

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE MÚSICA**

**APROXIMACIÓN AL PROCESO DE COMPOSICIÓN MUSICAL DEL DOCTOR
ERICK PARRIS.**

**POR:
NELSON DAVID BURGOS ÁVILA**

**Trabajo de graduación para
Optar por el título de
Licenciado en Bellas Artes con
Especialización en música**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2025**

FIRMA DEL TRIBUNAL EXAMINADOR

TUTOR

JURADO

JURADO

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a todos los estudiantes que comprenden el valor de nuestra riqueza cultural y que, a través de su pasión por el arte, buscan preservar y exaltar el trabajo de los artistas panameños. Este esfuerzo es un homenaje a nuestros compositores, cuya dedicación y talento han dejado una huella imborrable en el legado musical de nuestra nación.

A quienes encuentran en la música una conexión con nuestra identidad y un puente hacia nuevas posibilidades, les ofrezco este trabajo como una invitación a descubrir, valorar y compartir el extraordinario legado que nos enorgullece como panameños.

Espero que esta tesis inspire a otros a seguir explorando y destacando la grandeza de nuestra herencia cultural, reafirmando que la música es mucho más que sonidos: es una expresión de quienes somos, de nuestras raíces y de nuestra visión hacia el futuro.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a Dios, quien ha sido mi fortaleza y guía en cada etapa de este proceso. Su apoyo espiritual me brindó la fuerza necesaria para superar los desafíos y alcanzar este logro académico. Este proyecto no solo refleja mi dedicación, sino también las bendiciones y oportunidades que me han sido otorgadas a lo largo de este camino.

Mi más sincero agradecimiento al profesor Eric Parris, por ofrecerme la invaluable oportunidad de realizar esta tesis y permitirme profundizar en su vida y en sus obras como compositor. Su generosidad y disposición para compartir sus conocimientos fueron pilares fundamentales para el desarrollo de este trabajo.

También agradezco profundamente al profesor Alexis Moreno, por su orientación experta y su constante paciencia durante todo este proceso académico. Sus valiosas observaciones y su apoyo continuo fueron esenciales para la culminación de esta tesis.

Finalmente, a mi familia, gracias de todo corazón por creer en mí, por su apoyo incondicional y por no permitirme desistir, incluso en los momentos más desafiantes. Su aliento y confianza fueron la fuerza motriz que me impulsó a completar este proyecto académico.

INDICE GENERAL

DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTO	iv
RESUMEN	xii
ABSTRACT	xiv
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1 ASPECTOS GENERALES	
1.1. Antecedentes	4
1.2. Planteamiento del problema	5
1.3. Objetivos	6
1.4. Alcance y limitaciones	7
1.5. Justificación	8
CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO	
2.1. Biografía del Dr. Eric Parris	11
2.1.1. Los primeros años.....	11
2.1.2. Formación académica y experiencias musicales.....	13
2.1.3. Desafíos y trayectoria.....	14
2.1.4. Filosofía musical.....	15
2.1.5. Familia	15
2.1.6. Aportaciones académicas y artísticas.....	16
2.1.7. Reflexión sobre la educación musical en Panamá.....	16
2.1.8. Trayectoria y filosofía compositiva.....	17

2.1.9. Autenticidad en sus composiciones.....	17
2.1.10. Interacción con la música autóctona.....	18
2.2. Estética y Enfoque compositivo de la obra del Dr. Eric Parris.....	18
2.3. La música moderna y el atonalismo.....	19
2.4. La exploración de las modulaciones y las áreas de referencia.....	20
2.5. La época musical académica en Panamá: Observaciones y reflexiones del Dr. Parris.....	20
2.6. Mensaje del Dr. Eric Parris a las nuevas generaciones musicales.....	21
2.7. Una perspectiva semiótica.....	21
2.8. Análisis semiótico de la música: Perspectivas poïetique, esthésique y Nivel neutral.....	23
2.9. Segmentaciones y jerarquías	27
2.10. Códigos	27
CAPÍTULO III MARCO METODOLÓGICO	
3.1. Diseño y tipo de investigación	33
3.2. Hipótesis	34
3.3. Enfoque metodológico	34
3.4. Técnica de investigación	35
3.5. Muestra de estudio	35
3.6. Observación de campo	36
3.7. Encuesta	37
3.8. Entrevista	40
3.9. Justificación de las preguntas formuladas	42

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE LA ENCUESTA

4.1. Análisis de los resultados de la encuesta.....	47
4.1.1. Aspectos generales.....	47
4.1.2. Preguntas del cuestionario de encuestas.....	50
4.2. Conclusiones de la encuesta.....	61
4.3. Análisis de la obra coral: Advenimiento las buenas nuevas de paz del Dr. Erick parris.....	63
4.3.1. Análisis formal y armónico de la sección “a”	64
4.3.2. Análisis formal y armónico de la parte “b”	82
4.3.3. Retorno de a’.....	105
4.4. Análisis semiótico de “Piece for solo cello” de Erick Parris.....	115
4.4.1. Introducción: compases 1 – 34	117
4.4.2. Sección “a”: mm. 35 – 85	121
4.4.3. Sección b: mm. 86-150	125
4.4.4. Sección a’: compases 151 – 208	126
4.4.5. Coda. Compases 209 – 231.....	130
4.4.6. Conclusiones del Análisis.....	131
COINCLUSIONES	143
RECOMENDACIONES.....	145
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	147
ANEXOS.....	149

ÍNDICE DE IMÁGENES DE LA OBRA “ADVENIMIENTO”

IMAGEN 1:	Partitura inicial de <i>Advenimiento</i> (compases 1-9).....	65
IMAGEN 2:	<i>Advenimiento</i> compás: (9 – 38)	68
IMAGEN 3:	<i>Advenimiento</i> compás: (26 – 32).....	69
IMAGEN 4:	<i>Advenimiento</i> COMPÁS: (30 – 37)	73
IMAGEN 5:	<i>Advenimiento</i> COMPÁS: (compás 38 – 45)	75
IMAGEN 6:	<i>Advenimiento</i> COMPÁS: (compás 46 – 52)	76
IMAGEN 7:	<i>Advenimiento</i> (compás 53 -58).....	78
IMAGEN 8:	<i>Advenimiento</i> (compás 59 – 65).....	80
IMAGEN 9:	<i>Advenimiento</i> (compás 66 – 74).....	81
IMAGEN 10:	Parte B <i>Advenimiento</i> , introducción (compás 75 – 80).....	84
IMAGEN 11:	<i>Advenimiento</i> (compás 81 – 85).....	87
IMAGEN 12:	<i>Advenimiento</i> (compás 86 – 90).....	89
IMAGEN 13:	<i>Advenimiento</i> (compás 91 – 95).....	90
IMAGEN 14:	<i>Advenimiento</i> primera frase (compás 96 – 99).....	92
IMAGEN 15:	<i>Advenimiento</i> (compás 100 – 104).....	95
IMAGEN 16:	<i>Advenimiento</i> (compás 105 – 110).....	96
IMAGEN 17:	<i>Advenimiento</i> (compás 111 – 118).....	97
IMAGEN 18:	<i>Advenimiento</i> (compás 119 – 123).....	100
IMAGEN 19:	<i>Advenimiento</i> (compás 124 – 129).....	101
IMAGEN 20:	<i>Advenimiento</i> (compás 130 – 134).....	103

IMAGEN 21:	<i>Advenimiento</i> (compás 135 – 140).....	104
IMAGEN 22:	<i>Advenimiento</i> (compás 141 – 149).....	105
IMAGEN 23:	<i>Advenimiento</i> (compás 150 – 157).....	106
IMAGEN 24:	<i>Advenimiento</i> (compás 158 – 164).....	108
IMAGEN 25:	<i>Advenimiento</i> (compás 165 – 170).....	110
IMAGEN 26:	<i>Advenimiento</i> (compás 171 – 175).....	112
IMAGEN 27:	<i>Advenimiento</i> (compás 176 – 179).....	113

ÍNDICE DE IMÁGENES DE LA OBRA *PIECE FOR SOLO CELLO*

IMAGEN 28:	"Motivos principales" I y II de la introducción.....	117
IMAGEN 29:	La clase de tono G y las implicaciones tonales.....	118
IMAGEN 30:	Compases. 16-17, compresión y combinación de la diada G# - A con la clase de tono G.....	119
IMAGEN 31:	Compás. 21, transferencia de octava y quinta disminuida.....	119
IMAGEN 32:	Indica una compresión de la P5 a un tritono; mm. 29 y 32.....	120
IMAGEN 33:	Motivo principal III en varios niveles de altura.....	122
IMAGEN 34:	Versiones alteradas del motivo principal II (G#-B) en la sección "A".....	124
IMAGEN 35:	Motivo principal derivado I-a.....	125
IMAGEN 36:	Combinación, compresión y ampliación de motivos.....	127
IMAGEN 37:	Diada C#-G#, compás 171.....	128
IMAGEN 38:	El clímax de la pieza, motivo I rotado, compás 208 El clímax de la pieza, motivo I rotado, compás 208.....	129

IMAGEN 39:	Las díadas en su posición original.....	131
IMAGEN 40:	Clasificación de fragmentos musicales. Grupos W-X	135
IMAGEN 41:	Clasificación de fragmentos musicales. Grupos Y-Z	136
IMAGEN 42:	Piece for Solo 'Cello - Compás 1-32.....	137
IMAGEN 43:	Piece for Solo 'Cello - Compás 33-61.....	138
IMAGEN 44:	Piece for Solo 'Cello - Compás 62-92.....	139
IMAGEN 45:	Piece for Solo 'Cello - Compás 93-129.....	140
IMAGEN 46:	Piece for Solo 'Cello - Compás 130-160.....	141
IMAGEN 47:	Piece for Solo 'Cello - Compás 161-192.....	142

ÍNDICE DE GRÁFICAS

GRÁFICA 1:	Datos generales del encuestado.....	47
GRÁFICA 2:	Distribución de Edades.....	48
GRÁFICA 3:	Ocupación del Encuestado.....	49
GRÁFICA 4:	Conocimiento de compositores de música clásica o coral.....	50
GRÁFICA 5:	Facetas del compositor.....	51
GRÁFICA 6:	Exposición a obras del compositor conocido a través de Medios.....	52
GRÁFICA 7:	Conocimiento de la obra del compositor.....	53
GRÁFICA 8:	Acceso a las obras de compositores panameños como medio para promover la cultura musical.....	54
GRÁFICA 9:	Medios para acceder a las obras de los compositores Panameños.....	55

GRÁFICA 10:	Difusión de la labor de los compositores en Panamá.....	55
GRÁFICA 11:	Géneros escuchados del compositor.....	56
GRÁFICA 12:	Forma de rendir tributo a los compositores panameños.....	57
GRÁFICA 13:	Frecuencia en la interpretación de obras de compositores Panameños.....	58
GRÁFICA 14:	Conocimiento del compositor.....	59
GRÁFICA 15:	Conocimiento de las composiciones de Eric Parris.....	60
GRÁFICA 16	Interpretación de la música de Erick Parris.....	60

RESUMEN

El presente trabajo explora las obras del Dr. Erick Parris, incluyendo un análisis detallado de su obra coral *Advenimiento* y su pieza para solo cello, con el fin de profundizar en su lenguaje musical y en la importancia de estas composiciones dentro del repertorio panameño. Además, recoge opiniones de compositores, profesores, estudiantes de música académica y público general sobre la falta de divulgación de las obras de compositores panameños, además de abordar los antecedentes de actividades musicales relacionadas con la música académica. Inicialmente, se plantea el problema que enfrenta la música académica en relación con las obras de los compositores panameños y se establecen objetivos que buscan acercar a los lectores a las composiciones y vida del Dr. Erick Parris.

La investigación analiza de manera consciente los recursos musicales utilizados por el Dr. Erick Parris, incluyendo la estructura de sus composiciones, su metodología, género, formas, estética, dirección, entre otros aspectos. En particular, se exploran los elementos compositivos de *Advenimiento* y la pieza para cello solo, reflexionando sobre la estética musical adoptada por el Dr. Parris en estas obras. Se empleó una metodología cualitativa que permitió un acercamiento directo al sujeto y sus concepciones, enmarcada en un enfoque científico positivista para evitar cualquier valoración subjetiva, abordando las propiedades conceptuales del sujeto de manera no experimental.

Los resultados de un cuestionario de encuesta obtuvieron la opinión de estudiantes de música, profesores y público en general, permitiendo entender con mayor precisión el alcance del problema planteado. La investigación incluye una entrevista al Dr. Erick Parris basada en un cuestionario de 35 preguntas, complementando los objetivos del trabajo a través de sus respuestas.

Las conclusiones se basan en la percepción de los encuestados, quienes subrayan la necesidad de mejorar la divulgación de las obras de los compositores panameños y de facilitar el acceso a la música erudita nacional. Finalmente, se hace un llamado a valorar y explorar las composiciones de los músicos panameños para preservar y enaltecer su legado, evitando así la pérdida de sus obras.

Palabras claves: Dr. Erick Parris, compositores panameños, música académica, divulgación musical, legado cultural, metodología cualitativa, obras musicales.

ABSTRACT

This work explores the compositions of Dr. Erick Parris, including a detailed analysis of his choral work *Advenimiento* and his piece for solo cello, to delve into his musical language and the importance of these compositions within the Panamanian repertoire. It also gathers opinions from composers, professors, academic music students, and the public regarding the lack of dissemination of works by Panamanian composers, as well as addressing the background of musical activities related to academic music. Initially, the problem faced by academic music concerning the works of Panamanian composers is presented, and objectives are set to bring readers closer to the compositions and life of Dr. Erick Parris.

The research consciously analyzes the musical resources used by Dr. Erick Parris, including the structure of his compositions, his methodology, genre, forms, aesthetics, direction, among other aspects. In particular, the compositional elements of *Advenimiento* and the solo cello piece are explored, reflecting on the musical aesthetics adopted by Dr. Parris in these works. A qualitative methodology was employed, allowing a direct approach to the subject and his conceptions, framed within a positive scientific approach to avoid any subjective evaluation, addressing the conceptual properties of the subject in a non-experimental manner.

The results of a survey questionnaire gathered the opinions of music students, professors, and the public, allowing for a more precise understanding of the scope of

the identified problem. The research includes an interview with Dr. Erick Parris based on a questionnaire of 35 questions, complementing the objectives of the work through his responses.

The conclusions are based on the perception of the respondents, who emphasize the need to improve the dissemination of works by Panamanian composers and facilitate access to national classical music. Finally, a call is made to value and explore the compositions of Panamanian musicians to preserve and enhance their legacy, thus preventing the loss of their works.

Keywords: Dr. Erick Parris, Panamanian composers, academic music, music dissemination, cultural legacy, qualitative methodology, musical works.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo explora la importancia de preservar y promover el legado de los compositores panameños, destacando su influencia en géneros tan diversos como la cumbia, la décima, el jazz, la salsa, el reggae y el rock. Entre estas figuras sobresalientes, el Dr. Erick Parris se erige como un pilar fundamental, cuya trayectoria nacional e internacional ha contribuido significativamente al desarrollo de la música en Panamá. No obstante, el país enfrenta la urgente necesidad de organizar y estructurar un archivo de partituras que permita un acceso más amplio a este valioso patrimonio para fines académicos y culturales.

El propósito principal de este estudio radica en analizar los recursos de composición empleados por Parris, al tiempo que se reconocen sus aportes en los campos de la educación y la dirección musical. A pesar de las limitaciones derivadas de una documentación incompleta en instituciones culturales, esta investigación aspira a fomentar la valoración y preservación de su legado, realzando su relevancia en la identidad musical del país.

El desarrollo de este trabajo se inicia con una exposición del contexto general de la investigación, que pone de manifiesto la problemática de la limitada disponibilidad de partituras y la trascendencia del legado de Parris en el ámbito cultural y educativo de Panamá. A partir de esta base, se construye un marco teórico que profundiza en conceptos clave de la composición musical, abarcando desde elementos técnicos como la armonía y el contrapunto hasta enfoques innovadores como la notación

gráfica. Además, se contextualiza la obra de Parris en géneros como la música coral, de cámara y orquestal, destacando el rol del director musical como mediador entre la creación y su interpretación.

La metodología adoptada para este estudio combina un enfoque cualitativo y descriptivo que facilita un análisis exhaustivo de las experiencias y percepciones relacionadas con la figura de Parris. A través de un diseño no experimental, se observa el fenómeno en su estado natural, aplicando un enfoque biográfico que permite comprender la profundidad de su trayectoria y sus aportes al panorama musical panameño.

El análisis final del estudio incorpora los resultados obtenidos mediante encuestas y entrevistas realizadas a estudiantes, profesores de música y público en general. Este enfoque no solo detalla datos generales sobre los participantes, sino que incluye preguntas específicas que enriquecen la comprensión de su obra. Asimismo, se integra una entrevista destacada al propio Dr. Erick Parris, cuya biografía y reflexiones ofrecen una perspectiva invaluable sobre su vida y legado, consolidándose como el eje central de esta investigación.

Este estudio no solo busca enriquecer el conocimiento sobre la música panameña, sino también promover su valoración y preservación como parte esencial del acervo cultural nacional.

CAPÍTULO I
ASPECTOS GENERALES

1.1.ANTECEDENTES

Preservar el legado de los compositores panameños es esencial para mantener viva la identidad cultural del país. Como destaca García Canclini (1999), "la música, como forma de expresión cultural, actúa como un elemento fundamental en la construcción de identidades nacionales" (p. 121). Aunque muchas obras han sido registradas, otras se han perdido, lo que subraya la importancia de rescatar y documentar aquellas que aún están disponibles, asegurando su conservación para las futuras generaciones. En este sentido, el rescate de obras es un acto de afirmación cultural, pues la música no solo documenta el pasado, sino que establece un vínculo con el futuro (Bohlman, 2004, p. 88).

La música panameña refleja el mestizaje cultural del Istmo, fruto de la fusión de tradiciones ibéricas, indígenas americanas y africanas. Este rico acervo cultural ha dado lugar a géneros como la cumbia, la décima, el pasillo, el bunde, el bullerengue, el tamborito, la mejorana, el jazz, la salsa, el reggae y el calipso. Como señala Turino (2008), "la música de una comunidad expresa sus preocupaciones, aspiraciones y vivencias, y permite conectar con su historia" (p. 65). Entre los compositores que han contribuido significativamente a estos géneros se encuentran Nicolás Aceves Núñez, Ricardo Fábrega, Luis Russell, José Luis Rodríguez Vélez, Roque Cordero y, como figura principal en este trabajo, el Dr. Erick Parris.

El Dr. Parris ha tenido una destacada trayectoria tanto en Panamá como en el extranjero. Diversas publicaciones han documentado su labor, como el boletín de la

Iglesia Presbiteriana Rock Spring (2012), que presentó sus inicios en la música y su recorrido profesional, y el artículo de Esther M. Arjona en *El Panamá América* (2019), que destacó su papel en el festival América Cantat. Asimismo, entrevistas como la realizada por la Fundación Crescendo (2021) y reportes de la muestra de compositores panameños de Nacional F.M. han contribuido a visibilizar su legado. En palabras de Rodríguez (2017), “la influencia de Parris ha trascendido el ámbito nacional, proyectando la música coral panameña a escenarios internacionales” (p. 59).

Sin embargo, la falta de un archivo nacional de partituras sigue siendo un problema. Ejemplos como el banco de partituras donado por Eduardo Charpentier de Castro a la Escuela Juvenil de Música muestran cómo iniciativas individuales pueden marcar la diferencia en la preservación del patrimonio musical. Como señala Mora (2012), “las iniciativas personales son fundamentales cuando no existen mecanismos institucionales fuertes para la preservación de la memoria musical” (p. 42).

1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La ausencia de un archivo organizado y accesible en Panamá donde se puedan consultar partituras de compositores nacionales limita el estudio y difusión de su obra. Aunque la Biblioteca Nacional de Panamá, a través de su Centro Audiovisual, ha iniciado esfuerzos por preservar la memoria musical, el acceso a las partituras sigue siendo insuficiente. Como indica Bohlman (2004), “el archivo musical de un país es un testimonio no solo de sus tradiciones, sino también de sus aspiraciones culturales” (p. 102).

El caso de compositores como Alberto Galimany, cuya obra no fue promovida por su familia, contrasta con el de Eduardo Charpentier, cuya familia sí trabajó en la difusión de su legado. Esto resalta la importancia de un enfoque sistemático y colectivo para la preservación de las obras musicales. Según García Canclini (1999), “la gestión cultural debe incluir un esfuerzo conjunto entre instituciones, familias y artistas para garantizar la circulación y preservación de las obras” (p. 85).

Esta investigación busca abordar esta problemática, centrando su atención en el Dr. Erick Parris. Al analizar y divulgar su obra, se pretende destacar la relevancia de preservar y compartir el legado de los compositores panameños como parte fundamental de la identidad cultural del país. Como argumenta Small (1998), “la preservación de la música tradicional es un acto de resistencia frente a la globalización y la homogenización cultural” (p. 9).

1.3. OBJETIVOS

1.3.1. GENERAL

Analizar los recursos de composición utilizados por el Dr. Erick Parris en sus obras corales y orquestales.

1.3.2. ESPECÍFICOS

- Examinar la estética musical contemporánea y la propuesta adoptada por el Dr. Erick Parris.
- Analizar los elementos y recursos empleados en sus composiciones.
- Reconocer los aportes del Dr. Erick Parris en educación musical, dirección y composición.

1.4. ALCANCE Y LIMITACIONES

1.4.1. ALCANCES

El estudio busca explorar las obras del Dr. Erick Parris, resaltando sus procesos creativos y el impacto de su legado en la música panameña.

1.4.2. LIMITACIONES

Se enfrentaron limitaciones relacionadas con la falta de material impreso y documentación completa sobre compositores y directores panameños. A pesar de visitas a diversas entidades culturales, gran parte de la información recopilada fue parcial. Este problema también ha sido señalado por Rodríguez (2017), quien destaca que “la fragmentación de los archivos musicales dificulta un análisis integral del panorama musical panameño” (p. 61).

1.5. JUSTIFICACIÓN

Panamá fue designada como la Capital Iberoamericana de la Cultura para 2019 por la XVII Asamblea Plenaria de la Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas (UCCI), lo que representa un reconocimiento internacional a la riqueza y diversidad cultural del país. Este hito no solo resalta la importancia de nuestra herencia cultural, sino que también reafirma la necesidad de proteger, documentar y promover el legado musical que nos define como nación. Según García Canclini (1999), “los eventos culturales internacionales representan una oportunidad única para proyectar la riqueza cultural de un país en el ámbito global” (p. 92).

La música es uno de los pilares fundamentales de la identidad cultural panameña. A través de los años, compositores como Erick Parris han contribuido significativamente a enriquecer el panorama musical, tanto a nivel nacional como internacional. Sin embargo, la falta de documentación organizada y accesible de las obras de compositores panameños representa un obstáculo importante para la preservación de nuestro patrimonio cultural. Esta investigación responde a la necesidad urgente de crear un puente entre las generaciones pasadas, presentes y futuras, destacando el valor artístico y cultural de la música coral y orquestal panameña.

El estudio sobre las obras del Dr. Erick Parris no solo busca reconocer la excelencia de su trabajo como compositor, director y educador, sino también contribuir a la valorización del esfuerzo creativo de otros artistas panameños. Como argumenta Bohlman (2004), “la música tiene el poder de trascender las fronteras nacionales y

convertirse en un vehículo de comunicación universal” (p. 120). Al analizar los recursos de composición utilizados por el Dr. Parris y contextualizar su aporte en el ámbito de la música contemporánea, esta investigación pretende sentar las bases para futuras exploraciones académicas sobre el tema.

Además, esta investigación tiene un impacto educativo significativo, ya que sirve como un recurso valioso para estudiantes, músicos, académicos y gestores culturales interesados en conocer y difundir la música panameña. Al documentar las contribuciones de compositores como Erick Parris, se fomenta una mayor apreciación por las artes musicales y se inspira a nuevas generaciones a continuar esta tradición creativa.

En un contexto global donde la música tiende a homogenizarse, destacar la singularidad de los aportes musicales panameños se convierte en un acto de resistencia cultural. La preservación de este legado no solo asegura la continuidad de nuestra identidad nacional, sino que también nos posiciona como un referente de riqueza artística en la región. Como sostiene Turino (2008), “la música no solo refleja la historia de un pueblo, sino que también construye su futuro” (p. 89).

Por tanto, esta investigación no solo es relevante para el ámbito académico y cultural, sino también para el fortalecimiento de la identidad panameña y la proyección internacional de nuestro patrimonio musical. Es un paso crucial hacia la construcción de un archivo más completo y accesible que permita a las generaciones futuras comprender, valorar y celebrar el impacto de la música en nuestra sociedad.

CAPÍTULO II
MARCO TEÓRICO

"En este capítulo se presentan conceptos fundamentales de la música académica, desarrollados y perfeccionados a lo largo del tiempo. Además, se incluye una aproximación biográfica del compositor Dr. Erick Parris, cuya vida y obra son esenciales para contextualizar y comprender los fundamentos de este estudio."

2.1. BIOGRAFÍA DEL DR. ERICK PARRIS.

2.1.1. LOS PRIMEROS AÑOS

El Dr. Erick Parris nació el 19 de agosto de 1955 en Colón, Panamá, una ciudad que en aquel entonces era conocida como "la tacita de oro" debido a su vibrante escena cultural y musical. Este entorno influyó profundamente en su interés por la música desde una edad temprana. Pasó sus primeros años en Colón, donde completó la mayor parte de su educación primaria, antes de mudarse con su familia a Chilibre, donde finalizó sus estudios primarios.

Durante su infancia en Colón, el Dr. Erick fue testigo de la rica vida musical de la región. Músicos locales y extranjeros, especialmente aquellos vinculados con la zona del Canal de Panamá, organizaban conciertos de piano, presentaciones orquestales, bandas de jazz y recitales de órgano. Este ambiente, combinado con las contribuciones musicales de figuras como los músicos de la armada y las bandas de instituciones como los bomberos y la Guardia Nacional, alimentó su pasión por la música.

El amor por la música también fue cultivado en su hogar. Su padre, Marcus Clover Parris, era violinista, organista y director del coro de la iglesia Salem en la calle 3ra de Colón. Su madre, Mary Brown de Parris, aunque no tan involucrada como su esposo, también tocaba el piano. La familia vivía en un ambiente culturalmente enriquecido, compartido con otras familias de músicos como los Cobham, quienes residían en el mismo edificio de la calle 4ta.

El Dr. Erick también creció rodeado de talento musical dentro de su familia. Sus hermanas, Olga Parris de Walker y Marilyn de Gordon, desarrollaron habilidades vocales y llegaron a dirigir coros, habilidades que adquirieron de manera empírica observando a su padre dirigir y participando en conciertos y ensayos.

Su primer contacto formal con la música fue a través de su tía materna, quien le enseñó a tocar el piano a la edad de seis años. Esta experiencia marcó el comienzo de un camino que se dedicaría completamente al arte musical. Continuó su educación en el Primer Ciclo de Las Cumbres y luego en el Instituto Fermín Naudeau. Posteriormente, ingresó al Conservatorio de Santa Ana para profundizar sus conocimientos musicales.

En su búsqueda de perfeccionamiento, el Dr. Erick viajó a los Estados Unidos para realizar estudios universitarios, dedicándose exclusivamente a la música. Esta decisión marcó un hito en su vida, permitiéndole desarrollar su talento en un entorno académico riguroso y sentando las bases de su carrera como compositor y músico profesional.

A lo largo de su trayectoria, el Dr. Erick Parris ha destacado no solo por su talento innato, sino también por su formación integral y el entorno familiar y comunitario que enriqueció su desarrollo artístico desde una edad temprana.

2.1.2. FORMACIÓN ACADÉMICA Y EXPERIENCIAS MUSICALES

A lo largo de su juventud, el Dr. Erick Parris recibió una educación musical formal en el Conservatorio Nacional, institución a la que asistió en dos etapas: primero mientras cursaba la Premedia y la Media, y posteriormente, tras finalizar la secundaria. Su instrumento principal fue el piano, al cual dedicó varios años de estudio intensivo. Gracias a esta sólida formación, poco después de graduarse, comenzó a desempeñarse como instructor de piano en el Instituto Nacional de Cultura (INAC) en Colón. Paralelamente, inició su incursión en la dirección coral, una actividad que marcaría un punto de inflexión en su carrera musical.

Una de las experiencias más destacadas de este periodo fue su participación en un curso especializado en dirección de bandas y coros, impartido por el Profesor Ledesma tras su regreso de Brasil. Este programa, enfocado en técnicas avanzadas de dirección y especialización musical, culminó con la obtención de un diploma que fortaleció significativamente sus competencias y perfil profesional.

2.1.3. DESAFÍOS EN SU TRAYECTORIA

La formación musical del Dr. Erick Parris estuvo marcada por numerosos desafíos que moldearon su carácter y determinación. Durante sus primeros años en el Conservatorio Nacional, enfrentó la dificultad de no contar con un piano en su hogar, lo que lo obligaba a pasar largas horas en las instalaciones del Conservatorio buscando instrumentos disponibles para practicar. Además, debía recorrer largas distancias desde Las Cumbres o el Instituto Fermín Naudeau hasta Santa Ana, donde se encontraba el Conservatorio, lo que añadía un componente físico y logístico a su ya exigente rutina.

En 1980, al trasladarse a los Estados Unidos para continuar su educación superior, se encontró con un nuevo y significativo obstáculo: el alto costo de sus estudios. Aunque había trabajado en Panamá vendiendo biblias y libros para ahorrar dinero, problemas de contabilidad y la falta de descuentos erosionaron rápidamente sus recursos financieros. Esto lo sumió en una crisis económica que lo obligó a buscar empleo mientras continuaba sus estudios.

Gracias a su fe, resiliencia y el apoyo de su comunidad religiosa, el Dr. Parris logró encontrar trabajo tanto en la universidad como en la comunidad local. Con esfuerzo, disciplina y una inquebrantable determinación, superó estas dificultades, logró financiar su educación y continuó avanzando en su trayectoria académica, sentando las bases para su futura carrera musical.

2.1.4. FILOSOFÍA MUSICAL

La visión del Dr. Erick Parris sobre la música va más allá de la simple interpretación técnica. Para él, dirigir no es únicamente un acto de control sobre la ejecución musical, sino un ejercicio de liderazgo humano. Reconoce que el verdadero arte de dirigir radica en comprender y conectar con las personas que integran un coro o una orquesta, pues son ellas quienes infunden vida y emoción a las composiciones.

Como compositor, su enfoque creativo está impregnado de un profundo sentido de propósito. Sus obras buscan trascender el mero entretenimiento, aspirando a elevar la experiencia del público hacia lo divino y lo inspirador. Para el Dr. Parris, cada composición debe resonar con un significado que trascienda lo inmediato, estableciendo un puente entre los oyentes y valores universales que enriquecen el espíritu humano.

2.1.5. FAMILIA

El Dr. Erick Parris es padre de tres hijos: Erick A. Parris, pianista; Marcus J. Parris, quien se formó en dirección orquestal en Nueva York; y su hija, quien, aunque optó por un camino diferente al estudiar Arquitectura, también destaca por su excelencia profesional y reside en Chicago.

2.1.6. APORTACIONES ACADÉMICAS Y ARTÍSTICAS

El Dr. Parris ha compuesto más de 60 obras en diversos géneros, que incluyen música sinfónica, coral, sacra, instrumental, así como dúos y solos. Muchas de sus composiciones corales incorporan textos tomados de la Biblia, escritos por colaboradores o creados por él mismo.

Durante su formación académica en Estados Unidos, se especializó en composición, iniciando en su licenciatura y continuando hasta obtener su doctorado. Sus estudios incluyeron dos años de armonía, dos años adicionales en su maestría y tres años para el doctorado, sumando aproximadamente ocho años de formación intensiva, culminando con su disertación.

2.1.7. REFLEXIÓN SOBRE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN PANAMÁ

El Dr. Parris sostiene que Panamá enfrenta retrasos significativos en el desarrollo de su educación musical, especialmente en lo que respecta a la música del siglo XX. Subraya la importancia de incorporar el estudio del lenguaje atonal y el vanguardismo en los currículos musicales, con el fin de reducir la brecha con otros países. Además, destaca la necesidad de un enfoque integral en la dirección coral que contemple tanto la enseñanza a niños y jóvenes como la dirección artística a nivel profesional.

Con esta visión, el Dr. Parris ha logrado combinar su experiencia internacional con su firme compromiso por el avance musical en su país, dejando un legado que continúa inspirando a nuevas generaciones de músicos panameños.

2.1.8. TRAYECTORIA Y FILOSOFÍA COMPOSITIVA

A lo largo de su carrera, el Dr. Erick Parris ha adoptado un enfoque meticuloso y conceptual en el arte de la composición musical. Al preguntarle sobre los recursos compositivos más empleados en su obra, Parris explicó que su proceso creativo está profundamente arraigado en un conocimiento extenso de las técnicas y reglas musicales. Desde la armonía y el contrapunto hasta las formas y el análisis a nivel avanzado, sus composiciones reflejan una sólida base académica. Para él, componer no se limita a la inspiración, sino a la selección precisa de recursos para crear algo único y significativo. Este enfoque implica determinar la estructura formal, la combinación de instrumentos y la duración de la obra, elementos que considera fundamentales para transformar una idea melódica en una composición completa.

2.1.9. AUTENTICIDAD EN SUS COMPOSICIONES

El Dr. Erick Parris nunca ha sentido la necesidad de hacer que su música se asemeje a la de otros compositores o épocas para ganar aceptación. Su formación en programas de maestría y doctorado le inculcó la importancia de crear música original, que no busque imitar, sino que incorpore elementos estilísticos para ofrecer algo

nuevo. Aunque reconoce que los estándares establecidos por compositores de épocas anteriores en el sistema tonal presentan un desafío para innovar, ve en el atonalismo una oportunidad para explorar territorios musicales aún inexplorados.

2.1.10.INTERACCIÓN CON LA MÚSICA AUTÓCTONA

En una de sus obras más distintivas, el Dr. Parris empleó la mejorana, un instrumento tradicional panameño, como inspiración para una pieza de orquesta de cámara. Aunque utilizó instrumentos como el oboe, saxofón, trombón y contrabajo para evocar su esencia, el objetivo principal de esta obra fue presentar al mundo la riqueza cultural de Panamá, aun adaptándola a un formato orquestal. Para el Dr. Parris, integrar elementos autóctonos en composiciones académicas es un medio de aportar algo único y relevante al repertorio internacional.

2.2.ESTÉTICA Y ENFOQUE COMPOSITIVO DE LA OBRA DEL DR ERIC PARRIS

El Dr. Erick Parris adopta un enfoque académico en sus composiciones, empleando técnicas como el contrapunto de manera rigurosa y bien fundamentada. Su trabajo doctoral, centrado en las variaciones de Johannes Brahms, refleja su inclinación hacia un análisis estructural profundo y una técnica refinada. Aunque se considera una persona tradicional en términos de pensamiento, sus composiciones muestran una

clara orientación contemporánea, particularmente dentro del ámbito del vanguardismo. Esta dualidad lo distingue de las corrientes más experimentales.

2.3. LA MÚSICA MODERNA Y EL ATONALISMO.

El repertorio del Dr. Parris incluye una notable cantidad de música moderna, especialmente atonal. Aunque emplea atonalismo libre, sus obras están construidas sobre principios del dodecafonismo, a menudo organizadas en hexacordos (grupos de seis notas). Sin embargo, no sigue estrictamente las normas de Schoenberg, prefiriendo un enfoque más libre pero estructurado. En cuanto a la relación tonal, sus obras atonales oscilan entre referencias tonales y estricta independencia tonal, según lo requiera el objetivo compositivo.

Parris también reflexiona sobre el concepto de "centro" en la música atonal, explicando que, incluso en un contexto no jerárquico, es posible crear centros perceptivos mediante repeticiones y énfasis estratégicos. Esta capacidad para equilibrar tensión y reposo, inspirada en elementos de la música tonal, otorga a sus composiciones una estructura sólida y un sentido de dirección.

Con una filosofía que busca elevar la percepción del oyente y un enfoque académico profundamente reflexivo, el Dr. Erick Parris continúa destacándose como uno de los compositores más innovadores y comprometidos de su generación.

2.4.LA EXPLORACIÓN DE LAS MODULACIONES Y LAS ÁREAS DE REFERENCIA

En sus obras tonales, el uso de modulaciones es un recurso que el Dr. Parris domina con maestría, logrando transiciones fluidas y expresivas entre diferentes tonalidades. No obstante, en su música atonal, este concepto se redefine como "áreas de referencia". Este enfoque refleja su profunda comprensión de los distintos lenguajes musicales y su capacidad para adaptarse a las exigencias expresivas de cada estilo. Este replanteamiento de las modulaciones pone de manifiesto la versatilidad creativa que caracteriza su producción, en la que se entrelazan la tradición y la innovación.

2.5.LA ÉPOCA MUSICAL ACADÉMICA EN PANAMÁ: OBSERVACIONES Y REFLEXIONES DEL DR. ERIC PARRIS

Al reflexionar sobre la música académica en Panamá, el Dr. Parris observa que el panorama creativo no ha experimentado un cambio significativo en términos de avance musical. Sin embargo, destaca el entusiasmo palpable entre los estudiantes, quienes muestran una profunda sed de aprendizaje y una disposición a explorar nuevos horizontes. Para él, este interés no implica un rechazo de los fundamentos tradicionales, sino una integración de lo aprendido con nuevas perspectivas. Este dinamismo estudiantil podría ser el motor que impulse a la música académica panameña hacia nuevas direcciones en el futuro.

2.6. MENSAJE DEL DR. ERIC PARRIS A LAS NUEVAS GENERACIONES MUSICALES

Para el Dr. Parris, uno de los principios más importantes que debe guiar a los jóvenes músicos es la aplicación constante de los conocimientos adquiridos. Aprender conceptos como la armonía y el contrapunto no debe limitarse a ser un requisito académico, sino una herramienta esencial para plasmar ideas en partituras. Los anima a comenzar a escribir desde temprano y a buscar la orientación de mentores experimentados que puedan ayudarles a perfeccionar sus obras. Además, subraya la importancia de fomentar la composición en Panamá, visualizando un futuro donde más estudiantes se atrevan a crear y desarrollar sus propias voces artísticas.

2.7. UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Los principales objetivos de la teoría musical tradicional han sido, durante mucho tiempo, el descubrimiento, la descripción y la codificación de las estructuras musicales, así como el análisis de su importancia, significado, relevancia y función como medios de comunicación (Cook, 2001). Aunque gran parte de la teoría musical tradicional ha cumplido con estos objetivos, revelando e iluminando información verificable y ofreciendo una verdad dramática, también existe una cantidad considerable de esta teoría que resulta vaga, incompleta e inconsistente (Nattiez, 1990). Humberto Eco defiende la teoría musical al afirmar que "las teorías tradicionales de la música ya constituyen una semiótica (incluso si una introvertida)" (Eco, 1984, p. 82). Esta

investigación abordará las tensiones entre la composición y la interpretación dentro de un marco semiótico/semiológico. Aunque la ambigüedad de un texto o partitura ha sido tradicionalmente asumida dentro de la "neutralidad" del análisis semiológico, particularmente en contraste con la supuesta mentalidad unificada de la estrategia compositiva, rara vez se ha demostrado y discutido en términos específicos (Kramer, 1988). Además, es posible que las relaciones únicas entre los esquemas compositivos e interpretativos hayan sido fundamentales en la vida y evolución de muchos de los grandes lenguajes musicales del siglo pasado (Tarasti, 2002).

Desde una perspectiva semiótica, la relación entre un mensaje y su código puede percibirse de al menos dos maneras. En primer lugar, el mensaje puede ser examinado para obtener una visión sobre cómo está organizado, es decir, cuál es su código. Este enfoque se denomina "procedimiento inductivo" y se considera un "modelo analítico" (Eco, 1976). En segundo lugar, si el mensaje ya ha sido interpretado mediante su código, se trata del "procedimiento deductivo", considerado un "modelo sintético" (Poggi, 2009).

El método de descubrimiento (o modelo analítico) es esencial para revelar los diversos significados que un mensaje puede contener. Cuanto mayor sea el cuerpo de información analizada, más probable será llegar al significado pretendido. Sin embargo, es necesario contar con un criterio analítico adecuado, ya que diferentes modelos podrían obstaculizar la comprensión del significado del lenguaje (Nattiez, 1990). El modelo sintético también es importante, ya que permite identificar y comparar nuevos mensajes (Poggi, 2009). Al abordar el problema de la "tipología de signos", uno de los propósitos... (Eco, 1976).

2.8. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA MÚSICA: PERSPECTIVAS POÏÉTIQUE, ESTHÉSIQUE Y NIVEL NEUTRAL

El objetivo de la semiótica es mostrar la relación simbólica o referencia común a todos los signos en la música. Nattiez, por ejemplo, indica que, aunque pueden encontrarse signos de todo tipo en la música, ninguna "tipología de signos" es lo suficientemente clara o inequívoca para ser la base de una teoría de la música (Nattiez, 1990). Por lo tanto, enfoca su atención en la "tripartición funcional" del signo, desarrollada por J. Molino. Aquí, Molino divide la relación simbólica del signo de las siguientes maneras:

- **poïetique** [poiética], en la que el signo se refiere a su condición de producción;
- **esthesique** [estética] (no estheteque), en la que un signo se refiere a su percepción, interpretación y apreciación; y
- **niveau neutre** [nivel neutral], el nivel autónomo del signo como una estructura incorporada en el material.

La tripartición de Molino no fue desarrollada ni destinada a ser usada específicamente en la música, sino para mostrar la relación entre los símbolos y sus usuarios (Molino, 1987). Además, Molino da su visión sobre la correspondencia directa que existe entre ellos:

"...nada garantiza una correspondencia directa entre el efecto producido por una obra de arte y las intenciones de su creador. Cada objeto simbólico presupone un intercambio en el cual productor y consumidor, emisor y receptor no son

intercambiables y tienen diferentes perspectivas sobre este tema, las cuales difícilmente conciben de la misma manera." (Molino, 1987).

Además, la diversidad musical parece ser central en la concepción de Molino de la tripartición del signo. En su afán por definirse, esta diversidad, ya sea histórica, funcional, material o cultural, necesita un estándar mayor y más adecuado con el cual medir y definir el fenómeno musical total, algo que el ideal occidental jamás podría proporcionar. Si no se puede lograr este "estándar," entonces el fenómeno no podrá definirse solo en términos neutros, sino que tendrá que ser definido en relación con sus funciones culturales como objeto de "producción y percepción." Así, la neutralidad musical se definiría como un "hecho acústico" (el nivel neutral) o en términos de su producto, como la disposición deliberada de sonidos de acuerdo con reglas (la poïetica), o como una secuencia de sonidos placenteros (perceptualmente) para el oído (esthesico).

El nivel neutral se percibe como un acontecimiento descriptivo o suceso en el proceso de análisis. Descriptivamente, el análisis neutral llama la atención sobre la organización independiente del nivel neutral del signo, que puede dar lugar a diferentes interpretaciones en contextos distintos. Además, es un nivel que contiene "las características más exhaustivas reconocibles en una partitura." Su objeto es proporcionar suficiente y necesario dato a partir del cual los aspectos poéticos y estéticos pueden extraer información pertinente para llegar a conclusiones específicas.

Finalmente, sirve como una herramienta analítica en la partición de la obra en "unidades" de acuerdo con ejes "abstractos" y "paradigmáticos." Estos ejes sirven para el propósito de agrupar unidades idénticas o equivalentes de acuerdo con ideales y estándares preconcebidos.

El análisis neutral, tal como se definió anteriormente, es importante, pero solo representa un paso intermedio en el enfoque semiológico de una obra. El análisis poético, por otro lado, se ocupa de los rastros dejados por el compositor en la partitura. Puede que no use información obtenida del análisis de nivel neutral como base para sus interpretaciones. Esta información puede tomar la forma de rasgos recurrentes que muestran las preferencias del compositor por ciertos procedimientos compositivos. La suposición sobre una obra se verifica y confirma si estos rasgos están presentes, de una u otra forma, en otras composiciones.

Se dice que el procedimiento poético es inductivo cuando la poética depende de la información obtenida del nivel neutral para su interpretación. Sin embargo, es aceptable comenzar el análisis prestando atención solo al nivel poético. Esto puede lograrse usando un boceto o un comentario, y luego avanzando al análisis de la obra. En este caso, cualquier información poética que no pueda integrarse en una explicación poética coherente puede permanecer independiente.

El análisis estético también puede clasificarse en dos categorías: inductiva, comenzando desde el texto musical y abstrayendo figuraciones a las que se les da una relevancia perceptual en función de una base estética; o comenzando desde

información estética externa. El análisis estético, practicado de esta forma, probablemente llevaría a una reorganización de algún aspecto de un análisis neutral, o simplemente se proyectaría sobre la obra (Lidov, 2005).

En su estudio "Varèse's Density 21:5: A Study of Semeiological Analysis," Nattiez expresa sus opiniones sobre la interpretación de un intérprete; afirma, inequívocamente, que da testimonio de su percepción de la obra:

"...el estatus que le damos a la partitura en su realización musical no parece haber sido claramente entendido. En la música occidental, parece obvio que la partitura es el medio del compositor para plasmar su obra; también garantiza la identidad de la obra de una interpretación a otra. La partitura es, por lo tanto, un hecho simbólico absolutamente esencial para su transmisión. El intérprete puede, entonces, ser visto como un intermediario jugando un papel decisivo entre la partitura escrita -el rastro de las intenciones del compositor- y el oyente, y en este sentido es el primero en percibir la obra." (Nattiez, 1990). Además, en términos de la **poïetique** y **esthesique** teniendo una relación cercana con el signo, Lidov escribe:

"El concepto del compositor de su propia obra (*poietique*) está sujeto a la reinterpretación impuesta por el conocimiento de la percepción musical (*esthesique*). La interpretación del oyente (*esthesique*) se ve además interpretada por su conocimiento de las técnicas compositivas (*poietique*). Concebido de esta manera, ni la poética ni la estética son relaciones aisladas del signo. Cada una comprende una cadena de interpretaciones que se interpenetran entre sí." (Lidov, 2005)

2.9. SEGMENTACIONES Y JERARQUÍAS

El uso de clases de tonos específicos permite definir relaciones significativas dentro de una obra, estableciendo segmentaciones y jerarquías estructurales que resaltan significados embebidos y objetivos. Esta descomposición facilita la identificación de funciones y relaciones entre los segmentos, proporcionando una aproximación más clara de la estructura global de la obra. Un ejemplo que nos muestra el Dr. Erick Parris utilizando las Diadas, que representan un tipo de acordes, pero solo con dos notas en lugar de tres o más y que se tocan al mismo tiempo o sucesivamente; las mismas el compositor las utiliza en su obra *PIECE FOR SOLO CELLO* para tener una fuerza gravitacional que siempre atrae la pieza a su centro y así destacar relaciones significativas permitiendo segmentaciones y jerarquías.

2.10. CÓDIGOS

La estructura que subyace en una obra musical está compuesta por patrones y sistemas organizativos que permiten identificar elementos como la tonalidad, armonía, melodía y ritmo. Estos aspectos no solo definen el carácter de la obra, sino que también la sitúan dentro de un género y época específicos, reflejando las convenciones estilísticas y culturales de su contexto. A través del análisis inductivo, aplicado en un nivel neutro, es posible examinar la estructura interna de la obra de manera objetiva, (Códigos) identificando los elementos que la equilibran y dan forma sin interferencias interpretativas externas.

- **CÓDIGO DE ARMONÍA**

La armonía musical es un sistema de organización sonora basado en la combinación simultánea de notas. Dentro del sistema tonal occidental, permite estructurar un orden sonoro mediante la relación entre sonidos. Este orden se establece a través de intervalos que, al combinarse, forman acordes y definen la tonalidad, así como las posibles modulaciones.

En la obra Advenimiento, el compositor utiliza la tonalidad de mi bemol mayor (E $\flat$ mayor) en la sección A. En esta parte, el órgano acompaña a las voces con una melodía ondulada, mientras que en el pedal se mantiene una base que refuerza la tonalidad principal. Posteriormente, en la sección B, la obra modula a do menor (C menor), su relativa menor, resaltando la transición característica de una forma ternaria. Finalmente, en el retorno de la sección A, la tonalidad vuelve a E $\flat$ mayor, reafirmando la estructura formal de la pieza.

- **CÓDIGO MELÓDICO**

La melodía es un elemento fundamental en una obra musical, ya que a través de ella el compositor crea los motivos que diferencian una obra de otra o una sección dentro de la misma. Una melodía puede presentar motivos recurrentes, variaciones y trasladarse a distintos instrumentos. En una obra coral, la melodía se acompaña de una letra adaptada por el compositor y puede enriquecerse con elementos expresivos como matices dinámicos (forte, piano, mezzoforte, etc.). Además, el compositor puede

utilizar distintos timbres vocales para representar ideas dentro de la obra. Por ejemplo, en la quinta frase de *Advenimiento* del Dr. Erick Parris (compases 132–146), la voz soprano alcanza una tesitura elevada con un matiz majestuoso en ‘Gloria, gloria, gloria en las alturas’, simbolizando las alturas en los cielos. Luego, al cambiar la letra a ‘paz en la tierra’, la tesitura desciende, representando la tierra; generando expresiones dinámicas como sorpresa, dramatismo, tranquilidad etc.

- **CÓDIGO RITMICO**

El ritmo en la música surge del orden en la sucesión de sonidos, generando una sensación de movimiento (Bas, J. 2019). El tempo, como parte esencial de esta estructura, determina la velocidad de ejecución de una obra musical (Latham, 2017). Puede expresarse mediante indicaciones metronómicas (ej. $\text{♩} = 70$) o términos italianos tradicionales como *adagio* (lento) y *allegro* (rápido). Por ejemplo, la obra del Dr. Erick Parris, *Advenimiento* la obra tiene un tiempo *adagio* ($\text{♩} = c.66$), también el ritmo se observa en las figuras rítmicas que estén en la obra podemos también mencionar los compases de la sección B de la obra *PIECE FOR SOLO CELLO* en la retransición comenzando en el compás 138, con características rítmicas de acordes cambiantes constantemente, el autor menciona que los acordes son tocados, de manera similar a la de una guitarra.

- **CÓDIGO FORMAL**

Las formas musicales organizan la estructura interna de una obra, brindando orden y coherencia. En las sinfonías, por ejemplo, se siguen patrones específicos en sus

movimientos, desde un inicio en allegro hasta un final en presto (Machado De Castro, 2010). Entre las formas más comunes en la música académica destacan la binaria (A-B), la ternaria en el cual está estructurada las obras *ADVENIMIENTO* y *PIECE FOR SOLO CELLO* del Dr. Erick Parris en el cual él define tripartita, que consiste en tres secciones (A-B-A), donde la primera y la tercera son similares o idénticas y la sección central contrasta.

- **CÓDIGO SIMBÓLICO CULTURAL**

El estilo musical encierra elementos abstractos que reflejan la identidad de una persona, obra, lugar, época o sociedad. Según Graetzer (2008), este estilo puede estar determinado por factores étnicos, históricos y técnicos. Se distingue por características como la procedencia del compositor, el género de la obra (cámara, concierto, teatro, danza, sacro, profano) y el contexto histórico en el que se creó.

Los elementos clave de un estilo musical incluyen melodía, armonía, ritmo, textura, forma, instrumentación e interpretación, los cuales varían según la época. Sin embargo, un compositor actual puede recrear un estilo de otra época, evidenciando la interacción entre la tradición y la modernidad en la música.

En conclusión, La aproximación a la obra de un compositor, se debe rescatar la neutralidad que en un inicio necesita una obra y así obtener el mayor alcance posible, es recomendable tener la mayor cantidad de información posible y poder tripartir la

obra en un nivel neutro, poético y estésico. Sin intervenciones externas como lo subjetivo o cultural.

Por ejemplo, en el nivel Poético (producción) rescato las palabras del Dr. Erick Parris que explica cómo concibió la obra *Piece for Solo 'Cello*, mencionando que comenzó utilizando dos acordes menores separados por una quinta justa de B-C/G-G#. Luego los arregló en motivos armónicos/melódicos, C-G y G#-B (m.1), para darle a la pieza un carácter armónico y coherencia deseados.

Entre otras características que conservo para que el lector aprecie en su debido momento En el capítulo IV.

En lo estésico, por mi parte menciono como puedo observar los recursos que utilizo el Dr. Erick Parris para interpretar de manera musical la intención de la letra de su obra Advenimiento, por ejemplo, El desarrollo de la parte B de la obra advenimiento inicia en el compás 98, el compositor transmite su concepto del mensaje de Dios, que a través de nuestro Sr. Jesús Cristo, habrá unión entre las naciones y para esto en el compás 98 – 103, el compositor utiliza todas las voces del coro, dando un sentir de grandeza, como recita la letra, (todas las naciones se unirán), siendo todas las voces juntas un símbolo de referencia a la letra.

Puedo rescatar también como el Dr. Erick Parris en la obra Advenimiento, las buenas nuevas de paz: se inspira en la Biblia, en el libro de Isaías capítulo 11 versículo 6 al 9, este capítulo muestra la paz de Dios para su pueblo, sus naciones; demostrando cómo

es la paz y la justicia que menciona este capítulo de la biblia y que solo Dios puede dar a su pueblo.

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

3.1. DISEÑO Y TIPO DE INVESTIGACIÓN

El siguiente estudio es de carácter cualitativo, dado que se enfoca en la comprensión profunda de las percepciones y concepciones del sujeto, lo cual permite un desarrollo objetivo basado en el acercamiento detallado tanto al sujeto como a la población estudiada. Según Denzin y Lincoln (2011), la investigación cualitativa se caracteriza por su enfoque en el significado y la interpretación de las experiencias humanas, permitiendo una exploración más rica y matizada de los fenómenos sociales. Este enfoque se alinea con el método científico positivista, que se centra en la observación objetiva y la eliminación de valoraciones subjetivas (Bryman, 2016).

Además, el estudio es de tipo descriptivo, ya que busca exponer las propiedades conceptuales del sujeto a través de un análisis detallado de las formas y fenómenos observados. Como señala Neuman (2014), la investigación descriptiva se enfoca en la representación detallada de las características y comportamientos de un fenómeno, permitiendo una comprensión exhaustiva de los conceptos y variables involucradas.

El marco no experimental del estudio asegura que el objetivo principal sea transmitir la concepción del sujeto sin alterar o manipular deliberadamente las variables. Según Cresswell (2014), los estudios no experimentales permiten una observación y descripción más fiel de las características del sujeto o fenómeno, manteniendo la integridad de los ideales originales, como en el caso de la composición musical del compositor. De esta manera, el estudio busca comunicar los objetivos establecidos, respetando la autenticidad del material investigado.

3.2. HIPOTESIS

La divulgación del arte musical contribuye significativamente al desarrollo intelectual de los individuos, especialmente en el caso de los jóvenes que están comenzando su formación. Esta práctica facilita el conocimiento de las obras de artistas nacionales que han dejado un legado y que buscan enriquecer la educación de futuros músicos, docentes y profesionales en activo. Además, la promoción de estas obras juega un papel crucial en la conservación del patrimonio cultural y musical nacional.

3.3. ENFOQUE METODOLÓGICO

El presente trabajo adopta un enfoque biográfico, conforme a los objetivos establecidos, y sostiene una concepción sobre lo humano, la realidad y los métodos adecuados para conocerla. Según Cornejo (2006), el enfoque biográfico permite una exploración detallada de las experiencias individuales dentro de un contexto más amplio, lo que ayuda a comprender mejor las dimensiones humanas y sociales del estudio. Esta perspectiva se alinea con los lineamientos del estudio, que buscan integrar una visión comprensiva y metodológica en la investigación.

3.4. TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN

La recopilación de datos para este trabajo estará fundamentada en la entrevista en profundidad y en la encuesta. La entrevista en profundidad es un proceso comunicativo mediante el cual el investigador obtiene información detallada del entrevistado. Según

Izcara (2014), esta técnica se manifiesta como un diálogo con un propósito específico, a diferencia de la conversación cotidiana, y constituye un acto de interacción verbal asimétrico. Por otro lado, la encuesta, aunque a menudo se considera una herramienta hermética, puede integrarse en un trabajo descriptivo cualitativo para recopilar información de informantes pasivos, como estudiantes que reciben educación musical (Izcara, 2014).

3.5. MUESTRA DE ESTUDIO

Una muestra de estudio es un subconjunto de individuos, objetos o eventos seleccionados de una población más amplia, que se utiliza para llevar a cabo una investigación o análisis. El propósito de trabajar con una muestra es hacer observaciones y sacar conclusiones sobre la población completa sin necesidad de analizar a cada miembro de esta, lo cual puede ser costoso, complejo o imposible.

Según Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio (2014), una muestra es un subconjunto representativo de una población, seleccionado con el propósito de realizar inferencias sobre la totalidad. La calidad de los resultados depende en gran medida de la correcta definición y selección de esta muestra (p. 174).

La muestra del estudio estará basada en argumentos específicos que complementen y enriquezcan el contenido que se busca obtener, a través del procedimiento de muestreo intencional. Este tipo de muestreo se centra en seleccionar personas que

poseen información relevante sobre un tema específico y que están dispuestas a colaborar con el investigador (Patton, 2015).

3.6. OBSERVACIÓN DE CAMPO

En la muestra del estudio, el trabajo estará dirigido a instituciones educativas culturales orientadas al aprendizaje musical, como la Escuela Juvenil de Música en la Ciudad de Panamá. Esta institución, que desde el año 2018 cuenta con una biblioteca especializada en música, conserva obras donadas por el maestro Eduardo Charpentier. Esta biblioteca es la primera en Panamá en ofrecer acceso a un repertorio universal y a obras del maestro Charpentier, y está especialmente enfocada en la recopilación de obras del Dr. Erick Parris y en la aproximación a dichas obras (Charpentier, 2018).

Para este estudio se empleará un muestreo homogéneo, que consiste en la selección de una muestra pequeña y uniforme con el propósito de examinar en profundidad un colectivo social muy específico (Mason, 2018).

3.7. ENCUESTA

La encuesta de esta investigación estará destinada a un grupo de personas conformado por: músicos panameños, estudiantes de música y profesores que estén relacionados con la composición.

Esta metodología se centra en captar la percepción y experiencias de individuos del medio musical, con el fin de evaluar la importancia del acceso a obras musicales para la formación, investigación y orientación en la música. Según Seidman (2013), al emplear técnicas cualitativas como entrevistas y encuestas, se puede obtener una comprensión profunda y detallada de cómo el acceso a estas obras influye en el desarrollo profesional y académico de los participantes.

Para garantizar una adecuada recolección de información y obtener datos relevantes para el presente estudio, se diseñó un cuestionario estructurado dirigido a los participantes, el cual incluyó preguntas relacionadas con el conocimiento y percepción sobre los compositores panameños de música clásica y coral. El cuestionario fue organizado en dos secciones principales: Aspectos generales del encuestado y Preguntas específicas, permitiendo así un análisis integral de las variables de estudio.

En la sección de Aspectos generales, se recopilaron datos básicos como el sexo, la edad, la fecha y la ocupación de los encuestados. Estos datos permitieron caracterizar a los participantes y analizar los resultados en función de estas variables demográficas.

En la sección de Preguntas específicas, se incluyeron interrogantes relacionadas con el conocimiento de los compositores panameños, sus obras, y la percepción sobre la difusión de estas. Las preguntas planteadas fueron las siguientes:

1. ¿Conoce usted compositores panameños de música clásica y coral?
2. Por favor, mencione el nombre del compositor conocido.
3. Si la respuesta es positiva, indique ¿qué otra faceta conoce usted del compositor?
 - Director.
 - Instrumentista.
 - Profesor.
 - Otra (mencione cuál).
4. ¿Ha escuchado usted mediante algún medio alguna obra del compositor que usted conoce?
5. ¿Ha visto mediante partitura, la música de ese compositor? Si responde sí, mencione dónde.
6. ¿Piensa usted que tener acceso a las obras escritas de los compositores en Panamá sea un acercamiento con más alcance hacia el objetivo de promover la cultura musical y a sus compositores?
7. ¿Cuál cree usted que es el mejor medio para el acceso de las obras de los compositores panameños?
 - Medios electrónicos.
 - Biblioteca musical.
 - Análisis de sus obras a través de clases musicales.
 - Todas las anteriores.
8. ¿Considera usted que es muy poco lo que se difunde sobre la labor de los compositores en Panamá?
9. Señale el o los géneros que ha escuchado del compositor que usted conoce:

- Composiciones corales.
- Obras para órgano, piano.
- Música de cámara.
- Obras para orquestas.
- Cristiano contemporáneo.
- Sinfonías.
- Otras (mencione cuál).

10. ¿Cuál considera usted que es la mejor forma de alcance para rendir tributo a los compositores panameños?

- Estudiar sus obras.
- Interpretar sus obras.
- Tener acceso a sus obras.

11. ¿Considera usted que son frecuentes las interpretaciones de las obras de los compositores panameños en Panamá?

12. ¿Conoce usted al Dr. Erick Parris? Si responde sí, mencione en qué faceta.

13. ¿Ha escuchado, visto o interpretado las composiciones del Dr. Parris?

14. ¿Ha interpretado la música del Dr. Parris?

El cuestionario fue diseñado de manera estructurada para facilitar su aplicación y análisis, con opciones cerradas y abiertas que permitieron explorar tanto respuestas cuantitativas como cualitativas. Esta metodología fue esencial para recopilar datos objetivos y subjetivos que enriquecen el análisis del estudio y proporcionan una visión integral sobre la percepción de los compositores panameños y su obra.

3.8. ENTREVISTA

La entrevista se considera una herramienta altamente eficaz para la recolección de datos cuando el objetivo es explorar en profundidad aspectos relacionados con temas específicos, como la música y la vida de un compositor. En el caso del Dr. Eric Parris, la entrevista permite acceder a información detallada, contextual y subjetiva que no podría obtenerse únicamente mediante métodos cuantitativos. Este enfoque cualitativo facilita una comprensión más rica y matizada de su obra, su trayectoria profesional y su impacto en la música panameña.

Según Hernández Sampieri, Fernández y Baptista (2014), “la entrevista es una técnica de recolección de datos que se utiliza para obtener información de manera directa a través de un diálogo estructurado o semiestructurado, dependiendo de los objetivos del estudio” (p. 402). Esta interacción personal no solo permite registrar hechos, sino también interpretar emociones, experiencias y percepciones que aportan significados profundos a la investigación.

La entrevista es particularmente relevante en el contexto de un compositor como Eric Parris debido a la riqueza y diversidad de su legado musical. A través de este método, se pueden explorar las siguientes dimensiones:

1. **Aspectos biográficos:** La entrevista posibilita recopilar detalles sobre la vida del compositor que no suelen estar documentados en fuentes secundarias, como anécdotas personales o influencias clave en su desarrollo artístico.

2. **Perspectiva de terceros:** Al entrevistar a colegas, alumnos y críticos musicales, se pueden obtener diversas perspectivas sobre su impacto como director de coro, compositor y docente.
3. **Acceso a datos no estructurados:** Este método permite captar información emergente que no estaba inicialmente contemplada en los objetivos del estudio, enriqueciendo el análisis y proporcionando nuevas líneas de investigación.

De acuerdo con Patton (2015), "las entrevistas permiten al investigador comprender el mundo desde el punto de vista de los entrevistados y desentrañar los significados que ellos le atribuyen a sus experiencias y acciones" (p. 25). Este atributo es crucial para lograr una aproximación significativa a la música y vida del Dr. Parris, ya que su legado abarca múltiples facetas que deben ser examinadas desde diferentes ángulos.

En síntesis, la entrevista no solo facilita la obtención de datos específicos, sino que también enriquece la comprensión del investigador sobre el contexto cultural, histórico y artístico que rodea al Dr. Eric Parris. Esto la convierte en una herramienta indispensable para el análisis integral de su contribución al ámbito musical de Panamá.

La entrevista realizada al Dr. Eric Parris constituye un componente esencial en esta investigación, dado su papel como figura destacada en el ámbito de la dirección coral y su influencia en la música coral panameña. Su experiencia profesional y legado cultural ofrecen una perspectiva invaluable para entender los temas abordados en este estudio.

El Dr. Eric Parris, reconocido por su trayectoria como director de coros, pedagogo y promotor de la música coral, aporta no solo un vasto conocimiento técnico, sino también un enfoque humano y cultural que resulta crucial para analizar el impacto de su obra en el desarrollo coral local y regional. La entrevista con el Dr. Parris permite acceder a vivencias únicas, anécdotas significativas y reflexiones profundas que enriquecen el análisis y contextualizan los hallazgos de esta investigación.

3.9. JUSTIFICACIÓN DE LAS PREGUNTAS FORMULADAS

Las preguntas diseñadas para esta entrevista tienen como objetivo recopilar información específica sobre aspectos clave de la vida y obra del Dr. Eric Parris, así como comprender su visión sobre la música coral y su influencia en la formación de nuevas generaciones de músicos. Estas preguntas se alinean con los objetivos de la investigación y permiten abordar las siguientes áreas:

- a. **TRAYECTORIA PROFESIONAL:** Para explorar los hitos más relevantes de su carrera y las experiencias que marcaron su desarrollo como director de coros.
- b. **ENFOQUE PEDAGÓGICO:** Para comprender cómo sus métodos y valores han contribuido al desarrollo de la música coral en Panamá.
- c. **INFLUENCIA CULTURAL:** Para identificar el impacto de su obra en la vida cultural y artística del país.
- d. **REFLEXIONES PERSONALES:** Para capturar sus pensamientos sobre los desafíos, logros y el legado que desea dejar en el ámbito coral.

EJEMPLO DE PREGUNTAS

1. ¿Cómo comenzó su interés por la música coral y qué lo motivó a dedicarse a la dirección coral?
2. ¿Cuáles considera que han sido los mayores desafíos en su carrera como director de coros?
3. ¿Qué características cree que definen a un buen director de coros y cómo las aplica en su trabajo?
4. ¿Qué impacto cree que ha tenido su trabajo en la música coral panameña?
5. ¿Qué legado desea dejar a las futuras generaciones de músicos y directores corales?

Estas preguntas han sido diseñadas cuidadosamente para garantizar una conversación fluida que permita al Dr. Parris compartir su visión y experiencias en profundidad, aportando información directamente relevante a los objetivos de esta investigación.

La entrevista está estructurada en base a un cuestionario de preguntas abiertas, las cuales estarán dirigidas a Eric Parris, una persona experta en música académica, con el fin de conocer el motivo de este trabajo.

CAPÍTULO IV
ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE ENCUESTAS

El presente capítulo analiza los datos recopilados mediante una encuesta dirigida a estudiantes y profesores del Centro Educativo de Artes Diversificadas en Los Ríos, Corozal; del Instituto Nacional de Música Narciso Garay (El Conservatorio); y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá. Este estudio tiene como propósito explorar el nivel de conocimiento, percepción y valoración de los compositores panameños y sus obras musicales, así como identificar barreras y oportunidades para fomentar su difusión, interpretación y acceso. Además, se busca comprender la relación de los grupos encuestados con la música académica y coral, especialmente con la obra del Dr. Erick Parris, para proponer estrategias que fortalezcan la cultura musical panameña.

En este contexto, también se incorpora el análisis de la entrevista realizada al Dr. Eric Parris, reconocido experto en música académica y coral, quien aportó valiosa información sobre el panorama actual de la música académica panameña, su desarrollo y las oportunidades que ofrece para la integración de los compositores nacionales en los repertorios corales. La entrevista con el Dr. Parris se centró en explorar su visión sobre la influencia de los compositores panameños, la interpretación de sus obras y los desafíos que enfrentan los músicos y estudiantes en la difusión de la música coral en Panamá. Las respuestas obtenidas enriquecen el análisis de las encuestas, proporcionando una perspectiva experta sobre los temas investigados.

El capítulo también detalla el análisis del muestreo intencional empleado, diseñado para interpretar los datos obtenidos de una población homogénea. La muestra incluye

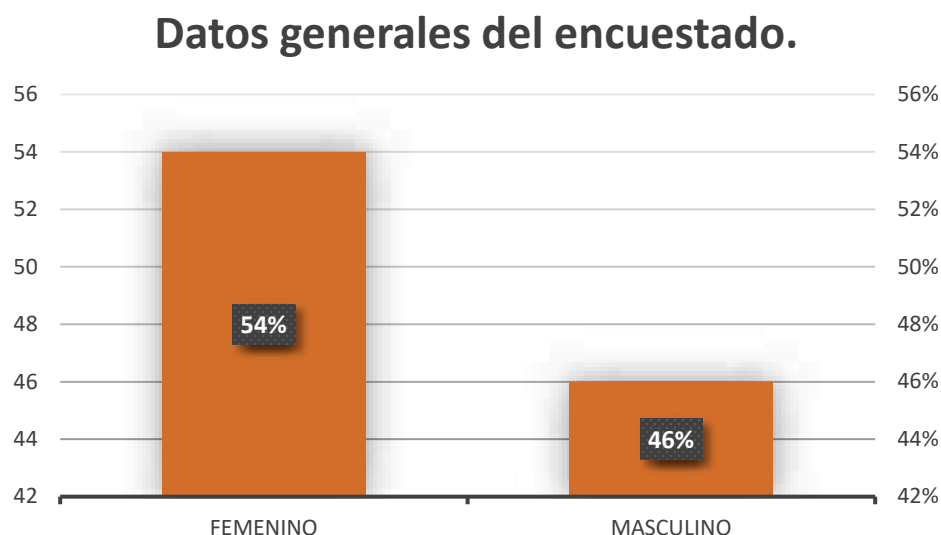
personas sin un criterio exclusivamente académico o especializado en música, con el objetivo de proporcionar un enfoque equilibrado y evitar sesgos en los resultados.

4.1. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE LAS ENCUESTAS

Los datos que a continuación se presentan, corresponde al criterio de estudiantes de música que a través de los siguientes cuadros se reflejan en porcentajes las respuestas que brindaron a las preguntas presentadas, con esto llegar a una conclusión que busca comprobar la hipótesis de este trabajo. De esta misma manera se enfocará los cuadros de la demás población que también llenaron esta encuesta.

4.1.1. ASPECTOS GENERALES

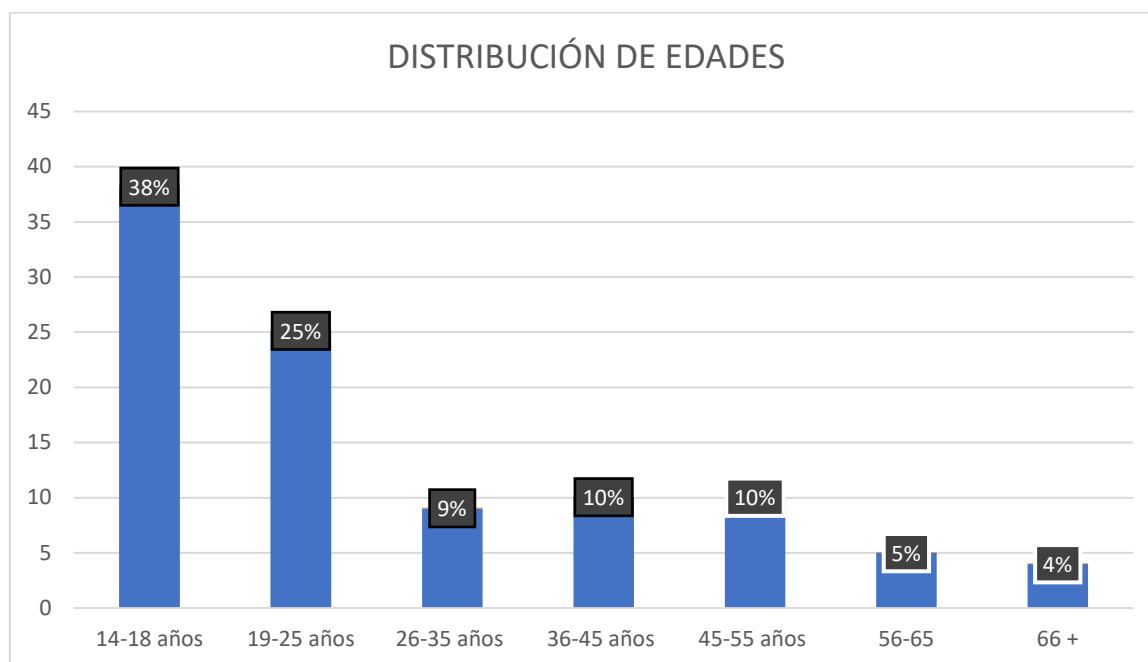
GRAFICA N°1 DATOS GENERALES DEL ENCUESTADO.



De las 100 personas que fueron encuestados, del sexo femenino hay un total del 54%, en tanto al sexo masculino hay un total de 46% haciendo un total del 100% hay que

mentonar que el 100% está compuesto entre jóvenes adolescentes, jóvenes adultos, adultos. Que se representan como estudiantes de música, profesores de música y público general.

GRAFICA N°2. DISTRIBUCIÓN DE EDADES.

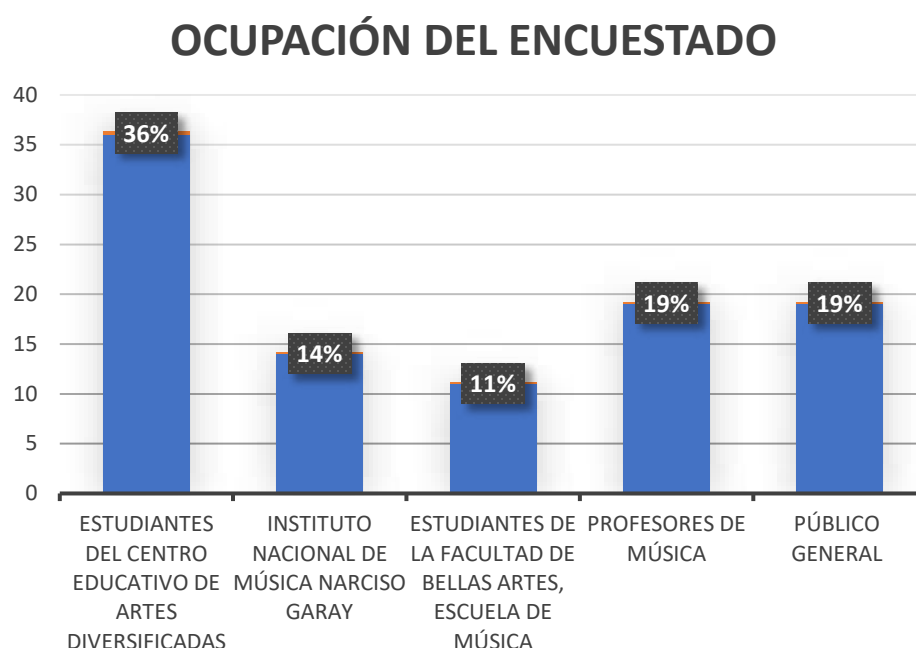


En los siguientes cuadros, se analizarán los tres grupos de edad con mayor porcentaje en esta encuesta. El grupo más representativo corresponde al rango de **14 a 18 años**, que abarca el **38%** de los encuestados, seguido por el grupo de **19 a 25 años**, con un **25%**, y el grupo de **36 a 45 años**, que representa el **10%**.

Las edades más jóvenes registradas en la encuesta corresponden a **14 años**, mientras que la persona de mayor edad tiene **73 años**. Esto refleja una distribución amplia de

edades, donde los grupos con mayor presencia están concentrados en los primeros rangos de edad.

GRÁFICA N°3: OCUPACIÓN DEL ENCUESTADO



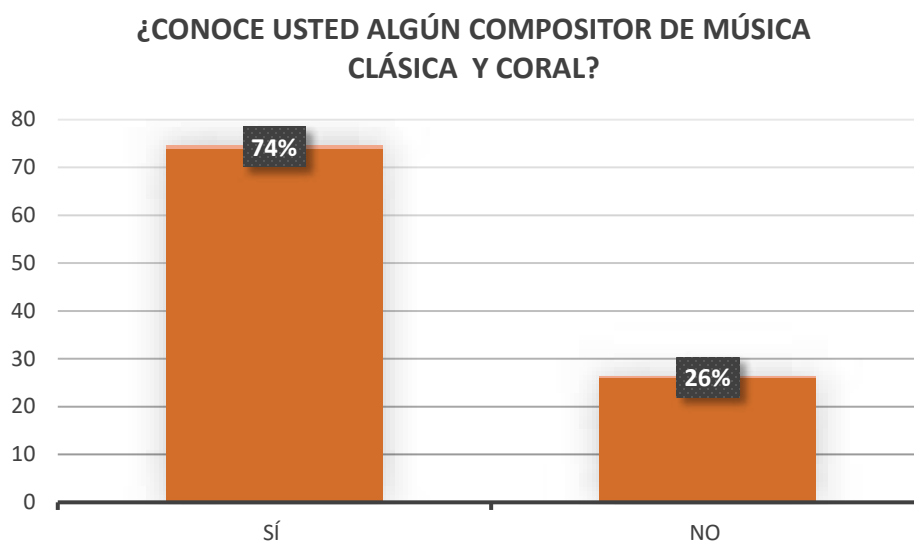
En esta gráfica, el mayor porcentaje de encuestados corresponde a los estudiantes del Centro Educativo de Artes Diversificadas, ubicado en la ciudad capital, específicamente en el área de Los Ríos, Corozal, con un 36%. Le sigue el Instituto Nacional de Música Narciso Garay, también en la ciudad capital, específicamente en el área de Albrook, con un 14% de encuestados. Además, se incluyen los estudiantes de la Facultad de Bellas Artes, Escuela de Música, ubicada en la ciudad capital en el área de Llanos de Curundu. Los profesores de música encuestados provienen de las tres instituciones mencionadas, representando un 19% del total. Finalmente, un 20%

de los encuestados no está relacionado con la música académica, también conocida como música erudita.

4.1.2. PREGUNTAS DEL CUESTIONARIO DE ENCUESTAS

Debemos mencionar de antemano que no todos los cuadros cumplen con el 100% pues hubieron encuestados que no respondieron algunas preguntas, por ejemplo, los encuestados que no conocían algún compositor de música clásica o coral etc.

GRÁFICA N°4: CONOCIMIENTO DE COMPOSITORES DE MÚSICA CLÁSICA O CORAL

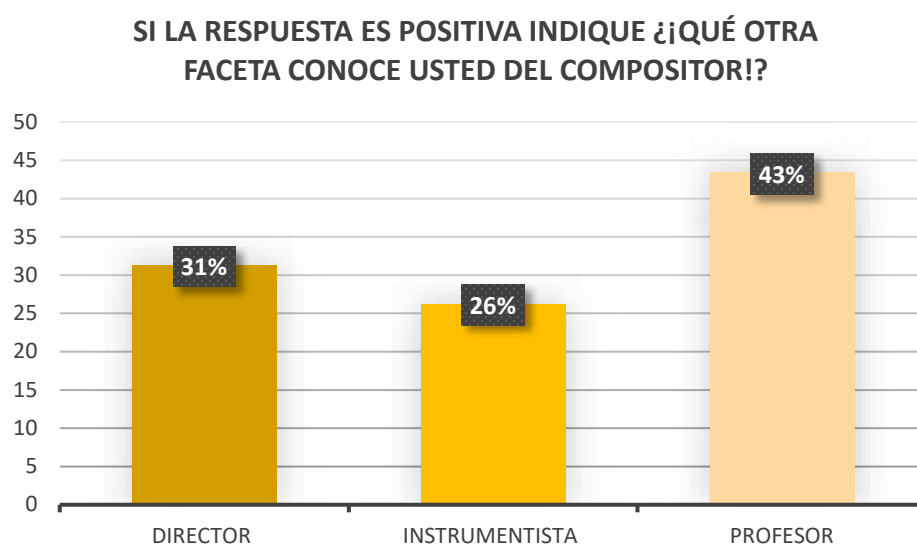


En los datos recolectados en este cuestionario de encuesta, se muestra en la pregunta N°1 que el 74% del 100% conoce a un compositor de música clásica y coral y un 26% no conoce. Hay que mencionar que el 20% del 100% fueron personas que no tenían

nada que ver directamente con música en otras palabras con música erudita; de este 20% solo dos personas mencionaron que sí conocían a un compositor de música clásica y coral.

La pregunta N°2 pedía al encuestado que sí conocía a un compositor, mencionara al compositor que conoce. Entre ellos están: Jorge Bennett, Eduardo Charpentier Herrera y Eduardo Charpentier De Castro, Roque Cordero, Ricardo Risco, Samuel Robles, Ensley Castillo, Elsie De Sá, Víctor Villarreal, Gonzalo Brenes, David Soley, Andrés Carrizo, Efraín Cruz, Gabriel Tapia, Edgardo Quintero, Carlos Camacho, Jorge Ledezma, Leonardo Durham, José Luis Cajar, Carmelo Moyano y Erick Parris.

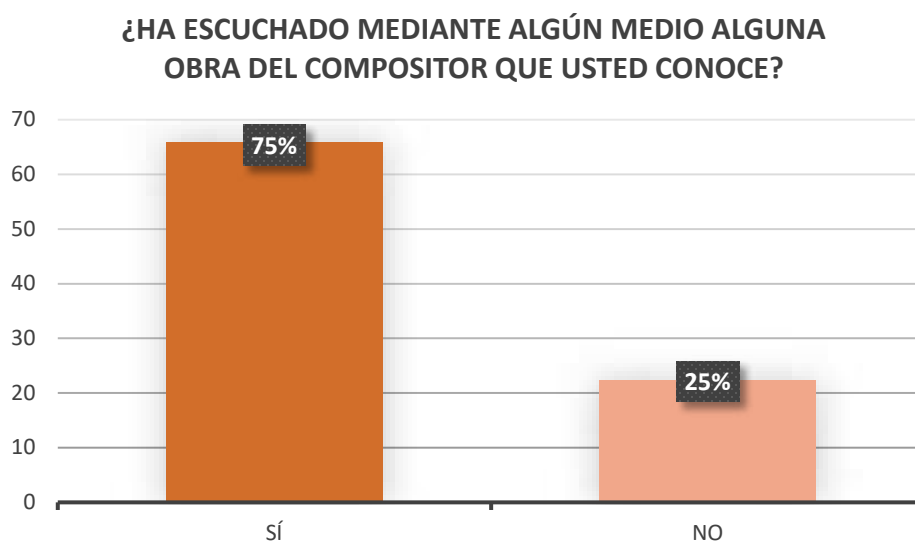
GRÁFICA N°5. FACETAS DEL COMPOSITOR



En esta gráfica se muestra otra faceta del compositor que conoce el encuestado. El 31% indica que también lo conoce como director, el 26% como instrumentista, y el 43% como profesor, siendo este último el porcentaje más alto.

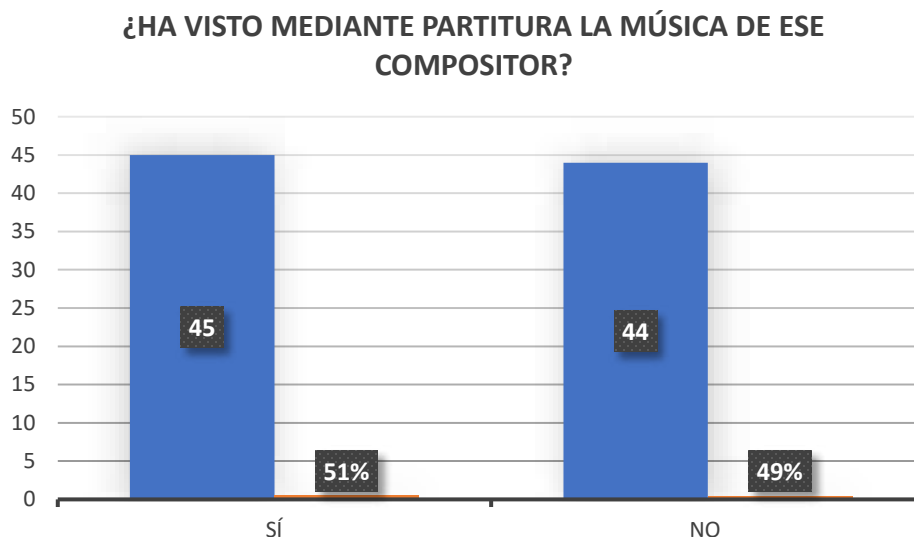
En la última casilla que da la opción (otra) algunas personas también pusieron: Pintor, personal administrativo, Historiador, Obras didácticas libro de solfeo; Escritor.

GRÁFICA N°6: EXPOSICIÓN A OBRAS DEL COMPOSITOR CONOCIDO A TRAVÉS DE MEDIOS



En esta gráfica el 13% no respondió a la misma, quedando con un 75% para la opción sí y un 25% para la opción no. Siendo la opción Sí con mayor porcentaje.

GRÁFICA N° 7: CONOCIMIENTO DE LA OBRA DEL COMPOSITOR

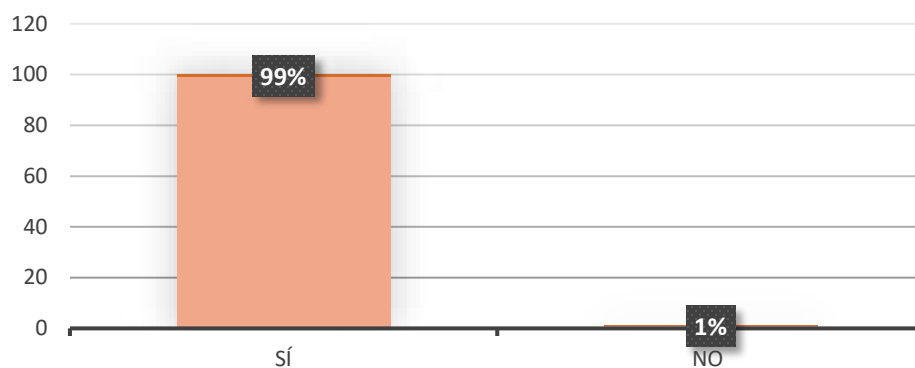


En esta pregunta observamos que el 51% respondió que sí y un 49% respondió que no, habiendo poca diferencia entre las personas que si han visto mediante partitura la música del compositor conocido y las que no.

Esta pregunta lleva una sub pregunta que pide al encuestado que respondió sí, mencionar donde ha visto la partitura del compositor conocido de los cuales se rescata: Ensayos de la Orquesta Sinfónica Nacional, Grupos de cámara, clases de música, internet y partituras personales.

**GRÁFICA N°8: ACCESO A LAS OBRAS DE COMPOSITORES PANAMEÑOS COMO
MEDIO PARA PROMOVER LA CULTURA MUSICAL.**

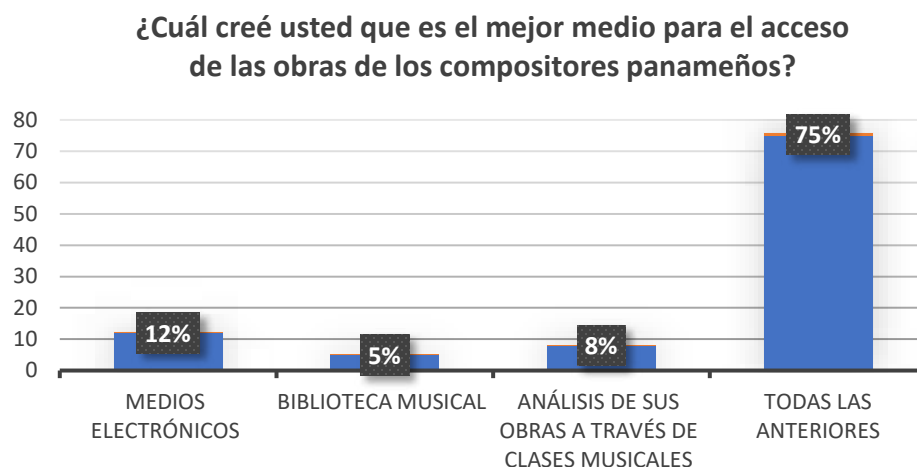
¿Piensa usted que tener acceso a las obras de los
compositores en panamá, sea un acercamiento con más
alcance al objetivo de promover la cultura musical y a
sus compositores?



En el cuadro N°5 el 99% de los encuestados estuvieron de acuerdo en que tener acceso a las obras de los compositores panameños es un acercamiento con más alcance al objetivo de promover la cultura musical y a sus compositores.

GRÁFICA N°9: MEDIOS PARA ACCEDER A LAS OBRAS DE COMPOSITORES

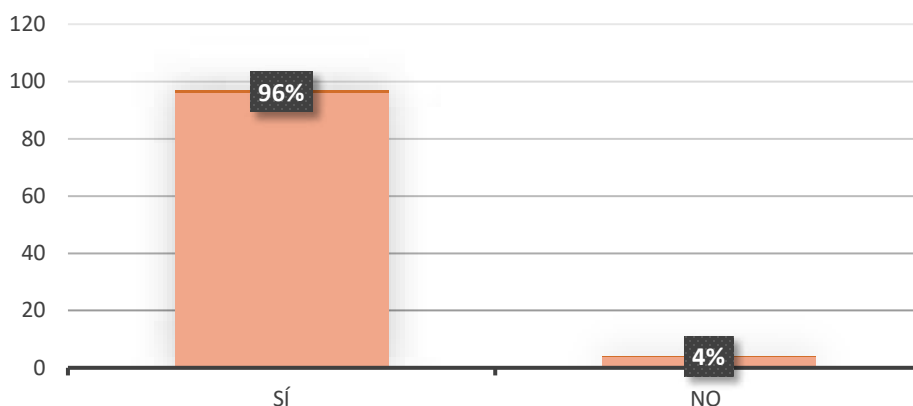
PANAMEÑOS



En esta pregunta el encuestado se inclinó a la opción de todas las anteriores con un porcentaje del 75%, seguido de la opción Medios electrónicos con un 12%, luego la opción de análisis de sus obras a través de clases musicales con un 8% y el de menor porcentaje la opción biblioteca musical.

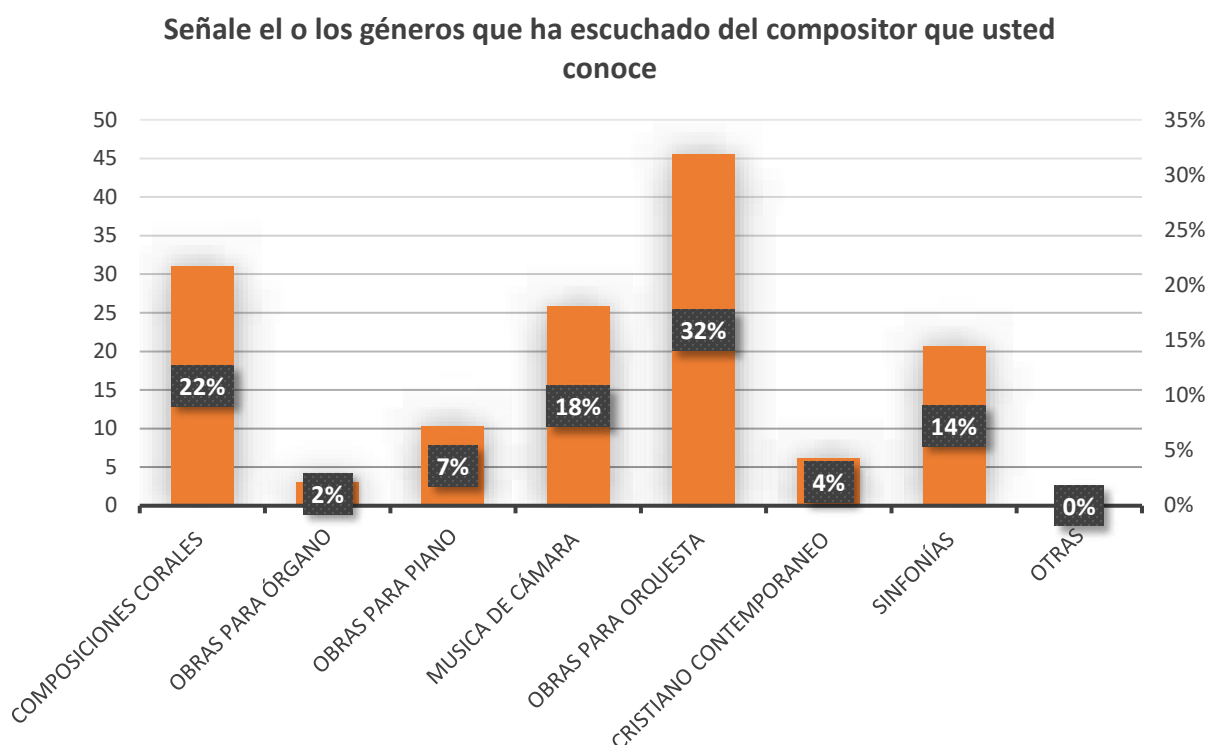
GRÁFICA N°10:

Pregunta N°7 ¿Considera usted que es muy poco lo que se difunde sobre la labor de los compositores en Panamá?



En esta gráfica, el 96% de los encuestados está de acuerdo en que en Panamá se difunde muy poco sobre la labor de los compositores panameños, mientras que solo un 4% piensa de manera diferente.

GRÁFICA N° 11: GÉNEROS ESCUCHADOS DEL COMPOSITOR

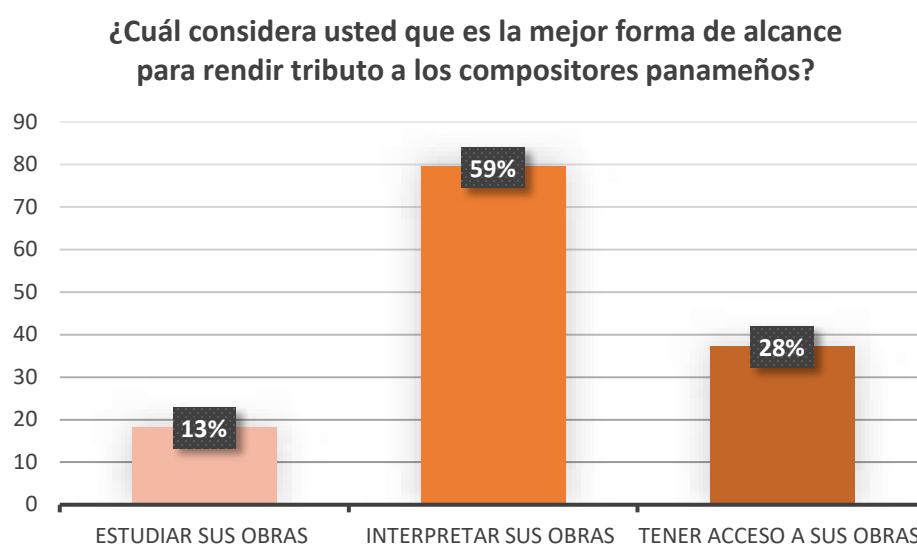


De la petición que se le hizo al encuestado, de que eligiera de estas 8 opciones en el cual viene siendo los géneros que ha escuchado del compositor conocido, hubieron encuestado que marcaron varios géneros. Pero del lado de los encuestado que no están relacionados con la música clásica y coral en la primera opción de composiciones corales solamente una persona respondió que sí a escuchado, la segunda opción obras para órgano nadie respondió, la opción obras para piano, nadie

respondió, la opción música de cámara, nadie respondió, la opción obras para orquesta, una persona respondió, la opción cristiano contemporáneo, dos respondieron y la opción sinfonías dos respondieron. Siendo el 15% del 100% que conocían algún género del compositor conocido.

En la opción de (otras) los encuestado que sí están relacionados con la música académica mencionaron: Soliloquios, folklore, obras experimentales, solistas, banda de música.

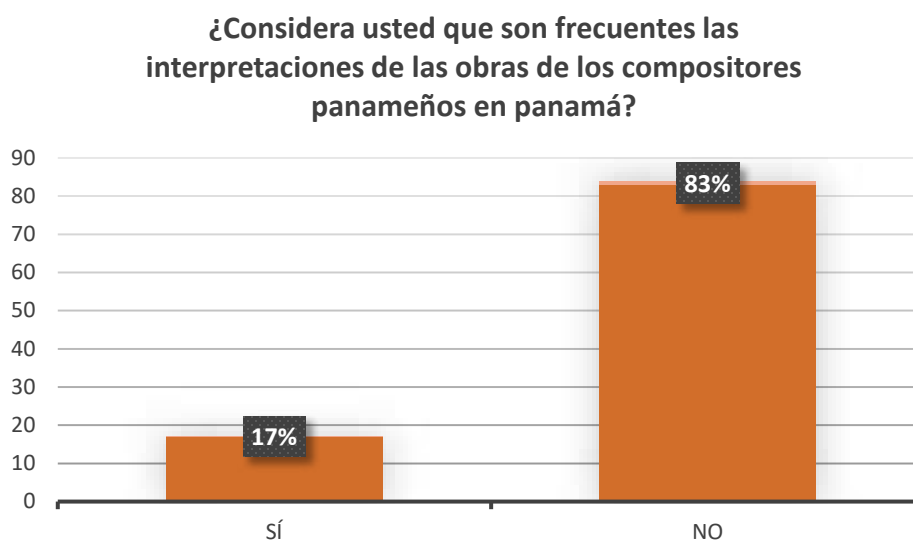
GRÁFICA N° 12: FORMA DE RENDIR TRIBUTO A LOS COMPOSITORES PANAMEÑOS



Esta gráfica es similar a la anterior, ya que la mayoría de los encuestados estuvo de acuerdo con más de dos opciones. Un 59% eligió la opción de interpretar sus obras,

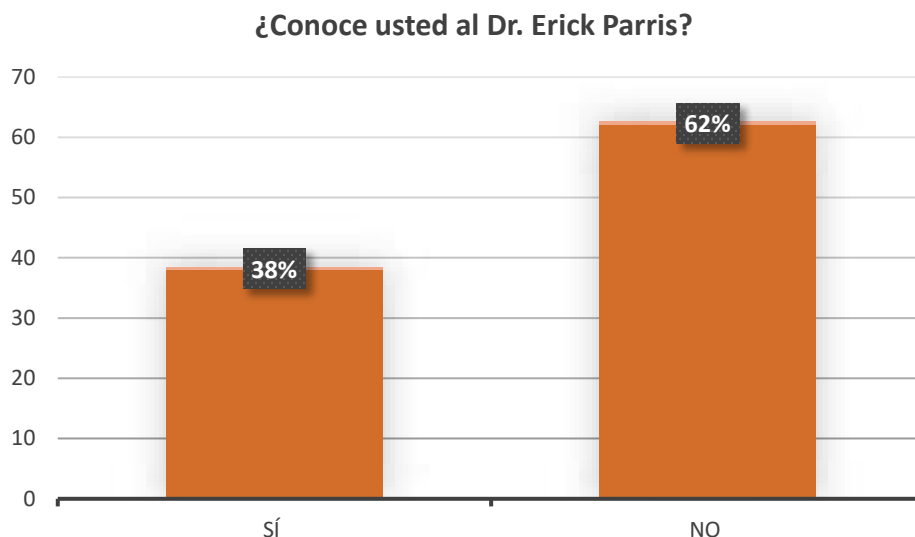
un 28% prefirió tener acceso a ellas y un 13% optó por estudiar sus obras, lo que demuestra una mayor inclinación hacia la interpretación.

GRÁFICA N° 13: FRECUENCIA EN LA INTERPRETACIÓN DE OBRAS DE COMPOSITORES PANAMEÑOS



En esta pregunta el encuestado en su mayoría considera que no son frecuentes las interpretaciones de los compositores panameños en Panamá reflejándose así con 83% y un 17% sí considera que son frecuentes.

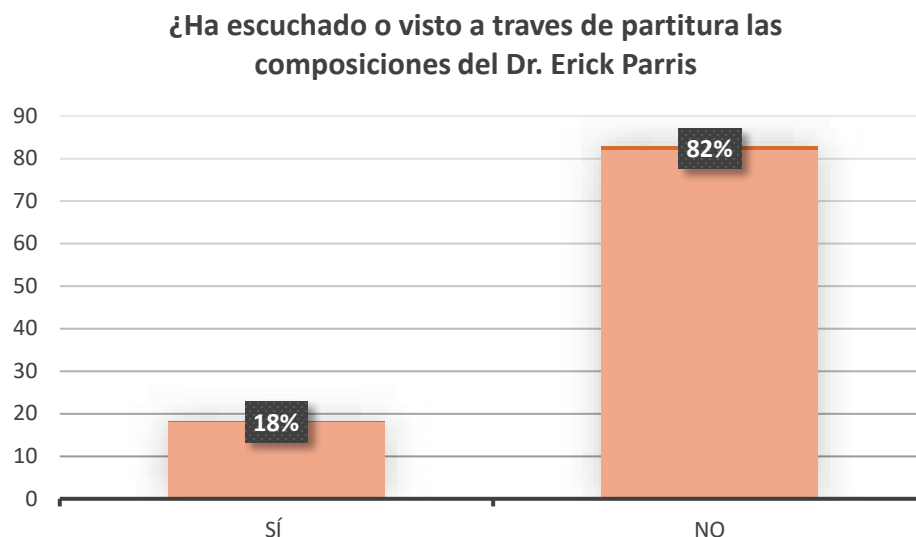
GRÁFICA N° 14: CONOCIMIENTO DEL COMPOSITOR



En esta pregunta los encuestados relacionados con música erudita un 38% sí conoce al Dr. Erick Parris y un 62% no lo conoce. Ahora bien, las personas no relacionadas con música académica sola mente el 10% del 100% conoce al Dr. Erick Parris.

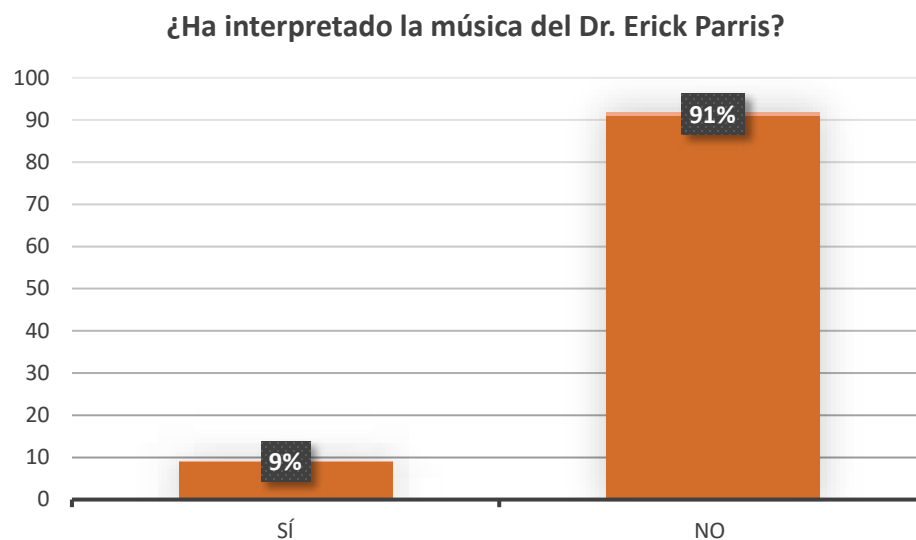
Los encuestados que respondieron sí, se les pidió que mencionara en que faceta conoce al Dr. Erick Parris, y respondieron que la otra faceta que conocen es de: profesor armonía, profesor de piano, profesor de contra punto, profesor de formas y análisis musical, como miembro de la iglesia, como director coral y orquestal, como compositor; Expositor.

GRÁFICA N° 15: CONOCIMIENTO DE LAS COMPOSICIONES DE ERICK PARRIS.



Los encuestados en esta pregunta un 82% respondieron que no han visto a través de partitura, ni escuchado las composiciones del Dr. Erick Parris. Y un 18% si ha visto a través de partitura y escuchado las composiciones musicales del Dr. Erick Parris.

GRÁFICA N°16: INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE ERICK PARRIS



En esta última pregunta el 91% de los encuestados respondieron que no han interpretado las obras del Dr. Erick Parris y un 9% respondió que sí ha interpretado obras del Dr. Eric Parris.

4.2. CONCLUSIONES DE LA ENCUESTA

En términos generales, los encuestados provienen de diversas instituciones educativas dedicadas a la música, como el Centro Educativo de Artes Diversificadas y la Facultad de Bellas Artes. La muestra de encuestados está compuesta por un número ligeramente mayor de mujeres en comparación con los hombres, lo que refleja una tendencia de mayor participación femenina en esta muestra particular, pero no necesariamente indica una predominancia femenina en el ámbito musical en general. La mayoría de los encuestados tiene conocimiento sobre compositores de música clásica y coral, lo que sugiere un grado importante de familiaridad con la música académica. Sin embargo, también existe una porción significativa de personas que no están familiarizadas con este tipo de compositores, lo que pone de manifiesto la necesidad de seguir promoviendo este conocimiento en la educación musical.

En cuanto a las facetas de los compositores, los encuestados los conocen principalmente como músicos y directores, pero también reconocen su labor como profesores, lo que resalta la importancia de los compositores no solo como creadores de música, sino como formadores en el campo educativo.

Respecto al acceso a la música panameña, la mayoría de los encuestados ha tenido contacto con las obras de compositores nacionales, especialmente a través de medios electrónicos y clases musicales. No obstante, aunque algunos han tenido acceso a partituras, este acceso no es tan frecuente, lo que indica una falta de disponibilidad de partituras en ciertos contextos. Este hallazgo subraya la importancia de mejorar la distribución y el acceso a las obras de compositores locales.

La mayoría de los encuestados está de acuerdo con la idea de que tener acceso a las obras de compositores panameños es esencial para promover la cultura musical del país. Sin embargo, también reconocen que la difusión de la labor de estos compositores es insuficiente, lo que revela una oportunidad para aumentar su visibilidad y promover su música en más espacios.

El tributo a los compositores panameños se valora principalmente a través de la interpretación de sus obras, aunque también se menciona la importancia de tener acceso a ellas y de estudiar sus composiciones. A pesar de este interés, existe una percepción general de que las interpretaciones de compositores panameños son poco frecuentes en el país, lo que refleja una necesidad de más representaciones de su música en conciertos y otros eventos.

Finalmente, en relación con el Dr. Erick Parris, aunque es conocido principalmente dentro del ámbito académico, fuera de este círculo su reconocimiento es limitado. Esto, junto con el hecho de que muchos encuestados no han tenido la oportunidad de escuchar o interpretar sus composiciones, sugiere que su obra aún necesita mayor

difusión y accesibilidad para que gane el reconocimiento y aprecio que merece en la comunidad musical panameña.

4.3. ANÁLISIS DE LA OBRA CORAL: ADVENIMIENTO LAS BUENAS NUEVAS DE PAZ DEL DR. ERICK PARRIS.

Autor: Erick Parris

Tonalidad: E bemol.

Tiempo: adagio.

Instrumentos utilizados: 2 trompetas, 1 trombón y un trombón bajo, 1 tuba, 1 tímpano, 1 órgano.

Las voces: 1 soprano 1 mezzo-soprano.

Coro: cuatro voces.

La obra Advenimiento, las buenas nuevas de paz: se inspira en la Biblia, en el libro de Isaías capítulo 11 versículo 6 al 9, este capítulo muestra la paz de Dios para su pueblo, sus naciones; demostrando cómo es la paz y la justicia que menciona este capítulo de la biblia y que solo Dios puede dar a su pueblo, por ejemplo: el lobo con el cordero y el leopardo con el cabrito se acostarán, el león como el buey comerán paja, un niño de pecho jugará sobre la cueva del áspid. Visión que es antinatural en esta tierra; pero que para Dios todo es posible.

Con esta obra el compositor busca plasmar las buenas nuevas de paz utilizando su ingenio como compositor musical.

4.3.1. ANÁLISIS FORMAL Y ARMÓNICO DE LA SECCIÓN “A” DE LA OBRA CORAL *ADVENIMIENTO*.

Esta obra se encuentra en forma ternaria A B A'; sus compases en total son 179. La sección A comprende desde el compás 1 al 67. La sección B se extiende desde el compás 72 -146, con un total de 54 compases. La sección A', el retorno, comprende los compases 146 – 179, unos 33 compases. Cabe destacar que esta sección tiene 34 compases menos de diferencia a comparación con el A de apertura.

La primera sección A en su interior se encuentran a b: a compás (9 – 38) 29 compases, b (38 – 67) 29 compases. Esta primera parte se compone de una introducción, las voces solistas y progresivamente las voces del coro acompañadas siempre del órgano, brass y percusión (timpani), en algunas secciones. Las voces solistas cantan la letra (Dios habla paz a los pueblos, Dios habla paz a las naciones; paz, paz eterna paz) el coro (Dios habla paz a los pueblos, Dios habla paz, las solistas continúan con (Dios habla paz a los pueblos, Dios habla paz en la tierra; paz, paz eterna paz)

- Introducción compás (1 – 9) El compositor da inicio a la obra dirigida a la Paz y la Justicia de Dios según el texto de Isaías capítulo 11 versículo 6 al 9. Con el órgano utilizando una línea melódica en contrapunto imitativo con los brass y la nota pedal dando hincapié a la tonalidad de la obra Mi bemol (Eb). En el compás 8 las trompetas hacen una estructura en el (ii^o₂), siendo esta una variante de cadencia plagal, percibiéndose el final de la introducción y también indicando el inicio a la siguiente parte la obra.

IMAGEN N°1

ADVENIMIENTO

1. Las buenas nuevas de paz

Erick Parris

Adagio (♩ = c.66)

Trumpet in C 1

Trumpet in C 2

Trombone

Bass Trombone

Tuba

Timpani

Soprano

Mezzo-Soprano

Choir 1

Choir 2

Choir 3

Choir 4

Organ

mp dolce

mp dolce

mp dolce

mp dolce

mp

mp

mf

mp

Copyright © 2014 by Erick Parris

ADVENIMIENTO

The musical score for the beginning of 'Advenimiento' (Measures 1-9) is shown. The score is for six instruments: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., Tuba, and Timp. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The score shows the first two measures of the piece. In measure 1, all instruments play a half note. In measure 2, the woodwinds and brass play a half note, while the timpani plays a half note. Dynamics include *mf* and *mp*.

*Partitura inicial de **Advenimiento** (Compases 1-9)*

- **PARTE (a)-A, COMPÁS: (9 – 38)**

El compositor introduce la letra en la primera (a) de la primera sección a través de la soprano y mezzo-soprano, acompañadas por el órgano. En esta parte, solo se utilizan voz y órgano. Además, el compositor presenta reafirmaciones después de cada frase, como "paz, paz, paz, paz, eterna paz", demostrando su intento de plasmar musicalmente los distintos tipos de paz. Estas reafirmaciones se encuentran en los compases 18 al 25 y 34 al 37, ambas con soprano y mezzo-soprano.

En la primera frase, que abarca los compases 9-17, el compositor introduce la letra: "Dios habla paz, Dios habla paz a los pueblos", interpretada por la soprano y la mezzo-soprano en un diálogo mutuo. Las voces se responden utilizando intervallos de tercera

menor, tercera mayor y segunda mayor. La frase inicia con un acorde de Eb6 en arpeggio, lo que enfatiza la intención de la letra. La soprano canta la primera parte de la frase, mientras que la mezzo-soprano responde con la segunda, estableciendo un contraste y añadiendo profundidad emocional a la expresión del mensaje de paz.

Este pasaje se asemeja a una situación repentina, en la que las voces solistas entran, acaparando totalmente la atención del oyente, mientras se escuchan con un matiz suave (*mp*).

En el órgano, el compositor acompaña a las voces logrando seguir el objetivo de paz que busca transmitir, con una melodía ondulada. Mientras tanto, en el pedal del órgano se establece una base sólida en la tonalidad de la obra (Ebmj), con una progresión de acordes que incluye I, ii2, I7, $IV\frac{6}{4}$ iv $\frac{6}{4}$, I, IV, iv

IMAGEN N°2

S
8 *mp*
Dios ha-bla paz a los pue-blos, _____

Mezzo
mp legato e dolce
Dios ha-bla paz a las na-

C 1

C 2

C 3
8

C 4

Org.
8

Advenimiento COMPÁS: (9 – 38)

Del compás 18 al 25, el compositor continúa con la afirmación del mensaje que viene del canto de las voces soprano y la mezzosoprano que dice paz, paz, eterna paz).

- **PRIMERA REAFIRMACIÓN DE LA PARTE (a)-A**

El compositor inicia utilizando movimientos de 1:1 con notas de valores más prolongados, creando una atmósfera de bienestar en las voces de las solistas, soprano y mezzo soprano.

En el órgano, se presenta una progresión de acordes que incluye (ii) Fm7-Fm°, (I) Ebmj - Ebmj7₆, (IV) Abmj, (vi) Cm7, (IV) Abmj, (I) Ebmj. Esta progresión muestra una interacción entre una cadencia de engaño y una cadencia plagal (IV) (I) – (IV) (vi). La sección concluye con un acorde fuera de la tonalidad, (VII7) Dmj7, un acorde de doble función que percibe una variedad de tonalidades, lo que hace satisfactorio el retorno a la tonalidad principal.

IMAGEN N°3

The musical score is for a section titled "Advenimiento COMPÁS: (26 – 32)". It features the following parts and lyrics:

- Timp.** (Timpani): A single line of music.
- S** (Soprano): Lyrics: "ter - na paz. Dios ha - bla paz a los pue - blos". Dynamics: *dim.*, *mp*, *mf cresc.*, *mf*, *mp*.
- Mezzo** (Mezzo-soprano): Lyrics: "ter - na paz. Dios ha - bla paz a los pue - blos,". Dynamics: *dim.*, *mp*, *mf cresc.*, *mf*.
- C1** (Contralto 1): Lyrics: "Dios ha-bla paz a los pue - blos,". Dynamics: *mp legato e dolce*, *cresc.*, *mf*.
- C2** (Contralto 2): Lyrics: "Dios ha-bla paz a los pue - blos,". Dynamics: *mp legato e dolce*, *cresc.*, *mf*.
- C3** (Contralto 3): Lyrics: "Dios ha-bla paz a los pue - blos,". Dynamics: *mp legato e dolce*, *cresc.*, *mf*.
- C4** (Contralto 4): Lyrics: "Dios ha-bla paz a los pue - blos,". Dynamics: *mp legato e dolce*, *cresc.*, *mf*, *mp*.
- Org.** (Organ): Lyrics: "Dios ha-bla paz a los pue - blos,". Dynamics: *dim.*, *mp*, *cresc.*, *mf*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*dim.*, *mp*, *mf*, *cresc.*), articulation (*legato e dolce*), and phrasing slurs. The organ part features a complex texture with multiple voices and a crescendo leading to a *mf* section.

Advenimiento COMPÁS: (26 – 32)

- **SEGUNDA FRASE DE LA PARTE (a)-A**

En la segunda frase, que abarca los compases 26-32, el compositor introduce las cuatro voces del coro (soprano, contralto, tenor y bajo) junto con las solistas, cantando la letra: "Dios habla paz a los pueblos, Dios habla paz en la tierra". El coro cubre los compases 26 al 32. Las sopranos inician con un motivo melódico muy similar al del compás 8, lo que establece una continuidad temática. El compositor resalta las voces en bloques dentro de la tonalidad de Eb, utilizando figuras rítmicas de mayor valor, lo que magnifica el motivo y confiere mayor convicción rítmica a la letra, que expresa el mensaje de paz de Dios para su pueblo. En los compases 28 y 29, las voces se armonizan sobre el acorde IV (Ab) y ii° (Fm°), mientras que las voces solistas presentan una línea melódica más ondulada, lo que añade suavidad y contraste al conjunto vocal.

En los compases 28 y 29, los metales (excepto la tuba) tocan notas en bloque sobre los acordes IV (Ab) y ii (Fm).

En cuanto al órgano, en los compases 24 a 29, la progresión armónica comienza en el quinto grado de la tonalidad con el acorde (V₆) Bbmj₆ en el compás 24. En el compás 25 se presenta el acorde (V) Bbmj, seguido en el compás 26 por el acorde (I) Ebmj, formando una cadencia perfecta. Luego, en el compás 27, se mantiene el acorde (I) Ebmj, y en el compás 28, se pasa al acorde (IV) Abmj. En el compás 29, la progresión incluye el acorde (ii°) Fm, seguido por (I₆) Ebmj₆ y finalmente (V₇₇) Bbmj₇₇. Este último acorde de dominante con séptima en el bajo genera una cadencia imperfecta, lo que produce un efecto cadencial menos concluyente.

En los compases 34 a 37, el compositor reafirma el mensaje central de la obra y de la segunda frase, utilizando la letra "paz, paz, eterna paz" en las voces de soprano y mezzo soprano. En esta sección, las voces están dispuestas en una relación 1:2, donde la soprano sostiene las notas más largas, mientras que la mezzo soprano se mueve con un contorno melódico ondulado, marcado por notas de valor más corto. Este contraste en las voces crea una sensación de cierre en la frase, lo cual se ve reforzado por la progresión armónica, que culmina en el acorde (V7) Bbmj7 – (I) Ebmj, formando una cadencia auténtica.

En el órgano, las progresiones armónicas de los compases 30 al 37 se mueven en grados de: compás 30 (I $\frac{6}{4}$) Ebmj $\frac{6}{4}$, (III) Gmj (V del vi), compás 31 (vi) Cm $\frac{4}{6}$, con apoyaturas, compás 32 (ii7) Fm7 - (iii) Gm, compás 33 (ii₆) Fm₆ – (I) Ebmj, compás 34 (v) Bm7- (vi) cm, compás 35 (v₆7) Bm₆7 – (I7) Emj7, compás 36 (ii7) Fm7 – (V7) Bbmj7 – (I) Ebmj (V) Bbmj7, (I) Ebmj; en esta última se encuentra una cadencia autentica. Hasta aquí la parte (a) de A.

PARTE (b)-A. (COMPÁS 38 – 55)

En esta sección de la obra, el compositor emplea exclusivamente las voces del coro, sin la intervención de las solistas ni acompañamiento instrumental. Se utiliza la letra "Bendito el rey que viene en el nombre del Señor, gloria en las alturas y paz en la tierra, a los hombres de buena voluntad". Entre los compases 55 y 67, se presenta la única afirmación cantada tanto por las solistas como por el coro. Los instrumentos

comienzan a entrar en escena a partir del compás 51, con el órgano, mientras que las trompetas introducen un motivo armónico en los compases 57, 58 y 59. En la percusión, el timpani se ejecuta desde el compás 53 hasta el compás 60.

Desde el compás 38 al 50, el coro ejecuta una parte en la que las voces se mantienen solas, con un movimiento imitativo no estricto. Predominan intervalos de quinta justa, tercera mayor, tercera menor y apoyaturas en segundas, tanto ascendentes como descendentes. Este enfoque da un sentido más marcado a la sección al emplear notas más largas a tiempo y menos notas cortas. La línea melódica se desplaza en intervalos de segundas mayores y menores, pero con un ritmo más definido, lo que refuerza el mensaje de la letra.

IMAGEN N° 4

30

III.

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

S

Mezzo

C 1

C 2

C 3

C 4

Org.

30

mf

dim.

rit.

Dios ha-bla paz, paz en la tie - rra, paz, paz e - ter - na paz.

mp

mf

dim.

Dios, Dios ha-bla paz, paz en la tie - rra paz, paz e - ter - na paz.

mp

mf

Dios, Dios ha - bla paz.

mp

mf

Dios, Dios ha - bla paz.

mp

mf

Dios, Dios ha - bla paz.

mp

mf

Dios, Dios ha - bla paz.

mp

dim.

a tempo

mp

Advenimiento COMPÁS: (30 – 37)

Entre los compases 46 y 54, el coro aumenta su intensidad con un matiz más fuerte, continuando con la letra "gloria en las alturas y paz en la tierra". La primera voz destaca al ascender en tesitura en la frase "gloria en las alturas", comenzando desde una quinta disminuida y descendiendo en una cuarta justa con la frase "paz en la tierra". Este contraste en el movimiento melódico refleja la intención del compositor de simbolizar "las alturas" con las notas más agudas y "la paz en la tierra" al descender a un registro más cómodo.

Continuando con la frase "paz a los hombres de buena voluntad", la palabra "paz" se inicia en síncope, lo que añade un ritmo marcado y distintivo. Las voces de tenor y bajo permanecen en silencio durante un compás y medio, lo que genera una pausa antes de retomar la palabra "paz" nuevamente en síncope. Este efecto crea una resonancia en la frase, fortaleciendo la sensación de cierre y anticipando la afirmación final. Este uso de la síncope en combinación con el silencio en las voces de tenor y bajo refuerza la intención del compositor de resaltar el mensaje y dar énfasis al término de la frase.

La armonía comienza compás 47, 48, en la dominante del vi (Cm) y continuando con la misma, compás 49, 50 se pasa a un iv (Am) a I (Eb), compás 52 VII7 (Dmaj7), compás 53: termina la frase en iii (Gm) de (Eb) centro tonal, compás 54: la armonía está en $V \frac{4}{6}$ (Bb $\frac{4}{6}$)

IMAGEN N°5

38

S

Mezzo

C 1

mp *piu mosso*

Ben - di - to el Rey que vie - ne en nom - bre del Se - nor,

C 2

mp

Ben - di - to el Rey que vie - ne en nom - bre del Se - nor, del Se -

C 3

mp

Ben - di - to el Rey que vie - ne en el nom - bre, el nom - bre del Se -

C 4

mp

Ben - di - to el Rey que vie - ne, en el nom - bre del Se -

Org.

38

Advenimiento COMPÁS: (COMPÁS 38 – 45)

IMAGEN N°6

C 1 *mf* *f* *mp*
 glo - ri - a, glo - ri - a, en las al - tu - ras, y paz en la tie - rra a los
 C 2 *mf* *f* *mp*
 nor, glo - ri - a, glo - ri - a, en las al - tu - ras, y paz en la tie - rra a los
 C 3 *mf* *f* *mp*
 nor, glo - ri - a, glo - ri - a, en las al - tu - ras, paz a los
 C 4 *mf* *f* *mp*
 nor, glo - ri - a, glo - ri - a, en las al - tu - ras, paz a los
 Org. *mp*
 46

Advenimiento COMPÁS: (COMPÁS 46 – 52)

Única afirmación (compás 55–67): La tonalidad regresa a (Eb) y las solistas inician la frase, seguidas por las cuatro voces en un contrapunto imitativo no estricto, dado que las líneas presentan una notable variedad. Esta afirmación se ejecuta con mayor convicción, ya que el compositor repite varias veces la frase "Dios habla paz, eterna paz". Todas las voces contribuyen a formar una pared de sonido, cantando majestuosamente, lo que refuerza el carácter imponente de esta sección y mantiene firme el mensaje central de la obra, destacando la importancia del título en la interpretación.

En el órgano en el compás 55 (I) Ebmj, compás 56 (I) Ebmj – (I₆) Ebmj₆, compás 57 (IV) Abmj – (I₆) Ebmj₆, compás 58 (ii°) Fm°. Los vientos metales también hacen el mismo patrón del compás 28, 29, 30.

ADVENIMIENTO

Advenimiento (COMPÁS 53 -58)

Compás 59-65: En esta sección, el compositor utiliza un crescendo para mantener una similitud considerable en las líneas de las voces soprano y mezzo soprano, interpretando la letra: "Dios habla paz, eterna paz, eterna paz, paz, eterna paz". Esto contrasta con los compases 30-37, donde la letra mencionaba: "Dios habla paz en la tierra, paz eterna paz". Aquí, el coro canta "Dios habla paz, habla paz, eterna, eterna paz" con un espíritu de regocijo. Las voces de soprano y mezzo soprano cantan "Dios habla paz, eterna paz, paz, paz, eterna paz", moviéndose en un patrón 1:1, en contraste con las voces solistas que siguen un estilo más melódico, con mayor cantidad de notas y valores rítmicos.

Las voces del coro armonizan con las progresiones de acordes proporcionadas por el órgano, lo que refuerza la intención del compositor de destacar los diferentes tipos de paz en la letra. Cada variación en la letra se ve reflejada en el matiz vocal, ya sea mediante el ascenso de la tesitura o el acompañamiento del timpani, que realiza trinos y luego cae en un acorde bloque en una dominante. Además, se debe mencionar que la palabra "paz" cae en tiempo fuerte, enfatizando su importancia dentro de la estructura musical. En el compás 66, el timpani también acompaña, pero sin trino, proporcionando un soporte adicional a la palabra clave de la obra, "paz". Esta palabra se convierte en un elemento esencial en la estructura y expresión musical de la pieza.

El órgano acompaña con las progresiones: Compás 59 (I_4^6) Ebmj $_4^6$ – (III) Gmj V del vi, compás 60 (vi) Cm, compás 61 ii7m – iii, compás 62 (ii $_6$) Fm $_6$, compás 63 Bm – (Cm) vi, compás 64 (V7 $_6$) Bb7 $_6$ MJ – (vi $_6$) Cm, compás 65 (ii7) fm7 – (V) Bbmj

IMAGEN N°8

9

rit.

This musical score is for the piece "Dios ha-bla paz" (God speaks peace). It is written for a large wind ensemble and vocal soloists. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The instrumentation includes:

- Wind Ensemble:** C Tpt. 1, C Tpt. 2, Tbn., B. Tbn., Tuba, Timp., S. (Soprano), Mezzo, C 1, C 2, C 3, C 4, and Org. (Organ).
- Vocal Soloists:** S. (Soprano) and Mezzo (Mezzo-soprano).

The score is divided into two systems. The first system (measures 1-16) features the vocal soloists and the organ. The second system (measures 17-32) features the vocal soloists and the organ. The lyrics are in Spanish and are repeated in each system.

Lyrics:

Dios ha-bla paz, e - ter-na paz, paz, paz, e - ter - na
Dios ha-bla paz, e - ter - na paz, e-ter-na paz, paz, e - ter - na
Dios ha-bla paz, ha - bla paz. E - ter - na, e - ter - na
Dios ha-bla paz, ha - bla paz. E - ter - na, e - ter - na
Dios ha-bla paz, ha - bla paz. E - ter-na paz, e - ter - na
Dios ha-bla paz, ha - bla paz. E - ter-na paz, e - ter - na

The score includes various musical markings such as *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), and *rit.* (ritardando). The organ part is written in a grand staff (treble and bass clef).

Advenimiento (COMPÁS 59 – 65)

IMAGEN N°9

Advenimiento (COMPÁS 66 – 74)

4.3.2. ANÁLISIS FORMAL Y ARMÓNICO DE LA PARTE B

El autor inicia en tonalidad menor (Cm), relativa menor de la tonalidad principal de la obra (Eb), marcando un contraste en la introducción. La sección comienza con las voces de tenor y bajo del coro, seguidas por las contraltos y sopranos, sin acompañamiento instrumental.

- **Primera frase:** Ejecutada por las voces de tenor y bajo, compases 79–85.
- **Primera afirmación:** Interpretada por las voces de contralto y soprano, compases 85–88.
- **Segunda frase:** Cantada por las voces de tenor y bajo, compases 88–93.
- **Segunda afirmación:** Realizada por las voces de contralto y soprano, compases 93–96.
- **Desarrollo:** Las cuatro voces del coro participan de manera conjunta, compases 98–146.

El órgano acompaña toda la sección B, desde la primera frase hasta las reafirmaciones, el desarrollo y el final. Los instrumentos de viento-metal complementan prácticamente toda la sección, mientras que el compositor utiliza la percusión de manera seccionada, reservándola para momentos específicos.

Cabe destacar la variación que realiza el autor en el manejo de las voces y la frase que cantan: en la parte A, las afirmaciones eran interpretadas por las solistas, mientras

que en la parte B, son los contraltos y sopranos quienes las ejecutan, creando una interacción dinámica entre las voces graves y agudas.

- **Introducción:** Comienza con una temática de menos a más, iniciando en tonalidad de (Cm) y ascendiendo progresivamente con las voces en intervalos de octava, hasta llegar a la tonalidad de (Gmj). En los compases 77, 78 y 79, las voces se mueven en blancas con puntillo, ligadas entre sí, sobre la palabra "paz." El compositor evita incluir la tercera del acorde, lo que genera un toque de inestabilidad. Aunque se presenta una cadencia V7–I7, la ausencia de la tercera evita que esta se perciba como una culminación total de la sección.

El órgano, sin embargo, confirma la tonalidad en los compases 78 y 79. Lo hace mediante un motivo de tresillos ascendentes en el acorde de (Gmj) sin la séptima, acompañado por un bajo continuo que sostiene la tónica del acorde, añadiendo firmeza y dirección al pasaje.

IMAGEN N°10

75 11
Andante espressivo (♩ = 80)

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

S

Mezzo

C 1

C 2

C 3

C 4

Org.

Dios de paz:

Dios, vi - sion de Dios de paz:

Dios de paz: el lo-bo mo - ra-ra

Dios, la vi - sion de paz: el lo-bo mo - ra-ra

rit.

mf

3

3

3

PARTE B Advenimiento, introducción (COMPÁS 75 – 80)

Otros elementos destacados en esta introducción incluyen el crescendo de las voces agudas, mientras que la voz del bajo comienza una octava arriba, aportando un matiz diferente.

La tonalidad de (Cm) se mantiene, con un contrapunto no imitativo en el que las voces interactúan como un acompañamiento dinámico. Se observan notas largas y cortas que se entrelazan, creando una sensación melódica que combina estabilidad con movimiento.

Es importante mencionar que el compositor siempre coloca la palabra "Dios" en tiempo fuerte, al igual que la palabra "paz", destacando así su significado y relevancia dentro de la obra. Además, utiliza una técnica de interacción entre las voces en forma de contestación, complementada en cada frase recitada con un arreglo instrumental en los brass y el órgano. En contraste, durante las afirmaciones, el acompañamiento queda exclusivamente a cargo de los brass.

PRIMERA FRASE RECITADA

"El lobo morará con el cordero, el leopardo se acostará con el cabrito", compases 79–85. Esta sección inicia con las voces de tenor y bajo en un movimiento melismático, acompañadas por los metales y el órgano.

En los metales, el compositor utiliza instrumentos como el bombardino (trombón bajo) y la tuba, aplicando figuras rítmicas que evocan un carácter ceremonial, similar al de

una marcha de anuncio. La percusión, que incluye el timbal (timpani), refuerza estas figuras rítmicas, estableciendo una base sólida que complementa los sonidos de los metales, las voces y el órgano.

La armonía empleada en los metales está en Cm, coincidiendo con la tonalidad del órgano, que también se mantiene en Cm durante esta sección. Esto contribuye a la cohesión armónica y refuerza el sentido de unidad en la pieza.

[illegible]

86

En la primera afirmación, *"Esta es la paz de Dios"*, que se desarrolla entre los compases 85 y 88, se presenta un modo de contestación en el que la soprano se duplica y, junto con las contraltos, forman tres voces que se mueven en quintas justas. La armonía predomina entre los acordes (Cm, Gm), aunque también se incluyen (Bbmj, Fm). Los brass que acompañan esta afirmación, específicamente las trompetas 1, 2 y el trombón, progresan en acordes de (Cm) interactuando mediante inversiones, bordaduras y pequeños acordes en (Fm).

En la segunda frase, *"El becerro andará con el león y un niño, un niño los guiará"*, que abarca los compases 85 a 90, el compositor genera una sensación de continuidad al asignar una nota a cada sílaba de la letra. La frase culmina con un movimiento melismático en las palabras *"y un niño los guiará"*. Los brass mantienen el mismo ritmo que en la primera frase, reforzando el carácter de marcha y anuncio. El órgano, por su parte, acompaña con movimientos ondulados en la melodía y acordes que entran en anacrusa para resolverse en tiempos fuertes, utilizando una armonía que incluye los acordes (Cm7, Fm).

ADVENIMIENTO

86

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

86

Timp.

S

Mezzo

C 1

es la paz de Dios.

C 2

es la paz de Dios.

C 3

8

el be - ce - rro an - da - ra con el le - on

C 4

el be - ce - rro an - da - ra con el le - on

86

Org.

3

3

Advenimiento (COMPÁS 86 – 90)

ADVENIMIENTO

Advenimiento (COMPÁS 91 – 95)

La segunda y última afirmación, *"Esta es la paz de Dios"*, reutiliza muchos de los recursos presentes en la primera afirmación. Los brass presentan un acompañamiento similar, mientras que en las voces la soprano vuelve a duplicarse. Sin embargo, la armonía presenta ligeras variaciones, alternando entre los acordes (Fm, Cm).

IMAGEN N°14

ADVENIMIENTO

15

96

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

S

Mezzo

C 1

C 2

C 3

C 4

Org.

mf poco accel. e agitato *mf* 3

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *cresc.* *mf* 3

f *ffz* *sfz* *sfz* *ffz* *cresc.* 3 3

mf Las na-cio - nes se u - ni -

mf Las na-cio - nes se u - ni -

cresc. Las na-cio - nes se u - ni -

mf Las na-cio - nes se u - ni - ran y gue - ras ya no ha -

cresc. Las na-cio - nes se u - ni - ran y gue - ras ya no ha -

mf 3 3

mf *f* poco accel. e agitato *cresc.* *mf* 3

Advenimiento (COMPÁS 96 – 99)

El desarrollo de la parte B inicia en el compás 98, donde el compositor transmite su interpretación del mensaje de Dios. A través de nuestro Señor Jesucristo, se establece un ideal de unión entre las naciones, destacando que habrá buena voluntad, ausencia de guerras e injusticias, y que prevalecerán la paz y la armonía. Esta sección comienza con la frase *"Las naciones se unirán y guerra ya no habrá"*, desarrollándose entre los compases 98 y 103. Luego sigue con *"Hombres buscarán a Cristo y le seguirán, a Cristo seguirán"*, en los compases 104 a 109. Continúa con *"Y guerras, y guerras ya no habrán"*, desde el compás 109 hasta el 117, y posteriormente con *"Hombres a Cristo, a Cristo buscarán"*, de los compases 117 a 121. Más adelante, la frase *"Buscarán, seguirán, como los pastores, al ver la estrella y escuchar el canto de los ángeles"*, abarca los compases 121 a 131, culminando con *"Gloria, gloria, gloria en las alturas, y en la tierra paz, buena voluntad para con los hombres"*, entre los compases 132 y 146.

En la **primera frase** de esta parte, que abarca los compases 98 a 103, el compositor utiliza todas las voces del coro, transmitiendo un sentido de grandeza que refuerza el significado de la letra: *"Todas las naciones se unirán"*. La utilización de todas las voces en conjunto simboliza la unión mencionada en la letra. La entrada se realiza con las voces de tenor y bajo, seguidas un compás después por las sopranos y contraltos, formando un contrapunto imitativo. Las voces están en una tesitura cómoda, similar al inicio de la parte B, marcando el compositor el comienzo de una nueva sección dentro de esta parte. Las primeras voces trabajan intervalos de octava justa entre sí, para luego entrelazarse y generar un efecto de unísono, en clara referencia a la palabra *"unirán"*. El órgano y los brass acompañan utilizando un acorde de Dm. Aunque los

brass mantienen un carácter de matiz poco acelerado y algo agitado, el uso casi constante de un único acorde proporciona estabilidad.

La **segunda frase**, desarrollada entre los compases 104 y 116, se caracteriza por un contrapunto imitativo iniciado por las sopranos y contraltos. Este recurso técnico es también una referencia directa a la palabra "*seguirán*", empleando el compositor técnicas musicales para reforzar el significado de la letra mientras aporta variedad a la obra.

Los metales (trompeta 1, trompeta 2, trombón bajo, tuba) solo acompañan esta frase en los compases 106, 107 y 108 con acordes de Dm y Cm.

El órgano acompaña las voces desde el compás 106 hasta el compás 109, utilizando los acordes Dm, Cm y Dm7, continuando con la intención de recordar al oyente una de las visiones de Dios hacia su pueblo. Además, se hace alusión a la palabra "guerra" a través de las voces graves. El contrapunto imitativo continúa con la misma nota del acorde de Dm hasta el compás 112, y desde el compás 114 hasta el 118, se pasa a un contrapunto 1:1, utilizando intervalos de terceras menores y cuartas justas, todo dentro del acorde de Dm, a diferencia de los compases anteriores donde se movían en octavas. El órgano presenta progresiones más variadas en Dm, con distintas inversiones, así como acordes de Bbmj7, Gm y Fm, con un retardo en el compás 114, lo que se interpreta como una transición hacia otra tonalidad, confirmada por un acorde de Db.

IMAGEN N°15

16

100

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

S

Mezzo

C 1

C 2

C 3

C 4

Org.

cresc.

mf

f

mp

poco accel. e agitato

ran y gue-ras ya no ha - bran, gue-ras no ha - bran. Hom-res bus-ca-

ran y gue-ras ya no ha - bran, gue-ras no ha - bran. Hom-res bus-ca-

bran, y gue-ras no ha - bran.

bran, y gue-ras no ha - bran.

Advenimiento (COMPÁS 100 – 104)

17

Advenimiento (COMPÁS 105 – 110)

ADVENIMIENTO

Advenimiento (COMPÁS 111 – 118)

En la **tercera frase**, "hombres a Cristo, a Cristo buscarán" (compás 117–121), se presenta una nota de Db, lo que sugiere una posible transición hacia Abmj. Las voces inician ascendiendo en octavas, y en el compás 118, se escucha un acorde en las voces de Ebmj7, que resuelve a Fm, creando un tipo de cadencia de engaño. Este acorde da continuidad a la letra, y en el compás 119, las voces forman un acorde de Fm7°. En el compás 120, las voces crean un bloque de notas que resultan en un acorde de Fm, y en el compás 121, el acorde se transforma en Fm5/67.

El órgano presenta movimientos armónicos que contrastan con las voces. Comienza con Gm° y luego pasa a Abmj, pero termina en Fm7, lo que aporta una sensación de movimiento inesperado. Los brass (tpt.1, tpt.2, B. tbn, tuba) acompañan esta frase con los mismos acordes, tocados en corcheas, tresillos y negras.

En la **cuarta frase** (compás 121 - 131), las voces inician la letra: "buscarán, seguirán como los pastores al ver la estrella y escuchar el canto de los ángeles." Aquí, las cuatro voces comienzan juntas en tresillos en el último tiempo del compás. Las líneas vocales se mueven en 1:1 y se presentan en una tesitura baja para soprano y contralto, mientras que tenor y bajo se encuentran en una tesitura cómoda. El final de esta sección está marcado por un calderón, y el compositor indica un crescendo para añadir un carácter brillante y alegre. La tesitura alta simboliza las palabras "estrella" y "ángeles."

El órgano acompaña con acordes de Fm7°, cuyo sonido es inusual. Si el acorde tuviera su quinta justa, sonaría familiar, pero al faltar esta, crea una sensación diferente. Los

brass ejecutan motivos más melódicos, utilizando notas del acorde y tocando en semi corcheas y corcheas. Este movimiento melódico evoca la imagen de un cielo lleno de estrellas, haciendo alusión a la letra.

IMAGEN N°18

19

119

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

C 1

C 2

C 3

C 4

Org.

mf

f

mp

rit.

bright and joyful

a Cris-to bus-ca - ran, bus-ca - ran, se-gui - ran co-mo

8

119

Advenimiento (COMPÁS 119 – 123)

IMAGEN N°19

20

124

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

S

Mezzo

C 1

los pas - to - res al ver la es - tre - lla, y es-cu-char el can - to de los

bright and joyful

accel. e cresc. poco a poco

3

f poco rit.

C 2

los pas - to - res al ver la es - tre - lla, y es-cu-char el can - to de los

accel. e cresc. poco a poco

3

f poco rit.

C 3

los pas - to - res al ver la es - tre - lla, y es-cu-char el can - to de los

accel. e cresc. poco a poco

3

f poco rit.

C 4

los pas - to - res al ver la es - tre - lla, y es-cu-char el can - to de los

accel. e cresc. poco a poco

3

f poco rit.

Org.

mf

124

Advenimiento (COMPÁS 124 – 129)

En la **quinta frase**, "Gloria, gloria, gloria en las alturas, y en la tierra paz, buena voluntad para con los hombres" (compás 132–146), se utiliza un matiz majestuoso, con notas del acorde de Cm en contrapunto imitativo. La primera voz alcanza una tesitura elevada, similar a la del tenor, mientras que la voz del bajo también se encuentra en una tesitura alta. La frase "gloria en las alturas y en la tierra paz" está acompañada de rellenos de notas que transmiten majestuosidad y ovación, llevando la voz soprano a una tesitura elevada, mientras que la letra cambia a "paz en la tierra", con un descenso en la tesitura.

El órgano acompaña con una secuencia de acordes en Cm, en paralelo con la armonía vocal. Los brass interactúan con las voces, llenando los silencios dejados por las trompetas. Esto crea una sensación de integración, con notas elevadas que subrayan la intención del compositor de representar la gloria de Dios en los cielos. Los brass crean armonías en Abmj, Bbmj, Bbmj7 4/3, Fm, Gm7m y Gmj, complementando a las voces y cayendo al mismo tiempo que ellas.

Cuando la letra menciona "buena voluntad para con los hombres", la ovación disminuye, pasando a notas de mayor valor (blancas, blancas con puntillo, negras). En este momento, se presenta una armonía que lleva notas de Eb, y al llegar al compás 146, se confirma el retorno a la tonalidad principal (Ebmj), marcando el final de la parte B de la obra.

IMAGEN N°20

ADVENIMIENTO

21

rit.
Maestoso ♩ = 84

130

C Tpt. 1 *mf* *f* *ff*

C Tpt. 2 *mf* *f* *ff*

Tbn. *mf* *f* *ff* *ff*

B. Tbn. *f* *ff*

Tuba *f* *ff*

Timp. *f* *ff*

S

Mezzo

C 1 *ff* *Maestoso* ♩ = 92
an - ge - les: _____ Glo - ia - a, glo - ria, glo -

C 2 *ff*
an - ge - les: _____ glo - ri - a, glo -

C 3 *ff*
an - ge - les: _____ Glo - ri - a,

C 4 *ff*
an - ge - les: _____ ri - a,

Org. *f* *ff*

Advenimiento (COMPÁS 130 – 134)

ADVENIMIENTO

Advenimiento (COMPÁS 135 – 140)

IMAGEN N°22

141

a tempo ♩ = 76

mp

S Dios ha-bla paz a los pue-blos,

Mezzo

mp rit. *a tempo* ♩ = 76

C 1 vo - lun - tad, vo - lun - tad pa-ra con los hom-bres.

C 2 vo-lun - tad, vo-lun - tad pa-ra con los hom-bres.

C 3 vo - lun - tad, vo - lun - tad pa-ra con los hom-bres.

C 4 vo - lun - tad, vo - lun - tad pa-ra con los hom-bres.

Org. *a tempo* ♩ = 66

p

Advenimiento (COMPÁS 141 – 149)

4.3.3. RETORNO DE A'

El retorno de A' se presenta de forma más reducida en comparación con la primera A, pero mantiene la tonalidad inicial de la obra (Ebmj). Esta sección comienza con la soprano interpretando la primera frase, "Dios habla paz a los pueblos" (compás 146-149), seguida por la reafirmación "Dios habla paz a las naciones" con la voz de mezzo soprano en los compases 151-154. A continuación, ambas voces solistas interpretan la frase "Paz, paz, eterna paz, paz, paz, eterna paz".

El compositor continúa con la participación del coro y las solistas a partir del compás 163, donde se presenta la frase "Dios habla paz a los hombres" en el coro, mientras que las solistas cantan "Dios habla paz".

Esta sección se caracteriza por un retorno a la calma y la serenidad, con el uso de voces solistas y el coro de manera más integrada para reforzar el mensaje de paz.

IMAGEN N°23

The musical score for 'Advenimiento' (Compases 150-157) features a mezzo-piano (mp) texture. The vocal parts include Soprano (S), Mezzo (Mezzo), and four Contraltos (C 1, C 2, C 3, C 4). The organ (Org.) provides harmonic support. The lyrics are: 'Dios ha-bla paz a las na - cio - nes, Paz, paz e - ter - na'.

Advenimiento (COMPÁS 150 – 157)

Las voces se combinan todas juntas en la frase "Dios habla paz, eterna paz" desde el compás 168 hasta el final de la obra (compás 179). El órgano acompaña a las voces durante toda esta parte, mientras que la percusión, específicamente el timbal, se utiliza principalmente en el final.

En el compás 155, ambas voces comienzan en contrapunto 1:1, con algunas notas de paso, de manera similar a la apertura de la obra. Esto sirve como una reafirmación de lo expresado en la primera sección A.

158

Timp.

S

Mezzo

C 1

C 2

C 3

C 4

Org.

paz, paz, paz, e - ter - na paz. Dios ha-bla

paz, paz, paz, e - ter - na paz. Dios ha-bla

Dios ha-bla paz a los

Dios ha-bla paz a los

Dios ha-bla paz a los

Dios ha-bla paz a los

mp

mp

mp

mp

mp cresc.

En el compás 163, las voces del coro entran con la frase "Dios habla paz a los hombres", utilizando notas de paso ascendentes en corcheas. El compositor da importancia a la palabra "paz", prolongándola con una figura de dos tiempos, para luego descender en una cuarta justa mientras sigue el texto con "a los hombres". Esta parte se entrelaza con las solistas, que ingresan un compás después de que comienza el coro. Toda esta sección se extiende con la frase "Dios habla paz" y finaliza con "eterna paz", también con notas de paso ascendentes, pero en semicorcheas. El

compositor da mayor intensidade a la frase "Dios habla", reposando en una nota de dos tiempos en la palabra "paz", la cual está acompañada por el timbal, sin trino.

IMAGEN N°25

165

C Tpt. 1

C Tpt. 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

165

Timp.

S

Mezzo

C 1

C 2

C 3

C 4

Org.

165

mf

f

paz, Dios ha - bla paz, paz, Dios

hom - bres. - - - Dios ha - bla paz, paz, Dios

hom - bres. - - - Dios ha - bla paz, paz, Dios

hom - bres, a los hom-bres. - - - Dios ha - bla paz, bla Dios

hom - bres, a los hom - bres. - - - Dios ha - bla paz, paz, Dios

f

mf

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Advenimiento (COMPÁS 165 – 170)

En los siguientes compases, en tiempo fuerte, se da énfasis a la palabra "paz" mediante figuras largas ligadas. El coro dirige la palabra "paz" a "los hombres", en lugar de "a los pueblos", como en la sección A. La palabra "hombres" se prolonga con las dos primeras voces del coro, utilizando figuras largas (blancas y blancas con puntillos ligadas), mientras que las dos últimas voces del coro, en un bloque, utilizan negras y corcheas, dando un efecto de contundencia a la palabra "hombres", terminando con notas largas (blancas ligadas).

Los siguientes compases continúan con la letra "Dios habla paz, paz", pero las figuras rítmicas son diferentes a las de la parte A. Del compás 171 al 175, las seis voces del coro, con un matiz forte, se mueven en 1:1, contrastando con el contorno melódico más libre de las solistas, que cantan "Dios habla paz" tres veces repetidas. En cambio, el coro canta "Dios habla paz, eterna paz", con una diferencia tanto en la letra como en el contorno melódico. Es importante destacar que la palabra "paz" cae en tiempo fuerte.

171

Timp.

S

Mezzo

C 1

C 2

C 3

C 4

Org.

ha - bla paz, Dios ha - bla - paz. paz. Dios ha - bla paz, paz, ha - bla paz, Dios E - ter - na paz, Dios

Advenimiento (COMPÁS 171 – 175)

Del compás 176 al 179, las seis voces del coro comparten la misma letra: "Dios habla paz, eterna paz". Las palabras se dividen, asignando una nota a cada división, lo que intensifica la armonía y proyecta mayor claridad. Todas las voces se mantienen prácticamente en bloque, creando una sensación de unidad y solidez en la interpretación.

[illegible]

112

El órgano, desde el compás 146-149, inicia con una progresión que comienza en un acorde de Ebmj add6, Fm2, Ebmj7, Abmj $\frac{6}{4}$. En los compases 150-157, la progresión inicia con alteraciones fuera de la tonalidad, convirtiendo el Abmj6 en Abm6, al incorporar Cb y Db en el compás 150. Estas notas son inusuales en el acorde y rítmicamente débiles. En el compás 151, se observa un Ebmj con la tercera en retardo; en el compás 152, Abmj₆, Cm7; en el compás 153, Fm6, que contiene una bordadura incompleta, además de un acorde auxiliar de Dm $\frac{6}{4}$. En el compás 154, Fm° se presenta como una disonancia preparada. En el compás 155, se observa un Emj (I); en el compás 156, Gm7 (III⁷); en el compás 157, aparece un Abmj con la tercera en retardo, igual que su quinta.

En el compás 158, se presenta un Abmj (IV), y en el compás 159, Ebmj con la tercera en retardo. En el compás 160, se encuentra un Dmj, con su tercer grado (F#) y quinta justa, al presentarse un (A bemol), en el compás 161, un conjunto de notas sin definir. En el compás 162, Ebmj, en el compás 164, Ebmj con un acorde auxiliar de Abmj $\frac{6}{4}$ y Gm⁷.

En el compás 165, se presenta un Abmj₆, acorde auxiliar Fm $\frac{6}{4}$, Cm₆, Abmj $\frac{6}{4}$. En el compás 166, Abmj llega con su tercer grado en retardo. En los compases 167 y 168, Abmj, y en el compás 169, Fm°7. En el compás 170 Ebmj, Gmj.

En el compás 171, se presentan Cm y Gm. En el compás 172, Fm7 y Gm. En el compás 173, Fm₆ y Bbmj. En el compás 174, Dm°₆ y Gm7. En el compás 175, Cm y Abmj. En

los compases 176, Fm₆, Fm₇, Bbmj y en los compases 177, 178 y 179, se observa Ebmj.

4.4. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE PEECE FOR SOLO CELLO

En este apartado presento un análisis de *Piece for Solo Cello*, composición del Dr. Erick Parris, desde un enfoque semiótico. El propósito es evidenciar cómo un estudio de este tipo permite descubrir relaciones simbólicas, ideas y significados implícitos en la obra. La pieza fue seleccionada por su manejo particular de clases de tonos, que facilita identificar vínculos significativos, establecer segmentaciones y jerarquías con claridad y al mismo tiempo con riqueza informativa. Examinar la interacción entre estas clases de tonos y su organización estructural revela significados más profundos dentro de la composición.

Mi aproximación a la obra combina la planificación inicial con observaciones derivadas de la escucha y la interpretación activa. En la fase de construcción, la pieza se inicia con dos acordes menores separados por una quinta perfecta (B-C / G-G#), que luego se desarrollan en motivos armónicos y melódicos (C-G y G#-B, m.1) para conferir coherencia y carácter armónico. Estos intervalos se modifican a lo largo de la pieza, tanto en ritmo como en melodía, generando variaciones de significado y constituyendo lo que identifiqué como los “motivos principales” de la introducción.

Un tercer motivo, de naturaleza melódico-rítmica (los F# repetidas en el m.33), se introduce como el núcleo conceptual de la pieza. Su aparición representa un momento

estructural crucial y su evolución a través de variaciones contribuye a la construcción del sentido de la obra.

Cada motivo cumple una función específica dentro de la estructura:

- El Motivo I (C-G) actúa como un punto de atracción, generando un centro tonal implícito en C y proporcionando estabilidad a la composición.
- El Motivo II (G#-B) es sometido a transformaciones constantes, como inversión, expansión o contracción, para aportar dinamismo y desarrollo; cada forma adquiere significado según su contexto y relación con otras clases de tonos.
- El Motivo III introduce impulso y energía, sirviendo como motor rítmico y expresivo.

La pieza se organiza en forma tripartita (ABA), con introducción y coda. La introducción (compases 1-34) es lenta y cargada de dramatismo, concentrando las ideas que se desplegarán en las secciones posteriores. La sección A (compases 35-84) expone el tema principal y lo desarrolla de inmediato. La sección B (compases 83-150) se caracteriza por un desarrollo activo y rítmico, con acordes en constante transformación, y presenta una retransición a partir del compás 138. La sección A' (compases 151-208) retoma y combina los elementos de la sección A con aspectos de la introducción y de la sección B, llevando la pieza hacia el clímax en el compás 207. La coda (compases 210-final) concluye la obra integrando los principales elementos musicales en un cierre expresivo y dramático.

4.4.1. INTRODUCCIÓN: COMPASES 1 – 34

Para facilitar la referencia a los diversos motivos, he asignado numerales romanos: I para la primera díada (C-G), II para la segunda (G#-B, ver Ejemplo 1), y III para la tercera (las F# repetidas, discutidas más adelante, ver Ejemplo 7) en las ilustraciones de la ocurrencia y desarrollo de los motivos principales (ver Ejemplo 1).

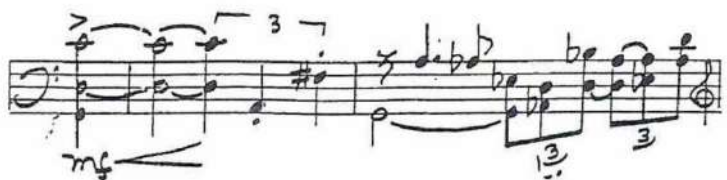
IMAGEN N°28



Ejemplo 1: Pieza para violonchelo solo "Motivos principales" I y II de la Introducción.

El análisis se inicia con la observación de las dos díadas C-G y G#-B. En el primer compás se identifica el Motivo I, mientras que en el segundo aparecen tres díadas repetidas después de una redonda y notas con valor de negra. Como se señaló previamente, estas primeras manifestaciones de los Motivos I y II establecen la base estructural y sonora de la composición. En el compás 3, la clase de tono G funciona como un vínculo con el Motivo I del compás 1, además de anticipar las implicaciones tonales que se desarrollarán más adelante. El compás 5 inicia nuevamente con la clase de tono G del Motivo I, actuando como una extensión del G presente en el compás 3.

IMAGEN N°29

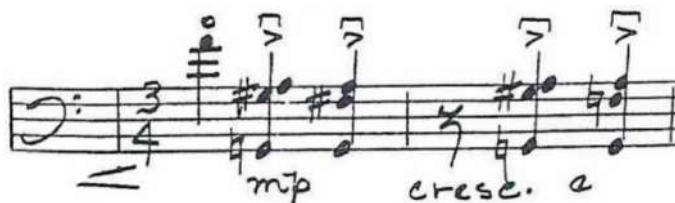


Ejemplo 2: La clase de tono G y las implicaciones tonales

A partir del compás 7, la clase de tono B del Motivo II inicia una nueva frase musical, al mismo tiempo que evoca, de manera temporal, el B natural que aparece al inicio de la pieza. De forma comparable al papel que desempeña el G en el compás 5, este B marca el comienzo de una frase repetitiva con variaciones, reflejando la estructura de los compases 5 y 6 y manteniendo una relación con el Motivo I.

Entre los compases 9 y 21, las clases de tono C y G se repiten y contribuyen a definir la tonalidad implícita, cuya presencia se hace más evidente conforme la obra avanza. La díada G#-A, presente en los compases 17 a 20 y que forma una segunda menor, constituye una versión comprimida de la díada original G#-B. Su combinación con la clase de tono G, tal como se observa en los compases 16 y 18, genera un efecto cromático que amplía las implicaciones tonales y armónicas de los Motivos I y II. La Ilustración 3 ejemplifica cómo se lleva a cabo esta compresión y cómo interactúan la díada G#-A y la clase de tono G en los compases 16-18.

IMAGEN N°30



Ejemplo 3: mm. 16-17, compresión y combinación de la díada G#-A con la clase de tono G.

En el compás 21 se observa la simultaneidad de las clases de tono G#, D y A, como parte de una exploración continua de las implicaciones de los Motivos I y II. El G# aparece en un desplazamiento de octava respecto al G# inicial del compás 1 y, junto con el D natural, extiende el Motivo II desde su forma original en tercera menor hacia una quinta disminuida. Desde un punto de vista estructural, este tritono se sitúa al final de la primera mitad de la introducción, sirviendo como referencia a los Motivos I y II. Además, como se analizará más adelante, actúa como una modificación de los tonos estructurales iniciales, contrastando con las implicaciones tonales G-C presentes en la pieza.

IMAGEN N°31

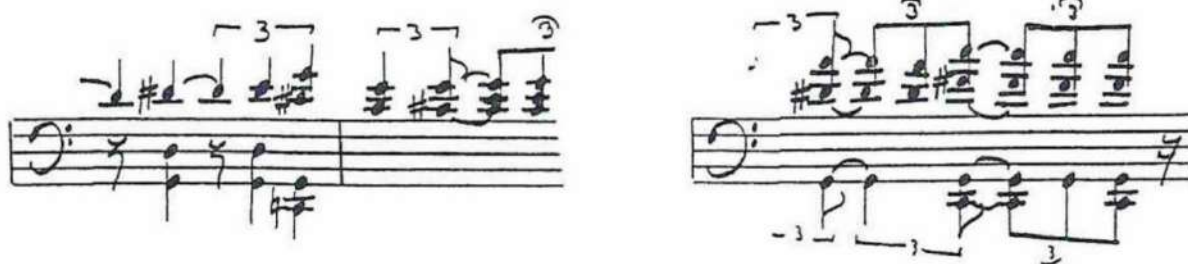


Ejemplo 4: m. 21, transferencia de octava y quinta disminuida.

En el compás 21 se observa un regreso a la idea presentada en la primera medida de la obra. La clase de tono C del Motivo I marca el inicio de este retorno, que se desarrolla

mediante acentos sobre G en los compases 24-25, 26, 27-28 y 30, así como sobre la díada C-G en los compases 26, 27, 28 y 30. En el compás 24, el G funciona como una nota de adorno que conduce hacia D, para luego regresar en los compases 25 y 26 a las sólidas implicaciones tonales de G y C, reforzadas por la díada C-G. Asimismo, el C#-G que aparece en el compás 29 (segundo y tercer tiempo) y en el compás 32 actúa como una compresión de la quinta perfecta del Motivo I hacia un tritono (quinta disminuida). Esta modificación resulta clave, ya que altera la fuerza gravitacional hacia C-G —similar a lo que sucede con el G#-D en el compás 20— y prepara, en un punto estructural crítico, la transición hacia el desarrollo principal de la pieza.

IMAGEN N°32



Ejemplo 5: indica una compresión de la P5 a un tritono; mm. 29 y 32.

Antes de continuar con el análisis del resto de la pieza, es útil examinar algunas de las estructuras y segmentaciones que se entrelazan en la interacción tonal de los motivos principales que se han descrito. Esto permite evidenciar relaciones e interacciones significativas que se desarrollan en secciones posteriores. En el Apéndice A se presenta una segmentación de la introducción considerando características interválicas, rítmicas y tímbricas: la tercera menor se asigna a “W”, mientras que el tritono y la sexta menor corresponden a “X”. La sección “Y” destaca por su timbre particular en los armónicos y por celdas melódicas basadas en intervalos de cuarta

perfecta y tritono, y “Z” enfatiza sus novenas armónicas, recordando las terceras descendentes de arco presentes en “W”, contrastando con fragmentos disonantes de la voz interna.

Una estructura general WXYZYZ - WX(ZX) se observa en la secuencia de estos elementos, articulando linealidades y polaridades en frases paralelas y correlacionadas. La interacción armónica y tonal en desarrollo se refleja en repeticiones estructurales y cadencias clave, como los énfasis en F# en las frases “Y”, el desplazamiento cromático del registro bajo de G a G# que conduce al G#-D-A del compás 21, el G# cadencial alto del compás 25 reiterado en el compás 30, la conexión con el A natural del registro alto en el compás 32 y, finalmente, el C natural de cuerda abierta bajo en el mismo compás que enlaza con el C# bajo en el compás 34.

La línea cromática ascendente dentro de “W” (de B a C natural y luego a C# en los compases 1-3, y de F a G# en los compases 22-26) también introduce en el compás 3 la relación crucial C-C#. Esta idea se desarrolla en otros pasajes cromáticos a lo largo de la pieza, sugiriendo continuidad temática de “W”. Asimismo, el papel estructural de la tercera G#-B se refleja en “X” mediante apoyaturas paralelas A-G# en el compás 5 y B-Bb en el compás 7.

4.4.2. SECCIÓN “A”: MM. 35 – 85

El Allegro se inicia en el compás 35 con la reiteración de la nota F# correspondiente al Motivo III, introduciendo un nuevo matiz tonal y un énfasis renovado, además de

aportar un impulso rítmico diferente a la obra. A lo largo de esta sección, el Motivo III se manifiesta en distintos registros, como se ilustra en el Ejemplo 6 (Motivo principal III en varios niveles de altura).

IMAGEN N°33

The image displays six musical staves, each representing a different measure (m. 35, m. 38, m. 41, m. 49, m. 51, and m. 56) from a musical score. Each staff shows a variation of the Motivo principal III. The notation includes various rhythmic values (eighth notes, quarter notes, half notes, and rests) and dynamic markings (p, mp, ff, subito p, pizz.). The staves are arranged in two columns. The first column contains m. 35, m. 41, and m. 51. The second column contains m. 38, m. 49, and m. 56. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#).

Ejemplo 6 Motivo principal III en varios niveles de altura

El Motivo III se presenta de diversas maneras a lo largo de la sección. En el compás 38, aparece como motivo rítmico variado y sincopado con las notas Mi-Sol; en el compás 41, se manifiesta como Fa natural; en el compás 49, como Mi pizzicato, con la primera negra transformada en silencio; y en el compás 56, mediante la repetición de Sol sostenidos. Todas las apariciones posteriores al compás 35, salvo las de los compases 38 y 51 (que no incluyen el tresillo), han sido rítmicamente reducidas a corcheas. Además, cada enunciado sucesivo del Motivo III se sitúa un semitono más

bajo que el anterior, reflejando de manera abstracta la concepción original de las dos díadas BC/GG# (segundas menores separadas por una quinta justa).

Desde un enfoque compositivo intuitivo (“poiético”), lo primero que se observa en el compás 35 es la ausencia de un centro tonal definido, consecuencia de la transposición y del trabajo de la clase de tono C del Motivo I en el desarrollo lineal hacia Bb en el compás 38. No obstante, la relación con el Motivo I permanece clara, dado que las clases de tono G#-B preceden inmediatamente. En los compases 39-40 y 45, la repetición de la díada C#-G junto con los G naturales subsiguientes devuelve el sentido de centro tonal, mientras que las rápidas reiteraciones de G-G# o Ab al inicio de los contornos ascendentes en los compases 46 y 52 anticipan la resolución tonal que se confirma en la cadencia del compás 56.

Una jerarquía similar se observa en la otra díada de los motivos principales (G#-B), cuya alteración mediante contracción, expansión o transposición y su ubicación en la sintaxis musical le otorgan significado dentro de la pieza (véase Ejemplo 7). En la sección A, específicamente en los compases 36, 37, 46, 52 (con una transferencia de octava incluyendo La interpuesta) y 54 (con Si b interpuesta), la díada G#-B se integra al pasaje lineal ascendente, dotando a la línea melódica de un valor referencial.

IMAGEN N°34



Ejemplo 7: versiones alteradas del motivo principal II (G#-B) en la sección "A".

A partir del compás 57, el Motivo II se convierte en un elemento esencial del pasaje más lento, indicado como “Muy expresivo”. Su colocación al inicio de la frase en este compás establece una referencia inmediata al motivo principal, así como al comienzo en do grave natural y, posiblemente, también a la nota La. Esto recuerda la aparición más enfática de estas tres notas en el compás 46, antes de la cadencia. En el compás 61, la diada G#-B aparece en un relleno escalonado más condensado, y en el compás 71 se escucha una octava superior en el centro de la frase, manteniendo la conexión melódica con el do natural, al igual que en el compás 46.

La versión híbrida del Motivo II, junto con su estructura interválica más extendida (un semitono incrustado dentro de una tercera mayor¹³), se multiplica a lo largo de la textura melódica de esta sección. Se puede observar en los compases 42 (G#-Mi-Sol natural), 44 (Do#-Re-Fa y Si-Do-Re#), 52 (Sol-Sol#-Si), 62 (Sol-La#-Fa#), 69 (Mib-Si-Re), 70 (Fa-Do#-Mi y Fa-Fa#-La) y 71 (Sol-Re#-Fa#), entre otros. En algunos pasajes, como en el compás 54, surge un patrón octatónico dentro de la concatenación de estas células escalonadas. Líneas melódicas octatónicas similares se encuentran también

en otras partes de la introducción, así como en la voz interna de “Z” en los compases 17-20 y en la secuencia inicial del compás de apertura, G#-B-A-C, construida en terceras menores.

4.4.3. SECCIÓN B: MM. 86-150

La sección B, a partir del compás 86, se desarrolla a un tempo más lento, indicado como “poco meno mosso, scherzando”, e incorpora pizzicato con ambas manos, así como rasgueos señalados mediante flechas sobre el pentagrama. En esta sección, la díada G#-B aparece nuevamente, condensada en la segunda menor G#-A. Esta transformación otorga a la pieza un color y un efecto distintivos, reforzados por la animada y enérgica actividad rítmica que la rodea. Esta díada será referida como Motivo principal I-a, ya que constituye un segmento repetido que atraviesa la textura armónica de la sección de manera similar a los Motivos I y II. No obstante, no debe confundirse con otras variantes del Motivo I presentes en la pieza (véase Ejemplo 8: Motivo principal derivado I-a).

IMAGEN N°35



Ejemplo 8: Motivo principal derivado I-a

Desde el compás 104, con la excepción de ciertos casos como el Sol sostenido-La-Do del compás 109 y algunas notas fragmentarias repetidas correspondientes al Motivo III, las referencias directas a los motivos iniciales parecen desvanecerse. Sin embargo, a partir del compás 130, la obra retoma su desarrollo temático con la reaparición del motivo G#-A (La). Esta reintroducción destaca la clase de tono G, preparando el terreno para la llegada a C-G en el compás 138, lo que marca el inicio de una especie de transición hacia la sección A'.

En el compás 142, se produce un eco referencial en pizzicato mediante el motivo C-G#-A, proveniente del inicio del “scherzando”, integrado dentro de un movimiento escalonado y en sextas que puede considerarse una transformación de la apertura inicial. Los movimientos en terceras se combinan con los patrones rítmicos y de notas repetidas del Motivo III. Posteriormente, en los compases 149-150, las sonoridades C#-G-D cumplen un papel estructural crucial. Al mismo tiempo, la clase de tono D cobra relevancia gracias al patrón melódico D-A-D, que conduce al compás 151 y culmina en un desplazamiento ascendente hasta E $\flat$ en el compás 152, cerrando la frase con resolución.

4.4.4. SECCIÓN A': COMPASES 151 – 208

La sección A' integra la mayoría de las ideas melódicas y rítmicas previamente presentadas en la introducción y en la sección A. Su inicio se marca con la aparición del Motivo III en el compás 152. Entre los compases 153 y 157-162, se observan tanto contracciones como expansiones de la tercera menor G#-B del Motivo I hacia una

segunda mayor ($A\flat$ - $B\flat$), así como la combinación de las notas B del Motivo II y C (transportadas dos octavas desde la cuerda grave del Motivo I). Estas clases de tonos se entrelazan para generar una amplia variedad sonora, manteniendo al mismo tiempo su conexión con el motivo principal (véase Ejemplo 9).

IMAGEN N°36



Ejemplo 9: combinación, compresión y ampliación de motivos.

El desarrollo del regreso de la sección A' se caracteriza por líneas cromáticas que estructuran el movimiento en registros cruzados, como se observa en el desplazamiento de D natural a $E\flat$ en los compases 151-152, ya mencionado. A esto se suman las líneas descendentes de D natural a $A\flat$ en el compás 153 (octatónica) y en los compases 154-156 (cromática), así como el movimiento contrario en los registros superiores del tremolando en los compases 155-157. Este desarrollo lineal cromático continúa en los compases posteriores, a partir del 159, hasta alcanzar el clímax en el compás 168, con $D\flat$, durante el retorno del pasaje de tresillos sincopados del Motivo III, que se prolonga hasta el compás 171, rematando con el bajo $C\sharp$ - $G\sharp$ en quinta y una pausa inmediata en el registro grave.

En el compás 168, el reingreso del motivo central C-G, previamente reintroducido, busca generar un cambio significativo en la percepción tonal, al menos de manera momentánea, dentro de las secciones recapitulativas, en contraste con los movimientos previos hacia el tritono C#-G de la cadencia al final de la primera parte (compases 83-84, ver Ejemplo 10).

IMAGEN N°37



Example 10: C#-G# dyad, m. 171.

Ejemplo 10: diada C#-G#, compás 171

Las sucesivas alternancias presentan apariciones fragmentadas y disjuntas de ideas previas, algunas remontándose a los primeros compases de la obra: los trinos de sexta menor y tercera menor, los armónicos “V” ahora ejecutados en tremolando, los armónicos de cuerda abierta (desde el compás 6 de “V”) y el glissando menor que recuerda al Motivo II, acompañado de contracciones de la tercera menor del Motivo I hacia segundos mayores (compases 184-185). No obstante, en el compás 195, el Motivo III retoma el foco rítmico del pasaje con séptimas D-C natural, conduciendo al compás 199 a un rápido desarrollo dinámico alrededor de la tercera menor del Motivo I.

Un indicio del Motivo I aparece en el compás 203 (cuarto tiempo), ascendiendo hacia el clímax principal de la pieza. La reiteración del motivo, junto con las clases de tono G y C (presente en la segunda mitad del tiempo dos del compás), funciona como un enlace con el material circundante y reintroduce el timbre característico de estas clases justo antes del clímax. Su presencia aquí es especialmente significativa, dado que había estado ausente durante toda la sección anterior y la parte inicial del retorno de A'.

Finalmente, el motivo se despliega a lo largo de dos octavas para cerrar la obra, alcanzando su máxima expresividad en la disposición interválica rotada del compás 208. Este momento se enfatiza mediante el registro agudo y penetrante, reforzado por el tremolando que le confiere energía. Además, la quinta C-G baja del Motivo I proporciona soporte adicional y una cualidad emotiva, ocupando nuevamente una posición estructural central que subraya la esencia global de la pieza.

IMAGEN N°38



Ejemplo 11 El clímax de la pieza, motivo I rotado, compás 208
El clímax de la pieza, motivo I rotado,
compás 208

4.4.5. CODA: COMPASES 209 – 231

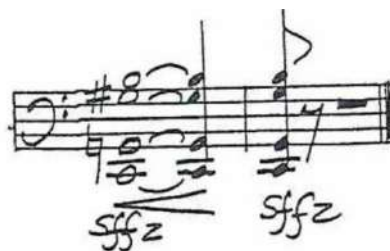
La coda, que inicia en el compás 211, retoma los Motivos I y II y refleja diversas ideas melódicas, rítmicas y gestuales presentes principalmente en la introducción, aunque también se encuentran a lo largo de otras secciones de la obra. La díada C#-G, una versión modificada del Motivo I que aparece en cadencias significativas a lo largo de la pieza, marca el inicio de la coda. Su función aquí es separar formalmente la coda del cuerpo principal y, al mismo tiempo, diferenciar la introducción del desarrollo central. La ubicación estratégica de estos motivos alterados contribuye a modificar la “fuerza gravitacional” del Motivo I, que, tras múltiples repeticiones, había atraído constantemente al material circundante hacia su centro.

En el compás 219, en la última corchea, reaparece la díada G#-B en forma armónica. Además, ecos del Motivo derivado I-a se combinan con las clases de tono C y G del Motivo I (compás 222, tiempo 2, y última corchea del compás 226), justo antes de la sección final de la pieza. Resulta especialmente interesante observar la reiteración de quintas armónicas, D-A-E en el compás 223 y G-D-A en el compás 224, que reflejan fragmentos similares presentes en los desarrollos recapitulativos de los compases 176 y 180, y que, a su vez, remiten a las ideas iniciales “W” del compás 6.

En el compás 229, la díada G-D aparece por última vez, en la cadencia armónica final; el acorde C-G del Motivo I culmina la obra, mientras que el Motivo II, reafirmado varias veces en los dos compases siguientes, remite tanto al inicio de la pieza como a los desarrollos paralelos de doble nota de los compases 138-146 y 165-168, preparando

la cadencia final. Que esta cadencia final sea idéntica a la inicial subraya, de manera concluyente, el concepto tonal central de la obra (véase Ejemplo 12).

IMAGEN N°39



Example 12: the dyads in their original position

Ejemplo 12: las díadas en su posición original

4.4.6. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

Se evidencian diversos principios compositivos en acción, incluyendo la combinación, derivación, reducción, repetición de clases de tono equivalentes y distintas transformaciones. Asimismo, se hace patente un principio de construcción particular: la obra se desarrolla a partir de tres ideas centrales —los Motivos diádicos I y II, junto con el Motivo III— que se presentan al inicio de la pieza, seguidos por el Motivo derivado I-a, y concluyendo con material previamente escuchado, pero reorganizado de distintas formas. Al observar los tres motivos y sus derivaciones de manera consecutiva, se aprecia que, a pesar de la diversidad melódica, armónica y rítmica, la obra se centra esencialmente en los motivos claramente definidos, su ubicación en la frase y el significado derivado de su relación con otros motivos. Por ello, la pieza está fuertemente centrada en la clase de tono C, con claras implicaciones tonales, y el uso

de estos motivos dentro de la fraseología más o menos clásica de la obra proporciona herramientas fundamentales para la conexión y desarrollo musical. Así, a medida que la obra progresa, todo converge hacia su centro tonal.

Las relaciones entre los “motivos principales” y los centros tonales armónicos muestran decisiones compositivas conscientes, mientras que otras observaciones evidencian dimensiones fundamentales para el lenguaje compositivo, aunque probablemente menos explícitas durante la creación. Entre estas se incluyen técnicas tradicionales de diseño formal, temático y motivico, desarrollos cromáticos y lineales, y varios aspectos de coherencia interválica y motivica.

Se observa una gran riqueza de interrelaciones intuitivas y coherencia entre estos factores y las técnicas individuales que involucran los "motivos de cabeza" fundamentales. El principio clásico de "mucho a partir de muy poco" queda claramente manifiesto tanto en los niveles concretos como en los abstractos. Se identifican referencias explícitas a los motivos principales, como las clases de altura sol sostenido–si y do–sol, en momentos que definen la forma de la pieza (por ejemplo, al inicio de la sección "si", en el clímax del compás 207 o en las cadencias de las quintas de do–sol en registro grave), así como en referencias pasajeras que sirven como puntos de orientación dentro de los desarrollos tonales y lineales (especialmente en la sección "a" de apertura, pero también en los compases 109 y 141 de la sección "b", y en las secciones "a" y coda).

A nivel más abstracto, los intervalos estructurales (como la tercera y quinta menores) de los Motivos I y II son manipulados de diversas maneras a lo largo de la textura melódica y armónica. Se observan derivaciones importantes de los pasajes de las celdas interválicas iniciales en las sucesiones de motivos (0,1,4), así como en las cadenas de escalas menores y fragmentos octatónicos de la sección A, vinculables al segundo motivo principal. Las quintas, tanto en su función motivica como armónica, ejercen tendencias organizativas tonales en distintos puntos, mientras que otros intervalos, como el tritono y la novena, presentados inicialmente en la introducción (compases 10-15, 17-19, 21 y 34), son referenciados en diversas secciones posteriores.

Entre los desarrollos interválicos notables destacan las sextas menores paralelas de los compases 143 en adelante, posiblemente relacionadas con las sextas menores de "X" de la introducción o como inversiones de la tercera del Motivo II, así como la séptima menor re-do natural del compás 195, que recuerda la séptima mayor inicial re-do# del compás 2 pero con un desarrollo significativo en la relación do-do# activo a lo largo de la obra. En el clímax, la sexta mayor si-sol# se reemplaza por sextas menores predominantes, logrando un retorno transformado de la tercera menor sol#-si del Motivo II frente a las quintas graves do-sol del Motivo I.

Finalmente, en su estructura formal y tonal única, Piece for Solo 'Cello exhibe efectos prolongados derivados de la repetición exacta o del recuerdo temático. El ejemplo más evidente son las reiteraciones del tritono C#-G en registro grave (y sus diversas alteraciones cromáticas del Motivo I) en compases clave como 31, 35, 83, 149-150,

171, 211–213 y 228, que refuerzan la gravitación formal y tonal. Aunque las recapitulaciones son efímeras e indefinidas, estos elementos determinan prácticamente la forma cíclica de la obra. Recuerdos más sutiles de ideas transitorias también influyen en el diseño formal, como las ideas “Y” en armónicos y tremolando durante la recapitulación, en respuesta a las significativas quintas C#–G# del compás 171. Estos pasajes, que conservan ideas distintivas desde el inicio, sugieren una reversión a largo plazo en contraste con los desarrollos dramáticos que llevan al intenso final. La conclusión misma actúa como un recuerdo singularmente enfocado, retomando por primera y única vez la sonoridad inicial compleja, reafirmando sus tensiones fundamentales y la atracción gravitatoria que ha permeado toda la obra.

APÉNDICE A

IMAGEN N°40:

m.1

m.5

W

X

features - repeated harmonic minor thirds,
chromatic line

m.22

features - sixths and tritones, scalic and apreggiated
registral contours open string harmonics

m.27

m.34

PeCo

Sucesión de constituyentes estructurales en la introducción de la pieza para violonchelo solo.

IMAGEN N°41

m.8
Molto Mosso
mp

m.10

m.15
Molto Mosso
mp

m.17
mp
cresc. a
accel. poco a poco.
rit.
molto espressivo

Y

features - melody in stopped harmonics

Z

features - repeated down bow melody - ninths

m.33
mp cresc. poco a

Clasificación de fragmentos musicales: Grupos Y-Z

APÉNDICE B

IMAGEN N°42

Andante espressivo

Handwritten musical score for Solo Cello, measures 1-32. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as slurs, ties, triplets, and dynamic markings. Performance instructions like *Andante espressivo*, *poco accel.*, *Mano mosso*, *molto espressivo*, and *rit.* are written above the staff. Measure numbers 6, 9, 15, 19, 23, 26, and 31 are indicated at the start of their respective lines.

Piece for Solo 'Cello - Compás 1-32

IMAGEN N°43

♩ = 108 Allegro

33 *mp cresc. poco a poco* *Llegiero*

36 *cresc. poco a poco simile* *f subito p*

39 *mp simile*

43 *mf*

46 *pizz.*

51 *arco* *mp*

54 *molto cresc. a accel.* *ff*

57

Piece for Solo 'Cello - Compás 33-61

IMAGEN N°44

Handwritten musical score for Solo Cello, measures 62-92. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The tempo/mood is indicated as "Allegretto - scherzando" and "Simile".

Measures 62-92 are shown, with measure numbers 62, 66, 70, 74, 78, 81, 84, and 89 marked at the beginning of their respective lines. The tempo/mood is indicated as "Allegretto - scherzando" and "Simile".

Piece for Solo 'Cello - Compás 62-92

IMAGEN N°45

Handwritten musical score for Solo Cello, measures 93-129. The score is written on a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano), 'f' (forte), and 'arco sul pont.' (arco sul ponticello). Measure numbers 93, 97, 101, 107, 112, 117, 121, and 126 are indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a final measure marked 'f'.

Piece for Solo 'Cello - Compás 93-129

IMAGEN N°46

130

135

139

143

146

150

153

157

Pizz.

arco

mf accel.

f

sfz-p

Piece for Solo 'Cello - Compás 130-160

IMAGEN N°47

161
cresc.

164
poco rit. *sffz* *sffz* *sffz*

168
sffz *Rit.* *sffz* *sffz*

172
sul pont. *mp* *mp*

178
mp

183
f *accel. poco a poco*

188
simile

Piece for Solo 'Cello - Compás 161-191

CONCLUSIONES

La iniciativa de realizar un trabajo que permita a las nuevas generaciones acercarse a las obras de compositores panameños tiene un impacto positivo en la cultura musical de Panamá. Este esfuerzo contribuye significativamente a la valorización y promoción de la música nacional.

Los datos obtenidos a través de la encuesta reflejan la realidad del acceso a la música de compositores panameños. Aunque la mayoría de los encuestados, que provienen del ámbito de la música académica, han escuchado sobre estos compositores, una gran parte no ha tenido acceso a las partituras de sus obras. Esto subraya una discrepancia importante entre el conocimiento y la disponibilidad de estas obras.

Al indagar sobre la posibilidad de un mayor acceso a las partituras de compositores panameños, el 99% de los encuestados estuvo de acuerdo en que esto promovería más eficazmente la cultura musical y la apreciación de sus compositores. Además, el 96% opinó que la difusión sobre el trabajo de los compositores panameños es actualmente insuficiente.

Cuando se les preguntó sobre la mejor forma de rendir tributo a los compositores nacionales, el 59% de los encuestados sugirió la interpretación de sus obras. No obstante, para lograr esto, es esencial tener acceso a las partituras correspondientes. En este contexto, destaca la contribución del reconocido director Eduardo Charpentier, quien ha donado su banco de partituras a la Escuela Juvenil de Música. Esta donación

ha establecido la primera biblioteca musical especializada en Panamá, facilitando el acceso a obras de repertorio universal y composiciones nacionales.

Esta práctica de donación puede ser replicada por estudiantes, compositores y otras instituciones, permitiendo que, con el tiempo, las obras de compositores nacionales se integren en el repertorio de escuelas, universidades y teatros. Esto ampliará significativamente el acceso a la música de compositores panameños y permitirá una mejor investigación y difusión de su trabajo.

A pesar de los desafíos encontrados en la búsqueda de obras de compositores panameños, como la pérdida de obras de compositores fallecidos, es crucial seguir investigando y preservando estas contribuciones musicales. La colaboración con compositores nacionales, docentes y estudiantes ha demostrado ser accesible y valiosa para enriquecer la cultura musical del país.

La cultura musical panameña posee un gran potencial de aprendizaje y enriquecimiento. Es fundamental no limitarnos a nuestro propio criterio, sino explorar, preguntar y escuchar a nuestros profesores, practicar diversos estilos y ritmos, y valorar tanto los ritmos tradicionales como las composiciones académicas. Aprovechar la tecnología para mejorar y promover nuestra música es clave para destacar la genialidad de nuestros músicos y educadores, beneficiando a las generaciones futuras.

RECOMENDACIONES

La investigación realizada destaca la necesidad urgente de promover y preservar la música académica panameña para fortalecer su presencia y apreciación en la cultura nacional. A pesar de los avances en la inclusión de la música académica en la educación y eventos culturales, aún existen desafíos significativos relacionados con el acceso, la difusión y el reconocimiento de los compositores locales. Las siguientes recomendaciones están diseñadas para abordar estas áreas clave, ofreciendo estrategias para mejorar la inclusión de repertorio nacional en los programas educativos, fomentar la colaboración y el apoyo financiero, y asegurar una mayor visibilidad y preservación de las obras de compositores panameños. Estas acciones tienen el potencial de enriquecer la cultura musical del país, brindando a las futuras generaciones una conexión más profunda con su patrimonio musical.

a. A LAS INSTITUCIONES EDUCATIVAS Y ACADEMIAS DE MÚSICA:

Incorporar de manera más sistemática obras de compositores panameños en los planes de estudio de los programas de música, especialmente en los repertorios de coros, orquestas y grupos instrumentales.

b. A LOS PROFESORES DE MÚSICA: Fomentar la enseñanza de compositores panameños, incentivando a los estudiantes a interpretar y analizar obras locales. Proveer de materiales de enseñanza que faciliten el acceso a partituras y recursos didácticos sobre música académica nacional.

c. A LAS ENTIDADES GUBERNAMENTALES Y RESPONSABLES

CULTURALES: Promover políticas públicas que respalden la difusión de la música académica panameña, estableciendo subsidios, becas o premios para apoyar la investigación y la interpretación de compositores locales.

d. A LAS ORGANIZACIONES Y FESTIVALES MUSICALES: Incrementar la programación de eventos y festivales dedicados a la música académica panameña, creando plataformas para que compositores y músicos locales presenten sus obras al público nacional e internacional.

e. A LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y PLATAFORMAS DIGITALES: Ampliar la difusión de la música académica panameña a través de medios de comunicación masivos, estaciones de radio especializadas, y plataformas de streaming, promoviendo tanto el conocimiento como el disfrute de obras locales entre la audiencia general.

Estas recomendaciones buscan no solo garantizar el acceso y la difusión de la música académica panameña, sino también crear una cultura de apreciación, reconocimiento y preservación que contribuya al enriquecimiento del patrimonio cultural nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Archila Salguero, Carlo Fernande (2002) *Fundamentos De Dirección Coral*, Fundación Música y juventud.

Bas, J. (2019). *Tratado de la forma musical*. Editorial. Melos.

Bryman, A. (2016). *Social Research Methods* (5th ed.). Oxford University Press.

Bennett, Roy (1999) *Los instrumentos de la orquesta*, Akal Ediciones, S.A.

Bohlman, P. V. (2004). *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Oxford University Press.

Cook, N. (2001). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Cornejo, M., (2006). *El enfoque biográfico: trayectorias, desarrollos teóricos y perspectivas*. Psykhe,

Cresswell, J. W. (2014). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches* (4th ed.). SAGE Publications.

Charpentier, E. (2018). *La Biblioteca Musical de la Escuela Juvenil de Música: Un legado cultural*. Escuela Juvenil de Música.

Dahlhaus, C. (1983). *Foundations of Music History*. Cambridge University Press, Reino Unido.

Delalande, F. (2013). *Las conductas musicales.*: Editorial. Editorial de la Universidad de Cantabria.

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2011). *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (4th ed.). SAGE Publications.

Eco, H. (1976). *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press.

Eco, H. (1984). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press.

Freedman, R. & González-Castelao, J. (Trad.). (2018). *La música en el Renacimiento*. Ediciones Akal.

Fulcar, Andres A. (2019) *La Música Cristiana Contemporánea*, Theo Magazine TM.

Gallo, J. A. Graetzer, G. & Nardi, H. (2008). *El director de coro: manual para la dirección de coros vocacionales*

García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Paidós.

Gloag, K. (2002). *A History of Western Music*. W.W. Norton & Company.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. P. (2014). *Metodología de la investigación* (6ª ed.). México: McGraw-Hill.

Izcara P., Simón P. (2014) *Manual de investigación cualitativa*. Ed. Fontamara.

Kramer, L. (1988). *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. University of California Press.

Lidov, D. (2005). *Understanding Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Korsakov, Rimsky. (2015). *Principios de orquestación: con ejemplos sacados de sus propias obras. Libro 1*. Editorial Melos.

Machado de Castro, P. (2010). *Música: las formas*. Editorial. Firmas Press.

Mason, J. (2018). *Qualitative Researching* (3rd ed.). SAGE Publications.

Molino, J. (1987). *Le signe musical*. Paris: Éditions du Seuil.

Mora, G. (2012). *Música y cultura en Latinoamérica: Ensayos críticos*. Siglo XXI Editores.

Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University

Neuman, W. L. (2014). *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches* (7th ed.). Pearson Education.

Palisca, C. V. (1991). *Baroque Music*. Prentice Hall.

Patton, M. Q. (2015). *Qualitative Research & Evaluation Methods: Integrating Theory and Practice* (4th ed.). SAGE Publications.

Piston, Walter (1998), *Armonía* (Harmony), Norton & Company, Inc., nueva york y Londres.

Poggi, I. (2009). *Mind, Meaning, and Mental Disorder: The Nature of Causality in Psychology and Psychiatry*. Oxford University Press

Rodríguez, L. (2017). *Educación musical en Panamá: Historia y perspectivas*. Ediciones Musicales del Istmo.

Seidman, I. (2013). *Interviewing as Qualitative Research: A Guide for Researchers in Education and the Social Sciences* (4th ed.). Teachers College Press.

Tarasti, E. (2002). *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.

ARTÍCULOS EN LÍNEA

Conocimiento personal, [2012], *Entrevista con Erick Parris, Iglesia presbiteriana Rock Spring; Atlanta Georgia*. [en línea] recuperado el 3 de febrero de 2024 de:
http://www.iamaonline.com/Bio/Erick_Parris.htm

Esther M. Arjona, [2019], *Los coros se apropian de la música popular y el folclor*, La Estrella de Panamá. En:
<https://www.laestrella.com.pa/vida-y-cultura/cultura/coros-musica-popular-apropian-XPLE15176>

Encuentro Latinoamericano de Música Coral, [2021], *Entrevista al Dr. Erick Parris, su obra y su legado*, YouTube [en línea] recuperado el 3 de febrero de 2024 de:
<https://www.youtube.com/watch?v=9FFYUkOohf4>

Yohanna Rodríguez, [2021], *Muestra de compositores fusiona nuevos y experimentados valores*, Ministerio De Cultura. En:

<https://micultura.gob.pa/muestra-de-compositores-fusiona-nuevos-y-experimentados-valores/>

Panamá 24 horas, [2018], *La escuela juvenil de música inaugura la biblioteca especializada en música Eduardo Charpentier de castro*, Panamá24horas.com.pa. En: <https://www.panama24horas.com.pa/cultura/la-escuela-juvenil-de-musica-inaugura-la-biblioteca-especializada-en-musica-eduardo-charpentier-de-castro/> Orquesta De Cámara de Chile, (2017) *Experiencias Musicales Para La Escuela*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/02/cuaderno-occh.pdf>

ANEXOS

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE MÚSICA
APROXIMACIÓN AL PROCESO DE COMPOSICIÓN MUSICAL DEL Dr. ERICK
PARRIS.**

ENCUESTA

OBJETIVO: abordar el alcance sustancial sobre la experiencia que conoce la población acotada, del material de composición musical, orquestal, educacional del compositor Dr. Erick Parris.

INSTRUCCIONES: Lea detenidamente cada pregunta y encierre en un círculo la respuesta que más se ajuste a su criterio. Encuesta dirigida a músicos panameños, estudiantes de música, conocedores de música y compositores panameños.

CUESTIONARIO

La información suministrada en este cuestionario será manejada de forma confidencial y para uso pedagógico

I. Aspectos generales del encuestado.

Sexo: _____ Edad: _____ Fecha: _____

Ocupación: _____

II. Preguntas.

1. ¿Conoce usted compositores panameños de música clásica y coral, etc.?

- a. Sí
- b. No

2. Por favor, mencione el nombre del compositor conocido.

Si la respuesta es positiva, indique ¿qué otra faceta conoce usted del compositor?

- a. Director
- b. Instrumentista
- c. Profesor
- d. Otra, menciona cual _____

3. ¿Ha escuchado usted mediante algún medio alguna obra del compositor que usted conoce?

- a. Sí
- b. No

4. ¿Ha visto mediante partitura, la música de ese compositor?

- a. Sí
- b. No

Si responde sí, mencione donde: _____

5. ¿Piensa usted que tener acceso a las obras escritas de los compositores en Panamá, sea un acercamiento con más alcance hacia el objetivo de promover la cultura musical y a sus compositores?

- a. Sí
- b. No

6. ¿Cuál creé usted que es el mejor medio para el acceso de las obras de los compositores panameños?

- a. Medios electrónicos
- b. Biblioteca musical
- c. Análisis de sus obras a través de clases musicales
- d. Todas las anteriores

7. ¿Considera usted que es muy poco lo que se difunde sobre la labor de los compositores en Panamá?

a. Sí

b. No

8. Señale el o los géneros que ha escuchado del compositor que usted conoce.

a. Composiciones corales

b. Obras para órgano, piano

c. Música de cámara

d. Obras para orquestas

e. Cristiano contemporáneo

f. Sinfonías

g. Otras, mencione cual: _____

9. ¿Cuál considera usted que es la mejor forma de alcance para rendir tributo a los compositores panameños?

a. estudiar sus obras

b. interpretar sus obras

c. tener acceso a sus obras

10. ¿Considera usted que son frecuentes las interpretaciones de las obras de los compositores panameños en Panamá?

a. Sí

b. No

¿Conoce Usted al Dr. Erick Parris?

a. Sí

b. No

Si responde sí, mencione en qué faceta: _____

11. ¿Ha escuchado, visto o interpretado las composiciones del Dr. Parris?

a. Sí

b. No

13. Ha interpretado la música del Dr. Parris.

a. Sí

b. No

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE MÚSICA
APROXIMACIÓN AL PROCESO DE COMPOSICIÓN MUSICAL DEL Dr. ERICK
PARRIS.**

CUESTIONARIO DE ENTREVISTA AL Dr. ERICK PARRIS

OBJETIVO: Abordar de manera consiente el testimonio que exprese el entrevistado relacionado a los conceptos que encierran sus obras, con la veracidad que se requiere para plasmarlo por este medio y así consolidar los objetivos que busca definir esta investigación.

INSTRUCCIONES: Lea detenidamente cada pregunta y responda según sus conocimientos y experiencias.

La información suministrada en este cuestionario será manejada de forma confidencial y para uso pedagógico.

I. Aspectos generales del entrevistado.

Sexo: _____ Edad: _____ Fecha: _____

Ocupación: _____

II. PREGUNTAS

1. ¿Cuál es su nombre completo?
2. ¿Cuál es su fecha y lugar de nacimiento?, ¿nos puede describir un poco su hogar, el vecindario y el lugar donde creció; y a lo que respecta a la música?
3. ¿Su papá y su mamá, cuáles son sus nombres, fecha de nacimiento, lugar de nacimiento?, ¿nos puede compartir algunos recuerdos que tiene de ellos?
4. ¿Sus padres estudiaban algún instrumento musical o se dedicaban a la música?

5. ¿Tuvo o tiene usted hermanos o hermanas? si es así, ¿nos puede brindar los nombres de sus hermanos y hermanas?
6. ¿Son sus hermanos o hermanas del mismo matrimonio?
7. ¿todos sus hermanos estudiaron?
8. ¿Sus hermanos o hermanas tenían alguna faceta musical?
9. ¿Cuáles fueron sus primeros contactos con la música?
10. ¿Tiene usted algún pariente que también se haya dedicado a la música, así sea enseñar o tocar en algún orquesta, iglesia o agrupación? Si es así, ¿nos puede brindar el nombre de su pariente, fecha de nacimiento, lugar de nacimiento? También, ¿nos puede contar alguna anécdota de ese pariente referente a la música, que instrumento tocaba o toca?
11. ¿Dónde estudió la primaria, secundaria, conservatorio, universidad?
12. ¿Asistió usted de niño o adolescente a alguna institución académica de música? si es así, ¿nos puede decir el nombre de esta? ¿Y qué estudió en ella?, ¿Qué experiencia nos puede contar de esa época?
13. ¿Cuáles son algunos de los desafíos que ha tenido que afrontar, referente a la música siendo un aprendiz y profesional?
14. ¿Tiene usted hijos?, si es así nos puede brindar sus o su nombre? También, ¿saber si se dedican o dedica a la música como usted?
15. ¿Tiene usted alguna filosofía referente a la música?
16. ¿Qué nivel de estudio tiene?
17. ¿Estudio usted composición?
18. ¿Cuántas obras ha compuesto y de qué género? Describa.

19. Según su experiencia en relación con otras culturas en las cuales usted ha convivido, ¿piensa usted que la velocidad de la información de la música académica tarda en llegar a Panamá en comparación a los países que usted ha participado?
20. En su recorrido académico, ¿cuál es la materia que le han impartido, en el cual considere usted es la de mayor alcance a su integridad musical, y que pueda también integrar a la cultura musical académica panameña?
21. ¿En su música coral, usted compone el texto que lleva la obra?
22. ¿Cuál son los recursos de composición más empleados, al momento de componer sus obras musicales?
23. ¿Ha sentido usted la obligación de hacer que sus obras se parezcan a la música de otras épocas u otros compositores para ser aceptado por los receptores?
24. ¿Piensa usted que el material musical que dejaron los compositores de los periodos anteriores haya establecido un estándar difícil de superar e innovar en el periodo actual, basado en el sistema tonal?
25. Usted tiene una obra de orquesta de cámara que utiliza la mejorana. ¿Qué le motivó a hacer una obra con ese instrumento y cómo encaró los recursos que se necesitan para llevar a cabo la ejecución de ese instrumento autóctono en una orquesta de cámara?
26. ¿Qué estética de la música de épocas anteriores y actuales, usted ha adoptado en sus obras?
27. ¿Se considera usted tradicional o contemporáneo?
28. ¿Cuál es el estilo de sus composiciones?

29. En su repertorio de obras musicales, ¿tiene usted música moderna, específicamente atonal?
30. En su música atonal usted ¿utiliza atonalismo libre o atonalismo serial?
31. ¿Tiene su atonalismo referencias tonales o es atonalismo estricto?
32. ¿Usa muchas modulaciones en sus obras?
33. ¿Qué ha notado usted que se ha caracterizado esta época musical académica en Panamá de la que usted ha estado presente?
34. Panamá guarda muchos elementos de distintas culturas, que a través de los siglos se fueron forjando y mostrando en una tradición musical en distintas partes del país, de lo que usted ha percibido, ¿qué es lo que más le agrada observar?
35. ¿Qué recomendación les deja a las futuras generaciones que se inclinen por alguna faceta musical? así sea: compositor, director, instrumentista, educador.