



UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
CENTRO REGIONAL UNIVERSITARIO DE LOS SANTOS
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE MÚSICA



REPOSITORIO DIGITAL DE ALGUNOS GÉNEROS MUSICALES TÍPICOS Y
FOLCLÓRICOS DE LA REGIÓN DE AZUERO EN LA REPÚBLICA DE PANAMÁ

POR EL ESTUDIANTE:

ANTONIO JOSÉ DÍAZ GARCÍA

Trabado de graduación sometido a la consideración de la Facultad, para optar al título de Licenciado en Bellas Artes con especialización en Música.

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2026

Dedicatoria

El presente trabajo de investigación está dedicado a los colaboradores e informantes que, con su disposición y valiosos aportes, hicieron posible que llegase a feliz término. De igual manera, a mi familia, en especial a mis abuelos maternos Ubaldino García† (mejoranero) y Dominga Castellero†, quienes desde temprana edad me inculcaron el amor y el respeto por el folclor panameño.

A mi guía, el profesor Máximo Saavedra, por su orientación académica y acompañamiento a lo largo del proceso investigativo; a mi hermana, magíster e ingeniera Mauricellis Díaz, por su apoyo en el fortalecimiento de la parte investigativa; y a mi madre, Mara García, profesora de español, por ser guía constante y por su valiosa colaboración en la revisión.

A los seguidores y admiradores de la música panameña y a mis alumnos de violín, y a todos con los que he compartido experiencias significativas que enriquecen tanto mi formación académica como personal.

Agradecimiento

A Dios Todopoderoso, por haberme regalado el don de ser músico y permitirme ejecutar el violín, el acordeón, el piano, la guitarra, la mejorana, la caja, los güiros, el triángulo y la churuca para llevar alegría a la gente.

A mis profesores de la Escuela de Música y a la familia del Centro Regional Universitario de Los Santos, en especial al magíster Máximo Saavedra, quien es mi asesor en el desarrollo de este proyecto de repositorio musical que inicio como investigador preocupado por recopilar las producciones panameñas de forma digital.

Al magíster Ultiminio Delgado, quien me inspiró a realizar esta recopilación tomando como base su archivo musical y al profesor Óscar Carrasco, por facilitarme desinteresadamente todo el repertorio particular.

A mi hermana, magíster Mauricellis Díaz García, por compartir conmigo sus conocimientos de investigación, aplicación del método científico y desarrollo de las competencias digitales.

A mi madre, profesora Mara García Castellero, por compartir conmigo todas sus experiencias sobre el idioma español, música tradicional y folclor y facilitarme la recopilación de pentagramas de música panameña.

A todos los que este caminar musical me han brindado su apoyo incondicional: Manuel Córdoba, mi abuelo Ubaldino†, Roberto “Papi” Brandao†, Bolívar Rodríguez†, Efraín Gutiérrez, David Vergara, Matildo Escudero†, Luz Aleida Martínez, María Soberana, Simón Saavedra, la familia de Uribe González†, Celso Quintero, Lisandro Mencomo, Arcadio Barría, doctor Benigno Quintero, Nodier Casanova Camacho...

Índice General

Contenido

Dedicatoria	ii
Agradecimiento	iv
Resumen	xxi
Introducción	1
1. Planteamiento del problema y marco lógico	4
1.1. Planteamiento del problema.....	4
1.2. Justificación de la investigación	4
1.3. Antecedentes.....	6
1.4. Objetivos de la investigación	6
1.4.1. Objetivo General.....	6
1.4.2. Objetivos Específicos	7
1.5. Tipo de investigación.....	8
1.5.1. Método cualitativo	9
1.6. Recopilación de información y estructuración	10
1.7. Definición de términos clave	11
1.8. Delimitación	12
1.8.1. Delimitación geográfica	12
1.8.2. Delimitación temática.....	13
1.9. Limitaciones del estudio	16
1.10. Marco legal	18
1.10.1. Ley de derecho de autor	19
1.11. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	20
1.12. Procedimiento y cronograma de actividades	21
1.13. Presupuesto estimado	24
2. Marco teórico – algunos géneros musicales típicos y folclóricos en Azuero, la notación musical y los desafíos de su preservación	27
2.1. Orígenes y evolución de la notación musical hasta la actualidad.....	27
2.2. Transcripción musical y etnomusicología	28

2.3.	Primeros estudios sobre la transcripción de música panameña.....	34
2.4.	Vacíos y desafíos en la preservación musical panameña de la región de Azuero	37
2.5.	Lo folclórico y lo típico: reflexiones terminológicas y socioculturales.....	42
2.6.	Géneros musicales típicos y folclóricos en Azuero	48
2.6.1.	Cumbia	53
2.6.2.	Denesa	68
2.6.3.	Música de danzas	69
2.6.4.	Música religiosa	71
2.6.5.	Pasillo	72
2.6.6.	Punto	73
2.6.7.	Saloma	74
2.6.8.	Tamborito	75
2.6.9.	Torrente.....	79
3.	Marco metodológico para el desarrollo de la investigación y análisis musical	82
3.1.	Tipo de investigación.....	82
3.2.	Método cualitativo	86
3.2.1.	Procedimiento metodológico en el análisis auditivo para la transcripción musical	90
3.3.	Estudio de casos	95
3.3.1.	Entrevistas a expertos, músicos y transcriptores	95
3.3.2.	Observaciones de ensayos, festivales o clases.....	97
3.3.3.	Búsqueda de audios y recopilación de grabaciones de campo y análisis comparativo	102
3.4.	Tratamiento y análisis de la información.....	103
3.4.1.	Cumbia abierta: <i>Así se baila allá en mi tierra</i> de Dorindo Cárdenas.....	105
3.4.2.	Cumbia zapateada: <i>Nalú</i> de Clímaco Batista	107
3.4.3.	Cumbia atravesada: <i>La espina</i> de Abraham Vergara.....	108
3.4.4.	Cumbia cerrada: <i>Revolcón en San Antonio</i> de Alfredo Escudero.....	111
3.4.5.	Danzón cumbia: <i>Cubanita de mi amor</i> de José De La Rosa Cedeño	113
3.4.6.	Pasillo: <i>Piedra</i> de Clímaco Batista.....	116

3.4.7.	Punto: <i>Mauricellis Aymara</i> de Antonio J. Díaz.....	120
3.4.8.	Tamborito: <i>Me voy por los callejones</i>	122
3.4.9.	Saloma: <i>Saloma</i> de Mara García.....	123
3.4.10.	Denesa: <i>Denesa</i> arreglada por Clímaco Batista	124
3.4.11.	Torrente: <i>Socavón Zapatero</i> de Ubaldino García	126
3.4.12.	Danza: <i>Tema del Crisolito</i>	127
3.4.13.	Música Religiosa: <i>Los Gozos de San Antonio</i>	128
3.4.14.	Retos identificados en el proceso de transcripción musical	130
3.5.	Validación de las transcripciones (audición y revisión)	133
3.5.1.	La Flor del Lilolá.....	134
3.6.	Análisis y reflexiones finales	137
4.	Aproximaciones al compositor y su obra	146
4.1.	Algunos compositores musicales de la región de Azuero.....	146
4.1.1.	Abraham Vergara	147
4.1.2.	Alberto Rodríguez.....	149
4.1.3.	Alfredo Escudero	151
4.1.4.	Antonio J. Díaz García.....	153
4.1.5.	Antonio “Toño” Díaz.....	156
4.1.6.	Antonio Sáez.....	159
4.1.7.	Artemio Córdova	161
4.1.8.	Artemio Vargas	163
4.1.9.	Bolívar Rodríguez.....	164
4.1.10.	Carlos Cedeño	166
4.1.11.	Carlos Martínez	167
4.1.12.	Casimiro Pimentel.....	169
4.1.13.	Ceferino Nieto	173
4.1.14.	Celso Quintero	175
4.1.15.	Celso Quintero Castellero	177
4.1.16.	Clímaco Batista Díaz.....	179

4.1.17.	Dagoberto Carrizo.....	181
4.1.18.	Didio Borrero	182
4.1.19.	Dorindo Cárdenas	184
4.1.20.	Escolástico Cortez.....	186
4.1.21.	Francisco Ramírez	187
4.1.22.	Hernán Vergara.....	188
4.1.23.	Horacio González	190
4.1.24.	José de la Rosa Cedeño.....	191
4.1.25.	Juan Molina	192
4.1.26.	Mara García	193
4.1.27.	Máximo Saavedra	195
4.1.28.	Paris Vásquez.....	199
4.1.29.	Rogelio Córdoba.....	200
4.1.30.	Simón Saavedra	201
4.1.31.	Ubaldo García	203
4.1.32.	Victorino Córdoba.....	205
4.1.33.	Victorio Vergara.....	208
5.	La propuesta digital – repositorio de partituras	211
5.1.	Objetivo de la propuesta	211
5.2.	Justificación de la propuesta	211
5.3.	Público objetivo: músicos, docentes, estudiantes, investigadores	212
5.4.	Contenido y estructura del repositorio	212
5.5.	Herramientas utilizadas para la digitalización	214
5.6.	Estudio de factibilidad técnica y operativa	220
5.6.1.	Factibilidad Técnica	221
5.6.2.	Factibilidad Operativa	229
5.7.	Plan de acción para la implementación del repositorio	240
5.7.1.	Fase 1: Planificación y diseño del repositorio	240
5.7.2.	Fase 2: Organización y preparación del material musical.....	240

5.7.3.	Fase 3: Desarrollo e implementación técnica	241
5.7.4.	Fase 4: Pruebas de funcionamiento y validación	241
5.7.5.	Fase 5: Publicación y difusión del repositorio	241
5.7.6.	Fase 6: Respaldo, mantenimiento y actualización	242
	Conclusiones	244
	Recomendaciones	247
	Referencias	248
	Apéndices.....	256
	Apéndice A: Composiciones del repositorio digital	257
A1.	Débora y su pollera	257
A2.	La espina	258
A3.	La Linda Ballesteros.....	259
A4.	Magdalena	261
A5.	Me miran con malos ojos	262
A6.	Pobrecito yo.....	263
A7.	Rosarito en Pedasí.....	264
A8.	Tilda y Victoriano	265
A9.	Yo tengo la trampa armada	266
A10.	Chitré.....	267
A11.	Eneida.....	268
A12.	Revolcón en San Antonio	269
A13.	Punto Mauricellis Aymara	270
A14.	Bajo el cielo de Tonosí a Clímaco Batista	271
A15.	Flor del Lilolá	272
A16.	La Rebujina	273
A17.	Sinceridad.....	274
A18.	Toca Acordeonero	275
A19.	Aura Leyda Cortez	276
A20.	Madre buena	277

A21.	Pueblo Nuevo.....	278
A22.	Recuerdos de Josefa	280
A23.	Uno a cada lado	281
A24.	La nueva línea de La Miel	282
A25.	Canajagua Monte Adentro	283
A26.	Lamentos del Alma	284
A27.	Solo mentiras	285
A28.	Le tengo el ojo echa'o	287
A29.	Carretera a Canajagua.....	288
A30.	Un niño sin juguete	289
A31.	50 Aniversario	291
A32.	Dos Amores	292
A33.	EL último beso	294
A34.	Festival en Guararé	296
A35.	Gotitas de amor	297
A36.	Acordeón de la montaña	300
A37.	Club Tableño.....	302
A38.	Denesa	303
A39.	Ileana.....	304
A40.	Jorón Tonosieño	305
A41.	Juventina De Gracia	306
A42.	La leña de Zenón	307
A43.	La talanquera	308
A44.	Las Cocobolas.....	310
A45.	Martha	311
A46.	Nalú.....	312
A47.	Ojos de Pastora.....	313
A48.	Piedra	314
A49.	Señorita 8 de diciembre	315

A50.	Viva Panamá.....	316
A51.	A la orilla de la playa.....	317
A52.	A las riveras del Guararé.....	318
A53.	Amor incompredido.....	319
A54.	Casi que nada te pido.....	320
A55.	Dixenia Saavedra.....	321
A56.	El Vale Saavedra.....	322
A57.	Lizbeth Emperatriz.....	323
A58.	Para que puedas gozar.....	324
A59.	Pilique Borrero.....	325
A60.	Tú me haces falta.....	326
A61.	Así se baila allá en mi tierra.....	327
A62.	Décimo noveno festival.....	328
A63.	Décimo quinto festival.....	329
A64.	Me voy pa' La Loma Azul.....	330
A65.	Olvidemos el pasado.....	331
A66.	China Cortez.....	332
A67.	Connmigo no se juega.....	333
A68.	La hierba buena.....	334
A69.	Lastenia.....	335
A70.	La misma.....	336
A71.	Los enamorados gozan.....	337
A72.	Me voy a casar mañana.....	338
A73.	Ni tu ni yo.....	339
A74.	No tiene por qué saberlo.....	340
A75.	Pare un rancho y se la lleva.....	341
A76.	Todo en la vida pasa.....	342
A77.	Una para que juegue connmigo.....	343
A78.	Barranco del río Muñoz.....	344

A79.	Chico quiere a Deya	345
A80.	Cielito lindo	346
A81.	Dice que me quiere	347
A82.	Edicta	348
A83.	El culebrón	349
A84.	Graciela Herrera	350
A85.	Guillermina.....	351
A86.	La gallada	353
A87.	La pulpa negra.....	354
A88.	Las flores del camino	355
A89.	Los sentimientos del alma	356
A90.	Soy de mi negra.....	357
A91.	Yo me voy para Mariabé	358
A92.	Bajo el cielo de San José	359
A93.	Camino a San José	360
A94.	El líder panameñista	361
A95.	Margarita Vargas.....	362
A96.	Mi amor por ella	364
A97.	Recuerdo de La Palma	365
A98.	Regreso al Campo	366
A99.	Serenata a Santa Librada	367
A100.	Bella Vista en adelante	368
A101.	Amorcito lindo.....	369
A102.	Camino de Pocrí.....	370
A103.	Cubanita de mi amor.....	371
A104.	Digna	373
A105.	Embustera	374
A106.	La realidad	375
A107.	Pienso en ti.....	377

A108.	Por Olvidarte	379
A109.	Recuerdo de La Laguna	380
A110.	Triste vida de un soltero	381
A111.	El bin bin	382
A112.	Julia	383
A113.	La espigadilla	384
A114.	La Romanita	385
A115.	Las Normalistas	386
A116.	Valle Rico	387
A117.	Me voy por los callejones	388
A118.	Saloma	389
A119.	Linda Sorpresa	390
A120.	Malos Placeres	391
A121.	Dueña de mi corazón	392
A122.	Maryan Verónica	393
A123.	Doble traición	394
A124.	Si te vas	395
A125.	También puedo olvidarte	396
A126.	No finjamos más	397
A127.	Me enamoró solo	398
A128.	No te puedo perdonar	399
A129.	Canajagua azul.....	400
A130.	La Lindí	401
A131.	Vengo de la montaña.....	402
A132.	Amanecer en la Colorada.....	403
A133.	Playa Vena'o.....	404
A134.	Socavón Zapatero	405
A135.	Morena si usted no me quiere	406
A136.	Me mata la nostalgia	407

A137.	Calla pajarito, calla.....	408
A138.	Se perdió el Canajagua.....	409
A139.	El Bendito.....	410
A140.	Gozos de San Antonio.....	411
A141.	Marcha de Españoles.....	412
A142.	Marcha de Indios.....	413
A143.	Marcha de Indio embajador.....	414
A144.	Paseo de calle.....	415
A145.	Punto del embajador.....	416
A146.	Tema del Crisolito.....	417
A147.	Tema de entrada.....	418
Apéndice B: Datos Técnicos de Referencia de las Composiciones.....		419
	Referencias de las composiciones.....	436
Apéndice C: Lista de Informantes y Aproximaciones Biográficas.....		438
	Aproximación Biográfica de los Informantes Primarios.....	442
	Óscar Carrasco.....	442
	Nodier Casanova.....	445
	Manuel Córdoba.....	448
	Ultiminio Delgado.....	452
	Mauricellis Díaz.....	455
	David Vergara García.....	459
Apéndice D: Guion de Preguntas para Entrevistas.....		462
	Preguntas para Oscar Carrasco.....	463
	Preguntas para Nodier Casanova.....	463
	Preguntas para Manuel Córdoba.....	465
	Preguntas para Ultiminio Delgado.....	465
	Preguntas para Mauricellis Díaz.....	467
	Preguntas para Mara García.....	469
	Preguntas para David Vergara.....	472

Preguntas para compositores	473
Preguntas para coleccionistas	474
Apéndice E: Registro Fotográfico de las Vivencias Musicales de Antonio Díaz	475
Apéndice F: Arreglos Musicales de Antonio J. Díaz G. , Autor de este Trabajo de Grado ..	500
Apéndice G: Glosario	512

Índice de Cuadros

Tabla 1.1: Presupuesto estimado para este trabajo de graduación	24
<i>Tabla 3.1: Autores y número de partituras digitalizadas (formato compacto)</i>	<i>141</i>
Tabla B1: Resumen técnico de las composiciones musicales que conforman el repositorio digital de este trabajo de grado.....	421
Tabla C.1: Lista de informantes.....	440

Índice de Gráficas y Figuras

Figura 1.1: Cronograma del trabajo de graduación	22
Figura 2.1: Aplicaciones principales de diversas técnicas de transcripción musical	32
Figura 3.1: Pasos en el proceso de transcripción musical.....	89
Figura 3.2: Perspectiva sobre la transcripción musical según foro de Stanyek	90
Figura 3.3: Modelo de análisis auditivo aplicado por Antonio J. Díaz G., autor de este trabajo de grado para la transcripción musical.....	91
Figura 3.4: Análisis de Así se baila allá en mi tierra.....	106
Figura 3.5: Análisis de Nalú	108
Figura 3.6: Análisis de La espina.....	110
Figura 3.7: Análisis de Revolcón en San Antonio.....	112
Figura 3.8: Análisis de Cubanita de mi amor, parte 1	113
Figura 3.9: Análisis de Cubanita de mi amor, parte 2	113
Figura 3.10: Análisis de Cubanita de mi amor, parte 3	114
Figura 3.11: Análisis de Cubanita de mi amor, parte 4	115
Figura 3.12: Análisis de Cubanita de mi amor, parte 5	116
Figura 3.13: Análisis de Piedra, parte 1	118
Figura 3.14: Análisis de Piedra, parte 2	119
Figura 3.15: Análisis del Punto Mauricellis Aymara	121
Figura 3.16: Análisis de Me voy por los callejones.....	122
Figura 3.17: Análisis de Saloma compuesta por Mara García.....	123
Figura 3.18: Análisis de Denesa	125
Figura 3.19: Análisis de Socavón Zapatero de Ubaldino García	126
Figura 3.20: Análisis del Tema del Crisolito	128
Figura 3.21: Análisis de Los Gozos de San Antonio	130
Figura 3.22: Retos identificados por Antonio J. Díaz G. en el análisis auditivo de la transcripción musical	131
Figura 3.23: Fragmento de la copia digitalizada de la partitura original de Artemio Córdoba.	135
Figura 3.24: Transcripción de La Flor del Lilolá, grabada por Discos Tamayo. Arreglo de la autoría del investigador.....	135
Figura 3.25: Diagrama de procesos del trabajo de grado	137

Figura 3.26: Resumen descriptivo y distribución general del material recopilado para el desarrollo del repositorio digital.....	139
Figura 3.27: Composiciones musicales según género	140
Figura 4.1: Retrato pintado de Abraham Vergara ejecutando el violín.....	147
Figura 4.2: Alberto Rodríguez ejecutando la guitarra.	149
Figura 4.3: Alfredo Escudero ejecutando el acordeón.	151
Figura 4.4: Antonio Díaz García, compositor y autor de este trabajo de grado.	153
Figura 4.5: Antonio “Toño” Díaz, periodista y gestor cultural.	156
Figura 4.6: Antonio “Toñito” Sáez, compositor de Sinceridad.	159
Figura 4.7: Artemio Córdoba, músico y compositor guarareño.	161
Figura 4.8: Artemio Vargas, compositor de la Nueva línea de La Miel.....	163
Figura 4.9: Bolívar Rodríguez, compositor de Canajagua Monte Adentro	164
Figura 4.10: Carlos Cedeño, compositor y guitarrista en el conjunto Los distinguidos	166
Figura 4.11: Carlos Martínez, violinista y compositor.....	167
Figura 4.12: Ceferino Nieto, el Titán de las Américas	173
Figura 4.13: Celso Valentín Quintero, músico y compositor miembro de la SPAC	175
Figura 4.14: Celso Quintero Castillo, compositor y líder del conjunto Los Insuperables	177
Figura 4.15: Clímaco Batista Díaz, violinista y compositor panameño	179
Figura 4.16: “Yin” Carrizo, el Cantor de la Patria	181
Figura 4.17: Didio Borrero, acordeonista y compositor guarareño	182
Figura 4.18: Dorindo Cárdenas, el Poste de Macano Negro	184
Figura 4.19: Escolástico “Colaco” Cortez, violinista y compositor santeño	186
Figura 4.20: “Chico Purio” Ramírez, compositor de Los sentimientos del alma.....	187
Figura 4.21: Hernán Vergara, compositor y bajista panameño	188
Figura 4.22: Horacio González, músico y compositor guarareño	190
Figura 4.23: José De La Rosa Cedeño, compositor de Amorcito lindo.....	191
Figura 4.24: Juan Molina, compositor de Valle Rico.....	192
Figura 4.25: Mara García, Profesora y ganadora del concurso de décima escrita Manuel F. Zárate 1984.....	193
Figura 4.26: Máximo Savedra, Profesor del CRULS y compositor	195
Figura 4.27: “Gelo”, pionero del acordeón en Panamá.....	200
Figura 4.28: Simón Saavedra, músico y compositor guarareño.....	201
Figura 4.29: Ubaldino García, mejoranero y poeta ganador del concurso de décima escrita Manuel F. Zárate 1983	203
Figura 4.30: “Nano” Córdoba, acordeonista y compositor guarareño	205
Figura 4.31: Victorio Vergara Batista, el Tigre de La Candelaria	208

Figura 5.1: Repositorio Digital de Música Típica y Folclórica de Azuero, el producto final de este trabajo de grado	217
Figura 5.2: Estructura general del repositorio digital en su versión informática.....	218
Figura 5.3: Matriz de análisis FODA del repositorio digital como producto final del trabajo de grado	228
Figura 5.4: Presentación de la encuesta para la aceptación del usuario final	230
Figura 5.5: Preguntas de la encuesta para el análisis de factibilidad operativa.....	233
Figura 5.6: Resumen de la encuesta para la aceptación del usuario final, parte 1	238
Figura 5.7: Resumen de la encuesta para la aceptación del usuario final, parte 2	239
Figura C1: Óscar Carrasco, acordeonista, docente e investigador de la música típica panameña.	442
Figura C2: Nodier Casanova durante una ponencia.	446
Figura C3: Manuel Córdoba ejecutando la mejorana.	449
Figura C4: Profesor Ultiminio Delgado Rodríguez, visionario en la preservación del patrimonio musical de la región de Azuero.	452
Figura C5: Mauricellis Díaz luciendo una pollera.	455
Figura C6: David Vergara García en la oficina del Patronato del Festival Nacional de la Mejorana, con la galería de presidentes al fondo.	459
Figura F1: Arreglo de La Contradanza parte 1	501
Figura F2: Arreglo de La Contradanza parte 2	502
Figura F3: Arreglo de La Contradanza parte 3	503
Figura F4: Jingle OLAA parte 1	504
Figura F5: Jingle OLAA parte 2	505
Figura F6: Jingle OLAA parte 3	506
Figura F7: Jingle OLAA parte 4	507
Figura F8: Jingle OLAA parte 5	508
Figura F9: Jingle OLAA parte 6	509
Figura F10: Jingle OLAA parte 7	510
Figura F11: Jingle OLAA parte 8	511

Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo la elaboración de un repositorio digital de partituras correspondientes a algunos géneros musicales típicos y folclóricos de la región de Azuero, en la República de Panamá, como una propuesta orientada a la preservación, difusión y acceso educativo del patrimonio musical nacional. La investigación se desarrolla bajo un enfoque cualitativo y descriptivo, fundamentado en la transcripción musical realizada de oído y su posterior digitalización mediante software especializado de notación musical.

A través del análisis de fuentes bibliográficas, testimonios, grabaciones y partituras existentes, se documentan composiciones representativas de autores locales, reconociendo tanto su valor artístico como su importancia cultural e histórica. El repositorio digital propuesto integra las partituras en formato PDF junto con información contextual de cada obra y su autor, constituyéndose como una herramienta accesible para estudiantes, docentes, investigadores y músicos interesados en la música típica panameña.

Los resultados evidencian la necesidad de iniciativas que contribuyan a la sistematización y conservación de este repertorio, considerando la escasez de estudios similares y el riesgo de pérdida del acervo musical tradicional. Finalmente, se concluye que la creación de un repositorio digital representa una alternativa viable e innovadora para fortalecer la preservación del folclore musical de Azuero en el contexto de la era digital.

Introducción

La música típica y folclórica de la región de Azuero constituye una de las expresiones culturales más representativas de la identidad panameña. A través de géneros, melodías, ritmos y prácticas interpretativas transmitidas de generación en generación, este patrimonio sonoro refleja la historia, las vivencias y la cosmovisión del pueblo azuerense. Sin embargo, gran parte de este legado musical ha sido preservado de manera oral y también escrito en libretas de pentagrama, lo que lo expone al riesgo de desaparecer ante los cambios socioculturales y tecnológicos de la actualidad.

En el contexto de la era digital, surge la necesidad de explorar nuevas estrategias para la conservación y difusión del patrimonio musical, especialmente aquellas que faciliten el acceso a materiales educativos y de investigación. La transcripción musical y su posterior digitalización se presentan como herramientas fundamentales para documentar de forma sistemática las composiciones típicas y folclóricas, permitiendo su estudio, interpretación y transmisión a futuras generaciones.

Esta investigación propone la elaboración de un repositorio digital de partituras de algunos géneros musicales de la región de Azuero, como una iniciativa orientada a la preservación cultural y al fortalecimiento del acceso educativo. A diferencia de los sistemas de transcripción musical automatizada, el presente trabajo se fundamenta en la transcripción auditiva realizada por el autor, apoyada en su experiencia musical y en el uso de software de notación.

De esta manera, la tesis busca aportar un recurso innovador y pertinente ante la limitada existencia de trabajos similares en el ámbito de la música panameña, contribuyendo tanto al

campo académico como a la valorización del folclore nacional mediante una plataforma digital accesible y funcional.

El trabajo está seccionado en cinco capítulos para su mejor comprensión: Capítulo Primero, Planteamiento del problema y marco lógico; Capítulo Segundo, Marco teórico - algunos géneros musicales típicos y folclóricos en Azuero, la notación musical y los desafíos de su preservación; Capítulo Tercero, Marco metodológico para el desarrollo de la investigación y análisis musical; Capítulo Cuarto, Aproximaciones al compositor y su obra; Capítulo Quinto, La propuesta digital – repositorio de partituras; conclusiones, recomendaciones, apéndice y bibliografía.

CAPÍTULO 1

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y MARCO LÓGICO

1. Planteamiento del problema y marco lógico

1.1. Planteamiento del problema

Las causas del problema incluyen la falta de partituras digitalizadas, posiblemente debido a la escasa demanda o reconocimiento de la importancia de la música típica y folclórica de la península en contextos educativos e instituciones. Los efectos son la limitación en el acceso de los estudiantes a recursos que les permitan explorar y aprender estos géneros particulares, lo que puede comprometer su desarrollo musical, cultural y de salvaguarda. El problema se origina evidentemente en el ámbito educativo musical, donde la falta de partituras digitalizadas que permiten el estudio, ejecución y conservación de la música típica y folclórica de la región son necesarias para los estudiantes en el nivel inicial de violín, investigadores, coleccionistas y salvaguardas. La falta de atención a la creación de material musical y posiblemente la baja demanda de este tipo digital de partituras son los elementos claves que la originan, al igual que la poca valoración a la diversidad musical también podría contribuir a esta carencia existencial de estos recursos educativos.

1.2. Justificación de la investigación

El proyecto de elaboración de un *Repositorio Digital de Algunos Géneros Musicales Típicos y Folclóricos de la Región de Azuero en la República de Panamá*, que es una propuesta innovadora para su preservación y acceso educativo a través de una Plataforma Web, surge como respuesta a la necesidad imperante de material educativo específico para estudiantes de violín en niveles básicos con conocimientos de iniciación musical, para los investigadores, coleccionistas y salvaguardas. La música típica y folclórica en Azuero representa un tesoro

cultural musical que, hasta ahora, ha carecido de recursos digitales como partituras para su aprendizaje cónsono a la etapa de la digitalización. La importancia radica en preservar y promover la diversidad musical, permitiendo a los estudiantes y seguidores a explorar y comprender la riqueza de estos géneros. En un contexto globalizado, donde la accesibilidad a recursos digitales es fundamental para la educación, la creación de un repositorio digital de música se ajusta a las demandas actuales. La plataforma digital permitirá la distribución eficiente y la actualización continua del material educativo, asegurando que los estudiantes de violín y seguidores tengan acceso a la información más reciente. Los beneficiarios directos serán los estudiantes de violín y otros instrumentos con niveles básicos y conocimientos de iniciación musical, ya que tendrán acceso a partituras específicas de música típica y folclórica de la región que sean adaptadas al nivel de necesidad. Además, los educadores musicales también se beneficiarán al contar con un recurso valioso para enriquecer sus planes de estudio. Los beneficiarios indirectos incluirán a la comunidad en general; ya que el proyecto contribuirá a la preservación y difusión de algunos géneros musicales típicos y folclóricos en estudio. El proyecto despierta un interés significativo al abordar una laguna existente en el material educativo musical. La expectativa es que el Repositorio Digital de Algunos Géneros Musicales Típicos y Folclóricos de la Región de Azuero en la República de Panamá inspire el interés de estudiantes, educadores y amantes de la música por explorar y aprender estos géneros de lo nuestro, contribuyendo así a su perpetuación y aprecio. La factibilidad del proyecto se sustenta en la disponibilidad de tecnologías digitales, la creciente demanda de diversidad musical en entornos educativos y la colaboración potencial con expertos de este tipo de música. Además, la adaptación de partituras para niveles básicos es un proceso alcanzable, y la distribución digital asegura una amplia accesibilidad. La posibilidad de éxito del proyecto se ve reforzada por la voluntad de preservar la herencia cultural y promover la

educación musical inclusiva. Además, el interés creciente en la exploración de géneros musicales tradicionales ofrece una base sólida para la aceptación y adopción de este proyecto.

1.3. Antecedentes

El problema surge de la carencia de partituras específicas de música típica y folclórica de la región peninsular en formato digital, adaptadas para estudiantes de violín y otros instrumentistas que se encuentren en un nivel básico con conocimientos de iniciación musical o un nivel avanzado, así como también para investigadores y salvaguardas de la cultura popular ístmica. La ausencia de este material limita las oportunidades para que los interesados exploren y practiquen estos géneros musicales muy particulares. La falta de partituras digitalizadas se originan probablemente por la escasez de recursos educativos específicos, la poca facilitación y divulgación sistemática para música típica y folclórica de la región que estén dirigidas a estudiantes e interesados. Esto podría ser responsabilidad de educadores musicales, editores de partituras e investigadores, pues se ha reflejado la falta de disponibilidad de este tipo de recurso en el mercado.

1.4. Objetivos de la investigación

1.4.1. Objetivo General

Desarrollar y establecer el *Repositorio Digital de Algunos Géneros Musicales Típicos y Folclóricos de la Región de Azuero en la República de Panamá* con el propósito de proporcionar un recurso educativo integral que incluya partituras, en formato digital, adaptadas para estudiantes de violín de nivel básico con conocimientos de iniciación musical, investigadores y coleccionistas. Este proyecto busca facilitar el acceso a material específico de

calidad, fomentando el aprendizaje y la apreciación de esta variedad de música en entornos educativos.

1.4.2. Objetivos Específicos

I. Recopilación y Adaptación Partituras:

- Identificar y recopilar partituras de cumbias típicas y folclóricas de la región de Azuero, con información biográfica de sus compositores.
- Adaptar las partituras a niveles estructurados, considerando las capacidades técnicas y teóricas de estudiantes de violín con conocimientos de iniciación musical, de los investigadores y coleccionistas.
- Presentar algunos arreglos musicales de las obras tratadas.

II. Creación de la Plataforma Digital:

- Desarrollar una plataforma digital interactiva y de fácil acceso que albergue un Repositorio Digital de Algunos Géneros Musicales Típicos y Folclóricos de la Región de Azuero en la República de Panamá que garantice la compatibilidad con dispositivos móviles y ordenadores y así tener un amplio acceso.

III. Enriquecimiento con Recursos Educativos Complementarios:

- Colaborar con expertos en música típica y folclórica regional para proporcionar información contextual y cultural relevante.

IV. Contribución a la Preservación Cultural:

- Facilitar la preservación y difusión de música típica y folclórica azuerense como parte integral del patrimonio cultural, permitiendo que nuevas generaciones la descubran y aprecien.

Estos objetivos específicos están diseñados para abordar de manera integral la creación, implementación y mejora continua del Repositorio Digital de Algunos Géneros Musicales Típicos y Folclóricos de la Región de Azuero en la República de Panamá, asegurando su impacto positivo en la educación musical y la preservación cultural.

1.5. Tipo de investigación

Con el propósito de encontrar una forma más adecuada de compilar partituras acorde con las exigencias de la era digital, el autor se propone recopilar datos musicales representativos de la región, de manera que se puedan consultar en línea, facilitando así el acceso y el trabajo del usuario. Para la recolección de información y la creación del repositorio digital, se optará por un enfoque cualitativo, en el cual la investigación aplicada resulta fundamental en la búsqueda de soluciones concretas a una problemática real.

Además de la revisión de literatura especializada relacionada con el folclor musical panameño y la transcripción musical, se recurrirá a la narrativa de relatos personales y a la recopilación de datos de interés basados en la experiencia directa de los compositores y músicos. Para ello, se empleará un guion de preguntas de carácter abierto, cuyas respuestas permiten obtener información expresiva, específica y detallada, integrando tanto elementos subjetivos como objetivos. Estas perspectivas personales, junto con las emociones e inspiraciones manifestadas por los participantes, aportan insumos valiosos para la comprensión de la naturaleza y las

características de la música regional dentro de su contexto social y cultural, enmarcado en lo típico y folclórico.

La oralidad desempeña un papel fundamental en el desarrollo de esta investigación, ya que constituye un medio esencial de transmisión del conocimiento musical y cultural, y ofrece una visión auténtica del entorno social en el que se desenvuelven los habitantes de la región santeña. Asimismo, otro aspecto relevante del proceso de recopilación lo constituye la observación directa y el intercambio de ideas que el autor ha sostenido en diversos momentos con reconocidas personalidades del ámbito musical, entre las que se destacan Ultiminio Delgado, Roberto “Papi” Brandao, Bolívar Rodríguez, Ceferino Nieto, Roberto “Fito” Espino, Agustín “Tincito” Vergara, Manuel Córdoba Regalado, Efraín Gutiérrez, Ubaldino García, Mara García, Oscar Carrasco, Dorindo Cárdenas, Gabriel Mendoza, Gabriel Villarreal, Graciela Núñez, Luis Casal, así como otros maestros vinculados al ámbito de la música clásica.

1.5.1. Método cualitativo

Desde el punto de vista del autor, la presente investigación se desarrolla bajo el enfoque cualitativo, ya que su interés principal no radica en la medición de variables ni en la obtención de datos numéricos, sino en la comprensión, descripción y documentación de fenómenos culturales y musicales propios de la región de Azuero. El propósito del estudio es rescatar, organizar y preservar información musical y contextual que, por su naturaleza, se expresa de forma descriptiva, interpretativa y simbólica.

El método cualitativo resulta pertinente debido a que los datos que se recopilarán están vinculados a experiencias, relatos orales, prácticas musicales, procesos de transcripción auditiva y observación directa, los cuales no pueden ser cuantificados ni sometidos a mediciones estadísticas. En este sentido, el autor no busca establecer relaciones causales ni comprobar hipótesis numéricas, sino interpretar la música como una manifestación cultural viva, entendida desde la perspectiva de quienes la crean, interpretan y transmiten.

Asimismo, la investigación no se enmarca en el enfoque cuantitativo, dado que no se trabaja con variables dependientes e independientes, ni se pretende realizar mediciones, conteos o análisis estadísticos. La información obtenida se presentará en forma de descripciones musicales, fichas de catalogación, partituras digitalizadas y narrativas contextualizadas, lo cual responde a un proceso de análisis cualitativo basado en la observación, la interpretación y el juicio musical del autor.

Por lo tanto, el enfoque cualitativo permite abordar de manera más adecuada la complejidad del fenómeno estudiado, respetando la riqueza cultural, la oralidad y la subjetividad inherentes a la música típica y folclórica de la región azuerense, y facilitando la construcción de un repositorio digital que refleje fielmente su valor artístico y patrimonial.

1.6. Recopilación de información y estructuración

La recopilación de información se desarrolla como una fase fundamental del proceso investigativo, orientada a la identificación, selección y organización sistemática de datos relevantes para el estudio. En esta etapa se recurre a fuentes primarias y secundarias, tales como entrevistas, registros sonoros, partituras existentes, documentos bibliográficos y recursos

digitales especializados, con el propósito de obtener información confiable y pertinente al objeto de investigación. La búsqueda y revisión de estas fuentes se realiza de manera crítica, atendiendo a criterios de validez, coherencia y contextualización histórica y cultural.

Paralelamente, la información recopilada se analiza y clasifica de acuerdo con categorías previamente definidas, lo que permite establecer relaciones conceptuales y temáticas entre los datos obtenidos. Este proceso facilita la depuración del material, evitando redundancias y garantizando que solo se incorpore aquella información que contribuya de forma directa a los objetivos planteados.

La estructuración de la información consiste en la organización lógica y coherente de los contenidos, de modo que se presenten de manera clara y ordenada dentro del trabajo académico. Para ello, los datos se integran en secciones y subsecciones que responden al diseño metodológico de la investigación, permitiendo una progresión argumentativa sólida. Esta etapa asegura que la información recopilada no solo sea almacenada, sino también interpretada y articulada de forma sistemática, sentando las bases para el análisis, la discusión de resultados y las conclusiones del estudio.

1.7. Definición de términos clave

Debido a la amplitud y nivel de detalle requerido en la definición de los términos clave, y por decisión del autor de este trabajo, dichas definiciones se presentan en el Apéndice G. Esta decisión responde a la necesidad de mantener la fluidez y claridad del cuerpo principal del documento. Asimismo, el Apéndice G permite ampliar y profundizar conceptualmente dichos términos sin afectar la estructura ni la secuencia argumentativa de la investigación.

1.8. Delimitación

Establecer los límites de una investigación resulta fundamental para centrar el análisis en los aspectos verdaderamente significativos del objeto de estudio y evitar desviaciones hacia áreas temáticas que puedan ralentizar el proceso investigativo o complejizarlo innecesariamente.

Delimitar implica, en cierto modo, seleccionar una fracción del todo para examinar un fenómeno de manera focalizada; sin embargo, este aislamiento nunca es absoluto, ya que la transversalidad constituye una característica inherente a las ciencias de la investigación. En atención a ello, el presente trabajo se delimita a partir de dos ejes principales: el geográfico y el temático, los cuales se desarrollan a continuación.

1.8.1. Delimitación geográfica

El presente trabajo está centrado en la Península de Azuero. Esta prominente región física se ubica en el suroeste de la República Panamá y constituye un área geográfica que se proyecta hacia el sur en el océano Pacífico, flanqueada por el golfo de Panamá al este y el golfo de Montijo al oeste (Britannica Editors, 1999). Esto indica que, desde el punto de vista geográfico, la península de Azuero comprende las provincias de Herrera y Los Santos, así como una parte de la región sur de la provincia de Veraguas.

El profesor Milcíades Pinzón, sociólogo que ha estudiado durante un período prolongado los fenómenos socioculturales de esta región, señala que se trata de “divisiones políticas únicamente, ya que, desde el punto de vista etnográfico, los rasgos culturales son similares” (Pinzón, 2008). Desde una perspectiva académica, la afirmación del profesor Pinzón resulta pertinente y coherente para el estudio del folclor musical de la península de Azuero, ya que permite comprender la región más allá de sus límites administrativos. Al señalar que las

divisiones son principalmente políticas y no culturales, se refuerza la idea de que las manifestaciones musicales, las prácticas tradicionales y los procesos de transmisión responden a una identidad compartida, construida históricamente por las comunidades de la región.

Para estudiar la música de la región azuerense, especialmente la de las provincias de Herrera y Los Santos, es oportuno citar nuevamente al profesor Pinzón: “Al parecer, cuando nuestro pueblo designa —a falta de otro término— como azuerense a la región peninsular homónima [Herrera y Los Santos], parece adscribirse inconscientemente a una incuestionable verdad sociológica: somos una única e indestructible unidad cultural” (Pinzón, 2008). El autor — Milcíades Pinzón— sugiere que el uso cotidiano del término revela una conciencia colectiva que reconoce a la región como un espacio cultural compartido, aun cuando dicha percepción no siempre sea formulada de manera explícita por sus habitantes santeños y herreranos.

Por tanto, cuando en el presente trabajo se hace referencia a algunos géneros musicales típicos y folclóricos de la región de Azuero, se alude exclusivamente a la música de las provincias de Herrera y Los Santos, atendiendo a una definición de carácter cultural que ha sido históricamente acuñada y socialmente aceptada por la mayoría de los habitantes de la zona. Esta acepción, de uso común en el imaginario colectivo regional, excluye el sector sur de la provincia de Veraguas, pese a su pertenencia geográfica a la península.

1.8.2. Delimitación temática

La presente investigación parte de una serie de supuestos teóricos y contextuales que orientan la comprensión del objeto de estudio y condicionan las decisiones metodológicas adoptadas. Dichos supuestos permiten establecer un marco interpretativo inicial desde el cual se definen

los alcances y límites del trabajo, evitando abordajes dispersos o ajenos a los objetivos planteados. Estos son:

- **Supuesto 1:** Las composiciones incluidas en este trabajo son piezas musicales propias de la región cultural de Azuero, entendida no como la península en su totalidad, sino como el área culturalmente definida por las provincias de Herrera y Los Santos.
- **Supuesto 2:** El enfoque de transcripción se limita a los instrumentos melódicos de primera voz, y se da prioridad al violín y al acordeón, por ser los que conducen la melodía en los géneros estudiados. No se incluyen instrumentos de acompañamiento como la guitarra, ya que esta cumple una función armónica secundaria en nuestra música tradicional.

En este sentido, la delimitación temática no surge de manera arbitraria, sino como resultado de un proceso reflexivo que considera la naturaleza del fenómeno investigado, su contexto sociocultural y la pertinencia de los enfoques seleccionados. A partir de estos supuestos, la investigación se circunscribe a determinados criterios temáticos que permiten profundizar en los aspectos más relevantes del estudio, garantizando coherencia entre el planteamiento del problema, los objetivos y el análisis desarrollado. Estos criterios temáticos se enumeran a continuación:

1. La guitarra no será incluida en el proceso de transcripción debido a su función armónica, tal como lo expresa Gonzalo Brenes: “En la música folklórica panameña, la guitarra rara vez lleva la voz principal; su papel es el de acompañar y sostener el entramado armónico” (Brenes, G. citado en Pérez de Zárate, D., 1996). Por tanto, la línea armónica de guitarra y sus tablaturas no forman parte del alcance de este trabajo.

2. Tampoco formarán parte de esta investigación las letras o textos cantados de las composiciones, ya que el objetivo principal es el análisis melódico para la transcripción instrumental.
3. Las piezas transcritas formarán parte del repertorio típico y folclórico que ha sido identificado como representativo de Azuero, basado en entrevistas, fuentes escritas, grabaciones y registros de tradición oral.
4. No se incluirá la marca del metrónomo dada en pulsaciones por minutos, los indicadores de cambio de compás, las técnicas o estilos de interpretación, el carácter, la dinámica de transición, la variación relativa del volumen del sonido u otros elementos para representar la estructura rítmica detallada, dado que algunos de los compositores tradicionales desconocían la notación musical académica. El sentimiento interpretativo de cada composición, que habitualmente se indica mediante dicha nomenclatura, queda a criterio del ejecutante. Además, la tradición oral y otros elementos característicos del hecho folclórico prevalecen sobre los cánones académicos, ya que estas composiciones no fueron concebidas para constituir una puesta musical de conservatorio.
5. Se anotarán los distintos signos de repetición como *Da Capo*, *Dal Segno*, *Coda*, etc., conforme a la estructura musical presentada en las grabaciones estudiadas, con el propósito de señalar los momentos en los que la composición retorna a frases musicales específicas, respetando así la forma original interpretada por los músicos tradicionales.
6. Aunque en esta investigación se estableció que no se incluirían las letras de las composiciones, se ha hecho una excepción en el caso de un género del tambor santeño, el cual forma parte de algunos géneros de la música típica y folclórica de la región de

Azuero, aquí se presenta tanto la melodía como la letra de aquellos que no han sido presentados en investigaciones o producciones discográficas. Esta decisión responde a una observación surgida durante el trabajo de campo: la melodía y el compás de dicho género varían significativamente según la región geográfica y a lo largo del tiempo.

Incluir ambos elementos permite evidenciar y analizar estas variaciones, las cuales son esenciales para comprender la riqueza y evolución de esta manifestación musical dentro del contexto folclórico de la región de Azuero.

7. Las piezas transcritas recopilarán el sentimiento más puro y noble de los compositores peninsulares, donde algunos desconocen la teoría musical formal, pero reflejan una notable habilidad para la creación melódica y estructural. Por ello, las transcripciones realizadas en este trabajo intentarán mantenerse fieles a las grabaciones originales, en un esfuerzo por honrar la autenticidad y grandeza del músico tradicional de la región de Azuero.

1.9. Limitaciones del estudio

El presente estudio presenta una serie de limitaciones que deben ser reconocidas para una adecuada comprensión de sus alcances y resultados. En primer lugar, se trata de la primera investigación que realiza el autor en el marco de un trabajo de grado, lo que implica un proceso de aprendizaje progresivo en aspectos relacionados con la investigación académica, la etnomusicología, la teoría del folclor y los métodos propios del análisis musical. Esta condición inicial puede incidir en la profundidad con la que se abordan determinados enfoques teóricos o metodológicos, así como en la interpretación de algunas fuentes especializadas.

Asimismo, el autor no cuenta con una formación previa especializada en investigación folclórica ni en etnomusicología, lo cual constituye una limitación en términos de dominio conceptual y metodológico. Sin embargo, esta situación es asumida no únicamente como una restricción, sino también como una oportunidad formativa. Más allá de ser un requisito para la obtención del título de licenciatura, la investigación se concibe como un espacio de aprendizaje que permite valorar de manera más profunda la música tradicional de la región azuereña y fortalecer competencias investigativas.

Otra limitación importante radica en la escasez de antecedentes específicos relacionados con la transcripción sistemática de música panameña. Existen pocos trabajos —uno o dos de carácter parcial— que aborden este tipo de procesos, lo que impide contar con referencias consolidadas o modelos definitivos sobre los cuales sustentar plenamente el desarrollo metodológico del presente estudio. En este sentido, la investigación asume un carácter original e inédito, lo que, si bien representa un aporte, también implica la ausencia de marcos comparativos amplios y la necesidad de tomar decisiones metodológicas basadas en criterios propios y en la consulta indirecta de literatura internacional.

A ello se suma una limitación vinculada a la amplitud del corpus musical existente en la región de Azuero. La gran cantidad de compositores, intérpretes y piezas musicales imposibilita su inclusión total dentro de los alcances de este trabajo. Por tal razón, se realiza una selección acotada del repertorio, atendiendo a criterios de representatividad, disponibilidad de fuentes y pertinencia para los objetivos de la investigación, lo cual excluye necesariamente a otros autores y obras igualmente valiosos.

De igual forma, la transcripción musical constituye un proceso que conlleva un componente inevitable de subjetividad, especialmente en contextos de música tradicional y de transmisión

oral. Al basarse en la experiencia auditiva y musical del transcriptor, no es posible capturar de manera absoluta todos los matices expresivos, rítmicos y tímbricos presentes en las interpretaciones originales. No obstante, el autor procura aplicar criterios técnicos consistentes y contrastar constantemente los resultados obtenidos, reconociendo que las transcripciones representan aproximaciones interpretativas y no reproducciones exactas del fenómeno sonoro.

Con el fin de mitigar estas limitaciones, el autor se compromete a investigar de manera constante, formular preguntas, solicitar recomendaciones a docentes y especialistas, y contrastar diversas fuentes académicas, procurando que el proceso investigativo se desarrolle con el mayor rigor posible. Se prioriza, en todo momento, una actitud crítica y reflexiva que favorezca la objetividad en la recopilación, análisis y presentación de la información, dentro de las posibilidades que ofrece el enfoque adoptado.

Finalmente, a pesar de las limitaciones señaladas, el estudio busca ofrecer un aporte concreto mediante la elaboración de un producto tangible con aplicación real, que pueda ser utilizado por otros investigadores, estudiantes y músicos interesados en el folclor musical de Azuero. Se espera que esta propuesta pueda servir como punto de partida para futuras investigaciones y que su estructura metodológica sea susceptible de ser replicada, ampliada y perfeccionada, contribuyendo así a la preservación, difusión y estudio del patrimonio musical de la región.

1.10. Marco legal

Con el fin de ver las implicaciones del trabajo respecto a un marco legal en la República de Panamá, se aborda la Constitución donde el Artículo 87, indica que: *El Estado reconoce que las tradiciones folclóricas constituyen parte medular de la cultura nacional y por lo tanto*

promoverá su estudio, conservación y divulgación, estableciendo su primacía sobre manifestaciones o tendencias que la adulteren.

Es un requisito de la Universidad de Panamá de culminación de estudio como lo trata la Ley Número 24 de 14 de julio de 2005, Orgánica de la Universidad de Panamá, Gaceta Oficial Número 25 344 de 18 de julio de 2015, en la Sección Decimaprimera de los Requisitos Finales para la Graduación en el Artículo 317. *Para culminar la carrera, el estudiante deberá aprobar un trabajo de graduación cuyas opciones deberán ser reglamentadas por el Consejo Académico y aprobadas por el Consejo General Universitario.*

El fin de la investigación no es comercial, sino meramente educativo y de almacenamiento acorde a la época que vivimos; así se expresó a algunas personas abordadas como fuente viva para que tuvieran conocimiento claro.

1.10.1. Ley de derecho de autor

En la entrevista al licenciado en derecho, profesor David Vergara, indica que al revisar, analizar o estudiar una composición musical para transformarla a partitura o darle algún uso es recomendable tomar en consideración lo contenido en la Ley Número 64 de 10 de Octubre de 2012 sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos en la República de Panamá, en especial lo expresado en el Artículo 70 y 71, donde se interpreta que es permitido el uso y más que todo cuando se está haciendo un estudio sin que se provoque transformación de la obra y también que es recomendable citar en el trabajo, al autor que hizo la composición de la pieza musical.

Las producciones musicales acompañadas de letras o sin ellas están protegidas por esta Ley y para ello se deben registrar ante la Dirección de Derecho de Autor o que la persona pueda demostrar su autoría por un medio probatorio.

1.11. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para el desarrollo de la presente investigación se emplearán técnicas cualitativas y documentales, orientadas a la recopilación, análisis y sistematización de información relacionada con la música folclórica santeña y herrerana, así como su representación en formato de partituras. Estas técnicas permitirán sustentar tanto el contenido musical como el diseño del repositorio digital propuesto.

Como técnica principal se utilizará la revisión documental, mediante la consulta de fuentes bibliográficas, hemerográficas y digitales vinculadas al folclor musical panameño, la transcripción musical, la preservación del patrimonio cultural y la metodología de la investigación científica. Dado que esta constituye la primera investigación que realiza el autor a nivel de un trabajo de grado, se recurrirá de manera constante a libros especializados en metodología de la investigación, con el fin de orientar adecuadamente el diseño, desarrollo y organización del estudio.

Asimismo, se llevará a cabo el análisis de material musical, específicamente grabaciones de audio y partituras existentes, con el propósito de seleccionar las obras que conformarán la muestra del estudio. A partir de este análisis se realizará la transcripción musical auditiva, proceso mediante el cual el autor escuchará detalladamente las piezas seleccionadas para luego trasladarlas al lenguaje de la notación musical tradicional. Como instrumento para la digitalización de las partituras se empleará software especializado de notación musical, que permitirá la escritura, edición y reproducción de las obras transcritas, facilitando la verificación auditiva de la fidelidad entre la partitura y el sonido original antes de su publicación digital.

Adicionalmente, se utilizará una ficha de registro o matriz de catalogación, diseñada por el autor, en la cual se sistematizará la información relevante de cada obra, incluyendo título, género musical, autor o compositor (cuando sea posible) y observaciones musicales. Este instrumento permitirá organizar de manera coherente y estandarizada el contenido de la biblioteca digital. De manera complementaria, el autor realizará consultas académicas y técnicas a personas con experiencia en investigación, musicología, educación musical y áreas afines, quienes han desarrollado previamente trabajos de investigación y poseen conocimientos en este campo. Estas consultas servirán como orientación metodológica y apoyo en la toma de decisiones durante el desarrollo del estudio, sin que ello sustituya el criterio analítico del investigador.

Finalmente, para la construcción y prueba del repositorio digital se empleará una plataforma web de acceso abierto, que funcionará como entorno de almacenamiento, visualización y consulta de las partituras digitalizadas, constituyéndose a su vez en una fuente de datos para evaluar la viabilidad y funcionalidad del modelo propuesto.

Las técnicas e instrumentos de recolección de datos descritos permitirán cumplir con los objetivos planteados en la investigación, garantizando un proceso sistemático, riguroso y coherente de documentación, transcripción, digitalización y preservación de algunos géneros musicales del repertorio típico y folclórico de la región de Azuero.

1.12. Procedimiento y cronograma de actividades

El cronograma de actividades (Figura 1.1) del presente trabajo de graduación se estructura con el fin de organizar de manera sistemática las distintas fases de la investigación, desde la aprobación de la propuesta hasta la entrega final del documento. La aprobación de la

propuesta por parte del jurado se contempla como la etapa inicial, en la cual se valida el planteamiento del problema, los objetivos y la viabilidad del estudio, lo que permite dar inicio formal al proceso investigativo.

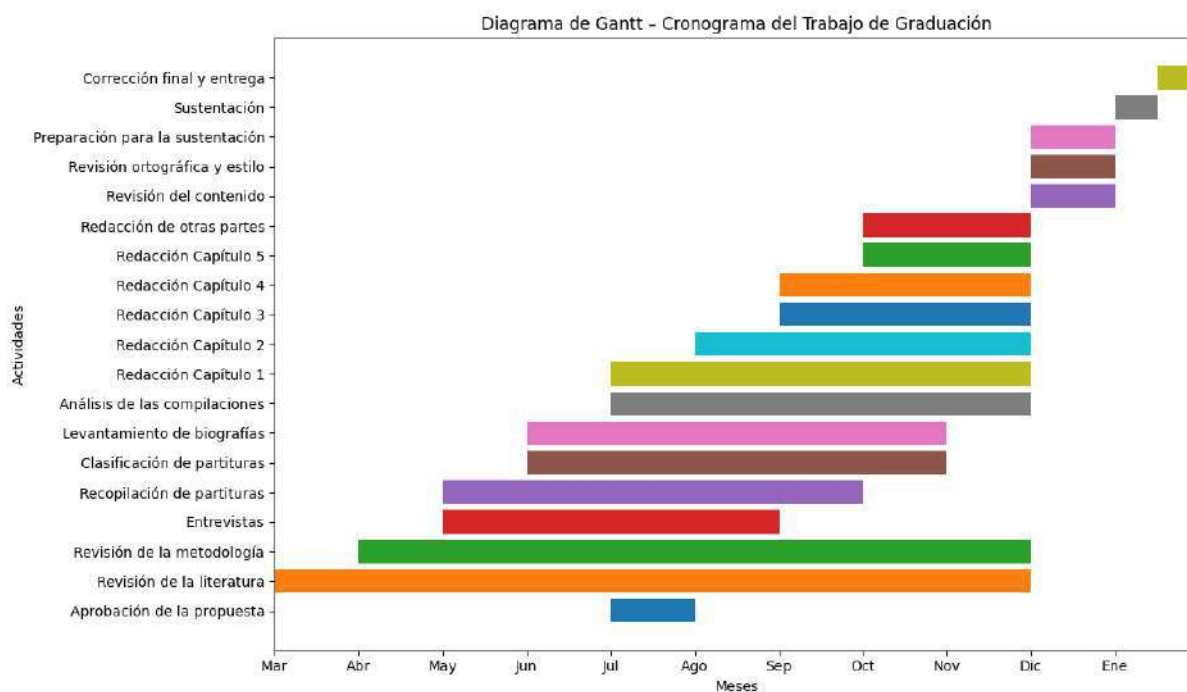


Figura 1.1: Cronograma del trabajo de graduación

De manera paralela, se realiza una revisión exhaustiva de la literatura especializada, que comprende libros, artículos académicos y estudios previos relacionados con el folclor musical panameño, la transcripción musical y la preservación del patrimonio cultural. Esta actividad se extiende a lo largo de varios meses debido a la diversidad de enfoques teóricos consultados y a la necesidad de contrastar distintas perspectivas conceptuales. Asimismo, se revisa y ajusta la metodología a seguir, con el propósito de garantizar su coherencia con los objetivos de la investigación y su adecuación a las particularidades del material recopilado.

La fase de trabajo de campo incluye la realización de entrevistas a informantes vinculados con el ámbito musical y folclórico, así como la recopilación de partituras provenientes de diversas fuentes. Posteriormente, las partituras recopiladas se clasifican y organizan atendiendo a criterios de género musical, autoría y características formales, con el fin de facilitar su análisis y posterior incorporación al repositorio digital. De igual manera, se lleva a cabo el levantamiento de aproximaciones biográficas de compositores y músicos relevantes, lo cual implica la verificación de datos y la consulta de diversas fuentes documentales y testimoniales.

Una vez organizado el material, se procede al análisis de las compilaciones musicales, considerando aspectos estructurales, estilísticos y contextuales, en correspondencia con los objetivos de preservación y estudio de lo típico y folclórico musical. De forma progresiva, se desarrolla la redacción de los distintos capítulos del trabajo, iniciando con el marco lógico y metodológico, seguido del marco teórico, la descripción del procedimiento de investigación, el análisis de los resultados y su discusión. Estas actividades de redacción se extienden a lo largo del cronograma, debido a la amplitud del material recopilado y a la necesidad de integrarlo de manera rigurosa y coherente.

Finalmente, se realizan las secciones complementarias del documento, seguidas de una revisión integral del contenido para asegurar la coherencia interna y la correcta articulación entre capítulos, así como una revisión ortográfica y de estilo conforme a las normas académicas vigentes. El proceso concluye con la preparación para la sustentación, la presentación del trabajo ante el jurado evaluador y la incorporación de las observaciones realizadas, culminando con la corrección final y la entrega del trabajo de graduación.

1.13. Presupuesto estimado

El presupuesto del presente trabajo de investigación fue elaborado considerando los requerimientos técnicos, operativos y administrativos necesarios para la creación e implementación de un repositorio digital orientado a la preservación y difusión de partituras de música típica y folclórica de la región de Azuero.

Los costos contemplan aspectos tecnológicos esenciales, como el registro del dominio web, el servicio de alojamiento (hosting), el certificado de seguridad SSL, el desarrollo de la plataforma web y el almacenamiento adicional de archivos digitales. Asimismo, se incluyen gastos asociados a pruebas, mantenimiento, promoción del repositorio y actividades administrativas como papelería, copias e impresión final del documento de tesis.

Adicionalmente, se incorporó un renglón de contingencia equivalente al 15 % del costo total estimado, con el fin de prever gastos imprevistos derivados de ajustes técnicos, ampliaciones de almacenamiento o requerimientos adicionales durante el desarrollo del proyecto. Esta previsión contribuye a garantizar la viabilidad y sostenibilidad del repositorio digital propuesto.

Tabla 1.1: Presupuesto estimado para este trabajo de graduación

Detalle	Costo (Balboas)
Dominio web	B/.100.00
Hosting	B/.10.00
Certificado SSL	B/.30.00
Desarrollo web	B/.500.00
Almacenamiento adicional	B/.100.00
Publicidad y promoción	B/.50.00
Pruebas y mantenimiento	B/.100.00
Papelería	B/.100.00

Impresión y empaste	B/.120.00
Revisión de texto	B/.0.00
Copias	B/.100.00
Otros	B/.100.00
Subtotal	B/.1,310.00
Contingencia (15 %)	B/.196.50
Total general estimado	B/.1,506.50

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO – ALGUNOS GÉNEROS MUSICALES TÍPICOS Y FOLCLÓRICOS EN AZUERO, LA NOTACIÓN MUSICAL Y LOS DESAFÍOS DE SU PRESERVACIÓN

2. Marco teórico – algunos géneros musicales típicos y folclóricos en Azuero, la notación musical y los desafíos de su preservación

2.1. Orígenes y evolución de la notación musical hasta la actualidad

Para comprender la importancia de la notación en los procesos de preservación, es necesario revisar brevemente su evolución. La notación de la música occidental tiene sus orígenes en los neumas, que constituyen la base del sistema de notación musical en Occidente. Aunque su origen exacto es incierto, se acepta que los neumas se derivan principalmente de los signos de acentuación de la literatura griega y romana, atribuidos a Aristófanes de Bizancio alrededor del 180 a.C. (Strayer, 2013). Los neumas indicaban aspectos melódicos y posiblemente rítmicos para guiar la interpretación, pero la melodía seguía siendo aprendida principalmente de oído, por lo que su notación tenía una función más orientativa que exacta (Burkholder, Grout & Palisca, 2019). Esto demuestra que la notación musical surgió originalmente para asistir la memoria, más que como un sistema completamente formalizado.

Un avance fundamental se produjo en el siglo XI con la creación del tetragrama de cuatro líneas, atribuida a Guido d'Arezzo, quien, aunque no es considerado por todos los estudiosos como su inventor directo, contribuyó significativamente al desarrollo de un sistema que permitió fijar con precisión las alturas musicales y brindar al lector de la época casi todo el conocimiento de la pieza sin necesidad de escucharla previamente (Gorog, 2015). Durante los siglos XIV y XV, Philippe de Vitry y otros innovadores desarrollaron un sistema rítmico

basado en divisiones binarias y proporciones numéricas que dieron origen a las indicaciones métricas modernas, y en el siglo XVII se incorporaron barras de compás, signos de expresión y términos italianos para marcar tiempo y dinámica (Burkholder, Grout & Palisca, 2019). Estos elementos han hecho posible una notación más precisa y expresiva, facilitando la interpretación y conservación musical hasta la actualidad. Finalmente, en la transición hacia el Barroco temprano, se produjo una evolución desde la notación cuadrada hacia una versión inicial de la notación moderna con pentagrama de cinco líneas y notas redondeadas, sistema que continúa en uso hoy en día (Gorog, 2015).

2.2. Transcripción musical y etnomusicología

El simposio sobre transcripción y análisis, realizado durante la Octava Reunión Anual de la Sociedad para Etnomusicología en 1963, congregó a varios etnomusicólogos con el propósito de transcribir y analizar una misma pieza musical grabada, a fin de comparar resultados y enfoques analíticos. Su objetivo principal fue fomentar una reflexión crítica dentro de la disciplina en torno a la transcripción como una de las herramientas metodológicas fundamentales de la etnomusicología (England, 1964). El coloquio evidenció de manera particularmente clara el carácter interpretativo y no neutral de la transcripción musical. A partir de una misma grabación —una música tradicional de Namibia ejecutada en un arco de gancho— cuatro etnomusicólogos produjeron transcripciones sustancialmente diferentes, lo que puso de manifiesto que la transcripción no constituye una traducción objetiva del sonido al soporte escrito, sino un proceso mediado por la formación musical del transcriptor, sus supuestos analíticos, el sistema de notación empleado y sus prioridades perceptivas (England, 1964).

Este resultado, que sorprendió incluso a los propios participantes, cuestiona la noción de una transcripción correcta o definitiva y subraya su carácter heurístico y analítico. En este sentido, la transcripción se configura como una herramienta para pensar la música más que como un fin en sí misma, ya que cada versión indica distintos aspectos del fenómeno sonoro —como el ritmo, la altura, la estructura o el timbre— sin agotar su complejidad. El caso del arco de gancho se consolida así como un referente metodológico clave en la etnomusicología, al demostrar que toda transcripción implica decisiones interpretativas y que su valor reside, precisamente, en la comparación crítica entre múltiples lecturas de un mismo objeto musical.

En las últimas décadas, diversos autores han señalado una disminución del rol central de la transcripción dentro de algunas disciplinas de los estudios musicales, particularmente en la etnomusicología. En su polémico artículo *Who Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology*, Marin Marian-Bălașa (2005) plantea:

En efecto, muchos libros plenamente etnomusicológicos carecen de cualquier texto musical transcrito, y existen publicaciones que incluyen apenas algunas fotografías escaneadas relacionadas con la música o incluso partituras insertadas más por su valor decorativo que por su relevancia musicológica. (p. 5, traducción propia)

Esta observación pone de relieve una tendencia hacia la reducción del uso analítico de la transcripción, reemplazada en muchos casos por recursos visuales o sonoros sin un tratamiento musicológico profundo.

Jason Stanyek coincide al afirmar que, efectivamente, la transcripción ya no ocupa el lugar central que tuvo anteriormente, ni como técnica de representación visual del sonido ni como

metodología fundamental dentro de algunos campos de los estudios musicales (Stanyek, 2014). El artículo *A Comprehensive Review on Music Transcription* (Bhattarai & Lee, 2019) presenta un panorama amplio y sistemático sobre la transcripción musical entendida como una disciplina científica apoyada en la tecnología contemporánea, concebida tanto como una herramienta para la expresión musical como para la preservación del patrimonio sonoro. En la actualidad, la investigación en transcripción musical se orienta hacia el uso de la transcripción musical automatizada, la cual se apoya en técnicas de redes neuronales, procesamiento de señales, aprendizaje automático e inteligencia artificial. Desde esta perspectiva, la transcripción musical se concibe como un campo interdisciplinario en constante transformación, donde confluyen la musicología, la informática y la ingeniería.

En este contexto se inscriben diversos programas de notación musical, como *Finale*, *Musescore* y *Sibelius*, que incorporan o se benefician de estos desarrollos tecnológicos, desplazando progresivamente la transcripción manual hacia un enfoque asistido por computadora. Sin embargo, estudios en el ámbito de la etnomusicología indican que, pese a su desarrollo técnico y evaluación cuantitativa, estos sistemas no evidencian una ventaja medible frente a la transcripción manual en términos de tiempo o esfuerzo, aunque sí aportan criterios relevantes sobre perfiles de usuarios y métodos de evaluación. (Holzapfel & Benetos, 2019).

De manera complementaria, Xinchu Su realiza un análisis comparativo de los programas *Finale*, *GarageBand* y *MuseScore*, concluyendo que *MuseScore* resulta la opción más accesible y funcional para usuarios no profesionales, mientras que *Finale* se orienta a un uso profesional y *GarageBand* actúa como una plataforma complementaria para enriquecer la producción sonora, destacando además el potencial de integración futura de estos *softwares* con sistemas de inteligencia artificial para la generación musical asistida (Su, 2024).

Retomando a Bhattari y Lee, su artículo aborda las técnicas de transcripción musical mediante herramientas automatizadas que abarcan desde la extracción de melodías generales hasta la transcripción detallada de voces individuales y múltiples instrumentos (2019). El campo de aplicación de cada técnica se resume en la Figura 2.1. Sin entrar en un nivel excesivo de detalle, se abordará la explicación de cada una de las siete técnicas de transcripción musical, considerando que los autores (Bhattari & Lee, 2019) que las desarrollan, suelen hacerlo desde una perspectiva altamente técnica. La extracción de melodía general identifica la altura dominante en audios polifónicos, mientras que la extracción de melodía vocal se enfoca en las alturas cantadas o habladas. La estimación multitonal permite detectar varias alturas simultáneas, siendo clave para la transcripción polifónica. La transcripción de voz solista a nivel de nota registra notas específicas de interpretaciones individuales, y la de ensambles vocales aborda múltiples voces superpuestas. Finalmente, la transcripción de un solo instrumento convierte grabaciones de instrumentos solistas en notación musical, y la de múltiples instrumentos permite separar y transcribir líneas musicales independientes. Todo este proceso se realiza de manera automatizada.

La disponibilidad de aquellas técnicas automatizadas constituye un avance significativo para la investigación musical y la preservación del repertorio, en la medida en que permiten abordar con mayor precisión y eficiencia fenómenos musicales complejos que resultarían sumamente laboriosos para transcribir de manera manual, al tiempo que posibilitan la exploración de interacciones sonoras que no siempre son perceptibles mediante la audición directa. No obstante, estos sistemas no resultan plenamente eficientes en todos los contextos, particularmente cuando el análisis es realizado por sistemas computacionales y se trata de música polifónica, cuya complejidad estructural plantea desafíos significativos para la

transcripción y el análisis automatizado. Factores como técnicas de canto, instrumentación, ambigüedad de la altura tonal, cambios de tempo y subjetividad del transcriptor evidencian la complejidad de la transcripción musical en contextos polifónicos, caracterizados por la coexistencia de varias voces e instrumentos que interactúan simultáneamente dentro de una misma señal sonora (Bhattari & Lee, 2019).

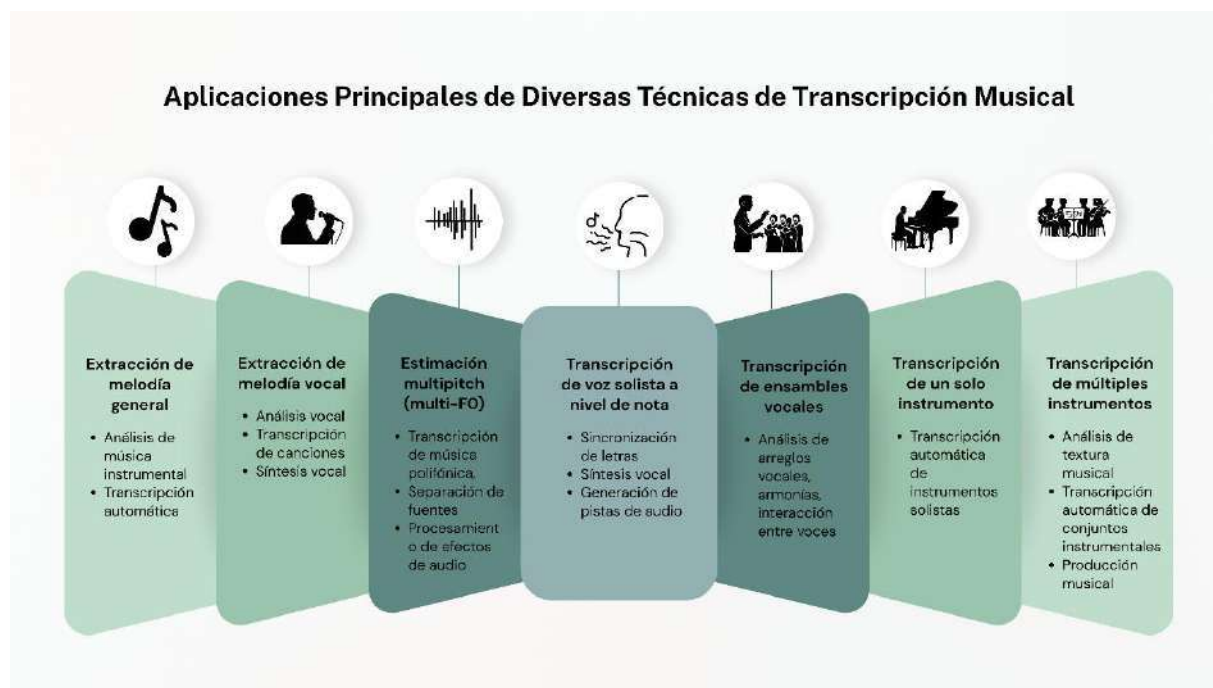


Figura 2.1: Aplicaciones principales de diversas técnicas de transcripción musical

A partir de lo anterior, así como algunos expertos en etnomusicología expresan posturas críticas respecto a la supuesta decadencia de la transcripción musical o el auge en la aplicación de tecnologías contemporáneas, otros investigadores continúan reconociendo y valorando su vigencia y utilidad. En este sentido, Stanyek deja entrever que la transcripción sigue siendo una herramienta fundamental para el análisis, la documentación y la reflexión crítica dentro de los estudios etnomusicológicos a través de su foro. En su primera conversación con los expertos Tara Browner y Michel Tenzer, este último señala que ciertos trabajos de

transcripción musical combinan elementos de composición, en el sentido de que el transcriptor debe “llenar los espacios” siguiendo las sugerencias de la teoría musical, lo que exige una atención extrema al detalle (Stanyek, 2014).

Asimismo, Tenzer destaca la subjetividad inherente al proceso de transcripción, ya que la abundancia de detalles obliga al investigador a tomar decisiones interpretativas y analíticas; en particular, es responsabilidad del transcriptor documentar mediante comentarios aquellas secciones del material musical que resultan poco familiares o ambiguas en relación con el audio original (Stanyek, 2014). Este desafío se intensifica cuando no se dispone del compositor o del intérprete para consultas directas, situación que, según la experiencia del autor de este trabajo de grado, deja una sensación de incertidumbre sobre la interpretación precisa de ciertos pasajes. Por su parte, Browner relata que ha aprovechado su oído relativo perfecto como herramienta poderosa para la transcripción de melodías, ya que le permite identificar los tonos de manera inmediata (Stanyek, 2014). Esto constituye una ventaja significativa en el proceso de análisis musical sin necesidad de recurrir a una referencia externa.

En la tercera conversación del foro de Stanyek, con la participación de los etnomúsicos Anne Danielsen y Fernando Benadon, este último plantea que la notación musical estandarizada del pentagrama puede entenderse como una representación gráfica bidimensional, análoga a un sistema de ejes $x-y$, en el que el eje temporal organiza la sucesión de los eventos sonoros y el eje vertical representa las alturas tonales (Stanyek, 2014). Esta plática resulta especialmente relevante en el análisis de la voz y de los microtonos, así como en la transcripción de prácticas musicales no occidentales, como el caso de los cuatro especialistas y la música de Nairobi del arco de gancho, donde la ausencia de símbolos convencionales capaces de representar

determinados sonidos étnicos evidenció las limitaciones del sistema de notación occidental, concebido principalmente para repertorios habituales de la música de concierto. En este sentido, Danielsen sostiene que sus transcripciones no se restringen al uso exclusivo del pentagrama, sino que recurren a enfoques híbridos que combinan notación musical, representaciones gráficas, sonogramas y descripciones verbales, con el fin de ofrecer una comprensión más integral del fenómeno musical (Stanyek, 2014).

Esta postura dialoga con la reflexión metodológica aportada por Mauricellis Díaz — especialista en ingeniería química con una fascinación particular por las matemáticas—, quien señala que el todo es mayor que la suma de sus partes, en tanto que, por detallada que sea una transcripción, esta no puede reproducir plenamente la experiencia musical en su totalidad, sino únicamente aproximarse a ella. Desde esta perspectiva, la transcripción se concibe como un proceso probabilístico y analítico orientado a capturar rasgos significativos del evento sonoro, sin pretender agotar su complejidad expresiva, en la medida en que el transcriptor solo puede aproximarse parcialmente al fenómeno musical, sin alcanzar su totalidad.

2.3. Primeros estudios sobre la transcripción de música panameña

Uno de los antecedentes más relevantes en el estudio de la música tradicional panameña es la publicación del libro *Tradiciones y cantares de Panamá* (1999) por Narciso Garay en el año de 1930. Esta obra constituye uno de los primeros esfuerzos sistemáticos por documentar, analizar y preservar el folclor nacional desde una perspectiva teórica. En ella, Garay recopiló y transcribió numerosas expresiones musicales y poéticas de distintas regiones del país, estableciendo un precedente fundamental en el campo de la etnomusicología panameña.

El investigador Nodier Casanova sostiene que esta es la primera obra en la historia universal que estudia la cumbia desde una óptica teórica, lo que subraya su carácter pionero y su trascendencia cultural (Casanova, 2022a). Garay dejó claro que su obra no era una simple recopilación de canciones, sino un estudio fundacional que abría el camino para futuras investigaciones y que promovía la valoración de las expresiones autóctonas como parte del patrimonio nacional.

Lo más notable de la producción de Garay es que no se limitó a registrar testimonios verbales, sino que transcribió la escena musical misma, plasmando en notación musical los elementos melódicos y rítmicos de las expresiones tradicionales. De esta manera, Garay no solo documentó prácticas culturales vivas, sino que las convirtió en material accesible para el estudio, la enseñanza y la difusión. Su trabajo marca un hito en la historia cultural de Panamá, al tender un puente entre la oralidad popular y los procesos académicos de preservación, y al sentar las bases para el desarrollo de una musicología panameña con raíces propias.

En su obra, Garay también realiza una profunda reflexión sobre el rumbo que ha tomado parte de la creación musical en el país. Dirigiéndose a los jóvenes compositores, lanza una pregunta que aún resuena con vigencia: “Yo me pregunto: ¿por qué ir a buscar afuera lo que se tiene en casa?” (Garay, 1999, p. 201). Esta cita expresa una crítica constructiva hacia aquellos creadores que, en lugar de nutrirse de la rica tradición musical panameña, prefieren adoptar estructuras, ritmos y estilos foráneos.

Garay no niega el valor de las influencias extranjeras, ni propone una visión excluyente o cerrada al intercambio cultural. Sin embargo, advierte sobre el riesgo de relegar o desvalorizar lo autóctono, cuando en realidad los ritmos nacionales —como el tamborito, el punto, la mejorana y la cumbia— poseen igual o incluso mayor potencial expresivo, artístico y cultural.

Su planteamiento invita a dignificar el repertorio tradicional panameño y a convertirlo en fuente legítima de inspiración para la música académica o contemporánea.

Posteriormente, en 1948, se fundó la primera industria discográfica panameña bajo el sello Grecha, iniciativa impulsada por Salustiano Chacón y el músico Avelino Muñoz. Según señala Mario García Hudson (Casanova, 2023), Muñoz tenía como propósito preservar la identidad musical panameña mediante grabaciones fonográficas, consolidando así un archivo sonoro que diera continuidad al esfuerzo de documentación iniciado por Narciso Garay, pero desde el ámbito de la producción cultural y la difusión masiva.

En consonancia con estos principios de preservación y rescate, Manuel F. Zárate y Dora Pérez de Zárate profundizaron décadas más tarde en el estudio del folclor musical del interior del país. Su obra *Tambor y Socavón* se erige como un referente fundamental para comprender el papel que desempeña la música tradicional en las festividades religiosas y comunitarias, particularmente en la región de Azuero. En este estudio se documentan ritmos, danzas, instrumentos y cantos que reflejan la complejidad estética y la riqueza simbólica de las expresiones rurales panameñas.

Otro aporte fundamental proviene del compositor e investigador Gonzalo Brenes Candanedo, quien en su estudio *Instrumentos de la Etnomúsica de Panamá* (1999) ofreció una perspectiva técnica valiosa al clasificar los instrumentos tradicionales según su función dentro del conjunto musical. Su análisis no solo permite identificar la naturaleza melódica, armónica o rítmica de cada instrumento, sino también comprender cómo interactúan entre sí en las prácticas interpretativas de la música regional. Este enfoque ha sido adoptado como fundamento para el análisis organológico desarrollado en la presente investigación,

especialmente en lo que respecta a la función de los instrumentos en la música típica y folclórica de la región de Azuero.

2.4. Vacíos y desafíos en la preservación musical panameña de la región de Azuero

La preservación del patrimonio musical de una región no depende únicamente de su reconocimiento cultural, sino también de la implementación de estrategias concretas que garanticen su permanencia a lo largo del tiempo. Entre ellas, la transcripción musical constituye una herramienta clave en la salvaguarda de los repertorios tradicionales. La conciencia sobre esta necesidad se remonta al siglo VII, cuando Isidoro de Sevilla afirmó con claridad en una célebre reflexión: “*Unless sounds are remembered by a man, they perish, for they cannot be written down*” (Burkholder, Grout & Palisca, 2019, p. 31), es decir, “a menos que los sonidos sean recordados por el hombre, perecen, pues no pueden ser escritos”. Esta afirmación, recogida en el contexto de la historia de la música occidental, subraya una verdad universal: lo que no se registra de algún modo —especialmente mediante notación— corre el riesgo de desaparecer.

En el caso de la música folclórica y típica panameña, cuya transmisión ha sido históricamente oral, esta idea se vuelve particularmente urgente. ¿Cómo se puede preservar una melodía si no se deja constancia de ella por escrito? La digitalización y transcripción de partituras representa, por tanto, no solo una herramienta tecnológica, sino también un acto de resistencia cultural frente al olvido.

En este contexto histórico y técnico, el interés por preservar, analizar y valorar la música tradicional panameña no es nuevo; se remonta a la primera mitad del siglo XX, cuando

investigadores y músicos emprendieron los primeros esfuerzos sistemáticos para rescatar expresiones musicales que, hasta entonces, habían sido transmitidas casi exclusivamente por vía oral. Estos primeros estudios sentaron las bases para una comprensión más profunda del folclor nacional, al tiempo que impulsaron la documentación escrita y sonora de un patrimonio cultural que hasta entonces era efímero. Gracias a su labor, se consolidó una línea de investigación que no solo reconoció la riqueza estética de estos géneros musicales, sino que también los reivindicó como parte esencial de la identidad cultural panameña.

Al abordar la construcción cultural colectiva del panameño a través de la música, Dora Pérez de Zárate supo valorar la cultura nacional mediante una aproximación vivencial, apoyada en la observación directa y en entrevistas a portadores de la tradición musical. Su trabajo se caracteriza por una mirada sensible al contexto social y cultural de la música típica, más allá de un enfoque estrictamente técnico. Tal como lo manifiesta Pérez de Zárate (1996) en *Sobre nuestra música típica*:

Es en este MENOS en el que estamos trabajando; en el que estamos pensando en hacer todo lo posible y conveniente dentro de nuestros escasos recursos, ya que no sabemos de música otra cosa que lo que una persona lega en estos menesteres, pero interesada siempre en todo lo que rodea a este aspecto cultural, puede ver, sentir, apreciar. (p. 3)

Esta reflexión evidencia una postura metodológica consciente de sus limitaciones técnicas, pero profundamente comprometida con la valoración cultural de la música típica panameña. La autora reconoce que su aproximación no parte de una formación musical especializada, sino de una sensibilidad etnográfica orientada a comprender la música como un fenómeno social, identitario y vivencial. No obstante, la propia autora es consciente de que la música requiere también un análisis metódico, sustentado en modelos y principios estructurales, al

tratarse de una manifestación con fundamentos exactos y matemáticos. Esta carencia de análisis técnico constituye, a su vez, un llamado implícito a los especialistas para que contribuyan desde su conocimiento a la construcción y fortalecimiento de la identidad cultural nacional.

En virtud de lo anterior, son las obras fundacionales de autores como Garay (1999), los esposos Zárate (1962) y Brenes (1999) que legitiman y contextualizan los objetivos de este trabajo académico. Lejos de pretender competir con estos aportes pioneros, la presente investigación responde a su llamado, retomando sus principios y actualizándolos mediante herramientas tecnológicas contemporáneas. Transcribir, digitalizar y organizar en un repositorio accesible algunas partituras de la región de Azuero, aunque hay por miles, no solo da continuidad a ese legado intelectual, sino que proyecta la riqueza de la música típica y folclórica panameña hacia el futuro.

Intentar datar con precisión el momento y las motivaciones que dieron origen a la aplicación sistemática de la notación musical en el repertorio tradicional de Azuero resulta una tarea incierta. No se conoce con exactitud quién fue el primero en introducir esta práctica en la región; sin embargo, es necesario mencionar al compositor Artemio Córdova (1896-1988), quien poseía conocimientos fundamentales de música, incluida la notación musical, registraba sus composiciones en hojas de pentagrama acompañadas de anotaciones explicativas. No obstante, este ejercicio de escritura musical también acompaña a la figura de Francisco Ramírez (1903-1988), otro compositor casi contemporáneo con Artemio. Se tiene referencia —a través del testimonio del coleccionista de música, Matildo Escudero (1964-2025)— de que consignaba sus piezas hasta en calabazos, cuando tenía una inspiración, apoyándose en nociones de música que dominaba.

En el marco de esta investigación, resulta igualmente relevante destacar la labor del profesor Ultimino Delgado, cuya visión y compromiso lo llevaron a transcribir manualmente piezas del repertorio musical azuerense con el propósito de ejecutarlas en la flauta traversa. Este esfuerzo derivó en la conformación de una colección particular de transcripciones. De manera complementaria, el profesor Oscar Carrasco, acordeonista y docente de música, ha desarrollado una labor sistemática de recopilación a partir de libretas pertenecientes a diversos músicos y coleccionistas, además de transcribir piezas que previamente no contaban con registro escrito, con el objetivo explícito de salvaguardar este patrimonio musical.

Se debe mencionar que a partir del auge de las bandas de música en la región de Azuero, se produjo una mayor difusión de la enseñanza de nociones de teoría musical entre sus integrantes, lo que facilitó la lectura musical y, por ende, el aprendizaje y la ejecución del repertorio estudiado. Cabe señalar que muchos de los músicos de banda participaban simultáneamente en agrupaciones de murga; en este contexto, la disponibilidad de partituras se convirtió en una herramienta funcional para garantizar una ejecución eficiente del repertorio típico durante las festividades del carnaval. Este proceso propició que varios integrantes de bandas evolucionaran hacia la composición de piezas de murga y de música típica, incorporando progresivamente la práctica de la transcripción de sus melodías y arreglos con el fin de posibilitar su difusión entre un mayor número de intérpretes.

En este sentido, resulta pertinente mencionar al profesor Máximo, asesor de este trabajo, profesor de música, músico, murguero y compositor, quien, gracias a su formación en teoría musical, ha mantenido un registro escrito en notación musical de centenares de sus composiciones. No obstante, esta práctica no ha sido históricamente generalizada. Al responder una consulta formulada por la ingeniera Mauricellis Díaz, el propio profesor señaló

que, especialmente en sus inicios de compositor —y aún se mantiene la práctica en la actualidad— muchos ejecutantes de música típica carecen de conocimientos de lectura musical, a pesar de ser intérpretes altamente competentes del acordeón y otros instrumentos. En estos casos, el proceso compositivo se apoyaba en la memoria, la experimentación con la guitarra y la elaboración de grabaciones demostrativas que el acordeonista estudiaba de manera auditiva, internalizando la pieza mediante la repetición, el ensayo y error y la memoria muscular.

Este panorama se vincula con experiencias formativas en el ámbito educativo formal. La ingeniera Díaz se refiere a la enseñanza de la lectura musical en el currículo de educación primaria durante su etapa escolar —sin que se pueda confirmar su vigencia actual—, lo que le facilitó posteriormente su incorporación a la banda de música del Colegio José Daniel Crespo. Esta experiencia en lectura musical ha perdurado en el tiempo, ya que actualmente ejecuta el clarinete y la flauta travesa a nivel de principiante como pasatiempo. No obstante, reconoce que otros estudiantes con formación similar enfrentaron mayores dificultades, lo que pone de manifiesto la diversidad de capacidades musicales y permite aludir al concepto de las inteligencias múltiples. Asimismo, destaca la importancia de la práctica temprana de la lectura musical, incentivada por su madre, la profesora Mara García, quien la dotaba con materiales didácticos infantiles que reforzaron dichos aprendizajes.

Todo lo anterior evidencia que, en la región de Azuero, ha existido históricamente un contacto constante con la música y con diversas herramientas para su preservación y transmisión. Sin embargo, tanto la transcripción como la creación musical constituyen prácticas complejas que no todos los músicos dominan, y cuya adopción ha estado frecuentemente determinada por necesidades prácticas y contextuales. En este sentido, la experiencia personal del investigador

se inscribe en esta misma lógica: el aprendizaje inicial de nociones rítmicas junto a su madre, la profesora Mara García, seguido de una formación en fundamentos de teoría musical con el profesor Lisando Mencomo, durante las primeras clases de violín, y posteriormente la participación en un programa orquestal, propiciaron el acercamiento a programas de notación musical y al desarrollo de arreglos. Este proceso culminó en la práctica sistemática de la transcripción mediante análisis auditivo, que sustenta la elaboración del presente repositorio.

En ese mismo espíritu, Garay concluyó su obra *Tradiciones y cantares de Panamá* con una exhortación clara a la acción cultural: “¡Que otros recojan, diseminen y hagan fructificar la simiente contenida en estas páginas, para gloria de la patria y por la salud del pueblo!” (Garay, 1930, p. 203). Esta cita, cargada de patriotismo, respalda el propósito de esta tesis al dar continuidad a esa herencia intelectual desde una mirada contemporánea. Así, el presente trabajo se suma a ese esfuerzo colectivo de rescate y difusión cultural, utilizando los medios digitales actuales para preservar un repertorio que, por su valor histórico, musical y simbólico, merece ser conservado, estudiado y compartido con orgullo.

2.5. Lo folclórico y lo típico: reflexiones terminológicas y socioculturales

Lo folclórico es lo relativo al folclor. Son términos derivados del inglés, puesto que el sábado 22 de agosto de 1846, se publicó en la revista *El Ateneo*, en Londres, una carta titulada con el término *folklore*, con el seudónimo de Ambrose Merton, cuyo nombre original es Williams John Thoms (Thoms, 1974). En ella habla de las antigüedades populares o literatura popular y hace énfasis en que muchos de estos asuntos están completamente perdidos y que también algo puede salvarse con un esfuerzo a tiempo.

El término *folklore* está compuesto por dos vocablos *folk*, que significa pueblo y *lore*, que significa saber. Para la panameña Dora Pérez de Zárate (1996):

El folclore es el patrimonio cultural perteneciente a un grupo no letrado que vive dentro de las sociedades civilizadas, que goza de todas las ventajas de la civilización pero que sigue practicando sus viejas costumbres.

El presente estudio aborda hechos folclóricos y manifestaciones típicas, dado que los géneros musicales analizados —entre los que se incluyen la cumbia, el danzón cumbia, el punto, el atravesado, la cumbia abierta, la cumbia cerrada, la cumbia zapateada, el tamborito, la saloma y el torrente de la mejorana, entre otros— son identificados y clasificados por el profesor Julio Arosemena Moreno (1981) en su obra *Notas de folclore panameño*.

La aproximación al folclor del autor de este trabajo se desarrolló inicialmente en un entorno familiar vinculado a estas manifestaciones culturales; sin embargo, en una etapa temprana de la vida predominó una percepción reduccionista que asociaba el folclor con condiciones de pobreza. Cuando su madre, la profesora Mara García, intentó introducirlo en el aprendizaje del folclor, él respondió de manera ingenua que “el folclor es cosa de pobres”. Con el transcurso del tiempo y a partir de un acercamiento sistemático al estudio de la música tradicional, dicha percepción fue progresivamente transformada.

En este proceso de redefinición, resultó relevante la consulta del *Manual de Folklore* —por recomendación de la profesora García— de la investigadora venezolana Isabel Aretz, quien sostiene que “la pobreza es la verdadera madre y guardiana del folklore” (Aretz, 1988, p. 25). Esta afirmación permite comprender que la relación entre folclor y pobreza no remite a una carencia cultural, sino a contextos históricos y sociales específicos que han favorecido su

conservación y transmisión. Desde la antítesis, en el presente trabajo se plantea que el folclor constituye una riqueza cultural invaluable para un país, en la medida en que encarna la memoria colectiva, la identidad y los procesos creativos de sus comunidades.

De acuerdo con Aretz, la investigación folclórica se estructura en una serie de etapas metodológicas que incluyen, en primer lugar, la recolección de los materiales relacionados con el objeto de estudio y su posterior clasificación, con el propósito de facilitar su análisis sistemático (1988). Estas fases responden a procedimientos propios de la investigación científica y resultan indispensables para el abordaje riguroso de las manifestaciones de tradición oral.

La autora subraya que, una vez cumplidas estas etapas, se procede a la interpretación de los materiales, proceso que exige un conocimiento profundo del contexto cultural, social e histórico en el que se inscriben dichas expresiones. En concordancia con lo expuesto anteriormente en este trabajo, esta instancia interpretativa permite trascender la mera recopilación descriptiva y comprender el folclor no como una manifestación de carencia, sino como una expresión de riqueza cultural y memoria colectiva.

Para la identificación de un hecho folclórico, se recurre al teórico argentino Augusto Raúl Cortázar, considerado uno de los más fecundos estudiosos del folclor, quien establece una serie de características definitorias, entre las que se encuentran: el anonimato, el carácter empírico, funcional y plástico, su condición popular y socializada, su transmisión tradicional, su localización espacial, su vigencia y su naturaleza prelógica (Cortázar, 1959). Estas características permiten comprender el hecho folclórico como una manifestación colectiva y dinámica, cuya permanencia depende de su función social y de su transmisión continua dentro de una comunidad determinada. Desde esta perspectiva, el enfoque de Cortázar resulta

pertinente para el estudio de las expresiones musicales tradicionales, ya que integra dimensiones históricas, sociales y culturales sin reducirlas a una forma fija o estática.

Según la profesora Mara García (comunicación personal, 12 de marzo de 2025), las manifestaciones musicales tienen un autor y cuando no se registran, este se desconoce o también porque con el correr del tiempo se olvida, tal como ocurrió con la cumbia *La Papuja*, algunos torrentes de la mejorana, tonadas de tamborito, salomas y música de Corpus Christi, así se convierte en anónimo. Esta afirmación evidencia que el anonimato en la música folclórica no implica necesariamente la inexistencia de un autor, sino la ausencia de mecanismos formales de registro y preservación que garanticen su identificación a lo largo del tiempo. En consecuencia, el carácter anónimo de estas manifestaciones musicales puede entenderse como un proceso histórico y social, producto de la transmisión oral y del uso colectivo, más que como una condición inherente a la creación musical.

Cuando el aprendizaje se produce a través del ejemplo y la transmisión oral, sin mediación institucional ni formación teórica o metodológica formal para la ejecución instrumental o la composición musical, se hace referencia a un proceso de aprendizaje empírico (Mara García, comunicación personal, 12 de marzo de 2025). Bajo esta modalidad el autor de esta tesis adquirió la ejecución de la mejorana, inicialmente mediante la escucha atenta y la observación directa, con el fin de replicar posteriormente el toque.

Si hay un hecho social que responde a una necesidad se habla de lo funcional y la música responde a una necesidad para fortalecer el espíritu y sentirse alegre. La cultura es dinámica y en la música y otras manifestaciones se dan variaciones que no cambian la esencia y es que con el correr del tiempo, el paso de una generación a otra se quita o se agrega de manera espontánea y el pueblo lo va aceptando, entonces así se da el proceso de lo plástico (Mara

García, comunicación personal, 12 de marzo de 2025). En un inicio la cumbia llevaba el título *La Nueva Línea de La Miel*, de la autoría de Artemio Vargas Barrios (1916-1982), pero la gente la nominó como *La Viudita de La Miel*, este es un ejemplo del proceso de plasticidad.

Cuando el hecho es asimilado colectivamente es considerado popular; ejemplo de esta característica: el canto de la décima, el tamborito o el toque de los gozos de San Antonio, siempre y cuando la persona que se desenvuelve en esta área lo realice de forma empírica. Otras características del hecho folclórico son lo tradicional, cuando se transmite de una generación a otra, el caso en el que se aprenda a ejecutar la mejorana sin asistir a una escuela mediante las enseñanzas del abuelo o a través de la descendencia familiar, y lo no institucionalizado. También se encuentra lo prelógico, pero esta es más aplicable a las creencias y no se emplea para determinar si algunos de los géneros musicales que se tratan en el trabajo son folclóricos. Cada hecho es localizable en un contexto y en una región, por eso se considera ubicable, como por ejemplo: la danza de La Montezuna Española, El Grandiablo, Las Enanas, y El Zaracundé son ubicables en Los Santos para la celebración del Corpus Christie.

No solo se define el hecho folclórico mediante el análisis de sus características, sino que se necesita del estudio analítico por parte de folclorólogos para su confirmación.

Dado que en la bibliografía y en el uso académico se registran diversas grafías relacionadas con el término —*folklore*, folclore y folclor—, así como sus adjetivos derivados —folklórico y folclórico—, se consultó a la profesora Mara García, especialista en folclor y lengua española, con el propósito de determinar las formas más adecuadas conforme a las normas de la Real Academia Española (RAE). Esta inquietud responde a una formación orientada al uso correcto

del idioma como herramienta de comunicación efectiva, en la que la precisión léxica ocupa un papel fundamental.

En primer lugar, *folklore* es un extranjerismo de origen inglés y, como tal, su uso es válido siempre que conserve su grafía original y se escriba en letra cursiva en textos digitales o se subraye en textos manuscritos, respetando además su pronunciación según las normas de la RAE (Mara García, comunicación personal, 12 de marzo de 2025). De este sustantivo se deriva el adjetivo folklórico. Por otra parte, folclore y folclor constituyen formas adaptadas al español, ambas aceptadas por la RAE. La grafía folclore es más frecuente en España, mientras que folclor se emplea con mayor regularidad en América Latina (Mara García, comunicación personal, 12 de marzo de 2025). De estas formas se deriva el adjetivo folclórico, plenamente incorporado al sistema morfológico del español y de uso habitual en textos académicos.

No existe diferencia conceptual entre *folklore*, folclore y folclor, ni entre folklórico y folclórico, puesto que las variaciones responden únicamente a criterios ortográficos y normativos, no semánticos (Mara García, comunicación personal, 12 de marzo de 2025). La elección de una u otra forma depende del registro, del contexto académico y de la coherencia interna del texto. En este sentido, la profesora García manifiesta su preferencia por la grafía folclor, al considerar que refleja con mayor fidelidad la pronunciación del término y resulta funcional en la creación poética, particularmente en la composición de décimas, donde la correspondencia entre escritura, lectura y rima adquiere especial relevancia, dado que la forma folclore debe leerse tal como se escribe (Mara García, comunicación personal, 12 de marzo de 2025).

Por lo anterior, en el presente trabajo se emplean de manera sistemática las formas folclor y folclórico, conforme a las adaptaciones gráficas aceptadas por la Real Academia Española y de

uso extendido en América Latina, garantizando así coherencia terminológica y rigor académico. También, en este trabajo se respeta de manera íntegra la grafía original empleada por los autores citados. Por tal motivo, cuando un autor utiliza el término *folklore* sin resalte tipográfico —ya sea en cursiva o subrayado—, dicha forma se conserva sin modificaciones. Esta decisión responde al respeto por el derecho de autor y a la fidelidad textual de las fuentes consultadas, evitando alteraciones que puedan desvirtuar la forma original del texto citado.

Lo típico es lo que pertenece a un determinado lugar o lo que caracteriza a algo y la música típica tiene sus raíces en la folclórica y arreglo de autor conocido.

2.6. Géneros musicales típicos y folclóricos en Azuero

La definición sistemática de algunos géneros de la música panameña —entre ellos la cumbia y sus variantes en la región de Azuero, el punto, el tamborito, la tamborera, la denesa o el pasillo— constituye un desafío de notable complejidad. Tal empresa exige un análisis riguroso que trascienda las categorías empíricas o las descripciones sustentadas únicamente en la práctica interpretativa o dancística. A pesar de los avances alcanzados, la información documentada sobre estos géneros continúa siendo escasa y fragmentaria, lo que pone de manifiesto la necesidad de emprender estudios musicológicos más profundos orientados a su sistematización y comprensión técnica.

En este sentido, los esposos Zárata (1962) realizaron uno de los primeros esfuerzos por establecer criterios definitorios de algunos géneros musicales del folclor panameño, tomando como referencia la estructura del baile y los elementos rítmicos que la acompañan. Según testimonios recogidos por la Ing. Mauricellis Díaz (comunicación personal, 15 de julio de 2024), el hijo del matrimonio Zárata manifestó que sus padres no aspiraron a convertirse en

protagonistas del estudio del folclor nacional, sino que se encontraron con una evidente carencia de información, lo que los llevó a emprender, prácticamente desde cero, la tarea de recopilar, clasificar y preservar un acervo que hoy constituye una fuente de referencia invaluable. Sin embargo, pocos investigadores han dado continuidad a esa labor pionera, por lo que aún persiste una brecha significativa en la caracterización formal de los géneros musicales tradicionales de Panamá.

Dicha brecha se evidencia en la falta de un marco analítico que permita determinar con precisión los elementos distintivos entre géneros afines. Si bien se conocen algunos parámetros —como el compás, la aproximación del tempo de ejecución, la instrumentación o las particularidades coreográficas—, estos aspectos resultan insuficientes para establecer una identidad musical plenamente definida. Surgen entonces interrogantes fundamentales como: ¿qué diferencia, desde un punto de vista estructural y rítmico, a una cumbia abierta de una denesa, cuando ambas comparten el mismo compás? Aunque la forma de baile ofrece una distinción visible, aún es necesario examinar sus patrones rítmicos, las divisiones y subdivisiones métricas, así como la posible existencia de motivos melódicos característicos que otorguen singularidad a cada uno de estos géneros.

Desde una perspectiva interpretativa, puede sostenerse que ciertos géneros guardan una estrecha relación en su configuración métrica y estilística. Tal es el caso del punto y la cumbia atravesada, ambos escritos en compás de 6/8, cuya semejanza permite hipotetizar que uno puede transformarse en el otro mediante variaciones en el tempo y en la articulación rítmica, siempre que el intérprete posea la destreza técnica necesaria. Por ejemplo, la obra *Bajo el cielo de Tonosí a Clímaco Batista*, podría ejecutarse bajo la estética de la cumbia atravesada, simplemente ajustando el pulso o la duración del tiempo, sin alterar sustancialmente su esencia

melódica. Sin embargo, desde mi perspectiva analítica, no todos los géneros poseen la misma capacidad de transformación. Una cumbia abierta, por ejemplo, no puede convertirse en un danzón cumbia y viceversa, aunque ambos estén escritos en compás de 2/4, pues responden a estructuras formales, concepciones rítmicas y propósitos expresivos distintos. Estas observaciones permiten suponer que existen características aún no determinadas — posiblemente relacionadas con la acentuación interna, los patrones melódicos recurrentes, las variaciones de tempo o incluso la función social de la danza— que podrían contribuir a definir de manera más precisa los límites y particularidades de cada género.

Por las razones antes expuestas, ha sido necesario realizar un análisis más profundo y detallado de las composiciones que han sido tradicionalmente clasificadas dentro de estos géneros, con el propósito de compararlas y detectar patrones estructurales, rítmicos y melódicos que permitan esclarecer sus verdaderas características musicales. Este ejercicio analítico sustenta la clasificación de las piezas incluidas en el repositorio digital propuesto, basándose en criterios técnicos y teóricos que, si bien no pretenden ser definitivos, constituyen una aproximación fundamentada a aspectos aún poco explorados.

Reconozco que los resultados alcanzados pueden estar sujetos a revisión o refutación, pero los asumo como un intento legítimo de responder, mediante la observación y la sistematización musical, a interrogantes que aún permanecen sin respuesta. En este sentido, resulta pertinente recordar lo expuesto por Mauricellis Díaz (comunicación personal, 15 de julio de 2024), quien establece una analogía entre la evolución del conocimiento científico y la comprensión de los fenómenos culturales. Según ella, el modelo atómico ha evolucionado con el transcurso del tiempo: las teorías de Rutherford y Bohr, aunque hoy superadas por el modelo mecano-

cuántico, no fueron erróneas, sino aproximaciones válidas que en su momento explicaron con acierto la estructura del átomo y la interacción de sus partículas.

Del mismo modo, el conocimiento en el ámbito musical no es estático, sino dinámico y perfectible, así lo sostiene Emilio Durkheim en las características del hecho social cuando sostiene que el hecho cultural o social es perfeccionable, me acota mi madre (comunicación que expresa semanalmente cuando ve los hechos folclóricos). Las teorías, clasificaciones e interpretaciones de hoy serán, eventualmente, revisadas o ampliadas por futuras generaciones de investigadores. Lo que aquí se propone responde al propósito de la presente investigación: aportar una mirada renovada que contribuya a reducir la brecha existente en el estudio de los géneros del folclor musical panameño mediante el análisis técnico, teórico y comparativo de sus composiciones para poder presentar un repositorio de algunos géneros de la música típica y folclórica de la región de Azuero. No se trata de invalidar los aportes anteriores, sino de complementarlos, ofreciendo nuevas perspectivas para el debate y la reflexión académica. Esta es, precisamente, la esencia de la ciencia y de la investigación musical: la posibilidad constante de contrastar, corregir y evolucionar el conocimiento.

En el caso de la región de Azuero, resulta imposible analizar, comprender y definir de manera integral la riqueza de sus composiciones como la cumbia, el punto, la denesa y otros géneros, sin atender a la dimensión dancística que los acompaña. En este sentido, es fundamental que todo investigador o músico que se adentre en el análisis de géneros musicales asociados al baile, al menos, nociones elementales sobre la estructura y dinámica de la expresión coreográfica. Partiendo de esta premisa, considero pertinente realizar un breve recorrido personal que remite a mis primeras experiencias como bailarín en el conjunto Raíces de Llano

Largo, bajo la dirección de la maestra Susana Vásquez, quien también fue instructora de baile de mi hermana.

A ella — a la Ing. Mauricellis Díaz — el autor de este trabajo ha recurrido con frecuencia como fuente de consulta sobre piezas y sus estructuras coreográficas. Su mirada analítica, enriquecida por su experiencia tanto como bailarina y vocalista, me ha permitido cuestionar conceptos establecidos y explorar nuevas formas de entender estos géneros. Más que ofrecerme respuestas cerradas, sus observaciones han despertado en mí inquietudes que me han llevado a examinar cada pieza con mayor rigor. Gracias a ese enfoque, he aprendido que en estas expresiones musicales los significados más profundos se encuentran en los detalles: en el fraseo, en la articulación rítmica y en la relación intrínseca entre música y danza. Este modo de mirar ha orientado mi trabajo hacia un análisis más minucioso de las partituras y sus implicaciones interpretativas para la creación del repositorio.

Es por ello que, a partir de los escasos aportes bibliográficos existentes sobre esta temática, de mis conocimientos elementales en el ámbito de la danza, de las constantes consultas realizadas a mi hermana —cuyo enfoque analítico ha sido fundamental—, así como de las innumerables horas dedicadas a la transcripción de piezas a partituras y del prolongado tiempo de interpretar la música propia de la región de Los Santos, he logrado desarrollar una mirada más profunda. Estas experiencias, sumadas a horas de análisis detallado y estudio minucioso de cada partitura transcrita, y a una formación musical que trasciende el ámbito estrictamente universitario, me han permitido situarme en una posición desde la cual es posible formular una definición rigurosa y fundamentada desde la teoría musical acerca de algunos géneros de la música de la región de Azuero, aportando así una perspectiva analítica que busca enriquecer el conocimiento existente sobre esta expresión.

2.6.1. Cumbia

Según RAE, la cumbia es una danza popular de Colombia y Panamá de ritmo vivo, o la música que se baila. También se describe como un baile de negros y que proviene del vocablo africano cumbé (celebración, jolgorio).

2.6.1.1. *Cumbia abierta*

La cumbia abierta constituye una de las formas más representativas y tradicionales de la cumbia panameña (Zárate & Zárate, 1962). Su carácter puede oscilar entre alegre o melancólico y se distingue por su fluidez y cadencia, lo que favorece un desarrollo melódico básico, poco segmentado y especialmente propicio para el baile popular. Se interpreta en compás de 2/4 y a un tempo moderado de 70 a 90 pulsos por minuto, generando así una sensación de equilibrio rítmico que sostiene la interacción entre músicos y bailarines.

La textura musical es predominantemente homofónica, con una línea melódica principal acompañada por patrones rítmicos repetitivos que conforman la base estructural de la pieza. La organización formal suele estar compuesta por tres secciones y una rumba final, lo que se traduce en una segmentación A–B–C–D. No obstante, esta estructura es flexible y permite variaciones interpretativas, reflejando la naturaleza viva y dinámica de la tradición oral.

En términos de fraseo, la cumbia abierta se distingue por frases breves y regulares, generalmente estructuradas en unidades de cuatro compases que funcionan como pares antecedente–consecuente, es decir, plantean una “pregunta” musical que es respondida de manera inmediata. Este tipo de fraseo constituye un rasgo diferenciador respecto al danzón cumbia, ambos géneros que, hasta la fecha, no han sido descritos con detalle en la literatura académica especializada.

Estas características se evidencian de manera clara en piezas tradicionales como *Pare un rancho y se la lleva* y *Así se baila allá en mi tierra*, las cuales representan con fidelidad las cualidades estructurales, rítmicas y expresivas de la cumbia abierta.

Al examinar con detenimiento el carácter expresivo de la cumbia abierta, se advierte que este se encuentra estrechamente determinado tanto por el contenido temático de sus letras como por los recursos musicales empleados en su interpretación. El carácter alegre se manifiesta, por lo general, en composiciones que exaltan sentimientos vinculados al amor, la convivencia cotidiana, el gozo de vivir en la campiña y el apego afectivo hacia un lugar determinado. En contraposición, el carácter melancólico emerge en aquellas piezas que evocan el desamor, la partida, la distancia o la añoranza por la tierra natal.

Estas dos dimensiones expresivas no responden a categorías heroicas ni cómicas, pues la cumbia abierta de la región de Azuero se nutre fundamentalmente de temáticas emocionales y cotidianas. No recurre, por tanto, a narrativas épicas ni a estrategias retóricas humorísticas o satíricas, esta última sí puede encontrarse en otras variantes o géneros afines. De esta manera, el carácter expresivo de la cumbia abierta revela una estrecha relación entre el discurso musical y la experiencia colectiva de las comunidades que la interpretan y bailan, configurando un perfil estético propio dentro del repertorio de Azuero.

En el plano estructural, la cumbia abierta se distingue por un desarrollo melódico poco segmentado, entendido como un discurso fluido y continuo en el que las frases se articulan con escasas interrupciones formales y con una marcada tendencia a la reiteración temática. El fraseo se organiza, por lo general, en unidades regulares de cuatro compases, conformando un arco musical natural y equilibrado que favorece la claridad y la coherencia expresiva. Esta organización fraseológica incide directamente en la dimensión coreográfica, al propiciar una

danza de desplazamientos amplios, transiciones suaves y movimientos sostenidos, en plena correspondencia con la naturaleza fluida del discurso musical.

Dicha estructura fraseológica encuentra su correlato en la secuencia coreográfica tradicional (Zárate & Zárate, 1962), representada en pasos básicos como el paseo, la seguidilla, los cruces y las vueltas, los cuales se integran armónicamente al patrón rítmico-melódico. Este patrón de cuatro compases constituye, en efecto, la célula estructural fundamental sobre la cual se articula la expansión formal y expresiva de la pieza, otorgándole unidad interna y continuidad dinámica a la interpretación musical y dancística.

2.6.1.2. *Cumbia atravesada*

La cumbia atravesada se define como un género musical de notable complejidad rítmica y estructural dentro del repertorio de la música tradicional. Su base métrica se sustenta principalmente en un compás compuesto de 6/8, lo que le confiere un carácter dinámico y una acentuación particular que incide directamente en su percepción rítmica y en su ejecución interpretativa. Desde el punto de vista tonal, este género admite una considerable flexibilidad, ya que puede desarrollarse en tonalidades mayores, menores e incluso presentar alternancias entre ambas dentro de una misma pieza, recurso que contribuye a su riqueza expresiva.

En términos formales, la cumbia atravesada suele caracterizarse por un tempo acelerado, lo cual incide en una duración relativamente breve de las composiciones. Esta condición propicia la repetición reiterada de sus secciones durante la interpretación, reforzando así su función danzaria y su impacto rítmico. No obstante, no existe una estructura formal rígida o estandarizada, ya que el número y la disposición de las secciones han variado a lo largo del tiempo.

Desde una perspectiva evolutiva, la transición de la música tradicional hacia contextos de mayor proyección comercial ha influido en la ampliación de la forma musical, incorporando un mayor número de secciones con el fin de extender la duración de las piezas. A pesar de estas variaciones, puede afirmarse que, en su configuración mínima, la cumbia atravesada presenta al menos una sección principal —que articula el material temático central— y una sección de rumba, la cual cumple una función contrastante tanto en el plano rítmico como en el expresivo.

En relación con el componente coreográfico, un seminario realizado en el año 2006 y facilitado por Deison A. Hidalgo G. identifica una serie de patrones de movimiento característicos del baile asociado a este género. Entre dichos patrones se reconocen el paseo, la vuelta, la seguidilla, la vuelta con zapateo, el escobillado, la caída, así como combinaciones de vuelta y seguidilla, los cuales conforman la base estructural del desplazamiento y la expresión corporal durante la ejecución del baile.

Como ejemplos representativos del género de la cumbia atravesada pueden mencionarse las obras *Soy quien te conviene*, de Lucho de Sedas; *Zapatitos de pana*, de Clímaco Batista Díaz; y *Aires Santeños*, cuyos derechos se encuentran reservados y cuya grabación fue realizada por Rogelio “Gelo” Córdoba, entre otras composiciones que forman parte del repertorio tradicional y popular de este género.

2.6.1.3. *Cumbia cerrada*

La cumbia cerrada presenta una serie de características que, en términos de compás, organización tonal y, en algunos casos, estructura formal, pueden asemejarse a las de la cumbia abierta. No obstante, se distingue principalmente por un carácter rítmico más

acelerado, lo que le confiere un perfil expresivo más dinámico, alegre y enérgico, asociado a un tempo considerablemente rápido.

Desde el punto de vista estructural, la cumbia cerrada no responde a un esquema rígido, ya que puede manifestarse tanto en composiciones de organización sencilla como en obras de mayor complejidad formal, con un número variable de secciones. En el plano interpretativo, algunas cumbias cerradas presentan un elevado nivel de dificultad técnica, debido al uso frecuente de figuraciones rápidas, como secuencias de semicorcheas, así como saltos interválicos complejos en la ejecución instrumental que exigen precisión y destreza por parte del intérprete.

Estas exigencias técnicas se evidencian especialmente en instrumentos melódicos como el violín, el acordeón y otros afines, donde la ejecución a velocidades elevadas incrementa la complejidad del discurso musical. En contraste, existen cumbias cerradas de ejecución más accesible, con un lenguaje técnico menos demandante, las cuales, a pesar de su sencillez, mantienen un alto atractivo musical gracias a su energía rítmica y a su carácter festivo. Esta diversidad estructural y técnica contribuye a la riqueza y vigencia de la cumbia cerrada dentro del repertorio tradicional y popular.

Ejemplos de cumbias cerradas tenemos: *Morena si usted no me quiere* de “Nano” Córdoba también conocida como *Morena nos vamos ya*, *Rio Oria* de Eráclides Amaya, *Revolcón en San Antonio* de Alfredo Escudero, *Canajagua Azul* de Paris Teodosio Vasquez, entre otras.

2.6.1.4. Cumbia zapateada

En relación con la cumbia zapateada, se constata una limitada disponibilidad de información documental, lo que permite considerarla como una variante de menor difusión dentro del

conjunto de géneros cumbieros. Sin embargo, su relevancia cultural se manifiesta principalmente en el ámbito dancístico, ya que se trata de una expresión que se distingue de manera clara por el uso predominante del zapateo como recurso coreográfico, elemento que define su identidad y la diferencia de otras modalidades de cumbia.

En este sentido, la tradición de los *Manitos de Ocú*, adquiere especial importancia, puesto que en dicha comunidad se practica un baile particular que recibe la misma denominación de *Cumbia zapateada*. Este baile se caracteriza por un zapateo marcado y constante, el cual cumple una función rítmica, visual y simbólica dentro de la ejecución, estableciendo una estrecha relación entre el movimiento corporal y el acompañamiento musical.

Entre los ejemplos representativos de este género se encuentra la obra *Nalú*, una cumbia zapateada compuesta por Clímaco Batista, considerada una de las referencias musicales más reconocidas asociadas a esta modalidad. La información relativa a la práctica, denominación y características de la cumbia zapateada en la región de Ocú fue obtenida a partir de conversaciones y entrevistas realizadas con el violinista, mejoranero y etnomusicólogo panameño Efraín Gutiérrez, ganador del Concurso de Mejorana Aristides Gil–Esteban Rodríguez, celebrado en el marco del Festival Nacional de la Mejorana, y participante activo en procesos de estudio y trabajo de campo en diversas regiones del país. De acuerdo con sus aportes, la *Cumbia zapateada* practicada por los Manitos de Ocú es conocida por algunos cultores locales con la denominación de *La perrona*, lo que pone de manifiesto la diversidad terminológica y las particularidades regionales que caracterizan esta expresión musical y dancística.

2.6.1.5. *Danzón cumbia*

Definir el danzón cumbia constituye una tarea compleja debido a la limitada información existente dentro de la música panameña sobre este género. Algunos autores y músicos han sugerido que se deriva del danzón cubano (Carrasco C., 2015); sin embargo, no se han encontrado evidencias documentales ni musicales que respalden plenamente esta afirmación. Esta situación recuerda los casos de las definiciones propuestas por los esposos Zárata y Narciso Garay, quienes atribuyeron a la cumbia un origen esencialmente africano, interpretaciones que con el tiempo han sido objeto de revisión y debate.

El danzón cumbia constituye una variante estilística de la cumbia panameña, que se caracteriza por combinar elementos rítmicos propios de la misma con una organización formal más estructurada, que puede estar influenciada directamente por el danzón. Esta hibridación musical se manifiesta en un fraseo más organizado, la presencia de secciones contrastantes y un enfoque compositivo que privilegia la claridad formal y la elegancia expresiva. En cuanto al aspecto métrico, el danzón cumbia se escribe comúnmente en compás de 2/4, aunque en algunos casos puede ser interpretado como compás partido, una práctica que también se observa en otros géneros con la misma métrica. Esta flexibilidad interpretativa responde, en gran medida, a la facilidad de lectura o ejecución del intérprete, sin que ello altere sustancialmente la esencia rítmica de la pieza. El tempo es moderado, oscilando aproximadamente entre 70 y 90 pulsaciones por minuto (PPM), lo que le confiere un carácter rítmico estable y medido, adecuado tanto para la interpretación instrumental como para el baile.

La estructura formal típica del danzón cumbia, según lo observado a partir de la ejecución del género y del proceso de transcripción de numerosos ejemplos, suele responder a un esquema

A-B-A-C-D, en el cual la primera sección se retoma tras la segunda, generando un efecto de equilibrio y coherencia temática. De hecho, así lo sugiere Carrasco (2015). Sin embargo, esta organización no es rígida: existen obras con un mayor o menor número de secciones, lo que refleja la flexibilidad creativa de los compositores dentro de esta variante. En lo que respecta al carácter expresivo, el danzón cumbia se distingue por una sonoridad elegante, refinada y compleja, que puede oscilar entre registros alegres y melancólicos, dependiendo de la temática de la pieza y de la interpretación. La textura musical es variable y depende tanto del contexto interpretativo como de la instrumentación empleada, pudiendo presentarse desde configuraciones homofónicas simples hasta disposiciones más elaboradas con diálogos instrumentales.

El fraseo constituye uno de los elementos definitorios de esta variante. A diferencia de la cumbia abierta, el danzón cumbia presenta fraseos más extensos, pudiendo estar organizados en unidades de 8 compases (4 + 4) o 16 compases (8 + 8). Esta mayor duración de las frases permite un desarrollo melódico más elaborado, con progresiones rítmicas que facilitan variaciones instrumentales y coreográficas de mayor complejidad. Estas características convierten al danzón cumbia en un estilo especialmente propicio para la creación de arreglos más sofisticados y para la exploración de dinámicas interpretativas amplias, manteniendo siempre su raíz en la tradición rítmica de la cumbia panameña.

Además de la definición y el análisis que presento en este estudio, el profesor Carrasco ofrece una mirada complementaria sobre el danzón cumbia en una columna de opinión publicada en un periódico local. Su aporte, aunque no proviene de un texto académico formal, resulta valioso como testimonio analítico desde la práctica musical y la observación empírica, ya que describe de manera general las características formales y estructurales de este género

(Carrasco C., 2015). No obstante, a partir del proceso de transcripción realizado, me he percatado de que algunas de las piezas representativas que él menciona en sus escritos no se ajustan con precisión al patrón rítmico propuesto. De hecho, se observa una notable diversidad estructural, rítmica y tonal entre las piezas citadas como ejemplo. Los danzones cumbia: *Los sentimientos del alma*, *Las flores del camino*, *La talanquera*, *Recuerdo de La Laguna*, *La linda Ballesteros* y *La flor del Lilolá* repiten la introducción después de la segunda parte, recurso que otorga unidad temática y simetría formal. En cambio, otras piezas como *Pueblo Nuevo* (Apéndice A.21) y *La hierba buena* (Apéndice A.68), prescinden de dicha repetición o la sustituyen por material temático nuevo.

En cuanto al tratamiento rítmico, composiciones como *Las flores del camino*, *La talanquera*, *Recuerdo de La Laguna*, *La hierba buena*, *La flor del Lilolá* y *Pueblo Nuevo* presentan la figura del cinquillo cubano, elemento que introduce un patrón sincopado característico y refuerza la conexión histórica entre el danzón cubano y su adaptación panameña. Asimismo, se identifican modulaciones tonales en obras como *Los sentimientos del alma*, *Las flores del camino*, *La talanquera*, *La linda Ballesteros* y *La hierba buena*, donde los cambios de tonalidad —frecuentemente de mayor a menor o viceversa— aportan contraste expresivo y una sensación de desarrollo interno, coherente con lo señalado por Carrasco C. (2015) al describir la evolución armónica dentro del danzón cumbia; sin embargo, no constituye una característica exclusiva de todas las composiciones pertenecientes a este género.

Además, varias composiciones muestran una extensión formal mayor, con cinco o más secciones claramente diferenciadas, como ocurre en *Las flores del camino*, *Recuerdo de La Laguna*, *La linda Ballesteros*, *La hierba buena*, *La flor del Lilolá* y *Pueblo Nuevo*. Esta complejidad estructural sugiere que los compositores no siguieron un modelo único, sino que

pareciera que desarrollaron sus obras de manera intuitiva, tomando como referencia ciertos rasgos de una figura de composición original, pero incorporando su propio estilo e interpretación.

Por otra parte, en los danzones cumbia como *Cubanita de mi amor* y *Sinceridad* se observa un final característico y poco usual que consiste en la repetición de la introducción, recurso que refuerza la circularidad de la estructura, aunque de una forma distinta a la expuesta anteriormente. Este detalle observado en *Sinceridad* (Release - Topic, 2025) contrasta con la organización formal de *La flor del Lilolá*, ambas composiciones de Antonio Sáez, en la cual la introducción del último título se repite después de la segunda parte, generando un equilibrio temático diferente. Cabe destacar que ambas piezas fueron grabadas por Gelo Córdoba, por lo que es posible suponer que el intérprete haya incorporado ciertos matices personales en la versiones registradas. No obstante, también resulta plausible que el propio “Toñito” Sáez decidiera variar la estructura de ambos danzones cumbia como un ejercicio de exploración creativa, con el propósito de diversificar su lenguaje compositivo.

Dado que no se tiene certeza sobre la conservación de las transcripciones originales, resulta difícil determinar si las versiones interpretadas corresponden fielmente a las partituras iniciales. En este sentido, dicha situación pone de relieve la importancia del proceso de transcripción como medio para documentar y preservar la estructura original de las composiciones. Gracias a ello, es posible distinguir entre las decisiones creativas del compositor y las variaciones propias de la práctica interpretativa, especialmente en casos como *Sinceridad*, cuya estructura podría representar una excepción dentro del corpus de danzones cumbia conocidos.

Es oportuno hacer referencia a la obra *Mamá Eva* (CumbieroPanama, 2015), *danzón cumbia*, debido a que su autor, Vicente Gómez, era un compositor versado y conocedor de la música panameña, con formación sólida y experiencia en la interpretación de diversos géneros musicales. Gómez destacó por su habilidad para combinar tradición y creatividad, adaptando los elementos rítmicos y melódicos de la música popular a composiciones estructuradas con claridad.

En una grabación (Charpentier Herrera, 1996) de esta obra, *Mamá Eva* aparece citada como danza; sin embargo, su análisis revela que se trata de un claro ejemplo de danzón cumbia, ya que al escucharla se percibe con nitidez la distinción entre el segmento de danzón y la sección de cumbia. Aunque la primera voz está ejecutada por la flauta transversa —un instrumento no originalmente presente en la música tradicional panameña—, el violín asume la segunda voz, mientras que la obra se hace acompañar de guitarra, contrabajo y maracas. En la parte correspondiente a la cumbia, se aprecia la entrada de la percusión a cargo del tambor repicador, lo que refuerza el carácter bailable y festivo de esta sección.

La obra *Mamá Eva* presenta una estructura tripartita claramente definida. Las dos primeras secciones corresponden al danzón, mientras que la tercera constituye la parte de la cumbia. Después de la segunda sección, la composición retorna brevemente al inicio antes de dar paso a la sección final, lo que refuerza la idea de una forma cíclica dentro de la obra. En las secciones iniciales, correspondientes al danzón, se percibe un tratamiento melódico elaborado, con presencia ocasional del *cinquillo* cubano, elemento rítmico característico que aporta un matiz de síncopa y dinamismo. Asimismo, se observa un cambio tonal de sol mayor a sol menor, recurso que introduce contraste expresivo y variedad armónica, tal como describe

Carrasco (2015) al referirse a las modulaciones y giros tonales propios del danzón cumbia panameño.

Estos hallazgos permiten concluir que el danzón cumbia panameño no responde a una estructura formal invariable, sino que constituye un género de notable flexibilidad creativa, en el cual los compositores integran elementos del danzón, la cumbia y sus propias experiencias musicales para construir obras únicas dentro de la tradición de Azuero. De esta manera, no puede afirmarse que el danzón cumbia mantenga una estructura única. Más bien, se trata de una variación estilística de la cumbia panameña, caracterizada por la inclusión de mayor número de adornos melódicos, segmentos extensos y motivos temáticos contrastantes. Esta flexibilidad estructural parece estar más relacionada con la creatividad e intuición de los compositores que con un modelo teórico preestablecido.

Desde una perspectiva analítica, podría admitirse la posibilidad de cierta influencia del danzón cubano en el danzón cumbia panameño; sin embargo, es necesario comprender que el compositor criollo no se regía por patrones formales estrictos, sino que componía de manera intuitiva, guiado por su vivencia, inspiración y expresión personal. Por ello, el danzón cumbia debe entenderse como una creación flexible y diversa, y no todas las piezas se ajustan a los esquemas estructurales propuestos por algunos autores, como Oscar Carrasco (Carrasco C., 2015). La riqueza del género se evidencia en la variedad de composiciones y en la libertad creativa de sus autores, aspectos que este repositorio digital busca preservar, clasificar y difundir de manera rigurosa.

Siguiendo esta línea de análisis sobre la influencia foránea, Schloss señala que numerosos ritmos, danzas e instrumentos que hoy integran el repertorio latinoamericano tienen su origen en la familia del danzón (1982). El danzón cubano incorpora de manera orgánica tres patrones

rítmicos fundamentales: el cinquillo, la clave y un patrón de bajo característico (*bass rhythm*), todos ellos de raíz afrocaribeña (Patiño & Moreno, 1997). Estas estructuras no solo definen su identidad rítmica, sino que también constituyen un pilar sobre el cual se ha edificado gran parte de la música popular latinoamericana contemporánea (Schloss, 1982).

Si se acepta la hipótesis de una influencia cubana en el desarrollo del danzón cumbia panameño, resulta pertinente indagar en el proceso de apropiación y adaptación de estos elementos rítmicos en el contexto panameño, así como en su posible incidencia en la obra de compositores criollos, un aspecto que hasta el momento no ha sido suficientemente documentado. La identificación y el análisis de estos elementos permitirían sustentar, con evidencia histórico-musical concreta, la existencia de dicha influencia rítmica en la música tradicional de la región azuerense.

Ya después de un prolongado y minucioso proceso de análisis del danzón cumbia con el propósito de clasificar las piezas musicales que integran el repositorio y elaborar un cuadro resumen sistemático, fue mi hermana quien, de manera fortuita, encontró un artículo de Sean Bellaviti (2017) y me recomendó su lectura. Al revisarlo con detenimiento, pude reconocer que, si bien nuestras aproximaciones al fenómeno musical provienen de contextos diferentes —la mía desde la práctica interpretativa y el análisis melódico, y la suya desde la investigación académica formal y el estudio de grabaciones históricas—, existen coincidencias relevantes en la manera en que ambos caracterizamos diversos elementos estructurales y rítmicos del género. No se trata, por tanto, de visiones contrapuestas, sino de perspectivas complementarias que aportan miradas distintas sobre un mismo objeto de estudio, enriqueciendo así la comprensión general del danzón cumbia como manifestación musical y cultural.

Por esa razón, concuerdo con varios de los planteamientos desarrollados por Bellaviti (2017) en su estudio sobre el danzón-cumbia y su influencia en la música panameña contemporánea. El autor señala que, aunque aún es necesaria una investigación más exhaustiva en archivos históricos para precisar con mayor exactitud la entrada del danzón a Panamá, ciertos rasgos musicales de este género —como su sonoridad e improvisación— son perceptibles y relativamente accesibles en los registros musicales disponibles. Esta afirmación se alinea con mi experiencia personal al analizar partituras y grabaciones, pues también he podido identificar estos elementos característicos en múltiples piezas del repertorio típico de la región de Azuero.

De acuerdo con el autor, el danzón-cumbia se desarrolla tradicionalmente en una forma binaria, en la que la primera parte corresponde al danzón y la segunda a la cumbia, manteniendo una estructura de secciones contrastantes. Coincido con esta visión estructural, aunque mi análisis se centra en desglosar las secciones melódicas de cada partitura, lo que permite observar con mayor detalle la extensión y el contraste de cada fragmento musical. Bellaviti también distingue entre las características armónicas del danzón —con progresiones más extensas y modulaciones tonales— y las de la cumbia, organizadas en torno a progresiones armónicas recurrentes. Este enfoque armónico corresponde al análisis de ensambles instrumentales; en contraste, mi investigación se centra en la melodía del intérprete, lo que ofrece otra perspectiva complementaria para comprender este género híbrido.

En el plano rítmico, el autor sostiene que el cinquillo es la célula rítmica más recurrente en los danzones cumbia azuerenses, salvo algunas excepciones como *La talanquera*, y que tiende a desaparecer cuando inicia la sección de cumbia. Si bien este hallazgo es relevante, mi análisis revela que existen más piezas que no presentan esta célula de manera consistente, lo cual

evidencia una mayor diversidad rítmica de la que el estudio original contempla, posiblemente porque se basó en 27 grabaciones de un repertorio limitado. De hecho, Bellaviti (2017) señala que *La talanquera* constituye la excepción dentro del repertorio de danzones cumbia estudiados, al no presentar la célula rítmica del cinquillo. No obstante, al contrastar esta afirmación con la partitura que poseo y he analizado, he identificado la presencia clara de dicho patrón rítmico. Esta discrepancia podría deberse a diferencias en los modos interpretativos de la pieza, así como a variantes estilísticas surgidas en contextos específicos de ejecución. Este tipo de divergencias refuerza la idea de que, en las músicas tradicionales, los parámetros teóricos y los registros escritos o grabados no siempre coinciden de manera exacta, ya que la transmisión oral y las prácticas interpretativas desempeñan un papel determinante en la configuración final de la obra.

Asimismo, Bellaviti (2017) cita el artículo de Carrasco (2015) y, al revisar detenidamente sus afirmaciones, he constatado que no todas las piezas que este autor menciona se ajustan con precisión a la estructura formal que propone. Este señalamiento coincide con lo expuesto por Bellaviti, quien también advierte que, si bien Carrasco identifica ciertos patrones estructurales comunes en diversas composiciones, no todas las obras analizadas responden de manera uniforme a dicho modelo. Esta coincidencia evidencia que la práctica musical tradicional presenta un margen considerable de flexibilidad, en el cual la ejecución y la creación se configuran de acuerdo con contextos interpretativos y estilísticos particulares, más que por la adhesión estricta a un esquema teórico.

Conviene recordar que muchos de los autores tradicionales de la región de Azuero y otras zonas del interior del país poseían una habilidad innata para la composición musical, pero no necesariamente una formación académica institucional en notación o teoría musical. En este

sentido, la creación de una pieza no respondía a una decisión consciente de “componer un danzón cumbia”, una “cumbia abierta” o un “punto”, sino a un proceso profundamente espontáneo e inspirado en la vivencia personal y en el sentir del intérprete popular. Por esta razón, se encuentran numerosas composiciones que, sin seguir una estructura formal definida, pueden clasificarse dentro del estilo del danzón cumbia debido a su desarrollo temático y su evolución rítmica.

2.6.2. Denesa

La denesa, a diferencia de otros géneros musicales de la región de Azuero, presenta una estructura coreográfica estricta, de la cual se deriva directamente su organización musical. Su composición responde de manera obligatoria a un patrón formal cíclico A–B–C, determinado por la secuencia de pasos del baile. En esta estructura, la sección A corresponde a una introducción, la sección B a una seguidilla amanojada y la sección C al zapateo. Posteriormente, la introducción se repite con el fin de permitir el cambio de posición de las parejas, tras lo cual el ciclo formal vuelve a ejecutarse. Se trata de un baile que se desarrolla en línea, lo que refuerza la naturaleza repetitiva y funcional de su forma musical. En consecuencia, *La denesa* puede entenderse como un género compuesto específicamente para el baile, donde la música se subordina a la lógica coreográfica. Este principio es comparable al del vals, cuyo término proviene del alemán *walzen*, que significa “girar” o “dar vueltas”, haciendo referencia directa al movimiento circular característico de su danza.

En este sentido, puede afirmarse que el propósito del vals, desde la composición musical, es la creación de una pieza que cumpla específicamente la función coreográfica del baile que le da nombre, particularmente el acompañamiento de los giros característicos de esta danza. De manera análoga, *La denesa* responde a un principio funcional similar, en el que la música se

concibe en estrecha relación con el movimiento corporal. En términos métricos, *La denesa* se ejecuta comúnmente en compás de 2/4; no obstante, también puede transcribirse en 2/2, dependiendo de los criterios de notación, la claridad rítmica buscada y la habilidad del transcriptor para adaptar la escritura musical a las necesidades de lectura e interpretación.

2.6.3. Música de danzas

Las danzas constituyen manifestaciones folclóricas que cumplen una función simbólica y representativa, ya que, a través del movimiento corporal, la música y la dramatización, transmiten narrativas de carácter religioso, histórico y cultural. En este sentido, la danza puede entenderse como un género de amplia diversidad, dado que existen múltiples expresiones con características propias, determinadas por el contexto geográfico, social y cultural en el que se desarrollan.

En el marco de la presente investigación, el análisis se centra específicamente en las manifestaciones dancísticas asociadas a la celebración del Corpus Christi en la Villa de Los Santos, festividad de carácter religioso dedicada a la veneración del Santísimo Sacramento. Durante esta celebración se desarrollan diversas actividades tradicionales, entre las que destacan la confección de alfombras elaboradas con sal y materiales naturales, la realización de misas y eucaristías solemnes, así como la ejecución de danzas tradicionales que constituyen el principal objeto de estudio musical en este trabajo.

Entre las danzas más representativas se encuentra la danza del Gran Diablo, también conocida como diablicos limpios, la cual simboliza la lucha entre el bien y el mal. Esta manifestación se acompaña musicalmente mediante el uso del pito y el tambor, instrumentos que proporcionan el soporte sonoro sobre el cual los integrantes de la danza ejecutan los movimientos coreográficos, desarrollan la dramatización y desfilan por las calles durante la festividad.

Otra expresión relevante es la danza de la Montezuma Española, la cual representa simbólicamente la conquista espiritual del Imperio Azteca del rey Moctezuma por parte de Hernán Cortés. Esta danza se caracteriza por una estructura musical compleja, conformada por diversas piezas que acompañan los distintos momentos de la representación. Dichas obras incluyen música para el paseo por las calles, un tema de entrada que incorpora letra destinada a la adoración del Santísimo, así como otros temas, con o sin texto, cuya función es ambientar el desarrollo de la danza. En este sentido, el conjunto musical que acompaña la Montezuma Española puede entenderse como una especie de suite o recopilación musical articulada en torno a un hecho popular y religioso.

Asimismo, se destaca la danza del Torito Guapo, la cual es interpretada y acompañada musicalmente mediante pito y tambor. Esta danza presenta variantes regionales, como el Torito Guapo de La Arena, en la provincia de Herrera, y otras manifestaciones similares en localidades como Parita, donde también se registra una versión de la danza de la Montezuma Española. No obstante, aunque estas expresiones comparten una denominación o temática común, difieren significativamente en aspectos como la estructura coreográfica, los parlamentos, los cantos, los vestuarios y la música, lo que evidencia la diversidad de las tradiciones dancísticas a nivel nacional.

Finalmente, es importante señalar que la amplitud y variedad de las manifestaciones dancísticas tradicionales en Panamá hacen de este un campo de estudio extenso y complejo. Por esta razón, la presente investigación se delimita al análisis de algunas danzas específicas vinculadas a la celebración del Corpus Christi en la Villa de Los Santos, sin pretender abarcar la totalidad de las expresiones existentes en el país, lo cual abre la posibilidad de futuras investigaciones orientadas al estudio comparativo de estas manifestaciones.

2.6.4. Música religiosa

Al igual que ocurre con la música que acompaña a las danzas tradicionales, el estudio de la música religiosa de carácter folclórico constituye un campo amplio y complejo que, por su naturaleza, requiere investigaciones específicas y abordajes individuales. En consecuencia, en el marco de este trabajo únicamente se presentan aproximaciones generales que permiten contextualizar esta manifestación dentro del patrimonio musical.

La música religiosa folclórica tiene como finalidad principal la adoración y veneración de figuras sagradas, así como la celebración de santos patronales y festividades religiosas, a través de la interpretación musical. Sus formas de ejecución y repertorios varían de acuerdo con la región en la que se desarrollan, lo que da lugar a una diversidad de cantos, estilos y prácticas interpretativas vinculadas a los contextos locales.

Asimismo, la instrumentación utilizada en este tipo de música presenta variaciones significativas. De acuerdo con la información obtenida mediante entrevistas realizadas en el curso de la investigación, una de las formaciones más comunes incluye la voz como elemento central, acompañada por instrumentos melódicos como el violín y armónicos como la guitarra. Estas prácticas musicales se transmiten predominantemente por vía oral, razón por la cual es escasa la existencia de partituras escritas. En muchas de estas regiones no es habitual la formación académica formal en conservatorios, lo que ha propiciado que numerosos intérpretes adquieran sus conocimientos de manera empírica.

Como consecuencia de esta transmisión oral y del aprendizaje no formal, las piezas musicales pueden experimentar modificaciones a lo largo del tiempo, ya sea en su estructura, interpretación o acompañamiento instrumental, dependiendo del nivel técnico y del

conocimiento de quienes las transmiten. En este sentido, resulta de gran relevancia el estudio, documentación y salvaguarda de estas manifestaciones musicales, con el fin de garantizar su preservación y continuidad para las futuras generaciones.

2.6.5. Pasillo

El pasillo es un género musical que presenta un mayor nivel de desarrollo en términos estructurales y formales, en comparación con otras manifestaciones tradicionales. Cabe señalar que el pasillo no es exclusivo de Panamá, ya que se encuentra presente en diversos países de la región latinoamericana, lo que evidencia su carácter transnacional y su evolución histórica compartida, de manera similar a lo ocurrido con la cumbia.

En el contexto panameño, el pasillo se caracteriza principalmente por su escritura en compás de 3/4, aunque existen obras que incorporan secciones o pasajes en 2/4, recurso que aporta variedad rítmica dentro de la composición. Desde el punto de vista tonal, los pasillos panameños pueden desarrollarse en tonalidades mayores, menores o presentar alternancias entre ambas, lo que amplía sus posibilidades expresivas. En cuanto a la estructura formal, es frecuente encontrar una organización en tres partes; sin embargo, en algunos casos se identifican pasillos hasta con cinco secciones, de las cuales dos funcionan como subsecciones o transiciones vinculadas a las tres partes principales.

El pasillo se distingue, además, por un carácter elegante y refinado, rasgo que se refleja tanto en su escritura musical como en su ejecución interpretativa. Los compositores que han incursionado en este género evidencian un sólido dominio de los principios compositivos, lo que se manifiesta en el tratamiento melódico, armónico y formal de las obras. Entre los

autores más representativos del pasillo panameño se encuentran Vicente Gómez, Simón Saavedra, Eduardo Charpentier y Clímaco Batista, entre otros.

Dentro del repertorio más conocido destacan piezas como *El suspiro de una fea* y *La dama de la pollera*, ambas ampliamente difundidas y reconocidas, las cuales han sido objeto de grabaciones e interpretaciones por parte de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, lo que pone de manifiesto la relevancia artística y patrimonial de este género dentro del panorama musical del país.

2.6.6. Punto

El punto es un género musical panameño cuya finalidad principal es acompañar el baile de pareja —un caballero y una dama—, representando el baile de los enamorados. Al poseer una coreografía definida, este género requiere una estructura musical compuesta por cuatro momentos o periodos que se corresponden con las secciones del baile. Antes de iniciar el punto, se ejecuta una introducción, durante la cual entra la pareja. En algunos casos, como en el *Punto Santa Librada*, dicha introducción se encuentra escrita; sin embargo, cuando no está definida, el intérprete suele improvisar una introducción *ad libitum*, que generalmente concluye con una cadencia auténtica perfecta.

Desde el punto de vista compositivo, se identifican dos estilos principales. El primero es el estilo simple, caracterizado por la presencia de dos frases musicales que se repiten según la extensión del baile, como ocurre en el punto “*Bajo el cielo de Tonosí*” a Clímaco Batista Díaz y *Punto Ocueño* (de derechos reservados). El segundo es el estilo compuesto, conformado por cinco frases que no se repiten, aunque pueden presentar relaciones de simetría, asimetría o contraste, dependiendo de la intención expresiva del autor. Este tipo de estructura se observa,

por ejemplo, en los puntos *Santa Librada* de Edgardo Quintero y *Mauricellis Aymara* de Antonio Díaz García.

En cuanto a la organización del baile, el segundo momento corresponde al zapateo, formado por dos semifrases simétricas con carácter contrastante de pregunta y respuesta; el tercero, denominado escobilleo, requiere al menos cuatro compases; y el cuarto momento, la seguidilla, suele estar compuesta por dos semifrases simétricas pero contrastantes. En el punto de autoría del investigador, esta última sección presenta una sola semifrase repetida varias veces, demostrando que lo esencial es la presencia de un motivo melódico dinámico y flexible que aporte fluidez al baile. Finalmente, se ejecuta un da capo (repetición del inicio) dos veces y se concluye la pieza. En algunos puntos, como *Santa Librada*, se observan modulaciones en la segunda vuelta, lo que evidencia que los cambios de tono forman parte de las variaciones permitidas dentro de este género.

2.6.7. Saloma

La saloma se define como una emisión vocal de carácter gutural que puede manifestarse desde un rudimento sonoro elemental hasta constituirse en una unidad melódica completa (García, consulta personal). Esta expresión vocal se encuentra presente en diversos contextos de la música tradicional, particularmente en el canto de la cumbia y la mejorana, así como en prácticas cotidianas del hombre de campo, donde cumple una función expresiva durante labores de faena, como la junta y la ripia, o bien en momentos de pesar, de esparcimiento o celebración comunitaria.

En el presente estudio, la saloma es abordada como un género independiente, reconociendo que presenta variantes según la región en la que se practica. En la región de Azuero, la saloma

suele acompañarse de un texto literario conocido como copla, estructura poética compuesta por cuatro versos octosílabos con rima asonante o consonante en los versos pares, cuya disposición métrica responde al esquema a, b, c, d. Desde el punto de vista formal, la ejecución de la saloma sigue un patrón definido que inicia con una saloma lisa introductoria, seguida del texto cantado —en el que se interpretan primero los versos a y b—, continúa con la reiteración parcial de los compases iniciales de la saloma, posteriormente se cantan los versos c y d, se repite la saloma inicial y, finalmente, se concluye con un breve grito vocal conocido como *japeo*, que cumple la función de cierre expresivo.

Existen diversas tipologías de saloma, entre las que se identifican salomas de amor, de caminante, de trabajo y de salinero, entre otras. A pesar de su relevancia dentro del acervo cultural, este género no ha sido objeto de un estudio exhaustivo, lo que se traduce en una limitada disponibilidad de referencias escritas. No obstante, la saloma cumple una función fundamental como medio de expresión del estado anímico de quien la interpreta, ya sea para infundirse ánimo, sentirse acompañado o manifestar sentimientos de alegría o pesar, consolidándose así como una expresión significativa de la identidad cultural y emocional del contexto rural.

2.6.8. Tamborito

El tamborito ha sido tradicionalmente asociado al baile del tambor y es considerado una de las expresiones más representativas del folclor panameño (Paz De La Rosa, 2022). Si bien Paz De La Rosa, lo aborda principalmente desde su dimensión dancística, en el presente estudio se propone analizar el tamborito como género musical, con especial referencia a las manifestaciones propias de las provincias de Herrera y Los Santos. Su definición musical se construye a partir de la experiencia interpretativa y los conocimientos musicales del autor de

esta investigación. Cabe señalar que Paz De La Rosa reconoce la diversidad de expresiones vinculadas al tamborito, mencionando variantes como el de estilo norte, estilo corrido, así como el tambor congo, el bullerengue y el bunde.

En el contexto herrerano y santeño, el tamborito se configura como un género de la música tradicional panameña que se interpreta mediante un ensamble integrado por una vocalista principal denominada cantalante, quien lidera el canto, expone la melodía y la varía mediante versos o coplas que se intercalan con las respuestas del coro. El acompañamiento instrumental está conformado por una caja, encargada de marcar el compás o pulso, y dos tambores: el repicador, de cuerpo más alargado y sonido agudo, y el pujador, de menor longitud pero mayor diámetro, que produce un sonido más grave. En otras partes de la República de Panamá, estas formas musicales tienen variantes.

Este género se caracteriza por un predominio rítmico, sustentado por un ensamble de tambores y palmas del grupo de cantadoras, y por una forma responsorial, en la que se establece un diálogo entre la voz solista y el coro. Se evidencia la presencia de una textura heterofónica, ya que la voz solista introduce variaciones melódicas, popularmente conocidas como dejes, que aportan alternancia y dinamismo al canto, mientras el coro mantiene un patrón melódico estable. Asimismo, presenta una organización cíclica, debido a la reiteración de frases musicales que permiten la improvisación vocal de la cantalante.

Desde el punto de vista rítmico, el tamborito, de estilo norte y corrido, se caracteriza por el uso de un compás binario, la presencia de patrones rítmicos sincopados y la superposición de acentos, lo que genera una polirritmia funcional entre los tambores y las palmas. De hecho, este desarrollo conceptual fue corroborado por los doctores Carlos Camacho y Samuel Robles

en su trabajo titulado *Ritmos de mar*, presentado el 14 de junio de 2024 en el auditorio del Centro Regional Universitario de Azuero, presentación a la cual se asistió con el propósito de profundizar en la comprensión del género. En dicha ponencia, los autores explican que el tamborito, en relación con los ritmos tradicionales de Azuero, se manifiesta principalmente en las variantes norte, corrido y tuna de calle, esta última con un carácter más acelerado debido a su función de acompañamiento en desfiles (Camacho & Robles, 2024). Estos ritmos se caracterizan por la coexistencia de compases binarios y ternarios (2/4 y 6/8), estructurados sobre una hemiola vertical, fenómeno que se produce cuando la percusión ejecuta simultáneamente dos patrones rítmicos distintos dentro de una misma sección (Camacho & Robles, 2024). Esta superposición genera una tensión rítmica perceptible, particularmente cuando el ejecutante repica o puja el tambor mientras la caja mantiene de forma constante la marcación de las pulsaciones. En este contexto, el tambor norte, de carácter más pausado, se articula en compás 2/4, mientras que el tambor corrido y las tunas de calle se desarrollan predominantemente en compás 6/8.

Según Dora Pérez de Zárate, en su obra *Textos del tamborito panameño*, el tamborito del área de Los Santos es denominado “tambor blanco”, distinción que responde a particularidades estilísticas propias de la región (Pérez de Zárate, 1971). En conversación con la ing. Mauricellis Díaz, quien ha cultivado el canto del tambor y otros géneros tradicionales como actividad recreativa y no competitiva, se señala que la versión del tamborito *Calla pajarito*, *calla*, incluida en el trabajo discográfico de Casanova (2022b), difiere de la que ella interpreta, la cual describe como más melódica y dulce (Mauricellis Díaz, comunicación personal, 7 de octubre de 2025). Esta apreciación permite enfatizar las diferencias melódicas, la marcación de las pulsaciones e incluso los textos utilizados para ornamentar el canto del tambor,

variaciones que se presentan no solo de un pueblo a otro, sino también de una cantalante a otra. Ello se debe a que el tamborito es un género libre, carente de un canon escrito, en el que cada cantalante imprime su sello creativo, lo que se refleja tanto en su forma de cantar como en la ejecución de los tambores y la caja.

Este fenómeno no se limita a la provincia de Los Santos, sino que también se manifiesta en Herrera y en otras regiones del área, donde el estilo de interpretar el tamborito en lugares como Monagrillo, La Arena, Parita u Ocú presenta diferencias marcadas. Sin embargo, Pérez de Zárate afirma: “*Todo Panamá mira hacia esa provincia [Los Santos] como la representativa de la panameñidad*”, y añade: “*No hay que negar, tampoco, que sus manifestaciones folklóricas son de una brillantez tal, que atraen y seducen*” (Pérez de Zárate, 1971).

Existen textos de tamborito tan antiguos que han perdurado gracias a la memoria colectiva, transmitiéndose de generación en generación. Un ejemplo de ello es la copla:

*Qué bello está el cielo
con estrellas menuditas,
así está mi corazón
cuando te tengo cerquita.*

Díaz sostiene que esta copla forma parte de su repertorio y que ha sido escuchada en la interpretación de diversas cantalantes de la región de Azuero (Mauricellis Díaz, comunicación personal, 7 de octubre de 2025). El tamborito surge, así, de la creatividad de la cantalante, quien materializa una melodía a través de la voz —instrumento musical por excelencia— y,

mediante el canto repetido, la fija en la memoria, permitiendo que, a través de la oralidad, se difunda de pueblo en pueblo, de región en región y de generación en generación.

No obstante, el tamborito ha trascendido el ámbito oral. Composiciones como *El tambor de la alegría* y *Bonito viento pa' navegar* fueron incorporadas por Alberto Galimany como extractos en su obra *Capricho Típico Panameño*. Esta fue inicialmente titulada *Selección Panamá*, estrenada en 1928 frente al Capitolio en Washington (Franco Visuete, 2005, p. 56). Este hecho confirmaría que Narciso Garay no fue el primero en transcribir música del folclor panameño, ya que su publicación data de 1930. Sin embargo, ambos músicos compartieron espacios de intercambio a través de la Banda Republicana, contribuyendo conjuntamente a la difusión y preservación del patrimonio musical panameño (Franco Visuete, 2005).

2.6.9. Torrente

El canto de la décima se acompaña tradicionalmente mediante el toque de la mejorana o del socavón. En este estudio se aborda específicamente la mejorana, instrumento de cinco cuerdas estrechamente vinculado a la tradición del canto de décima en la región de Azuero. Dentro de este contexto musical, el torrente se identifica como un género asociado al canto de la décima y constituye la base melódica sobre la cual se desarrolla la interpretación vocal.

El torrente se ejecuta generalmente en la mejorana a través de diversas afinaciones tradicionales. De acuerdo con Efraín Gutiérrez (2010), las afinaciones más reconocidas son: *por 25*, *por 6*, *por 25 peralta bajo o transporte abajo*, *por 25 peralta arriba o transporte arriba* y *por 25 con requintilla* (pp. 30–31). El origen de estas denominaciones no se encuentra documentado de manera precisa, lo que evidencia la necesidad de estudios posteriores que profundicen en su etimología y desarrollo histórico.

Desde el punto de vista musical, el torrente funciona como la melodía destinada al canto de la décima y suele interpretarse en compás de 6/8, el cual corresponde a un compás binario de subdivisión ternaria. Aunque es posible su transcripción en compás de 2/4, dicha notación exige un conocimiento avanzado de equivalencias rítmicas para representar correctamente a la negra con puntillo, la unidad de tiempo propia del compás seis octavos. Asimismo, el torrente no posee una estructura formal fija, ya que su configuración depende tanto del ejecutante de la mejorana como de las preferencias interpretativas del cantador.

Estructuralmente, el torrente puede describirse como una forma compuesta por dos elementos principales: una base armónica, que sostiene el canto de la décima, y un registro, entendido como un conjunto de adornos o variaciones melódicas que se intercalan con la base para enriquecer la interpretación. Estos registros pueden aparecer al inicio de la ejecución, después de una saloma, tras el canto de un pie de verso o incluso entre las primeras líneas de el mismo, sin responder a un patrón único o predeterminado.

En relación con la afinación de la mejorana, Mauricellis Díaz —también ejecutante de la mejorana, cantadora de décimas y compositora de décimas en el ejercicio cotidiano de la tradición y fuera de sus competencias académicas y profesionales— señala que, aunque se habla de afinaciones específicas, estas deben comprenderse como relativas, ya que el músico tradicional no emplea referencias estandarizadas de afinación, como el diapasón (Mauricellis Díaz, comunicación personal, 7 de octubre de 2025). No obstante, se mantiene constante la relación interválica entre las cuerdas, lo que garantiza la coherencia sonora del instrumento en sus distintas afinaciones. Estas afinaciones cumplen una función fundamental para el canto, ya que permiten ajustar el torrente al rango vocal del cantador, evitando forzar el aparato fonador fuera de su tesitura natural.

CAPÍTULO 3
MARCO METODOLÓGICO PARA EL
DESARROLLO DE LA
INVESTIGACIÓN Y ANÁLISIS

3. Marco metodológico para el desarrollo de la investigación y análisis musical

3.1. Tipo de investigación

La presente investigación surge de una necesidad detectada a partir de la experiencia del autor como músico e instrumentista. En múltiples ocasiones, ha sido necesario aprender piezas tradicionales del folclor panameño mediante tarareos, silbidos o grabaciones informales, especialmente en el contexto de celebraciones religiosas en la región de Azuero. Esta forma de transmisión oral evidencia una problemática relevante: la escasez de documentación escrita, sistematizada y digitalizada del repertorio musical tradicional panameño. Esta carencia limita su enseñanza, interpretación y preservación, y representa una amenaza a la continuidad de este patrimonio cultural.

Desde el inicio del proceso investigativo surgieron interrogantes fundamentales que orientaron la construcción metodológica del estudio, tales como: ¿cómo abordar un proyecto tan complejo y ambicioso cuando las capacidades investigativas apenas comienzan a desarrollarse a partir de la curiosidad del autor? y ¿de qué manera organizar, delimitar y estructurar una pregunta de investigación que nace de una necesidad real de documentación y preservación cultural? Estas preguntas no solo evidenciaron las limitaciones iniciales del investigador, sino que también marcaron el punto de partida para la adopción de un enfoque metodológico sistemático.

En este sentido, los planteamientos expuestos por Hernández Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio en el libro *Metodología de la investigación* (1998) proporcionaron las

herramientas conceptuales necesarias para transformar una inquietud inicial en un problema de investigación claramente definido, establecer objetivos coherentes y diseñar un procedimiento ordenado que permitiera el desarrollo riguroso del trabajo. El texto constituyó una fuente de consulta permanente, especialmente relevante debido a que el proceso de investigación a este nivel representaba una experiencia nueva para el autor del estudio. Su claridad conceptual y carácter didáctico permitieron orientar de manera consistente la toma de decisiones metodológicas, convirtiéndose en un referente clave para alcanzar el rigor requerido en la elaboración de la presente investigación. A partir de estas orientaciones, se logró estructurar el proceso investigativo de manera progresiva y consciente, acorde con el nivel formativo del investigador y con la complejidad del objeto de estudio.

Es por ello, que esta sección aborda, de manera breve, aspectos fundamentales como el planteamiento del problema, la construcción del marco teórico, la definición del tipo y diseño de investigación —con especial atención a los diseños no experimentales—, la selección de la muestra, la recolección y el análisis de los datos, así como la redacción del informe de investigación.

Para fundamentar esta investigación, se desarrolló un marco teórico basado en el análisis de obras de autores relevantes como Manuel F. Zárate, Dora Pérez de Zárate, Narciso Garay y Gonzalo Brenes, quienes han documentado aspectos del folclor musical panameño desde una perspectiva histórica y cultural. Asimismo, se incluyó bibliografía relacionada con metodologías de transcripción musical, conservación digital, uso de software de notación musical, y estudios sobre la tradición oral. La revisión bibliográfica permitió establecer un contexto teórico sólido y evidenciar la falta de investigaciones aplicadas a la digitalización y transcripción sistemática del repertorio folclórico.

Esta investigación es de tipo cualitativo, con enfoque descriptivo-documental y aplicado. Es cualitativa porque analiza datos no cuantificables como partituras, grabaciones y testimonios. Es descriptiva porque documenta características específicas de las piezas musicales tradicionales. Y es aplicada, ya que su propósito es generar productos concretos (partituras digitalizadas para un repositorio) útiles para la conservación, enseñanza e interpretación del folclor panameño.

La muestra se conformó de manera intencionada y no probabilística, mediante la selección de partituras manuscritas originales, copias de piezas preservadas por tradición familiar, grabaciones de audio de interpretación tradicional y obras transmitidas de forma oral, ya sea cantadas o tarareadas. La selección de estos materiales se sustentó en criterios como la representatividad de cada pieza dentro del género musical correspondiente del folclor azuerense, la disponibilidad del material y su uso en contextos culturales significativos, tales como festividades religiosas, celebraciones patronales y otras manifestaciones tradicionales de la región.

La recolección de datos se llevó a cabo mediante la aplicación de tres técnicas principales. En primer lugar, se realizó una revisión documental, que incluyó libros, artículos académicos, cuadernos de campo y archivos personales con valor patrimonial relacionados con la transcripción musical, la etnomusicología y la música tradicional panameña. En segundo lugar, se desarrollaron entrevistas de carácter cualitativo dirigidas a investigadores, músicos, docentes, cultores y portadores de la tradición oral, con el fin de recopilar información contextual y testimonial. Finalmente, se efectuó un trabajo de campo de tipo auditivo, consistente en la escucha y el análisis de grabaciones tanto antiguas como contemporáneas, así como en el registro directo de melodías transmitidas de manera oral.

El proceso de transcripción y digitalización musical se desarrolló a través de una serie de etapas metodológicamente articuladas. En primer lugar, se realizó el escaneo o digitación de partituras manuscritas, con el propósito de preservar el material original y facilitar su posterior análisis. Seguidamente, se llevó a cabo un análisis auditivo detallado de las grabaciones, orientado a la transcripción de melodías, compases y estructuras formales. Posteriormente, se empleó software especializado de notación musical, *Finale* (MakeMusic Inc., 2024), para la elaboración de las partituras en formato digital. Asimismo, se efectuó una comparación entre distintas versiones de una misma pieza, lo que permitió identificar y corregir posibles errores o incoherencias rítmicas y tonales. El proceso concluyó con el ajuste estilístico y técnico de las partituras, procurando respetar los elementos característicos del folclor musical, así como con la incorporación de notación ausente en piezas incompletas, garantizando en todo momento la coherencia y fidelidad musical de las transcripciones.

El análisis de los datos se llevó a cabo mediante una lectura musicológica de carácter comparativo, la cual permitió identificar patrones rítmicos, melódicos y formales propios de cada género musical abordado. Asimismo, este enfoque facilitó la detección de variaciones existentes entre distintas versiones de una misma pieza, así como la evaluación del grado de calidad y completitud de las partituras, con el fin de determinar las intervenciones necesarias durante el proceso de transcripción y digitalización. Finalmente, el análisis contribuyó a garantizar la fidelidad al estilo tradicional de las obras y su funcionalidad para la interpretación musical contemporánea, sin menoscabo de sus características identitarias.

La metodología aplicada guarda una relación directa con lo propuesto por Aretz (1988) sobre la investigación folclórica —aunque no es el tema central— y la pregunta principal de investigación, en la medida en que proporciona una estrategia sistemática para atender la

escasa documentación formal del repertorio musical tradicional. La elaboración de partituras digitalizadas, a partir de materiales dispersos y provenientes de soportes orales o manuscritos, contribuye de manera significativa a la preservación, difusión y valorización del folclor panameño, al tiempo que facilita su acceso y uso por parte de músicos, investigadores y educadores, fortaleciendo así su proyección cultural y educativa.

3.2. Método cualitativo

La presente investigación se inscribe dentro del enfoque cualitativo, en la medida en que se orienta a la descripción sistemática del proceso de construcción de un repositorio musical, tal como lo sugiere el propio título del estudio fundamentado en el análisis auditivo de grabaciones de piezas representativas de algunos géneros musicales típicos y folclóricos de la región de Azuero. Este método permitió una aproximación interpretativa a los elementos musicales —como el ritmo, la melodía y la forma—, considerando el contexto cultural en el que dichas manifestaciones sonoras se desarrollan. Para ello, se recurrió a técnicas de recolección de información propias de este enfoque, entre las que se incluyen entrevistas, recopilación de partituras y análisis auditivo de registros sonoros, sustentado en la percepción musical como herramienta analítica fundamental. En consecuencia, el estudio posee un carácter eminentemente descriptivo.

Si bien la música mantiene una relación intrínseca con la matemática, en el marco de esta investigación no se aplican modelos numéricos ni procedimientos matemáticos para el análisis de los datos obtenidos. Por consiguiente, el análisis no responde a un diseño cuantitativo. No obstante, y únicamente con fines de claridad expositiva para la audiencia, se incorporan métricas simples de carácter referencial, para presentar el número de partituras digitalizadas, la cantidad de compositores representados, la relación los compositores versus su distribución

geográfica en la región de Azuero, el número de géneros musicales considerados y la distribución de las composiciones según género, por mencionar las más comunes.

Estas métricas no constituyen un análisis estadístico ni implican la aplicación de técnicas de inferencia o probabilidad. El análisis se mantiene esencialmente descriptivo desde una perspectiva musical y, en casos puntuales, comparativo, particularmente cuando se dispone de material manuscrito elaborado por diferentes autores. En ningún momento se emplean fórmulas matemáticas ni indicadores de distribución muestral, por lo que la investigación se sustenta íntegramente en una aproximación cualitativa de carácter descriptivo-analítico.

El análisis auditivo es una técnica fundamental para la transcripción de música, especialmente cuando las composiciones no cuentan con notación previa o están basadas en tradiciones orales (Klapuri & Davy, 2006). Este proceso implica escuchar detallada y repetidamente las grabaciones para identificar, interpretar y representar en notación escrita los elementos musicales que conforman una pieza. En el contexto de la música folclórica y típica de la región de Azuero, este método permite capturar con fidelidad las características propias del repertorio.

Si bien es cierto que el proceso de transcripción musical se fundamenta, en términos generales, en la acción de escuchar y escribir, al revisar la bibliografía especializada no se encontró un algoritmo definitivo que establezca un procedimiento único y estandarizado para su realización. No obstante, existe consenso en torno a la importancia de la escucha atenta y de la notación como ejes centrales del proceso, dado que cada músico desarrolla y aplica su propio método de transcripción en función de su formación, experiencia y objetivos musicales. Ante esta diversidad metodológica, se optó por complementar la revisión bibliográfica con la consulta de tutoriales y artículos especializados, con el fin de identificar estrategias prácticas

que permitieran optimizar el proceso de transcripción. Como resultado, se evidenció que los músicos tienden a personalizar y adaptar sus procedimientos según el propósito de la transcripción. Por ello, antes de presentar el paso a paso del proceso de transcripción propuesto en este trabajo, se exponen los rituales, enfoques y consejos de otros músicos que fueron considerados y adaptados, con el objetivo de mejorar y sistematizar la experiencia. Esta propuesta metodológica busca, además, que el proceso pueda ser replicado por otros investigadores interesados en dar continuidad al presente trabajo de grado.

Según Kenyon, en *How to Transcribe Music – A Step-by-Step Guide*, el proceso de transcripción musical se desarrolla en varias etapas seccionadas, las cuales inician con la selección de la obra y se conciben como un proceso iterativo que se repite hasta que el transcriptor se siente satisfecho con la notación resultante. Este procedimiento ha sido sintetizado y representado en la imagen presentada a continuación (Figura 3.1). Durante la escucha del audio se identifican sus características generales, tales como el tempo, el compás, la tonalidad, la instrumentación y la forma (Kenyon, 2022). Esta etapa resulta fundamental, ya que proporciona una visión estructural del material musical antes de abordar los detalles específicos. De manera complementaria, el uso de un instrumento musical, así como el canto o tarareo de las líneas principales, contribuyen a validar alturas, acordes y patrones melódicos, además de fortalecer la memoria auditiva. Una vez identificados los elementos más relevantes, se procede a la notación musical, comenzando por el elemento prominente y añadiendo progresivamente los demás componentes, en un proceso iterativo que culmina con una fase de revisión y ajuste para asegurar la fidelidad de la transcripción con respecto a la grabación original y a los objetivos planteados (Kenyon, 2022).



Figura 3.1: Pasos en el proceso de transcripción musical

Es importante asumir que una transcripción musical no puede aspirar a la perfección absoluta. En este sentido, se presentan a continuación una serie de principios derivados del *Forum on Transcription* de Jason Stanyek, los cuales han sido sintetizados por el autor de este trabajo en la Figura 3.2 con el fin de contextualizar los límites, alcances y condicionantes del acto de transcribir. Dichos principios, agrupados en cinco ejes temáticos, fueron denominados en este trabajo como *los mandamientos de la transcripción*, ya que funcionaron como reglas generales asumidas como válidas durante el desarrollo del proceso de transcripción. Estas perspectivas críticas acompañaron y orientaron el trabajo práctico realizado; si bien algunos de estos planteamientos resultaban intuitivos y ya habían sido considerados como supuestos previos antes de la lectura del foro, su sistematización permitió reforzar y fundamentar teóricamente el enfoque adoptado. En el mencionado foro, la transcripción es comprendida no como un procedimiento mecánico ni absolutamente objetivo, sino como una práctica interpretativa, contingente y situada, atravesada por los límites de la percepción humana, la mediación tecnológica, la flexibilidad de los sistemas de notación y la influencia del contexto (Stanyek, 2014). Estos planteamientos constituyen la base conceptual para la agrupación de los

principios presentados, los cuales han sido adaptados y sistematizados en esta investigación con fines metodológicos y analíticos.



Figura 3.2: Perspectiva sobre la transcripción musical según foro de Stanyek

3.2.1. Procedimiento metodológico en el análisis auditivo para la transcripción musical

Una vez expuestos los fundamentos teóricos y conceptuales que orientan el marco metodológico de esta investigación, así como el proceso creativo de transcripción musical desarrollado por el autor, se presentan a continuación los pasos metodológicos empleados para realizar el análisis auditivo y la posterior transcripción musical, los cuales han sido adaptados a su propio estilo de transcripción. Este procedimiento se basa principalmente en la escucha analítica y sistemática de grabaciones sonoras, en concordancia con los objetivos específicos del estudio. Los pasos considerados en este proceso son: selección y preparación de la

grabación, percepción auditiva global y segmentación, identificación de la melodía, determinación del compás y del ritmo, análisis de la estructura y forma musical, y transcripción y notación musical, los cuales se sintetizan y presentan visualmente en la Figura 3.3.



Figura 3.3: Modelo de análisis auditivo aplicado por Antonio J. Díaz G., autor de este trabajo de grado para la transcripción musical

3.2.1.1. Selección y preparación de la grabación

Se seleccionaron algunas grabaciones de buena calidad sonora provenientes de canales de difusión de música tradicional panameña disponibles en la plataforma *YouTube*, las cuales permitieran una recepción auditiva clara y sin distorsiones significativas. Por ejemplo, se priorizaron aquellos audios que presentaron una interpretación estable, balance adecuado entre los instrumentos y mínima presencia de ruido ambiental o distorsiones en tanto los recursos disponibles así lo permitieron. Estas grabaciones facilitaron una recepción auditiva clara,

condición indispensable para el proceso de análisis y transcripción musical. Cada audio fue reproducido a diferentes velocidades —0.75, 0.50 y 0.25 de la velocidad original—, sin alteración del tono, con el fin de facilitar la identificación de detalles musicales complejos, como giros melódicos, ornamentos, patrones rítmicos, articulaciones y variaciones interpretativas propias del estilo. Este procedimiento permitió un análisis más minucioso del discurso musical, favoreciendo una transcripción más precisa y fiel a las características expresivas del repertorio folclórico y típico estudiado.

3.2.1.2. Percepción auditiva global y segmentación

Se realizó una primera audición general de cada pieza para lograr una familiarización inicial, identificando su duración total, cambios de sección y características generales. Posteriormente, las grabaciones fueron segmentadas en unidades más pequeñas —como frases, compases o secciones musicales— con el propósito de realizar un análisis auditivo más minucioso. Asimismo, el análisis por segmentos permitió reducir la complejidad del discurso musical, favoreciendo una transcripción progresiva y ordenada, en la que cada frase o sección fue abordada de forma independiente antes de integrarse nuevamente en la estructura global de la obra.

3.2.1.3. Identificación de la melodía

En cada grabación se prestó especial atención a la línea melódica principal, reconociendo las notas, su altura y duración. Para ello, se pausaron y repitieron fragmentos cortos de audio, complementando el proceso mediante el canto o la ejecución instrumental de la melodía, lo cual facilitó su internalización y precisión auditiva.

Este proceso de reproducción, repetición y ejecución activa permitió contrastar de manera constante lo escuchado con lo interpretado, favoreciendo la corrección inmediata de posibles

imprecisiones en la identificación de las alturas y duraciones. A través de esta verificación auditivo-instrumental, fue posible afinar la percepción de intervalos, detectar notas de paso y otros recursos melódicos característicos del repertorio folclórico y típico de la región de Azuero, así como reconocer variaciones sutiles propias de la interpretación tradicional. De este modo, la línea melódica transcrita no se concibió únicamente como una sucesión de notas, sino como una representación fiel del discurso musical, respetando su fluidez, expresividad y contexto estilístico.

3.2.1.4. Determinación del compás y del ritmo

Se identificaron los patrones rítmicos y métricos de cada pieza, determinando el compás correspondiente (por ejemplo, 2/4 o 6/8). Este paso incluyó el reconocimiento de subdivisiones rítmicas, fundamentales para una representación adecuada de la estructura métrica.

La determinación del compás y de las subdivisiones rítmicas permitió comprender la organización temporal de cada obra y su relación con los patrones característicos de los géneros tradicionales analizados. Mediante escuchas reiteradas y la marcación corporal del pulso, se verificó la regularidad o flexibilidad métrica presente en la interpretación, identificando posibles acentuaciones irregulares, síncopas o desplazamientos rítmicos propios de la tradición oral. Este análisis rítmico-métrico resultó esencial para garantizar que la transcripción reflejara no solo la duración exacta de las figuras musicales, sino también el carácter rítmico distintivo de la música típica y folclórica de la región de Azuero, evitando una notación rígida que desvirtúe su interpretación natural.

3.2.1.5. *Análisis de la estructura y forma musical*

Se estableció la estructura formal de cada obra, identificando secciones, frases y la repetición o variación de motivos musicales, lo que permitió comprender la organización interna de las composiciones analizadas. El análisis de la estructura formal facilitó la visualización del recorrido musical de cada pieza, permitiendo distinguir introducciones, desarrollos, cierres y posibles secciones contrastantes. Asimismo, la identificación de repeticiones y variaciones motivadas contribuyó a reconocer recursos compositivos recurrentes dentro del repertorio azuerense estudiado, así como estrategias empleadas por los intérpretes para generar cohesión y dinamismo musical. Este reconocimiento estructural sirvió como guía durante el proceso de transcripción, ya que orientó la organización de la partitura y favoreció una disposición clara y lógica de los elementos musicales, respetando la forma original de la obra y su coherencia estilística.

3.2.1.6. *Transcripción y notación musical*

Con base en la información obtenida durante el análisis auditivo, se procedió a la escritura de las partituras utilizando el software especializado *Finale* (MakeMusic, 2024), el cual facilitó la notación, edición y corrección del material musical, además de permitir la reproducción inmediata para verificar la fidelidad respecto a la grabación original. Se anotaron las alturas, ritmos, compases y demás elementos necesarios para una representación fiel de cada pieza. Asimismo, se utilizaron instrumentos afinados —como violín, piano y guitarra— como apoyo para la identificación de notas y la validación melódica durante el proceso de transcripción. La utilización del software de notación permitió realizar ajustes progresivos a las partituras a medida que avanzaba el proceso de transcripción, corrigiendo posibles imprecisiones detectadas durante las escuchas comparativas entre la reproducción digital y la grabación

original. Este procedimiento iterativo de escucha, corrección y reproducción favoreció una mayor precisión en la escritura musical, especialmente en pasajes con variaciones rítmicas, cambios de tempo o elementos expresivos propios de la interpretación tradicional. De igual manera, la reproducción sonora generada por el software funcionó como una herramienta de validación auditiva, permitiendo evaluar si la partitura lograba transmitir de forma coherente el carácter, la fluidez y la intención musical de la obra, asegurando así una representación fiel y funcional para su posterior consulta, interpretación y uso educativo.

3.3. Estudio de casos

El estudio de casos desarrollado en la presente investigación se abordó desde una perspectiva cualitativa e interpretativa, orientada a comprender el fenómeno de la transcripción y digitalización de la música típica y folclórica de la región de Azuero en su contexto real de producción, interpretación y transmisión. Para ello, se emplearon tres estrategias complementarias de recolección y análisis de información: (3.3.1) entrevistas a expertos, músicos y transcriptores, (3.3.2) observaciones de ensayos, festivales o espacios formativos, y (3.3.3) recopilación de grabaciones de campo y su posterior análisis comparativo. La articulación de estas estrategias permitió triangular datos teóricos, empíricos y experienciales, fortaleciendo la validez del análisis y ofreciendo una visión integral del objeto de estudio.

3.3.1. Entrevistas a expertos, músicos y transcriptores

Como parte del estudio de casos y bajo un enfoque cualitativo, se realizaron entrevistas semiestructuradas a expertos, músicos y transcriptores, con el propósito de recopilar información de carácter descriptivo y analítico que permitiera enriquecer la comprensión del

proceso de transcripción, digitalización y difusión de la música típica y folclórica de la región de Azuero.

En el grupo de expertos se entrevistó, en primer lugar, al investigador de la cumbia Nodier Casanova, cuya experiencia en el estudio y documentación de este género aportó una perspectiva histórica, musicológica y contextual sobre la práctica musical tradicional.

Asimismo, se entrevistó al profesor David Vergara García, quien además de su formación académica cuenta con estudios en derecho, lo que permitió conocer su punto de vista en torno al derecho de autor, la propiedad intelectual y los alcances legales asociados a la difusión digital de la música folclórica dentro del marco de esta investigación.

De igual forma, se entrevistó a la profesora Mara García, estudiosa del folclor panameño, quien contribuyó con reflexiones sobre la importancia de la preservación del patrimonio musical inmaterial y el valor cultural de la transcripción como herramienta de salvaguarda. Complementariamente, se contó con el aporte de Mauricellis Díaz, ingeniera con amplio conocimiento del método científico, cuya participación permitió fortalecer el rigor metodológico del estudio, así como la validación del enfoque cualitativo empleado.

En cuanto a los músicos y transcriptores, se realizaron entrevistas a los profesores Ultiminio Delgado y Oscar Carrasco, quienes participaron desde su experiencia práctica en la interpretación, composición y transcripción musical. Además, se incluyó la opinión de otros músicos en su rol de compositores, con el fin de conocer sus percepciones sobre la transcripción de sus obras, la fidelidad respecto a la interpretación original y la difusión de la música tradicional en entornos digitales.

La información obtenida a través de estas entrevistas permitió triangular perspectivas teóricas, técnicas y empíricas, aportando una visión integral del fenómeno estudiado. La identificación de los informantes y sus aproximaciones biográficas se presenta en el *Apéndice C: Lista de Informantes y Aproximaciones Biográficas*, mientras que el instrumento utilizado para la recolección de los datos se detalla en el *Apéndice D: Guion de Preguntas para Entrevistas*.

3.3.2. Observaciones de ensayos, festivales o clases

Como parte del estudio de casos y en concordancia con el enfoque cualitativo de la investigación, se realizaron observaciones de ensayos, festivales y espacios formativos vinculados a la práctica de la música típica y folclórica panameña. Estas observaciones permitieron contextualizar los procesos interpretativos, pedagógicos y performativos propios de la tradición musical, así como comprender las condiciones reales en las que se producen, transmiten y transforman los repertorios estudiados.

De manera complementaria, se consultaron los trabajos clásicos que conforman el corpus bibliográfico fundamental sobre el folclor y la música folclórica panameña. Cabe señalar que el acceso y conocimiento de estas obras no formaban parte del bagaje previo del autor, sino que fueron incorporados gracias a la orientación académica de la profesora Mara García, quien recomendó textos esenciales para la realización de esta investigación. Entre ellos se destacan los aportes de Narciso Garay, *Tradiciones y cantares de Panamá: Ensayo folklórico* (1999); Manuel F. Zárate y Dora P. de Zárate, *Tambor y socavón: un estudio comprensivo de dos temas del folklore panameño y sus implicaciones históricas y culturales* (1962); Gonzalo Brenes, *Los instrumentos de la etnomúsica de Panamá* (1999); Julio Arosemena Moreno, *Notas de folklore panameño* (1981); y Dora P. de Zárate como autora independiente, *Sobre*

nuestra música típica (1996). Estas obras permitieron establecer un marco histórico, conceptual y descriptivo para el análisis de las prácticas musicales observadas.

Asimismo, se incorporaron referentes teóricos universales de la teoría del folclor, considerados pilares en el desarrollo disciplinar, tales como Aretz, *Manual de folklore* (1988); Cortázar, *Esquema del folklore* (1959); y William Thoms, reconocido como el padre del folclor, con su texto *La palabra "folklore"* (1974). Estos autores aportaron categorías analíticas y definiciones esenciales para la interpretación del fenómeno folclórico desde una perspectiva académica.

De igual manera, se consultaron autores contemporáneos que evidencian la continuidad del estudio de la escena musical panameña desde un enfoque académico, entre los que destaca Nodier Casanova, cuyas investigaciones dialogan con las prácticas musicales actuales y los procesos de preservación y difusión del patrimonio musical panameño. El acercamiento a su obra fue posible gracias a la recomendación de la profesora Mara García y Mauricellis Díaz, quienes sugirieron su lectura con el fin de ampliar la perspectiva del investigador y contrastar enfoques dentro del estudio del folclor musical en Panamá.

Finalmente, fue necesario revisar las opiniones, enfoques y experiencias de estudiosos a nivel internacional en los campos de la transcripción musical y la etnomusicología, tales como Marin Marian-Bălașa, Jason Stanyek, Tara Browner, Michel Tenzer, Anne Danielsen y Fernando Benadon. Sus aportes permitieron ampliar la perspectiva metodológica de la investigación, particularmente en lo referente a la observación de prácticas musicales en contexto, la relación entre la ejecución de un instrumento y notación, y los desafíos inherentes a la transcripción de músicas tradicionales.

Esta última revisión de literatura especializada fue posible gracias a la orientación y apoyo de Mauricellis Díaz, quien puso a disposición su experiencia académica, así como los conocimientos adquiridos durante sus estudios en el extranjero y su participación en múltiples cursos de investigación. En particular, fueron de gran relevancia las herramientas metodológicas y de búsqueda bibliográfica aprendidas a través de capacitaciones con bibliotecarios de la Universidad de Arkansas y la Universidad de Swansea. Este acompañamiento permitió acceder a literatura especializada mayoritariamente publicada en lengua inglesa, indispensable para abordar la transcripción aplicada a la etnomusicología, dado que los textos disponibles en español resultaban limitados para los objetivos de esta investigación.

En relación con las observaciones de festivales, el autor ha participado desde temprana edad del Festival Nacional de la Mejorana —también conocido como la Fiesta de la Tradición Nacional— que es la obra de Manuel F. Zárate para la difusión y preservación del folclor panameño. Esta participación temprana se explica por el vínculo histórico de su familia con dicho festival desde sus inicios, en calidad de cultores del folclor, lo que propició un primer contacto directo y continuo con la diversidad musical de la región de Azuero y del resto del país. Este festival funciona como una vitrina nacional para la exposición de las distintas manifestaciones culturales de la República de Panamá, particularmente en el ámbito musical.

Dentro del Festival Nacional de la Mejorana, uno de los concursos más concurridos y de mayor reconocimiento es el Concurso “Gelo” Córdoba, en el cual numerosos acordeonistas se dan cita para interpretar repertorios tradicionales con el objetivo de ser galardonados como el mejor ejecutante de la música de acordeón en el país. La asistencia reiterada a este certamen, inicialmente como parte del público, permitió al autor familiarizarse de manera progresiva con

el repertorio interpretado, proceso que contribuyó de forma significativa a su formación auditiva y musical para la selección del repertorio presentado en el repositorio digital.

Este acercamiento constante a la música de acordeón despertó el interés del autor por aprender la ejecución de este instrumento, lo que lo llevó a participar por primera vez en el Concurso Didio Borrero en el año 2016. A partir de esta experiencia, comenzó un conocimiento más profundo de la obra de este compositor, reforzado por el acceso a un material discográfico que recopila una veintena de sus composiciones, lo cual amplió su comprensión del repertorio y de los estilos interpretativos asociados.

Los festivales de la región de Azuero constituyen, en este sentido, espacios privilegiados para la escucha activa, el aprendizaje empírico y la transmisión del repertorio de sus compositores. A partir de estas experiencias, el autor también ha participado en otros eventos como el Festival Nacional de la Pollera, donde ha tenido la oportunidad de conocer de manera directa el repertorio de Clímaco Batista y Victorio Vergara, este último reconocido acordeonista que grabó obras de diversos compositores azuerenses, contribuyendo así a su difusión y permanencia en la memoria musical colectiva.

Asimismo, se destaca el Festival del Tambor y la Pollera, celebrado en San José de Las Tablas, el cual rinde homenaje a la prolífica labor de Abraham Vergara y Hernán Vergara, padre e hijo, permitiendo al autor aproximarse de manera vivencial a su producción musical. De igual forma, la participación en el Festival del Manito ha facilitado el conocimiento del repertorio del acordeonista “Yin” Carrizo, ampliamente difundido en este contexto festivo.

Finalmente, en relación con la música de violín —instrumento principal del autor—, la participación en estos festivales implica, casi de manera imprescindible, el conocimiento del

repertorio de compositores como Francisco Ramírez y José de la Rosa Cedeño, cuyas obras forman parte del canon interpretativo exigido en los espacios festivos y competitivos debido a su complejidad. Estas experiencias de observación participante han permitido al autor desarrollar una comprensión profunda del repertorio, los estilos interpretativos y los procesos de transmisión oral característicos de la música tradicional de la región de Azuero.

Finalmente, en el marco de las observaciones de clases y espacios formativos, el autor participó en actividades de difusión académica orientadas al análisis y valoración del patrimonio musical panameño. Entre estas se incluye la exposición “La cumbia en Panamá: valoración de un patrimonio”, realizada como parte de los eventos académicos desarrollados durante la Feria Nacional de Artesanía 2025, con la presentación a cargo del investigador Nodier Casanova. Asimismo, se observó la ponencia titulada “La cumbia como patrimonio nacional”, presentada por Mario García Hudson y Nodier Casanova, actividad organizada por el Ministerio de Cultura en el marco conmemorativo del Día del Folclor.

Estas instancias fueron abordadas como espacios de observación académica, permitiendo al autor analizar discursos especializados, enfoques teóricos y procesos de legitimación institucional del folclor musical, particularmente de la cumbia, como patrimonio cultural. La participación en estos eventos contribuyó a ampliar la comprensión del contexto cultural, educativo y patrimonial en el que se inscribe la música tradicional panameña, reforzando así el análisis desarrollado en la presente investigación.

3.3.3. Búsqueda de audios y recopilación de grabaciones de campo y análisis comparativo

Como parte del estudio de casos y bajo un enfoque cualitativo, se realizó la recopilación de grabaciones de campo correspondientes a interpretaciones de música típica y folclórica de la región de Azuero, obtenidas tanto en contextos festivos como en espacios de práctica musical. Estas grabaciones constituyeron una fuente primaria de información sonora, fundamental para el proceso de transcripción musical y para el análisis comparativo entre la ejecución interpretativa y su representación en notación escrita.

Las grabaciones fueron seleccionadas atendiendo a criterios de representatividad del repertorio, diversidad de géneros e intérpretes, y calidad sonora suficiente para permitir la identificación de elementos musicales relevantes, tales como altura, ritmo, acentuación, forma y variaciones interpretativas. En aquellos casos en que fue posible, se consideraron múltiples versiones de una misma obra, con el fin de observar diferencias y similitudes en la ejecución, propias de la transmisión oral y de la práctica tradicional.

El análisis comparativo se llevó a cabo confrontando las grabaciones de campo con las partituras resultantes del proceso de transcripción y digitalización. Este procedimiento permitió evaluar el grado de aproximación de la notación respecto al evento sonoro, identificar patrones recurrentes, variaciones interpretativas y elementos que presentan mayores desafíos para su fijación escrita. De esta manera, el análisis no se orientó a la búsqueda de una reproducción exacta de la interpretación, sino a una representación funcional y contextualizada del repertorio, acorde con las características de la música tradicional.

La información obtenida a partir de este proceso contribuyó a fortalecer la comprensión de los límites y posibilidades de la transcripción musical aplicada a la etnomusicología, así como a sustentar la propuesta de un repositorio digital que articula sonido y notación como herramientas complementarias para la preservación y el acceso educativo a la música folclórica panameña.

3.4. Tratamiento y análisis de la información

El tratamiento de la información recopilada en esta investigación se desarrolló a partir de un enfoque cualitativo de carácter descriptivo, orientado a la organización, interpretación y sistematización del material musical y documental obtenido durante el trabajo de campo y el proceso de transcripción. La información recolectada provino de diversas fuentes, entre ellas entrevistas a informantes clave, registros auditivos, partituras manuscritas, y documentación bibliográfica relacionada con algunos géneros de la música típica y folclórica de la región de Azuero.

En una primera etapa, el material sonoro fue sometido a un proceso de análisis auditivo, mediante el cual se identificaron elementos musicales fundamentales como la estructura formal, el género, el ritmo, la melodía y las características interpretativas de cada pieza como se detalló en la sección 3.2.1 de este capítulo. Posteriormente, estas obras fueron transcritas de oído y digitalizadas utilizando software de notación musical, lo que permitió verificar su coherencia sonora a través de la reproducción digital y realizar los ajustes necesarios. La información obtenida de las entrevistas fue organizada y contrastada con los datos musicales y documentales, con el fin de contextualizar las composiciones, identificar autores, y comprender los procesos de creación, transmisión y ejecución de la música estudiada. Este

procedimiento facilitó la validación de la información y contribuyó a una interpretación más integral del repertorio recopilado.

Finalmente, las partituras digitalizadas que conforman el repositorio se adjuntaron en el Apéndice A y los datos fueron sistematizados en tablas (ver Apéndice B) y gráficos de carácter descriptivo (ver sección 3.6), los cuales permiten presentar de manera clara el alcance del trabajo realizado, sin que ello implicara la medición de variables ni la aplicación de análisis estadísticos. Este proceso de organización y análisis de la información dio como resultado la construcción del repositorio digital (ver Capítulo 5), concebido como una herramienta para la preservación, consulta y difusión del patrimonio musical panameño.

Es relevante mencionar que, durante el proceso de transcripción de las piezas, el autor de esta investigación pudo identificar una serie de elementos musicales que, más allá de su valor interpretativo, evidenciaron rasgos distintivos propios de cada género. Estos hallazgos despertaron la necesidad de profundizar en un análisis más detallado, con el propósito de comprender cómo se estructuran las composiciones y qué características las diferencian entre sí. De esta manera, se decidió realizar un estudio musical tomando como referencia una composición representativa por género, lo que permitió observar patrones melódicos, rítmicos, armónicos y formales, así como aspectos relacionados con la instrumentación y el contexto interpretativo.

Las composiciones que se analizan a continuación fueron seleccionadas por el autor con base en criterios de carácter práctico y experiencial. En algunos casos, se trata de piezas que forman parte de sus preferencias personales dentro del género correspondiente para su ejecución en el violín o el acordeón; en otros, corresponden a obras que el autor interpretó o bailó durante su

participación en conjuntos de proyección folclórica; y, finalmente, en determinados géneros, la selección respondió a la disponibilidad limitada de material musical accesible. Cabe destacar que la elección de estas composiciones no obedece a criterios de representatividad estadística ni pretende establecer generalizaciones de carácter científico, sino que responde a un enfoque descriptivo y contextual, orientado a ejemplificar y analizar las características musicales propias de cada género estudiado.

3.4.1. Cumbia abierta: *Así se baila allá en mi tierra* de Dorindo Cárdenas

En la cumbia abierta se distingue un ritmo menos acelerado en comparación con la cumbia cerrada. En algunos casos, este género presenta una estructura dividida en partes específicas, ya que la coreografía incluye pasos de baile determinados que deben coincidir con cada sección musical. En el ejemplo analizado, *Así se baila allá en mi tierra* (Figura 3.4), de Daniel Cárdenas, la obra está escrita en compás de 2/4 y en la tonalidad de re mayor, aunque puede interpretarse en otras tonalidades sin afectar su carácter. Cada una de sus secciones presenta una forma anacrúsica y la pieza se compone de tres partes principales y una rumba, por lo que puede considerarse de forma ternaria o cuaternaria si se incluye esta última sección.

Score

Así se baila allá en mi tierra

Cumbia abierta

Autor: Dorindo Cárdenas
Escrito: Ultiminio Delgado
Transcrito: Antonio Díaz

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff (measures 1-4) is labeled 'A' and contains a 'Motivo' (measures 2-3) and a 'Respuesta' (measures 1-4). The second staff (measures 5-8) is labeled 'B' and contains a 'Motivo' (measures 6-7) and a 'Respuesta' (measures 5-8). The third staff (measures 9-12) is labeled 'C' and contains a 'Motivo' (measures 10-11) and a 'Respuesta' (measures 9-12). The fourth staff (measures 13-16) is labeled 'Rumba' and contains a 'Motivo' (measures 14-15) and a 'Respuesta' (measures 13-16). The fifth staff (measures 17-19) contains a 'Respuesta' (measures 17-19) and a 'Coda' (measures 19-20) marked 'D.S. al Coda'. The sixth staff (measures 20-20) contains a 'Coda' (measures 20-20).

Figura 3.4: Análisis de Así se baila allá en mi tierra.

Asimismo, cada parte contiene un motivo antecedente y uno consecuente, lo que genera simetría y contraste entre las frases musicales. La rumba, como es habitual en este tipo de composiciones, presenta una estructura simple, ágil y rítmicamente atractiva, lo que le confiere un carácter alegre y dinámico que estimula el movimiento y refuerza la esencia festiva de la cumbia abierta. En esta composición, al igual que en muchas otras cumbias abiertas, no se presenta cambio tonal, ya que las modulaciones no son comunes dentro de este estilo. Sin embargo, desde una perspectiva creativa, no existen limitantes para que una cumbia

abierta pueda incorporar cambios de tonalidad, siempre que se preserve la coherencia rítmica y melódica característica del género.

3.4.2. Cumbia zapateada: *Nalú* de Clímaco Batista

Nalú (Figura 3.5) pertenece al género de las cumbias zapateadas, un subgénero poco difundido dentro del repertorio típico panameño, pero que se distingue por una característica dancística vistosa: el zapateo como movimiento principal del baile.

Desde el punto de vista musical, la obra se encuentra en la tonalidad de Re mayor, con modulaciones hacia su relativo menor, Si menor. Está escrita en compás binario de 2/4 y presenta una estructura formal compuesta por cinco secciones claramente definidas, además de una recapitulación del material inicial.

En las secciones A, B, C y D se observan secuencias melódicas que se repiten de manera casi exacta, con ligeras variaciones rítmicas respecto a la secuencia original. No obstante, es en la sección E donde se aprecia una variación melódica e interválica más evidente, aunque se conserva la misma figuración rítmica, lo que aporta contraste sin romper la coherencia estructural de la obra.

Score

Nalú

Cumbia Zapateada

Autor: Climaco Batista Díaz
Fuente: Ulminio Delgado
Transcrito: Antonio Díaz G.

The score consists of seven staves of music in 2/4 time, key of D major. It is divided into five main sections labeled A through E, each with a distinct color background. Section A (measures 1-4) is purple, B (measures 5-8) is blue, C (measures 9-12) is green, D (measures 13-16) is pink, and E (measures 17-20) is blue. The Coda (measures 24-26) is also blue. Brackets above the notes indicate 'Original' and 'Secuencia' (sequence) throughout. A 'To Coda' symbol is present at measure 20, and 'D.S. al Coda' is at measure 22.

Figura 3.5: Análisis de Nalú

3.4.3. Cumbia atravesada: *La espina* de Abraham Vergara

El siguiente género objeto de análisis es la cumbia atravesada, conocida como *La espina* (Figura 3.6), atribuida a Abraham Vergara, según la fuente recopilada por Óscar Carrasco. A diferencia de otras cumbias tradicionales de la región, esta obra presenta la particularidad de estar escrita en compás de 6/8 y en la tonalidad de re mayor.

La espina corresponde a una manifestación dancística que representa un duelo de zapateo entre dos caballeros que compiten simbólicamente por la atención de una dama. Por lo general, la pieza se interpreta tres veces consecutivas, permitiendo que los danzantes, de forma individual, exhiban sus destrezas coreográficas; en ocasiones, se añade una cuarta repetición, durante la cual los tres participantes bailan de manera conjunta. Algunas agrupaciones han incorporado una introducción musical con el fin de facilitar la entrada de los danzantes al espacio escénico; no obstante, se desconoce si dicho segmento forma parte de la versión original de la obra. En el presente análisis, la pieza se presenta conforme a la versión hallada en la fuente consultada.

Desde el punto de vista formal, la obra consta de dos secciones principales (A y B), seguidas de una rumba. La sección A se estructura a partir de un motivo y su respuesta, disposición que también se repite en la sección B. Ambas secciones presentan características acéfalas y anacrúsicas, dado que el inicio melódico no coincide con el tiempo fuerte del compás y se produce mediante un compás incompleto. Sin embargo, mientras que la respuesta de la sección A se articula únicamente en forma anacrúsica, en la sección B la respuesta presenta un carácter claramente acéfalo.

La rumba se compone de un único motivo, el cual comparte las características acéfalas y anacrúsicas previamente descritas. Dicho motivo se repite de manera reiterada, configurando una estructura de tipo ostinato, que cumple una función rítmica y dancística fundamental dentro de la obra.

Score

La Espina

Cumbia atravesada

Autor: Abraham Vergara

Fuente: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

A

Motivo Respuesta

B

Motivo Respuesta

Rumba

Motivo

1. 2.

8

11

15

©Antonio José Díaz García

Figura 3.6: Análisis de La espina

3.4.4. Cumbia cerrada: *Revolcón en San Antonio* de Alfredo Escudero

La cumbia cerrada se caracteriza por un ritmo más acelerado que el de la cumbia abierta y el danzón cumbia. En general, este tipo de composiciones no presentan una estructura compleja, ya que su propósito principal es favorecer la movilidad y el dinamismo del baile. Por ello, suelen emplear recursos melódicos y rítmicos simples, orientados a lograr una expresión alegre y ágil. En el ejemplo analizado, *Revolcón en San Antonio* (Figura 3.7), de Alfredo Escudero —quien además es su intérprete—, la obra está escrita en compás de 2/4 y en la tonalidad de do mayor, aunque puede interpretarse en otras tonalidades según las preferencias del ejecutante.

Esta composición presenta una forma anacrúsica, utilizada para desarrollar los motivos antecedentes y consecuentes que estructuran cada frase musical. Consta de tres partes principales y una rumba, por lo que puede considerarse de forma ternaria o cuaternaria si se incluye esta última sección. Cada frase está conformada por un motivo antecedente y uno consecuente, lo que genera un equilibrio entre pregunta y respuesta. La rumba también responde a esta misma lógica estructural, conservando la simetría entre el motivo y su respuesta, al igual que en las tres frases anteriores. Este equilibrio y regularidad formal contribuyen a la claridad rítmica y la vitalidad que caracterizan a la cumbia cerrada.

Score

Revolcón en San Antonio

Cumbia Cerrada

Autor: Alfredo Escudero

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

A

Motivo Respuesta

B

Motivo

C

Motivo

Respuesta

Rumba

Motivo Respuesta

©Antonio José Díaz García

Figura 3.7: Análisis de Revolcón en San Antonio

3.4.5. Danzón cumbia: *Cubanita de mi amor* de José De La Rosa Cedeño

El siguiente análisis corresponde al danzón cumbia *Cubanita de mi amor* (Figura 3.8), compuesto por José De La Rosa Cedeño y grabado y popularizado por Victorio Vergara Batista. La obra se encuentra escrita en compás de 2/4 y presenta una armadura correspondiente a fa mayor; no obstante, el discurso tonal se desarrolla predominantemente en re menor, con un posterior cambio a re mayor.

Score

Cubanita de mi amor

Danzón Cumbia

Autor: José de la Rosa Cedeño
Escrito: Antonio Díaz G.

Figura 3.8: Análisis de *Cubanita de mi amor*, parte 1

Figura 3.9: Análisis de *Cubanita de mi amor*, parte 2

Desde el punto de vista métrico y formal, la pieza es acéfala, ya que carece de una entrada que coincida con el primer tiempo del compás, y presenta además una estructura anacrúsica en el modo mayor. Este danzón cumbia resulta particularmente interesante en relación con otros ejemplos del género en la región de Azuero, debido a que la rumba, identificada en este análisis como sección A, cumple simultáneamente la función de sección inicial y final de la

obra (Figura 3.9). Dicha rumba se compone de dos unidades breves claramente definidas: un motivo y su respuesta.

Previo a la sección B (Figura 3.10), se desarrolla una transición en la que se evidencia la presencia del cinquillo rítmico. En esta transición puede observarse una secuencia melódica entre los dos primeros compases, los cuales resultan prácticamente similares en cuanto a la selección del intervalo inicial.



Figura 3.10: Análisis de *Cubanita de mi amor*, parte 3

En la sección B (Figura 3.11), el motivo guarda similitud con el de la sección A; sin embargo, presenta una mayor extensión, ya que abarca dos compases completos. La respuesta, en este caso, no corresponde a la respuesta inicial de la sección A, sino que constituye una nueva respuesta al motivo principal. Asimismo, los motivos subsiguientes (numerados como 2, 3 y 4 en el análisis) presentan similitudes entre sí, mientras que las respuestas que los acompañan mantienen correspondencia con la nueva respuesta establecida en esta sección.

The image displays a musical score for 'Cubanita de mi amor, parte 4' in G major, 2/4 time. The score is divided into seven staves, each with specific annotations:

- Staff 1 (Measures 5-8):** Labeled 'Transición, presencia de cinquillo' (measures 5-7) and 'Motivo 1' (measures 8-9). A red 'B' is placed above measure 8.
- Staff 2 (Measures 9-12):** Labeled 'Respuesta 1' (measures 9-11) and 'Motivo 2' (measures 12-13).
- Staff 3 (Measures 13-16):** Labeled 'Respuesta 2' (measures 13-15) and 'Motivo 3' (measures 16-17).
- Staff 4 (Measures 17-20):** Labeled 'Respuesta 3' (measures 17-19) and 'Motivo 4' (measures 20-21).
- Staff 5 (Measures 21-24):** Labeled 'Respuesta 4' (measures 21-23) and 'Motivo 3' (measures 24-25).
- Staff 6 (Measures 25-28):** Labeled 'Respuesta 3' (measures 25-27) and 'Motivo 4' (measures 28-29).
- Staff 7 (Measures 29-32):** Labeled 'Respuesta 4' (measures 29-31) and includes a first ending bracket (measures 31-32) with a '2.' marking above measure 32.

Figura 3.11: Análisis de *Cubanita de mi amor*, parte 4

En la sección C (Figura 3.12), se produce un breve cierre parcial, tras el cual se observa una estructura nuevamente anacrúsica, compuesta por un motivo y una respuesta que se repiten mediante secuencias: la primera con una modificación rítmica y la siguiente con una modificación interválica. Finalmente, la obra retoma la sección A, seguida de un cierre conclusivo que culmina en una cadencia auténtica perfecta.

2 Cubanita de mi amor

33 Motivo Secuencia con modificación rítmica

37 Secuencia con modificación rítmica Secuencia con modificación rítmica

41 1. 2. A

Figura 3.12: Análisis de *Cubanita de mi amor*, parte 5

3.4.6. Pasillo: *Piedra* de Clímaco Batista

El pasillo es un baile de salón que, en su mayoría, está escrito en compás de 3/4, aunque existen excepciones como *El suspiro de una fea*, que se encuentra en 2/4, pero incorpora un trío final escrito en 3/4. En el ejemplo analizado, *Piedra* (Figura 3.13), de Clímaco Batista, se observa que la obra está escrita en 3/4 y presenta dos tonalidades: las dos primeras partes en la menor y la tercera parte en la mayor. Este tipo de modulación, del modo menor al mayor, es común en el género y aporta un efecto de contraste y luminosidad hacia el final de la pieza. De manera similar, en *El suspiro de una fea* se aprecia una modulación de re mayor a sol mayor, es decir, hacia una tonalidad vecina. No obstante, también existen pasillos que se mantienen en una única tonalidad de principio a fin, así como otros que modulan entre tonos relativos o vecinos, según la intención expresiva del compositor.

En el caso de *Piedra*, se observa que la obra es acéfala, ya que no presenta el ictus definido en el primer tiempo. Tras comparar diversas composiciones del género, puede afirmarse que la

estructura tripartita (A–B–C) es una característica constante del pasillo, aunque algunos autores han ampliado esta forma. Un ejemplo de ello es *La dama de la pollera*, de Eduardo Charpentier, que incorpora una introducción y un final adicional que retoma motivos de la primera parte, ampliando así su desarrollo sin alterar la forma tradicional.

En *Piedra*, las dos primeras secciones están en la menor, mientras que la tercera modula a la mayor, lo que produce un contraste tonal que realza el cierre de la obra (Figura 3.14). Cada parte está construida con dos frases de cuatro compases y una tercera frase de ocho compases, logrando una estructura equilibrada y vistosa. Además, entre cada frase se incluyen cierres intermedios que articulan el paso hacia la siguiente sección, evidenciando el cuidado en la organización formal, muy característica de las composiciones de Clímaco Batista.

Score

Piedra Pasillo

Autor: Climaco Batista

Transcrito: Antonio Díaz G.

A

Frase 1

6

11

16

21

26

B

Cierre

Frase 1

Frase 2

Frase 3

Figura 3. 13: Análisis de Piedra, parte 1

The image displays five staves of musical notation for the piece 'Piedra'. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staves are annotated as follows:

- Staff 1 (Measures 2-31):** Labeled 'Piedra' at the top. It features a melodic line with a first ending bracket over measures 27-28 and a second ending bracket over measures 29-31.
- Staff 2 (Measures 36-40):** Labeled 'Cierre' in red above measures 36-37 and 'Frase 1' above measures 38-40. A red 'C' is positioned above measure 38. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 40.
- Staff 3 (Measures 41-45):** Labeled 'Frase 2' above measures 41-44 and 'Frase 3' above measures 45-46.
- Staff 4 (Measures 46-50):** Continues the melodic line from the previous staff.
- Staff 5 (Measures 51-55):** Labeled 'Cierre' in red above measures 53-55. It includes first and second endings: a first ending bracket over measures 51-52, a first ending bracket over measures 53-54, and a second ending bracket over measures 55-56.

Figura 3.14: Análisis de Piedra, parte 2

3.4.7. Punto: *Mauricellis Aymara* de Antonio J. Díaz

Esta composición (Figura 3.15), se encuentra en la tonalidad de La mayor, lo cual se evidencia en la armadura, por la presencia de tres sostenidos: fa#, do# y sol#. Al ser una obra de mi autoría, elegí trabajar en este tono, porque no existen muchos ejemplos de puntos en La mayor y consideré valioso explorar los intervalos propios de esta tonalidad, especialmente en relación con los cambios de posición en el violín.

El género se escribe en compás de 6/8, característico por ser un compás compuesto que, gracias a su subdivisión ternaria, facilita la lectura y la interpretación del ejecutante, en particular cuando se utilizan patrones rítmicos de tresillos.

Un rasgo frecuente en este tipo de composiciones, así como en la mayoría de las cumbias, es el inicio en anacrusa. Este recurso rítmico cumple una función de preparación que conduce a la resolución y acentuación en la primera nota del compás siguiente. Además, responde a una práctica folclórica muy extendida, aquí los compositores suelen emplear la anacrusa de manera casi intuitiva, influenciados tanto por la tradición oral como por la estructura métrica de las letras y estrofas de las canciones.

Score

Punto Mauricellis Aymara

Dedicado a mi hermana reina de la TLC 2025

Autor: Antonio Díaz García

Paseo §

5

9

13

17

Zapateo

21

25

1. 2. **Escobillado**

29

33

Seguidilla To Coda D.S. al Coda

37

⊕ **Coda**

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It consists of ten staves of music. The first section, 'Paseo', is marked with a section sign (§) and spans from measure 1 to 17. The second section, 'Zapateo', is marked with a section sign (§) and spans from measure 21 to 25. The third section, 'Escobillado', is marked with a section sign (§) and spans from measure 25 to 29, featuring two endings. The fourth section, 'Seguidilla', is marked with a section sign (§) and spans from measure 33 to 37, including 'To Coda' and 'D.S. al Coda' markings. The final section, 'Coda', is marked with a section sign (§) and spans from measure 37 to the end of the piece. The score is color-coded: measures 1-17 are green, measures 21-25 are purple, measures 29-33 are blue, and measures 33-37 are red.

©Antonio José Díaz García

Figura 3.15: Análisis del Punto Mauricellis Aymara

3.4.8. Tamborito: *Me voy por los callejones*

El tamborito analizado, titulado *Me voy por los callejones* (Figura 3.16), es una obra de la autoría de la profesora Mara García Castillero. Fue compuesto con motivo del reinado de la Tuna de los Callejones del año 2025, destinado a ser interpretado por la reina Mauricellis Díaz. Desde el punto de vista formal, la pieza presenta una estructura sencilla, conformada por una sola sección integrada por dos semifrases: una antecedente y otra consecuente, las cuales establecen una relación funcional de pregunta y respuesta. Esta estructura se repite en varias ocasiones, primero en la voz de la cantalante y posteriormente en la repetición a cargo de las coristas. A pesar de su simplicidad formal, la obra se caracteriza por un carácter alegre y festivo, rasgo distintivo del tamborito tradicional, que resulta evidente en la experiencia auditiva.

Score

Me voy por los callejones

Tuna de calle al estilo de Mauricellis Díaz Autora: Mara García
Escrito: Antonio Díaz G.

Me voy por los callejones el domingo 'e carnaval

varias veces

Figura 3. 16: Análisis de *Me voy por los callejones*

3.4.9. Saloma: *Saloma* de Mara García

La saloma es una emisión vocal de carácter gutural que presenta una estructura básica compuesta por una introducción, un verso y un cierre. En este caso la introducción y el cierre suelen ser idénticos, funcionando como elementos de apertura y conclusión del discurso sonoro.

La saloma analizada (Figura 3.17), está realizada en compás compuesto de 6/8 y se encuentra en modo mayor, estableciendo desde el inicio un carácter sonoro definido. En la sección correspondiente al verso, la persona que ejecuta la saloma incorpora un texto de carácter improvisado, elaborado según su intención expresiva y gusto personal. Esta libertad interpretativa constituye uno de los rasgos distintivos de la saloma, reforzando su carácter espontáneo y su función expresiva dentro del contexto tradicional.

Score

Saloma

al estilo de Mauricellis Díaz

Autora: Mara García
Escrito: Antonio Díaz G.

Intro
ad libitum

5

Verso

9

Cierre

13

17

21

Figura 3.17: Análisis de *Saloma* compuesta por Mara García

3.4.10. Denesa: *Denesa* arreglada por Clímaco Batista

La denesa es un género que posee una coreografía previamente establecida, por lo que su estructura musical responde a una organización formal definida en tres secciones. La obra analizada (Figura 3.18), se encuentra en la tonalidad de Re mayor, está escrita en compás binario de 2/4 y presenta carácter acéfalo.

Las tres secciones que conforman la pieza corresponden al paseo, el zapateo y la seguidilla, cada una vinculada directamente a los movimientos coreográficos tradicionales del género. El paseo presenta una construcción formal de cuatro compases, estableciendo el carácter inicial de la obra.

En la sección del zapateo se identifican dos subsecciones, cada una conformada por cuatro compases, lo que refuerza el carácter rítmico y la regularidad estructural necesaria para el desarrollo del baile. Por su parte, la seguidilla retoma un motivo melódico similar al del primer compás; los dos compases siguientes mantienen una similitud rítmica, aunque con ligeras variaciones melódicas, aportando continuidad y cierre a la pieza sin perder cohesión formal.

Score

Denesa

Denesa

Arr Climaco Batista

Copia: Manuel Córdoba

Transcrito: Antonio Díaz G.

Paseo §

4 1. 1. 2.

7 *Zapateo*

10 1.

13 2.

16 *Seguidilla* 1. 2.

19 To Coda 1.

23 2. D.S. al Coda 25 ⊕ Coda

©Antonio Díaz García

Figura 3.18: Análisis de Denesa

3.4.11. Torrente: *Socavón Zapatero* de Ubaldino García

El torrente (Figura 3.19) analizado está escrito en compás compuesto de 6/8, ritmo predominante en este género para el acompañamiento del canto de la décima panameña. Se trata de un socavón zapatero, de autoría de mi abuelo, lo cual añade un valor testimonial a la presente investigación. La obra se encuentra en la tonalidad de Re mayor y presenta lo que popularmente se conoce como “registro”, término con el que se denomina a una introducción instrumental que antecede a cada torrente y que constituye un sello característico del ejecutante de la mejorana.

Asimismo, la pieza contempla dos variaciones adicionales, las cuales aportan frescura y dinamismo al discurso musical, especialmente después de que el cantante realiza el cierre de los pies de décima, reforzando así la interacción entre el acompañamiento instrumental y la estructura poética del canto.

Score

Socabón Zapatero

Torrente

Autor: Ubaldino García
Escrito: Antonio Díaz G.

Intro/Registro

5

9

Figura 3.19: Análisis de *Socabón Zapatero* de Ubaldino García

3.4.12. Danza: *Tema del Crisolito*

La pieza analizada pertenece a la danza de la Montezuma española, manifestación tradicional que se interpreta durante las festividades del Corpus Christi en la Villa de Los Santos. Esta danza puede concebirse como una estructura de tipo suite, en tanto está conformada por diversas piezas musicales que cumplen funciones narrativas específicas dentro de la representación escénica. En este contexto, el Tema del Crisolito (Figura 3.20) posee un carácter marcadamente melancólico, ya que musicaliza el momento en que el personaje del Crisolito es capturado por Hernán Cortés, dando lugar a un canto de despedida dirigido a los indígenas, quienes responden musicalmente, estableciendo un diálogo sonoro de fuerte carga expresiva.

Desde el punto de vista musical, la obra se ejecuta en la tonalidad de sol menor y presenta un compás de 3/4, lo que genera una sensación rítmica que evoca la forma del vals, aunque su función no es dancística en el sentido europeo, sino narrativa y simbólica, acorde con el contexto ritual de la danza. En cuanto a su estructura formal, la pieza se organiza en dos partes principales, cada una compuesta por dos frases musicales, las cuales a su vez se subdividen en dos semifrases, evidenciando una construcción simétrica entre la semifrase 2A y la semifrase 2B claramente perceptible a nivel auditivo. Un rasgo relevante de la obra es que las frases inician de manera anacrúsica, recurso que aporta fluidez melódica y refuerza el carácter expresivo de la línea musical.

Asimismo, es importante señalar que, de acuerdo con conversaciones sostenidas con el guitarrista Francisco Muñoz, quien cuenta con mayor trayectoria dentro de la danza de la Montezuma española, las piezas musicales que integran esta manifestación no poseen una tonalidad fija, ya que pueden variar de tono de un año a otro en función de los danzantes que

participan en la ejecución. Esta flexibilidad tonal responde a criterios prácticos de adaptación vocal e instrumental, propios de las tradiciones musicales de transmisión oral, aspecto que debe considerarse al momento de realizar la transcripción musical.

Score

Montezuma Española-Tema del Crisolito

Corpus Christi de la Villa de Los Santos Popular
Escrito: Antonio Díaz

A

Semifrase 1A

5

Semifrase 2A

B

Semifrase 1B

9

Semifrase 2B

13

Figura 3. 20: Análisis del Tema del Crisolito

3.4.13. Música Religiosa: *Los Gozos de San Antonio*

Los Gozos de San Antonio (Figura 3.21), constituyen una manifestación de la música folclórica religiosa de la región de Azuero, interpretada tradicionalmente durante las novenas dedicadas a San Antonio y, en algunos casos, integrada al repertorio musical de la misa, especialmente en comunidades como Peña Blanca, La Enea de Guararé y Sabanagrande. Su función principal es devocional, reforzando el carácter ritual y comunitario de la práctica religiosa.

Desde el punto de vista musical, la pieza se encuentra en la tonalidad de si menor y se desarrolla en compás de 6/8, lo que le confiere un movimiento rítmico fluido y balanceado, característico de diversas expresiones del folclore religioso panameño. La obra presenta una introducción *ad libitum*, la cual cumple probablemente la función de establecer la tonalidad y el tempo antes del ingreso del canto, facilitando la afinación y coordinación de los intérpretes. El inicio del tema es anacrúsico, rasgo que aporta continuidad melódica y naturalidad al discurso musical.

En cuanto a su estructura formal, la pieza se organiza en dos partes principales, cada una compuesta por dos frases musicales, las cuales se subdividen a su vez en dos semifrases, evidenciando una construcción formal simétrica. No obstante, la segunda parte presenta una variación melódica en su segunda frase, directamente vinculada al texto que se canta, lo que introduce un leve contraste expresivo sin alterar la coherencia estructural de la obra. Tras esta sección, la pieza se repite, práctica común dentro del repertorio de transmisión oral, donde la reiteración favorece la participación colectiva y la memorización del canto.

Este análisis permite comprender *Los Gozos de San Antonio* como una pieza de estructura clara y función ritual definida, cuya simplicidad formal facilita su interpretación comunitaria y su transcripción musical, respetando las particularidades expresivas propias del contexto religioso tradicional.

Score

Gozos de San Antonio

Música Religiosa

Popular

Escrito: Antonio Díaz G.
Interpretación: Manuel Córdoba

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with an *intro ad libitum* section. The main body of the score is divided into five phrases:

- Frase 1A:** Starts with a repeat sign and a box containing the letter 'A'. It is annotated with *Semifrase antecedente* and *Semifrase consecuente*.
- Frase 2A:** Annotated with *Semifrase antecedente* and *Semifrase consecuente*. It ends with a double bar line and the word *Fine*.
- Frase 1B:** Starts with a box containing the letter 'B'. It is annotated with *Semifrase antecedente* and *Semifrase consecuente*.
- Frase 2B:** Annotated with *Semifrase antecedente* and *Semifrase consecuente*. It ends with a double bar line and the instruction *D.S. al Fine*.

Measure numbers 9 and 17 are indicated at the beginning of the third and fifth phrases, respectively.

Figura 3.21: Análisis de Los Gozos de San Antonio

3.4.14. Retos identificados en el proceso de transcripción musical

Para el análisis de los principales retos asociados al proceso de transcripción musical, se emplea el diagrama de Ishikawa, también conocido como diagrama de espina de pescado o causa-efecto. Esta herramienta analítica permite organizar de manera visual y sistemática los factores que inciden en un problema central, facilitando la identificación de causas múltiples y su interrelación. En el contexto de esta investigación, el problema central se define como la complejidad de la transcripción musical en el contexto de la tradición oral caracterizados por la coexistencia de varias versiones de la misma composición, pocos audios.

Dentro del diagrama (Figura 3.22), se identifican como ejes principales los siguientes factores: afinación inestable de los instrumentos, presencia de microtonos en la línea vocal, calidad limitada de la grabación original y variaciones rítmicas dentro de una misma interpretación.



Figura 3.22: Retos identificados por Antonio J. Díaz G. en el análisis auditivo de la transcripción musical

El uso del diagrama de Ishikawa permite, por tanto, visualizar la naturaleza multifactorial del proceso de transcripción, evidenciando que las dificultades no responden a una única causa, sino a la interacción simultánea de diversos elementos musicales y perceptivos. Esta herramienta resulta especialmente útil para contextualizar los retos encontrados durante el análisis auditivo de algunos géneros de la región de Azuero, y para justificar las decisiones metodológicas adoptadas en el proceso de transcripción, reconociendo explícitamente los límites y condicionantes inherentes a esta práctica.

Durante el proceso de análisis auditivo, se identificó que algunos instrumentos musicales presentes en las grabaciones, tales como el violín y el acordeón, no se encontraban afinados conforme a los estándares occidentales de referencia ($A = 440$ Hz). La expresión $A = 440$ Hz hace referencia al estándar internacional de afinación, según el cual la nota La (A) situada sobre el Do central del piano vibra a una frecuencia de 440 hercios (Hz). Esta afinación inestable o fluctuante, propia de contextos musicales tradicionales y de ejecución empírica, dificultó la identificación precisa de algunas alturas tonales, ya que una misma nota podía variar ligeramente a lo largo de la interpretación. Esta condición obligó al transcriptor a tomar decisiones interpretativas, priorizando la coherencia musical interna de la pieza por encima de la exactitud temperada.

La línea vocal analizada del tamborito *Me voy por los callejones*, cantado por Mauricellis Díaz, presentó alturas que no correspondían exactamente a los semitonos del sistema temperado occidental, evidenciando el uso de microtonos o inflexiones tonales intermedias. Dado que la notación musical occidental tradicional no contempla de manera sistemática este tipo de alturas, resultó imposible representar fielmente el tono original de la voz sin recurrir a aproximaciones o decisiones de simplificación. En consecuencia, la transcripción de esta composición se entiende como una representación funcional y analítica, más que como una reproducción exacta del fenómeno sonoro.

Además, ciertas grabaciones utilizadas presentaban limitaciones técnicas en términos de calidad de audio, tales como ruido de fondo, compresión del sonido y pérdida de definición en ciertas frecuencias. Un ejemplo, es el trabajo discográfico presentado por Discos Tamayo (2009) que presentó una recopilación póstuma de grabaciones originales del intérprete “Gelo” Córdoba que datan de los años cincuenta. Adicionalmente, estas grabaciones constituían la

única fuente disponible, lo que impidió realizar comparaciones o verificaciones cruzadas con otras versiones. Estas condiciones afectaron la claridad de algunos pasajes musicales incrementando la dificultad del análisis auditivo y la precisión de la transcripción debido a las limitaciones tecnológicas de esa época.

A lo largo de una misma pieza también se observaron variaciones rítmicas atribuibles a la interpretación del ejecutante, tales como cambios sutiles de tempo, alargamientos expresivos y modificaciones en la acentuación. Estas fluctuaciones, frecuentes en la música de tradición oral, desafiaron la representación métrica fija propia de la notación occidental. En consecuencia, fue necesario optar por una notación que reflejara el carácter general del pulso y del compás, reconociendo la imposibilidad de capturar con exactitud cada variación temporal sin perder legibilidad musical.

Estos retos confirman que la transcripción musical, especialmente en contextos tradicionales, es un proceso interpretativo condicionado por factores técnicos, culturales y perceptivos. Las decisiones tomadas durante la transcripción responden a un equilibrio entre fidelidad sonora, claridad analítica y viabilidad de la notación.

3.5. Validación de las transcripciones (audición y revisión)

Durante el análisis detallado de las piezas musicales, se identificaron fragmentos en las transcripciones realizadas por otros investigadores que presentaban discrepancias o posibles errores. Este hallazgo se examina con un propósito estrictamente académico, sin que ello implique un cuestionamiento a la labor de los transcritores previos. El objetivo es garantizar la exactitud de la notación musical, respetando la intención original del compositor y asegurando que la representación escrita de la obra refleje con fidelidad su ejecución. Este

enfoque permite no solo preservar la integridad del repertorio, sino también ofrecer criterios metodológicos claros para futuras investigaciones sobre la música folclórica y tradicional de Panamá en la región de Azuero.

Asimismo, la identificación y análisis de estas diferencias constituyen un aporte significativo a la musicología panameña, al documentar cómo ciertas interpretaciones o transcripciones pueden variar respecto a la ejecución original. Este trabajo contribuye a establecer un estándar de rigurosidad en la transcripción musical, promoviendo una práctica académica que combine respeto histórico, precisión técnica y valoración crítica del patrimonio musical. Además, ofrece una base metodológica sólida para investigadores, docentes e intérpretes interesados en profundizar en la comprensión estilística de los géneros típicos panameños de la región azuerense, fortaleciendo la preservación y difusión de este repertorio.

3.5.1. La Flor del Lilolá

En la versión de *La flor del lilolá* transcrita por Artemio Córdoba (Figura 3.23), las figuras del segundo pulso en los compases 10 y 12 están escritas como un tresillo de corcheas, lo que aporta una sensación rítmica más estable y ligeramente menos ágil. En cambio, en la versión registrada en los discos Tamayo (Tamayo Records, 2013), ese mismo pasaje se presenta con un silencio de semicorchea seguido de tres semicorcheas, recurso que confiere mayor movilidad y dinamismo al fragmento (Figura 3.24), según lo advierte el autor de este trabajo. La partitura completa se encuentra en Apéndice A.15.

Score

Flor del Lilolá

Danzón Cumbia Copia: Artemio Córdoba 4 de Febrero de 1982

Autor: Antonio Saéz

Transcrito: Antonio Díaz

Figura 3.23: Fragmento de la copia digitalizada de la partitura original de Artemio Córdoba.

Figura 3.24: Transcripción de La Flor del Lilolá, grabada por Discos Tamayo. Arreglo de la autoría del investigador.

La fidelidad en la transcripción de las piezas musicales resulta fundamental para preservar con precisión las características rítmicas, melódicas y expresivas de la obra original. Una transcripción que no refleje fielmente la ejecución registrada puede generar alteraciones en la interpretación posterior, afectando la comprensión estilística y la autenticidad del repertorio. En el caso de *La Flor del Lilolá*, la grabación realizada por Discos Tamayo data de mucho antes de 1982, año en que se elaboró la transcripción atribuida a Artemio Córdoba. Por tanto, es comprensible que puedan existir variaciones entre ambas versiones, ya sea por diferencias en la fuente sonora disponible, por criterios interpretativos del transcriptor o por las

limitaciones técnicas del momento. No obstante, estas divergencias subrayan la relevancia de revisar las versiones grabadas y escritas con espíritu analítico, otorgando el beneficio de la duda ante posibles adaptaciones o decisiones estilísticas propias de cada época.

Con el propósito de establecer una clasificación precisa de las piezas musicales según su género correspondiente, el investigador elaboró un cuadro de su autoría en el que se sistematizan las características más relevantes de la cumbia abierta, cumbia cerrada, cumbia atravesada, danzón cumbia, punto y pasillo. Para la construcción de dicho cuadro, cada pieza fue objeto de un análisis detallado que consideró elementos musicales fundamentales, tales como las unidades melódicas, la relación y combinación de las frases, el compás y el tempo, entre otros aspectos estructurales y expresivos.

Esta metodología analítica se aplicó con el propósito de aportar mayor claridad al proceso de clasificación de los géneros, sin que ello constituya el objetivo central de la presente investigación. En consecuencia, no se incluye el análisis exhaustivo de cada pieza; no obstante, se ha seleccionado una obra representativa por género con el fin de evidenciar la competencia técnica del investigador y la rigurosidad metodológica empleada en la preparación de este trabajo.

Es pertinente señalar que, hasta la fecha, no se ha identificado en la literatura académica nacional un estudio que realice un análisis sistemático de las piezas pertenecientes a la música folclórica y tradicional de Panamá, ni que documente de manera comparativa las particularidades estructurales de cada género. En tal sentido, este aporte busca ofrecer una base de referencia que contribuya al fortalecimiento del estudio musicológico de los géneros típicos panameños y sirva de apoyo tanto a investigadores como a intérpretes y aficionados interesados en la preservación y comprensión de este patrimonio sonoro.

3.6. Análisis y reflexiones finales

En el presente trabajo, el marco metodológico se encuentra parcialmente integrado con el desarrollo del análisis auditivo y el proceso general de transcripción musical. Si bien no es habitual combinar de manera explícita la redacción de la metodología con el análisis, esta decisión responde a la naturaleza del producto final de la investigación, el cual consiste en la elaboración de un repositorio digital de partituras. Por tal motivo, algunos aspectos procedimentales relacionados con el repositorio digital se explican con mayor detalle en el Capítulo 5, donde se aborda específicamente la construcción y organización del repositorio. En consecuencia, y con el propósito de evitar confusiones en la comprensión del proceso investigativo, en esta última sección del Capítulo 3, titulada *Análisis y reflexiones finales* (3.6), se presenta un diagrama de procesos (Figura 3.25) que sintetiza de forma clara y secuencial el desarrollo del trabajo de grado, desde la formulación de la pregunta hasta la obtención del producto final.



Figura 3.25: Diagrama de procesos del trabajo de grado

En esta sección también se presentan de manera resumida los datos que conforman el repositorio digital y este trabajo de grado expresados en términos cuantitativos (Figura 3.26) que se derivan de los Apéndices B y C. A pesar de que el marco metodológico de la investigación no se centró en un enfoque cuantitativo, se consideró pertinente presentar los resultados del proceso investigativo del autor en términos numéricos. Esta decisión responde a la necesidad de ofrecer una visión clara y ordenada del alcance del trabajo realizado, permitiendo dimensionar de manera concreta el producto final que constituye el repositorio digital.

En total, se digitalizaron 147 partituras, correspondientes a 33 autores, además de piezas de música popular cuya autoría es desconocida. Del total de autores identificados, 29 son originarios de la provincia de Los Santos o están estrechamente vinculados a ella, como es el caso de Antonio “Toño” Díaz, mientras que los 4 autores restantes pertenecen a la provincia de Herrera. Esta distribución responde al enfoque geográfico del estudio y al contexto musical en el que el autor se ha formado y desarrollado artísticamente.

Datos Generales para la Elaboración Repositorio Digital

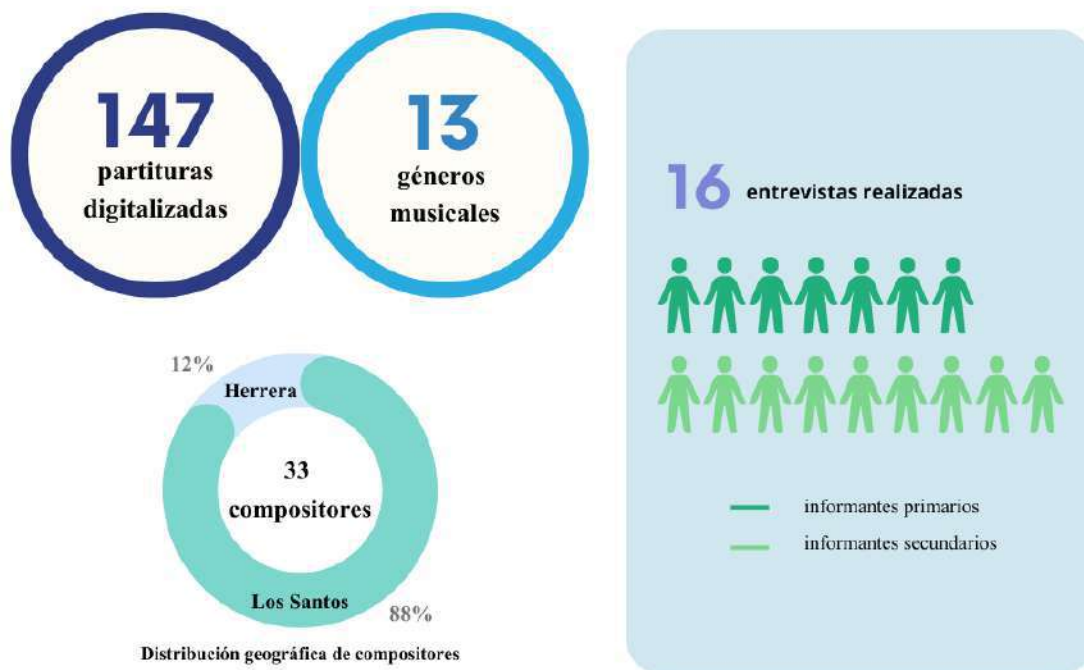


Figura 3.26: Resumen descriptivo y distribución general del material recopilado para el desarrollo del repositorio digital

En cuanto a las piezas musicales y su clasificación por género, la distribución quedó organizada en 13 géneros (Figura 3.27), los cuales fueron analizados y redefinidos desde el punto de vista musical. Respecto a la cantidad de partituras por autor que se muestran en la Tabla 3.1, es importante aclarar que los números presentados no representan la totalidad de la producción musical de cada compositor. Algunos autores cuentan con una producción extensa, mientras que otros registran una única obra conocida o accesible para este estudio, lo cual constituye una de las limitaciones propias del proceso de recopilación.

Distribución del Repertorio por Género Musical

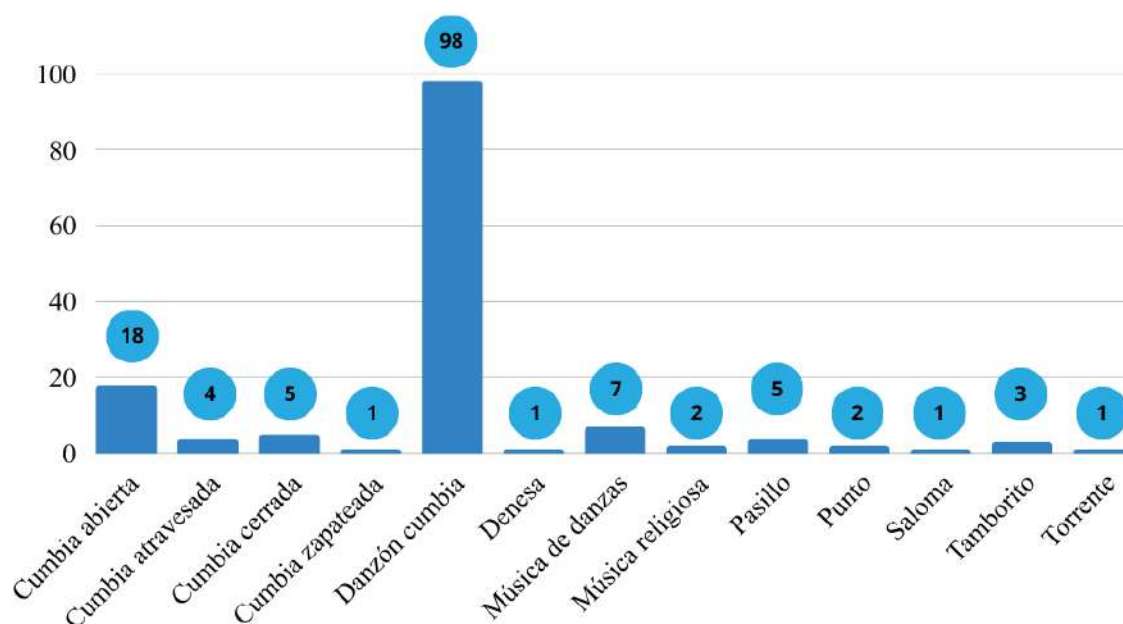


Figura 3.27: Composiciones musicales según género

Asimismo, como parte del trabajo de campo, se realizaron 16 entrevistas, de las cuales 7 correspondieron a informantes primarios y 9 a informantes secundarios, lo que permitió contrastar información histórica, musical y contextual. Esta información se desarrolla con mayor detalle en los Apéndices C y D.

El análisis de la Tabla 3.1 evidencia una marcada heterogeneidad en la cantidad de piezas asociadas a cada autor, lo cual refleja las dinámicas propias de la creación y transmisión de la música típica y folclórica en la región de Azuero. Se observa un grupo reducido de compositores con una presencia significativa en el repositorio, entre los que destacan Clímaco Batista Díaz y Francisco Ramírez, con 14 piezas cada uno, así como Escolástico Cortez con 12 partituras y varios autores con 10 composiciones, como Didio Borrero, José De La Rosa Cedeño y Máximo Saavedra.

Tabla 3.1: Autores y número de partituras digitalizadas (formato compacto)

Autor	Piezas	Autor	Piezas
Abraham Vergara	9	Dagoberto Carrizo	1
Alberto Rodríguez	2	Didio Borrero	10
Alfredo Escudero	1	Dorindo Cárdenas	5
Antonio J. Díaz García	1	Escolástico Cortez	12
Antonio “Toño” Díaz	1	Francisco Ramírez	14
Antonio Sáez	4	Hernán Vergara	8
Artemio Córdova	5	Horacio González	1
Artemio Vargas	1	José De La Rosa Cedeño	10
Bolívar Rodríguez	1	Juan Molina	6
Carlos Cedeño	2	Mara García	2
Carlos Martínez	1	Máximo Saavedra	10
Casimiro Pimentel	1	Paris Vásquez	1
Ceferino Nieto	1	Rogelio Córdoba	2
Celso Quintero	4	Simón Saavedra	2
Celso Quintero Castellero	1	Ubaldo García	1
Clímaco Batista Díaz	14	Victorino Córdoba	1
		Victorio Vergara	1
		Música popular (colectivo)	11
Total	147		

Por otro lado, un número considerable de autores aparece representado con una o dos obras, lo cual no debe interpretarse como una producción limitada, sino como resultado de factores como la pérdida de material original, la transmisión oral sin registro escrito, o la dificultad para acceder a fuentes confiables. Esta situación es común en investigaciones de carácter folclórico y etnomusicológico, donde gran parte del repertorio no ha sido sistematizado formalmente.

La inclusión de la categoría “Música popular (colectivo)”, con 11 piezas, responde a la existencia de composiciones ampliamente difundidas dentro del repertorio tradicional, cuya autoría no ha podido ser determinada con precisión. Su presencia en el repositorio refuerza la importancia de documentar no solo a los compositores identificables, sino también aquellas

expresiones musicales que forman parte del acervo colectivo de la región. En conjunto, esta distribución pone de manifiesto la riqueza, diversidad y complejidad del patrimonio musical azuerense, así como la necesidad de continuar con procesos de investigación, transcripción y digitalización que permitan ampliar y profundizar el registro de autores y obras en futuros estudios.

Resulta oportuno señalar que la presentación de los hallazgos en forma de datos numéricos no implica un cambio en el enfoque metodológico de la investigación, sino que cumple una función descriptiva y organizativa. Los números actúan como un recurso complementario que facilita la comprensión del volumen del material recopilado, transcrito y digitalizado, sin que ello suponga la medición de variables ni la aplicación de procedimientos estadísticos propios de un método cuantitativo.

En este sentido, los datos numéricos permiten visualizar de manera objetiva el esfuerzo investigativo desarrollado, evidenciando aspectos como la cantidad de partituras, la diversidad de géneros abordados y el número de autores incluidos. Esta forma de presentación refuerza la transparencia del proceso y contribuye a que el lector comprenda la magnitud y los límites del estudio, manteniendo la coherencia con el enfoque cualitativo-descriptivo que sustenta la investigación. Asimismo, la cuantificación de los resultados sirve como base para futuras investigaciones, ya que establece un punto de partida documentado que puede ser ampliado, contrastado o profundizado por otros investigadores interesados en la música típica y folclórica de la región de Azuero. De esta manera, los números no sustituyen el análisis musical ni el enfoque interpretativo del estudio, sino que lo complementan y fortalecen.

También es de carácter significativo aclarar que con la realización del presente trabajo y como resultado de la ardua labor investigativa llevada a cabo para el análisis del género danzón

cumbia, se identificó la coexistencia de otras denominaciones genéricas, tales como danza y danza cumbia. De hecho, algunos compositores azuerenses hacen referencia explícita a estas categorías en sus composiciones. No obstante, en calidad de investigador y con el propósito de no exceder los límites establecidos para este trabajo de grado, se optó por agrupar las piezas que aparecían bajo estas dos últimas denominaciones dentro del género danzón cumbia.

Esta decisión no tuvo como objetivo generar confusión en la audiencia del repositorio ni, mucho menos, faltar al respeto a la memoria, creatividad o intención estética de los compositores. Por el contrario, responde a un criterio de simplificación metodológica, sustentado en la posibilidad de que el danzón cumbia sea un género particularmente flexible, carente de una estructura compositiva rígida y claramente delimitada.

Sin embargo, es necesario reconocer que el danzón cumbia amerita un estudio de mayor profundidad, posiblemente con el alcance de una investigación de tipo monográfica o incluso de un libro. Resultó fascinante constatar que, al inicio de esta tesis, no era posible establecer una definición clara del género, y que su conceptualización requirió un proceso prolongado de análisis y reflexión. Aunque la definición propuesta puede no ser definitiva ni absoluta, resulta satisfactoria en la medida en que fue construida desde la teoría musical, y no desde la estructura coreográfica, enfoque que ha predominado históricamente en el estudio de varios géneros musicales relacionados con el folclor panameño.

Es válido que futuras investigaciones refuten los planteamientos aquí expuestos o propongan nuevas interpretaciones sobre los hallazgos presentados. Lo que no resulta válido es afirmar que el autor evitó profundizar en el tema o que pretendió confundir a la audiencia. El presente trabajo se ajusta conscientemente a los límites propios de un trabajo de grado y reconoce la necesidad de desarrollar, a futuro, un estudio de carácter multidisciplinario que permita

escudriñar la génesis del danzón cumbia, así como identificar similitudes y contrastes con la danza y la danza cumbia.

Cabe reiterar que la investigación permitió constatar que algunos compositores de principios del siglo XX recibieron formación musical a través de sacerdotes con conocimientos en música, mientras que otros se formaron en escuelas no necesariamente formales ni estructuradas bajo los modelos académicos europeos —como los asociados a Beethoven quien fue estudiante de Hayden—, sino bajo la tutela de individuos que, por haber tenido acceso a estudios musicales en el extranjero o en centros urbanos, replicaron dichos conocimientos en el interior del país.

En este contexto, el compositor criollo de la campiña azuerense, como se ha señalado anteriormente, no solía planificar de antemano la composición de una obra ni se proponía ceñirse a un género específico. Por el contrario, se dejaba llevar por su imaginación y creatividad, y solo posteriormente asignaba un nombre o una categoría genérica a la pieza resultante. Este proceso creativo dista considerablemente de otras formas tradicionales como la décima, la cual exige el cumplimiento estricto de una estructura definida —diez versos octosílabos, licencias métricas, acentuación y un patrón específico de rima—, sin los cuales no puede considerarse como tal.

CAPÍTULO 4
APROXIMACIONES AL
COMPOSITOR Y SU OBRA

4. Aproximaciones al compositor y su obra

Esta sección no pretende desarrollar biografías exhaustivas de los compositores, sino presentar una mirada cercana y reflexiva desde la experiencia del intérprete-investigador. Como violinista y acordeonista, he tenido la oportunidad de conocer a algunos de los compositores a través de la interpretación de sus piezas, mientras que a otros los he conocido por medio de mi entorno familiar y cultural.

Por esta razón, el enfoque adoptado es más vivencial que historiográfico. Hablar desde la práctica musical permite reconocer los rasgos expresivos, técnicos y emocionales que surgen al interpretar sus obras, ofreciendo así una comprensión más íntima del compositor y su estilo dentro del folclor y la música típica de Azuero.

A pesar de que los capítulos anteriores y los que siguen han sido redactados en tercera persona, con el propósito de preservar un enfoque objetivo y descriptivo, el presente capítulo adopta un carácter más personal. Por esta razón, se retoma el uso de la primera persona, ya que el autor ha tenido el privilegio de conocer personalmente a algunos de los compositores aquí presentados y, en el caso de aquellos a quienes no conoció de manera directa, ha establecido un vínculo cercano a través de la ejecución constante de sus composiciones en el violín y el acordeón desde temprana edad. A ello se suman las vivencias y relatos compartidos por su círculo de amigos y músicos, forjados a lo largo de este corto, pero fructífero, camino artístico.

4.1. Algunos compositores musicales de la región de Azuero

De los compositores presentados en este trabajo, la gran mayoría procede de la provincia de Los Santos. Esta selección no responde a un criterio regionalista, pese a que el autor es

originario de dicha provincia, sino al hecho de que se trata de la música con la que creció, escuchó y ejecutó de manera directa a través del violín y el acordeón. Si bien la provincia de Herrera cuenta también con un número significativo de compositores y una rica producción musical, el alcance de la presente investigación no permitió incluirlos en su totalidad. No obstante, se considera pertinente abordar este repertorio en un trabajo futuro dedicado exclusivamente a dicha provincia, espacio en el cual el autor realizó sus estudios secundarios y forjó importantes vínculos personales y académicos.

4.1.1. Abraham Vergara



Figura 4.1: Retrato pintado de Abraham Vergara ejecutando el violín.

Nota. Imagen tomada de la cuenta de *Facebook Jardín Central de La Palma* (2025), utilizada con fines académicos y documentales.

Conocí a Abraham Vergara (Figura 4.1) a través de un concurso de violín que se organizaba en su honor en San José de Las Tablas, en el marco del Festival del Tambor y La Pollera. Para participar, preparé dos de sus obras: *La linda Ballesteros* y *Débora y su pollera*, con las cuales obtuve el primer lugar en 2022. Posteriormente, al profundizar en su trayectoria, descubrí que

es el padre del reconocido músico popular Ulpiano Vergara, conocido como “El Mechi Blanco” de San José y el compositor y acordeonista Hernán Vergara.

Según registros parroquiales consultados a través de una aplicación digital (FamilySearch,1999), el compositor nació el 11 de marzo de 1904 y falleció el 12 de junio de 1981; sus padres fueron Nicanor Vergara Cedeño y Manuela Cedeño Herrera. Además de compositor, fue también violinista, desempeñándose activamente en el ámbito musical de su comunidad y contribuyendo al desarrollo del repertorio típico de la región de Azuero. Gracias a la tradición oral, se conserva el testimonio de que este músico llegó a escribir más de medio centenar de piezas, muchas de las cuales aún se interpretan en festivales y conjuntos típicos de la región. Este dato, aunque no siempre documentado por fuentes escritas, refleja la amplitud de su producción creativa y el impacto que tuvo su obra en la consolidación del folclor musical panameño. Se tiene registro de que mantuvo vínculos conyugales con Maximina Villarreal Vergara y Mercedes Díaz Cedeño, y entre otros de sus descendientes se destacan Aquiles Vergara Villarreal y Anáis Amelia Vergara Díaz, quienes han contribuido a preservar y difundir su legado artístico y familiar (FamilySearch,1999).

Entre sus composiciones más destacadas se encuentran *Rosarito en Pedasí*, *Pobrecito yo*, *Me miran con malos ojos* y *La espina*. Esta última es una cumbia atravesada de gran popularidad en los conjuntos de proyección folclórica, conocida como “El duelo del zapateo”, ya que representa escénicamente el enfrentamiento entre dos caballeros que compiten por el amor de una dama a través del baile.

4.1.2. Alberto Rodríguez



Figura 4.2: Alberto Rodríguez ejecutando la guitarra.

Nota. Imagen tomada de la cuenta de *Facebook* Chitré: La Sucursal de Macondo (2025), utilizada con fines académicos y documentales.

Hablar de Alberto Rodríguez (Figura 4.2) implica referirse a un hombre dedicado y perseverante, cuya trayectoria demuestra que la voluntad y la constancia pueden sobreponerse a múltiples dificultades. Desde mi perspectiva, su vida y obra evidencian cómo, a pesar de las limitaciones que enfrentó, logró consolidarse como un destacado músico y uno de los compositores más sobresalientes de la provincia de Herrera. Aunque ya no forma parte del plano terrenal, su legado permanece vigente, pues su repertorio continúa integrándose a la memoria colectiva de los músicos de la región azuerense.

Mi acercamiento a este compositor se dio, en primer lugar, a partir de su obra *A Chitré*, composición grabada por el desaparecido “Gelo” Córdoba. Resulta llamativo que esta pieza no sea interpretada con frecuencia en el concurso que lleva el nombre de dicho acordeonista, situación que podría estar relacionada con el desconocimiento de la obra, con dinámicas de

regionalismo o con el nivel de dificultad moderada que presenta su interpretación. Asimismo, Alberto Rodríguez es autor de *Eneida*, composición dedicada a la cantante Eneida Cedeño, cuya voz melodiosa y particular acompañó a importantes músicos de Azuero.

De acuerdo con el testimonio de la profesora Mara García (comunicación personal, 7 de octubre de 2025), Alberto Rodríguez era una persona no vidente; sin embargo, esta circunstancia no fue impedimento para desarrollar una notable producción musical. Entre sus composiciones destaca *María Luisa*, reconocida como su primera obra, la cual marca el inicio de un legado que continúa siendo referente dentro del repertorio tradicional de la región. Su formación inicial se dio de manera no convencional: escuchaba las clases que se impartían a la banda del antiguo Cuartel de Bomberos de Chitré y, gracias al apoyo del profesor cubano Miguel Alcové, pudo acceder directamente a la enseñanza musical en un salón de clases, donde aprendió los fundamentos teóricos básicos como notas, compases y acordes (Herrera, 1999).

La constancia y la voluntad férrea fueron elementos clave en su aprendizaje, incluso más allá de la falta de un maestro formal. En el ámbito creativo, Alberto Rodríguez desarrolló una producción prolífica que supera las sesenta composiciones, abarcando géneros como la cumbia, la tamborera y el atravesao (Herrera, 1999). Sus obras exaltan valores asociados a la mujer, la amistad, el trabajo, la patria y el terruño, lo que ha permitido que distintas generaciones las mantengan vigentes dentro del repertorio musical regional. Entre sus composiciones más representativas, además de *Chitré* y *Eneida*, se encuentran *Dulce cariñito*, *Rufina Alfaró* y *Que bella es mi Panamá*, entre otras (Herrera, 1999).

4.1.3. Alfredo Escudero



Figura 4.3: Alfredo Escudero ejecutando el acordeón.

Nota. Imagen tomada del canal de *Youtube* Alfredo Escudero, utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de

https://www.youtube.com/channel/UCx4Zs_oeTGpNJV9XmiVRsGQ.

Alfredo Escudero (Figura 4.3), nombre artístico del acordeonista Alfredo De Jesús Cedeño González, es oriundo de San José de Las Tablas, un entorno rural que ha aportado destacadas figuras a la música folclórica y típica no solo de la región de Azuero, sino también de la República de Panamá. Mi conocimiento sobre sus inicios musicales se sustenta en la observación directa y en visitas reiteradas a la Casa Museo del Campesino Tableño de Manuel Córdoba, donde he podido apreciar material fotográfico de la agrupación *Aires Tableños*, dirigida por Bolívar De Gracia, de la cual Escudero formó parte en sus primeras etapas como músico. Como dato de interés, cabe señalar que, con esta misma agrupación, Alfredo Escudero obtuvo el primer lugar en el Concurso “Gelo” Córdoba en el año 1965.

Alfredo “Fello” Escudero, conocido en el ámbito musical como “El Montañero Mayor”, “El Señor de la Cumbia” y “El Amo, Dueño y Señor de la Cumbia en Panamá”, es sin duda

alguna, una figura emblemática de la música típica panameña (Sánchez, 2013). Si bien es mayormente reconocido por su virtuosismo como intérprete del acordeón, también ha desarrollado una importante labor como compositor. De manera complementaria, es pertinente mencionar que antes de incursionar en la ejecución del acordeón, “Fello” aprendió a tocar la armónica y el violín (Alfredo Escudero [Canal Oficial], 2012). Este dato resulta significativo, ya que para muchos de sus seguidores más jóvenes resulta sorprendente verlo interpretar el violín; sin embargo, es necesario recordar que la cumbia panameña tuvo inicialmente al violín como instrumento protagónico, antes de la transición progresiva hacia el acordeón como eje del conjunto musical.

También, Escudero es reconocido por su constante participación en festivales populares, ferias tradicionales y eventos musicales en todo Panamá, convirtiéndose en una figura trascendental dentro de la difusión de la cumbia con su conjunto Los Montañeros. Su compañera de vida y arte, Leonidas Moreno —la “Reina de la Saloma” como se le ha apodado a esta dama por su magistral interpretación a la hora de cantar—, ha sido parte fundamental de su trayectoria artística desde 1967, acompañándolo tanto en tarima como en la vida personal (Sánchez, 2006).

4.1.4. Antonio J. Díaz García



Figura 4.4: Antonio Díaz García, compositor y autor de este trabajo de grado.

Nota. Imagen de autoría propia del autor de este trabajo.

Mi vínculo con la música se da por dos motivos principales: la curiosidad innata de explorar el arte sonoro y el entorno familiar en el que crecí, profundamente ligado a la tradición musical.

En mi familia, la música no es solo un pasatiempo, sino parte de una herencia que se transmite de generación en generación.

Mi hermana, la ingeniera Mauricellis Aymara Díaz García, es vocalista y exponente de la saloma, el canto de décima, la cumbia y el tamborito, al igual que mi madre, la profesora Mara Olimpia García Castillero. Sabe ejecutar algunos torrentes en la mejorana y, aunque se ha formado de manera autodidacta, posee nociones básicas de teoría musical y ejecuta también el clarinete y la flauta transversa. Su mejor instrumento, sin duda, es la voz: canta afinada y con naturalidad.

Mi madre, además de ser cantante, es mejoranera, compositora de tamboreras y tamboritos, y poetisa popular que escribe décimas. Los primeros conceptos fundamentales de iniciación musical los aprendí con ella. Su entusiasmo por apreciar y mantener viva nuestra música fue decisivo para mí.

La tradición familiar continúa hacia atrás en el tiempo. Mi abuelo fue guitarrista, mejoranero, compositor de décimas, salomador, gritador y cantador de mejorana. Compuso algunos torrentes que hoy solo conoce mi madre. Autodidacta, aprendió los fundamentos de la guitarra estudiando los métodos del argentino Fernando Caruli; aquel libro aún se conserva en nuestra biblioteca familiar. La madre de mi abuelo, Antonia “Toña” García cantaba tamborito y fue quien le buscó un maestro de mejorana. Entre sus hermanos destacó mi tío tercero, Manuel “Nel” Bustamante García, acordeonista, mientras que la abuela de mi abuelo, conocida como Mercedes García, también cantaba mejorana y su hermano, José Tiburcio García Díaz, tocaba y cantaba este instrumento. Incluso el padre de mi abuelo, Francisco “Chico” Morcillo, fue mejoranero. Se conserva también el recuerdo de un parentesco con “Colaco” Cortez, compositor y violinista, primo hermano de mi abuelo y sobrino de “Chico” Morcillo. Además, Carmen Bustamante, primo hermano de mi tatarabuelo, sabía ejecutar la mejorana y el violín. Es evidente que el vínculo de la familia García con la música es profundo y no casual.

Mi madre descubrió en mí, cierta destreza musical desde muy temprana edad. Desde bebé recibí su estimulación musical, y a los cuatro años tomé mi primer curso de percusión con el maestro Cirilo Solís. Con el tiempo, inicié estudios de violín con los profesores Lisandro Mencomo y posteriormente Arcadio Barría, integrándome luego a la Orquesta de Cuerdas del Colegio José Daniel Crespo. Paralelamente, estudié la ejecución básica de la mejorana con mi madre y mi abuelo, instrumento insignia de la familia.

A los doce años me interesé por el acordeón, que recibí como regalo de Navidad gracias a mi madre. Desde entonces, estudié con los maestros ejecutantes del acordeón Roberto “Papi” Brandao, Ceferino Nieto y Donatilo Ballesteros. Mi curiosidad por los instrumentos me llevó también a aprender guitarra y bajo de manera autodidacta, al igual que mi abuelo, utilizando libros y tutoriales.

Más adelante ingresé a la Red Juvenil de Orquestas y Coros de Panamá bajo el Ministerio de Cultura, donde perfeccioné mi técnica violinística con el profesor Danelle Hall y otros maestros. Con el tiempo, participé en concursos de violín, obteniendo primeros lugares, y audicioné para integrar la Sinfónica Juvenil de Panamá, en la cual he fungido como primer violín. Estas experiencias me han permitido participar como músico invitado en la Sinfónica Juvenil de Uruguay y miembro de la Orquesta Juvenil Iberoamericana 2025.

Todo este recorrido reafirmó mi decisión de estudiar música formalmente y continuar explorando este campo. En mi tiempo libre, comencé a realizar transcripciones de piezas para practicar violín, sin imaginar que estaba desarrollando una de las habilidades que más contribuirían al trabajo de esta tesis. También me interesé por la composición y los arreglos musicales (ver Apéndice F); mi primera experiencia fue elaborar un arreglo para el *jingle* de una olimpiada internacional celebrada en Panamá, a solicitud de mi hermana, quien en 2022 estaba a cargo en la organización de dicho evento. A partir de allí, continué creando arreglos hasta escribir mi primera obra original: *Punto Mauricellis Díaz* en honor a mi hermana, reina de La Tuna de Los Callejones de EL Carate de Las Tablas, para el domingo de carnaval 2025.

Como resultado de este proceso formativo y artístico, he obtenido diversos reconocimientos en certámenes musicales a nivel nacional, entre los que destacan: el Concurso de Violín Clímaco

Batista, categoría juvenil (2019); el Concurso de Violín Clímaco Batista, categoría adulto (2022); y el Concurso de Violín Clímaco Batista, categoría medallista (2025). Asimismo, obtuve el primer lugar en el Concurso de Violín Abraham Vergara (2022), el primer lugar en el Concurso de Violín Pedro Ureña, celebrado en Ocú (2024), y el primer lugar en el Concurso de Acordeón Hernán Vergara (2024). De igual forma, he participado en otros concursos musicales en los que he obtenido segundos y terceros lugares, lo que ha contribuido a fortalecer mi experiencia escénica y formativa.

Además, he recibido diversos reconocimientos y distinciones otorgados por representantes de corregimiento, alcaldías y otras autoridades locales, en atención a mi aporte a la preservación, difusión y fortalecimiento de la cultura musical tradicional.

4.1.5. Antonio “Toño” Díaz



Figura 4.5: Antonio “Toño” Díaz, periodista y gestor cultural.

Nota. Imagen tomada del diario *Crítica* (1999), utilizada con fines académicos y documentales.

Tuve conocimiento de este compositor, debido a que compartimos el mismo nombre, lo que en diversas ocasiones ha suscitado interrogantes sobre un posible parentesco o vínculos

familiares, los cuales, en realidad, no existen. El primer punto que interpreté en el violín fue el punto *Bajo el Cielo de Tonosí*, obra dedicada a Clímaco Batista. Esta situación ha generado cierta confusión, dado que, en varias ediciones del mismo concurso, algunos participantes, por desconocimiento, han atribuido erróneamente la autoría a Clímaco Batista, cuando en realidad corresponde a Antonio Díaz.

Mejor conocido como Antonio “Toño” Díaz (Figura 4.5), fue periodista y dedicó gran parte de su vida al estudio, promoción y preservación del folclor panameño. A pesar de ser capitalino, se incluye como compositor de la región de Azuero debido a su trabajo como gestor cultural en el área. Su formación académica incluye la educación primaria en la Escuela Panamá, la secundaria en el Instituto Nacional y el Instituto Istmeño, y la culminación de estudios universitarios con el título de Licenciado en Geografía e Historia (Crítica, 1999).

Complementariamente, en 1961 obtuvo la licencias profesionales de locutor, periodista y relacionista público, consolidando así su preparación multidisciplinaria en comunicación y cultura (Crítica, 1999).

En el ámbito folclórico, dirigió numerosos conjuntos, tales como el Conjunto Folclórico del Valle de Tonosí, el Conjunto Folclórico de Azuero y varios conjuntos institucionales, recibiendo múltiples galardones en festivales y concursos nacionales (Crítica, 1999). Según Mauricellis Díaz, en una conversación con Nodier Casanova, de raíces tonosieñas, se evidenció el papel fundamental que desempeñó Antonio "Toño" Díaz en el rescate, preservación y divulgación de los bailes regionales del Valle de Tonosí (Mauricellis Díaz, comunicación personal, 7 de octubre de 2025). Casanova señaló que "Toño" Díaz escuchó de viva voz estos ritmos, tarareados por algunos miembros de la comunidad, y a partir de ellos reconstruyó las piezas para incorporarlas a una discografía del Conjunto del Valle de Tonosí

(Mauricellis Díaz, comunicación personal, 7 de octubre de 2025). Este esfuerzo no solo permitió conservar la memoria musical de la región, sino que también contribuyó a difundir el patrimonio folclórico a nuevas generaciones, consolidando la figura de Antonio “Toño” Díaz como un referente en la salvaguarda de la cultura local.

De acuerdo con relatos de la profesora Mara García (comunicación personal, 7 de octubre de 2025), Antonio "Toño" Díaz fue un hombre visionario, a quien se le atribuye la creación, edición y confección de la *Revista La Mejorana*, publicación destinada a documentar los acontecimientos del Festival Nacional de la Mejorana. Esta revista constituyó un espacio para resaltar aspectos de la vida campesina y para reconocer a músicos y folcloristas destacados. En 2001, el patronato del Festival Nacional de la Mejorana asumió la gestión de la revista, dado que posee la titularidad de la marca del festival; no obstante, corresponde un especial reconocimiento a Don Toño Díaz, ya que su iniciativa permitió que la revista perdurara en el tiempo. Hasta la actualidad, continúa vigente, adaptándose en diseño y contenido, y funcionando como el único medio impreso del festival.

La disquera Discos Tamayo rindió homenaje a Díaz mediante un disco titulado *Panamá Canta con la Inspiración de Antonio "Toño" Díaz*, que recopila quince de sus composiciones, abarcando géneros como cumbias, puntos y atravesados (Crítica, 1999). Asimismo, recibió múltiples distinciones, entre ellas la Orden Vasco Núñez de Balboa y la Orden Belisario Porras, así como títulos honoríficos de Hijo Meritorio en el distrito capital y en siete municipios adicionales (Concepción, 1999). Como dato adicional, la tarima de espectáculos de la Feria Internacional de Azuero lleva su nombre como homenaje, en reconocimiento a su legado y contribución a la cultura panameña.

4.1.6. Antonio Sáez



Figura 4.6: Antonio "Toñito" Sáez, compositor de Sinceridad.

Nota. Imagen facilitada por el Dr. Hamed Vaca, utilizada con fines académicos y documentales.

Aprendí sobre la obra de Toñito Sáez (Figura 4.6) a través de una de sus piezas más representativas que se interpreta en el Concurso de Acordeón Gelo Córdoba: *La flor del Lilolá*, un danzón cumbia ampliamente popular que ha sido ejecutado por varios ganadores del concurso. Su repertorio no se limita a esta composición, sino que también incluye *Sinceridad* y *Toca Acordeonero*, otros dos danzones cumbia de notable dificultad y popularidad entre los ejecutantes de acordeón; ambas piezas son interpretadas con frecuencia durante el prestigioso concurso en el Palacio de la Mejorana. De hecho, la disquera Tamayo publicó un disco con grabaciones de Gelo Córdoba interpretando *Sinceridad* y *La flor del Lilolá*, dado que formaron parte de su repertorio. Por esta razón, muchos acordeonistas que desconocen la relevancia de Toñito Sáez cometen el error de atribuir estas composiciones a Gelo durante el concurso, cuando en realidad son obras de Toñito Sáez.

En cuanto a la ejecución de sus composiciones en el violín, uno de los danzones cumbia más representativos es *La Rebujina*, incluida en la discografía del violinista Miguel Leguizamo, de La Villa de Los Santos. A modo de anécdota, tuve la oportunidad de interpretar esta pieza durante una noche clásica de violines en el Festival de La Mejorana, interpretación que fue especialmente apreciada por el Dr. Hamed Vaca, nieto de este destacado músico, quien reconoció así que las composiciones de su abuelo continúan vigentes.

Según la fe de bautismo obtenida a través de FamilySearch (1999), el nombre completo del compositor es Juan Antonio Sáez Garrido, quien nació el 11 de marzo de 1905. No obstante, algunos registros secundarios, como los apuntes del profesor Eráclides Amaya publicados en la *Revista Cultural Lotería* (2016), señalan que nació el 25 de noviembre de 1906, dato que difiere de la información registrada en la fe de bautismo, firmada por el cura párroco de la época, Alejandro Peña. Debido a esta discrepancia y a que el documento original presenta cierta borrosidad, se incluye en esta tesis tanto la imagen de la fe de bautismo como su transcripción, con el fin de proporcionar evidencia directa de los datos históricos:

“En la ciudad de Los Santos a once de junio de mil novecientos cinco, yo el presbítero Alejandro Peña, Cura Rector y Vicario de esta parroquia, bauticé solemnemente [término de lectura indescifrable] a José Antonio nacido el día veinticinco de marzo pasado, hijo natural de Encarnación Garrido. Son sus abuelos maternos Cecilio Garrido y Natividad Lasso. Fueron sus padrinos Manuel Salvador Sáez y Polonia Sáez a quienes advertí sus obligaciones y espiritual parentesco y para que conste lo firma: Alejandro Peña”

4.1.7. Artemio Córdoba



Figura 4.7: Artemio Córdoba, músico y compositor guarareño.

Nota. Imagen facilitada por la señora María De Jesús Díaz, utilizada con fines académicos y documentales.

He conocido a Artemio De Jesús Córdoba (Figura 4.7) a través de su música y las historias que rodean sus composiciones. Originario de Guararé, es el creador de *Pueblo Nuevo*, una de las piezas más representativas y queridas del repertorio típico panameño. Esta obra, que ha sido interpretada y grabada por músicos de renombre como Daniel Dorindo Cárdenas y Alfredo Escudero, revela, para mí, la vigencia y el valor de su contribución al acervo musical nacional.

Además de su faceta como compositor, Artemio Córdoba fue un instrumentista excepcional, con dominio del violín, la flauta transversa y la guitarra, entre otros instrumentos. A través de su música he podido percibir cómo, aunque abordó diversos géneros tradicionales, es en el pasillo y en el punto donde su talento creativo se manifiesta con mayor fuerza y originalidad, transmitiendo emociones que aún hoy resuenan en quien escucha.

La historia de *Pueblo Nuevo* es, en mi opinión, tan fascinante como la obra misma. Artemio Córdova participó en un concurso organizado por Radio Teatro Estrella de Panamá en diciembre de 1944 con la pieza *Noche Interiorana* –nombre original de *Pueblo Nuevo* – obteniendo el segundo lugar. Curiosamente, se desconoce hasta hoy quién obtuvo el primer lugar o cuál fue la obra ganadora. Sin embargo, para mí y para muchos otros, *Pueblo Nuevo* es la verdadera triunfadora, porque ha perdurado en el repertorio tradicional y se ha convertido en parte esencial de nuestras costumbres musicales.

Su producción musical es considerable, podrían ser más de doscientas, su nieto, el doctor Segistán, cuenta con muchísimas de ellas, varias ejecutadas por el doctor Casal y grabadas en un cd. Entre otras composiciones de Artemio Córdova que he tenido la oportunidad de escuchar y apreciar se encuentran *Madre Buena*, *Danza Culinaria*, *Ruth Betzaida Díaz*, *Un Viejo Recuerdo* y *Recuerdos de Josefa* (pasillo). Cada una de ellas refleja no solo su sensibilidad artística, sino también la riqueza y diversidad del folclor panameño que he ido conociendo a través de su música.

4.1.8. Artemio Vargas



Figura 4.8: Artemio Vargas, compositor de la Nueva línea de La Miel

Nota. Imagen facilitada por Artemio Vargas hijo, utilizada con fines académicos y documentales.

Vargas Barrios, A. (Figura 4.8) (1916–1982) fue un violinista y compositor panameño, nacido el 30 de mayo de 1916 en el corregimiento de Río Hondo, distrito de Las Tablas, provincia de Los Santos. Fue hijo de Gregorio Vargas de León y Francisca Barrios Martínez. Realizó estudios primarios hasta culminar el cuarto grado de educación básica.

Se destacó principalmente como violinista y compositor, aunque también ejerció diversos oficios dentro de su comunidad, entre ellos curandero, comerciante y corregidor, lo que evidencia su activa participación social y cultural. Fue un padre abnegado y procreó diez hijos, entre los cuales sobresalen el músico y compositor Nenito Vargas, el cantador y compositor de décimas Artemio Vargas, y el ya fallecido Antonio “Toñito” Vargas, reconocido como cantador y poeta.

Dentro de su producción musical se destacan varias composiciones de relevancia regional. Entre ellas figura *La nueva línea de La Miel*, cumbia abierta compuesta en conmemoración de la llegada de la línea telegráfica al corregimiento de La Miel, lugar donde residió junto a su familia. Esta obra alcanzó amplio reconocimiento y fue interpretada por el acordeonista “Gelo” Córdoba, entre otros músicos. Asimismo, compuso *Mi linda Fany*, inspirada y dedicada a su hija, la maestra Fania Vargas, así como otras piezas tituladas *Silka* y *Lorena*.

Artemio Vargas Barrios falleció el 17 de septiembre de 1982, dejando un legado significativo dentro del repertorio musical tradicional de la región de Azuero y de la música folclórica panameña.

4.1.9. Bolívar Rodríguez

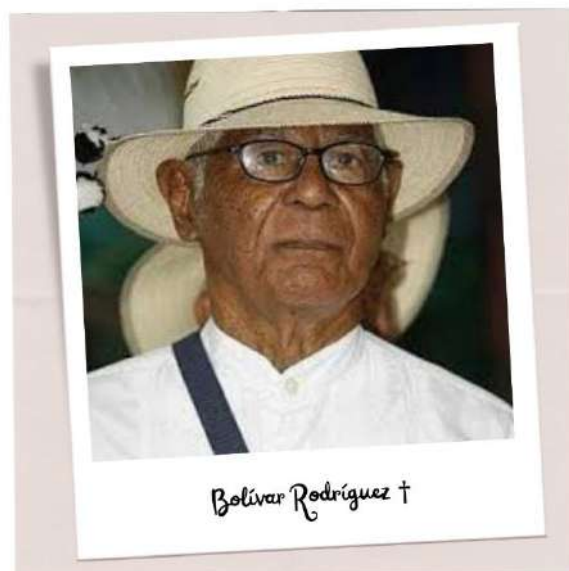


Figura 4.9: Bolívar Rodríguez, compositor de Canajagua Monte Adentro

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRIDJKR48ywodqZYq-hTAUZGYNWtePaNCK9cw&s>

Tuve la oportunidad de conocer personalmente a Don Bolívar Rodríguez Mendieta (Figura 4.9) hace algunos años atrás, gracias a la amistad que mantenía con mi madre, quien lo conoció allá por 1981, cuando él dirigió y fue instructor del conjunto folclórico del Colegio Manuel María Tejada Roca, donde ella estudiaba. También, participé como espectador de varias de sus veladas en la Casa del Folclor en Chitré.

De hecho, solía visitarlo en compañía de mi madre en el hogar de ancianos de Chitré donde residió durante sus últimos años. Allí, compartimos momentos musicales muy significativos: yo ejecutaba el violín y él, con gran entusiasmo, acompañaba con la guitarra. Aquellas interpretaciones eran fuente de alegría para él y para los abuelitos del hogar, y constituyen un recuerdo profundamente valioso. Incluso existe una grabación personal donde se aprecia que interpreto la obra *Recuerdos de la Laguna*, mientras él acompaña con la guitarra, evidenciando su sensibilidad musical y su dominio del instrumento a casi noventa años.

Bolívar viajó a Argentina, donde se radicó por un tiempo. La lejanía de su tierra lo inspiró a componer *Nostalgia Panameña*. Allí se graduó como maestro de obra y también profundizó sus estudios musicales. A lo largo de su vida combinó diversas facetas: carpintero, tallador, músico, maestro de guitarra, entre otras, consolidándose como una verdadera eminencia.

A lo largo de su trayectoria artística, Bolívar fue homenajeado en diversas ocasiones, en reconocimiento a su valioso aporte al patrimonio musical panameño. Entre sus obras más destacadas se encuentran *Canajagua Monte Adentro*, *Palomita Titibú* —pieza ampliamente difundida y ejecutada tanto por músicos populares como Osvaldo Ayala, como por orquestas sinfónicas—, *Recordando a Mamá*, *Bella Morenita* y *Tableña*, entre otras. Además, escribió la obra teatral *Desde Chitré, pueblo mío*, pieza escénica que fue presentada en múltiples ocasiones en el Teatro Nacional.

Su legado musical forma parte importante de la memoria colectiva y del repertorio tradicional, que sigue interpretándose en distintos escenarios del país, manteniendo viva la esencia de la música típica de Azuero. En 2007 fue galardonado con la Medalla Dora Pérez de Zárate por su contribución al estudio sistemático del folclor desde el punto de vista musical y artesanal.

Publicó obras como *Mi padre*, *Carretas y carreteros*, así como la obra discográfica *Cantares y Villancicos Herreranos*.

Describir a este personaje requeriría escribir páginas y páginas sobre su vida y obra; por ello, este breve relato sobre su trayectoria no logra hacer justicia al gran ser humano que fue ni al invaluable legado que nos dejó.

4.1.10. Carlos Cedeño

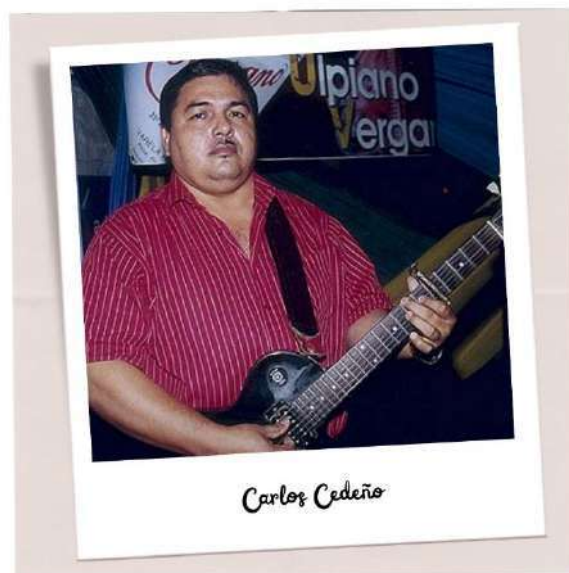


Figura 4.10: Carlos Cedeño, compositor y guitarrista en el conjunto Los distinguidos

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL:

<https://portal.critica.com.pa/archivo/08102005/imagenes/ntierra.jpg>

Carlitos Cedeño (Figura 4.10) es un destacado guitarrista y compositor, ampliamente reconocido por su participación durante varios años en el conjunto de Los Distinguidos, agrupación liderada por el reconocido acordeonista Ulpiano Vergara. Su aporte musical fue fundamental en el desarrollo del estilo característico de este conjunto, especialmente en lo que respecta al acompañamiento armónico y a la creación de repertorio original.

Entre sus composiciones más conocidas se encuentran *Paso a paso*, *Lamentos del alma* y *Solo mentiras*, piezas que se incorporaron al repertorio típico panameño y que han sido interpretadas en distintos escenarios a lo largo de los años.

Su trayectoria como guitarrista y autor refleja una profunda conexión con la música típica, aportando no solo obras de gran sensibilidad melódica, sino también un acompañamiento rítmico que contribuyó al desarrollo y difusión de este género en el país.

4.1.11. Carlos Martínez

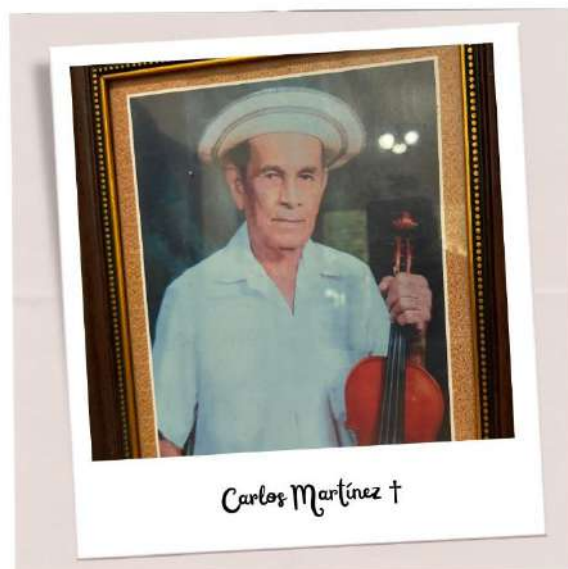


Figura 4.11: Carlos Martínez, violinista y compositor

Nota. Imagen facilitada por la profesora Luz Aleida Martínez, utilizada con fines académicos y documentales.

Carlos Martínez (Figura 4.11) nació el 4 de noviembre de 1923 en la comunidad de Tres Quebradas, distrito de Los Santos, provincia de Los Santos. Fue hijo de Agapito Martínez y Margarita Rivera Cárdenas, y compartió su hogar con sus hermanos Rubén Ernesto Martínez y Edelmira Martínez de Brandão. Contrajo matrimonio con Eugenia Ulita, con quien procreó tres hijos: Luz Aleida, Carlos Ernesto y Mirna Aracelys Martínez.

Desde temprana edad mostró interés por la música, inclinación que se fortaleció cuando, a los diez años, su madre le obsequió un violín. Tras cumplir con sus labores cotidianas, dedicaba tiempo a la práctica de dicho instrumento, lo que le permitió desarrollar progresivamente sus habilidades interpretativas. Durante la década de 1940, amplió su formación musical al recibir clases del músico nicaragüense Faustino Rodríguez, experiencia que contribuyó significativamente a su desarrollo técnico y estilístico.

A la edad de veinticinco años, organizó su primer grupo musical, integrado por Jenerino Rivera, Ovidio Rivera, Clemente “Pindo” Barrios y Dorindo Cárdenas. En ese período, la agrupación realizaba presentaciones conocidas como *toques*, por las cuales percibía una remuneración aproximada de quince balboas. La actividad de este conjunto se mantuvo hasta aproximadamente 1960, cuando el acordeón comenzó a desplazar al violín como instrumento predominante en la música típica panameña.

Como compositor, Carlos Martínez cuenta con un repertorio de alrededor de veinte piezas que han sido interpretadas y grabadas por reconocidos músicos del género típico, entre ellos Dorindo Cárdenas, Teresín Jaén, Chalino Nieto, Lucho de Sedas, Victorio Vergara y Alfredo Escudero, entre otros. Entre sus composiciones más populares se destacan “*A mí nadie me reconoce porque soy de la montaña*”, “*Revolcón en El Encuentro*”, “*La Duenda de Llano*

Abajo”, “*El sombrero misterioso*”, “*Dame tu cariño*” y “*La China Rosa*”, obras que forman parte del acervo musical tradicional panameño.

Paralelamente a su labor artística, Martínez mantuvo una activa participación en la vida religiosa de su comunidad, acompañando durante más de veinte años al coro de la iglesia mediante la interpretación del violín, lo que evidencia su compromiso con el servicio cultural y comunitario.

Carlos Martínez falleció el 25 de marzo de 2008, a la edad de ochenta y cinco años, dejando un legado significativo como violinista y compositor dentro de la música típica y folclórica de la región de Azuero.

4.1.12. Casimiro Pimentel

Hablar de Casimiro Pimentel implica, casi de manera inevitable, referirse a su obra más conocida: *Carretera a Canajagua*. Surge entonces la interrogante de si esta fue su única composición o si, por el contrario, existieron otras piezas que formaron parte de su producción musical. De manera generalizada, poco se conoce sobre la vida y obra de este compositor, lo que hizo necesario recurrir a fuentes orales y testimoniales para profundizar en su trayectoria.

En este proceso investigativo, el desaparecido coleccionista de música panameña en discos de acetato, Matildo Escudero, originario de Colán, en Cañafístulo de Pocrí, mencionó en diversas ocasiones que Casimiro Pimentel también fue autor de la pieza *Si la yegua no me espera, cojo caballo y me voy*. Un relato similar fue escuchado por Mauricellis Díaz, quien conoció una versión más amplia de esta historia a través de Efraín Gutiérrez, en uno de esos encuentros festivos donde amigos cercanos comparten anécdotas y reflexiones en torno a la música tradicional de la región de Azuero.

Motivado por estas referencias, el autor de la presente tesis realizó varias visitas al distrito de Pedasí —tres en total— con el propósito de conversar directamente con Efraín Gutiérrez. Este último es depositario de una vasta memoria oral sobre músicos y compositores ya desaparecidos, así como de sólidos conocimientos en etnomusicología y folclor, adquiridos durante su formación en el extranjero. Su testimonio resulta invaluable para la reconstrucción de este tipo de aproximaciones biográficas. Gutiérrez conoció personalmente a Casimiro Pimentel y mantuvo con él una relación de amistad.

Según su relato, Casimiro Pimentel era originario de Canajagua y compuso varias piezas adicionales, algunas de las cuales fueron grabadas y conservadas por Gutiérrez, aunque en la actualidad desconoce el paradero exacto de dichas grabaciones. Según la profesora Mara García y el coleccionista Matildo Escudero, otra pieza atribuida a la autoría de Casimiro Pimentel es *Ella pasa y no me ve*. En relación con la obra que se ha popularizado bajo el título *Cojo la yegua y me voy*, Gutiérrez sostiene que este no corresponde al nombre original asignado por el compositor. Pimentel habría titulado la pieza *Si el caballo no me espera, cojo el camino y me voy*, denominación estrechamente ligada a un episodio significativo de su vida.

De acuerdo con esta versión, Pimentel había dado su palabra de presentarse voluntariamente en el cuartel de policía de Las Tablas, luego de haber herido con un machete a tres hombres que intentaron agredirlo. Secundino “Cundi” Bravo fue la persona que, de manera voluntaria, asumió la tarea de ir de civil a buscarlo a un baile donde se encontraba amenizando la música. Al verlo, Pimentel comprendió de inmediato el motivo de su presencia; sin embargo, Bravo le aclaró que podía cumplir con su compromiso musical y que, al día siguiente, tras finalizar la parranda, emprenderían camino hacia Las Tablas.

Fue alrededor de la medianoche, en pleno baile, cuando Casimiro Pimentel encontró la inspiración y compuso *Si el caballo no me espera, cojo el camino y me voy*, como una forma de reafirmar su palabra y dejar constancia musical de su decisión de entregarse voluntariamente a la justicia. Sin embargo, según el testimonio de Gutiérrez, la estadía de Pimentel en la cárcel fue breve, aunque se desconoce la sentencia que le fue impuesta.

En este punto de la investigación se consideró, inicialmente, que la aproximación biográfica a Casimiro Pimentel había sido concluida. Sin embargo, nuevas informaciones obligaron a ampliar este apartado con párrafos adicionales, ya que el propósito de este trabajo no es desinformar ni generar confusión en el lector, sino presentar de manera transparente los hallazgos, dudas y limitaciones propias del proceso investigativo.

Mauricellis Díaz compartió la historia anteriormente expuesta con Nodier Casanova, con quien mantiene una relación de amistad en la que la música constituye un tema recurrente de conversación. Casanova señaló haber escuchado una pieza con un título similar, aunque atribuida a otro compositor. En particular, se conoce que Alfredo Escudero grabó la obra *Cojo el caballo y me voy*, cuya autoría se le atribuye al violinista Abraham Hernández. Es a partir de esta referencia donde surge una interrogante fundamental: ¿se trata de una misma melodía que circula bajo distintos títulos y autorías, o son dos composiciones diferentes?

La duda persiste, ya que el autor de esta tesis no tuvo acceso a la melodía que se le atribuye directamente a Casimiro Pimentel bajo el título *Si el caballo no me espera, cojo el camino y me voy*, lo que impide realizar un análisis comparativo que permita confirmar o descartar la identidad musical entre ambas piezas. Este vacío de información constituye, sin duda, un misterio que no puede resolverse dentro de los límites establecidos para el presente trabajo de

grado. No obstante, se deja constancia de la intención de continuar investigando este tema en estudios futuros, con el fin de esclarecer estas posibles coincidencias o divergencias autorales.

La existencia de este tipo de confusiones no resulta ajena al contexto de la música tradicional panameña. Un artículo publicado en el diario *La Crítica* (2000), titulado *Regalías para autores*, señala que aún persisten errores históricos en la atribución de obras musicales, indicando que “todavía falta corregir algunos errores del pasado en que se le acreditaron piezas a compositores erróneamente”. En dicho texto se aclara que *Carretera a Canajagua* es una composición de Casimiro Pimentel, la cual fue grabada equivocadamente bajo el título *Pedasí* y atribuida como autoría a Gelo Córdoba.

Este error de atribución persiste hasta la actualidad, como puede constatarse en plataformas digitales de difusión musical *Spotify* (2006), donde el audio correspondiente a *Carretera a Canajagua* continúa apareciendo con el título *Pedasí* y bajo una autoría incorrecta. Este hecho refuerza la necesidad de abordar con cautela las fuentes disponibles y subraya la importancia de investigaciones musicológicas rigurosas que contribuyan a la correcta preservación de la memoria autoral de los compositores tradicionales.

4.1.13. Ceferino Nieto



Figura 4.12: Ceferino Nieto, el Titán de las Américas

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL: <https://panoramacatolico.com/wp-content/uploads/2023/08/Ceferino.jpg>

Ceferino Nieto Frías (Figura 4.12) nació el 26 de agosto de 1937 en la comunidad de Las Cabras de Pesé, provincia de Herrera. Desde temprana edad manifestó una marcada inclinación por la música, influenciado directamente por su padre, quien se desempeñaba como acordeonista. No obstante, su formación musical inicial se orientó hacia la ejecución del violín, instrumento que para la época gozaba de un reconocimiento destacado dentro de la música típica panameña.

Su interés por el acordeón surgió a partir de la admiración que sentía por el reconocido músico Rogelio “Gelo” Córdoba, figura emblemática del género típico. Aunque su incursión formal en la ejecución del acordeón se dio tiempo después, su talento musical se evidenció tempranamente al obtener el primer lugar en la primera edición del Concurso Rogelio “Gelo” Córdoba,

celebrado en el marco del Festival Nacional de la Mejorana en 1959. Este logro constituyó un hito en su trayectoria artística y confirmó el alto potencial musical que poseía desde su juventud.

A lo largo de su carrera, Ceferino Nieto Frías fue objeto de numerosos homenajes y reconocimientos, los cuales consolidaron su posición como una de las figuras más representativas de la música típica panameña, llegando a ser considerado un referente y un “tesoro” de la música típica nacional. Además de su labor como intérprete y compositor, participó activamente como jurado en concursos de violín y acordeón, particularmente en el Concurso Rogelio “Gelo” Córdoba, aportando su criterio y experiencia a la evaluación de nuevas generaciones de músicos.

Dentro de su producción musical, la obra que mayores satisfacciones personales le brindó fue “*Niño sin juguete*”, composición realizada con un profundo sentido emotivo. Esta pieza alcanzó una notable proyección internacional al ser grabada por diversos conjuntos musicales de Colombia y por la reconocida orquesta Billo’s Caracas Boys de Venezuela, lo que evidencia el alcance y la trascendencia de su legado compositivo más allá del ámbito nacional.

En la etapa final de su vida, Nieto Frías se dedicó de manera significativa a la enseñanza musical, transmitiendo sus conocimientos y experiencia en la ejecución del violín y el acordeón a nuevas generaciones de intérpretes. En este contexto, se desempeñó también como maestro de acordeón del autor de la presente investigación, quien recibió clases impartidas en el domicilio del músico, lo que permitió un acercamiento directo a su metodología, pensamiento musical y compromiso con la preservación de la tradición típica panameña.

Ceferino Nieto Frías falleció en la madrugada del domingo 13 de agosto de 2023, a la edad de 85 años, dejando un legado invaluable para la música típica panameña y para la historia cultural del país.

4.1.14. Celso Quintero

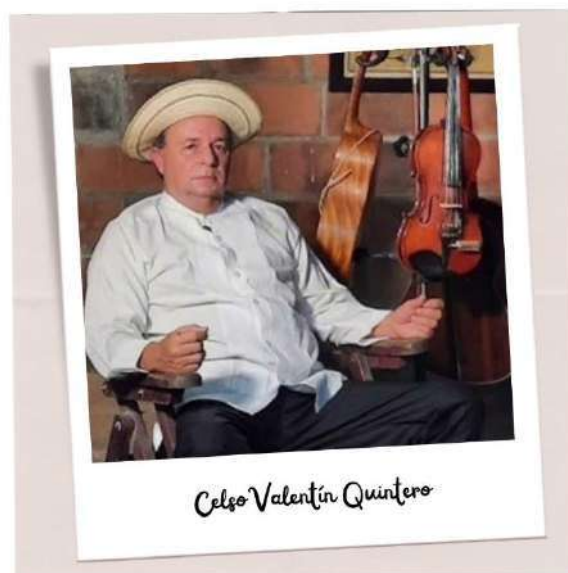


Figura 4.13: Celso Valentín Quintero, músico y compositor miembro de la SPAC

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MnwXuCd8ns8>

Celso Valentín Quintero Gutiérrez (Figura 4.13), oriundo de Sabanagrande de Los Santos, es un reconocido músico y compositor panameño, ampliamente respetado por su trayectoria y por su aporte a la tradición musical de la región de Azuero. En lo personal, mantengo un vínculo cercano con él, ya que es padrino de mi hermana. Tuve la oportunidad de visitarlo en 2019, cuando acudí en busca de sus consejos y retroalimentación en preparación para el concurso de violines Clímaco Batista, celebrado en Las Tablas. Sus observaciones y sugerencias resultaron sumamente valiosas para mi formación y crecimiento musical.

Su labor artística ha sido reconocida en diversos espacios culturales. Un ejemplo de ello fue el homenaje que recibió en Macaracas en 2024, durante el tradicional encuentro organizado con motivo de los Reyes Magos, actividad liderada por la Dra. Amada Pinzón, la cual pude presenciar como espectador. Este año fue distinguido como “Cultor del Folclor” en el marco de la celebración del LXXIII Festival Nacional de La Mejorana y ha recibido destacados reconocimientos y ha sido laureado en todos los concursos de violín.

Sus obras no solo evidencian su talento compositivo, sino que también demuestran su presencia viva en el repertorio de destacados intérpretes de la música típica panameña. Entre sus composiciones más destacadas se encuentran *Dos Amores*, grabada por Ulpiano Vergara; *Espejos del Alma*, interpretada por Daniel Dorindo Cárdenas; y *50 Aniversario*, difundida por Luis “Lucho” Rey de Sedas bajo el título *Me voy pa’ Guararé*.

Sobre la pieza *50 Aniversario*, debo confesar que desconocía su historia. Celso Quintero me contó que Lucho de Sedas sugirió cambiarle el nombre como estrategia de mercadeo, ya que el título original no resonaba con la fuerza y la identidad cultural que tiene el título *Me voy pa’ Guararé*. Tras la salida del video en 2014, la composición se popularizó rápidamente. La melodía de la obra es alegre y cautivadora, y en mi experiencia personal, puedo afirmar que es una de las mejores composiciones que resaltan la temática del Festival de La Mejorana. Sin duda, quedará en la memoria de quienes asisten al festival, pues su magia y fuerza musical dejan una impresión difícil de igualar en las producciones más recientes.

Más allá de esta obra, la influencia de Celso Quintero trasciende sus composiciones individuales y se refleja en su aporte continuo al desarrollo de la música típica panameña. Su legado continúa inspirando a nuevas generaciones de músicos, especialmente a quienes buscan nutrirse de la experiencia de los grandes cultores del género típico. Destaca, además, como

violinista y director de su propia agrupación, *Alma de Azuero*, un grupo con más de 35 años de trayectoria artística.

4.1.15. Celso Quintero Castillero



Figura 4.14: Celso Quintero Castillo, compositor y líder del conjunto Los Insuperables
Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL: <https://www.instagram.com/p/Ch42sEngKXm/>

Celso Quintero Castillero (Figura 4.14), mejor conocido como “Celsito” Quintero, es hijo del reconocido compositor y músico Celso Quintero Gutiérrez y de Maritza Castillero. Nació el 16 de junio de 1989. Se ha consolidado como un destacado instrumentista dentro del ámbito de la música típica panameña. Domina instrumentos como el acordeón, la guitarra y el bajo eléctrico, entre otros, lo que evidencia su versatilidad, sensibilidad artística y sólida formación musical.

En el plano personal, tuve la oportunidad de compartir con él durante varias visitas a la casa de su padre, Celso Quintero. En esos encuentros surgían momentos musicales espontáneos que fortalecieron mi aprecio por su talento y sencillez — y es precisamente a partir de esas

experiencias personales que he podido conocer más sobre su trayectoria y seguir de cerca su desarrollo como músico.

Actualmente, dirige su propio conjunto típico Los Insuperables, en el cual se desempeña como bajista y voz principal. En sus inicios dentro de la agrupación ocupó otros roles, como guitarrista y acordeonista, lo que evidencia su capacidad de adaptación y su conocimiento integral de la dinámica en una conjunto típico. Antes de liderar su agrupación formó parte del conjunto de Nenito Vargas y Los Plumas Negras como bajista, además de colaborar con distintos grupos musicales en diversas ocasiones, consolidando así su trayectoria profesional.

Entre sus composiciones más destacadas se encuentran *Gotitas de amor*, *Dame un consejo*, *amigo* y *Me fui muy lejos*, obras que forman parte del repertorio contemporáneo de la música típica y que reflejan su estilo melódico y su sensibilidad como compositor e intérprete. Sin duda, es un artista con un futuro prometedor dentro del panorama de la música típica panameña.

4.1.16. Clímaco Batista Díaz



Figura 4.15: Clímaco Batista Díaz, violinista y compositor panameño

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL:

<https://portal.critica.com.pa/archivo/070898/imagenes/ayer.jpeg>

Clímaco Batista (Figura 4.15) es uno de los compositores y violinistas más emblemáticos de la música típica panameña. Su legado ha trascendido generaciones, no solo por la calidad de sus composiciones, sino también por el impulso que ha dado al desarrollo de la interpretación del violín dentro del género típico, especialmente a través del Concurso Nacional de Violines que lleva su nombre, celebrado anualmente el 20 de junio en la ciudad de Las Tablas durante el marco del Festival Nacional de La Pollera.

Mi acercamiento a su obra está estrechamente ligado a mi propia trayectoria musical. Desde mis inicios como violinista, mi madre me animaba a participar en dicho concurso. La primera vez que competí fue en 2019, en la categoría Juvenil, siendo el último de quince participantes. En esa ocasión obtuve el primer lugar, interpretando el danzón cumbia *Juventina de Gracia*.

Posteriormente, en 2022, participé por primera vez en la categoría Clímaco Batista (Adultos), volviendo a interpretar la misma pieza y alcanzando nuevamente el primer lugar. Finalmente, en 2025, año en que se desarrolla esta tesis, competí en la categoría Medallistas —exclusiva para ganadores de la categoría principal— obteniendo el primer lugar con la ejecución del danzón cumbia *Jorón Tonosieño*. De esta manera, logré obtener las tres medallas de oro del certamen que honra el nombre de este insigne compositor.

Según un documento autobiográfico inédito de Clímaco Batista, facilitado por mi madre, se pudo conocer que el compositor nació el 22 de mayo en la ciudad de Las Tablas, siendo hijo de Juan Manuel Batista e Isabel Díaz (Batista, s. f.). Su acercamiento a la música se produjo por circunstancias fortuitas, ya que debido a las limitaciones económicas familiares no pudo continuar sus estudios formales más allá de la educación primaria. Posteriormente, se incorporó a una Escuela de Música auspiciada por el municipio, bajo la dirección del maestro Cecilio Rodríguez, donde eligió el violín como instrumento principal. Antes de cumplir un año en dicho curso, manifestó la destreza suficiente para aceptar compromisos musicales en bailes de pueblos aledaños, lo que marcó el inicio de su carrera artística.

Entre las composiciones más representativas de Clímaco Batista se encuentran *La Talanquera*, *Ojitos de Pastora*, *Ileana*, *Socavón al Canajagua*, *La mula no tumbó a Genaro* y *El Tinajero*, entre otras. Estas piezas forman parte esencial del repertorio tradicional y continúan interpretándose como referentes del danzón cumbia, género en el que Batista dejó una huella indeleble.

Su legado trasciende lo musical para convertirse en un símbolo de identidad cultural, especialmente para los violinistas que encuentran en su obra un puente entre la tradición y la proyección artística de la música típica panameña.

4.1.17. Dagoberto Carrizo

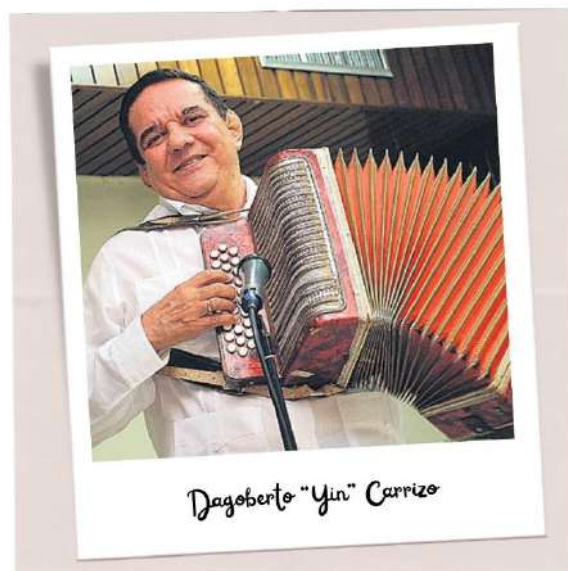


Figura 4.16: “Yin” Carrizo, el Cantor de la Patria

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL: https://i.discogs.com/ciE5IQXF9IPTWWTdJP6-O-XfagS0GRm9CD_eKAvXZ3E/rs:fit/g:sm/q:90/h:362/w:345/czM6Ly9kaXNjb2dz/LWRhdGFiYXNlWlt/YWdlcy9BLTE2NjIx/MTctMTM4MzU5MTg3/OC02NDUzLmpwZWc.jpeg

Dagoberto “Yin” Carrizo (Figura 4.16) es una de las figuras más emblemáticas de la música típica panameña. Conocido popularmente como “El Cantor de la Patria”, su legado musical ha trascendido generaciones, convirtiéndose en un referente fundamental de la identidad cultural y musical del país. Su estilo interpretativo y compositivo refleja el sentir del pueblo panameño, especialmente de la región de Azuero, donde su música ha sido y continúa siendo ampliamente difundida.

Mi acercamiento a su obra surgió a raíz de mi interés por participar en el concurso de acordeones de Ocú, realizado durante el Festival del Manito. Para prepararme, comencé a investigar sus composiciones y a familiarizarme con su estilo musical. Además, conté con la

guía y comentarios de mi madre, quien es una gran admiradora de su música y me transmitió su aprecio por sus canciones y su aporte artístico.

Entre sus obras más reconocidas se encuentran *¡Viva Panamá!*, *Lucy*, *Julia*, *Amor viejo* y *Manito Juan*, entre otras. Estas piezas forman parte del repertorio clásico de la música típica y han sido interpretadas por diversas generaciones de músicos, consolidando a Yin Carrizo como una figura central dentro del folclor panameño.

Su trayectoria no solo dejó una vasta producción musical, sino también un profundo sentido de identidad nacional que se manifiesta en cada interpretación de sus canciones, reafirmando su título de Cantor de la Patria.

4.1.18. Didio Borrero



Figura 4.17: Didio Borrero, acordeonista y compositor guarareño

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL:

https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEidMbLELpoqtKQejcVIFgMWKNIO2QCssOZ_KLuw9pktxp5ikgFiaYBzu2QIVJpCa3ApOC5Uzco0XBqF4d4UNAjkC22vaKzWAQMsBXZqWbo-4gUrK4kDt6PboclXAFUW6u5HZcRkdykc7yVM/s1600/Didio+Borrero.JPG

Didio Borrero (Figura 4.17) es un reconocido compositor y cultor de la música típica panameña, cuya obra ha formado parte esencial del repertorio tradicional interpretado en concursos, festivales y presentaciones a nivel nacional. Su estilo musical destaca por sus melodías pegajosas y su estrecha conexión con las expresiones populares de la región de Azuero.

Mi primer acercamiento a su música ocurrió cuando comenzaba a tocar el acordeón y me preparaba para participar en el concurso de acordeones infantil que se realiza durante el Festival Nacional de la Mejorana, en Guararé. En esa etapa de aprendizaje, me dediqué a estudiar e interpretar varias de sus composiciones, lo que me permitió conocer más a fondo su estilo y su relevancia dentro del género típico.

Entre sus piezas más conocidas se encuentran *Abre tu puerta paloma*, *Mi última morada*, *Cantinera buena moza*, *El Vale Saavedra* y *A las riberas del Guararé*, entre otras. Estas obras son interpretadas con frecuencia por músicos y conjuntos típicos, y forman parte del acervo musical que alimenta las competencias y celebraciones folclóricas en Panamá.

La música de Didio Borrero no solo representa una herencia artística, sino también un puente formativo para jóvenes intérpretes que, como en mi caso, encontraron en sus piezas una vía de aprendizaje y conexión con las raíces musicales del país.

4.1.19. Dorindo Cárdenas



Figura 4.18: Dorindo Cárdenas, el Poste de Macano Negro

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL: https://www.diaadia.com.pa/sites/default/files/2018-07/dorindo_cardenas_1.jpg

Daniel Dorindo Cárdenas (Figura 4.18), conocido artísticamente como Dorindo Cárdenas, es uno de los acordeonistas, cantantes y compositores más influyentes de la música típica panameña. Nacido en el distrito de Las Tablas, provincia de Los Santos, su trayectoria artística ha marcado un hito dentro del desarrollo y consolidación del género típico, llevándolo a escenarios nacionales e internacionales. Su estilo interpretativo, caracterizado por su fuerza rítmica y su particular timbre vocal, lo ha convertido en una figura emblemática y ampliamente reconocida como “El Poste de Macano Negro”.

Mi conocimiento de su música está estrechamente vinculado con su enorme presencia en el repertorio tradicional, ya que gran parte de sus composiciones son consideradas clásicos de la música típica. Entre sus obras más reconocidas se encuentran *Décimo quinto festival en*

Guararé, Así se baila allá en mi tierra, El solitario y Olvidemos el pasado, entre muchas otras que forman parte esencial de celebraciones, festivales y competencias en todo el país.

Otra pieza atribuida al compositor es *Me voy pa' La Loma Azul*, incluida en la discografía de intérpretes locales como El Tigre de la Candelaria, Victorio Vergara. La grabación de Dorindo Cárdenas (El Canal de Panamá, 2021), con la interpretación vocal de Eneida Cedeño, se considera más fiel a la partitura original y la pieza aparece catalogada como cumbia norteadá; no obstante, se desconoce a qué se refiere este término o si guarda relación con el tamborito, dado que la obra ha sido adaptada a un tambor norte. Por su parte, Victorio Vergara añadió una rumba o improvisación característica de su estilo, mostrando cómo la misma composición puede transformarse según el intérprete (Victorio Vergara y su conjunto de Plumas Negras - Tema, 2019). Además, la obra fue grabada por el grupo colombiano Los Corraleros de Majagual (Discos Fuentes Edimúsica, 2017), quienes adaptaron la composición original a sus propios ritmos, produciendo su versión, lo que evidencia que la música del compositor azuerense ha trascendido fronteras y ha alcanzado reconocimiento internacional.

Dorindo Cárdenas es también fundador y líder del Conjunto Orgullo Santeño, agrupación con la que ha desarrollado una prolífica carrera musical durante décadas. Su legado no se limita a su faceta como intérprete y compositor, sino que también ha contribuido significativamente a preservar y difundir la música típica como un símbolo de identidad cultural panameña. Su presencia constante en festivales folclóricos, grabaciones discográficas y medios de comunicación ha influido en generaciones de músicos y oyentes.

El impacto de Dorindo trasciende lo musical: su figura representa una época dorada de la música típica panameña, en la que el acordeón y el canto se consolidaron como pilares fundamentales de la identidad sonora nacional.

4.1.20. Escolástico Cortez



Figura 4.19: Escolástico “Colaco” Cortez, violinista y compositor santeño

Nota. Imagen facilitada por Everardo Villarreal, utilizada con fines académicos y documentales.

Braulio Escolástico “Colaco” Cortez (Figura 4.19) fue un destacado compositor e intérprete de música típica panameña, cuya obra ha contribuido de manera significativa al repertorio del folclor de Azuero. Su legado se mantiene vigente, en parte gracias al concurso que se realiza en su nombre durante el Festival Nacional de la Mejorana en Guararé, evento en el que tuve la oportunidad de acercarme a su música y conocer de primera mano la importancia de su contribución al género típico.

Entre sus composiciones más reconocidas se encuentran *La hierba buena*, *Pare un rancho y se la lleva*, *La contradanza*, *La China Cortez*, *Carlitos me dijo a mí que Lastenia no lo quiere*, *La palomita* y *Llano ‘e Piedra*, entre otras. Estas obras se caracterizan por su riqueza melódica y rítmica, así como por su capacidad de reflejar la vida y las costumbres de las comunidades donde surgieron.

El legado de Escolástico Cortez trasciende su faceta de compositor, consolidándose también como un referente cultural que inspira a nuevas generaciones de músicos a valorar y preservar la tradición del típico panameño. Sus piezas forman parte del repertorio obligado en festivales, concursos y presentaciones de conjuntos típicos en todo el país, asegurando así la continuidad de su obra en la memoria colectiva.

4.1.21. Francisco Ramírez



*Figura 4.20: “Chico Purio” Ramírez, compositor de *Los sentimientos del alma**
Nota. Imagen facilitada por Everardo Villarreal, utilizada con fines académicos y documentales.

Francisco “Chico” Purio Ramírez (Figura 4.20) fue un destacado compositor e intérprete de música típica panameña, cuyas obras se han consolidado como algunas de las más populares a nivel nacional. Su legado trasciende generaciones, y en reconocimiento a su aporte musical, se celebra anualmente el Concurso de Violín Francisco “Chico” Purio Ramírez en Pedasí, evento que fomenta la formación y proyección de nuevos intérpretes del género típico.

Entre sus piezas más conocidas se encuentran *Los sentimientos del alma*, *Las flores del camino*, *Farmacia Elena*, *Edicta*, *Edilsa Rodríguez*, *Separación*, *Cielito mío* (popularmente conocido como *Cielito lindo*) y *Chico quiere a Deya*, entre otras. Estas composiciones reflejan la riqueza melódica y expresiva del típico panameño, además de permanecer como referencias obligadas dentro del repertorio de violinistas y conjuntos típicos en todo el país.

La obra de Francisco Purio Ramírez no solo destaca por su valor musical, sino también por su impacto cultural, contribuyendo a la preservación y difusión de la tradición musical de la región de Azuero y fortaleciendo la identidad cultural panameña a través de la enseñanza, los concursos y la interpretación continua de su repertorio.

4.1.22. Hernán Vergara

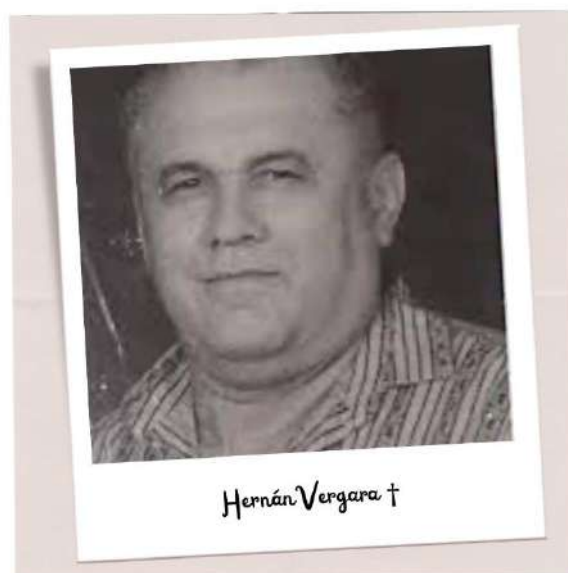


Figura 4.21: Hernán Vergara, compositor y bajista panameño

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL:

https://www.facebook.com/100063753991475/posts/hoy-cumpliri%CC%81a-an%CC%83os-el-gran-herna%CC%81n-vergara-quien-partio%CC%81-de-este-mundo-terrena/10151306351284971/?locale=es_LA

Hernán Vergara (Figura 4.21) fue un destacado compositor, acordeonista y músico de conjunto de la tradición típica panameña. Mi acercamiento a su obra se dio a través del Concurso de Acordeones Hernán Vergara, celebrado en San José de Las Tablas, en el cual participé en varias ocasiones: la primera vez obtuve el tercer lugar, y en la segunda ocasión logré el primer lugar, interpretando piezas de su repertorio y de la música típica en general.

Hernán Vergara proviene de una familia con profunda tradición musical: es hijo del compositor Abraham Vergara, hermano del reconocido acordeonista Ulpiano Vergara, y además se desempeñó como guitarrista y voz del conjunto de Daniel Dorindo Cárdenas, lo que evidencia su versatilidad y amplia experiencia dentro del género típico.

Entre sus composiciones más reconocidas se encuentran *Regreso al campo*, *Margarita Vargas*, *Bajo el cielo de San José*, *Recuerdos de la Palma*, *El líder panameñista* y *Tristeza en mi vivir*, entre otras. Estas obras destacan por su riqueza melódica y expresiva, y se han convertido en referencias importantes dentro del repertorio del acordeón y de la música típica panameña.

El legado de Hernán Vergara se mantiene vigente gracias a su influencia en nuevos intérpretes y al reconocimiento que recibe mediante concursos y homenajes, consolidándolo como un referente cultural dentro de la tradición musical de Azuero.

4.1.23. Horacio González

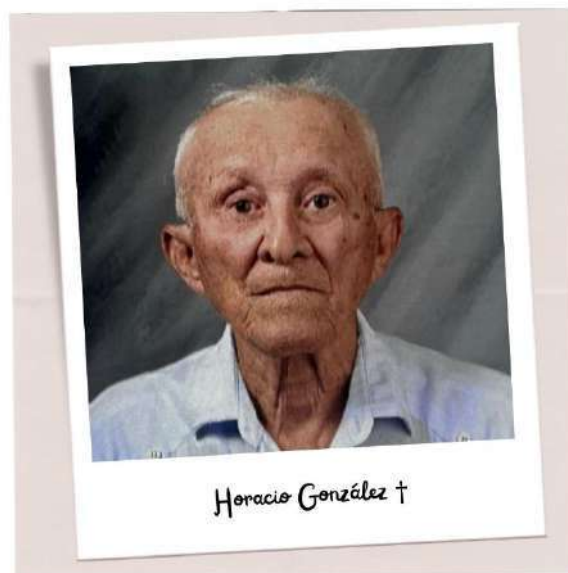


Figura 4.22: Horacio González, músico y compositor guarareño

Nota. Imagen facilitada por la señora Eira González, utilizada con fines académicos y documentales.

Horacio “Lacho” González González (figura 4.22) nació el 22 de marzo de 1931 en la comunidad de El Pedregoso, República de Panamá. Fue hijo de Miguel González y María del Carmen González. Desde temprana edad mostró interés por la música, formándose como alumno del reconocido músico “Colaco” Cortez, quien influyó significativamente en su desarrollo artístico y musical.

A lo largo de su vida, Horacio González González combinó su vocación musical con el ejercicio de oficios técnicos, desempeñándose en el área de soldadura y chapistería, lo que refleja la realidad sociocultural de muchos músicos populares panameños que alternaron el arte con actividades laborales. Como intérprete, ejecutó instrumentos como el violín y la guitarra, participando activamente en el ámbito musical tradicional y contribuyendo a la preservación y difusión de expresiones musicales de carácter folclórico.

Falleció el 26 de marzo de 2018, dejando un legado que forma parte del patrimonio musical y cultural de su comunidad y de la tradición musical panameña.

4.1.24. José de la Rosa Cedeño

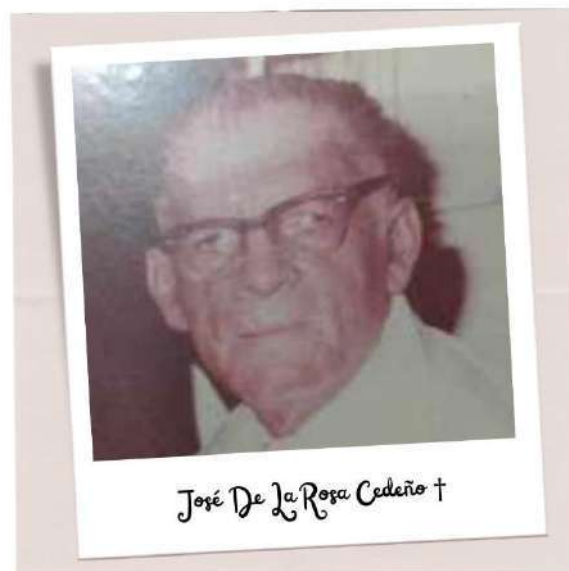


Figura 4.23: José De La Rosa Cedeño, compositor de Amorcito lindo

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL: https://ancestors.familysearch.org/es/G4HL-THW/jos%C3%A9-de-la-rosa-cede%C3%B1o-1903?utm_source=chatgpt.com

Este compositor es un autor de obras representativas del repertorio típico panameño, aunque se dispone de poca información biográfica detallada sobre su vida y trayectoria. Mi acercamiento a su música surgió de manera directa a través de la práctica interpretativa: una de las primeras piezas que aprendí para concursos folclóricos fue Recuerdos de la Laguna, lo que me permitió familiarizarme con su estilo y sensibilidad musical.

Entre sus composiciones más conocidas se encuentran *Amorcito lindo*, *Recuerdos de La Laguna*, *Camino a Pocrí*, *Cubanita de mi amor* y *Por olvidarte*. Estas obras forman parte del repertorio clásico de la música típica y continúan siendo interpretadas en festivales, concursos

y presentaciones de conjuntos típicos, reflejando la riqueza melódica y expresiva característica de este género.

Aunque la información sobre su vida es limitada, su música sigue teniendo un impacto significativo en la formación de nuevos intérpretes y en la preservación del repertorio tradicional de Azuero.

4.1.25. Juan Molina



Figura 4.24: Juan Molina, compositor de Valle Rico

Juan Molina (Figura 4.24) de los Reyes nació el 8 de diciembre de 1901 en la ciudad de Las Tablas, provincia de Los Santos. Fue hijo de Juan Molina y Delfina de los Reyes. Realizó sus estudios primarios en su ciudad natal y, posteriormente, asistió a la primera Escuela de Música, donde inició su formación musical. Destacó tempranamente como intérprete de violín, obteniendo el primer lugar en el concurso de violines del Festival Nacional de la Mejorana, celebrado en Guararé. Durante la década de 1960, cursó estudios de violín y asistió al Conservatorio Nacional de Música, fortaleciendo así su preparación académica y técnica. A lo

largo de su trayectoria, se desempeñó como compositor y docente, impartiendo clases de violín y guitarra, y contribuyendo de manera significativa al desarrollo y difusión de la música típica panameña. Entre sus composiciones más reconocidas se encuentran *El Chaparro*, *El Bimbín*, *Las Normalistas*, *Me voy para Valle Rico*, *La Espigadilla*, *Guita*, *La Picazón*, *Dalys*, *Pasillo Molina* y *Celita*, entre otras obras representativas de su legado musical.

4.1.26. Mara García



Figura 4.25: Mara García, Profesora y ganadora del concurso de décima escrita Manuel F. Zárata 1984

Nota. Imagen facilitada por Mara García, utilizada con fines académicos y documentales.

Mara Olimpia García Castillero (Figura 4.25) nació el 6 de agosto de 1966 en la ciudad de Chitré, provincia de Herrera. Creció en un entorno familiar caracterizado por la humildad económica, pero con una marcada orientación hacia la lectura, la música y la vida cultural. Desde temprana edad, su núcleo familiar fomentó el acercamiento al arte y al conocimiento, mediante la lectura de diversos tipos de libros y la participación en actividades culturales, así

como el contacto con personas vinculadas al ámbito musical y artístico que asistían a sus presentaciones.

Su vinculación con la música típica panameña se inició en la infancia, influenciada principalmente por su padre, a quien observaba cantar de manera constante, así como por amistades y experiencias adquiridas en el Festival Nacional de la Mejorana. Durante estos primeros años, también participó como bailarina en conjuntos típicos, lo que fortaleció su comprensión del folclor desde una perspectiva integral. Su padre constituyó su principal referente musical, con quien aprendió la composición de versos y el arte de la décima cantada. A la edad de once años, ya interpretaba instrumentos tradicionales como la mejorana y la guitarra, consolidando así su formación musical empírica.

A lo largo de su trayectoria artística, García Castellero formó parte de diversos conjuntos de baile y agrupaciones culturales, entre los que se destacan el conjunto de baile del Colegio Francisco I. Castellero, el Conjunto del Manuel María Tejada Roca, el Conjunto del CRULS de Los Santos, el Conjunto Raíces de Llano Largo y el de la Universidad Especializada de las Américas (UDELAS). Estas experiencias le permitieron participar activamente en la difusión y preservación de las expresiones musicales y dancísticas tradicionales de la región de Azuero.

Sus principales aportes a la cultura musical panameña se centran en la declamación, la décima cantada, las tunas y los tamboritos, géneros en los que desarrolló un estilo propio de interpretación y composición. Su labor ha sido reconocida a través de diversos premios y distinciones, entre los que destacan el reconocimiento otorgado por la Asociación de Residentes Santeños de San Miguelito, el Premio a la Cultura de Azuero, el segundo lugar del Concurso de Mejorana Esteban Todríguez – Aristides Gil, así como galardones en concursos de décimas realizados en Guararé y Monagrillo.

En cuanto a su legado artístico, Mara Olimpia García Castillero manifiesta su deseo de ser recordada a través de una saloma de su autoría y por un estilo particular de interpretación en el canto de la mejorana, elementos que reflejan su identidad artística y su contribución al patrimonio musical y folclórico panameño.

4.1.27. Máximo Saavedra



Figura 4.26: Máximo Saavedra, Profesor del CRULS y compositor

Nota. Imagen facilitada por Máximo Saavedra, utilizada con fines académicos y documentales.

Máximo Ceferino Saavedra Delgado (Figura 4.26) nació el 17 de abril de 1975 en la ciudad de Panamá y reside actualmente en la comunidad de El Cocal, distrito de Las Tablas. Es hijo de Maximiliano Saavedra, oriundo de Ponuga, provincia de Veraguas, y de Leodora Delgado, natural de La Miel, también en Las Tablas.

Desde temprana edad mostró una marcada inclinación por la música, influenciado por el entorno sonoro que lo rodeaba, especialmente por la música típica panameña y por figuras emblemáticas como Dorindo Cárdenas. Sus primeros acercamientos al quehacer musical

fueron de carácter empírico, bajo la orientación del profesor Carlos Lam, quien desempeñó un papel fundamental en su formación inicial y, debido a la condición humilde de Saavedra, le facilitó su primer instrumento, la trompeta, marcando así el inicio formal de su trayectoria musical.

Posteriormente, fortaleció su formación académica al ingresar a la carrera de Música en el Centro Regional Universitario de Los Santos (CRULS) de la Universidad de Panamá. Durante este periodo, formó parte de la Policía Nacional de Panamá, combinando sus responsabilidades laborales con sus estudios musicales. Aprovechaba los turnos de trabajo para estudiar y prepararse académicamente, demostrando una notable disciplina, vocación y compromiso con su formación profesional.

A lo largo de su trayectoria ha desarrollado destrezas en la ejecución de diversos instrumentos, entre ellos el teclado, la guitarra, la trompeta y otros instrumentos de émbolo de tres posiciones. Desde los 13 años comenzó a recibir remuneración por su participación en bandas musicales, consolidándose tempranamente como músico profesional.

En el ámbito de la composición, Máximo Saavedra inicia formalmente su labor creativa en 1999. Entre los años 2000 y 2001, Dorindo Cárdenas grabó por primera vez una de sus composiciones, aunque esta ya había sido estrenada previamente por otro músico. Desde entonces, numerosas obras suyas han sido interpretadas y grabadas por reconocidos exponentes de la música típica panameña, evidenciando su aporte sostenido al desarrollo del género. Entre sus composiciones más destacadas se encuentran *No finjamos más* (Dorindo Cárdenas), *Circunstancias del amor* (Ulpiano Vergara), *También puedo olvidarte* (Alfredo Escudero) y *Dile la verdad*, considerada la obra de mayor proyección internacional, grabada por Dorindo Cárdenas y posteriormente por Lucho de Sedas en Canadá.

Una de las obras más significativas para el autor es *Doble traición*, grabada por Dorindo Cárdenas. La inspiración de esta pieza surge a partir del relato de un compañero de Saavedra durante su etapa en la Policía Nacional, quien le contó que su pareja sentimental había sido presentada a un capitán y que, en el transcurso de una semana, este último se la había quitado. Al escuchar la historia, Máximo describió la situación como una “doble traición”, expresión que dio origen al proceso creativo de la obra. A medida que fue componiendo sus secciones, Dorindo manifestó su agrado y le solicitó añadir una rumba. La obra fue concluida debajo de un árbol y estrenada ese mismo fin de semana, siendo utilizada tanto para la apertura como para el cierre de las presentaciones del conjunto durante ese período.

El acordeonista con quien Máximo Saavedra ha mantenido una relación artística más estrecha es Dorindo Cárdenas, con quien además sostiene una sólida amistad y a quien ha entregado la mayor cantidad de sus composiciones. En cuanto a su proceso creativo, Saavedra Delgado se apoya principalmente en su memoria; sin embargo, en la actualidad también utiliza grabaciones en su teléfono celular y anota ideas musicales en cualquier libreta disponible. Muchas de sus inspiraciones surgen de experiencias cotidianas y de silbidos espontáneos que luego se transforman en melodías.

Conocí al profesor Máximo en mi primer semestre como estudiante de la carrera de Música, cuando impartía la asignatura de Piano. Desde el inicio, mis impresiones fueron claras: se trataba de un docente cercano, generoso y a la vez estricto, cualidades que marcaron positivamente mi proceso formativo. Se presentó ante el grupo como compositor de música típica panameña, lo que despertó en mí una profunda admiración, ya que no es habitual compartir el aula con una persona capaz de transformar vivencias propias y ajenas en composiciones que han alcanzado amplio reconocimiento dentro del género.

Como estudiante, tuve la oportunidad de cursar con él otras asignaturas como Armonía, Historia de la Música y Método de Iniciación Musical. Su práctica docente se caracteriza por trascender los contenidos formales del programa, compartiendo constantemente anécdotas, consejos y reflexiones sobre la composición y la práctica musical. Incluso durante el contexto de la pandemia, demostró ser un docente excepcional, capaz de mantener la atención del estudiantado, fomentar la participación activa y dinamizar las clases virtuales. Sus sesiones eran participativas y enriquecidas con ejemplos que mostraban cómo una vivencia sencilla podía convertirse en un éxito musical.

Como anécdota personal, siendo mi profesor de Piano identificó mi potencial interpretativo, ya que había iniciado mis estudios en el instrumento antes de ingresar a la carrera. A partir de ello, me facilitó partituras de mayor complejidad y me motivó a participar en actividades universitarias, invitándome a acompañar al piano a otra estudiante cantante en un evento institucional, fortaleciendo así mi confianza y proyección artística.

Actualmente, Máximo Saavedra se desempeña como docente de Expresiones Artísticas en el Colegio John F. Kennedy y como docente de música en la Universidad de Panamá, en el CRULS, donde contribuye activamente a la formación de nuevas generaciones. Por estas razones, no dudé en solicitarle que asumiera el rol de asesor de esta tesis. Su guía, acompañamiento y consejos han sido fundamentales en este proceso investigativo, especialmente ante la complejidad de investigar, transcribir partituras, desarrollar un repositorio digital, analizar fenómenos culturales y redactar el trabajo académico de manera simultánea.

4.1.28. Paris Vásquez

Paris Teodosio Vásquez Hernández, oriundo de Las Tablas, nació el 30 de enero de 1909 y falleció el 29 de noviembre de 1986 (Pinzón, 2018). Realizó sus estudios primarios en la Escuela Pública de Varones de Las Tablas y posteriormente se formó en el Conservatorio Nacional en la ciudad de Panamá (Amaya Sáenz, 2016).

Musicalmente, París Vásquez fue un intérprete destacado de la flauta, el órgano y el piano. (Amaya Sáenz, 2016). *Canajagua azul* es, a mi juicio, la composición más popular de Vásquez y una de las más recurrentes dentro del repertorio interpretado por acordeonistas en el Concurso “Gelo” Córdoba. Mi acercamiento a este compositor surge precisamente de la escucha reiterada de esta melodía en dicho certamen y en otros espacios musicales, donde he podido constatar que, en no pocas ocasiones, su autoría es erróneamente atribuida a otros compositores. Esta situación evidencia cómo la circulación oral de la música puede diluir la memoria autoral, aun cuando se trata de una obra ampliamente reconocida.

Dado que inicialmente no contaba con información suficiente sobre la vida y obra de Paris Vásquez, procedí a realizar una revisión de las fuentes disponibles. En este proceso, consulté los escritos del profesor Milcíades Pinzón, quien, en lo relativo a figuras de renombre de la península de Azuero, constituye una de las principales referencias documentales. Esta elección responde no solo a la autoridad del autor en el estudio de la cultura regional, sino también a la limitada producción bibliográfica existente sobre este compositor en particular. La escasez de publicaciones especializadas sobre París Vásquez hizo necesario recurrir a fuentes que, desde la investigación histórica y cultural, han contribuido a preservar la memoria de los músicos azuerenses y su aporte al patrimonio musical panameño.

A pesar de que París Vásquez es ampliamente reconocido por una composición en particular, no se limitó a la autoría de esa obra, sino que también compuso *Conchita ven* (Mara García, comunicación personal, 7 de octubre). Entre sus numerosas composiciones se encuentran *Saloma del camino*, *La pensión*, *Yo sí tomo Seco Blanco*, *Dulcísima Palomino*, *Santeña*, *Cholita linda*, *Préstame tu trapiche*, *La morena tumba hombre*, *Marcha 8 de Noviembre* y *Marcha a Santa Librada*, entre otras (Amaya Sáenz, 2016). Considero que la permanencia de estas obras en la práctica musical popular confirma la relevancia de París Vásquez como compositor y la necesidad de reivindicar su autoría dentro del repertorio tradicional panameño.

4.1.29. Rogelio Córdoba



Figura 4.27: “Gelo”, pionero del acordeón en Panamá

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL:

https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZsEjVqiA_F14_15eBZGu1sHlkp9DvktgDgHekTAUxheLUIV6oncTi5HSg8EX3IwUW1bk4KItsY0xP7i2MUGwRKYKdfJJKN25gbhWg3wg4tzJkr2UkNtOHG7JNHVs4BJNFuyuti0nlZJcqUKo/s1600/Rogelio-1.jpg

15 de marzo de 1911 nace Rogelio "Gelo" Córdoba (Figura 4.27), en El Paradero del Mogollón de Macaracas, en la provincia de Los Santos.

He conocido a este intérprete y compositor ya que desde pequeño mi mamá me ha llevado al Festival Nacional de la mejorana en Guararé, donde realizan un concurso de acordeones en homenaje por ser el pionero del acordeón en Panamá con toques comerciales. De "Gelo" Córdoba realmente no se tiene conocimiento de una gran amplitud de piezas que él haya escrito, pero entre las que conocemos hoy en día de el tenemos: *La Lindi*, *Vengo de la montaña*, *Yo te daré lo que pueda*, *El Bandido* y *El Mogollón* esta última sumamente popular, en sus comienzos esta se usaba para iniciar el baile, hoy en día es la pieza característica que indica el cierre del eventoailable.

4.1.30. Simón Saavedra



Figura 4.28: Simón Saavedra, músico y compositor guarareño

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TFfzG4o0as8>

Nació el 19 de septiembre de 1950, es hijo de Nieves Saavedra y Rosaura Vergara.

Conozco a Don Simón (Figura 4.28), cantando décimas y tocando la mejorana en el parque Biviana Pérez y también participando de la noche de violines Escolástico Cortez y de la serenata en honor a la Virgen de las Mercedes con sus característicos toques de pasillos en el marco de la celebración del Festival Nacional de la Mejorana.

Ha compuesto más de una cincuentena de piezas musicales como *Amanecer en la Colorada de Veraguas* que ejecuta Alfredo Escudero, con quien cantó y tocó la guitarra por largos años. Ha compuesto también *Fiesta en Las Tablas*, *Lágrimas de sufrimiento*, *Playa Venao*, *Si Blanca me quisiera*, *Veinte de julio* y *Serenata a Santa Librada*, que son del género cumbia, el pasillo *Virgen de Las Mercedes* y a su hijas: *Punto a Dixenia* y *Punto a Catania*. Ha sido homenajeado en múltiples ocasiones por su contribución a la música, recibió la orden Manuel F. Zárata, Premio Cultores del Folclor y también ha sido premiado en el Concurso de Violín Clímaco Batista.

4.1.31. Ubaldino García

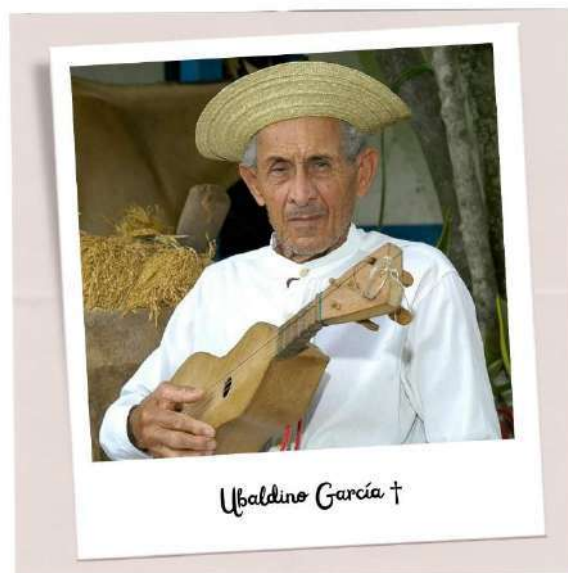


Figura 4.29: Ubaldino García, mejoranero y poeta ganador del concurso de décima escrita Manuel F. Zárate 1983

Nota. Imagen facilitada por Mara García, utilizada con fines académicos y documentales.

Ubaldino García (Figura 4.29), conocido popularmente como Ubaldino Morcillo, nació el 28 de julio de 1924 en el regimiento de Albina Grande, perteneciente al corregimiento de El Espinal, distrito de Guararé y partió al infinito un 3 de enero de 2014, a la edad de 89 años. Fue hijo de Antonia “Toña” García y Francisco “Chico” Morcillo, y vivió en el seno de una familia estrechamente vinculada a las tradiciones culturales y musicales del área santeña.

Realizó sus estudios primarios en la Escuela Mixta de Guararé y posteriormente en la escuela Juana Vernaza, donde alcanzó el sexto grado, graduándose en el año 1939. A partir de entonces, su formación fue fundamentalmente autodidacta, desarrollando un profundo hábito de lectura que le permitió cultivar con rigor y sensibilidad el arte de escribir décimas, convirtiéndose en un conocedor sólido de la tradición oral y literaria panameña. Escribió una colección de décimas que será publicada este año 2026.

Su vínculo con la música tradicional se manifestó desde temprana edad, especialmente a través de la mejorana, instrumento que aprendió a ejecutar escuchando a destacados cultores como Máximino “Mino Tambor” Moreno y Anastacio “Tachito” Villarreal, en una época en que la mejorana aún no utilizaba trastes y sus cuerdas eran elaboradas con tripas de oveja, lo que evidencia un contexto profundamente artesanal. Su padre, Francisco “Chico” Morcillo, también ejecutaba la mejorana y fue quien le transmitió un torrente conocido como “Guayaquil”, utilizado tradicionalmente para el canto de décimas en velorios de niños, práctica cargada de simbolismo dentro de la cultura popular.

Desde 1949, a la edad de 25 años, se documenta su participación en el Festival Nacional de la Mejorana, evento en el que mantuvo una presencia constante a lo largo de los años. Su labor como decimista fue reconocida en múltiples ocasiones, destacándose como ganador del Concurso de Décima Escrita Manuel F. Zárata en 1984, del concurso José Mendieta en 1995, en Monagrillo, y del certamen de Indumentaria Dora Pérez de Zárata en 2003.

A lo largo de su trayectoria recibió importantes reconocimientos, entre ellos: en 1992, el otorgado por Cultores de Folclor durante el Festival Nacional de la Mejorana; en 1997, un Reconocimiento Especial del programa Aires de mi Tierra; en 1999, un Certificado de Honor al Mérito con motivo de las Bodas de Oro del Festival Nacional de la Mejorana; en 2005, la Medalla Virgen de Las Mercedes, una de las distinciones más significativas del festival y la Orden Manuel F. Zárata, en 2010, donde se distinguió por ser el primero en recibirla.

La vida y obra de Ubaldino García, “Ubaldino Morcillo”, constituyen un valioso testimonio de la tradición decimística y musical del área de Azuero, así como del papel fundamental de la transmisión oral y el conocimiento autodidacta en la preservación del patrimonio cultural panameño.

4.1.32. Victorino Córdoba

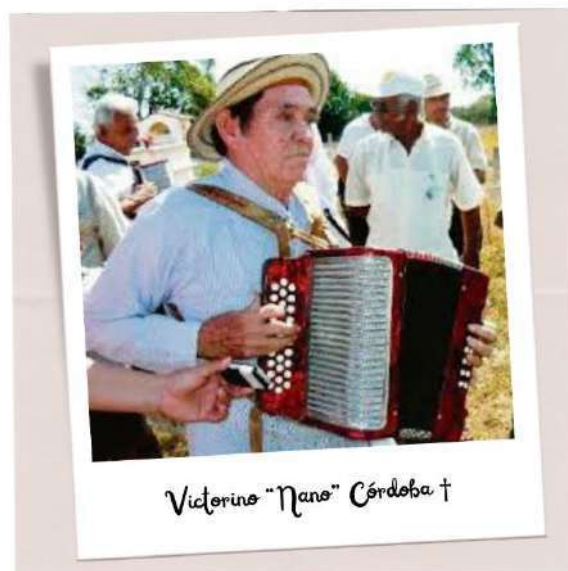


Figura 4.30: “Nano” Córdoba, acordeonista y compositor guarareño

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL: https://www.prensa.com/imprensa/nacionales/Fallece-Nano-Cordoba-pionero-tipica_0_3931106944.html

Victorino Antonio Córdoba Espino (Figura 4.30), conocido artísticamente como Nano Córdoba, nació el 14 de junio de 1933 en el distrito de Guararé, provincia de Los Santos. Fue hijo de Victorino de Jesús Córdoba Sánchez y María de las Mercedes Espino. Su nacimiento fue atendido por la reconocida comadrona guarareña Irene Vargas, conocida popularmente como “Mamá Irene”. Desde temprana edad se caracterizó por mantener una actitud alegre y entusiasta, rasgos asociados a la identidad cultural de la región del Canajagua.

Inició su educación formal a los siete años en la escuela primaria del pueblo, donde obtuvo su certificado de enseñanza básica. Su formación académica concluyó en este nivel, en un contexto histórico en el que las oportunidades educativas en las provincias del interior del país eran limitadas. No obstante, en el hogar Córdoba-Espino, al igual que en muchas familias

santeñas de la época, se promovieron valores sociales y culturales que influyeron significativamente en su formación humana y artística (Pinzón Rodríguez, 2008).

El entorno familiar y comunitario desempeñó un papel determinante en su inclinación musical. Su padre fue guitarrista y su tío, Artemio Córdoba, formó parte del grupo de compositores que marcaron la música popular panameña durante los primeros dos tercios del siglo XX. En este contexto, Nano Córdoba comenzó a tocar la guitarra a los diez años y, con el paso del tiempo, se relacionó con otros músicos guarareños dedicados a la composición de décimas y a la ejecución de instrumentos tradicionales como la guitarra, la mejorana y el violín. Entre estas influencias se encuentran figuras como Arcelio “Chemo” Villarreal y Gumersindo Díaz, así como, posteriormente, el investigador y folclorista Manuel Fernando Zárate, con quien llegó a entablar una relación cercana.

Hacia 1951 incursionó en la ejecución del acordeón y al año siguiente adquirió su primer instrumento. En esta etapa interpretó melodías populares de la época, como “Casi casi”, y compuso su primera obra para acordeón titulada “Sufrimiento”, con la cual inició formalmente su trayectoria como acordeonista y compositor. Posteriormente, su repertorio se amplió con composiciones como “Tu vida y la mía”, “A la niña Mary”, “A parrandear muchachos”, “Transporte Moreno”, “Canto a la vida”, “Gocemos las navidades”, “Mirín Díaz”, “Canto al niño” y “Mano de Piedra Durán”, entre otras. De manera ocasional, también se desempeñó como churuquero del conjunto Plumas Negras, dirigido por Rogelio “Gelo” Córdoba.

Su primera agrupación musical llevó por nombre *Palma Soriano*, denominación sugerida por el empresario guarareño “Beby” Jiménez durante un Festival Nacional de la Mejorana, en alusión a una popular interpretación del cantante cubano Benny Moré. Este conjunto estuvo integrado por Emigdio Samaniego (timbal), Natalio Espino (tumba), Viterbo Espino (churuca)

y Alfonso “Foncho” Díaz (guitarra). Posteriormente, durante su residencia en la ciudad de Panamá, fundó el *Conjunto Guararé*. En la década de 1960, su trayectoria le permitió obtener en dos ocasiones (1961 y 1963) el Concurso Rogelio “Gelo” Córdoba, certamen en el que también participó como jurado calificador.

La última de sus agrupaciones fue Canajagua Azul, conjunto en el que participaron destacadas voces femeninas como Denis Pérez, Leonidas Moreno, Peregrina Frías y Carmen Cedeño. Esta agrupación se mantuvo activa hasta inicios de la década de 1980. A partir de ese período, la vida musical de Nano Córdoba entró en una segunda etapa, caracterizada por su labor docente y de apoyo a la formación musical, colaborando con conjuntos típicos de instituciones educativas como la Escuela Juana Vernaza y el Primer Ciclo Secundario de Guararé, actualmente Colegio Francisco Castellero Carrión.

A lo largo de ambas etapas de su trayectoria, Nano Córdoba mantuvo un compromiso constante con el Festival Nacional de la Mejorana, participando de manera ininterrumpida cada vez que el evento requirió de un acordeonista. Esta dedicación le ha valido ser reconocido, por antonomasia, como el acordeonista del Festival, consolidando su figura como uno de los principales referentes de la música típica y folclórica de Guararé y de la región de Azuero, según Pinzón Rodríguez (15 de junio de 2008).

Falleció el 8 de mayo de 2014.

4.1.33. Victorio Vergara

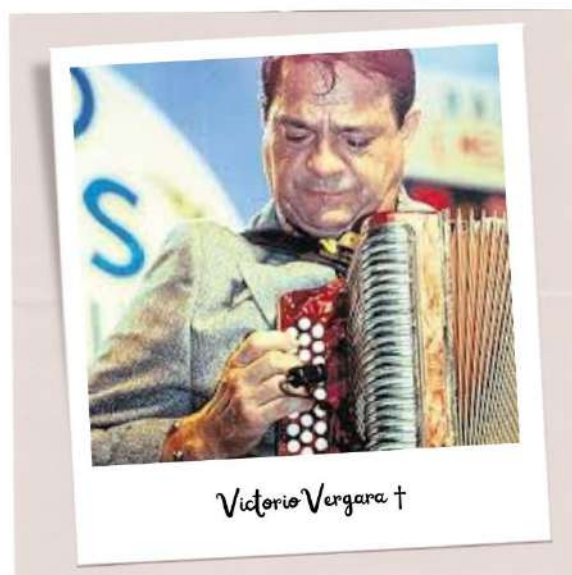


Figura 4.31: Victorio Vergara Batista, el Tigre de La Candelaria

Nota. Imagen utilizada con fines académicos y documentales. Recuperada de una búsqueda de imágenes en Google, a través de la URL: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQymujqdBBM3is07M7JZ0RXICSIm1WBUlwe8A&u>

Victorio Vergara (Figura 4.31) nació el 19 de febrero de 1944 en la comunidad de La Candelaria, corregimiento de Paraíso, distrito de Pocrí, provincia de Los Santos, una zona de tradición campesina ubicada a considerable distancia de la capital provincial, Las Tablas. Fue hijo de Gabriel Vergara y Juliana Batista, y tuvo como hermanos a Augusto Vergara, Luciano Vergara y Olga Vergara.

Desde su entorno familiar, Vergara estuvo estrechamente vinculado a la música típica panameña, particularmente al acordeón. Su padre, Gabriel Vergara, así como sus hermanos Augusto y Luciano, se desempeñaron como acordeonistas, lo que influyó de manera determinante en su temprana inclinación musical. En 1961, a la edad de 17 años, realizó su debut profesional como acordeonista en el reconocido Jardín Royal Gin de la ciudad de Las

Tablas, acompañado por Dorindo Cárdenas, conocido como “*El Poste de Macano Negro*”, en el marco de las festividades de Santa Librada. Posteriormente, obtuvo sus primeras presentaciones en los distritos de Pocrí y Las Tablas.

Durante el desarrollo inicial de su carrera artística, Victorio Vergara compartió escenario y colaboró con destacados intérpretes del género típico, entre ellos Dorita Peña, Angélica Murillo, Bertie Solís y Lucy Quintero. Uno de sus primeros temas de proyección fue “*Cubanita mi amor*”, interpretado junto a Lucho y Lucy. Tras la salida de Lucho De Sedas, se integró al conjunto Manuel “Nenito” Vargas, con quien alcanzó un notable reconocimiento artístico.

Vergara fue fundador del conjunto típico Los Plumas Negras, agrupación con la que consolidó su trayectoria musical y logró gran aceptación del público, llegando a realizar presentaciones de lleno completo en diversos jardines típicos del país, incluyendo el Jardín Royal Gin. A lo largo de su carrera, recibió el apodo de “*El Tigre de la Candelaria*”, asignado por el boxeador panameño Ismael Laguna, conocido como “*El Tigre de Santa Isabel*”.

Dentro de su legado musical, destaca el hecho de ser uno de los pocos músicos típicos panameños a quienes El Gran Combo de Puerto Rico les grabó una obra, titulada “*Compañera mía*”. Entre sus canciones más representativas se encuentran “*Vivimos un secreto*”, “*Nuestro romance*”, “*Aléjate de mí*”, “*La viudita de la miel*”, “*Para El Cedro me voy*”, “*La cumpleañosera*”, “*Te recuerdo y te extraño*” y “*Pecado de amor*”, las cuales forman parte del repertorio emblemático de la música típica panameña.

CAPÍTULO 5
LA PROPUESTA DIGITAL –
REPOSITORIO DE PARTITURAS

5. La propuesta digital – repositorio de partituras

5.1. Objetivo de la propuesta

El objetivo de la propuesta fue diseñar, desarrollar e implementar un repositorio digital orientado a la recopilación, organización y difusión de partituras correspondientes a diversos géneros musicales típicos y folclóricos. Dicho repositorio integró, además, información complementaria de carácter contextual, histórico y autoral, con la finalidad de ofrecer un recurso digital accesible, sistematizado y funcional. A través de esta propuesta se buscó fortalecer los procesos de preservación del patrimonio musical, facilitar su consulta en entornos educativos y académicos, y promover el uso de tecnologías digitales como medio para la salvaguarda y transmisión del conocimiento musical.

5.2. Justificación de la propuesta

La propuesta se justificó a partir de la necesidad de responder a los desafíos actuales en torno a la preservación, acceso y difusión de la música típica y folclórica, la cual tradicionalmente ha sido transmitida de forma oral o conservada en formatos físicos susceptibles al deterioro y a la pérdida. Asimismo, se evidenció la ausencia de repositorios digitales especializados que integraran partituras y contenido contextual de manera organizada y con un enfoque académico y educativo. La digitalización del material musical y su incorporación en una plataforma web permitió centralizar información dispersa, optimizar su conservación y ampliar significativamente su alcance, favoreciendo su uso en procesos de enseñanza, aprendizaje, interpretación musical e investigación. En este sentido, la propuesta constituyó

una alternativa viable e innovadora para la protección y valorización del patrimonio musical en el contexto de la era digital.

5.3. Público objetivo: músicos, docentes, estudiantes, investigadores

El público objetivo de la propuesta consideró a músicos, docentes, estudiantes e investigadores interesados en la música típica y folclórica. Para los músicos, el repositorio funciona como una fuente de referencia para el estudio, la interpretación y la ampliación del repertorio musical. En el ámbito educativo, los docentes pueden encontrar en la plataforma un recurso didáctico que apoyó la planificación y desarrollo de actividades pedagógicas, mientras que los estudiantes disponen de un medio accesible para el aprendizaje autónomo, el análisis musical y la práctica instrumental. Por su parte, los investigadores cuentan con un acervo digital organizado que facilita el análisis musicológico, etnomusicológico y cultural, contribuyendo al desarrollo de nuevas investigaciones y al fortalecimiento del conocimiento académico sobre la música tradicional.

5.4. Contenido y estructura del repositorio

El repositorio digital de algunos géneros musicales típicos y folclóricos de la región de Azuero se diseñó con una estructura lógica y modular, que facilita la organización, consulta y preservación de los recursos digitales. Cada elemento del repositorio tiene un propósito específico y contribuye al objetivo general de documentar y difundir el patrimonio musical de la región.

Por ende, para el desarrollo del repositorio digital, se ha organizado la información y los recursos digitales siguiendo una estructura lógica y modular, que facilita su mantenimiento y escalabilidad. Esta estructura considera la separación de contenidos según su tipo, lo que permite un acceso más eficiente y una gestión ordenada de los archivos.

El repositorio principal se compone de los siguientes archivos y carpetas:

▪ **Archivos HTML principales:**

- `index.html`: Es la página de inicio del repositorio, donde se presenta la propuesta y se ofrece acceso a las diferentes secciones.
- `resultados.html`: Es la página destinada a mostrar los resultados de búsquedas o listados de partituras y autores.
- `contacto.html`: Es la página que incluye un formulario de contacto para la interacción con los usuarios.
- `autor.html`: Es la página de detalle para cada autor, mostrando una breve reseña biográfica, imagen y obras.

▪ **Archivo de información de autores:**

- `autores.json`: Es un archivo en formato JSON que funciona como base de datos estática, conteniendo información de los autores y sus obras musicales, permitiendo su uso dinámico en la página web mediante scripts de JavaScript.

▪ **Archivos de estilos y scripts:**

- Carpeta *css/*: Esta carpeta contiene los archivos CSS que definen la apariencia visual de las páginas web.
 - Carpeta *js/*: Esta carpeta contiene los archivos JavaScript que gestionan la interacción dinámica, como la visualización de datos del JSON, el contador de visitas y descargas, y la funcionalidad del formulario de contacto.
- **Recursos multimedia:**
- Carpeta *imagenes/*: Esta carpeta contiene las imágenes de los autores, portadas de partituras y otros elementos gráficos del repositorio.
 - Carpeta *pdfs/*: Esta carpeta contiene las partituras digitalizadas en formato PDF, organizadas según sea necesario para facilitar su consulta y descarga.

Esta organización permite que cada tipo de recurso se mantenga independiente, evitando confusiones y facilitando futuras actualizaciones o ampliaciones del repositorio. Además, la estructura modular favorece la integración de funcionalidades adicionales, como contadores de visitas y descargas, o mejoras en la interfaz de usuario, sin afectar el funcionamiento general del sistema.

5.5. Herramientas utilizadas para la digitalización

La creación del repositorio musical digital requirió una serie de procedimientos técnicos orientados al diseño, la organización y el funcionamiento adecuado de la plataforma web. El desarrollo de este sistema implicó la definición de una estructura informática sólida, la elaboración de los archivos que componen el sitio y la integración de recursos que permiten su correcta visualización y uso. Todo este proceso se llevó a cabo de manera metódica con el fin

de garantizar que el repositorio cumpliera su propósito educativo y preservara adecuadamente los materiales musicales digitalizados. Como punto de partida, se creó una dirección de correo electrónico exclusiva para el proyecto (**libreriamusicalfolkpa@gmail.com**), la cual sirve como canal oficial de comunicación, recepción de consultas y gestión administrativa del repositorio. Esta cuenta facilita la centralización de mensajes y contribuye a mantener un control organizado de los intercambios relacionados con la plataforma.

Antes de iniciar la programación, se realizó un bosquejo preliminar de la estructura del repositorio en papel, siguiendo la recomendación de la ing. Mauricellis Díaz. Este esquema inicial funcionó como un algoritmo sencillo que permitió visualizar la organización general del proyecto y prever los pasos necesarios para su construcción. Diseñar este esquema previo resultó fundamental para reducir la cantidad de errores durante la etapa de codificación, pues facilitó la comprensión de la relación entre los distintos componentes del sistema y permitió anticipar la distribución lógica de archivos y carpetas.

Para organizar adecuadamente los insumos antes de su migración a la plataforma web, se diseñó una estructura de carpetas que permitiera clasificar y gestionar de forma clara los distintos tipos de archivos que formarían parte del repositorio digital. La carpeta principal, denominada tesis, funcionó como contenedor general y punto de partida de toda la organización. Dentro de ella se crearon tres subcarpetas esenciales: autores, imágenes y breve reseña, cada una destinada a almacenar un tipo específico de recurso. Esta división permitió mantener una separación lógica entre los documentos, las ilustraciones y las reseñas biográficas, lo cual facilitó la manipulación y el control de los archivos durante el desarrollo del proyecto.

La carpeta autores requirió una organización más detallada debido al volumen y variedad del material asociado. En su interior se elaboraron subcarpetas individuales, cada una identificada con el nombre de un compositor incluido en el repositorio. Estas carpetas particulares funcionaron como espacios exclusivos en los que se almacenaron las partituras digitalizadas en formato PDF, evitando así la mezcla involuntaria de obras y permitiendo una gestión más eficiente del contenido. Esta estructura jerárquica contribuyó a optimizar el proceso de clasificación y a agilizar la posterior migración de los datos hacia la plataforma web.

Una vez organizada la información, se procedió a trasladarla al entorno digital mediante el uso de *GitHub* (2008), una plataforma ampliamente reconocida para el alojamiento y gestión de proyectos basados en archivos y código. La elección de GitHub ofreció diversas ventajas para el desarrollo del repositorio musical. Su sistema de control de versiones permitió mantener un historial detallado de los cambios realizados, lo que hizo posible corregir errores, restaurar versiones anteriores y llevar un registro preciso del progreso del proyecto. Además, *GitHub* (2008) facilitó la publicación del repositorio como un sitio web mediante GitHub Pages, lo que permitió contar con una plataforma gratuita, accesible y estable para alojar el contenido (Figura 5.1). Otro beneficio importante fue la posibilidad de trabajar con una estructura de archivos organizada y sincronizada, lo que redujo el riesgo de pérdidas de información y mejoró significativamente la gestión del proyecto.

Posteriormente, se estableció la estructura general del repositorio digital ya en su versión informática, procurando que fuera clara, modular y fácilmente mantenible. Para ello se diseñó una arquitectura de archivos que permitiera organizar los componentes según su función como se muestra en la Figura 5.2. En la raíz del proyecto se ubicaron las páginas HTML principales (*index.html*, *resultados.html*, *contacto.html* y *autor.html*), junto con el archivo *README.md*,

que documenta el propósito y uso del repositorio, y el archivo *autores.json*, que actúa como una base de datos estática donde se almacenan los registros de autores y obras. Asimismo, se crearon carpetas específicas —*css/*, *js/*, *imagenes/* y *pdfs/*— destinadas a alojar recursos de diseño, programación, imágenes y partituras digitalizadas, respectivamente. Esta organización favorece la coherencia interna del proyecto y permite su ampliación futura sin comprometer la estructura ya establecida.



Figura 5.1: Repositorio Digital de Música Típica y Folclórica de Azuero, el producto final de este trabajo de grado

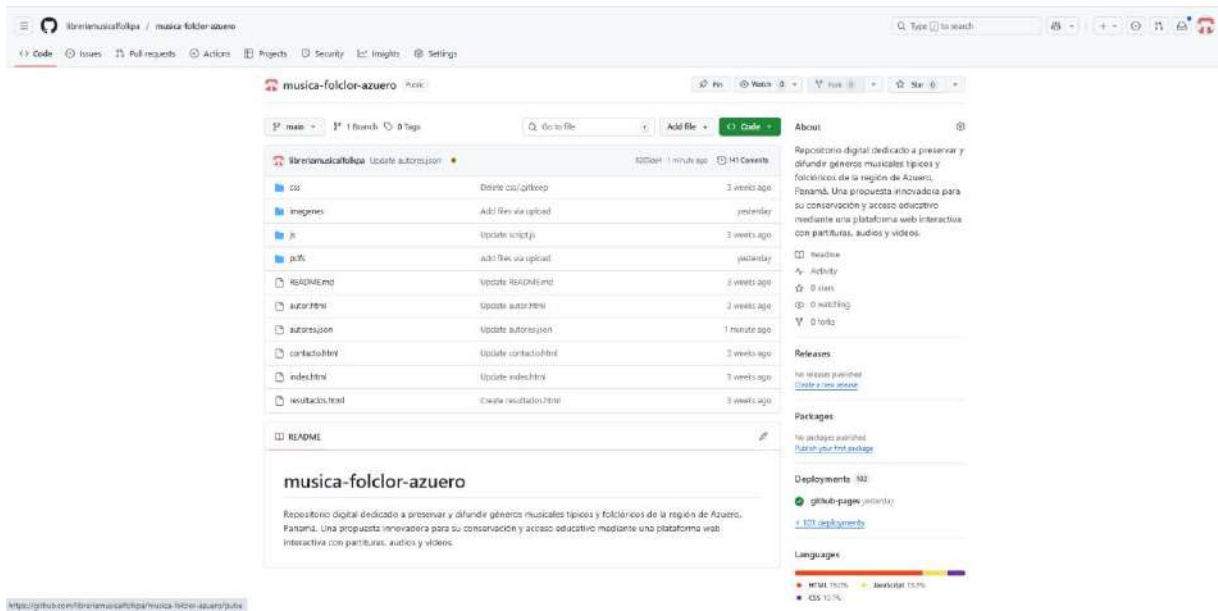


Figura 5.2: Estructura general del repositorio digital en su versión informática

La elaboración de las páginas HTML constituyó el núcleo del proceso de desarrollo, ya que estas funcionan como la interfaz visible para los usuarios. Cada página fue diseñada con un propósito específico: la página principal introduce el repositorio y sus contenidos; la página de resultados presenta las obras o autores según criterios de búsqueda; la página de contacto incorpora un formulario que facilita la comunicación con el administrador del sitio mediante la dirección de correo oficial previamente creada; y la página dedicada a cada autor permite visualizar en detalle su biografía, imagen y obras registradas. En conjunto, estas páginas conforman la base navegable del repositorio y proporcionan un recorrido ordenado y comprensible para quienes acceden a la plataforma.

Para centralizar la información utilizada por el sitio se creó el archivo *autores.json*, diseñado como un contenedor estructurado de datos que almacena los nombres de los compositores, sus biografías, las rutas de sus imágenes y los títulos de sus obras. El uso de este formato permite que la información pueda ser cargada dinámicamente mediante JavaScript, evitando la

necesidad de modificar cada página de manera individual y permitiendo una actualización eficiente del contenido cada vez que se incorporen nuevos autores o partituras. Este enfoque contribuye a la flexibilidad y sostenibilidad del repositorio a largo plazo.

El diseño visual del sitio se definió a través de las hojas de estilo almacenadas en la carpeta *css/*. Desde allí se controlan la tipografía, los colores, la distribución de los elementos, los tamaños y la presentación general de la interfaz. Este sistema de estilos centralizado garantiza una apariencia uniforme en todas las páginas del repositorio, facilitando la lectura y navegación del usuario y fortaleciendo la identidad visual del proyecto. La aplicación coherente de estilos es fundamental en proyectos de preservación digital, ya que favorece una experiencia estética que complementa adecuadamente el contenido cultural expuesto.

La programación de funcionalidades dinámicas se llevó a cabo mediante JavaScript, cuyos archivos se almacenaron en la carpeta *js/*. Dentro de estos *scripts* o líneas de códigos se implementaron funciones esenciales para el funcionamiento interactivo del sitio. Entre las más importantes se encuentran la lectura y procesamiento del archivo *autores.json*, la carga automática de información en las páginas correspondientes, el sistema de búsqueda o filtrado de autores y obras, y el manejo del formulario de contacto, el cual utiliza la dirección institucional del repositorio para el envío de mensajes. Asimismo, el proyecto permite la inclusión de contadores de visitas o descargas, lo que facilita el monitoreo del uso del repositorio. Estas funciones otorgan dinamismo al sistema y optimizan la forma en que el usuario accede y utiliza la información.

La gestión de recursos multimedia se realizó mediante la organización adecuada de las imágenes y los archivos en PDF dentro de las carpetas *imagenes/* y *pdfs/*. En estos directorios se almacenaron las fotografías de los autores, las portadas de las obras y las partituras

digitalizadas en formato PDF. La correcta nomenclatura y ubicación de estos archivos resultó fundamental para garantizar que las rutas especificadas en los documentos HTML y en el archivo JSON funcionaran sin errores. Una administración cuidadosa de los recursos multimedia evita enlaces rotos, acelera la carga del sitio y asegura la preservación digital de los documentos musicales.

Finalmente, una vez integrados todos los componentes, se realizaron pruebas exhaustivas para verificar el funcionamiento adecuado del repositorio. Estas pruebas permitieron confirmar la correcta carga de los datos, la visualización apropiada de imágenes y archivos PDF, el buen desempeño de los scripts y la coherencia general de la interfaz gráfica. Asimismo, se evaluó que el sistema pudiera actualizarse o ampliarse sin afectar su estabilidad. Este proceso de verificación aseguró que el repositorio cumpliera con los estándares necesarios para convertirse en una herramienta confiable de preservación y acceso educativo a la música típica y folclórica de Azuero.

5.6. Estudio de factibilidad técnica y operativa

El estudio de factibilidad técnica y operativa tiene como propósito evaluar la viabilidad de la propuesta desde el punto de vista de los recursos tecnológicos, humanos y operativos necesarios para su implementación. En esta sección se analizan las herramientas digitales, el software utilizado y los procedimientos empleados para la transcripción, digitalización, almacenamiento y difusión del material musical, con el fin de determinar si el proyecto puede ejecutarse de manera eficiente con los medios disponibles y dentro del contexto del trabajo de grado.

5.6.1. Factibilidad Técnica

La factibilidad técnica examina la capacidad real del proyecto para mantenerse operativo mediante los recursos tecnológicos disponibles, las herramientas digitales implementadas y las competencias del investigador para administrar el repositorio digital. Dado que la plataforma propuesta ya ha sido construida y se encuentra funcional, este análisis se orienta a verificar la suficiencia y pertinencia de la infraestructura tecnológica utilizada, así como su capacidad de sostener la preservación y difusión de algunos géneros musicales típicos y folclóricos de la región de Azuero.

Para el presente estudio, la factibilidad técnica se examina a partir de los recursos tecnológicos disponibles y utilizados en el desarrollo del repositorio digital, considerando tanto el *hardware* y el *software* empleados como los formatos estándares adoptados para la preservación y difusión del material musical. Asimismo, se analizan la compatibilidad del sistema, los requerimientos técnicos necesarios para su operación, las capacidades técnicas del desarrollador y los posibles riesgos o limitaciones que pudieran afectar su funcionamiento. Finalmente, todos estos elementos se integran y evalúan mediante un análisis FODA, cuyo propósito es ofrecer una comprensión profunda y crítica del nivel de viabilidad técnica del proyecto.

5.6.1.1. Recursos tecnológicos disponibles

Esta sección describe los recursos tecnológicos con los que contó el autor para el desarrollo de la investigación y la elaboración del repositorio digital. Se detallan las herramientas de hardware, software y plataformas digitales empleadas en el proceso de transcripción, digitalización, almacenamiento y organización del material musical, las cuales permitieron la ejecución del proyecto de manera funcional y acorde a los objetivos planteados.

5.6.1.1.1. Hardware

El repositorio se administra desde equipos personales dotados de las prestaciones mínimas requeridas para edición y gestión de partituras y recursos web: procesador de gama media, memoria RAM suficiente para ejecutar programas de notación como *Finale* (MakeMusic Inc., 2024), almacenamiento local y respaldo en dispositivos externos y servicios en la nube como *iCloud* (Apple Inc., 2011). Esta configuración garantiza un desempeño estable durante las actividades de edición, exportación y carga de archivos al repositorio. Además, la ausencia de procesamiento intensivo en el servidor reduce la necesidad de servidores dedicados, lo cual disminuye costes y complejidad técnica.

5.6.1.1.2. Software

El flujo de trabajo del repositorio se apoya en software consolidado y ampliamente soportado para garantizar su estabilidad, mantenimiento y accesibilidad. Se utilizó un editor de notación musical, *Finale* (MakeMusic Inc., 2024) fue el seleccionado, para la digitalización y verificación de partituras, complementado con editores de texto y de archivos JSON (como *Visual Studio Code*) para la gestión de metadatos y configuración del sitio. Para el control de versiones y el hospedaje del repositorio se empleó *Git* junto con *GitHub*, lo que permite registrar cambios, mantener un historial de versiones, restaurar estados anteriores y garantizar el acceso público permanente. Finalmente, el sitio es accesible mediante navegadores web modernos, lo que asegura su uso generalizado sin requerir software adicional. Este conjunto de herramientas, gracias a su amplia base de usuarios, soporte comunitario y uso extendido en proyectos web, facilita la resolución de incidencias, la adopción de buenas prácticas y asegura la sostenibilidad técnica del repositorio.

5.6.1.1.3. Formatos estándares utilizados

En cuanto a los formatos utilizados en el repositorio, se empleó el formato PDF para la preservación y visualización de las partituras, debido a su estabilidad, portabilidad y compatibilidad multiplataforma. Para las imágenes y portadas se utilizaron archivos en PNG y JPG, los cuales permiten una óptima calidad visual y un peso adecuado para su distribución en entornos web. Los metadatos y catálogos del repositorio se organizaron mediante archivos JSON, un formato ligero y legible por máquinas que facilita la estructuración y recuperación de la información. Finalmente, la presentación y funcionamiento del sitio web se sustentaron en tecnologías estándar como HTML, CSS y JavaScript, que garantizan accesibilidad, compatibilidad con navegadores modernos y una visualización consistente del contenido digital.

5.6.1.2. *Compatibilidad y requerimientos técnicos*

El repositorio está diseñado como una aplicación web estática, lo que implica que no depende de procesos en servidor ni de bases de datos dinámicas. Esta característica garantiza una amplia compatibilidad entre dispositivos, ya que cualquier usuario puede acceder al sitio únicamente con un navegador web moderno y una conexión a Internet, sin necesidad de instalar programas adicionales o contar con equipos de alto rendimiento. En este sentido, la decisión de utilizar *GitHub Pages* como plataforma de hospedaje aporta varias ventajas significativas: permite un despliegue continuo y gratuito, especialmente adecuado para proyectos académicos; ofrece control de versiones mediante *Git*, lo que facilita el seguimiento detallado de cambios, correcciones y mejoras; y proporciona un entorno de alta disponibilidad sin requerir administración de servidores, reduciendo así la complejidad técnica asociada al mantenimiento.

Para el responsable del proyecto, los requerimientos técnicos son moderados y accesibles. Se requiere dominio básico de *Git* y *GitHub* para gestionar actualizaciones, conocimiento del manejo de archivos en el sistema de ficheros y la capacidad de editar y validar formatos como JSON y HTML. Dado que el repositorio no utiliza bases de datos, servidores de aplicaciones ni *backup*, su arquitectura se simplifica considerablemente, disminuyendo los posibles puntos de fallo y asegurando una operación más estable y sostenible en el tiempo.

5.6.1.3. *Capacidades técnicas del desarrollador*

La viabilidad del repositorio se sostiene, en gran medida, en las competencias técnicas que posee el investigador, las cuales permiten no solo su operación cotidiana, sino también su mejora progresiva. En primer lugar, el investigador cuenta con experiencia en la transcripción musical y la validación auditiva de partituras, lo que garantiza la fidelidad y coherencia de las piezas digitalizadas. Esta competencia es fundamental para asegurar que el contenido publicado mantenga un estándar adecuado de precisión musical y responda a los criterios de preservación cultural del proyecto.

Asimismo, el investigador maneja software especializado de notación musical y domina los procesos de exportación a formatos estándar, como PDF, utilizados en el repositorio para asegurar compatibilidad, preservación y legibilidad del material. Este conocimiento permite preparar y adaptar las partituras de manera eficiente, asegurando formatos uniformes y adecuados para su distribución digital.

En cuanto al funcionamiento técnico del repositorio, el investigador posee competencia en el uso de sistemas de control de versiones y despliegue web mediante *Git* y *GitHub*. Estas habilidades permiten gestionar cambios, mantener un historial organizado de modificaciones y garantizar que las actualizaciones del sitio se realicen de forma controlada y segura. Además,

cuenta con conocimientos básicos de HTML, CSS y JavaScript, suficientes para realizar ajustes en la interfaz, mejorar la presentación de los contenidos o incorporar funciones adicionales. Del mismo modo, su manejo del formato JSON le permite editar y validar correctamente los metadatos que estructuran la base informativa del repositorio.

En conjunto, estas capacidades permiten al investigador ejecutar tanto tareas rutinarias — como la subida de nuevas partituras o la actualización de metadatos— como mejoras específicas, tales como la inclusión de contadores de visitas o la integración de formularios de contacto. Esto reduce la dependencia de terceros y fortalece la sostenibilidad técnica del repositorio a largo plazo.

5.6.1.4. *Riesgos o limitaciones técnicas*

En cuanto a los riesgos y limitaciones técnicas, se identifican varios elementos propios del entorno digital en el que opera el repositorio. Entre ellos destaca la dependencia de una plataforma externa —*GitHub*— para el alojamiento y despliegue del sitio, lo cual implica que cualquier cambio en sus políticas o condiciones de servicio podría afectar la disponibilidad del proyecto. Asimismo, pueden presentarse fallos en la carga de imágenes o enlaces, especialmente cuando se utilizan rutas relativas que requieren una correcta gestión del sistema de archivos. A ello se suman las posibles limitaciones de conectividad en zonas rurales de Panamá, donde el acceso a Internet puede ser intermitente y afectar la experiencia del usuario final. Finalmente, el repositorio demanda mantenimiento manual para la actualización de autores, obras y metadatos, lo que requiere atención constante por parte del responsable del proyecto. No obstante, estos riesgos son considerados manejables y no comprometen la viabilidad técnica ni la continuidad operativa del repositorio.

En caso de que *GitHub* llegase a discontinuar sus servicios o cerrar su plataforma, el repositorio no se vería comprometido de manera irreversible, ya que todo su contenido se encuentra resguardado en una carpeta de respaldo local que mantiene la misma estructura y divisiones utilizadas en la versión publicada. Esta estrategia de conservación, junto con el desarrollo de un algoritmo base y el uso de formatos estándar para los archivos y códigos (HTML, CSS, JS, JSON y PDF), garantiza que el proyecto pueda reconstruirse desde cero en cualquier otra plataforma de alojamiento sin mayores dificultades. De esta manera, la sostenibilidad técnica del repositorio no depende exclusivamente de un proveedor externo, y el autor de esta tesis manifiesta estar plenamente anuente y preparado para realizar dicha migración en caso de ser necesario.

Los rubros considerados en la sección 1.13, correspondientes al dominio web, *hosting*, certificado SSL y desarrollo web, no fueron ejecutados durante la presente investigación. Esto se debe a que el repositorio digital se implementó inicialmente como una fase piloto mediante el uso de la plataforma *GitHub*, la cual permitió alojar 147 partituras digitalizadas, junto con información contextual y descriptiva asociada, sin incurrir en los costos económicos señalados.

No obstante, se prevé que, en una etapa posterior de ampliación del repositorio —que contemple la incorporación de un mayor número de compositores y piezas musicales, actualmente en posesión del autor— será necesaria la ejecución de dichos rubros, dado que se requerirá mayor capacidad de almacenamiento, desarrollo web especializado y mayores requerimientos técnicos, con el objetivo de mantener la plataforma actualizada y garantizar un servicio eficiente y de calidad para los usuarios.

5.6.1.5. *Análisis FODA*

El análisis FODA que se presenta en la Figura 5.3 considera las fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas del repositorio digital como producto final. El análisis de fortalezas evidencia que el proyecto se sustenta en una infraestructura tecnológica sólida y viable, basada en el uso de software accesible y ampliamente soportado por la comunidad tecnológica. La elección de tecnologías gratuitas o de libre disponibilidad reduce significativamente los costos de implementación y mantenimiento, lo que resulta especialmente pertinente en el contexto académico y cultural del estudio. Asimismo, el empleo de formatos estándar como PDF, JSON y PNG garantiza la interoperabilidad, la preservación a largo plazo y la compatibilidad con múltiples dispositivos y sistemas operativos, favoreciendo el acceso abierto al contenido musical. La competencia técnica del desarrollador constituye una fortaleza clave, ya que permite una correcta configuración del repositorio, la organización del material digital y la resolución de incidencias básicas sin necesidad de recursos externos adicionales.

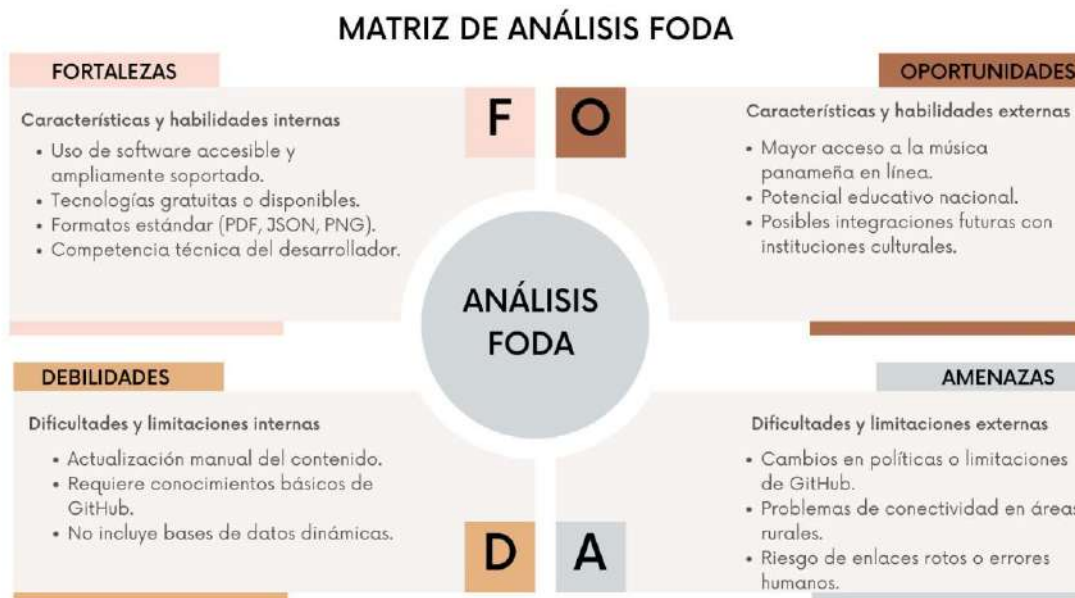


Figura 5.3: Matriz de análisis FODA del repositorio digital como producto final del trabajo de grado

En cuanto a las debilidades, el repositorio presenta limitaciones operativas relacionadas con la actualización manual del contenido, lo cual implica una mayor inversión de tiempo y aumenta el riesgo de errores humanos en el proceso de carga y mantenimiento de la información. La necesidad de poseer conocimientos básicos para el manejo de la plataforma *GitHub* puede representar una barrera para usuarios sin formación técnica, limitando la participación de terceros en la actualización o ampliación del repositorio. Además, la ausencia de bases de datos dinámicas restringe la posibilidad de realizar búsquedas avanzadas, filtrados automatizados o estadísticas en tiempo real, lo que podría afectar la escalabilidad del proyecto en futuras fases de desarrollo.

Desde la perspectiva de las oportunidades, el repositorio digital ofrece un potencial significativo para ampliar el acceso a la música panameña en entornos virtuales,

contribuyendo a la democratización del conocimiento musical y a la preservación del patrimonio cultural inmaterial. Su posible incorporación en contextos educativos —tanto formales como no formales— lo convierte en una herramienta de apoyo para docentes, estudiantes e investigadores interesados en la música típica y folclórica. Asimismo, la estructura del repositorio abre la posibilidad de establecer alianzas con instituciones culturales, educativas o gubernamentales, lo que permitiría fortalecer el proyecto mediante la incorporación de nuevos contenidos, recursos técnicos o validación institucional.

Por último, las amenazas identificadas se relacionan principalmente con factores externos al control directo del autor. Entre ellas destacan los posibles cambios en las políticas de uso o limitaciones técnicas de la plataforma *GitHub*, que podrían afectar la disponibilidad o funcionalidad del repositorio. A esto se suman los problemas de conectividad a internet en áreas rurales, lo que limita el acceso equitativo al contenido digital, especialmente en comunidades donde se origina gran parte del repertorio estudiado. Finalmente, el riesgo de enlaces rotos o errores humanos subraya la necesidad de establecer mecanismos periódicos de revisión y mantenimiento que garanticen la integridad y continuidad del repositorio a largo plazo.

5.6.2. Factibilidad Operativa

Con el fin de evaluar la factibilidad operativa del repositorio digital desarrollado en el marco de este trabajo de grado, se diseñó y aplicó una encuesta (Figura 5.4) dirigida a informantes clave con experiencia y conocimiento en el ámbito musical, académico y cultural. La factibilidad operativa se entiende, en este contexto, como la capacidad del repositorio para

funcionar de manera eficiente, accesible y útil en condiciones reales de uso, considerando tanto la interacción del usuario como el desempeño general de la plataforma.



Encuesta para la Aceptación del Usuario Final

Esta encuesta es de uso exclusivo del investigador y tiene como propósito recopilar información para evaluar la factibilidad técnica y operativa del repositorio digital desarrollado en el marco de este proyecto. Los datos personales solicitados, como el nombre y el correo electrónico, se utilizan únicamente para mantener un registro de los colaboradores que participaron en la encuesta; dichos datos **no serán publicados en la tesis ni divulgados de ninguna forma**. Los resultados obtenidos serán analizados con el fin de valorar el desempeño del repositorio y, de ser necesario, implementar mejoras en futuras versiones del proyecto. Agradecemos su colaboración y aportes a esta investigación.

Figura 5.4: Presentación de la encuesta para la aceptación del usuario final

La encuesta tuvo como propósito recopilar la percepción de los participantes respecto a aspectos relacionados con la usabilidad, organización del contenido, calidad de los materiales, desempeño técnico, accesibilidad desde distintos dispositivos y utilidad del repositorio como herramienta de consulta, preservación y apoyo educativo a través de trece preguntas que se presentan en la Figura 5.5. Asimismo, se incluyeron preguntas abiertas que permitieron obtener retroalimentación cualitativa orientada a identificar fortalezas, limitaciones y oportunidades de mejora. La información obtenida a través de este instrumento constituye un

insumo fundamental para sustentar el análisis de la factibilidad operativa del repositorio digital, ya que permite contrastar los objetivos planteados con la experiencia real de los usuarios, aportando evidencia para valorar su viabilidad, aceptación y potencial de implementación en el corto y mediano plazo.

El propósito de aplicar esta encuesta es conocer la opinión de los principales entrevistados y del asesor del trabajo, a modo de evaluación cualitativa del producto final de este trabajo de grado, en el marco del estudio de factibilidad. Inicialmente, se planteó recopilar las opiniones de la totalidad de los entrevistados principales; sin embargo, no fue posible incluir a Oscar Carrasco debido a limitaciones de agenda que impidieron coincidir para presentarle de manera presencial el repositorio digital y recabar su valoración sobre el mismo. En consecuencia, el análisis de la encuesta considera la participación de siete personas y no de ocho, como se había previsto. Más que priorizar la cantidad de participantes, se optó por privilegiar la calidad y pertinencia de los aportes que cada uno de los participantes seleccionados podía ofrecer.

Las preguntas incluidas en la encuesta fueron diseñadas con el objetivo de obtener una valoración cualitativa y cuantitativa del producto final de este trabajo de grado, específicamente del repositorio digital desarrollado como parte del estudio de factibilidad. Cada pregunta se formuló de manera clara y directa, enfocándose en aspectos clave como la pertinencia del contenido, la claridad de la información presentada, la utilidad del repositorio, su coherencia con los objetivos planteados y su potencial aplicación en el contexto académico y cultural correspondiente.

Para la evaluación de los primeros ítems se utilizó una escala estimativa de tipo Likert, la cual permitió a los participantes expresar su nivel de acuerdo o valoración en un rango gradual previamente definido del uno al cinco, donde 1 representa el nivel más bajo de satisfacción o

conformidad y 5 el nivel más alto, lo que permitió obtener una valoración gradual y comparativa de cada dimensión evaluada. Este tipo de escala resulta especialmente pertinente en estudios de carácter evaluativo, ya que facilita la sistematización de percepciones subjetivas, al mismo tiempo que posibilita su análisis comparativo. La escala empleada permitió identificar no solo valoraciones positivas o negativas, sino también matices intermedios en la opinión de los evaluadores.

La primera pregunta, relacionada con la facilidad de navegación en el repositorio digital, tuvo como objetivo evaluar la usabilidad de la plataforma, entendida como la facilidad con la que el usuario puede desplazarse entre secciones, localizar información y utilizar las funciones disponibles. Este aspecto es fundamental para determinar la factibilidad operativa del repositorio, ya que una plataforma con baja usabilidad limita su adopción y uso efectivo.

La segunda pregunta se enfocó en la organización del contenido, específicamente en la disposición de autores, imágenes, partituras y reseñas. Su finalidad fue valorar la claridad y lógica de la estructura interna del repositorio, aspecto clave para garantizar una experiencia de usuario coherente y un acceso ordenado a la información. Una organización adecuada del contenido incide directamente en la eficiencia de consulta y en la comprensión del material disponible.

ENCUESTA PARA LA ACEPTACIÓN DEL USUARIO FINAL

- 1 ¿Qué tan fácil le resultó navegar en el repositorio digital? 1 2 3 4 5
- 2 ¿La organización del contenido (autores, imágenes, partituras, reseñas) le pareció clara y lógica? 1 2 3 4 5
- 3 ¿Cómo valora la calidad de las partituras digitalizadas? 1 2 3 4 5
- 4 ¿Considera que el repositorio facilita el acceso y preservación de la música típica y folclórica? 1 2 3 4 5
- 5 ¿Qué tan útil considera este repositorio como recurso educativo o de consulta? 1 2 3 4 5
- 6 ¿El sitio cargó correctamente en su dispositivo? Sí No
- 7 ¿Qué dispositivo utilizó para acceder al repositorio? Computadora Teléfono móvil Tableta Otro
- 8 ¿Tuvo algún problema técnico durante la navegación? Sí No
- 9 Si su respuesta fue Sí en la pregunta 8, por favor describa el problema técnico. De lo contrario, puede proceder a la siguiente sección.
- 10 ¿Qué aspectos del repositorio considera más valiosos?
- 11 ¿Qué mejoras sugeriría para futuras versiones del repositorio?
- 12 ¿Recomendaría este repositorio a otras personas interesadas en la música típica y folclórica? Sí No Tal vez
- 13 Comentarios adicionales.

Figura 5.5: Preguntas de la encuesta para el análisis de factibilidad operativa

La tercera pregunta evaluó la calidad de las partituras digitalizadas, considerando aspectos como la legibilidad, fidelidad al material original y presentación visual. Este criterio resulta esencial, ya que las partituras constituyen uno de los insumos principales del repositorio y su calidad determina su utilidad tanto en contextos académicos como en procesos de interpretación musical y enseñanza.

La cuarta pregunta estuvo orientada a determinar si el repositorio cumple con su función de facilitar el acceso y la preservación de la música típica y folclórica. Esta pregunta permitió vincular la percepción de los evaluadores con los objetivos culturales y patrimoniales del proyecto, evaluando el aporte del repositorio a la conservación y difusión del acervo musical.

La quinta pregunta indagó sobre la utilidad general del repositorio como recurso educativo o de consulta. Su propósito fue identificar el potencial del producto como herramienta de apoyo para estudiantes, docentes, investigadores y cultores de la música tradicional, lo cual resulta determinante para sustentar la viabilidad y proyección futura del repositorio.

La pregunta 6, orientada a verificar si el sitio cargó correctamente en el dispositivo del usuario, tuvo como finalidad evaluar el desempeño técnico básico del repositorio digital. Las opciones de respuesta (“Sí”, “No” y “Parcialmente”) permitieron identificar no solo fallas totales, sino también situaciones intermedias en las que el sitio cargó con limitaciones, como demoras, carga incompleta de contenidos o fallos en elementos específicos. Este aspecto resulta esencial para determinar la estabilidad y confiabilidad del repositorio desde el punto de vista operativo.

La pregunta 7 indagó sobre el tipo de dispositivo utilizado para acceder al repositorio (computadora, teléfono móvil o tableta). Esta información permitió analizar la compatibilidad

y adaptabilidad del sitio en distintos entornos de uso, considerando la diversidad de dispositivos desde los cuales los usuarios acceden a contenidos digitales en la actualidad. Identificar el dispositivo de acceso resulta clave para evaluar la factibilidad técnica del repositorio y detectar posibles necesidades de optimización en diseño responsivo.

La pregunta 8 tuvo como objetivo identificar la presencia de problemas técnicos durante la navegación, mediante una respuesta dicotómica (“Sí” o “No”). Esta pregunta permitió obtener un indicador general de estabilidad técnica y funcionamiento del repositorio, complementando la información obtenida en las preguntas anteriores relacionadas con la carga y el acceso.

La pregunta 9 funcionó como una pregunta abierta de seguimiento, dirigida exclusivamente a aquellos participantes que reportaron haber experimentado problemas técnicos. Su propósito fue recopilar descripciones específicas de las fallas encontradas, tales como errores de carga, enlaces rotos, problemas de visualización o dificultades de navegación. Esta información cualitativa resulta fundamental para identificar áreas de mejora concretas y orientar futuras correcciones o ajustes técnicos del repositorio.

La pregunta 10 se formuló como una pregunta abierta con el objetivo de identificar los aspectos del repositorio que los participantes consideran más valiosos. Esta pregunta permitió obtener información cualitativa sobre los elementos mejor valorados del producto, tales como el contenido musical, la organización de la información, la calidad de las partituras, el acceso a material visual o su aporte a la preservación del patrimonio musical. La relevancia de esta pregunta radica en que facilita la identificación de las fortalezas del repositorio desde la perspectiva de los usuarios expertos.

La pregunta 11, también de carácter abierto, estuvo orientada a recopilar sugerencias de mejora para futuras versiones del repositorio. Su finalidad fue obtener retroalimentación constructiva que permitiera identificar oportunidades de optimización en aspectos técnicos, funcionales o de contenido. Este tipo de información resulta fundamental para orientar el desarrollo continuo del repositorio y fortalecer su viabilidad a largo plazo.

La pregunta 12 tuvo como propósito determinar la disposición de los participantes a recomendar el repositorio a otras personas interesadas en la música típica y folclórica. Las opciones de respuesta cerradas (“Sí”, “No” y “Tal vez”) permitieron medir de forma indirecta el nivel de satisfacción general y la percepción del valor del repositorio. La recomendación a terceros constituye un indicador relevante de aceptación, utilidad y potencial impacto del producto.

Finalmente, la pregunta 13 se incluyó como un espacio abierto para que los participantes pudieran agregar comentarios adicionales no contemplados en las preguntas anteriores. Esta pregunta permitió ampliar la información recopilada, incorporar observaciones complementarias y recoger apreciaciones generales que enriquecen la evaluación integral del repositorio.

En conjunto, las preguntas y la escala estimativa empleada permitieron obtener una evaluación integral del repositorio digital, combinando la percepción experta de los participantes con un formato estructurado que facilita el análisis de resultados y la toma de decisiones orientadas a la mejora del producto final.

En conjunto, las preguntas 6 a la 9 permitieron evaluar de manera integral el funcionamiento técnico, la compatibilidad con diferentes dispositivos y la estabilidad operativa del repositorio, aportando evidencia relevante para sustentar su factibilidad técnica y operativa.

En conjunto, las preguntas 10 a la 13 aportaron información cualitativa y valorativa clave para comprender la percepción global del repositorio digital, identificar fortalezas y áreas de mejora, y sustentar su factibilidad, utilidad e impacto potencial en el ámbito de la música típica y folclórica.

5.6.2.1. *Resultados de la encuesta para la aceptación del usuario final*

Se presenta a continuación un resumen de los resultados obtenidos a partir de la encuesta aplicada, los cuales fueron ampliamente satisfactorios como se aprecian en la Figura 5.6 y la Figura 5.7. Dichos resultados evidencian una alta aceptación del repositorio digital, lo que permite validar tanto la pertinencia de la propuesta como el trabajo realizado por el autor. Asimismo, los hallazgos reflejan el esfuerzo y la dedicación invertidos en la concreción y puesta en práctica de este proyecto, orientado a la preservación del patrimonio musical de la región de Azuero. En este sentido, la valoración positiva de los encuestados respalda los objetivos planteados en la investigación titulada *Elaboración de un repositorio digital de algunos géneros musicales típicos y folclóricos de la región de Azuero en la República de Panamá: una propuesta innovadora para su preservación y acceso educativo a través de una plataforma web*, confirmando su relevancia cultural, educativa y tecnológica.

En conjunto, las preguntas 1 a la 5 y la escala estimativa empleada permitieron obtener una evaluación integral del repositorio digital, al combinar la percepción experta de los participantes con un instrumento estructurado que facilitó el análisis de los resultados y aportó

insumos relevantes para la toma de decisiones orientadas a la mejora del producto final sobre usabilidad, navegación y calidad del contenido del repositorio digital. De manera específica, las preguntas 6 a la 9 posibilitaron evaluar aspectos relacionados con el funcionamiento técnico del repositorio, su compatibilidad con distintos dispositivos y su estabilidad operativa. Los resultados obtenidos en este bloque aportan evidencia suficiente para sustentar la factibilidad técnica y operativa de la plataforma, al reflejar una valoración positiva sobre su desempeño general y su adecuación a los requerimientos funcionales del proyecto.

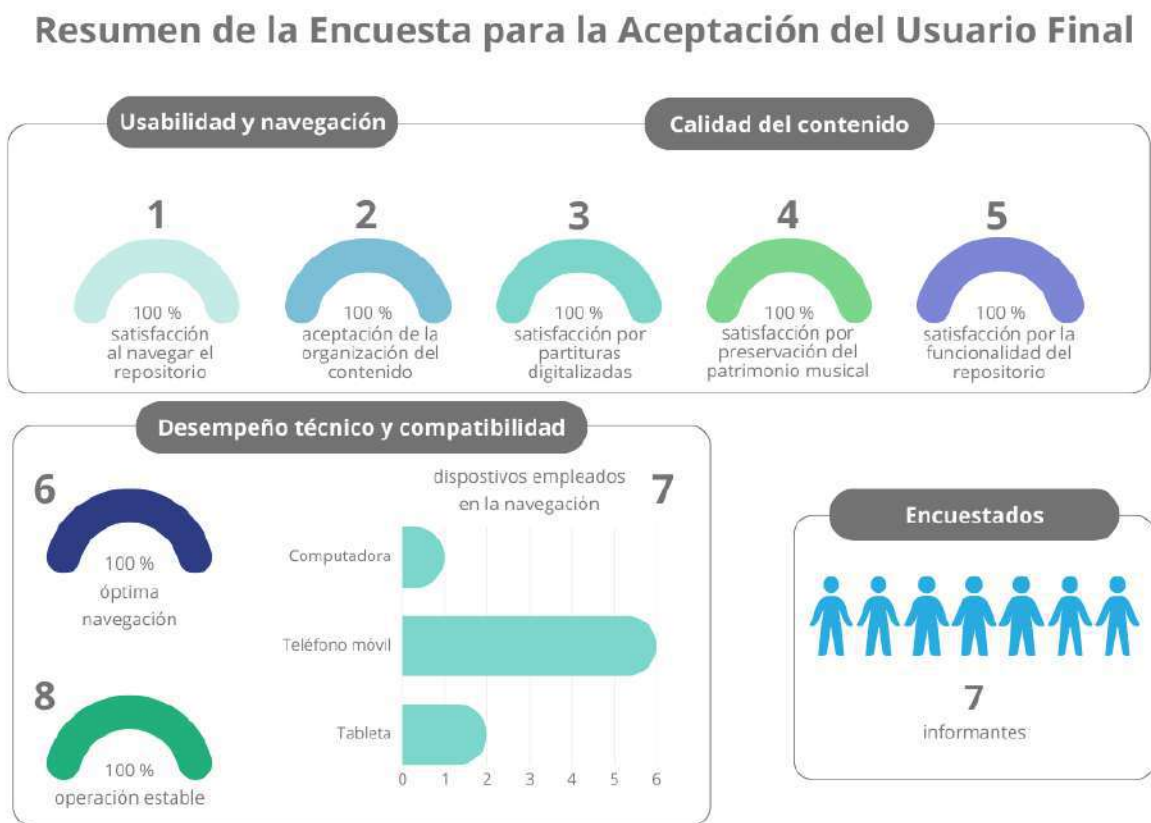


Figura 5.6: Resumen de la encuesta para la aceptación del usuario final, parte 1

Por su parte, las preguntas 10 a la 13 proporcionaron información de carácter cualitativo y valorativo, fundamental para comprender la percepción global del repositorio digital por parte de los participantes. Este conjunto de ítems permitió identificar tanto las principales fortalezas del proyecto como posibles áreas de mejora, al tiempo que respalda su utilidad, pertinencia e impacto potencial en el ámbito de la música típica y folclórica, especialmente en relación con la preservación, difusión y acceso educativo al patrimonio musical de la región de Azuero.

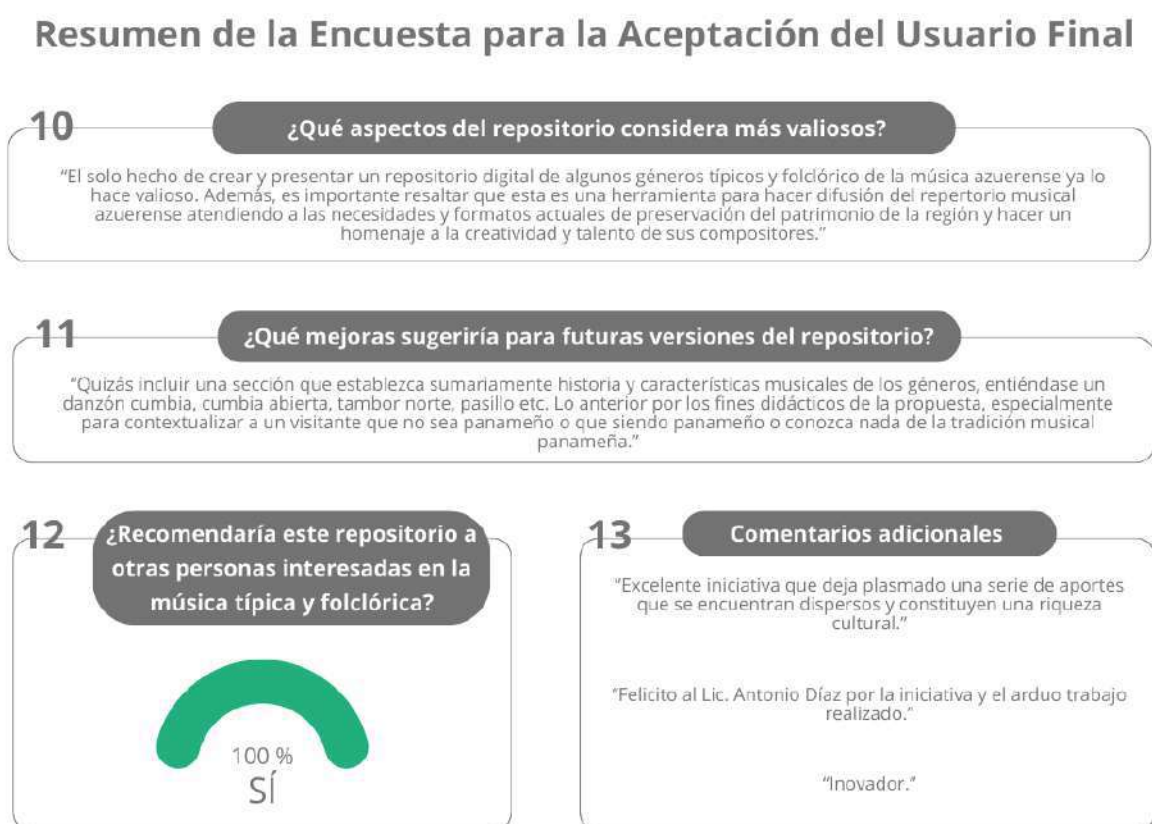


Figura 5.7: Resumen de la encuesta para la aceptación del usuario final, parte 2

5.7. Plan de acción para la implementación del repositorio

El presente plan de acción tiene como finalidad orientar de manera sistemática y organizada el proceso de implementación del repositorio digital de algunas partituras musicales de algunos géneros musicales típicos y folclóricos de la región de Azuero, garantizando su correcta estructuración, funcionamiento y sostenibilidad. Dicho plan se ha desarrolla en fases consecutivas que permiten el cumplimiento de los objetivos planteados en la investigación.

5.7.1. Fase 1: Planificación y diseño del repositorio

En esta fase inicial se definieron los lineamientos generales del repositorio digital, considerando los objetivos del proyecto, el público objetivo y los criterios de organización de la información. Se estableció la estructura de carpetas, categorías y metadatos que contiene el repositorio, tales como nombre del autor, género musical, título de la obra, reseña biográfica e imágenes asociadas. Asimismo, se seleccionó la plataforma web adecuada para su alojamiento, priorizando el uso de tecnologías de código abierto y formatos digitales estándar que faciliten la accesibilidad, preservación y futura migración de la información.

5.7.2. Fase 2: Organización y preparación del material musical

Una vez definida la estructura del repositorio, se procedió a la organización del material musical previamente transcrito y digitalizado. Las partituras en formato PDF se clasificaron de acuerdo con los criterios establecidos, asegurando la coherencia entre los nombres de archivos, carpetas y metadatos. Paralelamente, se elaboraron las reseñas biográficas de algunos compositores seleccionados y se recopilieron las imágenes pertinentes, respetando los principios de claridad, pertinencia y valor educativo del contenido.

5.7.3. Fase 3: Desarrollo e implementación técnica

En esta fase se realizó la implementación técnica del repositorio digital. Se desarrollaron los archivos base del sitio web, incluyendo la página principal, secciones de autores, visualización de partituras y apartados informativos. Se integraron funciones básicas de navegación, visualización de documentos y, cuando corresponda, un contador de visitas a manera de proyecto futuro como parte de la Fase 6. El código fuente fue desarrollado siguiendo buenas prácticas de programación y documentado adecuadamente, con el fin de facilitar su mantenimiento y posible reutilización en otras plataformas.

5.7.4. Fase 4: Pruebas de funcionamiento y validación

Posteriormente, se llevaron a cabo pruebas de funcionamiento del repositorio para verificar su correcta operatividad. Estas pruebas incluyeron la revisión de enlaces, visualización de partituras, carga de imágenes y coherencia de la información presentada. Se evaluó la accesibilidad del repositorio desde distintos dispositivos y navegadores, realizando los ajustes necesarios para garantizar una experiencia de usuario adecuada y un acceso eficiente a los contenidos educativos.

5.7.5. Fase 5: Publicación y difusión del repositorio

Una vez superada la etapa de validación, el repositorio es publicado oficialmente en la plataforma web seleccionada. Se promoverá su difusión a través de medios académicos, educativos y culturales, con el objetivo de incentivar su uso como recurso pedagógico y de consulta una vez el trabajo de grado sea sustentado ante el jurado. Esta fase buscará fortalecer la visibilidad del patrimonio musical de la región de Azuero y fomentar su preservación digital. Es importante recalcar que actualmente el repositorio digital se encuentra en esta fase.

5.7.6. Fase 6: Respaldo, mantenimiento y actualización

Finalmente, se ha establecido un plan de respaldo y mantenimiento del repositorio. Todo el contenido digital está almacenado en copias de seguridad organizadas de manera idéntica a la estructura del repositorio en línea. Se prevé la actualización periódica del material, así como la incorporación de nuevas partituras y autores, asegurando la continuidad del proyecto. Esta fase garantizará la sostenibilidad del repositorio y su adaptabilidad ante posibles cambios tecnológicos. A pesar de que el plan de acción culmina oficialmente con la Fase 5, el autor de este trabajo consideró la Fase 6 para mantener el repositorio digital actualizado.

Conclusiones

Conclusiones

La presente investigación permitió constatar que la transcripción y digitalización de la música típica y folclórica constituye una herramienta fundamental para la preservación del patrimonio musical, especialmente en contextos donde la transmisión oral ha sido históricamente el principal medio de difusión. A través de este trabajo se evidenció que el uso de tecnologías digitales no sustituye la tradición, sino que la complementa y fortalece.

Desde el punto de vista metodológico, se concluye que el enfoque cualitativo resultó pertinente para el desarrollo del estudio, al centrarse en la descripción, análisis e interpretación de fenómenos musicales y culturales, sin la necesidad de medición de variables cuantificables. Este enfoque permitió comprender la música como un hecho artístico y social, más allá de datos numéricos.

La revisión de literatura especializada evidenció que existen escasos trabajos dedicados específicamente a la transcripción sistemática de la música típica panameña, lo que refuerza el carácter innovador y original de esta investigación. En consecuencia, el estudio no solo aportó material documental, sino que también contribuyó a llenar un vacío académico en el ámbito de la musicología nacional.

El proceso de transcripción musical, realizado de manera auditiva y posteriormente digitalizado mediante software especializado, evidenció la importancia del criterio humano en la representación escrita de la música folclórica. Dada la complejidad rítmica, melódica y expresiva de estos géneros, se confirmó que la transcripción no constituye una reproducción exacta del evento sonoro, sino una aproximación analítica y funcional.

Asimismo, la investigación permitió reconocer que la subjetividad inherente al proceso de transcripción forma parte del valor interpretativo del trabajo, ya que el conocimiento previo, la experiencia musical y el contexto cultural del transcriptor influyen directamente en las decisiones notacionales adoptadas.

En relación con el uso de herramientas tecnológicas, se concluye que los programas de notación musical utilizados facilitaron la organización, edición y reproducción de las partituras, permitiendo verificar la coherencia sonora del material transcrito. No obstante, su eficacia dependió del dominio técnico del usuario y de la adecuada interpretación auditiva previa.

Se concluye que la elaboración de un repositorio digital facilita el acceso organizado y sistemático a partituras que, de otro modo, permanecerían dispersas o limitadas a entornos locales. La plataforma desarrollada demostró ser un medio eficaz para centralizar información musical y contextual, favoreciendo su consulta con fines educativos, interpretativos y de investigación.

La implementación del repositorio digital evidenció que las plataformas web constituyen una alternativa viable y de bajo costo para la difusión del patrimonio musical, especialmente cuando se utilizan recursos tecnológicos accesibles y de código abierto. Esta experiencia demostró que es posible desarrollar proyectos culturales digitales sin depender necesariamente de infraestructuras complejas.

En el ámbito educativo, se concluye que el repositorio representa un recurso pedagógico valioso, ya que promueve el aprendizaje autónomo, el análisis musical y el acercamiento de

estudiantes y docentes a repertorios tradicionales que no siempre están disponibles en formatos académicos.

Finalmente, se concluye que esta investigación sienta las bases para futuros estudios orientados a la ampliación del repositorio, la incorporación de nuevas tecnologías y el desarrollo de propuestas similares en otras regiones del país, contribuyendo así a la preservación, difusión y valorización de la música típica y folclórica panameña desde una perspectiva académica y digital.

Recomendaciones

Se recomienda ampliar el repositorio digital mediante la incorporación progresiva de nuevas partituras, compositores y géneros musicales, de modo que se consolide como una plataforma de referencia nacional para el estudio de la música típica y folclórica.

Se sugiere complementar las partituras digitales con archivos de audio y video, siempre que sea posible, a fin de ofrecer una experiencia más integral que permita contrastar la notación escrita con la interpretación sonora original.

Se recomienda fomentar la colaboración interdisciplinaria entre músicos, docentes, investigadores y especialistas en tecnologías de la información, con el propósito de enriquecer el contenido del repositorio y mejorar sus funcionalidades técnicas y pedagógicas.

Resulta pertinente considerar, en futuras investigaciones, el uso de herramientas de transcripción musical automática como apoyo experimental, no con fines sustitutivos, sino como complemento analítico que permita comparar resultados con la transcripción manual.

Se aconseja que instituciones educativas y culturales respalden iniciativas similares, integrando repositorios digitales de música tradicional en programas de enseñanza formal e informal, fortaleciendo así la identidad cultural y el sentido de pertenencia.

Finalmente, se recomienda que este tipo de propuestas sea documentado y evaluado de manera continua, con el fin de asegurar su sostenibilidad, actualización y pertinencia académica a largo plazo, garantizando que el patrimonio musical digitalizado permanezca accesible para las generaciones futuras.

Referencias

- Alfredo Escudero [Canal Oficial]. (2012, 4 de junio). *Biografía de Alfredo Escudero y Leonidas Moreno* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=paHsiDOYhu8> YouTube
- Amaya Sáenz, E. (2016). *Generación de Oro de la música típica panameña*. Revista Cultural Lotería, (525), 99–115. Editora Sibauste, S.A.
- Apple Inc. (2011). *iCloud*. <https://www.icloud.com>
- Aretz, I. (1988). *Manual de folklore* (1.^a ed., 7.^a impr.). Monte Ávila Editores.
- Arosemena Moreno, J. (1981). *Notas de folklore panameño*. Imprenta de la Universidad de Panamá.
- Batista, C. (s. f.). *Autobiografía* [copia de manuscrito inédito]. Archivo personal de Mara García, Panamá.
- Bhattacharai, B., & Lee, J. (2023). *A Comprehensive Review on Music Transcription*. *Applied Sciences*, 13(21), 11882. <https://doi.org/10.3390/app132111882>
- Bellaviti, S. (2017). Danzón-Cumbia: Audible legacies of Cuban music in Panamanian popular music. *Ethnomusicology Forum*, 26(3), 357–378.
<https://doi.org/10.1080/17411912.2017.1378362>
- Brenes Candanedo, G. (1999). *Los instrumentos de la etnomúsica de Panamá*. Autoridad del Canal de Panamá.
- Britannica Editors. (1999). *Azuero Peninsula*. *Encyclopaedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/place/Azuero-Peninsula>

- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2019). *A history of Western music* (10.^a ed.). W. W. Norton & Company.
- Camacho, C., & Robles, S. (2024, 14 de julio). *Ritmos de mar* [Presentación académica]. Centro Regional Universitario de Azuero, Universidad de Panamá.
- Carrasco C., O. E. (2015, 10 de octubre). *El danzón cumbia: variante musical panameña*. La Estrella de Panamá. <https://www.laestrella.com.pa/opinion/columnistas/danzon-cumbia-musical-variante-panamena-GMLE145146>
- Casanova, N. A. (2022a). *A cumbia no Panamá: Uma teoria sobre sua origem* (Vol. 1, pp. 29–41). En D. L. Gevehr (Org.), *Raça, etnia e gênero: Questões do tempo presente* (1.^a ed.). Editora Científica Digital. <https://doi.org/10.37885/211206948>
- Casanova, N. A. (2022b). *Torrentes del tamborito tonosieño* [Grabación sonora distribuida en memoria USB]. Panamá: Ajé Records.
- Casanova, N. A. (2023). *La cumbia de Panamá, una gran desconocida de Latinoamérica*. En J. Monsalve et al. (Eds.), *Cumbia somos* (1.^a ed.). Editorial Universidad de Guadalajara / EUDEBA – Universidad de Buenos Aires. <https://doi.org/10.32870/9786075719979>
- Charpentier Herrera, E. (1996). *Pasillos Panameños — Segunda y Cuarta Serie* [Álbum]. O.E. Charpentier. <https://www.amazon.com/Pasillos-Paname%C3%B1os-Segunda-Cuarta-Serie/dp/B0CQ15S4NT>
- Concepción, M. V. (1999, febrero 25). *Un homenaje musical a Antonio Toño Díaz*. Panamá América. <https://www.panamaamerica.com.pa/variedades/un-homenaje-musical-antonio-tono-diaz-58907>

Cortázar, A. R. (1959). *Esquema del folklore*. Editorial Columbe S.A.C.I.

Crítica. (1999, junio 25). *Antonio "Toño" Díaz: folclorista y periodista destacado*. Crítica.

<https://portal.critica.com.pa/archivo/062599/nacional.html>

Crítica. (26 de marzo de 2000). *Regalías para autores*.

<https://portal.critica.com.pa/archivo/03262000/opi4.html>

CumbieroPanama. (2015, julio 7). *Danza-Cumbia – Mamá Eva – Música Tradicional de Panamá* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S7ZFmQwqMK8>

Discos Fuentes Edimusic. (2017, agosto 28). *Me Voy Pa la Loma Azul – Los Corraleros de Majagual / Discos Fuentes* [Audio] [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ftmzZIGNNb0>

Discos Tamayo. (2009). *Gelo Córdoba: Historia musical* [Álbum póstumo]. Discos Tamayo.

El Canal de Panamá. (2021, noviembre 18). *Eneida Cedeño con el Conjunto Orgullo Santeño de Dorindo Cardenas – Me voy pa la Loma Azul Dorindin* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ckWkRacDauM>

England, N. M. (1964). *Colloquium on transcription and analysis*. *Ethnomusicology*, 8(3), 223–233. University of Illinois Press on behalf of the Society for Ethnomusicology.

FamilySearch. (1999). *Registro genealógico de Abraham Vergara*. MyFamilySearch.

Recuperado el 7 de octubre de 2025, de <https://www.familysearch.org>

FamilySearch. (1999). *Registro de bautismo de Juan Antonio Sáez Garrido*. Recuperado el 7 de octubre de 2025, de <https://www.familysearch.org>

- Franco Visuete, E. A. (2005). *Alberto Galimany y su contribución a la identidad panameña: Una primera aproximación* (Tesis de Maestría). Universidad de Chile. Recuperado de <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/galimany1.pdf>
- Garay, N. E. (1999). *Tradiciones y cantares de Panamá: Ensayo folklórico* (2.^a ed.). Autoridad del Canal de Panamá. (Obra original publicada 1930).
- GitHub, Inc. (2008). *GitHub: Where the world builds software*. <https://github.com>
- Gorog, C. S. (2015). *Slashes, dashes, points, and squares: The development of musical notation* [Presentación]. Research and Scholarship Symposium, Cedarville University.
- Gutiérrez, E. (2010). *Algunos datos sobre la mejorana*. Revista La Mejorana, (año 2010), pp. 30–31.
- Herrera, S. (1999, 18 de enero). *A orillas del río La Villa: Alberto Rodríguez. Crítica*. <https://portal.critica.com.pa/archivo/011899/opi2.html>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (1998). *Metodología de la investigación* (2.^a ed.). McGraw-Hill.
- Holzappel, A., & Benetos, E. (2019). *Automatic music transcription and ethnomusicology: A user study*. En Proceedings of the 20th ISMIR Conference (pp. 678–684). Delft, Netherlands.
- Kenyon, M. (2022). *How to transcribe music – A step-by-step guide* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ua3SpPFXjAE>
- Klapuri, A., & Davy, M. (Eds.). (2006). *Signal Processing Methods for Music Transcription*. Springer. <https://doi.org/10.1007/0-387-32845-9>

Ley N.º 15 de 8 de agosto de 1994 sobre el Derecho de Autor y Derechos Conexos.

República de Panamá. *Gaceta Oficial* N.º 22,598.

Ley N.º 64 de 10 de octubre de 2012 sobre el Derecho de Autor y Derechos Conexos.

República de Panamá. *Gaceta Oficial* N.º 27,139-B.

MakeMusic. (2024). *Finale (Versión 27)* [Software]. <https://www.finalemusic.com>

Patiño, M., & Moreno, J. (1997). *Afro-Cuban keyboard grooves: Piano book & online audio*.

Alfred Music Publishing.

Pérez de Zárata, D. (1971). *Textos del tamborito panameño: Un estudio folklórico-literario de los textos del tamborito en Panamá*. Panamá.

Pérez de Zárata, D. (1996). *Sobre nuestra música típica*. Editorial Universitaria.

Pinzón, M. (2008, 22 de enero). *¿Azüero, Herrera, Los Santos?* Sociología de Azüero.

<https://www.sociologiadeazüero.net/2008/01/azüero-herrera-los-santos.html>

Pinzón, M. (2008, 26 de enero). *El hombre y la cultura de Azüero*. Sociología de Azüero.

<https://www.sociologiadeazüero.net/2008/01/el-hombre-y-la-cultura-de-azüero.html>

Pinzón, M. (2018, 10 de abril). *Sociología de la música orejana*. Sociología de Azüero.

<https://www.sociologiadeazüero.net/2018/04/sociologia-de-la-musica-orejana.html>

Pinzón, M. (2008, 15 de junio). *Nano Córdoba, el acordeonista del Festival*. Sociología de

Azüero. <https://www.sociologiadeazüero.net/2008/06/nano-crdoaba-el-acordeonista-del.html?m=1>

Release - Topic. (2025, octubre 3). *Sinceridad* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=nMpydrDbuYI>

Sánchez, C. (2006, 15 de octubre). *El rey de la cumbia*. *La Prensa*.

https://www.prensa.com/cultura/rey-cumbia_0_1859064264.html

Sánchez, J. E. (2013, 4 de octubre). *El Señor de la Cumbia*. *Crítica*.

<https://www.critica.com.pa/tipiqueros/el-senor-de-la-cumbia-116897>

Schloss, A. (1982). *The Cuban danzón: Its ancestors and descendants* [PDF]. University of

Victoria. Recuperado de

https://web.uvic.ca/~aschloss/course_mat/MU319Cuba/The%20Cuban%20Danzon.pdf

Spotify. (2026). *Pedasí* [Grabación de audio].

<https://open.spotify.com/track/4KGdPnKlzIp4RqEHmPRb0p>

Stanyek, J. (2014). Forum on transcription. *Twentieth-Century Music*, 11(2), 259–277.

<https://doi.org/10.1017/S147857221400023X>

Strayer, H. R. (2013). *From neumes to notes: The evolution of music notation*. *Musical*

Offerings, 4(1), 1–14. <https://doi.org/10.15385/jmo.2013.4.1.1>

Su, X. (2024). *Comparison of music composing software: Finale, GarageBand and*

MuseScore. En Proceedings of the 2nd International Conference on Data Analysis

and Machine Learning (DAML 2024) (pp. 30–34). DOI:

10.5220/0013486800004619.

Tamayo Records. (2013, junio 11). *La flor de Lilolá - Gelo Córdoba - Discos Tamayo –*

Panamá [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zAkkCIz5D0g>

- Thoms, W. (1974). *La palabra "folklore"*. Reimpresión de la carta a *El Ateneo*, 1846. En G. E. Magrassi & M. M. Rocca (Eds.), *Introducción al folklore* (pp. 33–36). Centro Editor de América Latina.
- Victorio Vergara y su conjunto de Plumas Negras - Tema. (2019, junio 17). *Me voy pa' la Loma Azul* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DxMK_PWTUf0
- Zárate, M. F. & Pérez de Zárate, D. (1962). *Tambor y socavón: un estudio comprensivo de dos temas del folklore panameño y sus implicaciones históricas y culturales*. Imprenta Nacional.

Apéndices

Apéndice A: Composiciones del repositorio digital

A1. Débora y su pollera

Score

Débora y su pollera

Danzón Cumbia

Autor: Abraham Vergara

Fuente: Manuel Córdoba

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign (double bar line with dots) and a first ending. The score includes several first and second endings, marked with '1.' and '2.'. Key annotations include 'To Coda', 'D.S. al Coda', and 'Go To Measure 28'. Measure numbers 5, 10, 15, 21, 27, 33, and 39 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a final first and second ending.

A2. La espina

Score

La Espina

Cumbia atravesada

Autor: Abraham Vergara
 Fuente: Oscar Carrasco
 Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of several measures with repeat signs and first/second endings. Chords are indicated above the notes.

Measures 1-3: Chords D, D, G.

Measures 4-5: Chords A (1st ending), A (2nd ending).

Measures 6-7: Chords D, D.

Measures 8-9: Chords G, A (1st ending), A (2nd ending).

Measures 10-13: Chords D, A, D, A.

Measures 14-17: Chords D, A, A, D.

A3. La Linda Ballesteros

Score

La Linda Ballesteros

Danzón Cumbia

Autor: Abraham Vergara

Copia: Manuel Córdoba

Transcrito: Antonio Díaz G.

Musical score for "La Linda Ballesteros" in 2/4 time. The score consists of eight staves of music. The key signature is one flat (Bb). The melody is written in treble clef. The score includes various chords and repeat signs.

Chords and markings:

- Staff 1: Gm, Gm, Cm
- Staff 2: D, Cm, Gm, F7
- Staff 3: D7, Cm, Cm, Gm
- Staff 4: D, To Coda, Gm 1., Gm 2., G
- Staff 5: G, G, D, C
- Staff 6: G, D, D, G
- Staff 7: G, G7, C, Cmaj7
- Staff 8: G, D, G 1., G 2., D.S. al Coda

2 La Linda Ballesteros

32 G^m Coda

36 G^m 1. G^m 2. G^m G^m D

40 D G^m G^m G^m D

44 D G^m 1. G^m 2. Cm

48 D G^m G^m G^m D

52 D G^m 1. G^m 2. G^m

The image displays a musical score for the piece 'La Linda Ballesteros'. It consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first staff, starting at measure 32, is marked 'Coda' and features a G^m chord. The second staff, starting at measure 36, includes first and second endings for a G^m chord, followed by G^m and D chords. The third staff, starting at measure 40, contains D, G^m , G^m , G^m , and D chords. The fourth staff, starting at measure 44, features D, G^m (with first and second endings), and Cm chords. The fifth staff, starting at measure 48, contains D, G^m , G^m , G^m , and D chords. The sixth staff, starting at measure 52, includes D, G^m (with first and second endings), and G^m chords. The score concludes with a double bar line.

A4. Magdalena

Score

Magdalena

Danzón Cumbia

Autor: Abraham Vergara
 Escrito: Oscar Carrasco
 Transcrito: Antonio Díaz G.

5

11 To Coda ⊕

17 D.S. al Coda ⊕ Coda §

23 To Coda ⊕

29 D.S. al Coda

35 ⊕ Coda

41

A5. Me miran con malos ojos

Score

Me miran con malos ojos

Cumbia abierta

Autor: Abraham Vergara

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

1

3

7

11

15

19

23

27

©Antonio José Díaz García

A6. Pobrecito yo

Score

Pobrecito yo

Danzón Cumbia

Autor: Abraham Vergara

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a rest followed by a quarter note D4, then a series of chords and eighth notes. The second staff starts at measure 7 and includes first and second endings. The third staff starts at measure 13 and continues the melodic line. The fourth staff starts at measure 19 and features more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The fifth staff starts at measure 25 and continues with a similar melodic flow. The sixth staff starts at measure 31 and includes first and second endings. The seventh staff starts at measure 37 and continues with various rhythmic figures. The eighth staff starts at measure 44 and concludes the piece with a final chord and a double bar line.

A7. Rosarito en Pedasí

Score

Rosarito en Pedasí

Danzón Cumbia

Autor: Abraham Vergara

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The melody begins with a repeat sign at the first measure. The score includes several first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a final whole note chord.

©Antonio José Díaz García

A8. Tilda y Victoriano

Score

Tilda y Victoriano

Cumbia Atravesada

Autor: Abraham Vargara

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of five staves of music.

- Staff 1:** Starts with a repeat sign (double bar line with dots) and a section symbol (§). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4.
- Staff 2:** Continues the melody with a quarter note C5, an eighth note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4.
- Staff 3:** Features a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending consists of a quarter note D4, an eighth note C4, and a quarter note B3. The second ending consists of a quarter note A3, an eighth note G3, and a quarter note F#3.
- Staff 4:** Continues the melody with a quarter note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending is a quarter note F#3, and the second ending is a quarter note E3. The staff ends with the instruction "To Coda" and a Coda symbol (⊕).
- Staff 5:** Starts with a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending is a quarter note D4, an eighth note C4, and a quarter note B3. The second ending is a quarter note A3, an eighth note G3, and a quarter note F#3. The staff ends with the instruction "D.S. al Coda" and a Coda symbol (⊕).
- Staff 6:** Labeled "Coda" and starts with a Coda symbol (⊕). The melody consists of a quarter note G3, an eighth note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2.

A9. Yo tengo la trampa armada

Score

Yo tengo la trampa armada

Cumbia abierta

Autor: Abraham Vergara
 Escrito: Oscar Carrasco
 Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and quarter notes. The score includes first and second endings, indicated by bracketed lines with '1.' and '2.' above them. The first ending appears at measures 1, 9, 13, and 17. The second ending appears at measures 4, 10, 14, and 18. The piece concludes with a final chord in the sixth staff.

A10. Chitré

Score

Chitré

Danzón cumbia

Autor: Alberto Rodríguez

Transcrito: Antonio Díaz G.

5

10

15 To Coda 1. 2. D.S. al Coda 19 Coda

20

25

30

35

A11. Eneida

Score

Eneida

Danzón Cumbia

Autor: Alberto Rodríguez

Escrito: Ulminio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz G.

4

8

12

16

21

26 To Coda ⊕

31 D.S. al Coda₃₄ ⊕ Coda

A12. Revolcón en San Antonio

Score

Revolcón en San Antonio

Cumbia Cerrada

Autor: Alfredo Escudero
 Escrito: Oscar Carrasco
 Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in 2/4 time and consists of seven staves of music. The key signature is one flat (Bb). The chords are indicated above the notes:

- Staff 1: Chords C, G7, C, F, G.
- Staff 2: Chords C, C, C, G7.
- Staff 3: Chords C, G, C (1.), C (2.).
- Staff 4: Chords Dm, G, G.
- Staff 5: Chords C (1.), C (2.), G.
- Staff 6: Chords C, G, C (1.).
- Staff 7: Chords C (2.), G, C.

A13. Punto Mauricellis Aymara

Score

Punto Mauricellis Aymara

Dedicado a mi hermana reina de la TLC 2025

Autor: Antonio Díaz García

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It begins with a repeat sign. The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a repeat sign. The second staff is marked with a '5'. The third staff is marked with a '9'. The fourth staff is marked with a '13'. The fifth staff is marked with a '17'. The sixth staff is marked with a '21'. The seventh staff is marked with a '25' and contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The eighth staff is marked with a '29'. The ninth staff is marked with a '33' and contains the text 'To Coda' and 'D.S. al Coda'. The tenth staff is marked with a '37' and contains the text 'Coda'.

A14. Bajo el cielo de Tonosí a Clímaco Batista

Score

Bajo el cielo de Tonosí a Clímaco Batista

Punto

Autor: Antonio Díaz
 Escrito: Ultiminio Delgado
 Transcrito: Antonio Díaz G.

4

8 1. 2.

12 1. 2.

16 To Coda Θ

20 1. 2. D.S. al Coda

24 Θ Coda

A15. Flor del Lilolá

Score

Flor del Lilolá

Danzón Cumbia

Autor: Antonio Saéz

Copia: Artemio Córdoba 4 de Febrero de 1982

Transcrito: Antonio Díaz G.

5

To Coda

10

16

1. 2. 2. D.S. al Coda 20 3. Coda

22

28

34

40

A16. La Rebujina

Score

La Rebujina

Danzón Cumbia

Autor: Antonio Sáez

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score for 'La Rebujina' is written in 3/4 time. It begins in G major (one sharp) and consists of 44 measures. The score is divided into several systems, each containing a single staff of music. The key signature changes to F major (one flat) at measure 10 and back to G major at measure 20. The piece includes several first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The final measure (44) ends with a fermata over a chord.

©Antonio José Díaz García

A17. Sinceridad

Score

Sinceridad

Danzón Cumbia

Autor: Antonio Sáez

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single treble clef with a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. There are several repeat signs throughout the piece, often with first and second endings indicated by '1.' and '2.'. The piece concludes with a final whole note chord.

©Antonio José Díaz García

A18. Toca Acordeonero

Score

Toca Acordeonero

Danzón Cumbia

Autor: Antonio Sáez

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a repeat sign and contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts at measure 6 and includes a first ending bracket. The third staff starts at measure 11 and also includes a first ending bracket. The fourth staff starts at measure 16. The fifth staff starts at measure 21 and includes a first ending bracket. The sixth staff starts at measure 26. The seventh staff starts at measure 31 and includes a first ending bracket. The eighth staff starts at measure 36 and includes a first ending bracket. The score concludes with a final whole note chord.

©Antonio José Díaz García

A19. Aura Leyda Cortez

Score

Aura Leyda Cortez

Pasillo

Autor: Artemio Córdova

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff continues the melody. The third staff includes a first ending bracket and a second ending bracket. The fourth staff continues the melody. The fifth staff includes a first ending bracket and a second ending bracket. The sixth staff continues the melody. The seventh staff includes a first ending bracket and a second ending bracket. The score concludes with a double bar line.

A20. Madre buena

Score

Madre buena

Danzón Cumbia

Autor: Artemio Córdova

Transcrito: Antonio Díaz G.

Musical score for "Madre buena" in 3/4 time, featuring a single melodic line with various ornaments and repeat signs. The score is written in a single system with ten staves. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4.

The score includes the following markings and structures:

- Staff 1: Starts with a treble clef, a flat key signature, and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and a fermata over the first measure.
- Staff 2: Contains measures 5-8. Measure 8 is marked "To Coda" with a Coda symbol (⊕).
- Staff 3: Contains measures 9-15. Measure 9 is marked with a repeat sign.
- Staff 4: Contains measures 16-21. Measure 16 is marked with a repeat sign.
- Staff 5: Contains measures 22-27. Measures 22-27 include first and second endings. Measure 27 is marked "D.S. al Coda".
- Staff 6: Contains measures 28-33. Measure 28 is marked "⊕ Coda".
- Staff 7: Contains measures 34-39. Measure 34 is marked with a repeat sign.
- Staff 8: Contains measures 40-45. Measure 40 is marked with a repeat sign.
- Staff 9: Contains measures 46-51. Measures 46-51 include first and second endings.
- Staff 10: Contains measures 52-57. Measures 52-57 include first and second endings.

A21. Pueblo Nuevo

Score

Pueblo Nuevo

Danzón Cumbia

Autor: Artemio Córdova

Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The second staff starts at measure 4. The third staff starts at measure 8. The fourth staff starts at measure 12 and includes two first endings (marked '1.' and '2.') with repeat signs. The fifth staff starts at measure 16. The sixth staff starts at measure 20. The seventh staff starts at measure 24. The eighth staff starts at measure 28 and includes two first endings (marked '1.' and '2.') with repeat signs. The ninth staff starts at measure 32. The tenth staff starts at measure 36 and ends with a double bar line and repeat sign.

2
40 Pueblo Nuevo

1. 2.

44

48

53 1. 2.

A22. Recuerdos de Josefa

Score

Recuerdos de Josefa

Pasillo

Autor: Artemio Córdoba
 Escrito en 1917
 Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The piece begins with a repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes, often with grace notes. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes. The score ends with a final cadence.

A23. Uno a cada lado

Score

Uno a cada lado

Pasillo

Autor: Artemio Córdova

Transcrito: Antonio Díaz G.

7

13

19

25

31

37

43

A24. La nueva línea de La Miel

Score

La nueva línea de La Miel

Danzón cumbia

Autor: Artemio Vargas

Escrito: Ultiminio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz G.

Musical score for "La nueva línea de La Miel" in 3/4 time, G major. The score consists of six staves of music.

- Staff 1: Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and a first ending bracket.
- Staff 2: Continues the melody with eighth and sixteenth notes.
- Staff 3: Features a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.) leading to a repeat sign.
- Staff 4: Continues the melody.
- Staff 5: Includes a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.) that leads to the instruction "To Coda" with a Coda symbol (⊖).
- Staff 6: Starts with the instruction "D.S. al Coda" (Da Segno al Coda) and continues with the melody.
- Staff 7: Labeled "Coda" with a Coda symbol (⊖), it concludes the piece.

A25. Canajagua Monte Adentro

Score

Canajagua Monte Adentro

Autor: Bolívar Rodríguez

Danzón Cumbia

Escrito: Ultiminio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in 7/8 time and consists of six staves of music. The key signature is one flat (F major/D minor). The score includes various chords and repeat signs.

Staff 1: Measures 1-5. Chords: Am, E, E, Am (1.), Am (2.).

Staff 2: Measures 6-11. Chords: C, C, G, Am (1.), C, Am (2.).

Staff 3: Measures 12-17. Chords: Am, Am, Am, G, C, E.

Staff 4: Measures 18-23. Chords: Am (1.), Am (2.), C, Dm, E, E, To Coda (Am 1.).

Staff 5: Measures 24-29. Chords: Am (2.), D.S. al Coda, Coda (Am), Am, E, Am (1.), Am (2.).

Staff 6: Measures 30-34. Chords: E, E, Am.

A26. Lamentos del Alma

Score

Lamentos del Alma

Danzón Cumbia

Autor: Carlos Cedeño

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

7

13

20

27

33 To Coda Θ

39

45 D.S. al Coda 46 Θ_3 Coda

A27. Solo mentiras

Score

Solo Mentiras

Danzón Cumbia

Autor: Carlos Cedeño

Escrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single treble clef with a key signature of three flats (G minor) and a 2/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. It continues with a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern characteristic of cumbia. The score is divided into eight staves, with measure numbers 4, 8, 12, 16, 20, 24, and 28 indicated at the start of each line. At measures 16 and 17, there are two endings: the first ending leads back to measure 16, and the second ending concludes the piece with a quarter note G4.

2

Solo Mentiras

Musical score for "Solo Mentiras" in G minor (three flats) and 2/4 time. The score consists of nine staves of music, starting at measure 32 and ending at measure 70. The key signature is G minor (three flats). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs with first and second endings marked at measures 50-54, 55-59, and 65-69.

32

36

40

45

50

55

60

65

70

A28. Le tengo el ojo echa'o

Score

Le tengo el ojo echa'o

Cumbia atravesada

Autor: Carlos Martinez

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The melody starts with a repeat sign. The second staff begins at measure 5. The third staff begins at measure 9 and includes first and second endings. The fourth staff begins at measure 14. The fifth staff begins at measure 19. The sixth staff begins at measure 24. The seventh staff begins at measure 29. The eighth staff begins at measure 34. The ninth staff begins at measure 39. The tenth staff begins at measure 44. The score concludes with a final chord.

A29. Carretera a Canajagua

Score

Carretera a Canajagua

Cumbia cerrada

Autor: Casimiro Pimentel

Escrito: Ultiminio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz G.

Musical score for "Carretera a Canajagua" in 3/4 time. The score consists of six staves of music. The key signature has one flat (Bb). The piece begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff starts with a repeat sign and a Dm chord. The second staff has measures 4, 5, 6, and 7 with chords F, Bb, A, and A. The third staff has measures 8, 9, 10, and 11 with chords Dm 1., Dm 2., Dm, and A. The fourth staff has measures 12, 13, 14, and 15 with chords A, Dm 1., Dm 2., and Dm. The fifth staff has measures 16, 17, 18, and 19 with chords A, To Coda, Dm 1., Dm 2., and A. The sixth staff has measures 20, 21, 22, 23, 24, and 25 with chords Dm 1., Dm 2., D.S. al Coda, A, and Dm.

A30. Un niño sin juguete

Score

Un niño sin juguete

Danzón Cumbia

Autor: Ceferino Nieto

Escrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. It begins with a repeat sign (§) at the first measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. At measure 11, there is a first ending (1.) and a second ending (2.) labeled "D.S. al Coda". At measure 16, a Coda symbol (⊕) is present. The score concludes with two first and second endings at measures 36 and 37.

2
41 *Un niño sin juguete*

46

51

56

61

66

72 *sintetizador*

81

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Un niño sin juguete". The score is written in a single system with eight staves of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The music is primarily in a melodic style with some harmonic accompaniment. The first staff (measures 41-45) features a melody with two first and second endings. The second staff (measures 46-50) continues the melody with similar phrasing. The third staff (measures 51-55) shows a more complex melodic line with some syncopation. The fourth staff (measures 56-60) includes a triplet of eighth notes. The fifth staff (measures 61-65) features a more rhythmic, chordal texture. The sixth staff (measures 66-71) continues with a similar rhythmic texture. The seventh staff (measures 72-80) is marked "sintetizador" and features a prominent four-measure rest. The eighth staff (measures 81-85) concludes the piece with a final melodic phrase and a whole rest.

A31. 50 Aniversario

Score

50 Aniversario
Danzón CumbiaAutor: Celso Quintero
Copia: Ulíminio Delgado
Transcrito: Antonio Díaz G.

6

11

16

21

26

31

36 **To Coda**

41 **D.C. al Coda** \oplus **Coda**

A32. Dos Amores

Score

Dos Amores

Danzón Cumbia

Autor: Celso Quintero
 Copia: Ultiminio Delgado
 Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff contains measures 1 through 7. The second staff contains measures 4 through 7. The third staff contains measures 8 through 11, featuring first and second endings. The fourth staff contains measures 12 through 15. The fifth staff contains measures 16 through 19, also featuring first and second endings. The sixth staff contains measures 20 through 23, with first and second endings. The seventh staff contains measures 24 through 27, with a first ending. The eighth staff contains measures 28 through 31, with a second ending.

2 Dos Amores

32 1. 2.

36

40

44 To Coda ⊕

48 D.C. al Coda ⊕ Coda

A33. EL último beso

Score

El Último Beso

Danzón Cumbia

Autor: Celso Quintero
 Escrito: Ultiminio Delgado
 Transcrito: Antonio Díaz G.

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 begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. A key signature change to F major (one sharp) occurs at measure 26. The score concludes with a final double bar line.

2 El Último Beso

41 2.

46 To Coda 2. D.S. al Coda

51 Coda

The image shows a musical score for a piece titled "El Último Beso". It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins at measure 41 with a first ending bracket and a second ending bracket. The second staff begins at measure 46 and includes a first ending bracket, a "To Coda" instruction with a Coda symbol, and a second ending bracket with a "D.S. al Coda" instruction. The third staff begins at measure 51 and is labeled "Coda" with a Coda symbol. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat).

A34. Festival en Guararé

Score

Festival en Guararé

Danzón Cumbia

Autor: Celso Quintero
 Escrito: Ultiminio Delgado
 Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff starts at measure 4 and includes a second ending bracket. The third staff starts at measure 8. The fourth staff starts at measure 12 and includes a second ending bracket. The fifth staff starts at measure 16 and includes a first ending bracket and a 'To Coda' symbol. The sixth staff starts at measure 20 and includes a second ending bracket. The seventh staff starts at measure 24 and includes a first ending bracket, a 'D.S. al Coda' instruction, and a 'Coda' symbol.

A35. Gotitas de amor

Score

Gotitas de amor
Danzón cumbia

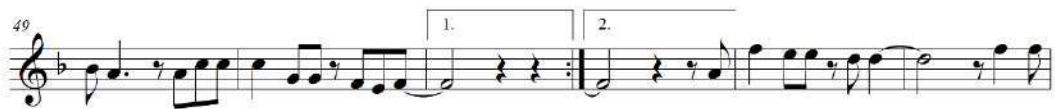
Autor: Celsito Quintero
Parte solista para arreglos

The musical score is written in a single system with eight staves of music. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mf* and *f*. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' respectively. The piece concludes with a final cadence.

Antonio José Díaz García

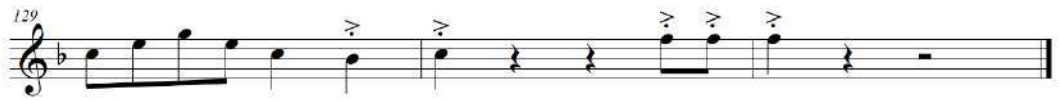
2

Gotitas de amor



Gotitas de amor

3



A36. Acordeón de la montaña

Score

Acordeón de la montaña

Danzón Cumbia

Autor: Climaco Batista Diaz

Transcrito: Antonio Diaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A 'To Coda' section is marked at measure 12. The score includes a second ending bracket starting at measure 16, with two different endings. The piece concludes with a final melodic phrase.

2 Acordeón de la montaña

32 **D.S. al Coda**

36 **Coda**

40

44

49

Detailed description: This is a musical score for an accordion piece titled "Acordeón de la montaña". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of five staves of music. The first staff (measures 32-35) features a melody with two first and second endings. The second staff (measures 36-39) is marked "Coda" and contains a short melodic phrase. The third staff (measures 40-43) has two first and second endings. The fourth staff (measures 44-47) also has two first and second endings. The fifth staff (measures 48-49) concludes with two first and second endings. The piece ends with a double bar line.

A37. Club Tableño

Score

Club Tableño

Cumbia abierta

Autor: Climaco Batista Diaz

Transcrito: Antonio Diaz G.

The musical score is written in a single treble clef with a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music, each containing a single melodic line. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings (marked '1.' and '2.') throughout the piece. The key signature is one flat (Bb).

A38. Denesa

Score

Denesa

Denesa

Arr: Clímaco Batista
 Cópia: Manuel Córdoba
 Transcrito: Antonio Díaz G.

%

4 1. 1. 2.

7

10 1.

13 2.

16 1. 2.

19 To Coda 1.

23 2. D.S. al Coda 25 ⊕ Coda

A39. Ileana

Score

Ileana

Danzón Cumbia

Autor: Climaco Batista

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score for 'Ileana' is written in 3/4 time and consists of 28 measures. The key signature has one flat (B-flat). The score includes several ornaments: a 'scissors' ornament (✂) at measure 2, a 'theta' ornament (Θ) at measure 4, and another 'theta' ornament (Θ) at measure 10. The piece features two first and second endings. Measure 10 is marked 'D.S. al Coda' and leads to a 'Coda' section. The score concludes with a final measure containing a whole note B-flat.

A40. Jorón Tonosieño

Score

Jorón Tonosieño

Danzón cumbia

Autor: Climaco Batista

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

1. 1.

6 2. 1. 1.

11 2. 2. 1.

16 2. 2.

21 1. 1. 2. 2.

26 1. 2. 1. 2.

31 1. 2.

36 1.

41 2.

A41. Juventina De Gracia

Score

Juventina De Gracia

Danzón Cumbia

Autor: Climaco Batista

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 2/4. The piece begins with a common time signature (C) and a repeat sign. The melody consists of several phrases, many of which are repeated with first and second endings. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 36 indicated. The piece concludes with a Coda section starting at measure 36.

A42. La leña de Zenón

Score

La Leña de Zenón

Danzón Cumbia

Autor: Climaco Batista
 Copia: Manuel Córdoba
 Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music, each containing a single melodic line. The piece is divided into two main sections by repeat signs. The first section starts at measure 1 and ends at measure 14. The second section starts at measure 15 and ends at measure 34. First endings are indicated by a box labeled '1.' and a double bar line with a repeat sign. Second endings are indicated by a box labeled '2.' and a double bar line with a repeat sign. The melody is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, typical of Cumbia.

A43. La talanquera

Score

Talanquera

Danzón Cumbia

Autor: Climaco Batista

Transcrito: Antonio Díaz G.

5

10

15 To Coda 1. 2. 2.

20

25

30

35

2

Talanquera

Musical score for 'Talanquera' in G minor, 3/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff (measures 40-44) is in G minor. The second staff (measures 45-49) continues in G minor. The third staff (measures 50-54) features first and second endings, a 'D.S. al Coda' instruction, and a Coda symbol. The fourth staff (measures 55-59) is in G major. The fifth staff (measures 60-64) continues in G major. The sixth staff (measures 65-69) features first and second endings and concludes in G major.

40

45

50 1. 2. 2. D.S. al Coda 53 Coda

55 1. 2.

60

65 1. 2.

A44. Las Cocobolas

Score

Las Cocobolas

Cumbia abierta

Autor: Clímaco Batista Díaz

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a measure of rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff contains two first endings (marked '1.') and one second ending (marked '2.'). The third staff continues with first and second endings. The fourth staff features first endings and a measure with a slash indicating a rest. The fifth staff starts with a second ending. The sixth staff includes first and second endings. The seventh staff concludes with three first endings (marked '1.', '2.', and '3.') and ends with a double bar line and repeat sign.

©Antonio José Díaz García

A45. Martha

Score

Martha

Danzón cumbia

Autor: Climaco Batista

Transcrito: Antonio Díaz G.

6

11

16

21

26

31

36

1.

2.

A46. Nalú

Score

Nalú

Cumbia Zapateada

Autor: Clímaco Batista Díaz

Fuente: Ulminio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score for 'Nalú' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff, including D, A, G, Bm7, and F#7. The score includes several repeat signs with first and second endings. The piece concludes with a Coda section.

4 D D D 1.

4 A 2. D G A D G

8 A 1. D A 2. G A

12 G 1. G 2. A G

16 A G 1. Bm7 2. Bm7

20 F#7 To Coda Bm7 1. Bm7 1. Bm7 2. D.S. al Coda

24 Coda D D

A47. Ojos de Pastora

Ojos de Pastora

Danzón cumbia

Autor: Climaco Batista

Transcrito: Antonio Díaz

A48. Piedra

Score

Piedra
PasilloAutor: Clímaco Batista
Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) at measure 38. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often beamed together. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' and repeat signs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

A49. Señorita 8 de diciembre

Score

Señorita 8 de Noviembre

Cumbia abierta

Autor: Climaco Batista Díaz

Copia: Manuel Córdoba

Transcrito: Antonio Díaz G.

4

8

12

16

20

25

©Antonio José Díaz García

A50. Viva Panamá

Score

Viva Panamá

Cumbia Abierta

Autor: Dagoberto Carrizo
 Adaptación: Omar Caballero T
 Transcrito: Antonio Díaz G.

Am Am Dm7 Dm

6 G C E7 Am 1. Am 2.

11 Am G C E Am 1. Am 2. Am

17 E C E Am 1. Am 2. Am C

23 E E Am 1. Am Dm E Am Dm 1.

29 E Am 1. Am 2. G C E Am 1.

35 Am 2. E Am 1. Am Dm 2. E Am Dm

41 E Am Dm E E Am

A51. A la orilla de la playa

Score

A la orilla de la playa

Danzón Cumbia

Autor: Didio Borrero

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The melody begins with a series of eighth notes and quarter notes, featuring a repeat sign at the start. The score includes first and second endings, indicated by bracketed lines with '1.' and '2.' above them. The piece concludes with a final cadence.

A52. A las riveras del Guararé

Score

A la riveras del Guararé

Danzón cumbia

Autor: Didio Borrero
Escrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in 3/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is as follows:

- Staff 1: Measures 1-5. Chords: A \flat , E \flat , E \flat , A \flat , D \flat .
- Staff 2: Measures 6-11. Chords: E \flat , E \flat , A \flat , D \flat , E \flat , E \flat .
- Staff 3: Measures 12-17. Chords: A \flat (1. and 2.), A \flat , B \flat m7, B \flat m7, E \flat .
- Staff 4: Measures 18-23. Chords: D \flat , E \flat , A \flat , A \flat (1. and 2.), A \flat , E \flat .
- Staff 5: Measures 24-27. Chords: A \flat , D \flat , E \flat , A \flat , D \flat , E \flat (1.).
- Staff 6: Measures 28-31. Chords: E \flat , D \flat , E \flat , A \flat , D \flat .
- Staff 7: Measures 32-35. Chords: E \flat (1. and 2.), E \flat , A \flat , D \flat , E \flat (1.).
- Staff 8: Measures 36-39. Chords: E \flat (2.), A \flat , E \flat , A \flat .

©Antonio Díaz

A53. Amor incomprendido

Score

Amor Incomprendido

Danzón Cumbia

Autor: Didio Borrero

Escrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The piece begins with a repeat sign followed by a quarter rest and a quarter note. The melody consists of eighth and quarter notes, with several repeat signs and first/second endings throughout. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 9, 14, 19, 24, 29, and 34 indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a final quarter note and a quarter rest.

A54. Casi que nada te pido

Score

Casi que nada te pido

Danzón Cumbia

Autor: Didio Borrero

Escrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single system with six staves. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The score begins with a repeat sign. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff starts at measure 6 and includes a repeat sign at the end. The third staff starts at measure 11. The fourth staff starts at measure 16 and includes a repeat sign at the end. The fifth staff starts at measure 21. The sixth staff starts at measure 26 and includes a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.).

A55. Dixenia Saavedra

Score

Dixenia Saavedra

Danzón Cumbia

Autor: Didio Borrero

Escrito: Antonio Díaz G.

6

11

16

21

26

31

36

42

48

A56. El Vale Saavedra

Score

El Vale Saavedra

Danzón Cumbia

Autor. Didio Borrero

Escrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single staff with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The piece begins with a repeat sign followed by a quarter rest, then a quarter note G4, and a quarter note A4. The melody continues with eighth and quarter notes, often beamed together. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' above the staff. The score concludes with a final quarter note G4 and a quarter rest.

A57. Lizbeth Emperatriz

Score

Lizbeth Emperatriz

Danzón cumbia

Autor: Didio Borrero

Escrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff continues with eighth notes: D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. The third staff starts with a first ending bracket over measures 9-10, followed by a second ending bracket over measures 11-12, and then continues with eighth notes. The fourth staff begins with a double bar line and repeat sign, followed by eighth notes. The fifth staff continues with eighth notes and a double bar line with repeat sign. The sixth staff continues with eighth notes and a double bar line with repeat sign. The seventh staff concludes with eighth notes and a final quarter rest.

A58. Para que puedas gozar

Score

Para que puedas gozar

Cumbia Abierta

Autor: Didio Borrero

Escrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several repeat signs throughout the piece, including first and second endings. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

A59. Pilingue Borrero

Score

Pilingui Borrero

Danzón Cumbia

Autor: Didio Borrero

Escrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The fourth staff features a key signature change to two sharps (F#, C#) and continues the melody. The fifth staff continues the melody with various rhythmic patterns. The sixth staff continues the melody with a key signature change to one sharp (F#). The seventh staff continues the melody with a key signature change to natural (C). The eighth staff concludes the piece with a final cadence.

A60. Tú me haces falta

Score

Tu me haces falta

Cumbia Abierta

Autor: Didio Borrero

Escrito: Antonio Díaz G.

5 **D.C. al Fine**
1.

9 2.

13

17 1. 2.

21

25

29 **Fine**

A61. Así se baila allá en mi tierra

Score

Así se baila allá en mi tierra

Cumbia abierta

Autor: Dorindo Cárdenas

Escrito: Ultiminio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz

4

8

12

16 To Coda ☉

2. D.S. al Coda 19 ☉ Coda

20

A62. Décimo noveno festival

Score

Décimo Noveno Festival

Danzón Cumbia

Autor: Dorindo Cárdenas

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz

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 first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff continues the melody. The third staff features a first ending bracket and a second ending bracket. The fourth staff includes a second ending bracket and a repeat sign. The fifth staff has a first ending bracket, a second ending bracket, and a 'To Coda' instruction. The sixth staff contains a first ending bracket, a 'D.S. al Coda' instruction, a repeat sign, and a third ending bracket. The seventh staff has a first ending bracket, a second ending bracket, and a first ending bracket. The eighth staff begins with a first ending bracket and ends with a final chord.

A63. Décimo quinto festival

Score

Décimo Quinto Festival

Danzón Cumbia

Autor: Dorindo Cárdenas

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz

B \flat F F

4 B \flat B \flat F F B \flat 1.

9 B \flat E \flat F F B \flat 1.

14 B \flat E \flat F F B \flat 1. 1.

19 F 2. B \flat B \flat /F B \flat Cm

24 F E \flat F F B \flat 1.

29 B \flat 2. B \flat F F B \flat

34 B \flat E \flat F F B \flat

A64. Me voy pa' La Loma Azul

Score

Me voy pa' La Loma Azul

Cumbia abierta

Autor: Dorindo Cárdenas

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. A double bar line with repeat dots follows. The second staff continues the melody with a quarter note C5, an eighth note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third staff contains two first endings: the first ending is a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4; the second ending is a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4. The fourth staff continues the melody with a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The fifth staff continues with a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4. The sixth staff contains two first endings: the first ending is a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4; the second ending is a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4.

A65. Olvidemos el pasado

Score

Olvidemos el Pasado

Danzón Cumbia

Autor: Dorindo Cárdenas

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music, each containing a single melodic line. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings (marked '1.' and '2.') throughout the piece. The piece concludes with a final chord.

A66. China Cortez

Score

China Cortez

Cumbia abierta

Autor: Escolástico "Colaco" Cortez

Transcrito: Antonio Díaz

The musical score for "China Cortez" is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. A repeat sign follows, with a first ending bracket over the final two measures. The second staff continues the melody, starting with a quarter note D5, followed by eighth notes E5-F5, and a quarter note G5. It also features a repeat sign and a first ending bracket. The third staff begins with a quarter note A5, followed by eighth notes B5-C6, and a quarter note D6. It includes a second ending bracket. The fourth staff starts with a quarter note E6, followed by eighth notes F6-G6, and a quarter note A6. It features a first ending bracket and a second ending bracket. The fifth staff begins with a quarter note B6, followed by eighth notes C7-D7, and a quarter note E7. It includes a first ending bracket and a second ending bracket. The sixth staff starts with a quarter note F7, followed by eighth notes G7-A7, and a quarter note B7. It concludes with a final cadence.

A67. Conmigo no se juega

Score

Conmigo no se juega

Danzón Cumbia

Autor: Escolástico "Colaco" Cortez

Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note Bb4. This is followed by a repeat sign. The second staff contains measures 4 through 7, with first and second endings marked above the notes. The third staff contains measures 8 through 11. The fourth staff contains measures 12 through 15, also with first and second endings. The fifth staff contains measures 16 through 19. The sixth staff contains measures 20 through 23. The seventh staff contains measures 24 through 27, with a first ending marked above the notes. The piece concludes with a double bar line.

A68. La hierba buena

Score

La hierba buena

Danzón Cumbia

Autor: Escolástico Cortez

Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The second staff contains measures 5 through 8, with first and second endings marked above the staff. The third staff contains measures 9 through 12. The fourth staff contains measures 13 through 16, with first and second endings marked above the staff. The fifth staff contains measures 17 through 20. The sixth staff contains measures 21 through 24, with first and second endings marked above the staff. The seventh staff contains measures 25 through 28, with first and second endings marked above the staff. The eighth staff contains measures 29 through 32, with first and second endings marked above the staff. The final staff contains measures 33 through 36, with a second ending marked above the staff.

A69. Lastenia

Score

Lastenia

Danzón Cumbia

Autor: Escolástico Cortez

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz

1.

5 2. §

10 1. 2.

15 1. To Coda 1. 2. D.S. al Coda 19 3. Coda

20 § 1.

25 2.

30 1. 2. To Coda

36 1. 1. 2. D.S. al Coda 39 3.

A70. La misma

Score

La misma

Danzón Cumbia

Autor: Escolástico "Colaco" Cortez

Transcrito: Antonio Díaz

Musical score for "La misma" in 3/4 time. The score consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and ornaments.

Key features of the score:

- Staff 1:** Starts with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and a first ending bracket labeled "1." leading to a Coda symbol.
- Staff 2:** Continues the melody with a second ending bracket labeled "2." and a repeat sign.
- Staff 3:** Further development of the melody.
- Staff 4:** Continues the melody.
- Staff 5:** Includes the instruction "D.S. al Coda" above the staff and a Coda symbol at the end of the staff.
- Staff 6:** Features first and second endings labeled "1." and "2." with repeat signs.
- Staff 7:** Continues the melody with a second ending labeled "2." and a repeat sign.
- Staff 8:** Final staff of the score, ending with a double bar line.

A71. Los enamorados gozan

Score

Los enamorados gozan

Danzón cumbia

Autor: Escolástico Cortez

Escrita: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz

The musical 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 sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second staff contains measures 6 through 11, featuring a first ending (1.) and a second ending (2.). The third staff contains measures 12 through 17. The fourth staff contains measures 18 through 23, also featuring a first ending (1.) and a second ending (2.). The fifth staff contains measures 24 through 29. The sixth staff contains measures 30 through 35, with a first ending (1.) and a second ending (2.). The seventh staff contains measures 36 through 38. The eighth staff contains measures 39 through 42, ending with a final chord.

A72. Me voy a casar mañana

Score

Me voy a casar mañana

Cumbia abierta

Autor: Escolástico Cortés

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef, 2/4 time, and B-flat major. It consists of eight staves of music. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The first ending (1.) spans measures 1-3, and the second ending (2.) spans measures 4-6. The score continues with various rhythmic patterns and rests, with first and second endings marked throughout. The piece concludes with a final chord in measure 28.

A73. Ni tu ni yo

Score

Ni tu ni yo

Cumbia Abierta

Autor: Escolástico Cortez

Escrito: Manuel Córdoba

Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff contains the first four measures. The second staff starts at measure 4 and includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The third staff starts at measure 8 and also includes first and second endings. The fourth staff starts at measure 12. The fifth staff starts at measure 16 and includes first and second endings. The sixth staff starts at measure 20 and includes first and second endings, concluding with a final cadence.

A74. No tiene por qué saberlo

Score

No tiene por qué saberlo

Cumbia atravesada

Autor: Escolástico Cortez

Transcrito: Antonio Díaz

Score for "No tiene por qué saberlo" (Cumbia atravesada) by Escolástico Cortez, transcribed by Antonio Díaz. The score is in 6/8 time and consists of 30 measures.

The score begins with a treble clef and a 6/8 time signature. It features a key signature of one flat (Bb). The piece is marked with a repeat sign (♩) at the beginning.

The score is divided into measures 1 through 30. Measures 1-4 form the first phrase. Measures 5-8 form the second phrase, with a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 7. Measures 9-12 form the third phrase, also with a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 11. Measures 13-16 form the fourth phrase, with a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 15. Measures 17-20 form the fifth phrase, with a first ending (1.) starting at measure 19. Measures 21-24 form the sixth phrase, with a first ending (2.) starting at measure 23. The score concludes with a Coda symbol (⊕) at measure 24.

Measures 25-30 form the final phrase, with a first ending (1.) starting at measure 28. The score concludes with a Coda symbol (⊕) at measure 30. The instruction "D.S. al Coda" is written above measure 29.

A75. Pare un rancho y se la lleva

Pare un rancho y se la lleva

Cumbia abierta

Autor: Escolástico "Colaco" Cortez
Escrito: Antonio Díaz

D A A

4 D 1. D 2. G D

8 A D 1. D G A 2.

12 D G A D 1. G D 2. G

16 A G D G A G

19 D 1. G D 2. A D A D

A76. Todo en la vida pasa

Score

Todo en la vida pasa

Danzón Cumbia

Autor: Escolástico Cortez

Copia: "Fito" Espino

Transcrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a 7/8 time signature. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several repeat signs throughout the piece, with first and second endings indicated by '1.' and '2.'. The score concludes with a 'D.S. al Coda' instruction at measure 38, followed by a Coda symbol and the word 'Coda'.

A77. Una para que juegue conmigo

Score

Una que juegue conmigo

Danzón Cumbia

Autor: Escolástico "Colaco" Cortez

Transcrito: Antonio Díaz

6

12

18

24

30

36

42

A78. Barranco del río Muñoz

Score

Barranco del río Muñoz

Cumbia Abierta

Autor: Francisco Ramírez
Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of six lines of music, each with a measure number and a first or second ending bracket. Chords are indicated above the notes.

Line 1 (Measures 1-3): Chords G, G, C.

Line 2 (Measures 4-6): Measure 4 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 5 has a first ending (1.). Measure 6 has a first ending (1.). Chords D, D, C, D are indicated.

Line 3 (Measures 7-9): Measure 7 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 8 has a first ending (1.). Measure 9 has a first ending (1.). Chords D, D, G, C are indicated.

Line 4 (Measures 10-12): Measure 10 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 11 has a first ending (1.). Measure 12 has a first ending (1.). Chords D, D, G, G7 are indicated.

Line 5 (Measures 13-15): Measure 13 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 14 has a first ending (1.). Measure 15 has a first ending (1.). Chords C, D, D, G, C are indicated.

Line 6 (Measures 16-18): Measure 16 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 17 has a first ending (1.). Measure 18 has a first ending (1.). Chords D, G, C, D, D, G are indicated.

A79. Chico quiere a Deya

Score

Chico quiere a Deya

Danzón Cumbia

Autor: Francisco Ramírez

Escrito: Ultiminio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single system on a grand staff (treble clef). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score consists of eight lines of music, each starting with a measure number. The first line begins with a repeat sign. The second line contains two first endings (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The third line contains a first ending (marked '1.'). The fourth line contains a second ending (marked '2.'). The fifth line contains a repeat sign. The sixth line contains a repeat sign. The seventh line contains a repeat sign. The eighth line ends with a double bar line.

A80. Cielito lindo

Score

Cielito Lindo

Danzón Cumbia

Autor: Francisco Ramírez

Escrito: Ultiminio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score for 'Cielito Lindo' is written in 2/4 time. It begins in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody consists of several phrases, many of which are repeated with first and second endings. The key signature changes to F major (one flat) at measure 10 and back to G major at measure 25. The score ends at measure 48 with a final whole note chord.

5
10
15
20
25
30
35
40
45

© Antonio Díaz García

A81. Dice que me quiere

Score

Dice que me quiere

Danzón Cumbia

Autor: Francisco Ramírez

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues the melody with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a key signature change to one flat (Bb). The fourth staff continues the melody with a first ending (1.) and a second ending (2.) with a key signature change to two flats (Bbb). The fifth staff continues the melody with a first ending (1.) and a second ending (2.) with a key signature change to two flats (Bbb). The sixth staff is marked 'To Coda' and features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a key signature change to two flats (Bbb). The seventh staff continues the melody with a first ending (1.) and a second ending (2.) with a key signature change to two flats (Bbb). The eighth staff is marked 'D.S. al Coda' and features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a key signature change to two flats (Bbb). The final staff is marked 'Coda' and features a key signature change to two flats (Bbb).

A82. Edicta

Score

Edicta

Danzón Cumbia

Autor: Francisco Ramírez
 Fuente: Manuel Córdoba
 Transcrito: Antonio Díaz

5

To Coda

10

15

20

25

D.S. al Coda

30

Coda

35

40

45

50

A83. El culebrón

Score

El culebrón

Danzón Cumbia

Autor: Francisco Ramírez

Transcrito: Antonio Díaz G

The musical score is written in 7/8 time and consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The music is a single melodic line. The score includes first and second endings for several sections, indicated by bracketed lines above the staff and the numbers '1.' and '2.' above the notes. The first ending is used for the first two sections (measures 8-11 and 12-15), and the second ending is used for the remaining sections (measures 16-19 and 20-23). The piece concludes with a final measure on the seventh staff.

A84. Graciela Herrera

Score

Graciela Herrera

Danzón Cumbia

Autor: Francisco Ramírez
Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a repeat sign and a first ending. The second staff continues the melody and includes a 'To Coda' instruction with a first ending. The third staff continues the melody. The fourth staff includes a 'D.S. al Coda' instruction and a second ending. The fifth staff is marked 'Coda' and contains a first ending. The sixth staff continues the melody with a second ending. The seventh staff continues the melody. The eighth staff concludes the piece.

A85. Guillermina

Score

Guillermina

Danzón Cumbia

Autor: Francisco Ramírez

Escrito: Antonio Díaz

The musical score for 'Guillermina' is written in a single system with eight staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef and a key signature change to three flats. The first staff contains the first four measures, including a repeat sign. The second staff continues from measure 4. The third staff starts at measure 8 and includes a first ending bracket. The fourth staff starts at measure 12. The fifth staff starts at measure 16. The sixth staff starts at measure 20. The seventh staff starts at measure 24 and includes a first ending bracket. The eighth staff starts at measure 28 and includes a second ending bracket. The piece concludes with a double bar line.

2

Guillermina



A86. La gallada

Score

La Gallada

Danzón Cumbia

Autor: Francisco Ramírez
 Transcrito: Antonio Díaz G

The musical score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The second staff continues the melody with a quarter note C5, an eighth note Bb4, and a quarter note A4. The third staff features a first ending (1.) and a second ending (2.). The fourth staff continues the melody. The fifth staff features another first ending (1.) and second ending (2.). The sixth staff continues the melody. The seventh staff features a first ending (1.) and second ending (2.). The eighth staff concludes the piece with a quarter note G4, a quarter rest, and a final quarter note Bb4.

A87. La pulpa negra

Score

La Pulpa Negra

Danzón cumbia

Autor: Francisco Ramírez

Transcrito: Antonio Díaz G

The musical score is written in treble clef, key of D major (two sharps), and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. A repeat sign follows, then the melody continues with quarter notes D5, C5, B4, and A4. The second staff starts at measure 4 and features two first endings (marked '1.') and one second ending (marked '2.'). The third staff starts at measure 7 and features one first ending (marked '1.'). The fourth staff starts at measure 10 and features one second ending (marked '2.'). The fifth staff starts at measure 13 and features two first endings (marked '1.' and '2.'). The sixth staff starts at measure 16 and continues the melody. The seventh staff starts at measure 19 and features two first endings (marked '1.' and '2.').

A88. Las flores del camino

Score

Las Flores del Camino

Danzón Cumbia

Autor: Francisco Ramirez

Copia: Ultimio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz G

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music.

- Staff 1:** Starts with a repeat sign and a first ending bracket. Ends with a double bar line.
- Staff 2:** Starts with a measure rest, followed by the melody. Ends with a double bar line and the instruction "To Coda Θ".
- Staff 3:** Contains two first ending brackets labeled "1." and "2.". Ends with a double bar line.
- Staff 4:** Continues the melody with eighth-note patterns.
- Staff 5:** Continues the melody with eighth-note patterns.
- Staff 6:** Contains two first ending brackets labeled "1." and "2.". The instruction "D.S. al Coda" is placed above the second ending. Ends with a double bar line.
- Staff 7:** Starts with a measure rest and the instruction "Coda Θ". Ends with a double bar line.
- Staff 8:** Continues the melody in a new key signature of two flats (Bb), ending with a double bar line.

A89. Los sentimientos del alma

Score

Los sentimientos del alma

Danzón cumbia

Autor: Francisco Ramirez

Copia: Ultiminio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz

Gm D D7 Gm

5 G7 Cm7 Cm7 D D7

10 Gm 1. Gm 2. G7 Cm7 F

15 Bb Cm D7 D Gm

20 F D D7 Gm 1. Gm 2.

25 G D C D 1. D 2.

30 G C D G C D 1.

34 D 2. D G

A90. Soy de mi negra

Score

Soy de mi negra

Danzón Cumbia

Autor: Francisco Ramírez

Copia: Manuel Córdoba

Transcrito: Antonio Díaz

5

10

15

20 To Coda Θ

25 1. 2. D.S. al Coda Θ Coda

30 1. 2.

35 1. 2.

40 1. 2.

A91. Yo me voy para Mariabé

Score

Yo me voy para Mariabé

Cumbia abierta

Autor: Francisco Ramírez

Transcrito: Antonio Díaz G

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The second staff contains two first endings (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The third staff continues the melody with another first ending and second ending. The fourth staff features a melodic phrase with a slur. The fifth staff has two first endings and a second ending. The sixth staff continues with first and second endings. The seventh staff also features first and second endings. The eighth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

A92. Bajo el cielo de San José

Score

Bajo el Cielo de San José

Autor: Hernán Vergara
 Escrito: Oscar Carrasco
 Transcrito: Antonio Díaz G

Danzón Cumbia

The musical score is written in G minor (one flat) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The chords and first/second endings are as follows:

- Staff 1: Gm, Gm, D, Gm (1.)
- Staff 2: Gm (2.), Gm, Cm, F, Bb
- Staff 3: Eb, D, D, Gm (1.), Gm (2.)
- Staff 4: Gm (2.), Cm, D, D, Gm (1.)
- Staff 5: Gm (2.), Gm, F, Bb, D (1.), Gm (1.)
- Staff 6: D (2.), Gm (2.), D, Gm, D
- Staff 7: Gm (1.), Gm (2.), D, To Coda, Gm (1.), Gm (2.), D.S. al Coda
- Staff 8: Gm (3.), Coda, D, Gm

A93. Camino a San José

Score

Camino a San José

Cumbia abierta

Autor: Hernán Vergara
Escrito: Oscar Carrasco
Transcrito: Antonio Díaz G

The musical score is written in 2/4 time and consists of six staves of music. Each staff begins with a measure marked with a '5' (5, 10, 15, 20, 25). The music is in treble clef and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The first ending is typically a repeat of a phrase, while the second ending often leads to a different part of the piece or a final cadence. The piece concludes with a final measure on the sixth staff.

A94. El líder panameñista

Score

El líder panameñista

Danzón Cumbia

Autor: Hernán Vergara

Escrito: Ultiminio Delgado

Transcrito: Antonio Díaz G

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several first and second endings throughout the piece. At measure 41, there is a section labeled "To Coda" with a Coda symbol (a circle with a cross). The score concludes with a Coda section starting at measure 46, which includes a Coda symbol and a fermata over the final note.

A95. Margarita Vargas

Score

Margarita Vargas

Danzón Cumbia

Autor: Hernán Vergara

Escrito: Antonio Díaz G

1.

5 2. 1. 1.

10 2.

15

20 1. 2.

25 1. 1.

©Antonio Díaz García

2
30

Margarita Vargas

2.

1. 1. 2.

40

1. 2.

45

1.

50

1. 2.

55

1. 1. 2.

Detailed description: This image shows a musical score for the piece 'Margarita Vargas'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of six staves of music, numbered 30 through 55. The first staff (measures 30-34) begins with a first ending bracket over measures 30-31 and a second ending bracket over measures 32-34. The second staff (measures 35-39) has first ending brackets over measures 35-36 and 37-38, and a second ending bracket over measures 39-41. The third staff (measures 40-44) has first ending brackets over measures 40-41 and 42-43, and a second ending bracket over measures 44-46. The fourth staff (measures 45-49) has a first ending bracket over measures 47-49. The fifth staff (measures 50-54) has first ending brackets over measures 50-51 and 52-53, and a second ending bracket over measures 54-55. The sixth staff (measures 55-59) has first ending brackets over measures 55-56 and 57-58, and a second ending bracket over measures 59-60. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

A96. Mi amor por ella

Score

Mi amor por ella

Cumbia abierta

Autor: Hernán Vergara

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G

The musical score is written in treble clef, 2/4 time, and B-flat major. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second staff contains measures 4 through 7, with first and second endings. The third staff contains measures 8 through 11, also with first and second endings. The fourth staff contains measures 12 through 15, with first and second endings. The fifth staff contains measures 16 through 19, with first and second endings. The sixth staff contains measures 20 through 23, with first and second endings. The seventh staff contains measures 24 through 27, ending with a double bar line.

A97. Recuerdo de La Palma

Score

Recuerdo de la Palma

Danzón Cumbia

Autor: Hernán Vergara
 Copia: Manuel Córdoba
 Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The second staff continues the melody. The third staff contains two first endings (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The fourth staff continues the melody with another first ending and second ending. The fifth staff continues the melody. The sixth staff contains two first endings and a second ending. The seventh staff continues the melody with another first ending and second ending. The eighth staff concludes the piece with a final cadence.

A98. Regreso al Campo

Score

Regreso al Campo

Danzón Cumbia

Autor: Hernán Vergara

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music, each starting with a measure number (6, 12, 18, 24, 30, 36, 42). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a final chord in the 42nd measure.

A99. Serenata a Santa Librada

Score

Serenata a Santa Librada

Danzón Cumbia

Autor: Hernán Vergara
Escrito: Oscar Carrasco
Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff contains two first endings (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The third staff continues the melody with a quarter rest. The fourth staff continues the melody. The fifth staff contains two first endings (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The sixth staff continues the melody with two first endings (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The seventh staff concludes the piece with a quarter rest.

A100. Bella Vista en adelante

Score

Bella Vista en adelante

Danzón Cumbia

Autor: Horacio González
 Mayo 21 de 1956
 Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody consists of eighth and sixteenth notes. At measure 12, there is a second ending bracket. At measure 16, the score includes the instruction "To Coda" with a Coda symbol, followed by a first ending bracket. At measure 19, there is a "D.S. al Coda" instruction. The score concludes with a Coda section at measure 20 and a final ending bracket at measure 24.

A101. Amorcito lindo

Score

Amorcito Lindo

Danzón Cumbia

Autor: José de la Rosa Cedeño

Transcrito: Antonio Díaz G.

Musical score for "Amorcito Lindo" (Danzón Cumbia) in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of 40 measures, divided into systems of five measures each. The key signature is one sharp (F#). The score includes a Coda section starting at measure 29. The chords used are: F#, Bm, F#, Bm, F#, Bm, Em, F#7, Bm, Bm, Bm, F#, F#, Bm, A, D, Em, F#, Bm, Bm, B7, Em, F#, Bm, D.S. al Coda, Coda, F#, Bm, F#, Bm, Bm, Em, D, F#, Bm, Bm, Bm.

A102. Camino de Pocrí

Score

Camino de Pocrí

Danzón Cumbia

Autor: José de la Rosa Cedeño

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 3/4. The piece begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet-like rhythms. There are several repeat signs throughout the piece, including first and second endings. The score ends with a double bar line.

Antonio Díaz García

A103. Cubanita de mi amor

Score

Cubanita de mi amor

Danzón Cumbia

Autor: José de la Rosa Cedeño
Escrito: Antonio Díaz G.

5

9

13

17

21

25

29

1. 2.

2

Cubanita de mi amor



A104. Digna

Score

Digna

Danzón Cumbia

José de la Rosa Cedeño

Transcrito: Antonio Díaz G.

Score for "Digna" (Danzón Cumbia) by José de la Rosa Cedeño, transcribed by Antonio Díaz G. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb).

The score consists of eight staves of music, with measure numbers 1, 7, 13, 19, 25, 31, 37, and 43 indicated at the beginning of each staff. The music includes various musical notations such as rests, eighth notes, sixteenth notes, and beams. There are also dynamic markings like ff and D.S. al Coda , and repeat signs with first and second endings.

Key markings include a double bar line with a repeat sign at measure 1, and a Coda symbol at measure 25. The score concludes with a final measure at measure 43.

©Antonio José Díaz García

A105. Embustera

Score

Embustera

Danzón Cumbia

Autor: José de la Rosa Cedeño

Escrito: Artemio Córdoba

Transcrito: Antonio Díaz

6

To Coda

11

17

23

29

35

41

A106. La Realidad

Score

La Realidad

Danzón Cumbia

Autor: José de la Rosa Cedeño

Transcrito: Antonio Díaz G.

1. 2.

2 La Realidad

33 1. 2.

37 1.

41 2.

45 1. 2.

49 1. 2.

53 1. 2.

57

A107. Pienso en ti

Score

Pienso en ti

Danzón Cumbia

Autor: José de la Rosa Cedeño

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff continues the melody. The third staff features a first ending bracket with two options, labeled '1.' and '2.'. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff includes a first ending bracket with three options, labeled '1.', '2.', and '3.'. The eighth staff continues the melody and ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1.'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.

2

Pienso en ti

Musical score for the song "Pienso en ti". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The piece consists of eight staves of music, numbered 32 through 60. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and repeat signs with first and second endings. The first ending is marked with a bracket and the number "1.", and the second ending is marked with a bracket and the number "2.". The score concludes with a final chord on the eighth staff.

A108. Por Olvidarte

Score

Por Olvidarte

Danzón Cumbia

Autor: José de la Rosa Cedeño

Copia: Manuel Córdoba

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. A second ending bracket appears at measure 5. A key change to one flat (Bb) occurs at measure 10. A third ending bracket is at measure 16. At measure 22, there is a section labeled "To Coda" with a Coda symbol, followed by a first ending and a second ending labeled "D.S. al Coda". At measure 28, there is a section labeled "3. Coda" with a Coda symbol. The score concludes with a first ending bracket at measure 34 and a second ending bracket at measure 40.

A109. Recuerdo de La Laguna

Score

Recuerdo de La Laguna

Danzón Cumbia

Autor: José de la Rosa Cedeño

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and a first ending. At measure 5, there is a section labeled "To Coda" with a first ending. The score continues with several measures of music. At measure 25, there is a section labeled "D.S. al Coda" with a first ending, followed by a "Coda" section. The score concludes with a second ending at measure 40.

A110. Triste vida de un soltero

Score

Triste vida de un soltero

Danzón Cumbia

Autor: José de la Rosa Cedeño

Copia: Manuel Córdoba

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 3/4. The piece begins with a 4-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score includes several repeat signs with first and second endings. The first ending is marked with '1.' and the second ending with '2.'. The piece concludes with a final cadence.

A111. El bin bin

Score

El bin bin

Danzón cumbia

Autor: Juan Molina

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 3/4. The piece begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several repeat signs throughout the piece, with first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the staff. The score ends with a final note and a fermata.

A112. Julia

Score

Julia
Cumbia CerradaAutor: Juan Molina
Transcrito: Antonio Díaz

6

11

16

21

27

33

39

A113. La espigadilla

Score

La espigadilla

Danzón Cumbia

Autor: Juan Molina
 Escrito: Ultiminio Vergara
 Transcrito: Antonio Díaz G.

6 11 16 21 26 31 36 41 46

©Antonio José Díaz García

A114. La Romanita

Score

La Romanita

Danzón Cumbia

Autor: Juan Molina

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The second staff starts at measure 4. The third staff starts at measure 8. The fourth staff starts at measure 13 and includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The fifth staff starts at measure 18. The sixth staff starts at measure 23. The seventh staff starts at measure 28. The eighth staff starts at measure 33 and ends with a double bar line.

A115. Las Normalistas

Score

Las Normalistas

Danzón Cumbia

Autor: Juan Molina

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and a repeat sign. The third staff features a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign. The fourth staff has a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign. The fifth staff continues the melody with eighth notes and a repeat sign. The sixth staff has a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign. The seventh staff continues the melody with eighth notes and a repeat sign. The eighth staff has a first ending (1.) and a second ending (2.) with a repeat sign.

A116. Valle Rico

Score

Valle Rico

Cumbia abierta

Autor: Juan Molina

Transcrito: Antonio Díaz

4

9

14

19

24

29

34

To Coda

D.S. al Coda 37

Coda

A117. Me voy por los callejones

Score

Me voy por los callejones

Tuna de calle al estilo de Mauricellis Díaz

Autora: Mara Garcia

Escrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line.

The vocal line starts with a treble clef and a key signature of three flats. The lyrics are: "Me voy por los callejones el domingo 'e carnaval". The word "carnav" is followed by a slur and the instruction "varias veces" above it. The melody is simple and rhythmic, with a final double bar line.

The piano accompaniment line starts with a treble clef and a key signature of three flats. It provides a simple harmonic support for the vocal line, using chords and single notes. It ends with a double bar line.

A118. Saloma

Score

Saloma

al estilo de Mauricellis Díaz

Autora: Mara Garcia

Escrito: Antonio Díaz G.

ad libitum

The musical score for 'Saloma' is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The piece is marked 'ad libitum'. The score consists of six staves of music, with measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 indicated at the beginning of their respective staves. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

A119. Linda Sorpresa

LINDA SORPRESA Compositor: Máximo Saavedra
(Sol m) noviembre 2020

8
14
22
30
36
44
51
57
64
69
76
83

Máx Junior.

A121. Dueña de mi corazón

Dueña de Mi Corazón. Compositor: Máximo Saavedra.

Creada en el año 2000

5

10

15

21

27

33

39

45

52

58

64

72

Grabada por Dorindo Cárdenas en el 2001.
Máx Junior.

A122. Maryan Verónica

Inició dic. de 2022,
terminada nov. 2025

MARYAM VERÓNICA F+ Compositor: Máximo Saavedra.

un sie-le de fe - bre-ro
del a-ño vem-ti - dos a las o-cho de la ma-ña-na te pu-de co-no - cer des-de e - se'mo-men-to
me a-le-gras la vi-da me en-lo-que-ce tu fra-gan-cia mi her-mo-sa be - be. lo que tu me ha-ces sen-
tir me a-llo-ra es del al-ma siem-pre al ver-te son - reir be-be pa-pa por ti pier - de la cal-ma.
siem-pre'en-con-tra-rás en mi el ser que más te'a-ma yo es-cri-bo pa-ra ti mi Prin-ce-sa'a - ma-da
Ma-ryam me'ha-ces muy fe - liz solo'con tu mi - ra-da. Ma-ryam Ve - róni-ca mi lu-ce-ri-to de ve-
La gen - te nó-ta ay lo mu-cho que tea-mo
ra-no hoy que es - tas cum-plien-do'a-ños te re-ga-lo es-ta can-ción Con tus her-mo-sos
aun-que pa-sen los a - ños siem-pre fén-dras mi co - ra-zón a Dios le agra-dez
ri - sos a tus pa-dres e - na-moras no tie - nes i - dea lo mu-cho que te quie - ro.
co des-de tu lle - ga - da e - res Ma-ryam Ve-ro - ni - ca nues-tro a - mor sin - ce-ro.
Máx A - le - jan - dro di - jo - yo quie - rou -
na her-ma - ni - ta y Dios con su ca-ri - ño teman - do a ti mi mu - cha - chi-ta y Dios con su
ca - ri - ño te man - do a ti mi pri-ce-si - ta

Máx Junior.

A123. Doble traición

Doble Traición

Compositor: Máximo Saavedra

6

10

15

20

24

31

37

42

48

55

60

Grabada por Dorindo Cárdenas en el año 2010.

A124. Si te vas

Si Te Vas Compositor: Maximo Saavedra.

10/5/2020

The musical score is written in 2/4 time and consists of 71 measures. The melody is written in a single staff with a treble clef. The bass line is written in a single staff with a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various chords and a consistent rhythmic pattern in the bass line.

Chords and measures:

- Measures 1-5: E7, Am, E7, Am
- Measures 6-12: E7, Am, Am, Am, Am, G
- Measures 13-19: F, E, Am (1.), Am (2.)
- Measures 20-29: Am, Am, C, G, F, E
- Measures 30-36: Am (1.), Am (2.), A, A, D, E
- Measures 37-46: D, E, D, A, D, A, D, A, E7, Am
- Measures 47-52: F, E, Dm, Am, F, Am, C
- Measures 53-58: F, G, F, C, Dm, Am
- Measures 59-64: G, C (1.), C (2.), C, G7, F
- Measures 65-70: C, C, G7, F, C (1.), C (2.)
- Measures 71: G7, C, G7, C (1.), C (2.), G7, C

Max Junior.

A125. También puedo olvidarte

TAMBIÉN PUEDO OLVIDARTE Compositor: Máximo Saavedra

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of 72 measures across 12 staves. The melody line is in the upper voice, and the guitar accompaniment is in the lower voice. The score includes various chords and fingerings, such as E^b, A^b, B^b, F^m, G⁷, and C^m. The piece begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G^b, then a quarter note A^b, and continues with eighth and quarter notes. The guitar accompaniment features a mix of eighth and quarter notes, often with a bass line that provides harmonic support. The score concludes with a final chord of E^b in the 72nd measure.

Grabada por Alfredo Escudero

A126. No finjamos más

No Finjamos Más Cm Compositor: Máximo Saavedra.

The musical score is written in a single system with 13 staves. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a common time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. Chord symbols are placed above the notes, indicating the harmonic structure. The score includes several repeat signs and first/second endings. The piece concludes with a final cadence.

7
13
20
27
35
42
48
54
61
67
73
79
85

Máx Junior.

A127. Me enamoraó solo

Me enamoraó Solo Re m

Compositor: Máximo Saavedra.
2021.

The musical score is written in 2/4 time and consists of two staves. The melody is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 2/4. The score includes various chords such as Dm, Bb, C, A¹, A⁷, Gm, F, and Am. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'. The score is numbered from 7 to 78 in increments of 7. The piano accompaniment features many triplets and sixteenth-note patterns.

Máx Junior.

A128. No te puedo perdonar

No Te Puedo Perdonar

Máximo Saavedra
2/5/2020

C F G F C
 6 C C F G
 11 F G b C C
 16 Em Dm Am F E
 21 G C 1. C 2. Am Am A7 Dm
 26 Dm Am F E7 C
 31 E Am Am F G F
 37 C F G F 1. C 2. C
 43 G7 C G7 C 1. C 2. C
 48 F G F C C 2. C
 53 F G F C C C C C

A129. Canajagua azul

Score

Canajagua Azul

Cumbia Cerrada

Autor: Paris Vázquez
 Escrito: Oscar Carrasco
 Transcrito: Antonio Díaz G.

7

13

19

25

31

37

43

A130. La Lindi

Score

La Lindi

Danzón Cumbia

Autor: Rogelio Córdoba
 Escrito: Manuel Córdoba
 Transcrito: Antonio Díaz G.

4

8 To Coda Θ 1. 2. D.S. al Coda \parallel Θ Coda

12

16

20

24

A131. Vengo de la montaña

Score

Vengo de la Montaña

Danzón Cumbia

Autor: Rogelio Córdoba

Escrito: Oscar Carrasco

Transcrito: Antonio Díaz G.

The musical score is written in treble clef, key of A major (three sharps), and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. A double bar line with repeat dots follows. The second staff continues the melody with a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4. A first ending bracket covers the next two measures: a quarter note G4 and a quarter note F4. The second ending bracket covers the next two measures: a quarter note E4 and a quarter note D4. The third staff continues with a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The fourth staff begins with a first ending bracket over a quarter note G3 and a quarter note F3, followed by a second ending bracket over a quarter note E3 and a quarter note D3. The fifth staff continues with a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. The sixth staff begins with a first ending bracket over a quarter note G2 and a quarter note F2, followed by a second ending bracket over a quarter note E2 and a quarter note D2. The seventh staff continues with a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1. The eighth staff concludes the piece with a quarter note G1, a quarter note F1, and a final chord consisting of G1, B1, and D2.

A132. Amanecer en la Colorada

Amanecer en La Colorada

Compositor: Simón Saavedra

Escrito por: Máximo Saavedra

Musical score for "Amanecer en La Colorada" in G minor, 3/4 time. The score consists of eight staves of music with lyrics in Spanish. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 3/4. The score includes various chords such as D7, Gm, Gm1, Gm2, F, Eb, and Gm1. The lyrics are:

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 - ci 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.

A133. Playa Venao

Playa Venao
Danzón CumbiaCompositor: Simón Saavedra.
Transcripción: Máximo Saavedra.

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 - yo 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 es Pla - ya Ve - nao
 pro - me - tió don I - sa - ías que si ha - cia es - ta pie - za que si ha - cia es - ta pie - 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 pie - 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.

A134. Socavón Zapatero

Score

Socavón Zapatero

Torrente

Autor: Ubaldino Garcia

Escrito: Antonio Díaz G.

Chords: G, D, A7, D1, D2, A, D1, D2

A135. Morena si usted no me quiere

Score

Morena si usted no me quiere

Cumbia Cerrada

Autor: Victorino Córdoba

Escrito: Antonio Díaz G.

1. 2.

6 1. 2.

11 1. 2.

16 1. 2.

21 1. 2.

26 1. 2.

31 1. 2. 1.

36 1. 1. 2.

A136. Me mata la nostalgia

Score

Me mata la nostalgia

Danzón cumbia

Autor: Victorio Vergara

Transcrito: Antonio Díaz G.

4

8

12

16

20

24

To Coda Θ D.S. al Coda Θ

A137. Calla pajarito, calla

Score

Calla pajarito, calla!

Tambor Norte al estilo tonosieño

D.R

Escrito: Antonio José Díaz García

♩

The musical score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The piece begins with a repeat sign and a first ending bracket over the final two measures. The melody consists of eighth and quarter notes. A second ending bracket starts at measure 5 and ends at measure 8. A third ending bracket starts at measure 10 and ends at measure 13. The piece concludes with a double bar line and a fermata. The instruction 'D.S y repite varias veces' is placed above the final measure.

5

10

15

D.S y repite varias veces

A138. Se perdió el Canajagua

Score

Se perdió el Canajagua

Tambor Norte al estilo tonosieño

D.R

Escrito: Antonio José Díaz García

The musical score is written in 3/4 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff starts at measure 4 and includes two first ending brackets labeled '1.' and '2.'. The third staff starts at measure 8 and also includes two first ending brackets labeled '1.' and '2.'. The piece concludes with a double bar line.

A139. El Bendito

Score

El Bendito

Música Religiosa

Popular
Escrito: Antonio Díaz G.
Interpretación: Manuel Córdoba

5

9

13

A140. Gozos de San Antonio

Score

Gozos de San Antonio

Música Religiosa

Popular

Escrito: Antonio Díaz G.

Interpretación: Manuel Córdoba

intro ad libitum**A** %**B**

D.S. al Fine



A141. Marcha de Españoles

Score

Montezuma Española-Marcha de Españoles

Corpus Christi de La Villa de Los Santos

Popular

Escrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff starts with a measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third staff continues the melody with quarter and eighth notes. The fourth staff concludes the piece with a final note and a double bar line.

A142. Marcha de Indios

Score

Montezuma Española-Marcha de Indios

Corpus Christi de La Villa de Los Santos

Popular

Escrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and a quarter note G4. The second staff begins with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The third staff begins with a measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The piece concludes with a double bar line.

A143. Marcha de Indio embajador

Score **Montezuma Española-Marcha Indio Embajador**
 Corpus Christi de La Villa de Los Santos Popular
 Escrito: Antonio Díaz

3

6 *molto rit.*

9 *a tempo*

12

15

18

A144. Paseo de calle

Score

Montezuma Española-Paseo de Calle

Corpus Christi de La Villa de Los Santos

Popular

Escrito: Antonio Díaz

%

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff continues with a first ending bracket and a second ending bracket. The third staff contains a continuous melodic line. The fourth staff includes a 'To Coda' instruction with a Coda symbol and first and second ending brackets. The fifth staff starts with a second ending bracket, followed by a 'D.S. al Coda' instruction, a double bar line, and then a third ending bracket leading to a Coda symbol.

A145. Punto del embajador

Score

Montezuma Española-Punto del Embajador

Corpus Christi de La Villa de Los Santos

Autor: Antonio "Toño" Díaz
Original punto a Clímaco Batista
de Antonio Díaz, con variaciones,
se desconoce autor de estas

Escrito: Antonio Díaz

The musical score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 8/8. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a whole rest followed by a quarter rest, then a repeat sign. The melody is composed of eighth and quarter notes. There are two first endings (marked '1.') and two second endings (marked '2.'). The piece concludes with a final whole note on a half rest.

A146. Tema del Crisolito

Score

Montezuma Española-Tema del Crisolito

Corpus Christi de La Villa de Los Santos

Popular

Escrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef, 3/4 time, and B-flat major. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The second staff starts at measure 5 with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The third staff starts at measure 9 with a repeat sign, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4. The fourth staff starts at measure 13 with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and A4, ending with a double bar line and repeat dots.

A147. Tema de entrada

Score

Montezuma Española-Tema de Entrada

Corpus Christi de La Villa de Los Santos

Popular

Escrito: Antonio Díaz

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff features a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth staff contains two first endings (marked '1.' and '2.') and a section marked with a double bar line and a section symbol (§). The fifth staff continues with two first endings (marked '1.' and '2.'). The sixth staff ends with a double bar line and the word 'Fine'. The seventh staff begins with a second ending (marked '2.'). The eighth staff concludes with a double bar line and the instruction 'D.S. al Fine'.

Apéndice B: Datos Técnicos de Referencia de las Composiciones

La tabla que se presenta a continuación (Tabla B.1) sintetiza los datos técnicos y las referencias correspondientes a las 147 composiciones que conforman el repositorio digital, así como los 13 géneros musicales de algunos géneros representativos de la música típica y folclórica de la región de Azuero.

Entre los datos técnicos consignados se incluyen el autor y el título de cada composición, el género musical al que pertenece —según el marco teórico desarrollado por el autor y su criterio de clasificación—, la tonalidad y el compás característico de cada género. Como información referencial adicional, se especifica el tipo de fuente y la fuente de procedencia de cada obra.

Los tipos de fuentes considerados comprenden archivos manuscritos, grabaciones, tradición oral y videos alojados en la plataforma YouTube. En el caso de los archivos manuscritos, estos forman parte de las colecciones personales de los entrevistados que accedieron a colaborar con esta investigación, por lo que se incluyen como fuentes del repositorio. No obstante, debido a que las entrevistas no se incorporan como referencias bibliográficas según las normas APA, dichas fuentes han sido citadas únicamente en el cuerpo del texto. Las personas entrevistadas son: Mara García, Nodier Casanova, Ultiminio Delgado, Óscar Carrasco, Abel Cerrud, Máximo Saavedra y Agustín Vergara.

Cuando el tipo de fuente corresponde a la tradición oral, ello indica que el autor de este trabajo de grado escuchó directamente la melodía interpretada por uno o varios portadores de la

tradición y procedió a su transcripción musical. En estos casos, el nombre del intérprete no se consigna, ya que no proviene de una fuente documental específica. De manera similar, cuando en la columna de autor se indica “música popular”, se hace referencia a composiciones de autoría desconocida que han perdurado en la memoria colectiva del pueblo azuerense y cuyo creador se ha perdido con el tiempo, rasgo característico del hecho folclórico sustentado en la tradición oral.

Finalmente, al cierre de la tabla se presenta una sección de referencias que respalda y valida las fuentes documentales que conforman el repositorio digital.

Tabla B1: Resumen técnico de las composiciones musicales que conforman el repositorio digital de este trabajo de grado

Autor	Nº	Título de la composición	Género	Compás	Tonalidad	Tipo de fuente	Fuente
Abraham Vergara	1	<i>Débora y su pollera</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol mayor (G)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de febrero de 2025)
	2	<i>La espina</i>	Cumbia atravesada	6/8	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	3	<i>La linda Ballesteros</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol menor (Gm), Sol mayor (G)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de febrero de 2025)
	4	<i>Magdalena</i>	Danzón cumbia	2/4	La menor (Am)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	5	<i>Me miran con malos ojos</i>	Cumbia abierta	2/4	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	
	6	<i>Pobrecito yo</i>	Danzón cumbia	2/4	Re mayor(D)	Archivo manuscrito	
	7	<i>Rosarito en Pedasí</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol mayor (G)	Archivo manuscrito	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)
	8	<i>Tilda y Victoriano</i>	Cumbia atravesada	6/8	Sol mayor (G)	Archivo manuscrito	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)

	9	<i>Yo tengo la trampa armada</i>	Cumbia abierta	2/4	Do mayor (C)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
Alberto Rodríguez	10	<i>Chitré</i>	Danzón cumbia	2/4	Re mayor(D)	Archivo manuscrito	
	11	<i>Eneida</i>	Danzón cumbia	2/2	Sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	
Alfredo Escudero	12	<i>Revolcón en San Antonio</i>	Cumbia cerrada	2/4	Do mayor (D)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
Antonio J. Díaz García	13	<i>Punto Mauricellis Díaz</i>	Punto (música típica)	6/8	La mayor (A)	De mi inspiración	(Díaz-García, 2025)
Antonio “Toño” Díaz	14	<i>Bajo el cielo a Tonosí a Clímaco Batista</i>	Punto	6/8	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de febrero de 2025)
Antonio Sáez	15	<i>La flor del Lilolá</i>	Danzón cumbia	2/4	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(A. Vergara, comunicación personal, 15 de agosto de 2025)
	16	<i>Rebujina</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol mayor (G), sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	
	17	<i>Sinceridad</i>	Danzón cumbia	2/4	La menor (Am), do mayor (C)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)

	18	<i>Toca acordeonero</i>	Danzón cumbia	$\frac{2}{4}$	Sol mayor (G), mi menor (Em)	Archivo manuscrito	(A. Cerrud, comunicación personal, 20 de septiembre de 2024)
Artemio Córdova	19	<i>Aura Leyda Cortez</i>	Pasillo	$\frac{3}{4}$	Sol menor (Gm), sol mayor (G)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	20	<i>Madre Buena</i>	Danzón cumbia	$\frac{2}{4}$	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	
	21	<i>Pueblo Nuevo</i>	Danzón cumbia	$\frac{2}{4}$	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	
	22	<i>Recuerdos de Josefa</i>	Pasillo	$\frac{3}{4}$	Sol menor (Gm), Si bemol mayor (Bb)	Archivo manuscrito	
	23	<i>Uno a cada lado</i>	Pasillo	$\frac{3}{4}$	Sol mayor (G), Do mayor (C)	Archivo manuscrito	
Artemio Vargas	24	<i>La nueva línea de la miel</i>	Danzón cumbia	$\frac{2}{4}$	Mi menor (Em)	Archivo manuscrito	(U. Delgado, comunicación personal, 4 de julio de 2025)
Bolívar Rodríguez	25	<i>Canajagua monte adentro</i>	Danzón cumbia	$\frac{2}{2}$	Re menor (Dm), Fa mayor (F)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
Carlos Cedeño	26	<i>Lamentos del Alma</i>	Danzón cumbia	$\frac{2}{4}$	Fa menor (Fm)	Archivo manuscrito	(Vergara, 2020)
	27	<i>Solo mentiras</i>	Danzón cumbia	$\frac{2}{4}$	Fa menor (Fm)	Video de YouTube	
Carlos Martínez	28	<i>Le tengo el ojo echa 'o</i>	Cumbia atravesada	$\frac{6}{8}$	Sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación

							personal, 28 de abril de 2025)
Casimiro Pimentel	29	<i>Carretera a Canajagua</i>	Cumbia cerrada	2/4	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	(U. Delgado, comunicación personal, 4 de julio de 2025)
Ceferino Nieto	30	<i>Un niño sin juguete</i>	Danzón cumbia	2/4	Fa Menor (Fm)	Video de YouTube	(Nieto, 2025)
Celso Quintero	31	<i>50 aniversario (Yo me voy pa' Guararé)</i>	Danzón cumbia	2/2	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(U. Delgado, comunicación personal, 4 de julio de 2025)
	32	<i>Dos amores</i>	Danzón cumbia	2/2	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	
	33	<i>El último beso</i>	Danzón cumbia	2/2	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	
	34	<i>Festival en Guararé</i>	Danzón cumbia	2/2	Re menor (Dm), fa mayor (F)	Archivo manuscrito	
Celso Quintero Castillero	35	<i>Gotitas de Amor</i>	Danzón cumbia	2/2	Fa mayor (F)	Archivo digital	(M. Saavedra, comunicación personal, 5 de diciembre de 2025)
Clímaco Batista Díaz	36	<i>Acordeón de la montaña</i>	Danzón cumbia	2/4	Re mayor (D), si menor (Bm)	Archivo manuscrito	(Fundación Clímaco Batista Díaz, 2022)
	37	<i>Club tableño</i>	Cumbia abierta	2/4	Do mayor (C)	Archivo manuscrito	
	38	<i>Denesa</i>	Denesa	2/4	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de febrero de 2025)

39	<i>Ileana</i>	Danzón cumbia	2/4	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	(Fundación Clímaco Batista Díaz, 2022)
40	<i>Jorón tonosieño</i>	Danzón cumbia	2/4	Do mayor (C)	Archivo manuscrito	
41	<i>Juventina De Gracia</i>	Danzón cumbia	2/2	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)
42	<i>La leña de Zenón</i>	Danzón cumbia	2/4	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de febrero de 2025)
43	<i>La talanquera</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol menor (Gm), sol mayor (G)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
44	<i>Las Cocobolas</i>	Cumbia abierta	2/4	Sol mayor (G)	Archivo manuscrito	(Fundación Clímaco Batista Díaz, 2022)
45	<i>Martha</i>	Danzón cumbia	2/4	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	
46	<i>Nalú</i>	Cumbia zapateada	2/4	Re mayor (D), si menor (Bm)	Archivo manuscrito	
47	<i>Ojos de Pastora</i>	Danzón cumbia	2/4	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	
48	<i>Piedra</i>	Pasillo	3/4	La menor (Am), la mayor (A)	Archivo manuscrito	
49	<i>Señorita 8 de diciembre</i>	Cumbia abierta	2/4	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de

							febrero de 2025)
Dagoberto Carrizo	50	<i>Viva Panamá</i>	Cumbia abierta	2/2	La menor (Am)	Libro	(Carrasquilla Alberola, 2019)
	51	<i>A la orilla de la playa</i>	Danzón cumbia	2/4	Si bemol mayor (Bb)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	52	<i>A las riveras del Guararé</i>	Danzón cumbia (música típica)	2/4	La bemol mayor (Ab)	Grabación (video de YouTube)	(Solo Típico-Panamá PA-507 [Canal], 2024)
	53	<i>Amor incomprendido</i>	Danzón cumbia	2/4	Fa mayor (F), fa menor (Fm)	Video de YouTube	(Fundacion Didioborrero, 2015a)
Didio Borrero	54	<i>Casi que nada te pido</i>	Danzón cumbia	2/4	Sí bemol mayor (Bb)	Video de YouTube	(Fundacion Didioborrero, 2015b)
	55	<i>Dixenia Saavedra</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol mayor (G)	Video de YouTube	(Fundacion Didioborrero, 2015c)
	56	<i>El Vale Saavedra</i>	Danzón cumbia	2/4	Mi bemol menor (Ebm), mi bemol mayor (Eb)	Video de YouTube	(Fundacion Didioborrero, 2015d)
	57	<i>Lizbeth Emperatriz</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol mayor (G)	Video de YouTube	(Fundacion Didioborrero, 2020)
	58	<i>Para que puedas gozar</i>	Cumbia abierta	2/4	Si bemol mayor (Bb)	Video de YouTube	(Fundacion Didioborrero, 2015e)

	59	<i>Pilinqui Borrero</i>	Danzón cumbia	2/4	La mayor (A), la menor (Am)	Video de YouTube	(Fundacion Didioborrero, 2015f)
	60	<i>Tú me haces falta</i>	Cumbia abierta	2/4	Fa mayor (F)	Video de YouTube	(Fundacion Didioborrero, 2015g)
Dorindo Cárdenas	61	<i>Así se baila allá en mi tierra</i>	Cumbia abierta	2/4	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(U. Delgado, comunicación personal, 4 de julio de 2025)
	62	<i>Décimo noveno festival</i>	Danzón Cumbia	2/4	Si bemol mayor (Bb)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	63	<i>Décimo quinto festival</i>	Danzón Cumbia	2/4	Si bemol mayor (Bb)	Archivo manuscrito	
	64	<i>Me voy pa' La Loma Azul</i>	Danzón Cumbia	2/4	Sol mayor (G)	Archivo manuscrito	
	65	<i>Olvidemos el pasado</i>	Danzón Cumbia	2/4	Mi menor (Em)	Archivo manuscrito	
Escolástico Cortez	66	<i>China Cortez</i>	Cumbia abierta	2/4	Sol mayor (G)	Archivo manuscrito	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)
	67	<i>Conmigo no se juega</i>	Danzón Cumbia	2/4	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	
	68	<i>La hierba buena</i>	Danzón Cumbia	2/4	Sol mayor (G), sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	
	69	<i>La misma</i>	Danzón Cumbia	2/4	Sol mayor (G), sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	
	70	<i>Lastenia</i>	Danzón Cumbia	2/4	La mayor (A)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)

	71	<i>Los enamorados gozan</i>	Danzón Cumbia	2/4	Do mayor (C)	Archivo manuscrito	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)
	72	<i>Me voy a casar mañana</i>	Cumbia abierta	2/4	Do menor (Cm)	Archivo manuscrito	
	73	<i>Ni tu ni yo</i>	Cumbia abierta	2/4	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	
	74	<i>No tiene por qué saberlo</i>	Cumbia atravesada	6/8	Do mayor (C)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	75	<i>Pare un rancho y se la lleva</i>	Cumbia abierta	2/4	Re mayor (D)	Tradición oral	Tradición oral
	76	<i>Todo en la vida pasa</i>	Danzón Cumbia	2/4	La menor (Am), do mayor (C)	Archivo manuscrito	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)
	77	<i>Una para que juegue conmigo</i>	Danzón Cumbia	2/4	La menor (Am), do mayor (C)	Entrevista	(N. Casanova, comunicación personal, 31 de diciembre de 2023)
Francisco Ramírez	78	<i>Barranco del río Muñoz</i>	Cumbia abierta	2/4	Sol mayor (G)	Archivo manuscrito	(U. Delgado, comunicación personal, 4 de julio de 2025)
	79	<i>Chico quiere a Deya</i>	Danzón Cumbia	2/4	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	
	80	<i>Cielito lindo</i>	Danzón Cumbia	2/2	Re mayor (D), re menor (Dm)	Archivo manuscrito	
	81	<i>Dice que me quiere</i>	Danzón Cumbia	2/4	Sol mayor (G), sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)

82	<i>Edicta</i>	Danzón cumbia	2/4	La menor (Am), la mayor (A)	Archivo manuscrito	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)
83	<i>El culebrón</i>	Danzón cumbia	2/4	Do mayor (C)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
84	<i>Graciela Herrera</i>	Danzón cumbia	2/4	La menor (Am), do mayor (C)	Archivo manuscrito	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)
85	<i>Guillermina</i>	Danzón cumbia	2/4	Si bemol menor (Bbm), si bemol mayor (Bb)	Video de YouTube	(Barrios, 2022)
86	<i>La gallada</i>	Danzón cumbia	2/4	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
87	<i>La pulpa negra</i>	Danzón cumbia	2/4	La mayor (A)	Archivo manuscrito	(U. Delgado, comunicación personal, 4 de julio de 2025)
88	<i>Las flores del camino</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol mayor (G), sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	
89	<i>Los sentimientos del alma</i>	Danzón cumbia	2/2	Sol menor (Gm), sol mayor (G),	Archivo manuscrito	
90	<i>Soy de mi negra</i>	Danzón cumbia	2/4	La menor (Am), do mayor (C)	Archivo manuscrito	

	91	<i>Yo me voy para Mariabé</i>	Cumbia abierta	2/4	Sol mayor (G)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
Hernán Vergara	92	<i>Bajo el cielo de San José</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	93	<i>Camino a San José</i>	Cumbia abierta	2/4	Do mayor (C)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	94	<i>El líder panameñista</i>	Danzón cumbia	2/4	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(U. Delgado, comunicación personal, 4 de julio de 2025)
	95	<i>Margarita Vargas</i>	Danzón cumbia	2/4	Re mayor (D)	Tradición oral	Tradición Oral
	96	<i>Mi amor por ella</i>	Cumbia abierta	2/4	Si bemol mayor (Bb), Sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	97	<i>Recuerdo de La Palma</i>	Danzón cumbia	2/4	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	98	<i>Regreso al Campo</i>	Danzón cumbia	2/4	Fa mayor (F)	Archivo manuscrito	
	99	<i>Serenata a Santa Librada</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol mayor (G)	Archivo manuscrito	
	Horacio González	100	<i>Bella Vista en adelante</i>	Danzón cumbia	2/4	La mayor (A)	Archivo manuscrito
101		<i>Amorcito lindo</i>	Danzón cumbia	2/4	Si menor (Bm)	Archivo manuscrito	

José De La Rosa Cedeño	102	<i>Camino de Pocrí</i>	Danzón cumbia	2/4	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de febrero de 2025)
	103	<i>Cubanita de mi amor</i>	Danzón cumbia	2/4	Re menor (Dm), re mayor (D)	Video de YouTube	(Tamayo Records, 2011)
	104	<i>Digna</i>	Danzón cumbia	2/4	Fa mayor (F), re menor (D)	Archivo manuscrito	(N. Casanova, comunicación personal, 31 de diciembre de 2023)
	105	<i>Embustera</i>	Danzón cumbia	2/4	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	106	<i>La realidad</i>	Danzón cumbia	2/4	Mi menor (Em), mi mayor (E)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de febrero de 2025)
	107	<i>Pienso en ti</i>	Danzón cumbia	2/4	Re menor (Dm), fa mayor (F)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
	108	<i>Por Olvidarte</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol mayor (G), sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de febrero de 2025)

	109	<i>Recuerdos de La Laguna</i>	Danzón cumbia	$2/4$	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)
	110	<i>Triste vida de un soltero</i>	Danzón cumbia	$2/4$	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de febrero de 2025)
Juan Molina	111	<i>El bin bin</i>	Danzón cumbia	$2/4$	Re menor (Dm)	Archivo manuscrito	(Molina, 2006)
	112	<i>Julia</i>	Cumbia cerrada	$2/4$	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	
	113	<i>La Espigadilla</i>	Danzón cumbia	$2/2$	Re mayor (D)	Archivo manuscrito	(U. Delgado, comunicación personal, 4 de julio de 2025)
	114	<i>La Romanita</i>	Danzón cumbia	$2/4$	Sol menor (Gm)	Archivo manuscrito	(Molina, 2006)
	115	<i>Las Normalistas</i>	Danzón cumbia	$2/4$	Mi menor (Em)	Archivo manuscrito	
		116	<i>Valle Rico</i>	Cumbia abierta	$2/4$	La mayor (A)	Archivo manuscrito
Mara García	117	<i>Me voy por los callejones</i>	Tamborito (tuna)	$2/4$	Si bemol menor (Bbm)	Tradición oral	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)
	118	<i>Saloma</i>	Saloma	$6/8$	La mayor (A)	Tradición oral	
Máximo Saavedra	119	<i>Linda Sorpresa</i>	Danzón cumbia	$2/4$	Sol menor (Gm)	Archivo digital	(M. Saavedra, comunicación

	120	<i>Malos Placeres</i>	Danzón cumbia	2/4	Fa menor (Fm)	Archivo digital	personal, 5 de diciembre de 2025)
	121	<i>Dueña de mi corazón</i>	Danzón cumbia	2/4	Mi menor (Em), mi mayor (E)	Archivo digital	
	122	<i>Maryan Verónica</i>	Danzón cumbia	2/4	Fa mayor (F)	Archivo digital	
	123	<i>Doble traición</i>	Danzón cumbia	2/4	Fa menor (Fm)	Archivo digital	
	124	<i>Si te vas</i>	Danzón cumbia	2/4	La menor (Am), do mayor (C)	Archivo digital	
	125	<i>Tambien puedo olvidarte</i>	Danzón cumbia	2/4	Mi bemol mayor (Eb), do menor (Cm)	Archivo digital	
	126	<i>No finjamos más</i>	Danzón cumbia	2/4	Do menor (Cm), mi bemol mayor (Eb)	Archivo digital	
	127	<i>Me enamora 'o solo</i>	Danzón cumbia	2/4	Re menor (Dm), fa mayor (F)	Archivo digital	
	128	<i>No te puedo perdonar</i>	Danzón cumbia	2/4	Do mayor (C)	Archivo digital	
Paris Vásquez	129	<i>Canajagua Azul</i>	Cumbia cerrada	2/4	Fa mayor (F)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
Rogelio Córdoba	130	<i>La Lindi</i>	Danzón cumbia	2/4	Re mayor (D), si menor (Bm)	Archivo manuscrito	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de

							febrero de 2025)
	131	<i>Vengo de la montaña</i>	Danzón cumbia	2/4	La mayor (A)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
Simón Saavedra	132	<i>Amanecer en la Colorada</i>	Danzón cumbia	2/4	Sol menor (Gm)	Archivo digital	(M. Saavedra, comunicación personal, 5 de diciembre de 2025)
	133	<i>Playa Vena'ó</i>	Danzón cumbia	2/4	Re menor (Dm)	Archivo digital	
Ubaldo García	134	<i>Mejorana Socavón</i>	Torrente de Mejorana		Re mayor (D)	Tradición oral	(M. García, comunicación personal, 13 de enero de 2025)
Victorino Córdoba	135	<i>Morena si usted no me quiere</i>	Cumbia cerrada	2/4	Sol mayor (G)	Grabación	Tradición oral
Victorio Vergara	136	<i>Me mata la nostalgia</i>	Danzón cumbia	2/4	Mi mayor (E)	Archivo manuscrito	(O. Carrasco, comunicación personal, 28 de abril de 2025)
Música popular	137	<i>Calla pajarito, calla</i>	Tamborito	2/4	Sol sostenido mayor (G#)	Archivo digital de audio	Casanova, N. A. (2022b). Torrentes del tamborito tonosieño [Grabación sonora distribuida en memoria USB].
	138	<i>Se perdió el Canajagua</i>	Tamborito	2/4	Re menor (Dm)	Archivo digital de audio	

						Panamá: Ajé Records. NC
139	<i>El Bendito</i>	Música religiosa	2/4	Sol mayor (G)	Tradición oral	(M. Córdoba, comunicación personal, 23 de noviembre de 2025)
140	<i>Gozos de San Antonio</i>	Música religiosa	2/4	Si menor (Bm)	Tradición oral	
141	<i>Marcha de españoles</i>	Música de danza (Montezuma Española de La Villa de Los Santos)	4/4	Sol mayor (G)	Tradición oral	(Danza de la Montezuma Española de La Villa de Los Santos, comunicación personal, 23 de mayo de 2024)
142	<i>Marcha de indios</i>		2/4	Re menor (Dm)	Tradición oral	
143	<i>Marcha de indio embajador</i>		6/8	Re mayor (D)	Tradición oral	
144	<i>Paseo de calle</i>		6/8	Re mayor (D)	Tradición oral	
145	<i>Punto del embajador</i>		6/8	Re menor (Dm)	Tradición oral	
146	<i>Tema del Crisolito</i>		3/4	Sol mayor (G)	Tradición oral	
147	<i>Tema de entrada</i>		3/4	Sol menor (Gm)	Tradición oral	

Referencias de las composiciones

Barrios, A. [Abimelek Barrios]. (2022, 23 de junio). *Guillermina – Chico Purio* [Video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xSb3iZm3QiY>

Carrasquilla Alberola, O. A. (2019). *20 artículos, reportajes y crónicas de su producción*.

Editorial Olmedo Carrasquilla. ISBN 978-9962-13-620-0.

Casanova, N. A. (2022b). *Torrentes del tamborito tonosieño* [Grabación sonora distribuida en memoria USB]. Panamá: Ajé Records.

Fundación Clímaco Batista Díaz. (2022). *Cancionero folclórico para violín # 1 con la música de Clímaco Batista Díaz*. Autor.

Fundacion Didioborrero. (2020, septiembre 22). Dorindo Cárdenas - *Libeth Emperatriz*

(Compositor: Didio Borrero) [Video]. YouTube. <https://youtu.be/pSawsa-Dhyo>

Fundacion Didioborrero. (2015a, septiembre 24). Dorindo Cardenas [*sic, Cárdenas*] - *Amor*

incomprendido [Video]. YouTube. <https://youtu.be/tRsKaQhxosc>

Fundacion Didioborrero. (2015b, septiembre 24). Dorindo Cardenas [*sic, Cárdenas*] - *Casi*

que nada te pido (Compositor Didio Borrero) [Video]. YouTube.

<https://youtu.be/xT6TgK5MVpo>

Fundacion Didioborrero. (2015c, septiembre 24). Samy y Sandra - *Dixsenia Saavedra*

(Compositor Didio Borrero) [Video]. YouTube. <https://youtu.be/aPYJR2jAQDY>

Fundacion Didioborrero. (2015d, septiembre 24). Alfredo Escudero - *El Vale Saavedra*

(Compositor Didio Borrero) [Video]. YouTube. <https://youtu.be/LKjZkg2w8F4>

- Fundacion Didioborrero. (2015e, septiembre 24). Dorindo Cardenas [*sic, Cárdenas*] – *Para Que Puedas Gozar (Compositor Didio Borrero)* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/j9tWaWe0wjM>
- Fundacion Didioborrero. (2015f, septiembre 24). *Alfredo Escudero – PILINQUI BORRERO (Compositor Didio Borrero [sic, Borrero])* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/VuZLuXbR4vo>
- Fundacion Didioborrero. (2015g, septiembre 24). Dorindo Cardenas – *Tu [sic, Tú] Me Haces Falta (Compositor Didio Borrero)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/LFvjwJbVRys>
- Molina, A. (2006). *Aportes de Don Juan (Juancito) Molina de los Reyes a la música típica y folclórica panameña* (Tesis de licenciatura). Centro Regional Universitario de Los Santos (CRU), Las Tablas, Panamá.
- Nieto, C. [Ceferino Nieto]. (2025, 31 de marzo). *Un niño sin juguete* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=2X5SLtnco0E>
- Solo Típico-Panamá PA-507. (2024, enero 5). Dorindo cardenas [*sic, Cárdenas*] -*En las riveras de Guarare [sic, Guararé]* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/xbhQGAXTFPg>
- Tamayo Records. (2011, 19 de abril). *Cubanita de mi amor – Víctorio Vergara – Música de Panamá – Discos Tamayo* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=buQ4GyO-rE4>
- Vergara, U. [Ulpiano Vergara] (2020, 16 de junio). *Solo Mentiras* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=GB04nm4lMxE>

Apéndice C: Lista de Informantes y Aproximaciones Biográficas

En el marco de esta investigación se entrevistó a diversas personalidades que aportaron información relevante sobre la cultura musical y folclórica panameña en la región de Azuero. Para organizar y sistematizar la información recabada, se presenta una clasificación que incluye tanto a informantes primarios como secundarios, distinción basada en la cantidad, profundidad y relevancia de los datos proporcionados, así como en su aporte al desarrollo del repositorio documental y al análisis del repertorio musical.

Los informantes primarios son aquellos cuya contribución resultó fundamental para la construcción del repositorio y la comprensión de las prácticas musicales y culturales estudiadas. Su participación incluyó el suministro de información detallada, material documental, experiencias vividas y conocimientos técnicos que permitieron sustentar y enriquecer los análisis presentados en este trabajo. Por ello, en esta sección se presentan aproximaciones a sus reseñas biográficas, articulando su trayectoria, saberes y vínculos personales con el autor, así como una síntesis de su aporte específico al trabajo de grado.

Por su parte, los informantes secundarios brindaron información complementaria que apoyó la contextualización del estudio, aunque no constituyó un eje central para la elaboración del repositorio ni para los análisis detallados del repertorio musical. Su aporte permitió contrastar datos, ampliar perspectivas y enriquecer la interpretación de los hallazgos, pero no se incluyen reseñas biográficas individualizadas en esta sección.

La Tabla C.1 que se presenta a continuación ofrece un resumen de los informantes, indicando su categoría (primario o secundario), su especialidad o vínculo cultural, y su rol específico dentro de la investigación, permitiendo al lector visualizar de manera sintetizada cómo se distribuye y jerarquiza la información recabada. El propósito de esta sección es ofrecer una visión situada de cada informante, integrando su dimensión profesional y cultural con su vínculo con el autor, de manera que se contextualice la información suministrada y se reconozca su papel en la consolidación del repositorio de este trabajo de grado. Esta aproximación combina elementos de memoria viva, experiencias compartidas y referencias a sus saberes musicales y culturales, permitiendo comprender mejor la riqueza y complejidad del material recopilado.

Estas aproximaciones a los informantes buscan mostrar su grandeza y relevancia desde la perspectiva de quien conoce su trayectoria, ejecutorias y la información que han compartido conmigo. Si bien algunos de ellos han contribuido de manera mucho más amplia al desarrollo cultural, social y académico de Panamá, y este escrito quizá no haga justicia plena a su magnitud, se realiza el esfuerzo de presentar, en primera persona, por qué fueron escogidos como informantes primarios. La intención es ofrecer una visión situada que combine la experiencia directa, la observación y los conocimientos transmitidos por cada interlocutor, destacando su aporte al repositorio y a la comprensión de la cultura panameña desde distintas dimensiones.

Por ende, las aproximaciones biográficas presentadas en este apartado se construyen a partir de la experiencia personal del investigador, así como de entrevistas realizadas en el marco de esta investigación. En este sentido, los perfiles aquí desarrollados no deben entenderse como biografías exhaustivas, sino como caracterizaciones analíticas que articulan el vínculo

personal, la práctica musical compartida y la información proporcionada por los propios colaboradores.

Tabla C.1: Lista de informantes

Nombre	Categoría de informante	Especialidad / Vínculo cultural	Rol en la investigación
Oscar Carrasco	Primario	Profesor de música, acordeonista.	Facilitador de material fundamental para el repositorio digital.
Nodier Casanova	Primario	Abogado, investigador de cumbia panameña, percusionista.	Suministro de información detallada sobre historia y práctica de la cumbia; colaboración musical; aportes metodológicos y bibliográficos.
Ultiminio Delgado	Primario	Profesor, músico.	Facilitador de catálogo de partituras manuscritas.
Manuel Córdoba	Primario	Maestro de primaria, violinista, mejoranero, artesano de cutarras y practicante de la cultura mental – espiritual.	Transmisión de repertorio musical, partituras y conocimientos folclóricos; colaboración en documentación del repertorio.
Mauricellis Díaz	Primario	Ingeniera química, vocalista, artesana, bailarina folclórica.	Apoyo metodológico y bibliográfico; ejecución musical; difusión cultural y conexiones con informantes.
Mara García	Primario	Profesora de español, coleccionista de partituras, mejoranera, salomadora, vocalista, poetisa, bailarina,	Transmisión de repertorio musical, revisión de contenidos, asesora artística, apoyo metodológico y bibliográfico,

		artesana, investigadora y estudiosa en materia de folclor.	apoyo emocional, difusión cultural y conexiones con informantes.
David Vergara García	Primario	Profesor, abogado, Técnico del Servicio Aéreo, gestor cultural, investigador de temas folclóricos.	Aportes sobre una visión jurídica y cultural del uso y divulgación de partituras en el repositorio digital.
Hamed Vaca	Secundario	Médico, nieto de Antonio Sáez.	Facilitó una foto de Antonio Saéz.
Benigno Quintero	Secundario	Médico, percusionista y estudiante tesista de la licenciatura en música.	Información complementaria; apoyo contextual y contrastes para análisis
Matildo Escudero†	Secundario	Coleccionista de música típica.	Facilitó piezas.
Efraín Gutiérrez	Secundario	Músico.	Informante.
Luz Aleida Martínez	Secundario	Profesora, hija de Carlos Martínez.	Facilitadora de información sobre Carlos Martínez.
María de Jesús Díaz	Secundario	Compiladora.	Facilitadora de foto de Artemio Córdova.
Simón Saavedra	Secundario	Músico y compositor.	Informante como compositor.
Everardo Villarreal	Secundario	Fotógrafo.	Facilitador de fotos.
Máximo Saavedra	Secundario	Profesor de música y compositor.	Informante como compositor.
Celso Quintero	Secundario	Economista, músico y compositor.	Informante como compositor.

Aproximación Biográfica de los Informantes Primarios

Óscar Carrasco



Figura C1: Óscar Carrasco, acordeonista, docente e investigador de la música típica panameña.

Nota. Imagen tomada de su cuenta oficial en X (@oecarrasco12), utilizada con fines académicos y documentales.

Óscar Carrasco (Figura C1) es profesor titular de música y uno de los acordeonistas más destacados del país. Ha obtenido primeros lugares en los concursos de acordeón de mayor

renombre a nivel nacional, entre ellos el Concurso Rogelio “Gelo” Córdoba del Festival Nacional de la Mejorana, así como el Encuentro de la Cumbia, el Concurso Victorio Vergara y el Primer Concurso Hernán Vergara. Su trayectoria competitiva y artística lo ha posicionado como una referencia obligada dentro del ámbito de la música típica, al punto de ser conocido popularmente como “*el Óscar del acordeón*”.

Óscar Eduardo Carrasco Castillo nació el 12 de septiembre de 1981 en la ciudad de Las Tablas, Panamá. Desde temprana edad mostró un marcado interés por la música, especializándose en el acordeón. Su formación musical inició bajo la tutela del maestro Hernán Vergara, recibiendo clases en su residencia en San José de Las Tablas. Complementó su aprendizaje con estudios de solfeo y lectura musical junto a Lisandro Mencomo, utilizando el método de Aguilera, lo que fortaleció su capacidad interpretativa y de lecto-escritura.

En el ámbito académico, cursó la Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Música en el Centro Regional Universitario de Los Santos (CRULS) de la Universidad de Panamá. Cuenta con aproximadamente 29 años de experiencia como músico y 19 años de servicio como docente, combinando de manera constante la práctica artística con la enseñanza musical. Ha ejercido la docencia en distintos centros educativos del país, entre ellos el Colegio Francisco Ignacio Castellero de Guararé, el IPTA de Tonosí, el Centro Educativo Gatuncillo en la provincia de Colón y, desde 2011, el Colegio Rafael Antonio Moreno en el distrito de Macaracas.

Conocí a Óscar Eduardo Carrasco Castillo a partir de mi participación en concursos de acordeón, espacios en los que se desempeñó como jurado. A lo largo de esos encuentros, y de las múltiples ocasiones en las que he escuchado el relato de su trayectoria, fui conociendo la solidez de su formación, su rigor musical y su profundo compromiso con la música típica

panameña. Como acordeonista, investigador y docente de música, le profesó un profundo respeto y admiración, tanto por su excelencia interpretativa como por su aporte al estudio y preservación del repertorio tradicional de la región de Azuero.

Mi vínculo con él se fortaleció cuando tomé clases privadas con el propósito de mejorar mi técnica en la ejecución del acordeón. En ese proceso, agradezco especialmente su disposición y generosidad al facilitarme su colección personal de partituras de diversos géneros musicales de la región de Azuero, material de gran valor para el desarrollo de este trabajo. Asimismo, Carrasco ha realizado transcripciones de piezas tradicionales como parte de su labor de preservación del acervo cultural, destacándose el trabajo realizado junto al periodista Alcibiades Cortez para el rescate de la pieza *Sálvese quien pueda*, popularizada por Rogelio “Gelo” Córdoba. De igual forma, ha escrito artículos de opinión en periódicos nacionales, contribuyendo a la difusión y valoración de la cumbia panameña.

Como compositor, ha creado diversas obras, entre las que destaca el punto *Inolvidable amigo*, dedicado a un joven fallecido a temprana edad, concebido como un homenaje cargado de sensibilidad humana. Además, ha fundado su propia agrupación profesional, *Estrellas Tableñas*, y ha representado a Panamá en escenarios internacionales. Su experiencia también ha sido puesta al servicio del folclor nacional mediante su participación como jurado en concursos de acordeón y violín, así como en el acompañamiento de centros educativos en los concursos Manuel F. Zárata, en la modalidad de cumbia.

En su labor como acordeonista y difusor de la música típica panameña, desarrolla una encomiable tarea a través de su canal de YouTube *Cumbia de Panamá* (@cumbiadepanama2046), plataforma en la que comparte registros audiovisuales de sus presentaciones, participaciones en concursos de acordeón y una amplia serie de videos con

enfoque didáctico, a manera de tutoriales, dedicados a la interpretación de numerosas piezas musicales de la región de Azuero. Este trabajo digital contribuye significativamente a la enseñanza, divulgación y preservación del repertorio tradicional, facilitando el acceso a contenidos musicales tanto para estudiantes como para músicos y público interesado.

Su aporte como informante en esta investigación resulta fundamental, no solo por el acceso a material documental y partituras, sino por su visión crítica sobre la interpretación, enseñanza y preservación de la música típica panameña, elementos que enriquecen significativamente la construcción del repositorio y el análisis del repertorio musical abordado en este trabajo de grado.

Nodier Casanova

Nodier Alexander Casanova Camacho (Figura C2), abogado de formación y con estudios de maestría en distintas ramas del derecho, es una figura que conocí a través de mi madre, a partir de un encuentro fortuito entre su investigación sobre la cumbia panameña y el interés de ella por las expresiones culturales del país. Ese cruce inicial dio paso no solo a una relación de amistad, sino también a un diálogo constante en torno a la música tradicional, diálogo que con el tiempo se extendió a mi hermana y a mí.

Mi aproximación a Nodier no ha sido únicamente desde la lectura de su trabajo, sino también desde la experiencia musical compartida. Desde temprana edad aprendió a ejecutar instrumentos de la percusión folclórica panameña, conocimiento que he podido constatar en espacios informales de interpretación, donde me ha acompañado al violín y al acordeón mediante el uso del tambor, la caja, las maracas y la churuca. Esta vivencia directa aporta una

dimensión práctica a su perfil como investigador, en tanto su comprensión de la cumbia no se limita al análisis documental, sino que se nutre del hacer musical.



Figura C2: Nodier Casanova durante una ponencia.

Nota. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @miculturapma (2025), utilizada con fines académicos y documentales.

En paralelo a su formación jurídica, Casanova ha desarrollado una trayectoria sostenida en el estudio de la cumbia panameña. Desde el año 2012 investiga de manera sistemática este

género, labor que antecede y da sentido a múltiples acciones de divulgación emprendidas desde 2011 bajo el nombre *CumbieroPanama*, a través de plataformas digitales. A lo largo de más de una década, ha compartido música, datos históricos y reflexiones que evidencian un ejercicio investigativo motivado más por la curiosidad intelectual y el compromiso cultural que por intereses académicos formales.

Su formación musical incluye cursos libres de violín con el profesor Alberto Sanjur, miembro de la Orquesta Sinfónica de Panamá, y con el profesor Alejandro Beraldi, integrante de la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón de Argentina. Asimismo, ha participado como conferencista en universidades y encuentros internacionales de investigadores en Panamá, Costa Rica, Brasil, Colombia y la República Dominicana, y ha publicado artículos sobre la cumbia y la música folclórica panameña en medios académicos y culturales de México, Brasil, Colombia y Panamá. Parte de la producción escrita de Nodier Casanova ha sido citada en este trabajo, ya que sus artículos ofrecen información significativa para el abordaje de la cumbia panameña desde perspectivas poco exploradas en la literatura tradicional.

En el ámbito de las experiencias compartidas, mi relación con Nodier no ha sido unidireccional en términos de aprendizaje. En una ocasión, tuve la oportunidad de impartirle una clase de ejecución de violín orientada específicamente al repertorio tradicional panameño, experiencia que resultó particularmente reveladora. Si bien Nodier había recibido formación en violín desde una perspectiva académica clásica con el profesor Alejandro Beraldi, en Argentina, y había trabajado previamente la ejecución del repertorio de la región de Azuero desde la memorización —especialmente en su aprendizaje con Simón Saavedra—, la sesión que compartimos se centró en la interpretación de una pieza del repertorio azuerense a partir de la lectura de partitura. Este ejercicio evidenció no solo la coexistencia de distintas

metodologías de transmisión musical —oral, memorística y escrita—, sino también la manera en que dichas aproximaciones dialogan y se complementan en la práctica contemporánea del violín tradicional panameño.

Actualmente, Nodier se encuentra en proceso de edición de la primera entrega de su investigación sobre los orígenes de la cumbia panameña, trabajo que me ha permitido acceder a un punto de vista distinto —y en algunos puntos contrastante— con respecto a los estudios clásicos de autores como Narciso Garay y los esposos Zárata. Este acercamiento ha ampliado mi comprensión del género, no solo desde el contenido de su investigación, sino también desde su manera de formular preguntas, rastrear fuentes y problematizar narrativas establecidas.

Considero que la labor de Nodier Casanova evidencia la importancia de las investigaciones desarrolladas desde fuera de los marcos académicos tradicionales, pero con rigor, constancia y una clara conciencia histórica. Su trabajo contribuye a escudriñar zonas poco exploradas de la historia musical panameña y a replantear las formas en que se construye y valora la identidad musical del país.

Manuel Córdoba

Manuel Enrique Córdoba Regalado (Figura C3) es un amigo cercano a quien conocí inicialmente en su faceta de mejoranero; sin embargo, con el tiempo he podido reconocer la amplitud de sus saberes y oficios, que trascienden ampliamente el ámbito musical. Es licenciado en Educación con énfasis en Primaria y actualmente cursa estudios en Geografía e Historia en el Centro Regional Universitario de Azuero, formación académica que dialoga de manera constante con su profunda vinculación con las tradiciones populares de la región.

Además de su labor docente, Córdoba es portador de un conocimiento diverso de carácter práctico y comunitario: es artesano especializado en la elaboración de cutarras, maestro de construcción, carpintero, carretero y conocedor del folclor mágico-religioso. Estos saberes, adquiridos y transmitidos principalmente a través de la experiencia, configuran una trayectoria marcada por la articulación entre oficio, memoria y cultura viva.



Figura C3: Manuel Córdoba ejecutando la mejorana.

Nota. Imagen cedida por Manuel Córdoba, utilizada con fines académicos (2024).

Como músico, se destaca en la ejecución de la mejorana y del violín, instrumentos en los que recibió formación de reconocidas figuras del folclor panameño. En la mejorana fue instruido por don Gabriel Villarreal De León, mientras que en el violín aprendió de don Uribe Antonio González, a través de su ejecución folclórica. A ello se suma su labor como compositor de décimas, investigador de temas folclóricos, instructor de canto y de ejecución de la mejorana.

He compartido con Manuel en numerosas ocasiones a través de su proyecto cultural, la *Casa Museo del Campesino Tableño*, espacio que fundó y dirige, y que se ha constituido en un punto de encuentro para la preservación y transmisión de la memoria rural. Fue en este contexto que se produjo uno de nuestros primeros intercambios musicales significativos. A inicios del año 2016, cuando me encontraba dando mis primeros pasos en la ejecución del acordeón y dominaba apenas un par de piezas, Manuel recuerda con frecuencia una promesa que le hice: aprender a ejecutar “El Mogollón” para acudir a tocar a la junta realizada para construir su casa museo, a la cual fui invitado por mediación de mi madre, con quien mantiene una estrecha amistad basada en intereses culturales compartidos.

En su faceta como violinista, Manuel ha recopilado un conjunto de partituras que transcribió manualmente en una libreta personal. Durante una visita a la casa museo, mi hermana tuvo acceso a este cuaderno y solicitó que se me prestase con el fin de digitalizar dichas transcripciones. En ese momento, ni ella ni yo éramos plenamente conscientes de que este material pasaría a formar parte del repositorio documental de este trabajo de grado, constituyéndose posteriormente en una fuente primaria de especial relevancia para la investigación.

Otra dimensión de su trayectoria que conocí de manera vivencial es su oficio como artesano de cutarras, actividad que ejerce desde la infancia. En una ocasión, mi madre me llevó a su

taller para que confeccionara de manera urgente un par de cutarras para mí. Al desconocer entonces esta faceta de su quehacer y movido por el escepticismo, le pregunté por su experiencia en el oficio; su respuesta, ofrecida en tono jocoso, fue que desde los siete años se dedicaba a hacer cutarras. Esta anécdota, que Manuel suele recordar cada vez que compartimos espacios musicales, ha pasado a formar parte del entramado de una amistad que se ha ido consolidando con el paso del tiempo.

Su compromiso con la cultura también se ha manifestado en el ámbito institucional. Manuel Córdoba dirigió el Centro de Arte Folclórico de Las Tablas, espacio dedicado a la preservación de las tradiciones vinculadas a la región tableña. Actualmente, se desempeña como presidente encargado de la Asociación Nacional de Mejorneros y ha colaborado en investigaciones sobre las casas de quincha en la región de Los Santos, orientadas a impulsar su candidatura ante la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Fue distinguido en 2024 por el Ministerio de Cultura como Patrimonio Vivo de la Décima, reconocimiento que da cuenta de su aporte sostenido a la cultura panameña.

A través de múltiples conversaciones sostenidas con mi madre —de las cuales he sido con frecuencia oyente y aprendiz— supe de su participación como violinista en contextos religiosos. Este conocimiento resultó determinante para identificar a Manuel Córdoba como el interlocutor idóneo para la ejecución de piezas religiosas del repertorio azuerense, las cuales he podido transcribir y divulgar posteriormente mediante el repositorio desarrollado en el marco de esta investigación.

Ultiminio Delgado



Figura C4: Profesor Ultiminio Delgado Rodríguez, visionario en la preservación del patrimonio musical de la región de Azuero.

Nota. Imagen cedida por el autor para su uso en esta investigación (2025).

Ultiminio Delgado Rodríguez (Figure C4), originario de Valle Rico, Las Tablas, es especialista en Ciencias de la Educación, profesor del Centro Regional Universitario de Los Santos

(CRULS) y músico de notable destreza. Nació el 1 de diciembre de 1964 y es hijo de Elvia Rodríguez y José Manuel Delgado.

Conocí al profesor Ultiminio a través de mi madre, ya que hemos coincidido muchas veces en eventos culturales donde se ha presentado como parte la agrupación Alma de Azuero. De hecho, fue mi madre quien me puso en contacto con una de sus libretas, en la que recopilaba composiciones de diversos géneros musicales de la región de Azuero. Como flautista que acompañaba a Celso Quintero, contar con estas partituras facilitaba la ejecución de segundas voces y la armonización con el violín, aportando variedad a la interpretación sin coincidir con la línea melódica principal.

El trabajo del prof. Ultiminio me motivó a digitalizar estas partituras manuscritas, lo que más adelante dio origen a la creación de este repositorio digital, constituyendo un paso crucial más allá de las grabaciones para la preservación del patrimonio musical. Su notación manuscrita, clara, precisa y nítida, sorprende aún más considerando que su área de formación profesional no es la música, lo que demuestra su talento, su carácter visionario y su compromiso con la conservación cultural.

He tenido la oportunidad de compartir con él varias experiencias musicales: mientras yo ejecuto el violín, él aporta con la flauta travesa un toque único que enriquece la interpretación y solo puede apreciarse en vivo. Además, nos hemos cruzado en el ámbito universitario, ya que es director del Centro de Innovación, Desarrollo Tecnológico y Emprendimiento (CIDETE), y varias de mis clases de música se han impartido en el edificio donde se encuentra su oficina, lo que ha consolidado nuestra relación académica y artística.

Su formación musical comenzó en 1977, cuando se integró a la banda escolar del Colegio Manuel María Tejada Roca, interpretando la trompeta, instrumento que constituyó la base de su desarrollo artístico bajo la guía de su primer maestro, Juan Vega, figura clave en su formación. Posteriormente fue director de la banda del colegio durante dos años al culminar sus estudios secundarios.

Posteriormente, se interesó profundamente por la flauta travesa, instrumento que aprendió de manera autodidacta y complementó con tres años de estudio en el Centro de Estudios Superiores de Bellas Artes. Su acercamiento a la música folclórica panameña se dio a través de la interpretación de música religiosa en iglesias, y gracias a su alto nivel interpretativo fue convocado a concursos como el Manuel F. Zárate, en modalidad de canto religioso, donde conoció a Celso Quintero y consolidó una colaboración artística que permitió la creación de conjuntos musicales y la interpretación de piezas emblemáticas como *La Rebujina* y *Chico quiere a Deya*.

Impulsado por la necesidad de preservar el repertorio tradicional, ha transcrito más de 100 piezas folclóricas y más de 200 piezas de murga, creando un catálogo que pone a disposición de violinistas y músicos interesados. Su trayectoria incluye la participación en la Murga de Manuel Consuegra, la banda de El Cuerpo de Bomberos de Las Tablas, el conjunto de la Contraloría General de la República, la Murga de Calle Arriba de Las Tablas donde ejerció como director y en el Conjunto del CRULS bajo la dirección del magíster Edwin Ricauter Díaz Gálvez, actual director del Centro Regional Universitario de Los Santos. Además, ha representado la música panameña en diversos países de Europa, así como en Brasil y Estados Unidos.

Actualmente reside en La Tiza, Las Tablas, y combina su labor académica en el CRULS, donde cuenta con 34 años de servicio en Ciencias de la Educación. Entre sus composiciones destaca *Aires santeños*, en tonalidad de sol menor y compás de 2/4, obra que refleja su profundo arraigo a la identidad cultural y musical de la región santeña.

Mauricellis Díaz



Figura C5: Mauricellis Díaz luciendo una pollera.

Nota. Imagen cedida por Mauricellis Díaz para su uso en esta investigación.

Mauricellis Aymara Díaz García (Figura C5) es mi hermana y esta aproximación se construye desde una relación que combina el vínculo familiar con la colaboración constante en prácticas culturales, investigación y música. Ingeniera química de profesión, obtuvo la Licenciatura en Ciencias en Ingeniería Química en la Universidad de Arkansas gracias a una beca de excelencia académica del IFARHU-SENACYT, y completó una Maestría en Ingeniería Química con énfasis en ingeniería de procesos en la Universidad de Swansea mediante la prestigiosa beca Chevening del gobierno británico, siendo reconocida como la mejor estudiante del Programa de Maestría 2022–2023.

Su formación académica se ha orientado hacia bioprocesos, diseño sostenible, tecnologías de conversión de residuos en energía y simulaciones de procesos químicos reactivos, destacándose especialmente por su interés en la producción de biogás. Además, ha combinado su carrera con un fuerte enfoque en cambio climático y producción limpia, considerando que la industria a gran escala es uno de los principales contribuyentes a la huella de carbono. Por ello, ha tomado cursos especializados en la temática y ha colaborado en diversas iniciativas de acción climática, promoviendo prácticas sostenibles.

Su trayectoria académica y profesional ha sido reconocida mediante diversos premios a nivel nacional e internacional, reflejo de una capacidad intelectual que se manifiesta tanto en el ámbito científico como en otros espacios de creación y pensamiento. No obstante, su perfil no se limita al ejercicio técnico de la ingeniería, sino que dialoga de manera orgánica con una profunda vocación cultural y artística, cultivada desde la infancia en el entorno familiar. Más allá de su quehacer profesional, es una apasionada de la lectura, las artes escénicas y la música. Su vínculo con la cultura panameña se expresa a través de múltiples prácticas: ha destacado como bailarina folclórica, declamadora y poetisa. Actualmente ostenta el título de

Reina de la Tuna de los Callejones de El Carate de Las Tablas, distinción que simboliza su estrecha relación con las tradiciones y expresiones culturales de la región.

Mauricellis es, además, una persona profundamente vinculada con la cultura y la música.

Durante su tiempo en la Universidad de Arkansas, fue vocalista del Ensamble Latino bajo la dirección del maestro Fernando Valencia por tres años consecutivos, donde perfeccionó su técnica vocal, interpretó géneros de la música panameña y latina, y ejerció como puente entre la cultura panameña y estudiantes internacionales. Esta capacidad de conectar personas y culturas se evidenció también en 2015, cuando organizó, como presidenta de la Asociación de Estudiantes Panameños, el evento *The Panamanian Immersion*, auspiciado por el Grupo Cultural Internacional (ICT), en el cual presentó la matanza como una experiencia familiar y comunitaria de la cultura panameña, y logró incorporar música de murga en vivo a través de un trueque cultural con el profesor Valencia y su clase. Esta misma creatividad y recursividad la llevaron a fundar en 2014 el *Conjunto de Proyecciones Viva Panamá*, grupo que aún permanece activo en la universidad, y que en 2017 le valió el reconocimiento *ICT Member of the Year*.

En el plano musical, posee nociones básicas de clarinete y flauta travesa, ejecuta la caja al estilo santeño y es una destacada vocalista de géneros como la cumbia, el tamborito y la décima, lo que ha resultado invaluable para analizar y clasificar piezas musicales desde la perspectiva del intérprete. Además, ha aprendido y cultivado diversos saberes tradicionales: toca la mejorana, manifestación artística que aprendió con nuestro abuelo Ubaldino García, practica el arte del mundillo siguiendo la tradición de nuestra bisabuela Antonia García, y es artesana de tembleques con más de veinte años de experiencia, oficio aprendido de nuestra madre, la profesora Mara García. También se ha formado en la escritura de décimas con

nuestra madre y nuestro abuelo, destacándose en la creación de décimas con temática científica.

De manera desinteresada y a modo de docencia, comparte información didáctica sobre los detalles de la pollera a través de la cuenta de Instagram *@floresdezaraza*, desde su experiencia como artesana y bailarina, transmitiendo todo lo aprendido de nuestra madre. Este compromiso refleja su convicción de que el conocimiento debe compartirse, especialmente considerando que nuestra madre, experta en la confección de la pollera, no ha destinado tiempo a documentar sistemáticamente este saber. Así, mi hermana actúa como un puente entre la tradición familiar y la difusión pública del patrimonio cultural panameño, contribuyendo a la valorización y preservación de este importante elemento de identidad.

Su liderazgo se manifiesta de manera discreta y generosa, habiendo sido mentora y gestora de múltiples proyectos ad honorem, apoyando silenciosamente los emprendimientos de colegas y amigos lo que refleja su carácter generoso y desprendido. Su perfil se caracteriza por una combinación de pensamiento analítico, recursividad y disposición para guiar. Por lo que se convirtió en un pilar fundamental para esta investigación, facilitando la localización de fuentes bibliográficas en varios idiomas, conectándose con informantes clave y sugiriendo personas para entrevistar. Su capacidad para organizar, analizar y justificar información ha permitido transformar áreas con poca documentación en oportunidades de exploración, mientras que su manejo de la tecnología ha sido esencial para el desarrollo y mantenimiento del repositorio.

Esta convergencia entre formación científica, sensibilidad artística, liderazgo cultural y habilidades tecnológicas ha consolidado su papel como interlocutora cercana y constante, enriqueciendo la metodología y la comprensión de la cultura panameña desde perspectivas musicales, folclóricas y sociales.

David Vergara García



Figura C6: David Vergara García en la oficina del Patronato del Festival Nacional de la Mejorana, con la galería de presidentes al fondo.

Nota. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @miculturapma (2022), utilizada con fines académicos y documentales.

David Vergara García (Figura C6), oriundo de La Enea, Guararé, es una persona sencilla y de amplia trayectoria en los ámbitos cultural, académico y social. Es licenciado en Relaciones

Internacionales por la Universidad de Panamá, cuenta además con títulos en Derecho y Ciencias Políticas, y es técnico en *Folklore* egresado de la Escuela Nacional de *Folklore* Dora P. de Zárate. Actualmente se desempeña como profesor titular de la cátedra Historia de la Relaciones entre Panamá y los Estados Unidos en el Centro Regional Universitario de Los Santos (CRULS), materia que tuve la oportunidad de cursar con él durante un semestre. A manera de anécdota, me llamó particularmente la atención cómo abordó la cátedra, facilitando la comprensión de la historia y haciendo que el aprendizaje fuera interesante y significativo, lo que enriqueció mi experiencia académica.

Nuestra relación se construye a partir de vínculos familiares, siendo parte de la familia García (hijo de Ernestina García Cedeño y David Vergara Díaz), y de la amistad estrecha que ha mantenido con mi madre a lo largo de los años. Esta cercanía ha permitido que, en múltiples ocasiones, nuestra familia haya colaborado en la organización del Festival Nacional de la Mejorana, poniendo a disposición talento musical y apoyo logístico en los eventos y concursos que David ha coordinado.

Como señalaba el profesor Milcíades Pinzón, no es necesario abundar en palabras para hablar de David: sus ejecutorias son, por sí mismas, su carta de presentación. Ha dedicado unos 35 años a la organización del Festival Nacional de la Mejorana, encargado de la Comisión de Eventos Folclóricos, como gestor de la revista *La Mejorana* en los últimos años y maestro de ceremonias del evento, sucediendo en este rol a figuras emblemáticas como la maestra Doris Saavedra y el maestro David Iturralde. Es responsable de coordinar y realizar los más de 15 concursos que ocurren durante el festival, consolidando la cita como un referente del folclor nacional.

Su contribución al ámbito cultural también se refleja en la publicación de aproximadamente 30 artículos sobre temas de cultura y folclor, recopilados en su libro *Con La Mejorana al Hombro*, en el que se describen sujetos del folclor, vivencias del festival, información histórica desde sus inicios, repertorios musicales, fechas y realizaciones relevantes, retos vinculados al instrumento de la mejorana y un panorama de los grupos autóctonos de las últimas tres décadas. Además, ha elaborado trabajos históricos como *La Enea: Reseña Histórica*, publicado en 2013 en el marco del cincuentenario de la fundación de su corregimiento, y ha cultivado la escritura de décimas como forma de expresión literaria. Paralelamente, ha desempeñado roles de liderazgo en la Cooperativa de Servicios Integrales José del Carmen Domínguez R.L., consolidándose como cooperativista.

En el ámbito de la producción escrita también ha publicado otras obras de relevancia cultural e histórica, entre las que se destacan *Acuerdos Militares entre Panamá y Estados Unidos (1903 - 1977)*, *Décimas Ganadoras del Concurso Manuel F. Zárate* y *La Enea: Reseña Histórica, Vol. 1*. Asimismo, su compromiso con el desarrollo integral de la comunidad se extiende al ámbito ambiental, destacándose como un ambientalista activo y profundamente comprometido con la protección del entorno natural y la sostenibilidad.

Mi hermana, al conocer su trayectoria y la estima que le tiene, me recomendó entrevistarla para abordar su perspectiva sobre derechos de autor, dado que el repositorio desarrollado en este trabajo tiene carácter educativo y difunde partituras de compositores azuerenses. La combinación de su experiencia en folclor, gestión cultural y conocimiento del marco legal aportó una visión crítica y fundamentada que enriqueció significativamente esta investigación.

Apéndice D: Guion de Preguntas para Entrevistas

En esta sección se incluyen los guiones de preguntas aplicados a los informantes primarios de la investigación. En un inicio, se contempló el uso de un guion general y flexible, con el propósito de facilitar la interacción con los entrevistados y propiciar un diálogo fluido, considerando que el investigador no se caracteriza por una comunicación excesivamente verbal. Sin embargo, tras la realización de la primera entrevista al profesor Oscar Carrasco, se evidenció que no todos los informantes contaban con el mismo trasfondo formativo, experiencia ni nivel de involucramiento con los temas abordados en esta investigación.

Esta experiencia inicial permitió reconocer la necesidad de adaptar los instrumentos de recolección de información a las particularidades de cada entrevistado. En el caso del profesor Carrasco, el guion utilizado fue deliberadamente sencillo, en tanto su trayectoria y biografía eran ya conocidas por el investigador, producto de múltiples encuentros previos en concursos de acordeón y espacios culturales donde su historia había sido reiteradamente compartida y documentada.

A medida que avanzó el trabajo de campo, el investigador fue adquiriendo mayor confianza en su rol como entrevistador, lo que condujo a la elaboración de preguntas más profundas y específicas, orientadas a obtener información de mayor riqueza analítica y pertinencia para los objetivos del estudio. En consecuencia, los guiones de entrevista evolucionaron progresivamente, incorporando enfoques diferenciados según el perfil del informante, su área de conocimiento y su aporte potencial a la investigación.

Adicionalmente, se incluye una lista de preguntas generalizadas dirigidas a compositores, así como otra destinada a coleccionistas y aficionados musicales, las cuales funcionaron como apoyo metodológico para complementar las entrevistas y asegurar la obtención de información comparable entre distintos informantes.

Preguntas para Oscar Carrasco

1. ¿Cuál es su nombre completo?
2. ¿Cuál es el lugar y fecha de nacimiento?
3. ¿Dónde reside?
4. ¿Qué instrumento que ejecuta?
5. ¿Qué maestro que le dio clases de música?
6. ¿Tiene conocimiento de la caligrafía musical y nociones de versificación?
7. ¿Cuántos años de experiencia posee?
8. ¿Qué composiciones que ha realizado?
9. ¿Cómo registra las composiciones que realiza?
10. ¿Aprendió algún método musical?
11. ¿Cuál es su composición musical favorita y en qué se inspiró?
12. ¿En qué concursos ha participado y qué logros ha obtenido?

Preguntas para Nodier Casanova

1. ¿Qué lo motivó inicialmente a investigar sobre la cumbia panameña y qué elementos considera que lo han mantenido vinculado a este género a lo largo del tiempo?
2. Desde su experiencia como investigador, ¿cuáles considera que son los principales aportes culturales de la cumbia panameña al patrimonio musical del país?

3. ¿Qué elementos diferencian a la cumbia panameña de otras variantes de cumbia en América Latina?
4. ¿Cree que la cumbia ha sido suficientemente valorada y documentada dentro del ámbito académico y educativo nacional?
5. ¿Cómo ha sido su experiencia al recopilar y sistematizar información sobre la cumbia panameña? ¿Qué fuentes han sido más útiles: entrevistas, grabaciones, manuscritos? ¿Podría recomendarme alguna fuente bibliográfica, documento histórico o trabajo de investigación que considere relevante para profundizar en el estudio de la cumbia panameña en el contexto de mi tesis?
6. ¿Qué retos enfrenta hoy el investigador musical en Panamá al momento de documentar y preservar géneros como la cumbia?
7. ¿Cuál ha sido el papel de la tradición oral en la preservación de la cumbia, y cómo se enfrenta al desafío de la pérdida generacional? ¿Qué acciones considera urgentes para garantizar que el conocimiento sobre la cumbia panameña no se pierda y siga siendo transmitido de forma significativa?
8. Desde su formación como abogado, ¿qué consideraciones legales debe tener en cuenta una persona que desea digitalizar y compartir partituras de música tradicional panameña sin fines de lucro?
9. En el caso de composiciones tradicionales de autoría colectiva o desconocida, ¿qué protección o excepción contempla la legislación panameña en relación con el derecho de autor y el acceso público?
10. A lo largo de su trayectoria como investigador de la cumbia, ¿cuál considera que ha sido su mayor satisfacción o logro significativo en términos de aporte al conocimiento o a la cultura nacional?

11. ¿Podría proporcionarme algunos datos relevantes sobre usted para incluirlos en una breve reseña biográfica?

Preguntas para Manuel Córdoba

1. ¿Cómo comenzó su interés por la música religiosa?
2. ¿Cuáles son sus recuerdos más tempranos relacionados con la música tradicional de la región? ¿Cómo fue su primer acercamiento al violín?
3. ¿Cómo comenzó a estudiar violín y qué te llevó a dedicarte a ejecutar música religiosa?
4. ¿Qué maestros o influencias han marcado más su desarrollo musical?
5. ¿En qué momento descubrió su interés por recopilar música folclórica? ¿Qué lo motivó?
6. ¿Podría proporcionarme algunos datos relevantes sobre usted para incluirlos en una breve reseña biográfica?

Preguntas para Ulminio Delgado

1. ¿Cuál es su nombre completo y dónde nació?
2. ¿Cómo fue su infancia y entorno familiar? ¿Había música en su casa? ¿Cuál fue su primer contacto significativo con la música?
3. ¿Hay alguna experiencia personal que lo haya marcado como músico?
4. ¿Qué estudios formales ha realizado (musicales y no musicales)?
5. ¿Dónde aprendió música por primera vez? ¿Tuvo profesores particulares o fue autodidacta?
6. ¿Cuáles fueron los instrumentos que aprendió y cómo los eligió?

7. ¿Qué tan importante fue la educación formal en comparación con la experiencia práctica en su formación?
8. ¿Cómo nació su interés por la música folclórica? ¿Cómo considera que la música folclórica ha influido en su identidad como músico?
9. ¿Recuerda la primera vez que escuchó una pieza folclórica tradicional? ¿Qué sintió?
10. ¿Qué desafíos ha encontrado al trabajar con repertorio tradicional?
11. ¿Qué lo motivó a comenzar a transcribir piezas folclóricas a oído?
12. ¿Cómo es su proceso para transcribir una pieza? ¿Usa grabaciones, recuerdos, entrevistas?
13. ¿Qué tan difícil es captar los matices de una canción folclórica sin una partitura previa?
14. ¿Qué criterios usa para decidir qué piezas transcribir?
15. ¿Cuántas piezas ha logrado transcribir hasta ahora? ¿Tiene un archivo? ¿Ha compartido estas transcripciones con otras personas o instituciones?
16. ¿Por qué considera importante salvaguardar el patrimonio musical?
17. ¿Qué cree que se pierde cuando una pieza folclórica no se documenta?
18. ¿Cree que las nuevas generaciones valoran la música tradicional?
19. ¿Cómo cree que la tecnología (grabaciones, partituras digitales) influye en este trabajo?
20. ¿Tiene algún proyecto de publicación o archivo en mente con sus transcripciones?
21. ¿Qué sueños o metas tiene en relación con la música folclórica?
22. ¿Cómo le gustaría que se recuerde su trabajo dentro del ámbito musical?
23. ¿Qué mensaje les daría a músicos jóvenes que quieren explorar la música tradicional?
24. ¿Hay algo más que le gustaría contar sobre su vida o su trabajo que no le haya preguntado?

Preguntas para Mauricellis Díaz

1. Desde tu formación como ingeniera química, ¿cómo concibes el proceso investigativo y de qué manera ese enfoque puede influir en el desarrollo metodológico de un repositorio musical digital?
2. ¿Qué similitudes y diferencias identificas entre la investigación científica en ingeniería y la investigación cultural o etnomusicológica?
3. ¿Cómo valoras la importancia de la delimitación del objeto de estudio y la formulación de preguntas de investigación en un proyecto de carácter cultural?
4. Desde tu experiencia, ¿por qué consideras que las áreas con escasa documentación no deben verse como debilidades, sino como oportunidades de investigación?
5. ¿Cómo encuentras y seleccionas fuentes bibliográficas para una investigación?
6. ¿Qué valor consideras que aportan las fuentes en otros idiomas como el inglés y el portugués al estudio de la música y la cultura panameña?
7. Desde tu experiencia académica, ¿cómo evalúas la importancia del análisis crítico de las fuentes y la organización de la información en un trabajo de grado?
8. ¿De qué manera tu formación universitaria ha influido en la lectura, interpretación y síntesis de los textos utilizados en una investigación?
9. Aunque tu formación principal no es musical, ¿cómo describirías tu relación con la música y la ejecución instrumental y vocal?

10. ¿De qué manera tu experiencia como vocalista y ejecutante básica de instrumentos puede contribuir al análisis y clasificación del repertorio musical abordado en esta investigación?
11. ¿Cómo consideras que la perspectiva del intérprete (cantante o músico) complementa la visión del compositor o del transcriptor?
12. ¿Qué importancia le otorgas a la afinación, la memoria musical y la comprensión práctica de las piezas al momento de analizarlas académicamente?
13. Desde tu experiencia como bailarina, artesana y gestora cultural, ¿por qué consideras fundamental la difusión del conocimiento tradicional?
14. ¿Cómo concibes la relación entre tradición, docencia informal y uso de plataformas digitales para la preservación cultural?
15. ¿Cómo describirías la importancia de las redes personales y académicas en el desarrollo de una investigación cultural?
16. ¿Cómo valoras la creación de un repositorio digital como herramienta para la preservación y difusión del patrimonio musical panameño?
17. Desde tu perspectiva interdisciplinaria, ¿qué fortalezas identificas en este proyecto y qué aspectos consideras que pueden explorarse en futuras investigaciones?
18. ¿Qué significado tiene para ti haber participado como informante y mentora en este proceso investigativo?

19. Conociendo tu pasión por la lectura, ¿podrías recomendarme algún libro, artículo o texto que consideres pertinente para el desarrollo de esta investigación o que dialogue con los temas abordados en mi trabajo de grado?
20. A partir de la lista de compositores seleccionados para este repositorio, ¿conoces algún dato, anécdota o contexto poco documentado que consideres relevante compartir y que contribuya a una mejor comprensión de sus obras?
21. Desde tu experiencia y conocimiento del repertorio tradicional, ¿qué otro compositor consideras que debería ser incluido en este repositorio y por qué?
22. Con base en el índice y los contenidos de este trabajo de grado, ¿a qué otras personas o portadores de saberes culturales me recomendarías entrevistar para enriquecer esta investigación y ampliar sus perspectivas?
23. ¿Podría proporcionarme algunos datos relevantes sobre ti para incluirlos en una breve reseña biográfica?
24. ¿Existe algún aspecto de tu trayectoria profesional que consideres pertinente compartir y que no haya sido abordado previamente en esta entrevista?

Preguntas para Mara García

1. ¿Cómo se articula su formación como profesora de español con su trayectoria como estudiosa del folclor panameño?
2. ¿De qué manera la palabra, la poesía y la música dialogan en su experiencia personal y profesional?

3. ¿Cómo definiría su identidad cultural a partir de sus múltiples facetas: mejoranera, compositora, salomadora, vocalista y poetisa?
4. ¿Cuál ha sido su rol en la transmisión del repertorio musical tradicional, tanto desde la práctica musical como desde la enseñanza?
5. ¿Qué importancia atribuye a la memoria, la oralidad y la repetición en la preservación del repertorio folclórico?
6. ¿Cómo percibe los cambios en las formas de transmisión del folclor en las nuevas generaciones?
7. Desde su experiencia, ¿qué riesgos y oportunidades identifica en la escritura y transcripción del repertorio tradicional?
8. ¿Cómo inició su labor como coleccionista de partituras y qué criterios ha utilizado para su resguardo y organización?
9. ¿Qué valor considera que tienen las colecciones personales de partituras dentro de los procesos de investigación musical?
10. ¿Qué aspectos considera fundamentales al evaluar la fidelidad, pertinencia y claridad de una transcripción musical o un texto investigativo?
12. Desde su experiencia como intérprete vocal y mejoranera, ¿qué elementos considera esenciales para una ejecución respetuosa del repertorio tradicional?
13. ¿Cómo su criterio artístico puede aportar al proceso de selección, análisis y clasificación de las piezas que he identificado para el repositorio?

14. ¿Qué importancia tiene la sensibilidad artística en un trabajo de investigación de carácter cultural?
15. ¿Qué sugerencias puede brindar al fortalecimiento metodológico de esta investigación?
16. ¿Qué tipo de fuentes bibliográficas considera indispensables para el estudio del folclor panameño?
17. ¿Cómo valora el equilibrio entre rigor académico y experiencia vivida en una investigación cultural?
18. ¿Qué estrategias considera efectivas para la difusión del folclor panameño en la actualidad?
19. ¿Cómo ha utilizado espacios educativos, comunitarios o digitales para compartir conocimientos culturales?
20. ¿De qué manera puede contribuir para conectar al investigador con otros informantes o portadores de saberes para este trabajo?
21. ¿Qué importancia atribuye a las redes humanas y comunitarias en la preservación del patrimonio cultural?
22. ¿Cómo evalúa la creación de un repositorio digital como herramienta para la preservación del repertorio musical tradicional?
23. ¿Qué recomendaciones ofrecería para futuras investigaciones en el campo del folclor musical panameño?
24. ¿Qué significado tiene para usted participar en este proceso investigativo como informante y mentora?

25. A partir de la lista de compositores seleccionados para este repositorio, ¿conoce algún dato, anécdota o contexto poco documentado que considere relevante compartir y que contribuya a una mejor comprensión de sus obras?
26. Desde su experiencia y conocimiento del repertorio tradicional, ¿qué otro compositor consideras que debería ser incluido en este repositorio y por qué?

Preguntas para David Vergara

1. Desde su experiencia como abogado, ¿cuáles son las principales implicaciones legales que se deben considerar al publicar partituras de música folclórica en un repositorio digital, aunque el fin sea educativo y no lucrativo?
2. En el caso de transcripciones realizadas de oído a partir de grabaciones tradicionales, ¿cómo se determina la titularidad o autoría de la partitura resultante? ¿Existe un margen de protección sobre esa transcripción como obra derivada?
3. ¿Qué diferencia legal existe entre registrar y publicar una partitura basada en una canción de dominio público versus una obra que ya ha sido registrada por un autor o sus herederos?
4. ¿Existen excepciones en la ley de derechos de autor panameña que permitan el uso de obras con fines de preservación cultural, sin que medie un permiso explícito del autor o sus representantes legales?
5. ¿Qué medidas recomienda tomar para proteger legalmente un repositorio de esta naturaleza frente a posibles reclamaciones de uso indebido?

6. Como técnico en folclor, ¿considera que la publicación digital de partituras folclóricas contribuye efectivamente a la preservación y valorización de nuestro patrimonio musical? ¿Por qué?
7. Desde su perspectiva, ¿cuáles son los riesgos y beneficios culturales de abrir este tipo de repertorio al acceso global mediante plataformas digitales?
8. ¿Cómo podría armonizarse el respeto a la tradición oral con la necesidad contemporánea de documentar y formalizar estos repertorios para su estudio académico y difusión?
9. ¿Qué criterios recomendaría aplicar para decidir qué partituras incluir en un repositorio digital, especialmente si se desconoce con certeza su autoría o año de creación?
10. ¿Qué pasos legales y éticos sugeriría seguir para garantizar que los portadores de tradición (instrumentistas, cantores, recopiladores) sean reconocidos adecuadamente en este tipo de iniciativas digitales?
11. ¿Podría proporcionarme algunos datos relevantes sobre usted para incluirlos en una breve reseña biográfica?

Preguntas para compositores

1. ¿Cómo describiría su proceso creativo al momento de componer una obra musical?
2. ¿Qué experiencias personales o contextos culturales influyen con mayor fuerza en sus composiciones?
3. ¿Cómo percibe la relación entre tradición y creación en la música típica panameña?
4. ¿Qué importancia atribuye a la preservación y documentación escrita de sus obras?

5. ¿Podría compartir una síntesis de su trayectoria personal y formativa, destacando los aspectos de su vida que considere más relevantes para comprender su vínculo con la música, el folclor y la cultura panameña?

Preguntas para coleccionistas

1. ¿Cómo inició su interés por la recopilación y conservación de repertorio musical tradicional?
2. ¿Qué criterios utiliza para seleccionar y organizar el material musical que conserva?
3. ¿Qué valor considera que tienen las colecciones personales dentro de los procesos de investigación cultural?
4. ¿Cómo visualiza el papel de los repositorios digitales en la preservación del patrimonio musical?
5. ¿Podría compartir una síntesis de su trayectoria personal y formativa, destacando los aspectos de su vida que considere más relevantes para comprender su vínculo con la música, el folclor y la cultura panameña?

Apéndice E: Registro Fotográfico de las Vivencias Musicales de Antonio Díaz

El presente apéndice reúne una selección de registros fotográficos que documentan diversas experiencias musicales desarrolladas a lo largo de mi trayectoria personal y formativa. Estas imágenes reflejan mi interacción con familiares, amistades, músicos, compositores y miembros de la comunidad, quienes han contribuido de manera significativa a la construcción de mi identidad musical.

Esta sección se dedica a mi camino musical, que poco a poco ha ido forjando mi identidad como músico y abriendo puertas para compartir con las grandes personalidades de nuestra música. Aquí quedan atrapados los momentos y experiencias que me han enseñado y guiado, iluminando mi camino hacia la investigación y la divulgación de la música panameña.

También va dedicada a quienes ya no están, cuyo recuerdo vive en mi memoria; a las amistades que han acompañado mi viaje; y a mis estudiantes de violín, para mostrar que la pasión, la constancia y la dedicación son la llave para hacer música con alma y con propósito.

En este contexto, la memoria viva y las experiencias musicales que sustentan el repositorio a partir de mis vivencias en la música típica y folclórica azuerense se manifiestan a través de encuentros, prácticas, intercambios de saberes y espacios de transmisión cultural que han marcado mi proceso de aprendizaje desde la infancia hasta la actualidad.

Más allá de su valor testimonial, estos registros visuales permiten contextualizar el origen del material recopilado y organizado en el repositorio digital de partituras, evidenciando el

componente humano y social que fundamenta esta investigación y su aporte a la preservación del patrimonio musical de la región de Azuero.



Figura E1: Reconocimiento a portador de tradición musical azuereña.

Nota. La imagen registra mi participación junto a mi abuelo Ubaldino García, condecorado con la Primera Orden Manuel F. Zárate en el marco del LX Festival Nacional de La Mejorana (2010), en reconocimiento a su aporte desinteresado como ente folk, destacándose como compositor de décimas y torrentes, mejoranero y cantador de décimas.

De izquierda a derecha: Mara García, Ubaldino García, Mauricellis Díaz y Antonio Díaz (autor de este trabajo). Registro fotográfico de autoría propia.



Figura E2: Tradición familiar y transmisión musical.

Nota. La imagen registra una experiencia de tradición familiar en la que acompañé a mi madre Mara García, interpretando ambos la mejorana mientras ella canta una décima durante una actividad comunitaria en El Espinal de Guararé. Desde la infancia, el aprendizaje y la ejecución de este instrumento han formado parte de mi proceso de formación musical, orientado a la continuidad del linaje musical de la familia García. En la fotografía aparecen Antonio Díaz y Mara García. Registro fotográfico de autoría propia.

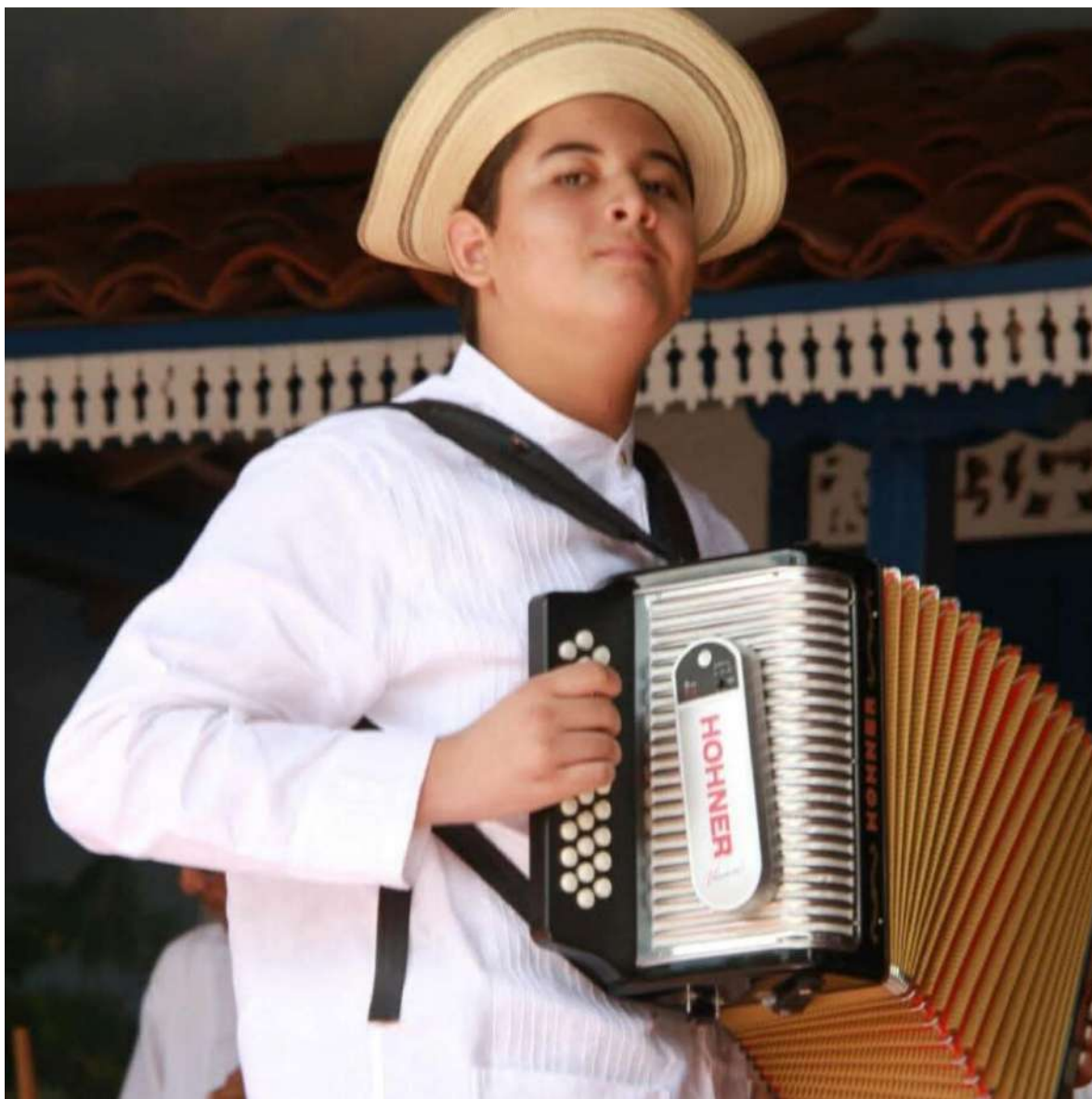


Figura E3: Primera participación en concurso de música típica.

Nota. La imagen documenta mi primera participación en un concurso de música típica, correspondiente al Concurso Didio Borrero de acordeón, realizado en el marco del LXVI Festival Nacional de La Mejorana (2016). Si bien el violín es mi instrumento principal, esta experiencia representó un primer acercamiento formal a la música típica de la región de Azuero, motivación que abrió una puerta decisiva en mi formación musical. A través de este concurso conocí de manera directa el repertorio y la obra de compositores como Didio Borrero y Gelo Córdoba, lo que posteriormente derivó en el estudio e interpretación de la música de destacados violinistas y compositores de la tradición azuerense. Fotografía de autoría propia.



Figura E4: Participación en el desfile de carretas del Festival Nacional de La Mejorana.

Nota. La imagen documenta mi participación en el desfile de carretas del LXVI Festival Nacional de La Mejorana (2016), acompañando a un grupo de mejoraneros. En la fotografía, de izquierda a derecha: Antonio Díaz, Manuel Córdoba y Efraín Gutiérrez. Fotografía de autoría propia.



Figura E5: Encuentro con violinista santeño.

Nota. La imagen registra un encuentro con Secundino “Canito” Moreno, violinista oriundo de Tres Quebradas, distrito de Los Santos, realizado el día del Torneo de la Mejorana. El músico fue galardonado con la Orden Manuel F. Zárte en el marco del LXVIII Festival Nacional de La Mejorana (2018), en reconocimiento a su trayectoria como portador de la tradición musical. Como parte de las anécdotas compartidas, se destacó que una de sus piezas predilectas para la ejecución en violín era “La Palomita”, de Colaco Cortez. Fotografía de autoría propia.



Figura E6: Encuentro con Samy Sandoval, acordeonista destacado de música típica.

Nota. La imagen registra un encuentro con Samy Sandoval, acordeonista de música típica y fundador de la agrupación Los Patrones de la Cumbia, durante el Homenaje a los Hijos Meritorios del Distrito de Chitré, celebrado en el marco de las fiestas de fundación del 19 de octubre de 2018. Sandoval fue reconocido como hijo meritorio del corregimiento de Monagrillo. Fotografía de autoría propia.



Figura E7: Encuentro formativo con maestros del violín.

Nota. La imagen registra un encuentro con mi profesor de violín Danelle Hall y su maestra Graciela “Chelín” Núñez, el 20 de julio, fecha en que se conmemora Santa Librada y en la que tradicionalmente se realiza el Concurso Nacional de Violín Clímaco Batista Díaz. El registro corresponde al período posterior a mi participación en dicho concurso en 2019, en el cual obtuve el primer lugar en la categoría juvenil mediante la interpretación de la pieza “Juventina de Gracia”. Posteriormente, esta experiencia derivó en un proceso formativo más cercano, iniciando clases con la profesora Graciela “Chelín” Núñez. Fotografía cedida por Danelle Hall.



Figura E8: Encuentro con acordeonista de música típica oriundo de San José.

Nota. La imagen registra un encuentro con Ulpiano Vergara, conocido como “*El Mechi Blanco*” de San José, tras realizarle una entrevista en 2019 para una asignación académica durante mis estudios de secundaria. Ulpiano Vergara es acordeonista, hijo del compositor Abraham Vergara y hermano del también compositor Hernán Vergara. Fotografía de autoría propia.

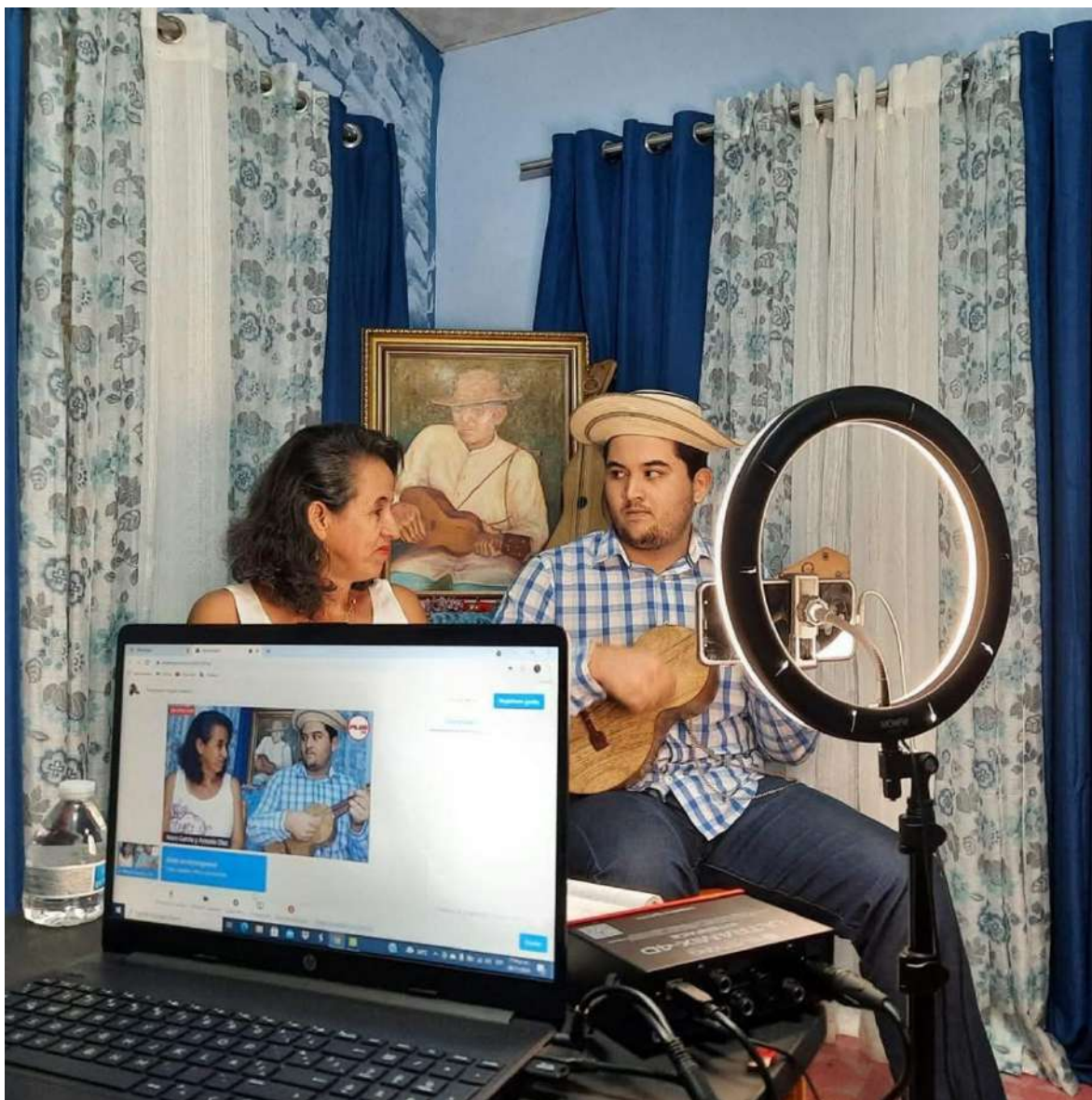


Figura E9: Entrevista virtual sobre memoria familiar y legado musical.

Nota. La imagen documenta mi participación, junto a mi madre Mara García, en una entrevista realizada de manera virtual en 2021, debido a las restricciones derivadas de la pandemia, para el programa de Chilito Higuera, Con Orgullo Interiorano. El espacio estuvo dedicado a compartir anécdotas del Festival Nacional de La Mejorana, así como a reflexionar sobre el rol de mi abuelo como artista, su proceso de enseñanza y el legado transmitido a su familia. Fotografía de autoría propia.



Figura E10: Reconocimiento en concurso nacional de violín.

Nota. La imagen registra el galardón del primer lugar en el Concurso Clímaco Batista Díaz, en la categoría adulta, durante la celebración del Festival Nacional de la Pollera (2022). El reconocimiento fue alcanzado mediante la interpretación de las piezas “Juventina de Gracia”, de la autoría de Clímaco Batista Díaz, y “Edicta”, de Francisco “Chico Purio” Ramírez. En la fotografía aparecen Antonio Díaz y María Natalia Espino, Reina Nacional de la Pollera 2022. Registro fotográfico de autoría propia.



Figura E11: Formación en dirección orquestal dentro de la Red de Orquestas y Coros Juveniles de Panamá.

Nota. La imagen registra mi participación en una clase de dirección orquestal como parte del programa de la Red de Orquestas y Coros Juveniles de Panamá, espacio formativo en el que tuve la oportunidad de poner en práctica los conocimientos adquiridos, dirigiendo a los profesores de la red. En la fotografía aparecen Antonio Díaz y Electra Castillo, directora del programa. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @miculturapma (2023), utilizada con fines académicos y documentales.



Figura E12: Participación en actividades académicas del CRULS.

Nota. La imagen documenta mi participación en diversas actividades académicas del Centro Regional Universitario de Los Santos (CRULS), en las cuales puse en práctica los conocimientos adquiridos durante mi formación en la Licenciatura en Bellas Artes con Especialización en Música. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @cru_lossantos (2023), utilizada con fines académicos y documentales.



Figura E13: Participación en acto de rendición de cuentas de la Universidad de Panamá.

Nota. La imagen documenta mi participación en el Acto de Rendición de Cuentas 2023 de la Universidad de Panamá, realizado el viernes 6 de octubre en el Centro Regional Universitario de Los Santos. Formé parte de la presentación cultural, ejecutando el punto “Santa Librada”. En la fotografía, de izquierda a derecha: Antonio Díaz (violín), y Ultiminio Delgado (flauta travesa). Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @cru_lossantos (2023), utilizada con fines académicos y documentales.



Figura E14: Práctica compartida de violín tradicional panameño.

Nota. Registro fotográfico de una clase impartida por el autor al investigador de la cumbia Nodier Casanova, en la que se trabajó una pieza del repertorio azuerense a partir de la lectura de partitura, evidenciando la convivencia entre oralidad, memoria y escritura musical en la transmisión del repertorio tradicional. Registro fotográfico de autoría propia (2024).



Figura E15: Participación musical en actividad conmemorativa del Festival Nacional de La Mejorana.

Nota. La imagen registra mi participación en la Noche Campesina, actividad incluida en la programación especial conmemorativa por los 75 años de creación del Festival Nacional de La Mejorana, celebrados en 2024, durante la cual ejecuté el violín. Esta participación se inscribe en una tradición familiar de colaboración activa con el festival, inculcada por mi abuelo, quien participó de manera ininterrumpida durante 63 años desde su creación en 1949. En la fotografía aparecen Antonio Díaz (violín), Manuel Córdoba (estribo) y Anthony Pérez (tambor). Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @festivaldelamejoranaoficial (2024), utilizada con fines académicos y documentales.



Figura E16: Participación y reconocimiento en concurso nacional de acordeón.

Nota. La imagen documenta mi participación en el Concurso de Acordeón Hernán Vergara, realizado durante el Festival Nacional del Tambor y la Pollera 2024, en San José de Las Tablas, en el cual obtuve el primer lugar. En esta ocasión interpreté dos piezas de la autoría de Hernán Vergara: “Margarita Vargas” y “Bajo el cielo de San José”. La participación correspondió a mi segundo año en dicho certamen; en la edición anterior había alcanzado el tercer lugar, interpretando las piezas “Margarita Vargas” y “Regreso al campo”. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @miculturapma (2024), utilizada con fines académicos y documentales.



Figura E17: Participación como violinista en danzas tradicionales del Corpus Christi.

Nota. La imagen documenta mi participación como violinista ad honorem en la Danza de la Montezuma Española de La Villa de Los Santos, durante la celebración del Corpus Christi, actividad en la que he participado durante dos años consecutivos (2024 y 2025). Esta experiencia se inscribe en un proceso previo de familiarización con la música de las danzas del Corpus, ya que anteriormente formé parte, durante cuatro años (2011, 2012, 2013 y 2014), como ángel de la Danza del Gran Diablo, perteneciente a la Escuela Nicanor Villalaz. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @miculturapma (2025), utilizada con fines académicos y documentales.

GOBIERNO NACIONAL
• CON PASO FIRME •

MINISTERIO
DE CULTURA

SÁBADO
2
AGOSTO

FERIA NACIONAL
DE ARTESANÍAS
PANAMÁ 2025

LA CUMBIA EN PANAMÁ:

valoración de un patrimonio

Nodier CASANOVA
Expositor

Salón Boquete
Centro de Convenciones Atlapa
Horario: 9:30 a.m. - 10:30 a.m.

Inscríbete

Figura E18: Invitación académica a evento sobre la cumbia panameña.

Nota. Flyer de invitación difundido en redes sociales para la exposición “La cumbia en Panamá: valoración de un patrimonio”, realizada como uno de los eventos académicos en el marco de la Feria Nacional de Artesanía 2025, con la presentación a cargo del investigador Nodier Casanova. La invitación fue remitida por Casanova vía *WhatsApp* tras una entrevista concedida en el contexto del presente trabajo. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @miculturapma (2025), utilizada con fines académicos y documentales.



Figura E19: Encuentro con investigador tras ponencia académica.

Nota. La imagen registra un encuentro con el investigador Nodier Casanova tras la presentación de su ponencia durante la Feria Nacional de Artesanía 2025, espacio que propició el intercambio académico y el fortalecimiento de vínculos profesionales en torno al estudio y la valoración del patrimonio musical panameño. Registro fotográfico de autoría propia.



Figura E20: Ponencia académica sobre la cumbia como patrimonio nacional.

Nota. Flyer de la ponencia “La cumbia como patrimonio nacional”, a cargo de Mario García Hudson y Nodier Casanova, actividad organizada por el Ministerio de Cultura en el marco conmemorativo del Día del Folclor, orientada a la reflexión y valoración del patrimonio musical panameño. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @miculturapma (2025), utilizada con fines académicos y documentales.



Figura E 21: Registro posterior a la ponencia sobre la cumbia como patrimonio nacional.

Nota. Fotografía tomada después de la ponencia “La cumbia como patrimonio nacional”, realizada en La Ciudad de las Artes. La imagen documenta mi participación como parte del público en esta actividad académica, la cual coincidió con la fecha de mi audición para la Orquesta Juvenil Iberoamericana 2025; tras finalizar dicha audición, asistí a la ponencia como parte de mi interés formativo y de investigación en torno al patrimonio musical panameño. En la imagen, en la parte de atrás, de derecha a izquierda: Antonio Díaz (autor de este trabajo), Leonidas Cajar Jr., Nodier Casanova, Ornilo “Colaquito” Cortez, Mario García Hudson, Emma Gómez, dos personas no identificadas y Mauricellis Díaz. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @miculturapma (2025) utilizada con fines académicos y documentales.



Figura E22: Concierto de la Orquesta Juvenil Iberoamericana 2025.

Nota. La imagen documenta mi participación como segundo violín en la Orquesta Juvenil Iberoamericana 2025, agrupación integrada por jóvenes músicos de Latinoamérica y Portugal, cuyo encuentro se realizó en la ciudad de Panamá bajo la dirección de la maestra Paola Ávila (Colombia). Esta experiencia constituyó un espacio de formación artística y de intercambio cultural que enriqueció significativamente mi desarrollo musical. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @miculturapma (2025), utilizada con fines académicos y documentales.



Figura E23: La mejorana como símbolo de identidad familiar.

Nota. La imagen documenta la participación de la mejorana como elemento identitario en la familia García, acompañando como mejoranero a mi hermana Mauricellis A. Díaz García durante el Concurso de Décima Cantada Bernardo Cigarruista, realizado en el marco del LXXIII Festival Nacional de La Mejorana (2025), en el cual obtuvo el segundo lugar. En la fotografía aparecen Mauricellis Díaz, Antonio Díaz (autor de este trabajo) y Mara García. Registro fotográfico de autoría propia.



Figura E24: Participación como jurado en concurso de violín de música tradicional.

Nota. La imagen registra mi participación como jurado del Concurso de Violín en honor a Abraham Vergara, realizado durante el Festival Nacional del Tambor y la Pollera 2025, en San José de Las Tablas. En esta labor compartí funciones de evaluación con los maestros Manuel Córdoba y Agustín Vergara. Cabe señalar que obtuve el primer lugar en este mismo concurso en el año 2022, mediante la ejecución de las piezas “Débora y su pollera” y “La linda Ballesteros”, ambas de la autoría de Abraham Vergara. En la foto, de izquierda a derecha: Manuel Córdoba, Eva Natalia González (reina del festival), Agustín Vergara y Antonio Díaz. Imagen tomada de una captura de pantalla de una publicación en Instagram de @festivaldeltamborylapollera_sj (2025) utilizada con fines académicos y documentales.

Apéndice F: Arreglos Musicales de Antonio J. Díaz G. , Autor de este Trabajo de Grado

Entre los arreglos musicales realizados por el autor se encuentra la *Contradanza* de Colaco Cortez, adaptada para cuarteto de cuerdas e interpretada durante la inauguración del X Congreso Científico del CRUA en el año 2024, experiencia que contribuyó significativamente a su formación artística y a la proyección de su trabajo en contextos académicos y culturales. Asimismo, compuso un jingle para la Olimpiada Latinoamericana de Astronáutica y Astronomía, celebrada en Panamá en 2022, el cual fue grabado oficialmente y utilizado como parte de la identidad sonora del evento. Estas oportunidades han fortalecido su desarrollo musical, permitiéndole aplicar conocimientos de composición y arreglo en escenarios reales, así como vincular su quehacer artístico con iniciativas educativas y científicas de alcance internacional.

Score

Contradanza

Cuarteto de Cuerdas

Autor: "Colaco" Cortez
Arr: Antonio Díaz G.

Asus/D D D A9 G9/A

Violin I

Violin II

Viola

Chelo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Em11/A G9/A G/D Asus/D D

C9/D Am7(omit 5)/G Em/G D>5 A

©Antonio Díaz

Figura F1: Arreglo de La Contradanza parte 1

2
7/6

D \flat 5 1. D 2. D Contradanza D \flat 5 G \flat 5/C \sharp

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

21 G \flat 5/C \sharp D D G A

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

26 D 1, 2. D 3. D D Asus/D

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Figura F2: Arreglo de La Contradanza parte 2

37 G9/A D D Contradanza G Em11/A 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

36 D 1, 2. A 3. D/E# D A

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

41 D A D 1, 2, 3. D 4. D/E#

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Figura F3: Arreglo de La Contradanza parte 3

Full Score

Jingle OLAA
Olimpiada Latinoamericana de Astronomía y Astrofísica

Antonio Díaz G
Basado en Tamboreras populares panameñas

Flauta 1

Flauta 2

Oboe

Clarinete en si 1

Clarinete en si 2

Fagot

Corno en fa 1

Corno en fa 2

Trompeta en si 1

Trompeta en si 2

Trombón 1 y 2

Tuba

Violín I

Violín II

Viola

Chelo

Contrabajo

Voz de soprano

Voz de tenor

Piano

Bateria

Congas

©Antonio Díaz García

Figura F4: Jingle OLAA parte 1

Jingle OLAA

2
9

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. en si^b 1

Cl. en si^b 2

Fg.

Cor. en fa 1

Cor. en fa 2

Tpt. en si^b 1

Tpt. en si^b 2

Tbn. 1-2

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.

T.

Pho.

Bat.

C. Dr.

GsusM⁷b⁹ FsusM⁷b⁹ AsusM⁷b⁹ F F[#]9 F11/A AsusM⁷b⁹#5 CM⁷B

Figura F5: Jingle OLAA parte 2

Jingle OLAA

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboe, Clarinets in C and Bb, Bassoon) and strings (Corns, Trumpets, Trombones, Tubas, Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass). The bottom section includes vocal parts (Soprano and Tenor) and a rhythm section (Piano, Snare Drum, Conga). The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The title 'Jingle OLAA' is centered above the woodwind staves. The lyrics are: 'Que vi - va vi - va la olá y - que viva vi - va la olá'. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, ff, p), articulation (tr), and phrasing slurs. Chord symbols are provided above the first few measures: F#m7b5/B, CM7/B, BmM#5/G, Em7/G, BM#9, CM7/B, BmM#5, and G/B. The piece concludes with a final triplet of notes.

Figura F6: Jingle OLAA parte 3

Jingle OLAA

38 A sus 2 A sus 4 C maj 7 B sus 4 G B M7 C M7/B B sus M7 b 9 G/B 5

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. en sib 1

Cl. en sib 2

Fg.

Cor. en fa 1

Cor. en fa 2

Tpt. en sib 1

Tpt. en sib 2

Tbn. 1-2

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.

T.

Pno.

Bat.

C. Dr.

Se pú
ba li

Que vi va vi va
vi va vi va La Ola Que vi va

Que vi va vi va
vi va vi va La Ola Que vi va

Figura F8: Jingle OLAA parte 5

Jingle OLAA

6/47

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. en sib 1

Cl. en sib 2

Fg.

Cor. en fa 1

Cor. en fa 2

Tpt. en sib 1

Tpt. en sib 2

Tbn. 1-2

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

S

T

Puo.

Bat.

C. Dr.

vi va La Ola

vi va La Ola

G#m7 CM7 Bbm7 CM7 G7(b9) G13(b9) Bbm7 G7

Figura F9: Jingle OLAA parte 6

Jingle OLAA

49 Bm7♭9♯5 Cm7♭9 Bm7 G11♭ G♯9♭ Bm7♭9♯5 Am9♭ G11♭ 7

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. en sib 1

Cl. en sib 2

Fg.

Cor. en fa 1

Cor. en fa 2

Tpt. en sib 1

Tpt. en sib 2

Tbn. 1-2

Tuba

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.

T.

Pno.

Bat.

C. Dr.

El Fu tu ro está en las-est tre ilau Sue ña con de jar tu hie ña

El Fu tu ro está en las-est tre ilau Sue ña con de jar tu hie ña

Figura F10: Jingle OLAA parte 7

Jingle OLAA

8 37 $G\sharp\flat B$ $Bm\flat\sharp 5$ $A\sharp\flat 5 B$ $C\sharp 7 B$ $G7$ G D

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl. en sib 1
Cl. en sib 2
Fg.
Cor. en fa 1
Cor. en fa 2
Tpt. en sib 1
Tpt. en sib 2
Tbn. 1-2
Tuba
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
S.
T.
Pno.
Bat.
C. Dr.

Figura F11: Jingle OLAA parte 8

Apéndice G: Glosario

1. Blog: Sitio web que se actualiza periódicamente con artículos o entradas (posts), utilizado comúnmente para compartir información, opiniones o recursos especializados, como partituras o investigaciones musicales.
2. Cumbia: Género musical y baile folclórico de origen afro indígena que forma parte del patrimonio musical de Panamá, con variantes regionales que incorporan instrumentos tradicionales y patrones rítmicos distintivos.
3. Cumbia abierta: Variante de la cumbia panameña caracterizada por un ritmo más relajado y pausado, con una estructura que permite mayor libertad en la ejecución de la danza y la interpretación musical.
4. Cumbia atravesada: Tipo de cumbia que se distingue por su acento rítmico particular, en el que los compases se “atraviesan” o desfasen ligeramente, creando una sensación de contratiempo.
5. Cumbia cerrada: Estilo de cumbia con una estructura más estricta y un ritmo constante, lo que le da un carácter más formal y compacto tanto en lo musical como en lo coreográfico.
6. Cumbia zapateada: Variante en la que el baile se enfatiza con el zapateo, es decir, golpes rítmicos del pie contra el suelo, que acompañan y acentúan el ritmo de la música.
7. Danzón cumbia: Fusión entre el danzón (de origen cubano) y la cumbia panameña, resultando en una forma musical que combina elementos de ambos géneros en cuanto a ritmo y melodía.
8. Descarga: Acción de transferir archivos digitales desde internet a un dispositivo local.

9. Dominio web: Dirección única utilizada para identificar un sitio web en internet.
10. *Hosting*: Servicio que permite alojar y publicar un sitio web en internet, almacenando sus archivos en un servidor accesible en línea.
11. Mejorana: Es un instrumento de cuerda pulsada similar a una guitarra, pero de menor tamaño y con cinco cuerdas.
12. Notación Musical: Sistema de escritura que representa gráficamente los sonidos musicales, permitiendo su lectura e interpretación; esencial en la digitalización de partituras.
13. Página web: Documento digital accesible por internet, que puede contener texto, imágenes, videos y otros recursos; ideal para compartir partituras o información sobre música folclórica.
14. Pasillo: Género musical de origen andino adoptado en Panamá, con compases ternarios y melodías nostálgicas; tradicionalmente interpretado con instrumentos como guitarra y violín.
15. Piladera: En el contexto folclórico, hace referencia a cantos o expresiones musicales que acompañaban el trabajo de pilado del arroz, típicamente interpretados por mujeres.
16. *Portable document format* (pdf): Formato de archivo digital que preserva el diseño y contenido del documento original, ideal para compartir partituras digitalizadas.
17. Punto: Género del folclore panameño caracterizado por un ritmo pausado y elegante, generalmente instrumental, que se acompaña con pasos de danza refinados.
18. Rumba: La rumba es una expresión musical y dancística de origen afrodescendiente, surgida principalmente en Cuba a finales del siglo XIX, como resultado de la interacción entre tradiciones africanas y elementos culturales del Caribe. En este contexto, se caracteriza por ser la parte más alegre y dinámica de la pieza.

19. Saloma: Grito melódico típico del folclore campesino panameño, especialmente usado para animar faenas, festividades y piezas musicales como el tamborito.
20. Servidor web: Computadora o sistema que almacena páginas y recursos web, permitiendo su acceso desde cualquier lugar a través de internet.
21. Software: Conjunto de programas y aplicaciones que permiten realizar tareas específicas en una computadora.
22. Tamborito: Uno de los géneros más emblemáticos del folclore panameño, que combina canto, percusión (con tambores) y danza; tiene raíces africanas y españolas.
23. Tunas: Agrupaciones musicales y de baile que participan en festividades tradicionales, especialmente durante el Carnaval, donde desfilan por las calles con música típica y alegría.
24. Usuario: Persona que accede y utiliza un sistema, página web o programa informático.