



**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
CENTRO REGIONAL UNIVERSITARIO DE VERAGUAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
MAESTRÍA EN MÚSICA**

**SIMÓN SAAVEDRA, ANÁLISIS ARMÓNICO DE SUS OBRAS Y
DEL HIMNO AL COLEGIO FRANCISCO I. CASTILLERO DE
GUARARÉ, PROVINCIA DE LOS SANTOS, REPÚBLICA DE
PANAMÁ.**

PRESENTADA POR:

**MENDIETA PERALTA, RUBÉN D.
C.I.P: 8-774-2186.**

**BAJO LA DIRECCIÓN DEL MAGISTER
AXCEL UREÑA**

PANAMÁ, 2024.



**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
CENTRO REGIONAL UNIVERSITARIO DE VERAGUAS
FACULTAD DE BELLAS ARTES
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
MAESTRÍA EN MÚSICA**

**SIMÓN SAAVEDRA, ANÁLISIS ARMÓNICO DE SUS OBRAS Y
DEL HIMNO AL COLEGIO FRANCISCO I. CASTILLERO DE
GUARARÉ, PROVINCIA DE LOS SANTOS, REPÚBLICA DE
PANAMÁ.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER

**PRESENTADA POR:
MENDIETA PERALTA, RUBÉN D.**

C.I.P: 8-774-2186

**BAJO LA DIRECCIÓN DEL MAGISTER
AXCEL UREÑA**

PANAMÁ, 2024.

DEDICATORIA

En especial dedico este trabajo a mi DIOS TODOPODEROSO, que es el motor de mi vida, quien guía mis pasos y a quien le debo todo lo que soy.

De modo especial a mi madre Teresa Peralta, por su constancia y por ser la voz de aliento permanente, igualmente a toda mi familia que durante años me ha prodigado amor.

Rubén.

AGRADECIMIENTO

Primero a DIOS, Todopoderoso, por darnos el don de la vida, sabiduría, amor y así mismo permitirnos realizar importantes estudios para poder plasmar nuestros conocimientos en este trabajo.

Al Magister, Profesor Axcel Ureña, quien apoyo y dedicó parte de su valioso tiempo para ayudarnos y orientarnos en cuanto a la realización de un estudio investigativo

Igualmente, a todos los que de una u otra forma han contribuido a que logre una meta más en mi preparación académica y profesional. Familia, amigos, profesores, músicos, y especialmente a ti, querida madre.

Rubén.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA.....	IV
AGRADECIMIENTO.....	VI
ÍNDICE DE GRÁFICAS.....	XII
ÍNDICE DE ANEXOS.....	XIV
RESUMEN.....	XVI
INTRODUCCIÓN.....	XIX
CAPÍTULO I: GENERALIDADES DE LA INVESTIGACIÓN.....	1
1.1 Planteamiento del problema.....	2
1.2 Justificación de la investigación.....	3
1.3 Antecedentes del problema.....	3
1.4 Objetivo de la investigación.....	4
1.4.1 Objetivos generales.....	4
1.4.2 Objetivos específicos.....	5
1.5 Alcance y limitantes.....	5
1.5.1 Alcance.....	5
1.5.2 Limitantes.....	5
1.6 Hipótesis.....	6
1.7 Tipo de investigación.....	6
1.8 Recursos e instrumentos de recolección.....	7
1.9 Delimitación.....	8
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO.....	9
2.1 Generalidades históricas de la música panameña en la provincia de Los Santos	10
2.2 Evolución histórica	
2.2.1 Músicos destacados en la música panameña	11
2.2.2 Características y elementos de la música típica	11
2.3 Composiciones musicales	12
2.3.1 Tipos y composiciones	13
2.3.2.1 Cumbia abierta	13
2.3.2.2 Cumbia cerrada.....	13
2.3.2.3 Cumbia atravesada.....	13
2.3.2.4 Punto.....	13
2.3.2.5 Danzón Cumbia	14

2.3.2 Estructura musical de estas composiciones	14
2.3.2.1 Melodía.....	14
2.3.2.4 Punto.....	15
2.3.2.5 Danzón Cumbia.....	15
2.3.2.2 Ritmo	15
2.3.2.3 Armonía.....	15
2.3.2.3 Tiempo.....	15
2.4 Vida y obra de Simón Saavedra.....	16
2.4.1 Agrupaciones de las que formó parte	17
CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO.....	18
3.1 Tipo de investigación.....	19
3.1.1. De Campo.....	19
3.2 Población y muestra de estudio.....	20
3.2.1 Población.....	20
3.2.2 Muestra.....	20
3.3 Hipótesis	20
3.4 Sistema de variables	21
3.3.1 Variable dependiente.....	21
3.3.2 Variable independiente.....	21
3.5 Definición operacional de la variable.....	22
3.6 Descripción del instrumento.....	22
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS MUSICAL	23
4.1 Análisis formal.....	24
4.2 Análisis figurativo	25
4.3 Análisis armónico.....	25
4.3.1 Forma.....	26
4.3.2 Motivo.....	26
4.3.3 Frase.....	27
4.3.4 Periodo.....	27
4.4 Obras analizadas de Simón Saavedra.....	28
4.4.1 Mi Negra Consentida.....	28
4.4.2 Amanecer en La Colorada.....	32
4.4.3 Playa Venao	34
4.4.4 Desolación.....	36

4.4.5 Recuerdo al Maestro, Pasillo.....	39
CONCLUSIONES.....	41
RECOMENDACIONES.....	43
BIBLIOGRAFÍA.....	45
ANEXOS.....	

ÍNDICE DE ANEXOS

	<i>Página</i>
Anexo N° 1.	21
Anexo N° 2	
Anexo N° 3.	
Anexo N° 4.	
Anexo N° 5.	
Anexo N° 6.	
Anexo N° 7. Canciones populares de Simón Saavedra.....	

RESUMEN

Para lograr entender analíticamente la importancia de las obras escritas por el compositor Simón Saavedra, a través de los tiempos; esta investigación propone indagar en torno al uso que se le da a las obras de Simón Saavedra, en el ámbito musical típico panameño, la utilización del Himno al Colegio Francisco I. Castellero, y cómo se percibe este fenómeno en el interior.

Guiados por el paradigma cuantitativo, se presentará un estudio de casos que intenta describir el estilo particular, modo y forma de composición de este compositor panameño.

Precisar en un área, que aún no presenta alto grado de desarrollo en investigaciones, es otro gran objetivo de este estudio. Así un poco de historia autobiográfica, revisión documental y bibliográfica da cuenta de un marco teórico que intenta ser, un aporte para la discusión en torno a las técnicas de composición de la música típica panameña, y su incorporación en el proceso enseñanza y aprendizaje; en pos de lograr, en los estudiantes, aprendizajes significativos y una reconstrucción del conocimiento como futuros compositores. También, favorecer un proceso de igualdad social, en cuanto acceso al conocimiento y al uso de estas herramientas que involucra todo nuestro quehacer.

"Ni la actividad escolar, ni la docencia pueden ser manejadas por control remoto desde lejos... Si los maestros y los directivos escolares no entienden el cambio o no llegan a comprometerse con él, no cambiarán."

Elliot Eisner, 1998

ABSTRACT.

To analytically understand the importance of the works written by composer Simón Saavedra throughout the ages, this research proposes to investigate the use of Simón Saavedra's works in traditional Panamanian music, the use of the Hymn to the Francisco I. Castillero School, and how this phenomenon is perceived within the country.

Guided by the quantitative paradigm, a case study will be presented that attempts to describe the particular style, mode, and form of composition of this Panamanian composer.

Another major objective of this study is to clarify an area that has not yet shown a high level of research development. Thus, a brief autobiographical history, documentary and bibliographic review provide a theoretical framework that aims to contribute to the discussion surrounding composition techniques for traditional Panamanian music and their incorporation into the teaching and learning process, in order to achieve meaningful learning and a reconstruction of knowledge for students as future composers. Also, promote a process of social equality, in terms of access to knowledge and the use of these tools that involve all our work.

INTRODUCCIÓN

La música de carácter popular representa el alma de una nación, refleja las vivencias, experiencias, sentimientos y aspiraciones de quienes encuentran en ella, una forma de expresión vernácula a la que no se le ha dado la importancia debida ni el justo valor.

En el caso panameño, la música popular ha sido más ensalzada por su trascendencia folclórica, cultural y antropológica, como señal de la identidad, que, por su desarrollo como lenguaje, tal como se sustenta en una serie de estructuras que han evolucionado diacrónicamente.

En esta valoración histórica de la música panameña de origen popular, en cierta medida, han pagado su cuota de sacrificio, sus cultores, hombres y mujeres que han hecho música precisamente basándose en los principios que la sustentan.

Por lo tanto, en el presente trabajo de investigación me permito valorar en su debida dimensión la obra de uno de los cultores de este tipo de música, Simón Saavedra; analizar su legado y describir los aportes que hizo a la música, desde un análisis armónico de varias de sus composiciones, incluido los arreglos para banda sinfónica que hizo al himno del Colegio Francisco Ignacio Castellero, de Guararé, provincia de Los Santos.

Estructurado en cuatro capítulos, se pretende con esta investigación, apreciar la obra musical del compositor Simón Saavedra, partiendo del estudio musical de sus piezas y el arreglo para Banda Sinfónica del himno al colegio

Francisco I. Castillero, de Guararé en la provincia de Los Santos, República de Panamá.

Como es usual, el capítulo 1 contiene el planteamiento del problema de investigación, las causas de este y la propia naturaleza, tanto del objeto de investigación como sus repercusiones e importancia.

El capítulo 2, abarca el marco teórico y el campo contextual en el que surge el problema de investigación, y cómo desde esta base teórica y referencial, se puede dirigir toda la investigación.

El andamiaje metodológico se desarrolla en el capítulo 3 de esta investigación, especificando los instrumentos, población, objetos y sujetos de investigación, el tipo de investigación; igualmente se describen y definen las variables. Es decir, como se aborda el problema de investigación.

Y finalmente, en el capítulo 4, se concreta el desarrollo de la tesis en sí, ahí se analizan armónicamente las obras elegidas para este estudio y se intenta demostrar el valor que, como composiciones musicales, tiene esta selección.

El lector de este trabajo de investigación, se encontrará con un estudio técnico y pormenorizado de la obra musical de Simón Saavedra, un acercamiento científico a su música para derivar de allí esa valoración justa a la que se ha aludido en este prefacio a la investigación.

CAPÍTULO I
GENERALIDADES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del problema

La música panameña convive con una serie de ritmos alienantes que en muchas ocasiones la priva de ser conocida por el gran público, especialmente por la juventud; sobre todo, cuando la música, aunque sea parte del acervo cultural de la nación, no entra en la clasificación de música popular, perdiéndose así, gran parte de la riqueza musical y cultural del Panamá profundo.

En este caso se encuentra la producción artística del compositor guarareño Simón Saavedra quien, en sus inicios como aprendiz, estudió la guitarra como primer instrumento, luego su maestro Artemio Córdoba al ver su interés de seguir conociendo más de la música que se ejecutaba en su época, incursionó en el violín aprendiendo a dominarlo de forma magistral.

El violín se deja escuchar en las primeras décadas de este siglo en las casas de quincha, en una época marcada “conducta musical de una embrionaria clase media y de una tímida burguesía interiorana que tenía gustos pocos y una visión del mundo que difícilmente superaba desde el campanario de su parroquia pueblerina”. (Castillo & Melquiades, 2006, pág. 38)

Desde esta perspectiva, la siguiente investigación abordará la obra musical de Simón Saavedra, específicamente el análisis armónico de la misma, haciendo hincapié en el arreglo, para Banda Sinfónica, del himno al colegio Francisco I. Castellero, de Guararé, provincia de Los Santos, república de Panamá.

1.2 Justificación de la investigación

Esta investigación se justifica desde la necesidad de rescatar la herencia musical que nos deja Simón Saavedra, su vasta vida musical y la evolución que ha tenido esta, pues como toda obra artística en el tiempo presenta cambios importantes, que permitirán apreciar la diferencia entre dos formas de componer música vernácula, la de antes, y la de ahora.

El mismo Simón Saavedra, relata que en la actualidad existe un ambiente de alienación en la mayor parte de la juventud, ya que estos toman tendencias musicales foráneas, dejando de lado la música autóctona y original que con el pasar de los años han perdido importancia en las nuevas generaciones. Y es en ese sentir en el que también se justifica el desarrollo de una investigación de esta naturaleza que pretende además de rescatar la originalidad de las composiciones de dicho artista, darlas a conocerlas por medio de adaptaciones para banda de música, y ser ejecutadas y reconocidas a nivel nacional de forma profesional.

1.3 Antecedentes del problema

Para este tema de investigación: Simón Saavedra, análisis armónico de sus obras y arreglo para Banda Sinfónica, del himno al colegio Francisco I. Castellero de Guararé, provincia de Los Santos, República de Panamá, se encuentran antecedentes como el trabajo de Óscar Carrasco y Melquiades Mancilla: Aportes de los compositores Clímaco Batista, Abraham Vergara y Francisco Ramírez

(2006) en Las Tablas, Los Santos; también, encontramos la tesis de César Vergara: Don Dorindo Cárdenas: La Leyenda Real de La Música típica panameña (2005) Las Tablas, Los Santos...

En este mismo sentido, se consideran antecedentes de este estudio la tesis de Genarino Batista Pitti: "Arreglo musical, para banda sinfónica, de la obra Lupita Corella del compositor chiricano Enrique Quiroz Espinosa", la de Carlos Antonio Correa Echeverría: "Adaptación musical de la obra del maestro Máximo Arrate Boza para la orquesta sinfónica" y la de Ana Atencio: "La música típica popular panameña en la península de Azuero."

1.4 Objetivo de la investigación

Todo trabajo de grado requiere de objetivos; por ello, una investigación de esta naturaleza va orientada a lograr los siguientes objetivos:

1.4.1 Objetivos generales

- Valorar la obra musical del compositor Simón Saavedra, a partir del análisis armónico de sus obras y el arreglo para Banda Sinfónica, del himno al colegio Francisco I. Castellero de Guararé en la provincia de Los Santos, República de Panamá.

1.4.2 Objetivos específicos

- Analizar armónicamente la obra musical del compositor Simón Saavedra, así como los arreglos para banda sinfónica, del himno al colegio Francisco I. Castillero, de Guararé

- Reconocer el aporte de Simón Saavedra a la música vernácula panameña, enfatizando en el análisis armónico de sus obras y el arreglo para Banda Sinfónica, del himno al colegio Francisco I. Castillero de Guararé la provincia de Los Santos. Panamá República de Panamá”.

1.5 Alcance y limitantes

1.5.1 Alcance

Esta labor investigativa se realizó en el Distrito de Guararé, Provincia de Los Santos,

Buscando lograr establecer con claridad los elementos que inciden en el método de composición utilizado, de manera que se logre determinar cada uno de las formas que el Maestro Simón Saavedra, aplicaba en cada obra, cómo él realizaba su esquema musical, con miras de llevar sus composiciones a nivel de todo el país.

1.5.2 Limitantes

Se planteó presentar todas las obras de Don Simón Saavedra, sin embargo,

muchas de sus composiciones se han perdido, debido a no haber grabaciones, ni partituras de las mismas.

1.6 Hipótesis

El valor fundamental de la obra musical de Simón Saavedra radica en su composición armónica y en el legado que ha dejado a la música popular panameña.

1.7 Tipo de investigación.

En este caso, se desarrollará una investigación principalmente cualitativa, dado que se abordarán aspectos específicos de la vida y obra del compositor guarareño Simón Saavedra, con énfasis en la estructura armónica de sus composiciones, describiendo los cambios que ha tenido el arte de componer música popular en el tiempo.

Hay que señalar que también se trata de una investigación de campo, pues si bien la mayor parte del trabajo se basa en el análisis armónico de las obras ya compuestas, también es cierto que, por tratarse de un autor vivo; para enriquecer la investigación se ha salido del laboratorio y se ha indagado la fuente viva de esta música, a través de entrevistas y conversatorios con el compositor. Esto no significa que no convivan varios tipos, pues aquí la investigación de campo complementa a la documental.

Asimismo, por intentar describir fenómenos diacrónicos en la obra compositiva de Simón Saavedra, la investigación también tendrá un corte longitudinal, pues pretender observar, describir y analizar los cambios operados en esas formas de componer que van cambiando en el tiempo.

Chávez (2007) señala que: los tipos de investigación están dados por sus propósitos y que desde allí se puede hablar de cuatro tipos principales de investigación: exploratorias, descriptivas, explicativas y de comprobación o experimentales.

Esta cita de Chávez sustenta la elección que se ha hecho en esta investigación, desde su andamiaje descriptivo.

1.8 Recursos e instrumentos de recolección

En este apartado se inicia de la etapa de recolección de datos, que para Hernández Sampieri (2006) “es la elaboración de un plan detallado de procedimientos que nos conduzcan a reunir datos con un propósito específico”. Desde esta arista y sumándoles los criterios de validez, objetividad y confiabilidad, los recursos e instrumentos utilizados en este trabajo de investigación son: análisis documental, entrevistas, conversatorios con el compositor y personajes de su entorno.

1.9 Delimitación

La presente investigación se desarrolla en primera instancia en el área geográfica del Distrito de Guararé, provincia de Los Santos, posteriormente en toda la República de Panamá.

CAPÍTULO II
MARCO TEÓRICO

2.1 Generalidades históricas de la música típica panameña, en la Provincia de Los Santos.

Según la página de Wikipedia, la llamada música folclórica de Panamá ha tenido influencia hispánica; en la provincia de Los Santos es notoria en sus melodías y en la variante de tamborito, llamada tuna corrida. Esta provincia es considerada la cuna de folclore panameño, por su destacada participación de músicos y cantantes de música folclórica panameña. Pero, antes de abordar algunos entresijos de la música santeña, es conveniente indagar un poco más a nivel nacional y ubicar la música provincial en el contexto nacional.

En su tesis de maestría, Ana Atencio, señala los orígenes de la música panameña así:

La música en el istmo de Panamá es el resultado del mestizaje, una rica herencia cultural que nos identifica como panameños. Panamá ha contribuido al desarrollo de diferentes géneros musicales como: la cumbia, la décima, la saloma panameña, el pasillo, el bunde panameño, el bullerengue, el bolero, el jazz, la salsa, el reggae, el Calipso y el rock en español; dichas contribuciones han quedado plasmadas en la historia panameña, gracias al talento de compositores oriundos de esta tierra, entre los cuales se destacan; Nicolás Aceves Núñez, (pasillo, cumbia, tamborito), José Luis Rodríguez Vélez (cumbia y bolero), Vicente Gómez Gudiño (pasillo), César Alcedo (pasillo), entre otros compositores y géneros musicales. (Atencio, 2018).

La música santeña es el reflejo de la música panameña en general. No puede negarse que las influencias españolas llegaron a cada región del país, lo que sí hay que considerar es la intensidad o fuerza de la presencia española arraigada en la provincia Los Santos, que es notable en todas las manifestaciones de la cultura.

La música santeña entra principalmente en dos categorías, las mismas que definió Dora Pérez de Zárate: la música folclórica y la música popular. La primera la que emplea los instrumentos tradicionales... que es ejecutada con instrumentos tradicionales, como tambores de cuñas, la caja, la mejorana, socavón, rabel de metal o de caña, pitos, maracas, güiros, churucas, el triángulo y almirez, (Zárate, citada por Ricord, 2007), categorizando la segunda como aquella que ha ido introduciendo nuevos ritmos e instrumentos a su ejecución y que es la que se cultiva en los populares “pindines”.

2.2 Evolución histórica.

La música mantiene diversos cambios a través del tiempo, ya que evolucionó debido a la influencia de otros países, así también existieron, existen y existirán grandes exponentes de la música panameña.

2.2.1 Músicos destacados de la música típica.

Entre los principales exponentes de este tipo de música tenemos a Chico Ramírez, Clímaco Batista, José De La Rosa Cedeño, Abraham Vergara, Colaco Cortés,

Artemio Córdoba, Nicolás Aceves Núñez, Yin Carrizo, Ramiro Delgado, Victorio Vergara, Vladimir Atencio, Inocente Sanjur, Teresín Jaén, Alfredo Escudero, Osvaldo Ayala, Dorindo Cárdenas, Ceferino Nieto, Ulpiano Vergara, Herminio Rojas, Samy y Sandra Sandoval, Lucho De Sedas, Nina Campines, Esthercita Nieto y Rogelio Gelo Córdoba.

2.2.2 Características y elementos de la música típica.

La música típica, pindín o simplemente típico, es un género musical y baile autóctono de Panamá, que representa la transformación de la música panameña anónima y folklórica a la conformación de conjuntos de música típica popular de autor con ánimo de lucro. (Wikipedia).

Ya para mediados del pasado siglo, este tipo de música incorpora ritmos e instrumentos de la música latinoamericana contemporánea convirtiéndose así en un híbrido musical con marcada prevalencia de la música folclórica panameña e influencias rítmicas e instrumentales provenientes del danzón y el vallenato; este último, de mucha popularidad en el istmo, sobre todo el vallenato romántico.

La música típica popular se diferencia de la folclórica en que esta tiene mayor libertad en la realización de fusiones y la instrumentación empleada por sus intérpretes. Emplea el acordeón, la churuca, tumbas (en lugar de tambores), timbales, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, voz masculina, voz femenina y saloma.

2.3 Composiciones musicales:

2.3.1 Tipos de composiciones:

En Panamá hay documentadas aproximadamente 26 variantes, de las cuales cinco son de Cumbia santeña (cumbia abierta, cerrada, zapateada, atravesada y danzón cumbia), que a su vez es la variante más interpretada a nivel nacional. La Cumbia chorrerana también se toca en eventos bailables, aunque en menor medida. Pero, también existe la cumbia darienita, cumbia veragüense, cumbia chiricana, existe cumbia en Coclé, en Colón, etc. (Carrasco, 2017).

2.3.1.1. Cumbia Abierta.

Es una cumbia de ritmo lento y no se baila grupalmente.

2.3.1.2. Cumbia Cerrada

Es de ritmo acelerado, en la figura de la seguidilla las parejas bailan en grupo y cierran un círculo momentáneamente y luego se vuelve a abrir.

2.3.1.3. Cumbia Atravesá.

Es una cumbia de ritmo alegre y rápido. Se le conoce como "atravesao", es de movimientos más libres y tiene carácter muy festivo.

2.3.1.4. Punto.

El punto es un baile de selección, de exhibición, de habilidad particular, con el cual se acostumbra interrumpir atractivamente o amenizar un baile de distinción. El punto pudo tener su origen en los bailes de mejorana tales como el punto costeño, el de pindín y otros observados en las comarcas de Atalaya y Ocú. Ciertamente es que la tradición del punto como atracción en salones selectos de la ciudad de Panamá data de temprano en el siglo pasado y cabría sugerirse que de allí pasó al folklore. (Chao Carbonero, 2002).

2.3.1.5. Danzón cumbia.

Baile de salón, elegante y de pasos precisos para lograr diferentes figuras, que se baila agarrados de la mano.

2.3.2. Estructura musical de estas composiciones.

2.3.2.1 Melodía.

Sucesión lineal ordenada y coherente de sonidos musicales de diferente altura que forman una unidad estructurada con sentido musical, independiente del acompañamiento. Los elementos constitutivos de la música son el ritmo, la melodía y la armonía. (Oxford Languages Dictionary. 2010).

2.3.2.2 Ritmo.

Forma de sucederse y alternar una serie de sonidos que se repiten periódicamente en un determinado intervalo de tiempo, especialmente la manera en que se suceden y alternan en una obra artística los sonidos diferentes en intensidad (fuertes y débiles) o duración (largos y breves). (Oxford Languages Diccionario. 2010).

2.3.2.3 Armonía

En música, la armonía es el proceso mediante el cual los sonidos individuales se unen o componen en unidades o composiciones completas. A menudo, el término armonía se refiere a frecuencias, tonos o acordes que ocurren simultáneamente. Sin embargo, generalmente se entiende que la armonía implica tanto la armonía vertical como la armonía horizontal.

2.3.2.4 Tiempo

En su forma más simple, el tempo en la música se refiere al ritmo o la velocidad de una composición. En italiano significa "tempo", lo que indica el poder de este elemento musical para mantener el ritmo de una canción. Al igual que dependemos de los relojes para saber cuándo ir de un sitio a otro, los músicos utilizan el tempo para saber dónde tocar las diferentes secciones a lo largo de una pieza musical. (Brunotts, 2001)

2.4 Vida y obra de Simón Saavedra.



Simón Saavedra nació en Guararé, provincia de Los Santos el 19 de septiembre de 1950, hijo de don Nieves Saavedra y doña Rosaura Vergara, dos guarareños dedicados a la agricultura y que no le heredan música, porque ninguno de los dos cultivó este arte.

Simón Saavedra dio muestras desde muy joven de su interés por la música, y empezó desde su niñez el cultivo de la ejecución de diferentes instrumentos.

Una vieja guitarra encontrada en casa, le permitió dar los primeros *charrasquidos*, como él mismo suele decir. (Peralta,2022). Fue su hermano mayor quien notó este interés especial por la música y el afloramiento de cierto talento, en la forma de relacionarse, agarrar, comunicarse con el instrumento. Estos

descubrimientos lo llevaron a conversar sobre Simón con el reconocido maestro musical de entonces Artemio Córdoba, quien enseñó a Simón a ejecutar el violín, a la vez que le daba una de las herramientas más interesantes para su trayectoria musical: teoría musical.

Cuando Simón Saavedra aprendió a leer y escribir música, aprender a tocar otro instrumento no fue tarea difícil... a la guitarra y al violín, se le sumaron el tambor, la flauta y otros instrumentos musicales.

A los 12 años empieza su andadura por los conjuntos típicos de moda en aquella época: Nano Córdoba, Ñato Monga, Yoyito Vega. Paralelamente a estas primeras escaramuzas, se dedicó al negocio de la zapatería, en un local que poseía ese hermano mayor que lo guio hacia la música.

Fue a los 18 años que entra en la agrupación Los Montañeros de Alfredo Escudero, a la que dedica toda su vida como músico ejecutante. Mientras tanto, se dedicaba también a componer. De su pluma, nos lega títulos inolvidables, tales como **Mi negra consentida**, **Amanecer en la Colorada**, **Playa Venao**, **Desolación**, **Recuerdo al maestro**, **Estoy sufriendo por ella**, **El vibrar de mi guitarra**, **Anais Soriano**, entre otras.

2.4.1 Agrupaciones de las que formó parte.

Simón Saavedra participó en diferentes conjuntos musicales, tales como el Grupo de Yoyito Sáez, el de Ñato Monga, Los Montañeros de Alfredo Escuderos y los Alegres de la Cumbia.

CAPÍTULO III
MARCO METODOLÓGICO

3.1 Tipo de investigación

Esta investigación es no experimental, además es intencionada, pues el sujeto no se manipulará como proceso para la obtención de los resultados de la investigación.

Hay que destacar también que esta investigación es del tipo descriptivo, si nos vamos a la clasificación de Dankhe que señala que: “Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis (1986).

3.1.1. De Campo

Igualmente, se puede afirmar que esta investigación es de campo, porque cumple con los requerimientos que para ello han establecido algunos especialistas en la metodología de la investigación, como es el caso de Hernández Sampieri, quien señala que “El estudio de campo, según se refiere a la recolección de datos en base a un registro sistemático, válido, confiable de comportamientos y situaciones que pueden ser observables. En ese sentido, esta investigación es un proyecto de campo porque la recolección de dato se hace basándonos en las observaciones que se registran para llegar a una descripción y valoración global del fenómeno estudiado.

3.2 Población y muestra del estudio.

3.2.1 Población:

Para Arias (1981) la población es “el conjunto finito e infinito de elementos, personas o cosas con características comunes para los cuales serán extensivas las conclusiones de la investigación”. Por lo tanto, según los objetivos de esta investigación, la población de estudio es toda la producción musical de Simón Saavedra sobre la que se hará el análisis armónico correspondiente.

3..2.2 Muestra:

Antes de determinar la muestra, es necesario anejar un concepto práctico de este elemento. La muestra es según Bernal (2010) “la parte de la población que se selecciona y de la cual se obtiene realmente la información, para el desarrollo del estudio y sobre la cual se efectuarán la medición y la observación de las variables objeto de estudio”. Expresado esto, la muestra para la recolección de datos de esta investigación está constituida por los aspectos armónicos de las piezas musicales de Simón Saavedra y específicamente el arreglo del himno del Colegio Francisco Castellero de Guararé.

3.3 Hipótesis

Como se expresa en el capítulo primero, la hipótesis de esta investigación es: El

valor fundamental de la obra musical de Simón Saavedra radica en su composición armónica y en el legado que ha dejado a la música popular panameña.

3.4 Sistema de Variable:

Las variables en un estudio de investigación constituyen todo aquello que se mide, la información que se colecta o los datos que se recaban con la finalidad de responder las preguntas de investigación, las cuales se especifican en los objetivos. Su selección es esencial del protocolo de investigación. (Villar-Keever y Miranda-Novaales, 2016). Como se observa en la cita, las variables en una investigación pueden ser muy abarcadoras, de allí que sea de rigor el delimitarlas con precisión.

3.4.1 Variable Independiente:

Antes de definir la variable fundamental de esta investigación, es oportuno señalar, cuándo una variable es independiente, dado que, en el presente trabajo, la variable con la que trabajará es considerada precisamente independiente.

Una variable independiente se define como aquella propiedad, cualidad o característica de una realidad, evento o fenómeno que tiene la capacidad para influir, incidir o afectar a otras variables. (Barriga y otros, 2015)

Así las cosas, la variable independiente es el valor armónico de la obra musical de Simón Saavedra, incluyendo el arreglo musical para banda del himno del colegio Francisco I. Castillero de Guararé, provincia de Los Santos.

3.5 Definición Operacional de la Variable

La variante determinada para esta investigación se define operacionalmente, desde el análisis armónico de las obras musicales del compositor en cuestión.

3.6 Descripción del Instrumento:

El instrumento se define como una ayuda o una serie de elementos que el investigador construye con la finalidad de obtener información, facilitando así la medición de los datos recabados. (Tamayo y Tamayo 2007). En este sentido, el instrumento consiste en una matriz de análisis armónico de piezas musicales sobre la base de lo formal, lo figurativo, lo propiamente dicho armónico y de conceptos como motivos, frases, periodos, todo representado en un diagrama de análisis armónico musical.

CAPÍTULO IV
ANÁLISIS MUSICAL.

El análisis musical de una obra puede aplicarse en múltiples facetas, permitiendo así, la comprensión del mensaje ofertado por el compositor a todos los que en algún instante puedan tener la oportunidad de escuchar determinada obra musical, reconociendo así, qué significado tiene la misma, y qué se expresa a través de las notas y signos musicales que se involucran en su creación.

Puede apreciarse a través de la misma las funciones y estructuras formales, rítmicas, melódicas y modales, proporcionando herramientas para comprender la música.

El análisis musical constituye, sin dudas, una piedra angular en el estudio de la música, debido, fundamentalmente, a las aportaciones que puede realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales: morfología, sintaxis, estructura formal, estilo estético. Todas estas aportaciones que nos brinda el análisis de una obra musical, son las que, en definitiva, permiten al músico llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella. (Reizabal, Margarita y Arantza, 2004)

4.1 El análisis formal.

La música occidental está conformada a obedecer estructuras formales que funcionan como estándares para la elaboración de las distintas composiciones musicales. En otras palabras, hay estructuras formales que funcionan como “molde” a los compositores y que les facilitan plasmar su conversación musical de forma coherente.

En otras palabras, Clemens Kuhn dice en su “Tratado de las Formas Musicales”:
Solo el modelo consciente transforma una serie de notas en los más diversos tipos de manifestaciones inteligibles. (Kuhn, 2003)

Por lo que se puede decir, que una composición musical se ve con características formales establecidas, ligadas a cualidades comunes. Las que a su vez están formadas por líneas de estudios de cada pieza musical, que demanda una interpretación correcta para poder expresar que el esquema no es comprensión, sino que puede posibilitar la comprensión de una obra musical.

4.2 El análisis figurativo.

Por análisis figurativo se entiende el estudio de la melodía. La evolución de la melodía ha dado un desarrollo histórico dinámico, un proceso de transformación. Cuando se indaga sobre las figuras melódicas y sus definiciones en tratados de diversos periodos de la Historia, se encuentran enfoques que parten de la retórica renacentista y barroca (suspiratio, exclamatio, pathopoeia...), del diseño objetivo expreso (transitus, cambiata, escapata.) y de los detalles ornamentales ligados a diferentes estilos (trino, mordente, grupetto) (Yepes, 2011).

4.3 El análisis armónico.

La música occidental se forma sobre la base de la tonalidad. Esta alcanza una consolidación desde distintas maneras, desarrollo histórico, evolución técnica

y estética; ubicándose como la música universal por excelencia. La música culta occidental es la más rica de las tradiciones musicales por diversas razones: su identificable y unificada evolución histórica, sus perdurables obras maestras de todo tipo y de la infinita variedad de logros y personalidades que caracterizan su desarrollo. (Piston, 1998).

4.3.1 FORMA

Al respecto de la forma Stanley expresa:

Se llama forma a la estructura, el esquema o el principio organizativo de la música. Se relaciona con la disposición de los elementos de una composición musical que hacen a esta una pieza coherente al oído de quien la escucha (...) Sin embargo, la palabra "forma" se usa más frecuentemente referida al plan estructural de un único movimiento, y los términos binaria, ternaria, ritornello, sonata, rondó y variación, especifican esquemas formales particulares de movimientos. (Citado por Schoenberg, 1997).

4.3.2 Motivo.

El motivo es lo que le da coherencia a una obra, quien contiene elementos que son particulares en cada una de estas, generando una identidad y una intensidad, una estructura determinada, así como lo mencionan en el libro de Arnold Schoenberg: Incluso la escritura de frases simples requiere la invención y utilización

de motivos, aunque quizás de una manera inconsciente. Usado conscientemente, el motivo debe producir unidad, relación, coherencia, lógica, inteligibilidad y fluidez. El motivo generalmente aparece de un modo notable y característico al comienzo de una pieza. Los elementos que configuran un motivo son interválicos y rítmicos, y combinados producen una forma o contorno reconocible que usualmente implica una armonía inherente. (Shoenberg, 1997).

4.3.3 Frase

La frase es un ideal plasmado en una obra musical, es quien le da un discurso a la obra para ser entendido, así como nos menciona el libro Orientación Musical: Un pensamiento musical es una frase o una sentencia, al igual que en la gramática de la lengua. La frase puede ser larga o corta. En la música de los siglos XVIII y XIX, están formadas por grupos de a 4 compases o múltiples de a cuatro.

4.3.4 Período

Se conoce como periodo musical la unión de varias frases musicales, las cuales realizan o forman un solo discurso musical.

Desde muy joven pude escuchar variedad de música típica panameña, fue de allí que tuve la oportunidad de poder apreciar la forma brillante y diferente de composición de obras como las que se van a analizar a continuación, crecí valorando esta música sin saber que eran creaciones de este gran compositor

santeño oriundo de Guararé, quien se motivaba a escribirle al amor y respeto como motivos principales.

El análisis armónico tiene el objetivo de revelar el propósito armónico por medio del cual el compositor hace uso para la formación, estructura y unidad de la obra.

De esta forma, la importancia del concepto armónico, y la transparencia del análisis musical; es el camino para dividir las relaciones tonales estableciendo vínculos, parentescos y formulando conclusiones.

A manera de conclusión y respecto del análisis de este hecho compositivo, Clemens Kuhn afirma que:

Los modelos formales son abstracciones a posteriori. Surgen de obras concretas, por una decantación de rasgos comunes que da como resultado la imagen de un planteamiento formal determinado: son el punto de intersección de numerosos hechos compositivos. (Kuhn, *íbid*).

4.4 Obras analizadas de Simón Saavedra

A continuación, se presentan 5 obras con un somero análisis, de su conformación en tono, grados, modulaciones.



4.4.1 Mi Negra Consentida

Esta obra musical mantiene una sola tonalidad, y sus acordes mantienen modulación de acordes vecinos, intercalados, en ocasiones, por el relativo mayor es decir Fa M. Aplicando un esquema de i -V7. También en la tercera parte, utiliza un esquema i -V7- iv – III - V7- i.

Lo mismo en la sección A utiliza solamente 3 acordes, el fundamental, es decir rem, la quinta dominante A7 y la sexta Mayor Sib.

En la sección B aplica los mismos acordes, es decir Rem, A7.

En la sección "C" realiza cambios tonales entrelazando el Rem con su relativo Mayor Fa M.

Mi Negra Consentida

Danzón

Compositor: Simón Saavedra
Su primera creación musical
Transcripción: Máximo Saavedra.

The musical score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. Chords are indicated by letters above the staff: Dm, A7, Bb, Gm, and F. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with the word 'Fin.'.

Chords: Dm, A7, Bb, Gm, F

Lyrics:

sa'lin - da'y que - ri - da mo - re - ni - ta e - lla me di - jo que yo la'es - pe - ra - ra
 cuan - do e - lla re - gre - sa - ri - a de se - gu - ro con - mi - go se ca - sa - ba.

fue - ra un a - bra - zo si fue - ra un be - so cuan - do e -
 que la re - cor - da - ra y'que no la ol'vi - da - ra que muy pron -

lla de mi se des - pe dí - a a. fue - ra un e - ra
 to por mi re - gre - sa rí - a a que la re - con las

un - llan'to cuan - do'se des - pi - dió y ya se fue ya'a via - jar e - ra
 la - gri mas me que dé yo pa - ra siem - pre re - cor - dar. con las

Fin.

Mi negra consentida.

Esa linda y querida morenita
Ella me dijo que yo la esperara
Que cuando ella regresaría
De seguro conmigo se casaba.

II

Fuera un abrazo, si fuera un beso
Cuando ella de mí se despedía
Que la recordara y que no la olvidara
Que muy pronto por mí regresaría.

III

Era un llanto cuando se despidió
Y ya se fue ya a viajar
Con las lágrimas me quedé yo
Para siempre recordar.

Tabla 1 diagrama general análisis de forma de la obra

Mi Negra Consentida

Mi Negra Consentida				
Introducción	Tema A	Tema B	Tema C	Rumba
Compás 1-9	Compás 10-14	Compás 15-19	Compás 20-24	Compás 25-27
I Tónica i-V7-VII-I7-iv-V7-i	I Tónica i-V7-V7-i	V Dominante V7-I-V7-i	I Tónica i-V7-iv-III-V7-I-V7-i	V Dominante i-V7-i
Rem	Rem	La7	Rem	La7

4.4.2 Amanecer en La Colorada

Esta obra musical con una estructura simple y sencilla, que mantiene una sola tonalidad en Gm, y sus acordes mantienen modulación de acordes vecinos, intercalados en ocasiones.

Aplicando un esquema en la introducción de i - V7- i - V7 – i - V7, (Gm, D7, Gm, D7, Gm).

En la sección A, utiliza un esquema i-VII-VI-i. (Gm, Fa+, Eb+, Gm) realizando repeticiones en juego de acordes.

En la rumba utiliza los acordes básicos de Gm, D7.

Amanecer en La Colorada

Compositor: Simón Saavedra

Escrito por: Máximo Saavedra

Ya las flo - res del ca -
 En un pue - blo de San -

mi - no se mar - chi - tan con el ca'lor a -
 tia - go que lla - man la co - lo - ra' da co -

si se mar - chi - ta mi' al - ma por u - na pe - na de a'mor
 no - cí u - na lin' da jo - ven que por mi es muy a - pre - cia' da.

ya me due - le la ca - be - za de los

fuer - tes pu - ñe - ta - zos por - que he bus - ca - do u' na hem' bra. nin - gu - na me ha he -

cho' ca - so. ya me cho' ca - so.

Amanecer en la Colorada		
Introducción	Tema A	Rumba
Compás 1-8	Compás 10 – 18	Compás 20-28
i grado Tónica Gm V 7 grado dominante D7 V 7 grado dominante D7	i grado Tónica Gm VII grado F VI grado Eb	i grado Tónica Gm V grado dominante D7
i-V7-i-V7-i-V7-i-V7 i.	i-VII-VI-i-VII-VI-i	i-V7-i-V7-i

Tabla 2 diagrama general análisis de forma de la obra Amanecer en la Colorada.

Las flores del camino

Se marchitan por el calor

Así se marchita mi alma

Por una falta de amor

II

En un pueblo de Santiago

Que llaman La Colorada

Conocí una linda joven

Que por mí es muy apreciada

Rumba

Ya me duele la cabeza

De los fuertes puñetazos

Porque he buscado una hembra

Ninguna me ha hecho caso.

4.4.3 Playa Venao

Esta obra musical mantiene una sola tonalidad, y sus acordes mantienen modulación de acordes vecinos. Aplicando un esquema en la introducción con los siguientes acordes: i - V7 - III -V7- i (Dm - A7 - Fa - A7- Dm)

En la sección **A** utiliza los acordes i- VI-V7-iv-iv-i-VI-V7-iv-VI-III-V7-V7-iv-III-V7-i (Gm-Bb-A7-Gm-Gm-Dm-Bb-A7-GmBm-F-A7-A7-Gm-F-A7-Dm.)

En la sección **B**, a diferencia de otras obras compuestas por Simón Saavedra, presenta una variación de acordes pasando al relativo mayor de la tonalidad base, que es RE menor presentando los acordes: VII-III-V7-III. (C-F-A7-F)

En la sección **C** se interpreta la Rumba. utilizando dos acordes solamente regresando la pieza a su tono base obteniendo los siguientes acordes: i-V7-i-i-V7-i. (Dm-A7-Dm-Dm-A7-i)

Playa Venao

Danzón Cumbia

Compositor: Simón Saavedra.
Transcripción: Máximo Saavedra.

Es al - go bo -
en se - ma - na

ni - to que al pa - sar la gen - te se ex - tra - ña cuan - do van via - jan - do por la
san - ta me lle - vo el des - ti - no a que co - no - cie - ra con Di - dio Bo - rre - ro Di - mas

ca - rre - te - ra pe - da - sí a ca - ñas se ve el ho - ri - zon - te has -
Cas - ti - lle - ro y Me - lly He - rre - ra y es al - go que en - can - ta lo que

ta que em - be - le - za es Pla - ya Ve - nao que si ha - cia es - ta pic - za es Pla - ya Ve - nao que si ha - cia es - ta pic - za
pro - me - tió don I - sa - ias que si ha - cia es - ta pic - za que si ha - cia es - ta pic - za

por na - tu - ra - le - za es Pla - ya Ve - nao lin - do pai - sa - je por na - tu - ra - le - za.
con u - na ma - tan - za el pa - ga - ría que si ha - cia es - ta pic - za con u - na ma - tan - za el pa - ga - ría.

a - mos a pla - ya Ve - nao a apre - ciar su her - mo - su - ra
es - te es un pai - sa - je be - flo que crea la ma - dre na - tu - ra.

D.C. al Fin.

Tabla 3. Diagrama general análisis de forma de la obra Playa Venao

Playa Venao			
Introducción	Tema A	Tema B	Tema C
Compás 1-10	Compás 11-32	Compás 33-37	Compás 38-42
I Tónica i - V7 - III - V7 - i	I Tónica i - VI - V7 - iv - iv + VI - V7 - iv - VI - III - V7 - V7 - iv - III - V7 - i	V Dominante VII - III - V7 - III.	I Tónica. i - V7 - ++ - V7 - i.
(Dm - A7 - Fa - A7 - Dm)	(Gm - Bb - A7 - Gm - Gm - Dm - Bb - A7 - Gm - Bm - F - A7 - A7 - Gm - F - A7 - Dm.)	(C - F - A7 - F)	(Dm - A7 - Dm - Dm - A7 - i)

4.4.4 Desolación

Esta obra musical mantiene una sola tonalidad, con los acordes de **Re m y La 7**, después ocurre una modulación de acordes, luego al iv grado **sol m** posterior **Fa, La 7** por último en re menor. Aplicando una serie de acordes en este esquema: i-V7-i-V-i-i-iv-III-V-i-i-V7-i-V7-i-I7-iv-III-V7-V7-i. (Dm Tónica - A7 dominante - Dm tónica - A7 dominante - Dm Tónica – Dm – Gm - A7- Dm)

Lo mismo en la sección A utiliza una sucesión de acordes fundamentales i -V- i-i – iv-III-V-A7-i (Dm A7 dominante-Dm tónica-D7-Gm-Fa-A7-Dm). En la sección B aplica los siguientes acordes: i-V-i. Compás (Dm-A7-Dm),

En la sección C “realiza cambios tonales entrelazando el Rem, empelando una serie de acordes: i-VI-V-VI-V-i (Dm tónica-Bb-A7-F-A7 Dominante-Dm

En la rumba existen dos acordes solamente, Con el esquema de los siguientes acordes i-V7-i (Dm y A7 y Dm).

Desolación

Danzón Cumbia

Compositor: Simón Saavedra

Introducción

2 Dm Gm A7 Dm 3 4 Gm A7 5 Dm

6 Dm D7 Gm 7 F 8 A7 9 Dm 10 Dm

A A 12 Dm 13 Dm 14 Gm

Tra-to de lla-ju-ras-te me

mar-te no me con-tes-tas en ti mi a-mor au-sen-te de ti se en-con-tra-rá ol-vi-de
a-ma-bas fin-gis-te que rer-me en cam-bio yo te qui-se con tan-ta a-do-ra-ción pe-ro

15 Gm A7 16 Gm 17 A7 18 Dm

mi ple-ga-ria lo ha-go con mu-cho a-nhe-lo si es que no me quie-res ya dí-me la ver-dad.
re-cuer-da el día que es-ta i-ma-gen traí-he-ri-de-jó en to-da mi vi-da tris-te de-

19 Dm 20 Dm **B** F Bb 22 C Bb 23 C 24 F

so-la-ción si te en-cuen-tras a-ba-ti-da de-ja-te ya de llo-rar
ven a cu-rar es-tá he-ri-da que te sa-brá con-so-lar

25 F2 Dm 27 F 28 F A7 29 Dm

tu sa-bez que nos que-re-mos y'e-so no se pue-de ne-gar
ay ma-mi cuan-do le a-ni mas tus la-bios ro-jos quie-ro be-sar.

30 Dm 2 F **DB** C **Coro** Bb 34 A7 Dm 35 DmA7 36 Dm

E Rumba

37 Dm 38 Dm 39 A 40 Dm

40 A 41 Dm Bb 42 A 43 Dm 44 Dm

Fin.

Máx Junior.

Tabla 4. Diagrama general análisis de forma de la obra Desolación

Desolación					
Introducción	Tema A	Tema B	Tema C	Tema D	Rumba
Compás Del 1 al 10	Compás Del 10 al 18	Compás Del 19 al 24	Compás Del 25 al 29	Compás Del 30 al 36	Compás Del 37 al 44
i grado Dm Tónica V7 grado dominante i grado Dm tónica V grado A7 dominante i grado Dm Tónica i grado Dm Iv grado subdominante Gm. III grado Fa V grado A7 i grado Dm.	i grado Dm V grado A7 dominante. i grado Dm tónica. i grado D7 Iv grado Gm III grado Fa V grado A7 dominante i grado Dm tónica.	i grado Dm grado Dm tónica. V grado A7 dominante i grado Dm	i grado Dm tónica VI grado Bb superdominante V grado A7 dominante VI Grado F V grado A7 Dominante i grado Dm	III grado F VI grado Si bemol VII grado C VI grado Si B V grado A7 Dominante i grado Dm tónica.	i grado Dm tónica V grado A7 Dominante i Dm Grado Dm tónica V grado dominante i grado Dm tónica VI grado Bb V grado A i grado Dm tónica.
i-V7-I-V7-i-I7-iv-III -V7-V7-i.	i-V7-I-I7-iv-iv- V7-III-V-i	i-V7-i	i-VI-V-i	III-VII-VI-V-i	i-V-i-V-i-VI-V-i

Desolación

Trato de llamarte no me contestas

En ti mi amor ausente de ti se encontrará

Olvidé mi plegaria lo hago con mucho anhelo

Si es que no me quieres ya dime la verdad

II

Juraste que me amabas Fingiste quererme

En cambio, yo te quise con tanta adoración

Pero recuerda el día que esta imagen traidora

Dejó en toda mi vida triste desolación.

III

Si te encuentras abatida

Déjate ya de llorar

Ven a curar está herida

Que te sabrá consolar

Rumba

Tú sabes que nos queremos

Y eso no se puede negar

Ay mami cuando te animas

Tus labios rojos quiero besar.

4.4.5 Recuerdo al Maestro, Pasillo

Esta obra musical mantiene una sola tonalidad Em, con los acordes de Em, Introducción en E menor, I Tónica Em, V dominante B7, I Tónica Em, VI Superdominante C, I Tónica Em, VI Superdominante C, I Tónica Em, V dominante B7, Iv sub dominante Am, IV subdominante del relativo menor del modo mayor F#, V dominante B7, I Tónica Em, VII sensible D, VI Superdominante C, V dominante B7, Aplicando un esquema de I - V - I - VI - I - VI - I - V - iv - IV - V - I - VII - VI - V y luego ocurre una modulación de acordes en el compás 19 al modo Mayor(E Mayor)

Lo mismo en la sección Tema A en E Mayor A utiliza 3 acordes, el fundamental, es decir E, la quinta dominante B7 y luego sol menor iv grado la quinta dominante LA 7 y por último el Re menor i grado.

I Tónica E, IV Subdominante A, V Dominante B, IV Subdominante A, i tónica del relativo menor C#m, ii superdominante F#m, IV Subdominante A, I Tónica E, V Dominante B7, I Tónica E, con un esquema: I - IV - V - IV - i - ii - IV - I - V - I

En la sección B Tema B en E Mayor aplica los siguientes: IV Subdominante A, I Tónica E, V Dominante B7, I Tónica E, IV Subdominante A, I Tónica E, IV subdominante del relativo menor F#, I Tónica E, V Dominante B con un esquema IV - I - V - I - IV - I - IV - I - V.

RECUERDO AL MAESTRO

Pasillo

Compositor: Simón Saavedra

Em B7 Em C Em

6 C Em B7 Am F# B7 Em

13 D C B7 Em

18 B7 E A

24 B A B C# F#m A

31 E B7 E E

37 A E B7

43 E A E

50 F# B B E

Fin.

Pasillo escrito en memoria del desaparecido y querido artista de nuestra querida familia musical, el Maestro Francisco "Chico Puro" Ramírez.

Por: Simón Saavedra.

Tabla 5. Diagrama general análisis de forma de la obra Recuerdo al Maestro

Recuerdo al Maestro		
Introducción en E menor	Tema A en E Mayor	Tema B en E Mayor
Compás 1 al 16	Compás 19 al 34	Compás 37 al 52
<p>I Tónica Em V dominante B7 I Tónica Em VI Superdominante C I Tónica Em VI Superdominante C I Tónica Em V dominante B7 Iv sub dominante Am IV subdominante del relativo menor del modo mayor F# V dominante B7 I Tónica Em VII sencible D VI Superdominante C V dominante B7</p>	<p>I Tónica E IV Subdominante A V Dominante B IV Subdominante A i tónica del relativo menor C#m ii superdominante F#m IV Subdominante A I Tónica E V Dominante B7 I Tónica E</p>	<p>IV Subdominante A I Tónica E V Dominante B7 I Tónica E IV Subdominante A I Tónica E IV subdominante del relative menor F# I Tónica E V Dominante B</p>
I-V-I-VI-I-VI-I-V-iv-IV-V-I-VII-VI-V	I-IV-V-IV-i-ii-IV-I-V-I	IV-I-V-I-IV-I-IV-I-V

4.4.6. Analisis del Himno del Colegio Francisco I Castellero de Guararé

Esta obra musical fue creada, en la conformacion de su melodía, por el Maestro Simón Saavedra. La letra, escrita por el Profesor Luis Herrera; y el arreglo musical para instrumentos por el Magister Eduardo Enrique Camarena.

Melodía.

HIMNO AL COLEGIO

Francisco I. Castellero.

Música: Simón Saavedra

Letra: Luis A. Herrera

Transcripción: Máximo Saavedra.

E - le - *f* e - mos el can - o vi - bran - te ve - ne - re - mos con fiel de - vo -
 ción al ho - gar que nos brin - da cons - tan - te el te -
 so - ro de la e'du - ca - ción. E - le ción. *Lento* al - ma ma - ter'no - so - tros
 en tus au - las nos'has en -
 te'ama - mos por cum - plir con tu no - ble mi - sión. tus doc - tri - nas por' siem - pre
 se'ña do la cul - tu - ra de nues - tra na - ción, los va - lo - res y'el tra -
 lle'va - mos pal - pi - tan - tes en el co - ra - zón. Gua - ra - ré en su cam -
 ba - jo hon - ra - do, fun - damen - tos de'li - be ra'ción e - res luz de la e -
 pi - ña te'a - bri - ga, te re - ga - la' su in'ten - so 'ver'dor. blan - ca sal'el a'rroz en es -
 ter - na es - pe - ran'za el re - cin - to'de la rec'ti'tud. am - plia sen - da por don -
D.S. al Fin.
 1. pi - ga y la c - se - cia de nues'tro fol - klor. _____
 de'se al'ca'za él a - van - ce de la ju - ven - tud. _____ **Fin.**

Esta obra musical mantiene una sola tonalidad F Mayor, con los acordes de **Tema A Coro o sección A**, va del Compás 1 al compás 8, de la siguiente forma:

I grado Tónica F, C7 - V7 grado dominante, vi grado Dm/F, V grado A7 dominante, I grado Tónica F, ii grado súper tónica Gm, V grado dominante C, I grado tónica Fa, I grado tónica Fa, IV grado subdominante Bb, V grado Dominante C, ii grado súper tónica Gm, I grado tónica Fa; Aplicando un esquema de I - V7 - vi - V - I - ii - V - I - I - IV - V - ii - I

Lo mismo en la sección B del compás 9 al compás 25, utiliza 4 acordes, la mediante Am, el fundamental, es decir Fa Mayor, la quinta dominante Do Mayor, el acorde de paso el cuarto grado Bb Mayor y luego el IV grado Do Mayor repetitivo en varias ocasiones y por último el Fa Mayor I grado.

iii grado Am, V grado dominante C, I grado Tónica F, V grado dominante C, I grado Tónica F - I grado Tónica F, IV grado subdominante Bb, V grado dominante C, I grado Tónica F - I grado Tónica F, V grado dominante C, I grado Tónica F - I grado Tónica F, IV grado subdominante Bb, V grado dominante C, I grado Tónica F, aplicando el siguiente esquema en grados musicales: iii - V - I - V - I - I - IV - V - I - I - V - I - I - IV - V - I.

Ambas secciones se repiten para darle paso a la entonación de la letra, la sección A o coro se repite para concluir en la letra de las diferentes estrofas.

Arreglo para Bandas: por el Maestro Eduardo Enrique Camarena.

HIMNO AL COLEGIO

FRANCISCO I. CASTILLERO

Música Simón Saavedra
Letra Luis A. Herrera
Arr. Eduardo E. Camarena

Score

The musical score is arranged for a full orchestra. The instruments listed are: Flute, Oboe, Clarinet in B, Bass Clarinet, Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Trumpet in B, Horn in F, Horn in E, Trombone, Bass Trombone, Baritone (T.C.), Euphonium, Tuba, Timpani, Snare Drum, and Bass Drum. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, sf), articulations (accents, slurs), and performance instructions. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

20 $\frac{K}{5}$ An $\text{J}=\text{88}$ C F C F F B^{\flat} C F F

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

B. Cl. *mf*

S. Sax. *pp*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B. Sax. *p*

B. Tpt. 1 *mf*

B. Tpt. 2 *mf*

Hr. *p*

Hr. *p*

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Bar. *p*

Euph. *p*

Tuba *p*

Timp. *mp*

S. Dr. *mf*

B. Dr. *mf*

30

Fl. *C* *F* *F* *B^b* *C* *D.S. al Fine* *Fine*

Ob. *D.S. al Fine* *Fine*

B. Cl. 1 *D.S. al Fine* *Fine*

B. Cl. 2 *D.S. al Fine* *Fine*

B. Cl. *D.S. al Fine* *Fine*

S. Sr. *D.S. al Fine* *Fine*

A. Sr. *D.S. al Fine* *Fine*

T. Sr. *D.S. al Fine* *Fine*

B. Sr. *D.S. al Fine* *Fine*

B. Tpt. 1 *D.S. al Fine* *Fine*

B. Tpt. 2 *D.S. al Fine* *Fine*

Hr. *D.S. al Fine* *Fine*

Hr. *D.S. al Fine* *Fine*

Tbn. *D.S. al Fine* *Fine*

B. Tbn. *D.S. al Fine* *Fine*

Bar. *D.S. al Fine* *Fine*

Euph. *D.S. al Fine* *Fine*

Tuba *D.S. al Fine* *Fine*

Timp. *D.S. al Fine* *Fine*

S. Dr. *D.S. al Fine* *Fine*

B. Dr. *D.S. al Fine* *Fine*

HIMNO DEL COLEGIO FRANCISCO I CASTILLERO DE GUARARÉ.**Autor: CENTENARIO – noviembre 14 de 2003.****Coro**

**Elevemos el canto vibrante,
Veneremos con fiel devoción,
Al hogar que nos brinda constante
El tesoro de la educación.**

Estrofas**I**

**Alma mater nosotros te amamos
Por cumplir con tu noble misión.
tus doctrinas por siempre llevamos
palpitantes en el corazón.**

II

**Guararé en su campiña te abriga,
Te regala su intenso verdor,
Blanca sal, el arroz en espiga,
y la esencia de nuestro folklor.**

(Coro)**III**

**En tus aulas nos han enseñado
La cultura de nuestra nación,
Los valores y trabajo honrado,
Fundamentos de liberación.**

IV

**Eres luz de la eterna esperanza,
El recinto de la rectitud,
Amplia senda por donde se alcanza
El avance de la juventud.**

(Coro)

Letra: por el Profesor Luis A. Herrera M.

Tabla 6. Diagrama general análisis de forma de la obra Himno del Colegio Francisco I Castellero

Himno del Colegio Francisco I Castellero	
Tema A Coro	Tema B
Compás Del 1 al 8	Compás Del 9 al 25
<p>I grado Tónica F</p> <p>C7 - V7 grado dominante</p> <p>vi grado Dm/F</p> <p>V grado A7 dominante</p> <p>I grado Tónica F</p> <p>ii grado super tónica Gm</p> <p>V grado dominante C</p> <p>I grado tónica F</p> <p>I grado tónica F</p> <p>IV grado subdominante Bb</p> <p>V grado Dominante C</p> <p>ii grado supertónica Gm.</p> <p>I grado tónica F</p>	<p>iii grado Am</p> <p>V grado dominante C</p> <p>I grado Tónica F</p> <p>V grado dominante C</p> <p>I grado Tónica F - I grado Tónica F</p> <p>IV grado subdominante Bb</p> <p>V grado dominante C</p> <p>I grado Tónica F - I grado Tónica F</p> <p>V grado dominante C</p> <p>I grado Tónica F - I grado Tónica F</p> <p>IV grado subdominante Bb</p> <p>V grado dominante C</p> <p>I grado Tónica F</p>
I - V7 - vi - V - I - ii - V - I - I - IV - V - ii - I	iii - V - I - V - I - I - IV - V - I - I - V - I - I - IV - V - I

CONCLUSIONES

Tras la preparación del presente trabajo de investigación titulado: “**Simón Saavedra, Análisis Armónico de Sus Obras y del Himno al Colegio Francisco I. Castillero de Guararé, Provincia de Los Santos, República de Panamá.**”

” Hemos considerado muy pertinentemente presentar las siguientes conclusiones:

- La obra musical de Simón Saavedra es mucho más que una letra bonita. Ya que, la sustancia poética del contenido de las creaciones de este autor, se sustenta en un sistema escritural de música que responde a los grandes principios de la composición, por lo que debe entenderse que su carácter popular radica en la intencionalidad y no en la composición, aceptando, claro está, la taxonomía que a nivel técnico-musical la ubica en el rango de música vernácula.
- La historiografía y la crítica musical tienen una deuda con la música de carácter popular y con sus cultores, ya que la valoración que se tiene de ellos, ha evolucionado positivamente en función de sus ejecutantes y no tanto de sus compositores, la mayoría de los cuales se mantienen en el anonimato o desconocidos por el gran público.

RECOMENDACIÓN

- Buscar el aprendizaje y reconocimiento de los patrones musicales, utilizados en cada obra de autores panameños.
- Practicar cómo aplicar los modos progresivos de los patrones musicales de lo más simple a lo más complejo, que conlleva una pieza musical.
- Reconocer los elementos básicos para componer música.
- Distinguir la complejidad que adquiere un arreglo musical según la velocidad de interpretación, por parte de un artista o grupo musical.
- Estudiar de modo simultáneo otros métodos de componer música panameña.
- Valorar la utilidad de obras nacionales vs obras del occidente.
- Diferenciar el método de composición de cada compositor.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

BALAGUER, M. G. (1988). El Romanticismo Como Espíritu de la Modernidad (2ª ed.). España: Montesinos editor, S.A. p. 13-14. BALAGUER, M. G. Op.cit., p.14.

BARRAZA GERARDINO, Catalina. Análisis teórico-interpretativo de la sonata N° 3 para violín y piano de Johannes Brahms. Bogotá, D.C. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Estudios Musicales. 2008. Disponible en: <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis19.pdf> Biografía de Schubert. Extraído de : http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert#cite_note-1.

CANDÉ, RONALD. (1981). Historia Universal de la Música Tomo II (1ª ed.). España: Aguilar editor, S.A.p.16. CANDÉ, RONALD. (1981). Historia Universal de la Música Tomo II (1ª ed.). España: Aguilar editor, S.A. p.14.

DE CANDÉ, RONALD. (1981). Historia Universal de la Música Tomo II (1ª ed.). España: Aguilar editor, S.A.p.12.

De la littérature (1800); De l' Allemagne (1810). En la obra crítica de madame de Staël pueden encontrarse los elementos de una doctrina romántica coherente, citado por DE CANDÉ, RONALD. (1981). Historia Universal de la Música Tomo II (1ª ed.). España: Aguilar editor, S.A.p.12.

Domínguez Frutos, Rocío. El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica. Andalucía (España). Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de didáctica de la Expresión Musical y Plástica.2013. Disponible en: <http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2013/rfd/interpretacion-musical-criterios.html> FLICK, Uwe. Introducción a la Investigación Cualitativa. Madrid: Ediciones Morata, 2007, p. 16-27, 42.

GALAZ SALAMANCA, Pablo. Análisis musical de la obra "Disfraces". Santiago de Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Música y Sonología. 2009. Disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/argalaz_p/html/index-frames.html HAMEL,

FRED. HURLIMANN, MARTIN. (1981). Enciclopedia de la Música Volumen 2. España: Grijalbo editor, S. A., 1970. p.252.

HONOLKA, Kurt; RICHERT, Lukas; NETTL, Paul; STABLEIN, Bruno; REINHARD, Kurt, y ENGEL, Hans. (1981). Historia de la música. España: Editorial EDAF, S.A. p.245.

HONOLKA, Kurt; RICHERT, Lukas; NETTL, Paul; STABLEIN, Bruno; REINHARD, Kurt, y ENGEL, Hans. (1981). Historia de la música. España: Editorial EDAF, S.A. p.245.

HONOLKA, Kurt; RICHERT, Lukas; NETTL, Paul; STABLEIN, Bruno; REINHARD, Kurt, y ENGEL, Hans. (1981). Historia de la música. España: Editorial EDAF, S.A. p.255.

INGRAM JAÉN, JAIME. Orientación Musical. [En línea]. 4ed. Panamá. Imprenta Universal Books, 2001. 538p. [Consulta: 15/10/2014]. Disponible en: <<http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/orientacion1.pdf>>. KHUN, CLEMENS. Tratado de la forma musical. Idea books. España. 2003.

LORENZO DE REIZABAL, MARGARITA Y ARANTZA, El análisis musical. Claves para entender e interpretar la música. Editorial de música BOILEAU. Barcelona. España. 2004. NAMA KFOROOSH, Mohammad Naghi. Metodología de la investigación. México: Editorial Limusa, 2005, p. 91-92.

OCAMPO BADILLO, Cristian. Conciertos didácticos de bel canto basados en la obra del compositor Vincenzo Bellini, dirigidos a estudiantes de secundaria y media vocacional de Cartago Valle. Pereira, 2009. Trabajo de grado. Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Música.

PISTON, WALTER. Armonía tonal en la práctica común. Span press Universitaria. España. 1998. SADIE, Stanley. Diccionario Akal/Grove de la música. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2000, p. 353.

SHOENBERG, ARNOLD. Fundamentos de la composición musical. [En línea]. Real Madrid: Villaviciosa de Odón. Faber and Faber limited. 1967. 130 p.

YEPES, GUSTAVO. Cuadernos de investigación. Cuatro teoremas sobre la música tonal. Universidad EAFIT. Medellín, Colombia. 2011. Vida de Schubert. Extraído de: http://es.wikipedia.org/wiki/Franz_Schubert#cite_note-1.

Dora P. de Zárate Enciclopedia de la Cultura para Niños y Jóvenes. Suplemento Educativo Cultural del Diario Panameño La Prensa N.º 29. septiembre 1985

Zárate, Manuel Fernando de las Mercedes, (1899- 1968), Tambor y socavón: un estudio comprensivo de dos temas del folklore panameño y sus implicaciones históricas y culturales, Ministerio de Educación, 1962 (Imprenta Nacional), 408 p.

Garay, Narciso, Tradiciones y cantares de Panamá: ensayo folklórico, editorial De L'exoansion Belge, 1930, Bélgica.

Brenes Candanedo, Gonzalo, Los instrumentos de la Etnomúsica de Panamá, Autoridad del Canal de Panamá, Panamá. 1999.

ANEXOS

ANEXO N° 1

OTRAS OBRAS DE SIMÓN SAAVEDRA

20 de Julio

Danzón Cumbia

Compositor: Simón Saavedra

1. 2.

To Coda D.C. al Coda

1. 2.

D.S. al Coda 3.

1. D.C. al Coda 3. Coda

Fin.

Afluente de Amor

Danzón

Compositor: Simón Saavedra
8/5/2014

§

I Canto

II Canto

D.S. al Coda

Al Coda, D.C y Fin.

Fin.

Amor de Ocación

Danzón Cumbia

Compositor: Simón Saavedra

2/11/2010

Musical score for "Amor de Ocación" (Danzón Cumbia) by Simón Saavedra. The score is written in 2/4 time and consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. A repeat sign with a double bar line and a first ending bracket is present. The second staff is labeled "1er Canto." and contains two first and second endings. The third staff is labeled "2do Canto." and also contains two first and second endings. The fourth staff is labeled "3er Canto." and contains two first and second endings. The fifth staff contains two first and second endings. The sixth staff is labeled "4to Canto." and contains two first and second endings. The seventh staff contains two first and second endings. The eighth staff concludes with the instruction "D.S. Toda y Fin." followed by a final cadence marked "Fin."

Bodas de Perlas

Pasillo

Compositor: Simón Saavedra

Am E

Am F

E Dm E Am 1. 2.

C F G

C C7 F G7

C 1. AL S. y Trio Trio 3. A F#m

Bm E7 A

D Dm A C#m Bm

E7 A

Fin.

Dixenia Yanet Saavedra.

Punto

Compositor: Simón Saavedra

The musical score is written in 6/8 time. It begins in B-flat major (one flat) and changes to D major (two sharps) in the third staff. The score includes first and second endings in the fourth, fifth, and sixth staves. The piece ends with a double bar line and the word "Fin." below it.

Fin.

Estoy Sufriendo Por Ella

Danzón Tonada

Compositor: Simón Saavedra

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time. It consists of six staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes several first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fin.' written below the final note.

Fin.

Lgrimas de Sufrimiento

Danzón Cumbia

Compositor: Simón Saavedra

The musical score is written in a single system with eight staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fin.' written below the final staff.

Leydis en la Mejorana

Compositor: Simón Saavedra

Punto

Andante

9

15

21

27

33

39

Nedelka

Simón Saavedra

The musical score for "Nedelka" by Simón Saavedra is written in 2/4 time. It consists of ten staves of music. The key signature starts with one flat (B-flat) and changes to two sharps (D major) in the final two staves. The score includes several first and second endings, marked with "1." and "2." above the notes. The piece concludes with a double bar line and the word "Fin." written above the final note.

Camila Lucia

Punto

Compositor: Simón Saavedra

1. 2. 1. 2. 1. 2. Fin.

Carmen Alexandra.

Punto

Compositor: Simón Saavedra.

1. 2.

1. 2.

To Coda Θ

1, 2, 3. 4.

D.C. al Coda y Fin. Θ Coda

Fin.

Masiel Inés

Punto

Compositor: Simón Saavedra
16/8/2005

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 6/8 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.'. The fourth staff continues the melody, and the fifth staff concludes the piece with a fermata and the word 'Fin.'.

Sonrisa Hechisera

Compositor: Simón Saavedra
24/5/2006

The musical score for "Sonrisa Hechisera" is written in 2/4 time and consists of seven staves of music. The key signature is one flat (Bb). The score includes first and second endings throughout. The piece concludes with the word "Fin." at the end of the seventh staff.

Traicionera

Danzón Cumbia

Compositor: Simón Saavedra
16 /12/2009

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves. The key signature has one flat (Bb). The score includes several first and second endings, a Coda section, and concludes with the word "Fin.".

Staff 1: Starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. It begins with a repeat sign and a first ending bracket.

Staff 2: Continues the melody with first and second endings.

Staff 3: Continues the melody with first and second endings.

Staff 4: Continues the melody with first and second endings. The second ending is marked "D.S. al Coda".

Staff 5: Continues the melody with first and second endings. The second ending is marked "Coda".

Staff 6: Continues the melody with first and second endings.

Staff 7: Continues the melody with first and second endings.

Staff 8: Continues the melody with first and second endings.

Staff 9: Continues the melody with first and second endings.

Staff 10: Continues the melody with first and second endings, ending with "Fin."

LLEgo Noche Buena

Compositor: Simón Saavedra

26/11/2003

1. 2.

1. 2.

1. 1.

1. 2.

Fin.

ANEXOS 2

FOTOS DE SIMÓN SAAVEDRA.

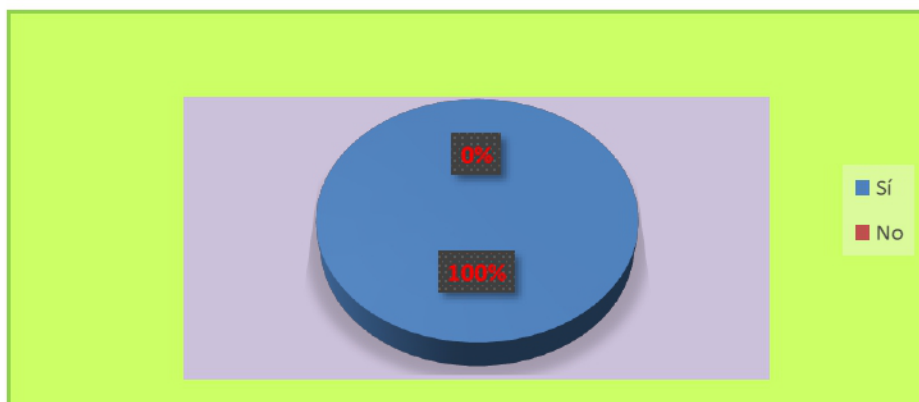


Cuadro N° 1

1. ¿Conoce al compositor Simón Saavedra?

Músicos	Sí	No
Heráclides Amaya	1	
Máximo Saavedra	1	
Heráclides Amaya hijo	1	
Edwin Martinez	1	
Simón Saavedra	1	
Luis Herrera	1	
Total	6	0

Gráfica

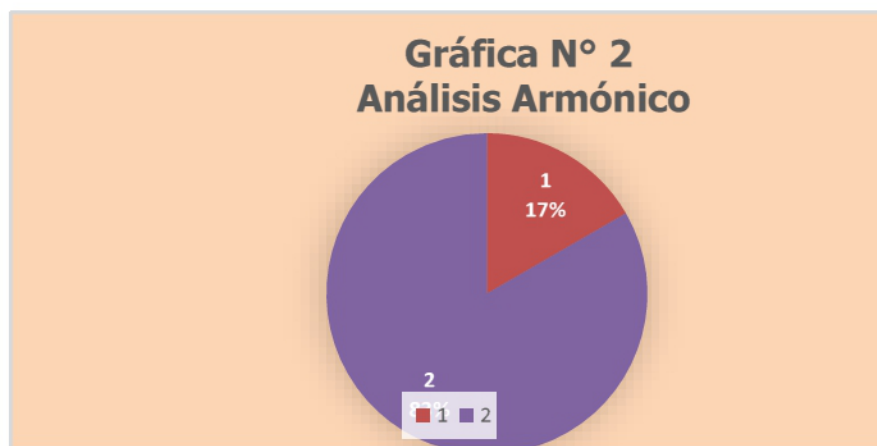


Cuadro N° 2

2. ¿Conoce sobre el análisis armónico de una partitura?

Músicos	Sí	No
Heráclides Amaya		1
Máximo Saavedra	1	
Heráclides Amaya hijo		1
Edwin Martinez		1
Simón Saavedra		1

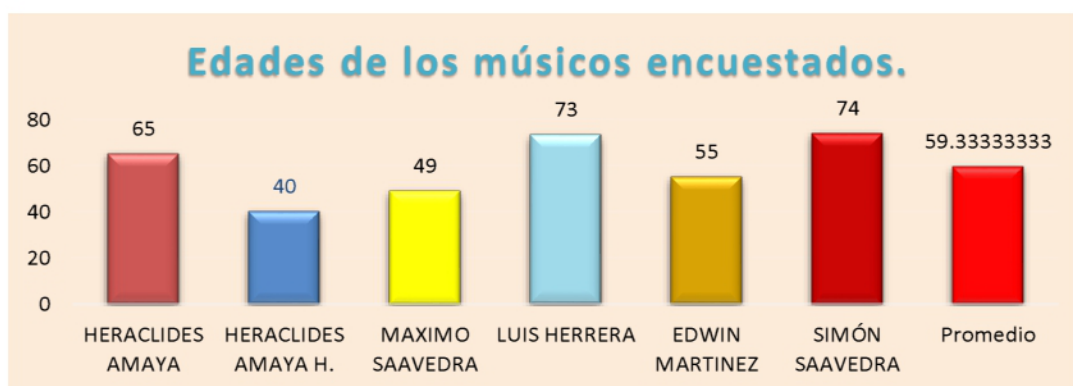
Luis Herrera		1
Total	1	5



Cuadro N° 3

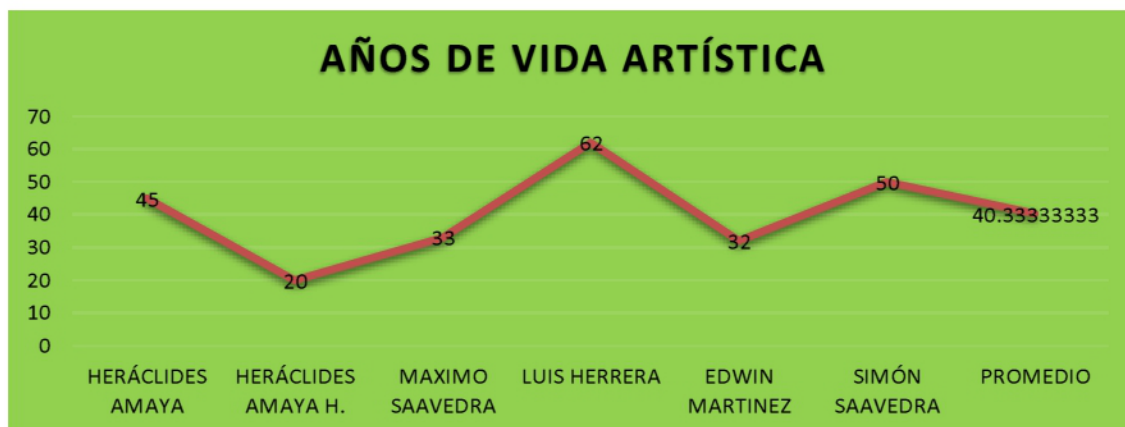
3. Edad de los Músicos encuestados.

NOMBRE	EDADES
HERACLIDES AMAYA	65
HERACLIDES AMAYA H.	40
MAXIMO SAAVEDRA	49
LUIS HERRERA	73
EDWIN MARTINEZ	55
SIMÓN SAAVEDRA	74
Promedio	59.33333333



Cuadro N° 4

NOMBRE	AÑOS DE VIDA ARTÍSTICA
HERÁCLIDES AMAYA	45
HERÁCLIDES AMAYA H.	20
MAXIMO SAAVEDRA	33
LUIS HERRERA	62
EDWIN MARTINEZ	32
SIMÓN SAAVEDRA	50
PROMEDIO	40.33333333



Encuesta del trabajo de tesis de maestría a personas que conocen la obra de Simón Saavedra.

Persona encuestada: Profesor Máximo Saavedra.

1. Edad: 20-30: _____,

40-75: 49 y más.

2. Cuántos años lleva de vida artística como músico y compositor
Años: 10-40: 33 .
40-60: _____.
3. Conoce al compositor Simón Saavedra.
Si. X .
No. _____.
4. Tiene conocimiento de las composiciones de Simón Saavedra.
Si. X .
No. _____.
5. Las obras musicales de Simón Saavedra juegan un papel en el folclore musical panameño.
Si. X .
No. _____.
6. ¿Las obras musicales de Simón Saavedra eran interpretadas por el mismo?
Si. X .
No. _____.
7. ¿Conoce sobre las composiciones de Simón Saavedra como, por ejemplo

Playa Venao, Desolación, Amanecer en La Colorada, Mi Negra Consentida entre otras.

Si. X .

No. _____.

8. Tiene conocimiento acerca del Himno al Colegio Francisco I. Castellero.

de Guararé?

Si. X .

No. _____.

9. Conoce el análisis armónico de una partitura.

Si. X .

No. _____.

10. Las composiciones de Simón Saavedra las componía en la mayoría de los estilos panameños existentes.

Por ejemplo: danzón cumbia, pasillos, cumbias o atravesao, punto, entre otros.

Si. X .

No. _____.

11. Considera a Simón Saavedra como uno de los mejores compositores en el ámbito musical panameño.

Si. X .

No. _____.

12. Tiene conocimiento si el compositor utilizaba alguna metodología para componer sus obras musicales.

Si. X .

No. _____.

13. Simón Saavedra utilizó instrumentos musicales u otro recurso para componer música.

Si. X .

No. _____.

14. Considera a Simón Saavedra como un maestro o instructor de música dejando un legado en las nuevas generaciones.

Si. X .

No. _____.