se ubica el número y nombre de cada movimiento según el transcurso del mito en cuestión. Abajo se muestran los compases y el minutaje de cada sección.

Los números de ensayo estructuran la obra desde un punto de vista formal y analítico.

En cuanto a las partes que tienen subsecciones se establecen las siguientes divisiones:

2.Rea embarazada, viaja a Creta: A1-solo (cc. 8-18) y A2-*tutti* (cc. 19-28).

3.Zeus crece aferrado a su destino: los cambios de frase se producen cada cuatro compases y articulados por el redoble en el plato suspendido y la inflexión de la lira (blancas), teniendo en cuenta que en B1 hay una introducción al tema de dos compases, y el último que tiene tres ya que la propia resolución y final de frase supone, al mismo tiempo, el principio del Puente, por lo que quedaría así: B1 (cc. 29-34), B2 (cc. 35-38), B3 (cc. 39-42) y B4 (cc. 43-45).

5.Titanomaquia: con frases simétricas de ocho compases: C1 (cc. 54-61), C2 (cc. 62-69) y C3 (cc. 70-77).

Por último, mencionar que, siendo una obra instrumental con música editada en partitura, no cabe la improvisación, aunque sí podría entenderse en la parte donde los vientos soplan en los tubos cada uno lo hará a su manera, dejando esta parte más abierta al intérprete.

3.7.4. Aspectos paramétricos.

Durante toda la obra pasamos por tres tonalidades. Los dos primeros movimientos están en re menor. Luego modulamos a la menor, con una modulación diatónica, en el tercer movimiento mediante un acorde pivote de mi mayor, que supone el II grado de re y el V de la. Este tono se prolonga hasta el último movimiento donde modula súbitamente al modo mayor (la mayor) por la aparición de la 3ªM (do#).

La armonía es funcional y no funcional (usa todos los grados) predominando: I-IV-V-VI.

Mediante la siguiente tabla se pueden observar los parámetros de forma esquemática:

Tabla 11. Aspectos paramétricos de “La Era de los Dioses”

1.Cronos devora a sus hijos	2.Rea embarazada, viaja a Creta	3.Zeus crece aferrado a su destino	4.Zeus libera a sus hermanos y prepara la guerra	5.Titanomaquia	6.Los Dioses gobiernan desde el Monte Olimpo
Re menor	Re menor	La menor	La menor	La menor	La Mayor
4/4	6/8	4/4	4/4	4/4	4/4
Adagio ♩=64	Più mosso ♩.=50	Largo ♩=52	Andante ♩=88	Allegro ♩=113	Triunfal ♩=113
Forte f	Piano p y Mezzoforte mf	Piano p	Crescendo escrito	Forte f	Fortísimo ff
	Ritardando		Accelerando		Ritardando

Elaboración propia

En la tabla se expone, de arriba abajo, el movimiento asociado a su: tonalidad, compás, agógica (representada por el tempo y su indicación metronómica), y la(s) dinámica(s) principal(es). En algunos movimientos, al final de ellos, hay matices agógicos relacionados con el tempo, siendo representados en la tabla en último lugar, los cuales acaban con calderones.

3.7.5. Aspectos performativos.

La principal concepción performativa de esta obra tiene la finalidad de ser interpretada para concierto, aunque habiendo sido grabada puede disfrutarse en diferido tanto en vídeo como audio desde donde se precise gracias a las nuevas tecnologías.

4. Conclusiones.

Al llegar a este punto, y tras haber realizado los procesos analíticos anteriores, podemos proporcionar al lector una serie de consideraciones finales:

- I. A pesar de estar en periodo de formación, se puede manifestar una ligera evolución en el lenguaje compositivo del autor. Después de examinar el conjunto de obras de este estudio, podemos afirmar que se ha experimentado un aprendizaje significativo consciente tanto personal como musicalmente, ya que las últimas obras representan un avance tanto en reflexión como en composición.
- II. En virtud de lo anterior, podemos ratificar la importancia de abrazar la labor de compositor como un proceso de crecimiento en todas sus facetas. Una mentalidad receptiva a posibles cambios permitirá que el compositor se adapte a nuevas tendencias, así como explore nuevas sonoridades que enriquecerán su expresión artística.
- III. Las nuevas tecnologías son capaces de aportar a los compositores del siglo XXI innumerables posibilidades, dando origen a nuevos estilos y nuevas formas de hacer y crear, configurando accesibilidad de una amplia gama de estilos.
- IV. Atendiendo al desarrollo personal desde el inicio del “Máster en Composición Musical con Nuevas Tecnologías” de UNIR, hasta este momento, el autor se marca un objetivo nuevo, siendo este el acortar el trabajo previo basado en el estudio de los marcos teóricos en pro de una mayor libertad creativa, basada en la valoración subjetiva de la intuición compositiva y original.
- V. Por último, la composición supone no sólo una nueva vía profesional, sino un estilo de vida. El compositor debe mostrar compromiso social y respetuoso con la profesión, además de con sus principios, para llevar su continuo aprendizaje y el noble arte de la composición a cotas lo más elevadas posibles.

5. Limitaciones y prospectiva.

5.1. Limitaciones.

Debido a la situación profesional del autor, la mayor limitación a la que se enfrentaba ha sido la gestión del tiempo, ya que producir todas las obras del máster y concretar las que se albergan en este trabajo performativo en un lapso de tiempo tan breve, a razón de la producción, ha supuesto un auténtico reto.

Es muy importante mencionar que el autor nunca había estado en contacto con los secuenciadores de audio, y su complejo manejo ha supuesto de una formación adicional que ha resultado enriquecedora para el autor, pero de arduo trabajo.

En cuanto a la parte creativa, explorar un lenguaje interno propio y dar forma a las composiciones siempre constituye un desafío para cualquier compositor, todavía más cuando se trabaja de forma tan condensada, tan amplia y tan limitada en cuanto al tiempo se refiere.

Por último, la restricción de espacio de este estudio presenta una dificultad expresiva, ya que se ha de marginar información relevante.

5.2. Prospectiva.

Este estudio presenta, de forma paralela, diversas líneas de investigación a nivel teórico-analítico, así como proyectos prácticos de diferente naturaleza. Ambos, motivados por el aprendizaje y el refuerzo de un lenguaje compositivo propio más auténtico y madurado, es el objetivo para poder continuar con una labor creativa original y personal.

Así mismo, se plantea como una evolución orgánica y natural la exploración de nuevos estilos y la búsqueda de nuevos lenguajes, reforzados a través de la variedad y la innovación. Todo ello no puede concebirse sin la aplicación de las nuevas tecnologías en el ámbito de la composición como herramientas fundamentales, siendo una de las metas principales del autor el manejo de todas ellas, sobre todo en el uso de secuenciadores y la electroacústica.

Finalmente, este máster y el presente estudio abre las puertas al desarrollo de no sólo una formación adicional, que ayuda al crecimiento musical del autor, sino de una posibilidad laboral, sin olvidar que la creación musical siempre fue algo que anhelaba el autor y de la que por fin disfruta.

6. Referencias Bibliográficas.

- Rodríguez, A. (2018). *Tema 5: Funciones de la música en una película*. Universidad Internacional de La Rioja – UNIR. Recuperado el 31 de enero de 2024. https://micampus.unir.net/courses/37172/external_tools/204869
- Román, A. (2017). *Análisis Musivisual: Guía de audición y estudio de la música cinematográfica*. Madrid, España. Editorial Visión Libros.
- Román, A. (2008). *El Lenguaje Musivisual: Semiótica y estética de la música cinematográfica* (pag.84). Madrid, España. Editorial Visión Libros.
- Schubert, F. (1973). *Piano Trio nº2 en mi bemol mayor, Op. 100*. Nueva York: Dover Publications. Recuperado el 31 de enero de 2024. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP262065-PMLP10136-Schubert_Zwietes_Trio_Op100_D929.pdf
- Beethoven, L.v. (2008). *Sinfonía nº9, Op. 125*. Palo Alto: CCARH. Recuperado el 31 de enero de 2024. <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fc/IMSLP28868-PMLP01607-beethoven-sym-9-ccarh.pdf>
- Alonso, E. (2018). *Tema 2: El análisis de la música electroacústica*. Universidad Internacional de La Rioja – UNIR. Recuperado el 31 de enero de 2024. https://micampus.unir.net/courses/41668/external_tools/229514
- Alonso, E. (2018). *Tema 5: François Bayle y la música acusmática*. Universidad Internacional de La Rioja – UNIR. Recuperado el 31 de enero de 2024. https://micampus.unir.net/courses/41668/external_tools/229514
- De la Cruz, Z. (2018). *Tema 1: Composición Instrumental I*. Universidad Internacional de La Rioja – UNIR. Recuperado el 31 de enero de 2024. https://micampus.unir.net/courses/41666/external_tools/229495
- Gorris, M. (Directora). (2000). *The Luzhin Defence* [Película]. Renaissance Films; Clear Blue Sky Productions; France 2 Cinema; ICE3; CRG International; Lantia Cinema & Audiovisivi; Magic Media.
- Erice, V. (Director). (1983). *El Sur* [Película]. Chloe Productions; RTVE; Elías Querejeta P.C.

7. Anexos.

7.1. Anexo 1.

[Portfolio de Obras TFM - José Manuel Calero Moreno](#)

7.2. Anexo 2.

Partituras:

- “The Luzhin Defence”
- “Balada del Planeta Moribundo”
- “Escenas Campesinas”
- “El Sur”
- “Adventvs”
- “La Era de los Dioses”

José Manuel Calero Moreno

THE LUZHIN DEFENCE

La Defensa Luzhin



THE LUHZIN DEFENCE

00:00:00:00
1.1
1HP.Luhzin buscando
♩ = 120.50927

JOSÉ MANUEL CALERO MORENO
MAHORA, 17/ABRIL/2023

Musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Flauta, Oboe, Clarinete en Sib, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 5/8. The tempo is marked as ♩ = 120.50927. The Viola and Violonchelo parts feature a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 3, marked with a piano (*p*) dynamic.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score includes parts for Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. en Sib (Clarinet in B-flat), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violonchelo), and Cb. (Contrabajo). The key signature is three flats and the time signature is 5/8. The tempo is marked as ♩ = 120.50927. The Vln. I part has a dynamic marking of *mp* starting in measure 7. The Vln. II part has a dynamic marking of *p* starting in measure 5. The Vla. and Vc. parts continue with the rhythmic pattern from the first system.

9

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



13

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

18

Fl. *mp*

Ob. *p*

Cl. en Sib *p*

Pno.

♩ = 86.955139

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *pizz.*
p



22

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

26 ♩ = 80.390701

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

♩ = 80.390701



29

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

arco

33

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

00:01:10:14
37.1
4HP.La novia busca a Luhzin
♩ = 84.614899

37

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

41

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This musical score covers measures 41 to 44. It features a woodwind section with Flute, Oboe, and Clarinet in B-flat, a piano accompaniment, and a string section with Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play melodic lines with long slurs, while the piano provides harmonic support with chords and single notes.



45

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This musical score covers measures 45 to 48. The instrumentation remains the same as in the previous system. The woodwinds and strings continue their melodic lines, with the flute and oboe playing a similar rhythmic pattern. The piano accompaniment consists of chords and single notes, maintaining the harmonic structure.

49

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.



53

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mp
p
p

00:01:57:09
59.1
5HP.Recuerdos de Escapar

♩ = 78.177422

57

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

♩ = 78.177422



00:02:09:15
63.1
6HP.Vuelta a la realidad

♩ = 121.766586

61

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

♩ = 121.766586

65

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 65 to 68. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat) and Piano are mostly silent, indicated by a horizontal line with a bar. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are active. The Violins I and II play sustained chords with a fermata. The Viola, Violoncello, and Contrabass play a rhythmic eighth-note pattern. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.



69

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

mf

Detailed description: This system of musical notation covers measures 69 to 72. The woodwinds and Piano remain silent. The strings continue their parts. In measure 69, the Violins I and II play sustained chords with a fermata. In measure 70, the Violins I and II play sustained chords with a fermata, and the Viola, Violoncello, and Contrabass play a rhythmic eighth-note pattern. In measure 71, the Violins I and II play sustained chords with a fermata, and the Viola, Violoncello, and Contrabass play a rhythmic eighth-note pattern. In measure 72, the Violins I and II play sustained chords with a fermata, and the Viola, Violoncello, and Contrabass play a rhythmic eighth-note pattern. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in measures 70, 71, and 72. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

73

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 73 to 76. It features eight staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B-flat major (two flats). The flute, oboe, and clarinet parts are mostly rests. The piano part plays a steady accompaniment of eighth notes in the bass clef. The violin and viola parts play sustained chords with some movement. The cello and contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a double bar line.



77

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 77 to 80. It features the same eight staves as the previous system. The key signature remains B-flat major. In measure 77, the flute, oboe, and clarinet parts are rests. In measure 78, the flute, oboe, and piano parts enter with a forte (*f*) dynamic. The violin and viola parts continue with sustained chords. The cello and contrabass parts continue with their rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line.

81

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This musical score covers measures 81 to 84. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. en Sib), a piano (Pno.) with both treble and bass staves, and a string section with Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds play sustained notes with some phrasing slurs. The piano part has a complex texture with many slurs and ties. The strings play rhythmic patterns, with the violins and violas using slurs and the cellos/contrabasses playing a steady eighth-note accompaniment.

85

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This musical score covers measures 85 to 88. The instrumentation remains the same as in the previous system. The woodwinds continue with sustained notes. The piano part maintains its complex texture. The string section continues with their respective rhythmic patterns, including slurs for the violins and violas.

89

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 89 through 92. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Measures 89 and 90 feature sustained notes with slurs for the Flute, Oboe, Clarinet, and Violins. The Piano part has a complex texture with multiple voices. Measures 91 and 92 show a continuation of these textures, with some instruments having rests.



93

Fl.
Ob.
Cl. en Sib
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

p *cresc.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 93 through 96. The instrumentation remains the same as in the previous block. Measures 93 and 94 continue the sustained textures from the previous measures. Starting at measure 95, there is a significant change in the texture. The Flute, Oboe, and Clarinet parts have rests. The Piano part features a series of chords with a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) marking. The Violin I and II parts have glissando markings (*gliss.*) and dynamic markings of *p* and *cresc.*. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts also have glissando markings and dynamic markings of *p* and *cresc.*. The Viola part has a *p* marking at the start of measure 95. The Violoncello and Contrabass parts have *p* markings at the start of measure 95. The Viola part has a *p* marking at the start of measure 95. The Violoncello and Contrabass parts have *p* markings at the start of measure 95.

105

Fl. *mf*

Ob.

Cl. en Sib

Pno.

Vln. I *mf*

Vln. II *p*

Vla.

Vc. *p*

Cb.



109

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. en Sib *p*

Pno. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vc.

Cb.

113

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. en Sib. *mp* *p*

Pno. *mp* *p*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

♩ = 75.115868



117

Fl.

Ob.

Cl. en Sib.

Pno. *pp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pp*

Cb. *pp*

♩ = 75.115868

JOSÉ MANUEL
CALERO MORENO



BALADA DEL
PLANETA
MORIBUNDO

para piano y tenor

BALADA DEL PLANETA MORIBUNDO

Esfera errante por el cosmos,
tan llena de agua y tan seca,
tan verde, tan yerma.

Te cubren vientos y humos,
excelsa y maltratada.

Así agotada
como abandonada.

Esfera errante por el cosmos,
tan llena de agua y tan seca,
tan verde, tan yerma.

MÚSICA Y LETRA:

José Manuel Calero Moreno

Balada del Planeta moribundo

para piano y tenor

Música y Letra:
José Manuel Calero Moreno
Albacete, 25/Sept./2023

Adagio ♩=61

The musical score is written for piano and tenor in 4/4 time, with a tempo of Adagio (♩=61). The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe a dying planet. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). A section marked 'A' begins at measure 11.

mf Es fe raerran te por el

6
8 cos mos, tan lle na de a guay— tan se ca,— tan ver de, tan

11
8 yer ma. Tan ver de, tan yer ma. **A** *p* Te

16
8 cu bren vien tos y hu mos, ex cel sa y mal tra ta da. A sí a go ta da co mo a

21 *rit.* **B** *A tempo*

ban do na da.

mp *p*

26

f Es fe rae rran te por el cos mos, tan lle na de a guay_

f

30

tan se ca, *ff* tan ver de, tan yer ma. Tan

f

34 *molto rit.* **C** *A tempo*

ver de, tan yer ma.

mf *dim.* *ppp*



JOSÉ MANUEL
CALERO MORENO

**ESCENAS
CAMPESINAS**

para sexteto

flauta, clarinete en sib, trompa en fa, violín, violonchelo y piano

Escenas Campesinas

para sexteto

José Manuel Calero Moreno
Albacete, 16/Oct./2023

Andante ♩=76

Flauta
Clarinete en Si♭
Trompa en Fa
Violín
Violonchelo
Piano

mp
sfz
mp
mp

Detailed description: This block contains the first six measures of the score. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with slurs and accents, starting in measure 3. The Trombone part has a dynamic shift from *sfz* to *mp* in measure 3. The Violin and Violonchelo parts play sustained notes with *sfz* dynamics, shifting to *mp* in measure 3. The Piano part provides harmonic support with chords and a steady bass line, also shifting to *mp* in measure 3.

7

rit.

Detailed description: This block contains measures 7 through 10. Measure 7 begins with a measure rest. Measures 8 and 9 feature triplet markings over the melodic lines of the Flute, Clarinet, and Piano. The Flute and Clarinet parts continue with their melodic motifs. The Trombone part has a dynamic shift from *mp* to *rit.* in measure 8. The Violin and Violonchelo parts continue with sustained notes. The Piano part features triplet markings over its chords in measures 8 and 9. The piece concludes in measure 10 with a final chord and a fermata over the bass line.

A Moderato ♩=88

Musical score for measures 2-13, Moderato tempo. The score is in 2/4 time and consists of four systems. The first system contains two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system contains two staves with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third system contains two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system contains two staves with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) at the beginning of each system. The word 'rit.' (ritardando) is written above the final measure of the first system. The word 'tenuto' is written below the final measure of each system. The music features a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice, with various articulations and phrasing marks.

19 **A** tempo

Musical score for measures 19-22, A tempo. The score is in 2/4 time and consists of four systems. The first system contains two staves with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second system contains two staves with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third system contains two staves with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fourth system contains two staves with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'A tempo'. The dynamics are not explicitly marked in this section. The music features a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice, with various articulations and phrasing marks.

24 **B**

mp *tenuto*

mp *tenuto*

mp *tenuto*

mp *tenuto*

mp *tenuto*

This section contains five systems of musical notation. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is marked with a box containing the letter 'B' and the number '24'. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *tenuto* (sustained). The music features long melodic lines with slurs and a steady accompaniment in the bass.

29

mf

mf

mf

mf

mf

This section contains five systems of musical notation. Each system consists of a treble and bass staff. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The music continues with melodic lines and accompaniment, showing some rhythmic variation and phrasing changes.

4
34 **C**

f

40

ff *molto rit.*

45 **D** Andante ♩=76

mf

mf

mf

mf

mf

5

50

pp

pp

pp

pp

pp

rit.

pp *morendo*

pp *morendo*

pp *morendo*

pp *morendo*

pp *morendo*



EL SUR

JOSÉ MANUEL CALERO MORENO

EL SUR

para cuarteto

Entra Click
2 compases

00:00:07:22
2.5
Inicio

José Manuel Calero Moreno
(Albacete, 13/Nov/2023)

Adagio ♩=62

Flauta

Violín

Violonchelo

Piano

mf
sul pont.

p *mf* *p* *mf*

p *mf* *p* *mf*

Adagio ♩=62



00:00:23:06
7.1
Presentación

00:00:34:25
10.1
Tema de Estrella (hija)

Plano Casa

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

p

mp

2 Estrella en el columpio

13 14 15 16

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

mp

p

nat.

17 18 19 20

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

♩ = 62 rit. 3
24

21 22 23 24

Fl.

Vln. *dim.*

Vc. *dim.*

Pno. *dim.* rit. 4



♩ = 50 25 26 27

Fl.

Vln. *p*

Vc. *p*

Pno. *p*

A tempo ♩ = 62

37.4.32
La espía 2

36

37

38

39

40

5

Largo $\text{♩} = 52$

Musical score for measures 36-40. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The tempo is Largo with a metronome marking of $\text{♩} = 52$. The key signature has two flats. The Flute part starts with a whole note chord in measure 36, followed by a melodic line in measures 37-40. The Violin part has a pizzicato accompaniment starting in measure 37. The Viola and Piano parts are mostly silent, with some rests. Large numbers 2, 4, 6, and 8 are overlaid on the score, likely indicating fingerings or bowings.



Plano Agustín en el campo

00:02:36:21
42.2.32
Tema de Agustín (padre)

$\text{♩} = \text{♩} = 52$

41

42

43

44

Musical score for measures 41-44. The score is for Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The tempo is Largo with a metronome marking of $\text{♩} = 52$. The key signature has two flats. The Flute part has a whole note chord in measure 41, followed by rests. The Violin part has a melodic line in measure 41, followed by rests. The Viola part has rests. The Piano part has a melodic line in measure 41, followed by rests. Large numbers 6 and 8 are overlaid on the score, likely indicating fingerings or bowings.

6

Estrella observa a su padre

45 46 47 48

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

p

arco



49 50 51 52

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

53 54 55 56 57

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 53 through 57. The Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.) parts are mostly rests. The Piano (Pno.) part has some activity in measures 53-55, with a melodic line in the right hand and chords in the left hand. Measure 56 has a sharp sign on the left side of the staff.



Cambio plano
Estrella va hacia su padre

00:03:15:28
59.2.32
El oficio de Agustín

58 59 60 61

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

mf *mp*

arco *mf* *mp*

mf *mp*

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 58 through 61. The Flute (Fl.) and Violin (Vln.) parts have melodic lines with dynamics *mf* and *mp*. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line starting in measure 60 with dynamic *mf*. The Piano (Pno.) part has a rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *mp*. The Violin part is marked 'arco'.

8 62 63 64 65

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.



66 67 68 69

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

mf

f

70 71 72 73

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.



74 75 76 77

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

pp

pp

pp

pp

Entra Click
1 1/2 compases

00:04:13:21
81.4.96
Despedida

10

Tempo primo ♩=62

78 79 80 81 82 83

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

4

4

Tempo primo ♩=62

mf

mf

mf

84 85 86 87

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

88 89 90 91

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.



Fundido a negro

92 93 94 95

Fl.

Vln.

Vc.

Pno.

8va

ADVENTUS

para quinteto con piano

José Manuel Calero Moreno

Adventvs

para quinteto con piano

José Manuel Calero Moreno

Albacete, 23/Dic/2023

Andante ♩=79

Violín *pp*

Viola *mf*

Violonchelo *pp*

Contrabajo *pp*

Piano *pp*



5

A

Musical score for measures 9-12. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and another Bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the Treble staff, a rhythmic accompaniment in the Alto staff, and harmonic support in the two Bass staves. A double bar line is present after measure 10. A fermata is placed over the final note of measure 12.



rit. . .

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and another Bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The music continues from the previous section. A fermata is placed over the final note of measure 16. The word "rit." (ritardando) is written above the staff in measure 16, indicating a deceleration of tempo.

17 B Allegro ♩=97

Musical score for measures 17-20. The score is written for a four-staff system. The top two staves are for the upper voice, and the bottom two are for the lower voice. The music is in 6/8 time and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. A section marker 'B' is present above the first measure. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 97 beats per minute.



21

Musical score for measures 21-24. The score is written for a four-staff system. The top two staves are for the upper voice, and the bottom two are for the lower voice. The music is in 6/8 time and includes dynamic markings such as *mf*. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 97 beats per minute.

25

C

Musical score for measures 25-28. The score is written for four staves. The top two staves are for a vocal line, and the bottom two are for piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. A box labeled 'C' is positioned above the first measure of the vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.



29

Musical score for measures 29-32. The score is written for four staves. The top two staves are for a vocal line, and the bottom two are for piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

33

D

Musical score for measures 33-36. The score is written for four staves. The top two staves are for a melodic instrument (treble and bass clefs), and the bottom two are for a keyboard instrument (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). A box labeled 'D' is positioned above the first measure. The melody in the top staff consists of eighth and quarter notes. The keyboard accompaniment features chords and single notes in both hands.



37

Musical score for measures 37-40. The score is written for four staves. The top two staves are for a melodic instrument (treble and bass clefs), and the bottom two are for a keyboard instrument (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The melody in the top staff continues with eighth and quarter notes. The keyboard accompaniment features chords and single notes in both hands.

41

Musical score for measures 41-45. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and a second Bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 41-45) features a melodic line in the Treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the other three staves. The second system (measures 46-50) features a piano accompaniment with chords and rests in the Treble staff, and a bass line in the other three staves.



46

Musical score for measures 46-50. The score is written for four staves: Treble, Alto, Bass, and a second Bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 46-50) features a melodic line in the Treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the other three staves. The second system (measures 51-55) features a piano accompaniment with chords and rests in the Treble staff, and a bass line in the other three staves.

A detailed marble sculpture of a muscular man, likely a deity or hero, shown from the waist up. He has a thick, curly beard and is looking down. His right hand is placed on his chest. The sculpture is set against a dark, textured background.

La Era de los Dioses

Poema Sinfónico para Orquesta

Partitura General

José Manuel Calero Moreno

La Era de los Dioses

Poema Sinfónico en seis movimientos unidos, basado en el mito griego del paso de la supremacía de los Titanes hacia el de los Dioses del Olimpo.

Cronos era el titán gobernante y temía ser destronado por uno de sus propios hijos, ya que una profecía le advirtió que sería derrocado por uno de ellos. Para evitar este destino, Cronos decidió devorar a sus hijos tan pronto como nacían. Sin embargo, su esposa Rea, desesperada por salvar a su descendencia, ideó un plan para proteger a su hijo Zeus. Cuando Zeus nació, Rea le entregó a su esposo una piedra envuelta en pañales, que Cronos tragó sin dudar. Mientras tanto, Zeus fue criado en secreto en la isla de Creta.

Cuando Zeus creció, regresó para enfrentarse a su padre y liberar a sus hermanos (los demás dioses olímpicos) que estaban aún atrapados en el estómago de Cronos. Una guerra épica conocida como la Titanomaquia se desató entre los titanes, liderados por Cronos, y los dioses olímpicos, liderados por Zeus. Tras una feroz batalla, los dioses olímpicos lograron derrotar a los titanes.

Zeus, con la ayuda de sus hermanos y aliados, encarceló a Cronos y a los demás titanes en el Tártaro, una prisión en el inframundo. De esta manera, los dioses olímpicos establecieron su dominio sobre el cosmos y se convirtieron en la nueva generación de deidades gobernantes en la mitología griega. Este evento marcó el comienzo de la era de los dioses olímpicos, quienes gobernaron el Olimpo y desplazaron a los titanes como las deidades supremas.

Orgánico

1 Flauta

1 Oboe

1 Clarinete en Sib

1 Trompa en Fa

1 Trompeta en Do

1 Percusión 1: 2 Timbales (26" y 29"), Vibráfono, Tam-tam (superball) y Plato suspendido.

1 Percusión 2 (Opcional): Lira, Triángulo, Plato Suspendido, Cortina, Tom-toms y Caja.

4 Violines I

3 Violines II

2 Violas

2 Violonchelos

1 Contrabajo

LA ERA DE LOS DIOS

Poema sinfónico para orquesta

José Manuel Calero Moreno

Albacete, 20/Nov/2023

1. Cronos devora a sus hijos

Adagio ♩=64

Flauta *f*

Oboe *f*

Clarinete en Sib *f*

Trompa en F *f*

Trompeta en Do *f*

Percusión 1 *f*
Timbales A-D

Percusión 2 *f*
Lira (Def. Campanólogo)

Violín I *f*

Violín II *f*

Viola *f*

Violonchelo *f*

Contrabajo *f*

rit..

A 2.Rea embarazada, viaja a Creta

Più mosso ♩=50

8

Fl. *mp*

Ob. *p*

Cl. *p*

Trmp. *p*

Tpt.

Perc. 1 *p* Vibráfono

Perc. 2 Triángulo *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.* *p*

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It features ten staves for different instruments. The top staff is for Flute (Fl.), followed by Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Trmp.), Trombone (Tpt.), Percussion 1 (Perc. 1) which includes a Vibraphone (Vibráfono), Percussion 2 (Perc. 2) which includes a Triangle (Triángulo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 6/8 time and marked 'Più mosso' with a tempo of 50 beats per minute. The first section, labeled 'A', begins at measure 8. The Flute part starts with a half note G4, followed by rests, and then a melodic line starting in measure 3. The Oboe and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet part also plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Percussion 1 part has a sustained chord on the vibraphone. The Percussion 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The other instruments (Vln. I, Vln. II, Vla., and Cb.) have rests throughout this section.

14

B

Fl.

Flute staff with melodic line, dynamics *mf*

Ob.

Oboe staff with rhythmic accompaniment, dynamics *mf*

Cl.

Clarinet staff with rhythmic accompaniment, dynamics *mf*

Trmp.

Trumpet staff with rhythmic accompaniment, dynamics *mf*

Tpt.

Trombone staff with dynamics *p* and *mf*

Perc. 1

Percussion 1 staff with timbales, dynamics *mf*

Perc. 2

Percussion 2 staff with Plato susp., dynamics *p* and *mf*

B

Timbales

B

Vln. I

Violin I staff with dynamics *p* and *mf*

Vln. II

Violin II staff with dynamics *p* and *mf*

Vla.

Viola staff with dynamics *p* and *mf*

Vc.

Violoncello staff with arco, dynamics *mf*

Cb.

Cello staff with dynamics *p* and *mf*

20

Fl.

Ob.

Cl.

Trmp.

Tpt.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

D a E

E a D

3. Zeus crece aferrado a su destino

Largo ♩=52

26 rit.

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Trmp. *p* sord.

Tpt. *p* sord.

Perc. 1 *mp* Tam-tam (superball)

Perc. 2 Cortina Lira *p*

Vln. I *mp* solo

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mp* *p* div.

Cb. *p*

C

32

Fl.

Ob.

Cl.

Trmp.

Tpt.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pl. susp.

p \triangleleft *mp*

3

38

Fl.

Ob.

Cl.

Trmp.

Tpt.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p < *mp*

p < *mp*

3

3

3

4. Zeus libera a sus hermanos y prepara la guerra

D Andante ♩=88
 SOPLAR Y MOVER LLAVES/PISTONES
 SIN SONIDO - VIENTO

44

Fl. *p* pasos (I-D) *cresc. poco a poco* *mf*

Ob. *p* pasos (I-D) *cresc. poco a poco* *mf*

Cl. *p* pasos (I-D) *cresc. poco a poco* *mf*

Trmp. *p* pasos (I-D) *cresc. poco a poco* *mf*
 senza sord.

Tpt. *p* pasos (I-D) *cresc. poco a poco* *mf*
 senza sord.

Perc. 1 **D** Timbales
p *cresc. poco a poco* *mf*

Perc. 2 Tom-toms (baq. caja)
p *cresc. poco a poco* *mf*

Vln. I **D** Andante ♩=88 *mf* pasos (I-D) *cresc. poco a poco*
 tutti

Vln. II *mf* pasos (I-D) *cresc. poco a poco*

Vla. *mf* pasos (I-D) *cresc. poco a poco*

Vc. *mf* pasos (I-D) *cresc. poco a poco*

Cb. *mf* pasos (I-D) *cresc. poco a poco*

50 *accel.*

Fl. *f* *ff* *mf* *mf*

Ob. *f* *ff* *mf* *mf*

Cl. *f* *ff* *mf*

Trmp. *f* *ff*

Tpt. *f* *ff*

Perc. 1 *f* *ff* *mf*

Perc. 2 *f* *ff* *mf* Caja

Vln. I *f* *ff* *mf*

Vln. II *f* *ff* *mf*

Vla. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

62 **F**

Fl.

Ob.

Cl.

F

Trmp.

Tpt.

F

Perc. 1

C a E

Perc. 2

F

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

66

Fl.

Ob.

Cl.

Trmp.

Tpt.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 66 through 69. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet) features intricate, rapid sixteenth-note passages with frequent slurs and ties. The brass section (Trumpet and Trombone) plays a more melodic line with some rests. Percussion 1 has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while Percussion 2 plays a steady stream of sixteenth notes. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Trombone part includes a triplet of eighth notes in the first measure.

70 **G**

Fl.

Ob.

Cl.

Trmp.

Tpt.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

E a D

74

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Trmp. *cresc.*

Tpt. *cresc.*

Perc. 1 *cresc.* *D a E*

Perc. 2 *cresc.*

Vln. I *cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 74 through 77. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Trmp.), Trombone (Tpt.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds (Fl., Ob., Cl.) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked with a *cresc.* (crescendo) instruction. The woodwinds play melodic lines with slurs and accents. The brass (Trmp., Tpt.) plays sustained notes with accents. Percussion 1 and 2 play rhythmic patterns with accents. The strings play a rhythmic accompaniment with accents. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The measure number 74 is indicated at the top left, and the page number 15 is at the top right. The dynamic marking *cresc.* appears at the beginning of each instrument's staff. The Perc. 1 staff has a dynamic marking *cresc.* and a note with a dynamic marking *D a E* above it. The Perc. 2 staff has a dynamic marking *cresc.* and a note with a dynamic marking *φ* above it. The Vln. I and Vln. II staves have a dynamic marking *cresc.* and a note with a dynamic marking *v* above it. The Vla. staff has a dynamic marking *cresc.* and a note with a dynamic marking *φ v* above it. The Vc. staff has a dynamic marking *cresc.* and a note with a dynamic marking *φ v* above it. The Cb. staff has a dynamic marking *cresc.* and a note with a dynamic marking *φ v* above it.

6. Los Dioses gobiernan desde el Monte Olimpo

Triunfal

78 **H**

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Trmp. *ff*

Tpt. *ff*

Perc. 1 *ff*

Perc. 2 *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

82 rit. tr.

Fl. *fp* *fff*

Ob. *fp* *fff*

Cl. *fp* *fff*

Trmp. *fp* *fff*

Tpt. *fp* *fff*

Perc. 1 *fp* *fff*

Perc. 2 *fp* *fff*

Vln. I *fp* *fff*

Vln. II *fp* *fff*

Vla. *fp* *fff*

Vc. *fp* *fff*

Cb. *fp* *fff*