

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

FACULTAD DE ARTE

ESCUELA DE MÚSICA

Análisis de las Piezas Infantiles para Piano de Pedro

Simón Rincón Chalbaud

www.bdigital.ula.ve

Tutor: Lic. Carmela Guerrero

Asesor: Rafael Saavedra

Tesista: Francisco Rosario

Mérida Junio 2008

*A mis padres Francisco y Doria y a mis
hermanos Francia, Javier y José Gregorio.*

www.bdigital.ula.ve

AGRADECIMIENTOS

A mi madre Doria Gil de Rosario, por haberme brindado su apoyo y estímulo incondicionalmente.

A mi padre Francisco José Rosario y a mi hermano José Gregorio, quienes han sido fuente de inspiración a la vez que ejemplo de perseverancia.

A la Profesora Carmela Guerrero, quien ha guiado mis pasos siendo mi guía durante la elaboración de este proyecto.

Al profesor Rafael Saavedra, por brindarme los conocimientos necesarios para cumplir con la meta señalada.

Al maestro Pedro Simón Rincón y a su esposa la señora Claudethy Rondón Dezeo, que con gran humildad estuvieron siempre dispuestos a ofrecerme datos de primer orden representando ellos la fuente primaria de información.

A Yali Fernández, por brindarme los recursos y el espacio donde trabajar además de ofrecerme su apoyo y brindarme ánimos.

www.bdigital.ula.ve

RESUMEN

El trabajo *Análisis de las Piezas Infantiles para Piano* de Pedro Simón Rincón Chalbaud, consiste en una investigación de tipo historiográfico, en la cual se asientan datos resaltantes de la vida del compositor merideño. El mismo enfatiza la trayectoria artística de este destacado músico de la región andina, el cual hoy día continúa incansablemente realizando un acucioso trabajo en el campo de la composición musical; labor que ha sido objeto de merecidos reconocimientos no solo a nivel local sino también en otras regiones de nuestro país. Se ha elaborado un catálogo de las obras del compositor, por cuanto no se conocía el volumen de las mismas ni los diferentes géneros que abarcan, estando dispersas y algunas no publicadas. Se ha clasificado su obra por género y cronología. Se elaboró un capítulo, con fines educativos, correspondiente al análisis de las Piezas Infantiles para Piano, desde el punto de vista del análisis musical, análisis en el cual se ha procurado poner de relieve no sólo los elementos musicales implícitos, sino también la íntima relación de esta música con hechos y personas que han marcado la vida del compositor.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
Dedicatoria.....	
Agradecimientos.....	
Resumen.....	
INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I.....	3
RESEÑA BIOGRÁFICA DE PEDRO SIMÓN RINCÓN	
CHALBAUD.....	3
I.1. Datos Biográficos.	3
I.2. Formación Musical de Pedro Simón Rincón Chalbaud	
de 1963 a 2000.....	4
I.2.1. Período de 1970 A 1990	7
I.2.2. Período de 1990 a 1999.....	8
CAPITULO II.....	13
II.1. CATALOGO DE OBRAS	13
II.2. Música Coral.....	15
II.3. Obras para Orquesta.....	16
II.4. Música de Cámara	16

II.5. Música para Cine y medios audiovisuales (Departamento de Cine-ULA)	17
II.6. Obras Publicadas	18
II.7. Discos.....	18
CAPITULO III.....	19
ANÁLISIS DE LAS PIEZAS INFANTILES	19
III.1. EL GATITO.....	19
III.2. PASITOS.....	24
III.3. LA CANDELITA	32
III.4. CANCION DE CUNA PARA CARLITOS	37
III.5. UNICORNIO	44
III.6. NONITA	50
III.7. LA ABUELA IRLANDA.....	58
III.8. ROSAS PARA YOAMA	67
III.9. TIC TAC TIC TAC.....	77
III.10. REVERIE.....	84
III.11. MINIATURA SERIAL	95
III.12. BLUES PARA BETTY.....	104
CONCLUSIONES.....	115
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	117

INTRODUCCIÓN

En la naturaleza humana, existe un elemento que le es muy propio de ella, la creatividad, básica o fundamental para construir un mundo que exalta el espíritu humano. En la música, ese universo creativo se expresa a través de la creación musical, y sus expositores, los compositores, de quienes sus obras generan patrimonio humano.

En nuestro país, existen muchos talentosos compositores, cuyas obras han permanecido parcialmente en el anonimato, tal es el caso de la obra musical del compositor merideño Pedro Simón Rincón Chalbaud; quien constituye nuestro objeto de estudio y la unidad de análisis en este proyecto; lo que nos lleva a preguntar ¿Cual es la naturaleza de la obra creativa musical de Pedro Simón Rincón? La investigación sobre la obra musical del compositor, supone un conocimiento teórico y un análisis de la armonía moderna implícita en su obra.

El presente trabajo aspira a ser un estudio sobre la obra musical de dicho compositor, abordando globalmente su obra y específicamente el análisis de las Piezas Infantiles para Piano; ciclo de piezas cuyo antecedente mas importante se encuentra en las piezas infantiles de Antonio Estevez compuestas en 1956.

Como parte de este trabajo pretendemos así conjugar la trayectoria y formación del compositor Simón Rincón y relacionarla con su producción artística,

señalando la línea en la cual se inserta y los aspectos de originalidad que se notan en la obra musical de este valioso compositor merideño.

La información inicial recopilada y el contacto previo hecho con el compositor, ha motivado a centrar este trabajo académico en la vida y obra del músico Pedro Simón Rincón, es decir, hacer de este trabajo una historiografía sobre el compositor, con la finalidad de elaborar un catálogo de las obras compuestas, ya que para la mayoría de las personas, son desconocidas. Así mismo como lo manifestamos previamente, analizar una de sus más importantes obras pianísticas, como lo son las Piezas Infantiles, dado que pueden ser utilizadas en la actividad educativa musical, dentro de las limitaciones propias dadas por el hecho de que, hasta ahora no se ha realizado ningún acercamiento de esta naturaleza a éste talentoso músico local.

Así tenemos que el primer capítulo versa sobre la Reseña Biográfica de Pedro Simón Rincón Chalbaud; el segundo capítulo lo constituye, el catálogo de obras y el tercer capítulo El análisis musical como tal de las Piezas Infantiles para Piano. Debemos destacar que prácticamente es muy poco el material escrito sobre este autor, pero que se ha contado con el apoyo personal del mismo en la aportación de datos de carácter biográfico. Así mismo, es importante señalar que este trabajo constituye el primer estudio de carácter historiográfico- musical sobre Pedro Simón Rincón Chalbaud.

CAPITULO I

RESEÑA BIOGRÁFICA DE PEDRO SIMÓN RINCÓN CHALBAUD

I.1. Datos Biográficos.

Pedro Simón Rincón Chalbaud nació en Mérida, Estado Mérida, Venezuela, el 17 de diciembre de 1953 en el seno de una familia compuesta por ocho hermanos. Sus padres el Dr. Pedro Rincón Gutiérrez, “el Rector Magnífico o Rector de Rectores” de la Universidad de Los Andes durante varios períodos (22 años) y su esposa, la Profesora Irlanda Chalbáud, quien posee una maestría en Historia del Arte y es actualmente docente de la Universidad de los Andes. Algunos de sus hermanos están igualmente vinculados al mundo de las artes. Por orden cronológico, de mayor a menor, se encuentran: Carlos Gustavo (físico) Pedro Simón, Irlanda, que es productora de cine y teatro, además de poseer un título en sociología; Yoama (bióloga) dedicada al estudio del ballet clásico y danza a la vez que produjo coreografías para ambas disciplinas; Juan Cristóbal, (geógrafo) guitarrista y constructor de instrumentos aerófonos (instrumentos musicales de viento), Rafael Fermín, (doctor en ingeniería electrónica en la Nasa), Maria Jimena (Ginecóloga) y Gonzalo Alberto (Médico).

Otra persona en la vida del compositor fue Betty Castillo, su primera esposa, ya fallecida, quien también se encontraba ligada al mundo de las artes,

desempeñándose por muchos años como bailarina profesional, con destacadas apariciones en el Teatro Nacional. Hoy día, se encuentra casado con la señora Claudethy Rondón Dezeo, persona muy importante en la vida del compositor, quien se ha dedicado a recopilar su obra y representarlo artísticamente.

I.2. Formación Musical de Pedro Simón Rincón Chalbaud de 1963 a 2000.

En 1963, con diez años de edad, inició estudios de piano con las profesoras Gloria Oirdobro y Jana Breck. Cinco años más tarde, estudia el instrumento con el profesor merideño Amílcar Rivas, quien había sido alumno de la profesora Monique Duphil, la cual posteriormente vino a trabajar en el Centro Universitario de Arte (CUDA) de la U.L.A., junto con su entonces esposo, el famoso violinista Maurice Hasson.

A los diecisiete años de edad, (1970) estudia bajo la dirección del profesor Gerry Weil la asignatura de composición; al mismo tiempo continúa el estudio del piano con Monique Duphil, y además, con la reconocida docente de piano norteamericana radicada en Caracas Harriet Serr. En 1976, ingresa como docente de piano a la Escuela de Música de la Universidad de Los Andes.

El estudio de composición lo continúa entre los años 1980 y 1984 con el maestro de nacionalidad uruguaya Héctor Tosar. Éste, antes de salir de

Venezuela, lo recomienda a su colega el compositor Antonio Mastrogiovanni. Con este último termina dichos estudios en el año 1986. Continuó sus estudios de composición con el maestro Juan Francisco Sanz, en el lapso de los años 1987-1990. Contaba nuestro biografiado con 37 años.

En entrevista que el autor de este trabajo le realizó el 28 de febrero de 2007, Rincón reconoció la influencia que tuvo en su estilo de composición la profesora Modesta Bor, quien fue su tutora en el área de la composición. En el período de 1990 a 1999, bajo su tutela, realizó la mayor parte de su obra como compositor. Este lapso fue interrumpido por la muerte de su maestra. En el lapso de 1999 y 2000, en Bucarest, Rumania, realizó estudios de armonía modal con el compositor Dan Buciú, quien hizo notar públicamente las dotes de nuestro biografiado.

El compositor Diógenes Rivas, merideño, le invitó a participar con sus obras dodecafónicas –las cuales han sido interpretadas por músicos de diferentes nacionalidades- en el festival A Tempo, evento realizado desde julio de 1993 hasta la actualidad, en la ciudad de Caracas.

Su obra sinfónica Cienfuegos se estrenó en el Aula Magna de la Universidad de Los Andes, Mérida, en marzo de 2000. Fue interpretada por la Orquesta Sinfónica del Estado Mérida, bajo la dirección de Felipe Izcaray. En diciembre del mismo año (2000), se estrena el libro de “Piezas Infantiles para Piano”

ejecutadas por el pianista Edzar Castro, libro que fue publicado y editado por la Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes.

A partir del año 2000, se consolida como compositor en una serie de actividades de las cuales damos algunas informaciones a continuación. En el año 2004, la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (SVMC) lo selecciona para representar a Venezuela en el Festival Internacional de Zagreb. En esta oportunidad presentó su obra sinfónica Concertante para Arpa y Orquesta.

El compositor obtuvo su jubilación de la Universidad de Los Andes en junio del año 2003 en calidad de docente de la cátedra de piano de la Facultad de Arquitectura y Arte, Unidad de Música. A partir de esa fecha se ha dedicado a su labor de compositor y a varios proyectos en el ámbito musical.

Varias de sus composiciones han sido interpretadas por las orquestas Sinfónica de la Universidad de Los Andes, La Orquesta Armónica de la Universidad de Los Andes y por diferentes Ensamblés venezolanos y europeos, entre los cuales se encuentran, de Venezuela, El Ensamble Gómez-Imbert (contrabajo y piano) el Ensamble Bellas Artes (dos violines, viola y chelo). Así mismo, por diferentes agrupaciones de cámara, integradas por músicos de la Orquesta Sinfónica del Estado Mérida y otras pertenecientes a la Licenciatura en Música de La Universidad de los Andes, dirigidas por el profesor Claudio Triputti. Dentro de los ensambles europeos que han interpretado obras del compositor

podemos mencionar: el Trío Bernaola, de España (clarinete, violonchello y piano) y el Ensamble Opera Nova Zurich (flauta, clarinete, viola, violoncello y piano) Igualmente por agrupaciones vocales tales como: La Cantoría del Estado Mérida, la Coral Cantus Mensurabilis, de Mérida y la Coral Don José María Osorio, también perteneciente a la ciudad de Mérida.

I.2.1. Período de 1970 A 1990

Para el año de 1973 la Banda Sinfónica del Estado interpretó por primera vez algunas de sus obras más tempranas. El repertorio en esta oportunidad lo integraron las siguientes obras: Seis Numerao Con Variaciones (en el formato de Música de Cámara); las Piezas En el Estilo Renacentista; Descuadre (primer movimiento), en la versión original para piano; el vals Irlanda (primer vals), dedicado a la madre del compositor y un Estudio (obra para piano solo), compuesto bajo la supervisión del compositor Gerry Weil. Tres años mas tarde, tres músicos integrantes de la Orquesta Sinfónica de Carora, acompañados al piano por el propio compositor, tocaron igualmente algunas obras del músico merideño, cuya grabación finalmente se extravió, desconociéndose hasta el momento el programa interpretado en esta oportunidad.

Es de destacar dentro de esta etapa de creación del músico, su incursión en la música para Cine y diversos Documentales, de los cuales podríamos mencionar:

- El Papagayo
- El Espantapájaros
- Héctor Mújica
- El Caballo
- El Ángel Caído
- Medicina Nuclear
- Amaranto

Otras obras compuestas por el músico en este período, se encuentran dentro del formato de la Música de Cámara, las cuales son:

- Seis Numeros Con Variaciones (1975)
- Suite Numero Uno para Piano en tres movimientos (1980)
- Trío para Violín, Flauta y Piano (1983)
- Dos piezas para contrabajo y piano (1983)
- Fáunica (dúo para violín y piano) (1983)
- Cuarteto para Cuerdas, en tres movimientos (1987)

I.2.2. Período de 1990 a 1999

En este período de la vida del músico, el compositor profundiza en los estudios de contrapunto y fuga (técnicas polifónicas, características del barroco) bajo la

tutela de la compositora, intérprete y pedagoga margariteña Modesta Bor, con quien guardó el músico una estrecha relación afectuosa, prácticamente como de madre a hijo, hasta el momento de la muerte de esta, en el año de 1999. Cabe mencionar la marcada influencia que este personaje tuvo no solamente en la manera de abordar la polifonía, por parte del compositor, sino también en la definición de su personalísimo estilo de composición.

Igualmente el compositor merideño, ha profesado gran admiración por la obra del compositor alemán Johann Sebastián Bach y es notable su influencia en el momento de la utilización del estilo de la fuga en su propia obra. Dentro de las obras compuestas bajo esta perspectiva de la polifonía se encuentran:

- La Sonata para Dos Violoncellos (1993)
- Suite para Piano, en cinco movimientos (obra culminada entre enero y febrero de 2006)
- Ave Maria (en el estilo del Contrapunto, 1987)
- La tarde se ha puesto triste (obra coral, 1981)

Es importante señalar que la obra Ave Maria, forma parte del repertorio permanente de la Arquidiócesis de Mérida y la partitura permanece en el Vaticano.

En 1990 el compositor continuaba sus estudios de perfeccionamiento en composición con el maestro Juan Francisco Sanz; estudios que ya había

iniciado en el año 1970 con el profesor Gerry Weil, continuándolos con el maestro uruguayo Héctor Tosar, con quien el músico merideño estableció una estrecha amistad. Mas tarde el músico uruguayo lo recomendaría como alumno a su colega, el maestro Antonio Mastrogiovani.

A finales de la década de los noventa, entre 1999 y 2000, el compositor se traslada a Budapest, Rumania, donde perfeccionó sus estudios de armonía modal con el maestro Dan Buciú, quien destacó el alto nivel de formación del músico venezolano, considerándolo colega, mas que un alumno.

En este período el compositor aborda también estilos musicales no explorados hasta ahora, dentro de los cuales se encuentra el impresionismo, componiendo desde esta óptica, La Suite en el estilo impresionista, obra en tres partes, culminada en el año 2007 y la música para el audiovisual Guernika, documental que aborda un análisis, sobre el cuadro del pintor español Pablo Picasso, que lleva por título este nombre. También podemos observar cierta influencia de la música Programática, cuando el compositor utiliza recursos musicales evocadores o sugerentes, como en el caso de sus miniaturas para piano La Candelita, la Canción de cuna para Carlitos o la Abuela Irlanda.

Podría afirmarse que el personal estilo de composición del compositor Pedro Simón Rincón Chalbaud, es el resultado de la influencia de una gran variedad de estilos musicales, e igualmente, de la utilización de múltiples técnicas de

composición; abarcando dentro de su obra tanto la música tonal o modal, como otras vertientes (luego de replantear su posición ante la tonalidad) donde no se concibe la melodía alrededor de un centro tonal, basada en una escala mayor o menor; sino mas bien, en la utilización de más de un centro tonal, alrededor del cual gira la composición; técnica de composición denominada politonalidad.

Dentro de las técnicas utilizadas por el compositor fundamentadas en este escape de la tonalidad, se encuentran la técnica dodecafónica y el serialismo al tiempo que utiliza elementos y recursos provenientes del jazz, género por el cual se inclina igualmente el compositor. Este género le ha influenciado durante toda su etapa de creación, y se puede escuchar en muchas de sus composiciones.

Dentro de los compositores de este género del jazz que han tenido incidencia en el estilo del compositor, se encuentra principalmente el músico estadounidense Bill Evans, cuya pieza para piano “Waltz para Debby” fue interpretada por el músico merideño, cuando contaba apenas dieciséis años de edad en la prueba de admisión, para ingresar a la escuela de música de la Universidad de los Andes en el año 1969. Entre otros músicos influyentes en la obra de Pedro Simón Rincón, se encuentra Frank Zappa, quien se caracteriza por su estilo ecléctico, el cual rompe con los esquemas que prevalecían en su momento.

Cabe mencionar también en la trayectoria musical de Pedro Simón Rincón Chalbaud su incursión en el género del rock; igualmente cultivado por el compositor desde muy temprana edad. Desde esta óptica puede apreciarse principalmente una influencia del llamado rock progresivo; corriente dentro de la cual figuran nombres como el de Emerson, Lake and Palmer.

Podemos agregar que el compositor ha recibido los siguientes reconocimientos:

- Placa de reconocimientos de La Seccional de Jubilados de la Asociación de Profesores de La Universidad de Los Andes, por su valioso aporte al desarrollo de la música en el Estado Mérida. Mérida, diciembre de 2000.
- Certificado de reconocimiento por haber participado como ponente en las primeras ediciones (2000, 2001) del seminario Conversaciones sobre Música, patrocinado por el Grupo de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Humanidades y Educación de La Universidad de Los Andes.
- Concierto en homenaje a su trayectoria artística y docente, efectuado por miembros del departamento y de la Licenciatura en Música de La Universidad de Los Andes. Julio de 2003.

CAPITULO II

II.1. CATALOGO DE OBRAS

Al referirnos al Catálogo de Obras del compositor, no podemos dejar de hacer referencia a algunas características de su obra, como es el concepto de estructura dentro de la obra de Pedro Simón Rincón. Podemos señalar que éste, no rehuye de los cánones clásicos establecidos hasta ahora, a través de un largo período de la historia de la música; por ejemplo, la sinfonía “Cien Fuegos” está comprendida en cuatro movimientos, tal como lo señala la tradición en cuanto a la forma de éstas desarrolladas estructuras. Los conciertos, como el Concierto para guitarra y orquesta o el Concierto para violín y orquesta, están concebidos igualmente dentro de la forma clásica, es decir, con tres movimientos. La música de Cámara, como el Cuarteto para Cuerdas está comprendido en tres movimientos; lo que quiere decir que, dentro de este formato, el compositor igualmente se mantiene sujeto a las formas clásicas; lo mismo sucede con su música para voces y acompañamiento instrumental o en la música para piano.

Podríamos señalar que el compositor Pedro Rincón, es un innovador, pero no precisamente en cuanto a las estructuras utilizadas, no en cuanto a la forma, sino en cuanto al sonido. Al preguntarle al compositor como definiría

el sonido de su propia música, éste responde con una nueva interrogante “como definirías el perfume de una rosa”, hecho que es entendible, puesto que el verdadero artista deja que sean otros, los que califiquen su propia obra.

Podríamos definir que el sonido tan personal del compositor se encuentra basado en líneas melódicas construídas sobre armonías, las cuales a veces resultan ser tonales, otras veces atonales y/o algunas veces modales, lo que quiere decir que en definitiva el lenguaje del compositor se caracteriza por un sincretismo de tendencias y estilos de raigambre postmoderno.

www.bdigital.ula.ve

Es de mencionar, que habiendo sido nuestro compositor objeto de estudio, alumno de la reconocida maestra, Modesta Bor, quien a su vez estudió con el maestro venezolano Antonio Estévez, y posteriormente con el músico ruso Aram Kachaturian, es poseedor de una herencia musical, de tradición europea, pero donde se fusionan los elementos culturales venezolanos.

En conclusión, podemos afirmar que la música del compositor merideño Pedro Simón Rincón, está cargada de originalidad, de gran riqueza tanto armónica como melódica, pudiendo considerársele música de muy buena calidad, digna de escucharse, al igual que de otorgársele su justo valor dentro del ámbito musical venezolano.

En relación con los aspectos mencionados, el Catálogo de obras ha sido organizado cómo un repertorio que incluye distintos géneros. Encontramos diversas obras que han sido agrupadas de la siguiente manera:

- Música Coral
- Obras para Orquesta Sinfónica
- Música de Cámara
- Música para Cine

Dada esta clasificación presentamos el catálogo como repertorio musical que incluye las publicaciones y grabaciones.

www.bdigital.ula.ve

II.2. Música Coral

- Ave Maria para Coro Mixto. Texto Bíblico. (1987)
- Oculi Omnium para Coro Mixto. Texto Bíblico. (1989)
- Ciclo para Coro Mixto. (1990)
Pango El Marinero. Poesía: Efraín Subero
La niña pinta una casa. Letra: Manuel Felipe Rugeles
La tarde como con Pena. Letra: Alberto Arvelo Torrealba
- Ciclo para Mezzo soprano Piano. (1990)
La gaviota. Letra: Pavel Mudarra.
Quiero regresar al silencio. Poesía: Carlos César Rodríguez.
Desnuda. Letra: Don Leonardo Páez.

- Tríptico para Coro Mixto. (2006)
- Los Nevados.
- Oración a Carlos.
- Oración a Carlos por la Paz. Poesía: Carlos César Rodríguez.

II.3. Obras para Orquesta

- Canción para Orquesta de Cuerdas Coro de Voces Blancas. (1981)
- La tarde se ha puesto triste. Letra: Maria del Pilar Quintero.
- Cien Fuegos. Suite para Orquesta. (1998-2000)
 - Concertante para Arpa, Zampoñas y Orquesta. (Obra seleccionada por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea SIMC. Festival de Zagreb, Croacia 2005).
 - Concierto para Violín y Orquesta. (2002)
 - Concierto para Guitarra y Orquesta. (2003)
 - Concierto para Coro Mixto, Voces Blancas y Orquesta. (2004)
- La Noche Oscura. Poema: San Juan de la Cruz.

II.4. Música de Cámara

- Seis Numerao con variaciones. (1975)
- Suite para Piano en tres movimientos. (1980)
- Trío para Violín, Flauta y Piano. (1980)

- Valses N° 1 (Irlanda), N° 2 (Claudetty), N° 3 (Yoama). (1983)
- Dos Piezas para Contrabajo y Piano. (1983)
- Fáunica. (Dúo para violín y piano). (1983)
- Cuarteto para Cuerdas en tres movimientos. (1987)
- Quinteto para Metales. (1990)
- Obras Seriales. (1998)
- Descuadre. (Ensamble para Soprano, Violín, dos Clarinetes, Flauta y Piano. (2004)
- Suite para Violín y piano. (2006)
- Cuaderno de Fugas. (2007)
- Suite en el estilo impresionista. (2007)

www.bdigital.ula.ve

II.5. Música para Cine y medios audiovisuales (Departamento de Cine-ULA)

- Amaranto. (1973)
- El Papagayo. (1975)
- El Espantapájaros. (1975)
- Héctor Mújica. (1975)
- El Caballo. (1975)
- El Ángel Caído. (1978)
- Medicina Nuclear. (1997)
- Brocha Color de Rosa. (2005)
- Guernica. (2007)

II.6. Obras Publicadas

- Cuaderno de fugas. (2007). (Proyecto-CDCHT)
- Libro de Piezas Infantiles para Piano. Editado por la dirección de cultura de La Universidad de los Andes, estreno mundial en Caracas. Festival A Tempo. (2002)

II.7. Discos

- Con Corda de LIRIC Classical. Nro 9 10.
- Aguas de Tebanarempa. Nro 6.

www.bdigital.ula.ve

CAPITULO III

ANÁLISIS DE LAS PIEZAS INFANTILES

En el año 1998 dentro del marco de un concierto de música contemporánea realizado en el Aula Magna de la ciudad de Mérida el compositor y músico merideño Pedro Simón Rincón tuvo la idea de escribir una pieza que nos remitiese de alguna manera a nuestra tierna edad infantil, esto con el fin de que un niño participase en dicho concierto interpretando la que sería la primera de las piezas que a continuación nos ocupa, hecho que no se concretó pero alentó al maestro Amílcar Rivas proponer a Pedro Simón Rincón la composición de un libro de Piezas Infantiles, cuyo trabajo fue recibido finalmente con gran aprecio y aceptación por parte del público.

III.1. EL GATITO

Este gatito que lleva por nombre Satie, fue un regalo hecho a Pedrito Sebastián Rincón Castillo, hijo de Pedro Simón Rincón Chalbaud y Betty Castillo. Pedrito quien nació en 1979 y falleció en 1980 a los once meses de nacido por complicaciones cardíacas, fue quien inspiró esta colección de piezas y a quien están dedicadas las mismas. Su bisabuelo Eloy Chalbaud Cardona,

era tan aficionado a los gatos que incluso escribió un cuento de corte poético, inspirado en estos felinos que lleva por nombre “Mis”. El gatito alude al juego entre Pedrito Sebastián y su gatito siamés.

La pieza tiene forma ternaria sencilla A-B-A, una primera parte (A) de exposición, con un número de cinco compases (Fig.1)



Fig.1

una parte intermedia (B) donde se desarrolla el motivo expuesto en la primera y está comprendido dentro de un número de siete compases (Fig.2)



Fig.2

y finalmente una reexposición dinámica (A) donde se expone nuevamente el motivo central de la pieza; esta reexposición abarca una número de seis compases (Fig3).



Fig.3

La obra está casi en su totalidad construida en base a un solo motivo rítmico, de principio coreico acéfalo. El diseño rítmico de este motivo sobre el que se fundamenta el tema principal consiste en dos semicorcheas precedidas de un silencio de corchea en el primer tiempo, seguidos de dos corcheas en staccato. (Fig. 4).



Fig.4

Este tema principal está contenido en los cinco primeros compases, donde la melodía dibuja una línea ascendente. Al referirnos a la factura podemos calificarla como ligera, tomando en cuenta el registro relativamente agudo que prevalece en la pieza. Esta característica de la factura aunado al carácter staccato de la articulación (Fig.5)

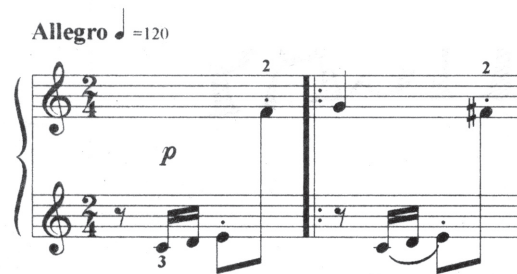


Fig.5

convierte a la música en expresión de ligereza y movimiento, el cual nos hace referencia a la pequeña y juguetona mascota de Pedrito Sebastián. Igualmente dicha expresión de movimiento refiere a la idea del gatito juguetón. Ese principio cinético se acentúa en el hecho de que el tema se traslada continuamente de una voz a otra.

www.bdigital.ula.ve

Los seis primeros compases están en la tonalidad de Do mayor; del segundo al cuarto compás, la idea central se constituye sobre una escala de tonos enteros (lo que da una sensación de movimiento, ya que ella de por sí posee una estructura sumamente inestable) (Fig. 6).



Fig. 6

Los sonidos fa#, sol# y la#, en el ámbito de do mayor poseen un rol de inestabilidad ya que éstos no son sonidos naturales. Esa inestabilidad hace su

contribución armónica a la atmósfera de movimiento, lo cual, según la historia, podría describir a una juguetona y cachorra mascota. Ese proceso continúa en la parte B, o parte intermedia, ahora en la tonalidad de La mayor. En el compás siete, un si bemol en el bajo crea una sensación de inestabilidad, producto de alteraciones cromáticas. (Fig. 7).



Fig. 7

Los dos compases siguientes también están en la mayor, dentro del ámbito dinámico en el plan tonal. A partir del compás diez hasta el compás doce regresa a la tonalidad de origen; para finalmente conectarse con la reexposición, la cual regresa a la tonalidad de Do Mayor. (Fig. 8).



Fig. 8

III.2. PASITOS

Pedro Simón recuerda con cariño a Pedrito Sebastián, cuando llevándole de la mano daba este sus primeros pasitos, usando sus zapatitos mocasines color marrón.

La pieza tiene forma ternaria sencilla. La exposición o parte A está compuesta de seis compases, de los cuales los dos primeros funcionan como compases introductorios (Fig.9).



Fig. 9

Seguidamente la parte intermedia o parte B consta de cinco compases (Fig.10).



Fig. 10

Finalmente se halla una reexposición dinámica que consta de siete compases (Fig.11).



Fig. 11

En los dos primeros compases se encuentra un motivo de corcheas que representan la introducción de la pieza. Este consiste en un movimiento de corcheas ascendentes por cuartas justas que se desplazan por movimiento ascendente, permaneciendo en el ámbito de una factura liviana, ya que no posee planos de registros graves (Fig.12).



Fig. 12

Esto ayuda a la descripción de ámbito ligero, según el contenido programático “pasos de un niño”. Sobre este acompañamiento anteriormente descrito suena el tema a partir del tercer compás, manteniéndose igualmente en el ámbito de una factura liviana, así como también homófona, con elementos de polifonía

oculta, entendiéndose por esta, un grupo de sonidos con una idea melódica que subyace en un segundo plano, lo que quiere decir que no posee un rol protagónico, dentro del esquema melódico rítmico; en otras palabras: se ve escrita una melodía, pero se oyen dos (Fig.13).



Fig. 13

Características éstas como la factura ligera y el desarrollo del tema, cuya melodía está construida dentro de un diapasón relativamente reducido (8 va) contribuyen al carácter tierno de esta pieza. Luego continúa la parte intermedia con un breve desarrollo del mismo material temático de la exposición, con un cambio a factura polifónica a la vez que más pesada por las voces que se suman en este episodio, otorgándole igualmente más fuerza sonora (Fig. 14).



Fig. 14

Estas características, según el argumento de la pieza, podrían hacer referencia a los pasos cada vez más firmes del pequeño Pedro Sebastián. Cabe destacar una modificación de la métrica en el compás diez, producido por la sincopa del compás anterior, creándose una breve movilización rítmica; esta contribuye a crear el ámbito de desplazamiento y cinetismo (Fig. 15).



Fig. 15

Luego en la reexposición dinámica (compás 12) repiten idénticamente los compases 3 y 4, con factura homófona- polifónica (Fig.16)



Fig. 16

para volver a una puramente polifónica en el compás catorce (Fig. 17).



Fig. 17

Es de señalar aquí el cambio a un registro aun más agudo, doblándose la voz principal a una 8va, con respecto a la parte intermedia (Fig.18).



Fig. 18

La pieza está en sol mayor. En la exposición no ocurre modulación alguna, por lo tanto es cerrada. Es importante destacar que la exposición concluye en una subdominante sobre el segundo grado, donde en el último acorde ocurre un retardo (2-3); ello hace de esta primera parte un período cerrado de terminación inestable, (semi- cadencia plagal) (Fig. 19).



Fig. 19

La parte intermedia prosigue en la misma tonalidad general, es decir, sol mayor. En esta parte prevalecen las funciones armónicas inestables; esto se evidencia en la utilización reiterada de la sensible (fa#) así también alteraciones de acordes como el uso de el La bemol (Fig. 20)

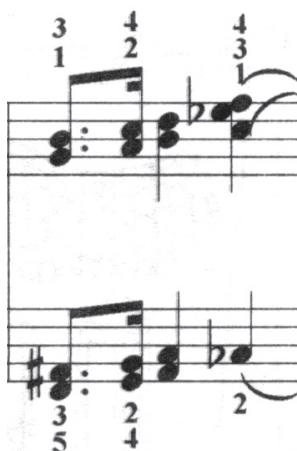


Fig. 20

empleo de movimiento paralelo en intervalos de segunda (compases 9 y 11)
(Fig. 21)



Fig. 21

aparición de acordes con sonidos añadidos (novenas) etc. En la reexposición ocurre una modificación armónica, que hace de esta estructura un final estable; es decir, conclusión en tónica y no en sub-dominante como se hiciese en la exposición (Fig. 22).



Fig. 22

A pesar de que en esta pieza no se producen modulaciones, el recurso de la inestabilidad es reiteradamente utilizado, estos elementos se evidencian en:

1. Uso del sistema mayor armónico (sexto grado rebajado, mi bemol) en los compases 5,6, 7, 9 y 11.
2. Alteración de acordes (compás 7, 9, 11 y 15).

3. Sonidos añadidos a los acordes, como por ejemplo las novenas añadidas (compases 8, 10, 14, 17 y 18).

Esta reiterada inestabilidad dentro del sencillo plan tonal no modulante nos brinda una sensación de ingenuo y torpe andar de un posible infante que esta aprendiendo a caminar.

www.bdigital.ula.ve

III.3. LA CANDELITA

Este es uno de los juegos tradicionales venezolanos, que ha formado parte de nuestra cultura popular pasando de una generación a otra, se presume fue creado por los indígenas hace más de trescientos años. En este tradicional juego venezolano participan cinco niños, de los cuales cuatro permanecen escondidos detrás de cuatro árboles o columnas; mientras el quinto participante se acerca a uno de ellos pidiendo “una candelita”, a lo que el niño en el árbol le responde “por alla fumea” señalando a otro de los niños que participan en el juego. Mientras el niño que permanece en el centro se dirige al lugar señalado, el resto de los niños se dispersa intercambiando posiciones, y el niño que busca la candelita debe ocupar el lugar de uno de ellos en ese instante, quedando otro de los participantes sin árbol y será este el siguiente en buscar la candelita. La candelita fue compuesta por Pedro Simón Rincón inspirada en el tradicional juego venezolano, para que un niño la interpretara en un festival de compositores.

La estructura de la candelita es ternaria sencilla, con un primer período de cuatro compases (Fig.23)



Fig. 23

una parte intermedia de doce compases (Fig.24)



Fig. 24

y una reexposición tonal y no temática de cuatro compases (Fig.25).



Fig. 25

La pieza está construida sobre motivos de principio coreico, un primer motivo formado por dos semicorcheas seguidas de tres corcheas (Fig.26)



Fig. 26

un segundo motivo formado por cuatro corcheas (Fig.27)



Fig. 27

perteneciente a la parte intermedia y un tercer motivo, también de la parte intermedia, formado por dos semicorcheas seguidas de una negra (Fig.28).



Fig. 28

Este recurrente motivo rítmico sobre el que está construida la pieza, fundamentado en valores breves, como lo son la corchea y la semicorchea, sumado a una articulación con la presencia de notas staccato, nos sugiere la idea de dinamismo y movimiento que realizan los niños al participar en este tradicional juego venezolano; características éstas a lo que contribuye también la ubicación en el registro agudo de toda la pieza y el tempo dado a la misma (allegro).

La pieza se encuentra en la tonalidad de mi mayor. El primer período se mantiene en la tónica y concluye sin modulación, por lo tanto el periodo es cerrado (Fig.29).



Fig. 29

La parte intermedia inicia en la dominante si mayor con séptima y oscila entre este grado y la tónica (Fig.30)



Fig. 30

hasta el compás doce, apareciendo en el compás trece por superposición armónica la dominante fa mayor hasta el compás dieciséis (Fig.31).



Fig. 31

Luego de la reexposición tonal se halla la conclusión en la tónica (Fig.32).



Fig. 32

Debe señalarse, que la tonalidad de Mi mayor y la total ubicuidad de la pieza en modo mayor, contribuyen al carácter alegre de la misma.

III.4. CANCION DE CUNA PARA CARLITOS

Fue compuesta por Pedro Simón Rincón Chalbáud para su sobrino Carlos Eduardo, hijo del mayor de los hermanos del compositor, Carlos Gustavo Rincón Chalbáud. En esta pieza se deja entrever el cariño especial que siente el compositor por su sobrino, quien lo llama afectuosamente el Tío Pedro.

Esta pieza tiene forma binaria sencilla. La primera parte o primer período, presenta una formación estructural asimétrica, con un primer subperíodo de cinco compases (Fig.33)



Fig. 33

y un segundo subperíodo de seis compases (Fig.34).



Fig. 34

La parte B o segundo período consta de ocho compases, comprendidos en cuatro compases de intermedio (Fig.35)

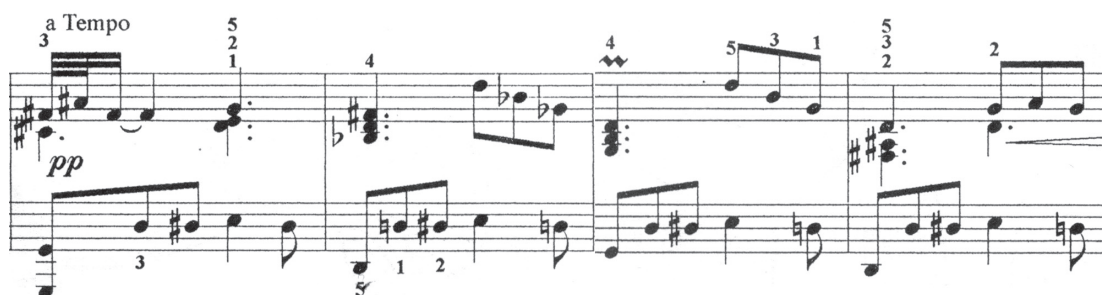


Fig. 35

y una reexposición estática de cuatro compases (Fig.36).

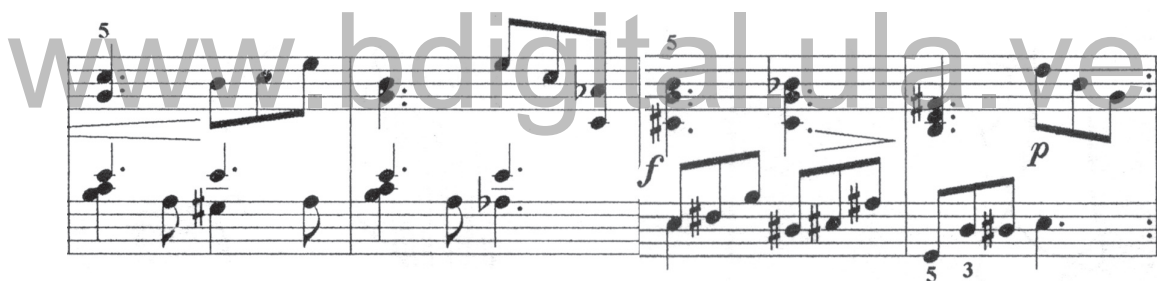


Fig. 36

Al final se halla una coda comprendida por dos compases (Fig.37).



Fig. 37

La factura de esta canción de cuna es homófona, pero con elementos polifónicos, sobre todo en la parte intermedia. El diseño melódico de la misma está fundamentada sobre motivos de principio yámbico y de principio coréico. El primero, yámbico y sobre el que está construida prácticamente toda la pieza, está formado por tres corcheas de un tiempo débil que resuelven en una negra con puntillo (Fig.38).



Fig. 38

El motivo de principio coréico lo constituyen las dos negras con puntillo (Fig.39).



Fig. 39

La canción de cuna para Carlitos se caracteriza por ser una obra que refleja la relación afectuosa del compositor con su sobrino. El marcado ritmo de vaivén, característico de una canción de cuna, se evidencia en el diseño de la melodía que asciende y desciende, manteniéndose con carácter repetitivo; lo que predispone al sueño del bebe.

La pieza está en la tonalidad de sol mayor; presentando una serie de acordes con carácter conclusivo, a la vez que inestables, (a excepción del segundo compás que se mantiene en la tónica) como el acorde de dominante con quinta aumentada en el tercer compás y el acorde de Si menor séptima en el cuarto compás (Fig.40)



Fig. 40

esta sensación de reposo nos refiere a la idea del sueño de Carlitos en un estado de calma y quietud, que no es interrumpido por nadie; sensación esta de tranquilidad que se mantiene hasta el final de la pieza. La primera parte concluye en la dominante alterada (Fig.41)



Fig. 41

por lo tanto este primer período es cerrado (no hay modulación), aunque estén presentes elementos que contribuyen a la inestabilidad como lo son acordes cromatizados, (compases 3 y 6) (Fig.42)

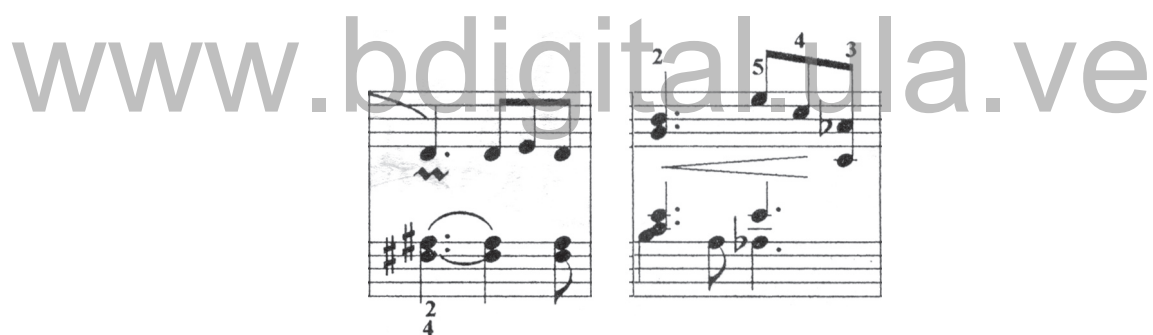


Fig. 42

sonidos también cromatizados, (compases 7 y 10) (Fig.43)



Fig. 43

sonidos agregados, (compás 11) (Fig.44).



Fig. 44

El segundo período comienza con un retardo sobre la tonalidad principal, es decir, sol mayor (Fig.45)



Fig. 45

para continuar con un acorde de dominante con la quinta aumentada (Fig.46)



Fig. 46

que resuelve en la tónica (Fig.47)



Fig. 47

seguidamente aparece de nuevo el acorde de dominante con quinta aumentada, el cual precede a la reexposición (Fig.48).

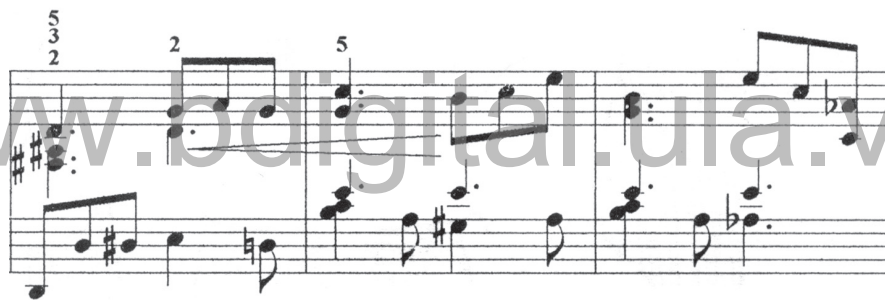


Fig. 48

El período finaliza con un acorde de tónica con séptima, dando paso a la coda, en la cual se alternan los acordes de dominante y dominante alterada, concluyendo al final con una cadencia auténtica perfecta (Fig.49).



Fig. 49

III.5. UNICORNIO

Los orígenes del mito sobre la existencia del Unicornio, se remontan al año 400 antes de Cristo y las primeras versiones pertenecen al médico griego Ctesias; quien señala haberlo visto por primera vez en las regiones selváticas de la India, describiéndolo como a un caballo blanco, de temperamento salvaje, con barba de chivo, patas de antílope, ojos azules y un cuerno en la frente con forma espiral que según las leyendas, poseía propiedades medicinales. Esta pieza esta inspirada en los sueños de Pedro Simón Rincón con Pedrito Sebastián cabalgando sobre el unicornio feliz.

La pieza tiene forma binaria sencilla, ya que está estructurada en dos periodos. La exposición o primer período (A) presenta una cuadratura estructural formada por dos subperíodos de cuatro compases cada uno (Fig.50-51).



Fig. 50



Fig. 51

El segundo período o parte B consta de doce compases reexponiendo los últimos dos compases (Fig.52).



Fig. 52

La pieza presenta la tonalidad de Do menor, concluyendo el primer subperíodo con una cadencia intermedia estable, finalizada en tónica (Fig.53)

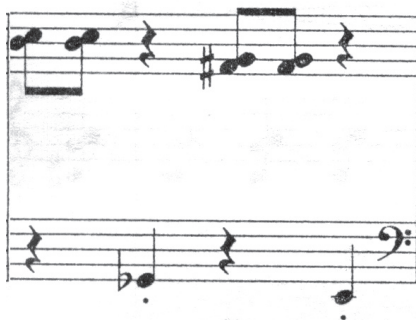


Fig. 53

y el final de este primer período concluye con una cadencia auténtica perfecta (Fig.54)



Fig. 54

por lo cual la primera parte, es un período cerrado (no hay modulación) aunque, si están presentes elementos que contribuyen a la inestabilidad como lo es el desvío armónico, hacia el modo de fa sostenido lidio (Fig.55)



Fig. 55

uso de acordes propios de la escala homónima mayor-menor, figuraciones melódicas cromáticas (Fig.56)

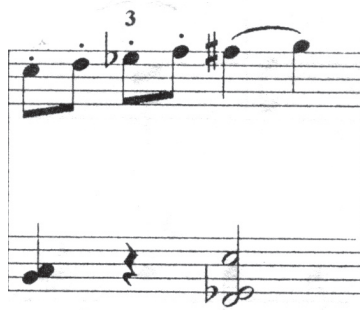


Fig. 56

intervalos disonantes como lo son el de segunda, durante todo el primer subperíodo (Fig.57)



Fig. 57

sonidos añadidos a los acordes (novenas en los compases 1 y 2). Los desvíos armónicos se presentan en el segundo subperíodo con los acordes de cuarta aumentada (compases 5, 6 y 8) (Fig.58).



Fig. 58

El segundo período comienza luego de la resolución de la cadencia final del primer período en la tónica (do menor). En esta segunda parte el autor desarrolla el tema bajo el mismo principio armónico de desvío entre do menor y fa sostenido (modo lidio). Es de hacer notar que las tónicas de ambas tonalidades están separadas por un intervalo de tritono, lo cual las hace tonalidades lejanas (Fig.59).



Fig. 59

La factura de la pieza es homófona en su totalidad. Con respecto a los motivos sobre los que está construida todos se fundamentan en el principio coreico, es decir motivos sin anacrusa. Aquí se pueden diferenciar tres tipos de motivo coreico: El primero formado por cuatro corcheas en staccato y dos negras ligadas (compás 1 y 2) (Fig.60)



Fig. 60

el segundo formado por dos corcheas y silencio de negra (compás 3 y 4) (Fig.61)

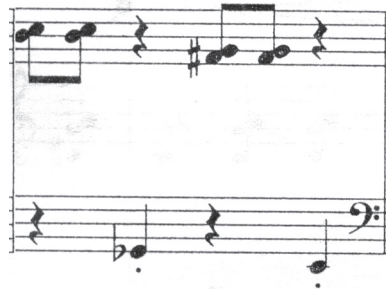


Fig. 61

el tercero que incluye las semicorcheas de la segunda parte y el cuarto, el motivo asincopado, también de la segunda parte (Fig.62)



Fig. 62

Es de señalar que esta segunda parte presenta un material temático nuevo, lo que constituye un contraste respecto de la primera parte.

Este primer motivo de las cuatro corcheas en staccato y el de semicorcheas de la segunda parte pueden remitirnos a la idea que da título a la pieza, el de esta misteriosa y fantástica criatura mitológica, en plena acción de cabalgar por un igualmente misterioso y enigmático paraje.

III.6. NONITA

La nonita es la mamá de Claudete, quien es la esposa del compositor, mujer muy querida y de carácter dulce. Su nombre es Ana Dezeo, quien se ha destacado como poetisa, escritora, ecologista y ambientalista, Actualmente ya es maestra jubilada. Nació en Jají, (Mérida) el trece de mayo de 1934.

La pieza tiene forma binaria sencilla, con una clásica simetría estructural de ocho compases en el primer período o exposición (Fig.63)



Fig. 63

seguida de dos compases que funcionan como puente de conexión con la parte intermedia o segundo período (Fig.64)



Fig. 64

más desarrollado que el primero, el cual consta de dos subperíodos, un primer subperíodo de diez compases (Fig.65)



Fig. 65

y un segundo subperíodo de seis compases, el cual comprende una reexposición estática de cuatro compases, seguidos de una coda de dos compases para el final (Fig.66).



Fig. 66

Todo el material temático de esta pieza se fundamenta sobre motivos de principio coreico; es decir, un tiempo fuerte que resuelve en un tiempo débil, sin anacrusa. En el primer período pueden diferenciarse cuatro tipos de motivo coreico. El primero consiste en una negra con puntillo ligada con una negra y finalmente una corchea (compás 1) (Fig.67).



Fig. 67

El segundo está formado por dos negras con puntillo (compases 2, 4 y 8) (Fig.68).



Fig. 68

Es de señalar que estos motivos contruidos con figuras con puntillo, es decir, valores de larga duración, crean una línea melódica que transmite una sensación de tranquilidad y serenidad, cualidades afines con el carácter de el personaje al que hace referencia el título de esta pieza; (la nonita); persona como se señaló anteriormente de carácter dulce y tranquilo, además poseedora de una gran sensibilidad. Este carácter está señalado igualmente en el aire indicado a esta miniatura (Tranquillo). El tercero formado por negras que se alternan con corcheas en el segundo y cuarto tiempo (compases 3,5 y 7. Fig.69)



Fig. 69

y un cuarto motivo que consiste en una blanca con puntillo (compás 6. Fig.70).

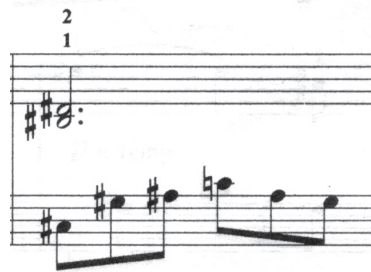


Fig. 70

En la segunda parte o intermedio aparecen cuatro nuevos: El primero formado por la negra con puntillo, seguida de corchea con puntillo, semicorchea y corchea (Fig.71)



Fig. 71

el segundo formado por negras seguidas de dos semicorcheas (Fig.72)



Fig. 72

el tercero formado por una corchea ligada a dos semicorcheas, que se repiten y una negra con puntillo (Fig.73).



Fig. 73

Podría considerarse como un motivo secundario, a la vez que un bajo ostinato al caminante bajo de corcheas presente desde el inicio de la pieza (Fig.74).

www.bdigital.ula.ve



Fig. 74

Al referirnos a la factura podríamos calificarla como preponderantemente homófona de principio a fin, con elementos de polifonía en las voces intermedias.

La pieza presenta la tonalidad de Do sostenido mayor, y con desarrollo ininterrumpido, concluyendo este primer período con una cadencia inestable

sobre el sexto grado, por lo tanto, este primer período es cerrado (no hay modulación) (Fig.75).



Fig. 75

La presencia del pedal de tónica y la ausencia de desvíos armónicos le atribuye un carácter estable a la exposición; lo que al mismo tiempo nos refiere al carácter tranquilo y sereno de Ana Dezeo, persona poseedora de una armoniosa espiritualidad. Luego del puente de enlace, que también está en la tonalidad principal, comienza la parte intermedia en La mayor, la cual realiza un vaivén entre las tonalidades de Fa# y Si mayor (Fig.76)



Fig. 76

lo cual hace de esta parte intermedia una estructura inestable, para finalmente concluir con una semicadencia auténtica sobre el calderón (Fig.77).



Fig. 77

Seguidamente volvemos con la reexposición estática y su pedal de tónica (subperíodo estable) (Fig.78)



Fig. 78

para concluir luego de la cadencia, igualmente estable, en la tónica (Fig.79).



Fig. 79

III.7. LA ABUELA IRLANDA

Madre del compositor, nació en Mérida el 28 de Junio de 1933. Egresada de la primera promoción de Licenciatura en Letras, mención Historia del Arte; siempre apoyó al compositor en sus inicios con la música. Actualmente posee el título de Magíster Scientiarum en Artes Plásticas, Historia y Teoría, por la Universidad Central de Venezuela y se desempeña como profesora de Arte Contemporáneo, en la Facultad de Humanidades de La Universidad de Los Andes. Importante es señalar el carácter estricto y temperamental de la abuela Irlanda.

Esta pieza tiene forma binaria sencilla con una cuadratura estructural en el período. Esta primera parte o exposición consta de ocho compases, con dos subperíodos de cuatro compases, no presentando una clara cadencia intermedia entre los dos subperíodos (Fig.80).

Allegro "jugato" $\text{♩} = 90$

The musical score is for a piece titled "Allegro 'jugato'" in 2/4 time, with a tempo of 90 beats per minute. It is marked *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system begins with a treble and bass staff. The melody in the treble staff starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). The bass staff has a whole note chord (F4, C4). The second system continues the melody and accompaniment, with various fingering numbers (1-5) indicated for both hands. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

Fig. 80

El segundo período está comprendido por una parte intermedia, de ocho compases (Fig.81)



www.bdigital.ula.ve

Fig. 81

y una reexposición modificada de cinco compases (Fig.82)



Fig. 82

sumando trece compases para el segundo período. Finaliza el período con una coda de cuatro compases (Fig.83).



Fig. 83

Al referirnos a la factura podríamos calificarla como polifónica, con algunos elementos de homofonía. Asimismo, el primer período comienza con una factura ligera, haciéndose más pesada a partir del tercer compás con el cambio de clave (Fig.84).



Fig. 84

A partir del segundo período, se hace más recurrente este cambio de clave, lo que brinda a esta parte variados contrastes tímbricos con los respectivos cambios de factura.

Con respecto a los motivos presentes todos están basados sobre el principio coreico. Pueden diferenciarse siete tipos: El primero formado por las dos semicorcheas seguidas de silencio de corchea y corchea (Fig.85)



Fig. 85

el segundo formado por cuatro semicorcheas y una negra (Fig.86)

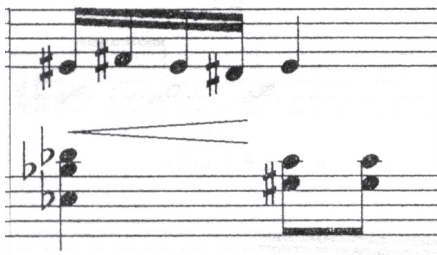


Fig. 86

el tercero por una corchea seguida de dos semicorcheas y dos corcheas (Fig.87)



Fig. 87

En la segunda parte se halla el cuarto, formado por dos corcheas y una negra (Fig.88)



Fig. 88

el quinto formado por cuatro corcheas de la segunda parte (fig.89)



Fig. 89

y el sexto formado por acordes de negra, también de la segunda parte (fig.90).



Fig. 90

Las características de estos motivos de un ritmo incisivo y decidido, así como enérgico, dotan a la pieza de gran dinamismo y vitalidad, lo que de alguna manera nos sugiere el carácter fuerte y un tanto severo de esta abuela de Pedrito Sebastián. A este carácter contribuye igualmente el aire dado a esta pieza (Allegro “jugato”).

La pieza inicia con la tonalidad de Fa sostenido mayor, concluyendo el primer subperíodo de la primera parte, en un acorde sobre el quinto grado (Fig.91).



Fig. 91

Se inicia el segundo subperíodo en la tonalidad de Re mayor, señalando una superposición armónica (Fig.92).



Fig. 92

Este primer período concluye en la nueva tonalidad de re mayor, (período modulante). Una de las características armónicamente, en esta primera parte, es la presencia de acordes con más de tres sonidos, (novenas) en el compás tres, y el acorde sobre el sexto grado enarmónico en el compás siguiente (Fig.93).

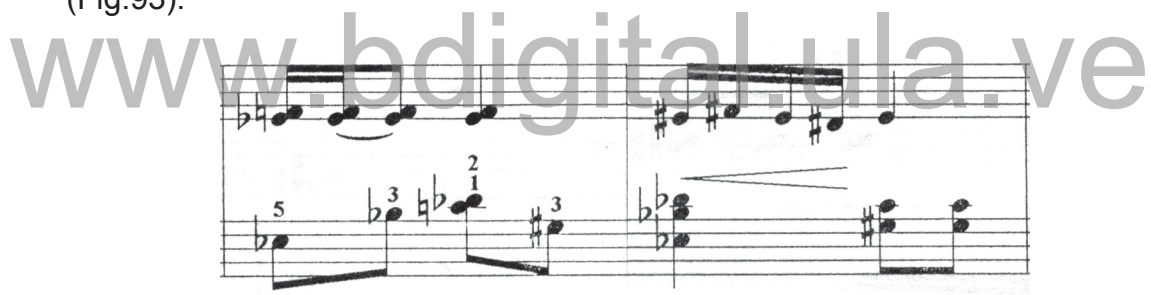


Fig. 93

La parte intermedia inicia en la tonalidad de origen, (fa# mayor en los compases 9 y10. Fig.94).



Fig. 94

Luego siguen cuatro compases, que se ubican nuevamente en el enarmónico sexto grado (Fig.95)



Fig. 95

concluyendo esta parte intermedia en un acorde de dominante, sobre la tonalidad inicial, (fa# mayor. Fig.96)



Fig. 96

Esta misma tonalidad da inicio a la reexposición (Fig.97)



Fig. 97

manteniéndose hasta el final de este segundo período (Fig.98)



Fig. 98

asi mismo la coda, conserva la tonalidad de fa# y concluye en un acorde sobre el primer grado (Fig.99).



Fig. 99

Esta característica de total permanencia desde el inicio de la miniatura, dentro del modo mayor, se encuentra estrechamente vinculado al carácter tenaz de la abuela Irlanda, señalado anteriormente. Esto considerando que el modo menor, se halla presente en creaciones musicales que nos sugieren, estados de ánimo cargados de nostalgia o melancolía, como en el caso de la mayor parte del repertorio de la música del período romántico, en el que prevaleció la utilización del modo menor.

III.8. ROSAS PARA YOAMA

Yoama, hermana del compositor, era una muchacha muy bella y dulce, le gustaba bailar, hacía danza, le encantaban las flores, cultivaba fresas, era una persona muy espiritual. Se graduó de bachiller en los Estados Unidos, destacándose posteriormente como una brillante bióloga terminó la escolaridad en Biología y luego de fallecer trágicamente, en un accidente automovilístico, en la población de San Carlos, sus más íntimos colegas, quienes se encontraban igualmente en su último año de la carrera, se encargaron de la culminación de su Tesis de Grado.

La pieza tiene forma binaria sencilla. El primer período, con una formación asimétrica de cinco compases (Fig.100)



Fig. 100

posee un primer subperíodo de tres compases, seguido de un segundo subperíodo de dos compases. La parte intermedia está comprendida por cuatro compases (Fig.101)



Fig. 101

a lo que sigue una reexposición modificada de cuatro compases (Fig.102)



Fig. 102

para finalizar con una coda de dos compases (Fig.103).



Fig. 103

La pieza en su totalidad está construida sobre motivos de tipo coreico; es decir, un sonido en tiempo fuerte que resuelve en otro en tiempo débil, sin anacrusa. En la primera parte pueden diferenciarse tres tipos: El primero formado por un acorde de blanca, seguido de un acorde compuesto por dos blancas y una negra con doble puntillo a la que siguen dos fusas (Fig.104).



Fig. 104

El segundo, formado por el acorde de dos blancas y negra con doble puntillo, seguido de dos fusas y acorde de blanca (Fig. 105)



Fig. 105

y el tercero formado por el acorde de blanca seguido de dos negras (Fig. 106).



Fig. 106

En la segunda parte aparece un nuevo motivo, construido sobre tiempos de semicorchea (Fig. 107)

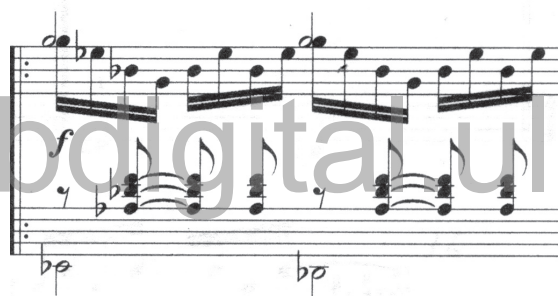


Fig. 107

el segundo, también de la parte intermedia, por la figura de negra con doble puntillo, seguida de semicorchea y acorde de blanca (Fig.108)

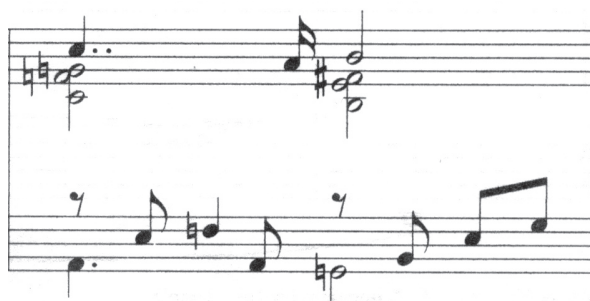


Fig. 108

elementos estos, que anticipan el material modificado de la reexposición. Cabe destacar la recurrente presencia del puntillo en esta pieza, la cual es característica de los aires de marcha, cuyo ritmo característico se acentúa por el uso de este (puntillo). Podría deducirse al escuchar esta pieza de bella línea melódica y por la dedicatoria de la pieza, a su hermana Yoama, fallecida hace ya algunos años, que el compositor al momento de componer esta pieza la haya concebido como una expresiva marcha fúnebre.

Con respecto a la factura puede señalarse como de carácter homófono en su totalidad; es decir, una melodía, con acompañamiento.

La pieza inicia en la tonalidad de re sostenido menor, concluyendo el primer subperíodo en el ámbito de la subdominante (por enarmonía) en el compás tres (Fig.109).



Fig. 109

El final de este primer período concluye con una cadencia señalando a este primer período como modulante hacia la mayor (Fig.110).



Fig. 110

En este primer período es importante señalar la relación de tritono existente entre el Re sostenido (tónica) del primer compás y el La en el bajo del compás tres; lo que sucede también entre el Mi becuadro del compás cuatro y el Si bemol con el cual finaliza el primer período en el compás cinco. Este intervalo de tritono puede apreciarse igualmente entre la tónica Re sostenido y el La con el cual finaliza la parte intermedia (fig.111)



Fig. 111

para finalmente encontrarse entre el sonido La al inicio de la reexposición modificada (Fig.112)



Fig. 112

y el Re sostenido de la coda (Fig.113)



Fig. 113

El segundo período inicia con la tonalidad de Mi bemol mayor, sobre un grupo de sonidos arpegiados, agregándose la séptima, en el tercer tiempo de este mismo compás (Fig.114)



Fig. 114

seguidamente aparecen una serie de acordes con novena: como en el compás siete y ocho (Fig.115)



Fig. 115

igualmente se presentan acordes de novena, acordes mayores y acordes disminuidos; concluyendo así la parte intermedia con un pedal sobre la nota La. La reexposición inicia con tonalidad de La mayor; continuando con Fa# en el homónimo menor con una nueva suspensión (2/4) que da paso a La bemol mayor con novena (Fig.116).



Fig. 116

Finaliza la reexposición con un acorde de Do# con novena (Fig.117).



Fig. 117

Para la resolución final, la coda de dos compases, se mantiene en la tonalidad de Re# mayor con novena y cuarta suspendida (Fig.118).



Fig. 118

Los elementos que contribuyen a la inestabilidad en el primer período son: acordes con más de tres sonidos (novenas) en el compás tres; y con treceavas en el compás cuatro, alteración de acordes, (Mi7 con quinta rebajada) en el compás cinco. En la segunda parte, se encuentran, acordes con más de tres sonidos (novenas) en los compases siete, ocho, once, doce, trece y catorce. Igualmente se encuentran una serie de armonías inestables que no resuelven.

El total desarrollo y construcción de esta pieza, sobre esta medida interválica de tritono, como también la presencia de acordes de novena, treceava y acordes alterados le confieren un gran grado de tensión desde el inicio, lo que a la vez podría traducirse en dramatismo, el cual alude al triste hecho del fallecimiento de Yoama; la hermana del compositor.

www.bdigital.ula.ve

III.9. TIC TAC TIC TAC

El tic tac tic tac hace referencia a el reloj de el abuelo Eloy Chalbaud Cardona; quien fue el primer cronista de la Universidad de los Andes, narrando la historia de esta casa de estudios, desde su fundación hasta tiempos de Cipriano Castro. El abuelo contaba a Pedro Simón Rincón que escuchaba el tic tac de cada hora porque no podía dormir.

La pieza tiene forma ternaria sencilla. Una primera parte o exposición, consta de cuatro compases (Fig.119).



Fig. 119

La parte intermedia posee once compases (Fig.120)



Fig. 120

seguida de una reexposición modificada de cuatro compases (Fig.121).

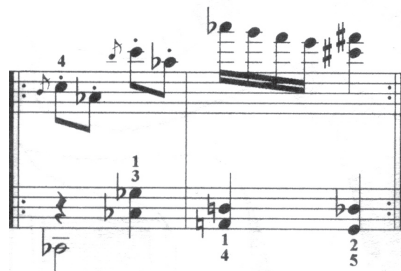


Fig. 121

Finalmente se encuentra una coda de tres compases (Fig.122).

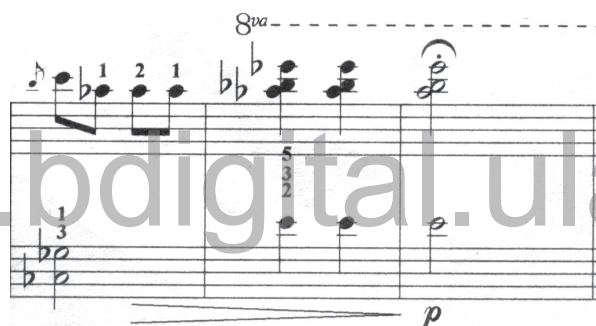


Fig. 122

La pieza está construida en su totalidad sobre motivos de tipo coreico. En la primera parte o exposición se hallan dos, el primero formado por cuatro corcheas (fig.123)

Andantino ♩ = 70



Fig. 123

y el segundo por cuatro semicorcheas y una negra (Fig.124).



Fig. 124

En la segunda parte se hallan dos nuevos; el primero, formado por una negra seguida de dos corcheas (Fig.125)



Fig. 125

donde en la voz del bajo aparece el segundo motivo de la primera parte, de las semicorcheas seguidas por un acorde de negra; el segundo motivo de esta segunda parte está formado, por dos figuras de corchea precedidas de silencios de corchea, lo que constituye un motivo coreico acéfalo (Fig.126).

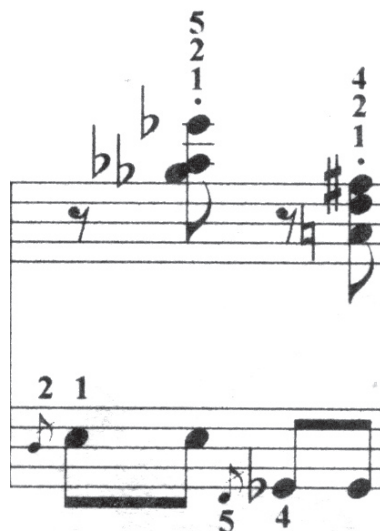


Fig. 126

Esta característica del diseño rítmico, formado solo de motivos con semi-corcheas y corcheas, señaladas con una articulación en staccato, dotan a la pieza de dinamismo y de un carácter vivaz, al tiempo que nos sugieren el continuo sonido de las agujas del reloj marcando su tic tac tic tac, que da nombre a la pieza. Al referirnos a la factura, podemos calificarla como polifónica, con elementos de homofonía, a la vez que ligera, tomando en cuenta el permanente registro agudo, durante todo el transcurso de la pieza.

La primera parte presenta la tonalidad de sol menor y la dominante con novena; no presentándose modulación en esta primera parte, por lo tanto este período es cerrado. En la segunda parte el elemento de la inestabilidad está continuamente presente, con la aparición de acordes sobre el cuarto grado aumentado (Fig.127)



Fig. 127

la dominante y el segundo grado rebajado (Fig.128).



Fig. 128

Este vaivén presente entre el cuarto grado y segundo grado nos remite a la idea del reloj del Abuelo Eloy marcando obstinadamente su tic tac tic tac, no permitiéndolo al abuelo conciliar plácidamente su sueño. Esta idea de vaivén armónico continúa en el compás seis entre el segundo grado rebajado y la dominante (Fig.129)



Fig. 129

y luego entre el segundo grado rebajado y el tercer grado (compás 10 y 11.

Fig.130)

www.bdigital.ula.ve



Fig. 130

concluyendo este proceso en el segundo compás de la reexposición modificada, con un acorde de séptima en el segundo tiempo. En la coda vuelve a aparecer el segundo grado rebajado, seguido de la subdominante (Fig.131).



Fig. 131

www.bdigital.ula.ve

III.10. REVERIE

El título de esta pieza en francés, que en castellano se traduce como ensueño, podría hacer alusión a algunas otras piezas pertenecientes a la literatura pianística universal. En el caso de esta miniatura, algunas de sus características musicales guardan cierta afinidad con el lenguaje pianístico ubicado en el período denominado impresionista; entre cuyas características se haya un particular manejo del timbre, con el fin de crear efectos sonoros que evoquen imágenes o cuadros de la realidad, disolución de la línea melódica dentro de la totalidad de la masa sonora, la utilización de una armonía no direccional y principalmente la búsqueda del placer por medio de la belleza del sonido.

www.bdigital.ula.ve

La pieza consta de un primer período o exposición de cuatro compases (Fig.132)

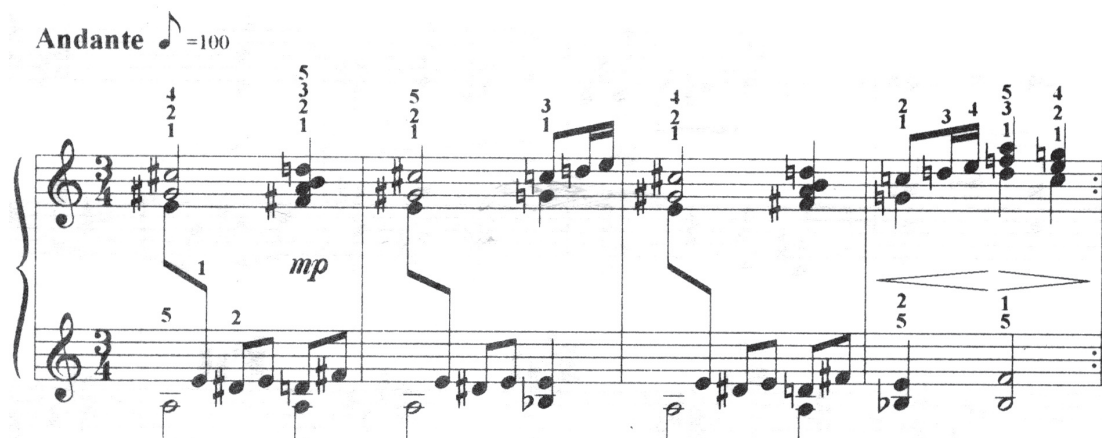


Fig. 132

a lo que siguen doce compases de la parte intermedia (Fig.133)



Fig. 133

los cuales curiosamente se repiten, tal cual como si hubiese una barra de repetición; para continuar con una reexposición modificada de cinco compases (Fig.134).

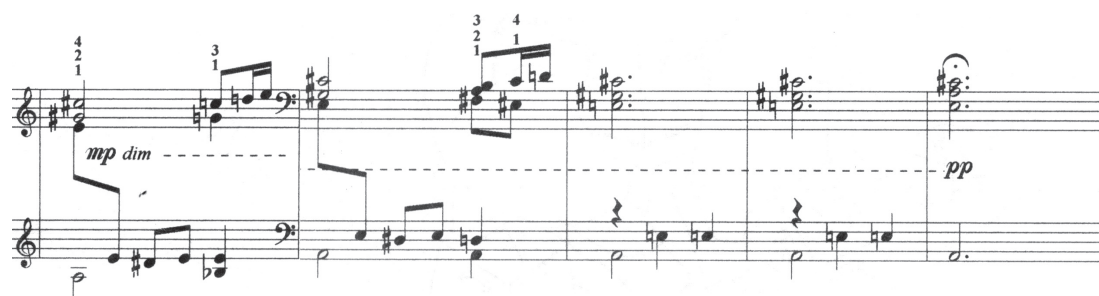


Fig. 134

Todos los motivos sobre los que está construida reverie están basados en el elemento coréico. En el primer período se encuentran dos tipos; el de una blanca seguida por una negra (Fig.135)



Fig. 135

el segundo formado por una blanca y corcheas seguida de dos semicorcheas

(Fig.136).



Fig. 136

el tercero por una corchea seguida de dos semicorcheas y dos negras

(Fig.137).



Fig. 137

Podemos considerar en un segundo plano de esta primera parte, como a un cuarto y quinto motivo a las seis corcheas del primer y tercer compás ubicadas en el registro medio (Fig.138)

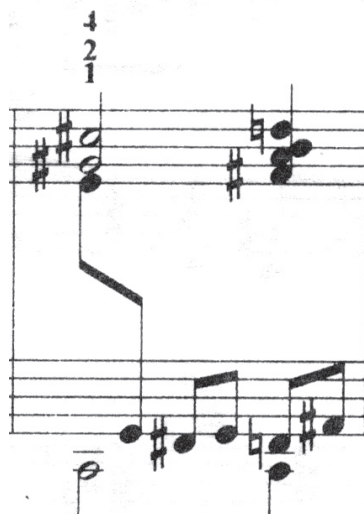


Fig. 138

y a las cuatro corcheas seguidas de un acorde de negra también en el registro medio (fig.139).



Fig. 139

En la parte intermedia aparecen cuatro nuevos: el primero formado por una blanca seguida de dos corcheas (Fig.140)



Fig. 140

el segundo por dos negras y dos corcheas (Fig.141)



Fig. 141

el tercero formado por tres negras (Fig.142)



Fig. 142

y el cuarto y último motivo formado por un acorde de blanca con puntillo que abarca todo el compás de tres tiempos (Fig.143).

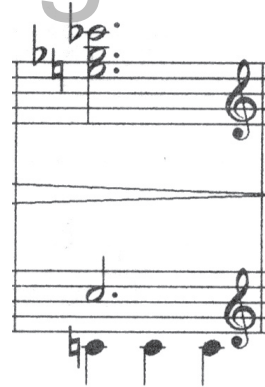


Fig. 143

También en la parte intermedia se hallan como motivos secundarios dos ya expuestos en la primera parte; en primer lugar, el formado por cuatro corcheas seguidas de una negra, en el compás cinco (Fig.144)



Fig. 144

y en segundo lugar el formado por seis corcheas en el compás seis, diez, once y doce (Fig.145).

www.bdigital.ula.ve



Fig. 145

Luego de la repetición de la parte intermedia, en la reexposición modificada se presentan únicamente el motivo de la blanca seguida de corchea y dos semicorcheas (Fig.146)

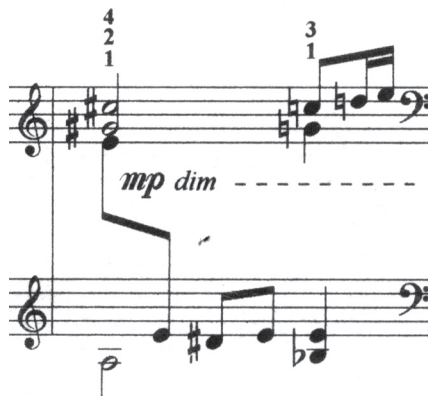


Fig. 146

y el de acorde de blanca con puntillo (Fig.147).

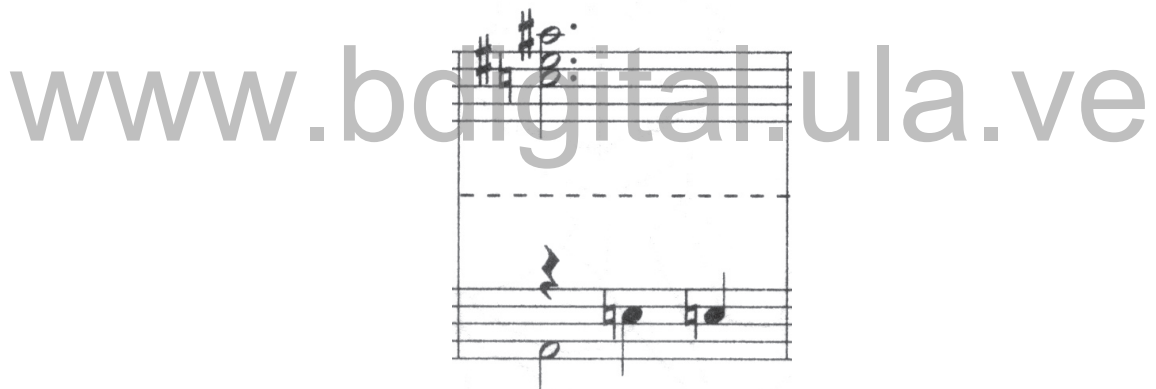


Fig. 147

Al referirnos a la factura podemos calificarla como polifónica, con algunos elementos característicos de la homofonía. La presencia de un dibujo melódico, el cual se encuentra repartido entre cada una de las voces, las cuales se enlazan armoniosamente, nos remite de cierta manera a la idea de disolución de la melodía, propia de la música catalogada como impresionista. No obstante, aquí esta línea melódica se deja oír claramente.

La tonalidad de esta pieza es la mayor. En el primer período se presentan una serie de acordes aumentados; alternando la tónica con séptima con el segundo y tercer grado, también con séptima (Fig.148).



Fig. 148

www.bdigital.ula.ve

Esta sección concluye en el segundo grado rebajado, es decir, si bemol séptima, con un acorde de paso sobre el tercer grado (Fig.149).



Fig. 149

La parte intermedia se inicia en la tónica la mayor con séptima, para continuar con una serie de acordes con la reiterada presencia de la séptima, esta vez disminuida en los compases cinco, siete y ocho (Fig.150)

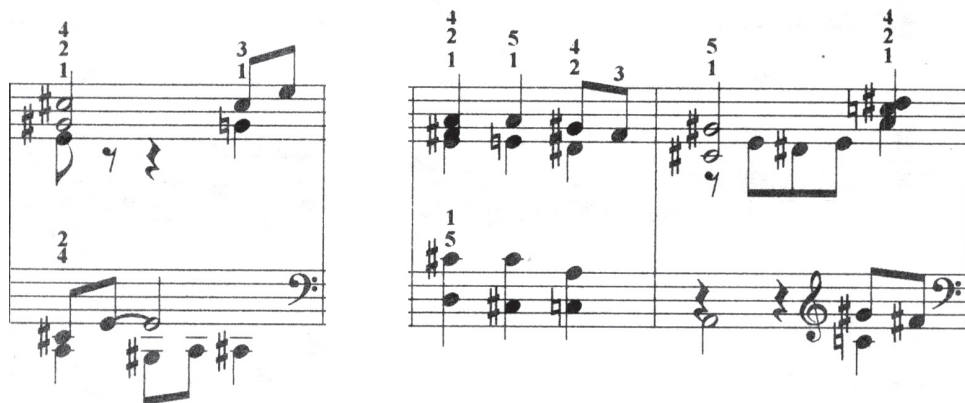


Fig. 150

con suspensión 4-3 en estos dos últimos compases. Es de hacer notar una simétrica progresión armónica en los compases 10, 11 y 12 (Fig.151).

www.bdigital.ula.ve



Fig. 151

En los compases siguientes se presentan la subdominante y la dominante, reafirmandose la utilización de acordes con mas de tres sonidos, esta vez con la novena añadida (Fig.152).



Fig. 152

www.bdigital.ula.ve

III.11. MINIATURA SERIAL

La pieza Miniatura Serial es una composición que se enmarca dentro de la técnica de composición denominada serial, cuyo origen se encuentra en el dodecafonismo de Arnold Schonberg, quien fundó una escuela de composición que tenía como principio, el valor equivalente para los doce grados de la escala cromática o semitonal. A pesar de que la técnica de composición serial, se basa en la utilización de series, es decir, un grupo de sonidos, los cuales no se repiten, esta miniatura serial posee una forma de Tema con variaciones, dentro de una forma ternaria libre, donde no se hallan presentes los principios que rigen la serie, como el de no repetir sonidos hasta la culminación de la serie.

Así encontramos un tema que funciona como motivo de la composición.

En este tipo de composición las series pueden ser libres o dodecafónicas; en las primeras el compositor elige a voluntad los sonidos y la extensión de la serie, mientras que las series dodecafónicas, se forman invariablemente con los doce grados de la escala cromática.

Es importante señalar que dentro de los principios de la composición serial se prescinde de la utilización de el sistema Mayor – Menor establecido como tal, durante el período musical denominado Barroco; por lo tanto, se obvia lo que se conoce como funciones armónicas, las cuales giran alrededor de un centro tonal.

El primer período consta de nueve compases (Fig.153)



Fig. 153

para continuar con una parte intermedia compuesta de diez compases

(Fig.154)

www.bdigital.ula.ve



Fig. 154

y por último una reexposición modificada tonalmente, conformada por nueve compases, en la cual se aprecia una retrogradación o imitación retrógrada;

técnica de composición que se genera de la llamada imitación contrapuntística, propia de los tiempos de Bach (Fig.155).



Fig. 155

A partir del segundo compás con anacrusa se expone la serie con los doce sonidos de la escala cromática (Fig.156).



Fig. 156

Esta serie se presentará siempre dentro de tres compases con el elemento anacrúsico. Al final del tercer compás, con la anacrusa aparece nuevamente la serie, presentándose la variación en los compases cinco y seis con un grupo de corcheas y semicorcheas que culminan en una negra (Fig.157).



Fig. 157

En la anacrusa al final del cuarto compás se presenta ya el tema por tercera vez en la voz inferior con idéntica presentación de sonidos y manteniendo la misma relación interválica presentada en la primera parte, hallándose la variación en la primera semicorchea del compás seis y en el compás siete en su totalidad (Fig.158).



Fig. 158

En este episodio la aparición del tema simultáneamente en las voces superior e inferior, nos señala un stretto, término propio del estilo del contrapunto, que hace referencia a la aparición de la respuesta antes de la conclusión del tema; El stretto suele hallarse al final de la forma Fuga o en un fragmento o parte de una obra de características polifónicas. Seguidamente en los compases ocho, nueve y diez se encuentran algunos elementos tomados de la serie (Tema) (Fig.159).



Fig. 159

En la anacrusa del compás once, ubicándose ya en la parte intermedia aparece por cuarta vez el tema, presentando mínimos cambios en el dibujo melódico y relación interválica, pero manteniendo inalterados los valores de las figuras hasta el compás catorce, donde se halla la variación (Fig.160).

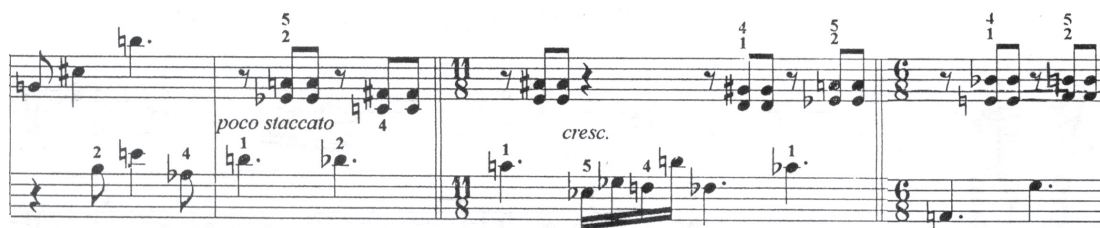


Fig. 160

En los compases quince y dieciséis se hallan elementos tomados del tema en la voz inferior (Fig.161)



Fig. 161

para continuar con una nueva presentación del tema, nuevamente en la voz inferior, esta vez sin la anacrusa, con la variación en el compás diecinueve, luego de las cuatro semicorcheas, donde se mantienen los valores de negra con puntillo, pero cambia el dibujo melódico señalando un movimiento descendente entre estas dos figuras (Fig.162).



Fig. 162

En la última parte a partir del compás veinte , con cifra de compás 6/8 se halla una interesante imitación por retrogradación, donde se expone toda la primera parte con mínimas variaciones en la voz inferior: en el compás veinte, un silencio de corchea antecede a las dos corcheas (Fig.163)



Fig. 163

en el compás veintiuno, las figuras de corchea seguida de negra, corchea y silencio de negra cambian a negra seguida de corchea, negra y silencio de corchea (Fig.164),

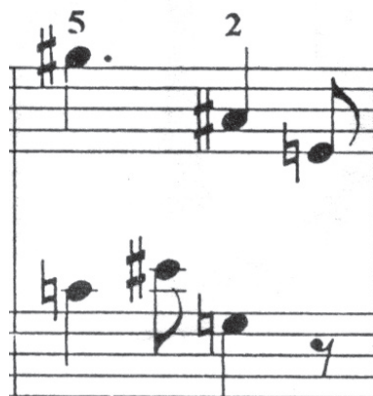


Fig. 164

en el compás veintidós, se mantiene el orden de negra seguida de corchea, negra y corchea (Fig.165),



Fig. 165

en el compás veinticuatro las figuras de negra con puntillo, se convierten en negras con silencio de corchea (Fig.166),



Fig. 166

en el compás veintiséis, la cifra 8/8 cambia a 7/8 con ligeros cambios en ambas voces, en la voz superior la negra con puntillo ligada a dos negras seguida de corchea, cambia a corchea seguida de tres negras ligadas y en la voz inferior la negra con puntillo seguida de cuatro corcheas y silencio de corchea cambia a silencio de negra seguido de cuatro corcheas y negra (Fig.167).



Fig. 167

Es importante señalar la reiterada utilización de la figura de tritono como elemento de acompañamiento del tema desde el inicio hasta el final de esta miniatura, como también las constantes variaciones de la métrica (cambios de compás).

www.bdigital.ula.ve

III.12. BLUES PARA BETTY

El Blues es un género musical vocal e instrumental, el cual fue resultado de la fusión de elementos musicales llegados del continente africano con la población que estaba destinada a trabajar como esclavos y de otros elementos propios de la cultura musical americana. En los Estados Unidos se desarrolló en las comunidades afroamericanas, sobre todo a través de las canciones de trabajo, donde podían apreciarse por ejemplo los característicos patrones de llamada respuesta. Otros géneros musicales como el jazz y el rock and roll, llevan en sí mismos la herencia del blues.

Este Blues está dedicado a Betty Castillo; nacida en 1951 y fallecida a causa de un cáncer en 1991, quien fue la primera esposa de Pedro Simón Rincón y madre de su hijo Pedrito Sebastián. Fue Betty siempre una persona ligada al mundo de las Artes, formando parte por un tiempo del ballet de la Universidad de Los Andes, donde inició sus estudios en este campo y trasladándose posteriormente a Caracas para continuar su formación con la reconocida maestra Nina Novak.

La pieza tiene forma rondó. La exposición o primer período consta de seis compases (Fig.168).



Fig. 168

La parte intermedia esta compuesta por cuatro compases (Fig.169),



Fig. 169

seguidamente se encuentra una reexposición estática de seis compases (Fig.170)



Fig. 170

para continuar con un episodio, que podría considerarse como una tercera parte o parte C dentro de la forma rondó, el cual consta de once compases (Fig.171).



Fig. 171

Por último se encuentra de nuevo la parte A, esta vez reducida, presentándose, a partir de la segunda frase (Fig.172).

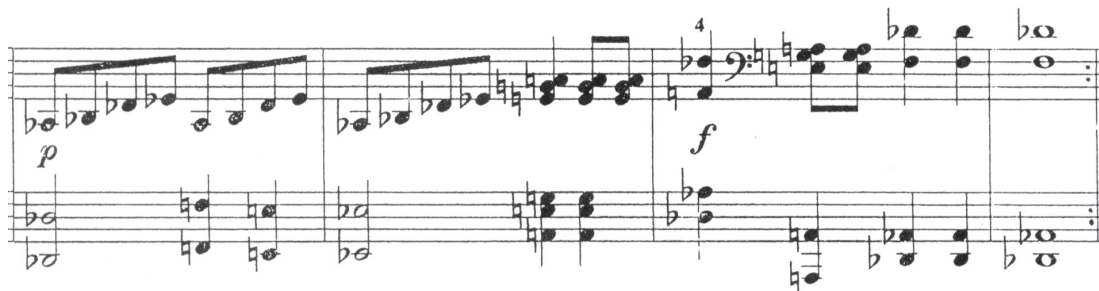


Fig. 172

Todos los motivos se hallan bajo el principio coréico. En el primer período se encuentran cinco, el primero formado por ocho corcheas (Fig.173),



Fig. 173

el segundo de cuatro corcheas seguidas de dos negras (Fig.174),



Fig. 174

el tercero de cuatro corcheas seguidas de negra y dos corcheas (Fig.175),



Fig. 175

el cuarto de negra seguida de dos corcheas y dos negras (Fig.176)



Fig. 176

y por último en esta primera parte, el motivo que consta de un acorde de blanca (Fig.177).



Fig. 177

seguidas de una negra con puntillo y corchea (Fig.179),



Fig. 179

The second system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff continues the vocal melody from the first system, starting with a measure containing a quarter rest and a half note G4, followed by a measure with a quarter rest and a half note A4. The lower staff continues the piano accompaniment, starting with a measure containing a quarter rest and a half note G3, followed by a measure with a quarter rest and a half note A3. The system concludes with a double bar line.

108

En la primera parte, puede ya identificarse uno de los elementos característicos del blues, como lo es el uso de un patrón repetitivo; en el motivo formado por las ocho corcheas, el cual abarca todo el primer período.

En la parte intermedia, se hace presente, uno de los elementos más característicos del blues, el cual consiste en el patrón de llamada y respuesta; los compases siete y ocho, funcionan con el carácter de llamada (Fig.181)



Fig. 181

y los compases nueve y diez como respuesta (Fig.182)



Fig. 182

Este patrón de llamada y respuesta, tiene su origen en una de las formas de música más antiguas, la cual se practicaba en los campos de trabajo del Sur de los Estados Unidos, por los esclavos negros provenientes del Africa Occidental.

En la parte C a partir del tercer compás se halla nuevamente el elemento de llamada y respuesta, donde el compás veinte cumple la función de respuesta a la llamada del compás diecinueve (Fig.183),

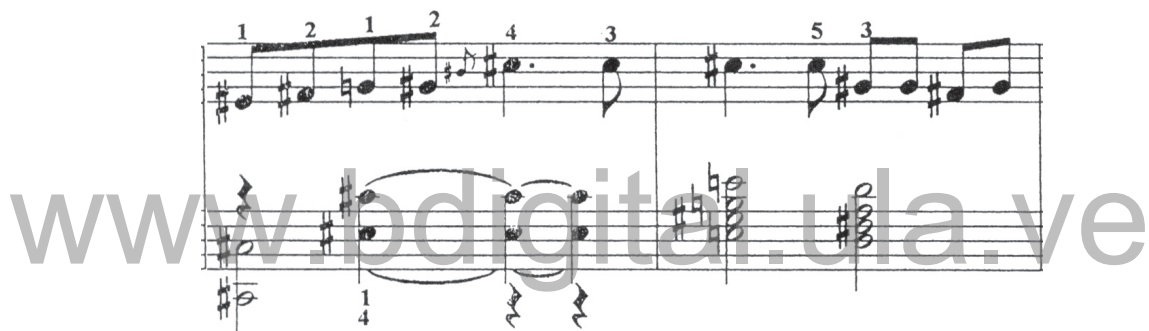


Fig. 183

lo mismo ocurre luego, siendo el compás veintidós respuesta al compás veintiuno (Fig.184).



Fig. 184

Al mismo tiempo aquí se hace presente el elemento característico de los patrones repetitivos, cuando los compases diecinueve y veinte se repiten exactamente iguales en los compases veintiuno y veintidós.

La pieza esta en Re bemol mayor, en el segundo compás aparece la dominante La bemol y en el tercer tiempo La mayor con séptima (Fig.185).



Fig. 185

El uso de la séptima es otro de los elementos característicos presentes en las armonías del blues, junto con las terceras y quintas. Este primer período concluye en el acorde de tónica, Re bemol mayor; lo que señala a esta primera parte como un período cerrado (Fig.186).



Fig. 186

La parte intermedia inicia en la sensible Do sostenido mayor (Fig.187)



Fig. 187

para continuar con una serie de acordes con mas de tres sonidos, hallándose entre estos nuevamente la séptima (Mi bemol menor séptima y Si mayor séptima) (Fig.188).



Fig. 188

La parte C inicia en Do sostenido mayor en el compás diecisiete (Fig.189)



Fig. 189

seguidamente en el compás dieciocho, se puede apreciar un recurso muy utilizado en el género blues y también en el jazz, denominado aproximación cromática (Fig.190).

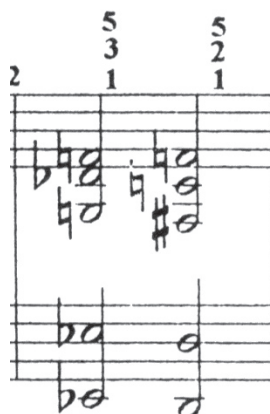


Fig. 190

A continuación se aprecia un vaivén entre los acordes de Do sostenido mayor y el tercer grado (Mi mayor y Mi bemol mayor con séptima) (Fig.191).



Fig. 191

www.bdigital.ula.ve

Se advierte la reiterada aparición de acordes con séptima, cuyo uso es tradicional dentro de las armonías del género blues.

CONCLUSIONES

La realización de este trabajo ha pretendido brindar un justo reconocimiento y realzar la creación artística de un valioso compositor merideño, a través del análisis de una de sus más importantes composiciones para piano, como lo son las Piezas Infantiles; sin dejar de hacer referencia al resto de algunas otras de sus obras mas conocidas.

El entrar en contacto con la obra de este compositor, nos ha permitido conocer el muy personal, atípico y original estilo de composición del músico Pedro Simón Rincón; quien es poseedor de un lenguaje musical cargado de gran belleza, tanto en el nivel armónico como melódico.

Nos hemos encontrado con un estilo de composición bastante difícil de clasificar, ya que el compositor recurre a la utilización de múltiples estilos y recursos técnicos, donde se hace evidente: la variedad y contrastes rítmicos, movilizaciones rítmicas producto de cambios continuos en la ubicación de los acentos, utilización de la síncopa y el contratiempo, grandes contrastes en el carácter, debido entre otras cosas a la variedad tímbrica y el manejo de una particular sonoridad.

Entre todo, cabe recordar que Pedro Simón, formó parte de la cátedra de composición de los maestros uruguayos Héctor Tosar y Antonio Mastrogiovanni, cuyos alumnos se caracterizan por la utilización de múltiples estilos y técnicas musicales.

Por todo esto, a la hora de catalogar o ubicar la obra de este compositor, dentro de una corriente musical específica, nos encontramos con una tarea compleja, debido a que la creación del músico no se encuentra ceñida a la utilización de elementos y recursos propios de una tendencia estética determinada. Pareciese que el autor tomara de cada escuela lo que más le conviene en el momento preciso; lo que a la vez no significa que se preocupe por guardar un cierto orden estético. La utilización de estos elementos obedece a una única intención, la de crear una imagen, un paisaje o atmósfera, ya que Pedro Simón más que nada es un creador de fantasías, su música nos lleva al encuentro con recuerdos y momentos.

Otro aspecto importante de este trabajo, es haber logrado realizar un catálogo de las obras del compositor, ya que hasta el momento no existía el mismo y no se conocía realmente la magnitud e importancia de la producción artística de Pedro Simón Rincón Chalbaud. Hemos encontrado con sorpresa una variedad significativa de obras, que hemos agrupado en cuatro bloques: Música coral, Obra para orquesta, Música de Cámara y Música para Cine y Medios Audiovisuales.

Solo nos resta agregar la significación personal de la implicación que quizás pueda tener este trabajo, pues realmente ofrece información sobre la obra del compositor que anteriormente no existía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Eco, U. (2001). Como se hace una tesis. Barcelona, España: Gedisa.

Prieto, B. A.M. (2001). Proceso Metodológico en la Investigación. Maracaibo, Venezuela: Editorial de la Universidad del Zulia.

Saavedra, R. y Barreto, I. (1995). El Análisis Armónico. Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).

ARTÍCULOS DE PERIÓDICOS

www.bdigital.ula.ve

Anuncio de concierto. Ciclo compositores Fundación Neuman. El Nacional. Caracas, (2001, noviembre 9).

Andara, J. Cien Fuegos conmovió con su pluralidad armónica. Frontera. Mérida, (2000, marzo 31).

La discografía venezolana cargada de nuevas energías. El Nacional. Caracas, (1995, octubre 12).

Planas, L. Una primavera de actividades. Periódico de la U.L.A. (Sección Ventana Azul). Mérida, (2000, marzo 24).

VIII Festival A Tempo sonará en clave de artes contemporáneas. El Nacional.
Caracas, (2000, julio 3).

IDAC – IMC; Del piano se escuchará el murmullo infantil. Frontera. Mérida,
(2001, diciembre 6).

Planas, L. Cien Fuegos. Suite sinfónica de Pedro Simón Rincón. Periódico de
la U.L.A. (Sección Ventana Azul). Mérida, (2002, abril 7).

Torres G. F. La música de Pedro Simón y lo postmoderno. Frontera. Mérida,
(2002, agosto, 4).

www.bdigital.ula.ve
_____, La música poética de Pedro Simón. Nueva Era.
(2002, octubre).

MEDIOS ELECTRÓNICOS DE INTERNET

La Dialéctica y el análisis musical. Musicología postmoderna. Extraído: febrero
24, 2007 de la Word Wide Web: <http://w.w.w.monografias.com>.