

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

LOS PRIMEROS CLARINETISTAS DE PANAMÁ: UN VIAJE A TRAVÉS DE LA HISTORIA MUSICAL DEL PAÍS, LA CÁTEDRA DE CLARINETE DE LA UNIVERSIDAD DE PANAMÁ Y EL ANÁLISIS DEL CONCIERTO PARA CLARINETE EN FA MENOR, OP. 73 DE CARL MARIA VON WEBER, EL SOLO DE CONCOURS DE ANDRÉ MESSENGER, LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO EN SI BEMOL MAYOR, OP. 120 DE LEONARD BERNSTEIN Y CABANGUEANDO DEL COMPOSITOR PANAMEÑO SAMUEL ROBLES

POR:

FABIO ENRIQUE SÁNCHEZ LÓPEZ

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2025

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ

FACULTAD DE BELLAS ARTES

ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

LOS PRIMEROS CLARINETISTAS DE PANAMÁ: UN VIAJE A TRAVÉS DE LA HISTORIA MUSICAL DEL PAÍS, LA CÁTEDRA DE CLARINETE DE LA UNIVERSIDAD DE PANAMÁ Y EL ANÁLISIS DEL CONCIERTO PARA CLARINETE EN FA MENOR, OP. 73 DE CARL MARIA VON WEBER, EL SOLO DE CONCOURS DE ANDRÉ MESSAGER, LA SONATA PARA CLARINETE Y PIANO EN SI BEMOL MAYOR, OP. 120 DE LEONARD BERNSTEIN Y CABANGUEANDO DEL COMPOSITOR PANAMEÑO SAMUEL ROBLES

POR:

FABIO ENRIQUE SÁNCHEZ LÓPEZ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR

POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN BELLAS ARTES

CON ESPECIALIZACIÓN EN INSTRUMENTO MUSICAL:

CLARINETE

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2025

DEDICATORIA

Dedico esta tesis a mis padres, cuyo amor, apoyo incondicional y presencia constante han sido mi fuerza y guía en los momentos más difíciles. Gracias por estar siempre a mi lado cuando más los he necesitado.

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, Olga López, por su apoyo incondicional desde el primer día que decidí entrar a la banda de música del colegio. Su aliento constante, sus consejos y su amor me han dado la fuerza para seguir persiguiendo mis sueños musicales, incluso en los momentos de incertidumbre.

A mi padre, Fabio Sánchez Alonso, por haber sido el responsable de darme el primer instrumento que marcó el comienzo de mi carrera musical: mi primer clarinete. Su generosidad y su confianza en mí fueron fundamentales para que pudiera dar este primer paso hacia lo que hoy es una pasión y un camino de vida.

A Kevin Gómez, por su apoyo continuo y por enseñarme a confiar en mis capacidades. Sus palabras de aliento y su confianza en mí han sido clave para superar obstáculos y seguir adelante, incluso cuando las dudas parecían ganar terreno.

A mi profesor Alexis Fong, por compartir sus valiosos conocimientos y por ser una fuente constante de inspiración y motivación. Su dedicación, paciencia y pasión por la música me han permitido crecer no solo como músico, sino también como persona.

Al profesor Samuel Robles, por su inquebrantable apoyo y dirección durante la creación de este trabajo. Su guía experta y sus consejos fueron esenciales para dar forma a esta tesis, y su dedicación a la música panameña es una fuente de inspiración que siempre llevaré conmigo.

Agradezco profundamente al profesor Reinaldo Álvarez, su guía y experiencia fueron fundamentales durante este proceso, y sus valiosos consejos fueron clave para la preparación del repertorio de mi recital. Su apoyo ha sido una parte importante de mi formación musical.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA.....	i
AGRADECIMIENTOS.....	ii
RESUMEN.....	xiii
ABSTRACT	xv
INTRODUCCIÓN	- 1 -
<i>CAPITULO NO.1.....</i>	<i>- 2 -</i>
Los Primeros Clarinetistas de Panamá: Un Viaje a Través de la Historia Musical del País	- 2 -
La cátedra de Clarinete de la Universidad de Panamá	- 11 -
La sucesión de maestros en la cátedra de clarinete en Panamá.....	- 13 -
Estudiantes graduados de la Licenciatura en Instrumento Orquestal (Clarinete).....	- 19 -
<i>CAPITULO NO. 2</i>	<i>- 21 -</i>
Biografía de los compositores	- 21 -
Carl María Von Weber (1785-1826)	- 21 -
André Messager (1853-1929).....	- 27 -
Leonard Bernstein (1918-1990)	- 30 -
Samuel Robles (1974).....	- 35 -

CAPITULO NO. 3	- 38 -
Análisis de las obras.....	- 38 -
Concierto N.1 en fa menor para clarinete Op 73 de Carl María Von Weber-	38 -
3.2. Solo de Concours de André Messager.....	- 56 -
4.3. Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein.....	- 65 -
4.4. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles.....	- 84 -
RECOMENDACIONES.....	- 97 -
BIBLIOGRAFÍA.....	- 101 -

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Estructura general del Primer Movimiento, Allegro del Concerto no. 1 de Carl María Von Weber, Op. 73	- 40 -
Tabla 2. Estructura general del Segundo Movimiento, Adagio del Concerto No. 1 de Carl María Von Weber, Op. 73	- 46 -
Tabla 3. Estructura general del Tercer Movimiento del Concerto No. 1 de Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 49 -
Tabla 4. Tabla 4 Estructura General, Solo de Concours de André Messager.....	- 56 -
Tabla 5. Estructura general primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 68 -
Tabla 6. Estructura general Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 75 -
Tabla 7. Estructura general Cabangueando para clarinete solo de Samuel Robles	- 86 -

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Carl María Von Weber	- 21 -
Figura 2. André Messager	- 27 -
Figura 3. Leonard Bernstein	- 30 -
Figura 4. Samuel Robles	- 35 -
Figura 5. Compás 1. Primer Movimiento del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 40 -
Figura 6. Compás 48. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 41 -
Figura 7. Compás 84. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 42 -
Figura 8. Compás 110. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 42 -
Figura 9. Compás 145. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 43 -
Figura 10. Compás 170. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 43 -
Figura 11. Compás 178. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 44 -
Figura 12. Compás 192. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 44 -
Figura 13. Compás 231. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 45 -
Figura 14. Compás 280. Primer Movimiento del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 46 -

Figura 15. Compás 1. Segundo Movimiento, Adagio del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 47 -
Figura 16. Compás 10. Segundo Movimiento, Adagio del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 47 -
Figura 17. Compás 41. Segundo Movimiento, Adagio del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 48 -
Figura 18. Compás 68. Segundo Movimiento, Adagio del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 48 -
Figura 19. Anacrusa a compás 1, Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto no. 1 de Carl María von Weber.....	- 50 -
Figura 20. Compás 9. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto no. 1 de Carl María Von Weber.....	- 50 -
Figura 21. Compás 17. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73.....	- 51 -
Figura 22. Anacrusa a compás 36. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 51 -
Figura 23. Anacrusa a compás 64. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73	- 52 -
Figura 24. Compás 114. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73.....	- 52 -
Figura 25. Compás 124. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73.....	- 53 -
Figura 26. Compás 176. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73.....	- 53 -

Figura 27. Compás 232. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73.....	- 53 -
Figura 28. Compás 240. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73.....	- 54 -
Figura 29. Compás 274. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73.....	- 54 -
Figura 30 Compás 332. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73.....	- 55 -
Figura 31. Compás 1. Solo de Concours de André Messager	- 57 -
Figura 32. Compás 11. Compás 1. Solo de Concours de André Messager	- 58 -
Figura 33. Anacrusa a compás 19. Solo de Concours de André Messager	- 58 -
Figura 34. Compás 27. Solo de Concours de André Messager	- 59 -
Figura 35. Compás 39. Solo de Concours de André Messager.....	- 59 -
Figura 36. Compás 44. Solo de Concours de André Messager	- 60 -
Figura 37. Compás 55. Solo de Concours de André Messager	- 60 -
Figura 38. Compás 68. Solo de Concours de André Messager	- 60 -
Figura 39. Compás 76. Solo de Concours de André Messager	- 61 -
Figura 40 Cadenza del clarinete. Solo de Concours de André Messager.....	- 62 -
Figura 41. Compás 86. Solo de Concours de André Messager	- 62 -
Figura 42. Compás 94. Solo de Concours de André Messager	- 63 -
Figura 43. Compás 111. Solo de Concours de André Messager	- 63 -
Figura 44. Compás 120 . Solo de Concours de André Messager	- 64 -
Figura 45 Compás 154. Solo de Concours de André Messager	- 64 -
Figura 46. Compás 1. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 69 -

Figura 47 Compás 7. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 69 -
Figura 48. Compás 18. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 70 -
Figura 49. Compás 26. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 70 -
Figura 50. Compás 32. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 71 -
Figura 51. Anacruza de compás 53. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 71 -
Figura 52. Anacruza a compás 61. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 72 -
Figura 53. compás 67. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 72 -
Figura 54. Compás 77 . Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 72 -
Figura 55. Compás 92. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 73 -
Figura 57. Compás 133. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 74 -
Figura 56. Anacruza a compás 108. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 74 -
Figura 58. Compás 147. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 75 -

Figura 59. Compás 1. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 76 -
Figura 60 Compás 27. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 77 -
Figura 61. Compás 92. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 78 -
Figura 62. Compás 110. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 78 -
Figura 63. Compás 110. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 79 -
Figura 64. Compás 151. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 80 -
Figura 65. Compás 157. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 80 -
Figura 66. Compás 164. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 80 -
Figura 67. Compás 186. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 81 -
Figura 68. Compás 174. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 81 -
Figura 69. Compás 192. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 82 -
Figura 70. Compás 209. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 82 -

Figura 71. Compás 223. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 82 -
Figura 72. Compás 239. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 83 -
Figura 73. Compás 254. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein	- 83 -
Figura 74. Compás 1. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles ..	- 87 -
Figura 75. Compás 1. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles ..	- 87 -
Figura 76. Compás 9. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles ..	- 88 -
Figura 77. Compás 14. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles	- 89 -
Figura 78. Compás 27. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles	- 91 -
Figura 79. Compás 39. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles	- 92 -
Figura 80. Compás 49. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles ..	- 93 -
Figura 81. Compás 69. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles	- 94 -

RESUMEN

El presente trabajo examina la creación y evolución del Departamento de Música de la Universidad de Panamá, con un enfoque especial en la cátedra de clarinete y su impacto en la formación musical del país. Fundado en 1971 por el Dr. Eduardo Charpentier De Castro, el Departamento institucionalizó los estudios musicales en Panamá, permitiendo a los músicos obtener títulos universitarios reconocidos. Se analiza el proceso de creación del Departamento, destacando la labor de Charpentier en la estructuración de un plan de estudios para músicos y educadores. La cátedra de clarinete ha sido clave en este desarrollo, con figuras como Alberto Charpentier, primer profesor titular, quien formó músicos para las orquestas nacionales. A su legado se sumaron Jorge Antonio Oliva, primer licenciado en Clarinete de la Universidad de Panamá, y Jorge Fermín Jované, quien asumió la cátedra en 2008, manteniendo altos estándares académicos.

El estudio también investiga la trayectoria de clarinetistas en Panamá desde la época en que el país formaba parte de Colombia hasta la actualidad, destacando su papel en el desarrollo de la música nacional. Se resalta la influencia de figuras como Lucio Anacsimandros, Máximo Arrates Boza, Eliseo Peña, Lucio Bonel, Rafael García y José Digerónimo, quienes han contribuido a la enseñanza y difusión del clarinete en el país. Asimismo, se menciona la labor de Carmen Small y Reynaldo Álvarez en la formación de nuevos talentos. Actualmente, Alexis Fong, ha impulsado su crecimiento con la creación de la Muestra Internacional de Clarinete de Panamá (MICLAP). Finalmente, el trabajo aborda el repertorio esencial del clarinete, incluyendo obras como el Concierto para Clarinete No. 1 en Fa menor Op. 73 de Carl Maria von Weber, el Solo de Concours de André Messager, la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard

Bernstein y Cabangueando para clarinete solo de Samuel Robles, reflejando la evolución del instrumento en el país y su vínculo con la música internacional.

Palabras Claves: clarinete, repertorio estándar, recital, análisis.

ABSTRACT

This paper examines the creation and evolution of the Music Department at the University of Panama, with a special focus on the clarinet chair and its impact on musical education in the country. Founded in 1971 by Dr. Eduardo Charpentier De Castro, the department institutionalized music studies in Panama, allowing musicians to obtain officially recognized university degrees. The study analyzes the department's creation process, highlighting Charpentier's role in developing a curriculum for professional musicians and music educators. The clarinet chair has played a key role in this development, with figures such as Alberto Charpentier, the first full-time clarinet professor, who trained musicians for national orchestras. His legacy was continued by Jorge Antonio Oliva, the first graduate in Clarinet from the University of Panama, and Jorge Fermín Jované, who took over the chair in 2008, maintaining high academic standards.

The study also investigates the history of clarinetists in Panama from the time the country was part of Colombia to the present, emphasizing their role in the development of national music. It highlights the influence of figures such as Lucio Anacsimandros, Máximo Arrates Boza, Eliseo Peña, Lucio Bonel, Rafael García, and José Digerónimo, who contributed to clarinet teaching and performance in the country. Additionally, the work acknowledges the contributions of Carmen Small and Reynaldo Álvarez in training new talents. Currently, Alexis Fong, has driven its growth by founding the Panama International Clarinet Showcase (MICLAP). Finally, the paper explores essential clarinet repertoire, including works such as Clarinet Concerto No. 1 in F minor Op. 73 by Carl Maria von Weber, Solo de Concours by André Messager, Sonata for Clarinet and Piano by Leonard Bernstein, and Cabangueando for solo

clarinet by Samuel Robles, reflecting the instrument's evolution in the country and its connection to international musical traditions.

Keywords: clarinet, standard repertoire, recital, analysis.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación se centra en la cátedra de clarinete de la Universidad de Panamá, analizando su evolución desde su creación hasta la actualidad, y su impacto en el desarrollo de la música en Panamá. Se hace especial énfasis en los diferentes maestros que han ocupado la cátedra de clarinete a lo largo de los años, como Alberto Charpentier, Jorge Antonio Oliva, Jorge Fermín Jované y Alexis Fong, quienes han influido notablemente en la formación de nuevos músicos y en la consolidación del clarinete como una disciplina académica importante en el país.

Es igualmente crucial abordar la historia de los clarinetistas que antecedieron la creación formal de la cátedra en Panamá. Figuras como Lucio Anacsimandros, el Maestro Máximo Arrates Boza, conocido como el Maestro Chichito, Eliseo Peña, Lucio Bonell, Rafael García y José Digerónimo, quienes fueron pioneros en la interpretación y enseñanza del clarinete en el país, sentaron las bases para el desarrollo de este instrumento en la escena musical panameña.

Además, el trabajo también se detiene en la creación del Departamento de Música de la Universidad de Panamá en 1971, un hito que permitió a los músicos panameños acceder a una formación universitaria formalmente reconocida, dando origen a una nueva etapa en la educación musical del país. La cátedra de clarinete, como parte de este proceso, desempeñó un papel esencial en la consolidación de los estudios musicales a nivel universitario, promoviendo el acceso a un repertorio amplio y diverso que incluye obras de compositores como Carl María Von Weber, André Messenger, Leonard Bernstein y Samuel Robles, y que ha sido fundamental para la formación integral de los estudiantes.

CAPITULO NO.1

Los Primeros Clarinetistas de Panamá: Un Viaje a Través de la Historia Musical del País

La enseñanza del clarinete en Panamá tiene sus primeros antecedentes en la formación de bandas musicales en el país, mucho antes de la creación oficial de la cátedra de clarinete en la Universidad de Panamá. En 1863, la Ley del 18 de enero convocó al servicio militar a los habitantes del Istmo entre los 16 y 50 años, autorizando al Poder Ejecutivo para la creación de bandas de música, la adquisición de instrumentos y la designación de directores e instructores (Charpentier Herrera, 1969). Este fue un paso importante hacia la institucionalización de la música de vientos en Panamá durante la era colombiana, pero ya antes de este decreto, existía tanto música militar como organizada en las iglesias, que sentó las bases para el desarrollo de la música en el país (Castillero Calvo, 2006, 2019, 2021; Garay, 1915; Robles, 2023a, 2023b).

En 1867, mediante un decreto del 1 de noviembre, se formalizó la creación de la Banda de Música de la Guardia del Estado Soberano de Panamá. Jean Marie Victor Dubarry (1831-1873), un maestro francés residente en el país, fue el encargado de organizar la banda y reglamentar su funcionamiento (Charpentier Herrera, 1969).

Aunque Dubarry es considerado el fundador de esta banda, es probable que ya existieran otras bandas musicales en el Istmo antes de su intervención, dado que la tradición de la música de vientos ya estaba establecida en la región. Dubarry también contribuyó a la formación de los músicos mediante un sistema de enseñanza que incluía la ejecución de instrumentos, teoría musical, escritura y prácticas de conjunto instrumental. Su metodología seguía la estructura militar de las bandas

musicales de Colombia en el siglo XIX, que contemplaba la formación de aprendices y un sistema de lecciones prescrito, lo que ayudó a la profesionalización de la música en Panamá antes de la creación de instituciones educativas formales (Sarmiento, 2016).

Antes de la llegada de Dubarry, Panamá ya contaba con clarinetistas. Uno de los más destacados fue Lucio Anacsimandros, quien se unió al servicio militar en 1866 y se destacó como uno de los primeros clarinetistas del país. Anacsimandros comenzó sus estudios en la escuela de música fundada por Dubarry en 1867, con el propósito de integrarse a la Banda de Música de la Guardia del Estado Soberano. Su avance en la ejecución del clarinete fue notable, y pronto se convirtió en uno de los músicos más sobresalientes de la época. En 1869, fue nombrado Músico Mayor y asistente del Maestro Director Procopio Solano. Sin embargo, en 1872, debido a su personalidad fuerte y su manera estricta de tomar decisiones, las autoridades militares lo destituyeron. A pesar de esto, cuando el Maestro Pleit asumió la dirección en 1876, solicitó su reincorporación, reconociendo su talento y destrezas. Anacsimandros volvió a ocupar el cargo de Músico Mayor y Clarinete Principal, cargos que desempeñó hasta febrero de 1880 (Charpentier Herrera, 1969).

Otro personaje relevante en la historia de la enseñanza del clarinete en Panamá fue el Maestro Eliseo Peña (1858-1948), quien se desempeñó como Director de la Banda de Música de la Fuerza Pública (1883-1886), Músico Mayor de la Banda de Música del Estado Mayor (1886-1892) y Músico Mayor de la Banda de Música del Batallón del Istmo (1903). Además, fue profesor de flauta, clarinete y piano. Su dedicación al desarrollo de las bellas artes en un ambiente político inestable hizo que su labor fuera digna de reconocimiento (Charpentier Herrera, 1969).

El Maestro Lucio Bonell, clarinetista cubano, llegó a Panamá en 1886 como director de la Banda Habanera, que se presentó en diversas festividades nacionales. Su talento lo llevó a ser considerado por las autoridades istmeñas como la persona idónea para reorganizar la Banda Militar de la Columna de Panamá, la cual estaba disuelta desde 1882. Bonell también destacó como solista en conciertos de clarinete, incluyendo una interpretación en la Plaza de Santa Ana el 28 de noviembre de 1887 (Charpentier Herrera, 1969).

En 1904, con la creación del Conservatorio de Música por el Presidente Manuel Amador Guerrero, Dubarry colaboró con Narciso Garay, Director de la institución, impartiendo lecciones de flauta, piccolo, clarinete, requinto, oboe, fagot y corno inglés. Esta iniciativa marcó un paso importante en la formación académica de instrumentistas de viento madera en Panamá (Ingram, 2019; Garay, 1915; Wolfschoon, 1983).

Otro maestro influyente fue Máximo Herculano Arrates Boza (1859-1936), conocido cariñosamente como "Maestro Chichito". Arrates Boza, nacido en Santiago de Cuba en 1859, llegó a Panamá en 1880 y se integró como clarinetista solista a la Banda del Estado Mayor en 1891. En 1896, ocupó la plaza de Músico Mayor y colaboró estrechamente con el Maestro Arturo Dubarry en la dirección de la banda. En 1909, el Maestro Máximo Arrates Boza abrió una academia para formar a los músicos que iban a integrar la Banda del Cuerpo de Bomberos de Panamá, contribuyendo de manera significativa al fortalecimiento de la música en el país. En 1911, fue nombrado profesor de instrumentos de viento madera en el Conservatorio de Música y Declamación de Panamá, y en 1916 fue designado instructor

especializado para fundar una banda en el Cuerpo de Boy Scouts (Ingram, 2019; Robles, 2023a).

Entre sus alumnos se encontraba Roque Cordero, quien desarrolló un interés por la música durante su tiempo en la escuela secundaria. Inicialmente, Cordero se mostró reacio a tocar un instrumento, pero todo cambió cuando el Maestro Arrates, director de la banda escolar y fundador de la primera Sociedad Filarmónica de Panamá, anunció que la escuela había adquirido instrumentos de cuerdas y que buscaban estudiantes voluntarios para tocarlos. Cordero comenzó tocando el violín, pero eventualmente se cambió a la viola. Según Guevara (2001), Cordero comenzó a trabajar para la banda tocando el clarinete y copiando a mano las partituras de los arreglos musicales escritos para este instrumento. Cordero desempeñó esta labor desde 1933, cuando tenía 16 años, hasta 1943, a los 26 años (Robles, 2022, 2023b).

En 1911, dentro de las obligaciones de los músicos de la Banda Republicana, se incluyó la enseñanza de aprendices. Estos músicos, bajo la dirección de los solistas, se encargaban de aprender y tocar el mismo papel en los conciertos, de acuerdo con sus habilidades. Por ejemplo, el Requinto Mib Solista tenía aprendices de requinto que estudiaban bajo su dirección y tocaban su mismo papel. Asimismo, el Primer Clarinete, cuyo papel también era evaluado, contaba con aprendices de clarinete que estudiaban bajo su dirección y tocaban según sus fuerzas, ya sea el primer, segundo o tercer clarinete. Además, otros clarinetistas solistas y clarinetistas de menor rango (segundo y tercer clarinete) tenían también aprendices bajo su dirección, quienes tocaban según su capacidad en los diferentes roles dentro de la banda (Charpentier Herrera, 1969).

Tras la separación de Panamá de Colombia en 1903, la Banda Departamental pasó a llamarse Banda Republicana¹. En 1912, bajo la dirección del Maestro Alberto Galimany, se contrataron instrumentistas extranjeros expertos, entre ellos el clarinetista español Genaro Oltra, contribuyendo así al desarrollo musical del país (Charpentier Herrera, 1969).

Según De la Rosa Guevara y Sánchez Gaona (1996), en 1953, Ramón Fernández asumió la enseñanza del clarinete en el Instituto Nacional de Música, siendo designado como profesor titular del instrumento. Durante su tiempo como docente, Fernández implementó un enfoque pedagógico basado en métodos como el de Langenus, los libros de Rose para estudios melódicos, los de Kroepsch para el desarrollo del mecanismo, y repertorios de solos, junto con trabajos de Jeanjean y Cavallini.

Según Charpentier (1975), Fernández formó parte de la primera Orquesta Sinfónica de Panamá, bajo la dirección de Herbert de Castro, junto con Vicente Rodríguez. Ambos permanecieron en la orquesta hasta su jubilación, momento en el que fueron reemplazados por Alberto Charpentier y José Digerónimo. Tras la jubilación de Fernández en 1969, su puesto como profesor titular de clarinete fue ocupado por su alumno, Alberto Charpentier. En ese mismo período, José Digerónimo, clarinetista argentino y también alumno de Fernández, fue inicialmente nombrado profesor de teoría y solfeo en el Instituto Nacional de Música. Posteriormente, debido al exceso de matrícula de Charpentier, Digerónimo también

¹ Decreto 110 del 10 de agosto de 1904, Secretaría de Gobierno y Relaciones Exteriores, Panamá.

fue solicitado para impartir clases de clarinete (Small, comunicación personal, 05 de septiembre de 2024).

Además, Digerónimo se desempeñó como instructor de clarinete en el Plan Juvenil. Tanto Charpentier como Digerónimo se graduaron del Conservatorio Nacional bajo la enseñanza de Fernández, quien también tuvo otros destacados estudiantes, como Silvestre Lugo, quien fue profesor de solfeo en el Instituto Nacional de Música y director de la Banda Republicana, y Luis Lugo, clarinetista de la Banda de Música del Cuerpo de Bomberos de Panamá (De la Rosa Guevara y Sánchez Gaona 1996).

De la Rosa Guevara y Sánchez Gaona (1996) registran que Fernández tuvo un impacto significativo en la formación de estos músicos, contribuyendo al desarrollo del clarinete en el Instituto Nacional de Música de 1953 a 1996.

La evolución de la enseñanza del clarinete en Panamá estuvo marcada por la dedicación de maestros como José Digerónimo y Rafael García, quienes influyeron enormemente en la formación de nuevos músicos. Entre los estudiantes más destacados de Digerónimo estuvo Carmen de Guadalupe Small, quien, tras ingresar al Conservatorio Nacional en 1970 con el deseo de aprender piano, se vio redirigida a estudiar clarinete, gracias a la orientación y apoyo de su maestro. Tras un período de reubicación con el profesor Alberto Charpentier y posteriormente con Digerónimo fuera del Conservatorio, Carmen de Guadalupe Small continuó su formación y, en 1983, regresó al Conservatorio, pero esta vez como profesora. Entre los estudiantes de Carmen Small estuvo Jorge Fermín Jované, quien también se formó bajo su tutela (Small, comunicación personal, 05 de septiembre de 2024).

Rafael García, por su parte, fue una figura fundamental no solo como clarinetista, sino también como docente en el Instituto Nacional de Música, donde formó a estudiantes que se convertirían en pilares de la música en Panamá. Uno de sus más destacados alumnos fue Reinaldo Álvarez, quien comenzó su carrera musical en la Banda de Música del Colegio Abel Bravo en Colón. Después de continuar sus estudios en el Instituto Nacional de Música, Reinaldo Álvarez no solo se convirtió en un referente como clarinetista, sino también como profesor. De hecho, su primer alumno fue Jorge Oliva, quien también se destacó en el ámbito musical panameño. Álvarez más tarde se desempeñó como instructor de clarinete en instituciones como el Instituto Alberto Einstein y la Escuela Juvenil de Música, y actualmente es primer clarinete de la Orquesta Sinfónica Nacional.

La influencia de maestros como Charpentier, Digerónimo, García y Álvarez, y la necesidad de profesionalizar aún más la educación musical en el país, fueron factores clave para la creación del Departamento de Música de la Universidad de Panamá en 1971. Este departamento surgió con el objetivo de ofrecer una formación académica sólida y especializada en música, brindando a los estudiantes la posibilidad de acceder a un nivel de formación más alto, algo que antes solo se había logrado a través de instituciones como el Instituto Nacional de Música. Así, el Departamento de Música no solo respondió a las necesidades educativas, sino que consolidó un espacio donde la música panameña podía desarrollarse de manera más integral y profesional.

Historia de la creación del Departamento de Música

En respuesta a la necesidad urgente de formar músicos a nivel universitario en Panamá y suplir la falta de profesionales capacitados, el Dr. Eduardo Charpentier De

Castro impulsó la idea de establecer estudios de Artes Musicales en la Universidad de Panamá. Su objetivo no solo era mejorar la formación académica de los músicos, sino también contribuir a que obtuvieran mejores oportunidades laborales. En 1971, sostuvo una reunión con el entonces rector, Dr. Rómulo Escobar Betancourt, quien respaldó con entusiasmo la propuesta y le otorgó plena libertad para gestionarla (Charpentier de Castro, 1994).

Para concretar este proyecto, se conformó una comisión integrada por figuras clave de la universidad y del ámbito musical, como el Dr. Arturo Morgan Morales, el Dr. Gustavo García de Paredes, el Dr. Diego Domínguez Caballero y el profesor Damián Carles. Como parte del proceso, Charpentier realizó un análisis comparativo de los planes de estudio de reconocidas instituciones como la Escuela de Música de Eastman, la Universidad de Roosevelt, la Juilliard School of Music y el Conservatorio de Madrid. Finalmente, se adoptó el modelo de este último, ya que se ajustaba mejor a las necesidades de la Universidad de Panamá (Charpentier De Castro, 1994).

El 6 de septiembre de 1971, el Dr. Charpentier presentó formalmente la propuesta ante la Junta de Facultad de Filosofía y Educación. Su documento detallaba la creación del Departamento de Música, la estructura académica de sus dos escuelas (la Escuela de Música y la Escuela de Educación Musical) y los planes de estudio, que incluían asignaturas en Cultura General, Literatura Musical, Teoría Musical, Música Aplicada y Capacitación Pedagógica. La moción fue aprobada unánimemente, recomendando su implementación a las autoridades universitarias (Charpentier De Castro, 1994).

Uno de los logros más significativos de este proyecto fue que, por primera vez en Panamá, los músicos podrían obtener un título universitario reconocido

oficialmente. Hasta ese momento, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación otorgaba diplomas que no eran reconocidos por la Universidad de Panamá y que el Ministerio de Educación no consideraba de primera categoría para el ejercicio docente. Esta situación limitaba las oportunidades profesionales de los músicos y afectaba su estatus en el ámbito académico y laboral (Núñez de Escalante, 2002).

El Departamento de Música estaba compuesto por dos escuelas: la Escuela de Música, cuyo propósito era formar músicos profesionales, tanto solistas como integrantes de bandas y orquestas, y la Escuela de Educación Musical, encargada de la preparación de docentes para la enseñanza secundaria (Charpentier De Castro, 1994).

Mientras se completaban los procesos de legalización del Departamento, la Vicerrectoría Académica designó una comisión para organizar su funcionamiento y asegurar su operatividad para el primer semestre de 1972. Esta comisión estuvo conformada por el profesor Jaime Ingram, entonces Director General del Instituto Nacional de Cultura; el profesor Damián Carles, Director del Conservatorio Nacional de Música; y el profesor Eduardo Charpentier, Director de la Orquesta Sinfónica Nacional (Charpentier De Castro, 1994).

En julio de 1972, el Consejo Académico aprobó el ingreso de los egresados del Conservatorio Nacional que hubieran obtenido su diploma de Segunda Enseñanza antes de 1972. Sin embargo, debido a que el Departamento de Música aún no ofrecía todas las asignaturas de especialización contempladas en su plan de estudios, se estableció en octubre de ese mismo año un acuerdo departamental para convalidar los estudios del ciclo superior del Conservatorio Nacional. Esta medida sería

temporal, ya que en un plazo de dos años el Departamento debía ofrecer la totalidad de las asignaturas requeridas para la especialidad (Charpentier De Castro, 1994).

En cuanto a los Trabajos de Graduación, surgió un desafío con los estudiantes de la Licenciatura en Música, ya que su formación como instrumentistas requería una evaluación más allá de la presentación de una tesis escrita. Para resolver esta situación, se implementaron las "tesis cortas sobre temas específicos", aprobadas por la Facultad de Filosofía, lo que dio origen al concierto-tesis. Este consistía en la ejecución pública de un recital junto con una tesis escrita relacionada directamente con la interpretación musical (Charpentier De Castro, 1994).

Los primeros en someterse a esta modalidad fueron los músicos Alberto Charpentier (clarinete), Luis E. Castro (oboe) y Américo Rengifo (piano), quienes en noviembre de 1972 presentaron sus conciertos-tesis acompañados por la Orquesta Sinfónica Nacional en el Paraninfo Universitario, bajo la dirección del Maestro Eduardo Charpentier De Castro. Este acontecimiento marcó un hito en la historia del Departamento de Música y representó un importante avance en la proyección cultural de la Universidad de Panamá (Charpentier De Castro, 1994).

La cátedra de Clarinete de la Universidad de Panamá

La cátedra de clarinete en la Universidad de Panamá ha pasado por diversas etapas que reflejan tanto la evolución del instrumento como el contexto educativo y cultural del país. Desde sus inicios, varios músicos han dejado su huella en esta importante área de la música, contribuyendo al desarrollo del clarinete en Panamá.

El primer profesor titular de clarinete fue Alberto Charpentier, un destacado músico panameño y clarinetista principal de la Orquesta Sinfónica Nacional. Su formación

musical comenzó en su hogar, bajo la tutela de su padre, Eduardo Charpentier Herrera, quien fue Director de la Banda Republicana, flautista principal de la Orquesta Sinfónica de Panamá y profesor del Conservatorio Nacional.

Charpentier ingresó al Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1945, donde se presentó en varias ocasiones como solista con la orquesta del centro, dirigida por Alexander Feinland. En 1947, interpretó el Concertino de Carl Maria Von Weber para clarinete y orquesta, y en 1949, repitió la interpretación en el Teatro Nacional. Ese mismo año, obtuvo el puesto de clarinetista en la Banda Republicana y debutó con la Orquesta del Conservatorio interpretando el Concierto No. 2 para clarinete y orquesta de Weber. Como intérprete de música folklórica estilizada, estrenó el cuarto movimiento de la obra Recado Montuno de Gonzalo Brenes, escrita en 1948, en la Escuela Profesional (Charpentier, 1975).

En 1951, Charpentier culminó sus estudios de clarinete en el Conservatorio Nacional con un excelente desempeño. En 1969, fue nombrado profesor de clarinete en el Instituto Nacional de Música y, más tarde, se convirtió en el primer licenciado en Música graduado de la Universidad de Panamá. Además, fue uno de los fundadores del Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Letras y Educación, dejando una huella profunda en la educación musical del país (Charpentier, 1975).

Jorge Antonio Oliva fue el primer graduado de la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Instrumento Musical (Clarinete) en 1999. Recuerda que, cuando ingresó a la carrera de música, la especialidad en clarinete aún no existía en los códigos de horario, ya que no había suficientes estudiantes para esa especialización en ese momento. Con la creación de la Facultad de Bellas Artes, se incluyeron todas las especialidades de instrumentos, pero aún no había suficientes profesores

especializados. En esos primeros tiempos, Alberto Charpentier, docente en la recién creada escuela de música, estaba habilitado para enseñar clarinete. En ese contexto, el secretario de la facultad, Mario Tuñón, fue testigo de la preocupación de Oliva, quien le expresó: “¿Qué hacemos? No quiero estudiar educación musical; vine a estudiar clarinete” (Oliva, comunicación personal, 7 de agosto de 2024).

Durante su primer año en la carrera, Oliva pasó mucho tiempo buscando la forma de comenzar con la práctica del clarinete, ya que no se iniciaba en el primer año, sino hasta el segundo. Charpentier, sorprendido por su determinación, le preguntaba: ¿De verdad vienes a estudiar clarinete? ¿En qué año estás en el conservatorio? Oliva le explicó que ya estudiaba con el profesor Reynaldo Álvarez, quien en ese entonces era clarinetista de la Orquesta Sinfónica de Panamá. Oliva recordaba estar en los últimos niveles de su formación, trabajando con libros avanzados como los de Jean-Jean y Gabucci (Oliva, comunicación personal, 7 de agosto de 2024).

El profesor Álvarez también mostró interés en formar parte de la carrera de clarinete, por lo que Charpentier organizó una audición en la que les asignó a Oliva y Álvarez un dúo moderno y atonal. Ambos se prepararon intensamente y realizaron la audición frente a un jurado compuesto por Luis Efraín "Pin" Castro, Alberto Charpentier y Eduardo Charpentier de Castro. Tras la audición, ambos fueron aceptados en la carrera. Oliva se graduó como el primer licenciado en Instrumento Orquestal con especialización en Clarinete de la Universidad de Panamá (Oliva, comunicación personal, 07 de agosto de 2024).

La sucesión de maestros en la cátedra de clarinete en Panamá

La cátedra de clarinete en Panamá ha pasado por diversas etapas que reflejan tanto la evolución del instrumento como el contexto educativo y cultural del país.

Desde los inicios de la cátedra hasta la actualidad, varios músicos han dejado su huella. A continuación, se describe la sucesión de maestros que ocuparon este importante rol después del maestro Alberto Charpentier, comenzando con Jorge Antonio Oliva, seguido por Jorge Fermín Jované, hasta el actual titular, Alexis Fong Castillo.

Jorge Antonio Oliva

Jorge Antonio Oliva fue una figura central en la historia reciente de la cátedra de clarinete en Panamá. Su llegada a la universidad estuvo vinculada a una circunstancia importante: la Ley Faúndes (Ley N° 61, 1998), la cual prohibió a los docentes mayores de 75 años seguir ejerciendo en las universidades públicas, lo que llevó a la jubilación del profesor Alberto Charpentier. Ante esta vacante, se consideraron varios candidatos para ocupar el puesto de profesor de clarinete, entre ellos, la profesora Carmen Guadalupe Small y el profesor Jorge Antonio Oliva (Oliva, comunicación personal, 07 de agosto de 2024).

Finalmente, Oliva fue seleccionado para ocupar el cargo, desempeñándose como docente durante los años 2005 y 2006. Su trabajo no solo se centró en la formación técnica de los estudiantes, sino también en el fortalecimiento de la tradición del clarinete en el país. Su enfoque pedagógico estaba basado en la formación integral de los músicos, buscando no solo una ejecución técnica depurada, sino también un entendimiento profundo de la música como arte y comunicación (Oliva, comunicación personal, 07 de agosto de 2024).

En 2016, debido a la creciente demanda de estudiantes en la carrera de clarinete, Oliva regresó a la facultad para ocupar nuevamente el cargo, ahora como parte de un equipo docente que incluiría un segundo profesor de clarinete. Durante esta etapa,

Oliva continuó su labor de enseñanza hasta 2022, cuando concluyó su trayectoria en la universidad. Su legado en la formación de músicos es significativo, pues sus estudiantes no solo adquirieron conocimientos técnicos, sino también un fuerte compromiso con la música y su contexto cultural (Oliva, comunicación personal, 07 de agosto de 2024).

Jorge Fermín Jované

Comenzó su acercamiento a la música en 1982, inspirado por su maestra de sexto grado, quien ofrecía clases extracurriculares de flauta dulce. Su interés por la música creció tanto que, en 1984, decidió ingresar a la banda de música de su colegio con el deseo de tocar un instrumento de percusión. Sin embargo, su madre, de manera jocosa, le comentaba que si iba a hacer algo relacionado con la música, debía ser música y no solo "hacer bulla". Finalmente, en 1996, debido a su buen desempeño escolar, sus padres decidieron premiarlo permitiéndole ingresar a la banda del Instituto América (Jované, comunicación personal, 04 de septiembre de 2024).

Al enterarse de que no podía elegir percusión, Jované optó por la flauta travesa. Sin embargo, no había flautas disponibles, por lo que tuvo que escoger otro instrumento. Fue entonces cuando vio la palabra "clarinete" en la hoja de inscripción y se sintió atraído por ella. El director de la banda en ese momento, el Maestro Ventura Delgado, quien también era subdirector de la Banda Republicana, le impartió clases de clarinete y lectura musical en las clases fundamentales de pre-banda antes de ser admitidos en la banda con los estudiantes avanzados. En una ocasión, el Maestro Delgado anunció que a sus mejores estudiantes los llevaría a tocar en la Banda Republicana, a lo que Jované, en tono jocoso, comentó que nunca lo eligió para ello.

Ahora, al reflexionar sobre su formación, Jované duda si fue realmente uno de los mejores estudiantes (Jované, comunicación personal, 04 de septiembre de 2024).

El tío de Jované, quien fue Bombero, conversó con el Mayor Silvestre Lugo, director de la Banda de Música en ese entonces, sobre su sobrino, incluso cuando este aún era estudiante de secundaria. En 1991, Jované fue nombrado oficialmente músico de la Banda del Benemérito Cuerpo de Bomberos. Su motivación para estudiar clarinete se intensificó cuando, dentro de la Banda del Benemérito Cuerpo de Bomberos, tuvo que estudiar pasajes complicados para una audición en la sección de clarinetes. Tras la audición, el director le pidió a su hermano, Luis Lugo, que le diera clases de clarinete. Así, comenzó su formación formal en este instrumento, siendo su hermano su primer profesor. Entre 1990 y 1995, Jované estudió en el Instituto Nacional de Música, bajo la tutela de la profesora Carmen de Guadalupe Small (Jované, comunicación personal, 04 de septiembre de 2024).

En busca de nuevos horizontes, decidió estudiar en Costa Rica. Realizó la audición y comenzó las clases, pero debido a motivos personales, no pudo continuar. Decidió regresar a Panamá y, con su pasión por las matemáticas, optó por estudiar esta carrera. No obstante, al haber pasado tanto tiempo sin estudiar matemáticas, los resultados no fueron los esperados. Fue en esos momentos cuando el Maestro Luis Efraín "Pin" Castro le sugirió que estudiara en la Facultad de Bellas Artes. Así, en 1998, Jované ingresó a estudiar música bajo la dirección del Maestro Alberto. En el año 2000, culminó su cuarto año de estudios y realizó su recital de graduación (Jované, comunicación personal, 04 de septiembre de 2024).

En 2002, Jované obtuvo por concurso una plaza como profesor de clarinete en el Centro de Estudios Superiores de Bellas Artes y Folklore de Colón. En 2004, cuando

se abrió la carrera de música en el Centro Regional Universitario de Colón, fue invitado a formar parte del Banco de Datos de la Universidad de Panamá, tanto para la ciudad de Panamá como para Colón. A partir de 2005, comenzó a trabajar en el Centro Regional Universitario, donde contribuyó al desarrollo académico y artístico de los estudiantes de la región. En 2008, Jované se incorporó a la Universidad de Panamá tras la salida del Maestro Jorge Antonio Oliva. Asumió el reto de continuar con la tradición pedagógica de la cátedra de clarinete, incorporando sus propias perspectivas y métodos (Jované, comunicación personal, 04 de septiembre de 2024).

A lo largo de su tiempo en la Universidad de Panamá, Jované fue clave en la formación de estudiantes de clarinete, manteniendo un alto nivel académico y técnico. Su enfoque pedagógico promovió la excelencia técnica mientras incentivaba la exploración de nuevos géneros y estilos musicales, adaptándose a los cambios del entorno musical contemporáneo (Jované, comunicación personal, 04 de septiembre de 2024).

En 2021, Jované fue elegido de decano de la Facultad de Bellas Artes, consolidando aún más su impacto en la educación artística del país y liderando los procesos académicos dentro de la facultad. Su dedicación al fortalecimiento de la educación musical panameña y su compromiso con la formación de nuevos talentos fueron fundamentales en su labor.

Alexis Fong Castillo

La cátedra de clarinete de la Universidad de Panamá se encuentra actualmente bajo la dirección del Magíster Alexis Fong Castillo, quien asumió el cargo en 2017, encargándose tanto de la clase de clarinete principal como de la clase de clarinete secundario, debido a la gran cantidad de estudiantes que se inscribieron en ese año.

Desde su llegada, Fong ha contribuido significativamente al fortalecimiento de la enseñanza del clarinete en Panamá, integrando una visión pedagógica actualizada y una sólida trayectoria profesional. Su formación académica en instituciones de Panamá y Estados Unidos, combinada con su experiencia interpretativa, ha sido determinante para elevar el nivel técnico de la cátedra de clarinete, tanto en la Universidad de Panamá como en otros proyectos musicales a nivel nacional.

Fong es también el fundador y director artístico de la Muestra Internacional de Clarinete de Panamá (MICLAP), un festival de renombre que ha promovido el clarinete en la región y ha reunido a músicos de todo el mundo. Su labor en la cátedra ha sido fundamental para la formación de nuevos clarinetistas, quienes participan activamente en diversas orquestas y agrupaciones tanto nacionales como internacionales. Además, se ha dedicado a la gestión artística, coordinando y apoyando diversos proyectos culturales y musicales en el país como en La Red de Orquestas y Coros Juveniles de Panamá.

A lo largo de su carrera, Alexis Fong Castillo ha tenido una destacada participación como solista con orquestas en Honduras, Colombia, Ecuador y Panamá, y ha ofrecido recitales de cámara en Costa Rica, Guatemala, Beijing y Estados Unidos. En 2015, Fong ganó el primer lugar en la categoría Graduate Solo Competition de la Mississippi Music Teachers Association en los Estados Unidos, y fue parte del proyecto discográfico “ALCHEMIZE: Music for Wind Band” con la USM Wind Ensemble, grabado para NAXOS Records (Fong, comunicación personal, 23 de enero de 2025).

Fong ha colaborado con renombrados músicos como Rachel Barton Pine, Paquito D’Rivera, Deborah Voight, Danilo Pérez, Ransom Wilson, Marco Antonio Mazzini y Carlos Miguel Prieto. Además, es Artista para BG France y D’Addario Woodwinds y

representante para Panamá de la Asociación Internacional de Clarinete (ICA). Ha recibido clases magistrales de destacados maestros como Anthony McGill, Julian Bliss, Jose Franch-Ballester y Charles Neidich, entre otros (Fong, comunicación personal, 23 de enero de 2025).

En cuanto a su formación académica, Fong inició sus estudios en el Instituto Nacional de Música donde obtuvo su Bachiller en Música con énfasis en Clarinete bajo la tutela del maestro Isaac Reyes Pertúz, además obtuvo su Licenciatura en Música con énfasis en Clarinete por la Universidad de Panamá bajo la tutela del maestro Jorge F. Jované R. y un Master of Music con énfasis en Ejecución del Clarinete por la Universidad del Sur de Mississippi, en los Estados Unidos bajo la tutela de la Dra. Jackie McIlwain. Su amplia experiencia y su enfoque pedagógico en la universidad han dejado una huella significativa en la cátedra de clarinete y en la escena musical de Panamá (Fong, comunicación personal, 23 de enero de 2025).

Estudiantes graduados de la Licenciatura en Instrumento Orquestal (Clarinete)

- Marlenys Espino (2024). Profesora de clarinete del Módulo de Panamá Oeste de la Red de Orquestas y Coros Juveniles de Panamá.
- Mario Briceño (2024). Profesor de clarinete del Módulo de Chiriquí de la Red de Orquestas y Coros Juveniles de Panamá.
- Jose Quiel (2022). Formó parte de la Banda Republicana de Panamá.
- Arturo Contreras (2018). Magíster en Música, formo parte de la Banda de Música del Cuerpo de Bomberos de Panamá.
- Jackeline Yorin (2018). Concertino de la Banda de Música del Benemérito Cuerpo de Bomberos.

- Alexis Fong Castillo (2013). Magíster en Música, Profesor de clarinete de la Universidad de Panamá, Coordinador del Módulo de Panamá Centro de la Red de Orquestas y Coros Juveniles de Panamá.
- José Ureta (2010). Concertino de la Banda Municipal de Panamá.
- Jorge F. Jované R. (2000). Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, además fue profesor de clarinete de la Universidad de Panamá. También formo parte de la Banda de Música del Cuerpo de Bomberos de Panamá.
- Jorge Oliva (1999). Actual director de la Escuela Juvenil de Música, fue el primer panameño que se graduó de la Licenciatura en Clarinete en la Universidad de Panamá. Fue profesor de clarinete de la Universidad de Panamá, formó parte de la Banda de Música del Cuerpo de Bomberos de Panamá, la Banda Sinfónica Municipal y de la Banda Republicana donde actualmente es Subdirector.

CAPITULO NO. 2

Biografía de los compositores

Carl María Von Weber (1785-1826)



Figura 1. Carl María Von Weber

Carl Maria Von Weber (1786-1826) fue un compositor, pianista y director de orquesta alemán, cuya influencia marcó un hito en el desarrollo de la música romántica, especialmente en la ópera alemana. Nació en una familia de músicos, lo que le permitió recibir una educación musical temprana y de gran calidad. A lo largo de su vida, Weber se formó con algunos de los músicos más importantes de su época, lo que le permitió desarrollar un estilo único que influiría profundamente en la evolución de la música clásica y romántica (Fuller Maitland, 1910).

Desde temprana edad, Weber mostró un gran talento musical, siendo su padre, Franz Weber, quien inicialmente le impartió una formación técnica centrada en la música. Sin embargo, su educación con su padre fue muy académica y carecía de la creatividad que Weber comenzaba a buscar. A los 12 años, Weber fue enviado a estudiar con Johann Peter Heuschkel, un músico destacado de la época. Aunque Heuschkel le proporcionó una base sólida en teoría musical y composición, Weber pronto sintió que su formación carecía de la inspiración creativa que buscaba. Más tarde, en Mannheim, estudió con Abraham Mendelsohn, quien le brindó una formación más estructurada y enfocada en el piano y la composición, pero, al igual que con Heuschkel, Weber no encontraba en esta etapa el estímulo que necesitaba para su desarrollo artístico (Fuller Maitland, 1910).

Durante los siguientes años, Weber continuó su formación en Viena con Franz Xaver Sterkel y Michael Haydn. Estos estudios le permitieron profundizar en la teoría musical y la armonía, áreas en las que destacó especialmente. Sin embargo, fue su breve encuentro con el célebre compositor Antonio Salieri lo que marcó una diferencia importante en su desarrollo artístico. Aunque Weber no adoptó el estilo operístico italiano de Salieri, le proporcionó herramientas fundamentales para el perfeccionamiento de su visión operística y su comprensión de la dramaturgia musical (Fuller Maitland, 1910).

Weber es particularmente conocido por sus óperas, que representan una parte esencial de su legado. *Der Freischütz* (El Cazador Furtivo), su obra más famosa, marcó un antes y un después en la ópera alemana. Estrenada en 1821, esta obra no solo refleja la atmósfera sobrenatural característica del romanticismo, sino también la combinación de elementos del folclore alemán con temas de gran carga dramática.

Esta ópera fue un hito para la música operística, estableciendo a Weber como uno de los compositores más importantes de su época. A pesar de que *Der Freischütz* eclipsó muchas de sus otras composiciones operísticas, obras como *Euryanthe* (1823) y *Oberon* (1826) también son fundamentales. *Euryanthe* es una muestra de su transición hacia una estructura operística más compleja, mientras que *Oberon* refleja su maestría en la orquestación y en la creación de momentos musicales dramáticos (Fuller Maitland, 1910).

Además de sus óperas, Weber destacó como pianista y compositor para piano. Su virtuosismo como pianista se reflejó en sus tres conciertos para piano: el *Concertstück* en fa menor, op. 79, el Concierto en do mayor, op. 26, y el Concierto en mi bemol mayor, op. 73. De estas composiciones, el *Concertstück* sigue siendo una pieza esencial en el repertorio pianístico. Aunque su producción en música de cámara fue más limitada, Weber compuso varias obras que muestran su capacidad para la complejidad estructural, como sus sonatas para piano y violín y su trío para piano, flauta y violonchelo (Fuller Maitland, 1910).

Weber también fue un innovador en la música para instrumentos de viento, especialmente para el clarinete. Sus tres conciertos para clarinete (op. 26, 73, 74) son esenciales en el repertorio de este instrumento. Asimismo, escribió obras para otros instrumentos de viento como la trompa, el fagot y la flauta, explorando las posibilidades sonoras de estos instrumentos con gran maestría (Fuller Maitland, 1910).

El estilo de Weber se caracteriza por su uso innovador de la instrumentación y la creación de contrastes dramáticos, lo que le permitió alejarse de la formalidad y la rigidez de los compositores clásicos anteriores como Haydn o Mozart. Su música fue

mucho más libre y expresiva, lo que le permitió abordar temas emocionales profundos y complejos, una característica que se convirtió en sello distintivo del romanticismo. Además de su trabajo como compositor, Weber fue un pensador prolífico y un escritor crítico. Su obra *Tonkiinstler's Leben* (La vida del músico), aunque inconclusa, refleja su visión personal sobre la vida y el arte musical. Sus cartas también muestran su carácter y su relación con otros compositores de la época, como Beethoven, a quien admiraba profundamente (Fuller Maitland, 1910).

A pesar de no haber alcanzado la misma fama mundial que Beethoven, Weber dejó una profunda huella en la música, especialmente en el desarrollo de la ópera alemana y en la música para piano. Su legado perdura hoy en día a través de su impresionante catálogo de obras y su influencia en generaciones posteriores de compositores, entre ellos Schumann y Wagner. Weber fue, sin duda, uno de los precursores más importantes del romanticismo musical, y su contribución a la música continúa siendo relevante en el repertorio clásico y romántico (Fuller Maitland, 1910).

Carl Maria Von Weber y el Clarinete

Carl Maria Von Weber escribió tres obras destacadas para clarinete y orquesta: el Concertino op. 26 y los conciertos en Fa menor, op. 73, y Mib mayor, op. 74. Estas composiciones fueron creadas en 1811, durante una larga estancia de Weber en Múnich, cuando tenía solo 24 años. En ese momento, aún no había alcanzado el éxito que obtendría más tarde con *Der Freischütz* en 1821. Durante este período, viajó por Alemania buscando una posición en la corte y tratando de ganar reconocimiento como pianista, compositor y director (Weber, 1811/Urtext ed.).

Después de llegar a Múnich, Weber realizó un concierto benéfico el 5 de abril en el Teatro Real, donde presentó por primera vez el *Concertino*. El clarinetista principal de la orquesta real de Múnich, Heinrich Joseph Bärmann, fue el solista. La interpretación fue tan exitosa que el rey de Baviera, quien estuvo presente en el concierto, solicitó a Weber la composición de dos conciertos más para Bärmann. Weber aceptó el encargo y completó el primero de estos conciertos, el *Concierto en Fa menor*, en solo un mes, entregando la copia a Bärmann el 17 de mayo. La primera ejecución de la obra tuvo lugar el 13 de junio, y fue recibida con entusiasmo gracias a la excelente interpretación de Bärmann (Weber, 1811/Urtext ed.).

Weber otorgó a Bärmann derechos exclusivos para interpretar esta obra durante diez años, lo que pospuso la publicación de la partitura hasta 1822. Fue en ese año cuando Weber se puso en contacto con el editor Adolf Martin Schlesinger en Berlín para su publicación. Aunque la partitura original de Weber no sufrió cambios, la parte solista pasó por varias modificaciones en dinámicas, articulaciones y agógicas antes de la publicación. Estos ajustes solo afectaron a la parte solista, mientras que la orquesta sufrió pequeños cambios. Weber no recibió las pruebas de edición, lo que explica los errores presentes en las planchas de impresión (Weber, 1811/Urtext ed.).

Tras el fallecimiento de Bärmann, la copia escrita por Weber para él fue heredada por su hijo Carl, también clarinetista, quien probablemente la utilizó en sus propias interpretaciones. Más tarde, Robert Lienaur utilizó esta copia para preparar una nueva edición de las obras de Weber para clarinete en 1868. La partitura pasó por varias manos y se le añadieron cambios, especialmente en relación con la dinámica, la agógica y la articulación. En algunos casos, Bärmann introdujo modificaciones que Weber aprobó, como la inserción de 16 compases en el primer

movimiento. Bärmann también trabajó en la edición de las obras completas de Weber para clarinete, publicadas en 1870. En una carta de 1869, Bärmann defendió sus intervenciones, mencionando que la partitura original contenía errores y carecía de las indicaciones necesarias para la interpretación. Gracias a su detallada labor editorial, las partituras para clarinete de Weber continuaron siendo interpretadas y estudiadas por generaciones de músicos (Weber, 1811/Urtext ed.)

André Messager (1853-1929)



Figura 2. André Messager

André Messager, (1853-1929), fue un compositor y director de orquesta francés que alcanzó gran fama por sus operetas, las cuales se volvieron populares tanto en Francia como en Inglaterra. Inició sus estudios musicales en la École Niedermeyer de París y luego continuó su formación en armonía y composición con Camille Saint-Saëns. En 1876, obtuvo la medalla de oro de la Société des Compositeurs por una sinfonía que fue interpretada en los Conciertos Changer de ese año bajo la dirección de Édouard Colonne. También recibió el segundo Premio

Principal en el Concurso de la Ville de París con una cantata para coro y orquesta titulada *Prométhée enchaîné* (Stainer & Bell, 1954).

Messenger comenzó su carrera como compositor al completar una ópera cómica inacabada de Firmin Bernical, *François les Bis-bleus*, la cual presentó en el Théâtre des Variétés en 1883. Su primera opereta exitosa fue *La Fauvette du Temple*, que se presentó en el mismo teatro y fue bien recibida. Sin embargo, fue *La Béarnaise*, una opereta de 23 actos estrenada en los Bouffes-Parisiens en 1885, la que le dio un reconocimiento más amplio, logrando una exitosa temporada en el Prince of Wales's Theatre en Londres. La obra destacó por su refinamiento musical y elegancia, lo que la hacía única para la época. Después de este éxito, Messenger continuó produciendo varias obras, y su siguiente gran éxito fue *La Basoche*, una opereta de tres actos que se estrenó en la Opéra-Comique en 1890. Este trabajo representó un hito en su carrera, pues se reconoció su mayor calidad, aunque algunos críticos parisinos señalaron la falta de originalidad en su música. No obstante, la obra fue apreciada como un refrescante cambio frente a las obras más pesadas que dominaban el repertorio de la Opéra-Comique. *La Basoche* también tuvo éxito en Londres, donde la versión en inglés consolidó la reputación de Messenger en la escena musical londinense (Stainer & Bell, 1954).

Una de sus obras más destacadas fue *Madame Chrysanthème* (1893), basada en la novela de Pierre Loti. Esta ópera, estrenada en el Théâtre-Lyrique de la Renaissance, fue muy elogiada por su orquestación refinada, aunque algunos críticos sugirieron que le faltaba frescura melódica. Luego, Messenger compuso *Mirette*, pensada específicamente para el Savoy Theatre de Londres, y que también recibió una acogida favorable (Stainer & Bell, 1954).

A lo largo de su carrera, Messenger ocupó varios puestos importantes. Fue director de la Opéra-Comique de París en 1898 y director artístico de la Royal Opera de Covent Garden en Londres entre 1901 y 1906. Durante su tiempo en Londres, dirigió la interpretación de varias obras importantes, como *La Princesse Osra* (1902), *Hélène de Saint-Saëns* (1904), *L'Oracolo* de Leoni (1905) y *Armide* de Gluck (1906). Más tarde, continuó su labor en la dirección de la Ópera de París. En 1919, presentó *Monsieur Beaucaire*, una opereta basada en la novela de Booth Tarkington, y en 1907 estrenó *Fortunio*, inspirada en la obra de Alfred de Musset *Le Chandelier* (Stainer & Bell, 1954).

André Messenger y el clarinete

Aunque André Messenger es conocido principalmente por sus contribuciones a la ópera y la opereta, también hizo importantes aportes a la música instrumental, incluyendo el clarinete. Una de sus composiciones más destacadas para este instrumento es el "Solo de Concours" (1899), escrita específicamente para los exámenes de clarinete del Conservatorio de París. Esta pieza es reconocida por su virtuosismo y belleza melódica, y sigue siendo popular en el repertorio de clarinete (Stretta Music, n.d.).

Leonard Bernstein (1918-1990)

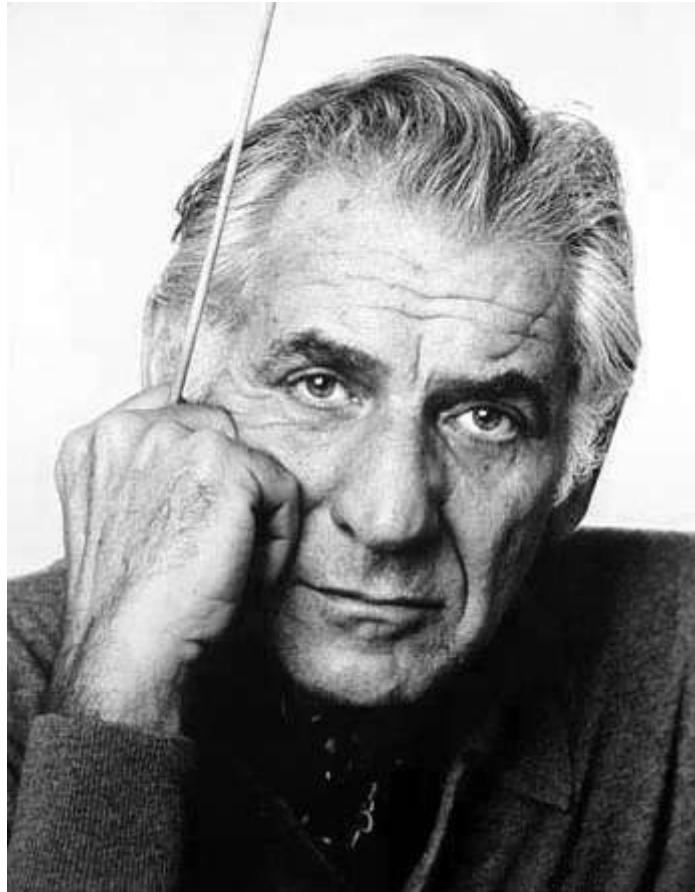


Figura 3. Leonard Bernstein

Leonard Bernstein (1918-1990), fue un músico polifacético cuyo talento le permitió destacarse tanto en la interpretación como en la composición, abarcando una diversidad de géneros, desde sinfonías y obras corales hasta bandas sonoras y teatro musical. Dos de sus exitosas incursiones en este último género, "On the Town" (1944) y "West Side Story" (1957), ganaron gran reconocimiento popular gracias a sus adaptaciones cinematográficas. En particular, "West Side Story" es una magnífica actualización del "Romeo y Julieta" de Shakespeare, que en su versión

cinematográfica de 1961, dirigida por Robert Wise y Jerome Robbins y protagonizada por Richard Beymer y Natalie Wood, ganó diez premios Oscar.

En 2021, "West Side Story" tuvo una nueva versión cinematográfica dirigida por Steven Spielberg, que recibió una excelente acogida tanto por la crítica como por el público. La película de Spielberg trató de honrar la esencia de la original, pero con un enfoque renovado y moderno, en particular en cuanto a la representación de los personajes y su diversidad. En esta nueva versión, la actriz panameña Ilda Mason formó parte del elenco estelar, lo que representó un hito significativo en su carrera. Mason, egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, aporta a la producción su indiscutible talento y versatilidad, demostrando la creciente presencia de artistas latinos en el cine internacional (Mason, 2021).

Bernstein dio sus primeros pasos como director de orquesta bajo la tutela de Sergei Koussevitzky, su mentor durante su etapa de estudiante en Tanglewood. En su faceta de director, Bernstein defendía una interpretación abiertamente subjetiva, característica de la tradición romántica, lo que le permitió obtener sus mejores resultados en obras de compositores con un alto componente expresivo, como Franz Liszt (su versión de la Sinfonía Fausto es un clásico), Gustav Mahler y Dmitri Shostakovich. Sin embargo, aunque sus interpretaciones del repertorio clásico eran notables, no alcanzaban la misma excelencia. Además, Bernstein fue un ferviente defensor y divulgador de la nueva música estadounidense, incluyendo compositores como Aaron Copland, Charles Ives y George Gershwin en sus programas de concierto hasta su muerte. El estilo compositivo de Bernstein, reflejo de sus variados intereses y gustos que iban desde el clasicismo de Haydn hasta el jazz, se caracteriza por su eclecticismo (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2025).

Entre las obras más destacadas de Leonard Bernstein, además de la ópera *A Quiet Place* (1984) y sus sinfonías, se encuentra la célebre comedia musical *Candide* (1956). Esta obra está basada en la sátira filosófica del escritor francés Voltaire, quien, en su novela *Cándido* (1759), aborda temas como el optimismo ciego, la guerra, la corrupción y la lucha por encontrar sentido en un mundo caótico.

La música de *Candide* refleja la versatilidad y el talento compositivo de Bernstein, combinando elementos de la ópera, la opereta y la comedia musical. A pesar de su fracaso inicial en Broadway, la pieza ha ganado notoriedad con el tiempo gracias a las numerosas revisiones y presentaciones que se han hecho desde su estreno. La obra es famosa por su brillante partitura, que incluye canciones como "Make Our Garden Grow" y "Glitter and Be Gay", las cuales son emblemáticas no solo de la obra, sino también del estilo característico de Bernstein, que fusiona la sofisticación musical con la accesibilidad popular.

A través de *Candide*, Bernstein logra transmitir la crítica mordaz de Voltaire al optimismo irracional del personaje principal, Cándido, mientras mantiene un tono de humor y ligereza que permite que la pieza sea disfrutable en un nivel más amplio. Aunque la obra no alcanzó el mismo nivel de popularidad en su estreno que otras producciones de Bernstein, como *West Side Story*, *Candide* ha perdurado como una de sus composiciones más influyentes y sigue siendo interpretada con regularidad en teatros de todo el mundo (Leonard Bernstein, n.d.).

Leonard Bernstein y el clarinete

La Sonata para clarinete y piano, compuesta en 1942, se creó durante los inicios de su carrera musical. Dedicada a su amigo, el clarinetista David Oppenheim, a quien conoció en Tanglewood, la sonata se estrenó el 21 de abril de 1942 en el Institute of Modern Art en Boston, con Bernstein al piano y el clarinetista David Glazer. En Nueva York, el estreno tuvo lugar al año siguiente en la New York Public Library, esta vez con Oppenheim en el clarinete.

La sonata muestra la influencia de Bernstein por compositores contemporáneos y sus propias exploraciones musicales. Es una obra que combina elementos de la tradición clásica con el estilo moderno y personalidad única de Bernstein (Gray, 2018).

Bernstein estaba muy influenciado por el jazz a lo largo de su carrera, y la Sonata para clarinete y piano no es la única obra que lo demuestra. El jazz tuvo un impacto profundo en su estilo compositivo, y eso es especialmente evidente en la forma en que Bernstein usó el ritmo, la improvisación y las formas populares en sus composiciones. Además, durante los años 30 y 40, el jazz se encontraba en un periodo de auge, y figuras como Benny Goodman fueron fundamentales en la popularización del género (Leonard Bernstein, n.d.).

Benny Goodman, conocido como el "Rey del Swing", fue un clarinetista excepcional y un líder de banda que desempeñó un papel esencial en la aceptación del jazz en el ámbito más formal de la música clásica y en la cultura popular estadounidense. Fue conocido por su habilidad técnica, su estilo de interpretación y su influencia en la evolución del jazz swing. Goodman y Bernstein compartían una pasión por la música y la innovación, y ambos tenían la habilidad de fusionar lo clásico

con lo popular. De hecho, la Sonata para clarinete y piano de Bernstein fue escrita en parte como un tributo al estilo de Goodman, que, en ese momento, estaba en el pico de su carrera (Leonard Bernstein, n.d.).

Se dice que la pieza fue inspirada por los conciertos de Goodman, cuyo clarinete se convirtió en un referente para Bernstein. De hecho, Bernstein dedicó la obra a un clarinetista, David Oppenheim, quien fue amigo cercano y conocedor del estilo de Goodman (Leonard Bernstein, n.d.).

Influencia del jazz en Bernstein

Bernstein, siendo un compositor y director de orquesta de gran renombre, también fue un defensor de la integración del jazz en la música clásica, como se puede ver en otras obras como *West Side Story* y *Fancy Free*. En muchos de sus trabajos, incorporó elementos de jazz, blues y ritmos sincopados que resonaban con el ambiente musical de su tiempo. Con su Sonata para clarinete y piano, Bernstein demuestra cómo la música clásica y el jazz pueden entrelazarse de una manera elegante y profunda, lo que refleja no solo su admiración por el jazz, sino también su capacidad para capturar la esencia de ambos géneros (Leonard Bernstein, n.d.).

Samuel Robles (1974)



Figura 4. Samuel Robles

Samuel Robles (1974) es un compositor, musicólogo, director de orquesta, educador y escritor panameño. Su música ha sido interpretada y grabada por reconocidas orquestas y solistas internacionales, tales como la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, la Sinfónica Venezuela, el Dal Niente Ensemble, y la Sejong Dream Tree Orchestra de Corea, entre otros. Robles también ha dirigido orquestas en América del Norte, Central y del Sur, con un enfoque particular en programas que promueven el desarrollo social a través de la música y en el trabajo con jóvenes músicos.

Entre sus logros más destacados, Robles ha recibido el Premio Roque Cordero de Composición en cuatro ocasiones. En 2018, obtuvo este prestigioso galardón por su obra Requiem por los hijos del cañaveral. En 2019, recibió la primera mención honorífica en la categoría Banda de Música con Sur-Poema sinfónico. En 2020,

obtuvo la primera mención honorífica en la categoría Solo con Sanza de la Aurora, y el primer premio en la categoría Conjunto de Cámara con Cantata para un soldado. En 2021, ganó el primer premio en la categoría Solo con Incendio, en 2022, recibió el primer premio en la categoría Orquesta Sinfónica con El martirio de Francisca de Carbajal, en 2023, ganó en la categoría Coro con su obra Tenebrae Factae Sunt, y en 2024, recibió el premio en la categoría de Banda Sinfónica por su trabajo Sinfonietta.

En su carrera académica, Robles ha obtenido un doctorado en composición musical de North West University y dos maestrías, una en Musicología Histórica con énfasis en música medieval y renacentista de la University of Chicago, y otra en composición musical del University of Cincinnati-College Conservatory of Music. También investiga en el CIHAC AIP y en el Instituto Smithsonian de Investigaciones Tropicales, y se dedica a la investigación de la música tradicional panameña y caribeña. Actualmente, está trabajando en investigaciones sobre la historia del violín en Panamá y la cultura del tambor en Azuero.

Además de su trabajo en música, Robles ha publicado libros de cuentos y poesía, siendo reconocido a nivel nacional y participando como jurado en concursos literarios. Su obra literaria ha sido incluida en varias antologías y ha sido publicada por diversas instituciones, como el Instituto Nacional de Cultura y la Fundación Signos (Samuel Robles, s.f.).

Samuel Robles y el clarinete

De las más tempranas como Fuego en el Bosque estrenada por Hipolito Villareal, escrita cuando estaba iniciando su camino en la composición. A raíz de la

popularidad de esta pieza otros clarinetistas solicitaron que escribiera piezas para ellos y de esa forma crece el catálogo para el clarinete, también lo ha incluido en obras para música de cámara. Samuel Robles considera que el clarinete es un instrumento muy versátil y que funciona muy bien en la orquesta para el tipo de música que escribe (Robles, comunicación personal, 7 de febrero de 2025).

En el repertorio de Robles, el clarinete juega un papel fundamental en varias de sus composiciones, y su colaboración con la clarinetista costarricense Ana Catalina Ramírez ha sido especialmente significativa. Las obras *Fantasia* y *Cabangueando* fueron compuestas originalmente para ella, quien las estrenó y, a través de sus interpretaciones, las hizo populares. Gracias a su dedicación, estas composiciones se han vuelto muy conocidas, y Robles siente que hoy en día son tocadas por muchos músicos. También, Ana Catalina Ramírez participó en el estreno del dúo *Aurora*, con el clarinetista panameño Matthew Jensen.

Además de estas piezas, Robles ha creado otras obras de música de cámara que incluyen el clarinete, como *Cambridge Songs* para soprano, clarinete y piano; *Kyrie tuae propitiationis* para soprano, contralto y clarinete; *Cantata para un soldado* para soprano, clarinete, dos percusionistas y piano; *Recuerdos de Veraguas* para cuarteto de clarinetes; *Kárani* para clarinete y clarinete bajo, que fue estrenada en el MICLAP por Alexis y Marco Antonio Mazzini; y *Retratos de Azuero* para clarinete y viola, comisionada por el Violet Duo. Estas obras muestran la versatilidad del clarinete en el mundo de la música de cámara contemporánea y su integración en el estilo único de Robles (Robles, comunicación personal, 31 de marzo de 2025).

CAPITULO NO. 3

Análisis de las obras

Concierto N.1 en fa menor para clarinete Op 73 de Carl María Von Weber

Contexto histórico

Weber, un experto en la ópera romántica, muestra en esta obra su habilidad en la escritura operística y su conexión con el Romanticismo, un movimiento que se centra en la expresión de sentimientos y emociones. El Romanticismo sostiene que la música tiene la capacidad de "pintar" los sentimientos de una forma trascendental, revelando un mundo interior desconocido que escapa a la realidad cotidiana y a los sentimientos comunes que nos rodean (Villegas, 2020).

Estructura General

El Concierto para Clarinete No. 1 en Fa menor, Op. 73 de Carl Maria von Weber presenta una estructura tradicional de tres movimientos. El primero es una obra intensa y dramática, caracterizada por poderosos tutti orquestales que se oponen a momentos más introspectivos para el clarinete solista. También hay secciones en las que el solista interpreta pasajes virtuosos sobre los temas secundarios de la orquesta.

Desarrollo de los movimientos

El concierto se organiza en tres movimientos, siguiendo la estructura habitual de un concierto clásico.

- En el primer movimiento, de tempo allegro, se presenta una introducción enérgica, donde el tema principal se desarrolla a lo largo del movimiento. Este pasaje incorpora secciones contrastantes y momentos virtuosos tanto para el clarinetista solista como para la orquesta.
- El segundo movimiento, caracterizado por un adagio, contrasta con el anterior. Aquí, la música se vuelve más melódica y lírica, proporcionando al clarinetista la oportunidad de transmitir una profunda expresión emocional mediante la riqueza sonora del clarinete.
- Finalmente, el tercer movimiento es un rondó allegretto que retoma la energía del primer movimiento. A lo largo de este pasaje, el tema principal se repite, alternándose con episodios contrastantes. Este movimiento final es típicamente virtuoso y alegre, mostrando la destreza técnica tanto del solista como de la orquesta.

Primer movimiento, Allegro

El primer movimiento, un Allegro escrito en compás de 3/4, se estructura en tres secciones principales que remiten a la exposición, el desarrollo y la reexposición propios de la sonata clásica. No obstante, destaca por una peculiaridad: el segundo tema no reaparece en la reexposición, rompiendo con uno de los principios esenciales de la forma sonata. A pesar de esta innovación, el movimiento mantiene gran parte de la organización típica de esta estructura.

Movimiento	Sección	Compases	Tonalidad
I. Allegro	Exposición zona temática 1	1–83	Fa menor
	Zona temática 2	84-143	Re bemol mayor
	Tema de cierre	145-169	La bemol mayor
	Desarrollo	170-223	Modula varias tonalidades: Do menor, Si bemol mayor, Sol menor, Fa menor
	Reexposición: Zona temática 1	249–287	Fa menor

Tabla 1. Estructura general del Primer Movimiento, Allegro del Concerto no. 1 de Carl Maria Von Weber, Op. 73

El movimiento comienza con un tutti orquestal introductorio en la tonalidad principal, Fa menor, que funciona como introducción. Weber utiliza esta sección inicial para presentar el tema del ritornello.

inviertauszug

Allegro

(Tutti)

pp

Figura 5. Compás 1. Primer Movimiento del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

La exposición da inicio en el compás 48 con la entrada del clarinete solista, que interpreta el Tema A en fa menor, acompañado por las cuerdas. Conforme el tema avanza, una sección significativa se desarrolla sobre un pedal de dominante.

Figura 6. Compás 48. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

A partir del compás 84 el tema del ritornello regresa en la sección de transición en Re bemol mayor, interpretado por los graves de la orquesta, facilitando la modulación hacia una nueva tonalidad, posteriormente la línea del bajo desciende de manera cromática bajo la melodía del clarinete, conduciendo a la tonalidad relativa mayor, La bemol.

Figura 7. Compás 84. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

En el compás 110 entra el clarinete solo con el Tema B en la tonalidad de La bemol con un juego melódico y temático con la orquesta sobre los acordes de las cuerdas y llega a una cadencia auténtica perfecta en el compás 130. Esta cadencia presenta una elisión que da paso a una extensión cadencial a partir del compás 131 extendiéndose hasta el compás 143, donde el clarinete demuestra sus capacidades virtuosas antes de dar paso a la cadenza de Bärmann en el compás 144.

Figura 8. Compás 110. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

La transición hacia el tutti orquestal comienza en el compás 145, cuando la orquesta vuelve a utilizar elementos rítmicos que se escucharon desde el compás 34. En este compás, una elisión enlaza el final del primer solo con la segunda sección del tutti orquestal. Después de la repetición de este motivo, la sección modula a la tónica de fa menor, y luego se mueve hacia el dominante de do menor en el compás 166 a manos del violoncelo.



Figura 9. Compás 145. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

En el compás 170 inicia el desarrollo en la tonalidad de do menor cuando entra el clarinete presentando un nuevo tema extendiéndose por ocho compases.

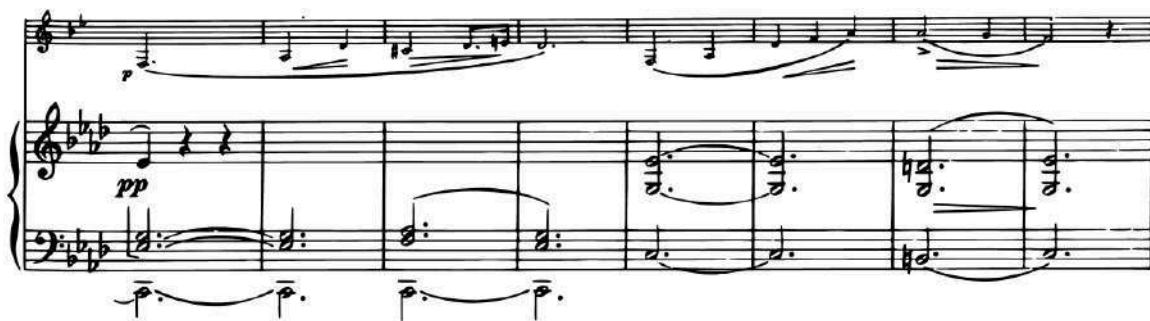


Figura 10. Compás 170. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

A continuación, se presenta una progresión armónica entre los compases 178 y 183, y en el compás 184 comienza el segundo solo con la tonalidad de si bemol mayor.



Figura 11. Compás 178. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

Desde el compás 192, se observa una extensión cadencial similar a la del compás 130, pero esta vez en la tonalidad de si bemol mayor. A medida que el clarinete interpreta pasajes virtuosos, se producen modulaciones hacia sol menor, alcanzando una cadencia auténtica perfecta en el compás 198. Luego, la música modula de vuelta a la tonalidad original de fa menor, hasta el compás 222.



Figura 12. Compás 192. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

En el compás 231 podemos ver la reexposición del Tema A en la tonalidad de fa menor, en unos escasos seis compases sobre un pedal de la dominante. Se interrumpe la resolución de la frase por un dialogo entre el clarinete y el violoncello que van creando tensión con motivos repetidos hasta que el pedal de dominante resuelve a una cadencia autentica perfecta reafirmando la tónica en el compás 249.

A partir del compás 249 la orquesta interpreta el tema del ritornello en fa menor y a partir del compás 258 el clarinete tiene otra oportunidad de demostrar su virtuosismo con pasajes cromáticos acompañado por la orquesta interpretando acordes en la tónica.

Figura 13. Compás 231. Primer Movimiento, Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

A partir del compás 273 el tema del ritornello es presentado por los violoncellos y el fagot hasta el compás 277 antecediendo la presentación de la coda en el compás 280 para concluir con el movimiento.



Figura 14. Compás 280. Primer Movimiento del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

Segundo movimiento, Adagio ma non troppo

El segundo movimiento de este concierto es un Adagio ma non troppo que se puede traducir como, lento, pero no demasiado. Está escrito en la tonalidad de Do mayor y en compás de 4/4, con una estructura de lied ternario ABA', que es una simplificación de la estructura de la forma sonata.

Movimiento	Sección	Compases	Tonalidad
II. Adagio ma non troppo	Sección A	1–30	Do mayor
	Transición	31-40	Do menor
	Sección B	41–67	Mi bemol Mayor
	Retorno A (A')	68–79	Do mayor
	Codetta	80-86	Do mayor

Tabla 2. Estructura general del Segundo Movimiento, Adagio del Concerto No. 1 de Carl María Von Weber, Op. 73

La sección A presenta la melodía en la tonalidad de Do mayor, el tema principal se extiende por cinco compases en forma de pregunta y a partir del compás seis se presenta la respuesta.

Adagio ma non troppo

The image shows the first five measures of the second movement of the Clarinet Concerto No. 1 by Carl Maria von Weber. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the clarinet part and a piano accompaniment. The tempo is 'Adagio ma non troppo'. The first five measures are marked with 'pp' (pianissimo). The melody starts with a question mark in the first measure and is answered in the sixth measure.

Figura 15. Compás 1. Segundo Movimiento, Adagio del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

Este período se repite una vez más, pero con una variante del tema principal que introduce tresillos, lo que dirige la melodía hacia una cadencia perfecta en el compás 30.

The image shows measures 10 and 14 of the second movement of the Clarinet Concerto No. 1 by Carl Maria von Weber. The score is in G major and 3/4 time. It features a melody in the clarinet part and a piano accompaniment. The tempo is 'Adagio ma non troppo'. The first measure of the second system is marked with '(O)'. The melody in measure 14 includes a triplet.

Figura 16. Compás 10. Segundo Movimiento, Adagio del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

Weber introduce la transición en la que el clarinete presenta una variación en la tonalidad paralela del primer tema do menor, mientras que la orquesta interpreta una melodía a manera de pregunta a la que el clarinete responde con variaciones. La sección de variaciones concluye con una cadencia perfecta en la tonalidad de do menor.

En el compás 41 inicia el segundo tema en la tonalidad de mi bemol. Iniciando con la sección de corno Frances y respondiendo el clarinete, este diálogo entre cornos y clarinete se extiende por toda la sección hasta el compás 65.



Figura 17. Compás 41. Segundo Movimiento, Adagio del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

En el compás 68, vuelve al primer tema en la tonalidad de do mayor, extendiéndose hasta el compás 79, dando paso a la codetta para culminar el segundo movimiento.



Figura 18. Compás 68. Segundo Movimiento, Adagio del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

Tercer movimiento, Rondó allegretto

El tercer movimiento de este concierto es un rondó en tiempo allegretto y en compás de 2/4. En la tonalidad de Fa mayor, con la estructura de rondó sonata A-B-A-C-A-D-A.

Movimiento	Sección	Compases	Tonalidad
III. Rondo: Allegro	Tema A	Anacrusa de 1-131	Fa mayor
	Episodio	132	Re menor
	A'	210-225	Fa mayor
	Episodio	226-303	Si bemol mayor
	A	Anacrusa de 296-330	Fa mayor
	Coda	320-359	Fa mayor

Tabla 3. Estructura general del Tercer Movimiento del Concerto No. 1 de Carl Maria Von Weber, Op. 73

Weber introduce el tema principal (A) en la tonalidad de Fa mayor. La primera parte del motivo principal comienza con una anacrusa, seguida por una figura de dos semicorcheas y una corchea con puntillo. Este motivo, compuesto por dos compases, hace alusión a una pregunta. A continuación, el patrón es respondido en los siguientes

dos compases por tres frases de cuatro semicorcheas en la tonalidad de Do mayor, con una séptima dominante.



Figura 19. Anacrusa a compás 1, Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto no. 1 de Carl María von Weber.

Podemos ver en la segunda parte del primer tema como la orquesta da la anacrusa al tema seguido de arpeggios en la tonalidad de Do mayor con séptima y un compás con arpeggio en la tonalidad de Fa mayor terminando en una escala que lleva a una cadencia perfecta.



Figura 20. Compás 9. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto no. 1 de Carl María Von Weber.

En el compás 17 inicia un tutti orquestal a manera de pregunta contestado por el clarinete solo en la tonalidad de Fa mayor, viajando a Do mayor para dar inicio al Tema B.

The image shows a musical score for measures 17-24. The first system, labeled 'A)', shows a clarinet melody with a 'p' dynamic and a 'rallent.' marking. The second system, labeled 'a tempo', shows a piano accompaniment with 'pp' dynamics and a 'scherz' marking.

Figura 21. Compás 17. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

La sección B comienza en la anacrusa del compás 36, donde el clarinete exhibe virtuosismo con frases que evocan un diálogo entre preguntas y respuestas, acompañado por la orquesta en la tonalidad de Do mayor y su dominante.

The image shows a musical score for measures 36-43. The first system is marked 'scherzando' and features a clarinet melody. The second system is marked 'pp' and features a piano accompaniment.

Figura 22. Anacrusa a compás 36. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

A partir de la anacrusa al compás 64 podemos ver el tema A pero en esta ocasión en el modo menor llevándonos a la sección A nuevamente a partir de la anacrusa del compás 72.



Figura 23. Anacrusa a compás 64. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

Regresamos al tema A en la tonalidad principal, donde el clarinete se encarga de presentar nuevamente la melodía, mientras la orquesta proporciona el respaldo armónico y rítmico en la tónica hasta el compás 87, luego inicia un tutti orquestal finalizando con una cadenza en por parte del clarinete.



Figura 24. Compás 114. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

La sección C inicia en el compás 124, el nuevo tema inicia en la anacrusa del compás 126 en la tonalidad de re menor, a partir del compás 176 inicia una transición hacia el tema principal por parte de la orquesta hasta la anacrusa del compás 202 cuando nuevamente se presenta el Tema A en su tónica Fa mayor.

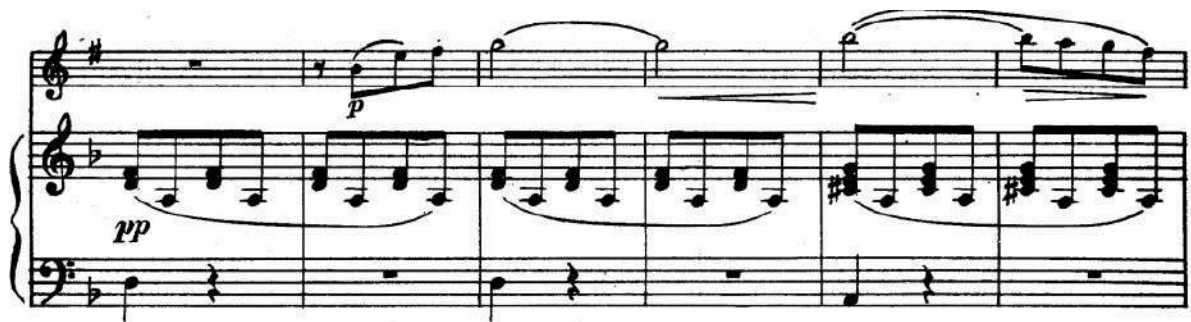


Figura 25. Compás 124. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73



Figura 26. Compás 176. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

La Sección D inicia a partir del compás 232 en la tonalidad de Sib Mayor con una frase antecedente de ocho compases y consecuente de nueve compases donde el clarinete tiene la oportunidad de hacer un despliegue de virtuosismo.



Figura 27. Compás 232. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

Figura 28. Compás 240. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

A partir del compás 274, inicia un diálogo entre la orquesta y el clarinete, con un acompañamiento armonizado en sol bemol mayor, que sirve como transición para presentar el Tema A por última vez.

Figura 29. Compás 274. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

La coda comienza en el compás 332, momento en el cual el clarinete ejecuta arpeggios y cromatismos que lo llevan a una escala de la tónica, fa mayor, cerrando así las intervenciones del clarinete.

Figura 30 Compás 332. Tercer Movimiento, Rondo Allegro del Concerto No. 1 de clarinete, Carl Maria Von Weber, Op. 73

3.2. Solo de Concours de André Messenger

El *Solo de Concours* de André Messenger, tiene una forma Sonata A-B-A'-Coda y está escrita en la tonalidad de Sib Mayor.

Contexto Histórico

El *Solo de Concours* fue una obra encargada por el Conservatorio de París, siguiendo una tradición de encargar nuevas composiciones para los exámenes de fin de curso en 1899.

Estructura General

Movimiento	Sección	Compases	Tonalidad
Allegro non troppo	A	1-54	Tema A Si bemol Mayor Tema B Fa mayor Transición Re bemol Mayor
Adagio	B	55-85	Re bemol Mayor
Alegro non troppo	C	86-119	Si bemol Mayor
Allegro vivo	Coda	120-164	Si bemol Mayor

Tabla 4. Tabla 4 Estructura General, Solo de Concours de André Messenger

Sección A, Tema A

Después de una introducción de dos compases ejecutada por el piano, el clarinete entra para presentar el tema principal en la tonalidad de Si bemol mayor, mientras el piano lo acompaña con un ritmo sincopado. Este tema se divide en dos frases musicales: la primera abarca de los compases 3 a 10, y la segunda de los compases 11 a 18. En la primera frase se emplean negras con doble puntillo y semicorcheas, mientras que en la segunda se usan tresillos y corcheas. Ambas frases inician en la tónica (Si bemol) y terminan en la dominante (Fa).



Figura 31. Compás 1. Solo de Concours de André Messager

Messager presenta variaciones sobre el tema principal a lo largo de la pieza. La primera variación, que se desarrolla entre los compases 7 y 10, conserva la misma idea melódica del tema original, pero con la melodía elevada una tercera. En la segunda variación, que ocurre entre los compases 11 y 14, se introduce una figura de tresillos, mientras que el piano mantiene la misma estructura armónica que en la primera frase del tema A. Finalmente, entre los compases 15 y 18, la figura de tresillos se mantiene y se profundiza aún más, expandiendo la primera variación, mientras que la progresión armónica permanece constante. De este modo, se crea una continuidad

armónica y melódica entre el tema principal y sus variaciones, brindando cohesión a la obra.



Figura 32. Compás 11. Compás 1. Solo de Concours de André Messager

Tema B

Comienza en la anacrusa del compás 19, con el clarinete interpretando la primera frase del Tema B, que está formado por negras, tresillos de negras y blancas. En la segunda parte del motivo, a partir del compás 23 se observa que el clarinete presenta una variación del tema desplazado una cuarta justa ascendente. Mientras el piano acompaña con un cromatismo descendente en blancas en el bajo, respaldado por corcheas.



Figura 33. Anacrusa a compás 19. Solo de Concours de André Messager

La siguiente frase se desarrolla con tresillos de corchea, escalas ascendentes y arpeggios virtuosos, mientras el bajo cumple una función de acompañamiento.



Figura 34. Compás 27. Solo de Concours de André Messager

La transición comienza en el compás 39 con una elisión, donde el último tiempo de la frase anterior se fusiona con el primer tiempo de la nueva frase. El piano acompaña al clarinete, que sostiene un Si bemol prolongado y ornamentado.

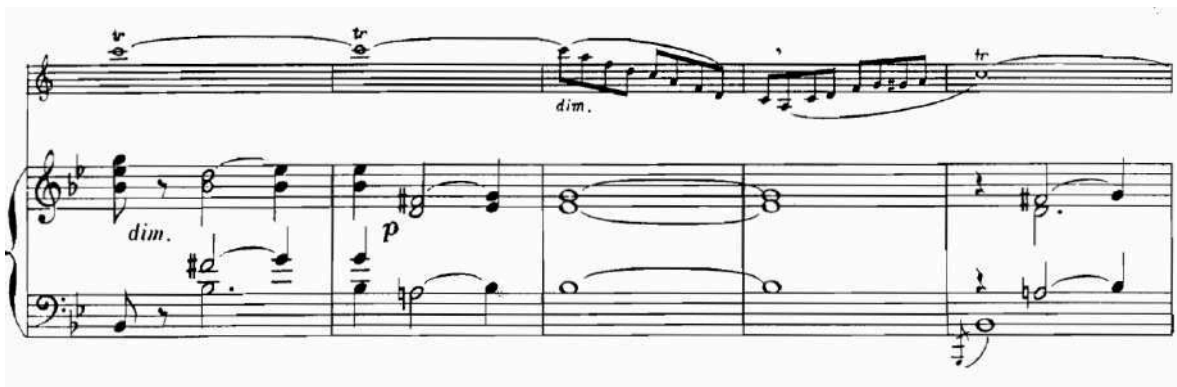


Figura 35. Compás 39. Solo de Concours de André Messager.

A través de una modulación, se llega a la tonalidad de Re bemol, utilizando la superdominante, que cumple una función modal para establecer la tonalidad del desarrollo en Re bemol mayor.

Figura 36. Compás 44. Solo de Concours de André Messager

Sección B

El clarinete comienza en el compás 55 presentando el tema principal de esta sección en la tonalidad de Re bemol mayor, mientras es acompañado por un bajo sincopado de manera continua hasta el compás 68. En ese momento, los papeles se invierten y es el clarinete quien acompaña la melodía tocada por el piano, interpretando arpeggios.

Figura 37. Compás 55. Solo de Concours de André Messager

Figura 38. Compás 68. Solo de Concours de André Messager

Desde el compás 76, el clarinete presenta una variante de la melodía, siendo acompañado por el piano, que en esta sección toca arpeggios. La frase culmina con una cadenza del clarinete, en la que despliega su virtuosismo.

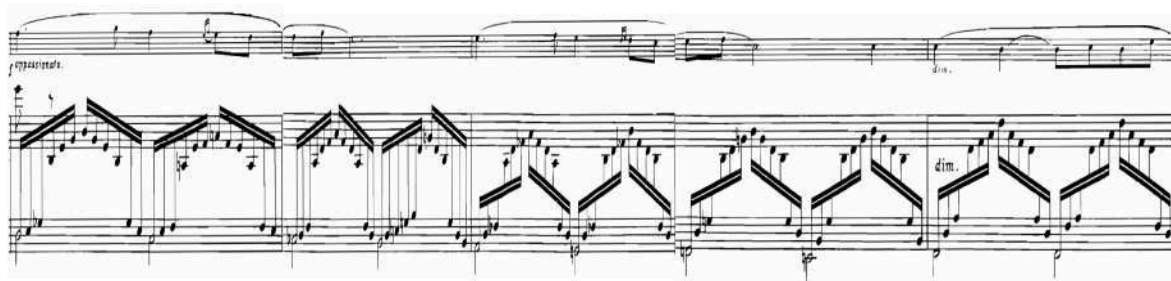


Figura 39. Compás 76. Solo de Concours de André Messager

Cadenza

En este pasaje, el clarinete aprovecha al máximo su rango sonoro, explorando todo su registro de manera dinámica. A través del uso de arpeggios quebrados, el instrumento logra una ejecución técnica que resalta su capacidad para articular y variar las notas de manera fluida y expresiva. Además, las escalas cromáticas aportan una sensación de movimiento continuo, mientras que el clarinete juega con las variaciones de tempo y dinámica, alternando momentos de tensión y liberación. Este enfoque no solo destaca la versatilidad del instrumento, sino que también prepara al oyente para la reexposición del tema, creando una transición emocional y musical hacia la siguiente sección de la obra.

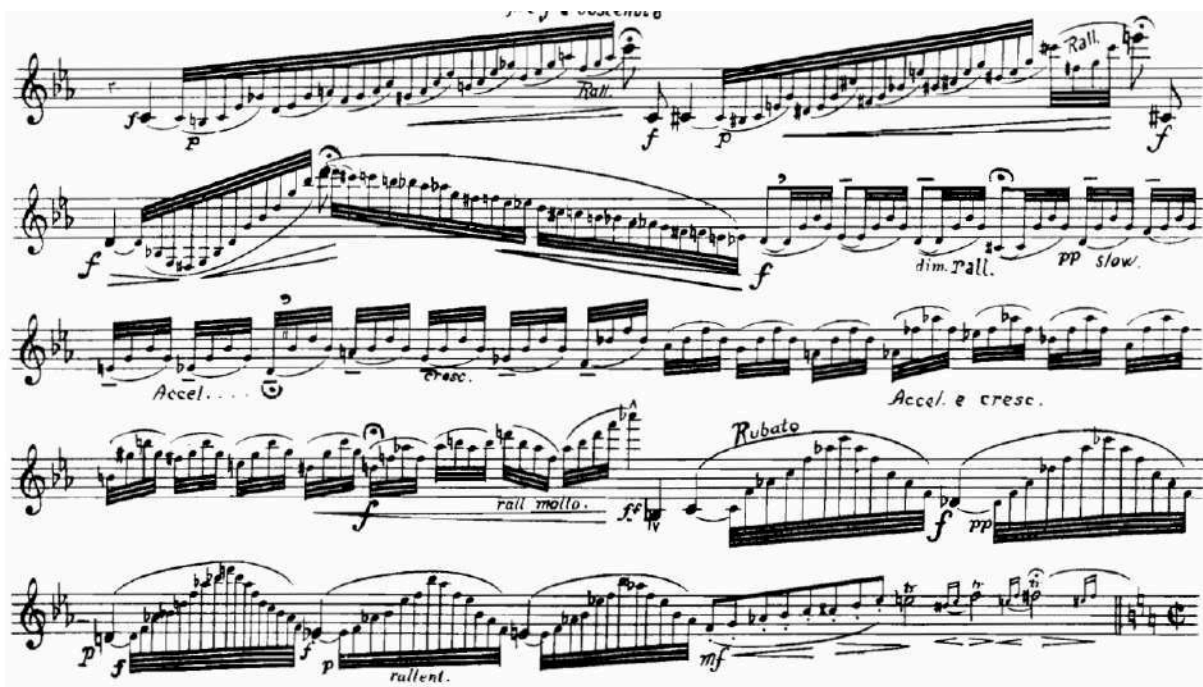


Figura 40 Cadenza del clarinete. Solo de Concours de André Messager

Sección C

Inicia en el compás 86 iniciando con el piano con el tema principal A' que se mantiene en la tonalidad de Re bemol mayor y en el compás 89 modula a la tonalidad original Si bemol mayor.



Figura 41. Compás 86. Solo de Concours de André Messager

El clarinete introduce el tema A' a partir del compás 94, acompañado por el bajo que mantiene el ritmo sincopado inicial. A partir del compás 98, el tema experimenta una variación rítmica, y el bajo también cambia, adoptando un acompañamiento arpegiado.



Figura 42. Compás 94. Solo de Concours de André Messager

En el compás 111, el clarinete ejecuta arpeggios con tresillos después de que el piano toque un acorde de subdominante. Luego, en el compás 113, un acorde de Sol bemol que es la subdominante de Re bemol mayor, tonalidad en la que se desarrolló la sección B y se repiten los arpeggios con tresillos y culmina con una escala descendente de la tónica.



Figura 43. Compás 111. Solo de Concours de André Messager

Coda

Desde el compás 120, el clarinete demuestra su virtuosismo utilizando un amplio rango sonoro, ejecutando secuencias y escalas tanto ascendentes como descendentes, acompañado por un bajo en contratiempo

Musical score for measures 120-129. The top staff is for Clarinet and the bottom for Bass. The tempo is marked 'Allegro vivo'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The clarinet part features rapid ascending and descending scales. The bass part provides a counter-rhythm with chords and eighth notes. A dynamic marking of 'mf' is present in the bass staff.

Figura 44. Compás 120 . Solo de Concours de André Messager

A partir del compás 154, la obra culmina con arpeggios ascendentes y descendentes que siguen el mismo patrón rítmico, concluyendo con un calderón sobre la tónica.

Musical score for measures 154-159. The top staff is for Clarinet and the bottom for Bass. The tempo is 'Allegro vivo'. The key signature has one flat. The time signature is 2/4. The clarinet part features arpeggiated chords. The bass part features chords and arpeggios. The piece concludes with a cadence on the tonic.

Figura 45 Compás 154. Solo de Concours de André Messager

4.3. Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

La Sonata para clarinete y piano, consta de dos movimientos el primero *Grazioso* y el segundo movimiento *andantino*.

Contexto histórico

La Sonata para clarinete y piano de Leonard Bernstein fue compuesta en 1941 y publicada en 1942. Esta obra es una de las más conocidas de Bernstein en el ámbito de la música de cámara y tiene una historia interesante que involucra su conexión con Tanglewood y varios clarinetistas de la época.

Bernstein compuso esta sonata mientras estaba en una etapa temprana de su carrera, en la que aún no era tan conocido como director de orquesta, pero sí ya como un compositor prometedor. La obra fue escrita durante un período en el que Bernstein estaba profundamente involucrado en la música clásica y en su desarrollo como compositor, en paralelo con su carrera como director de orquesta.

La sonata fue escrita para el clarinetista David Oppenheim, quien conoció a Bernstein en Tanglewood, un famoso centro de educación musical en los Estados Unidos. Oppenheim fue un clarinetista destacado y amigo cercano de Bernstein, y su relación con él fue fundamental para la creación de la obra. Sin embargo, Oppenheim no tuvo la oportunidad de estrenar la obra, ya que el estreno se llevó a cabo en 1942 en el Instituto de Arte Moderno de Boston. En este estreno, David Glazer fue el clarinetista, con Bernstein al piano. Oppenheim pudo interpretar la obra en su estreno en Nueva York, aproximadamente un año después, con Bernstein también al piano. (Simeone, 2013)

Durante su formación y primeros años como compositor, Bernstein tuvo contacto con diversos maestros y corrientes musicales que marcaron su desarrollo artístico. Entre estas influencias, una de las más significativas fue la de Paul Hindemith, quien, con su estilo neoclásico y enfoque innovador en la armonía, dejó una huella profunda en la música de Bernstein. A través de su obra y enseñanza, Hindemith introdujo conceptos armónicos y contrapuntísticos que Bernstein adoptó y adaptó, incorporándolos a su propio lenguaje musical.

La influencia de Paul Hindemith sobre Leonard Bernstein no solo se dio en términos de estructura formal y contrapunto, sino también en el estilo musical. Hindemith fue un compositor que trabajó dentro del contexto del neoclasicismo, un movimiento que renovó las formas y estructuras clásicas mientras incorporaba elementos modernos. Este estilo se caracteriza por un enfoque más austero y racional que se aleja de la emotividad excesiva de la música romántica.

En su obra, Hindemith usó una armonía que iba más allá de la funcionalidad tonal tradicional, empleando acordes extendidos y utilizando intervalos como cuartas y segundas, que generan un sonido más disonante y moderno, pero que a la vez mantiene un sentido de orden. Este tipo de armonía tuvo una gran influencia en Bernstein, quien adoptó técnicas similares en sus composiciones. A pesar de ser conocido por su capacidad para mezclar la emoción con la técnica, Bernstein también incorporó esta flexibilidad armónica, tomando de Hindemith la idea de emplear armonías complejas que no se atienen estrictamente a la funcionalidad tonal clásica, sino que exploran nuevas texturas sonoras y colores armónicos.

Por ejemplo, en su Sonata para clarinete y piano, la influencia de este tipo de armonía se hace evidente, ya que Bernstein utiliza acordes extendidos y estructuras

armónicas que no siguen una progresión funcional tradicional, sino que buscan efectos sonoros más complejos y expresivos, algo muy presente en el enfoque neoclásico de Hindemith.

La influencia de Paul Hindemith en Leonard Bernstein es evidente en varios aspectos de su música, especialmente en el uso de intervalos como cuartas y segundas, que conducen a acordes extendidos. Bernstein, en su programa "The Genius of Paul Hindemith", destaca la maestría de Hindemith en armonía y contrapunto, elementos que influyeron en su propio estilo compositivo (Bernstein, L. 1964).

Además, la utilización de la armonía cuartal, basada en intervalos de cuarta, es una característica que remite directamente a Hindemith. Este enfoque armónico se aleja de la tradicional armonía funcional y aporta una sonoridad más moderna y compleja. Por ejemplo, en el análisis de la "Sonata para Tuba" de Hindemith, se observa el uso de intervalos de cuarta que contribuyen a su distintivo lenguaje musical (Rodríguez, R. s.f.)

Estas influencias se reflejan en obras de Bernstein como su Sonata para clarinete y piano, donde se perciben armonías complejas y el uso de intervalos que enriquecen la textura musical. La adopción de estos elementos muestra cómo Bernstein integró y adaptó las innovaciones de Hindemith en su propio lenguaje compositivo.

Estructura general

Primer movimiento, Grazioso

El primer movimiento de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein, tiene una forma sonata A-B-A' .

Movimiento	Sección	Compases
Grazioso	A Exposición	1-76
	B Desarrollo	77-107
	A' Reexposición	108-147
	Coda	147-159

Tabla 5. Estructura general primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Esta obra refleja ese pensamiento de Bernstein al incorporar nuevas armonías y sonoridades, ya que emplea la centralidad tonal. Esto se entiende como una organización de estructuras tonales alrededor de uno o más centros tonales, sin que necesariamente sigan una jerarquía tonal tradicional centrada en la tónica.

La centralidad tonal puede definirse de manera más simple como el uso de un tono para anclar los tonos que lo rodean. (Karchin, 1989)

Sección A, Exposición

El tema principal se presenta desde el compás 1 y se repite, utilizando grados de las notas del tema original, por el piano a partir del compás 7. A lo largo de los primeros 30 compases, el tema se alterna entre el clarinete y el piano, apareciendo en diversas variaciones tanto rítmicas como melódicas, con funciones tonales y movimientos contrarios en el acompañamiento, pero siempre manteniendo la idea principal. En la anacrusa del compás 1, se puede observar el uso de Si bemol como nota de paso hacia La, que da inicio a la melodía. Esta misma técnica se repite en otras ocasiones, haciendo de La una nota central en esta sección A.



The image shows the first six measures of the first movement of the Sonata for Clarinet and Piano by Leonard Bernstein. The tempo is marked 'Grazioso' with a quarter note equal to 88 (♩ = 88). The clarinet part (non transposed) begins with a melodic line starting on a half note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment starts with a right-hand (R.H.) part that is mostly silent, with a few chords, and a left-hand part that provides a harmonic foundation with chords and moving lines. Dynamics include 'mp' for the clarinet and 'p' for the piano. The marking 'legato' is present in the piano part.

Figura 46. Compás 1. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein



The image shows measures 7 through 12 of the first movement. The clarinet part continues its melodic development with various rhythmic patterns, including triplets. The piano accompaniment becomes more active, with both hands playing chords and moving lines that support the clarinet's melody. The key signature remains one flat (B-flat major/C minor).

Figura 47 Compás 7. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Nuevamente a partir del compás 18 al 31 vemos el uso de esta técnica usando el Si bemol como nota de paso a la nota La para dar inicio a la melodía, en algunas

secciones predomina el Si Bemol como nota que da inicio a las frases. Y culmina en el compás 31 con Mi bemol como nota central.

Desde el compás 18, se establece un diálogo entre el clarinete y el piano mediante recursos imitativos, que culmina con el clarinete presentando el Tema A, utilizando las mismas notas de los primeros dos compases, pero con una octava ascendente y un fragmento cortado. La melodía se comparte entre el clarinete y el piano hasta el compás 31.



Figura 48. Compás 18. Primer movimiento, *Grazioso* de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein



Figura 49. Compás 26. Primer movimiento, *Grazioso* de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Tema B, Sección A

A partir de la anacrusa al compás 32 inicia el Tema B de la sección A, la anacrusa es un Mi bemol que lleva a un Re en esta parte de la sección A el Re sirviendo como centro tonal. El acompañamiento ostinato del piano utiliza un recurso de armonía cuartal y en algunos caso armonía quintal extendiéndose hasta el compás 52, Algo a lo que usualmente no estamos acostumbrados dado que usualmente se usa la armonía en base a terceras.



Figura 50. Compás 32. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

A partir del compás 53, el piano y el clarinete interpretan una variación del Tema B, empleando intervalos de terceras. En la anacrusa del clarinete, el intervalo se desplaza en semitono, pasando de Mi a Fa, mientras que en la del piano, va de Re a Re bemol.



Figura 51. Anacrusa de compás 53. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Con la anacrusa del 61 el clarinete vuelve al tema B y el centro tonal vuelve a ser Re, reparte la melodía entre el clarinete y el piano, y culmina con el clarinete presentando una variación del tema A dando así cierre a la exposición.

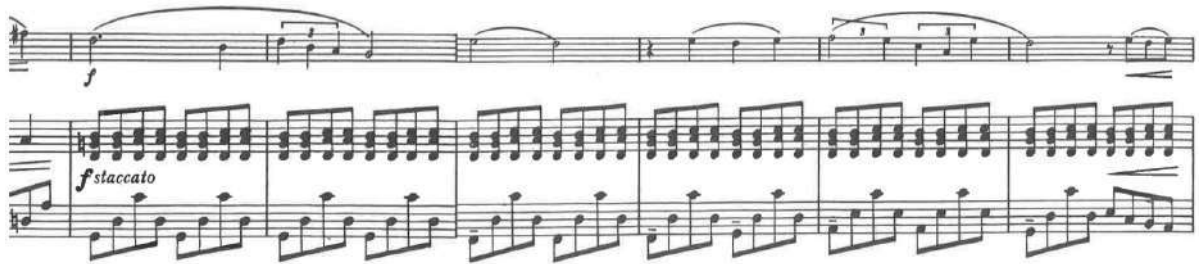


Figura 52. Anacrusa a compás 61. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein



Figura 53. compás 67. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Sección B, Desarrollo

El desarrollo comienza a partir del compás 77, donde Bernstein introduce una variación del tema A, con el clarinete tocando corcheas y el piano acompañando con tresillos. Esta misma frase se repite en varias ocasiones a lo largo del desarrollo, variando en tonalidad y registro. Bernstein continua usando el semitono para dar inicio a las frases como lo hizo anteriormente en la sección A.



Figura 54. Compás 77. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Desde el compás 92, se presenta un pasaje similar al de la exposición, con predominio de Si bemol, y un diálogo entre el piano y el clarinete, que lleva al Tema A en el compás 100.

The image displays a musical score for measures 92 through 100. It features two staves: the upper staff is for the Clarinet and the lower staff is for the Piano. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano part starts with a 'piu f' (pianissimo) marking and later has a 'meno f' (mezzo-forte) marking. The clarinet part has a 'sempre f' (sempre forte) marking. The score concludes with a double bar line and a circled 'L' at the end of the second staff.

Figura 55. Compás 92. Primer movimiento, *Grazioso* de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Sección A', Reexposición

Del compás 107 al 108 podemos ver el uso del semitono para dar inicio a la frase en este caso cortada por un silencio de negra, en varias ocasiones podemos ver como este uso del semitono de Si bemol nos lleva constantemente a La sirviendo como centro tonal de 108 a 120.

Desde el compás 133, el piano interpreta el tema B mientras el clarinete lo acompaña con una nota pedal de Re, lo que genera tensión debido a que la melodía está dominada por la nota Mi. A lo largo de la melodía, se percibe la disonancia causada por la proximidad entre Re y Mi, que forman un intervalo de segunda. Finalmente, el clarinete resuelve esta tensión al alcanzar la nota mi, lo que marca el inicio de la Coda con la nota mi como la nota central.



Figura 57. Anacrusa a compás 108. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein



Figura 56. Compás 133. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Coda

Desde el compás 147 hasta el 159 se desarrolla la coda. A partir del compás 147, el clarinete presenta una variación del tema B hasta el compás 154, con Mi como nota central de esta sección. Bernstein emplea la técnica de oncenas dominantes en el piano para acompañar la melodía. En el compás 154, el clarinete desciende en un unísono con el piano, concluyendo la frase y alcanzando el La, que funciona como una nota pedal, mientras se presenta una variación del Tema A en el clarinete. La sección culmina con el mismo motivo que aparece en la anacrusa del primer compás, interpretado por el piano y el clarinete, y finaliza con un calderón sobre un acorde de La mayor.

Figura 58. Compás 147. Primer movimiento, Grazioso de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Segundo Movimiento, Andantino

El segundo movimiento de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein tiene una forma Sonata A-B-A'.

Movimiento	Sección	Compases
Andantino	Sección A	1-150
	Sección B	151-192
	Sección A'	192-253
	Coda	254-273

Tabla 6. Estructura general Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Sección A

La sección A comienza en el compás 1 con una introducción tética del clarinete, que, a través de tres notas, conduce a la nota Sol. En este segundo movimiento, Bernstein también emplea la centralidad tonal. El tema A se presenta en varias variaciones por parte del clarinete a lo largo de los compases 1 a 26, pero siempre con la nota Sol destacándose, ya sea al inicio de la frase o como una nota prolongada dentro de ella, haciendo a la nota Sol el centro tonal.

The image shows a musical score for the first movement of the Clarinet and Piano Sonata by Leonard Bernstein. The tempo is marked 'Andantino' with a metronome marking of 69. The score is written for Clarinet (top staff) and Piano (bottom two staves). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as 'molto p', 'cresc.', 'mf espr.', 'piu dim.', 'ppp', 'pp', 'p', 'mp', 'mp cresc.', 'mf', 'cresc.', 'f', 'pp', 'molto', 'poch.', 'dim. e rit.', 'rall.', and 'molto'. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Figura 59. Compás 1. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

El tema B abarca desde el compás 27 hasta el compás 85. En el compás 27, Bernstein utiliza el semitono, pasando de Do natural a Do sostenido en el clarinete, mientras que el piano comienza con la nota Do sostenido. Esta nota marca el inicio y el final de las frases del nuevo tema en el clarinete y también se encuentra en el acompañamiento del piano.

El Do sostenido actúa como centro tonal hasta el compás 89. Durante esta sección, Bernstein realiza cambios en el pulso; desde el compás 27, se inicia con un 5/8 (2+3) o (3+2), seguido de 4/8 (2+2), 6/8 (3+3) y 8/8 (3+2+3). En el compás 75, el semitono vuelve a aparecer en el piano, pasando de Re a Do sostenido, lo que da inicio al Tema B en el compás 76, mientras que el clarinete pasa de Fa sostenido a Do sostenido. En esta sección del Tema B, el ritmo del acompañamiento juega un papel crucial, tomando protagonismo en varios momentos y, en ocasiones, siendo interpretado también por el clarinete como parte de la melodía como en el compás 42.



Figura 60 Compás 27. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Desde el compás 92, el clarinete interpreta una variación más breve del Tema B, acompañado por el ritmo casi ostinato que ha caracterizado el segundo movimiento y se ha convertido en el actor principal de esta sección. En el compás 95, la melodía del clarinete se fusiona con la melodía rítmica del piano, como ya ocurrió en el compás 42.



Figura 61. Compás 92. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Desde el compás 110, Bernstein emplea patrones rítmicos y amplía el rango de la melodía, llevándola hasta el compás 115, donde el piano comienza a interpretar una variación del tema B. En el compás 116, el clarinete continúa la melodía, y ambos instrumentos la desarrollan en intervalos de terceras hasta el compás 130. En esta sección la nota La tiene gran presencia en la melodía y en el acompañamiento, lo que la hace el centro tonal hasta el compás 133.



Figura 62. Compás 110. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

A partir de la anacrusa al compás 137 el clarinete interpreta una variación del tema B para dar fin a la sección A, en el acompañamiento ostinato del piano vemos una gran presencia del Do sostenido sobre el pedal de Sol y luego Mi llegando el clarinete y el piano a un unisonó de Do sostenido en el compás 148.

The image shows a musical score for measures 110 to 148. It consists of four systems of staves. The top system shows the clarinet part with dynamics *p*, *pitiaci*, *mf*, and *p*. The second system shows the piano accompaniment with a dense texture of sixteenth notes and a dynamic marking of *pp*. The third system shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *più p* and *ppp*. The fourth system shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *ppp*. The score concludes with a unison of D major in measure 148.

Figura 63. Compás 110. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Sección B

Esta sección comienza con una variación del Tema A, que luego se desarrolla en una nueva melodía a la que llamaremos Tema C que se mantendrá a lo largo de la sección B. En los primeros compases, se producen varios cambios de tempo, pasando de 4/4 a 3/4 y luego a 5/4, con la nota Fa sostenido como centro tonal. A partir del compás 157, el clarinete desarrolla la nueva melodía, comenzando en la nota La, hasta el compás 164, acompañado por el piano que utiliza intervalos de 3ras, 4tas y 5tas en su acompañamiento armónico. La melodía termina en La, que también se destaca en el acompañamiento. Desde el compás 164 hasta el compás 173, el

piano asume la melodía, acompañado de progresiones de terceras, cuartas y quintas. manteniendo la nota La como centro tonal.

Figura 64. Compás 151. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Figura 65. Compás 157. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Figura 66. Compás 164. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Desde el compás 174, el clarinete presenta una variación del tema C. En esta sección, Bernstein utiliza la nota Re en la melodía, destacándola en ocasiones como la más larga, además de ser la más aguda y grave al explorar diferentes octavas. La nota Re también tiene una notable presencia en el piano, en los acordes, estableciéndose como el centro tonal hasta el compás 182, cuando la nota más grave del acorde en el piano cambia de Re a Mi. A partir de ese momento, tanto la nota Re en el clarinete como la Mi en el piano comparten protagonismo hasta el compás 191.



Figura 68. Compás 174. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

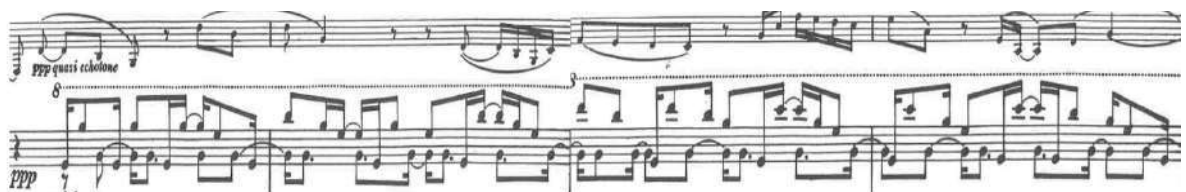


Figura 67. Compás 186. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Sección A'

Desde el compás 192 hasta el 208, se desarrolla una versión más breve del tema B, similar a la presentada en el compás 62, donde el ritmo se convierte en el elemento predominante de la melodía. Esto da paso al tema B en el compás 209, donde Bernstein utiliza el semitono nuevamente para mover el acompañamiento de

Re a Do sostenido, dándole protagonismo a esta última nota. En el compás 223, el clarinete interpreta una variación del tema B hasta el compás 238. A partir de allí, Bernstein introduce una variación del tema A, expandiéndolo con el uso de notas largas. Desde el compás 244, se retoma la versión breve del tema B, que culmina con la fusión de la melodía del clarinete y el ritmo del piano, con el ritmo nuevamente tomando protagonismo y preparando el terreno para la coda en el compás 254.



Figura 69. Compás 192. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein



Figura 70. Compás 209. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein



Figura 71. Compás 223. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein



Figura 72. Compás 239. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

Coda

La coda comienza en el compás 254 y se extiende hasta el 273. En esta sección, se presenta una versión breve del tema B utilizando cinco notas, que se repiten en forma de imitación, creando un diálogo con el piano. Estas cuatro notas conducen a las notas La, Do sostenido y Mi. A lo largo de la coda, se producen varios cambios de tempo y patrones rítmicos, como 5/8 (2+3 o 3+2), 6/8 (3+3), 7/8 (2+2+2+1) y 9/8 (3+3+3).

Figura 73. Compás 254. Segundo movimiento, Andantino de la Sonata para Clarinete y Piano de Leonard Bernstein

4.4. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles

Cabangueando es una pieza que surge de la idea de crear un preludio barroco, pero con una característica única: la inclusión de una figura que se repite constantemente, similar a un moto continuo. Esta figura recurrente no solo aporta una sensación de estabilidad rítmica, sino que también refuerza la atmósfera de la obra, evocando ese toque característico del barroco, pero con un giro contemporáneo y latino, que le imprime un sabor propio y distintivo. El uso de una armonía tonal, en lugar de estructuras armónicas más complejas o modales, ayuda a mantener una sonoridad accesible, a la vez que se enriquece con matices rítmicos y melódicos que se desplazan a través de los cambios y las variaciones.

Una de las características más notables de la pieza es su nivel técnico, que exige al intérprete una destreza considerable. Los grandes saltos y cambios repentinos en la altura de las notas no solo demandan un control técnico avanzado, sino que también juegan un papel fundamental en la dinámica y el desarrollo de la obra. Este elemento técnico no es solo un desafío físico, sino que contribuye al carácter impredecible y enérgico de la pieza, que se mueve constantemente, casi como si estuviera en una danza sin descanso. La pieza fluye en un tempo generalmente rápido, con un movimiento continuo que mantiene al intérprete y al oyente inmersos en un estado de agitación armónica y rítmica.

Sin embargo, hay un cambio crucial en la parte lenta de la obra, que crea un contraste significativo y permite que el oyente experimente una transición de gran carga emocional. Este cambio en el tempo se presenta como una pausa dentro del flujo constante de la música, un respiro que permite una reflexión más profunda. La sección lenta no solo añade belleza y variación, sino que también tiene una cualidad

especial: debe interpretarse como una especie de lamento. Este lamento, con su tono melancólico y expresivo, añade una capa de emoción y vulnerabilidad a la pieza, creando un momento de introspección y dolor. El intérprete debe abordar esta parte con una sensación de tristeza contenida, casi como si se tratara de un suspiro musical. Esta sección lenta se convierte en un espacio en el que el flujo constante de la obra se interrumpe, permitiendo que el oyente se conecte con una emoción más profunda.

Este cambio en el tempo y la tonalidad, junto con la característica de *lamento*, no solo añade belleza y variación, sino que también hace que la pieza se extienda, otorgándole una estructura más compleja y desarrollada, característica de una pieza de programa. Al ser una obra pensada en estos términos, su propósito no es solo ser interpretada como una composición autónoma, sino también como una pieza que narra una historia o transmite una idea más allá de la música misma.

En cuanto a su concepción estructural, *Cabangueando* no sigue una forma tradicionalmente establecida como una sonata, fuga o tema y variaciones. Samuel Robles, en una comunicación personal del 7 de febrero de 2025, explicó que su enfoque compositivo no se adhiere a las convenciones tradicionales de tema, antecedentes y consecuentes. En lugar de eso, él piensa en cómo los motivos y las frases se comportan en su mente cuando los coloca en diferentes contextos musicales. De esta manera, Robles comprende cómo esos elementos deben ser plasmados en la pieza, sin ajustarse a un molde estructural predefinido. A medida que los motivos se desarrollan a través de distintas variaciones y secciones, Robles les permite evolucionar libremente, sin seguir una forma rígida.

El final de la obra, aunque guarda cierta similitud con el tema inicial, está diseñado para sentirse como un regreso impresionante, pero con un contraste marcante. Este retorno no es una repetición exacta, sino que se presenta de una manera que casi rompe el tema, dando la sensación de cierre, pero con una transformación que refleja la naturaleza fluida y cambiante de la pieza. Esta conclusión tiene un impacto fuerte, dejando una impresión en el oyente que resalta la singularidad de la obra, lo que representa una ruptura estilística y conceptual que caracteriza la visión compositiva de Robles (Robles, comunicación personal, 07 de febrero de 2025).

Estructura General

Movimiento	Sección	Compases	Tonalidad
En son de cumbia con cadencia	A	1–28	La menor armónica
	A'	29-51	Fa menor
Lento	B	52-73	Do mayor
	Coda	70-83	La menor armónica

Tabla 7. Estructura general Cabangueando para clarinete solo de Samuel Robles

Sección A

La pieza está en la tonalidad de La menor y comienza con una anacrusa que utiliza el quinto, tercero y séptimo grado de la escala de la menor. La melodía presenta una combinación de saltos descendentes de terceras, movimientos ascendentes de segundas y también movimientos ascendentes de terceras, lo que aporta una sensación de fluidez y variabilidad en su desarrollo inicial.



Figura 74. Compás 1. *Cabangueando para Clarinete Solo* de Samuel Robles

La primera frase de *Cabangueando* abarca desde el compás 1 hasta el compás 10 y establece las bases fundamentales de la obra. Este periodo inicial se caracteriza por la introducción de una figura recurrente, propia del concepto de *moto continuo*, que se mantiene a lo largo de gran parte de la pieza. A partir de este primer compás, se establece un patrón rítmico y melódico que se repite, creando una sensación de movimiento constante y fluido.

Figura 75. Compás 1. *Cabangueando para Clarinete Solo* de Samuel Robles

La segunda frase, que se extiende desde el compás 11 hasta el compás 17, marca una clara continuación del desarrollo del tema principal, pero con una variación significativa en la textura y el registro. En esta sección, el motivo principal, que ya ha sido presentado en la primera frase, sigue siendo el eje central, pero ahora se presenta en un contexto más oscuro y profundo gracias al uso predominante de notas graves.

La elección de notas graves en esta parte de la obra crea una sensación de contraposición y balance dentro de la textura. A medida que el clarinete se mueve en registros más bajos, se evoca la presencia de un bajo, o incluso la sugerencia de un segundo clarinete que podría estar tocando en un registro más grave, mientras el primer clarinete mantiene su rol en la parte aguda. Esta interacción entre las voces altas y bajas aporta una riqueza a la sonoridad de la obra, estableciendo un contraste entre los registros y generando una sensación de diálogo entre dos "voces" dentro de la misma pieza.



Figura 76. Compás 9. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles

La tercera frase, que sigue inmediatamente después de la segunda, refuerza la idea de las notas graves y, además, introduce cambios de compás que alteran el flujo rítmico, creando una sensación de desplazamiento. Al igual que en la frase

anterior, se mantiene la presencia de los registros graves, lo que sigue sugiriendo la interacción entre las voces agudas y graves, pero en esta sección, el uso de los cambios de compás agrega una capa adicional de complejidad.

Los cambios de compás en esta tercera frase no solo sirven para alterar el ritmo de la pieza, sino que también tienen la función de enfatizar ciertos momentos clave, creando una sensación de inestabilidad temporal que desafía la percepción del intérprete y la del oyente. Este desplazamiento rítmico hace que el intérprete no pueda seguir una estructura rígida y predecible, sino que debe pensar de manera flexible sobre la forma en que percibe las frases musicales. En lugar de simplemente seguir el flujo regular del compás, el músico se ve obligado a reevaluar cómo abordar la frase, lo que genera una sensación de sorpresa y anticipación. Los cambios de compás, al introducir un desplazamiento en el ritmo, también pueden funcionar para enfatizar ciertos motivos melódicos o armónicos, agregando una sensación de desequilibrio que se resuelve a medida que la obra avanza.

The image displays a musical score for a Clarinet Solo, consisting of four staves of music. The first staff begins at measure 14 and features a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second staff starts at measure 19 and continues the melodic development. The third staff begins at measure 24 and includes dynamic markings 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte), along with a change in time signature to 3/4. The fourth staff starts at measure 27 and shows further rhythmic complexity with a change to 2/4. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Figura 77. Compás 14. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles

En el compás 28, se percibe una modulación hacia la tonalidad de sol menor, lo que marca una transición importante en la obra. Esta modulación prepara el terreno para el cambio tonal a fa menor en la siguiente sección, donde la obra experimenta una transformación armónica. Esta modulación a sol menor no solo introduce un cambio de tonalidad, sino que también contribuye a la tensión y expectativa que se desarrolla a lo largo de la pieza. El paso hacia fa menor, que se produce en la sección posterior, crea un contraste marcado con lo que se había escuchado anteriormente y sirve como una manera de llevar la obra a un nuevo nivel emocional y sonoro.

Sección A'

La sección A' en la tonalidad de fa menor, que comienza después de la modulación a sol menor y prepara la transición armónica, mantiene la presencia de las notas graves, siguiendo la tendencia establecida en las secciones anteriores. Al trasladarse a fa menor, la obra alcanza una mayor densidad emocional y armónica, con la tonalidad menor ofreciendo una sonoridad más profunda y sombría en contraste con las secciones previas. El uso de notas graves aquí refuerza esta atmósfera, añadiendo una sensación de solidez y estabilidad en la parte baja del registro, al mismo tiempo que mantiene la interacción entre las voces agudas y graves.

En la primera frase, a partir del compás 33 hasta el compás 36, se observa un proceso cadencial que culmina en la nota fa. Este proceso cadencial, además de crear una resolución armónica, es característico por el uso de los saltos de cuartas y los movimientos de segunda que ya se habían empleado a lo largo de la pieza. Los saltos de cuartas aportan una sensación de amplitud y expansión, mientras que los movimientos de segunda, más cercanos y conectados, mantienen la fluidez y la

cercanía entre las notas. Estos elementos rítmicos y melódicos contribuyen a darle continuidad a la pieza, a pesar de las variaciones armónicas y de registro.



Figura 78. Compás 27. *Cabangueando para Clarinete Solo* de Samuel Robles

La siguiente frase, que se extiende desde el compás 39 hasta el 51, funciona como una especie de recapitulación de las ideas musicales presentadas en las primeras dos frases de la sección A. Durante esta parte, Robles regresa a la tonalidad de la menor, recuperando el ambiente armónico inicial y dándole un sentido de continuidad a la obra. En esta sección, se reintroducen los mismos motivos y estructuras rítmicas que ya habían sido utilizados anteriormente, como los saltos de cuartas y los movimientos de segunda, lo que crea un vínculo directo con las secciones previas.

En esta frase, además de recuperar la tonalidad de la menor, se presenta nuevamente un proceso cadencial que se despliega con un sentido de preparación y resolución. Sin embargo, en lugar de concluir en la tónica como en la primera frase, esta cadencia termina en la quinta de la tonalidad de la menor, lo que añade un matiz de incompletitud o suspenso. Esta resolución en la quinta mi genera una sensación

de expectativa, como si la obra estuviera preparándose para continuar en lugar de cerrar por completo, lo que permite que el intérprete y el oyente mantengan el interés hacia la próxima sección.

Figura 79. Compás 39. *Cabangueando para Clarinete Solo* de Samuel Robles

Sección B

La sección que va desde el compás 39 hasta el 51 se encuentra en la tonalidad de do mayor, lo que marca una transición armónica significativa respecto a las secciones anteriores. Este cambio de tonalidad aporta una atmósfera más suave y serena, al mismo tiempo que introduce una sensación de distancia emocional, que se amplifica a través del uso de un tempo lento. Este lento no solo es un contraste con la energía de las secciones anteriores, sino que también debe ser interpretado como un lamento, como lo menciona el compositor en una conversación personal.

El clarinete, en esta parte, juega un papel crucial al transmitir ese sentimiento de pesar y melancolía. A través de la expresividad que requiere el lento, el intérprete debe cuidar cada frase para evocar la sensación de un lamento. Para ello, el clarinete tiene la tarea de dar vida a las notas sostenidas que aparecen a lo largo de la sección.

Estas notas, en lugar de funcionar como parte de una melodía fluida, son usadas de forma estratégica como notas de paso, lo que significa que no están resolviendo la armonía de manera inmediata, sino que se convierten en elementos que generan una sensación de tensión y continuación.

The image shows a musical score for Clarinet Solo, measures 49 to 69. The score is written in treble clef and includes various dynamic markings and performance instructions. Measure 49 is marked 'Lento' and 'f'. Measure 56 is marked 'p' and 'mf'. Measure 62 is marked 'f' and 'ppp'. Measure 69 is marked 'pp', 'p', 'mp', 'ppp', and 'ff'. The score also includes articulation marks such as slurs and accents, and performance instructions like 'tempo primo'.

Figura 80. Compás 49. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles

Coda

En la coda, se retoman varios de los motivos presentados previamente en la sección A, lo que crea un sentido de cohesión y unidad en la obra. En este pasaje final, los saltos de cuartas y los movimientos de segunda, que fueron características importantes a lo largo de la pieza, se reintroducen de manera renovada, integrándose en una estructura más dinámica y concluyente. Estos intervalos, que ya habían sido utilizados como recursos melódicos fundamentales, aquí se presentan con una mayor intensidad, contribuyendo a un crecimiento emocional hacia el final de la obra.

A medida que la coda avanza, los motivos de la sección A se van desarrollando y expandiendo, hasta llegar a una culminación técnica y expresiva. Lo más destacado de esta parte es el uso de una escala ascendente que incorpora cromatismos, lo que otorga un carácter de tensión creciente y una sensación de movimiento continuo. El cromatismo introduce un elemento de imprevisibilidad y enriquecimiento armónico, intensificando la transición hacia la resolución final. Finalmente, la coda culmina en la tónica, proporcionando un cierre armónico y emocional que restablece la tonalidad original.

The musical score consists of three systems of music on a single treble clef staff. The first system (measures 69-75) begins with a piano (*pp*) dynamic and a fermata over the first measure. The melody moves through measures 70-75 with dynamics *p*, *mp*, and *ppp*. The second system (measures 76-80) starts at measure 76 with a forte (*ff*) dynamic and a *tempo primo* marking. The melody continues with various dynamics and articulations. The third system (measures 81) concludes at measure 81 with a sforzando (*sfz*) dynamic and a final cadence in 2/4 time.

Figura 81. Compás 69. Cabangueando para Clarinete Solo de Samuel Robles

CONCLUSIONES

Este trabajo ha permitido explorar la historia y evolución del Departamento de Música de la Universidad de Panamá, con énfasis en la cátedra de clarinete, y su significativo impacto en la formación musical del país. A lo largo de este estudio, se ha evidenciado el esfuerzo institucional y personal que permitió la creación de un espacio académico para los músicos, gracias a la visión del Dr. Eduardo Charpentier De Castro, quien sentó las bases para la institucionalización de los estudios de música en Panamá. El Departamento, establecido en 1971, ha sido un punto de referencia para la educación musical en el país, ofreciendo, por primera vez, la oportunidad de obtener títulos universitarios reconocidos oficialmente.

La evolución de la cátedra de clarinete en la Universidad de Panamá ha sido un proceso fundamental para el desarrollo del instrumento y su enseñanza en el país. Desde los primeros años bajo la dirección de Alberto Charpentier, hasta los recientes avances impulsados por Jorge Antonio Oliva, Jorge Fermín Jované y Alexis Fong, se ha logrado mantener y expandir el legado de la música clásica y el clarinete en Panamá, incorporando también nuevas influencias y estilos. La contribución de clarinetistas clave como Lucio Anacsimandros, Máximo Arrates Boza (Maestro Chichito), Eliseo Peña, Lucio Bonel, Rafael García, José Digerónimo, Carmen Small y Reynaldo Álvarez ha sido esencial para la consolidación de la tradición clarinetística en Panamá. Cada uno de estos músicos ha jugado un papel crucial en la enseñanza, la interpretación y el desarrollo de la música en el país.

La creación de eventos internacionales como la Muestra Internacional de Clarinete de Panamá (MICLAP) por parte de Alexis Fong también subraya la importancia de Panamá en el ámbito internacional, promoviendo la visibilidad y el

prestigio del clarinete en la región. La labor de Fong, junto a la continua formación de nuevos talentos, asegura que la cátedra de clarinete siga siendo un pilar fundamental en la educación musical del país.

Finalmente, el repertorio abordado en este trabajo, que incluye piezas clave de compositores internacionales y locales como Samuel Robles, refleja la diversidad y el crecimiento del clarinete en Panamá, conectando el instrumento con las tradiciones musicales globales y las raíces culturales del país. La cátedra de clarinete de la Universidad de Panamá ha logrado un equilibrio entre la tradición y la modernidad, preparando a sus estudiantes para enfrentar los retos de la interpretación contemporánea mientras mantienen viva la herencia musical de Panamá. Este estudio contribuye al entendimiento del impacto duradero de esta cátedra en la música panameña y resalta la importancia de continuar promoviendo la educación musical de calidad en el país.

RECOMENDACIONES

Las piezas seleccionadas para este recital requieren no solo una comprensión profunda del contexto en el que fueron escritas, sino también una técnica adecuada para superar los pasajes más complejos. Es fundamental tener un esquema de estudio claro, lo que permite dedicar la energía y el tiempo necesario a cada sección de la pieza. Para ello, es importante dividir las frases largas en fragmentos más pequeños y manejables. Esto facilita centrarse en aspectos específicos como la afinación, la articulación y la técnica. Una vez que se han dominado los fragmentos, se pueden unir poco a poco hasta lograr la fluidez del pasaje completo. A lo largo de este proceso, trabajar a un tempo más lento y luego ir aumentando gradualmente la velocidad puede ser de gran ayuda para internalizar la estructura rítmica y técnica de la obra.

Además de la técnica, otro aspecto crucial es la expresión musical. A medida que se avanza en el estudio de la pieza, se debe prestar especial atención a las indicaciones dinámicas y a la forma en que estas interactúan con la melodía. No solo se debe buscar la perfección técnica, sino también dar vida a la obra, creando contrastes de dinámica y colores tonales que aporten profundidad a la interpretación. Para lograrlo, trabajar con diferentes matices de volumen y expresión emocional puede enriquecer la ejecución. La sincronización con el acompañamiento también es esencial, especialmente en piezas con piano u otros instrumentos. Los ensayos frecuentes con el pianista garantizan que las entradas, el ritmo y las dinámicas se mantengan cohesionadas, y escuchar la ejecución grabada junto al acompañamiento puede revelar áreas que requieren más atención.

El análisis estructural de la pieza también es fundamental para una interpretación más reflexiva y consciente. Comprender las modulaciones, las variaciones tonales y los temas recurrentes guía no solo la ejecución técnica, sino también la manera de abordar ciertos pasajes en términos de énfasis y musicalidad. A la par de esta comprensión estructural, incorporar técnicas de relajación y control corporal puede ser decisivo para evitar tensiones innecesarias, especialmente en pasajes exigentes. Prestar atención a la postura y la tensión en los dedos y la mandíbula es crucial para asegurar una interpretación fluida y libre de bloqueos físicos.

Una excelente forma de complementar el estudio es escuchar grabaciones de referencia. Analizar interpretaciones de músicos destacados puede proporcionar nuevos enfoques sobre cómo abordar ciertos pasajes y qué matices añadir a la interpretación. Además, al trabajar la memoria muscular a través de la repetición de pasajes, se logra que los movimientos del clarinete se hagan más automáticos y naturales, lo cual mejora la ejecución y permite enfrentar los pasajes difíciles con mayor confianza y precisión. Con estas recomendaciones, no solo se busca superar los desafíos técnicos del repertorio, sino también enriquecer la interpretación, aportando cohesión, expresión y técnica a cada ejecución.

Recomendaciones técnicas e interpretativas para el repertorio

1. Concierto para clarinete No. 1, Op. 73 de Carl Maria von Weber

Una de las principales dificultades técnicas de esta obra es mantener la precisión rítmica en las corcheas, sin sacrificar la forma musical de las frases. Para ello, se recomienda el uso constante del metrónomo y la práctica de ejercicios con

variaciones rítmicas. Además, el estudio diario de escalas mayores y sus relativas menores, junto con arpeggios, permitirá desarrollar un dominio completo del registro del clarinete. Esto será especialmente útil a partir del compás 32 del segundo movimiento, donde aparecen pasajes de arpeggios que deben conectarse con fluidez. En el tercer movimiento, es esencial prestar atención a las dinámicas y contrastes, elementos que aportan vitalidad y sentido narrativo a la obra.

2. Solo de Concours de André Messager

Esta obra requiere especial cuidado en la interpretación del estilo francés, que se caracteriza por la elegancia y claridad sonora. El uso del metrónomo entre los compases 1 al 43 es clave para lograr control rítmico y seguridad interpretativa. En el compás 39, se recomienda realizar el trino utilizando la llave número 10 del costado, ya que proporciona una afinación más estable. Durante la cadenza, es útil practicar con ejercicios de variaciones rítmicas, especialmente para controlar agrupaciones de cuatro notas, asegurando precisión y musicalidad.

3. Sonata para clarinete y piano de Leonard Bernstein

Desde el inicio de la obra, se debe dar forma a las frases con sensibilidad y atención a la afinación. Para trabajar este aspecto, se recomienda hacer notas largas, especialmente sobre notas sostenidas, como en el compás 78. El uso del staccato debe ser extremadamente ligero, con una técnica relajada en ambas manos. Una herramienta útil para lograr este efecto es pensar en la sílaba "na", ya que la lengua adopta una forma más fina y precisa al articularla.

4. Cabangueando, para clarinete solo de Samuel Robles

La flexibilidad técnica es fundamental en esta obra. Se recomienda practicar ejercicios de intervalos amplios, como el que consiste en tocar una nota grave (por ejemplo, mi) y emitir inmediatamente la nota del registro medio (como fa), utilizando la llave 12 del clarinete. Este ejercicio contribuye a lograr un sonido homogéneo en todos los registros, esencial para una interpretación fluida y expresiva de esta obra contemporánea panameña.

BIBLIOGRAFÍA

Aparicio, F. (2019). Justo Arosemena y el Estado federal de Panamá: 1855-1863. In A. Castellero Calvo (Ed.), *Nueva Historia General de Panamá, Volumen I, Tomo 3* (pp. 325–360). Editora Novo Art, S.A. y Comisión Panamá 500.

Bernstein, L. (1959). *The Joy of Music*.

Bernstein, L. (n.d.). *Sonata for Clarinet and Piano (1942)*. Leonard Bernstein. Recuperado el 21 de marzo de 2025, de <https://leonardbernstein.com/works/view/34/sonata-for-clarinet-and-piano>

Bernstein, L. (n.d.). *Candide*. Leonard Bernstein. Recuperado el 1 de abril de 2025, de <https://leonardbernstein.com/works/view/10/candide>

Bernstein, L. (1964). *The Genius of Paul Hindemith*. Recuperado el 1 de abril de 2025, de <https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/the-genius-of-paul-hindemith>

Castillero Calvo, A. (2006). *Sociedad, Economía y Cultura Material. Historia Urbana de Panamá la Vieja*. Patronato Panamá Viejo.

Castillero Calvo, A. (2019). Teatro, libros y espectáculo en el Panamá barroco. In A. Castellero Calvo (Ed.), *Nueva Historia General de Panamá, Volumen I, Tomo 3* (pp. 1211–1261). Editora Novo Art, S.A. y Comisión Panamá 500.

- Castillero Calvo, A. (2021). *Cultura Material y Vida Cotidiana en el Panamá Colonial*. In F. Quiles & J. Marchena Fernández (Eds.), *Viaje al Corazón del Mundo. Las Ciudades Coloniales del Istmo de Panamá* (pp. 11–124). AcerVos.
- Charpentier de Castro, E. (1994). *Memoria del Departamento de Música de la Universidad de Panamá Dr. Eduardo Charpentier de Castro 1972-1990*. Editorial Panamá Chong-Ramar.
- Charpentier Herrera, E. (1969). *La banda republicana* (2ª ed.). Imprenta Nacional.
- Charpentier Herrera, E. (s.f.). *Orquesta Sinfónica Nacional*. Panamá: La Nación.
- Charpentier, E. (1975). *Sinfónica, ópera y zarzuela: Orquesta Sinfónica de Panamá*. Orquesta Sinfónica Nacional.
- De la Rosa Guevara, D., & Sánchez Gaona, I. (1996). *El clarinete: Su enseñanza en el Instituto Nacional de Música de 1953 a 1996* (Tesis de licenciatura). Universidad de Panamá.
- Encyclopedia Britannica. (2025, febrero 20). André Messenger. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Andre-Messenger>
- Fuller Maitland, J. A. (Ed.). (1910). *Grove's dictionary of music and musicians* (Vol. 5, T–Z & Appendix). The Macmillan Company.
- Garay, N. (1915). El Arte en Panamá. In J. D. Arosemena (Ed.), *Panamá en 1915* (pp. 212–215). Diario de Panamá.
- Guevara, M. (2001). *Panamanian folk influences in Roque Cordero's music* (Tesis de maestría, University of Oklahoma). Recuperado de

https://www.academia.edu/116114554/Panamanian_folk_influences_in_Roque_Corderos_music

Ingram, J. (2019). La música en Panamá. In A. Castellero Calvo (Ed.), *Nueva Historia General de Panamá, Volumen III, Tomo 1* (pp. 443–515). Editora Novo Art, S.A. y Comisión Panamá 500.

Karchin, L. (1989). *Pitch Centricity as an Organizing Principle in Speculum Speculi of Charles Wuorinen*. Nueva York: Speculum Musicae.

Ley N° 61, de 20 de agosto de 1998, "Por la cual se Establece el Retiro por Edad de Algunos Servidores Públicos". Asamblea Legislativa. Recuperado de <https://docs.panama.justia.com/federales/leyes/61-de-1998-sep-16-1998.pdf>

Mason, I. (2021). *West Side Story*. Ildamason.com. Recuperado de <https://www.ildamason.com/explore/film>

Núñez de Escalante, C. (2002). *Propuesta de Programas de Piano Principal para la carrera de Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Instrumento Musical Piano* [Tesis de maestría]. Universidad de Panamá.

Panamá, L. e. (s.f.). *Ley Faundes*. Obtenido de <https://www.laestrella.com.pa/panama/nacional/ley-faundes-NILE239895>

Robles, S. (2022). Tambor y Mejorana. *Per Musi*, 42, 1–21. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.40211>

Robles, S. (2023a). Las transcripciones de Narciso Garay y la construcción de un paisaje musical panameño en el siglo XX. *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, 41, 240–276. <https://doi.org/10.36661/2238-9717.2023n41.13182>

Robles, S. (2023b, octubre 12). Un himno para Santos Jorge. *Revista España*, 13–16.

Robles, S. (s.f.). Obtenido de *Cayambis Music Press*: <https://spanish.cayambismusicpress.eu/samuel-robles-s/1887.htm>

Rodríguez, R. (s.f.). *Análisis Musical* 5.º. https://www.carm.es/edu/pub/analisismusical5/pdf/21_2022_AnalisisMusical_12.pdf

Sinfonismos. (3 de diciembre de 2022). Lied Ternario ABA'. Obtenido de <https://sinfonismos.com/2022/12/03/lie-d-ternario-aba/#:~:text=El%20Lied%20Ternario%20o%20forma,general%20de%20la%20Forma%20Sonata>

Stainer, H., & Bell, A. (Eds.). (1954). *The Grove dictionary of music and musicians* (5th ed., Vol. 5, L-M). Macmillan.

Stretta Music. (n.d.). *Solo de concours de André Messager*. Stretta Music. Recuperado el 21 de marzo de 2025, de <https://www.stretta-music.es/messenger-solo-de-concours-nr-100972.html>

The Editors of Encyclopedia Britannica. (2025, febrero 12). Leonard Bernstein. *Encyclopedia Britannica*. Recuperado el 21 de marzo de 2025, de <https://www.britannica.com/biography/Leonard-Bernstein>

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (1980). *Macmillan Publisher Limited*.

Villegas, V. (18 de noviembre de 2020). Carl María Von Weber. *Influencia de los Primeros Románticos*. Obtenido de <https://vicmanmusic.wordpress.com/2020/11/18/carl-maria-von-weber-influencia-de-los-primeros-romanticos/>

Weber, C. M. von. (Ed.). (Urtext edition). *Concierto para clarinete en Fa menor*. G. Henle Verlag.

Wolfschoon, E. (1983). *Las manifestaciones artísticas en Panamá: estudio introductorio y antología*. Editorial Universitaria.