

**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Escuela Nacional de Música**



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**NOTAS AL PROGRAMA Y COMPOSICIONES**

OPCIÓN DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN COMPOSICIÓN  
PRESENTA:

**JUAN CARLOS CRIVELLI GUERRA**

Asesor: Maestro Hugo Rosales Cruz

México, D.F.

noviembre de 2003



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**PAGINACION**

**DISCONTINUA**

## DEDICATORIA

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico el contenido de mi trabajo titulado:

NOMBRE: Juan Carlos Crivelli Guerra  
FECHA: 13 de noviembre de 2003  
FIRMA: [Firma]

A mi madre, Hilda Guerra Sánchez, que a través de sus lecturas, comenzó a despertar mis mundos imaginarios.

A mi padre, Carlos Crivelli Fabre, con el cual conocí todo tipo de música.

A mis hermanos, Christian, Ileana y Homero, que siempre me han apoyado.

A mi abuelita Telésfora Sánchez López, que me ayudó con sus sabios consejos.

A Bertha Guillén Flores, por su apoyo moral, comprensión y cariño.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

FOUR  
10 FEBRUARY 1951

## AGRADECIMIENTOS

### **Familia:**

Un especial agradecimiento a todos mis familiares que me han ayudado en momentos difíciles, en especial:

A Rosa Fabre Plata; Cristiano, Cristóbal, Columbo Crivelli y familia; Víctor Zárate Guerra y Ángela Guerra.

### **Maestros:**

A Hugo Rosales, Horacio Uribe, Salvador Rodríguez, Luis Alfonso Estrada, Salvador Jiménez, David de la Paz Domínguez, Leticia Armijo, Ulises Ramírez, Leonardo Coral, Roberto Ruiz Guadalajara, Alejandro Sánchez Escuer, Samuel Pascoe, Rosana Isunza, Rolando Pérez, Gerardo Carrillo.

### **Intérpretes:**

A todos los compañeros y maestros que han interpretado mis obras.

### **Amigos:**

Sara Romero, Federico García Castells, Miguel Ángel Gorostieta, Iván Ireta, José Manuel Mondragón, Sergio Aguilar, Juan Manuel López León, Juan Pérez Brozal, Jorge Retana, José Valentín Malpica.

### **Un agradecimiento especial:**

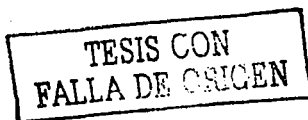
A los maestros: Konstantin Saksonzki, Alfonso González, Ulises Gómez y Mónica del Águila; Julio Viguera y Orquesta Sinfónica de la ENM; a los compañeros: Alfredo Hernández y Hanna Hiipaldea; Cipactli Hernández y Orlando Aguilar; Rosaura Grados, Tito Peña y Juan Gabriel Hernández; José Antonio Moreno y Rosa Elena Díaz.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

RECEIVED  
MAY 25 1964

Programa que presenta **Juan Carlos Crivelli Guerra** para obtener el título de Licenciado en Composición.

- |  |  |
|--|--|
| <p>1.- “¿Hallará fe en la tierra?”<br/>1999—2000<br/>Dúo para violín y oboe</p> <p><b>Parte I: con tremarèlla</b><br/><b>Parte II: Moderato</b><br/><b>Parte III: Andante</b><br/><b>Parte IV: accelerando leggèrmente</b><br/><b>Parte V: Grave—religioso</b></p> | <p><b>Juan Carlos Crivelli Guerra</b><br/>(n. 1968)<br/>9' 17"</p> |
| <p>2.- “Seis Cuartetos para Radio UNAM”<br/>2001<br/>Cuarteto de cuerdas</p> <p>Uno<br/>Dos<br/>Tres<br/>Cuatro<br/>Cinco<br/>La Perla de Labuán</p>   | <p><b>Juan Carlos Crivelli Guerra</b><br/>7'</p>                   |
| <p>3.- “Sensus”<br/>2002<br/>Ensamble de percusiones</p> <p><b>Parte I: Allegro agitato-Andante espressivo</b><br/><b>Parte II: Nebuloso</b><br/><b>Parte III: Moderato ma non sempre</b></p>  | <p><b>Juan Carlos Crivelli Guerra</b><br/>11' 37"</p>              |
| <p>4.- “Neuronas”<br/>2002<br/>Ensamble de percusiones</p>   | <p><b>Juan Carlos Crivelli Guerra</b><br/>7' 45"</p>               |
| <p>5.- “NGC 224”<br/>2002—2003<br/>Obra para orquesta a dos.</p>   | <p><b>Juan Carlos Crivelli Guerra</b><br/>10' 15"</p>              |
| <p>6.- “El llamado”<br/>2003<br/>para guitarra y soprano.</p>  | <p><b>Juan Carlos Crivelli Guerra</b><br/>6' 15"</p>               |
| <p>7.- “Ayesha”<br/>2003<br/>Cuarteto de cuerdas.</p>  | <p><b>Juan Carlos Crivelli Guerra</b><br/>6' 20"</p>               |



México, D.F., 8 de julio de 2003



## INTÉRPRETES

- 1.- “¿Hallará fe en la tierra?”  
Alfredo Hernández: Oboe  
Hanna Hiipaldea: Violín
- 2.- “Seis Cuartetos para Radio UNAM”  
Cuarteto de la ENM  
Constantin Szakozky: Violín I  
Alfonso González: Violín II  
Ulises Gómez: Viola  
Mónica del Águila: Cello
- 3.- “Sensus”  
Cipactli Hernández: 1<sup>er</sup> percusionista  
Orlando Aguilar: 2<sup>o</sup> percusionista
- 4.- “Neuronas”  
Rosaura Grados: 1<sup>er</sup> percusionista  
Tito Peña: 2<sup>o</sup> percusionista  
Gabriel Hernández: 3<sup>er</sup> percusionista
- 5.- “NGC 224”  
Orquesta Sinfónica de la ENM  
Director Titular: Julio Viguera
- 6.- “El llamado”  
Rosa Elena Díaz: Soprano  
José Antonio Moreno: Guitarra
- 7.- “Ayesha”  
Cuarteto de la ENM

# INDICE GENERAL

DEDICATORIA .....	iii
AGRADECIMIENTOS .....	v
PROGRAMA .....	vii
INTÉRPRETES .....	viii
INDICE GENERAL .....	ix
INDICE DE ILUSTRACIONES, TABLAS, GRÁFICOS Y EJEMPLOS MUSICALES .....	xv
LA VETA MUSICAL COMO EN LA POESÍA ESTÁ EN TODAS PARTES .....	xix
INTRODUCCIÓN .....	1

## ANÁLISIS

“¿HALLARÁ FE EN LA TIERRA?” (Violín y oboe) .....	5
PARTE I .....	8
Ritmo y melodía, 8 Timbre, 10 Armonía, 10 Agógica, 11 Dinámica, 11	
PARTE II .....	12
Ritmo y melodía, 12 Timbre, 13 Armonía, 13 Agógica, 13 Dinámica, 13	

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<b>PARTE III</b> .....	14
Ritmo y melodía, 14	
Timbre, 15	
Armonía, 15	
Agógica, 15	
Dinámica, 15	
<b>PARTE IV</b> .....	16
Ritmo y melodía, 16	
Timbre, 17	
Armonía, 17	
Agógica, 18	
Dinámica, 18	
<b>PARTE V</b> .....	19
Ritmo y melodía, 19	
Timbre, 21	
Armonía, 22	
Agógica, 23	
Dinámica, 23	
<b>“SEIS CUARTETOS PARA RADIO UNAM”</b> <b>(Cuarteto de cuerdas)</b> .....	25
<b>UNO</b> .....	28
Ritmo y melodía, 28	
Armonía, 29	
Timbre, 30	
Agógica, 30	
Dinámica, 30	
<b>DOS</b> .....	31
Ritmo y melodía, 31	
Armonía, 32	
Timbre, 33	
Agógica, 33	
Dinámica, 33	
<b>TRES</b> .....	34
Ritmo y melodía, 34	
Armonía, 35	
Timbre, 36	
Agógica, 36	
Dinámica, 36	

<b>CUATRO</b> .....	<b>37</b>
Ritmo y melodía, 37	
Armonía, 40	
Tímbr e, 40	
Agógica, 41	
Dinámica, 41	
<b>CINCO</b> .....	<b>42</b>
Ritmo y melodía, 43	
Armonía, 44	
Tímbr e, 44	
Agógica, 45	
Dinámica, 45	
<b>SEIS: LA PERLA DE LABUÁN</b> .....	<b>46</b>
Ritmo y melodía, 47	
Armonía, 48	
Tímbr e, 49	
Agógica, 49	
Dinámica, 49	
<b>“SENSUS”</b>	
<b>(Ensambl e de percusiones)</b> .....	<b>51</b>
<b>PARTE I</b> .....	<b>55</b>
Tímbr e, 56	
Ritmo y melodía, 56	
Armonía, 59	
Agógica, 60	
Dinámica, 61	
<b>PARTE II</b> .....	<b>62</b>
Tímbr e, 63	
Ritmo, 64	
Melodía, 64	
Armonía, 65	
Agógica, 65	
Dinámica, 66	
<b>PARTE III</b> .....	<b>67</b>
Tímbr e, 68	
Ritmo y melodía, 69	
Armonía, 73	
Agógica, 75	
Dinámica, 76	

<b>“NEURONAS”</b>	
<b>(Ensamble de percusiones) .....</b>	<b>77</b>
<b>ANÁLISIS .....</b>	<b>80</b>
Timbre, 81	
Sección A1, 82; Sección A2, 83;	
Ritmo, 83	
Melodía, 88	
Armonía, 89	
Agógica, 90	
Dinámica, 91	
<b>“NGC 224”</b>	
<b>(Orquesta a dos) .....</b>	<b>93</b>
<b>ANÁLISIS .....</b>	<b>99</b>
Ritmo y melodía, 101	
Sección A (Exposición), 101; Sección B (Desarrollo), 104; Sección A' (Recexposición), 109;	
Armonía, 111	
Timbre, 112	
Agógica, 113	
Dinámica, 113	
<b>“EL LLAMADO”</b>	
<b>(Guitarra y soprano) .....</b>	<b>115</b>
<b>ANÁLISIS .....</b>	<b>118</b>
Ritmo y melodía, 119	
Sección A, 119; Sección B, 122; Sección A', 124;	
Armonía, 125	
Timbre, 128	
Agógica, 129	
Dinámica, 130	

<b>“AYESHA”</b>	
<b>(Cuarteto de cuerdas)</b> .....	131
SISTEMA MODAL EMPLEADO EN AYESHA .....	134
ANÁLISIS .....	136
MODOS EMPLEADOS EN AYESHA .....	137
Modulaciones empleadas, 137	
Complejo modal mezclado ( <i>Mürekkep</i> ), 138	
Ritmo y melodía, 139	
Introducción, 139; Sección A, 140; Sección B, 142; Sección A' 143	
Armonía, 145	
Timbre, 146	
Agógica, 146	
Dinámica, 147	
CONCLUSIONES .....	149
BIBLIOGRAFÍA .....	151
ANEXO I (PROGRAMA DE MANO) .....	155

## PARTITURAS

<b>“¿Hallará fe en la tierra?”</b> .....	163
<b>“Seis cuartetos para Radio UNAM”</b> .....	187
<b>“Sensus”</b> .....	217
<b>“Neuronas”</b> .....	253
<b>“NGC 224”</b> .....	279
<b>“El llamado”</b> .....	337
<b>“Ayesha”</b> .....	355



## Índice de ilustraciones, tablas, gráficos y ejemplos musicales.

Nota: los números se encuentran en negritas y encerrados dentro de un rombo. Ejemplo:

1

Portada de <b>¿Hallará fe en la tierra?</b>	<b>5</b>
1: Diagrama general de <b>¿Hallará fe en la tierra?</b>	<b>7</b>
*	
2: Estructura general de la Parte I	<b>8</b>
3: Compases 1-9 de la Parte I	<b>8</b>
4: Compases 40-43 de la Parte I	<b>9</b>
5: Compases 55-57 de la Parte I	<b>9</b>
6: Estructura armónica de la Parte I	<b>10</b>
7: Estructura agógica de la Parte I	<b>11</b>
**	
8: Estructura general de la Parte II	<b>12</b>
9: Compases 1-3 de la Parte II	<b>12</b>
***	
10: Estructura general de la Parte III	<b>14</b>
11: Compases 18-23 de la Parte III	<b>14</b>
****	
12: Estructura general de la Parte IV	<b>16</b>
13: Escala locria en La y compases 1-4 de la Parte IV	<b>16</b>
14: Estructura armónica de la Parte IV	<b>17</b>
15: Estructura agógica de la Parte IV	<b>18</b>
*****	
16: Estructura general de la Parte V	<b>19</b>
17: Compases 1-4 de la Parte V	<b>19</b>
18: Compases 22-25 de la Parte V	<b>20</b>
19: Compases 44-47 de la Parte V	<b>20</b>
20: Compases 50-52 de la Parte V	<b>21</b>
21: Compases 60-65 de la Parte V	<b>21</b>
22: Estructura armónica de la Parte V	<b>22</b>
23: Estructura agógica de la Parte V	<b>23</b>
Portada de <b>Seis Cuartetos para Radio UNAM</b>	<b>25</b>
*	
24: Estructura general de Uno	<b>28</b>
25: Compases 1-4 de Uno	<b>28</b>
26: Estructura armónica de Uno	<b>29</b>
27: Estructura agógica de Uno	<b>30</b>
**	
28: Estructura general de Dos	<b>31</b>
29: Compases 1-4 de Dos	<b>31</b>
30: Estructura armónica de Dos	<b>32</b>

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



	***	
31: Estructura general de Tres		34
32: Compases 1-6 de Tres		34
33: Estructura armónica de Tres		35
34: Estructura agógica de Tres		36
	****	
35: Estructura general de Cuatro		37
36: Escala menor armónica en sol y compases 1-3 de Cuatro		37
37: Pentacorde y compás 7 del violín I		38
38: Pentacorde y compás 10 de la viola		38
39: Tetracorde y compás 20 del violín I		38
40: Pentacorde		39
41: Tetracorde		39
42: Compás 27 de Cuatro		39
43: Estructura armónica de Cuatro		40
44: Estructura agógica de Cuatro		41
	*****	
45: Estructura general de Cinco		42
46: Escala en modo frigio y compases 1-10 de Cinco		43
47: Escala de Re mayor con 6º y 7º grados descendidos		43
48: Estructura armónica de Cinco		44
49: Estructura agógica de Cinco		45
	*****	
50: Estructura general de La Perla de Labuán (Seis)		46
51: Compases 13-16 de La Perla de Labuán		47
52: Compases 17-20 de La Perla de Labuán		47
53: Estructura armónica de La Perla de Labuán		48
Portada de Sensus		51
54: Diagrama general de Sensus		54
55: Tabla de instrumentación de Sensus		54
56: Escala pentáfona en Do		54
	*	
57: Estructura general de Sensus, Parte I, Sección A		55
58: Estructura general de Sensus, Parte I, Sección B		55
59: Diagrama de distribución instrumental de Sensus, Parte I		56
60: Compases 1-3 de marimba y T.B.		57
61: Ritmo básico de los Temple blocks		57
62: Compás 43 de la marimba y T.B.		58
63: Compases 105-106 del güiro y timbales		58
64: Compases 119-121 del djembè y timbales		58
65: Compases 78-87 de la marimba y gong—timbales		59
66: Estructura armónica de Sensus, Parte I		59
67: Estructura agógica de Sensus, Parte I		60

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

	**	
68: Estructura general de Sensus, Parte II		62
69: Tabla de distribución instrumental de Sensus, Parte II		63
70: Compás 1 de los crótalos		64
71: Estructura agógica de Sensus Parte II		65
	***	
72: Estructura general de Sensus, Parte III		67
73: Diagrama de distribución instrumental de Sensus, Parte III		68
74: Compases 1-2 de la marimba y maracas		69
75: Compases 13-14 de la marimba y T.B.		70
76: Compases 26-27 de la marimba y gong		70
77: Compases 47-48 de la marimba y crótalos		71
78: Compás 60 de la marimba y T.B.		71
79: Compases 72-73 de la marimba y T.B.		72
80: Compases 87-90 de las campanas de bambú—marimba; gong—timbales		72
81: Compases 103-104 de la marimba y timbales		73
82: Compás 109 de la marimba y timbales		73
83: Diagrama de los puntos de reposo de Sensus, Parte III		74
84: Estructura armónica de Sensus, Parte III		74
85: Estructura agógica de Sensus, Parte III		75
Portada de Neuronas		77
86: Estructura general de Neuronas		80
87: Tabla de instrumentación de Neuronas		80
88: Diagrama de distribución tímbrica		82
89: Compases 1-4 de la tarola, campanas de viento, triángulos y teponaxtle		83
90: Célula rítmica de la tarola		84
91: Variante de la célula rítmica de la tarola		84
92: Otras células rítmicas		84
93: Compases 217-224 de la tarola, tom-toms, y djembé		85
94: Variantes de las células rítmicas		86
95: Compases 273-276 de los cencerros y tarola		88
96: Compases 141-144 del vibráfono, caracol y teponaxtle		88
97: Estructura armónica de Neuronas		89
98: Estructura agógica de Neuronas		90
Portada de NGC 224		93
99: Grupo local de galaxias		96
100: Ubicación celeste de NGC 224 (a)		97
101: Ubicación celeste de NGC 224 (b)		98
102: Estructura general de NGC 224		99
103: Compases 1-9 de las violas		101
104: Compases 28-36 de las violas, cellos y contrabajos		102
105: Compases 46-51 de las maderas		102
106: Compases 86-93 de las violas, cellos y contrabajos		104
107: Escala sintética del vibráfono		106

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

108: Compases 201-204 de los contrabajos	106
109: Compases 235-240 de los metales	107
110: Compases 313-321 de los fagotes y cornos	109
111: Estructura armónica de NGC 224	111
112: Estructura agógica de NGC 224	113
<b>Portada de El llamado</b>	<b>115</b>
113: Estructura general de El llamado	118
114: Compases 1-2	119
115: Compases 6-9	119
116: Compases 10-12	120
117: Compases 24-26	120
118: Compases 49-53	121
119: Compás 68	122
120: Compás 69	122
121: Compás 86 y 89	123
122: Compases 111-114	124
123: Compás 140	124
124: Estructura armónica de El llamado	125
125: Estructura agógica de El llamado	129
<b>Portada de Ayesha</b>	<b>131</b>
126: Maqām sabā de Turquía	135
127: Composición modal de maqām sabā	135
128: Estructura general de Ayesha	136
129: Maqām sabā	137
130: Maqām sabā descendida una 4ª justa	137
131: Maqām hicaz	138
132: Maqām beste-nigar	138
133: Compases 1-5 y 6-13	139
134: Compases 45-47	140
135: Compases 59-60	141
136: Compases 64-65	141
137: Compases 100-106	142
138: Compases 171-173 y 183-185	143
139: Compases 192-194	144
140: Estructura armónica de Ayesha	145
141: Estructura agógica de Ayesha	146

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

## LA VETA MUSICAL COMO EN LA POESÍA ESTÁ EN TODAS PARTES.

### RIMA IV

No digáis que, agotado su tesoro,  
de asuntos falta, enmudeció la lira;  
podrá no haber poetas, pero siempre  
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso  
palpiten encendidas;  
mientras el sol las desgarradas nubes  
de fuego y oro vista;

mientras el aire en su regazo lleve  
perfumes y armonías;  
mientras haya en el mundo primavera,  
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance  
las fuentes de la vida,  
y en el mar o en el cielo haya un abismo  
que al cálculo resista;

mientras la Humanidad, siempre avanzando,  
no sepa a do camina;  
mientras haya un misterio para el hombre,  
¡habrá poesía!

Mientras sintamos que se alegra el alma  
sin que los labios rían;  
mientras se lllore sin que el llanto acuda  
a nublar la pupila;

mientras el corazón y la cabeza  
batallando prosigan;  
mientras haya esperanzas y recuerdos,  
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen  
los ojos que los miran;  
mientras responda el labio suspirando  
al labio que suspira;

mientras sentirse puedan en un beso  
dos almas confundidas;  
mientras exista una mujer hermosa,  
¡habrá poesía!

Gustavo Adolfo Bécquer

### OVILLOS

Mientras devano la memoria  
forma un ovillo la nostalgia

si la nostalgia desovillo  
se irá ovillando la esperanza

siempre es el mismo hilo

Mario Benedetti

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## INTRODUCCIÓN

Un nuevo siglo comienza, el llamado siglo XXI; el siglo pasado vio pasar miles de acontecimientos en todos los terrenos; en el caso de las personas que tenemos la fortuna de vivir en este periodo, nos hemos dado cuenta del avance vertiginoso de la ciencia; de los numerosos movimientos armados, entre ellos la Primera y Segunda Guerra Mundial; los conflictos sociales y lucha de independencia de varios países; los conflictos religiosos; el deterioro del medio ambiente en todo el planeta; las ideas brillantes y las ideas absurdas que se despliegan en el mundo cultural; es difícil enumerar tantos hechos importantes en el transcurso de los dos siglos, aunque siguen persistiendo tres grandes misterios del ser humano:

- 1) El origen del hombre.
- 2) Los límites del universo.
- 3) El cerebro.

Tres grandes inquietudes que engloban los hechos antes mencionados, tres vertientes de inagotables temas, tres enigmas que me sorprenderán hasta la muerte.

Siempre, a lo largo de mi vida, me ha apasionado la lectura, observar a los insectos, escudriñar el cielo y disfrutar la música. Para todo individuo, el entorno es muy importante. Por mi parte, reconozco una amplia gama de influencias. Hablando en el terreno musical, muchas de ellas vienen de la música popular, la música académica se afianzó en mis años de secundaria, también por aquellos años, el Canal 13, que en aquel entonces, pertenecía al Estado, era la única fuente de imágenes y música de una calidad meritoria, mientras tanto, la cultura provenía de los discos de música clásica de mi papá o los libros de mi mamá. Desde entonces, mucha música ha conformado mi entorno, desde todos los horizontes, por mencionar algunas que son importantes: los arrullos para bebé como "Duérmete niño"; el son istmeño (banda de alientos, guitarra); la música árabe; "Oxígeno" y "Equinoccio" de Jean-Michel Jarré; "Rubycon", "Ricochet" y "Exit" de Tangerine Dream, "The Thing" de Ennio Morricone; música de Tomás Luis de Victoria, Vivaldi, Bach, Beethoven, Stravinsky, Bartók, Berio, etc.

Una pintura, una estampa, un dibujo animado, una novela, una mujer, o una fantasía que emerge de mi cerebro puede llegar a transformarse en una obra musical, la naturaleza misma está llena de imágenes, la obra es una interpretación subjetiva personal que refleja parte de mi existencia.

Las obras que voy a presentar y analizar, aparecen en orden, según su año de composición.

En cada obra se explica brevemente los orígenes que la impulsaron, después del cual se incluyen tablas y diagramas que dan una visión general de la estructura de la obra.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Se analizan los cuatro elementos de la música: ritmo, melodía, armonía y timbre, además de la agógica y la dinámica; en la armonía, utilizo el cifrado con letras, en la mayoría de los casos, por ser más rápida para el lector su asimilación.

A = La  
B = Si  
C = Do  
D = Re  
E = Mi  
F = Fa  
G = Sol

Las alteraciones:

b = bemol  
# = sostenido

Incluyo algunas abreviaturas al principio de los cuadros, por ejemplo: en el cuadro número 6.

Abreviaturas:

B<sup>b</sup> = Letra en mayúscula es un acorde mayor, (ejemplo, si bemol mayor).  
g = Letra en minúscula es un acorde menor, (ejemplo, sol menor).  
+ = aumentada.  
- = descendida.  
maj = intervalo mayor.

Los ejemplos musicales extraídos de la partitura, pueden contemplar un fragmento completo o incompleto del caso que se está tratando; para una visión más completa, pueden consultarse las partituras incluidas al final de este trabajo.

# ANÁLISIS

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

16010 200000  
1000 1000 1000



# ¿Hallará fe en la tierra?



Universo v3\_0-Tu página sobre el espacio en internet.htm  
Cometa\_archivos\_cometa.gif

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

FOOD MARKET  
SOUTH OF ALLIANCE

# ¿HALLARÁ FE EN LA TIERRA?

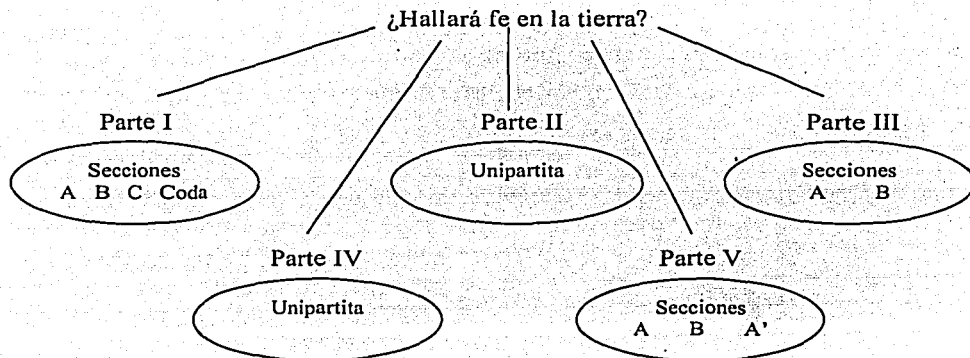
Para violín y oboe  
Compuesta entre 1999-2000.

La lectura del pasaje bíblico del juez injusto y la viuda, en Lucas 18: 1-8,<sup>1</sup> permite reflexionar en la necesidad de perseverar en los objetivos que uno se plantea, aunque en el versículo ocho se presenta la duda, “¿hallará fe en la tierra?”, frase apocalíptica que vislumbra la fuerza de la fe en los individuos.

La frase literaria inspiró una serie de 5 miniaturas, escogiéndose para tal efecto, dos instrumentos de timbre contrastante, violín y oboe, que exponen la melodía en diálogos, con diversas variantes. La pregunta siempre latente, explota el carácter lírico de los instrumentos.



## Diagrama general



TESIS CON  
FALLA DE OPINION

<sup>1</sup> Santa Biblia, México, D.F., La Liga Bíblica.

# ANÁLISIS PARTE I

2

## Estructura general

Secciones	A				B	C	Coda
Compases	1-35				36-54	55-66	67-76
Estructura interna	a	a'	a''	a'''	1 <sup>er</sup> desarrollo e imitaciones	2 <sup>o</sup> desarrollo y cadencia	
Compases	1-8	9-16	17- 25	26- 35			
Textura	Polifónica a dos voces						

## Ritmo y melodía

La **Parte I** en su totalidad, funciona como una introducción de la obra, estructurada en forma interválica, para conformar esta idea seleccioné aquellos sonidos que me agradaban, resultado de los intervalos que se formaban entre los dos instrumentos, consecuencia de un proceso de ensayo y error, lo que provocó que el proceso de composición fuera lento.

La frase melódica que fundamenta la **Sección A**, está expuesta en los primeros 8 compases de la obra; el violín expone la primera semifrase y el oboe en forma de diálogo con el violín la complementa. El ritmo básico de esta frase está en valores de  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$ ,  $\frac{1}{16}$ .

Frase generadora de toda la obra.

3

### Compases 1-9

*con tremorella* .. 110

Juan Carlos Crivelli Guerra

The musical score for measures 1-9 shows the following details:

- Instrumentation:** Oboe and Violin.
- Time Signature:** 3/4.
- Tempo/Character:** *con tremorella* .. 110.
- Composer:** Juan Carlos Crivelli Guerra.
- Measures 1-8:** Violin plays a melodic phrase starting with a forte (*f*) dynamic. The Oboe provides a complementary line.
- Measure 9:** The violin part transitions from *pizz.* (pizzicato) to *arco* (arco), with a dynamic of *p* (piano).
- Final Measure:** The violin part concludes with a dynamic of *mf* (mezzo-forte).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La respuesta del oboe se fundamenta en la misma frase del violín, a pesar de ello en los compases 18 y 19 aparecen notas ajenas a la frase, como el **Mi becuadro**, el **Do**, el **La bemol** y el **Si**, en ambos instrumentos.

La **sección B** (compases 36-54), comienza con un primer desarrollo de la pieza, el violín toca figuras de octavo en *pizzicato*, el oboe interpreta trinos y notas en picado.<sup>2</sup>

4

Compases 40-43

La **sección B** termina con un diálogo entre los dos instrumentos (compases 49-54), en imitaciones no literales, que da la entrada a la **sección C** (compases 55-66), con figuras de dieciseisavos, el *tempo* en esta sección es libre, cadencioso y la estructura armónica es sostenida por los diversos intervallos formados entre el violín y el oboe, en la **sección C**, los instrumentos llegan a cruzarse, separarse y mezclarse.

5

Compases 55-57

<sup>2</sup> Algunas veces llamado *staccatissimo*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La **Parte I** termina con una **coda** (compases 67-76), donde el oboe vuelve a formular una frase melódica que expresa la duda **¿Hallará fe en la tierra?**, la frase melódica enfatiza las notas **Do, Do# y Fa#**, la cual es sostenida por trémolos en el violín.

### Timbre

El timbre de la **Parte I**, maneja principalmente la región media del oboe y el timbre de la tesitura media y grave del violín, el *pizzicato* en el violín en una o dos cuerdas (compases 5-7; 36-48) y el multifónico en el oboe (compases 73-76), (véase partitura).

### Armonía

La **Parte I** tiende a un centro tonal en **Sol menor**.

El siguiente cuadro establece las armonías del violín, correspondientes a la **sección C** (compases 55-66), y la armonía general en la **Coda** (compases 67-76).

Abreviaturas:

B<sup>b</sup> = Letra en mayúscula es un acorde mayor, (ejemplo, **Si bemol** mayor).

g = Letra en minúscula es un acorde menor, (ejemplo, **Sol** menor).

+ = aumentada.

- = descendida.

maj = intervalo mayor.



### Estructura armónica

Compás	55	56	57	58	59	60	61	62
Acorde	g maj 7	F <sup>5+</sup> <sub>6</sub>	g <sup>b 5+</sup> <sub>6</sub>	g maj 7 <sup>5-</sup>	a 7-	F <sup>5+</sup> <sub>6</sub>	A <sup>b 6</sup> <sub>4-</sub>	B <sup>b 9+</sup> maj 7

Compás	63	64	65	66	67-72	73-76
Acorde	g <sup>6</sup>	g <sup>6</sup> — D	D — E <sup>b 5</sup>	E <sup>b 5</sup>	Se afirma el acorde de <b>Sol</b> menor con notas añadidas.	G <sup>add 4+ y maj 7</sup>

## Agógica

7

### Estructura agógica

Sección	A	B	C	Coda
Agógica	<i>con tremarèlla</i> ♩ = 110	<i>con tremarèlla</i> ♩ = 110	<i>senza tempo</i> (compases 55-64),  <i>allargando</i> (compases 60-61),  <i>a tempo</i> ♩ = 110 (compases 64 - 66),  <i>rallentando</i> , calderón (compás 66)	<i>misterioso</i> ♩ = 90 (compases 67-76),  calderón (compás 76)
Compás	3/4	3/4	3/4	3/4

Desde un punto de vista general, se aprecia en la **Parte I**, una disminución de valores en las figuras empleadas, que se establecen desde las negras y blancas hasta el trémolo de treintaidosavos utilizados en el violín. La siguiente curva agógica natural ejemplifica lo anterior.

Sección A	Sección B	Sección C	Coda
♩ y ♩	♪♪	♪♪♪♪	♩. en trémolo.

## Dinámica

Las dinámicas que utilizo instauran un vaivén en la intensidad del sonido, solamente hacen coincidir a los dos instrumentos en ciertos puntos, logrando de esta manera, sonidos con vida propia, independientes entre sí. El clímax de la **Parte I** se encuentra en los compases 67-72; oboe y violín coinciden en *f*, el oboe incrementa su dinámica y desciende a *mp*, mientras el violín decrece hasta *p*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## ANÁLISIS PARTE II

8

### Estructura general

Sección	Unipartita		
Estructura interna	a	b	a'
Compases	1-14	15-25	26-32
Textura	Polifónica a 2 y 3 voces		

### Ritmo y melodía

En un ritmo frenético de octavos y un rango melódico de 5ª justa, el violín inicia una pequeña danza en dobles cuerdas, con la nota Re en *osinato*.

9

Compases 1-3

Moderato  $\text{♩} = 65$

Juan Carlos Crivelli-Guerra

*sempre staccato*

Oboe

*marcato*

Violín

*mf*

Por su parte el oboe introduce un tema con notas *staccato* (compás 3), y notas ligadas (compases 6-7). El violín continúa manejando dobles cuerdas, en las cuales destacan dos líneas melódicas, una de ellas mantiene un *osinato* de octavos, sobre la nota Sol en el compás 6, alcanzando un rango interválico de 9ª mayor; a partir del compás 9, el violín realiza el *osinato* en la nota Re y la segunda voz (doble cuerda) del violín, contesta los motivos del oboe del compás 8, con figuras de  $\text{♪}$  y  $\text{♩}$  (compases 9-11), mientras, el oboe hace un pequeño puente en notas ligadas (compases 10-13).

En los compases 12-14, los intervalos entre las dos cuerdas del violín se mueven de una 8ª a una 5ª.



El violín abandona las dobles cuerdas y se concentra en una sola línea melódica (**estructura interna b**, compases 15-25), enseguida el oboe (compases 19-25), intercambiando voces, imita la secuencia melódica que hizo el violín al principio de la **Parte II** en cuerdas dobles, en tanto el violín en los compases 21-25, imita el tema introductorio del oboe.

A partir del compás 26 se encuentran breves imitaciones literales de los motivos melódicos en ♪ y ♫ en ambos instrumentos; se aprecia en el último pasaje del violín (compases 29-31), las notas **Si bemol** en *ostinato*, moviéndose la 2ª voz con respecto a la 1ª hasta un rango de octava, el oboe hace lo mismo moviéndose en un nivel de octava en **Mi bemol**, la pieza finaliza con un acorde de **La, Si bemol y Mi**, quedando el sonido del oboe mezclado en la tesitura intermedia del violín.

### Timbre

En la **Parte II**, exploro la sonoridad de las dobles cuerdas del violín, fijando una línea melódica en *ostinato*, mientras el oboe mantiene sus frases en notas *staccato*, con algunas notas ligadas.

### Armonía

La armonía deriva de los intervalos producidos en las cuerdas dobles del violín y las notas del oboe, generando neotonalidad, modalidad y cromatismo.

En el violín, la armonía tiende a estabilizarse en los intervalos de 5ª, por ejemplo:

**G-D** (compases 1-7); **D-A** (compases 9-10); **A-E** (compases 26-28 y 32); **B<sup>b</sup>-F** (compases 29-31).

### Agógica

La pieza se mantiene en un **Moderato** ♩ = 65, contando con un calderón en el compás 32.

### Dinámica

La pieza se estabiliza en una dinámica *mf*, con algunos incrementos de intensidad *mf-ff* (violín), en la **estructura interna b** (compases 15-25). Ambos instrumentos coinciden en *ff* en los compases 16 y 32. En este compás se encuentra el clímax de la **Parte II**.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## ANÁLISIS PARTE III

La **Parte III**, evoca el aire oriental de la tierra que pisó Jesús.

10

### Estructura general

Sección	A (Introducción)		B (Desarrollo)			
Compases	1-17		18-88			
Estructura interna	a	a'	b	b'	b''	Cad.
Compases	1-8	9-17	18-35	34-49	49-85	86-88
Textura	Homofónica y polifónica a 2 voces					

### Ritmo y melodía

El material melódico del violín y del oboe en la **Parte III**, está derivado de la secuencia melódica en dobles cuerdas del violín de la **Parte II**.

La **Parte III** comienza con un intervalo de 7ª mayor, la cual utiliza una nota ajena a la nueva secuencia (**Sol bemol**).

En la **sección A** (compases 1-17), el violín se limita a un intervalo de 5ª justa (**Sol-Re**), variando prácticamente las mismas notas (**Sol, Si bemol, Re bemol y Re becuadro**), en figuras de octavo, (la nota **La** aparece hasta el compás 13).

En la exposición del tema, el violín se mantiene en octavos y el oboe emplea notas  $\dot{a}, \cdot \cdot$  y  $\dot{a}\dot{a}$

Al iniciar la **sección B** (compás 18), el oboe (compases 18-24), varía las notas de la secuencia que usó el violín, éste (compases 18-24), intercambiando voces, imita fragmentos del tema del oboe, usando la misma semifrase (compases 1-4), primero al espejo y luego en retrógrado, reposando el pasaje en la nota **La**.

11

Compases 18-23

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Posteriormente siguen unas variaciones melódicas (compases 24-35), en las que el violín explora su registro más alto, mientras el oboe desciende una 5ª disminuida (compases 25-30) descansando su fraseo en la nota **Re**.

En los compases 34-49 comienzan una serie de imitaciones melódicas a la octava entre el violín y el oboe; después, en los compases 49-85, el oboe desarrolla el material del violín de la sección **A**, integrado en la 5ª justa (**Sol-Re**); introduce silencios de negra y de octavo, notas sincopadas, y se restringe a su registro medio. El **Sol bemol** como nota extrema aparece hasta el compás 81-82 y 84-85. El violín, por su lado, en su registro agudo, desarrolla el material con libertad y *cantabile*, en figuras de ♪, ♪ y ♪; retornando a su registro grave, descendiendo paulatinamente, a partir del compás 76.

La pequeña *coda* (compás 86-88), aparece con figuras de dieciseisavos en el oboe y dobles cuerdas en el violín, terminando en un acorde de **Sol menor**.

### **Timbre**

En la miniatura **III**, exploto el timbre del registro medio del oboe, mientras en el violín abarco todo su registro; utilizo dobles cuerdas al final de la pieza.

### **Armonía**

La pieza se estabiliza en **Sol menor**.

### **Agógica**

Esta pieza tiene un rango de interpretación que comprende un **Andante** ♩ = 90-95, con un calderón en el compás 88.

### **Dinámica**

La **Parte III** tiene dinámicas que hacen oscilar la intensidad del sonido, desde *p* a *ff* (rango dinámico de la pieza), siendo independientes en ese aspecto los dos instrumentos; muestran dinámicas comunes como el *mf*; en los compases 1, 9, 18, y un *crescendo* en los compases 86-87. El clímax de la **Parte III** se encuentra en los compases 49-53, donde el violín registra su nota más alta (**Sol bemol** 7), llegando a ella después de un *crescendo*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ANÁLISIS PARTE IV

12

## Estructura general

Sección	Unipartita			
Estructura interna	a	a'	b	a''
Compases	1-4	5-8	9-13	14-17
Escala empleada	Locria en La			
Textura	Homofónica			

## Ritmo y melodía

Al inicio de la **Parte IV**, los acordes del violín que acompañan la melodía modal del oboe, fueron tomados del compás 64 de la **sección C** de la **Parte I**.

En un sentido modal, la miniatura invita a la reflexión; el oboe expone el tema en intervalos de segunda, valiéndose de una escala locria en La, apoyado con los acordes del violín como dije anteriormente.

13

Escala locria en la



Compases 1-4

Juan Carlos Crivelli Guerra

*accelerando leggermente* *l. 95*  
*poco accel. riten.* *a tempo* *poco accel. riten.*

Oboe *f* *molto espressivo*

Violin *f*

Ob. *a tempo* *mf* *poco accel. riten.* *f*

Vin. *mf* *f*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El violín responde brevemente con una semifrase (compás 5-6), a la frase inicial del oboe (compases 1-4), mientras éste configura una melodía *cantabile*; luego, el violín acompaña al oboe, que despliega intervalos de 7ª mayor (compás 8).

El violín resuelve a la nota **Sol** (compás 9), después del acorde de **Re 7** (compases 7-8), dando inicio a la **estructura interna b** (compases 9-13), con *legato*, aquí se establece un centro parcial en la nota **Sol**, las notas **La** y **Mi bemol** adquieren relevancia como centros secundarios, a las que se agrega **Si bemol**, en la parte final de la pieza (compases 14-17).

### Timbre

Empleo en la **Parte IV**, acordes del violín, en dobles cuerdas, así como trémolos; el oboe juega con diversos intervalos en el registro medio y grave del instrumento, por ejemplo, el intervalo de 7ª mayor en el compás 8, la 4ª aumentada en el compás 10; por otro lado, en los compases 14 y 15 del violín, los *accelerando* y *ritardando* que utilizo, resaltan intervalos de 4ª aumentada y 5ª disminuida.

### Armonía

La característica de esta miniatura consiste en una ambigüedad del centro tonal que parece oscilar entre **Sol** y **Re**.

Un análisis más detallado muestra lo siguiente:

Abreviaturas:

Letra mayúscula = acorde mayor.

Letra minúscula = acorde menor.

o = disminuido.

maj = intervalo de 7ª mayor.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

14

### Estructura armónica

Estructura	a	a'
Acordes	En el oboe: <b>d — E<sup>b</sup> — c 7 — B<sup>b</sup></b>  El violín mantiene un acorde de <b>g</b> con 6ª añadida.	<b>B<sup>b</sup> maj 7 — c — a<sup>o</sup> — D 7</b>
Estructura	b	a''
Acordes	<b>e<sup>b</sup> — a<sup>o</sup> — E<sup>b</sup> maj 7 — G4</b>	<b>C 7 — D5</b>

## Agógica

Numerosos cambios de agógica están indicados en la partitura, para darle más expresividad, con carácter de *accelerando leggèrmente* ♩ = 95, tenemos:

15

### Estructura agógica

Agógica	<i>accelerando leggèrmente</i> ♩ = 95  <i>poco accelerando,</i> <i>ritenuto. a tempo</i> (varias veces en los compases 1-8)	<i>tranquillo</i> (compás 14)	<i>a tempo</i> (compases 15-17), calderón (compás 17)
Compás	4/4	4/4	4/4

## Dinámica

Las dinámicas que empleo resaltan el carácter expresivo de la pieza. La **Parte IV** cuenta con dos climax (compases 11-13 y 16-17), el primero de ellos en *f* y el segundo en *ff*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## ANÁLISIS PARTE V

La construcción de la pieza se basa en fragmentos de la **Parte III** y en la rítmica de notas sostenidas de la **Parte I**.

Los siguientes ejemplos derivan de la **Parte III**:

El compás 1 y 2 es cancrizante del compás 6, 7 y 8, con rítmica diferente; el compás 3 es una variante de la secuencia del violín (sin la nota **Do**), de la **Sección A**; el compás 5 está basado en los compases 9, 10 y 11; los compases 7 y 8 son una modificación de los compases 1 y 2; el compás 10 es una variante del compás 61 de la **Parte I**, además, en el caso del violín, en el compás 12, se encuentra un acorde del compás 15 de la **Parte I**.

Abreviaturas:

p = puente



### Estructura general

Sección	A		B							A'	Coda
Compases	1-22		23-58							59-71	72-79
Subsección	Introducción	Diálogo	Desarrollo							Reexposición	
Estructura interna	a	a'	b	p	b'	p	a''	b''	a'''		
Compases	1-12	13-22	23-30	30-35	36-40	40-48	49-55	56-58			
Textura	Monofónica, homofónica y polifónica a dos voces										

### Ritmo y melodía

Inicia el oboe, solo, interpretando una melodía cromática en semifrases de pregunta y respuesta, destacando en *tenuto* las notas negras repetidas (compases 1-12).



Compases 1-4

Grave ♩ 100

Juan Carlos Crivelli Guerra

Oboe

Violín

Los silencios añaden dramatismo al pasaje, al igual que los intervallos de 8ª y 9ª, incrementan la incertidumbre. El oboe se ve interrumpido en su discurso por el violín (compás 12), con un intervalo de 7ª mayor, al cual sigue un diálogo entre ambos instrumentos tratando de hallar respuestas, diálogo que se caracteriza por motivos rítmico-melódicos dados en forma alternada, en este pasaje, cobran importancia los intervallos de 2ª y 3ª que ya habían aparecido previamente; el violín interrumpe de nuevo al oboe, en el compás 17, con un intervalo de 5ª disminuida y 6ª menor, la discusión sube de tono, por el empleo de dobles cuerdas en el violín y la tendencia del oboe a subir de registro, el oboe enlaza la siguiente sección con una escala de tonos enteros (compás 22).

En la **sección B** (compases 23-58), el violín y el oboe toman distintas posturas, el oboe realiza una melodía derivada del compás 3 y el violín se enfrasca en series de acordes quebrados.

18

Compases 22-25 *molto sentimento*

En el primer **punteo** del **desarrollo** (compases 30-35), el violín maneja un registro amplio, utilizando dobles y triples cuerdas, volviendo a los acordes quebrados en un rango más extendido (Sol 4—B<sup>b</sup> 7), manteniendo la nota Sol como soporte y un pequeño motivo en las notas más agudas, (Si bemol, La, Sol y Sol bemol).

En el segundo **punteo** (compases 40-48), se invierten los papeles, el oboe acompaña al violín a partir del compás 44, con trinos y trémolos, y el violín esboza brevemente la semifrase del oboe de los compases 42 y 43.

19

Compases 44-47

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



En la **estructura interna a'** (compases 49-55), encontramos otro diálogo, con breves imitaciones motivicas entre ambos instrumentos, luego, el oboe continúa desarrollando su material, mientras que el violín realiza el tema del oboe de la **estructura interna a** (compases 1-12), en cancrizante, por disminución y octava arriba.

20

Compases 50-52



Después que violín y oboe retoman la estructura inicial de la **sección B** (compás 56), el violín interpreta un solo instrumental (compases 59-71), recordando el tema del oboe, de la **estructura interna a**, en cancrizante, después interrumpe su discurso (compás 71), con un intervalo de 7<sup>a</sup> mayor.

21

Compases 60-65



En la **coda** (compases 72-79), violín y oboe se reconcilian, y al unísono emiten una variante melódica de la frase inicial de la obra (**Parte I**, compases 1-8), la misma pregunta que da vida a esta obra, **¿Hallará fe en la tierra?**.

### Timbre

En la **Parte V**, utilizo el timbre de todo el registro del violín, y en el oboe, en el timbre del registro grave y medio.

Solo en un breve pasaje de **a'** (compases 13-18), retomo las notas en picado del oboe y los *pizzicato* del violín.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Armonía

La pieza tiende a un centro tonal que es **Sol** menor, mas no es muy estable.  
La siguiente tabla muestra algunos acordes de interés.

Abreviaturas:

**E<sup>b</sup>** = Letras en mayúscula es un acorde mayor, (ejemplo, **Mi bemol** mayor).

**g** = letras en minúscula es un acorde menor, (ejemplo, **Sol** menor).

+ = aumentada.

- = descendida.

add = añadida.

maj = intervalo mayor.

m = intervalo menor.

22

### Estructura armónica

Compás	23	24	25	26	27	28	29
Acorde	add 9 4+ <b>E<sup>b</sup></b> 6	5+ <b>B<sup>b</sup></b> maj 7	<b>g</b> 6	add 9 <b>g</b>	add 4 y 9 <b>G</b> 5	add 4+ y 6 <b>E<sup>b</sup></b> 6	add 4+ 3- <b>E<sup>b</sup></b> 6

Compás	36-39	42	43	48
Acorde	<b>e<sup>b</sup></b> con <i>ostinato</i> en Sol y notas de paso	Acorde en 5 <sup>as</sup> con 6 <sup>a</sup> menor añadida	<b>g</b> 6m	add 9+ 5+ <b>g<sup>b</sup></b> 6

Compás	56	57	58
Acorde	add 9 4+ <b>E<sup>b</sup></b> 6	5+ <b>B<sup>b</sup></b> maj 7	<b>g</b> 6

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Estructura agógica

Sección	A	B	A'	Coda
Agógica	Grave $\text{♩} = 100$	Grave $\text{♩} = 100$	Grave $\text{♩} = 100$ , calderón (compás 71)	<i>religioso</i> $\text{♩} = 75$ (compases 72-79), calderón (compás 79)
Compás	4/4, 3/4, 4/4	4/4, 2/4, 4/4	4/4	4/4

Dinámica

Las dinámicas que empleo realizan puntos expresivos de la pieza, contando la historia emocional de esta pregunta: **¿Hallará fe en la tierra?**. El clímax de la **Parte V** se encuentra en los compases 36-40 en *ff*.

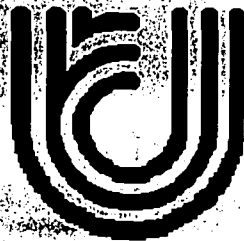
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Seis Cuartetos

p a r a

Radio UNAM



radio  
UNAM

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## **SEIS CUARTETOS PARA RADIO UNAM**

Para cuarteto de cuerdas  
Compuestas en el año 2001

Las seis miniaturas que conforman esta serie, fueron elaboradas durante mi servicio social, sin grandes pretensiones, escogí materiales muy maleables que se adaptaran a las exigencias requeridas por Radio UNAM. Estas piezas serían utilizadas para entradas y salidas de programas de distinta índole, tienen una duración de uno a dos minutos. Fueron compuestas para un cuarteto de cuerdas que ensayaba en la emisora; dichas piezas son independientes. En algunas de ellas se encuentren analogías musicales, que le dan unidad estilística a la obra en su conjunto.

# ANÁLISIS DEL PRIMER CUARTETO

## “UNO”

24

### Estructura general

Sección	Uniparita				
Estructura interna	a	a'	b	a''	Coda
Compases	1-6	7-20	19-25	26-36	37-43
Textura	Homofónica				

### Ritmo y melodía

Utilizo de forma alterna ritmos binarios y ternarios sincopados.

El primer cuarteto de la serie, distingue un tema sencillo descendente, en 2as menores, reforzado con sincopas.

25

### Compases 1-4

Allegro energico .. 132 Juan Carlos Crivelli Guerra

Los instrumentos que utilizo en la **estructura interna a'** (compases 7-20), dialogan con motivos melódicos, en forma alternada, lo cual conduce a la **estructura interna b** (compases 19-25), donde las sincopas toman un papel rítmico en la viola y el cello, mientras los violines repiten el motivo descendente, en 3<sup>as</sup> mayores paralelas. Posteriormente, regresa el tema principal con variantes en la **estructura interna a''** (compases 26-36), que conduce a la **coda** (compases 37-43) con un diálogo fugaz en forma de *stretto* contrapuntístico, seguido de un ritmo marcado en dieciseisavos y octavos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## Armonía

La estructura armónica del cuarteto "Uno" es diatónica.

La pieza está en **La bemol menor**.

Abreviaturas:

Letra mayúscula = acorde mayor (A, B, C, etc.).

Letra minúscula = acorde menor (a, b, c, etc.).

add = nota añadida.

$b_{\flat}/b^{\flat}$  = acorde de **Si becuadro menor** (acorde enarmónico de **Do bemol menor**), que es segundo de **Si bemol menor**.

En forma general la armonía es la siguiente:

26

### Estructura armónica

Compás	1-9	10-11	11-13	14-16	17-18	19-25
Acorde	$a^b$	$D^b$ <sup>add 9</sup> 4	$b_{\flat}/b^{\flat}$	$b^b$	$A^b 5$	$E^b 5$

Compás	26-28	29-32	33-36	37-41	42	43
Acorde	$a^b$	$g^b$	$A^b$ <sup>add 9</sup>	$a^b$	$e^b$ <sup>6</sup> 4	$a^b$

TESIS CON  
FALLA DE ... N

## Timbre

La disposición tímbrica del cuarteto "Uno", se encuentra en frases melódicas, con acompañamiento sobre el registro medio de los instrumentos. Utilizo el timbre de cuerdas dobles con intervalos de 8ª y 5ª.

Destacan las notas con acento normal (>) y notas *tenuto* (-).

## Agógica



### Estructura agógica

Agógica	Allegro enèrgico • = 132				* calderón (compás 43)
Estructura	a	a'	b	a''	coda
Compás	3/4, 2/4, 3/4, 2/4	3/4, 2/4, 4/4, 3/4,	3/4, 4/4	3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 1/4, 2/4, 3/4,	3/4, 2/4, 4/4, 3/4, 4/4, 2/4*

## Dinámica

Las dinámicas que empleo realzan los puntos expresivos del cuarteto. El clímax lo encontramos en los compases 19-25 en *ff*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ANÁLISIS DEL SEGUNDO CUARTETO

## "DOS"

28

### Estructura general

Sección	A			B
Compases	1-12			13-27
Estructura interna	Introducción			Canto del violín acompañado de <i>basso ostinato</i>
	a	a'	enlace	a''
Compases	1-4	5-8	9-12	13-27
Textura	Homofónica			

### Ritmo y melodía

Ritmo binario sincopado en  $C = 4/4$

"Dos", es una pieza sencilla, que confronta dos melodías al principio (compases 1-8), en el violín I y cello, acompañados de la viola con ritmo de octavos, la melodía hace uso de la síncopa.

29

Compases 1-4

Andante nostalgico J. 103 Juan Carlos Crivelli Guerra

Violín I

Violín II

Viola

Cello

*f*

*non legato*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Viola y cello hacen una llamada de alerta en el compás 11, que anuncia un bajo *ostinato*, el cual servirá de apoyo a la melodía libre del primer violín (compases 13-27), culmina en una secuencia de notas que desaparecen paulatinamente (de forma misteriosa).

## Armonía

La armonía que uso para el segundo cuarteto es diatónica.

**Mi menor** tiene una fuerte presencia en la **introducción** (compases 1-8), mientras **La menor** se afirma después del periodo de **enlace** (compases 9-12).

30

### Estructura armónica

Compás	1	2	3	4
Acorde	e — C <sub>6</sub>	D <sub>6</sub> — e <sub>4</sub>	e	B <sub>6</sub> 4
Compás	5	6	7	8
Acorde	e — C <sub>6</sub>	D <sub>6</sub> — G <sub>6</sub>	e add 4, 6 y 9	B <sub>6</sub>
Compás	9	10	11	12-13
Acorde	e — a <sub>4</sub>	a <sub>4</sub> — B	C — e — B — a <sub>5</sub>	a <sub>5</sub>
Compás	14	15-17	18-22	23
Acorde	a <sub>5</sub> — a <sub>5</sub> {maj 7 6 5} add 6	a <sub>5</sub> {maj 7 6 5} add 6	a <sub>5</sub> {maj 7 6 5} add 4+ y 6	a <sub>5</sub> {maj 7 6 5} — a <sub>5</sub> {5 4 3} add 4+ y 6
Compás	24-25	26	27	
Acorde	a <sub>5</sub> {5 4 3} add 4+ y 6	a <sub>6</sub> add 6 y 9	a <sub>6</sub> add 5-, 6 y 9	

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Timbre

El cuarteto “Dos” destaca el timbre medio y agudo del violín I, que es acompañado de motivos melódicos en *ostinato* por las demás cuerdas. Sobresale el timbre de cuerdas dobles, en la viola, en intervalo de 5<sup>as</sup> (compases 14-27), así como el timbre producido en cuerdas *non legato*, en el cello y violín I (compases 3, 6, 7) y *staccato* en el cello (compases 9-10).

## Agógica

La pieza conserva un compás de 4/4 en un movimiento de

*Andante nostálgico* ♩ = 103

## Dinámica

En el bajo *ostinato* se encuentra sólo un *sfz*, (compás 12); el segundo violín, a partir de ése mismo compás, hace relieves de *mf* a *f*; la pieza concluye en un *pp* disipado. El clímax se encuentra en los compases 26-27 con un *diminuendo* hacia el *pp*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ANÁLISIS DEL TERCER CUARTETO

## "TRES"

31

### Estructura general

Sección	Uniparita				
Estructura interna	a	a'	a''	a'''	a''''
Compases	1-8	9-12	13-16	17-23	24-27
Textura	Monofónica con acompañamiento tímbrico				

### Ritmo y melodía

Ritmo ternario.

Melodía cromática en forma de *organum*, en 4<sup>as</sup> aumentadas y/o 5<sup>as</sup> disminuidas.

La pieza se inspira en un tema sencillo de 4<sup>as</sup> aumentadas paralelas.

32

### Compases 1-6

Andante *lasciare* = 78

Juan Carlos Cervelli Guerra

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*p* *mf*

*p* *mf*

*mf* *legato*

*mf* *legato*

*mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El tema se expone en 5 variaciones, por pares de instrumentos; primera variación, viola y cello (compases 4-8); segunda variación violín II y viola (compases 9-12); tercera variación, los dos violines (compases 13-16); cuarta variación, violín I y violoncello (compases 17-19), con intervalos de doble octava; siempre hay una respuesta motivica al tema, que comienza en el cello (compases 7-8; 11-12; 15-16), en intervalos de 2ª menor, luego se expanden a 2ª mayor y 7ª menor; al tocarle el turno a la viola, la respuesta motivica regresa a los intervalos de 2ª menor (compases 20-22). Después de un silencio breve (compás 23), el cello y la viola hacen la quinta y última variación del tema, en 5ªs disminuidas. Obsérvese que el tema inicia en figuras de  $\underline{\underline{J}}$ , luego  $\underline{\underline{JJ}}$ , la tercera y cuarta variación consiste en  $\underline{\underline{JJJ}}$  y por último la pieza finaliza en figuras de  $\underline{\underline{JJJJJJJJ}}$ .

### Armonía

La pieza está estructurada en armonía por 4ªs, con carácter cromático.

33

#### Estructura armónica

Compás	4	9-10	13	17-19
Acorde	add 4+ y 9 C maj 7	e <sup>5-</sup>	F 9 <sup>b</sup>	add 6 C 6 4

Compás	21-22	24	26-27
Acorde	add 9 d 6	add 4 y 5- F# 7	add 4 e 2+

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Timbre

En el cuarteto "Tres" utilizo el timbre producido en cuerdas dobles, por notas tenidas en armónicos naturales a intervalos de 5ª justa, o en cuerda sola; también es utilizado el trino alternando los cuatro instrumentos; al final de la pieza hay un contraste del sonido como resultado del uso de la sordina y del toque sobre el diapason de la viola y el cello.

## Agógica



### Estructura agógica

Agógica	Andante <i>lasciare</i> $\text{♩} = 78$ — <i>lento</i> (compases 24 -27) calderón (compases 23 y 27)
Compás	3/4

## Dinámica

Las dinámicas que empleo en el cuarteto "Tres" destacan el carácter misterioso de la pieza. El clímax se encuentra en los compases 17-23 con predominio del *mf*, que crece hacia el *f* y el *sfz*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# ANÁLISIS DEL CUARTO CUARTETO

## “CUATRO”

35

### Estructura general

Sección	A	B		A'
Compases	1-10	11-26		27-35
Estructura interna		b	b1	
Compases		11-19	20-26	
Textura	Monofónica y polifónica a 4 voces			

### Ritmo y melodía

Ritmos binarios y ternarios conjuntados en un compás de 13/8, que se compone a su vez de 7/8 y 3/4. Aparecen otros compases que se enumeran en la estructura agógica, (pág. 41).

En esta pieza se distingue tanto el empleo de una escala menor armónica en Sol, como diferentes tetracordes y pentacordes (con diferentes estructuras y alteraciones). Precisamente, en la sección A (compases 1-10), el cello y la viola utilizan la escala en Sol.

36



### Compases 1-3

$\text{♩} = 244$

Juan Carlos Crivelli Guerra

A musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is for measures 1-3. The time signature is 13/8. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as  $\text{♩} = 244$ . The score shows the following dynamics: Violin I starts with *mf* and has a crescendo to *f*; Violin II starts with *mf* and has a crescendo to *f*; Viola starts with *mf* and has a crescendo to *f*; Cello starts with *mf* and has a crescendo to *f*. The score includes various rhythmic values and articulation marks.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Aparece el primer intervalo de 5ª disminuida en el violín II y la viola (compás 2); luego, en el compás 3, la viola y el segundo violín, revelan los motivos generadores de la sección **B**.

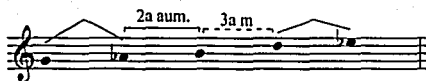
A partir del compás 7, mientras el cello emite notas sincopadas en *pizzicato*, el primer violín introduce motivos melódicos que se caracterizan por el siguiente pentacorde:

37



La viola en el compás 10, utiliza un pentacorde parecido, sólo que omite el **Do** y cambia la estructura,

38

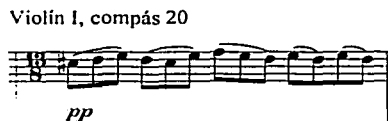


al mismo tiempo, el segundo violín hace un recorrido por las notas **G—Ab—A<sub>b</sub>** (compases 10-12).

En la **sección B** (compases 11-26), comienzan a proliferar los motivos rítmicos con notas de dieciseisavos repetidos; se asientan los intervalos de 4ªs aumentadas (**Si bemol—Mi becuadro**) (compás 13), los instrumentos solos o en pares, contestan los motivos rítmicos, usando también intervalos de 8ª.

En el compás 20, ante los *pizzicatos* insistentes de la viola y el cello, el primer violín esboza un motivo melódico, que se caracteriza por un tetracorde de 2ªs.

39



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ahora el intervalo de 4ª aumentada o 5ª disminuida se afirma en semifrases, con las notas **A—Eb**, (compases 23 y 25) estructuradas en 4 voces, pasaje que conduce a la última sección (compases 27-35), donde el violoncello presenta un motivo melódico que se distingue por el siguiente pentacorde:

40



y el segundo violín interpreta motivos melódicos basados en el siguiente tetracorde:

41



El comienzo de la **sección A'** se observa en el siguiente gráfico:

42

Compás 27

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Los dibujos melódicos del segundo violín y el violoncello son acompañados por notas sincopadas de la viola y notas largas del primer violín.

## Armonía

La armonía de “Cuatro” es diatónica.

Al principio de la pieza, es claro el tono armónico de **Sol** menor, sin embargo, al ir avanzando, los intervalos de 4ª aumentada se van afianzando, adquiriendo la nota **La**, mayor importancia. Así, en términos generales la armonía es la siguiente:

Abreviaturas:

o = disminuido.



### Estructura armónica

Compás	1	2	3	4	5	6	7-9	10
Acorde	g	add 6 y 9 g	g	add 6 y 9 g maj 7	add 6 G 5	E <sup>b</sup> maj 7 — D	g	G

Compás	11	12-14	15	16	17-18	19	20-22
Acorde	a <sup>b</sup>	add 9b A 5	add 9b A 5 — g <sup>o</sup>	A — g <sup>o</sup>	A 5	g	A <sup>5+</sup> A <sup>3+</sup>

Compás	23	24	25	26	27-34	35
Acorde	A 5-	g	A5-	g	a <sup>o</sup>	A5-

## Timbre

En “Cuatro” utilizo el timbre de los instrumentos en *glissandi* (compases 9, 11, 21-22), *pizzicato* y arco; semifrases estructuradas en 4 voces con intervalos de 8ª (compases 23 y 25).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Agógica



### Estructura agógica

Agógica	$\text{♩} = 244$		* calderón (compás 35)
Sección	A	B	A'
Compás	13/8, 3/4, 13/8, 9/8, 13/8	13/8, 5/8, 13/8, 6/8, 2/4, 13/8, 3/8, 12/8, 2/4, 12/8, 2/4	9/8*

### Dinámica

Las dinámicas llegan a independizarse en la **primera sección** (compases 1-10), mientras que en la **sección B** (compases 11-26), y **sección A'** (compases 27-35), son homogéneas. Se encuentran dos puntos climáticos en "Cuatro", uno de ellos en los compases 11-12 con predominio en *ff*, (el cello y el violín I realizan un *crescendo* de *p* a *ff*). El otro clímax se encuentra en los compases 27-30 con dinámica en *ff* que decrece a *p*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ANÁLISIS DEL QUINTO CUARTETO

## “CINCO”

“Cinco”, es una pieza que tiene reminiscencias del juego popular infantil “Doña Blanca”.

45

### Estructura general

Sección	Unipartita					
Estructura interna	Introducción	a	a'	a''	a'''	coda
Compases	1-8	9-17	18-25	26-33	34-46	46-57
Textura	Homofónica					

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Ritmo y melodía

Ritmo binario y ternario en compás de 7/8.

“Cinco” pieza vertiginosa, con un tema sencillo y variaciones. La **introducción** (compases 1-8), muestra una melodía acompañada, en modo frigio.

46



Compases 1-10

### Cinco

♩ = 160

Juan Carlos Cavelli Guerra

A full orchestral score for the piece 'Cinco'. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Violoncello, and Violonchelo. The score shows the first ten measures of the piece, with various musical notations including dynamics and articulation marks.

© Cavelli  
México, 111. 9 de diciembre de 2011

El tema de la **estructura interna a** (compases 9-17), se centra en la tonalidad de **D** mayor; con el 6º y 7º grados descendidos.

47



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La primera variación de la **estructura interna a'** (compases 18-25), añade diálogos motivicos entre los violines y la viola; la segunda variación **a''** (compases 26-33), de manera similar, agrega diálogos motivicos entre el segundo violín, viola y cello; la tercera variación **a'''** (compases 34-46), incursiona en distintas armonías, que conducen a la conclusión de la pieza.

## Armonía

48

### Estructura armónica

Compás	1-4	5-7	8	9-12	13-15	16-17	18-21
Acorde	D	E <sup>b</sup> <sub>6</sub> 4	D5	D <sup>add 6b</sup> <sub>7</sub>	A	D	D <sup>add 6b</sup> <sub>7</sub>

Compás	22-25	26-29	30-33	34	35	36	37
Acorde	A	D <sup>add 6b</sup> <sub>7</sub>	A	D <sup>add 6b</sup> <sub>7</sub>	F <sup>#</sup>	D <sup>add 6b</sup> <sub>7</sub>	F <sup>#</sup>

Compás	38	39	40	41	42-44	45	46-57
Acorde	f <sub>6</sub>	E <sub>6</sub> 5	f <sub>6</sub>	E <sub>6</sub> 5	A	A <sub>6</sub> - a <sub>6</sub> 4 4	D

## Timbre

El cuarteto "**Cinco**" se caracteriza por una melodía en los violines, acompañada por viola y cello, donde utilizo líneas melódicas dobladas a la octava y acompañamiento rítmico-melódico en dos planos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## Agógica

49

### Estructura agógica

Agógica	$\text{♩} = 340$					
Estructura	Introducción	a	a'	a''	a'''	coda
Compás	7/8	7/8	7/8, 6/8, 3/8, 6/8, 3/8	7/8, 6/8, 3/8, 6/8, 3/8	7/8, 6/8	6/8

### Dinámica

Las dinámicas que empleo en el quinto cuarteto realzan los puntos expresivos de la pieza. El clímax se encuentra en los compases 38-46 con dinámicas en *f* y *ff*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## ANÁLISIS DEL SEXTO CUARTETO

### “LA PERLA DE LABUÁN”

**La Perla de Labuán**, es una pieza que me inspiró la obra literaria “Sandokan” de Emilio Salgari.

Allá por los años 70's ó inicios de los 80's, se difundió en la televisión mexicana, una serie de aventuras llamada “Sandokan” de Emilio Salgari, una producción de la Radio Televisión Italiana, bajo la dirección de Sergio Sollima; en ella aparece Lady Mariana Guillonk interpretada por Carole Andre; la muchacha llamada “La Perla de Labuán” que desafió los intereses del imperio inglés y sus convencionalismos, para vivir al lado del hombre que amaba, Sandokan, el Tigre de la Malasia.

50

#### Estructura general

Sección	Unipartita	
Estructura interna	Introducción	a
Compases	1-12	13-42
Textura	Polifónica a 4 voces	

ANÁLISIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Ritmo y melodía

Ritmo binario en compás de 2/2.

La pieza enuncia acordes solemnes (compases 1-12), predominando las figuras de  $\text{♩}$  y  $\text{♩}$ , el tema principal emerge de la **introducción**.

51

Compases 13-16

Musical score for measures 13-16. The score is in 2/2 time and features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for the Violin I and II parts, and *mf* for the Viola and Violoncello parts. The Viola part is marked *saltato* (saltato). The Violoncello part has a *♩* (quarter note) marking. The score shows a melodic line in the Violin I and II parts, a rhythmic pattern in the Viola part, and a bass line in the Violoncello part.

En la **estructura interna a**, destacan las figuras rítmicas de la viola y el violoncello. Derivado de la armonía, el tema es variado (con tresillos de octavo), o en diálogos motivicos entre violines y viola; el tema es tratado contrapuntísticamente, en la viola y el cello.

52

Compases 17-20

Musical score for measures 17-20. The score is in 2/2 time and features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for the Violin I and II parts, and *mf* for the Viola and Violoncello parts. The Violoncello part has a *♩* (quarter note) marking. The score shows a melodic line in the Violin I and II parts, a rhythmic pattern in the Viola part, and a bass line in the Violoncello part.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Armonía

La estructura armónica de "La Perla de Labuán" es diatónica.

La pieza inicia claramente en un **Do** menor y así continúa hasta el compás 35, sin embargo los cambios armónicos que se dan al final, estabilizan la pieza en un **Si bemol** menor.

Abreviaturas:

*g/c* = acorde de **Sol** menor con bajo en **Do**. De igual forma para los otros acordes, la nota después de la diagonal es un bajo.

53

### Estructura armónica

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8
Acorde	<i>c—g/c</i>	<i>f<sub>6</sub>—G7</i> 4	<i>G<sub>2</sub>—E<sup>b</sup></i>	<i>c 7—g/c</i>	<i>c</i>	<i>c<sub>2</sub>—A<sup>b</sup></i>	<i>A<sup>b</sup>—f 7</i>	<i>b<sub>6</sub>—G7</i> 4

Compás	9-10	11	12	13	14-15	16	17-18	19
Acorde	<i>c<sub>6</sub></i>	<i>C5 — B<sup>b</sup><sub>6</sub>/C</i>	<i>B<sup>b</sup><sub>6</sub>/C</i>	<i>c</i> add 6	<i>A<sup>b</sup></i>	<i>c</i>	<i>A<sup>b</sup></i>	<i>A<sup>b</sup>—g</i>

Compás	20-21	22-23	24-25	26-27	28	29-30	31-32	33
Acorde	<i>g</i>	<i>A<sup>b</sup></i>	<i>g</i>	<i>D<sup>b</sup><sub>4</sub></i> 3	<i>D<sup>b</sup><sub>6</sub>—b<sup>b</sup>7</i> 5	<i>b<sup>b</sup> 7</i>	<i>b<sup>o</sup></i>	<i>b<sup>o</sup>—c</i>

Compás	34	35	36	37	38	39-40	41	42
Acorde	<i>c</i>	<i>c — c maj7</i>	<i>B<sup>b</sup></i>	<i>A<sup>b</sup></i>	<i>G<sup>b</sup><sub>6</sub></i>	<i>F<sub>6</sub></i>	<i>b<sup>b</sup> maj7</i>	<i>b<sup>b</sup></i>

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Timbre

Por lo general el timbre se concentra en el registro medio de los instrumentos, utilizo el timbre de cuerdas dobles en todos ellos y la arcada *saltato* en la viola.

## Agógica

La pieza mantiene un compás de 2/2 con un carácter *deciso*  $\text{♩} = 66$

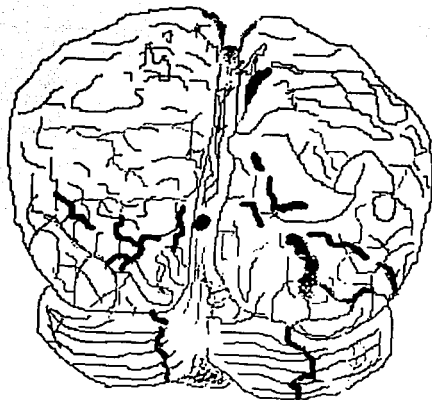
## Dinámica

Las dinámicas que empleo en **La Perla de Labuán** refuerzan los puntos expresivos del cuarteto. El clímax se encuentra en los compases 35-42 con dinámicas en *ff-mf-ff*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# Sensus



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





## SENSUS

Para ensamble de percusiones.  
Compuesta en el año 2002.

Al componer “Sensus” me planteé dos cuestiones, la necesidad de una obra con valor artístico musical y el desarrollo estético-lógico de las ideas; es precisamente ésta polaridad la que me sugirió el título, que en el sentido más burdo, *sensus* significa “seso”<sup>1</sup>, en realidad la palabra de origen latino tiene diversas acepciones, en las cuales observo la dualidad: “la facultad de sentir y la facultad de pensar”<sup>2</sup>; sentimiento *versus* pensamiento; los disímiles corazón y cerebro; la lucha entre la razón y la disposición del espíritu; batalla diaria en la vida de un compositor, que se hace más patente en la génesis de una obra, ése es mi caso.

Para esta obra escogí los instrumentos de percusión porque de alguna manera están más ligados al descubrimiento de la música<sup>3</sup>, por ello, la pieza es marcadamente rítmica. La obra consta de tres partes, en la **primera y última parte** es palpable el sentido melódico-rítmico, mientras que en la **segunda** se hace énfasis en el aspecto tímbrico, con ideas rítmicas fragmentadas que evocan otra dualidad: el cielo y el infierno que experimenta el individuo al tratar de plasmar unas notas musicales, de hecho ésta **segunda parte** sugiere la gestación de la obra en el **cerebro**, la imaginación a la vez ordenada y desordenada.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

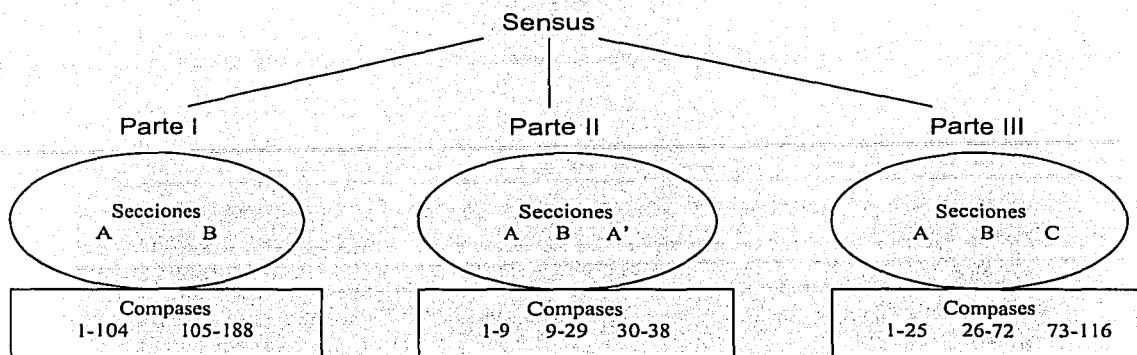
<sup>1</sup> García—Pelayo y Gross, Ramón, “Seso” en *Pequeño Larousse Ilustrado*, México, Ed. Larousse, 1988, p. 941, véase también Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, F.C.E., 1996, p. 637.

<sup>2</sup> Pimentel Álvarez, Julio, *Diccionario Latin—Español, Español—Latin*, 2ª, México, Porrúa, 1997, p. 711. véase también Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vol. V, Madrid, Ed. Gredos, 1997, p.p. 208—9.

<sup>3</sup> “La música comienza en el momento en que el hombre se descubre a sí mismo como un instrumento de música”

Salazar, Adolfo, *La música, como proceso histórico de su invención*, México, D.F., F.C.E., 1978, p. 9

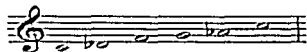
## Diagrama general



La instrumentación requerida para **Sensus** es la siguiente:

Familia	Maderas	Membranas	Metales
Afinación determinada	Marimba,	Timbales	Crótales, (Gong tailandés)
Afinación indeterminada	Temple blocks, matraca, maracas, campanas de bambú, güiro.	Djembé	Platillo, tambor de freno

La escala que empleo en la obra es una escala pentáfona, emparentada con las escalas pentáfonas japonesas:



En la **Parte I**, como se verá más adelante, el tratamiento de esta escala llega a ser interválico.

## ANÁLISIS PARTE I: FORMA BINARIA

Abreviaturas :

Enl. = enlace

Diál. = diálogo

Pas. trans. = Pasaje de transición.

(E<sup>b</sup>) y (B<sup>b</sup>) = Notas ajenas a la escala.

57

### Estructura general

#### Parte I, Sección A: Allegro agitato

Subsecciones	A			A1			A2			Coda
Compases	1 - 21			16 - 50			51 - 86			86 - 104
Estructura interna	a	a1	Enl.	Enl.	Diál.	Enl.	Desarrollo Pas. trans. Climax			
Compases	1-7	8-15	16-21	16-21	21-44	44-50	51-66	66-77	78-86	
Escala pentátona usada	En C			En F (E <sup>b</sup> ) Nota ajena			En F, En C, o mixtas (E <sup>b</sup> ) (B <sup>b</sup> )			
Acorde dominante	F menor			F menor			B <sup>b</sup> menor			B <sup>b</sup> menor
Textura	Monofónica con acompañamiento rítmico			Monofónica con acompañamiento rítmico			Monofónica con acompañamiento rítmico			Homofónica con acompañamiento rítmico

58

### Estructura general

#### Parte I, Sección B: Andante espressivo

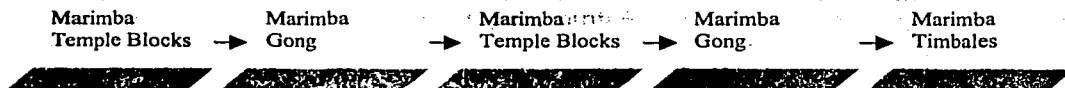
Subsecciones	B			B1			
Compases	105 - 150			151 - 188			
Estructura interna	b	b'	b''	b1	Climax timbales	Diálogo	Coda— Climax Djembé
Compases	105-118	119-133	134-150	151-164	165-171	171-178	179-188
Textura	Monofónica			Monofónica			

## TIMBRE

En la **Parte I** de **Sensus** confronto dos grupos importantes de la percusión: las maderas y las membranas; destacando la unidad tímbrica en cada sección; asociando un instrumento de afinación determinada con otro de afinación indeterminada, con pequeños contrastes a cargo del **gong** y el **güiro**.

59

### Sección A



### Sección B



## RITMO Y MELODÍA

### Sección A

La escala pentáfona es tratada interválicamente, por medio de saltos en octavas (compases 1-15), esto da la sensación de que las notas giran; se aprecia una atracción hacia la tonalidad, sin embargo al tratar la escala en forma ascendente o descendente, crea un halo ambiguo en la melodía, por esa razón denomino a **F** menor y a **B<sup>b</sup>** menor como acordes dominantes.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En la exposición del tema (compases 1-15):

60

Marimba y T.B. (compases 1-3)

Allegro agitato  $\text{♩} = 160$

PERCUSIONISTA I  
Marimba

PERCUSIONISTA II  
Temple  
Blocks

se van generando saltos de las notas, en este caso la nota eje es  $A^b$ , por lo que se produce un III maj 7 de  $F^4$ , es precisamente la nota  $Fa$  (compás 7), en intervalo de octava y tremolada que, (como elemento sorpresa), finaliza la frase; este elemento cobrará importancia en la coda de la sección **A** (compases 86-104), aparecerá en distintos momentos de la pieza.

Al finalizar el tema, el ritmo sincopado de la marimba (compases 14-15), imitado por los Temple blocks (compases 16-17), aparecerá en rítmica diferente, primero en el gong (compases 51-57) y posteriormente en los timbales (compases 107-114, 123-124).

Los Temple blocks hacen su aparición en el compás 5 con un ritmo básico de

61

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ritmo con ligeras variaciones, presente en toda la primera sección.

El pasaje dialogado entre la marimba y los Temple blocks (compases 21-44), se caracteriza por intervalos melódicos más pequeños y el empleo profuso de silencios, en comparación con las otras subsecciones donde la marimba da saltos continuos.

<sup>4</sup> Es decir, el acorde de  $A^b$  con un intervalo de séptima mayor que es la nota G.

El intervalo más grande de la **primera parte**, se encuentra en el compás 43 de la **subsección A1**:

62

Marimba y Temple Blocks (compás 43)

## Sección B

El motivo principal es expuesto en los timbales.

63

Güiro y timbales (compases 105-106)

Andante espressivo  $\text{♩} = 95$

Motivo aparecido en forma velada en la **coda** anterior (compases 86-104), se observa también la fuerte presencia del tresillo en negras, elemento retomado tanto por el güiro (compases 108, 109 y 111), como por el djembé (compases 128, 129 y 172), más adelante los timbales sugieren unos *glissandi* (compases 108-117). El motivo de los timbales es acompañado por el güiro, con un ritmo derivado del gong de la **sección A** (compases 51-57).

El djembé expone el motivo principal en forma variada, incorporando el rasgueo del parche con las uñas.

64

Djembé y timbales (compases 119-121)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Más adelante, en el compás 128, el djembé retoma el tresillo de negras. Después aparece en los compases 140-142, un pasaje tocado con los dedos, la obra continúa desarrollando los motivos ya expuestos, proponiendo un clímax para cada membrana.

## ARMONÍA

Como se mencionó anteriormente, las notas giran sobre notas eje, las que según su frecuencia de repetición, van estableciendo la armonía, no obstante en esta parte del análisis me aboco a los fragmentos de más importancia.

En el primer tema de la **estructura interna a y a1** (compases 1-15), predominan: **III** maj 7, **I** y **VI** maj 7, donde **I = F** menor.

En el **pasaje de transición**, llamado así porque llegan a mezclarse las dos escalas pentáfonas; del compás 66 al 70 se encuentran los acordes **VI** 4; **Vm** y **VI** disminuido intercalándose; y el acorde **I** en el compás 70, donde **I = B<sup>b</sup>** menor.

Después de utilizar una pequeña escala cromática (compás 72), la escala pentáfona en **Do** se hace más presente.

En el pasaje siguiente:

65

Marimba y Gong. Timbales (compases 78-87)

donde **I = B<sup>b</sup>** menor, destacan:

66

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Estructura armónica

Compás	78,79	78,79	84
Acorde	7 VI 5- 4	6 II 4 2	VI 6 2

En la coda (compases 86-104) de la sección A, el acorde B<sup>b</sup> se transforma en acorde de 5<sup>a</sup>, de 9<sup>a</sup>, y de 7<sup>a</sup>.

Tenemos en la marimba lo siguiente:

Compás	93	94	95	96
Acorde	maj 7 VI—VI 4+ 3	maj 7 IV 6 — VI maj 7 3	maj 7 maj 7 VI 4+ — IV 6 3 3	VI maj 7 — I6

Compás	97	98	99—103	104
Acorde	III	maj 7 VI 4 — II 6	I 6 4	I 5

## AGÓGICA

El análisis métrico—agógico nos da lo siguiente:



### Estructura agógica

Subsección	A	A1	A2	Coda
Agógica	<i>Allegro agitato</i> ♩ = 160	<i>Allegro agitato</i> ♩ = 160 <i>*ritenuto</i> (compás 45), <i>accelerando poco a poco</i> (compases 46-48)	<i>*Tempo I</i> (compás 51)	<i>Tempo I</i> <i>*rallentando</i> (compás 101-103), calderón (compás 104)
Compás	7/8	7/8, 8/8*	8/8*, 7/8, 5/8, 4/8, 7/8, 4/8, 7/8, 8/8, 7/8, 5/8, 8/8, 4/4	4/4*

Subsección	B	B1
Agógica	<i>Andante espressivo</i> ♩ = 95 (compás 105)	<i>Andante espressivo</i> ♩ = 95
Compás	4/4, 3/4, 7/8, 7/16, 6/8, 7/8	7/16, 6/8, 7/8, 7/16, 6/8, 4/4

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## DINÁMICA

La dinámica que utilizo en **Sensus Parte I**, es independiente en cada instrumento, llega a coincidir en algunos puntos; el clímax de la **Sección A** se encuentra en los compases 78-104, destacando el *f* y *ff*. En la **Sección B**, el clímax de los timbales está en los compases 165-171 con distintas dinámicas, *pp* que crece a *f*, y *ff*; el clímax del djembè (compases 179-188), cuenta con *mf* que crece a *f*, y *ff*, *fff*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## ANÁLISIS PARTE II: FORMA TERNARIA

Abreviaturas:

C. e. = Compás de enlace.

R. a. = Ritmos aislados.

Timb. = Timbres.

Imp. = Improvisación.

Cad. = Cadencia.



Estructura general

Nebuloso

Sección	A			B					A'				
Compases	1—9			9—29					30—38				
Estructura interna	a	C. e.	a'	R. a. y timb.	Imp.	R. a. y timb.	Imp.	punte	a''	C. e.	a'''	C. e.	Cad.
Compases	1—3	4	5—9	9—14	15	16-22	23-25	26-29	30-32	33	34-35	36	37-38
Escala pentáfono usada	En C												
	Notas ajenas: G <sup>b</sup> , E <sup>b</sup> , B <sub>4</sub> , B <sup>b</sup>												
Textura	Politímica												

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

# TIMBRE

La siguiente tabla nos muestra el empleo tímbrico de los instrumentos:

Abreviaturas:

Sus. = Suspendido.

T. B. = Temple Blocks.

C. e. = Compás de enlace.

R. a. = Ritmos aislados.

Timb. = Timbres.

Imp. = Improvisación.

Cad. = Cadencia.

69

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Sección Estructura interna Instrumento	A			B					A'				
	a	C. e.	a'	R. a. y timb.	Imp.	R. a. y timb.	Imp.	punte	a''	C.e.	a'''	C.e.	Cad
Platillo sus.	X			X	X		X				X	X	
Tambor de freno	X			X	X		X				X	X	
Campanas de bambú	X	X	X	X	X	X	X				X	X	
Güiro	X				X		X					X	
Marimba			X	X	X		X	X	X	X	X	X	X
Djembé						X	X						
Gong		X	X	X		X				X		X	
Crótales	X								X				
Matraca						X		X					
Maracas						X		X	X		X		
T. B.		X											
Timbal				X	X	X	X	X			X	X	X

Es importante mencionar que en el **gong** y el **platillo** hay cuatro zonas de golpeo: en el **domo**, sonido claro con pocos armónicos; en el **centro** (donde se toca normalmente), sonido amplio con armónicos; en la **parte plana** del instrumento (con la **baqueta** en forma paralela al instrumento), sonido amplio lleno de armónicos; en la **orilla** del instrumento, (con el cuerpo de la **baqueta**), sonido lleno de armónicos pero de amplitud mucho menor; otros recursos son los *glissandi* en el **platillo** que produce un hilo delgado de armónicos y la caja de plástico frotada en el **gong** que, según la fuerza de frotamiento, emite desde un agradable chillido hasta chirridos ásperos, para esta pieza se sugiere el primer caso, aunque la otra opción queda abierta.

La **sección B** (compases 9-29), se caracteriza por la búsqueda de timbres en los instrumentos, ya sea de manera escrita o improvisada, destacando el empleo de diferentes baquetas, monedas, una caja de plástico e incluso las manos; esta sección sugiere la atmósfera que vive un compositor dentro de su cerebro, las ideas melódicas, rítmicas, tímbricas, que se agolpan sin orden establecido, mantenidas al mismo tiempo en un pulso constante, que representa el orden: ♩ = 1 segundo.

## RITMO

**Temple blocks**, compás 4, ritmo derivado del gong, **Parte I, sección A** (compases 51-57).

**Tambor de freno**, compás 13, ritmo derivado del güiro, **Parte I, sección B** (compases 105-115).

**Maracas**, compás 18, ritmo derivado del timbal, **Parte I, sección B** (\*compases 170-1, 176-7).

**Djembé**, compás 21-22, ritmo derivado del gong, **Parte I, sección A**.

**Maracas**, compás 28, ritmo derivado del timbal\* y de los T.B., **Parte I, sección A** (compases 1-20).

**Crótalos**, maracas y gong, compás 31, ritmo derivado del gong, **Parte I, sección A**.

**Timbal**, compás 33, ritmo derivado del gong, **Parte I, sección A**.

**Timbal y güiro**, compás 36, ritmo derivado del gong, **Parte I, sección A**.

El trémolo se manifiesta en varios instrumentos, como parte integral de toda la obra, particularmente en este movimiento, realza los timbres de las percusiones.

## MELODÍA

El motivo sencillo e insistente, presentado en los crótalos, representa el único rastro melódico de la **Parte II**.

70

Crótalos (compás 1)

Dos baquetas de goma  
(2 rubber mallets)

*mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Este motivo, al ser retomado por la marimba en un registro más amplio (compases 6-8), logra un contraste tímbrico; el motivo volverá a hacer su aparición al final de la pieza, en el registro grave de la marimba (compases 30-33), delimitando la **sección B** (compases 9-29).

La escala pentátona encuentra su punto de reposo en la nota **Fa**; al final de la pieza una pequeña cadencia afirma el tono de **Fa** menor (compases 37-38).

## ARMONÍA

En medio de los instrumentos de altura indeterminada, al final de **Sensus Parte II**, la pieza se estabiliza en el tono de **Fa** menor.

## AGÓGICA

No hay cambios de velocidad en la segunda parte, debido a que el pulso es un **segundo**, sin embargo en los pasajes improvisados (compases 15, 23 y 25), el *tempo* está sujeto a la voluntad de los intérpretes; es importante destacar la división de los compases basados en los **números primos**, exceptuando los pasajes improvisados con una duración aleatoria.

Un **número primo** es aquel que sólo es divisible entre sí mismo y la unidad; en esta pieza ese principio representa el **orden**.



### Estructura agógica

Sección	A								
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8	9
División de los compases en segundos	7"	3"	7"	5"	7"	3"	3"	1"	5"

Sección	B									(continúa)	
Compases	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
División de los compases en segundos	5"	1"	3"	5"	3"	5"	10-12"	1"	3"	7"	3"

Sección	B									(finaliza)
Compases	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
División de los compases en segundos	1"	5"	3"	10-12"	3"	10-12"	3"	1"	5"	3"

Sección	A'									
Compases	30	31	32	33	34	35	36	37	38	
División de los compases en segundos	7"	3"	1" (↻)	3"	5"	3"	7"	3"	1" (↻)	

Frecuencia de los compases: 7" = 6, 5" = 7, 3" = 15, 1" = 7, 10-12" = 3.

## DINÁMICA

En **Sensus Parte II**, utilicé diferentes dinámicas correspondiendo a su efecto tímbrico, algunas de ellas se relacionan directamente con la intensidad máxima del sonido producido por cada instrumento, como es el caso del *glissandi* en el platillo (*pp*), (compás 9). El clímax de la pieza se encuentra en los compases 30-33 con dinámicas *mf*, *f* y *ff*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ANÁLISIS PARTE III: FORMA TERNARIA

Abreviaturas:

(B<sup>b</sup>) = Nota ajena a la escala.

(F)\* = La nota F sustituye al E<sup>b</sup> que sería la nota apropiada de la escala.

En el compás 57 se utilizó una escala cromática, anunciada en el compás 72 de la Parte I.



## Estructura general

Moderato ma non sempre

Secciones	A				B				C					
Compases	1—25				26—72				73—116					
Subsecciones	A1		A2		B1		A1' y B1'	B1''	A2'			A2''		
Compases	1-12		13-25		26-46		47-59	60-72	73-89			90-116		
Estructura interna	a1	a1'	a2	a2'	b1	b1'	Desarrollo		a2''	a2'''	Puente	a2''''	Clí-max	coda
Compases	1-6	7-12	13-20	20-25	26-34	35-46			73-77	77-86	87-89	90-102	103-108	109-116
Escala pentáfona usada	En C  (B <sub>q</sub> , B <sup>b</sup> , G <sup>b</sup> , A <sub>q</sub> , E)		En F  (A <sup>b</sup> )				En B <sup>b</sup>  (D, A <sup>b</sup> , E, G, B <sub>q</sub> )	En F  (E <sup>b</sup> )	En E <sup>b</sup>  (D <sup>b</sup> )	En G  (F)*			En C  (B <sup>b</sup> )	
Textura	Monofónica con acompañamiento rítmico				Homofónica, monofónica con acompañamiento rítmico				Monofónica con acompañamiento rítmico					

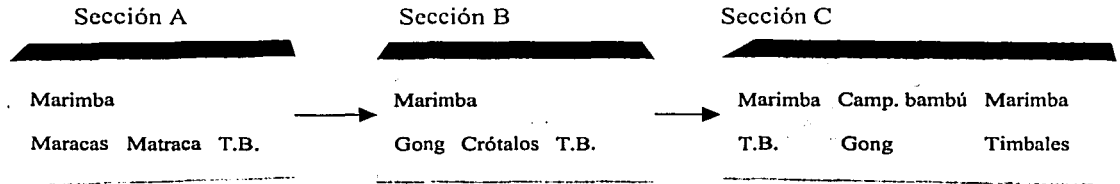
# TIMBRE

## Abreviaturas:

T.B. = Temple Blocks.

Camp. = Campanas.

73



La **marimba** está presente en toda la pieza, con un breve cambio a las **campanas de bambú** (compases 87-89), que funciona como una extensión de la **marimba**, se pretende dar una continuidad sonora, pasando del registro más alto de la **marimba**, a los sonidos secos y huecos propios de las **campanas de bambú**, como si la escala melódica se perdiera y regresara, recuperando el sonido en la **marimba**.

Resalta el cambio de instrumentos en el segundo percusionista, por ejemplo, utiliza maderas de afinación indeterminada en la **primera sección**.

El **gong** sólo aparece dando un efecto de color, precisando el cambio de sección (compás 26), que inicia la **sección B** (compases 26-72), y en el puente de la **sección C**, (compases 87-89) produce una nube de armónicos.

Los **Temple blocks** desarrollan motivos de la **Parte I**, jugando un papel más relevante (compases 9-25, 60-86).

Los **crótalos** tienen una participación melódica (compases 29-59), y los **timbales** refuerzan la escala pentátona en **Do** (compases 90-116).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# RITMO Y MELODÍA

## Sección A

En la subsección A1:

74

Marimba y maracas (compases 1-2)



Utilicé la escala pentáfona de manera notoria, empleé intervalos pequeños en arpeggios de forma ascendente o descendente, destacando una melodía acentuada con las notas: **Fa, La bemol, Sol, Si, Si, Si bemol, Si bemol**, (compases 1-12), en el registro agudo de la marimba, que se contrasta con una respuesta melódica arpegiada en el registro grave del instrumento: **Si bemol, Sol bemol, Sol becuadro, Mi, Mi, Fa**.

Por su parte el ritmo de los Temple blocks es antecedido por el trémolo de las maracas y la matraca (compases 2, 5 y 7), preludiando la interpretación de los "cocos"<sup>5</sup> y la marimba. El ritmo de los Temple blocks es derivado de la **Sección A de Sensus, Parte I**, destaca el trémolo y el tresillo de octavos (compases 9-12).

En el compás 12, la marimba anuncia la entrada de la **subsección A2** (compases 13-25), con notas repetidas en **Fa, Re, Sol y Do**.

<sup>5</sup> "Cocos": nombre coloquial de los Temple blocks.

La subsección A2 emplea notas repetidas usando a la marimba, recorriéndola en gran parte de su extensión.

75

### Marimba y Temple blocks (compases 13-14)

Molto più mosso

attaca subito

## Sección B

La marimba inicia repentinamente la **Sección B de Sensus Parte III** (compases 26-72), interpretando con un orden diferente de notas, el motivo de los timbales de la **subsección B, Parte I** (compás 105); combinando el motivo con dieciseisavos en saltos de octava, que recuerdan el tema principal de **Sensus Parte I**.

76

### Marimba y Gong (compases 26-27)

Moderato  $\text{♩} = 120$

Gong (rubber mallet)

f. v.

El siguiente motivo (compases 28-29), incorpora las notas repetidas en saltos de 6ª mayor y, por último, el tercer motivo (compases 30-34), incluye notas repetidas en intervalo de 5ª justa, además de la melodía que aparece en los crócalos, derivada del compás 26 de la marimba, con figuras de negra con puntillo persistentes; en el compás 48, los crócalos emulan el motivo del compás 35 de la marimba, a partir de ahí, siguen su propio dibujo melódico. En toda la **subsección B1** (compases 26-46), la marimba hace contrastes con su registro grave y su registro medio.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Compases 47-59. La marimba desarrolla la escala pentáfona en **B<sup>b</sup>** en forma parecida a la subsección A1 mientras que los crócalos mantienen su tema melódico.

77

Marimba y crócalos (compases 47-48)

Al quedar establecida la nota **Fa** (compases 58-59), la marimba repiquetea insistentemente sobre ésta, nota utilizando la escala pentáfona en **Fa** (compases 60-72), al mismo tiempo que los Temple blocks reaparecen, desarrollando el motivo del gong de la subsección A2, Parte I (compás 51).

78

Marimba y T.B. (compás 60)

Los compases 70-72 culminan la **sección B**, expresando el potencial de la marimba, los Temple Blocks incorporan nuevamente el tresillo de octavos y el trémolo.

## Sección C

Después de una breve escala descendente en  $E^b$  menor (compás 72), la escala pentáfona homónima, contrasta al tocar las notas más graves de la pieza como son " $F^b$  y  $E^b$ " índice 3<sup>6</sup>, de esa manera comienza la **Sección C** (compás 73),

79

Marimba y T.B. (compases 72-73)

Los saltos en octava e incluso más grandes, aparecen en ritmo vertiginoso, súbitamente, en el compás 77, hay un cambio de escala a Sol, sin embargo, la 5<sup>a</sup> nota que debería ser  $Mi^b$ , según el patrón empleado, es sustituida por la nota **Fa**; las figuraciones de la marimba, en intervalos más pequeños nos llevan poco a poco al registro sobreagudo del instrumento, hasta su última nota que es **Do** índice 8, culminando el pasaje en el **punte** (compases 87-89), con las campanas de bambú; el retorno del bambú a la marimba se hace acompañar de los timbales en heptillos, con el tetracorde **G, A<sup>b</sup>, C y F** (compás 90), sin embargo la escala pentáfona en la marimba cambia a **Do** en el compás 91 y se mantiene hasta el fin de la pieza.

80

Campanas de bambú—marimba (compases 87-90)

Gong—timbales

<sup>6</sup> Las notas más graves de la obra aparecen en los compases 69-73 de la Sección A. Parte I.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Los timbales rompen totalmente con los heptillos, en el compás 101, con una variante del ritmo en notas repetidas, recurso presentado en la marimba en la subsección B1.

Después de la parte climática, (compases 103-108),

81

Marimba y timbales (compases 103-104)

Musical score for Marimba and Timbales, measures 103-104. The score is written in 18/8 time. The top staff is for Marimba and the bottom staff is for Timbales. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some accents and slurs. The key signature has one flat (Bb).

una pequeña coda cierra la obra (compases 109-116), evocando la escala pentáfona en Do interpretada al principio de la pieza y estableciendo el acorde final en F5.

82

Marimba y timbales (compás 109)

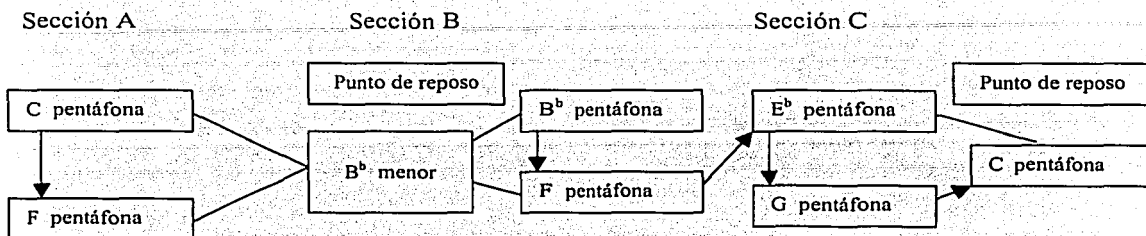
Musical score for Marimba and Timbales, measure 109. The score is written in 12/8 time. The top staff is for Marimba and the bottom staff is for Timbales. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some accents and slurs. The key signature has one flat (Bb).

## ARMONÍA

**Sensus Parte III**, fue construida con base en las escalas pentáfona, al recorrer los dibujos melódicos se advierte una atracción hacia el tercer grado de la escala, que es la nota más estable, por ejemplo, al usar la escala pentáfona en Do, hay una atracción hacia Fa, si se emplea la escala en Si bemol, la nota gravitatoria es Mi bemol, y así sucesivamente.

La naturaleza propia de la escala y las notas *ostinato* dan una secuencia armónica muy particular, el siguiente diagrama muestra los puntos de reposo de la pieza:

83



El siguiente cuadro muestra la armonía<sup>7</sup> resultante de la **subsección A1**:

Abreviaturas:

maj 7 = Intervalo de 7<sup>a</sup> mayor.

sus = suspendida (el 3<sup>er</sup> grado del acorde se mantiene un semitono arriba).

o = disminuido.

+ = aumentado.

nap = napolitano.

84

### Estructura armónica

Compás	1-2	3	4	5
Acorde	D <sup>b</sup> maj 7 ó C5	F menor	A <sup>b</sup> maj 7 <sup>sus 4</sup>	A <sup>b</sup> maj 7 <sup>sus 4</sup> — g <sup>o</sup>
Compás	6	7-11	12	
Acorde	B <sup>b</sup> menor — a <sup>o</sup> — D <sup>b</sup> maj 7 <sup>5+</sup>	B <sup>b</sup> menor ó C5 con notas añadidas y <i>ostinato</i>	G <sup>b</sup> maj 7 — D <sup>b</sup> — C 4+	

<sup>7</sup> Los acordes están escritos en forma natural, es decir, las inversiones no se tomaron en cuenta, salvo el acorde de C 4+.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En los siguientes compases encontramos estos acordes.

Compás	39	45-46
Acorde	B <sup>b+</sup>	B 7 nap

## AGÓGICA

85

### Estructura agógica

Sección	A				B			
Subsección	A1		A2		B1		A1'-B1'	B1''
Estructura interna	a1	a1'	a2	a2'	b1	b1'	Desarrollo	
Agógica	<b>Moderato ma non sempre</b> ♩ = 120		<b>Molto più mosso</b> (compases 13-25)		<b>Moderato</b> ♩ = 120 (compás 26)	<b>Moderato</b> ♩ = 120	<b>Mod.</b> ♩ = 120	<b>Mod.</b> ♩ = 120
Compás	4/4		4/4		4/4, 3/4	4/4, 3/4	4/4	4/4, 5/4

Sección	C					
Subsección	A2'					A2''
Estructura interna	a2''	a2'''	Puente	a2''''	Címax	coda
Agógica	<b>Moderato</b> ♩ = 120	<b>Moderato</b> ♩ = 120  <i>*poco riten.</i> (compás 86)	<i>a tempo</i> ( <b>Moderato</b> ♩ = 120) (compás 87)	<b>Moderato</b> ♩ = 120	<b>Moderato</b> ♩ = 120	<b>Moderato</b> ♩ = 120
Compás	4/4	4/4*	4/4	4/4	12/16, 2/8, 9/16, 2/8, 12/16	4/4

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## DINÁMICA

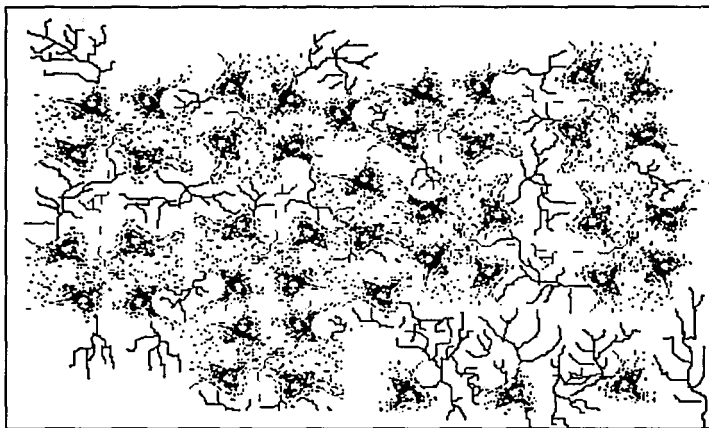
La dinámica que empleo en **Sensus Parte III** busca guardar el equilibrio sonoro entre los instrumentos, por ejemplo crótalos y marimba (compases 29-34). Hay dos puntos climáticos en la composición: uno de ellos en los compases 70-77 con dinámicas *ff* y *fff*; el siguiente en los compases 101-108 con *mf* y *ff*.

**Sensus** fue estrenada por Hipercusión, en el Auditorio Blas Galindo, en el II Festival Internacional de Percusiones, el viernes, 9 de agosto de 2002.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# Neuronas





## NEURONAS

Para ensamble de percusiones.  
Compuesta en el año 2002.

Neurona, del griego: *νεῦρον*, *neûron* = nervio; neurona es un término propuesto por Wilhelm Waldeyer, las primeras imágenes nítidas de las neuronas fueron hechas por Camilo Golgi, sin embargo fue Santiago Ramón y Cajal quién ahondó en los conocimientos de estructura celular del cerebro. El histólogo español definió a las neuronas como entidades independientes que se comunican con otras neuronas por adosamiento de membranas.<sup>1</sup>

Charles Sherrington definió el punto de contacto entre dos neuronas como sinapsis. La neurona es una célula nerviosa que posee prolongaciones cortas, parecidas a las ramas de un árbol, las dendritas, y una fibra larga llamada axón. La célula recibe señales por las dendritas, estas señales pasan por el cuerpo celular y luego se transmiten por el axón. Aunque las neuronas son unidades independientes, se encuentran involucradas en funciones colectivas. En las señales se ven involucrados tanto procesos eléctricos como químicos, donde se liberan neurotransmisores que excitan a la membrana sináptica de otra neurona. Los neurotransmisores desempeñan papeles específicos en la función del cerebro.

El número de neuronas existentes en el sistema nervioso se calcula en unos 10,000 millones.<sup>2</sup>

La idea original de “Sensus” motiva esta composición como un viaje de transición entre los diversos instrumentos—neuronas, comenzando tranquilamente hasta llegar al paroxismo, ritmos y timbres que parecen desordenados, se van sucediendo continuamente, como una serie de mensajes que pasan por las complejas redes neuronales.

<sup>1</sup> Aréchiga, Hugo, *El Universo interior*, México, D.F., F.C.E., 2001, p. 43.

<sup>2</sup> Biblioteca Salvat de Grandes Temas, *Cerebro y Conducta* por Dionisio Pérez y Pérez, Barcelona, España, Salvat Editores, 1974, p. 27.



# ANÁLISIS

Abreviaturas:

Cp. timb. = Contrapunto tímbrico.

I = Introducción.

d = 1er desarrollo.

dx = 2º Desarrollo.

86

## Estructura general

Sección	A1								A2			
Compases	1-178								178-326			
Subsección	Introducción	Puente	1º Desarrollo					Enlace (169-204)		2º Desarrollo	Coda	
								Coda	Introducción			
Compases	1-34		35-41		42-166			167-178	178-217	218-305	306-326	
Estructura interna	I <sup>1</sup>	I <sup>2</sup>	I <sup>3</sup>		d1	d2	Cp. timb	d3		dx1	dx2	
Compases	1-12	13-25	26-34		42-64	65-104	105-125	126-166		218-237	238-305	
Textura	Politímica, monofónica con acompañamiento rítmico								Monotímica y politímica			

La siguiente tabla muestra la instrumentación requerida para **Neuronas**.

87

Familia	Metales	Maderas	Membranas	Accesorios
Afinación determinada	Vibráfono			
Afinación indeterminada	3 cencerros, 3 triángulos, 3 brake drums, un tam-tam	Claves, 2 vainas de framboyán, un teponaxtle	Tarola ( <i>snares on</i> ), tambor de péndulo, 3 toms, djembè, Gran Cassa	Campanas de viento de ónix, un caracol

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## TIMBRE

Dos elementos importantes de la música destacan en la presente obra: el ritmo y el timbre; el timbre explota el color de los instrumentos en la **sección A1** (compases 1-178), mientras que en la **sección A2** (compases 178-326), predominan las **membranas** con respecto a los instrumentos de **metal**. Los instrumentos de **madera** callan en la **sección A2**; contrastan algunos golpes de baqueta en la orilla de la **tarola** o del **Gran Cassa**.

Siempre tuve como objetivo integrar las tres familias de la percusión: **maderas, metales y membranas**, al llegar a la **2ª sección**, utilicé con libertad los **tambores**; contrastándolos con los instrumentos de **metal**.

El **caracol** llama la atención, al introducir un timbre distinto a los ya empleados (compás 26).

En la **sección A1**, empleo las escobillas en la **tarola**, que da como resultado un sonido opaco que hace vibrar el entorchado, combino esto con golpes en el aro de la **tarola** y el **rim shot** (mitad aro-mitad parche), estos recursos anticipan los sonidos de los **tambores** de la **sección A2**.

En la **introducción** de **A1** (compases 1-12), el sonido de las **campanas de ónix** logra una atmósfera llena de colorido; en los **triángulos** empleo un batidor que da un sonido penetrante, después con baquetas duras (compás 13), busco una intensidad menor.

El **tambor de péndulo** proporciona los timbres más agudos de las **membranas** (compases 31-33), que anuncian el periodo de **enlace** entre las dos **secciones A1 y A2** (compases 169-204).

En el **Gran Cassa**, empleo golpes en el aro como en diferentes zonas de la membrana (orilla, en medio de la orilla y el centro, y el centro), al igual que golpes cerrados y abiertos. Los golpes utilizados en diferentes zonas de la membrana, se emplearon en todos los **tambores**, excepto el **tambor de péndulo**.

El recurso tímbrico del **vibráfono** como instrumento de color, le da un gran contraste a la obra, empleado en el **punteo** (compases 35-41) con figuraciones rápidas y acordes.

En el **tam-tam** recurro a diferentes golpes con baquetas y nudillos, rasqueo con uñas, una caja de plástico frotando el instrumento (compases 34-64), con estos procedimientos se obtienen diferentes texturas e intensidades de sonido.

La variante de utilizar el **vibráfono con el motor encendido**, le da un carácter etéreo a la línea melódica (compases 126-166), acentuado con las baquetas suaves que producen un sonido lleno, pleno, que contrasta con los sonidos sombríos y francos del **caracol**.

El **tam-tam** produce sonidos llenos de armónicos en los compases 269, 279, 287, 305, con diferentes dinámicas que anuncian el golpe final de la obra (compás 326).

El siguiente diagrama, ejemplifica de una manera general como se agruparon los timbres.

88

**Sección A1**

Introducción

I<sup>1</sup>

Tarola  
Campanas de viento  
Triángulos  
Teponaxtle

I<sup>2</sup>

Tarola  
Vainas  
Triángulos  
Brake drums  
Teponaxtle

I<sup>3</sup>

Tarola      Tambor de péndulo  
Caracol    Gran Cassa      Tam-tam  
Teponaxtle      Triángulos  
Brake drums  
Gran Cassa

Puente

1<sup>er</sup> Desarrollo

d1

Vibráfono  
Campanas  
Tam-tam  
Triángulos  
Brake drums

Claves  
Tam-tam  
Triángulos

Claves  
Tam-tam  
Gran Cassa

Claves  
Tam-tam  
Triángulos

Cencerros  
Tarola  
Tam-tam  
Triángulos  
Brake drums  
Gran Cassa

d2

Contrapunto tímbrico

d3

Coda

Cencerros  
Vainas  
Triángulos  
Brake drums  
Gran Cassa

Cencerros  
Vainas  
Brake drums

Cencerros  
Vainas  
Brake drums

Cencerros  
Caracol  
Brake drums

Vibráfono  
Caracol  
Triángulos

Vibráfono  
Caracol  
Teponaxtle

Tambor  
de péndulo  
Caracol  
Teponaxtle

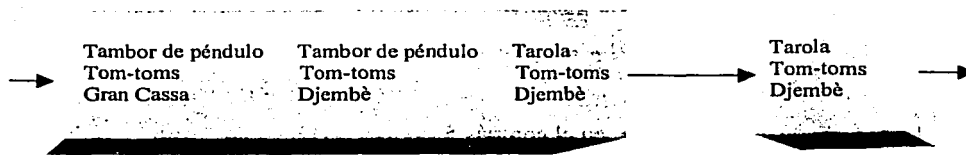
Gran Cassa

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

## Sección A2

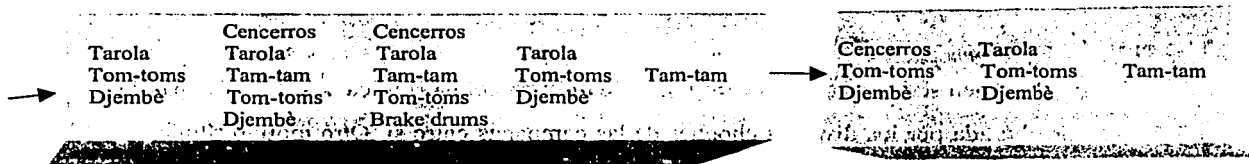
### Introducción

### 2º Desarrollo



### dx2

### Coda



## RITMO

Son muy notorios los ritmos que empleo en *Neuronas*, la célula rítmica más importante se aprecia en los primeros compases.

89

Tarola, campanas de viento, triángulos, teponaxtle, (Compases 1-4)

*nerve*  $J = 96$   
wire brushes  
*Suaves en*

Juan Carlos Crivelli Guerra

1er Perc. Tarola  
*mf*

2a Perc. Campanas de viento (onis)  
*mf*  
*con la mano glassando ad libitum*

3er Perc. Tres triángulos | Agudo | Nieño | Grave  
*mf*  
*m i = metal rod*

Teponaxtle  
*mf*  
*m d = hard beater*

Dicha célula rítmica se encuentra en el compás 3 de la **tarola**.

90

Tarola (compás 3)

Musical notation for Tarola (compás 3). The notation is on a five-line staff. Above the staff, there is a bracket labeled 'Tar.' with three sub-labels: 'Orilla', 'Medio', and 'Centro'. The notes are grouped by these labels. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. There are accents (>) under the first and last notes of the triplet.

Luego aparece una variante, en el compás 5.

91

Tarola (compás 5)

Musical notation for Tarola (compás 5). The notation is on a five-line staff. It shows a sequence of notes with accents (>) under the first and last notes of a group.

También se aprecia en las **campanas de ónix**, la célula rítmica  $\text{♪♪♪}$  (compás 1), aunque alterada por los diversos choques de las campanas entre sí. Otro motivo rítmico se encuentra en las figuras de  $\text{◦}$  de los **triángulos**.

Células rítmicas alternas:

92

Teponaxtle (compases 9-11)

Teponaxtle (compases 9-11)

Musical notation for Teponaxtle (compases 9-11). The notation is on a five-line staff. It shows a sequence of notes with various rhythmic values and rests.

Brake drums (compases 15-16)

Brake drums (compases 15-16)

Musical notation for Brake drums (compases 15-16). The notation is on a five-line staff. It shows a sequence of notes with accents (>) under the first and last notes of a group.

Djembè (compases 209-211)

Djembè (compases 209-211)

Musical notation for Djembè (compases 209-211). The notation is on a five-line staff. It shows a sequence of notes with various rhythmic values and rests. The dynamic marking *mp* is written below the staff.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Los ritmos derivan de estas células, con diversas variantes a lo largo de la pieza.

En la estructura interna **d1** (compases 42-64), los *accelerando* y *ritardando* cobran especial importancia en el **tam-tam**, **claves** y **Gran Cassa**.

Algunas veces se agregan elementos rítmicos nuevos como el octavo con puntillo y dieciseisavo del compás 16 de las **vainas**, que será retomado por el **caracol** en el compás 29, combinándolo con sincopas en los compases 114-115, 122-124, 145-146; o como el dieciseisavo—octavo—dieciseisavo del compás 16 del **teponaxtle** que aparece en los compases 116, 145, 153, 160, 162 del mismo **caracol**, con distinta acentuación.

Las apoyaturas y diversas notas de adorno, que aparecen en la **tarola** a partir del compás 21, se extienden a los **brake drums** (compás 35), **cencerros** (compás 62), **Gran Cassa** (compás 181), **tom-toms** (compás 195), **djembé** (compás 223), mostrándose en varias partes de la partitura, con los mismos instrumentos.

En el **punte** (compases 35-41), el **vibráfono** incorpora distintas figuraciones en tresillos, quintillos y heptillos.

El motivo rítmico de los **toms**:

93

Tarola, tom-toms, djembé (compases 217-224)

1er Perc Tarola

2o Perc T-T Agudo Medio Grave

3er Perc Djembé

217

*Pia mosso*

221

Promueve una línea de interés a seguir, entre los ritmos de la **tarola** y el **djembé**, dejándose ver nuevamente a partir del compás 255.

Entre algunas variantes de las células rítmicas tenemos:

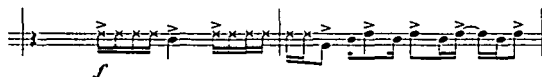
94

Derivados de los compases 15-16 de los **brake drums**:

Triángulos y brake drums (compases 22, 23 y 24)



Gran Cassa (compases 31-32)



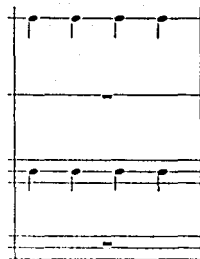
Cencerros (compases 62-63)

drum sticks



Derivado del compás 1 de las **campanas de viento (ónix)**:

Campanas, tam-tam, triángulos y brake drums (compás 40)



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Derivados del compás 3 y 5 de la tarola:

### Claves, tam-tam, triángulos y Gran Cassa (compás 48)

Musical notation for Claves, tam-tam, triángulos y Gran Cassa (compás 48). The notation consists of three staves. The top two staves are for Claves and tam-tam, and the bottom staff is for drum sticks. The notation shows a rhythmic pattern with accents and dynamic markings *mf*.

### Claves (compás 52)

Musical notation for Claves (compás 52). The notation shows a rhythmic pattern with accents and dynamic markings *pp* and *f*.

### Tarola, tom-toms y djembè (compases 321-324)

Musical notation for Tarola, tom-toms y djembè (compases 321-324). The notation consists of four staves. The top staff is for 1er Perc Tarola. The middle three staves are for 2o Perc T-T, divided into Agudo, Medio, and Grave. The bottom staff is for 3er Perc Djembè. The notation shows a rhythmic pattern with accents and dynamic markings *mf*.

Los compases 58, 59, 64 y 125 de los **triángulos**, los compases 78-81 de los **brake drums**, pueden asimilarse como derivados de las notas redondas, dadas por los **triángulos** en I<sup>1</sup> (compases 1-12), con variantes en los **cencerros** y aro de la **tarola** en los compases 274-276).

95

Cencerros y tarola (compases 273-276)

Otra variante, pero en esta ocasión con cambio tímbrico, la encontramos en los **tom-toms** en el compás 191, etc.

## MELODÍA

La única línea melódica es producida por el vibráfono en los compases 126-166, derivada del puente (35-41), abarcando un registro más amplio del instrumento, integrando figuras de mayor duración.

96

Vibráfono, caracol y teponaxtle (compases 141-144)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ARMONÍA

Abreviaturas:

maj = intervalo mayor.

m = intervalo menor.

add = nota añadida.

97

## Estructura armónica

Compás	35	36
Acorde	G <sup>add 5-</sup> 5 — G <sup>add 5- 3+</sup>	F <sup>#</sup> 5 — F <sup>#</sup> 5 <sup>add 4, 6m y 5-</sup>

Compás	37	38	39	40
Acorde	B <sup>b</sup> 5 <sup>add 9</sup> — B <sup>b</sup> 2 <sup>add 9</sup>	G <sup>b</sup> — G <sup>b</sup> 2m <sup>add 4</sup>	e <sup>add 4 5-</sup>	b <sup>b</sup> 2m <sup>add 9</sup>

Compás	153	161-162	163
Acorde	F maj 7	F <sup>5-</sup> 6	F maj 7 <sup>add 4 3+</sup>

# AGÓGICA

Diversos *ritardando* y *accelerando* a nivel instrumento se concentran en la **sección A1**, en la tarola (compás 1-9), vainas (compás 18, 21), claves y tam-tam (compases 41-45), Gran Cassa (compás 50), tambor de péndulo (compases 169-204), teponaxtle (compases 172-174).

98

## Estructura agógica

Subsección	Introducción	Puente	Desarrollo	Coda
Agógica	<i>nèrveo</i> ♩ = 96	<i>Poco sostenuto il tempo</i> (compases 35-41)	<i>*a tempo</i> (compás 42),  <i>più mosso</i> (compases 65-104),  **calderón (compás 96)  ***calderón (compás 104)  **** <b>Tempo I</b> (♩ = 96) (compás 105)	<b>Tempo I</b> (♩ = 96)
Compás	4/4	4/4	4/4*, 3/8, 2/8, 3/8, 4/8, 2/8, 3/8, 2/8, 3/8, 2/4, 3/8, 2/8, 3/8, 2/8**, 3/8, 2/8***, 2/4****	2/4

Subsección	Introducción	Desarrollo	Coda
Agógica	<b>Tempo I</b> (♩ = 96)	<i>Più mosso</i> (compás 218-237),  calderón (compás 237),  <b>Tempo I</b> (♩ = 96) (compás 238)	<b>Molto più mosso</b> (♩ = 120) (compás 306),  calderón (compás 326)
Compás	2/4	2/4	2/4

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## DINÁMICA

La obra inicia en un sutil *mf*, evocando los miles de mensajes que recorren nuestras neuronas.

Las vainas utilizan el recurso de entrar en *pp-mf* (compás 13-14), con la idea de no percibir la entrada del instrumento.

Las dinámicas *f* que encontramos a partir del compás 21, preparan la entrada del caracol en el compás 26.

Curvas dinámicas que realzan los colores tímbricos, son empleados del compás 42-57, como los *pp-f-pp* en el tam-tam, o los *pp-f* en las claves y Gran Cassa.

Cuando el movimiento se acelera (compás 65), la dinámica se estabiliza en *f*, con algunos relieves de *pp-f* en las vainas (compás 66, 77, 90-91), o en los brake drums (compases 89-90).

En los compases 137-149, empleo distintas dinámicas en el teponaxtle, para reducir la monotonía rítmica, ya que usó dos alturas y un ritmo insistente en dieciseisavos.

La melodía en el vibráfono (compases 126-166), se mantiene en un *mf*, el La # en *mp*, del compás 158-160, le da un carácter más sombrío, el instrumento culmina su participación con un contundente *f* (compases 163-166).

El tambor de péndulo registra distintas intensidades, según el número de giros que realice (compases 169-204).

En el *più mosso* del compás 218-237, la pieza se estabiliza en *mf-f-mf*, destacando el timbre de las membranas.

Los solos de toms, tarola y djembè se realzan con las dinámicas *f* y *ff*.

A partir del compás 255 que inicia en *mf*, hay cambios dinámicos desfasados, cambiando a *f* (compás 259) y luego a *ff* (compás 263), hasta llegar al compás 269, donde el tam-tam tiene un *ff*, continuando los cencerros en la misma dinámica. Reaparece el tam-tam con una dinámica *mp* en el compás 279, después del cual los instrumentos (tarola, brake drums, cencerros y toms) bajan de intensidad a un *mf*. El tam-tam regresa en el compás 287 con una sonoridad *p*, los demás instrumentos (tarola, toms, djembè y cencerros) lo imitan a partir del compás 297, después los toms, djembè y tarola retoman el *mf* en el compás 301. En el compás 305, el tam-tam con intensidad *mf* anuncia la coda final. En ésta, se incrementa la dinámica en *ff*, para destacar brillantemente los ritmos empleados, así el tam-tam cierra con un golpe *ff* lleno de armónicos, que evoca una explosión de neuronas.

El primer clímax de Neuronas se encuentra en los compases 238-280 con las siguientes dinámicas *f-ff-mf-f-ff*, culminando con el *mp* del tam-tam. El segundo clímax está en los compases 306-326 con *ff*.

Neuronas fue estrenada por Hipercusión, en el Auditorio Blas Galindo, en el V Festival de Percusiones, el viernes, 15 de agosto de 2003.





# NGC 224



Fotografía tomada el 6 de noviembre de 1996, en el observatorio Höher List por T. Credner, S. Kohle, T. Fritz. (Astronomical Institutes of the University of Bonn).  
[www.allthesky.com/galaxies/m31.html](http://www.allthesky.com/galaxies/m31.html)



## NGC 224

(Galaxia de Andrómeda).  
Obra para orquesta a dos.  
Compuesta en los años 2002-2003.

Había encerrado el Hipotiada en su eterna cárcel los vientos,  
y, admonitor de las obras, en el alto cielo, clarísimo  
Lucifero había nacido; aquél, recobradas las alas,  
las liga a sus pies de ambas partes, y el arma corva se ciñe,  
y hiende el aire límpido con agitados talarés.  
Dejadas innúmeras gentes en torno y abajo,  
los pueblos de los etíopes mira, y las siembras cefeas.  
Que allí, sin culpa, de la materna lengua pagara  
las penas Andrómeda, había Amón injusto mandado.<sup>1</sup>

Andrómada, hija de Cefeo, rey de Etiopía y de Casiopea.

Casiopea se vanaglorió de su propia belleza, asegurando que superaba en hermosura a las Nereidas. Neptuno, para castigar la afrenta, mandó asolar Etiopía con un monstruo marino. Cefeo consultó el oráculo de Amón,<sup>2</sup> quién le mandó sacrificar a su hija Andrómada para aplacar al monstruo. Andrómada fue rescatada por Perseo quién mató al monstruo. Perseo y Andrómada se casaron y vivieron en Grecia. Al morir Andrómada formó parte de las constelaciones septentrionales.

John Louis Emil Dreyer, nació en Copenhague, Dinamarca, el 13 de febrero de 1852, fue el astrónomo que clasificó los objetos celestes, publicando en 1887 el *The New General Catalogue of nebulae and clusters of stars* (NGC). Posteriormente Dreyer publicó dos suplementos denominados IC (Index Catalogue) en 1895 y 1908 respectivamente. NGC registra un total de 13,226 objetos celestes entre galaxias, nebulosas y cúmulos estelares.<sup>3</sup>

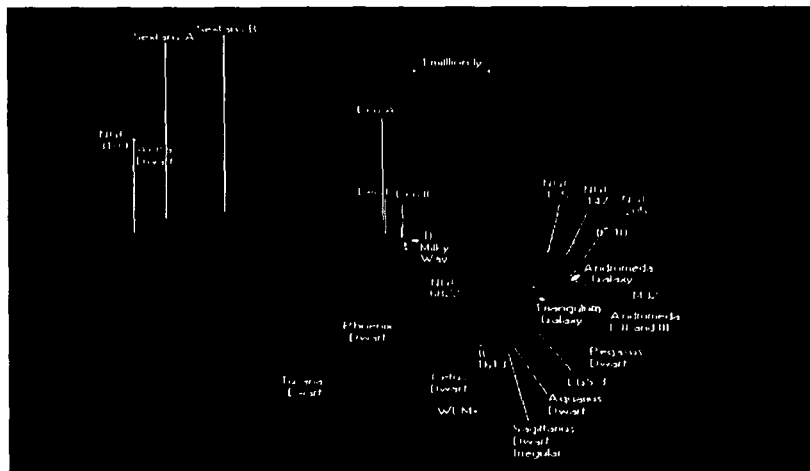
<sup>1</sup> Ovidio, *Metamorfosis I*, Introducción, versión rítmica y notas por Rubén Bonifaz Nuño, México, D.F., SEP, 1985, p. 189.

<sup>2</sup> Advocación de Júpiter, venerada en Libia, op. cit., p. 330.

<sup>3</sup> [www.angelfire.com/stars2/farid/ast03/1\\_catalogo.html](http://www.angelfire.com/stars2/farid/ast03/1_catalogo.html)

El siguiente gráfico, ejemplifica la distribución del grupo local de galaxias en un radio de 5 millones de años luz.<sup>4</sup>

99



Visible a simple vista, NGC 224 fue conocida como la “nube pequeña” por el astrónomo Abd-al-Rahman Al-Sufi, quién la descubrió y dibujó en 964 después de Cristo, en su *Libro de Estrellas Fijas*. Debí ser comunmente conocida por los astrónomos persas de Isfahan, en los inicios de 905 después de Cristo. R. H. Allen (1899-1963), menciona que la galaxia aparece en un mapa estelar alemán de 1500. Charles Messier desconocía estos reportes y atribuyó el descubrimiento a Simon Marius, que la describió telescópicamente en 1612, pero (según R. H. Allen) no proclamó su hallazgo. Ignorando los descubrimientos de Al Sufi y Marius, Giovanni Batista Hodierna por su parte, redescubrió el objeto antes de 1654. Edmond Halley, sin embargo, en su *Tratado de “Nebulosa” 1716*, atribuye el hallazgo, al astrónomo francés Bullialdus (Ismail Bouillaud) que la observó en 1661; sin embargo (según R. H. Allen), Bullialdus explicó que el objeto había sido observado hace 150 años (inicios de 1500) por algún astrónomo anónimo.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> universo.unlugar.com/localgr.html

<sup>5</sup> seds.lpl.arizona.edu/messier/m/m031.htm.

En las galaxias espirales, como es el caso de NGC 224 y la Vía Láctea, se reconocen brazos luminosos (generalmente dos), que parten de la región central y se enrollan en torno a ésta. Se las clasifica por la mayor o menor abertura de sus brazos. Las galaxias espirales contienen abundante materia interestelar y sus estrellas más brillantes son azules.<sup>6</sup>

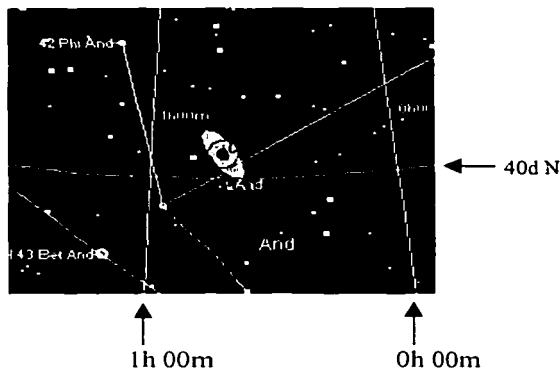
La galaxia de Andrómeda (NGC 224), es la mayor galaxia cercana a nosotros, dista unos 2.2 millones de años luz de la Tierra, es una galaxia espiral tipo Sb, el núcleo de NGC 224 es parecido a una esfera, rota rápidamente, la rotación se completa en menos de medio millón de años, en cambio la rotación en los brazos ocurre lentamente. Los brazos están compuestos de gas, polvo y estrellas azules que son atraídos por el núcleo. Más del 90 % de la masa de NGC 224 está compuesta por estrellas viejas, su masa se calcula en 320,000 millones de masas solares, tiene 4 galaxias satélites que son: NGC 221, 205, 185 y 147.<sup>7</sup>

Doy la siguiente correspondencia de las galaxias, según el catálogo Messier:

NGC 224 = M 31  
NGC 221 = M 32  
NGC 205 = M 110

El siguiente gráfico, ilustra la ubicación celeste de NGC 224.<sup>8</sup>

100

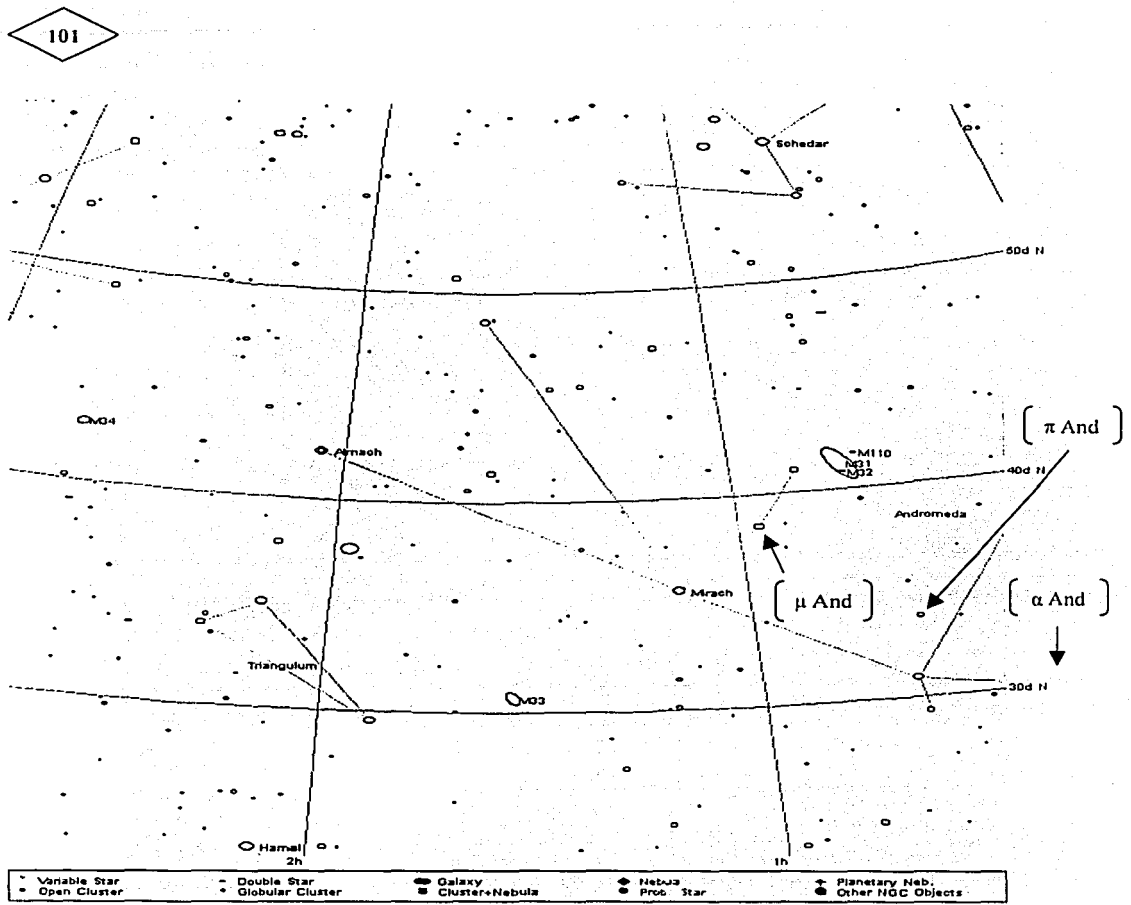


<sup>6</sup> Biblioteca Salvat de Grandes Temas, *Origen y evolución del Universo* por Ramón Canal y Ramón Lapiedra, Barcelona España, 1973. Salvat, p. 69.

<sup>7</sup> [www.astroscu.unam.mx/deptos/Tonantzintla/Divulgacion/region19.html](http://www.astroscu.unam.mx/deptos/Tonantzintla/Divulgacion/region19.html)

<sup>8</sup> [www.fractovia.org/astronomia/html/m031.html](http://www.fractovia.org/astronomia/html/m031.html)

En el siguiente gráfico,  $\alpha$  And llamada **Alpheratz**, no aparece, el cual corresponde al vértice nororiental del “gran cuadrilátero” de **Pegasus** y que sirve para ubicar a la constelación de **Andrómeda**; en cambio aparecen las siguientes estrellas de la constelación:  $\beta$  And llamada **Mirach**,  $\gamma$  And llamada **Almach**,  $\pi$  And,  $\mu$  And, la galaxia de **Andrómeda** (**M 31**), y dos galaxias satélite (**M32** y **M110**).<sup>9</sup>



<sup>9</sup> [www.fractovia.org/astronomia/search/and.htm](http://www.fractovia.org/astronomia/search/and.htm)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

NGC 224 la concebí especialmente, para mi primer trabajo orquestal; utilizo timbres y texturas variadas (véase pág. 112); ritmos regulares e irregulares, racionales e irracionales; desfase la melodía en varios instrumentos y propongo intervenciones solistas como es el caso del arpa; NGC 224 condensa mis inquietudes personales de una simbiosis entre el universo y la música.

## ANÁLISIS

Abreviaturas:

Ī = Introducción.

102

### Estructura general

Sección	A (Exposición)										
Compases	1—85										
Subsecciones	Introducción		Tema I			Tema II					Puente 1
Compases	1-19		20-46			47-79					80-86
Estructura interna	Ī 1	Ī 2	a			b					
			enlace	a1	a1'	b1	b2	b3	enlace	b4	
Compases	1-9	10-19	20-29	30-37	37-46	47-52	52-58	58-65	65-70	70-79	
Textura	Homofónica		Homofónica con acompañamiento tímbrico			Polifónica con acompañamiento tímbrico					Homofónica

Sección	B (Desarrollo)										(continúa)
Compases	86—290										
Subsecciones	Tema I'				Puente 2	Tema II'					Puente 3
Compases	86-149				149-163	163-191					191-203
Estructura interna	a1''	c	c'	a1'''		b1'	b2'	enlace	b3'	enlace	d
Compases	86-98	99-118	119-135	136-149		163-167	167-171	172-175	176-182	183-185	186-191
Textura	Homofónica y polifónica					Polifónica con acompañamiento tímbrico					

Sección	B (Desarrollo)										(finaliza)
Compases	86—290										
Subsecciones	Tema I''		Tema introductorio			Tema II''			Tema I'''		
Compases	201-220		220-247			248-264			265-290		
Estructura interna	a2	Ī 3	Ī 4		b1''	b2''	b3''	a1'''	c''		
Compases		220-237	238-247	248-252	252-257	257-264	265-281	277-290			
Textura	Polifónica y homofónica	Homofónica	Polifónica	Polifónica				Homofónica			

Sección	A' (Reexposición)							
Compases	291—374							
Subsecciones	Tema I''''		Tema I''''			Tema II''''		Coda
Compases	291-313		313-331			331-366		367-374
Estructura interna	a1''''	a3	enlace	a4	a4'	b1''''	b1''''	extensión
								5
Compases	291-299	300-313	313-316	317-323	324-331	331-341	340-348	348-366
Textura	Polifónica y homofónica con acompañamiento tímbrico					Polifónica		Homofónica

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# RITMO Y MELODÍA

Resalto dos temas importantes en **NGC 224**, los cuales en forma de variaciones se intercalan a lo largo de la obra, el ritmo de tresillo en dieciseisavos, adquiere especial presencia en diferentes pasajes.

## SECCIÓN A (EXPOSICIÓN)

### Introducción

En la **introducción  $\bar{1}$  1**, el acorde inicial de la obra está en **Sol menor**, los **trombones I-II** y **viola** introducen un motivo rítmico con tresillos, que cobrará importancia en el **Tema II** (compases 47-65) y en otros momentos posteriores de la obra (más adelante los veremos).

103

### Motivo rítmico con tresillos



La **introducción  $\bar{1}$  1** (compases 1-9), es contrastada con el pasaje siguiente de  $\bar{1}$  2 (compases 10-19), donde las **cuerdas** (violines y violas) y las **maderas** (flautas, oboes y clarinetes), utilizan intervalos de 4<sup>a</sup> aumentada o 5<sup>a</sup> disminuida, los intervalos en forma de acordes son **G<sup>b</sup>-C-G<sup>b</sup>**, mientras los **metales** mantienen un acorde en **Fa menor**. Los **cellos** y **contrabajos** realizan un ascenso melódico utilizando una escala semicromática, que conduce al pasaje de **enlace del Tema I** (compases 20-29). En la **estructura interna  $\bar{1}$  2** destaca el cambio de intervalos en los **cornos**: 5<sup>as</sup> justas-5<sup>as</sup> disminuidas (compases 17-18).

## Tema I

El tema principal, rítmico, en un acorde de **Sol** disminuido lo presentan las **violas, cellos y contrabajos** (compases 30-46), acompañado por destellos tímbricos del **arpa**, las **percusiones** y los **instrumentos de aliento**; **maderas ornamentan** con trinos.

104

### Tema principal (fragmento)

Violas, cellos y contrabajos (compases 28-36)

Resalta el empleo de las figuras de tresillo en dieciseisavos, tanto en las **percusiones** como en los **alientos**.

## Tema II

Al iniciar el **Tema II** (compases 47-79), las **cuerdas** conforman una textura en **pp** que sirve de colchón a las **maderas**, éstas a su vez interpretan una melodía cromática, con una frase figurada y desfasada en la **flauta**, **oboe** y **clarinete** como instrumentos solistas.

105

### Melodía cromática (fragmento).

Maderas (compases 46-51)

Este desfase continúa en la siguiente frase **b2** (compases 52-58), y al llegar a la frase **b3** (compases 58-65), se estabiliza la **flauta**, mientras las otras **maderas** acompañan en **contrapunto** con otras líneas melódicas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En la **estructura interna denominada enlace** (compases 65-70), las **maderas** tienen un pasaje con motivos rítmicos, incisivos, después las **flautas** interpretan un motivo descendente en 3<sup>as</sup> mayores paralelas, mientras tanto, la **viola** despliega figuraciones motivicas en octavos, que conducen junto con **cellos, contrabajos y fagotes** a la **estructura interna b4** (compases 70-79); en este pasaje, la frase melódica esbozada en las **maderas (flauta I, oboes y clarinete I)**, se caracteriza por los intervalos de 3<sup>as</sup> menores paralelas; es importante observar las notas extremas de la línea melódica en los compases 70-73 en la cual resalta el intervalo de **Sol bemol—Do**. El **vibráfono** crea algunas atmósferas, con la resonancia armónica del instrumento, mientras tanto los **violines** realizan un contrapunto motivico.

### **Puente 1**

La **estructura interna b4** concluye con el intervalo de 5<sup>a</sup> disminuida en los **contrabajos, cellos y fagotes**, que da paso al **puente 1** (compases 80-86), conducido por los **cornos**.

## Tema I'

El **Tema I'** (compases 86-149), es presentado en los **fagotes y violas** al unísono, con el acompañamiento rítmico en **cellos y contrabajos**; la respuesta con motivos melódicos corresponde a las **maderas, vibráfono y violines** empleando figuras largas en 2<sup>as</sup> ascendentes.

106

## Tema I' (fragmento)

Violas, cellos y contrabajos (compases 86-93)

En los compases 96-97, aparece en los **violines**, un motivo al espejo, extraído de la **estructura interna b1** (compases 48-49), sólo que la nota pivote es **Do 6**, es decir, el intervalo resultante es una 7<sup>a</sup> mayor.

En la **estructura interna c** (compases 99-118), en **Do menor**, un tema melódico, en apariencia nuevo, surge de los **violines**, acompañado de un bajo *ostinato* en **cellos y contrabajos**; la frase melódica de los **violines** hace énfasis en la 4<sup>a</sup> aumentada: **Sol—Do #**, el motivo al espejo, desfasado en las **maderas (flautas, oboes y clarinetes)** es realizado contrapuntísticamente una octava más alta (**Do 7**), y luego emulado con el **vibráfono en Do 6**.

En la **estructura interna c'** (compases 119-135), el tema melódico anterior reaparece ahora en las **maderas**, a 3 veces, en intervalos de 8<sup>a</sup>. Agregué un contrapunto melódico en las **trompetas** y luego con octavos acentuados en los **cornos y timbales**, resalto su presencia.

El **trombón I** recupera el tema principal a partir del compás 136, haciendo énfasis en la 5<sup>a</sup> disminuida **Sol #—Re**, el tema es complementado con las figuras en octavo de **clarinetes y violas; fagotes, cellos y contrabajos**. Este pasaje conduce a un *tutti* explosivo en los compases 147-149.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Puente 2

En el **puente 2** (compases 149-163), el **trombón III** y la **tuba** con octavos en *staccato*, sostienen los diálogos motivicos de los demás **instrumentos de metal**, diálogos en **tresillos de dieciseisavos** con notas repetidas; posteriormente en el compás 158, se unen las **maderas** con notas largas y luego, las **cuerdas** con notas tremoladas (compás 160), las cuales crean atmósferas tímbricas.

## Tema II'

Las **percusiones** dan la entrada al **Tema II'** (compases 163-191), que es ejecutado inicialmente en el **violín I** (compases 163-167), en el cual se observa que la frase melódica **b1'** ha ascendido un semitono (con respecto a la frase original **b1**), comenzando en la nota **Do**, las siguientes frases **b2'** (compases 167-171) y **b3'** (compases 176-182), no cambian su estructura original; **b2'** es interpretado en el **clarinete** y la **viola** principal; **b3'** es tocada en la **flauta** y el **violín II** principal; estos pasajes son complementados con atmósferas tenues del resto de las cuerdas, tocando notas tremoladas y *pizzicatos*. El **trombón III** y la **tuba** desvanecen sus octavos rítmicos paulatinamente en notas cada vez más largas; el **arpa** y el **vibráfono** realizan un diálogo breve con motivos melódicos variados, luego, el segundo percusionista añade timbres metálicos de los **platillos** y **triángulos**.

En el compás 185, el **arpa** emite un efecto de sonido denominado *Thunder*<sup>10</sup> que anticipa a la **estructura interna d** (compases 186-191), en ella el **arpa** acompaña la frase melódica de los **oboes** y la **trompeta** que conforma el acorde de **Si** disminuido (compases 181-188); la **estructura interna d** concluye con un acorde de **B<sup>b</sup>** (compás 191), las **cuerdas** en este pasaje producen una variación del tema principal (compases 189-191), con imitaciones desfasadas en rango de un octavo (canon motivico), que preludian la **estructura interna a2**.

## Puente 3

En el siguiente **puente 3** (compases 191-203), el **arpa** interpreta un pasaje arpegiado en tresillos de octavo con la mano izquierda, destacando los tresillos de negra y los *accelerando* en cuerdas dobles con la mano derecha, esto se hace acompañar brevemente por los timbres del **platillo**.

<sup>10</sup> *Glissando* violento en las cuerdas más graves del arpa.

2 violas, 2 clarinetes y un corno en Fa (compases 198-199), interpretan el motivo al espejo de los violines (compases 96-97), sólo que ahora la nota pivote es Sol #, es decir el intervalo resultante con respecto al motivo de la frase b1 de la Sección A (compases 48-49), es una 10ª menor. En los compases 200-203, las maderas se unen al fraseo del puente 3 con intervalos de 5ª disminuida o 4ª aumentada.

El vibráfono despliega una escala que se repite obstinadamente (compases 197-218).

107

Escala sintética del vibráfono



### Tema I''

El Tema I'' (compases 201-220), es una variación del tema de la estructura interna a, comienza en los contrabajos con un motivo melódico en *pizzicato*, con un intervalo de La bemol—Re; cambian al arco enfatizando el intervalo de 5ª disminuida Si—Fa y regresan nuevamente a las notas *pizzicato*; el patrón es repetido en las demás cuerdas a manera de un *strétto*, pasando de la misma forma a los metales y por último a las maderas.

108

### Variación del Tema de la estructura interna a (fragmento)

Contrabajos (compases 201-204)



A partir del compás 210 el arpa se une al vibráfono con una escala en tresillos de dieciseisavos, las trayectorias de los dibujos melódicos del arpa y el vibráfono se cruzan constantemente.

A partir del compás 214, el motivo melódico de las maderas y las cuerdas comienza a homologarse; en el compás 218, el trombón y la tuba concluyen una frase que afirma brevemente el acorde de Mi mayor 7; en el compás 219, el acorde cambia a un Mi con quinta descendida, ya que los primeros violines y la flauta agregan la nota Si bemol.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Tema introductorio

Reaparece el tema de la **Introducción**<sup>11</sup> (compases 220-247), en notas largas, complementado colorísticamente con motivos rítmicos de las **campanas tubulares**. Los **metales (trompetas, trombones y tuba)**, interpretan un motivo melódico, en forma de llamada, que es reforzado con los **timbales** (compases 226-227), cambiando con esto la disposición instrumental; **violines I—flautas, violines II—oboes, violas—clarinetes** tocan al unísono, destacando las 4<sup>as</sup> aumentadas o 5<sup>as</sup> disminuidas en forma de acordes. En esta subsección realizó una frase melódica, que da paso a otro cambio instrumental (compás 238).

En la **estructura interna I 4** (compases 238-247), destacan los trinos entre las **flautas y oboes**, con intervalos de 5<sup>a</sup> disminuida o 4<sup>a</sup> aumentada; y también los diálogos motivicos de los metales y las **percusiones**.

109

### Diálogos motivicos

Metales (compases 235-240)

The image shows a musical score for brass instruments, specifically measures 235-240. The instruments listed on the left are Corn III, Corn IV, Trompe I, Trompe II, Trompe III, and Tuba. The score is written in a single system with five staves. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The notation includes various articulations and slurs, indicating the intricate dialogues between the instruments.

Los diálogos motivicos de la **estructura interna I 4** (antes mencionados), se suceden en intervalos de negra (compases 238-242); en el último compás (242), a partir de los **cornos III y IV**, los diálogos se responden cada octavo de tiempo.

<sup>11</sup> Al cual denomino en la estructura general de las subsecciones: Tema introductorio.

## Tema II''

En el Tema II'' (compases 248-264), utilizo intervalos de 3<sup>as</sup> menores paralelas en la frase b1'' (compases 248-252) y b2'' (compases 252-257), en cambio la frase b3'' (compases 257-264), inicia en los contrabajos y pasa a los cellos en una sola línea.

Una textura delgada y rítmica en *ff* comienza en los violines y violas (compás 246), la textura es cambiada a *p* y se extiende a partir del compás 266, a las demás cuerdas; la flauta inicia una serie de breves motivos melódicos en las maderas, en quintillos o tresillos de dieciseisavos (compás 251).

## Tema I'''

Los timbales, triángulos, platillos y campanas tubulares realizan una variación del tema principal a partir del compás 268. Los motivos melódicos de las maderas que ahora están en tresillos de negras (compás 271), pasan a los metales (compás 275), luego las trompetas (compás 277), evocan el tema de los violines que apareció en la estructura interna c (compases 99-118), tema que se propaga a los demás metales, excepto la tuba.



## SECCIÓN A' (REEXPOSICIÓN)

### Tema I'''

La reexposición de la obra comienza con el Tema I''' (compases 291-313), con un acorde de **Fa<sup>#</sup>** disminuido; en las **cuerdas** los intervallos dispuestos se mantienen paralelos hasta el compás 300; los **metales** realizan brevemente algunas técnicas empleadas en el **jazz** como el *shake*,<sup>12</sup> el *growl*,<sup>13</sup> el *rip*,<sup>14</sup> mientras las **maderas** emplean una variación del tema principal **a**. Las **campanas tubulares** y el **platillo** emiten timbres armónicos extraídos con el arco.

### Tema I''''

En el Tema I'''' (compases 313-331), los **fagotes** realizan una variación del tema principal en su registro grave, contra la textura de armónicos de las **cuerdas** en *divisi* y un acompañamiento rítmico en los **cornos**. Persisten los timbres del **platillo** y **campanas** con figuras de  $\text{♩}$ , junto con los armónicos del **arpa** en  $\text{♩}$

110

### Tema I''''(fragmento)

Fagotes y cornos (compases 313-321)

<sup>12</sup> "Nota tocada con un vibrato singularmente pronunciado y áspero".

Ortiz Oderigo Néstor R., *Diccionario del Jazz*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1959, p.119.

<sup>13</sup> "Se produce en los aerófonos, colocando los labios de manera especial en la boquilla del instrumento, se originó como imitación de los sonidos guturales, ríspidos y *dirty* que cultivan los *blues singers*. También se denomina *flutter-tongue*".

*Diccionario del Jazz*, Op. cit., p. 58.

<sup>14</sup> *Glissandi* estrepitoso y violento que asciende hasta una nota.

*The New Grove Dictionary of Jazz, Volumen 2, L—Z*, Editado por Barry Kernfeld, Nueva York, Macmillan Press Limited, 1991, p. 380.

## Tema II'''

Reaparece parte del tema secundario en los **violines I** (compases 331-341), utilizando la semifrase **b1** (compases 48-50), pero ahora iniciando en la nota **La** y repitiendo esa misma estructura en forma descendente, en la nota **Sol bemol** y **Mi bemol**; obsérvese el intervalo de **La** y **Mi bemol** que es un intervalo de 4ª aumentada (véase partitura).

En la **estructura interna b1'''** (compases 340-348), las **flautas** y el **vibráfono** retoman la semifrase de los **violines** en **Mi bemol**, transmitiéndolo a las otras **maderas** y concluyendo en el **arpa**; mientras tanto las **cuerdas** realizan motivos melódicos breves.

Un motivo rítmico de los **contrabajos** (compás 347), es retomado por las **maderas** en la **estructura interna** denominada **extensión** (compases 348-366), el motivo que consta de tresillos de dieciseisavos con notas repetidas, la retomarán a su vez los **cornos**.

Después de una escala ascendente en las **violas** y **violines**, las **maderas** acompañan en figuras de octavo en *staccato*, dispuestas en intervalos de 5ª disminuida a 4 voces (compás 357), **maderas** y **cuerdas** se unen (compás 362) en una escala que culmina en **Fa menor**.

## Coda

La **Coda** (compases 367-374), al utilizar la dinámica *p* realiza un contraste severo con el compás anterior (366) en *fff*, se introduce una nota **Si**, que desequilibra el acorde de **Fa menor**. Obsérvese la nota grave del **trombón II** en **Sol**. Destaca el último golpe en las **campanas tubulares** que son apagadas inmediatamente, dejando resonar su armónico principal, solitariamente, finalizando la obra.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ARMONÍA

NGC 224 es un concepto, un viaje sonoro que trasciende de Sol menor a Fa menor, resaltando el empleo del intervalo de 4ª aumentada o 5ª disminuida en varios puntos de la obra.

Algunos acordes importantes se encuentran en los siguientes compases.



## Estructura armónica

Compás	1	7	10	30	37	43
Acorde	g	f	f add 9b	g 5-	c 5-	Acorde por 5 <sup>as</sup> C-G-D

Compás	47	53	59	86	91
Acorde	add 4, 6m, 9m y maj 9 c	add 4, 6m y 9 d	add 4, 4+, 6 y maj 7 B <sup>b</sup>	5- a	A <sup>b</sup>

Compás	99	147	160	214	218	219
Acorde	c	A <sup>b</sup> add 4+	A <sup>b</sup> add 4+, 9m y maj 9 (cuerdas)	G 5+	E 7	E 5-

Compás	227	236	238	241	244	271
Acorde	a — E <sup>b</sup>	a 5-	Acorde por 5 <sup>as</sup>	C maj 7	a 5-	Acorde por 5 <sup>as</sup>

Compás	291	317	361	362	366	372-374
Acorde	F# 5-	A <sup>b</sup> add 4+ y 6	G 7 5+	f 7 add 4+	f	f add 4+

## TIMBRE

En NGC 224 manejo los colores de los instrumentos, ya sea en forma solista o por planos sonoros, aludiendo texturas gruesas y/o delgadas, algunas en forma tradicional, otras con influencia de Luciano Berio y Anton von Webern, otras con sello personal.

En los compases 24-27, destacan los armónicos de las campanas tubulares empleando intervalos de 4ª aumentada o 5ª disminuida.

Otros recursos utilizados, son los trinos en las maderas, con las que recreo atmósferas sonoras (compases 238-243).

Los colchones sonoros que se producen, al emplear en las cuerdas *clusters* en *staccato*, son efectivos para sustentar las líneas melódicas realizadas en las maderas (compases 47-65).

Así mismo al utilizar en las cuerdas armónicos artificiales, con los fagotes en el registro grave, creo una sonoridad profunda, misteriosa y etérea (compases 317-327).

Destacan los timbres producidos en los platillos y triángulos con las agujas de estambre (compases 32-33).

En el arpa utilizo sonidos tales como el *pizzicato* (compases 33-34), *près de la table*<sup>15</sup> (compases 46-48), *bisbigliando*<sup>16</sup> (compás 178), *Thunder effect*<sup>17</sup> (compás 185), armónicos (300-331), etc.

Otros recursos empleados son los trémolos y *pizzicatos* en las cuerdas (compases 160-162).

El deslizamiento del arco sobre la orilla del platillo o los tubos de las campanas tubulares emite armónicos que producen una atmósfera sugerente (compases 291-332).

El vibráfono crea atmósferas con notas *ostinato* que al ser sostenidas por el pedal, se llenan de armónicos (compases 71-79).

<sup>15</sup> Tocar cerca de la caja armónica.

<sup>16</sup> Murmullando en italiano.

<sup>17</sup> *Glissandi* violento en las cuerdas graves del arpa.

## AGÓGICA

La obra indica un *tempo* de **Moderato meditativo**  $\text{♩} = 100$ , con otras indicaciones de carácter que en algunas ocasiones sugieren un cambio de *tempi*.

112

### Estructura agógica

<b>Sección</b>	<b>A</b>
<b>Agógica</b>	<b>Moderato meditativo</b> $\text{♩} = 100$ <i>*místico</i> (compás 20) <i>** poco ritenuto</i> (compás 79), <i>a tempo</i> (compás 80)
<b>Compás</b>	4/4, 3/4*, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 1/4, 3/4, 2/4, 4/4, 6/8, 2/4**
<b>Sección</b>	<b>B</b>
<b>Agógica</b>	<i>con espressione</i> (compás 86) <i>* poco ritenuto</i> (compás 185), <i>a tempo</i> (compás 186), <i>rallentando</i> (compases 217-219), <i>a tempo</i> (compás 220), <i>rallentando</i> (compás 221) <i>** rallentando</i> (compás 222), <i>a tempo</i> (compás 223) <i>*** rallentando</i> (compás 224) <i>**** rallentando</i> (compases 225-226) <i>***** a tempo</i> (compás 227), <i>molto ritenuto</i> , calderón (compás 236), <i>a tempo</i> (compás 237), <i>fulminante</i> (compás 238), <i>meno mosso</i> $\text{♩} = 95$ (compases 244-246)  <i>***** meno mosso</i> $\text{♩} = 95$ (compás 247), <i>meno mosso</i> $\text{♩} = 90$ (compases 248-251), <i>meno mosso</i> $\text{♩} = 85$ (compases 252-256), <i>a tempo</i> (compás 257), <i>poco a poco stringendo</i> (compases 284-289), <i>Tempo I</i> $\text{♩} = 100$ (compás 290)
<b>Compás</b>	3/4, 3/8, 2/8, 3/8, 3/4, 2/4, 4/4*, 2/4**, 4/4***, 2/4****, 4/4*****, 2/4*****, 3/4*****, 2/4, 4/4, 3/4, 2/4, 4/4
<b>Sección</b>	<b>A'</b>
<b>Agógica</b>	<i>* ombroso</i> (compás 291), <i>desolato</i> (compás 313) <i>** calderón</i> (compás 366), <i>poco ritenuto</i> (compases 367-373)
<b>Compás</b>	3/4*, 2/4, 4/4, 3/4, 2/4, 4/4**

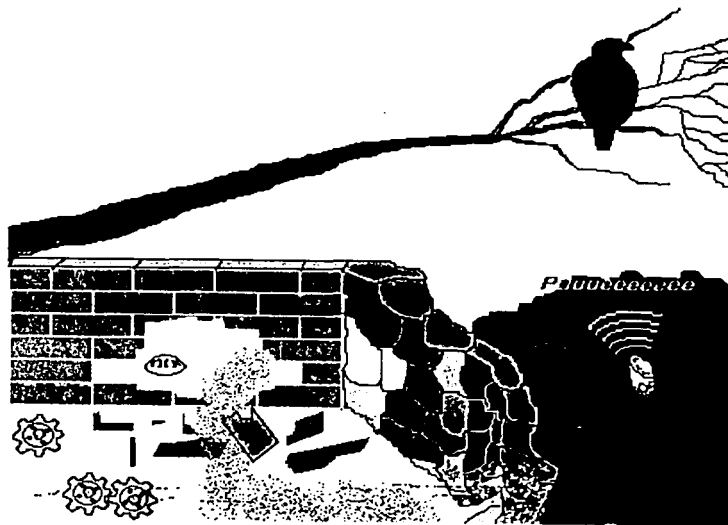
## DINÁMICA

Los puntos climáticos de **NGC 224** se encuentran en los compases 99-135 en *f* y *ff* principalmente; compases 147-149 en *ff*; compases 227-246 en *ff* principalmente, *pp-ff*, *ff-mf-ff*; compases 291-299 en *mf*; compases 357-374 *ff-fff*, *p-f-ff-fff-ffff*.

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN



# El llamado



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





## EL LLAMADO

Para guitarra y soprano  
Compuesta en el año 2003

Señalado como una hormiga más  
las telarañas culminan tu prisión,  
anuncios e historias urbanas simples  
taladran infatigablemente  
escombros de una memoria primitiva.

El engrane gira de nuevo  
construyendo un sendero ajeno al tuyo,  
ilusiones tejidas por loros  
alimentan el espejo de tu sueño.

¡Ah.....!  
Quizá la semilla de un llamado  
resuena en tus arterias,  
no de aquel que pende de hilos  
sino tu propia historia, tu propia tierra.

¡Ah.....!  
No es un fantasma, es el destino,  
despejemos el humo de los párpados,  
limpiemos el fango del olvido,  
el caracol tronará en tus sienes  
invocando al guerrero extraviado,  
mostrándote al cangrejo traidor  
y la sombra del águila anciana.

¡Tú has despertado!

Juan Carlos Crivelli Guerra

Cd. Ixtepec, Oax., 22 de diciembre de 2002.

Los medios de comunicación han adquirido un poder soberbio, que antes no tenían, la fuerza de manipulación que ejercen es excesiva, reduciendo a los seres humanos a simples herramientas parlantes.

No es mi deseo explicar el poema, creo que es bastante claro, ante todo quiero conservar sus líneas íntegras y supeditar la música al texto, empleando para estos fines, una cantante soprano y la guitarra, instrumentos arraigados a la identidad nacional y mundial.

Para la guitarra utilizo algunas técnicas de guitarra eléctrica y para la voz, incorporo inflexiones no tradicionales que la acercan al diálogo cotidiano.

## ANÁLISIS

Abreviaturas:

p = preludio.

¡ = interludio

113

### Estructura general

Sección	A									B			A'			
Compases	1-67									68-99			100-140			
Subsección	Preludio		A		A1		A2			Interludio			A3		Postludio	
Compases	1-5		6-22		23-39		40-67			68-99			100-128		129-140	
Estructura interna	p1	p2	a	a'	a1	a1'	en la ce	a2	a2'	¡1	¡2	¡3	enlace	a3	a3'	
Compases	1-3	4-5	6-12	12-22	23-29	30-39	40-48	49-56	57-67	68-71	72-92	93-99	100-112	112-123	124-128	
Textura	Tímbrica y homofónica									Tímbrica			Homofónica y tímbrica			

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# RITMO Y MELODÍA

## Sección A

La obra inicia con un **preludio** (compases 1-5), donde poco a poco aparecen frases con elementos tímbricos que inducen a la cavilación, en el primer compás se muestra la frase inicial que más adelante retoma la soprano en forma variada.

114

### Frase inicial

Compases 1-2

*Calm and flexible* ♩ = 75

Juan Carlos Crivelli Guerra

Guitarra

*mf*

*hammer L.H. X*

*vib.*

*pizz. buzz*

*sfz*

XIX

XII

2

El **preludio** es interpretado *ad libitum*, posteriormente aparece la soprano en un *tempo* más rápido, con una frase anacrúsica.

115

Compases 6-9

Sop.

♩ = 90

*languid*

*convincing*

*mf*

Se - ña - la - do

co - mou - na hor - mi - ga más

Guit.

VII

XII

2

*hammer L.H. R.H.*

*p*

A poco, la soprano introduce motivos rítmicos con murmullos (*whispers*), recurso que se volverá a utilizar en momentos posteriores de la composición.

116

Compases 10-12

Sop. 10 *whisper*  
 las te-la-ra-fas cul-mi-nan tu pri-sión, a-  
 ord.

Guit. 10  
 R.H. L.H. R.H. L.H.  
 XII

La guitarra en el compás 13, comienza a desgranar arpeggios que mantienen a la nota Fa y luego a Fa<sup>#</sup> como *ostinatos*.

Luego, en la **subsección A1** (compases 23-39), la guitarra extiende los arpeggios a seisillos y quintillos, teniendo como *basso ostinato* a la nota MI, en tanto, la soprano interpreta una variación de su primer discurso.

117

Compases 24-26

Sop. 24 *frantic*  
 El en-gra-ne gi-ra de nuc-vo cons-tru-  
 VII

Guit. 24  
 p  
 VII

Al entrar a la **subsección A2** (compás 40), el periodo de **enlace** (compases 40-48), exhibe un pasaje con arpeggios de la guitarra que culmina en un acorde de La menor y la exclamación "¡Ah!" de la soprano.

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

En el siguiente periodo (compases 49-56), la guitarra utiliza acordes y martilleos (*hammer*), (compás 53).

118

Compases 49-53

*with desperation*

Sop. <sup>49</sup> ¡Ah! Qui zá la se - mi - lla de un lla - ma - do

Guit. <sup>49</sup> XII <sup>5</sup> <sup>2</sup> <sup>1</sup>

Sop. <sup>53</sup>

Guit. <sup>53</sup> *subito* *hammer* *R.H.* *ripetere ad libitum* *L.H. R.H.* *f* *pp*

La **estructura interna a2'** (compases 57-67), presenta la nota más alta que alcanzará la soprano (**Re**); la guitarra utiliza distintos recursos: contrapunto, arpeggios, acordes, escalas y/o motivos tímbricos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Sección B

En el **interludio** (compases 68-99), la pieza vuelve a tomar un aire lento con el siguiente *tempo* (*flexible* ♩ = 90), generando armónicos con la guitarra.

En el siguiente gráfico, se observa el desplazamiento por 4<sup>as</sup> justas (excepto Re-Fa<sup>#</sup>) de la escala ascendente en octavas, esta armonía por cuartas ya la había anunciado al principio de la obra.

119

Compás 68

*flexible* ♩ = 90

*mf*

*bend*

XIX

En el **interludio**, combino diferentes motivos tímbricos que aparecieron con anterioridad y empleo nuevos recursos como el multifónico y el golpe de tambor (compás 69).

120

Compás 69

*s.t.*

*bend*

XIX

XII

(between 3rd & 4th frets)  
III + 3/8

*tambour*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El martilleo del compás 72 en la guitarra inicia otra fase, la **estructura interna j2** (compases 72-92), que combinará ligados descendentes y motivos con armónicos; posteriormente a los *glissandi* se añade la voz (compás 83), que combina diferentes inflexiones.

121

Compás 86

86 *whisper*

Sop. No un

Guit.

Compás 89

89 *aspiration*

Sop. (i)

Guit.

En el compás 93, la guitarra retoma los arpeggios, acompañando a la soprano que esta vez declama poéticamente.

## Sección A'

Al llegar al compás 100, se inicia la **sección A'**, donde la guitarra retoma el *tempo* rápido  $\text{♩} = 90$ , sosteniendo a las notas **Mi, La, Si, La, Fa** como bajo, la soprano se incorpora a partir del compás 112 con otra variante del discurso inicial; la guitarra continúa resonando las cuerdas con golpes percutidos (*tambour*).

122

Compases 111-114

ord. 6

6

6

6

challenging

el ca - ra - col tro - na - rá

tambour

Guit.

*sfz*

La soprano vuelve a buscar la nota **Re 7** (compás 123), mientras la guitarra realiza motivos rítmicos descendentes (compases 119-125), la soprano culmina su participación, en una última frase que inicia en **Si bemol**, al que llega después de un salto de 10ª descendente, de difícil interpretación (compases 124-128).

El **postludio** (compases 129-140), muestra brevemente, algunos recursos anteriormente empleados, finaliza la obra con un efecto de sonido que se extingue.

123

Compás 140

140

Guit.

niente

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# ARMONÍA

Los motivos que empleo manejan los acordes por cuartas en forma melódica, como sucede en el **preludio** (compases 1-5), con fuerte presencia de **Mi** como nota o acorde de reposo.

En el primer compás aparece la armonía **Si-Mi-La** y luego reposa en **Mi** y un **Re** que puede designarse como **Mi 7**; en el segundo compás se ilustra un intervalo de **Si-Mi**, luego aparece un intervalo de 7ª menor y la semifrase descansa en **Mi**; el compás 3 denota un **Mi-La-Re** que pasa a un acorde de armónicos de **Mi 6**, se suceden varios intervalos y la frase yace en la nota **Si**; el compás 4, después del intervalo de cuarta (**Si-Mi**) muestra, acorde de **F-E**; el siguiente compás, también enseña el intervalo de cuarta anterior (**Si-Mi**) y la sucesión de acordes, **F-d6-C6-d-E**.

En los compases 6-9 se advierte un **Mi-La-Re** en la soprano con reposo en **Si bemol**, mientras la guitarra realiza intervalos que se centran en **Mi** y **Do**.

A continuación, aparece una tabla de acordes utilizados tomando en cuenta a la soprano y a la guitarra, algunos compases no aparecen porque sólo utilizan secuencias de notas.

Abreviaturas:

7-5

**b** / **e** = Acorde de **Si bemol** menor semidisminuido con bajo en **Mi**.

124

## Estructura armónica

Compás	13	14	15	16	17	18-19
Acorde	$\begin{matrix} 3- \\ e7 - b4+ \\ 3 \end{matrix}$	<b>F</b>	$\begin{matrix} \text{add } 6 \\ b4 - b4 \\ 3 \quad 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7-5 \\ b6 - f\# \\ 4 \end{matrix}$	<b>b</b>	<b>B</b>

Compás	20-21	22	23	24	25	26
Acorde	<b>B7</b>	<b>b</b>	<b>E9</b>	$\begin{matrix} \text{add } 9_4 \\ E9 - E \end{matrix}$	$\begin{matrix} \text{add } 6 \\ E9_4 \end{matrix}$	<b>E9<sub>4</sub></b>

Compás	27	28	29	30-31	32-33	34
Acorde	$\begin{matrix} 7-5 \\ b / e \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7-5 \\ b / e - F \\ 2 \end{matrix}$	<b>F</b>	<b>e7</b>	<b>e</b>	$\begin{matrix} g6 \\ 4 \end{matrix}$

Compás	35	36	37	38-39	40-41	42
Acorde	E5	E <sup>b</sup> <sub>6</sub> <sup>5+</sup>	F	Soprano g — G <sup>b</sup> <sub>3+</sub>	E	F — G <sup>#</sup> <sub>5-</sub> — E

Compás	43	44	45	46	47	48
Acorde	a — A5-	C+ — B5 — A5-	G <sup>#</sup> 4- — e	E 7	E 7 — A 9	a

Compás	49	51	52
Acorde	A9	maj 7      add 6      maj 7 a <sub>6</sub> — a <sub>6</sub> — a <sub>6</sub> — a <sub>6</sub> 4                      4                      4	4      6 y add 9 a <sub>6</sub> — a <sub>6</sub> 4                      4

Compás	54	55	56	59	60	61
Acorde	d — d7 — e <sub>2</sub>	e <sub>9</sub>	e <sub>6</sub>	b7 — b7 — G <sub>6</sub>	g <sub>6</sub>	D <sub>6</sub> — D <sub>4</sub>

Compás	62	63	64	65	66	67
Acorde	add 6 A <sub>6</sub> 5	a	e	add 9 e	e — b <sub>6</sub>	do la      add 4 fa — b <sub>7</sub>

Compás	69	71
Acorde	5-      add 3-      add 6 y 9; g <sup>#</sup> , g <sup>#</sup> (multifónico), E5      (tambour)	add 4 y 7 E <sub>5-</sub>

En los siguientes compases, se encuentran ligados en intervalos de 5ª, 6ª, 7ª y 4ª, es ahí donde encuentro la siguiente disposición de armónicos:

Compás	75	76	77	78
Acorde	Fa <sup>#</sup> La → Sol Mi	Re La → Mi Mi	Re La Sol <sup>#</sup> } 5ª dism.	Do <sup>#</sup> Si Sol } 4ª aum.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Continuando con la tabla de acordes:

Compás	93-94	95	96	97	98	99
Acorde	add 4 y 9 <sub>4</sub> B 5	b	add 4 <sup>+</sup> b7 — a 7	add 4 g 7 — e 7	add 4 add 6 y 9 <sub>4</sub> e	add 6 y 9 <sub>4</sub> E 5

Compás	100-103	104	105	106	107	108
Acorde	add 6 y 9# E 5	e 6 y 9#	add 4 y 9 A 5	add 4, 7# y 9 A 5	add 4 b	add 4, 7 y 9 <sub>4</sub> B 5

Compás	109	110	111	112	113
Acorde	add 6 a	b <sub>4+</sub> 3	add 9 <sub>4</sub> E 5 — D <sup>4+</sup> — C <sup>5+</sup>	B5 — A5 — G4+ — F4+	e

Compás	114	115	116	117	118
Acorde	add 5-, 7 y 9 <sub>4</sub> E 5	add 7 y 9 <sub>4</sub> E 5	add 6 y 9 <sub>4</sub> E 5	c <sub>4</sub> 3	c <sub>4</sub> — e <sup>b</sup> <sub>6</sub> <sup>4+ y 5+</sup>

Compás	119	120	121
Acorde	add 6 C <sub>6</sub> — G7 — G <sup>#</sup> maj 7	add 4 y 9: G <sup>#</sup> — c <sup>#</sup> <sub>6</sub> <sub>4</sub>	E — c <sup>#</sup> 5 — a 5-

Compás	122	123	124	125	126
Acorde	add 9# e <sub>6</sub> — e <sub>4-</sub>	add 6 e <sub>6</sub> — e <sub>4-</sub>	add 9# e <sub>6</sub> — e <sub>4-</sub>	C <sup>4+</sup> — B <sup>b</sup> 5- maj 7	B <sup>b</sup> maj 7
				E <sub>4</sub> 3	b <sub>6</sub> 4+

Compás	127	128	129	130	131	132	133	134
Acorde	D <sub>6</sub>	D <sub>6</sub> — D <sub>4</sub>	b <sub>6</sub> 4+	add 4 y 9 <sub>4</sub> B 4	Acorde por cuartas Mi-La-Re	E	D	add 9# e

A partir del compás 135, hay una secuencia de notas incorporando *glissandi*, que finaliza la obra.

## TIMBRE

En la pieza utilizo muchos recursos tímbricos de la guitarra, en el **preludio** (compases 1-5), se manifiestan los armónicos naturales contra algunos artificiales, los armónicos son los recursos más importantes ya que generan el tema de la soprano (compases 6-22); los bitonos producidos al martillar las cuerdas, le dan un aire misterioso al **preludio**, así mismo, el *pizzicato buzz* que asemeja el paso de una corriente eléctrica en un alambre, sorprende por el efecto resonante que desprende. Estos recursos los utilicé en momentos precisos, sin abusar de ellos, proporcionándole a la composición, una variedad de contrastes, que hacen resaltar la voz.

Preferí los sonidos dulces de *sul tasto* a los de *sul ponticello*, por acercarse más al timbre de los armónicos.

En el **interludio** (compases 68-99), destaco los armónicos proferidos por la mano derecha, contra un pasaje de martillos y ligados descendentes, dados con la mano izquierda (compases 75-78), a partir del compás 79, el martilleo se combina con *glissandi* produciendo vaivenes de sonido. Uso este mismo recurso para finalizar la pieza.

La voz, por su parte, utiliza inflexiones indicadas a lo largo de la partitura, desde el murmullo (compases 10-12), la voz hablada (compases 37-38), una sílaba aspirada (compás 89), hasta el canto con diversas entonaciones, dichas inflexiones pueden alterar el *tempo* de la pieza.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# AGÓGICA

125

## Estructura agógica

Sección Agógica	A	B	A'	
	<p><b>Calm and flexible</b> ♩=75</p> <p>calderón (compases 1,3,5) —<i>accelerando</i> (compás 3) <i>a tempo</i> (compás 4)</p>	<p>Attaca súbito ♩ = 90 (compás 6)</p> <p>* <i>poco ritenuto</i> (compás 14), <i>a tempo</i> (♩ = 90) (compás 15)</p> <p>** <i>ritenuto</i> (compases 20-22), <i>a tempo</i> (♩ = 90) (compás 23)</p> <p>*** <i>poco accelerando</i> (compás 29), <i>a tempo</i> (compás 30)</p> <p>**** <i>molto ritenuto</i> (compases 39-40), calderón (compás 40) <i>più mosso</i> (compases 40-41)</p> <p>***** <i>a tempo</i> (♩ = 90) (compás 42), calderón (compás 48)</p> <p>***** calderón (compás 49)</p> <p>***** <i>ritenuto</i> (compás 54), <i>a tempo</i> ♩ = 90 (compás 55), —<i>molto ritenuto</i>—<i>a tempo</i> (compás 58)</p> <p>***** calderón (compás 67)</p>	<p><i>flexible</i> ♩ = 90</p> <p>—calderón (compás 68), calderón en el multifónico (compás 69) —<i>molto ritenuto</i> (compás 71)</p> <p>* <i>a tempo</i> ♩ = 90 (compás 72)</p> <p>** calderón (compás 92)</p> <p>*** ♩ = 40 (compás 93), calderón (compás 99)</p>	<p>♩ = 40</p> <p>* <i>accelerando</i> (compases 101-102), ♩ = 90 (compás 103)</p> <p>** <i>poco ritenuto</i> (compases 123-124), calderón (compás 124), <i>a tempo</i> ♩ = 90 (compás 125)</p> <p>*** calderón (compás 128, 133 y 134)</p>
Compás	Sin compás	3/4, 2/4, 3/4*, 2/4, 3/4**, 2/4, 3/4***, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 4/4****, 2/4*****, 3/4*****, 15 segundos, 3/4*****, 7/16, 2/4*****	Sin compás, 2/4*, 3/8, 2/4, 3/4**, 2/4***, 3/4, 4/4, 2/4, 3/4**, 2/4***	

## DINÁMICA

Debido a las indicaciones que empleé para la soprano, señalé pocas dinámicas, las indicaciones determinan la intensidad de la voz, a la cual se deberá ajustar la guitarra, no obstante hay algunas referencias en el instrumento de cuerda, que realzan determinados pasajes, así mismo, al comenzar la parte de la soprano (compás 6), se indica un *mf* como medida *standard*.

Los armónicos en la guitarra, por su propia naturaleza, no suenan con mucha intensidad, en cambio otros recursos, como el *pizzicato* a la Bartók (compás 5), es un chasquido fuerte aunque breve; las indicaciones *sfz*, permiten que las cuerdas resuenen más tiempo y hagan vibrar la caja, por ejemplo, los *sfz* de los compases 132 y 133 son necesarios para que el *taping*, al producir el armónico sea audible. Los acordes no presentan problemas, ya que la vibración por simpatía produce resonancia de gran amplitud (compases 49-52).

El hecho de microfonear tanto la voz como la guitarra, permite distinguir detalles sonoros que de otra forma no se apreciarían; en el caso de la soprano, los murmullos son mejor apreciados (compases 86-88).

En el *postludio* (compases 129-140), se encuentra una curva dinámica que va de *pp* a *ff* y luego decrece hasta perderse en la nada.

El clímax de la obra se encuentra en los compases 112-128 con dinámicas en *sfz*, el *challenging* de la soprano implica dinámicas como el *f* o *ff*.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# AYOCHA







# AYESHA<sup>1</sup>

Basada en la novela "Ella" de Henry Rider Haggard.

Para cuarteto de cuerdas.

Compuesta en el año 2003.

Ayesha, sacerdotisa árabe que consiguió la inmortalidad al bañarse en la "Llama de la Vida."

"Sentéme entonces en el extremo del canapé que estaba junto a la pila, y ELLA se dejó caer suavemente del otro lado, apoyándose contra sus cojines.

—Ahora, Holly, dime cómo llegaste a hablar el árabe. Es mi propia adorada lengua, porque árabe soy yo de nacimiento".<sup>2</sup>

"Yo te digo que nada muere realmente; tal cosa como es la muerte, no existe".<sup>3</sup>

"Yo misma, extranjero, yo, Ayesha..., porque este es mi nombre..., te digo que estoy aguardando que vuelva a nacer uno a quien yo amaba..."<sup>4</sup>

Varios sucesos se conjugaron en mí, para la realización de esta obra:

1º.- El primer contacto con "Ella" (Ayesha) fue, cuando era estudiante de preparatoria, en una revista de clásicos ilustrados, desde ese momento el personaje me impactó; hace algunos meses conseguí el libro que busqué afanosamente, el cuál habla de una sacerdotisa árabe que consiguió la inmortalidad al bañarse en la "Llama de la Vida".

2º.- La música de mi tierra oaxaqueña, presenta en el son istmeño, giros arabescos en su línea melódica, que han influido en mí, desde niño, despertando un gusto especial por la música de los países árabes, recreada también con los relatos de "Las mil y una noches".

3º.- Los últimos eventos acaecidos en el mundo, con el bombardeo masivo e invasión de los países de Afganistán e Irak por parte de E.U. y la indignación de la población mundial.

**Ayesha** representa, la permanencia de los pueblos árabes, su cultura inmortal, a pesar de la destrucción a que se vio sometida y el deseo de paz en el planeta.

Ayesha existió en la vida real, fue la tercera esposa de Mahoma, hija de Abu Bekr, llamada Mabiya<sup>5</sup> por los seguidores de Mahoma. "A'icha", que es la pronunciación correcta, se casó teniendo casi 10 años, fue la única mujer virgen y predilecta después de Jadiyah,<sup>6</sup> entre las mujeres del profeta. "A'icha" quedó viuda y sin hijos a la edad de 18 años.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> (Que Dios se satisfaga de ella), *El Sagrado Corán*, Centro Islámico de Venezuela, Valencia, p. 71.

<sup>2</sup> Haggard, Henry Rider, *Ella*, México, D.F., Ed. Roca, 1978, p. 133.

<sup>3</sup> *Ella*, p. 136.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> "La profetisa". Ayesha (611-678). Selecciones del Reader's Digest, Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado, Tomo I, 12°, México, D.F., Reader's Digest, 1979.

<sup>6</sup> Primera esposa de Mahoma.

<sup>7</sup> *El Sagrado Corán*, p. 71.

La pieza fue pensada para cuarteto de cuerdas, manejo distintos tipos de атака con el arco, aunado a otros recursos, como una sugerencia de la guerra y la paz, del bombardeo de las tropas invasoras y/o el baño de Ayesha en la "Llama de la Vida".

## SISTEMA MODAL EMPLEADO EN AYESHA

Utilizo para esta obra, un sistema modal turco, conocido en el mundo árabe como *maqām*. La decisión de usar una entidad modal turca, se basa en el hecho de haber encontrado más elementos de variación para cambiar de modo. *Ayesha* es solo una interpretación personal del mundo árabe, pese a ello, hay elementos que evocan el aire oriental de la obra, como es la improvisación y el "zumbido" en el pedal.

La música de los países árabes se caracteriza por el virtuosismo vocal o instrumental del solista y su facilidad de improvisar en la composición. La música árabe se familiariza con el *ostinato* y es más instintiva, en ella no se encuentra la polifonía, polirritmia o desarrollo motivico [al estilo occidental].<sup>8</sup>

*Maqām* es una palabra árabe que significa "lugar", en los países de lengua árabe del cercano oriente es el término técnico que designa la entidad modal, las entidades modales constan de un número limitado de grados de la escala.<sup>9</sup>

La característica del fenómeno *maqām* consiste en que el componente tonal—espacial tiene una estructura fija y obligatoria previa, además del componente temporal rítmico que es esencialmente libre.<sup>10</sup>

El *maqām* se distingue por largas pausas que dividen la línea melódica en varios pasajes melódicos, cada pasaje melódico presenta alguna variante distinta; las notas principales del tetracorde o pentacorde del *maqām* son enfatizadas actuando como ejes melódicos; por lo menos deben repetirse tres veces, no es raro encontrar varias notas funcionando como ejes, pero algunas de ellas se desempeñan como centros secundarios. El centro tonal es el más importante porque es considerado el núcleo de la fase completa.

La forma del *maqām* se refleja en la totalidad de sus fases, definida por la secuencia de tonos centrales.

El contenido emocional de un *maqām*, pierde su sentido al interpretarse en un sistema tonal bien temperado, ya que el sistema tonal árabe no es temperado, la distancia de un intervalo a otro puede cambiar al interpretarse el *maqām*, dándole un color y un contenido emocional característico a la música.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Touma, Habib Hassan, *The Music of the Arabs*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1996, p. XX.

<sup>9</sup> Sadie, Stanley, "maqām" en *Mode* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 12, New York, Mac Millan Publishers Limited, 1993, p.p. 423-428.

<sup>10</sup> *The Music of the Arabs*, p. XX.

<sup>11</sup> Véase Cap. 3 de *The Music of the Arabs*.

El siguiente ejemplo muestra un *maqām sabā* de Turquía:<sup>12</sup>

126



Las notas blancas y redondas muestran los grados prominentes.

♭ = Desciende la nota aproximadamente un semitono, (no temperado).

♮ = Desciende la nota aproximadamente un cuarto de tono, (no temperado).

Comparándolo con otra referencia en *The New Grove Dictionary*,<sup>13</sup> que nos muestra el núcleo modal y sus extensiones:

127

composición modal de maqām sabā

subā

extensión

extensión opcional más lejana

\*  
subā: tipo de escala simple

Las notas redondas y blancas muestran los grados prominentes.

♭ = Desciende la nota aproximadamente un semitono, (no temperado).

♮ = Desciende la nota aproximadamente un cuarto de tono, (no temperado).

<sup>12</sup> Reinhardt, Kurt und Ursula Reinhardt, *Musik der Türkei, Band I: Die Kunstmusik*, Germany, Heinrichshofen, 1984, p.p. 199-200 ú hoja anexa.

<sup>13</sup> Op. cit.

La obra está basada en el ejemplo anterior, cabe apuntar que en el proceso creativo, tuve audiciones de numerosas obras de la región árabe, aunque el resultado final lleva mi propio sello.

## ANÁLISIS

El siguiente esquema expone la construcción de la obra:

128

### Estructura general

Ayesha : Forma Ternaria Compuesta.

	Moderato con aria orientale	funesto	danzante	Codetta
Secciones	Introducción	A	B	A'
Compases	1-12	13-92	93-161	162-199
				200-204

### Sección A

Subsecciones	Introducción	A		A1		Desarrollo					Maqām libre	
Compases	1-12	13-26		27-39		40-74					75-92	
Estructura interna	a	b	a	a'	a1	a1'	a''	Puente	a'''	b'	Enlace	
Compases	1-6	7-12	13-18	19-26	27-32	33-39	40-55	56-58	59-62	63-70	71-74	
Maqām utilizado	<i>Sabā</i>		<i>Sabā</i>		<i>Sabā</i>		<i>Sabā— Irak— Sabā (beste- nigar)</i> <sup>14</sup>		<i>Sabā (set)</i> <sup>15</sup>		<i>Sabā (set)</i>	<i>Sabā (set)</i>
Textura	Homofónica, tímbrica.		Monofónica, homofónica, polifónica a 4 voces y tímbrica.									

### Sección B

Subsecciones	A2	B			Maqām libre
Compases	93-102	103-139			140-161
Estructura interna	a2	b''	b'''	Enlace	
Compases	93-102	103-117	118-133	134-139	
Maqām utilizado	<i>Sabā — irak (beste-nigar)</i>			<i>Sabā</i>	<i>Sabā</i>
Textura	Monofónica, polítimbrica.				

<sup>14</sup> Véase pág. 138.

<sup>15</sup> Véase pág. 137.

## Sección A'

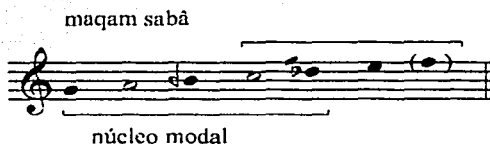
Subsecciones	A3		Desarrollo			A3'	Codetta
Compases	162-170		171-190			191-199	200-204
Estructura interna	a3	Puente	a3'	Puente	a3''	a3'''	
Compases	162-168	169-170	171-180	181-183	184-190		
Maqām utilizado	Sabā		Hicaz <sup>16</sup>	Sabā	Irak	Sabā	
Textura	Homofónica						Monofónica

### MODOS EMPLEADOS EN AYESHA

La estructura modal de esta pieza se basa en el *maqām sabā* de Turquía.

A continuación, muestro ejemplos de los diferentes *maqamlar*<sup>17</sup> utilizados:

129



### MODULACIONES EMPLEADAS

**1er tipo de modulación, se designa: *şer*.**

Cambio modal con la misma estructura a otro intervalo, (transposición), en este caso es una 4ª justa descendida.

130



<sup>16</sup> Véase pág. 138.

<sup>17</sup> Plural en turco; en árabe el término es *maqāmāt*.

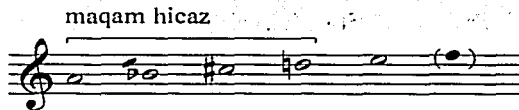
## 2º tipo de modulación.

Hay un segundo tipo de modulación en que, tanto la estructura interválica de un núcleo modal y su posición en la escala general, permanecen en sustancia idénticas, pero hay un cambio en el énfasis melódico.

## 3er tipo de modulación, se designa: *geçki*.

Cambio modal a una escala diferente, (pequeño cambio en la estructura interválica), que da por resultado el *maqām hicaz*.

131



## COMPLEJO MODAL MEZCLADO (MÜREKKEP).<sup>18</sup>

La suma del *maqām sabā* y el *maqām irak* constituyen un nuevo *maqām* denominado *beste-nigar*.

*Maqām beste-nigar* = *sabā* + *irak*.

132



<sup>18</sup> Compuesto en turco.

# RITMO Y MELODÍA

## INTRODUCCIÓN

La **introducción** de la obra revela algunos elementos rítmico-melódicos, que más adelante van a formar parte del desarrollo de la composición.

133

### Compases 1-5

Moderato con aria cromática J. 120

Juan Carlos Cruz de Guerra

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 1-5. The score is in 3/4 time and features a moderato tempo with a chromatic aria. The dynamics range from *mf* to *f*. The Violin I part has a melodic line with a crescendo leading to a fermata. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola and Cello parts provide harmonic support with a steady eighth-note accompaniment.

### Compases 6-13

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 6-13. The score is in 3/4 time and features a moderato tempo with a chromatic aria. The dynamics range from *pp* to *f*. The Violin I part has a melodic line with a crescendo leading to a fermata. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola and Cello parts provide harmonic support with a steady eighth-note accompaniment. The score includes markings such as *arco*, *arco a detras del puente*, *pizz*, *pizz n la Burtica*, and *poco accelerando*.

Resalta el acorde que da inicio a la pieza, la línea melódica en intervalos de 12<sup>a</sup> paralela entre el 1<sup>er</sup> violín y la viola y algunos recursos musicales que cobrarán importancia en la **sección B**, estos recursos ambientan la sombra de una desgracia que se avecina, expresada en la 2<sup>a</sup> parte.

## SECCIÓN A

En la **sección A** (compases 13-92), comienza a figurar el tema principal e incorpora un motivo descendente, en figuras de dieciseisavos y octavos con puntillo.

La fase que concluye la **subsección A** (compases 13-26), expone el tema a 4 voces moviéndose en una nota eje: **La**, y estableciéndose posteriormente en **Do**.

La **subsección A1** (compases 27-39), combina el tema principal con elementos de la **introducción**, propios de la **estructura interna b** (compases 7-12), mientras el violoncello introduce un *basso ostinato*, la **sección A** se establece con la nota **La**.

Al iniciar el desarrollo (compás 40), el violín II y la viola emiten timbres con un peine de bolsillo y una plumilla de guitarra respectivamente, con el propósito de aproximar el sonido al "oud"<sup>19</sup> y al "kanun"<sup>20</sup>, instrumentos propios de la cultura árabe.

En el compás 45, la melodía explora el *maqām irak*, regresando al *maqām sabā* en el compás 50, lo que conforma un complejo modal mezclado, el cual es nombrado como el *maqām beste-nigar* (compases 40-55).

134

Compases 45-47

The musical score shows four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The Violin I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Violin II part has a more rhythmic, percussive texture with eighth notes. The Viola part is highly rhythmic, consisting of continuous eighth-note patterns. The Cello part provides a steady bass line with eighth notes and rests.

<sup>19</sup> Instrumento de origen persa parecido al laúd.

<sup>20</sup> Instrumento de origen turco parecido al salterio.



El contraste que da el puente sirve para modular el *maqām sabā* a una 4ª justa inferior, estableciendo a Sol como la nota dominante.

135

Compases 59-60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

La estructura interna b' (compás 63), comienza a desarrollar los *accelerando* y *ritardando* con golpes *ricochet* o arcadas normales, además de presentar otros diversos ataques del arco; en el compás 64 una sirena de alerta contra bombardeos, es emulada por el 2º violín.

136

Compases 64-65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

En el **Enlace**, (compases 71-74), la viola comienza a esbozar un canto árabe que conduce al pasaje designado como *maqām* libre (compás 75), un canto que es llevado al registro más alto del instrumento, presintiendo una tragedia.

TESIS CON  
FALLA DE ORICEN

## SECCIÓN B

La sección **B** (compases 93-161), es asaltada por las sirenas de bombardeo, ahora imitadas en el cello.

El *maqām beste-nigar* (compás 93), se presenta incompleto en esta parte, haciendo énfasis en la nota **Si**, descendida un cuarto de tono y la nota **Fa #**; los armónicos denotan la presencia de los aviones de reacción, los misiles y bombas comienzan a caer, mostrándose en diferentes tipos de ataque con el arco en todos los instrumentos.

137

Compases 100-106

The musical score for measures 100-106 is arranged in two systems. The first system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Above the staves, there are tempo markings: 'normal.' and '2. 120. flessibile'. The Cello part is marked 'arcada en el cordal'. The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Above the staves, there are performance instructions: '1. ord.', 'abogar la nota', 'presión maxima del arco', and 'arcada en el puente'. The Cello part is marked 'arcada en el puente'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

- 16 -

Esta sección evoca los cambios funestos que provocó en Ayesha, la Llama de la Vida.

La viola anuncia el fin del ataque aéreo y un canto de dolor va emergiendo del cello, esto ocurre en el **Enlace** de la sección **B** (compases 134-139), el canto encuentra su máxima expresión, al quedar sostenido por dos notas pedal, en un *maqām sabā* que invita a la reflexión (compases 140-161).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## SECCIÓN A'

La tercera sección: A' (compases 162-199), retoma el tema principal cambiando constantemente de modo, evoca el regreso a la vida normal de los pueblos árabes y el recuerdo imborrable de Ayesha y la promesa de su retorno.

138

### Compases 171-173

Musical score for measures 171-173, featuring four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* and *plizz.* (pizzicato).

### Compases 183-185

Musical score for measures 183-185, featuring four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score includes dynamic markings such as *mf* and performance instructions like "con plectro di chitarra" (with guitar pick) and "arco" (arco).

Uso brevemente algunos sonidos ásperos en el violín II, (que se obtienen por presión excesiva del arco), recurso ya utilizado en la **sección B**.

139

Compasos 192-194

Musical score for measures 192-194, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 4/4 time. The Violin I part (top staff) has a measure number 192 above the first measure. The Violin II part (second staff) includes markings for 'ord.' (ordine) and 's.l.' (sul ponticello) with arrows indicating the bow position. The Viola part (third staff) and Cello part (bottom staff) provide harmonic support with various rhythmic patterns.

El ritmo melódico generalmente está en figuras de  $\text{♪}$  u  $\text{♩}$ , y los timbres no tradicionales se destacan en  $\text{♩}$ ,  $\text{♩}$  ó  $\text{♩}$ .

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ARMONÍA

Utilizo para esta obra, armonía modal derivada del *maqām sabā*.

La pieza hace énfasis en las notas que funcionan como ejes tonales, por esa razón sólo referiré algunos puntos armónicos.

Abreviaturas:

Letra en mayúscula = acorde mayor.

Letra en minúscula = acorde menor.

add = nota añadida.

m = intervalo menor.

maj = intervalo mayor.

140

## Estructura armónica

Compás	1	28	56
Acorde	$\downarrow 5$ F 4 2m	add 4+ F 6 5	$\downarrow 5$ F 4 2m

Compás	58	169	170
Acorde	$\downarrow 5$ C 4 2m	add $\downarrow 4$ F maj 7	add $\sharp 4$ add 6m F 6 — c $\sharp$ 7 $\sharp$ 5

## TIMBRE

El propósito de usar distintos tipos de ataque con el arco, fue crear texturas poco usuales, que evocaran caos, angustia y malestar (esto se concentra en la **sección B**), confusión de ruidos, bombardeo, gritos, misiles, aviones.

**Ayesha** misma, sería en un principio, la furia de la sacerdotisa, y luego, los miles de pensamientos contradictorios agolpados en su mente, tras el proceso reversible de la Llama de la Vida.

Los timbres utilizados se agruparon de la siguiente manera:

- a).- Recursos (técnicos) poco usuales de diferente textura, ejemplos:  
Arcada sobre el cordal, arcada sobre la madera del puente, deslizamiento del arco (oblicuo) a lo largo de la cuerda, presión del arco exagerada, *pizzicato buzz*, raspado de la cuerda con la plumilla.
- b).- Armónicos naturales y artificiales (algunos en *glissandi*).
- c).- Bitonos.
- d).- *Pizzicatos*:  
Naturales, con plumilla de guitarra, *pizzicato* a la Bartók, aquí también considero los sonidos emitidos con el peine de bolsillo.
- e).- Sonidos con diferentes características.  
Ahogados, trémolo irregular, sonidos sin afinación precisa (detrás del puente), batimentos, arcada elíptica y circular en el cello, *glissandis*.
- f).- Golpes de arco en la cuerda (*ricochet*).

## AGÓGICA

141

### Estructura agógica

Movimiento y carácter	<b>Moderato con aria orientale</b> ♩ = 120
Sección	Introducción
Compás	3/8, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 6/8, 3/8, 2/4

Movimiento y carácter	<b>Moderato con aria orientale</b> ♩ = 120
Sección	A
Agógica	* <i>poco accelerando</i> (compás 13), <i>a tempo</i> (compás 14), <i>poco accelerando</i> (compás 16) ** <i>a tempo</i> (compás 18) *** <i>molto espressivo</i> (compás 75), <i>ritenuto</i> (compás 86)
Compás	3/4*, 2/4**, 10/16, 3/4, 4/4, 3/4, 6/8, 4/4, 2/4, 6/8, 4/4***

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Carácter	<i>funesto</i>
Sección	B
Agógica	<i>a tempo</i> (compás 93), <i>ritenuto</i> (compás 99) — <i>a tempo</i> ♩ = 120 <i>flessibile</i> (compás 101). <i>ritardando</i> (compás 120) — <i>a tempo</i> (compás 122), <i>molto ritenuto</i> (compás 134) — <i>a tempo</i> (3 <sup>er</sup> tiempo del compás 136), <i>molto espressivo</i> (compás 140)
Compás	4/4

Carácter	<i>danzante</i>	
Sección	A	Codetta
Agógica	<i>Ben sostenuto il tempo</i> ♩ = 120	* <i>poco ritenuto</i> (compás 201) ** <i>ritenuto</i> (compás 202), <i>molto ritenuto</i> (compás 203)
Compás	4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 6/8, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4	4/4, 3/4*, 4/4**

## DINÁMICA

Resalto el primer acorde de la introducción con un *fff* (compás 1); algunas dinámicas dan notoriedad a timbres fugaces que van de *pp* a *f* (compás 7), *p* a *f* (compás 73) ó *mf* a *f* (compás 69).

En términos generales la parte melódica de la obra se estabiliza en una dinámica *mf*, por ejemplo la **subsección A** (compases 13-26), que es contrastada en *f*, con la siguiente **subsección A1** (compases 27-39).

En el primer desarrollo (compases 40-74), la dinámica es *mf*, un *ff* justo en el compás 54, afirma la línea melódica estructurada en 4 voces en intervalos de 8<sup>a</sup>, antes del puente (compases 56-58), donde hay un cambio repentino de intensidad (*p-mf*).

En los pasajes libres del *maqām* la dinámica es *f* con el tenue zumbido del pedal en *mf*, el cual proporciona un relieve muy expresivo a la línea melódica (compases 75-92 y 140-161).

Las dinámicas *sfz* que aparecen en los compases 37 y 199 tienen importancia especial, la primera porque anticipa el bajo *ostinato* del cello; la segunda, porque desempeña un refuerzo al clímax de la sección **A**?

En la **sección B** (compases 93-161), destaco los timbres en *f* para incrementar el nivel audible de los recursos poco usuales; las notas ahogadas dan pequeños contrastes a la **sección B** con repentino aumento del volumen sonoro; los *sfz* aparecen en los compases 112, 115 y 117, resaltando el empleo de las cuerdas dobles; en los bitonos doy cambios dinámicos de *f* a *p* como elemento colorístico que prepara el solo del violoncello.

En el compás 168, la **subsección A3** registra un *f*, seguido de un puente que realiza un contraste de *p* a *mf*, a partir del compás 171 hasta el 199, se establece la siguiente curva dinámica: *f—mf—f—sfz*.

La *codetta* registra un *ff* final que refuerza la estructura en tres voces (violines I y II al unísono, viola y cello) de la línea melódica en intervalos de 8ª, línea melódica sensual y misteriosa que concluye la obra.

En **Ayesha** los puntos climáticos se encuentran en las **subsecciones Maqām libre**, compases 75-92 con la viola en *f*; y en los compases 140-161 con el cello en *f, mf-f*. El último clímax está en los compases 197-199 en *f* y *sfz*.

He de reconocer que me falta un estudio más exhaustivo de los modos árabes, turcos, o persas, por ésa razón, como proyecto personal a futuro, tengo interés en una investigación más profunda de la música de los países árabes.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## CONCLUSIONES

Considero a mis obras musicales, como entidades con vida propia, sea cual fuere el origen que las haya incitado, (musical o extramusical), ellas despliegan su propio desarrollo y cimientan las bases de nuevas inquietudes para seguir creando. Las composiciones que conforman este trabajo se caracterizan por un marcado eclecticismo musical, sin embargo sé que tengo una esencia sonora propia que he buscado fortalecer con investigación acústica y bibliográfica, con la experiencia de otros músicos y propia; la vida está llena de riquezas que aportan nuevos descubrimientos, que se aunan a los ya establecidos, así mismo, la herencia musical legada por los pueblos y compositores del mundo, a lo largo de los siglos, es una fuente de la cual extraigo lo que más conviene a mis obras, de esa forma mis composiciones abarcan el lirismo, la historia y los recursos actuales.

Algunos aspectos que caracterizan mis partituras son, el énfasis rítmico, la síncopa, el cromatismo, el uso del timbre como color en las percusiones; la utilización de intervalos de 3<sup>as</sup> paralelas en la obra orquestal, **NGC 224** y el cuarteto de cuerdas **Uno**; la fascinación del intervalo de 4<sup>a</sup> aumentada o 5<sup>a</sup> disminuida en **NGC 224** y el cuarteto de cuerdas **Tres**; el empleo de una escala turca en **Ayeshah**; el uso de líneas dinámicas independientes en algunos instrumentos, por ejemplo en la **Primera Parte de Sensus**; la aplicación de planos sonoros y atmósferas tímbrico-armónicas, poliacordes, procedimientos polifónico-contrapuntísticos, canónicos o fugados, desfasamientos melódico-rítmicos que producen diferentes tiempos simultáneos en **NGC 224**.

Como hijo del transcurso de dos siglos, de la confrontación de ideas, he dado vida a las obras presentadas en este trabajo, como síntesis personal del mundo que he vivido y que me ha rodeado.



## BIBLIOGRAFÍA

ARÉCHIGA, Hugo

2001 *El Universo interior*, México, D.F., F.C.E.

### BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS

1973 *Origen y evolución del Universo* por Ramón Canal y Ramón Lapiedra, Barcelona España, Salvat Editores

1974 *Cerebro y Conducta* por Dionisio Pérez y Pérez, Barcelona, España, Salvat Editores

COPLAND, Aaron

1996 *Cómo escuchar la música*, 2ª, México, D.F., F.C.E.

COROMINAS, Joan y José A. Pascual

1997 *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vol. V., Madrid, Ed. Gredos.

EL SAGRADO CORÁN

s.f. *El Sagrado Corán, traducción literal, íntegra y directa del original árabe al español, con comentarios y compendios de las suras* por Ahmed Abboud y Rafael Castellanos, Centro Islámico de Venezuela, Valencia.

### ENCICLOPEDIA CIENTÍFICA PROTEO

1981 *El ser humano Primera Parte*, bajo la dirección general de Philippe Auzou, México, D.F., SEP Promexa

GARCÍA—PELAYO Y GROSS, Ramón

1988 "Seso" en *Pequeño Larousse Ilustrado*, México, D.F., Ed. Larousse.

GÓMEZ DE SILVA, Guido

1996 *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, México, D.F., F.C.E.

HACYAN, Shahen

1996

*El descubrimiento del Universo*, México, D.F., F.C.E.

HAGGARD, Henry Rider

1978

*Ella*, México, D.F., Ed. Roca.

KERNFELD, Barry

1991

“Rip” en *The New Grove Dictionary of Jazz, Volumen 2, L—Z*, Nueva York, Macmillan Press Limited.

ORTÍZ ODERIGO, Néstor R.

1959

*Diccionario del Jazz*, Buenos Aires, Ricordi Americana.

OVIDIO

1985

*Metamorfosis I*, Introducción, versión rítmica y notas por Rubén Bonifaz Nuño, México, D.F., SEP

PIMENTEL ÁLVAREZ, Julio

1997

*Diccionario Latin—Español, Español—Latin, 2ª*, México, D.F., Porrúa.

REINHARD, Kurt und Ursula

1984

*Musik der Türkei, Band 1: Die Kunstmusik*, Germany, Heinrichshofen.

SADIE, Stanley

1993

“Maqām” en *Mode* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 12, New York, Mac Millan Publishers Limited.

SALAZAR, Adolfo

1978

*La música, como proceso histórico de su invención*, México, D.F., F.C.E.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

SALGARI, Emilio

1976

*Las aventuras de Salgari, Sandokan*, Bilbao-España.  
Ediciones Vulcano.

SANTA BIBLIA

s.f.

*Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamentos*, Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones, y con los textos hebreo y griego, México, D.F., La Liga Bíblica, Liga del Sembrador.

SELECCIONES DEL READER'S DIGEST

1979

"Ayesha" y "Henry Rider Haggard" en *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Tomo I y VI, 12", México, D.F., Reader's Digest.

TOUMA, Habib Hassan

1996

*The Music of the Arabs*, Portland, Oregon, Amadeus Press.

## PÁGINAS ELECTRÓNICAS CONSULTADAS:

[seds.lpl.arizona.edu/messier/m/m031.html](http://seds.lpl.arizona.edu/messier/m/m031.html)

[www.allthesky.com/galaxies/m31.html](http://www.allthesky.com/galaxies/m31.html)

[www.angelfire.com/stars2/farid/ast03/1\\_catalogo.html](http://www.angelfire.com/stars2/farid/ast03/1_catalogo.html)

[www.astroscu.unam.mx/deptos/Tonantzintla/Divulgacion/region19.html](http://www.astroscu.unam.mx/deptos/Tonantzintla/Divulgacion/region19.html)

[www.fractovia.org/astronomia/html/m031.html](http://www.fractovia.org/astronomia/html/m031.html)

[www.fractovia.org/astronomia/search/and.htm](http://www.fractovia.org/astronomia/search/and.htm)

[universo.unlugar.com/localgr.html](http://universo.unlugar.com/localgr.html)

Universo v3\_0-Tu página sobre el espacio en internet.htm



# ANEXO 1

## PROGRAMA DE MANO

- 1.- **“¿Hallará fe en la tierra?”**  
Dúo para violín y oboe  
**Intérpretes:**  
**Alfredo Hernández:** Oboe  
**Hanna Hiipaldea:** Violín  
**Parte I: con tremarèlla**  
**Parte II: Moderato**  
**Parte III: Andante**  
**Parte IV: accelerando leggèrmente**  
**Parte V: Grave—religioso**
- 2.- **“Seis Cuartetos para Radio UNAM”**  
Cuarteto de cuerdas  
**Uno**  
**Dos**  
**Tres**  
**Cuatro**  
**Cinco**  
**La Perla de Labuán**  
**Cuarteto de cuerdas de la ENM:**  
**Konstantin Saksonski,** Violín I  
**Alfonso González,** Violín II  
**Ulises Gómez,** Viola  
**Mónica del Aguila,** Cello
- 3.- **“Ayesha”**  
Cuarteto de cuerdas.  
**Cuarteto de cuerdas de la ENM**
- 4.- **“Sensus”**  
Ensamble de percusiones  
**Parte I: Allegro agitato-Andante espressivo**  
**Parte II: Nebuloso**  
**Parte III: Moderato ma non sempre**  
**Cipactli Hernández:** 1<sup>er</sup> percusionista  
**Orlando Aguilar:** 2<sup>o</sup> percusionista
- 5.- **“El llamado”**  
para guitarra y soprano.  
**Rosa Elena Díaz:** Soprano  
**José Antonio Moreno:** Guitarra
- 6.- **“Neuronas”**  
Ensamble de percusiones  
**Rosaura Grados:** 1<sup>er</sup> percusionista  
**Tito Peña:** 2<sup>o</sup> percusionista  
**Gabriel Hernández:** 3<sup>er</sup> percusionista
- 7.- **“NGC 224”**  
Obra para orquesta a dos.  
**Orquesta Sinfónica de la ENM**  
**Julio Viguera:** Director Titular

**Compositor: Juan Carlos Crivelli Guerra**

## Juan Carlos Crivelli Guerra

Nací en Cd. Ixtepec, Oaxaca (1968); estudié guitarra en forma autodidacta y en 1989 ingresé al Taller de Música de la UAM-Xochimilco, donde recibí clases de solfeo, armonía, composición y guitarra clásica con el maestro Gerardo Carrillo; en 1993 soy matriculado en la Escuela Nacional de Música de la UNAM donde estudio Entrenamiento Auditivo con el maestro Luis Alfonso Estrada y composición con los maestros Salvador Rodríguez (1 año), Horacio Uribe (1 año) y Hugo Rosales (5 años).

### NOTAS AL PROGRAMA

#### ¿HALLARÁ FE EN LA TIERRA?

Para violín y oboe

Compuesta entre 1999-2000.

Basado en el texto bíblico de Lucas 18: 8.<sup>1</sup> La frase literaria “¿hallará fe en la tierra?” inspiró una serie de 5 miniaturas, escogiéndose para tal efecto, dos instrumentos de timbre contrastante, violín y oboe, que exponen la melodía en diálogos, con diversas variantes. La pregunta siempre latente, explota el carácter lírico de los instrumentos. La **Parte I** funciona como una introducción de la obra. La **Parte II** es una pequeña danza, con el violín tocando en dobles cuerdas, mientras el oboe interpreta un tema en *staccato*. La **Parte III** es un tema lírico con aire oriental derivado de una secuencia de la **Parte II**. La **Parte IV** presenta al oboe interpretando un tema con una escala locria en **La**, apoyado con acordes en **Sol menor** con **6ª** añadida del violín. La **Parte V** se basa en fragmentos rítmico-melódicos de la **Parte I** y **III**. El oboe inicia con un solo; al final de la pieza, el violín retoma el tema del oboe en cancrizante. Concluye la obra con una variación melódica de la frase inicial (de la **Parte I**).

#### SEIS CUARTETOS PARA RADIO UNAM

Para cuarteto de cuerdas

Compuestas en el año 2001

Las seis miniaturas que conforman esta serie, fueron elaboradas durante mi servicio social. En algunas de ellas se encuentran analogías musicales, que le dan unidad estilística a la obra en su conjunto. El cuarteto “Uno”, distingue un tema sencillo descendente, en 2<sup>da</sup> menores, reforzado con sincopas. El cuarteto “Dos” inicialmente, confronta al violín I y al cello, después el violín I interpreta una melodía libre acompañada de un *basso ostinato*. El cuarteto “Tres” se basa en una melodía cromática en forma de *organum*, en 4<sup>ta</sup> aumentadas y/o 5<sup>ta</sup> disminuidas. En el cuarteto “Cuatro” empleo una escala armónica en **Sol menor**, y tetracordes y pentacordes con diferentes estructuras que se combinan en un lenguaje contrapuntístico. El

---

<sup>1</sup> “Os digo que los defenderá presto. Empero cuando el hijo del hombre viniere, ¿hallará fe en la tierra?”. Santa Biblia, México, D.F., La Liga Bíblica.



cuarteto "Cinco" es una pieza que tiene reminiscencias del juego popular infantil "Doña Blanca", con un tema sencillo y variaciones. "La Perla de Labuán" es Lady Mariana Guillonk, la amada de Sandokan (novela de Emilio Salgari); la pieza comienza con unos acordes solemnes, el tema es variado (con tresillos de octavo), y con diálogos motivicos entre violines y viola; el tema es tratado contrapuntísticamente, en la viola y el cello.

## AYESHA<sup>2</sup>

Basada en la novela "Ella" de Henry Rider Haggard.

Para cuarteto de cuerdas.

Compuesta en el año 2003.

Ayesha es una sacerdotisa árabe que consiguió la inmortalidad al bañarse en la "Llama de la Vida".<sup>3</sup>

La pieza fue pensada para cuarteto de cuerdas, manejo distintos tipos de ataque con el arco, aunado a otros recursos, como una sugerencia de la guerra y la paz, del bombardeo de las tropas invasoras y/o el baño de Ayesha en la "Llama de la Vida".

Utilizo para esta obra, un sistema modal turco, conocido en el mundo árabe como *maqām*; en este caso es el *maqām sabā*. La característica del fenómeno *maqām* consiste en que el componente tonal—espacial tiene una estructura fija y obligatoria previa, además del componente temporal rítmico que es esencialmente libre.<sup>4</sup> La obra se divide en tres secciones. En la **Introducción** se presentan elementos rítmico-melódicos que más adelante van a formar parte del desarrollo de la composición. La primera y tercera sección contienen su propio desarrollo; la **Sección A** presenta a la viola interpretando una melodía en *maqām sabā*, apoyada en un pedal; La **Sección B** por su parte concluye con el cello interpretando una melodía *maqām sabā* libre. La **Sección A'** retoma el tema principal cambiando constantemente de modo.

## SENSUS

Para ensamble de percusiones.

Compuesta en el año 2002.

Al componer "Sensus" me planteé dos cuestiones, la necesidad de una obra con valor artístico musical y el desarrollo estético-lógico de las ideas; es precisamente ésta polaridad la que me sugirió el título, en el sentido más burdo, *sensus* significa "seso"<sup>5</sup>, en realidad la palabra de origen latino tiene diversas acepciones, en las cuales observo la dualidad: "la facultad de sentir y la facultad de pensar"<sup>6</sup>; sentimiento

<sup>2</sup> (Que Dios se satisfaga de ella), *El Sagrado Corán*, Centro Islámico de Venezuela, Valencia, p. 71.

<sup>3</sup> *Ella*; novela de Henry Rider Haggard

<sup>4</sup> Touma, Habib Hassan, *The Music of the Arabs*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1996, p. XX.

<sup>5</sup> García—Pelayo y Gross, Ramón, "Seso" en *Pequeño Larousse Ilustrado*, México, Ed. Larousse, 1988, p. 941, véase también Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, F.C.E., 1996, p. 637.

<sup>6</sup> Pimentel Álvarez, Julio, *Diccionario Latín—Español, Español—Latín*, 2ª, México, Porrúa, 1997, p. 711, véase también Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Vol. V, Madrid, Ed. Gredos, 1997, p.p. 208—9.

versus pensamiento; los disímiles corazón y cerebro; la lucha entre la razón y la disposición del espíritu; batalla diaria en la vida de un compositor, que se hace más patente en la génesis de una obra, ése es mi caso.

Para esta obra escogí los instrumentos de percusión porque de alguna manera están más ligados al descubrimiento de la música<sup>7</sup>, por ello, la pieza es marcadamente rítmica. La obra consta de tres partes, en la primera y última parte es palpable el sentido melódico-rítmico, mientras que en la segunda se hace énfasis en el aspecto tímbrico, con ideas rítmicas fragmentadas que evocan otra dualidad: el cielo y el infierno que experimenta el individuo al tratar de plasmar unas notas musicales, de hecho ésta segunda parte sugiere la gestación de la obra en el cerebro, la imaginación a la vez ordenada y desordenada.

## NEURONAS

Para ensamble de percusiones.

Compuesta en el año 2002.

La neurona es una célula nerviosa que posee prolongaciones cortas, parecidas a las ramas de un árbol, las dendritas, y una fibra larga llamada axón. La célula recibe señales por las dendritas, estas señales pasan por el cuerpo celular y luego se transmiten por el axón. El número de neuronas existentes en el sistema nervioso se calcula en unos 10,000 millones.<sup>8</sup>

La idea original de "Sensus" motiva esta composición como un viaje de transición entre los diversos instrumentos—neuronas, la obra se divide en dos grandes secciones; en la Sección A1 se explota el color de los instrumentos, mientras que en la Sección A2 predominan las membranas. La única línea melódica de la obra es interpretada en el vibráfono con motor, deriva de acordes producidos en el vibráfono sin motor.

## NGC 224

(Galaxia de Andrómeda).

Obra para orquesta a dos.

Compuesta en los años 2002-2003.

John Louis Emil Dreyer, nació en Copenhague, Dinamarca, el 13 de febrero de 1852, fue el astrónomo que clasificó los objetos celestes, publicando en 1887 el *The New General Catalogue of nebulae and clusters of stars* (NGC).

NGC 224 condensa mis inquietudes personales de una simbiosis entre el universo y la música. En NGC 224 resalto dos temas importantes, los cuales en forma de variaciones se intercalan a lo largo de la obra, el ritmo de tresillo en dieciseisavos adquiere especial presencia en diferentes pasajes. El tema principal, rítmico, en un acorde de Sol disminuido, lo presentan las violas, cellos y contrabajos, acompañado por

<sup>7</sup> "La música comienza en el momento en que el hombre se descubre a sí mismo como un instrumento de música"

Salazar, Adolfo, *La música, como proceso histórico de su invención*, México, D.F., F.C.E., 1978, p. 9

<sup>8</sup> Biblioteca Salvat de Grandes Temas, *Cerebro y Conducta* por Dionisio Pérez y Pérez, Barcelona, España, Salvat Editores, 1974, p. 27.

destellos tímbricos del arpa, las percusiones y los instrumentos de aliento. Al iniciar el **Tema II** las cuerdas conforman una textura en *pp* que sirve de colchón a las maderas: éstas, a su vez, interpretan una melodía cromática con una frase figurada y desfásada en la flauta, oboe y clarinete como instrumentos solistas. El **Tema I** comienza en los contrabajos con un motivo melódico en *pizzicato*, cambiando al arco, enfatizando el intervalo de 5ª disminuida Si-Fa, regresan de nuevo las notas *pizzicato*; el patrón es repetido en las demás cuerdas a manera de un *stretto*, pasando de la misma forma a los metales y por último a las maderas. La obra concluye con un *tutti* donde las campanas tubulares dan un último golpe, que deja resonar su armónico.

## EL LLAMADO

Para guitarra y soprano  
Compuesta en el año 2003

Señalado como una hormiga más  
las telarañas culminan tu prisión,  
anuncios e historias urbanas simples  
taladran infatigablemente  
escombros de una memoria primitiva.

El engrane gira de nuevo  
construyendo un sendero ajeno al tuyo,  
ilusiones tejidas por loros  
alimentan el espejo de tu sueño.

¡Ah.....!

Quizá la semilla de un llamado  
resuena en tus arterias,  
no de aquel que pende de hilos  
sino tu propia historia, tu propia tierra.

¡Ah.....!

No es un fantasma, es el destino,  
despejemos el humo de los párpados,  
limpiemos el fango del olvido,  
el caracol tronará en tus sienes  
invocando al guerrero extraviado,  
mostrándote al cangrejo traidor  
y la sombra del águila anciana.

¡Tú has despertado!

Juan Carlos Crivelli Guerra  
Cd. Ixteppec, Oax., 22 de diciembre de 2002.

Para esta obra utilicé distintos recursos en la guitarra, destacando los armónicos como frase generadora del tema de la soprano; la voz incorpora distintas inflexiones indicadas en la partitura a las cuales se deberá ajustar la guitarra. La soprano utiliza distintos recursos como la voz hablada y los murmullos (*whispers*). La obra se divide en tres secciones, en las que la soprano interpreta variaciones del tema principal; la guitarra introduce armonías complejas con arpeggios, acordes; técnicas de guitarra eléctrica como *hammers*; secuencias que incorporan *glissandis*; recursos que proporcionan una variedad de contrastes, que hacen resaltar la voz.



# PARTITURAS



# Juan Carlos Crivelli Guerra

## *¿Hallará fe en la tierra?*

*“Lucas 18:8”*

*Para violín y oboe*

Parte I: *con tremarèlla*

Parte II: *Moderato*

Parte III: *Andante*

Parte IV: *accelerando leggermènte*

Parte V: *Grave—religioso*

© 1999-2000 Crivelli





**Y propúsoles también una parábola sobre que es necesario orar siempre, y no desmayar, diciendo:**

**Había un juez en una ciudad, el cual ni temía a Dios, ni respetaba a hombre. Había también en aquella ciudad una viuda, la cual venía a él, diciendo: Hazme justicia de mi adversario. Pero él no quiso por algún tiempo; mas después de esto dijo dentro de sí: Aunque ni temo a Dios, ni tengo respeto a hombre, todavía, porque esta viuda me es molesta, le haré justicia, porque al fin no venga y me muela.**

**Y dijo el Señor: Oíd lo que dice el juez injusto.**

**¿Y Dios no hará justicia a sus escogidos, que claman a él día y noche, aunque sea longánimo acerca de ellos?**

**Os digo que los defenderá presto. Empero cuando el hijo del hombre viniere, ¿hallará fe en la tierra?**

**Lucas 18: 1 — 8.**

Santa Biblia, La Liga Bíblica, Liga del Sembrador,  
México, D.F.

# ¿Hallará fe en la tierra?

Juan Carlos Crivelli Guerra

Basado en el texto bíblico de Lucas 18:8

Pizzicato a la bartók.



Parte final del oboe, compás 73 y siguientes:  
el diagrama de los multifónicos, se muestra  
arriba del compás, los multifónicos se mantendrán  
sonando en todo el compás.

Oboe

Violin

*mf*

*pp*

Si

La segunda parte debe interpretarse como una danza marcada.

Parte IV: Los acordes del violín (compases 1- 4 y 7), pueden interpretarse dividiéndolos en blancas (compases 1- 4), ó en negras (compás 7), tocando desde las notas graves, otra opción, es tocar los acordes completos inmediatamente.  
En ésta pieza debe haber sensación de reposo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

© Crivelli  
México, D.F.

Duración: 9' 17"

# ¿Hallará fe en la tierra? Parte I

Con tremarella ♩. 110

Juan Carlos Crivelli Guerra

Oboe

Violín

*f* *p*

Ob.

Vln.

pizz.

arco

*f* *p* *mf*

Ob.

Vln.

*f* *mf*

Ob.

Vln.

*dolce*

*p* *mf* *mf*

© Crivelli  
México, D.F., 4 de marzo de 1999

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

20

Ob. *f*

Vln. *mf* *p* *f*

25 *con furia*

Ob. *piu f* *cre-----scen-----do* *mf*

Vln. *piu f* *mf*

30 *cantabile*

Ob. *mp* *f*

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

35

Ob. *piu f* *mf* *f*

Vln. *p* *f* *pizz.* *mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

40 *b*

Ob. *mp* *mf* *f* *mf*

Vln. *f* *mf*

44

Ob. *p*

Vln. *mf* *f* *mf*

47

Ob. *f* *mf* *f*

Vln. *f* *arco*

51

Ob. *mf*

Vln. *piu f* *mf* *f*

♭ pizzicato a la Bartók

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

senza tempo

con espressione

55

Ob. *mf*

Vln. *mf*

cre-----scen-----do *f* *mf*

58

Ob. *f* *p*

Vln. *sfz* *mf*

cre-----scen-----do

*allar----*

61

Ob. *mf* *sfz* *p* *mf*

Vln. *sfz* *mp* *mf* *sfz* *p* *mf*

-----do-----

64

Ob. *mf*

Vln. *f*

*a tempo (j. 110)*

6 6 6 6

6 6

cre-----scen-----do

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*rallentando*

66

Ob.

66

Vln.

*f*

*misterioso* J. 90

67

Ob.

67

Vln.

*f* *mf* *p* *mf* *mp*

••• Sit

○

73

Ob.

*mf*

73

Vln.

*pp* *ppp*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

2F1



# ¿Hallará fe en la tierra? Parte II

Moderato  $\text{♩} = 65$

Juan Carlos Crivelli Guerra

The musical score is written for Oboe (Ob.) and Violin (Vln.) in 8/8 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is Moderato with a quarter note equal to 65 beats per minute. The score is divided into four systems of two staves each. The first system (measures 1-4) features a *marcato* marking for the Violin and a *sempre staccato* marking for the Oboe. The second system (measures 5-8) includes a *mf* marking for the Oboe. The third system (measures 9-12) includes a *f* marking for the Oboe. The Violin part consists of a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, while the Oboe part features melodic lines with various articulations and dynamics.

© Crivelli  
México, D.F.  
173

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ob. *ff* *mf*

Vln. *ff* *mf* *ff* *mf* *ff* di-----mi-----nuen-----do

Ob. *mf*

Vln. *mf*

Ob.

Vln.

Ob. *marcato* *ff*

Vln. *ff*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ¿Hallará fe en la tierra? Parte III

Andante J. 90--95

Juan Carlos Crivelli Guerra

The musical score consists of three systems, each with an Oboe (Ob.) and Violin (Vln.) part. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-5) features a melodic line in the Oboe starting with a *mf* dynamic and ending with a *p* dynamic, and a rhythmic accompaniment in the Violin. The second system (measures 6-11) continues the Oboe melody with a *mf* dynamic and includes a *cre-----* marking. The third system (measures 12-16) features a *f* dynamic in the Violin and includes vocal-like markings: *--scen-----do-----* in the Oboe and *di-----mi-----nuen-----do-----* in the Violin.

© Crivelli  
México, D.F., 5 de mayo de 2000

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ob. *mf*

Vln. *mf*

Ob. *f*

Vln. *f* *piu f*

Ob. *f* *mf*

Vln. *f* *mf*

Ob. *mf*

Vln. *f*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ob. *f* *mf*

Vln. *mf*

Ob. *f*

Vln. *f*

Ob. *p* *crescendo*

Vln. *p*

Ob. *poco a poco* *f*

Vln. *mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

66

Ob. *p* cre scen

Vln. *f* *mf* *f*

72

Ob. *f* do

Vln. *mf*

78

Ob. *mf*

Vln. *p*

84

Ob. *ff*

Vln. *ff*

LEGIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ¿Hallará fe en la tierra? Parte IV

*accelerando leggermente* J. 95  
*poco accel. riten.*

Juan Carlos Crivelli Guerra

*a tempo* *poco accel. riten.*

Oboc

*f* *molto espressivo*

Violín

*f*

Ob.

*a tempo* *mf* *poco accel. riten.* *f*

Vln.

*mf* *f*

Ob.

*a tempo* *mf* *a tempo*

Vln.

*mf* *poco accel. riten.* *poco accel. riten.*

Ob.

*a tempo* *poco accel. riten.* *a tempo* *f*

Vln.

*f*

TESIS COIV  
FALLA DE ORIGEN

*legato*

Ob. *p* 3

Vln. *p*

Ob. *f*

Vln. *f*

*tranquillo*

Ob. *p*

Vln. *p*

*a tempo*

Ob. *f* *ff*

Vln. *f* *ff*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# ¿Hallará fe en la tierra? Parte V

Grave J. 100

Juan Carlos Crivelli Guerra

Oboc *mf*

Violín

Ob. *f*

Vln.

Ob. *mf* *ff*

Vln. *ff* pizz. *ff*

Ob. *mf* *f* *mf*

Vln. *mf* arco *ff* *mf*

© Crivelli  
México, D.F., 27 de agosto de 2000  
Revisado 16-20 junio de 2003

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ob. *mf* < *f*

Vln. *mf* < *f*

Ob. *molto sentimento*  
*cre ----- scen ----- do* *f*

Vln. *f*

Ob.

Vln.

Ob. *mf*

Vln. *mf*

Ob.

Vln.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ob. *mf*

Vln. *f* *mf*

Ob. *ff*

Vln. *ff*

Ob.

Vln.

Ob.

Vln.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

40

Ob.

Vln.

42

Ob.

Vln.

44

Ob.

Vln.

48

Ob.

Vln.

*p* *f*

*p* *f*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ob. *mf*

Vln. *mf* *f* *mf*

Ob.

Vln.

Ob.

Vln.

Ob.

Vln.

Ob. *mf*

Vln. *f* *mf*

Ob.

Vln. *ff*

Ob. *mf* *f*

Vln. *mf* *f*

*religioso* ♩. 75

Ob.

Vln.

TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN

**Juan Carlos Crivelli Guerra**

*Seis Cuartetos  
para  
Radio UNAM*

© 2001 Crivelli

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# Uno

Allegro enèrgico J. 132

Juan Carlos Crivelli Guerra

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 1-4. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The dynamics are marked *f* (forte) for all instruments. The Violin I part starts with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. The Violin II part starts with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. The Viola part starts with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. The Cello part starts with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 5-8. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for all instruments. The Violin I part starts with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. The Violin II part starts with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. The Viola part starts with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E. The Cello part starts with a half note B-flat, followed by quarter notes G, F, and E.

© Crivelli  
México, D.F., 30 de mayo de 2001

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*f*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

39

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*mf*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

ANÁLISIS CON  
FALLA DE ORIGEN

194

# Dos

Andante nostálgico ♩. 103

Juan Carlos Crivelli Guerra

Violín I

*f*

Violín II

Viola

*f*

Cello

*f*

*non legato*

Vln. I

*non legato*

Vln. II

Vla.

Vlc.

*non legato*

© Crivelli  
México, D.F., 13 de junio de 2001

195

TESIS  
FALLA DE

9

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* *ff*

Vlc. *mf* *ff*

12 *incisivo*

Vln. I *p* *pp* *f*

Vln. II *mf* *mf* *mf* *mf*

Vla. *f*

Vlc. *sfz*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*mf*

*mf*

*f*

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

3

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*ff*

*p*<sup>3</sup>

*f*

*p*

*ff*

*p*

*ff*

26 . *perdendose*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# Tres

Andante *lasciàre* J. 78

Juan Carlos Crivelli Guerra

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello

*p* *mf*  
*p* *mf*  
*mf* *legato*  
*mf* *legato*  
*mf*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for four string instruments. The time signature is 3/4. Violin I and Violin II parts are in treble clef, while Viola and Cello are in bass clef. The score shows the first few measures of the piece, with dynamic markings of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The Viola and Cello parts include the instruction *legato*. Above the staves, there are several large, oval-shaped markings, likely representing harmonics or specific performance techniques.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.

*p* *mf* *p* *mf*  
*p* *mf* *mf*  
*mf* *mf*  
*mf* *mf*

*b*  
*mf* *legato*  
*mf* *legato*  
*mf* *legato*  
*mf*

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It continues the parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The dynamics fluctuate between *p* and *mf*. The Viola and Cello parts continue with *legato* markings. There are additional performance markings such as *b* (breath mark) and *mf* *legato*. The Cello part includes the instruction *mf* *legato* and *mf* *legato*. The Viola part has a *mf* *legato* marking. The Cello part has a *mf* *legato* marking. The Viola part has a *mf* *legato* marking. The Cello part has a *mf* *legato* marking. The Viola part has a *mf* *legato* marking. The Cello part has a *mf* *legato* marking.

Los armónicos suenan como están escritos.

© Crivelli

México, D.F., 2 de julio de 2001

199

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# Cuatro

$\text{♩} = 244$

Juan Carlos Crivelli Guerra

Violin I

Violin II

Viola

Cello

*mf* *mf* *mf*

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*mf* *mp mf* *mp mf* *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*f* *mf* *p* *mf*

*f* *mf* *p* *mf* *f* *mf* *f*

*mf* *mp* *mf* *mp*

*mf* *f*

© Crivelli  
México, D.F. 11 de septiembre de 2001.  
201

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

7

Vln. I *f* *p*

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

Vla. *mf* *mp* *p*

Vcl. *ff* *p* *mp* *mf*

pizz.

10

Vln. I *f* *ff* *p* *ff*

Vln. II *mf* *ff*

Vla. *mf* *ff*

Vcl. *f* *ff* *p* *ff*

arco

13

Vln. I *ff* *ff* *ff*

Vln. II *ff* *ff* *ff*

Vla. *ff* *mf* *ff*

Vcl. *mf* *ff* *ff*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*pp*

*pp*

pizz.

*mf*

pizz.

*mf*

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*f*

*ff*

*f*

*ff*

arco

*ff*

arco

*ff*

*ff*

*ff*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

25 *rit*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

*p*

*p*

*p*

*p*



31

Vln. I  
cre ----- scen

Vln. II  
cre ----- scen

Vla.  
cre ----- scen

Vlc.  
cre ----- scen

34

Vln. I  
----- do ----- *ff*

Vln. II  
----- do ----- *ff*

Vla.  
----- do ----- *ff*

Vlc.  
----- do ----- *ff*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

206

# Cinco

$\text{♩} = 340$

Juan Carlos Crivelli Guerra

Violín I

Violín II

Viola

Cello

The first system of the musical score is for Violín I, Violín II, Viola, and Cello. It is written in 7/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 340. The dynamics are marked *sf* (sforzando) for all instruments. The Violín I part features a melodic line with accents and slurs. The Violín II part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Viola and Cello parts provide harmonic support with chords and moving lines.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

The second system of the musical score continues the Violín I, Violín II, Viola, and Cello parts. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for all instruments. The Violín I part continues its melodic development. The Violín II part maintains its rhythmic pattern. The Viola and Cello parts continue their harmonic support.

© Crivelli  
México, D.F. 9 de diciembre de 2001

11

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf*

Vlc. *mp* *mf*

16

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vlc. *mp*

21

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vlc. *mf*

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*mp*

*mf*

*mp*

*mf*

*mp*

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*mf*

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*f*

*f*

*f*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*mf*

*mf*

*mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

# La Perla de Labuán

deciso  $\text{♩} = 66$

Juan Carlos Crivelli Guerra

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

© Crivelli  
México, D.F. 3 de noviembre de 2001  
211

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

13

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *saltato*  
*mf*

Vlc.

17

Vln. I *mf*<sup>3</sup>

Vln. II *p* *mf*

Vla.

Vlc. *mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

3 3 3

3

3 3 3

3 3 3

3 3 3

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

3 3 3

3

*mf* 3 3 3

3 3 3

3 3 3

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*mf*

*f*

*f*

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

36

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* 3 3 3 3 3

Vlc. *f*

39

Vln. I 3

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Juan Carlos Crivelli Guerra**

# ***SENSUS***

*Para dos percussionistas*

*Parte I : Allegro agitato-Andante espressivo*

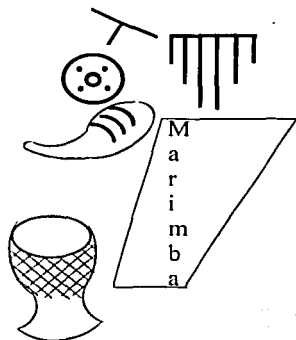
*Parte II : Nebuloso*

*Parte III : Moderato ma non sempre*

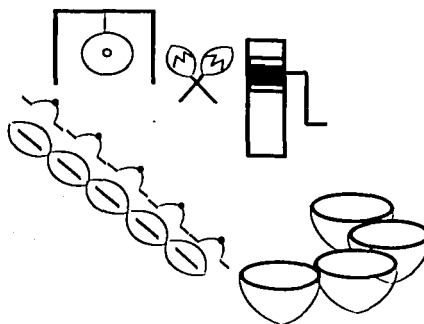
© 2002 Crivelli

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Percusionista I



## Percusionista II




### Percusionista I

- 1 Platillo suspendido de 22 pulgadas (Plat.sus.)
- 1 Tambor de freno de automóvil (Tambor de fr)
- Campanas de bambú (Camp.bambú)
- 1 Güiro
- Marimba de 5 octavas de concierto (Mar.)
- (sustituir por 4 1/2 octavas)
- Djembè

### Percusionista II

- 1 Gong tailandés
- 1 Matraca (Matr.)
- 1 par de maracas (Marac.)
- 5 Temple Blocks (T.B.)
- Crótalos (Crót.), (2 octavas)
- 4 timbales (Timb.), (Gb, Bb, Db, F)

### Baquetas y accesorios empleados

4 baquetas duras para marimba   
o a criterio (Robert Vansice M 3 o similar)

2 baquetas de tarola para los platillos

Tocar con la mano 

Un raspador de güiro


En la 2a parte se utilizará una baqueta de marimba para frotar el güiro, misma que al girarla tocará el platillo, el tambor de freno, las campanas o la marimba.

2 baquetas de goma para los crótalos, gong y temple blocks


Para tocar el gong:

- 2 agujas para estambre
- 1 mazo para gong
- 1 caja de plástico de 11 por 7 cms.

Para tocar el timbal:

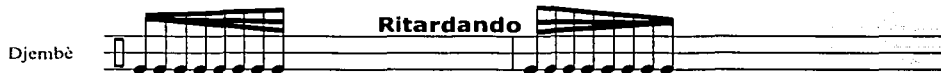
- 2 baquetas duras para timbal 
- o a criterio.
- 1 baqueta de cabeza doble

Tocar con la mano 

Varias monedas 

## Indicaciones generales:

**Accelerando**



**lasciar vibrare**

*l.v.*

**Glissando**



**Tocar las notas lo más rápido posible**

Mar.



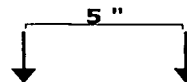
**Nota indeterminada**



**Nota sin duración específica**



**Las flechas negras señalan el intervalo de tiempo**

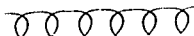


## Indicaciones específicas:

**Platillo suspendido y Gong**

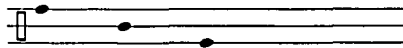
- Tocar con la parte plana de la baqueta en forma paralela la cara del platillo o el centro del gong
- / Tocar con el cuerpo de la baqueta la orilla del instrumento
- ∧ Tocar con la punta de la baqueta el domo del instrumento
- ∟ Tocar en forma normal la parte plana del platillo o el centro del gong

Realizar un movimiento circular con la caja de plástico en el centro del gong



En la Parte I se especifican tres alturas para el Gong

Domo  
Centro  
Canto,  
borde u orilla



**Campanas de bambú**

- ☀ Estrechar con las manos las campanas

**Observación:** En la tercera parte de la obra las campanas de bambú serán colocadas a la derecha de la marimba.

**Güiro**



Movimiento que inicia hacia abajo y sube repentinamente.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## Marimba

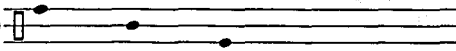
Improvisar notas siguiendo el dibujo lo más rápido que se pueda.



## Djembè

Se considera al djembè con tres alturas

Slap  
Abierto  
Centro  
o bajo

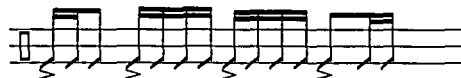


(ord. = ordinario)

Notas dadas normalmente.



Rasgueo en todo el parche con las uñas de ambas manos. (Los acentos serán dados en forma natural).



Notas dadas con los dedos.



Aumentar gradualmente la presión del parche con una mano lo que permitirá que la afinación se eleve progresivamente.



Disminuir gradualmente la presión del parche con una mano resultando que la afinación descienda progresivamente.



## Timbales

Afinación

Parte I

I Gb  
II Bb  
III Db  
IV F

Parte II

Timbal I en E

Parte III

I G  
II Ab  
III C  
IV F

Ⓢ

Girar una moneda en el parche mientras se realiza un glissando lento con el pedal, se calcula un tiempo de 10-12 ", si por alguna razón la moneda cae o el intérprete tarda en girarla, el otro percusionista continuará improvisando con los elementos descritos en la partitura hasta acordar juntos el siguiente evento.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

222

# Sensus

## Parte I

Allegro agitato  $\text{♩} = 160$

Juan Carlos Crivelli Guerra

PERCUSIONISTA I  
Marimba

PERCUSIONISTA II  
Temple  
Blocks

rubber mallets

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
T.B.

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
T.B.

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
T.B.

The score consists of four systems of music. The first system shows Percussion I (Marimba) in the bass clef and Percussion II (Temple Blocks) in the treble clef. Percussion I starts with a forte (*f*) dynamic and later moves to mezzo-forte (*mf*). Percussion II uses rubber mallets and starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system continues with Percussion I dynamics of *ff*, *p*, *mf*, and *f*, while Percussion II dynamics are *ff*, *p*, and *mf*. The third system shows Percussion I dynamics of *mf* and *f*, and Percussion II dynamics of *f* and *f*. The fourth system shows Percussion I dynamics of *mf* and *p*, and Percussion II dynamics of *mf* and *mf*. There are asterisks (\*) above the final measures of the Percussion I part in the fourth system.

(\*)Tocar una 8ª alta  
en marimba de 4 1/2 octavas

© Crivelli  
México D.F. 7 de abril de 2002

223

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

21

PERC. I  
Mar.

*mp* *p* *mf* *f* *mf*

PERC. II  
T.B.

*p* *mf* *f* *ff*

26

PERC. I  
Mar.

*p* *f* *f* *mf* *mf*

PERC. II  
T.B.

*mf* *p* *mf*

31

PERC. I  
Mar.

*f* *ff* *mf*

PERC. II  
T.B.

*f* *ff*

36

PERC. I  
Mar.

*p* *mf* *ff*

PERC. II  
T.B.

*mf* *p* *mf*

41

PERC. I  
Mar.

*mf* *f* *mf* *f*

*ritenuto*

*p* *al gong*

PERC. II  
T.B.

*p* *f* *mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*accelerando poco a poco*

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
T.B.

*mp* *mf* *f* *ff*

agujas/estambre (knitting needles) Domo  
Gong  
Canto  
*mf*

**Tempo I**

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Gong

*p* *mf* *p* *mf*

(\*)

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Gong

*p* *f*

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Gong

*mf*

Temple Blocks rubber mallets

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
T.B.

*f*

(\*) Eb = Tocar una 8a alta  
en marimba de 4 1/2 octavas.

(\*)

68

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
T.B.

73

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
T.B.

Gong

*p*

78

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Gong

*f*

83

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Gong

*mf*

*p*

*mf*

*mf*<sup>II</sup>

I.v. I Gb Timbales  
II Bb  
III D<sup>b</sup>  
IV F

88

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Timb.

*pp*

*mp*

*mf*

*mf*

(\*) Compas 69-73 una octava alta en marimba de 4 1/2 8vas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

PERC. I  
Mar.

93

PERC. II  
Timb.

93

*f*

II IV III

PERC. I  
Mar.

98

PERC. II  
Timb.

98

*ff*

rallentando

3

PERC. I  
Mar.

103

PERC. II  
Timb.

103

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

Andante espressivo ♩ = 95

Güiro

IV III II I

PERC. I  
Güiro

108

PERC. II  
Timb.

108

*f*

*p*

*mf*

IV IV III Db-C IV III II

PERC. I  
Güiro

113

PERC. II  
Timb.

113

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

I = F-Gb I I = F-Gb I = F-Gb I = F-Gb

al Djembé

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Djembè

Slap  
Abierto  
Centro

(rasgar con uñas de ambas manos)

PERC. I  
Güiro

PERC. II  
Timb.

118

*ff* *p* *mf* *p* *f*

I III C-Db II IV III

PERC. I  
Djembè

PERC. II  
Timb.

122

(ord.) (uñas)

*p* *f* *mf* *p*

PERC. I  
Djembè

PERC. II  
Timb.

125

*mf* *f* *ff*

I Gb-F  
II Bb-A  
III Db-D  
IV F-E

PERC. I  
Djembè

PERC. II  
Timb.

129

*mf* *f* *mf*

PERC. I  
Djembè

PERC. II  
Timb.

134

F, A, D, E

*f* *mf* *f* *mf* *f*

II III D-C I<sup>2</sup> mp III

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



(♩ = 95) (dedos) (ord.)

PERC. I Djembè

PERC. II Timb.

139

*mf* *f* *mf* *f* *ff*

*p* *mp* *f*

III C-D III D-C

PERC. I Djembè

PERC. II Timb.

144

*ff* *mf*

III II IV

PERC. I Djembè

PERC. II Timb.

149

*f*

I *f*

PERC. I Djembè

PERC. II Timb.

154

*ff* *mf* *ff*

III D-C IV III II

*mf*

I

PERC. I Djembè

PERC. II Timb.

159

*pp* *mf*

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

(♩ = 95)

← ♩ = ♩ ♩ ♩ →

PERC. I Djembé

PERC. II Timb.

164

*pp* *f*

(uñas) (ord.)

PERC. I Djembé

PERC. II Timb.

167

PERC. I Djembé

PERC. II Timb.

170

*ff*

II A-B

PERC. I Djembé

PERC. II Timb.

173

IV III

II I

(uñas) (ord.) (uñas) (ord.)

PERC. I Djembé

PERC. II Timb.

175

mano izquierda cambia a baqueta de cabeza doble

LEBIS CON FALLA DE ORIGEN

PERC. I Djembè

PERC. II Timb.

178

(uñas) (dedos)

*mf*

III

PERC. I Djembè

PERC. II Timb.

181

III

IV

PERC. I Djembè

PERC. II Timb.

183

(ord)

III

I

*f*

II A-B<sup>b</sup>

III D-C

PERC. I Djembè

PERC. II Timb.

185

III IV

I = F-E

II III II B<sup>b</sup>-A

*mf* *f*

PERC. I Djembè

PERC. II Timb.

187

*ff*

II

*ff*

*ff*

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# Sensus

## Parte II

Nebuloso ♩ = 1 segundo

Juan Carlos Crivelli Guerra

PERCUSSION I

Platillo suspendido

Tambor de freno U (automóvil)

Campanas de bambú

Güiro

Marimba

Gong

Matraca

Maracas

PERCUSSION II

Dos baquetas de goma (2 rubber mallets)

Crótalos

*p* *mf* *p* *mf* *f* *mf* *mf*

*mf* *s* *s* *s* *s* *s*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

232

# Sensus

## Parte II

Juan Carlos Crivelli Guerra

Nebuloso ♩ = 1 segundo

PERCUSSION I

Platillo suspendido

Tambor de freno (automóvil)

Campanas de bambú

Güiro

Marimba

Gong

PERCUSSION II

Matraca

Maracas

Dos baquetas de goma (2 rubber mallets)

Crótalos

2

Plat. sus. *p*

P E R C. Tambor de fr. *f*

I Camp. bambú *mf*

Güiro *mf*

Dejar güiro, tomar otra baqueta de marimba

lo más rápido posible

P E R C. Crót. *ppp* *pp* *mp* *pp* *mf*

4

P E R C. Camp. bambú *p* *mf*

Gong *f*

Temple Bloks *f*

tomar 4 baquetas para marimba

tomar agujas/estambre (knitting needles)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



5

PERC. Camp. bambú

I Mar.

PERC. Gong

II

*mf*

*ff*

*p* *mf*

*mf* *p* *mp* *mf* *f*

gua

(knitting needles)

muted centro

muted domo

mazo/gong (heavy mallet padded with felt)

6

PERC. Plat. sus.

I Mar.

PERC. Gong

II

*s*

*s* *s* *s* *s* *s*

tomar caja de plástico

muted centro

9

PERC. Plat. sus.

PERC. Tambor de fr.

I Mar.

PERC. Gong

II

5"

tomar drum sticks

*pp* *mf* *pp* *f*

*ff*

frotar la caja de plástico en el centro del gong

tomar agujas /estambre (knitting needles)

*pp* *f*

muted centro

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Cambiar la afinación del parche aumentando o disminuyendo gradualmente la presión ejercida con una mano

P  
E  
R  
C. Djembè  
I

*mf*

P  
E  
R  
C. Marac.  
II

*f*

P  
E  
R  
C. Djembè  
I

*mf*

uñas

frotar la caja de plástico en el centro del gong

P  
E  
R  
C. Gong  
II Matr.

*p*

P  
E  
R  
C. Djembè  
I

improvisar libremente

*mp* *mf* *mp* *mf*

10-12" ≈ 3"

P  
E  
R  
C. Gong  
II Timb.

mazo/gong *mf* l. v.

*p* *mp* *mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

10-12" ≈  
(Improvisar con algunos elementos)

25

Plat. sus.

Tambor de fr.

P  
E  
R  
Camp.  
C. bambú

I

Güiro

Marimba

Djembé

P  
E  
R  
C.  
Timb.

II

*p* *mp*

3"

P  
E  
R  
C.  
Mar.

I

*mf* *p*

P  
E  
R  
C.  
Matr.

II

Timb.

*mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

P  
E  
R  
C.  
I Mar. 28

mf f

3"

P  
E  
R  
C.  
II Marac.

mf pp mf

sosteniendo las maracas con una mano, tomar con la otra una baqueta de goma

P  
E  
R  
C.  
I Mar. 30

f

Gong

mf

P  
E  
R  
C.  
II Marac.

mf

Crót.

mf

Crótalos

P  
E  
R  
C.  
I Mar. 33

ff

sibito

P  
E  
R  
C.  
II Timb.

ff

(\* Omitir en marimba de 4 1/2 octavas

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

34

Plat. sus.

Tambor de fr.

P  
E  
R Camp.  
C. bambú

I

Güiro

Mar.

Gong

Matr.

P  
E  
R  
C.  
II

Timb.

*mf* *s* *s*

*mf* *s* *s*

*mf* *s*

*mf* *s*

*mf* *s*

*mf*

tomar knitting needles

Detailed description of the musical score: The score is for a percussion ensemble. It consists of eight staves. The first staff is 'Plat. sus.' with a single note at the beginning. The second staff is 'Tambor de fr.' with a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a starburst symbol. The third staff is 'P E R Camp. C. bambú' with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'mf' and 's'. The fourth staff is 'Güiro' with a single note. The fifth staff is 'Mar.' with a melodic line in treble clef, marked with 'mf' and 's'. The sixth staff is 'Gong' with a single note, and the text 'tomar knitting needles' is written above it. The seventh staff is 'Matr.' with a single note. The eighth staff is 'P E R C. II' with a single note, marked with 'mf'. The ninth staff is 'Timb.' with a single note, marked with 'mf'. A vertical dashed line is present between the fifth and sixth staves.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

36

Plat. sus.

Tambor de fr.

P  
E  
R  
C.  
Camp.  
C.bambú

I

Güiro

Mar.

Gong

Matr.

P  
E  
R  
C.

II

Timb.

*mf*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*f*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

242



# Sensus

## Parte III

Moderato ma non sempre ♩ = 120

Juan Carlos Crivelli Guerra

PERCUSIONISTA I  
Marimba

PERCUSIONISTA II  
Maracas

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Marac.

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Matraca

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Matraca

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
T.B.

Temple Blocks (rubber mallets)

*mf*

*p* *f* *p*

*mf*

*mf*

© Crivelli  
México, D.F. 7 de abril de 2002  
243

243

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Molto più mosso

PERC. I  
Mar. 13

attaca subito

PERC. II  
T.B. 13

PERC. I  
Mar. 16

PERC. II  
T.B. 16

PERC. I  
Mar. 19

PERC. II  
T.B. 19

PERC. I  
Mar. 22

PERC. II  
T.B. 22

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Moderato ♩ = 120

PERC. I  
Mar. 25

PERC. II  
T.B. 25

Gong (rubber mallet) *f* l.v. a crótalos

PERC. I  
Mar. 29

PERC. II  
Crot. 29

Crótalos *mf*

PERC. I  
Mar. 33

PERC. II  
Crot. 33

PERC. I  
Mar. 37

PERC. II  
Crot. 37

*mf*

PERC. I  
Mar. 41

PERC. II  
Crot. 41

PERC. I  
Mar. 45

PERC. II  
Crot. 45

PERC. I  
Mar. 49

PERC. II  
Crot. 49

PERC. I  
Mar. 52

PERC. II  
Crot. 52

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

PERC. I  
Mar.

55

6

6

6

6

6

PERC. II  
Crot.

55

PERC. I  
Mar.

58

PERC. II  
Crot.

58

Temple Blocks

*p*

*mf*

PERC. I  
Mar.

61

*mp*

PERC. II  
T.B.

61

PERC. I  
Mar.

64

*mf*

PERC. II  
T.B.

64

PERC. I  
Mar. 66

PERC. II  
T.B. 66

PERC. I  
Mar. 68

PERC. II  
T.B. 68

PERC. I  
Mar. 70

PERC. II  
T.B. 70

PERC. I  
Mar. 72

PERC. II  
T.B. 72

(\*) Eb, Fb y Eb, una 8a alta  
de maraca de 4 172 octavas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

PERC. I  
Mar.

74

PERC. II  
T.B.

74

3

3

3

PERC. I  
Mar.

76

PERC. II  
T.B.

76

3

3

3

PERC. I  
Mar.

78

*mf*

PERC. II  
T.B.

78

*mf*

3

3

3

PERC. I  
Mar.

81

81a-----

PERC. II  
T.B.

81

3

3

3

*poco ritenuto*

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
T.B.

*a tempo* (Moderato  $\text{♩} = 120$ )

PERC. I  
Camp. bambú

PERC. II  
Gong

*a marimba*

*a timbales*

I = G  
II = Ab  
III = C  
IV = F

*f*

G, Ab, C, F

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Timb.

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Timb.

TESIS CON  
FALLA DE COPIEN



PERC. I  
Mar.

97

PERC. II  
Timb.

7

7

7

3

*ff*

PERC. I  
Mar.

100

PERC. II  
Timb.

7

3

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Timb.

103

3

PERC. I  
Mar.

PERC. II  
Timb.

107

3

3

♩ = ♩ (♩ = 120)

PERC. I  
Mar.   
*mf*

PERC. II  
Timb. 

PERC. I  
Mar.   
110

PERC. II  
Timb. 

PERC. I  
Mar.   
111

PERC. II  
Timb. 

PERC. I  
Mar.   
114

PERC. II  
Timb. 

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# Juan Carlos Crivelli Guerra

## *Neuronas*

*Para tres percussionistas*

*Movimiento único : nèveo*

© 2002 Crivelli

253

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

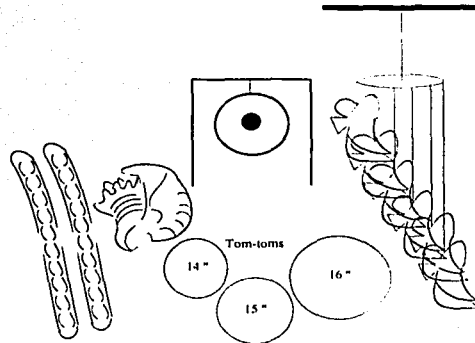
12513 CON  
FALLA DE ORIGEN

254

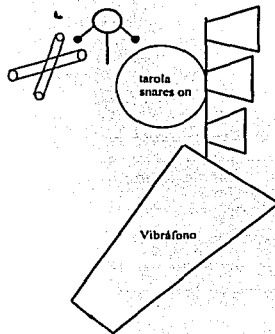
# Neuronas

Juan Carlos Crivelli Guerra

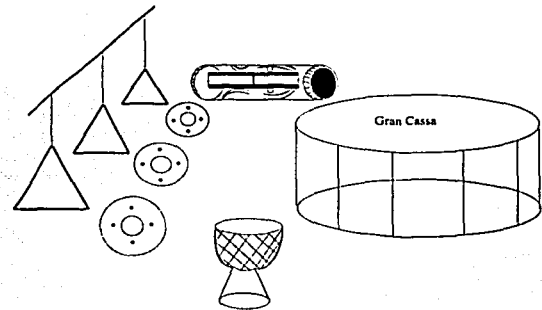
## 2o Percusionista



## 1er Percusionista



## 3er Percusionista



### Primer percusionista

Tres cencerros afinados como agudo, medio y grave  
Un par de claves  
Un vibráfono  
Una tarola  
Un tambor de péndulo

### Abreviaturas

Cenc.  
Claves  
Vib.  
Tar.  
T. pénd.

### Baquetas

Dos escobillas  
Dos baquetas suaves  
Dos baquetas para tarola

### Segundo percusionista

Campanas de viento de ónix  
Un caracol  
Un tam-tam  
Dos vainas de framboyán  
Tres tom-toms afinados de 14, 15 y 16 "

Camp.  
Caracol  
Tamt.  
Vainas  
T - T

### Baquetas

Dos baquetas para timbales  
Dos baquetas para tarola  
Una caja de plástico de 11 x 7 cms.

### Tercer percusionista

Tres triángulos de diferente afinación: agudo, medio y grave  
Tres brake drums dispuestos como agudo, medio y grave  
Un teponaxtle de dos lengüetas  
Un djembé  
Gran Cassa

Triáng.  
Brake d.  
Tep.  
Djembé  
G.C.

### Baquetas

Un batidor para triángulo  
Dos baquetas duras  
Dos baquetas suaves  
Dos baquetas para tarola

## Indicaciones



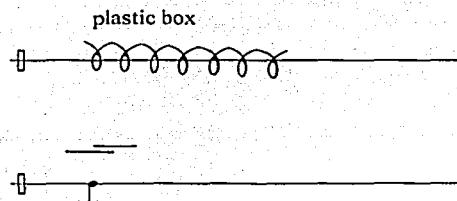
Tocar con la mano



Tam-tam

Se indican en la partitura diferentes formas de atacar el instrumento:  
golpear con los nudillos (knuckles),  
rasguo con las uñas en toda la superficie (scratch),  
frotar ligeramente en forma circular una caja de plástico.

Tocar con la parte plana de la baqueta  
la cara del tam-tam.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

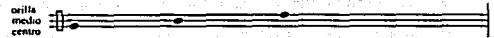
## Tambor de péndulo

Se determinan como giros normales (normal spin) una velocidad aproximada de 36 golpes en 5 segundos. El intérprete incrementará los giros (fast spin) o los disminuirá (slow spin) basándose en la velocidad dada.

## Tarola, toms y Gran Cassa

Se consideran tres áreas de impacto en la membrana:

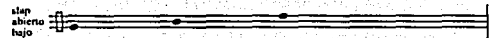
Golpe dado en la orilla  
Golpe dado entre la orilla y el centro  
Golpe dado en el centro



## Djembé

Se señalan tres alturas:

Slap  
Abierto  
Bajo

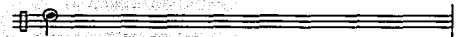


## Otros signos empleados en las membranas

(rim) Golpe en el aro



(rim shot) Mitad aro, mitad parche



Golpe cerrado

Golpe abierto



12315 CON:  
FALLA DE ORIGEN

258



# Neuronas

nervio  $J = 96$

Juan Carlos Crivelli Guerra

wire brushes  
Snare on

1er Perc. Tarola

2o Perc. Campanas de viento (ónix)

3er Perc. Tres triángulos (Agudo Medio Grave)

Teponaxtle

*mf*

*con la mano glissando ad libitum*

*mf*

m. i. = metal rod

m. d. = hard beater

*mf*

Vib.

1er Perc. Tar.

2o Perc. Camp.

Triáng. (Agudo Medio Grave)

3er Perc.

Tep.

3

1er Perc. Tar.

2o Perc. Camp.

Triáng. (Agudo Medio Grave)

3er Perc.

Tep.

9

rim shot

13

1er Perc. Tar.

2o Perc. Vainas

Triáng. { Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc. Brake d. { Agudo  
Medio  
Grave

Tep.

*pp* *mf*

2 hard beaters  
*lascia sempre vibrare*

*mf* *mf*

*rim*

17

1er Perc. Tar.

2o Perc. Vainas

Triáng. { Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc. Brake d. { Agudo  
Medio  
Grave

Tep.

21

1er Perc. Tar.

2o Perc. Vainas

Triáng. { Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc. Brake d. { Agudo  
Medio  
Grave

Tep.

*f* *f* *f*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1er Perc. Tar. 26

2o Perc. Caracol

3er Perc. Tep.

29

Tar.

1er Perc.

T. pénd.

2o Perc. Caracol

Tep.

3er Perc.

G.C.

normal spin (nearly 36 rattles at 5 seconds)

*mf*

*f*

33

Vib.

1er Perc.

T. pénd.

Camp.

2o Perc.

Tam.

Triáng. (Agudo Medio Grave)

3er Perc.

Drake d. (Agudo Medio Grave)

G.C.

*Poco sostenuto il tempo*  
*motor off* soft beaters

*mp*

*pp* *mf*

*sempre mf*

*pp* *sempre mp*

*f* *mf* *mp*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

37

1er Perc. Vib.

Camp.

2o Perc.

Tamt.

Triáng. (Agudo / Medio / Grave)

3er Perc.

Drake d. (Agudo / Medio / Grave)

*mf*

41 *a tempo*

1er Perc. Claves

Camp.

2o Perc.

Tamt.

Triáng. (Agudo / Medio / Grave)

3er Perc.

leave mallets

knuckles

scrub with the fingernails

*pp* *f* *pp* *sempre mf*

45

1er Perc. Claves

2o Perc.

Tamt.

Triáng. (Agudo / Medio / Grave)

3er Perc.

G.C.

knuckles

scrub

knuckles

drum sticks

*pp* *f* *pp* *f* *mf*

49

1er Perc. Claves

2o Perc.

Tamt.

3er Perc. G.C.

*f* *pp* *f* *pp* *f* *mf*

rub tam-tam with a plastic box in a continual circle

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1er Perc. Claves

2o Perc. Tamt.

3er Perc. G.C.

53

*pp*  $\leftarrow$  *f* *pp*  $\leftarrow$  *f* *pp*  $\leftarrow$  *f* *pp*  $\leftarrow$  *f*

1er Perc. Claves

2o Perc. Tamt.

Triáng. { Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc. G.C.

57

*pp*  $\leftarrow$  *f* *pp*  $\leftarrow$  *f*

*f*

knuckles

plastic box

knuckles

*mf*

*lv*

Agudo  
Medio  
Grave

1er Perc. Tar.

2o Perc. Tamt.

Triáng. { Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc. Brake d. { Agudo  
Medio  
Grave

G.C.

61

drum sticks

*mf*

plastic box

knuckles

*pp*  $\leftarrow$  *f*

hard beaters

*f*

*Piu mosso*

65

1er Perc. (Agudo, Medio, Grave)

2o Perc. (Vainas)

Triáng. (Agudo, Medio, Grave)

3er Perc. (Agudo, Medio, Grave)

G.C.

69

1er Perc. (Agudo, Medio, Grave)

2o Perc. (Vainas)

3er Perc. (Agudo, Medio, Grave)

G.C.

73

1er Perc. (Agudo, Medio, Grave)

2o Perc. (Vainas)

3er Perc. (Agudo, Medio, Grave)

G.C.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

77

1er Perc. Agudo Medio Grave

2o Perc. Vainas

3er Perc. Brake d. Agudo Medio Grave

G.C.

81

1er Perc. Agudo Medio Grave

2o Perc. Vainas

3er Perc. Triáng. Agudo Medio Grave

Brake d. Agudo Medio Grave

G.C.

85

1er Perc. Agudo Medio Grave

2o Perc. Vainas

3er Perc. Brake d. Agudo Medio Grave

G.C.

89

1er Perc. Agudo Medio Grave

2o Perc. Vainas

3er Perc. Brake d. Agudo Medio Grave

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

93

1er Perc. Agudo Medio Grave

2o Perc. Vainas

3er Perc. Brake d. Agudo Medio Grave

97

1er Perc. Agudo Medio Grave

2o Perc. Vainas

3er Perc. Brake d. Agudo Medio Grave

*mf*

101

1er Perc. Agudo Medio Grave

2o Perc. Vainas

3er Perc. Brake d. Agudo Medio Grave

G.C.

Tempo I (♩ = 96)

105

1er Perc. Agudo Medio Grave

2o Perc. Vainas

3er Perc. Brake d. Agudo Medio Grave

109

1er Perc. Agudo Medio Grave

2o Perc. Vainas

3er Perc. Brake d. Agudo Medio Grave

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



1er Perc. 113

Agudo  
Medio  
Grave

2o Perc.  
Caracol

3er Perc.  
Brake d.  
Agudo  
Medio  
Grave

1er Perc. 117

Agudo  
Medio  
Grave

2o Perc.  
Caracol

3er Perc.  
Brake d.  
Agudo  
Medio  
Grave

1er Perc. 121

Agudo  
Medio  
Grave

2o Perc.  
Caracol

3er Perc.  
Brake d.  
Agudo  
Medio  
Grave

1er Perc. 125

Vib.

2o Perc.  
Caracol

Triáng.  
Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc.  
Brake d.  
Agudo  
Medio  
Grave

soft beaters  
motor on  
slow vib.

1er Perc. 129

Vib.

3er Perc.  
Triáng.  
Agudo  
Medio  
Grave

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

133  
1er Perc. Vib.  
2o Perc. Caracol

137  
1er Perc. Vib.  
2o Perc. Caracol  
3er Perc. Tep.  
soft beaters

141  
1er Perc. Vib.  
2o Perc. Caracol  
3er Perc. Tep.

145  
1er Perc. Vib.  
2o Perc. Caracol  
3er Perc. Tep.

149  
1er Perc. Vib.  
3er Perc. Tep.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1er Perc. Vib. 153 *mf*

2o Perc. Caracol

3er Perc. Tep.

1er Perc. Vib. 157 *mp*

2o Perc. Caracol

3er Perc. Tep.

1er Perc. Vib. 161

2o Perc. Caracol

3er Perc. Tep.

1er Perc. Vib. 165

2o Perc. Caracol

3er Perc. Tep. *p*

1er Perc. T. pënd. *normal spin* 169

2o Perc. Caracol

3er Perc. Tep. *mf*

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

172 *slow spin* *normal spin*

1er Perc. T. pénd.

2o Perc. Caracol

3er Perc. Tep.

177 *fast spin*

1er Perc. T. pénd.

2o Perc. Caracol

Tep.

3er Perc. G.C.

181 *normal spin*

1er Perc. T. pénd.

2o Perc. Agudo Medio Grave

3er Perc. G.C.

drum sticks

185 *slow spin*

1er Perc. T. pénd.

2o Perc. Agudo Medio Grave

3er Perc. G.C.

*pp*

189 *fast spin* *slow spin* *fast spin* *normal spin*

1er Perc. T. pénd.

2o Perc. Agudo Medio Grave

3er Perc. G.C.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1er Perc. T. pénd. 193 *fast spin*

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave *mf*

3er Perc. Djembé *f*

1er Perc. T. pénd. 197

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave *mf*

3er Perc. Djembé *f*

1er Perc. T. pénd. 201

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave *mf*

3er Perc. Djembé *mf*

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave *mp*

3er Perc. Djembé

1er Perc. Tar. 209 *drum sticks*

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave *pp*

3er Perc. Djembé *mf*

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1er Perc. Tar. 213 *mf*

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé *mf*

1er Perc. Tar. 217 *Piu mosso* *mf* *f*

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave *mf* *f*

3er Perc. Djembé *f*

1er Perc. Tar. 221

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

1er Perc. Tar. 225

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

1er Perc. Tar. 229 *mf*

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave *mf*

3er Perc. Djembé *mf*

TEJIS CON FALLA DE ORIGEN

1er Perc.  
Tar.

2o Perc.  
T-T  
Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc.  
Djembé

233

*mf*

1er Perc.  
Tar.

2o Perc.  
T-T  
Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc.  
Djembé

237 *Tempo I* (♩ = 96)

*f*

241

1er Perc.  
Tar.

2o Perc.  
T-T  
Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc.  
Djembé

245

*ff*

1er Perc.  
Tar.

3er Perc.  
Djembé

249

1er Perc.  
Tar.

2o Perc.  
T-T  
Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc.  
Djembé

253

*mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1er Perc. Tar. 257

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

1er Perc. Tar. 261

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

1er Perc. Tar. 265

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

1er Perc. Tar. 269

Tam. 2o Perc. T-T Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



273

Cenc. { Agudo  
Medio  
Grave

1er Perc.

Tar.

2o Perc. { Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc. Djembé

277

Cenc. { Agudo  
Medio  
Grave

1er Perc.

Tam. 2o Perc.

T-T { Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc. Djembé

281

Cenc. { Agudo  
Medio  
Grave

1er Perc.

Tar.

2o Perc. { Agudo  
Medio  
Grave

3er Perc. Brake d. { Agudo  
Medio  
Grave

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

285

Cenc. (Agudo, Medio, Grave)  
1er Perc.

Tar.

Tamt.

2o Perc. (Agudo, Medio, Grave)  
T-T

3er Perc. (Agudo, Medio, Grave)  
Brake d.

289

Cenc. (Agudo, Medio, Grave)  
1er Perc.

Tar.

2o Perc. (Agudo, Medio, Grave)  
T-T

3er Perc. (Agudo, Medio, Grave)  
Brake d.

293

2o Perc. (Agudo, Medio, Grave)  
T-T

3er Perc. (Agudo, Medio, Grave)  
Djembé

297

Cenc. (Agudo, Medio, Grave)  
1er Perc.

Tar.

2o Perc. (Agudo, Medio, Grave)  
T-T

3er Perc. (Agudo, Medio, Grave)  
Djembé

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1er Perc. Tar. 301 *mf*

2o Perc. Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé *mf*

305 *Molto piu mosso (♩ = 120)*

Cenc. Agudo Medio Grave *ff*

1er Perc. Tar. *ff*

Tamt. *mf*

2o Perc. Agudo Medio Grave *ff*

3er Perc. Djembé *ff*

309

Cenc. Agudo Medio Grave

2o Perc. Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

313

Cenc. Agudo Medio Grave

1er Perc. Tar. *ff*

2o Perc. Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1er Perc. Tar. 317

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

1er Perc. Tar. 321

2o Perc. T-T Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

1er Perc. Tar. 325

Tam. 2o Perc. T-T Agudo Medio Grave

3er Perc. Djembé

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Juan Carlos Crivelli Guerra**

# NGC 224

*Obra para orquesta a dos  
maderas*

© 2003 Crivelli

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Dedicada a Carlos Crivelli Fabre e  
Hilda Guerra Sánchez**

**NGC 224**

**2 flautas  
2 oboes  
2 clarinetes en Bb  
2 fagotes**

**Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.**

**4 cornos en F  
2 trompetas en Bb  
3 trombones  
Tuba**

**Cor.  
Tromp.  
Tromb.  
Tuba**

**Percusiones: 3 ejecutantes**

**I Timbales**

**Timb.**

**II Triángulo  
Platillo suspendido  
Gran Cassa**

**Triáng.  
P.  
G.C.**

**III Campanas tubulares  
Vibráfono**

**Camp. Tub.  
Vib.**

**Arpa**

**A.**

**Violines I  
Violines II  
Violas  
Violoncellos  
Contrabajos**

**Vls. I  
Vls. II  
Vlas.  
Ves.  
CB.**

**La partitura está transportada.**

**Los armónicos en el arpa suenan una octava arriba.**

**Los armónicos en las cuerdas suenan como están escritos excepto en el  
contrabajo donde suenan una octava abajo.**

# NGC 224

Juan Carlos Crivelli Guerra

## Instrucciones

Trombón

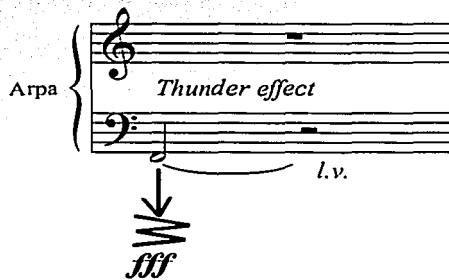
- Shake (fast) = Sacudir rápidamente el instrumento al estar emitiendo el sonido.  
Growl = frullato de lengua.  
rip = Glissando arpegiado.

Platillo suspendido y campanas tubulares

- arco = Deslizar lentamente sobre la orilla del instrumento, en el caso de las campanas en la parte inferior del tubo, un arco de contrabajo de manera que se produzcan los armónicos. Debido a que los armónicos no se producen al instante deslice el arco con antelación.

Arpa

- Thunder effect = Glissando violento en las cuerdas más graves del arpa.



## Otras indicaciones



Tocar con la punta de la baqueta el domo del instrumento.



Tocar con la parte plana de la baqueta la cara del platillo



Tocar con el cuerpo de la baqueta la orilla del platillo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# NGC 224

*Moderato meditativo* 1.000

Juan Carlos Crivelli Guerra (1968)

2 Flautas  
2 Oboes  
2 Clarinetes en lb  
2 Fagotes  
I-II  
Corno en F  
III-IV  
2 Trompetas en lb  
Trombones I-II  
Trombón III  
Tuba  
Percus. Perc. II  
Gran Cassa  
bass drum mallet

*Moderato meditativo* 1.000

Violines I  
Violines II  
Violas  
Violoncellos  
Contrabajos

Fl. *pp* *sf*  
 Ob. *pp* *sf*  
 Cl. *pp* *sf*  
 Cor. I-II *sf*  
 Cor. III-IV *sf*  
 Trump. *sf*  
 Tromb. I-II *sf*  
 Tromb. III  
 Tuba *sf*  
 Perc. I  
 Tumb. *sf* soft beaters  
 Perc. II  
 P. *sf* bass drum mallet  
 Perc. III  
 Camp. Tub. *sf* metal hammers  
 Perc. II  
 G.C.  
 Vln. I *pp* *sf*  
 Vln. II *pp* *sf*  
 Vla. *pp* *sf*  
 Vcl. *sf*  
 Cu. *sf*

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN





Fl. *mf*  
 Ob. *mf*  
 Cl. *mf*  
 Fg. *mf*  
 Cor. I-III  
 Cor. III-IV *pp*  
 Tromp. *mf*  
 Tromb. I-III *mf*  
 Perc. II Tink *pp* metal rod  
 Perc. III Camp. Tub. *f* mallets with metal heads  
 Vln. I *f* div  
 Vln. II *f* div  
 Vla. *f*  
 Vcl. *f*  
 Cb. *f*

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

Fl. B *I solo*  
 Ob.  
 Cl.  
 Cor. I-II  
 Cor. III-IV  
 Tromb. I-II  
 Perc. II Triang.  
 Perc. III Camp. Tub.  
 A. *pres de la table*  
 Vln. I *pp* B *glia-sando*  
 Vln. II *pp* *glia*  
 Vla. *pp* *glia*  
 Vcl. *pp* *glia*  
 Ctl. *pp* *glia*

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. I-II

Tromp.

Tromb. I-II

Tromb. III  
Tuba

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*ord.*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Fl. *ff*  
 Ob. *ff*  
 Cl. *ff*  
 Fg. *ff*  
 Cor. I-II *pp* *mf*  
 Tromb. I-II *mf*  
 Tromb. III Tube III *mf*  
 Perc. III Vib. *mf* *with beaters*  
 A. *p d l z*  
 Vla. I  
 Vla. II  
 Vlns. *f* *unis.* *pizz.*  
 Vcs. *f* *unis.* *pizz.*  
 Cb. *f*

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

Fl. *cantabile* *ff*

Ob. *cantabile* *ff*

Cl. *cantabile* *ff*

Fa. *f* *ff*

Tromp. *f* *ff*

Perc. III *Ped.*

Vln. *uniss* *f*

Vla. *uniss* *f*

Vcl. *arco* *f* *ff*

Cb. *arco* *f* *ff*

TESIS CON  
FALLA DE QUIEN

FL

Ob.

Cl.

Fa.

Perc. III  
Vib.

Vla. I

Vla. II

Vcllo.

Cb.

*poco ritenuto* *a tempo*

Fa.

Cor. I-III

Cor. III-IV

Perc. I  
Tomb.

Perc. III  
Vib.

Vla. I

Vla. II

Vcllo.

Cb.

*poco ritenuto* *a tempo*

ppp



Fl  
 Ob  
 Cl  
 Fg  
 Cor I-II  
 Cor III-IV  
 Trmp  
 Tromb I-II  
 Tromb III  
 Tuba  
 Perc. III  
 Vib  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 CB

D  
 D  
*arco*  
*arco*  
*cantabile*  
*cantabile*

A musical score for orchestra and percussion, featuring the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trombone I-III (Trumb. I-III), Trumpet (Tromp.), Percussion III Vibraphone (Perc. III Vib.), Violin I (Vla. I), Violin II (Vla. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *sf*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "soft beaters".

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fr.  
Cor. I-II  
Cor. III-IV  
Tromp.  
Tromb. I-II  
Tromb. III  
Tuba  
Vcl. I  
Vcl. II  
Vcl. III  
Vcl. IV  
Cb.

*f*  
*f*  
*pp*  
*f*  
*pp*  
*pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra and brass instruments. The score is arranged in ten staves, each labeled with an instrument: Fr. (French Horn), Cor. I-II (Coronet I-II), Cor. III-IV (Coronet III-IV), Tromp. (Trumpet), Tromb. I-II (Trombone I-II), Tromb. III (Trombone III), Tuba, Vcl. I (Violin I), Vcl. II (Violin II), Vcl. III (Viola), and Cb. (Cello). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Fr. part features a melodic line with slurs and accents. The Cor. parts have sustained notes with dynamic markings of *f*. The Tromp. part has a melodic line with a *pp* marking. The Tromb. parts have sustained notes with *f* and *pp* markings. The Vcl. parts have a rhythmic accompaniment. The Cb. part has a rhythmic accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs at the end of each measure.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Score for a symphony orchestra, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is written in 2/4 time and includes the following parts:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fa)
- Cor I-III (Cor. I-III)
- Cor IV (Cor. IV)
- Trumpet (Trump.)
- Percussion I (Perc. I)
- Timpani (Timb.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)

Key markings include *cantabile* and *mf*. The score is marked with a 2, indicating a second ending or a specific performance instruction.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





Musical score for a symphony orchestra, measures 1-8. The score is written in 4/4 time and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trombones I and II (Tromb. I-II), Percussion I (Perc. I Timb.), Percussion III (Perc. III Veb.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A specific instruction "hard beater" is written above the Perc. III Veb. part in measure 7.

The score shows a complex rhythmic pattern in the woodwinds and strings, with a prominent bassoon part in the first four measures. The percussion parts are mostly silent until measure 7, where they enter with a strong, rhythmic pattern.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN







Fl.

Ob.

Cl

Fg

Tromb. III  
Tuba

Perc. III  
Vib.  
A.

Vln. I  
tutti div. a 2  
pizz.

Vln. II  
pizz.

Vla. I  
solo  
tutte pizz.

Vla. II  
gli altri  
pizz.

Vcl.

Clb.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



*poco ritenuto* G1 *a tempo*  
*cantabile*  
*cantabile*  
*l solo*  
*Thunder effect*  
*do* *f* *pp* *pp* *pp* *f*  
*tutti pizz.* *poco ritenuto* *arco* G *a tempo*  
*pp* *pp* *f*  
*tutti arco*  
*pp* *f*  
*pizz.* *arco*  
*pp* *f*  
*pizz.* *arco*  
*pp* *f*  
*pizz.* *arco*  
*pp* *f*  
*pp* *f*

**TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN**



Ob.

Cor. I-II

Trump.

Perc. II Triáng.

Perc. II p.

A.

Vcl. I pizz.

Vcl. II pizz.

Vcl. pizz.

Vcl. unis.

Ctt. pizz.

Ctt. unis.

Ob.

Trump.

Perc. II Triáng.

Perc. II p.

Perc. III Camp. Tub.

A.

Vcl. I

Vcl. II

arco

scmples *f*

energico

Perc. II  
P.

Perc. III  
Vib.

A.

hard beaters  
mp

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. I-II

Perc. III  
Vib.

A.

1 solo  
mf

2 solo  
mf

pizz.  
mf

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





Fl  
Ob  
Cl  
Fg  
Cor. I-II  
Cor. III-IV  
Trump  
Tromb. I-II  
Tromb. III  
Perc. III  
Vib  
A  
Vln. I  
Vln. II  
Vla  
Vcl  
Cb

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fl. I  
 Ob.  
 Cl.  
 Fg.  
 Cor. I-III  
 Cor. III-IV  
 Tromp.  
 Tromb. I-III  
 Tromb. III Tube  
 Perc. III Vib.  
 A  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN



II  
a tempo

rall.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Trumb. III  
Tuba

Perc. II  
Triang.

Perc. III  
Camp. Tub.

A.

II  
a tempo

rall.

Vls I

Vls II

Vlas

Vca

CB

mallets with metal heads

ppp

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





Musical score for orchestra and percussion. The score is arranged in ten staves, labeled on the left as Fl., Ob., Cl., Fa., Perc. III, Camp. Tub., Vln. I, Vln. II, Vcl., and Cb. The music is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion part includes a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The woodwinds and strings play sustained notes with slurs. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1  
fulminante

*molto ritto*      *a tempo*

Fl. I

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. I-II

Cor. III-IV

Tromp.

Tramb. I-II

Tramb. III

Tuba

Perc. I  
Timb.

Perc. II  
Triang.

Perc. II  
P.

Perc. III  
Camp. Tub.

Vh. I

Vh. II

Vla.

Vcl.

CB.

*ppp*      *pp*      *f*

*molto ritto*      *a tempo*      *fulminante*

*molto Eb in D<sub>3</sub>*      *hard beaters*

*meta rod*      *bass drum mallet*

This page of a musical score contains the following instruments and parts:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Fg. (Bassoon)
- Cor. I-II (Cor Anglais)
- Cor. III-IV (Cor Anglais)
- Tromp. (Trumpet)
- Trumb. I-II (Trumpet)
- Tromb. III (Tuba)
- Perc. I (Timpani)
- Perc. III (Cymbal)
- Camp. Tub. (Cymbal)
- Vla. I (Viola)
- Vla. II (Viola)
- Vcl. (Violoncello)
- Cl. (Cello)

The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The page is divided into three measures by vertical bar lines.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*meno mosso* 1. 95

This page of a musical score is divided into two systems. The top system includes the woodwind and brass sections, along with percussion. The bottom system includes the string section. The woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass parts (Trumpet, Trombone, Tuba) feature melodic lines with various articulations and dynamics. The percussion parts include Timpani, Triangle, and Gong/Cymbal. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso) provides a harmonic and rhythmic foundation. The score is marked with dynamics such as *ff*, *mf*, and *ff*. The tempo is indicated as *meno mosso* 1. 95. The page number 319 is located at the bottom center.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1  
meno mosso 1.50

meno mosso 1. 55

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. I-III

Cor. III-IV

Trump.

Tromb. I-II

Tromb. III

Perc. I  
Timb.

Perc. II  
P.

Perc. III  
Vib.

A.

Vla. I

Vla. II

Vcl.

Cb.

soft beaten

knitting needles

hard beaten

1

meno mosso 1.50

meno mosso 1. 55

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. I-II

Cor. III-IV

Tromb. I-II

Tromb. III

Truba

Perc. II

P.

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cll.

*a tempo 1.000*

*a tempo 2.000*

*div. # 2*

*p*

*f*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FAMILIA DE ORIGEN

Ob  
Cl  
Fg  
Tromb III  
Tuba  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vcl  
Cb

This system contains the first five staves of the score. The woodwinds (Ob, Cl, Fg) and Trombone III/Tuba play melodic lines with various articulations. The strings (Vln I, Vln II, Vla, Vcl, Cb) provide a rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern. Dynamics include *f* and *mf*.

Fl  
Ob  
Cl  
Fg  
Perc. I  
Timp  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vcl  
Cb

Part: mxtm

div. a 2

mf

mf

This system contains the next five staves. It includes a Flute part and a Percussion I/Timpani part. The woodwinds continue their melodic development. The strings maintain their rhythmic pattern, with some parts marked *mf* and *div. a 2*. Dynamics include *mf* and *mf*.



Fl I  
Ob  
Cl  
Fg  
Cor. I-II  
Cor. III-IV  
Perc. I  
Timb.  
Perc. II  
Triáng.  
Perc. II  
P.  
Vn. I  
div. a 4  
Vn. I  
Vn. II  
div. a 4  
Vla.  
div. a 4  
Vcl.  
div. a 4  
Vcl.  
div. a 4  
Cb.  
div. a 4  
Cb.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

This musical score is for a piece titled "Tesis con Falla de Origen". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Cor I-II (Corns)
- Cor III-IV (Corns)
- Tromp (Trumpets)
- Tromb I-II (Trumpets)
- Perc I Timb (Percussion I - Timpani)
- Perc III Camp Tab (Percussion III - Cymbals and Tambourine)
- Vln I (Violins I)
- Vln II (Violins II)
- Vcln (Violas)
- Vcln (Violas)
- Vcll (Violoncellos)
- Vcll (Violoncellos)
- Crn (Contrabass)
- CO (Cello)

The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic structure. The woodwinds and strings play melodic lines, while the percussion provides a steady, rhythmic accompaniment. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are also markings for *a 2* (second ending) and *tutti div. a 2* (tutti divided into two parts).

*poco a poco stringendo* *flatter*

Fl.  
Ob.  
Cor I-III  
Cor III-IV  
Trump.  
Trumb. I-II  
Vla. I  
Vla. II  
Vla. I  
Vla. II  
Vcl.  
Vcl.  
Cb.

*poco a poco stringendo*

*flatter*

1  
II  
III  
IV  
II

2

Tempo 1.00 *ombroso* *a 2*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Cor. I-II

Cor. III-IV

Tromp. *mf* *a 2*

Tromb. I-II *mf* *gliss.* *III gliss.*

Tromb. III Tuba *mf*

Perc. I Timb. *mf* *soft beaters* *mute Gb in F*

Perc. II Triáng. *metal rod*

Perc. III Comp. Tub. *arco*

Vcl. I *mf* *ombroso*

Vcl. I *mf*

Vcl. II *mf* *div. a 3*

Vcl. II *mf*

Vcl. III *mf* *div. a 3*

Vcl. III *mf*

Vcl. IV *mf* *div. a 2*

Vcl. IV *mf*

Cel. *mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

II  
 Fl. I  
 Ob.  
 Cl.  
 Cor I-II  
 Cor III-IV  
 Tromb. I-II  
 Tromb. III  
 Tuba  
 Perc. II  
 Trump.  
 Perc. II  
 Tuba  
 Perc. III  
 Camp. Tub.  
 A.  
 Vln. I  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

*shake (fast)*  
*growl*  
*Ritiss II*  
*Ritiss I*  
*rip II*  
*growl*  
*arco*  
*div. a 2*  
*uniss.*  
*p*  
*f*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Cor. I-II  
Cor. III-IV  
Perc. II P.  
Perc. III Camp. Tub.  
A.  
Vln. I  
Vln. I  
Vln. II  
Vln. II  
Vla.  
Vla.  
Vcl.  
Vcl.  
Cb.

div. a 2  
div. a 2  
div. a 2  
div. a 2

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

L

desolado

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. <sup>2</sup>  
*mf*

Cor. I-II

Cor. III-IV

Perc. II  
P.

Perc. III  
Camp. Tub.

A.

L

desolado

Vln. I *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Vcl. *mf*

CB. *mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

This is a page of a musical score, likely for a symphony or concert band. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments and parts are labeled on the left side of the page:

- F#**: Bassoon
- Cor. I-III**: Cor Anglais (I, II, III)
- Cor. III-IV**: Cor Anglais (III, IV)
- Frec. II p.**: Flute II (piano)
- Frec. III Camp. Tub.**: Flute III (Campanella/Tuba)
- A.**: Alto Saxophone
- Vla. I, II, III, IV**: Violins (I, II, III, IV)
- Vcl. I, II**: Violas (I, II)
- Vcl. III, IV**: Violas (III, IV)
- Vcl. V, VI**: Violas (V, VI)
- Clt.**: Cello

The score features various musical notations, including dynamics such as *15<sup>mo</sup>* and *uniss.* (unison). There are also performance markings like *f* (forte) and *g/ass. (s)* (glissando/assai sostenuto). The music is written in a common time signature (C) and includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



M

pp

Cur I-II

Cur III-IV

Perc III  
Camp. Tah

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

CB.

M

ff

Cur I-II

Cur III-IV

Perc III  
Vib.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

CB.

soft beaters

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. I-III

Cor. III-IV

A.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Musical score for orchestra and strings, featuring parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor I-II, Cor III-IV, A., Violin I (Vla. I), Violin II (Vla. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *ff* and *f*. The music is arranged in a multi-measure rest format, with measures 1 through 5 shown. The Flute, Oboe, and Clarinet parts have a multi-measure rest for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The Bassoon part has a multi-measure rest for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The Cor parts have a multi-measure rest for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The A. part has a multi-measure rest for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The Violin I and II parts have a multi-measure rest for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The Viola part has a multi-measure rest for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The Violoncello part has a multi-measure rest for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The Contrabasso part has a multi-measure rest for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. I-II

Cor. III-IV

Tromb. I-II

Tromb. III  
Tuba

A.

Vla. I

Vla. II

Vla.

Vca.

Cb.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 Fg.  
 Cor I-II  
 Cor III-IV  
 Tromp.  
 Tromb. I-II  
 Tromb. III  
 Tubá  
 A.  
 Vis. I  
 Vis. II  
 Vln.  
 Vcl.  
 Cb.

Musical score for a symphony orchestra, featuring various instruments including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horns (Cor I-II, Cor III-IV), Trumpets (Tromp.), Trombones (Tromb. I-II, Tromb. III), Tubá, Saxophone (A.), Violins (Vis. I, Vis. II), Violas (Vln.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



**Juan Carlos Crivelli Guerra**

***El llamado***

*Para guitarra y soprano*

© 2003 Crivelli

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## **El llamado.**

**Señalado como una hormiga más  
las telarañas culminan tu prisión,  
anuncios e historias urbanas simples  
taladran infatigablemente  
escombros de una memoria primitiva.**

**El engrane gira de nuevo  
construyendo un sendero ajeno al tuyo,  
ilusiones tejidas por loros  
alimentan el espejo de tu sueño.**

**¡Ah.....!**

**Quizá la semilla de un llamado  
resuena en tus arterias,  
no de aquel que pende de hilos  
sino tu propia historia, tu propia tierra.**

**¡Ah.....!**

**No es un fantasma, es el destino,  
despejemos el humo de los párpados,  
limpiemos el fango del olvido,  
el caracol tronará en tus sienas  
invocando al guerrero extraviado,  
mostrándote al cangrejo traidor  
y la sombra del águila anciana.**

**¡Tú has despertado!**

**Juan Carlos Crivelli Guerra**

**Cd. Ixtepec, Oax., 22 de diciembre de 2002.**

# El llamado

Juan Carlos Crivelli Guerra

## Instrucciones

### Soprano

La voz será amplificada con un micrófono unidireccional.

La voz emplea expresiones que influyen en la dinámica de la obra, éstas, no deben interpretarse mecánicamente.

aspiration -- (j) = sílaba jota aspirada  
challenging = desafiante  
convincing = convincente  
dreamy = soñador  
frantic = frenético  
languid = lánguido  
painful = doloroso


poetic = poético  
sadly = tristemente  
spoken = hablado  
tenderly = tiernamente  
whisper = murmullo  
wistful = pensativo  
with desperation = con desesperación.

### Guitarra

La guitarra será amplificada con un micrófono unidireccional.

L. H. = Left Hand (mano izquierda)

R. H. = Right Hand (mano derecha)

gliss. ó  = glissando

vib. = vibrato


s.t. = sul tasto. Tocar sobre el diapasón de la guitarra.


tambour = golpe de percusión dado con la mano derecha antes del puente.

bend = jalar la cuerda pisada, con el mismo dedo para dar la afinación deseada.


hammer = martilleo sobre la cuerda, la cual produce bitonos.


tap = golpecito sobre la cuerda en el traste indicado, la cual produce armónicos.

 = pizzicato buzz, se toca la cuerda en forma ordinaria haciéndola vibrar contra la uña.

 = pizzicato a la Bartók

 = ripetere ad libitum

 = 1/4 tono ascendente

 = 1/4 tono descendente.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

© Crivelli  
México, D.F. 20 de abril de 2003

# El llamado

*Calm and flexible* ♩ = 75

Juan Carlos Crivelli Guerra

Guitarra

*mf*

XIX

hammer L.H.

vib.

XIX

XII

*sfz*

pizz. buzz

Guit.

XII

hammer R.H. L.H. R.H. L.H.

*pp* *mf*

accelerando hammer bend

gliss.

*f*

Guit.

*a tempo*

XII

sul tasto

ord.

XII

*mf*

*p* *p*

Guit.

XII

Bartók pizz.

vib.

*f*

*sfz*

attacca subito

*p*

© Crivelli  
México, D.F. 20 de abril de 2003

341

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

J. 90 *languid* *convincing*

Sop. *mf* Se - ña - la - do \_\_\_\_\_ co - mou - na hor - mi - ga más

Guit. VII XII ② *hammer* R.H. L.H.

Sop. *whisper* *ord.*  
las te - la - ra - ñas cul - mi - nan tu pri - sión, a -

Guit. R.H. L.H. R.H. L.H. R.H. XII

Sop. *poco ritenuto* *a tempo (J. 90)*  
nun - cios ehis - to - rias ur - ba - nas sim - ples ta - la - dran \_\_\_\_\_  
*sadly*

Guit. VII VIII VII *mf*

Sop. *tenderly*  
in - fa - ti - ga - ble - men - te es \_\_\_\_\_ (s) - com - bros

Guit. IX *p*

TESIS CON  
FALLA DE SONIDO

20 *riten.* *a tempo* (♩. 90)

Sop. de u - na me - mo - ria pri - mi - ti - - - va.

Guit. *IV* *qua* *tap* *XIV* *legato* *6* *i* *m* *a* *6* *6*

④ ③ ② ⑤

*p*

24 *frantic*

Sop. El en - gra - ne gi - ra de nue - vo cons - tru -

Guit. *6* *VII* *a* *m* *i* *5* *5* *5* *5* *5* *5* *5*

⑤ ⑤

*p*

27

Sop. yen - do un sen - de - roa - je - noal tu - yo.

Guit. *VIII* *5* *i* *m* *6* *i* *m* *a* *6* *VIII*

④ ④ ⑥ ⑥ ⑥

*p*

29 *a tempo* *tenderly*

Sop. i - lu - sio - nes

Guit. *poco accelerando* *6* *6* *6* *f* *0* *②* *0* *②* *0* *②* *mf*

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

32 *wistful* *dream;*

Sop. te - ji - das por lo - ros a - li - men - tan

Guit. *p* *p*

37 *spoken* *dreamy*

Sop. el es - pe - jo de tu

Guit. *hammer* *L.H. R.H. L.H. R.H.*

5 ③ 5 ④ ④

39 *molto ritenuto*

Sop. sue - - - - - ño.

Guit. *L.H.* *molto ritenuto*

⑥ ⑥

40 *vib.* *piu mosso* *a tempo*

Guit. XII XIX XII VII

⑥ ⑤ ② ③ ① ② ③ ④ ⑤ ④ ③ ② ①

⑥ ⑤ ② ③ ④ ⑤ ④ ③ ② ①

*p* *p*

43 *p* *p*

Guit. V ⑥ ⑥ ⑥ i m ⑥ ⑥ ⑥ i m a

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Guit. *6* *6* *6* *6* *bend* *ord.* *bend*

*p p*

Sop. *with desperation*

¡Ah! Qui - zá la se - mi - lla de un lla - ma - do

XII

Guit.

Sop.

15 "

Guit. *hammer* *R.H.* *ripetere* *ad libitum* *L.H. R.H.*

*subito* *f* *pp*

Sop. *riten.* *a tempo* (♩. 90)

(re)rrr - e - sue - naen tus ar - te - rias,

XII

Guit.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Sop. *molto ritenuto a tempo*

no dea - quel que pen - de de hi - los si - no tu pro - pia his -

Guit. *ord. molto ritenuto pizz. a tempo*

Sop.

to - ria, tu pro - pia tie - - - rra.

Guit. VII *p i m a*

Guit. *V*

Guit. XII VII V

Guit. *flexible ♩ = 90 bend mf*

XIX

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





Guit. *p* *f* *p* *f*

77 XIX XVI XII XVI

Detailed description: This staff shows a melodic line in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features sixteenth-note runs. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). Roman numerals XIX, XVI, XII, and XVI are placed below the staff. A circled '6' is positioned above the first measure.

Guit. *hammer* ②

Detailed description: This staff continues the melodic line with a key signature of two flats. It includes a circled '1' above the first measure and a circled '2' below the first measure, indicating a hammer-on. The dynamics are consistent with the previous staff.

Guit. ②

Detailed description: This staff continues the melodic line with a key signature of two flats. It includes a circled '2' below the first measure. The dynamics are consistent with the previous staff.

Guit. ① ②

Detailed description: This staff continues the melodic line with a key signature of two flats. It includes a circled '1' above the first measure and a circled '2' below the first measure. The dynamics are consistent with the previous staff.

Guit. ②

Detailed description: This staff continues the melodic line with a key signature of two flats. It includes a circled '2' below the first measure. The dynamics are consistent with the previous staff.

Sop. 83 *painful* *glissando*


Guit. ① ②

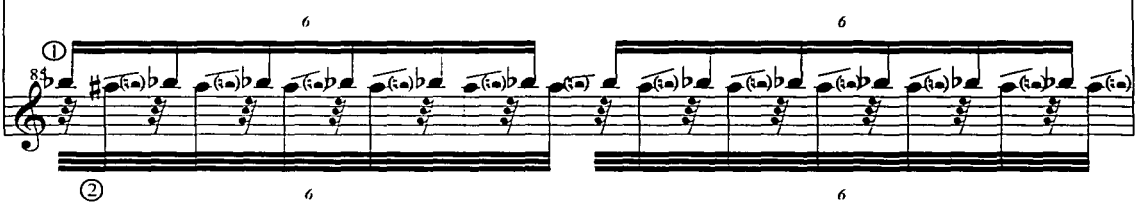
Detailed description: This system includes a vocal staff and a guitar staff. The vocal staff shows a note on a whole rest with the lyrics 'i Ah!' and 'glissando'. The guitar staff continues the melodic line with a key signature of two flats, including a circled '1' above the first measure and a circled '2' below the first measure. Dynamics are consistent with the previous staff.

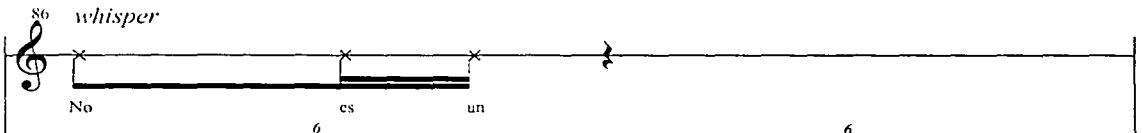
TESIS CON FALLA DE ORIGEN

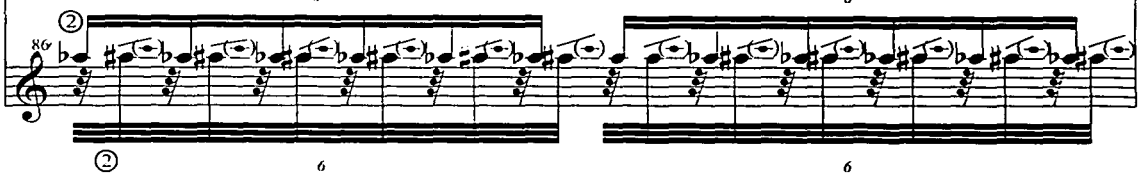
Sop. 

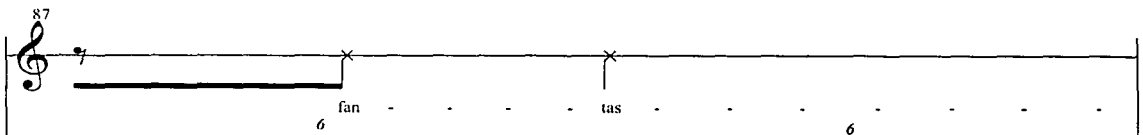
Guit. 


Sop. 

Guit. 

Sop. *whisper* 

Guit. 

Sop. 

Guit. 

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

88

Sop. *ma,*

Guit. ② 6 6

89 *aspiration*

Sop. (i)

Guit. ③ 6 6

90 *spoken*

Sop. *es* *cl*

Guit. ④ 6 6

91

Sop. *des*

Guit. ⑤ 6 6

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

92 *ord.*  $\text{♩} = 40$  *spoken poetic*

Sop. ti - - - - - no, des - pe -

Guit. ⑤ 6 *s.f.* *vib.* *ord.* VII 6 6 VII 6 6 *mf*

95

Sop. je - mos el hu - mo de los pár - pa - dos, lim - pic-mos el fan-go del ol -

Guit. 95 6 6 6 V 6 III 6 6 6 6

99

Sop. vi - do,

Guit. 99 *tambour* *ord. legato* 6 6 *ac-----ce-----le-----ran-----do* *sfz* *p*

103

Guit. 90 6 6 VII 6 6 V 6 6

106

Guit. 6 *p* 6 *p* VII 6 6 VII 6 6

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Guit. *V* *6* *6* *6* *bend ord.* *6* *bend*

Guit. *ord. 6* *6* *6* *6* *tambour* *sfz*

*challenging*

el ca - ra - col tro - na - rá

Sop. *en tus sie - nes in - vo - can - dual gue - rre - roex - tra - via - do,*

Guit. *115*

Sop. *mos - trán - do - teal can - gre - jo tra - dor*

Guit. *119* *IV*

TESIS CON  
FALLA DE ... EN

*poco ritenuto*

Sop. <sup>121</sup>  
 y la som-bra del á-gui-la an - (n) - cia - na.

Guit. <sup>121</sup>  
 IV  
 ② ④ ⑤ ⑥ ⑤

*wistful* *a tempo* (♩. 90)

Sop. <sup>124</sup>  
 ¡Tú has des - per - ta - - - do!

Guit. <sup>124</sup>  
 ③ 3 3 3

Sop. <sup>128</sup>

Guit. <sup>128</sup>  
 3 3 3 s.t. ord. XIV tap XIX tap  
 p sfz sfz

Sop. <sup>134</sup>

Guit. <sup>134</sup>  
 hammer R.H.  
 sfz pp

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Guit. 138 *R.H.* *L.H.* *f* *ff*

Guit. 140 *niente*

TESIS CON  
FALLA DE CRIGEN



**Juan Carlos Crivelli Guerra**

# *Ayesha*

*Para cuarteto de cuerdas*

© 2003 Crivelli

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



# Ayesha

Juan Carlos Crivelli Guerra

En memoria del pueblo afgano e iraquí.  
Inspirada en "Ella" de Henry Rider Haggard.  
Inspirada en el maqam sabá de Turquía.  
Inspirada en la paz mundial.

## Alteraciones

# = Aumenta la nota aproximadamente un cuarto de tono.

b = Desciende la nota aproximadamente un semitono, obsérvese que no es un semitono en absoluto.

d = Desciende la nota aproximadamente un cuarto de tono.

## Vibrato

Toda la pieza será tocada en vibrato normal con excepción de las indicaciones:

~~~~~ = molto vibrato.

~~~~~ = poco vibrato

El carácter funesto de la sección media de la pieza puede tocarse sin vibrato quedando a elección de los intérpretes.

## Posición del arco

normal = Tocar con el arco a la distancia normal del puente.

ord. = Ordinario. Tocar con el arco en forma natural.

s.p. = sul ponticello. Lo más cerca del puente.

s. t. = sul tasto. Sobre el diapasón.

Los términos s.p. y s.t. persisten hasta aparecer otra indicación.

## Tipos de arcada

† Arcada detrás del puente. (Entre el puente y el cordal).

† Arcada sobre la madera del puente (cello), formando un ángulo recto al puente, es decir que el arco tocará paralelo a las cuerdas.

† Arcada sobre el cordal (cello), en un ángulo recto a su eje más largo.

§ Deslizar el arco verticalmente a todo lo largo de la cuerda. Violín I



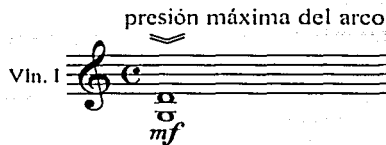
© Crivelli  
México, D.F. 1 de julio de 2003

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Presión del arco exagerada que produce un sonido áspero.



La nota es ahogada, dejando el arco "muerto" sobre la cuerda, al mismo tiempo que se presiona un dedo en una afinación contigua, sobre la misma cuerda. Tocar la nota con un repentino incremento de sonido.



Trémolo irregular muy rápido.



Todo el trémolo de notas repetidas será dado con la punta del arco.



ricochet = Se dejará caer el arco sobre una o demás cuerdas, dejándolo rebotar contra las mismas.



Arcada elíptica:

Atacar las cuerdas del cello detrás del puente ( C → A ), con la punta del arco, pero antes de cruzar el puente se buscará el talón del arco y se dará una arcada rápida ( A → C ) hacia abajo, antes del puente, repitiendo el movimiento arco hacia arriba, detrás del puente; se buscará la continuidad en los movimientos.

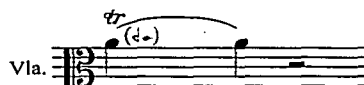


Arcada circular:

Se comienza con una arcada hacia abajo, a la distancia normal del puente del cello, mientras, al mismo tiempo se desliza el arco gradualmente hacia el diapasón, como el arco se aproxima a la punta, el intérprete rápida y ligeramente regresará al área del puente con una arcada hacia arriba, entonces se repite el primer paso; se buscará la continuidad en los movimientos.

## Otras indicaciones

Trino = Terminar el trino exclusivamente en la nota indicada y ligarla a la siguiente nota.



pizz. = pizzicato.

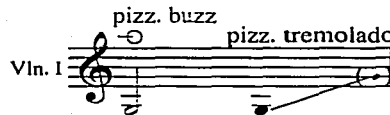
pizz. tremolado ( compás 119, Vln. I ) = Al mismo tiempo que se va glissando se tocan las notas alternando los dedos.



= pizzicato a la Bartók.



= pizzicato buzz. Se da el pizzicato en forma natural y se deja rebotar contra la uña de un dedo de la mano izquierda.



con plectro di guitarra = Tocar las cuerdas con una plumilla de guitarra, utilizando la técnica de guitarra eléctrica o mandolina.

raspar con el borde de la plumilla de guitarra, la cuerda del violín, ( compás 123 - 124, Vln II ).

Compás 123: raspar detrás del puente. Compás 124: raspar sul ponticello en la nota G.



Tocar las cuerdas con un peine de bolsillo como si fuera el arco.

Martillar las cuerdas del cello con un dedo de la mano izquierda, las cuales producirán bitonos (134-136).



Glissandi.

Todos los armónicos naturales suenan como están escritos.

# Ayesha

Moderato *con aria orientale* ♩. 120

Juan Carlos Crivelli Guerra

The musical score is for the piece "Ayesha" by Juan Carlos Crivelli Guerra. It is marked "Moderato con aria orientale" with a tempo of 120 beats per minute. The score is for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is in 3/4 time and consists of four measures. The first measure is a whole note chord in the key of D minor (F, A, C, D). The second measure is a half note chord (F, A, C, D) followed by a half note chord (F, A, C, D). The third measure is a half note chord (F, A, C, D) followed by a half note chord (F, A, C, D). The fourth measure is a half note chord (F, A, C, D) followed by a half note chord (F, A, C, D). The dynamics are *fff* for the first measure, *mf* for the second and third measures, and *f* for the fourth measure. The tempo is marked with a quarter note equal to 120.

© Crivelli  
México, D.F. 1 de julio de 2003

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

arcada detrás del puente

*mf* *f*

*pp* *f*

III  
IV

III poco vibrato

*pp* *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz. a la Bartók

*mf* *pizz.* *mf*

*poco accelerando*

10

ricochet

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*a tempo*

*poco accelerando*

14

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

18

*a tempo*

arco

*mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

22

*molto vibrato*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.*

26

*molto vibrato*

Vln. I

*f*

Vln. II

*molto vibrato*

Vla.

*molto vibrato*

Vc. *arco molto vibrato*

*f*

II

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

arcada detrás del puente

ricochet

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

III

*sfz*

*sfz* *sfz* *sfz*

*sfz* *sfz* *sfz*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

con peine de bolsillo

*mf*

con plectro di chitarra

*mf*

*mf*

42

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

*f*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

51

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*ff*

arco

*ff*

arco

*ff*

arco

*ff*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

59

con peine de bolsillo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

62

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. pizz.

arco  
ricochet

64

Vln. I

*f*

Vln. II

arco

*f*

Vla.

*f*

Vc.

arco

*f*

66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

IV

presión máxima del arco

68

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ricochet  
s.t. → s.p.

ord.

trémolo irregular

ahogar la nota

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

73 *normal* → *s.p.* *molto espressivo*

Vln. I *p < f* *p < f* *p < f*

Vln. II *mf*

Vla. *arco* *mf* *dr. (s.o.)* *~~~~~*

Vc. *arco* *mf*

76

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Musical score for measures 79-81. Vln. I and Vln. II have whole rests. Vla. has a sixteenth-note pattern with a trill and a fermata. Vc. has a whole note.

82

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Musical score for measures 82-85. Vln. I and Vln. II have whole notes. Vla. has a sixteenth-note pattern with a trill and a fermata. Vc. has a whole note.

TESIS CON  
FALLA DE CUBEN

*ritenuto*

86

Musical score for measures 86-90. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I and Vln. II staves are mostly empty. The Vla. staff contains a melodic line starting with a trill on a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ending with a trill on a dotted quarter note. The Vc. staff is empty.

*funèsto  
a tempo*

91

Musical score for measures 91-95. The score is for four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I staff has a dotted quarter note in measure 93. The Vln. II staff has a melodic line starting in measure 93. The Vla. staff has a melodic line starting in measure 93. The Vc. staff has a dotted quarter note in measure 95. The dynamic *f* is marked in measures 93-95.

TESIS CON  
FALSA DE ORIGEN

deslizar el arco

ord. s.p. VVVVVVVVVVVVVVV

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*ritenuto* -----

ricochet

s.p. -----> s.t.

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

a tempo  
♩. 120 *flessibile*

normal

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

deslizar el arco

normal → s.p.

arcada en el cordal

104 ord.

III IV

I II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ahogar la nota

II III

presión máxima del arco

ord.

s.p.

arcada en el puente

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

107

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

normal ricochet

pizz. a la Bartók

ahogar la nota

s.p.

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

presión máxima del arco

ord.

ord.

s.t.

arcada elíptica

normal I II

II III

I II

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

112

Vln. I *sfz* II III

Vln. II *sfz* III IV

Vla. *sfz* III IV

Vc. *sfz* arcada circular

117

Vln. I *sfz* pizz. buzz pizz. tremolado

Vln. II *sfz* pizz. buzz arco ricochet

Vla. *sfz* pizz. a la Bartók pizz. buzz pizz. arco

Vc. *sfz* s.p. V V V V

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*ritardando*

*a tempo*

arco II

120

Vln. I

Vln. II

s.t.

con plectro di chitarra

Vla.

presión máxima del arco

Vc.

ord.

s.p.

123

Vln. I

raspar con el borde de la plumilla

ord.

Vln. II

s.p.

arpegiado (detrás del puente)

Vla.

normal

Vc.

ord.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

126

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

trémolo irregular

arcada circular

128

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ord.

arco

normal

s.p.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



ord.

132

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ricochet

*molto ritenuto* ----- *a tempo*

134

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

s.p. normal s.t. normal s.p. ord.

martilleo IV  
mano izquierda *f* > *p* III *f* > *p* IV *f* > *p* IV *f* > *p* *f*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

137 *molto espressivo*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

141

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

TESIS CON  
FALLA DE ORCEN

con plectro di chitarra

146

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

3

Detailed description: This system of music covers measures 146 to 149. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I staff begins with a rest in measure 146 and then plays a sixteenth-note pattern starting in measure 147, marked *mf*. The Violin II and Viola staves play sustained notes with long slurs across all four measures. The Violoncello staff has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 146, followed by a wavy line in measure 147, and then a rhythmic pattern in measure 148. A small number '3' is written below the Violoncello staff in measure 149.

150

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

Detailed description: This system of music covers measures 150 to 153. It features the same four staves as the previous system. The Violin I staff plays a continuous sixteenth-note pattern throughout all four measures. The Violin II and Viola staves continue with sustained notes and slurs. The Violoncello staff plays a melodic line with a slur in measure 150, a wavy line in measure 151, and a melodic line in measure 152. The system concludes in measure 153 with a *mf* dynamic marking and a hairpin symbol.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

153

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

157

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*danzante*  
*ben sostenuto il tempo* ♩. 120  
arco

160

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*pizz.*

IV

Detailed description: This system of music covers measures 160 to 163. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I part begins with a rest in measure 160 and then plays a rhythmic eighth-note pattern starting in measure 161, marked *mf*. The Violin II part has a long note in measure 160 and then plays a similar eighth-note pattern from measure 161, also marked *mf*. The Viola part has a long note in measure 160 and then plays a rhythmic eighth-note pattern from measure 161, marked *mf*. The Violoncello part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout, marked *mf* and *pizz.* (pizzicato). A Roman numeral 'IV' is written below the cello staff in measure 161. The music is in a 3/4 time signature.

164

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Detailed description: This system of music covers measures 164 to 167. It features the same four staves as the previous system. The Violin I part continues with its eighth-note pattern, marked *mf*. The Violin II part continues with its eighth-note pattern, marked *mf*. The Viola part continues with its eighth-note pattern, marked *mf*. The Violoncello part continues with its eighth-note pattern, marked *mf* and *pizz.* The music is in a 3/4 time signature.

167

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*p*

*mf*

*f*

*p*

*mf*

*f*

arco

*p*

*mf*

171

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

pizz.

*f*

3

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

174

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sfz

(6)

sf

(5)

177

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

s.p. normal

s.p.

s.p. normal

con plectro di chitarra

arco

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





186

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

3

tr

189

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

arco s.p.

V

*mf*

pizz.

*mf*

tr

3

3

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

192

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ord. → s.t. →

195

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

s.p. → s.t. → s.p.

*f*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

197

Vln. I *f*

Vln. II *f* s.p. → s.l. → normal

Vla. *f* <sub>3</sub>

Vc. *f* <sub>3</sub>

*sfz*

*sfz*

*sfz* pizz. a la Bartók

*sfz*

200

Vln. I *ff*

Vln. II *ff* arco

Vla. *ff* arco

Vc. *ff*

*poco ritenuto*

*ritenuto*

*molto ritenuto*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN