SIBIUP
Biblioteca Int. Simón Bolívar
00255624

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ

FACULTAD DE BELLAS ARTES

VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POST-GRADO

PROGRAMA DE MAESTRIA EN MÚSICA

ADAPTACIÓN DE LA OBRA MUSICAL DEL MAESTRO MÁXIMO ARRATE BOZA PARA LA ORQUESTA SINFÓNICA

POR:

CARLOS ANTONIO CORREA ECHEVERRÍA

2001

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ

FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN MÚSICA

ADAPTACIÓN DE LA OBRA MUSICAL DEL MAESTRO MÁXIMO ARRATE BOZA PARA LA ORQUESTA SINFÓNICA

Por:

CARLOS ANTONIO CORREA ECHEVERRÍA

Tesis presentada en cumplimiento de los requisitos exigidos para optar por el Grado de Maestría en Música, de la Facultad de Bellas Artes.

2001

7

UNIVERSIDAD DE PANAMA
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FORMULARIO DE INSCRIPCIÓN

26 NOV 2001

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN: MÚSICA

FACULTAD DE: BELLAS ARTES

No. DE CODIGO:_____

NOMBRE DEL ESTUDIANTE: CARLOS ANTONIO CORREA ECHEVERRÍA

CÉDULA DE IDENTIDAD PERSONAL No. 2-76-1870

TÍTULO AL QUE ASPIRA: MAGISTER EN MÚSICA

TEMA DE TESIS: ADAPTACIÓN DE LA OBRA MUSICAL DEL MAESTRO MÁXIMO ARRATE BOZA PARA LA ORQUESTA SINFÓNICA.

RESUMEN EJECUTIVO: La decisión original de la realización de este trabajo de grado sobe la confección de una obra, para la orquesta sinfónica. Esta basado en el escrito musical conocido como PESCAO cuyo nombre verdadero es LA DANZA DE LA REINA ROJA del Maestro Máximo Arrate Boza.

NOMBRE DEL ASESOR: EDUARDO CHARPENTIER DE CASTRO

FIRMA DEL ASESOR: Eduardo Charpentier

FIRMA DEL ESTUDIANTE:_____

APROBADO POR :_____

COORDINADOR DEL PROGRAMA

_____

Director de PostGrado de la Vicerrectoría de
Investigación y Postgrado

FECHA _____

4/2 53

Aprobado por:

Director de Tesis: _____

Miembro del Jurado: _____

Miembro del Jurado; _____

Fecha; _____

Vicerrectoría de Investigación
Y Post-Grado _____

Fecha: _____

DEDICATORIA

A esas dos madres que Dios me dio la dicha de tener, a Aminta que me dio la vida y sus esfuerzos. A Lilia por tener fe en mí, incentivar mis inquietudes y por estar presente siempre que la necesité.

AGRADECIMIENTO

A todas las personas que de una manera u otra han colaborado con la finalización de este trabajo, muy en especial a Yadira, mi compañera de toda la vida.

Gracias a mi asesor, el Dr. Eduardo Charpentier De Castro quien, a pesar de su muy ocupado tiempo, ha podido dedicar parte del mismo a la revisión de este trabajo.

A DIOS TODOPODEROSO y a todos los anteriores, GRACIAS.

Carlos

ÍNDICE

Página

Resumen en Español
Resumen en Inglés

CAPÍTULO PRIMERO
RESEÑA HISTÓRICA DEL MAESTRO

A. ORÍGENES 4

1. Nacimiento y Migración a Panamá..... 4

2. Adaptación a una Nueva Cultura..... 6

B. INICIOS MUSICALES EN PANAMÁ..... 8

1. Estudios Preliminares..... 8

2. Primeros Contratos..... 9
a) Banda de la Guarnición Militar 9
b) Banda Militar del Batallón del Istmo..... 10
c) Permanencia en la Banda..... 11

C. FUNDACIÓN DE SU HOGAR EN PANAMÁ..... 13

1. Matrimonio y Nacimiento de Sus Hijos..... 13

2. El Maestro y su Familia..... 16

CAPÍTULO SEGUNDO

RECOPILACIÓN DE SUS OBRAS

A. COMPENDIO DE SU OBRA MUSICAL 53

1. Obras Existentes..... 53

a) Vals 54
b) Pasillos 57
c) Danzas 66
d) Danzón 69
e) "Jingle" 98
f) Marchas 102
g) "Pot-pourri"..... 108

CAPÍTULO TERCERO

ANÁLISIS ARMÓNICO DE LA OBRA EN ESTUDIO

A. ANÁLISIS ARMÓNICO DE LA OBRA 122

1. Descripción del Análisis..... 122

B. PARTITURA GUÍA DE LA OBRA..... 133

1. Partitura Graficada 134

CAPÍTULO CUARTO

ORQUESTACIÓN SINFÓNICA

A. PROGRAMA UTILIZADO 165

1. Estudio MIDI 165

B. INSTRUMENTACIÓN 166

1. Violín 168
2. Violas 182
3. Violoncellos 195
4. Contrabajos 207
5. Flautas 218
6. Clarinetes 224
7. Oboes 229
8. Fagots 235
9. Trompetas 241
10. Trombones 254
11. Tubas 259
12. Trompas o Cornos 264
13. Percusión 269

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Conclusiones 280

Recomendaciones 282

BIBLIOGRAFÍA 284

ANEXOS

RESUMEN EN ESPAÑOL

La decisión original de elaborar este trabajo de grado sobre la confección de una obra, para Orquesta Sinfónica, tomando como base la obra más conocida del Maestro Máximo Arrate Boza, se dio como una inquietud por llevar parte del legado musical del autor a otros ámbitos que no fueran el Carnaval panameño. Este tiene un sinfín de composiciones poco conocidas o que no son de forma alguna correlacionadas con él mismo, como autor de éstas.

El tesista **CARLOS ANTONIO CORREA ECHEVERRÍA,** Licenciado en Filosofía y Letras con Especialización en Educación Musical, Profesor de Segunda Enseñanza con Especialización en Educación Musical, Post-Grado en docencia Universitaria, presenta el trabajo de Grado **ADAPTACIÓN DE LA OBRA MUSICAL DEL MAESTRO MÁXIMO ARRATE BOZA PARA LA ORQUESTA SINFÓNICA.** Este trabajo se basa en los treinta años de experiencia musical del autor, en estudios y libros en el área de la música y en la dirección del asesor Dr. Eduardo Charpentier De Castro.

La investigación se desarrolló en sus primeras fases basada en estudios bibliográficos previos, hechos por el investigador, en la recopilación de varias de sus obras, algunas de ellas desconocidas y en la confección de un trabajo para Orquesta Sinfónica, en el cual el tema base del mismo es La Danza de la Reina Roja. Esta pieza es la más conocida del Maestro Arrate Boza e identificada en Panamá como el Himno del Carnaval.

Además de todo lo anteriormente expuesto, la tesis contiene todo lo indicado en los contenidos a continuación: Breve biografía del compositor, recopilación de sus obras, análisis armónico de la obra en estudio y las partituras completas de la orquestación sinfónica de la pieza antes citada, para terminar con las conclusiones, recomendaciones, bibliografía y ampliación de la información en los anexos de la investigación.

ENGLISH SUMMARY

A real interest for taking one of the most outstanding performances of Maximo Arrate Boza, into consideration was the original decision for preparing this thesis. It involves the creation of a musical composition for the Symphonic Orchestra. The musical legacy of this Maestro centers mostly on the Panamanian carnival, leaving out a variety of compositions less known or not even related to this.

The writer, **CARLOS ANTONIO CORREA ECHEVERRIA**, Bachelor in Arts with a Major in Musical Education, High School Teacher with a Major in Musical Education, Postgraduate in University Education, presents his graduate work "Adoption of Master Maximo Arrate Boza, musical work for the Symphonic Orchestra. This work is based on 30 years of his musical experience, studies and books prepared and edited under the advice of Dr. Eduardo Charpentier De Castro.

The investigation was based, in its first stage, on bibliographic studies of the author's compositions and arrangements some of them unknown- and also a Symphonic Orquestra based on the theme for "La Danza de la Reina Roja". This melody is world famous and is recognized to be the characteristic song of the panamenian carnival. This musical piece is Master Arrate Boza, best known and has been accepted as the Carnival Anthem.

Moreover, this work contains everything related to a brief biography of the author, a collection of his compositions, a harmonious analysis of the composition being studied and a complete score of the symphonic orchestration. The last part includes conclusions, recommedations, bibliography and ample information on the appendices of this investigation.

PRIMER CAPÍTULO

RESEÑA HISTÓRICA DEL MAESTRO

A. ORÍGENES

El insigne Maestro Máximo Arrate Boza tiene sus orígenes de vida en la hermosa Isla de Cuba, ubicada en el Caribe de esta América tropical. Pertenece a una familia netamente musical, en la que hasta el presente se continua con la vena artística.

Como se podrá observar posteriormente, es un árbol genealógico de artistas de todas las tallas, desde los muy renombrados escritores hasta intérpretes de alto reconocimiento, en su tierra natal.

1. Nacimiento y Migración a Panamá

Como es de todos conocido, el poder que ejercía la Iglesia en toda la América, en especial en sus colonias, hacía que quien llevaba los registros de inscripción de los ciudadanos nacidos en un país determinado era la Santa Madre Iglesia Católica. Las partidas de bautismo de las sacristías, se convertían en los registros civiles. Dada esta situación, claro es pues, que la Fe de Bautismo de un individuo

se convierte en su hoja inicial de vida civil. En el caso del Maestro Máximo Arrate Boza, no fue diferente y ésta registra de manera textual, con la ortografía y redacción del siglo XIX, lo que a continuación se detalla:

"Año del Señor de mil ochocientos sesenta. En diez y seis de Enero. Yo Don Luis Francisco Pérez, presbítero Cura Rector por su Magestad del Sagrario de la Santa Iglesia Parroquial del Pueblo de San Anselmo de los Iguabos e interino de la de Ascenso De Nuestra Señora de Dolores de ésta ciudad de Santiago de Cuba, bautice solemnemente a MACSIMO HERCULANO que nació el día siete de Noviembre del año prócsimo pasado; hijo legítimo de Miguel Arrate y María de Belén Boza, morenos libres: fueron padrinos: Pablo Ferrer y Faustina Cayol a quienes advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones. Para que conste lo firmo, Luis Franco Pérez (firmado)".

Como es de esperarse, este es un documento tomado posteriormente de los archivos parroquiales, en el año de 1936. En ese entonces eran ya libros a medio destruir, por la forma poco

ortodoxa en que fueron conservados. El cura ecónomo de la época posterior especificó que le había sido sumamente difícil tomar la información correcta. En la investigación original, efectuada con su familia, se descubrió, al cotejar el pasaporte, que la fecha de nacimiento correcta es sesenta y seis y que había sido, por tanto, omitido el final de la misma. Dando entonces que nació el **día 7 de noviembre de 1866.**

Los primeros años de su vida transcurrieron calmadamente, en la Ciudad de Santiago en el Oriente de Cuba. En las faldas de la Sierra Maestra, se empieza a formar un ser humano de condiciones rectas y con un gran apego a la libertad, que durante años no se logra respirar en su tierra. A la corta edad de 19 años decide, por razones políticas, salir de su tierra en los albores de los movimientos separatistas de la Isla. Fue en esa época de su salida en 1887, cuando se promulgó la constitución, por la que se da a Cuba representación en las Cortes de Madrid y se organiza un gobierno local. Tratando por todos los medios de distanciar lo más posible la independencia de Cuba, tratan, en la parte económica, de dictar medidas que los

beneficien en relación con la producción de la caña de azúcar, para disminuir el creciente descontento del pueblo de Martí.

Es esta inestabilidad económica y política que, aunada con la inmensa carencia de oportunidades, llevan al Maestro a tratar de salir de su país y solicita su permiso de salida al gobernador civil de la isla. Pasaporte y permiso de salida le son concedidos, en el año de 1887, como ya se indicó en párrafo anterior y como da testimonio indiscutible dicho pasaporte, la fotografía en la siguiente página da una imagen visual del pasaporte.

Como se puede observar en el documento, en el frente, se indican los datos tradicionales de edad, condición civil, color, lugar de residencia y destino del solicitante. Al reverso de dicho pasaporte o cédula civil, se puede apreciar lo colocado en fecha posterior en el mes de diciembre del mismo año, en el que se otorga el permiso para emprender viaje el 22 marzo de 1888, hacía Jamaica y, posteriormente, la autorización final para emigrar a Panamá. Nunca

se sabrá la razón por la cual el destino le hace cambiar de parecer y dirigirse hacia la ciudad de Panamá.

En dicho documento, se puede apreciar la necesidad del músico de alterar su profesión a fin de facilitar su salida y ve pues por última vez en su vida las costas de la bella isla y parte hacia Panamá. Es en este istmo centroamericano en donde transcurriría el resto de su vida. No regresaría más a su ciudad natal.

2. Adaptación a Una Nueva Cultura

A partir de su llegada a Panamá, empieza su desarrollo musical como había sido siempre su anhelo, desarrolla su haber cultural. Deja por primera vez los problemas políticos en el olvido, para utilizar su poder creativo en la música.

La idiosincrasia del panameño, muy parecida desde siempre a la del cubano, hace su adaptación fácil a la sociedad criolla existente. No se debe, sin embargo, olvidar que al llegar, Panamá era en esos momentos parte de Colombia.

Figura No. 1

FOTOGRAFÍA DEL PASAPORTE

B. INICIOS MUSICALES EN PANAMÁ

Hay que dejar constancia que el Maestro trajo de Santiago de Cuba, su base musical formada, ya que el mismo era hijo y hermano de músicos, quienes, al igual que él son parte de la historia musical de su país.

1. Estudios Preliminares

Apenas está adaptado Máximo a Panamá, cuando ingresa al entonces Conservatorio Privado de Música del Maestro Garay. Prontamente, el Maestro Narciso Garay se da cuenta de las inmensas dotes musicales del alumno, le brinda sus conocimientos y su apoyo irrestricto. Más tarde, pasaría a formar parte de los maestros que compartirían el honor de dictar clases, en el que se convertiría en el **Primer Conservatorio Nacional de Música** de Panamá.

A partir de la culminación de sus estudios, se dedica entonces a transmitir a sus discípulos, todo lo que sabía del divino arte. Dada la

pertenencia a Colombia, empieza a ser contratado como músico por los gobernadores asignados al Istmo.

Es en esa época, cuando se dedica por entero al desarrollo del clarinete como instrumento principal, a pesar del dominio de una gran variedad de instrumentos, sobre todo del que posteriormente se convertiría en su preferido, **el violín.** Años más tarde, convierte a su primogénito en un concertista de este último instrumento.

2. Primeros Contratos

Como se explicó en el punto anterior, apenas finalizados su estudios pasa a formar parte de las Bandas existentes en el Istmo, a saber:

- Banda de la Guarnición Militar
- Banda Militar del Batallón del Istmo

a) Banda de la Guarnición Militar

Al momento de su inició en esta Banda de la Guarnición Militar, solamente españoles y criollos habían pertenecido a la

misma. Se convierte entonces en el primer moreno en ser contratado en las postrimerías de 1890. Su contratación para dirigir la Banda es efectuada por el General Gaytán. Es poca la información que subsiste al respecto, lo que impide de manera fidedigna ampliar esta relato, pero en los archivos nacionales consta el contrato respectivo.

b) Banda Militar del Batallón del Istmo

En agosto de 1891, efectúa por vez primera un contrato con el Gobernador del Departamento, como clarinetista primero de la Banda, contrato éste de término forzoso por un año. En el anexo No.1 de la presente investigación, se puede ver la reproducción del contrato original, confeccionado a nombre del maestro y como consignatario del mismo a Don Tomás C. Varona, primer jefe del Batallón de Colombia. Al momento de esta contratación, Don Lucio Bonell fungía como director de la banda; igualmente, la plaza de músico mayor era ocupada por Don Eliseo Peña, posición esta que en la actualidad sería la de Subdirector de la Banda.

No está de más recordar que las pautas de este contrato consistían en los compromisos detallados en: revista del comisario, recepciones, banquetes y actos oficiales (ordenados por el gobierno o el Primer Jefe), dianas, misas, asambleas, relevo de guardias de honor, paradas, llamadas de medio día, cuatro de la tarde, así como la retreta los días declarados de fiesta nacional. Igualmente los toques o presentaciones que correspondían a la Iglesia Católica.

De igual forma, el contrato ejemplarizaba las sanciones correspondientes al incumplimiento de los compromisos antes detallados. A pesar de tantas obligaciones, el pago era exiguo de sólo sesenta pesos mensuales divididos en quintas partes semanales de acuerdo con la contabilidad militar.

c) Permanencia en la Banda

Es bueno dejar constancia que durante las investigaciones llevadas a cabo en los archivos nacionales el 12 de agosto de 1897, aparece una renuncia presentada al Maestro, en su posición como músico mayor, de esta abdicación a una posición, es que existe la

constancia escrita, por medio de la nota, de que el compositor había asumido la posición de jefatura antes mencionada. La citada carta de renuncia se encuentra en los Archivos Nacionales, al Tomo 2355, páginas 40 y 41, cajón 8961 y está firmada por el Maestro N. A. Dubarry, separándose de la posición que hasta el momento desempeñaba. A pesar de no ser esta nota parte esencial de la vida del compositor en estudio, es importante por el hecho de la comprobación histórica en la Banda, hasta su desaparición en las postrimerías de la República. El documento está fotocopiado en el anexo No.2 y da fe de las dificultades que los músicos pasaban en su momento.

A toda esta situación, hay que recordar que las bandas están funcionando bajo la hegemonía militar y con todos los agravantes de un departamento abandonado de Colombia, como lo era Panamá, en ese momento.

C. FUNDACIÓN DE SU HOGAR EN PANAMÁ

A fines del mismo siglo, el Maestro decide formar su hogar. Conoce en ese momento a una dama nacida en un lugar llamado La Ermita de San Carlos, lugar éste al cual sólo se llegaba por barco, después de varias horas de travesía. Curiosamente, décadas después, su primogénito conoce a quien sería su esposa y madre de sus hijas, en el mismo lugar al viajar para conocer parientes y el sitio de ganadería de donde era oriunda su madre.

1. Matrimonio y Nacimiento de Sus Hijos

A fines de la década de 1880, el Maestro Máximo Arrate Boza funda su hogar en la ciudad de Panamá con Doña María Celedonia Sánchez, oriunda de San Carlos y de ascendencia española, dama con quien vive hasta la muerte de la misma.

Doña María da al Maestro tres hijos: el primogénito Don Azael Arrate (quien posteriormente sería un magnifico violinista), tres años más tarde, nace Inocencia Arrate y el último vástago Francisca Arrate. De estos hijos, solamente el varón tendría familia al casarse con Doña María Sánchez, tendrían dos hijas de las cuales sólo una sobrevive, quien posteriormente fuera una muy insigne y afamada maestra Doña Lilia Arrate de García de Paredes. Con esta única nieta se pierde el apellido de Don Máximo, en la ciudad de Panamá.

En enero de 1905, muere la madre de sus hijos, complicando enormemente la situación hogareña del Maestro; queda con tres jovenes sin terminar de educar y con las consecuentes ausencias de su hogar por su profesión.

El Maestro vuelve nuevamente a formar un hogar con una dama de origen chiricano, con la que se toma la fotografía que a continuación se reproduce.

Figura No. 2

Unica fotografía existente del Maestro y su familia

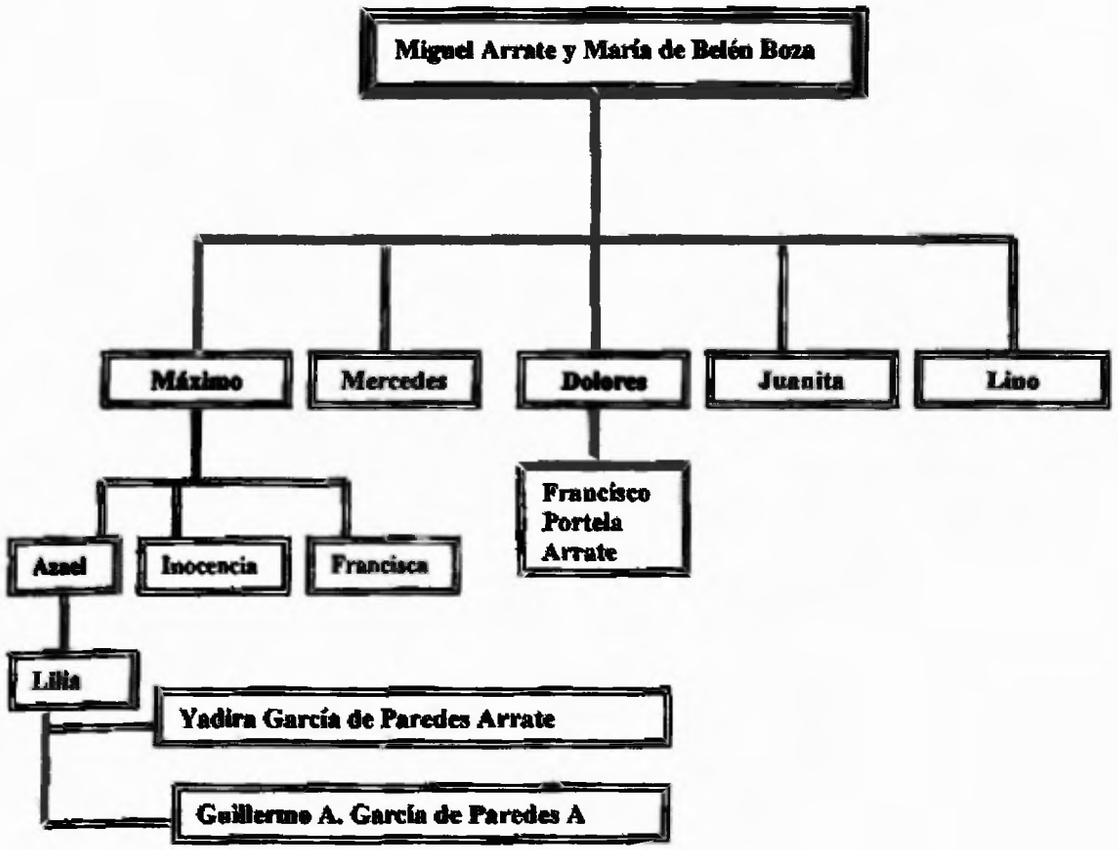
De izquierda a derecha se puede apreciar (atrás), a Aurelia Sánchez, esposa de su hijo Azael (madre de su única nieta Lilia), Azael, Inocencia, Francisca; (sentados) su segunda esposa, el Maestro y dos niños no identificados.

2. El Maestro y Su Familia

Aún cuando pareciera que se vuelve atrás en el tema, investigaciones realizadas en Santiago de Cuba (sitio de nacimiento del Maestro), han permitido realizar su árbol genealógico, tanto de sus antepasados como de esa bella familia que forma en la ciudad de Panamá.

Figura No. 3

Árbol genealógico del Maestro



Del organigrama anterior, proporcionado por sus familiares en Cuba y Panamá, se resalta solamente la familia del Maestro, en Panamá. Pero, se hace también mención del hijo mayor de una de sus hermanas, quien se convertiría en Cuba en un cantor del pueblo. Su muerte ocurre en los años sesenta y el pueblo cubano le hace un hermoso homenaje, al suspender por veinticuatro horas toda emisión de música, que no fuera la de Francisco Portela Arrate. De este insigne músico cubano existen hijos y nietos que en la actualidad, al igual que él, son músicos; entre ellos existe una orquesta de los Arrate muy conocida al occidente de la isla.

En este árbol genealógico se puede apreciar que el nombre de uno de sus hermanos es Lino, lo que ha presentado las constantes confusiones en Panamá, con otro músico de los años posteriores al maestro. Hay que recordar que el nombre completo de Máximo y de todos sus hermanos es Arrate Boza y no Boza como les ha dado por llamarlo a la mayoría de las personas en Panamá.

En este nuevo milenio le sobreviven en Santiago de Cuba y en la Habana la tercera generación. Entre todos ellos existe, al igual que entre sus ancestros, una inmensa predilección por la música, a pesar de tener profesiones diversas: se encuentran médicos, pianistas e ingenieros industriales que se dedican a la música o, lo que es mejor, a escribir música para otros.

Definitivamente, la vena musical es parte de toda la familia, así como el respeto a estudiar la música como lo que es, un arte. No se debe olvidar que han pertenecido a un régimen socialista que sólo da oportunidades de aprendizaje a los individuos en las áreas en que sobresalen y no por el hecho de desearlo. Esto deja claro que en la familia existe una aptitud privilegiada por el arte musical.

D. FUNDACIÓN DE LA BANDA DEL BENEMÉRITO CUERPO DE BOMBEROS DE PANAMÁ

Como se explicó con anterioridad, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, existía en la ciudad de Panamá una sola banda que se uniformaba, según las necesidades para las cuales era requerida. En los meses que antecedieran a la república, esta situación fue cambiando lentamente. En el Decreto No. 72 del 23 de mayo de 1903, se establece y reglamenta una banda de Música del Departamento. Sus reglamentaciones consistían en determinar que cuando prestaba servicios para una institución, tenía la obligatoriedad de vestir el uniforme correspondiente. Esta banda única sería la que años más tarde se convertiría en los albores de la república en la Banda del Cuerpo de Bomberos y en la Banda Republicana.

Según el Decreto No.72, antes mencionado, y que reposa en los Archivos Nacionales, los capítulos VIII, IX y X dicen, de manera textual, lo siguiente:

"CAPITULO VIII
Artículo XX:
Cuando la Banda forma con el Cuerpo de Bomberos usará el uniforme de dicho Cuerpo; en los demás actos oficiales usará el siguiente uniforme: pantalón blanco, doman blanco con botonaduras doradas y gorra de paño azul con una lira sobre la visera. La lira del Director será dorada.

CAPITULO IX - CONTABILIDAD
Artículo XXVIII:
La Contabilidad de la Banda del Departamento se sujetará en todo lo posible a las disposiciones que sobre el particular contiene el Decreto Orgánico del Cuerpo de Policía. (No.56 de 1898).

CAPITULO X – DISPOSICIONES VARIAS
Artículo XXX:
La Banda del Cuerpo estará bajo la inspección del Jefe del Cuerpo de Bomberos, quién vigilará, por medio de los oficiales superiores de dicho Cuerpo el estricto cumplimiento de este Decreto."

Dadas estas citas, a la reglamentación queda entonces, sin lugar a dudas, la duplicación de funciones de una banda con obligaciones dobles, doble uniforme y dobles jefes según la ocasión lo ameritara.

1. Datos Biográficos de la Fundación Inicial de la Banda

En noviembre de 1899, el Maestro Máximo Arrate Boza, funda la que sería reconocida como la primera Banda del Cuerpo de Bomberos

de Panamá. Esta pequeña banda empezó a funcionar con un pequeño subsidio del Municipio, con la exigua cantidad de dieciséis músicos. La lista de estos músicos iniciales ha sido transmitida, hasta nuestros días, por los archivos personales de la familia Arrate.

Los citados miembros iniciales y sus respectivos instrumentos son los siguientes:

Músico	**Instrumento**
1. Anderson (nombre ilegible)	músico mayor – clarinete
2. Santiago Sanguinetti	requinto
3. Samuel Rostrup	bajo
4. David Tejada	alto
5. Eduardo Villarreal	barítono
6. Martín Conteles	flauta
7. Manuel Macías	barítono
8. J. S. Smith	clarinete
9. Eulogio Mina	barítono
10. Tomas Avecilla	bajo
11. Ezequiel Flecher	cornetín
12. Cornelio Matías	clarinete
13. Emeterio Núñez	flauta

14. Aquilino García	bombo
15. Bonini (nombre ilegible)	clarinete
16. Vicente Racedo	cornetín

Al poco tiempo de fundada la banda, estalla la Guerra Civil en Colombia, provocada por las eternas rivalidades políticas entre liberales y conservadores, por la posesión del poder. Dada su magnitud de la guerra civil, termina por trasladarse a todos los Departamentos de Colombia, incluyendo como es lógico a Panamá, que era entonces uno de sus departamentos. La guerra trae como consecuencias, atraso en la vida social, política y económica del país, paralizando las actividades culturales, sociales y comerciales. Desaparece el Cuerpo de Bomberos de manera temporal y por consiguiente la Banda recién fundada.

2. Traslado a la Ciudad de David

La desaparición de la recién fundada Banda deja al maestro en una situación inestable en la ciudad de Panamá, y decide entonces trasladarse al interior de la república, en 1906. En este

desplazamiento, se ve obligado a desintegrar su familia dejando sus hijos en La Ermita de San Carlos. Los deja en compañía de parientes maternos y emprende viaje por mar a la ciudad de David.

El traslado a David se da debido a que, de manera providencial, le llega una oferta de aquel Municipio y viaja acompañado de su amigo y compañero eterno de labores artísticas, Don Arturo Dubarry.

a. Fundación de la Banda Municipal de David

Al poco tiempo de su llegada a la ciudad de David, Don Máximo procede a organizar la que se convertirá en la primera Banda Municipal de esa ciudad. Entrena para esto a diferentes músicos, entre ellos a los que serían sus fundadores, tales como: Luis Meza, Emilio Espinosa, Horacio Ortega y Manuel Terán.

Esta contratación consistía en el hecho de fundar la mencionada banda, por un salario mensual equivalente a $50.00 (cincuenta

dólares), suma que en ese momento le permite la manutención de su familia y la propia.

Permanece el Maestro en David, por espacio de un año, de donde retorna con la que sería la nueva compañera de su vida Doña Cecilia Silvera, dama procedente de esa provincia. Regresa entonces a la capital, no sin antes recoger a sus hijos en La Ermita, y procede a fijar su residencia en la Calle 14 Oeste, de donde posteriormente se trasladaría a la que sería su residencia hasta el final de sus días, en la Calle 13 Oeste del Barrio de Santa Ana, en una propiedad de la Familia Ehrman.

3. Reorganización Oficial de la Banda de Música

A escasos siete años de fundada la República de Panamá, persiste nuevamente el Maestro, en sus esfuerzos de que se le permita reorganizar la desaparecida Banda del Cuerpo de Bomberos de Panamá. Estaba la nación entonces respaldada económicamente por

los Estados Unidos de Norteamérica, y como ya se sabe, las artes no eran en ese momento una necesidad apremiante.

El Cuerpo de Bomberos por sí solo, no estaba en la posibilidad económica de subvencionar la banda y tiene entonces que acceder a que se muevan los tentáculos políticos para obtener los fondos necesarios. Bajo la presidencia de Don Domingo De Obaldía y los auspicios de Don José Gabriel Duque, Comandante del Cuerpo, se reorganiza de manera oficial la Banda del Cuerpo de Bomberos de Panamá y el **1 de noviembre de 1909**, con la Dirección de Máximo Arrate Boza, queda definitiva y oficialmente fundada.

4. Formación de la Escuela de Músicos

Ésta es una escuela no programada de manera oficial, fruto de la incansable fuerza de enseñanza de Máximo y de la responsabilidad de esos músicos iniciales, que buscaban mejorar en sí mismos los conocimientos para desempeñarse de manera notoria.

Se convertiría en un conservatorio no oficial, dado que su único y principal objetivo, era la formación de músicos para la banda acabada de crear. Esta escuela funcionaba básicamente con los conocimientos elementales y avanzados del solfeo, como un mecanismo para poder introducir a los jóvenes en los instrumentos. El Maestro procedió a formar grupos de solfistas, los cuales eran agrupados, según como avanzaban en sus conocimientos e iban entonces entrando en la banda.

Es de esta forma, en que de cerca de noventa y ocho jóvenes que se reunieron para tratar de formar parte de la banda, se fueron reduciendo, según sus capacidades e intereses, hasta quedar los que se convirtieron en los fundadores reales. Estos individuos fueron responsabilidad total del Maestro. Él les enseñó solfeo como base de su aprendizaje, las posiciones de sus instrumentos y, si ellos tenían algún tipo de dificultad en sacar sus pasajes, tomaba el instrumento de éstos y tocaba por sí mismo lo que les había molestado. Fue de esta manera como cada uno de ellos fue recibiendo sus clases. Es necesario aclarar que el Maestro tocaba todos los instrumentos de la

banda, lo que facilitaba el entrenamiento y los arreglos que él confeccionaba para ellos.

Dado que algunos de los miembros de la Banda de David se trasladaron a Panamá, fueron parte integral de estos primeros miembros; ellos sí recibieron inmediatamente instrumentos. Pero, a los noveles músicos les entregaba alguna pieza escrita expresamente para ellos, facilitando de esa manera la labor interpretativa.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del Maestro, la banda no recibió desde sus inicios la importancia que tenía y recibía instrumentos de segunda. Como es lógico, estos instrumentos no estaban en buenas condiciones. Como nuestros ancestros eran más económicos que el hombre actual, ellos utilizaban los instrumentos hasta casi su total destrucción. Como ejemplo de esta situación, se da lo que acaecía con los clarinetes, que se recibían sin las trece llaves normales, tenían ocho o nueve y en el mejor de los casos, diez llaves. A parte de esto, era necesario repararlos con gutapercha, cera y todo aquello que les permitiera una adaptación del instrumento, lo más

parecida a su forma original. Todo esto obligaba a la simplificación de los arreglos lo más posible, para permitir la ejecución de acuerdo con los instrumentos defectuosos y los conocimientos de sus músicos. A pesar de todas las dificultades, era él quien en todo momento enseñaba a sus discípulos, labor esta digna de elogios.

a) Músicos Iniciales

En los archivos de la familia Arrate reposa el registro de la Banda, en el cual el Maestro anotó los nombres de los individuos que formaron la Banda inicial. Es necesario aclarar que la banda fue completada por él mismo posteriormente, dando así tiempo a que todos sus músicos en formación empezaran como un solo grupo y pasaran en pleno a ser parte de los fundadores de la banda.

Se procede entonces a copiar el listado con los nombres de la citada lista inicial:

1. Guillermo Leblanc
2. Luis R. Solanilla
3. José García

4. Tomás Leblanc
5. Manuel Macías *
6. Emeterio Nuñez*
7. Juan Rodríguez
8. Juan A. Urrutia
9. Abelardo Meneses
10. Diógenes Rodríguez (posteriormente sería subdirector)
11. Pedro Luzcando
12. Modesto Bethancourt
13. Aristides Malo
14. Sebastián Bethancourt
15. Eduardo Villarreal *
16. Roberto García
17. Alfredo Perigault
18. Maximino Almendral
19. Alejandro Santos
20. Jacinto Romero
21. Diondano Brugiatti
22. Conrado Martín
23. Dimas Rostrup *
24. Agustín Arias
25. José Del C. Casís
26. Rubén Urriola
27. Vicente Racedo*
28. Eulogio Mina*

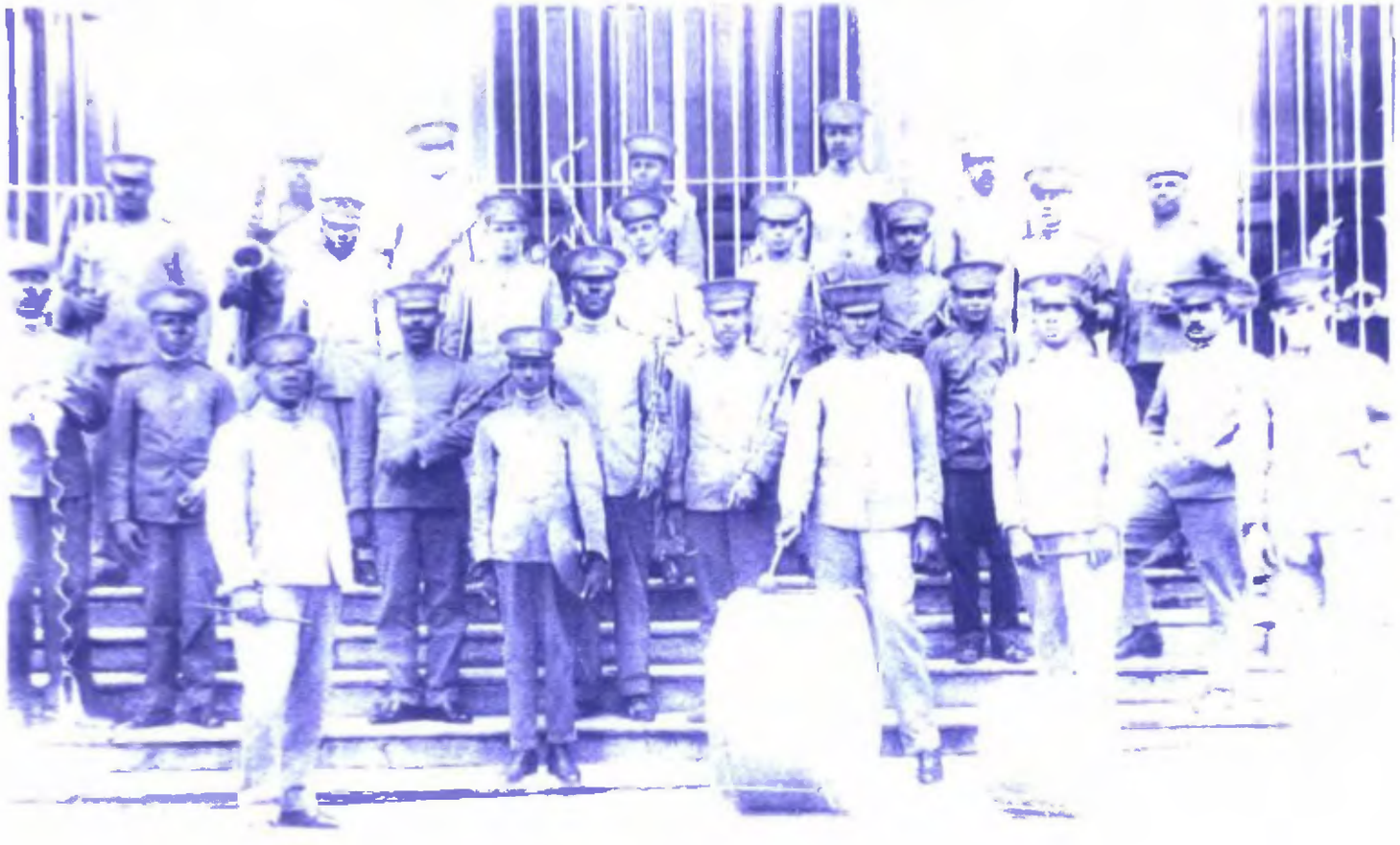
29.José del C. Callejas
30.Lionel Matías
31.Luis Bernasconi
32.J. S. Smith*
33.Cornelio Matías*
34.Agustín D. Spaigne
35.Emeterio Martínez

Los nombres con el asterisco a la derecha habían sido parte de los músicos originales de la primera banda. Cabe anotar que no todas las personas de la lista anterior permanecerían posteriormente como miembros.

En la página a continuación se puede apreciar la primera foto tomada a la banda. El último a la derecha es el Maestro Víctor Paz, quien a la muerte del Maestro, sería el segundo Director.

Figura No.4

MÁXIMO ARRATE BOZA Y LA BANDA DE MUSICA DEL CUERPO DE BOMBEROS DE PANAMÁ



En el anexo No. 3, del presente trabajo, se puede leer de manera detallada el primer reglamento confeccionado para la banda y que en su momento estaba firmado por el Comandante Primer Jefe, José Gabriel Duque, y el ayudante mayor Darío Vallarino.

Las investigaciones llevadas a cabo dejan ver claramente que por varios años los salarios básicos de la banda fueron su principal sufrimiento. Se entrenaban músicos que posteriormente se trasladaban o abandonaban sus tareas, por la escasez de salarios reales. La Banda tenía que mejorar sus ingresos tocando en el hipódromo; de parte de la administración del Cuartel de Bomberos recibían una pequeña suma que era pagada por un sargento, como pagador de la banda.

En el Anexo No. 4, se puede apreciar una hoja de planilla llevada por el maestro, dando esta una clara muestra de la estricta forma que estas exiguas ganancias eran divididas lo más equitativamente posible entre sus miembros y el Maestro como Director.

5. Ensayos y Primeras Ejecuciones

A través de las investigaciones, fue posible confirmar la idea de que poco a poco fue una realidad latente el hecho de que la mayor parte de las piezas que la Banda tocaría, fueron de una forma u otra elaboradas por el Maestro para los músicos. La primera marcha que ejecutan, fue **Los Cuervos Blancos**, obra ésta de una inmensa sencillez musical, permitió a sus recién iniciados músicos una presentación altamente honrosa, en la calle, sin que la mayor parte de quienes la oyeran percibieran que se había hecho especialmente para ellos.

a. Horario y Lugar de Ensayo

Los primeros ensayos se realizaron en el Cuartel de Bomberos, situado en el Mercado Público, ubicado en la actualidad en el Barrio de San Felipe en el Casco Viejo. Años más tarde, estos se trasladan

al Cuartel de Bomberos de calle 14 Oeste, en donde posteriormente estaría la Corregiduría de Santa Ana.

Por varios años permanecería la Banda en este sitio, hasta su traslado al Cuartel de Calle 17, en donde está en la actualidad.

La Banda tenía en sus inicios, el siguiente horario:

- **Lunes**, libre.
- **Martes y miércoles,** ensayo en el cuartel.
- **Jueves,** retretas en el antiguo Parque de Lesseps, hoy Parque Legislativo
- **Viernes,** ensayo
- **Sábado,** libre
- **Domingo,** retretas en el Parque de Santa Ana

Estos pequeños detalles dejan vislumbrar la organización y orden que desde un principio ha distinguido a la institución y a todos sus miembros.

E. DATOS GENERALES INTERESANTES

Como una medida ilustrativa, se procede en este punto a narrar diversas etapas interesantes dentro de la vida del Maestro, tales como: las circunstancias especiales que dan nombre a su obra de mayor popularidad, su desarrollo como docente a través de muchos años en una de las principales instituciones educativas de la época y, por último, su participación en la vida civil de la República.

1. Nacimiento de Su Obra Cumbre

Se está llamando a "La Danza de la Reina Roja" (Pescao), su obra cumbre, por el hecho de ser este el nombre que la identifica. Sus notas musicales la conexan inmediatamente con su creador. Lo gracioso de toda la situación que da origen al nombre, por todos conocidos, ha sido narrada por su familia y por los músicos que estuvieron en el preciso momento en que acaece.

En 1982, se llevan a cabo entrevistas, por el autor del presente trabajo de investigación, a varios discípulos del Maestro que estaban

BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD DE PANAMA

todavía con vida, así como a las hijas y nieta de éste. En esas entrevistas se enriquecen los sucesos conocidos por todos y que se procederán a describir a continuación. Este punto se va a dedicar únicamente a la narrar la forma de cómo esta obra suya lo inmortaliza en el pensamiento del pueblo panameño, al declararla, el gran periodista Nacho Valdés, el Himno del Carnaval.

La narración de los sucesos originales fue confrontada con lo dado por los individuos presentes en los ensayos de cuando era todavía una obra inédita. Originalmente, la mencionada danza no tenía letra. Fue semanas después de ensayada cuando adquirió, a través del poeta Mario Cajar, la letra conocida por todos en la actualidad. La obra fue confeccionada, al igual que muchas de sus piezas, en cuestión de horas; para aclarar mejor, en una noche a la luz de una lámpara de kerosene, que era la iluminación que se usaba en esos días en las viviendas. Como algunas de sus otras composiciones, ésta al ser recibida por los músicos que la vieron por vez primera, no tenía nombre alguno, además fue hecha a petición de uno de sus discípulos.

La obra nace en la antesala de un carnaval, como producto de una necesidad, para quienes componían la murga dedicada al Dios Momo. El Maestro Diógenes Rodríguez, conjuntamente con un joven llamado Juan de España, tomó en esos años un contrato con la Junta de Carnaval, para tocar durante los días del Carnaval.

Cuando se aproximaban los Carnavales, la Junta de Carnaval publicó que tenían que llevar a concurso una danza y un pasillo (dos piezas). El requisito para dichas piezas consistía en el hecho de que debían ser obras inéditas.

En los momentos en que esto sucedía, el Sr. Rodríguez había tenido pequeñas diferencias con su Maestro y por el respeto que le tenía no le solicito pieza alguna, aun a sabiendas de que en horas la recibiría. Esta situación lo obligó a recurrir a un señor de nombre Manuel Rodríguez que era un músico compositor cartagenense y le solicitó una de sus piezas. Este señor tenía una danza inédita que le ofreció inmediatamente, pero en venta. El precio fijado por este señor era de $1.00 (un dólar) por cada papel y eran doce papeles

principales. El Maestro Diógenes regresó donde su compañero de contrato Juan de España y le informó de lo que acababa de conversar con el Maestro Manuel Rodríguez. Aquel le confirmó que la pieza estaba muy cara, considerando que hasta ese momento la Junta de Carnaval no les había dado ningún adelanto monetario y por consiguiente, no estaban en capacidad para hacerle frente a ningún gasto.

Juan de España, vivía en ese entonces frente al antiguo Cuartel de Bomberos, que estaba situado a un costado de la Iglesia de Santa Ana, en donde se encuentra la corregiduría, del barrio en la actualidad. Esta aclaración en cuanto a la dirección se hace debido al hecho de que era en este lugar en donde vivían y al mismo tiempo se encontraba la zapatería del padre de este señor, en donde la mencionada Murga de Carnaval practicaba a diario sus piezas.

En el momento en que el señor Diógenes y el señor De España estaban discutiendo, en la casa del segundo, vieron venir al Maestro Máximo por el teatro Variedades, con su característico aire típico de

gran señor, como lo describen ellos mismos. Salta el Maestro Diógenes y le dice a Juancito de España (hijo de otro cubano, igual el Maestro), "por qué no vas y le pides al Maestro que si tiene algo que nos pueda brindar". Pues bien no había terminado de proponerlo cuando Juancito de España saltó de la acera alta existente en esos días, hacia donde se encontraba el Maestro Chichito. Según narración hecha por el mismo Diógenes Rodríguez, éste no lograba oír lo que se hablaba, sólo podía observar cómo el maestro cabeceaba como aceptando, mientras se apoyaba en su bastón colocado en su espalda y al ver esta actitud se dijo para sí mismo: " bueno ya nos salvamos." Al regresar el señor de España y confirmarle lo que había visto, pudo comprobar que definitivamente no tenían ya nada de qué asustarse.

Veinticuatro horas después, exactamente a la misma hora en que el Maestro iba bajando desde su casa hasta el cuartel, venía él mismo con un rollo de papeles debajo del brazo y Juancito se abalanzó a esperarlo. Don Máximo le entregó los papeles, los cuales venían en ese momento sin nombre alguno colocado. Como es de suponer, desde esa misma noche empezó la recién nacida Murga a

ensayar una y otra vez lo que les acababan de entregar en la zapatería del papá de Juancito de España.

Fue en uno de esos ensayos en donde acaeció el suceso, que inmortalizaría la tan famosa obra. El bombista de dicha Murga de Carnaval era un muchacho flaco y desgarbado, todo macilento, que se llamaba Samuel Soto, pero por ese tan especial aspecto, le tenían el ridículo apodo de "chino con frío". Sin embargo, a pesar su deprimente aspecto, el individuo era la antítesis del mismo, de una personalidad totalmente desordenada que tomaba de la vida lo que ésta le brindaba, siempre con el mejor humor posible. No le importaba ni su figura ni nada de lo que le rodeaba, de todo él sacaba producto de jocosidad. Fue de esta jocosidad ante la vida, que en un momento en que se da un compás y medio de espera, entra el hermano mayor de Juancito de España, llamado Agustín de España, al cual le apodaban "Pescao", por su afición a este manjar. Es pues en este momento cuando. al famoso bombista se le ocurre gritar **"PESCAO".** De nada sirvió el llamado de atención que se le hiciera al citado bombista, de que esto podría disgustar al Maestro. Se da

entonces que los muchachos que normalmente se apiñaban en la entrada de la zapatería, para oír las prácticas quedan con esta idea, y cuando se da nuevamente el compás y medio de espera en la obra, gritan todos a una **P E S C A O**. Por supuesto, no faltó quien después le llamara la atención al Maestro, al respecto de lo que estaba sucediendo. Llega un día y le pide los papeles a Juancito y le coloca en tinta roja en el compás y medio de espera, **VIVA LA REINA ROJA** y le da nombre a la pieza llamándola **LA REINA ROJA**. Pero ya era muy tarde, la citada exclamación era larga, muy larga y era necesaria una dicción rápida para darla en el tiempo necesario y no hubo manera. Donde quiera que iban las personas gritaban ¡PESCAO!

Es, pues, este el corto relato de cómo nació un nombre a una pieza, que en ningún momento tuvo como meta ser bautizada de tan peculiar manera.

Cabe aclarar que el nombre de "Viva La Reina Roja", se debía a que una de las candidatas del Carnaval de ese año había tomado como color de su comparsa el rojo. Ella era la señorita María Teresa Vallarino, quien salió electa reina ese año.

a) El "Pescao" como Himno del Carnaval

¿Cómo esta pieza pasa a ser parte del público como un símbolo, o como lo llamaría Nacho Valdés, el Himno del Carnaval? es parte de otro suceso acaecido en el Teatro Nacional de Panamá.

En ese mismo año de 1918, la Junta Permanente del Carnaval le había encargado al Maestro Galimany, que confeccionara un Himno del Carnaval que debía estrenarse en la coronación de la reina de ese año, en el Teatro Nacional, que era el sitio que se utilizaba para las coronaciones de las reinas. El solo sitio de la coronación da una clara muestra del esplendor con que se llevaban a cabo los carnavales en el pasado.

Según cuenta el Maestro Víctor N. Paz, todos los años el teatro se llenaba a plenitud para este evento. En el Teatro Nacional se dividía la banda en dos partes; se colocaba una parte a la izquierda y la otra a la derecha del escenario; en el medio, un piano y un pasillo para que la reina bajara del escenario y pasara por el medio de la platea. Era en ese momento, cuando la reina empezara a bajar del escenario, que se debía empezar a tocar el Himno del Carnaval creado por el Maestro Galimany.

Como ese año la banda encargada de tocar era La Republicana, se le había entregado a ésta también el Pescao, para que lo ensayara y lo presentara posteriormente como si fuera parte de la comparsa de la Señorita Vallarino. Sin embargo, como dice el refrán español, "el hombre propone y Dios dispone", al momento en que empieza a bajar la reina del escenario, comienzan las notas del Himno del Carnaval compuesto por el Maestro Galimany. A los pocos minutos de empezar a tocar comenzaron a caer de la galería del teatro, que estaba llena de personas, unas pelotas de papel hechas con los programas y las tiraban hacía abajo gritando ¡PESCAO! ¡PESCAO! ¡PESCAO!.

Estas bolas de papel confeccionadas con los programas, ayudaron a que todo el público siguiera pidiendo lo mismo y el Maestro Galimany no le quedó otro remedio que parar el himno e interpretar el Pescao, para complacer al público que lo solicitaba a gritos.

Este suceso fue un triunfo total del Maestro Máximo, inmortalizó la pieza por siempre como un sinónimo de Carnaval. Su música recorrió el mundo a través de múltiples grabaciones posteriores.

2. Profesor de la Escuela Artes y Oficios

En 1932, sufre la vida del Maestro un nuevo cambio. Esta vez cae sobre él una nueva responsabilidad, pero del completo agrado del Maestro, pues le brinda el Estado un nombramiento para lo que siempre le gustó, ENSEÑAR. El 7 de mayo de 1932, Jeptha B. Duncan, en su calidad de Secretario de Instrucción Pública, le nombra como Profesor Titular de la Escuela de Artes y Oficios, con doce

horas de clases semanales. Reproducción de este nombramiento se puede ver en el Anexo No. 5 del presente trabajo.

En esos años, esta escuela no era solamente para la formación de artesanos, sino una de las mejores escuelas de la república. Su personal era altamente escogido, tanto docente como educando.

Fue a través de esa escuela en donde el Maestro Máximo continuaría su labor como docente. En las aulas de clases de las que saldrían más tarde algunos de los mejores músicos que se incorporarían a la Banda de Música del Cuerpo de Bomberos, para posteriormente terminar sus estudios y adquirir puestos de renombre musical. Estos alumnos eran recibidos en calidad de aprendices, lo que les estimulaba su cariño por el divino arte, ya que podían ver en el mismo una oportunidad, para un afianzamiento económico y no solamente una afición Su cariño por niños y adolescentes le llevó a tener una debilidad enorme por la vida de estos discípulos Posterior a su muerte, algunos de ellos plasmarían en diversas composiciones su

sentir hacia quien no sólo fue un profesor, sino un Maestro en el sentido divino de la palabra.

a) Orquesta y Banda de Música

Desde su entrada a la Institución escolar, el Maestro Máximo luchó por la fundación de una Banda de Música para la escuela. Posteriormente, su labor daría frutos, dando paso a un nuevo entrenamiento para formar una banda con estudiantes sin ningún conocimiento previo de música. Nuevamente crea grupos de trabajo y su metodología no falla: en menos de un año, se da la primera presentación de la **orquesta** de la escuela en un acto público en dicho plantel.

De esta orquesta, el Dr. Restrepo (historiador) comenta que fue para él su primer contacto directo con la música, tocaba el clarinete tanto para la Banda de Música como para la Orquesta. En una entrevista, explica que estos grupos de la Escuela Artes y Oficio, adquirieron fama y se llevaron a diferentes presentaciones públicas.

De estos dos grupos salen miembros como el Maestro Roque Cordero, el ex – director de la Banda Republicana, Luis Cajar, y otros. Mientras el Maestro Arrate Boza estuvo al frente de la cátedra, en la escuela existieron la Orquesta Filarmónica y la Banda.

El maestro trabajó para la Escuela Artes y Oficios hasta una semana antes de su muerte, fecha en la que se había ausentado del colegio por enfermedad en medio de un año escolar.

3. Sociedad Filarmónica

De investigaciones previas del presente autor de este trabajo, se puede determinar que a mediados de su vida productiva, el Maestro dedica sus esfuerzos para unificar a los músicos panameños y formar una gran familia musical. Conjuntamente con otros músicos forma la que se llamara **Asociación Filarmónica de Panamá,** única existente en su clase hasta nuestros días. De esta asociación, en años posteriores músicos panameños fundarían el Sindicato de Músicos

Panameños que fracasó por problemas administrativos entre sus miembros.

Esta Asociación Filarmónica subsiste hasta un par de años después de la muerte del Maestro, en de 1936.

4. Miembro de la Primera Asociación Humanitaria

Desde la fundación de la Sociedad Humanitaria, protectora de los niños y animales de Panamá, se convirtió en uno de sus entes activos.

En 1923, el señor Pastor Jiménez, oficial humanitario nacional le nombra miembro de la Sociedad Humanitaria. Este nombramiento le da la autoridad necesaria para arrestar en el Cuartel de Policía a todos los infractores de la Ley de protección que se crea para tal fin. Se podría decir que para la actual Sociedad Protectora de los Animales y el Ministerio de la Juventud, la Niñez, la Mujer y la

Familia, las rudimentarias leyes creadas en ese entonces con el fin de proteger a los animales y los niños, serian las predecesoras a las actuales. Es necesario aclarar que en su momento fueron las que les ayudarían en el cumplimiento de sus obligaciones. En el anexo No.6 se puede ver la reproducción del nombramiento mencionado.

F. ÚLTIMOS DÍAS DEL MAESTRO

Los últimos días del Maestro pueden sintetizarse en sólo una semana de enfermedad. Desde hacía ya tiempo, padecía de diabetes, enfermedad que no era algo de lo que él se preocupara grandemente. Sin embargo, es necesario aclarar su alto grado de riesgo, sobretodo en su época en que sólo se utilizaba la insulina como medio de control extremo, sin determinar lo más importante para el control de esta enfermedad que es la dieta y el constante ejercicio físico.

A pesar de su edad, el Maestro Máximo Arrate Boza estaba al momento de su enfermedad en plena labor productiva, pero es en estos momentos cuando puede con satisfacción sentir el amor de sus discípulos. A partir de su enfermedad y consecuente traslado al Hospital Santo Tomás, fue atendido en un cuarto especial que le pagaba el Cuartel de Bomberos de Panamá. Su hijo y sus discípulos Diógenes Rodríguez, Pedro Ureta y Cleveland Reynolds no descansaron en ningún momento, permaneciendo en todo instante a la cabecera de su cama, tratando de mitigar en algo los sufrimientos

causados por la invasión total del azúcar en la sangre. La falta de medicamentos en los años treinta provocó el desenlace final. El 9 de agosto de 1936 deja de existir el laureado e insigne Maestro de los músicos humildes de Panamá.

a) Funerales

Igualmente, fueron estos mismos discípulos quienes en compañía de su único hijo varón, hicieron todas las diligencias necesarias para enterrar al Maestro. El cariño que sentían por él, sus compañeros de trabajo y estudiantes del Artes y Oficios, fue latente en un sepelio, que se convirtió casi en duelo nacional. El sepelio paralizó de por sí todo el movimiento comercial de la ciudad y los estudiantes le acompañaron hasta la que sería su última morada, en el hoy Cementerio Amador de la Ciudad de Panamá.

Las vistas en el Anexo No.7 no necesitan descripción de los hechos. En ellas se puede apreciar a los oficiales del Cuerpo de Bomberos, sus amigos y compañeros, en fin todos los que formaban parte de esta vida fértil que se acababa de truncar.

CAPÍTULO II

RECOPILACIÓN DE OBRAS

A. COMPENDIO DE SU OBRA MUSICAL

En el presente capítulo se procederá a efectuar un breve compendio de la música que hasta la actualidad ha podido trascender. Como se ha mencionado con anterioridad, el legado musical del Maestro Máximo Arrate Boza quedo en la Banda, a la que dedicó los mejores años de su vida. Sin embargo, esa herencia no fue precisamente cuidada con atención, dando como consecuencia que sólo se haya podido lograr partituras incompletas en algunos casos y en otros, la línea melódica.

1. Obras Existentes

Dada su inmensa versatilidad, sus obras van dirigidas a diversas áreas de la música de su época. El recorrido por su legado musical lleva al lector a encontrarse con obras como valses, pasillos, danzas, danzones, música para propagandas "jingles", marchas y "pot-pourri". De manera breve, se revisan las partituras encontradas.

a. Vals

Dentro de esta área, la obra titulada **Alondra Chiricana** se convertirá en la muestra en estudio. De esta obra, se puede decir que llega a las manos del presente investigador fechada el 9 de diciembre de 1929.

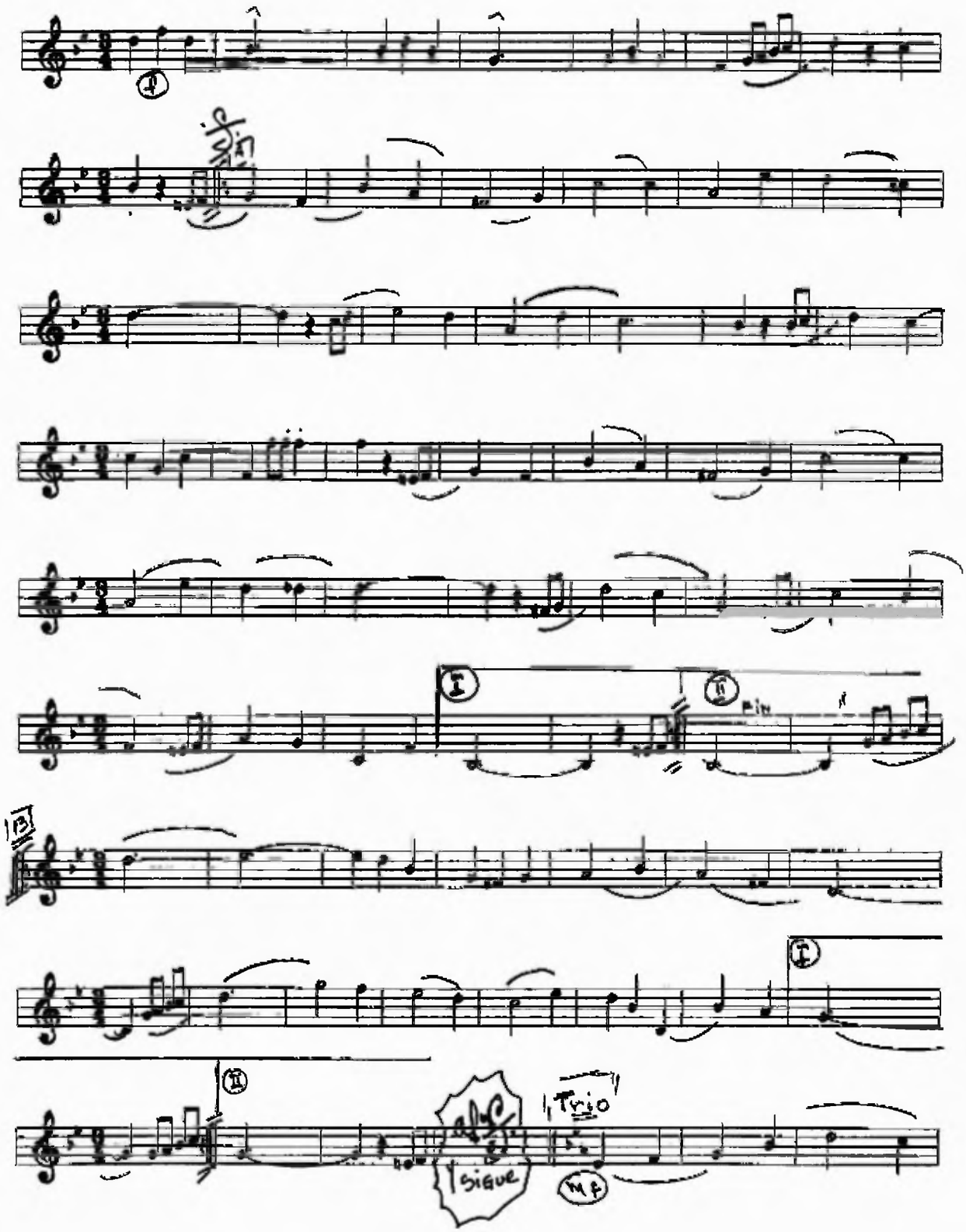
Fue confeccionada en un compás de tres cuartos, está elaborada en cuatro partes a saber:

- Introducción
- Parte A (línea melódica)
- Parte B (línea melódica)
- Trío

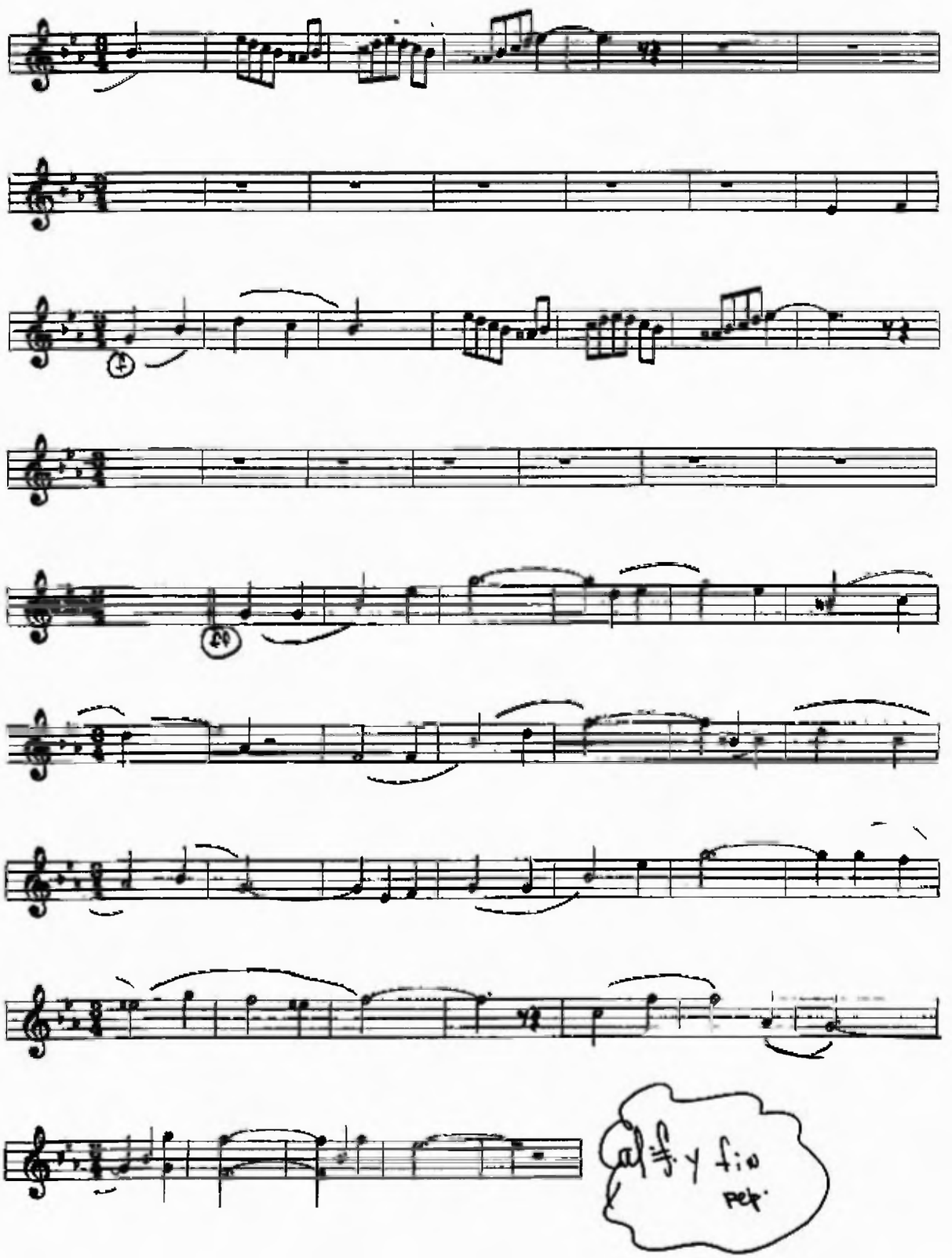
La introducción y la línea melódica están en la tonalidad de SI Bemol (Bb), el trío está escrito en MI Bemol (Eb). El vals tiene varios matices, apareciendo varias repeticiones y al signo de O a O.

Vale aclarar que esta composición fue elaborada en la Provincia de Chiriquí, donde su autor conoce a su segunda esposa, convirtiendo la misma en su musa.

ALONDRA CHIRICANA {VALS}



ALONDRA CHIRICANA (VALS)



b. Pasillos

En esta categoría se pueden mencionar piezas muy conocidas como la Avenida Central y otras que no lo son tanto. De estas últimas existen en la actualidad Pajarito, Fuga del Alma y Flores Antioqueñas.

A continuación, se efectúa un breve análisis de estas tres últimas mencionadas.

- **Flores antioqueñas**

Esta obra está escrita en compás de tres cuartos (¾), consiste, al igual que el vals anterior, en tres partes a saber:

- Parte A
- Parte B
- Trío

La parte A, está en la tonalidad de La menor (am), tiene barras de repetición y casillas. La segunda parte o parte B tiene la tonalidad de Mi menor (em) y, al igual que la primera parte, tiene barras de

repetición y casillas. El trío o tercera parte, tiene la tonalidad de LA mayor (A). La obra utiliza blancas, blancas con puntillos, negras, negras con puntillos, corcheas, silencios y apoyaturas. También, utiliza matices, ligados y picados. La partitura correspondiente está en la siguiente página.

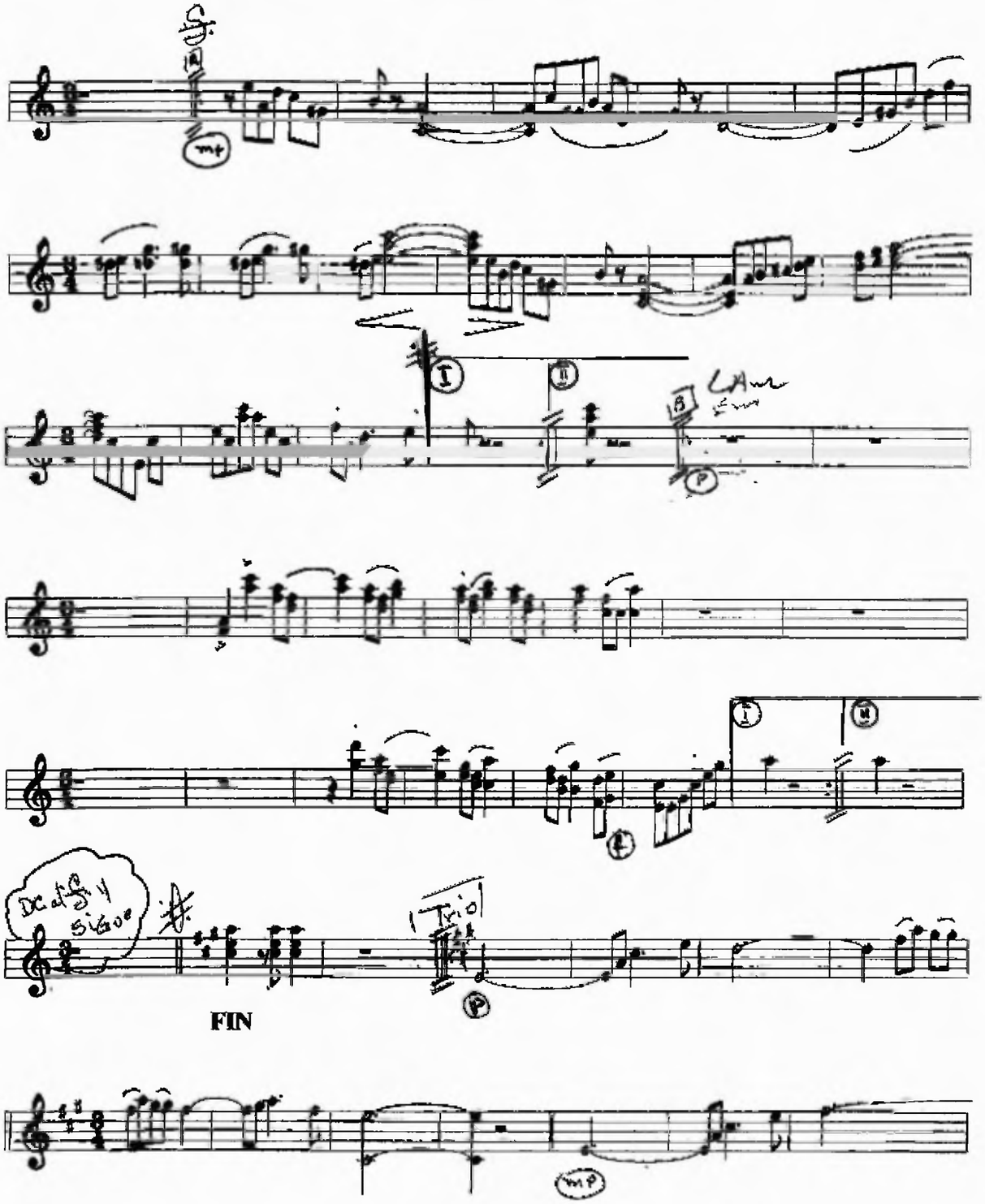
- **Fuga del Alma**

Este pasillo está escrito en un compás de tres cuartos (3/4), está dividida igualmente en tres partes:

- Parte A
- Parte B
- Parte C (trío)

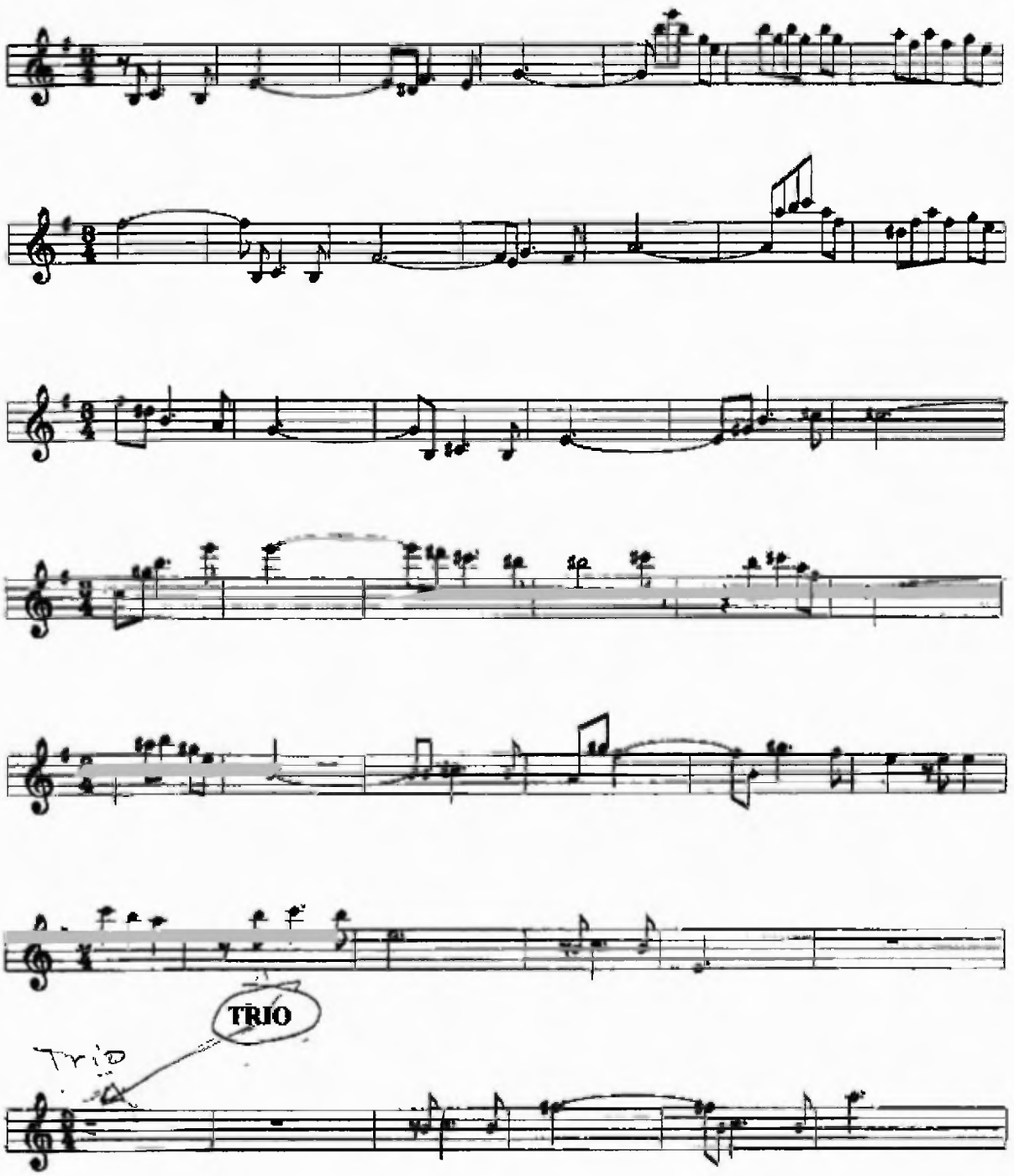
La parte A está en el tono de Mi menor (em), tiene barras de repetición y casilla. La parte B tiene la tonalidad de SOL Mayor (GM) y la parte C o trío vuelve a la tonalidad inicial Mi menor (em). Utiliza blancas con puntillos, negras con puntillos, corcheas y silencios.

FLORES ANTIOQUEÑAS {PASILLO}

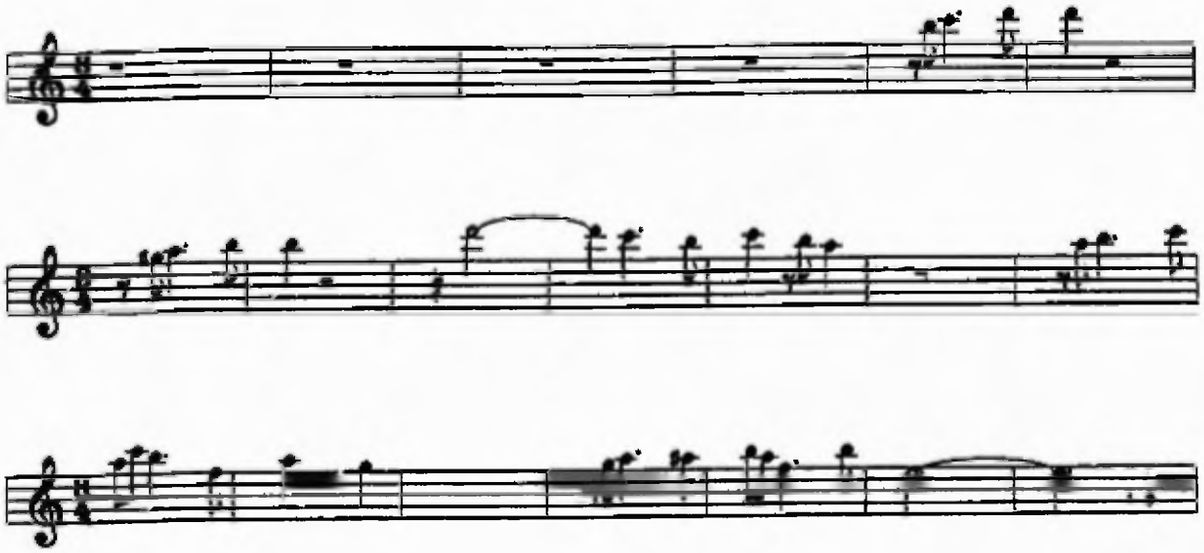


FLORES ANTIOQUEÑAS {PASILLO}

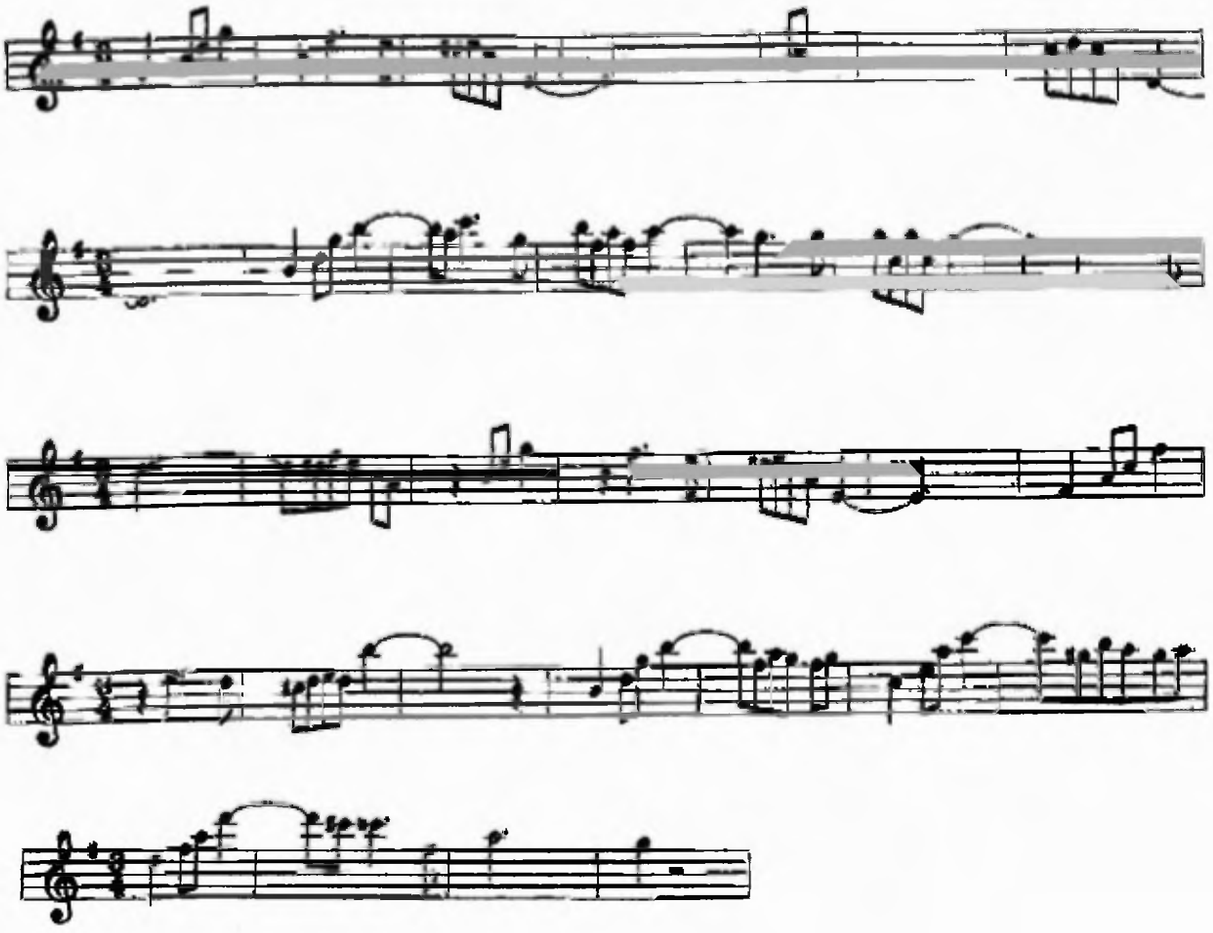
FUGAS DEL ALMA{PASILLO}



FUGAS DEL ALMA (PASILLO)



TRIO



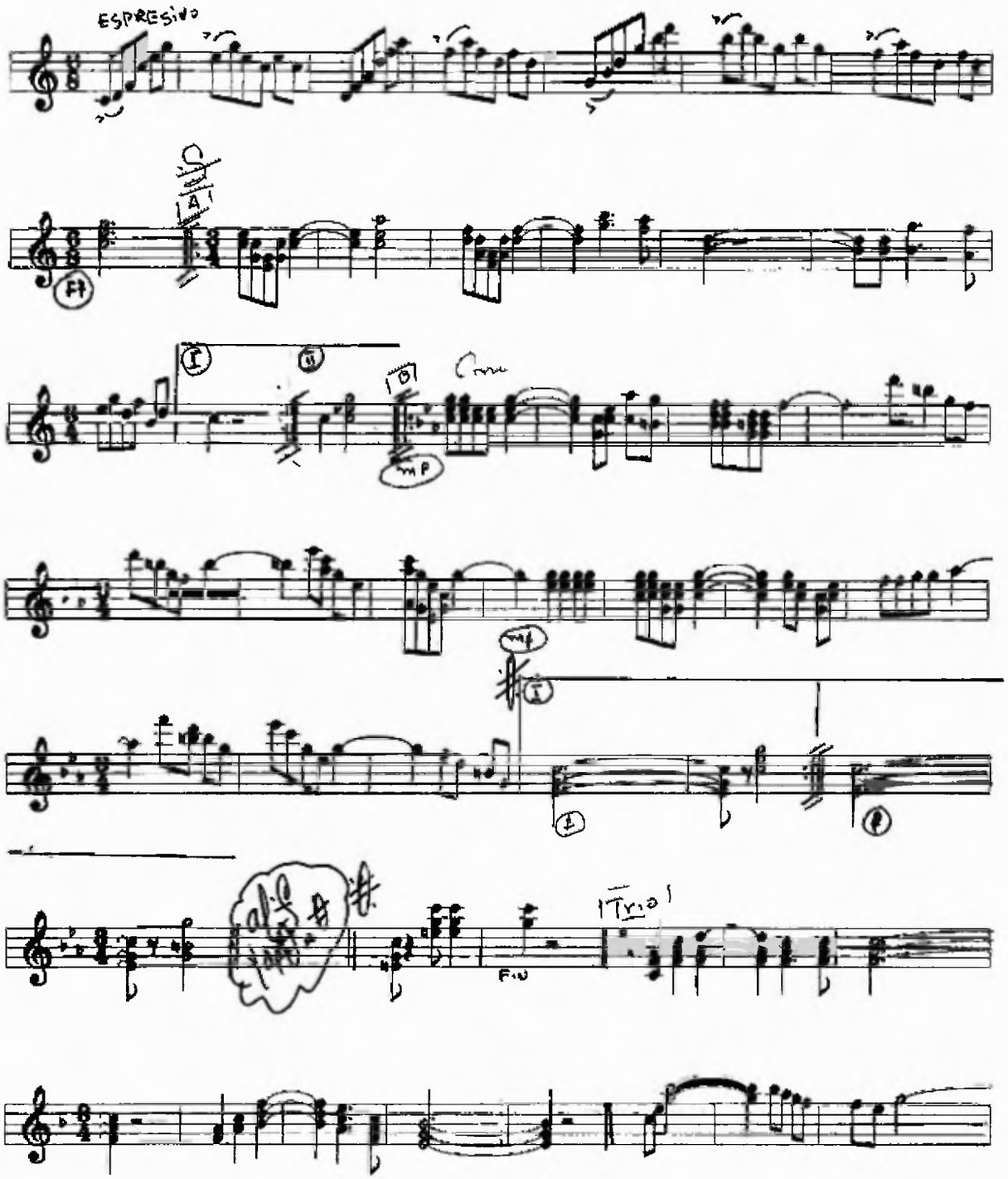
- **Pajarito**

Obra creada en el año de su muerte, fechada el 21 de marzo de 1936. En este pasillo, cambia sus patrones tradicionales de trabajo, elaborando una obra en cuatro partes dividida de la siguiente forma:

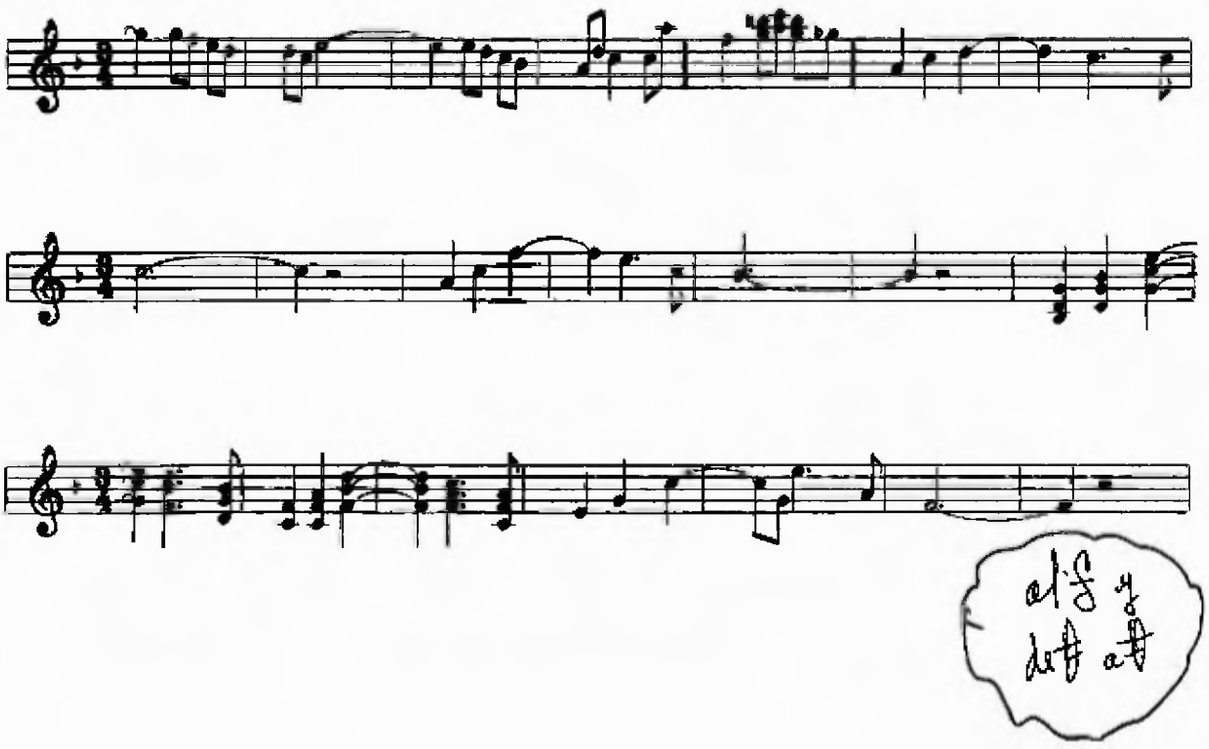
- **Introducción**
- **Parte A**
- **Parte B**
- **Parte C (trío)**

La Introducción inicia en un compás de seis octavos (6/8), en una tonalidad de DO Mayor (C), la parte A cambia el compás a tres cuartos (3/4), manteniendo la tonalidad y tiene casilla de repetición. La parte B cambia la tonalidad a DO menor (cm), teniendo también, casilla de repetición Por último, la parte C o trío cambia a la tonalidad de Fa Mayor (F).

PAJARITO {PASILLO}



PAJARITO (PASILLO)



c. Danzas

En esta área se procederá a analizar solamente una de las obras, dado que es ésto lo más explotado en la investigación, con la adaptación que se presenta en el último capítulo.

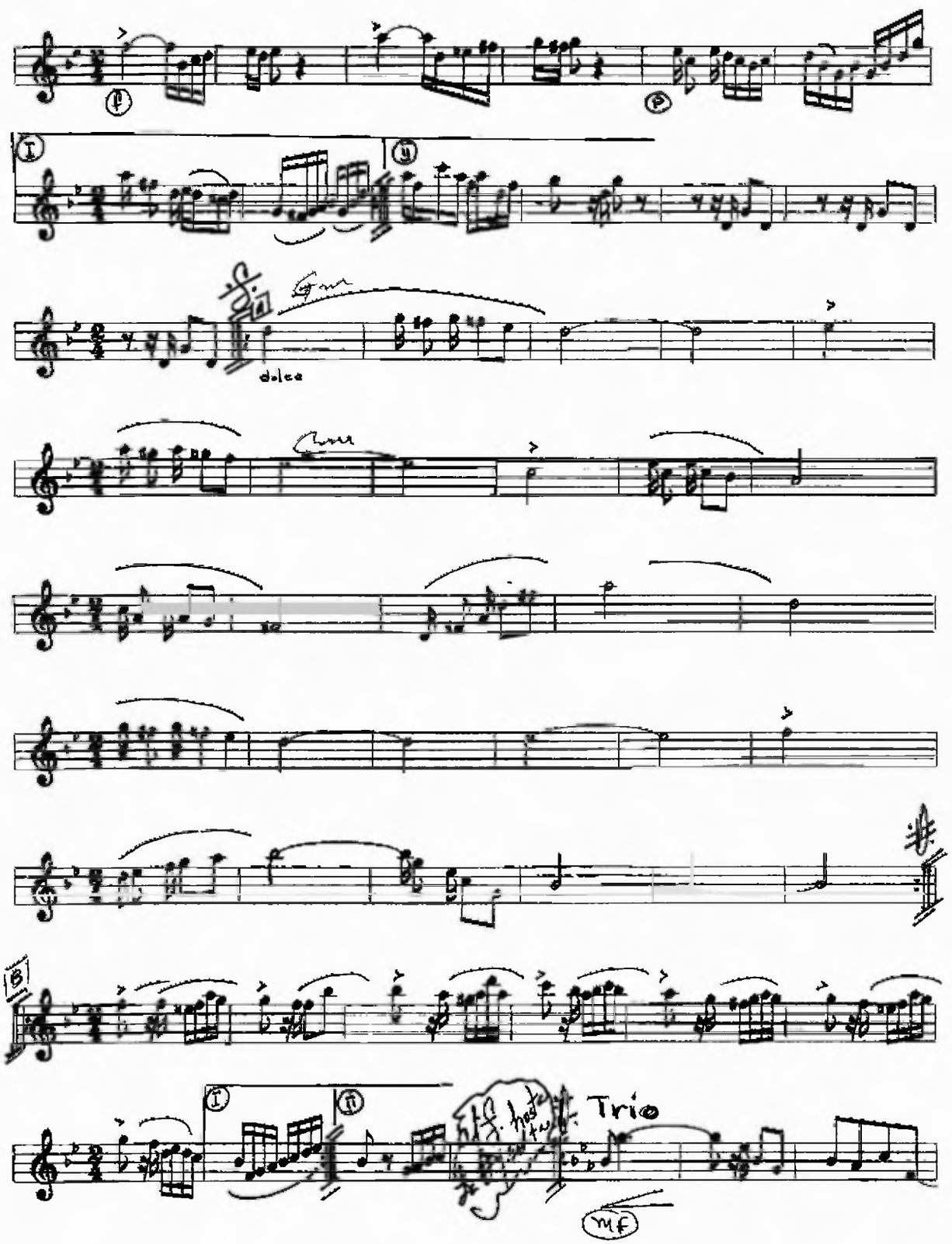
- **Juventud Dormida**

Esta danza está escrita en un compás de dos cuartos (2/4), elaborada en dos partes:

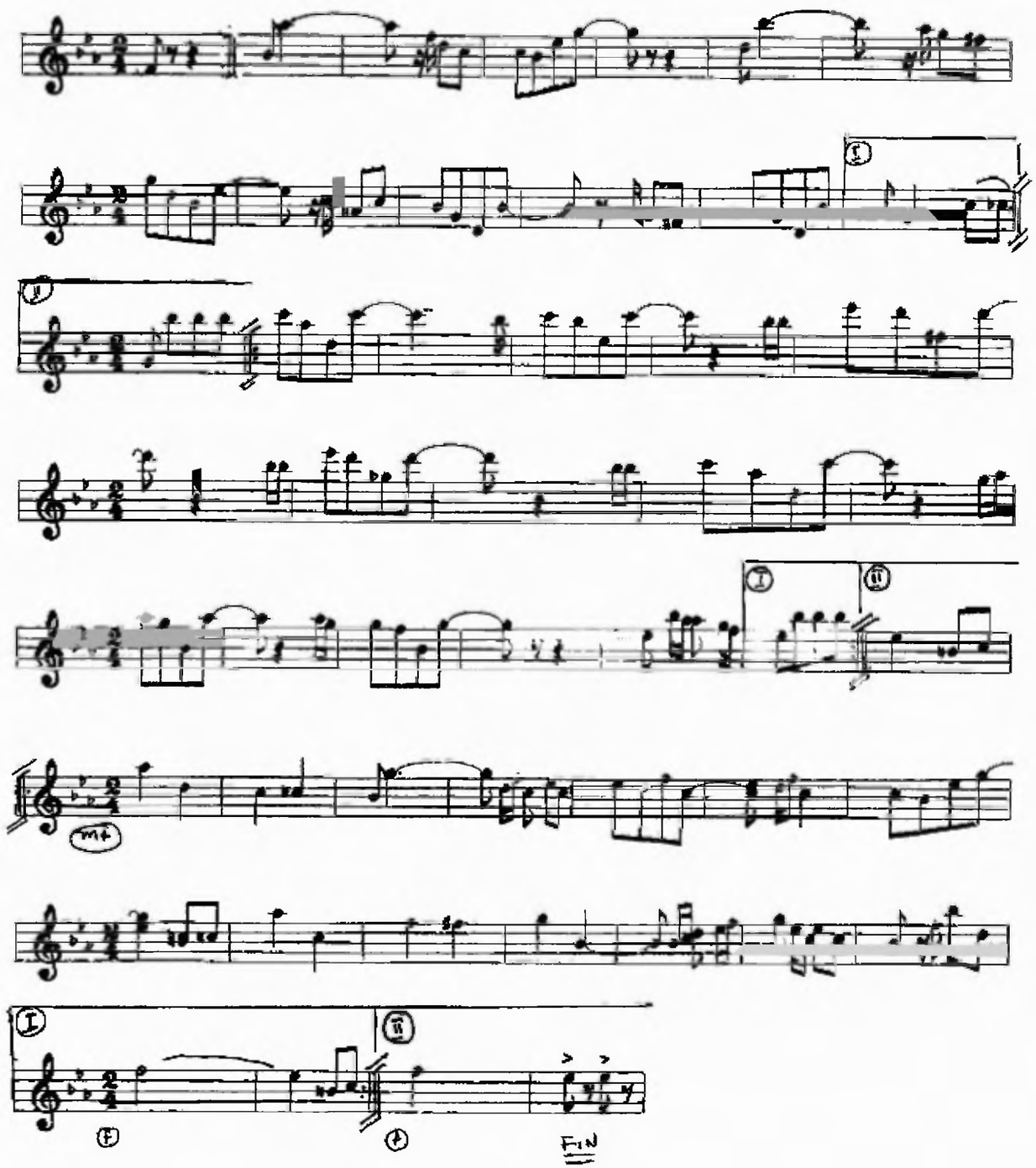
- Parte A
- Parte B

La primera parte se encuentra en la tonalidad de SI bemol (Bb), con tendencias modulantes, tiene casillas y barras de repetición. La segunda parte, es el trío y está en la tonalidad de MI bemol Mayor (Eb), utilizando varias casillas y barras como la anterior. Las figuras musicales utilizadas son blancas, negras, trescillos, corcheas, semi-corcheas, apoyaturas, ligaduras y picados.

JUVENTUD DORMIDA {DANZA}



JUVENTUD DORMIDA {DANZA}



d. Danzón

En la época en que se escriben todas estas obras, el danzón autóctono de la tierra madre de Máximo había sido importado hacia nuestro país, por todos los músicos que de esa tierra convivían en Panamá. El Maestro no estaba por lo tanto excluido de la tendencia, tiene una gran cosecha en este tipo de música, de la cual se van a presentar algunas de ellas, tales como:

- Archipiélago
- Los Millonarios Cubanos
- Los Nueve
- Maricusa
- Los Rumberos Panameños
- Perico Ligero
- Jiguany
- Fellito

Dentro de esta clasificación, hay que incluir una variedad establecida por el autor en estudio, que es la mezcla del danzón y el punto panameño en una obra llamado Recuerdo de Matambillo. Esta obra es sumamente larga y se procederá a efectuar un análisis compendiado de ella.

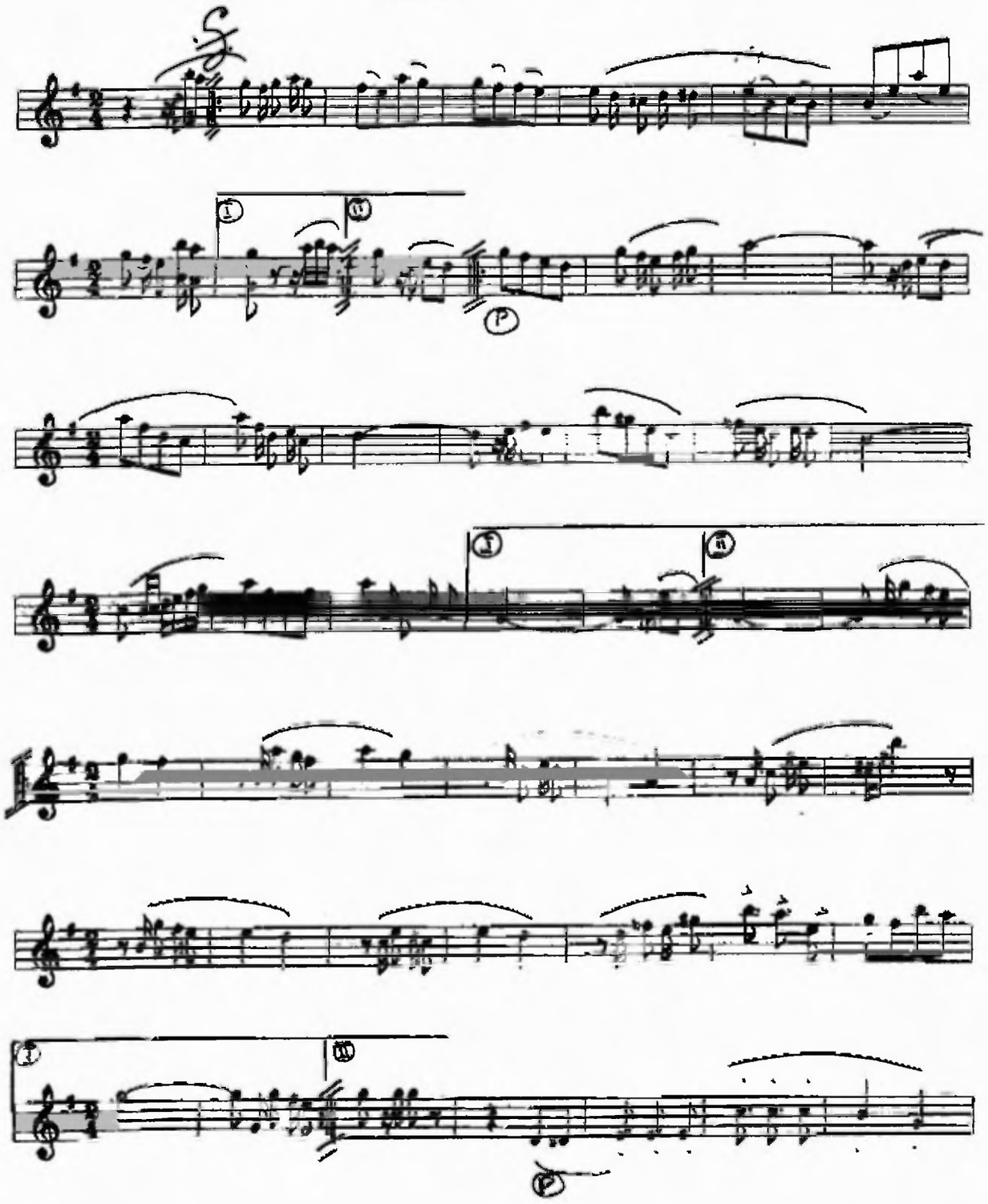
- **Archipiélago**

Este danzón está escrito en un compás de dos cuartos (2/4), en la tonalidad de SOL Mayor (G), extrañamente de sólo una parte, sin divisiones, pero con varias repeticiones y casillas. Utiliza blancas, negras, corcheas, trescillos de corcheas, corcheas y silencios.

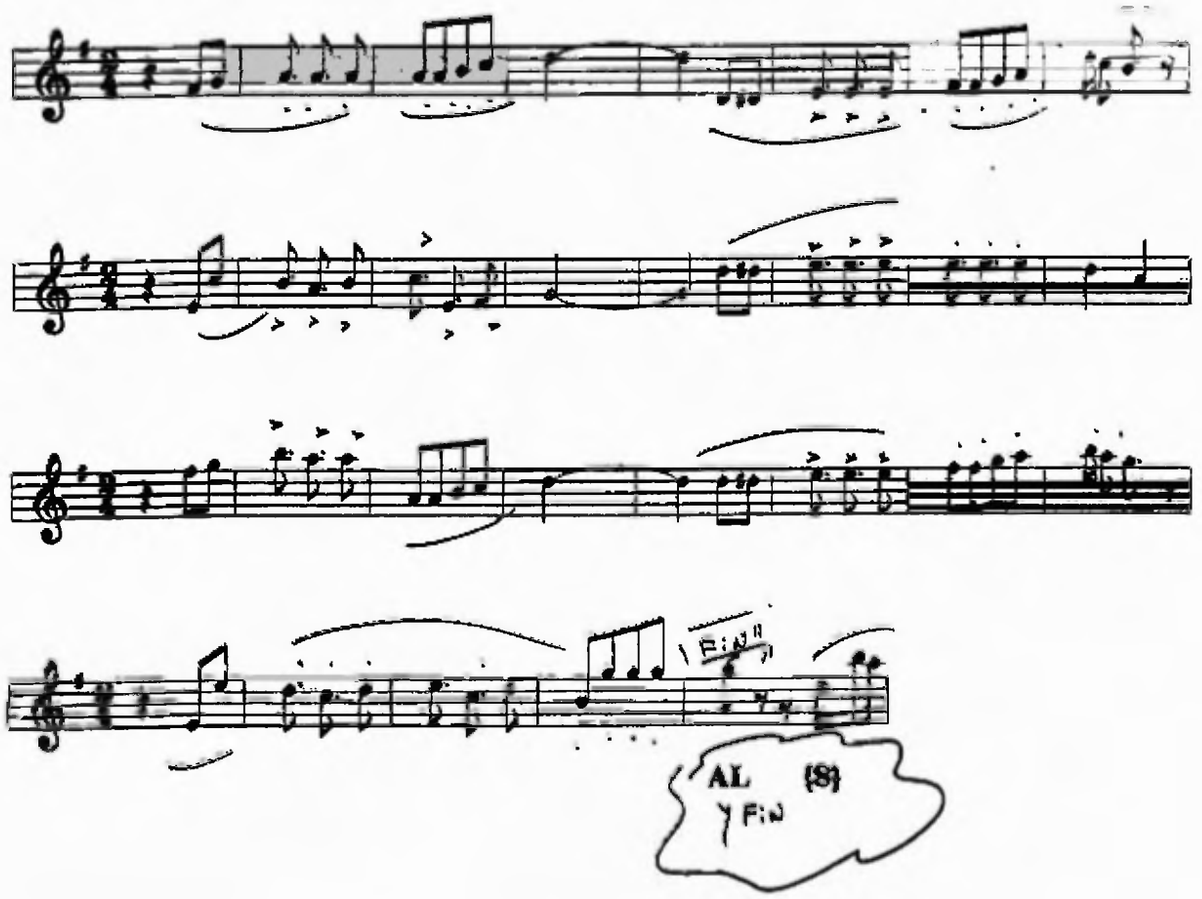
- **Los Millonarios Cubanos**

Al igual que el anterior, es una obra en una sola parte, sin divisiones, en un compás de dos cuartos (2/4), en el tono de FA Mayor (F), con varias casillas de repetición. Utiliza blancas, negras, corcheas, semi-corcheas y silencios.

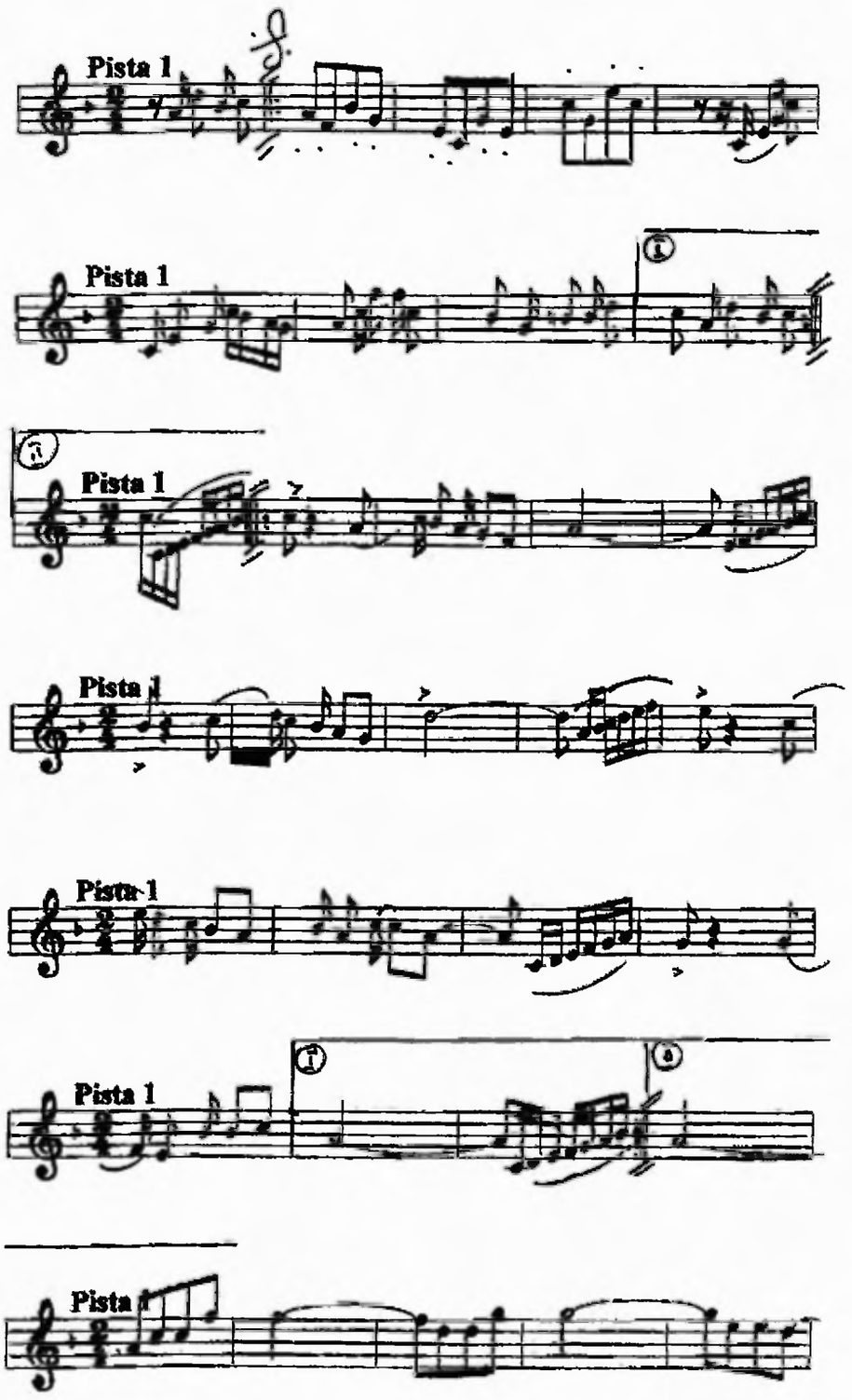
ARCHIPIELAGO (DANZON).



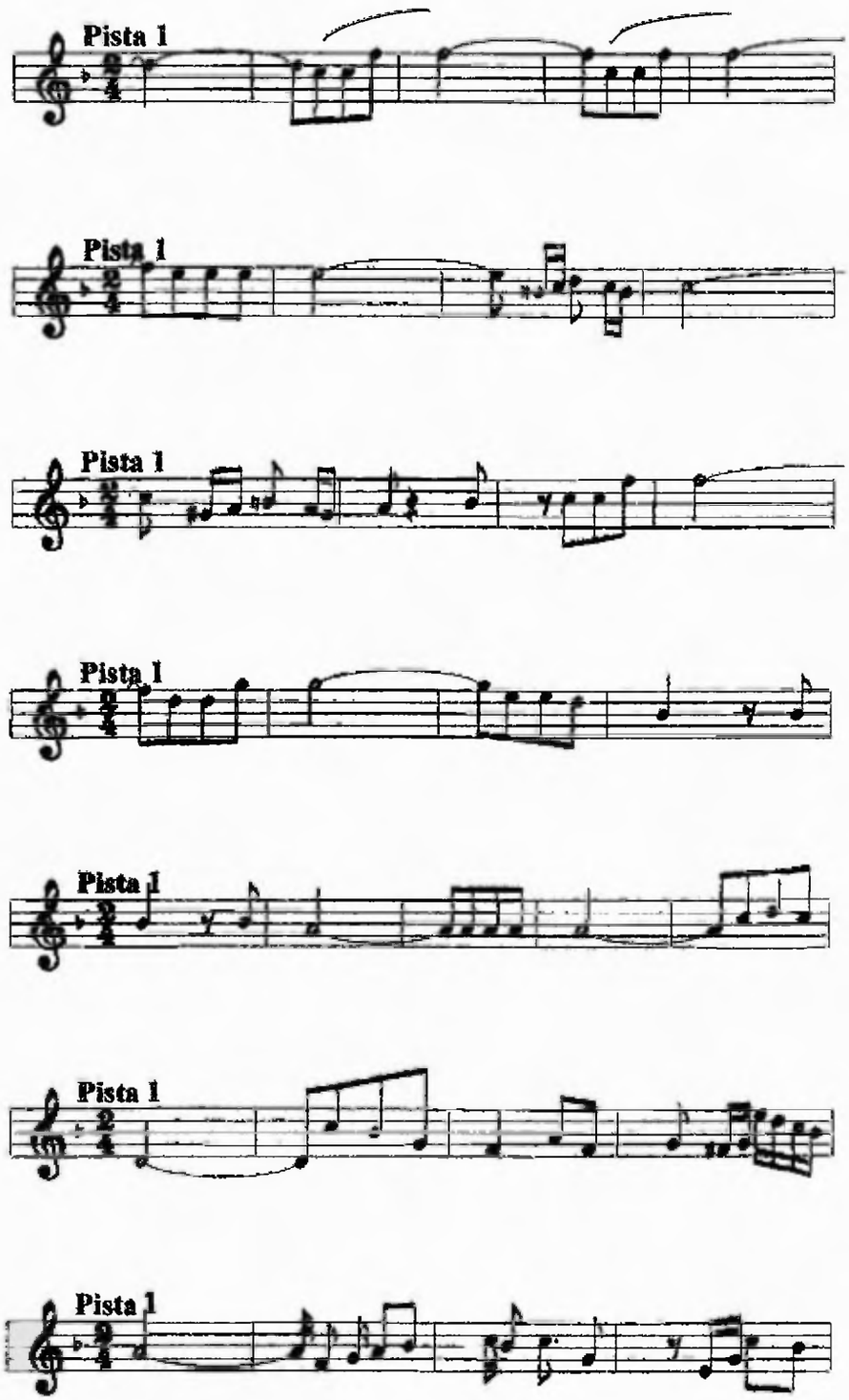
ARCHIPIELAGO {DANZON}



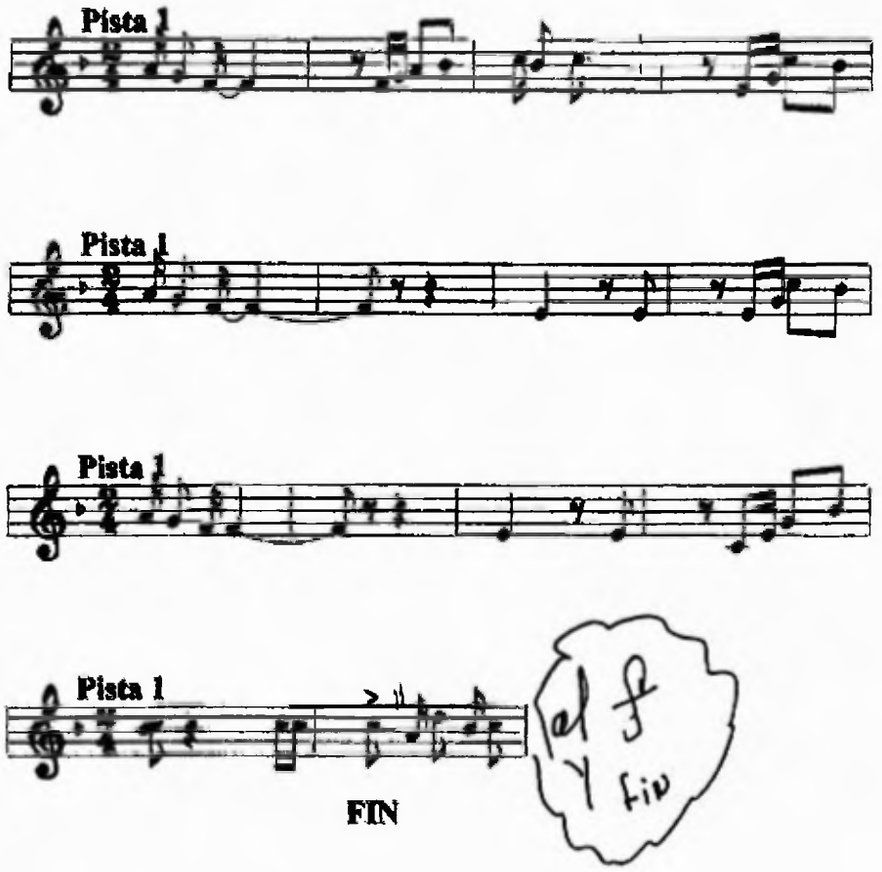
Los Millonarios Cubanos (danzon) Maximo A. Boza



Los Millonarios Cubanos (danzon) Maximo A. Boza



Los Millonarios Cubanos (danzon) Maximo A. Boza



FIN

- **Los Nueve**

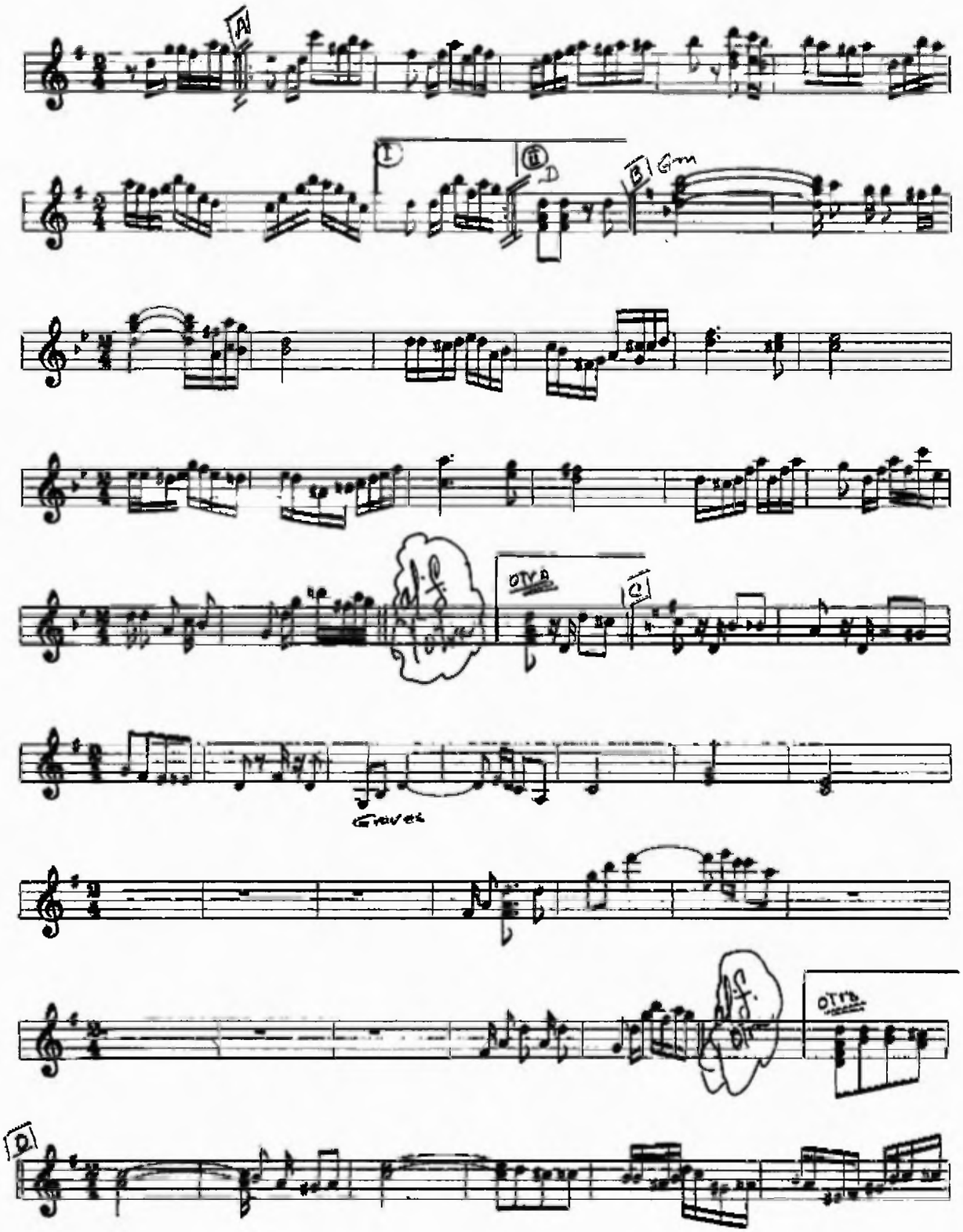
Fue confeccionada el 10 de agosto de 1928, en la ciudad de Panamá, está escrita en un compás de dos cuartos (2/4), en la tonalidad de SOL Mayor (G).

Tiene cuatro divisiones a saber:

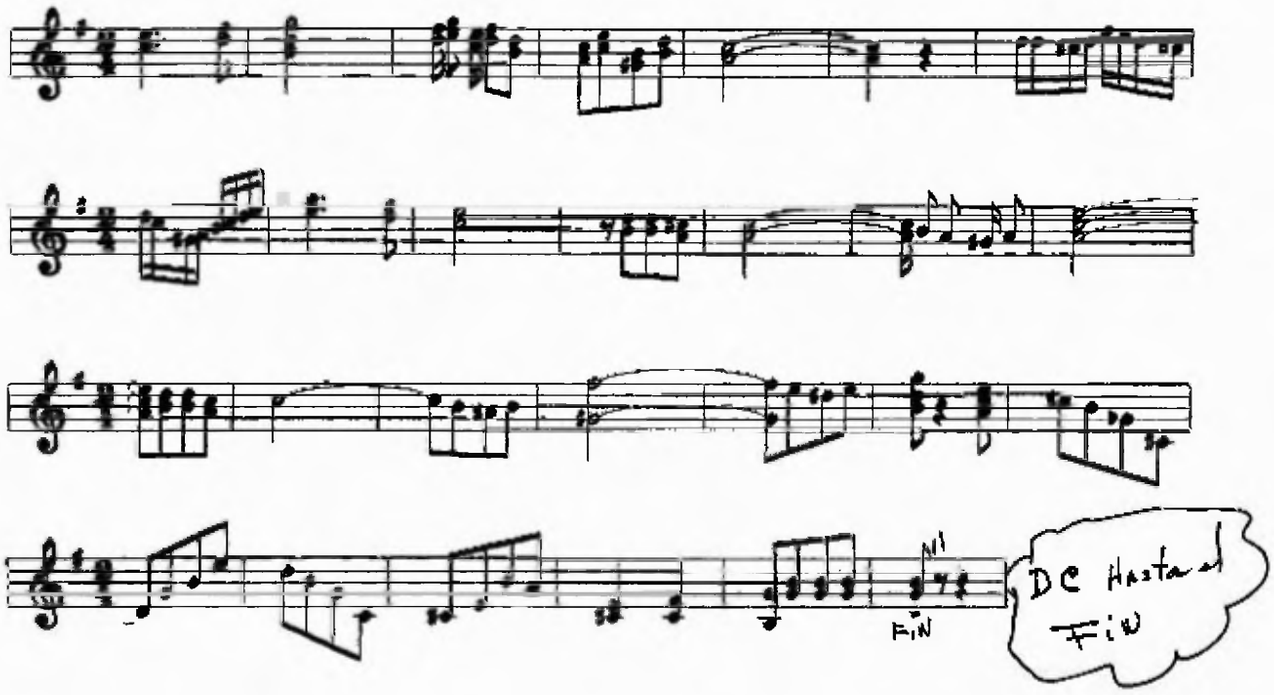
- Parte A
- Parte B
- Parte C
- Parte D

La parte A está en la tonalidad de SOL Mayor (G), la parte B en Sol menor (gm). La parte C regresa a su tono original, al igual que la parte D. Tiene casillas de repetición, utiliza otras casillas y las figuras musicales utilizadas son las blancas, negras, corcheas, semi-corcheas y silencios

LOS NUEVE{DANZON}.



LOS NUEVE{DANZON}.



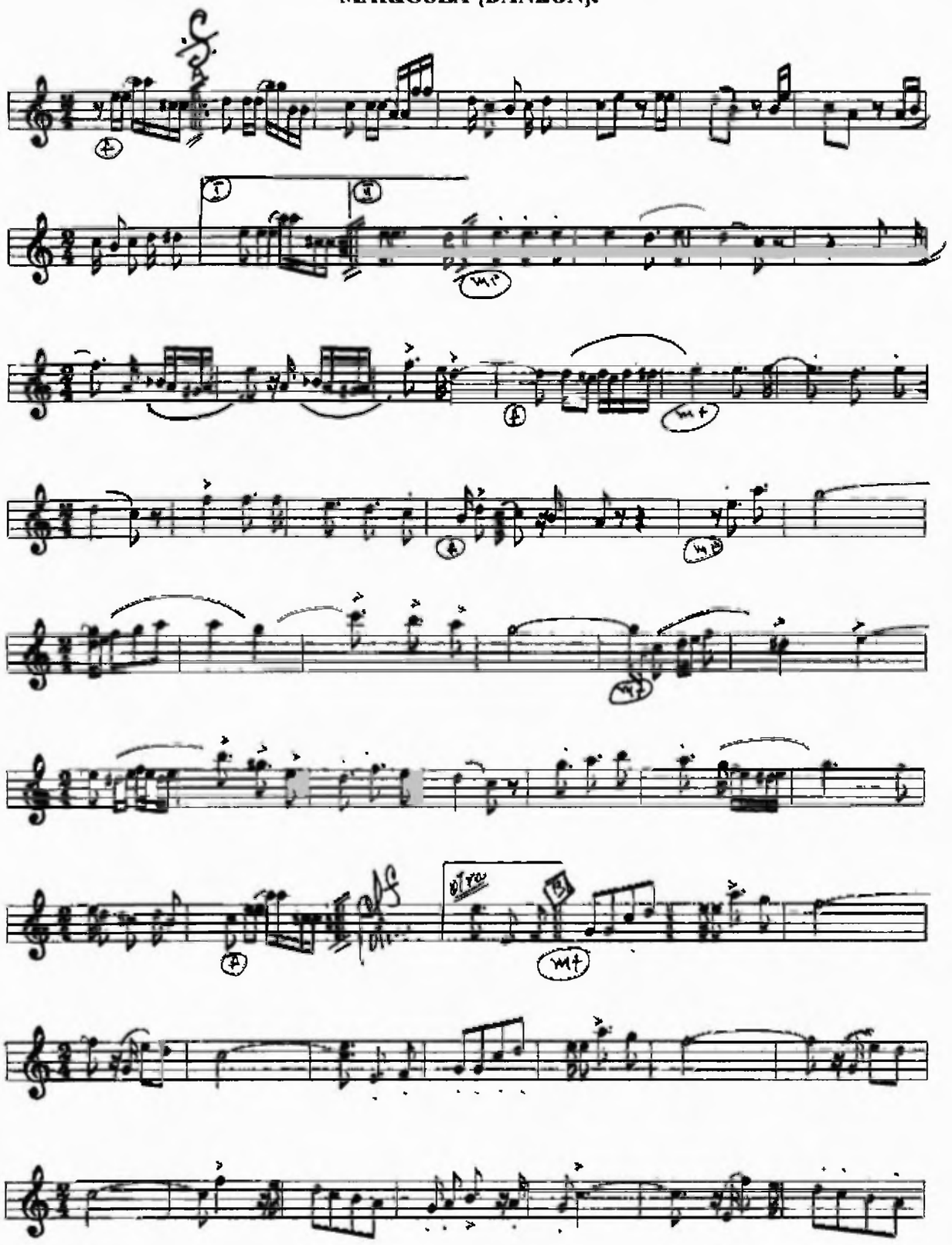
- **Maricuza**

La obra está escrita en un compás de dos cuartos (2/4), en tono de DO Mayor (C). A pesar de dar inicio en LA Mayor (A). Escrita en dos partes. La parte A tiene casillas de repetición y la otra casilla que es la parte B, no repite. Utiliza blancas, negras, corcheas, semicorcheas, trescillos y silencios.

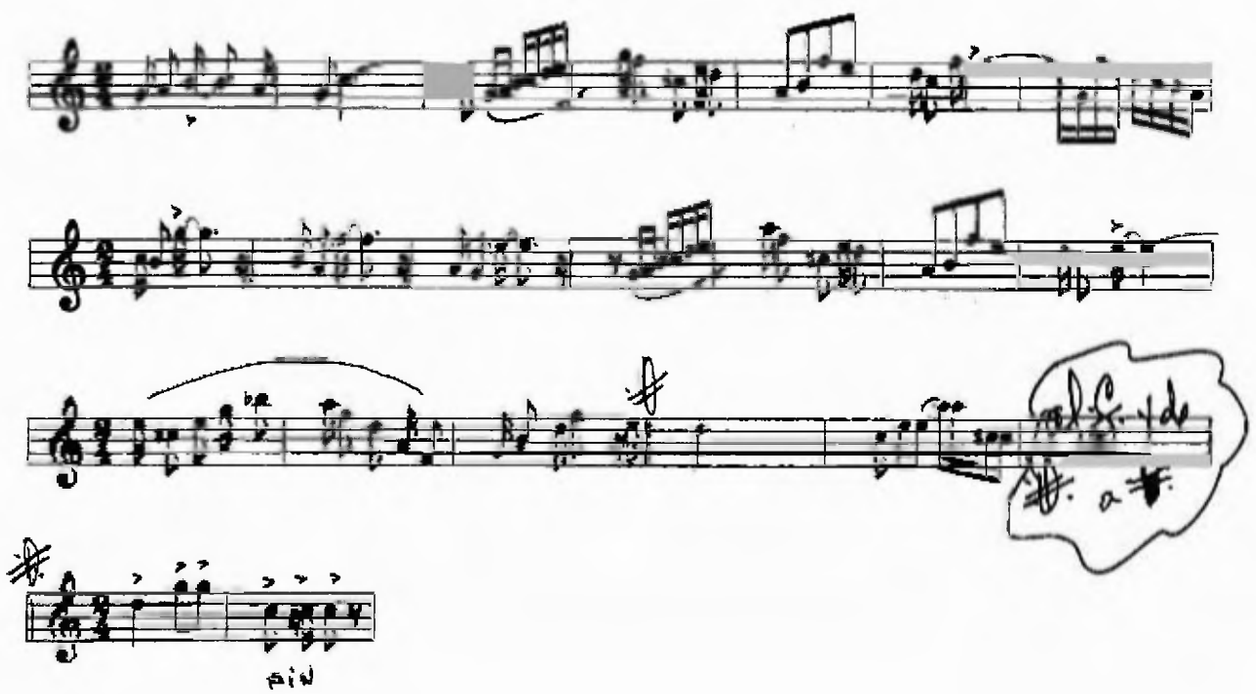
- **Los Rumberos Panameños**

Obra escrita en el compás simple de dos cuartos (2/4). La primera parte en la tonalidad de Sol menor (gm) y la segunda parte, en SOL Mayor (G). Como se desprende de la información, la obra tiene dos partes solamente, dado que las otras dos son repeticiones a los tonos antes mencionados. Utiliza varios matices y las figuras utilizadas son blancas, negras, corcheas, semi-corcheas y silencios.

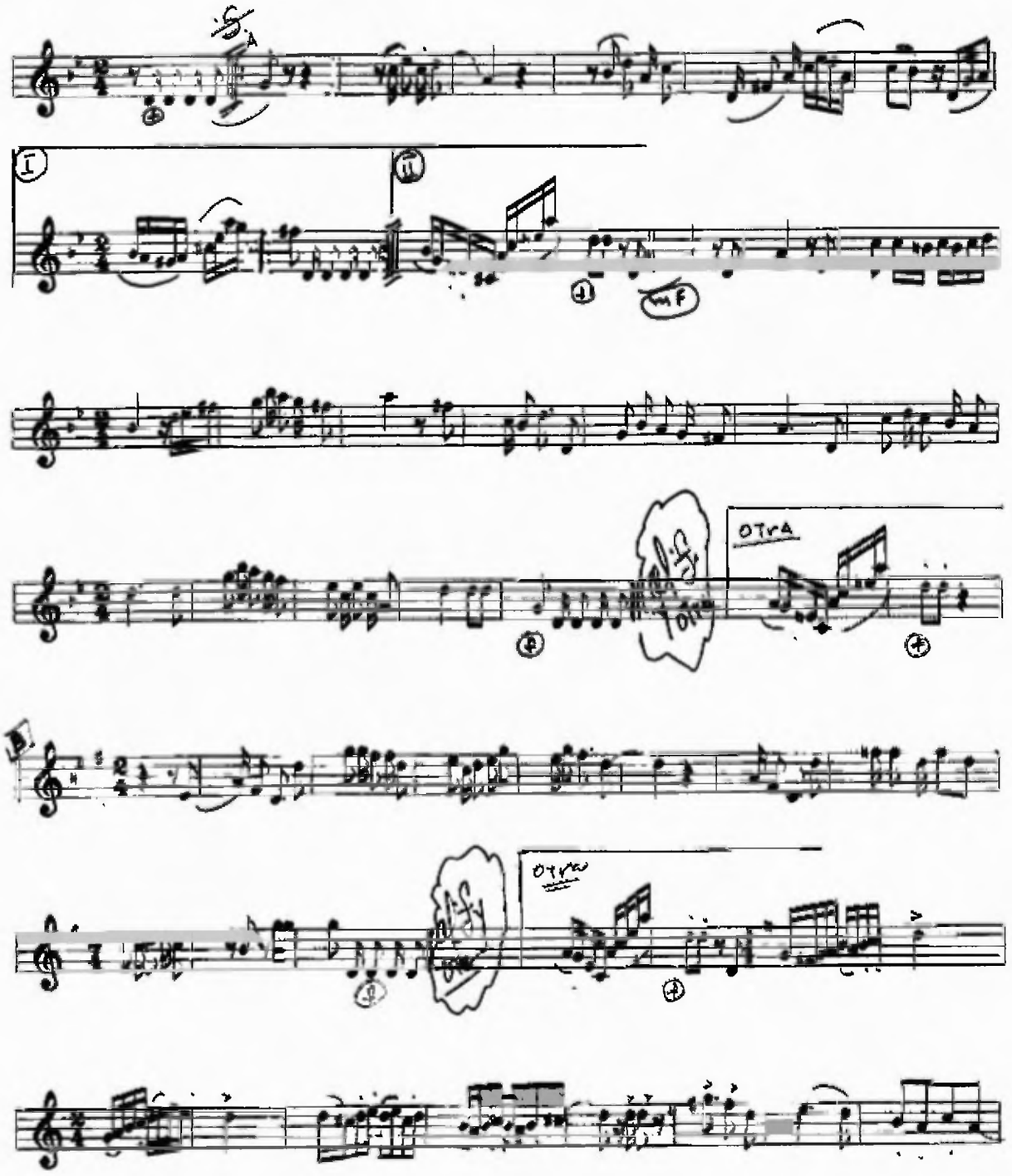
MARICUZA {DANZON}.



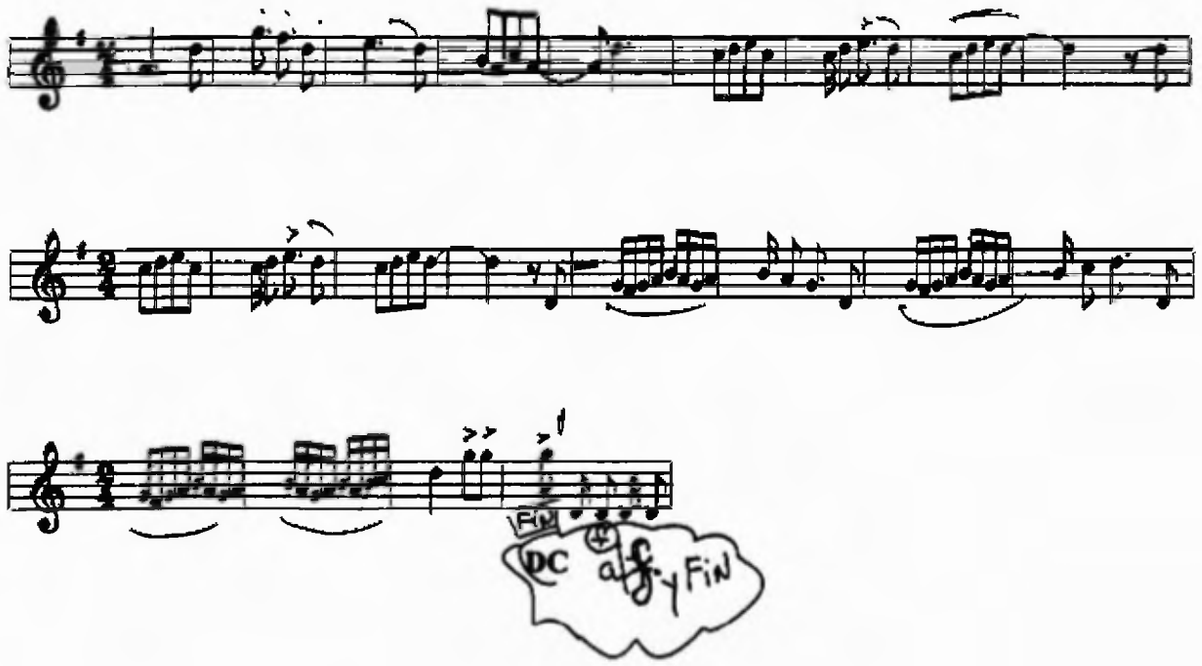
MARICUZA {DANZON}.



LOS RUMBEROS PANAMEÑOS.{DANZON}



LOS RUMBEROS PANAMEÑOS.{DANZON}



- **Perico Ligero**

Danzón escrito en un compás simple de dos cuartos (2/4), la primera parte en la tonalidad de SOL mayor (G) y la segunda parte, en DO Mayor (C). Tienen repeticiones y casillas, utiliza blancas, negras, corcheas, semicorcheas, trescillos, ligaduras, apoyaturas y silencios.

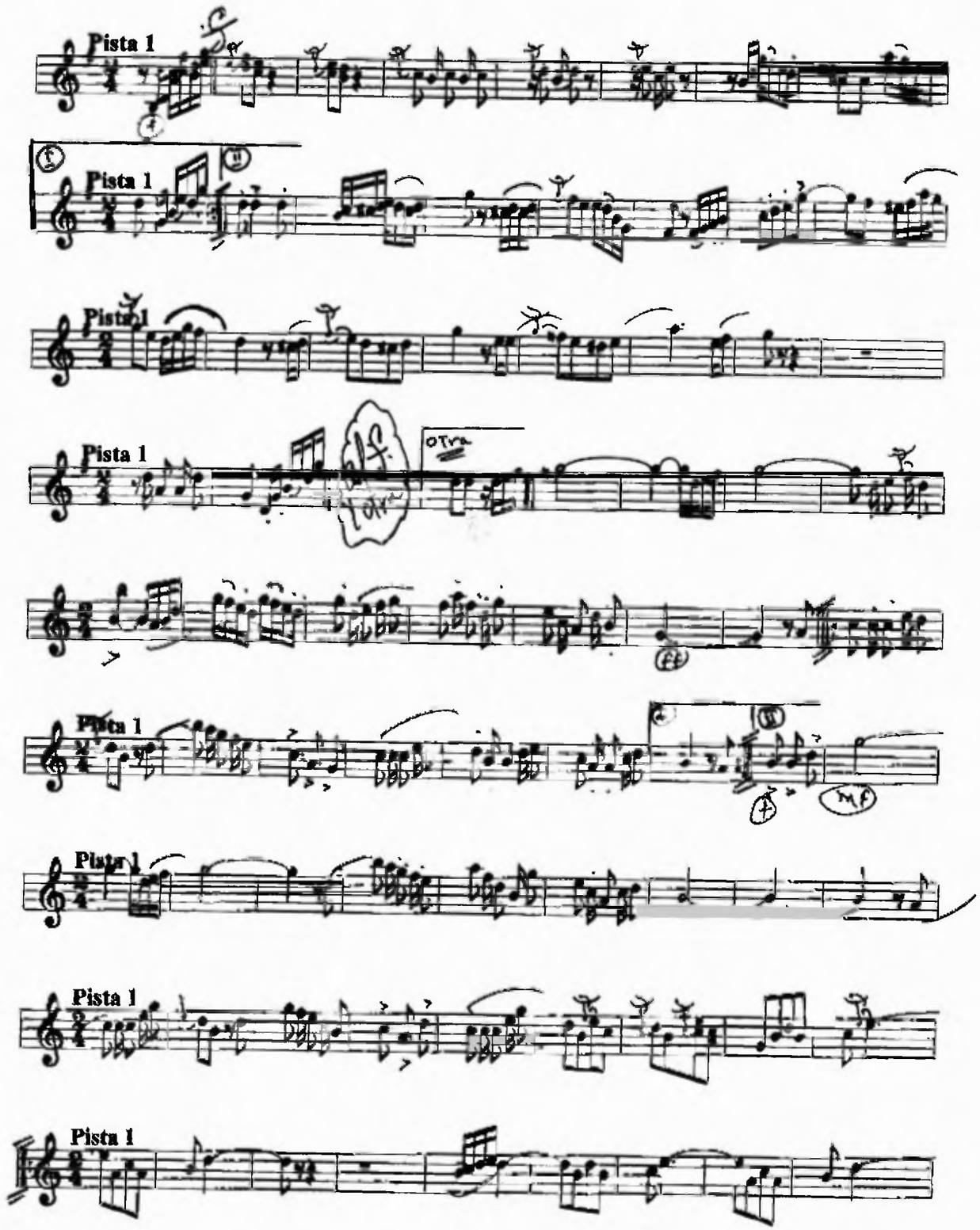
- **Jiguany**

Obra escrita en el compás de dos cuartos (2/4), compuesta de tres partes:

- Parte A
- Parte B
- Parte C

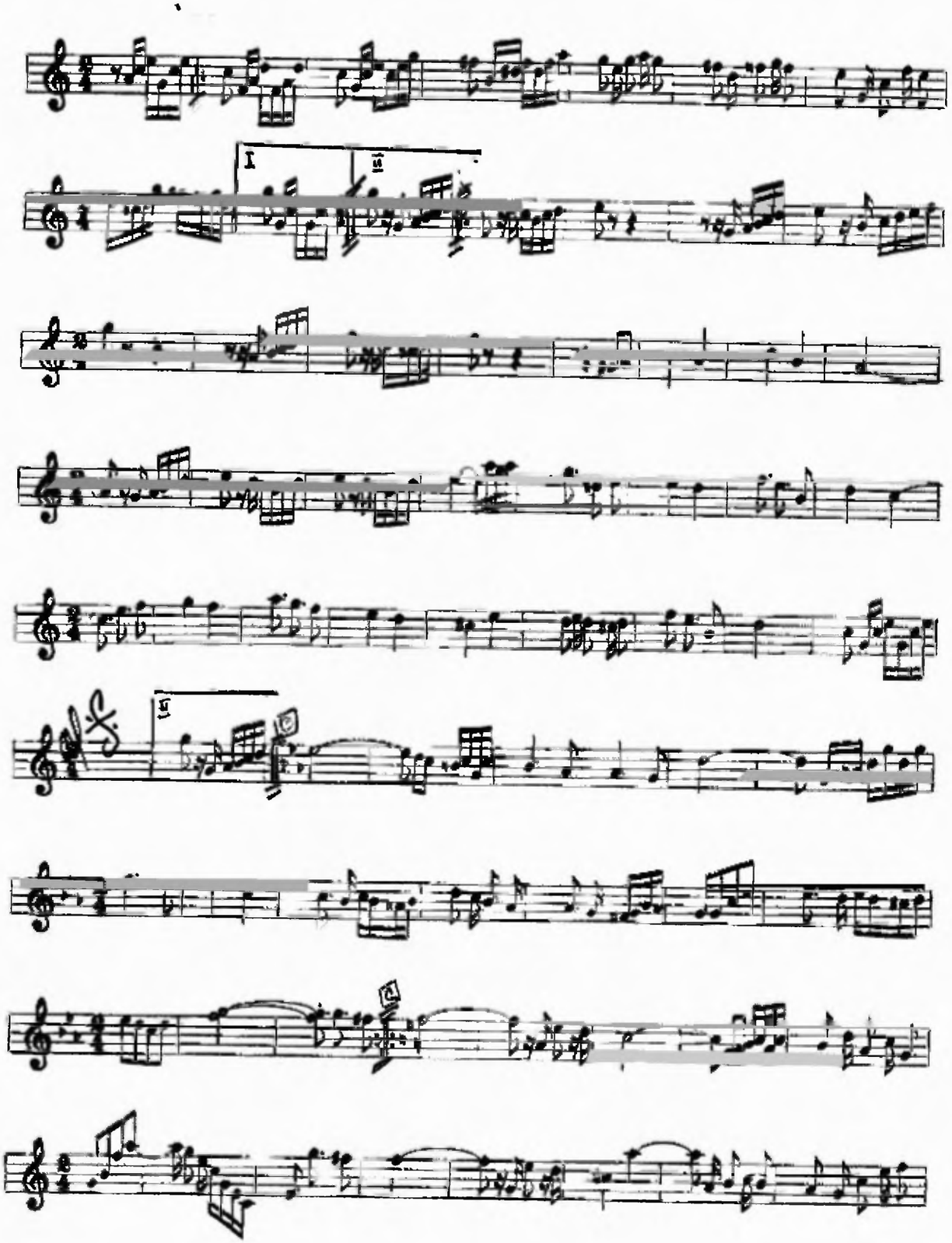
La parte A tiene la tonalidad de DO Mayor (C), tiene casillas y barras de repetición, la parte B tiene la tonalidad de Do menor (cm) y la parte C tiene la tonalidad inicial, con casilla de repetición. Usa blancas, negras, negras con puntillo, semicorcheas y silencios.

PERICO LIGERO (DANZON).

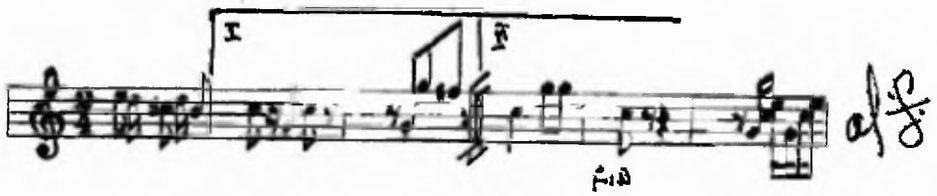


PERICO LIGERO {DANZON}.

JIGUANY (DANZON).



JIGUANY (DANZON).



- **Fellito (dedicatoria)**

Como pocas de las piezas del Maestro Máximo Arrate Boza, ésta ha llegado a la actualidad con fecha colocada de su puño y letra, en mayo de 1933. Está escrita en un compás de dos cuartos (2/4), dividida en dos partes, que se describen de la siguiente forma. En la parte A, la tonalidad está en FA >Mayor (F), utiliza casillas de repetición. En la parte B, tiene la tonalidad de SI bemol (Bb), al igual que los demás, utiliza blancas, negras, negras con puntillos, corcheas, corcheas con puntillos, semi-corcheas, tresillos y silencios.

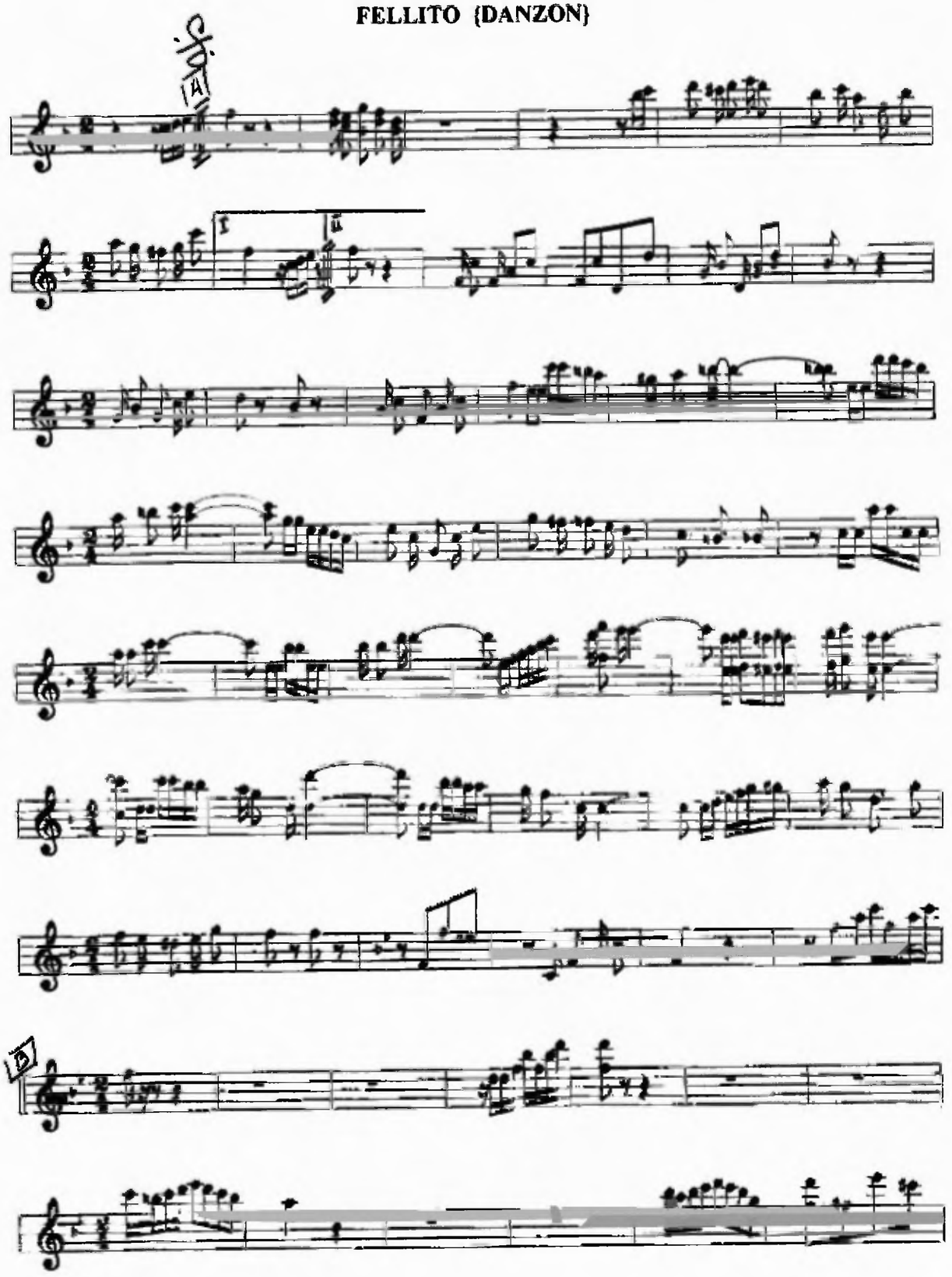
- **Danzón y punto panameño Recuerdo de Matambillo**

Obra escrita a un año de su muerte en enero de 1935, mezcla en ella el ritmo cubano y el panameño, rememorando la tierra que lo vió nacer y la tierra en que vive. Funde a Cuba y Panamá en una sola pieza, uniendo así sus dos eternos amores.

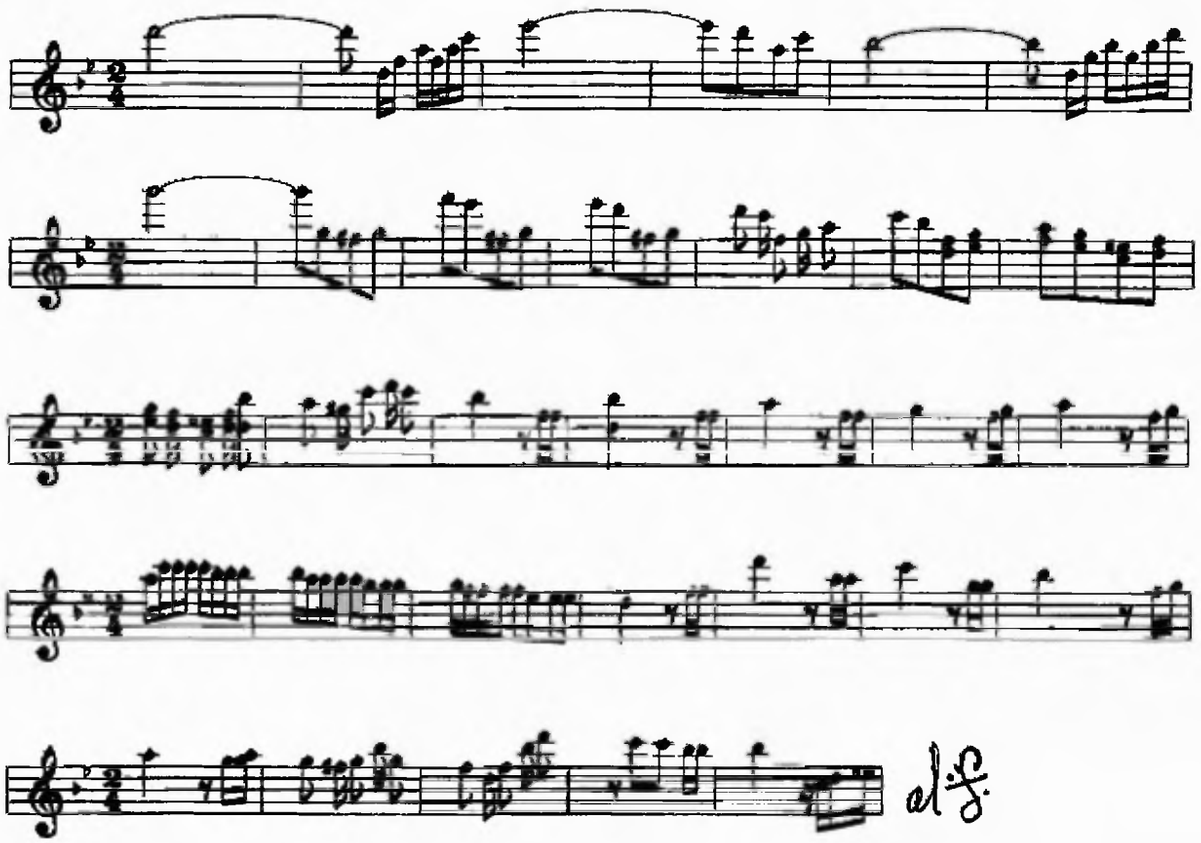
Está desarrollada en un compás de dos cuartos (2/4), con la tonalidad de RE Mayor (D), tiene varias repeticiones, varias casillas, solos e unísonos. Además, tiene un cambio de armadura a FA Mayor (F), cambia de aire, a un alegretto, regresa a la tonalidad inicial de RE Mayor (D), cambiando a un compás compuesto de seis octavos (6/8). Hay varias repeticiones y casillas, vuelve luego al danzón cumbia, en un compás de dos cuartos (2/4), manteniendo la tonalidad inicial de RE Mayor (D).

Utiliza cambios de compases simples y compuestos, cambios de armaduras o sea tonalidades, diferentes matices, fermatas, calderones y las figuras que utiliza son las blancas, blancas con puntillos, negras, negras con puntillos, corcheas, corcheas con puntillos y sus respectivos silencios, ligados, estacados y calderones.

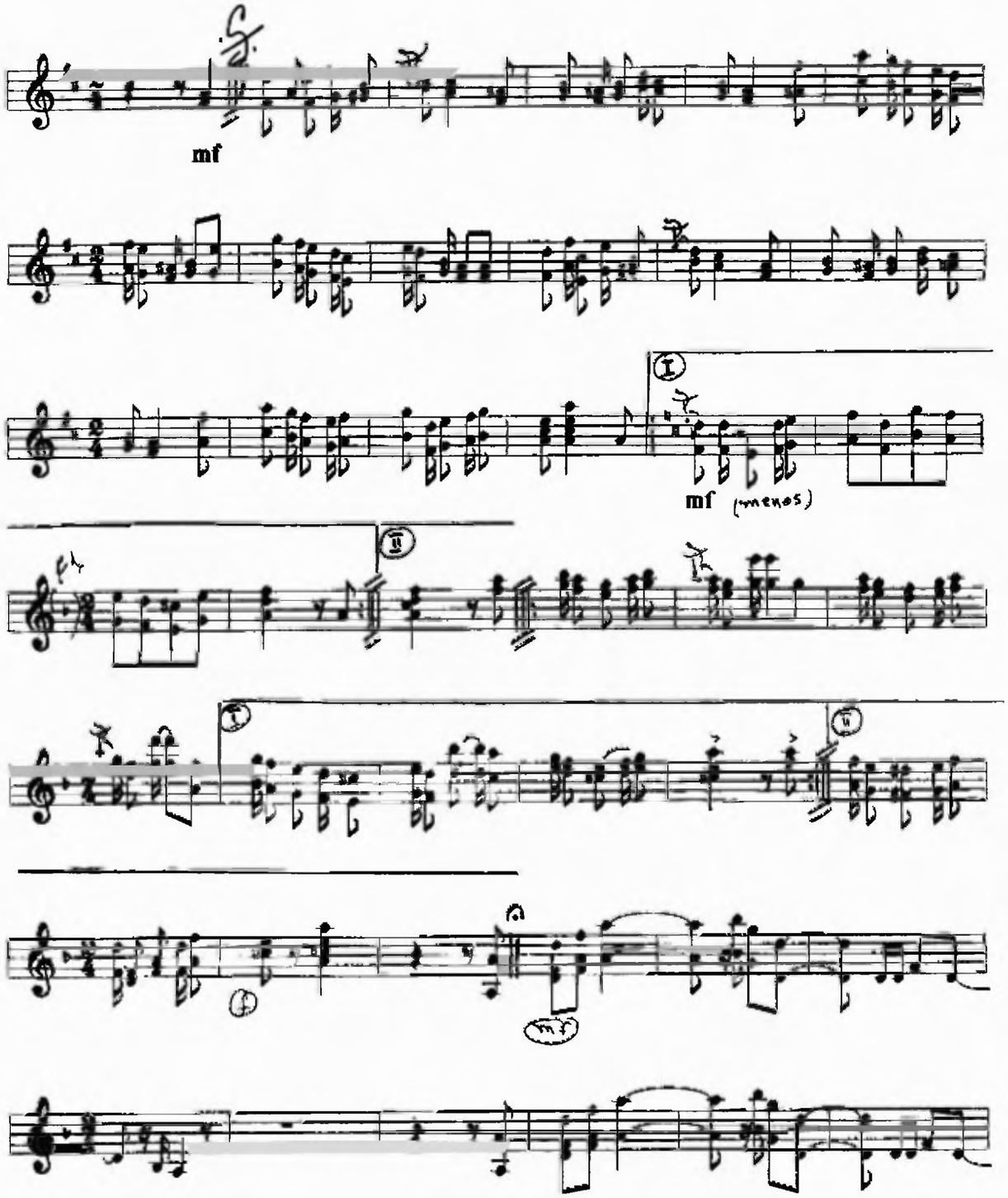
FELLITO (DANZON)



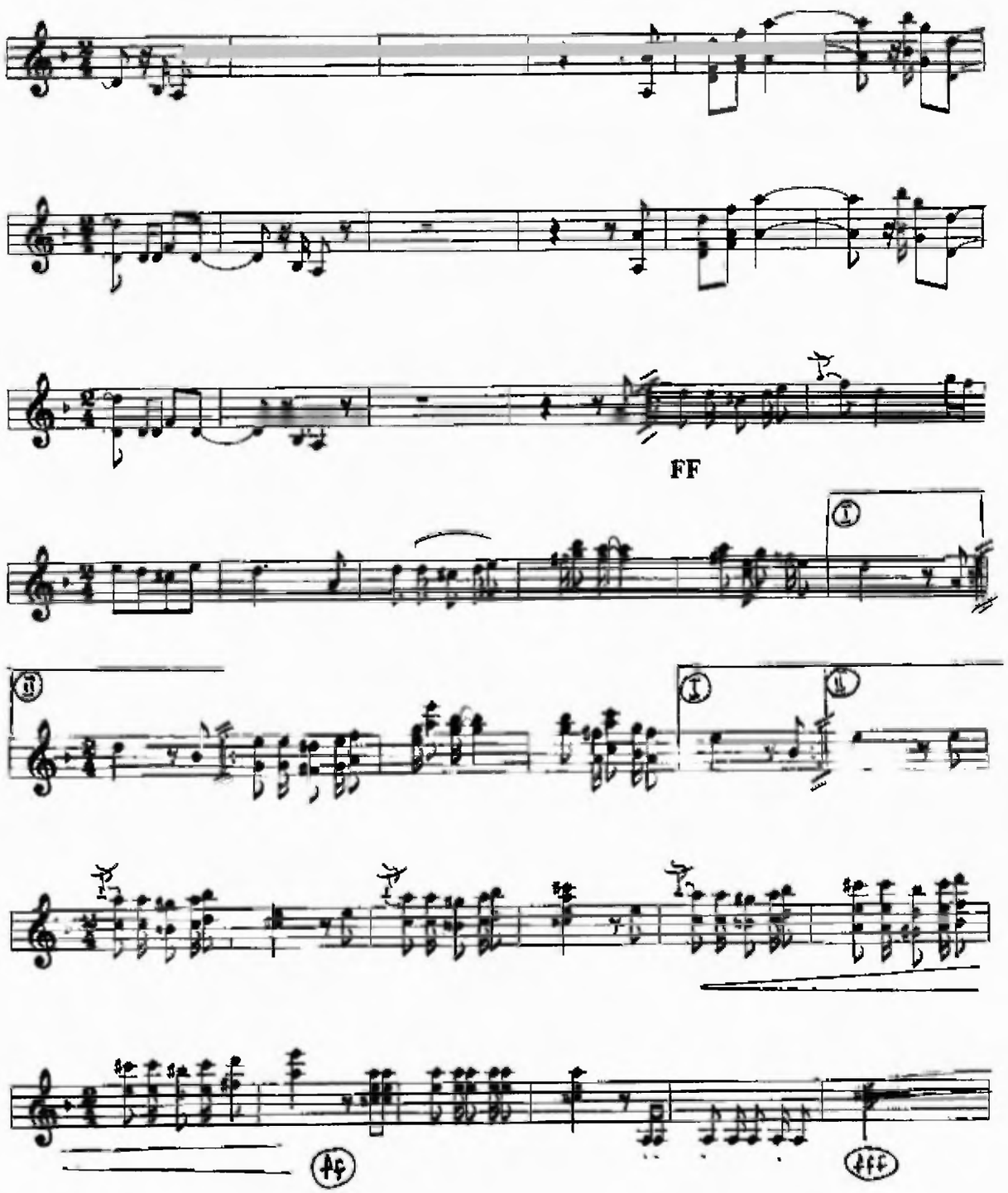
FELLITO (DANZON)



DANZON Y PUNTO PANAMEÑO MATANBILLO.

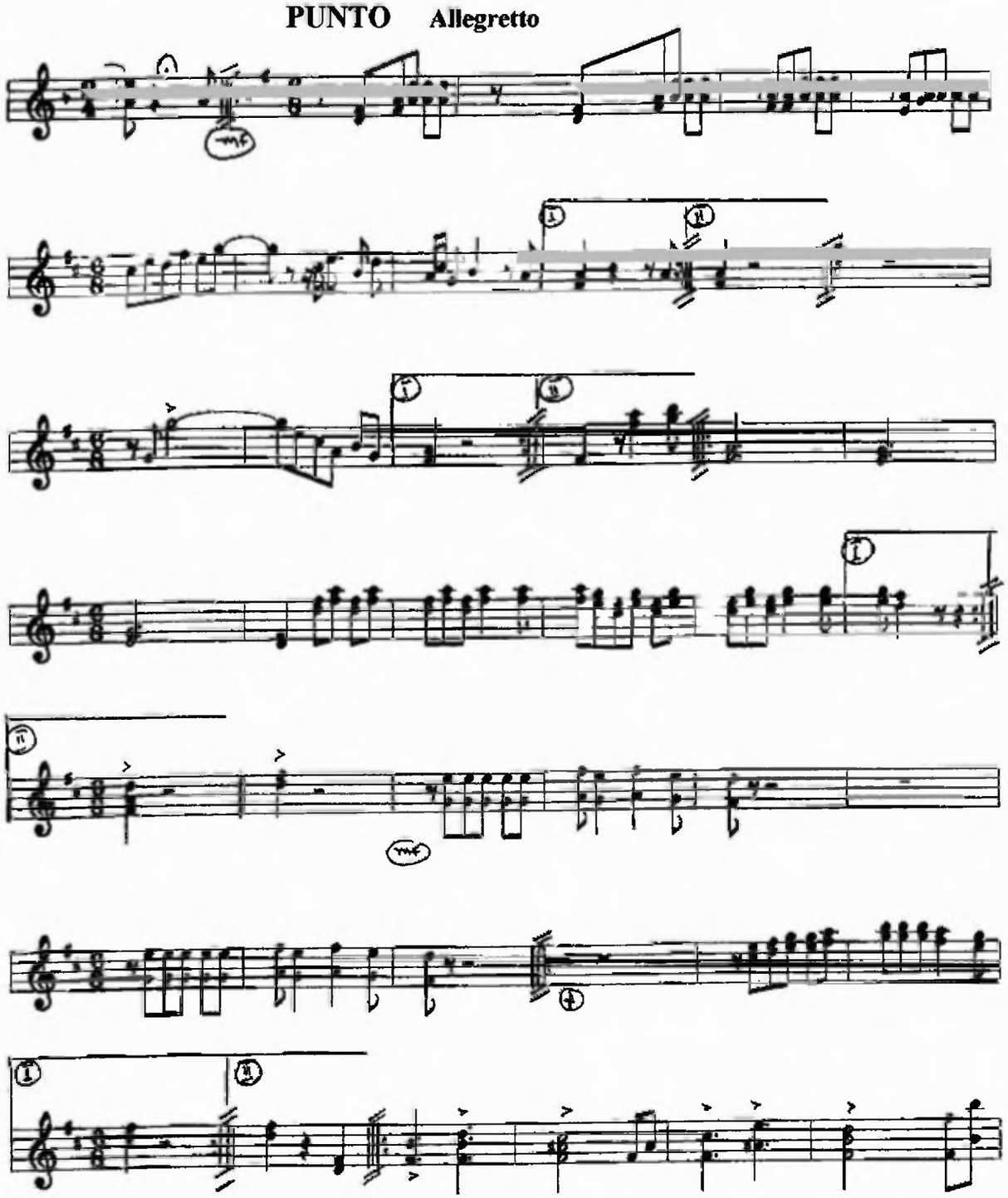


DANZON Y PUNTO PANAMEÑO MATANBILLO.



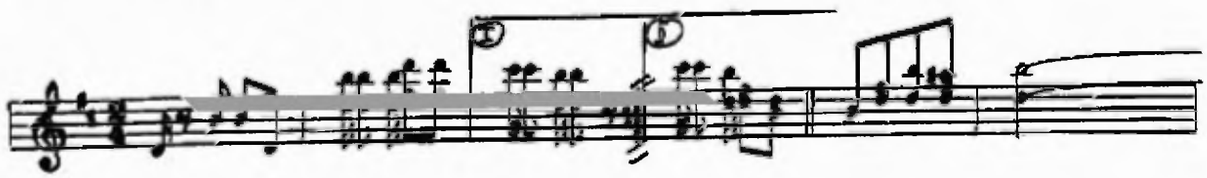
DANZON Y PUNTO PANAMEÑO MATANBILLO.

PUNTO Allegretto

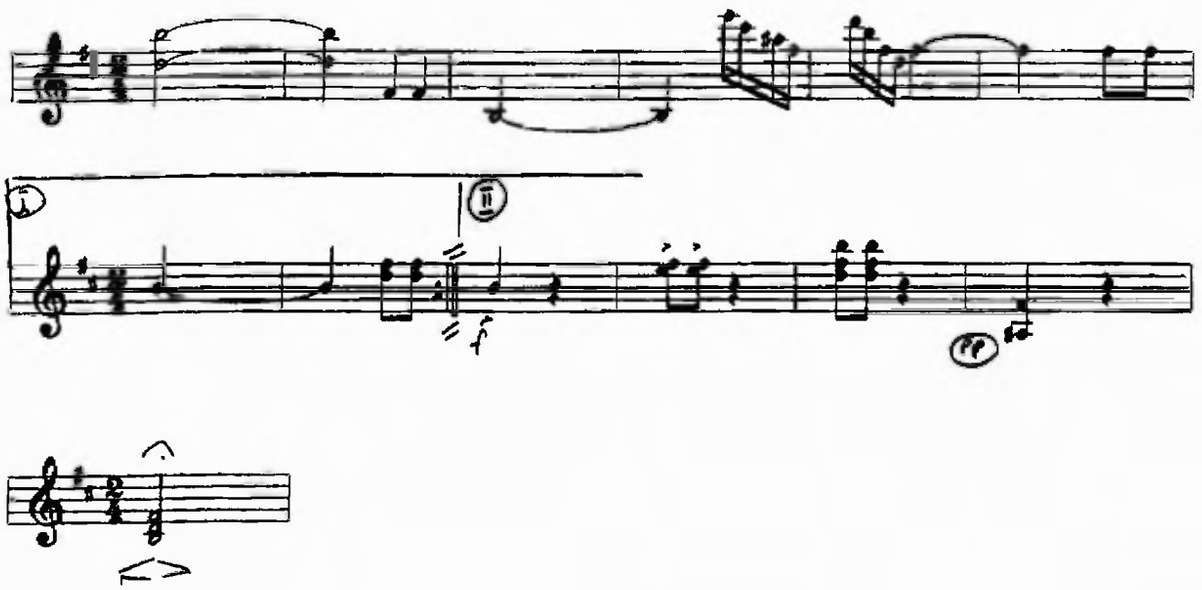


DANZON Y PUNTO PANAMEÑO MATANBILLO.

DANZÓN



DANZON Y PUNTO PANAMEÑO MATANBILLO.



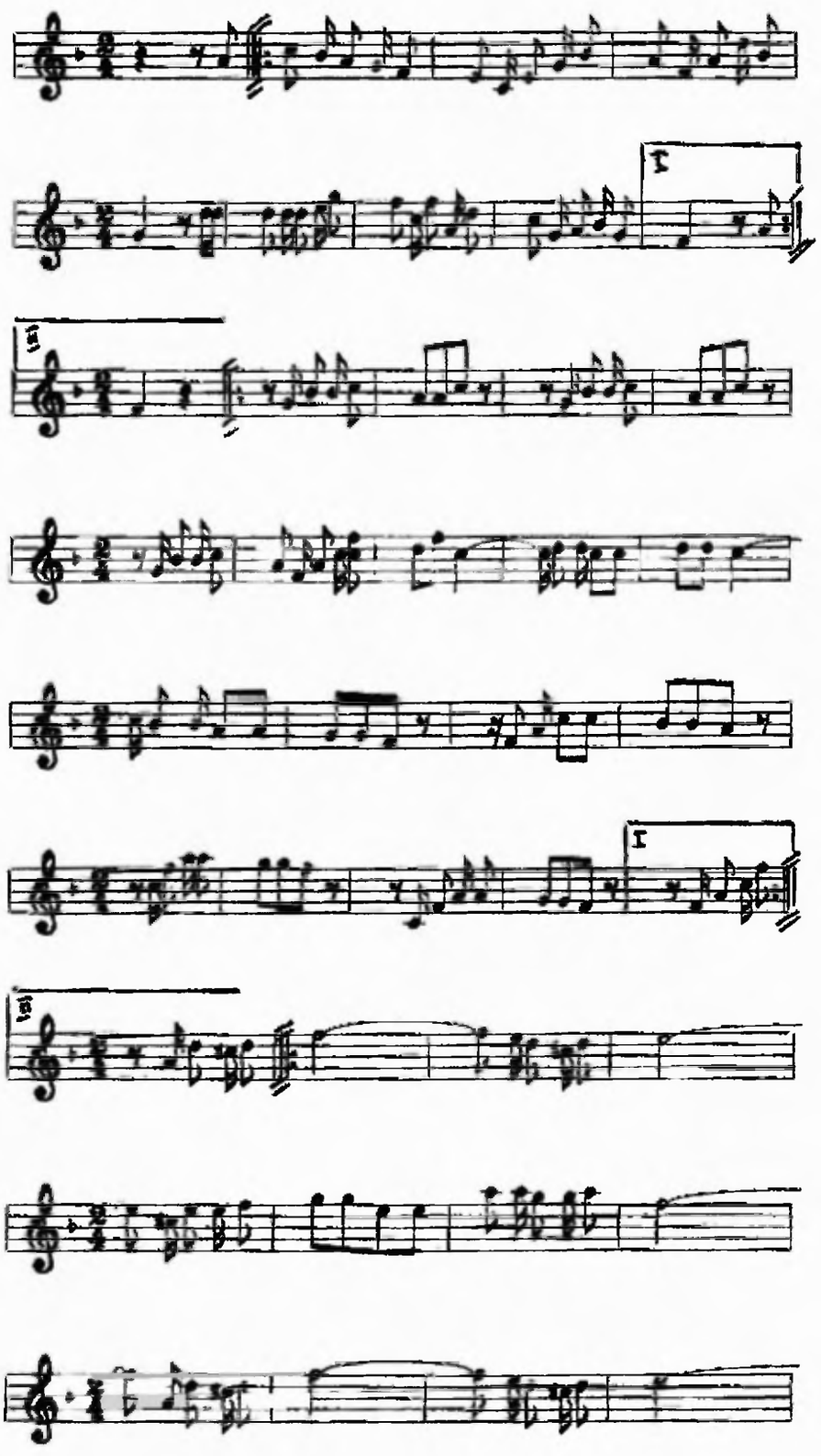
e. "Jingle" (anuncio comercial cantado) ATLAS

En los inicios de la radio, la publicidad cantada se convertía en el principal apoyo de ventas. Su amigo, el Mayor Alfredo Alemán, le encomienda la creación de una canción publicitaria para la Cerveza Atlas, recién salida al mercado panameño. Desde las primeras campañas, estaba claro y establecido, que debían ser mensajes cortos, pegajosos y de fácil repetición a fin de tener impacto en el público.

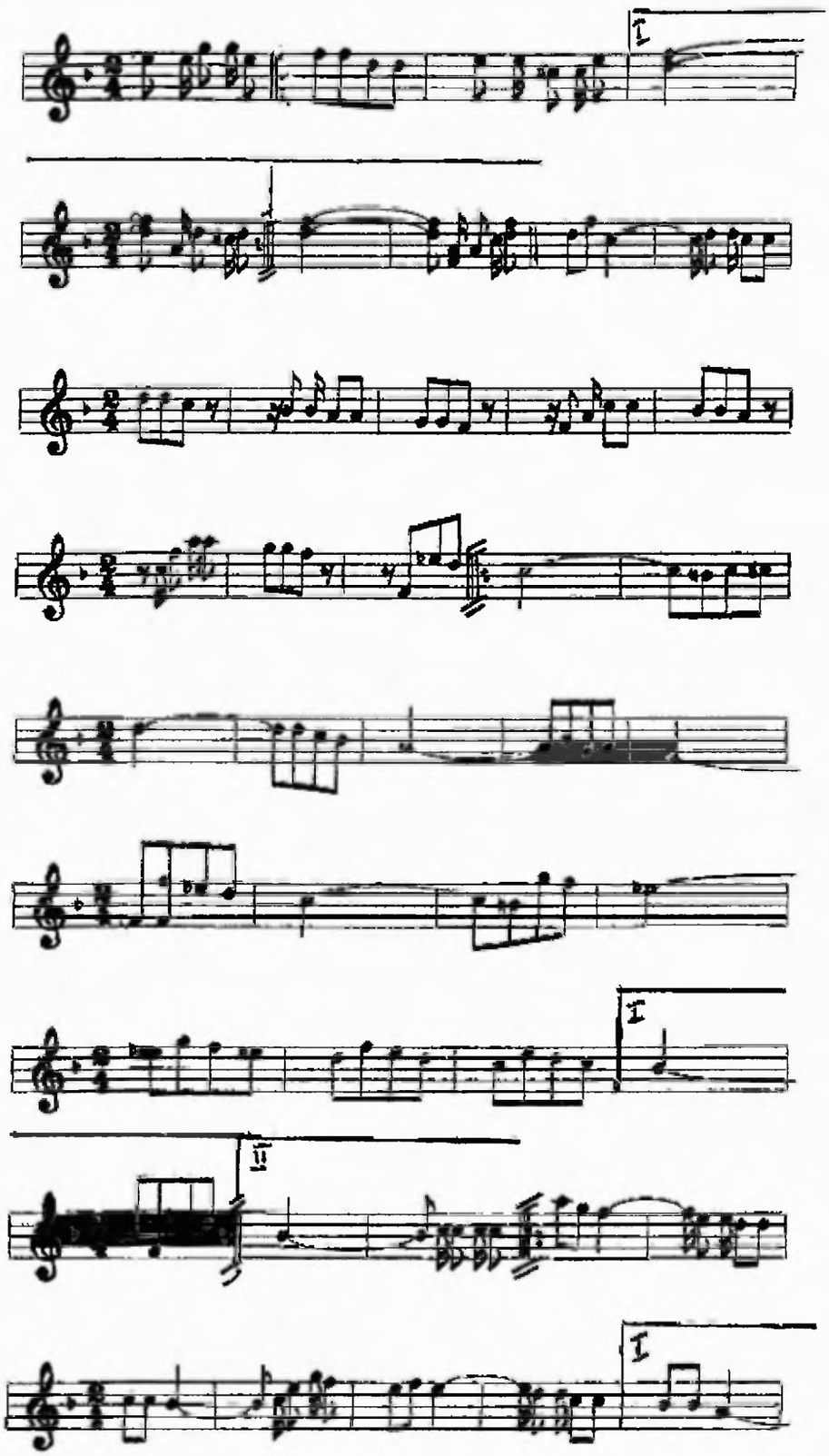
Esta pegajosa melodía está escrita en un compás de dos cuartos (2/4), en una tonalidad de FA Mayor (F), utiliza blancas, negras, corcheas, semicorcheas y sus respectivos silencios.

Con esta pequeña composición, el Maestro Máximo se convierte también en uno de los iniciadores de la publicidad radial en nuestro país. Al hacerlo, incursiona en un campo nuevo para él.

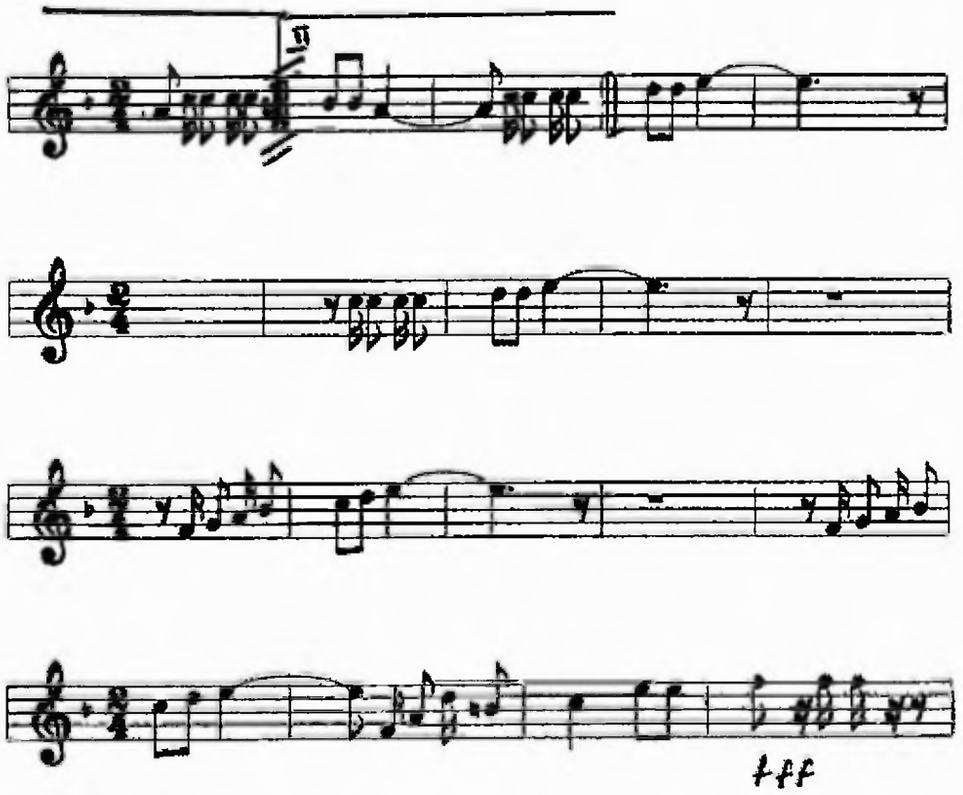
ATLAS {DANZA} MAXIMO ARRATE BOZA



ATLAS {DANZA} MAXIMO ARRATE BOZA



ATLAS {DANZA} MAXIMO ARRATE BOZA



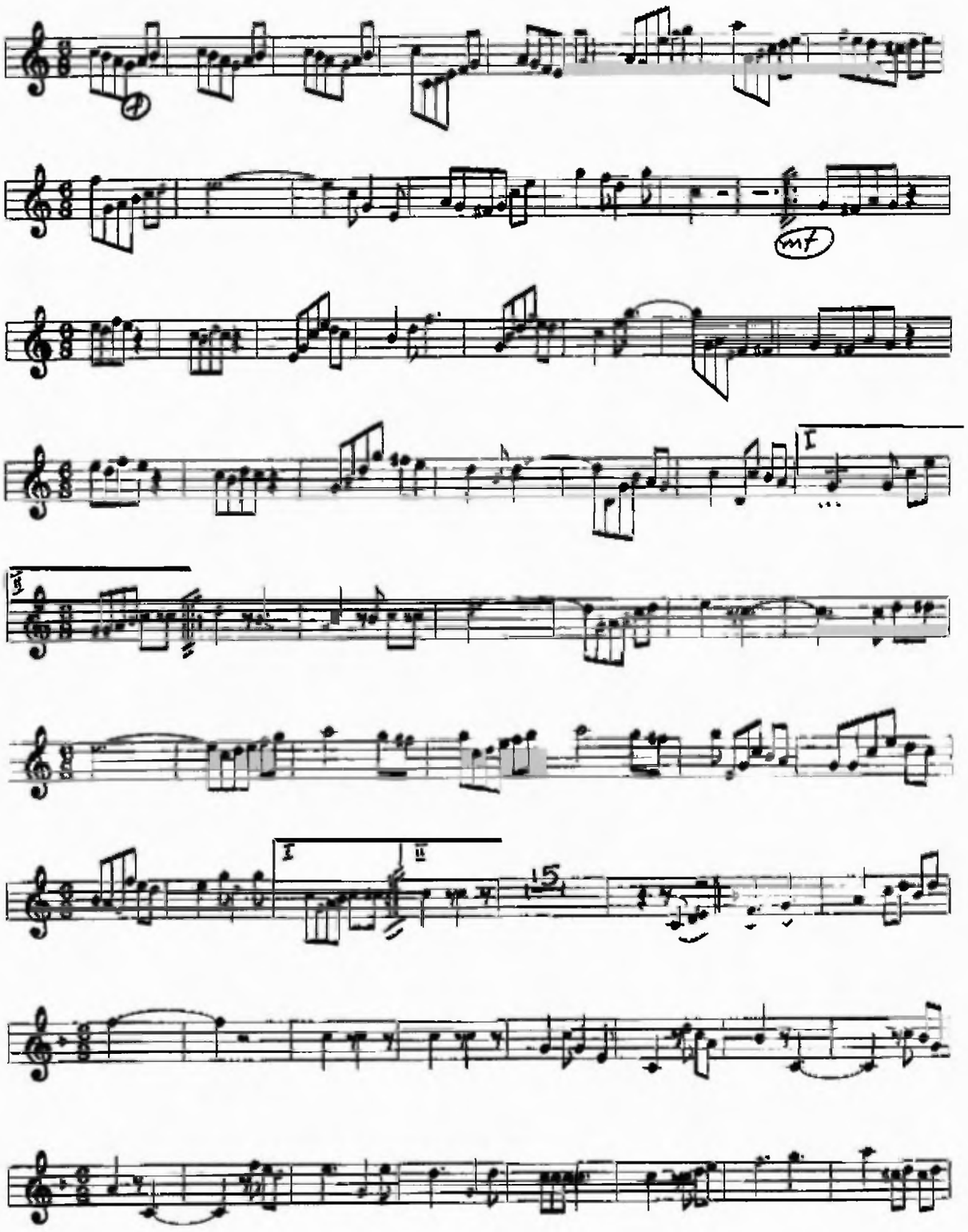
f. Marchas

En este tipo de música, confeccionada en su exclusividad, para la Banda de Música del Cuerpo de Bomberos, se va a incluir sólo dos de ellas, que son por sí mismas las de mayor importancia, por su significación para la institución.

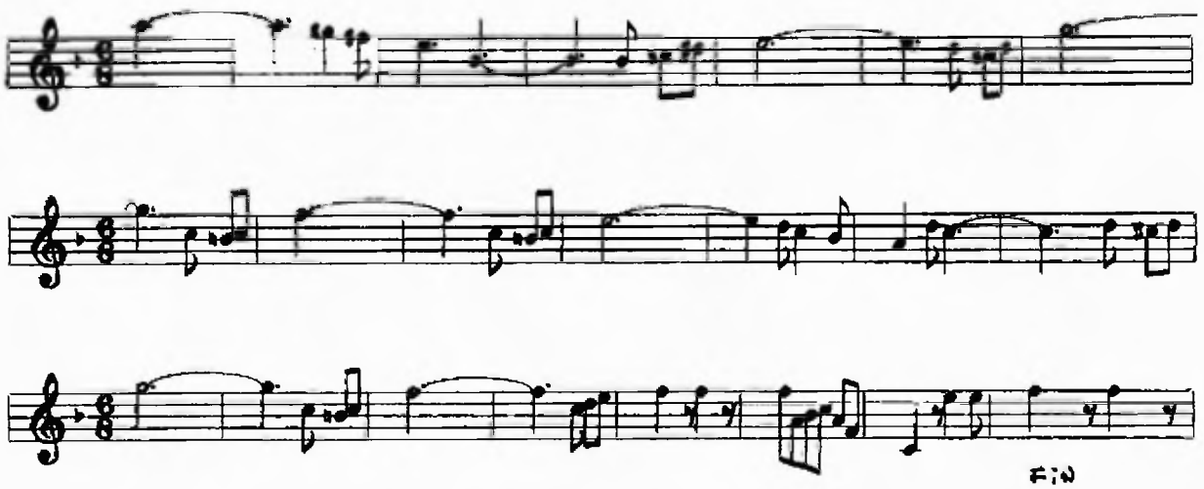
- **La Bomba Knox**

Confeccionada el 2 de octubre de 1925, escrita en un compás compuesto de seis octavos (6/8) y su tonalidad inicial es de DO Mayor (C), consta de tres partes. En su primera parte tiene repeticiones; en la segunda parte, es un sólo de clarines y luego la tercera parte, que es el trío, cambia a la tonalidad de FA Mayor (F). Utiliza blancas, blancas puntillos, negras, negras con puntillos, corcheas, silencios y apoyaturas.

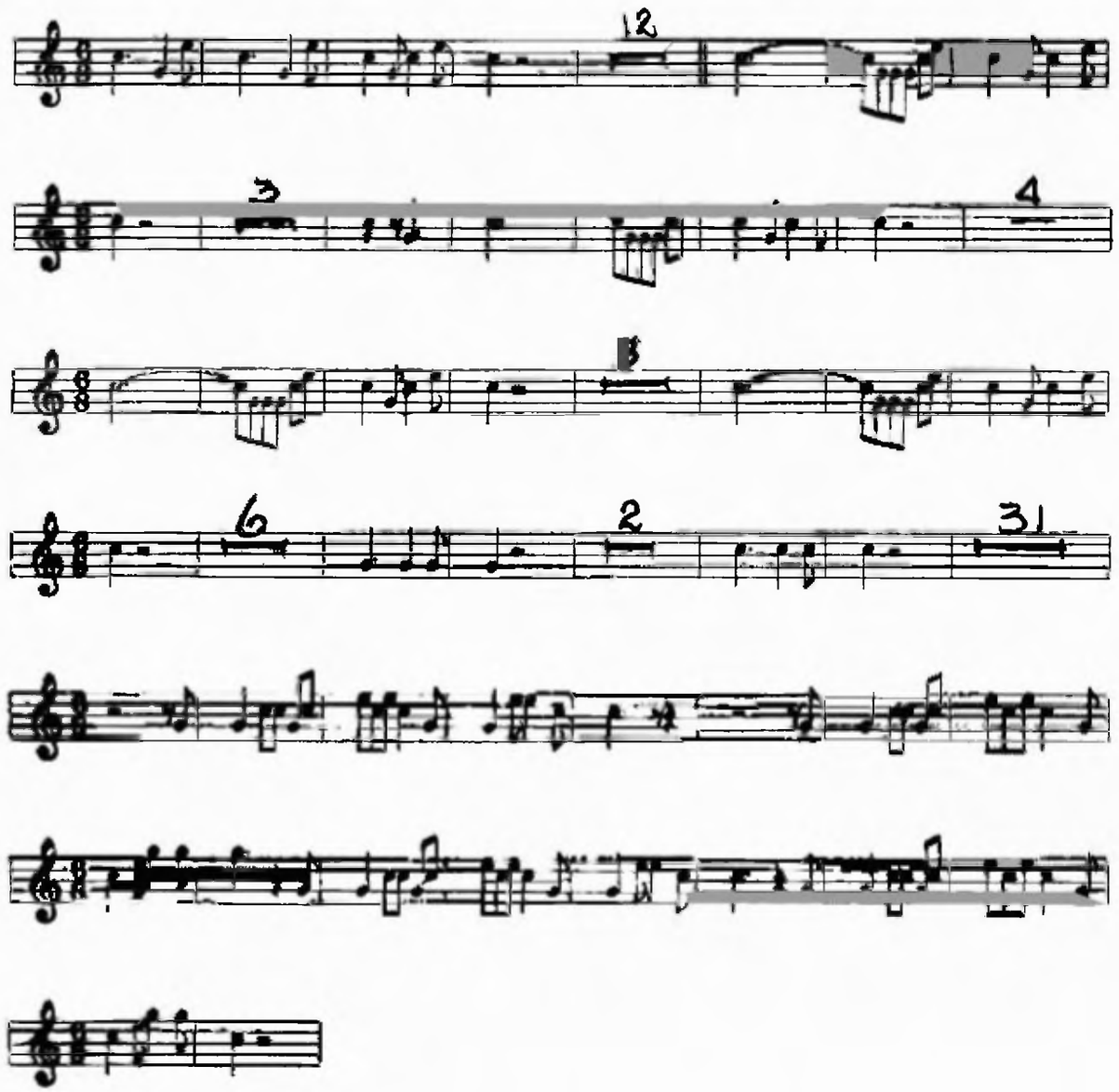
LA BOMBA NOX {MARCHA--PISTON SOLO }



LA BOMBA NOX {MARCHA–PISTON SOLO }



LA BOMBA NOX (MARCHA--CLARINES)

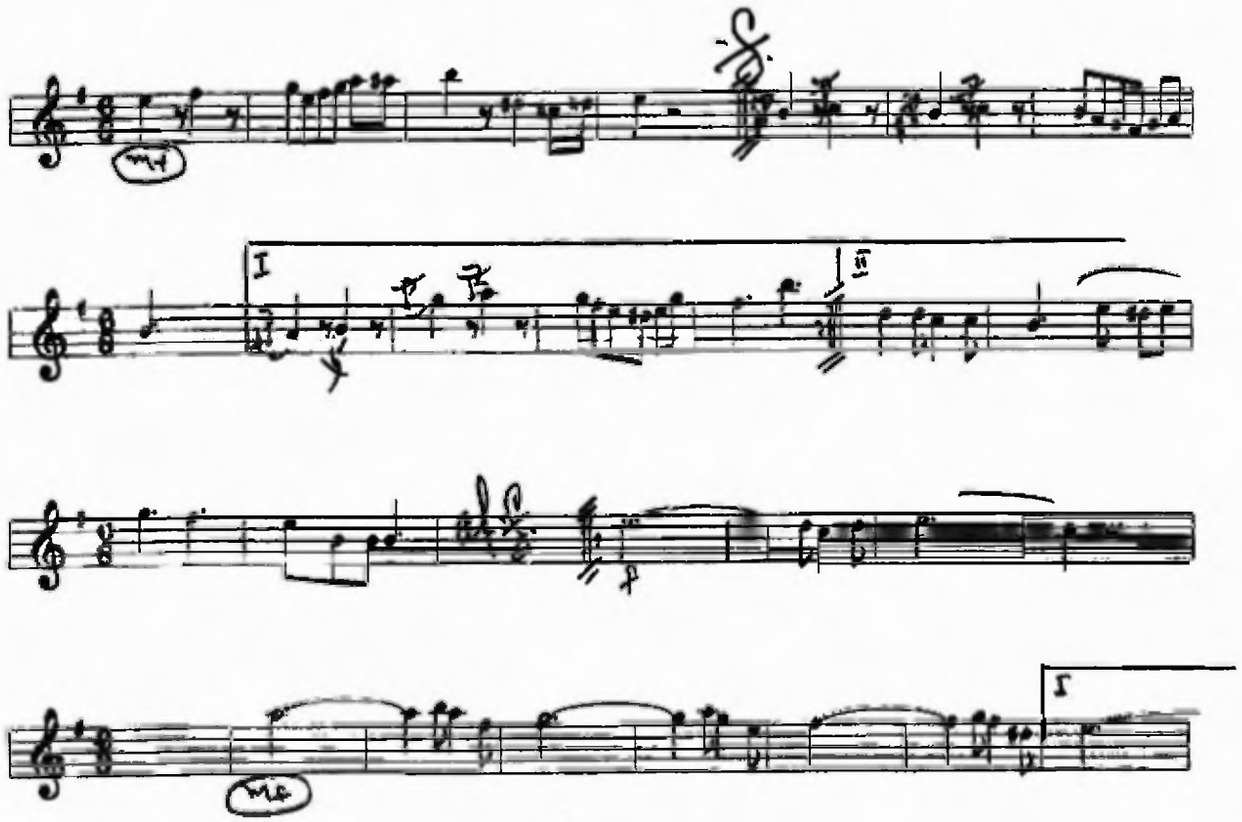


- **Los Mártires del 5 de Mayo**

Esta marcha fue dedicada a la Gesta de los bomberos que murieron, en la tragedia del Polvorín en 1914. La primera vez se ejecutó fue durante el traslado de los fallecidos al cementerio, como último homenaje a su heroismo.

La obra está escrita en un compás compuesto de seis octavos (6/8), en la tonalidad de Mi menor (em). Consta de tres partes: la parte A es la parte inicial de la marcha, que tiene casilla de repetición; la segunda parte mantiene la tonalidad, tiene casillas de repetición y el trío, que es la tercera parte, mantiene el compás y la tonalidad inicial, con casilla de repetición. Utiliza blanca con puntillo, negra, negra con puntillo, apoyaturas y silencios.

LOS MARTIRES DEL 5 DE MAYO



g. "Pot-pourri" (mezcla musical)

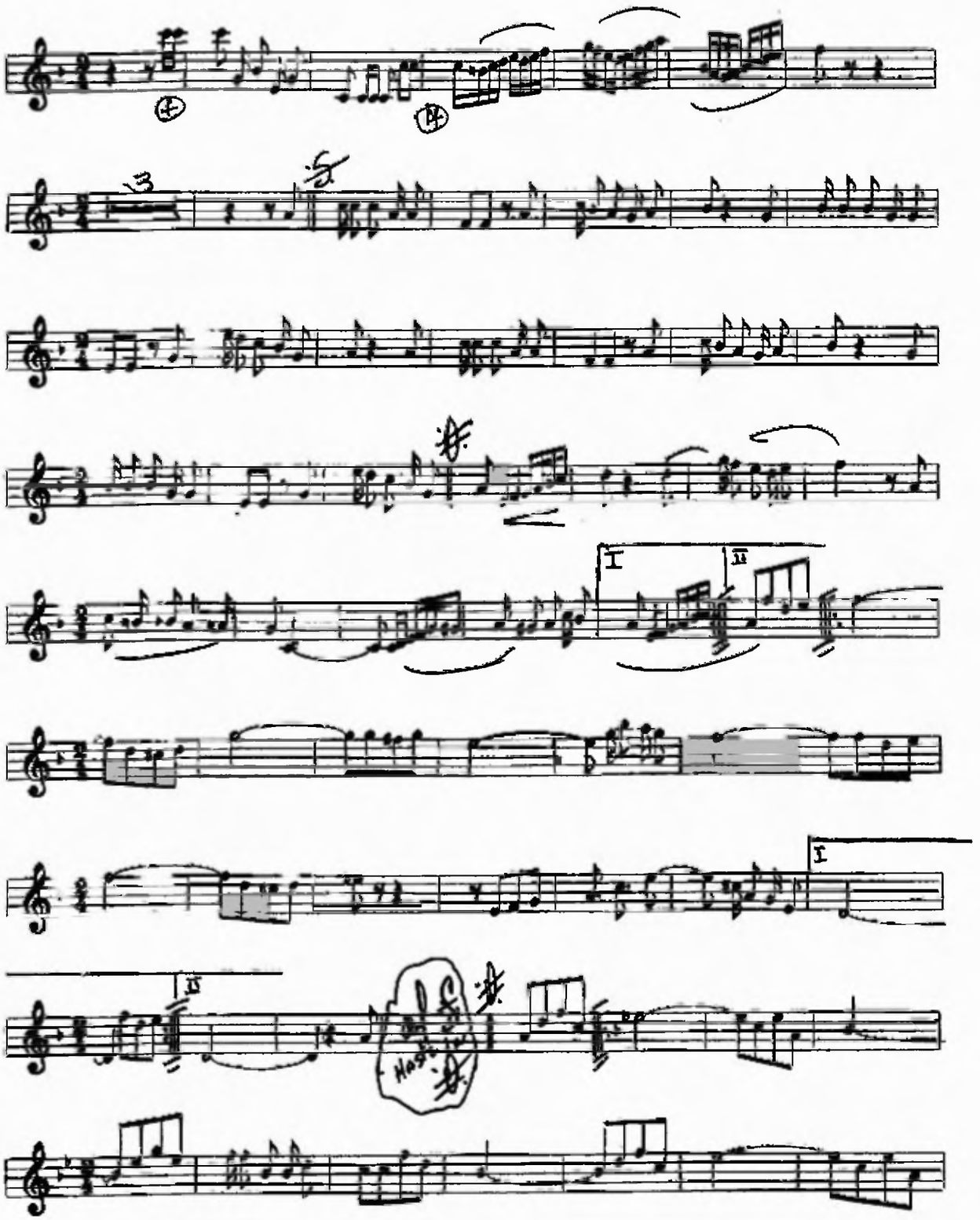
Como su título indica, es la mezcla musical de varias obras, recopiladas para su interpretación musical, en una sola pieza. Al año dos mil han llegado sólo dos de estos arreglos, que se reproducen y detallan a continuación.

- **El Cocoye**

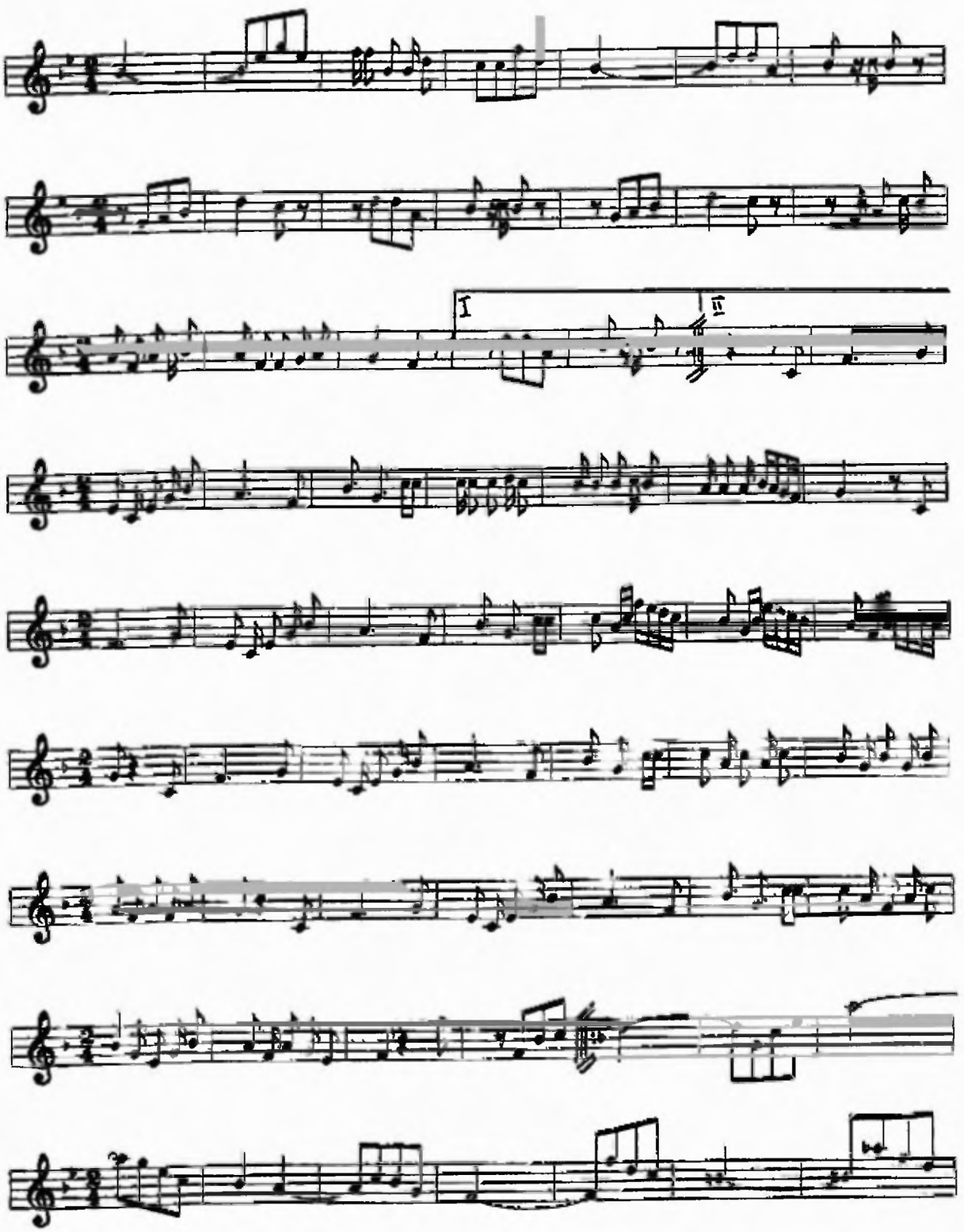
Como se explicó en el párrafo anterior, es un genero distinto, es la mezcla de diversas piezas, dando como resultado una obra escrita en un compás simple de dos cuartos (2/4), en una tonalidad de FA Mayor (F), dividida en diez partes, que se describen a continuación.

Las partes 1, 2, 3 y 4 mantienen la tonalidad inicial de Fa Mayoir (F), la parte 5 cambia a SI bemol (Bb), las partes 6, 7, 8, 9 y 10 se mantienen igualmente en SI bemol (Bb). En todas las partes hay repeticiones, casillas y distintos matices. Utiliza blancas, negras, corcheas, semicorcheas y silencios.

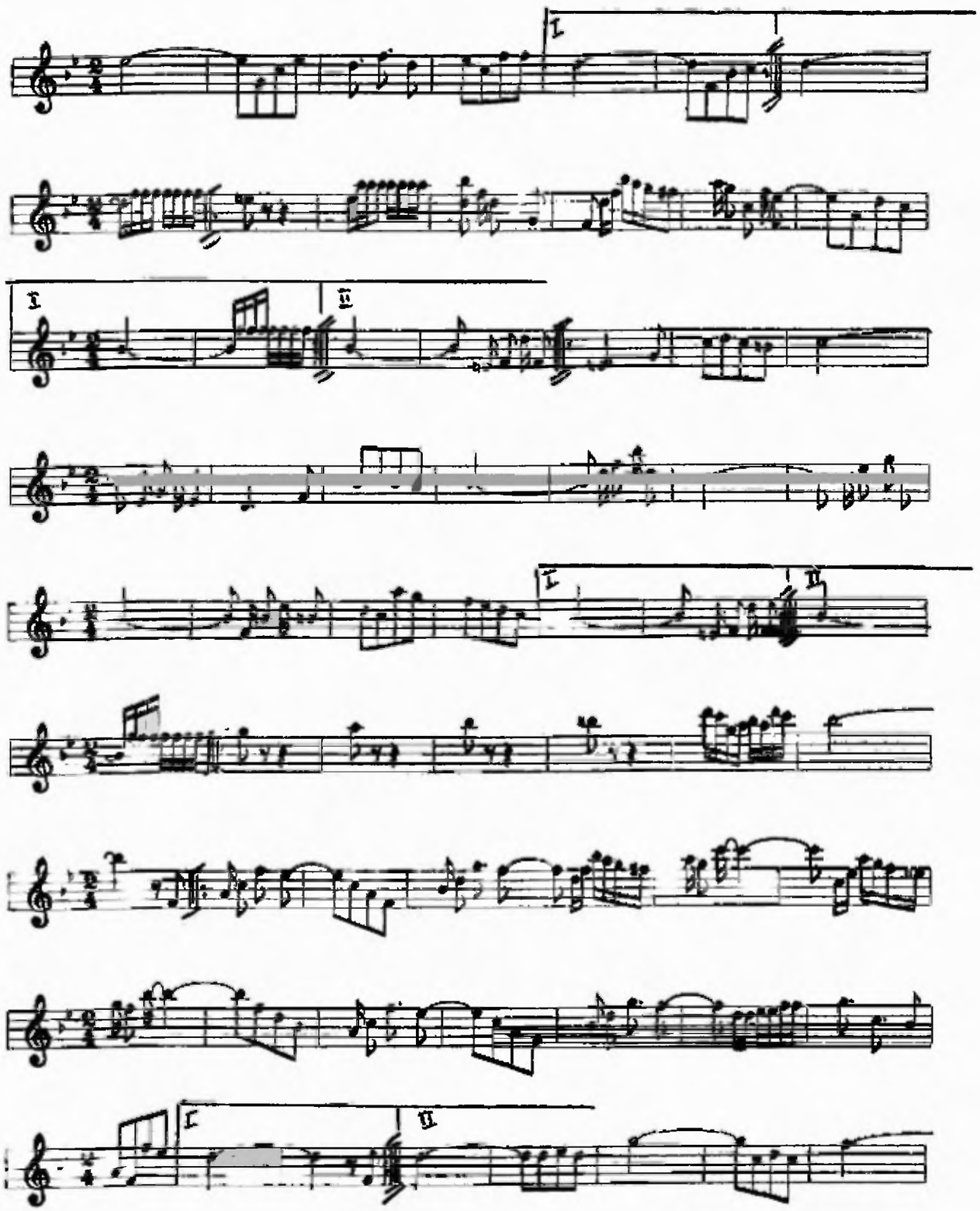
EL COCOYE "POT - POURRI"



EL COCOYE "POT - POURRI"



EL COCOYE "POT - POURRI"



EL COCOYE "POT - POURRI"

◆ **Cantos Panameños**

En esta obra Máximo Arrate hace una recopilación de los cantos panameños de la época, utilizando para ello obras propias y de otros autores famosos en sus días, creando un arreglo que compila la autenticidad musical del pueblo panameño.

Su inicio está escrito en un compás simple de tres cuartos (3/4), es un andante, termina con un calderón y una fermata. Pasa luego a un vals escrito en tres cuartos (3/4), en la tonalidad de FA Mayor (F).

El compendio recorre diversas obras en el siguiente orden:

1. **Me gusta el moreno,** pieza escrita en FA Mayor (F)
2. **Morena Trigueña,** pieza escrita en La menor (am)
3. **Yo Soy la Reina Victoria,** pieza escrita en DO Mayor (C)
4. **Monteriano,** pieza escrita en FA Mayor(F)
5. **María Del Carmen Rivera**, pieza escrita en DO Mayor (C)
6. **Dame el Botón,** pieza escrita en FA Mayor (F)
7. **Vaquero, No Duermas Más,** pieza escrita en Re menor (dm)

8. **La Pollera,** pieza escrita en FA Mayor (F)

9. **Pío, Pío, Pío,** pieza escrita en SOL Mayor (G)

10. **Alfredo, Sí Tú Te Vas,** pieza escrita en DO Mayor (C)

11. **El Tambor de la Alegría,** pieza escrita en DO Mayor (C)

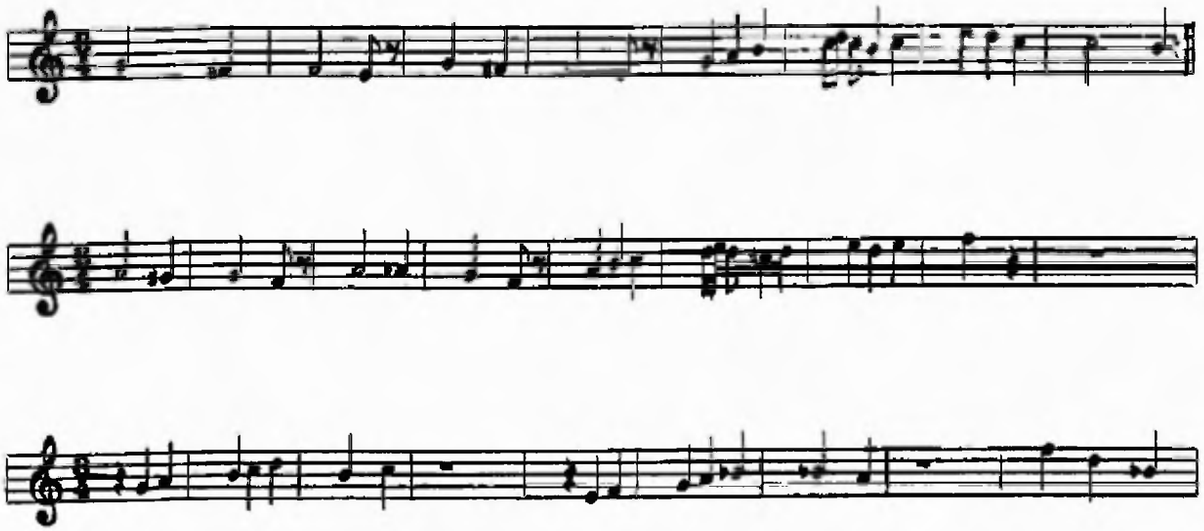
12. **Los Ojos de Mi Morena,** pieza escrita en DO Mayor (C)

El final de la obra está escrito en FA Mayor (F), que es un Presto para terminar en un calderón.

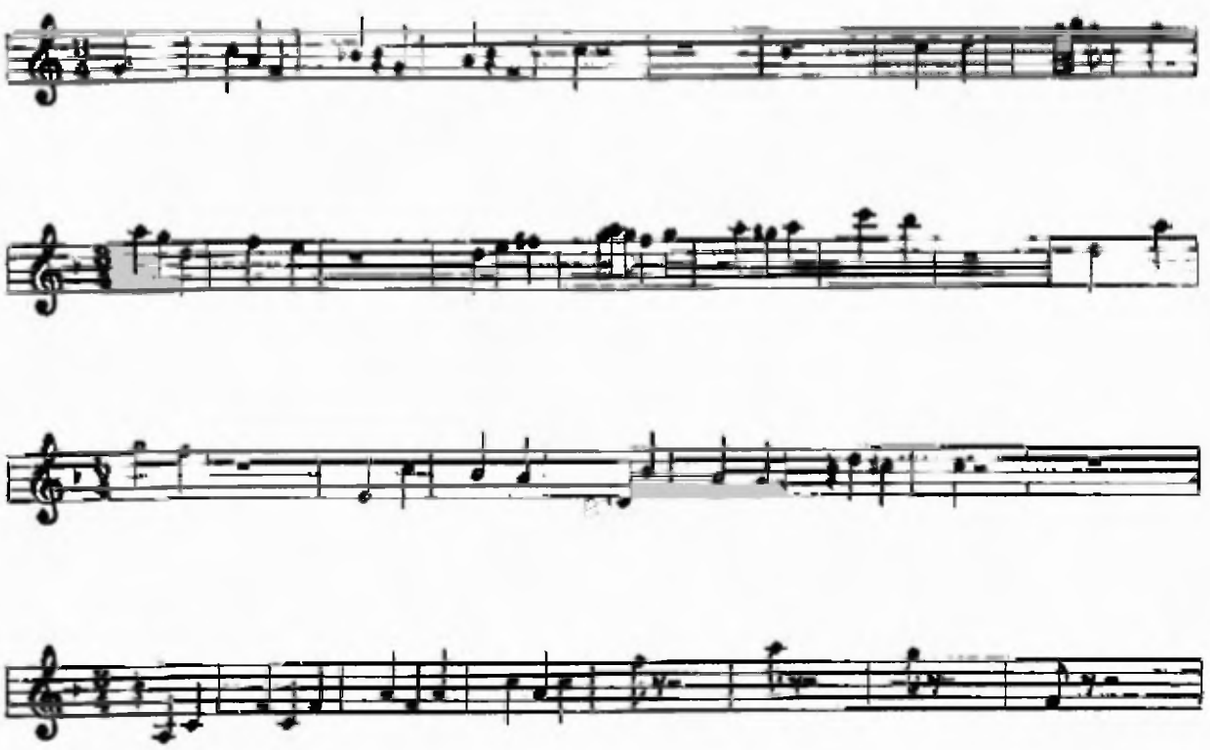
A través de este breve recorrido musical, se ha podido constatar que el Maestro dominaba las formas musicales en toda su amplitud, al igual que la armonía, la instrumentación y el contrapunto. Sus obras transmiten sus conocimientos, dejan vislumbrar a través de ellas al Maestro que no sólo componía, sino que, como dieron fe sus discípulos, tocaba todos los instrumentos de la banda.

CANTOS PANAMEÑOS POT – POURRI

ANDANTE MOSSO

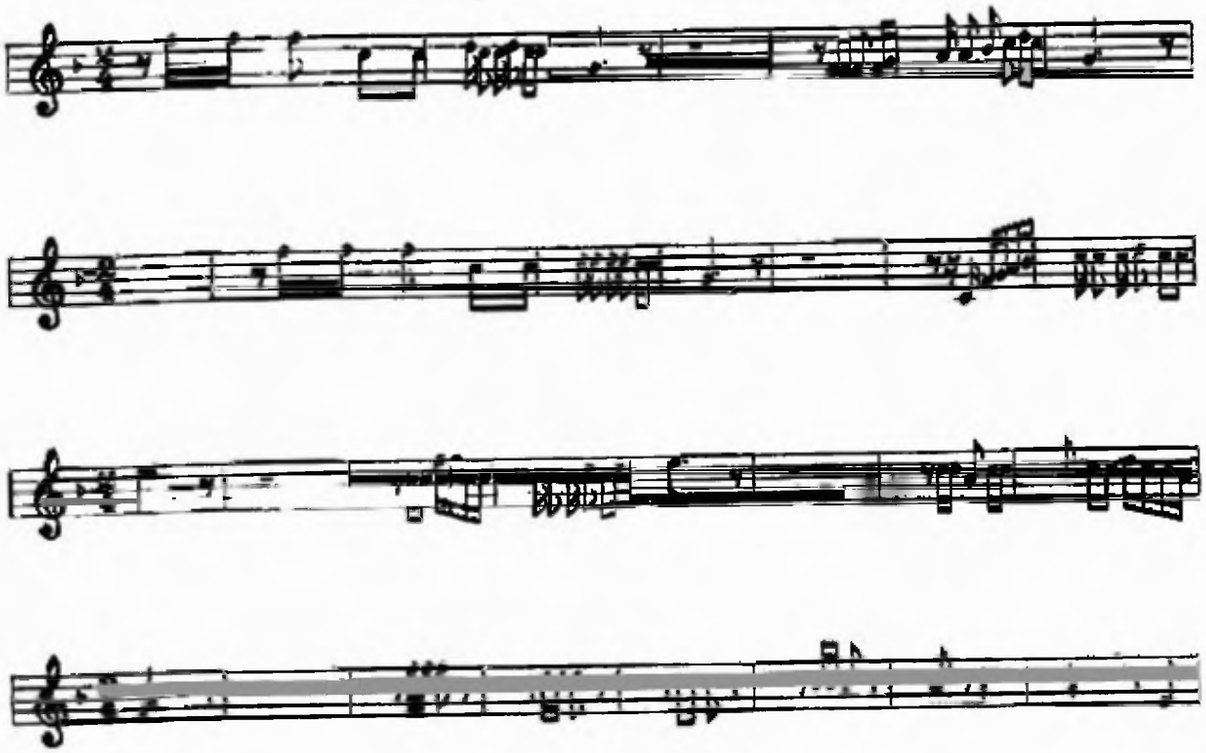


VALS

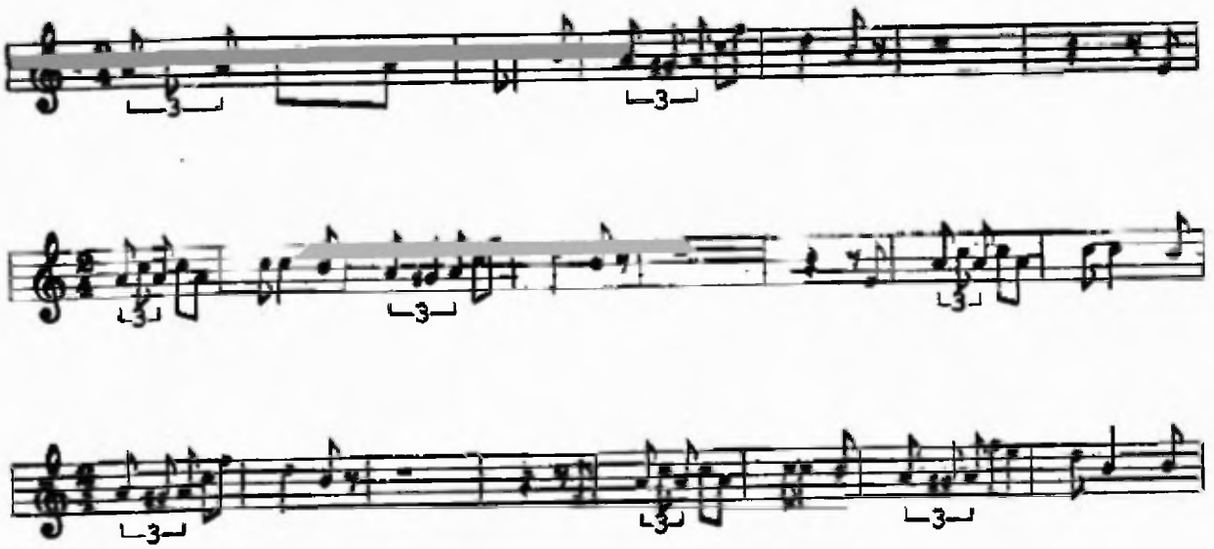


CANTOS PANAMEÑOS POT-POURRI

1. ME GUSTA EL MORENO

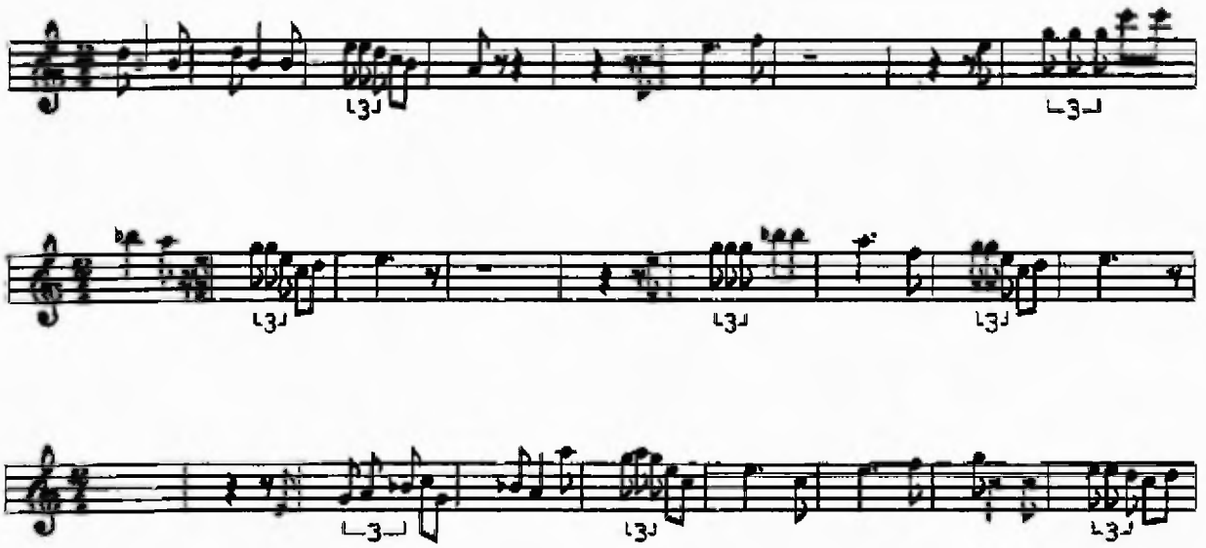


2. MORENA TRIGUEÑA

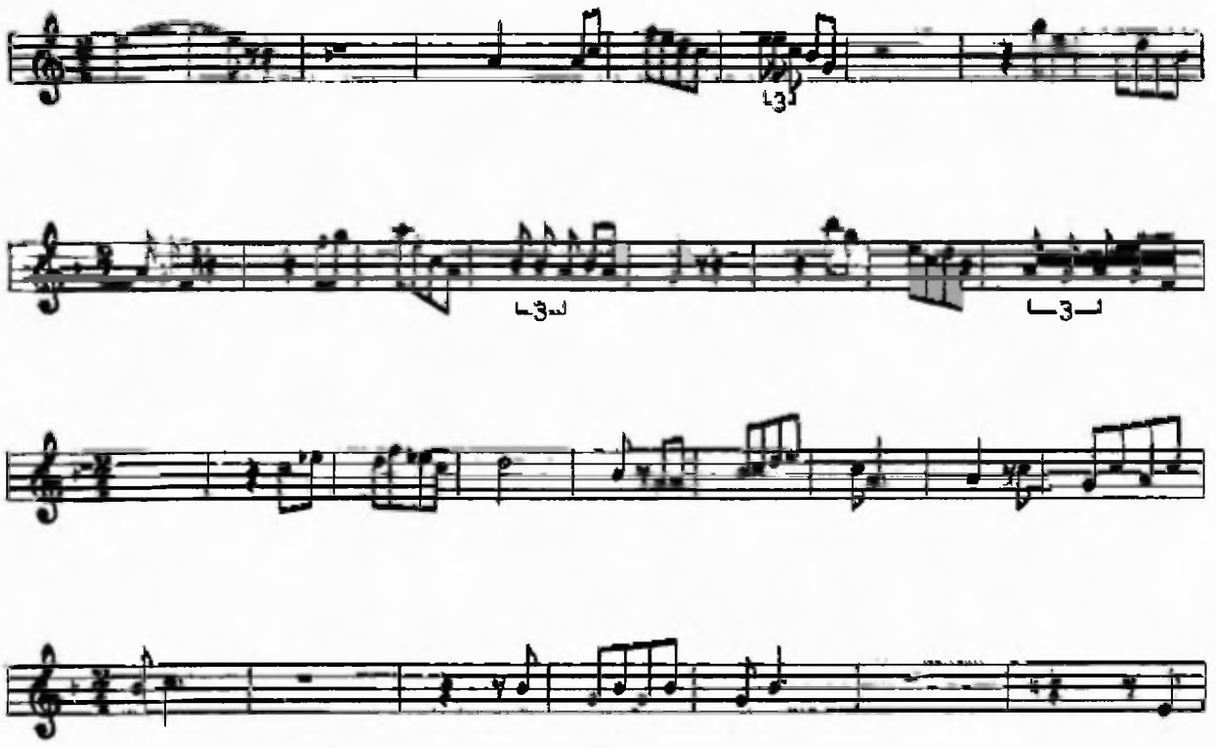


CANTOS PANAMEÑOS POT-POURRI

3. YO SOY LA REINA VICTORIA

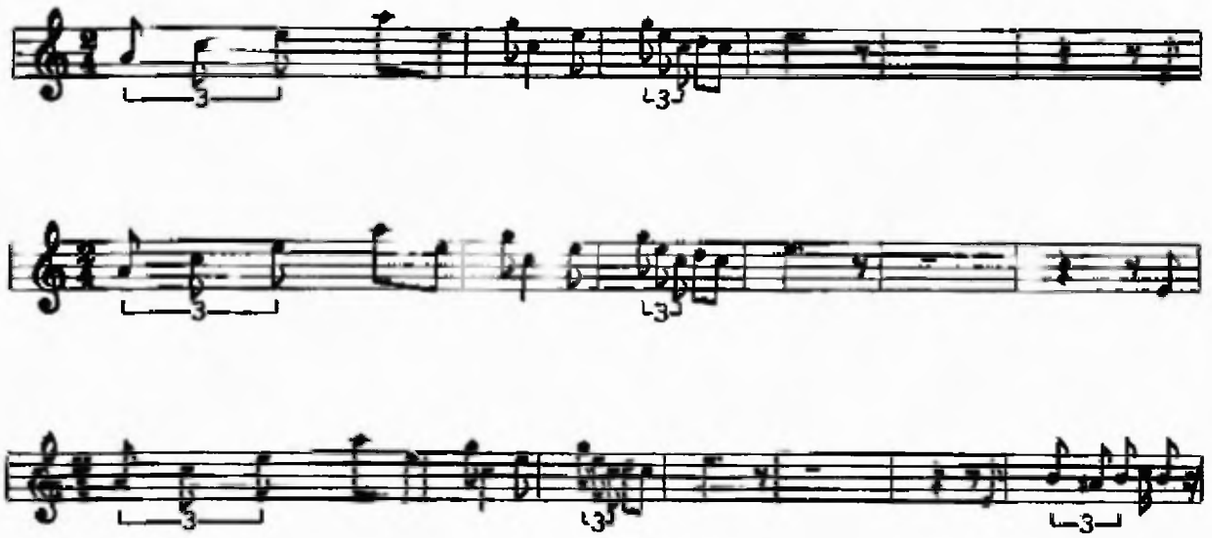


4. MONTERIANO

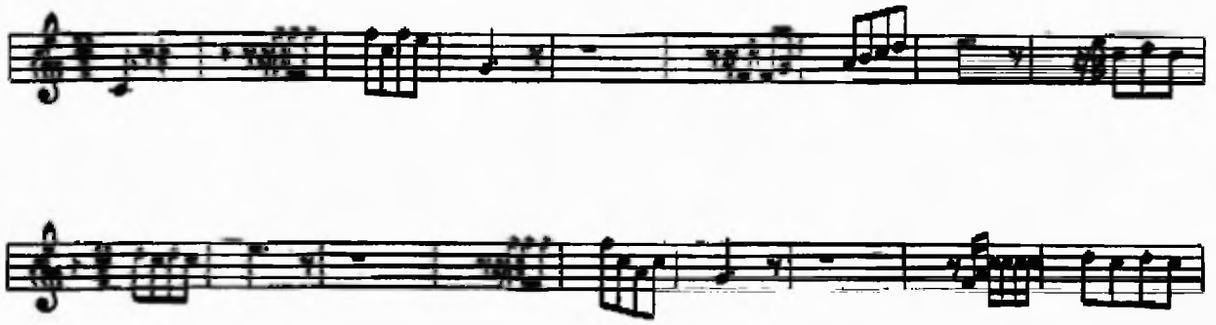


CANTOS PANAMEÑOS POT-POURRI

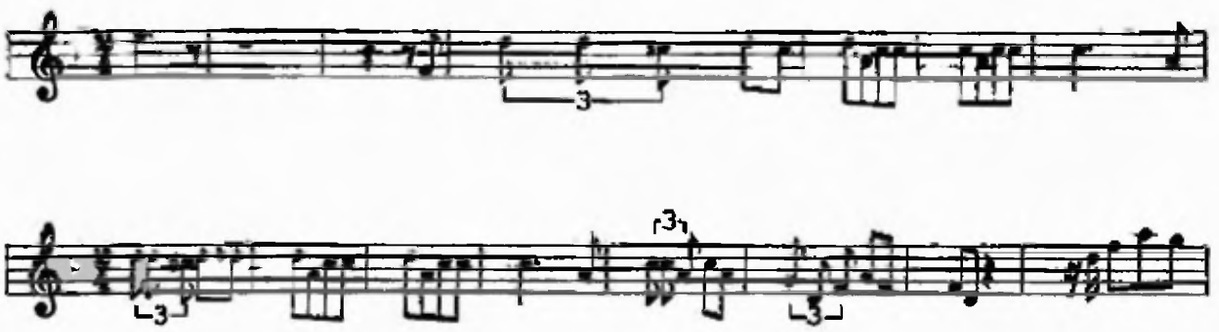
5. MARÍA DEL CARMEN RIVERA



6. DAME EL BOTON

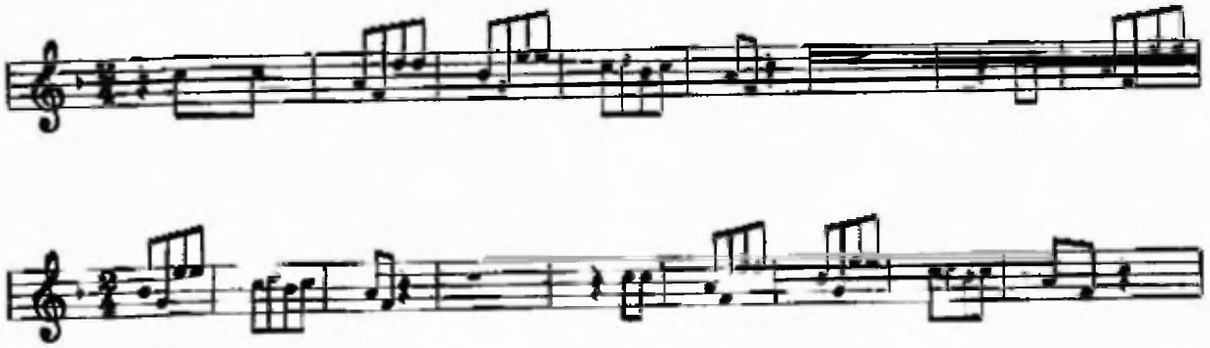


7. VAQUERO, NO DUERMAS MÁS

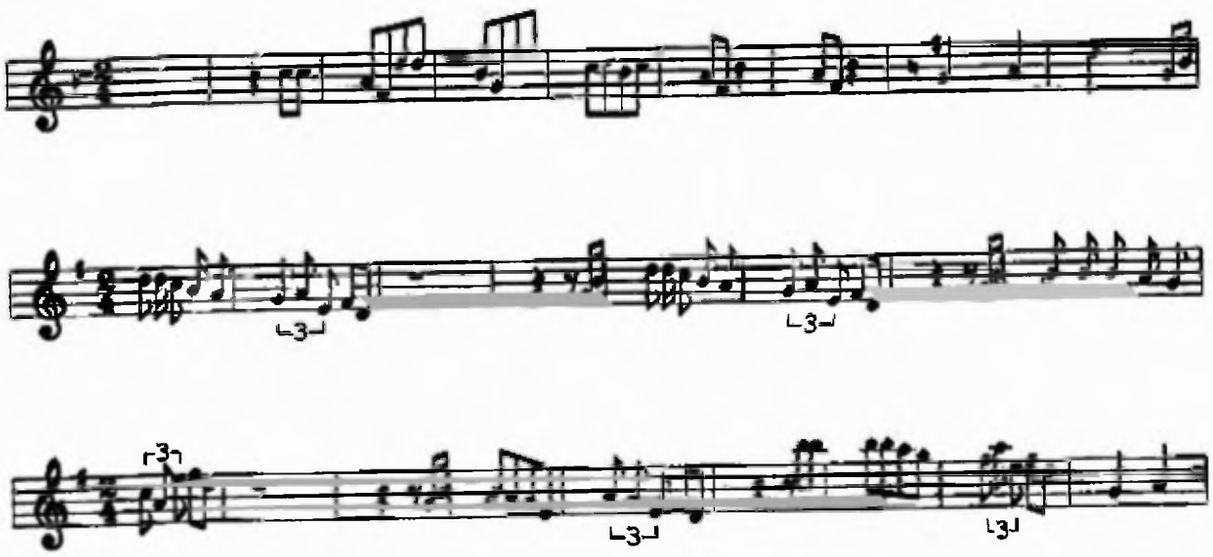


CANTOS PANAMEÑOS POT-POURRI

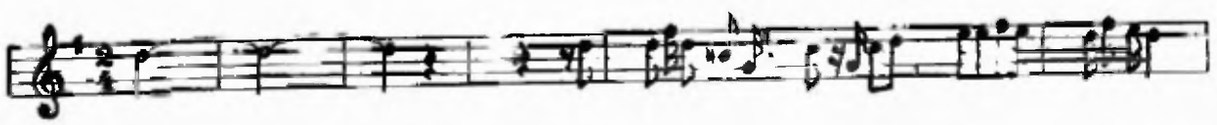
8. LA POLLERA



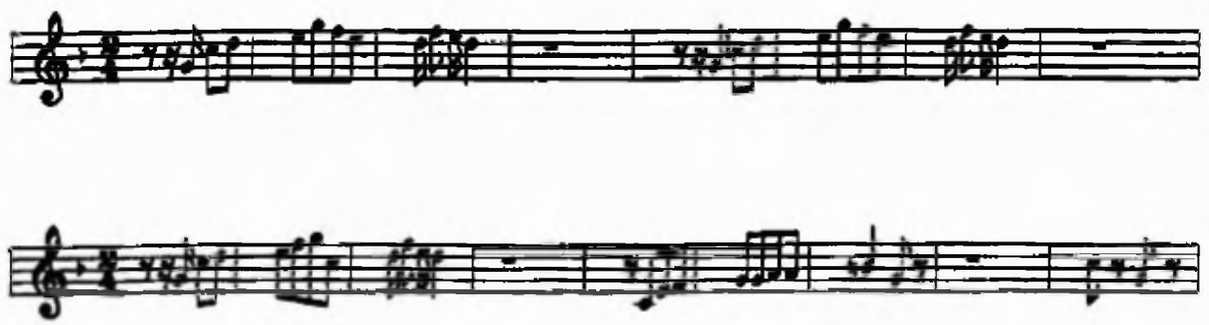
9. PÍO, PÍO, PÍO



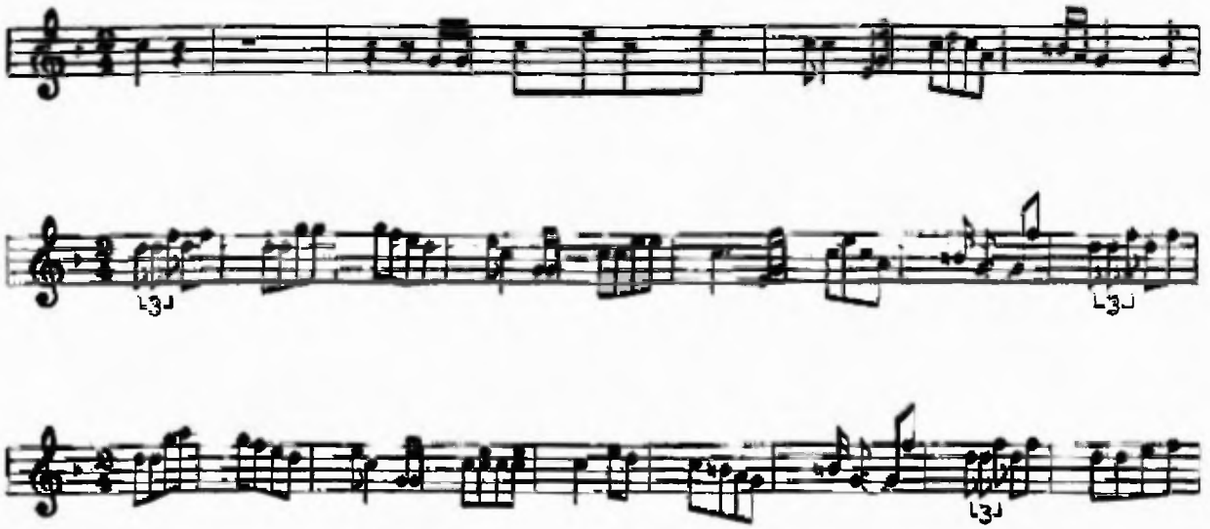
10. ALFREDO, SÍ TÚ TE VAS



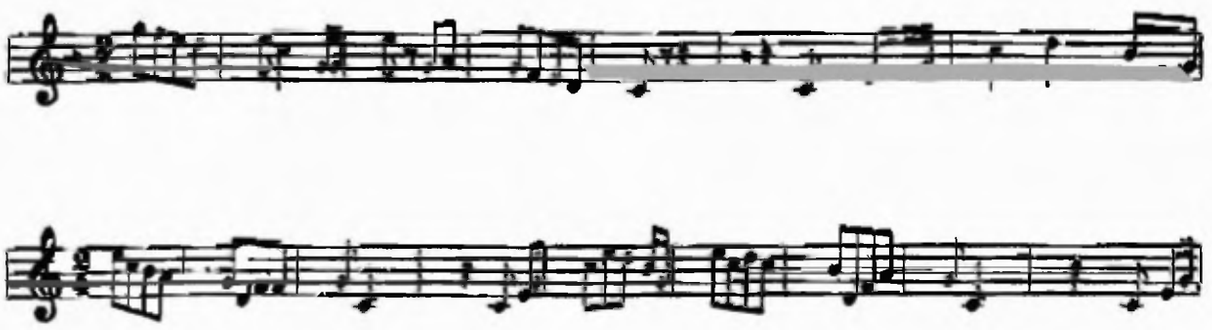
CANTOS PANAMEÑOS POT-POURRI



11. EL TAMBOR DE LA ALEGRÍA



12. LOS OJOS DE MI MORENA

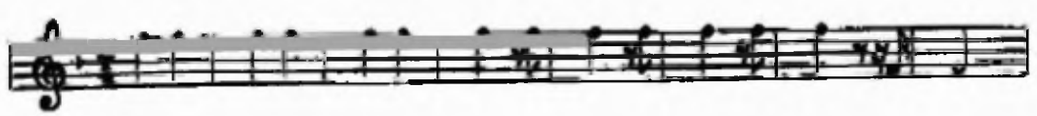


CAPÍTULO III

ANÁLISIS ARMÓNICO DE LA OBRA EN ESTUDIO

CANTOS PANAMEÑOS POT-POURRI

PRESTO



A. ANÁLISIS ARMÓNICO DE LA OBRA

El presente capítulo se estará dedicando en su totalidad a la presentación del análisis armónico de los 262 compases, que contiene la adaptación para Orquesta Sinfónica de la Danza La Reina Roja (Pescao), del Maestro Máximo Arrate Boza.

1. Descripción del Análisis

La obra comienza con un movimiento (moderato) y está escrita en un compás de cuatro tiempos (4/4).

El compás No. 1 tiene el acorde de Re menor séptima (dm7)

El compás No.2 tiene el acorde DO (C)

El compás No. 3 tiene el acorde de SI bemol (Bb)

El compás No.4 tiene el acorde de DO y DO novena (C-C9)

El compás No. 5 tiene el acorde de FA (F)

El compás No. 6 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 7 tiene el acorde de SI b (Bb)

El compás No. 8 tiene el acorde de DO séptima (C7)

El compás No. 9 tiene el acorde de RE menor (dm)

El compás No. 10 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 11 tiene el acorde de SI bemol (Bb)

El compás No. 12 tiene el acorde de DO y DO séptima (C-C7)

El compás No 13 tiene el acorde de FA (F)

El compás No. 14 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 15 tiene el acorde de SI bemol (Bb)

El compás No. 16 tiene el acorde de DO séptima (C7)

El compás No. 17 tiene el acorde de FA (F)

El compás No. 18 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 19 tiene el acorde de SI bemol (Bb)

El compás No. 20 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 21 tiene el acorde de FA (F)

El compás No. 22 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 23 tiene el acorde de SI bemol (Bb)

El compás No. 24 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 25 tiene el acorde de FA (F)

El compás No. 26 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 27 tiene el acorde de SI bemol (Bb)

El compás No. 28 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 29 tiene el acorde de FA (F)

El compás No. 30 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 31 tiene el acorde de SI bemol (Bb)

El compás No. 32 tiene los acordes de DO y DO séptima (C-C7)

Los compases No. 33 y 34 tienen el acorde FA (F1)

El compás No. 35 tiene los acordes de DO y DO séptima (C-C7)

El compás No. 36 tiene el acorde de Re menor séptima (dm7)

El compás No. 37 tiene el acorde de Do menor disminuido (cm dis)

El compás No. 38 tiene el acorde de SI bemol con la cuarta bemol (Bb 4b)

El compás No. 39 tiene el acorde de Si bemol disminuido (Bb dism)

El compás No. 40 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 41 tiene el acorde de Si bemol menor séptima (Bbm7)

Los compases No. 42 y 43 tienen el acorde de SI bemol (Bb)

El compás No. 44 tiene el acorde de DO séptima (C7)

El compás No. 45 tiene el acorde de FA (F)

El compás No.46 tiene el acorde de Do menor y Fa menor (cm – fm)

El compás No. 47 tiene el acorde Fa menor (fm)

Los compases No. 48 y 49 tienen el acorde de SI bemol (Bb)

El compás No. 50 tiene el acorde de SI bemol (Bb)

Los compases No. 51 y 52 tienen el acorde de Si bemol disminuido (Bb dism)

El compás No. 53 tiene el acorde DO (C)

El compás No. 54 tiene el acorde de DO séptima (C7)

El compás No. 55 tiene los acordes de FA y Fa menor (F-fm)

El compás No. 56 tiene los acordes de FA y SI bemol (F-Bb)

Los compases No. 57 y 58 tienen el acorde de SOL (G)

Los compases No. 59 y 60 tienen el acorde de SOL (G)

El compás No. 61 tiene el acorde de SOL séptima (G7)

El compás No. 62 tiene el acorde de DO (c)

En el compás No. 63, cambia del tiempo de cuatro cuartos (4/4) a dos cuartos (2/4). Empieza en este punto la danza. Este compás No.63 tiene el acorde SOL séptima (G7)

El compás No.64 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 65 tiene el acorde de SOL (G)

El compás No. 66 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 67 tiene dos acordes de RE séptima y de Re menor novena (D7 – dm9)

El compás No. 68 tiene el acorde de SOL (G)

El compás No. 69 tiene el acorde de RE séptima (D7)

El compás No. 70 tiene el acorde de SOL (G)

El compás No. 71 tiene el acorde de SOL séptima (G7)

El compás No. 72 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 73 tiene el acorde de SOL (C)

El compás No. 74 tiene el acorde de DO (C)

El compás No.75 tiene los acordes de RE séptima y RE novena (D7-D9)

El compás No. 76 tiene el acorde de SOL (G)

El compás No. 77 tiene el acorde de RE séptima (D7)

El compás No. 78 tiene el acorde de SOL (G)

El compás No. 79 tiene el acorde SOL séptima (G7)

El compás No. 80 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 81 tiene el acorde de SOL séptima (G7)

El compás No. 82 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 83 tiene los acordes de Re séptima y Re novena

(D7-D9)

El compás No. 84 tiene el acorde de SOL (G)

El compás No. 85 tiene el acorde de RE séptima (D7)

El compás No. 86 tiene el acorde de SOL (G)

El compás No. 87 tiene el acorde de SOL séptima (G7)

El compás No. 88 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 89 tiene el acorde de SOL (G)

El compás No. 90 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 91 tiene los acordes de RE séptima y RE novena (D7 –D9)

El compás No. 92 tiene el acorde de SOL (G)

El compás No 93 tiene el acorde de RE séptima (D7)

El compás No. 94 tiene el acorde de SOL séptima (G7)

Los compases No. 95, 96, 97, 98, 99, 100 y 101 tienen todos el acorde de DO (C)

Los compases No. 1023. 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, y 110 tienen el acorde de SOL séptima (G 7)

Los compases No.111, 112, 113, 114, 115, 116 y 117 tienen el acorde de DO (C)

Los compases No. 118, 119, 120 y 121 tienen el acorde de LA séptima (A7)

Los compases No. 122, 123, 124 y 125 tienen el acorde de Re menor (dm)

Los compases No. 126 y 127 tienen el acorde de DO (C)

Los compases No. 128 y 129 tienen el acorde de SOL séptima (G7)

Los compases No. 130 , 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137 y 138 tienen el acorde DO (C)

Los compases No. 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, y 146 tienen el acorde de SOL séptima (G7)

Los compases No. 147, 148, 149, 150, 151, 152. 153 y 154 tienen el acorde de DO (C)

Los compases No. 155, 156, 157 y 158 tienen acorde de LA séptima (A7)

Los compases No. 159, 160, 161 y 162 tienen el acorde de Re menor (dm)

Los compases No. 163 y 164 tienen el acorde de DO (C)

Los compases No. 165 y 166 tienen el acorde de SOL séptima (G7)

El compás No, 167 tienen el acorde de DO (C)

El compás No. 168 tiene el acorde de DO y DO séptima (C-C7)

Los compases No. 169 y 170 tienen el acorde de FA (F)

Los compases No. 171 y 172 tienen el acorde de Do séptima (C7)

El compás No. 173 tiene el acorde de DO novena (C9)

El compás No. 174 tiene el acorde de DO séptima (C7)

Los compases No. 175, 175, 177 y 178 tienen el acorde de FA (F)

Los compases No. 179, 180, 181 y 182 tienen el acorde de DO noveno (C9)

Los compases No. 183, 184 y 185 tienen el acorde de FA (F)

El compás No. 186 tiene los acordes de FA y Fa menor (F –fm)

Los compases No. 187, 188 y 189 tienen el acorde de SOL séptima (G7)

El compás No. 190 tiene dos acordes de SOL y SOL séptima (G-G7)

El compás No. 191 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 192 está compuesto de una pausa de silencio

El compás No. 193 tiene el acorde de DO novena (C9)

El compás No. 194 tiene el acorde de DO séptima (C7)

Los compases No. 195 y 196 tienen el acorde de FA (F)

El compás No. 197 tiene el acorde de Sol menor (gm)

El compás No. 198 tiene el acorde de DO séptima (C7)

El compás No. 199 tiene el acorde de FA (F)

El compás No. 200 tiene los acordes de FA y DO séptima (F-C7)

Los compases No. 201 y 202 tiene el acorde de FA (F)

Los compases No. 203 y 204 tienen el acorde de DO séptima (C7)

El compás No. 205 tienen el acorde DO novena (C9)

El compás No. 206 tiene el acorde de DO séptima (C7)

Los compases No. 207, 208, 209 y 210 tienen el acorde de FA (F)

Los compases No. 211, 212, 213 y 214 tienen el acorde de DO novena (C9)

Los acordes No. 215, 216, 217 y 218 tienen el acorde de FA (F)

Los acordes No. 219, 220 y 221 tienen el acorde de SOL séptima (G7)

El compás No. 222 tiene el acorde de SOL y SOL séptima (G-G7)

El compás No 223 tiene el acorde de DO (C)

El compás No. 224 es una pausa o silencio

El compás No. 225 tiene el acorde de DO novena (C9)

El compás No. 226 tiene el acorde de DO séptima (C7)

Los compases No. 227 y 228 tienen el acorde de FA (F)

El compás No. 229 tiene el acorde de Sol menor (gm)

El compás No. 230 tiene el acorde de DO séptima (C7)

Los compases No. 231 y 232 tienen el acorde de FA (F)

Luego, aparece un moderato con un cambio de compás de cuatro tiempos (4/4), que en el compás No. 233 tiene el acorde de Re menor (dm).

El compás No. 234 tiene el acorde de Fa (F)

El compás No. 235 tiene el acorde de La menor (am)

El compás No.236 tiene los acordes de Mi menor y Do menor (em-cm)

El compás No. 237 tiene el acorde de La menor (am)

El compás No. 238 tiene el acorde de Re menor (dm)

El compás No. 239 tiene los acordes de DO y FA (C – F)

El compás No. 240 tiene los acordes de DO y Mi menor (C-em)

Los compases No. 241 y 242 tienen el acorde de FA (F)

El compás No. 243 tiene el acorde de Re menor (dm)

El compás No. 244 tiene los acordes LA y SOL (A – G)

El compás No. 245 tiene los acordes de LA y RE (A – D)

El compás No.246 tiene los acordes de LA sétima y Re menor (A-dm)

En el compás No. 247 comienza la coda de forma anacrusa.

A partir de los próximos compases hay un cambio al tiempo de dos cuartos (2/4).

Los compases No. 248, 249 y 250 tienen el acorde de DO (C), dando inicio en ellos a la Coda.

El compás No. 251 tiene los acordes de DO y Sol menor (C-gm)

El compás No. 252 tiene un acorde de Sol menor (gm)

El compás No. 253 tiene un acorde de SOL (G)

Los compases No 254 y 255 tienen un acorde de SOL séptima y Sol menor (G7 – gm)

El compás No. 256 tiene el acorde LA séptima (A 7)

El compás No. 257 tiene los acordes de Do menor y DO (cm – C)

El compás No. 258 tiene el acorde de DO (C)

Los compases No. 259 y 260 tienen el acorde de FA (F)

El compás No. 261 tiene los acordes de FA y DO séptima (F-C7)

El compás No. 262 tiene el acorde de FA (F)

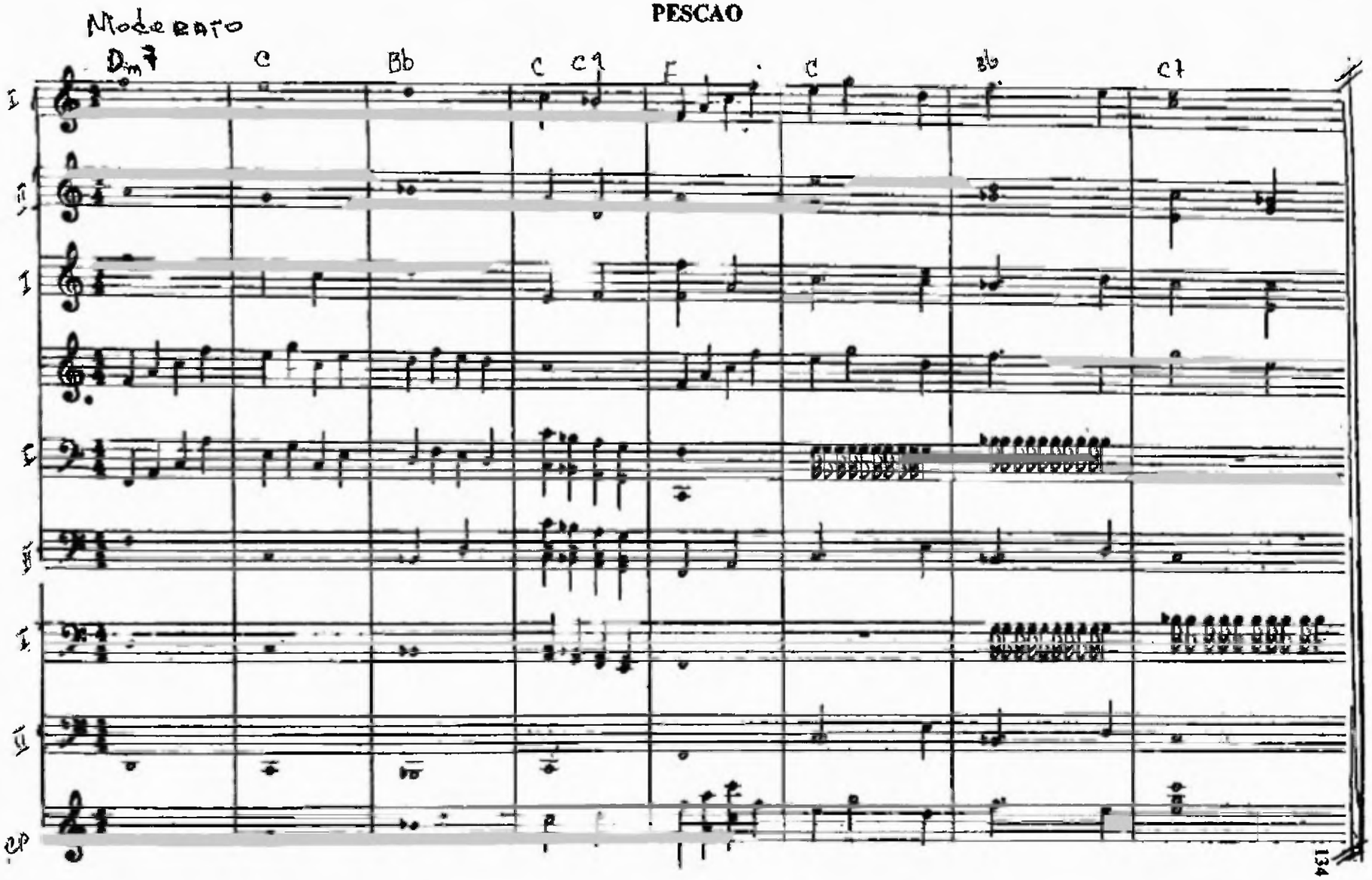
B. PARTITURA GUÍA DE LA OBRA

La partitura guía de la obra se presenta inmediatamente a fin de que permita la comprobación de la obra confeccionada y que es el punto primordial del siguiente trabajo.

1. Partitura Guía

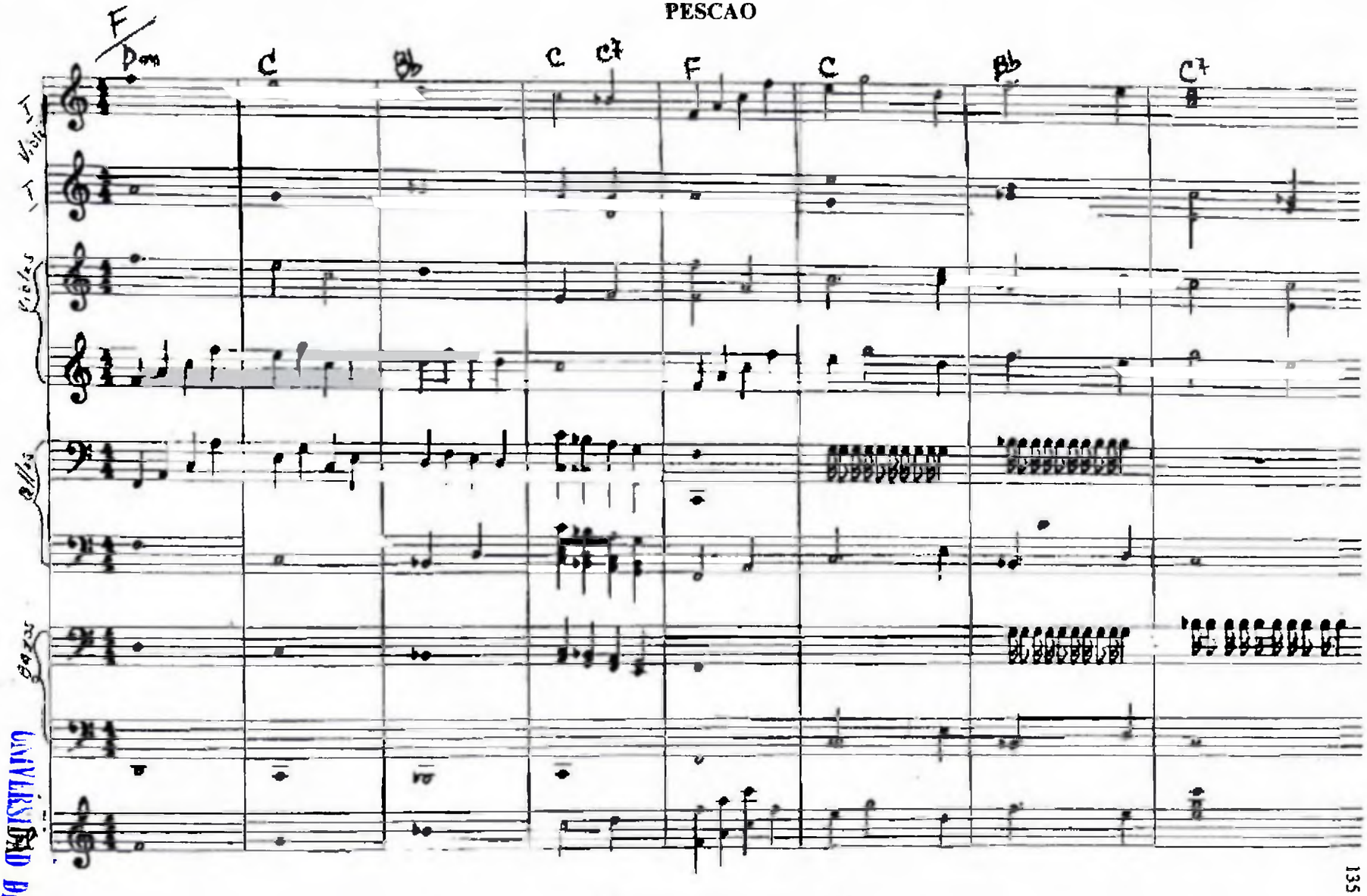
Al igual que el análisis antes mencionado, se puede observar la numeración graficada dentro de la partitura. Por primera vez, en este punto se presenta la obra en toda su magnitud, compendiada en veintiséis páginas, en las cuales se puede claramente ver su introducción, la danza misma como punto primordial de la adaptación y la coda finalización de la misma.

PESCAO



ARREGLO DE CACE.1999

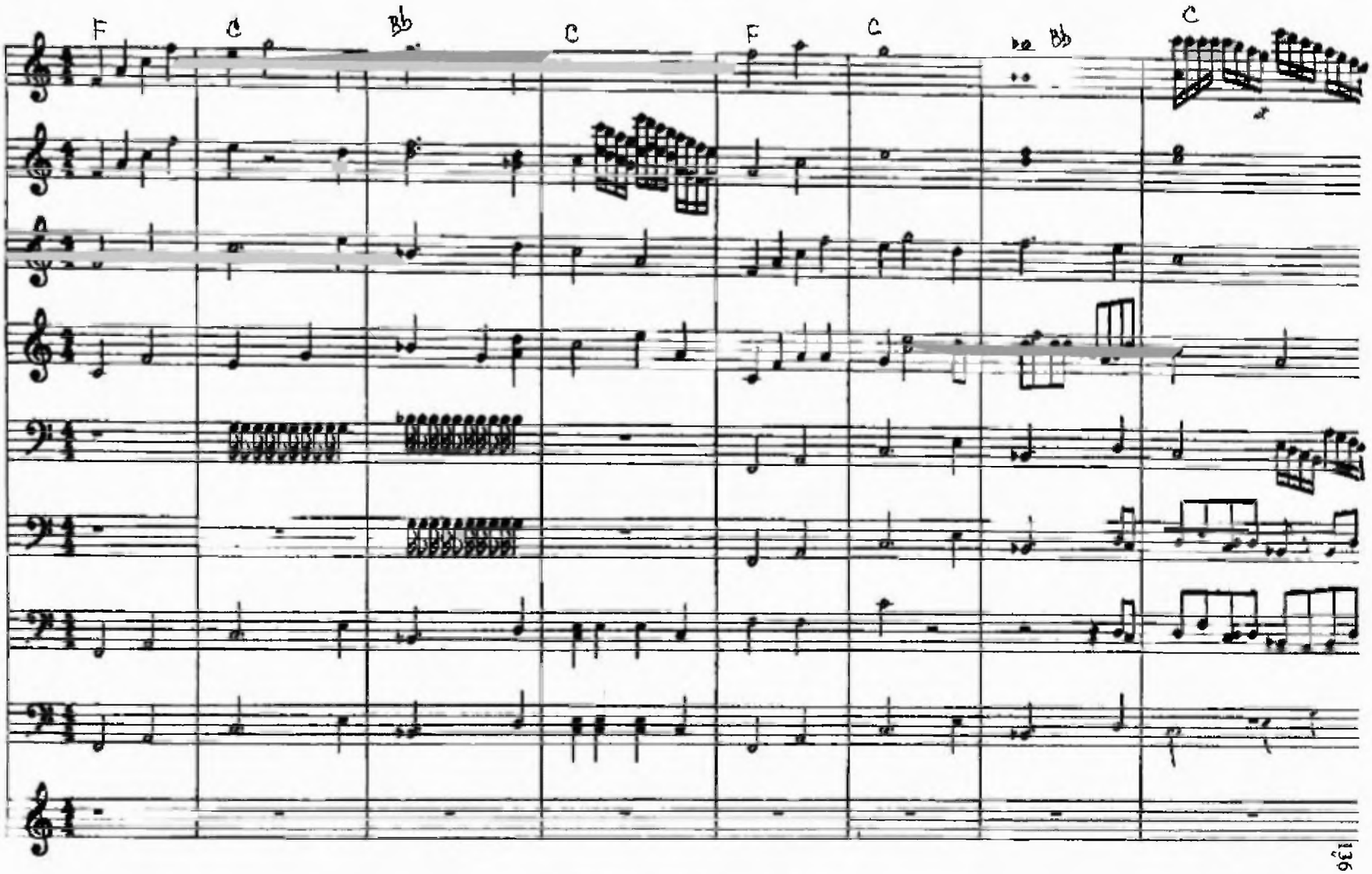
PESCAO



ARREGLO DE CACE.1999

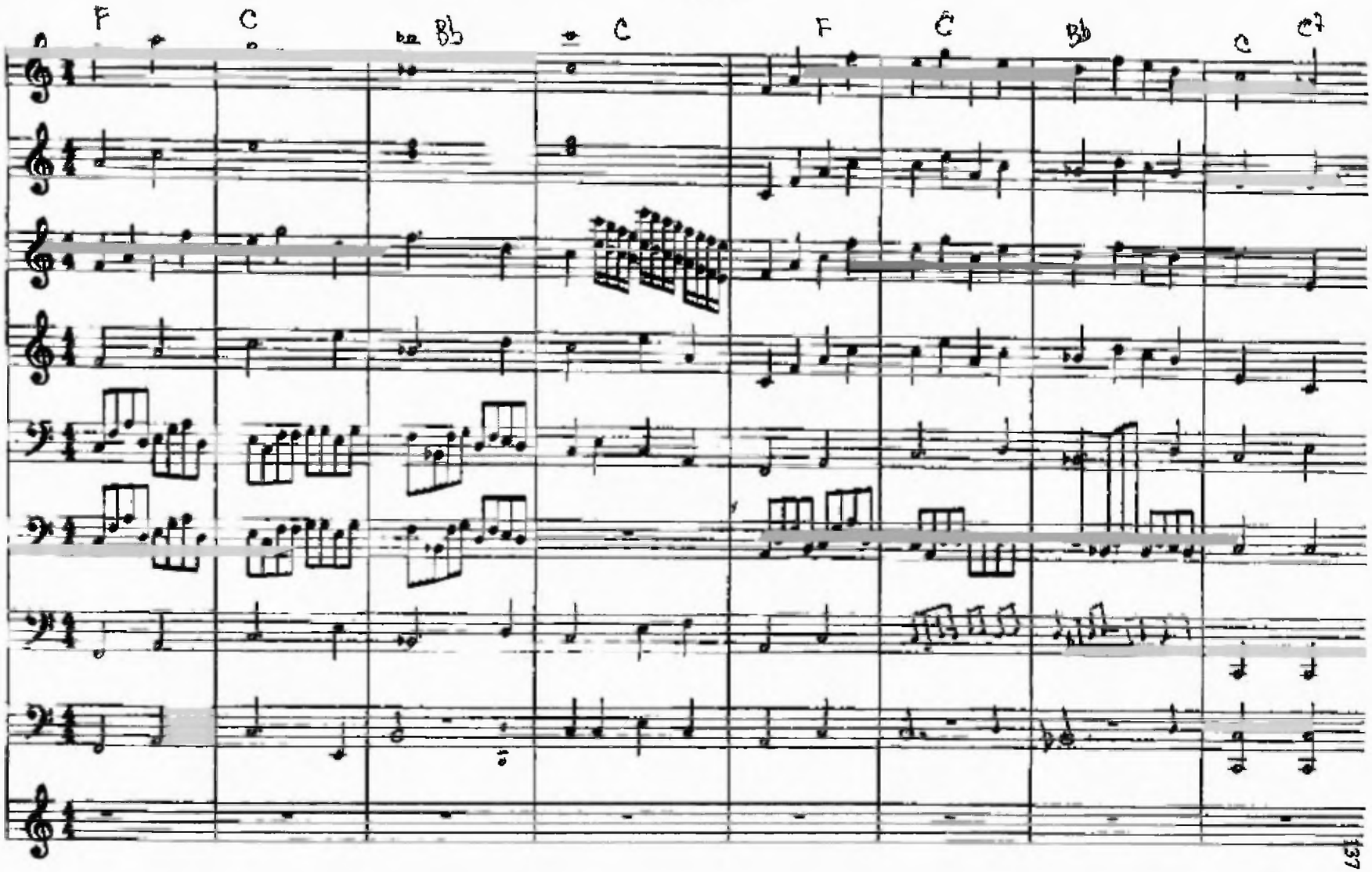
UNIVERSIDAD DE PANAMA

PESCAO

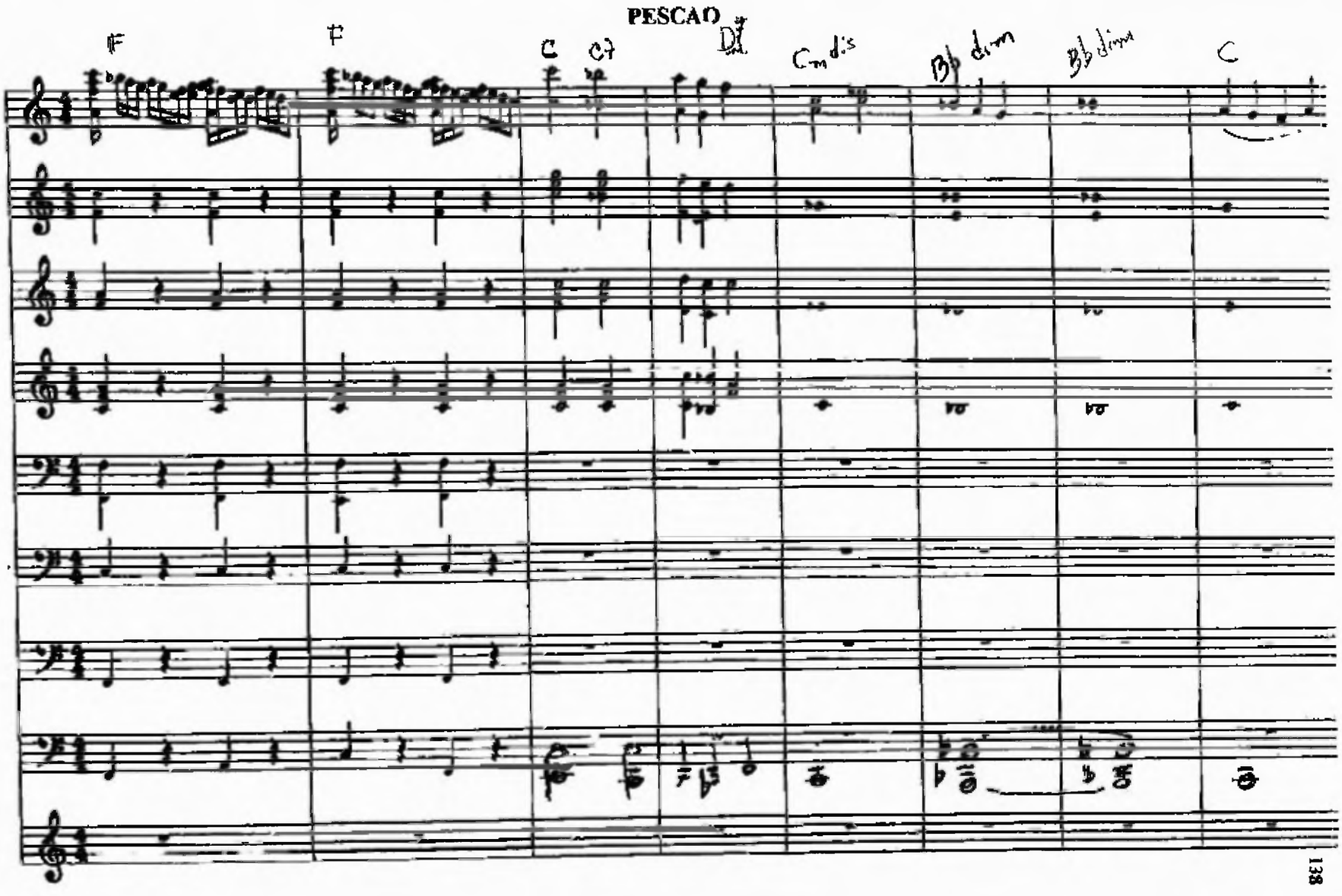


ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO

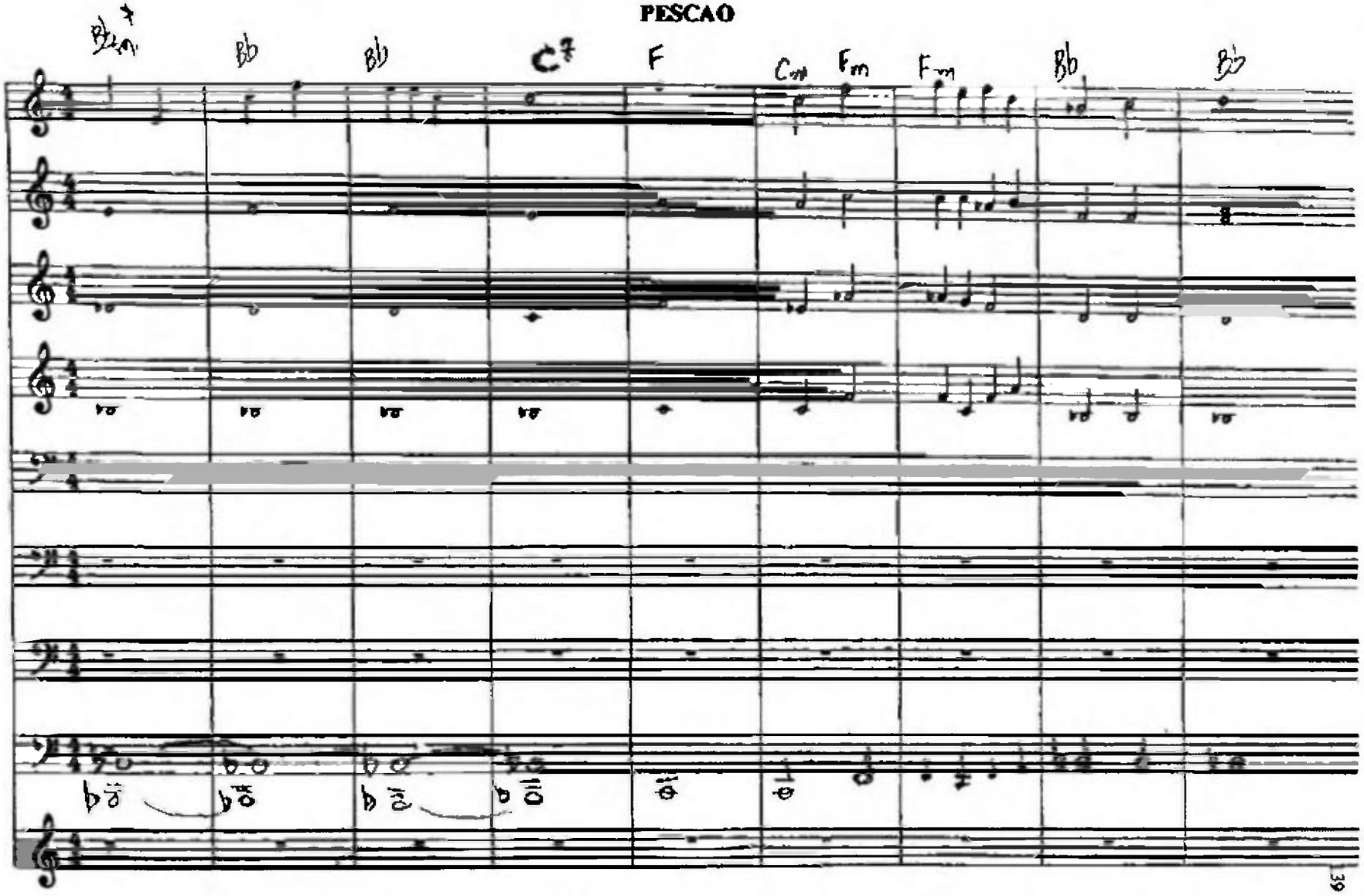


ARREGLO DE CACE.1999



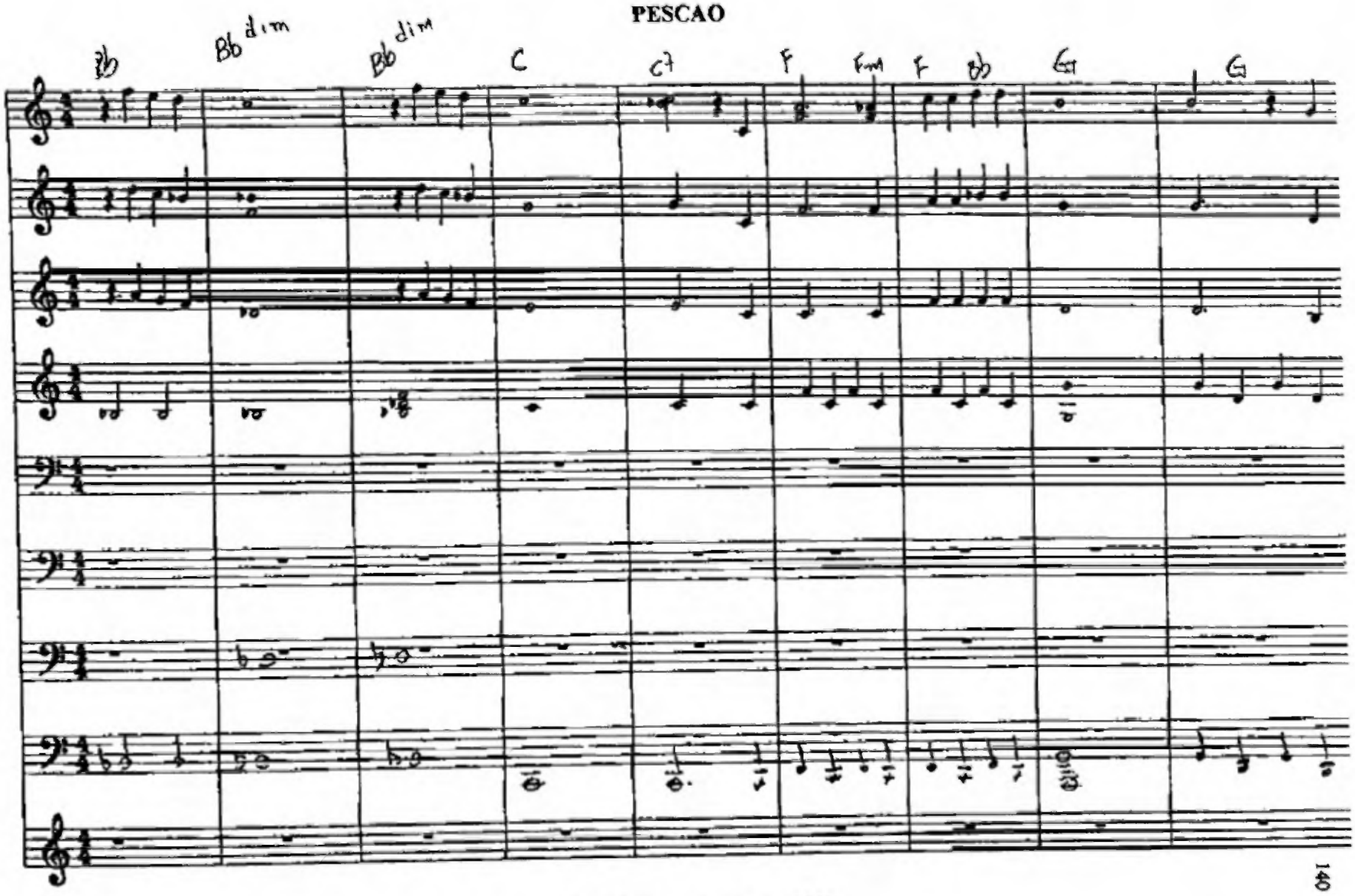
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



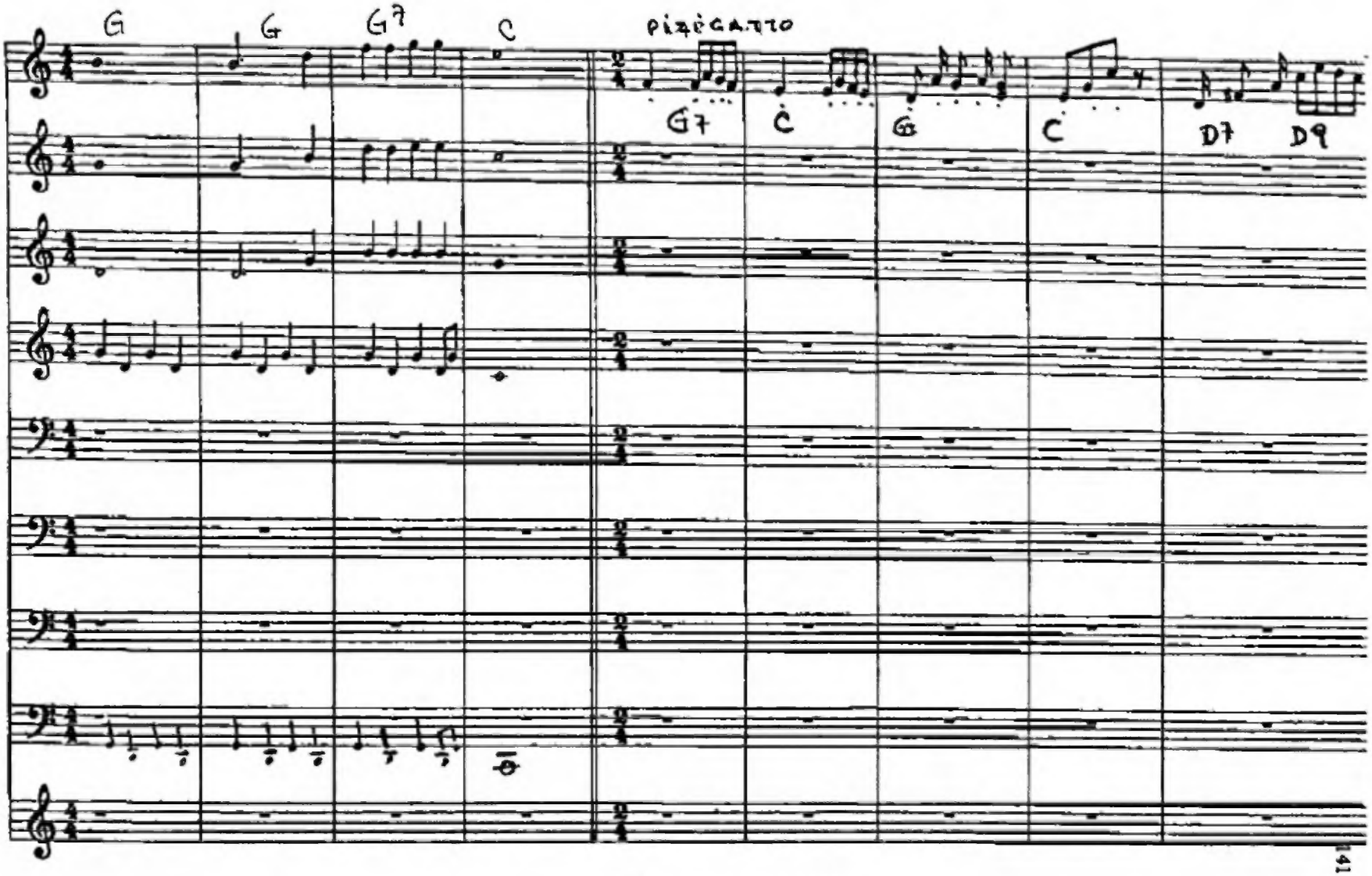
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



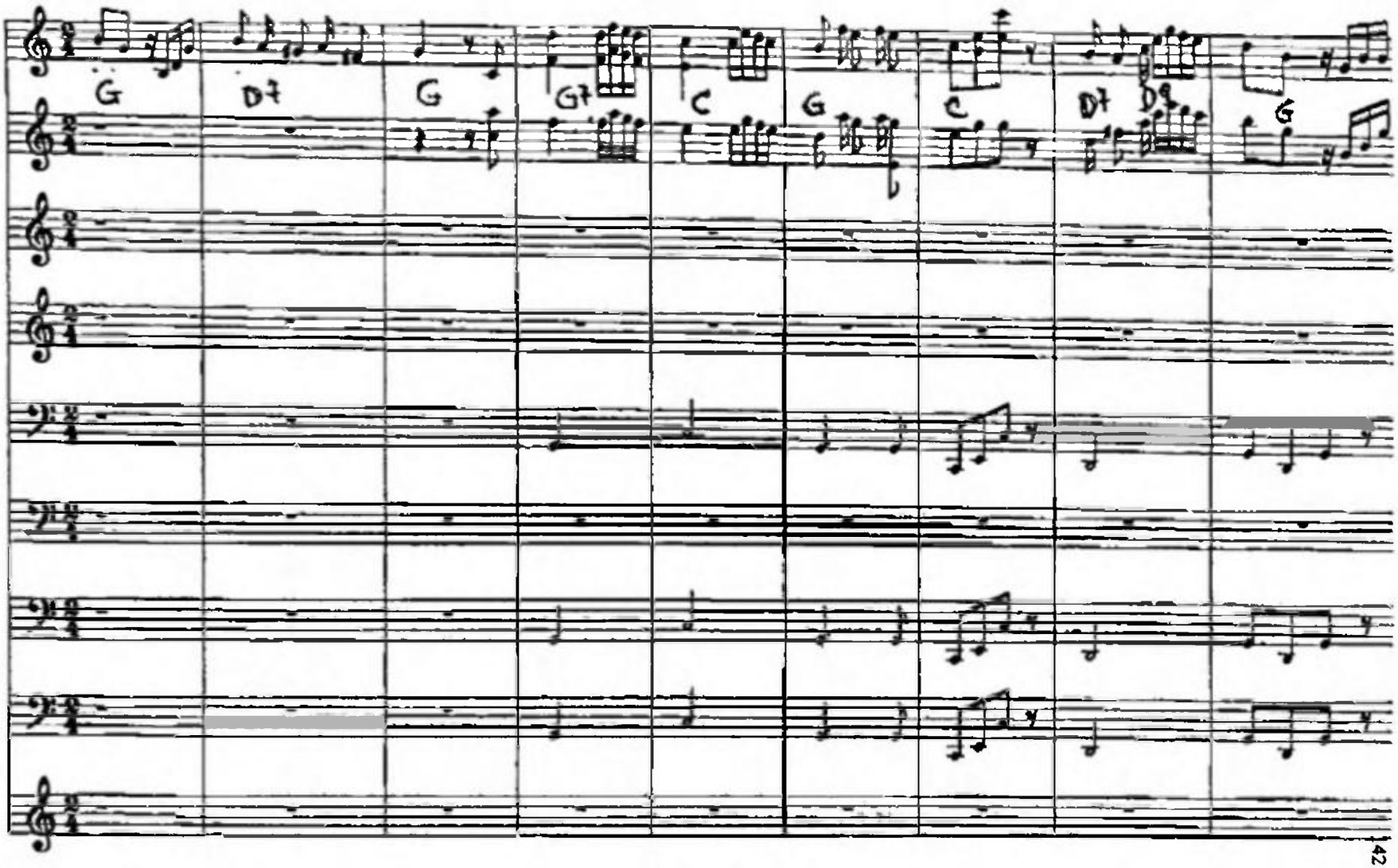
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



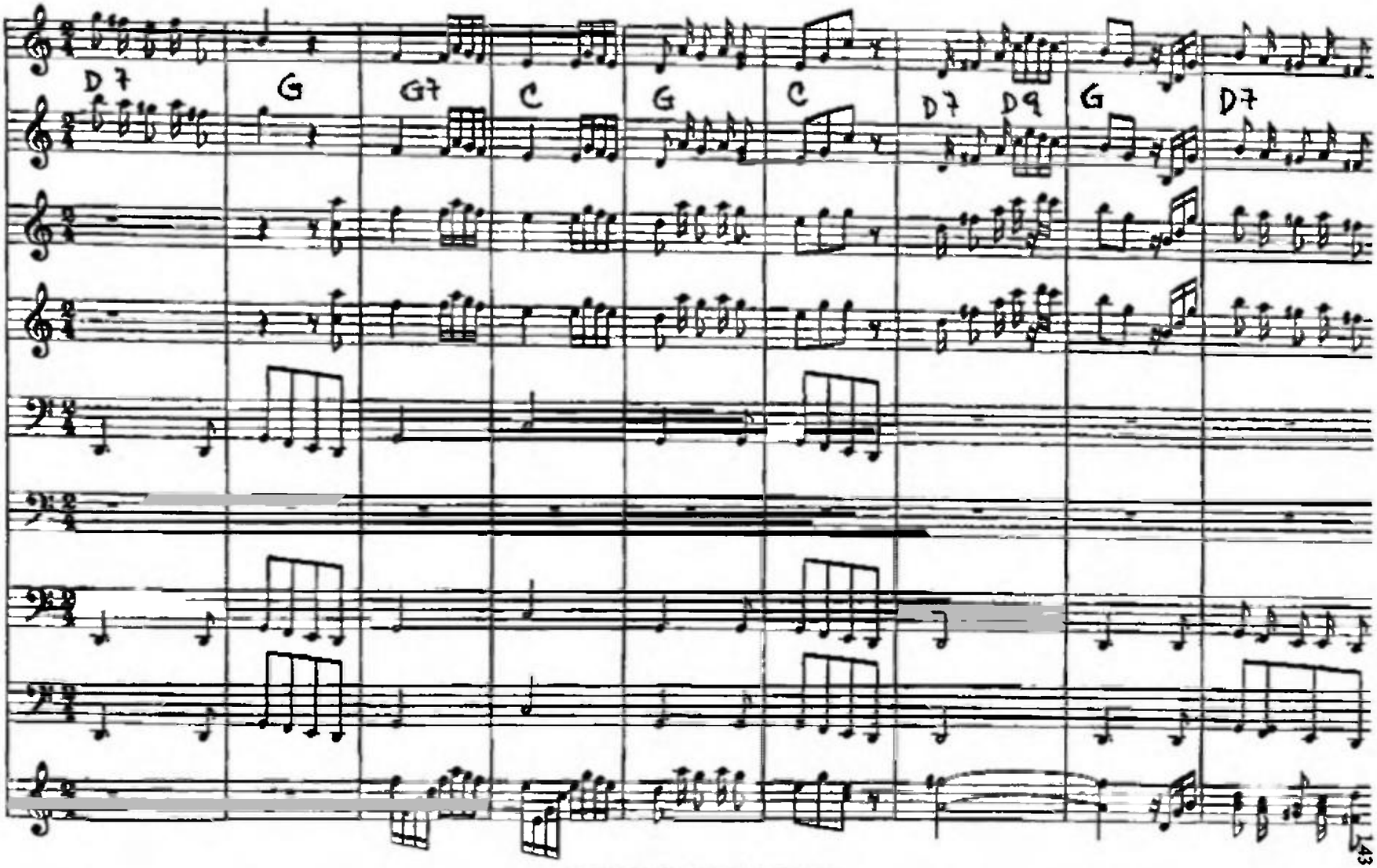
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



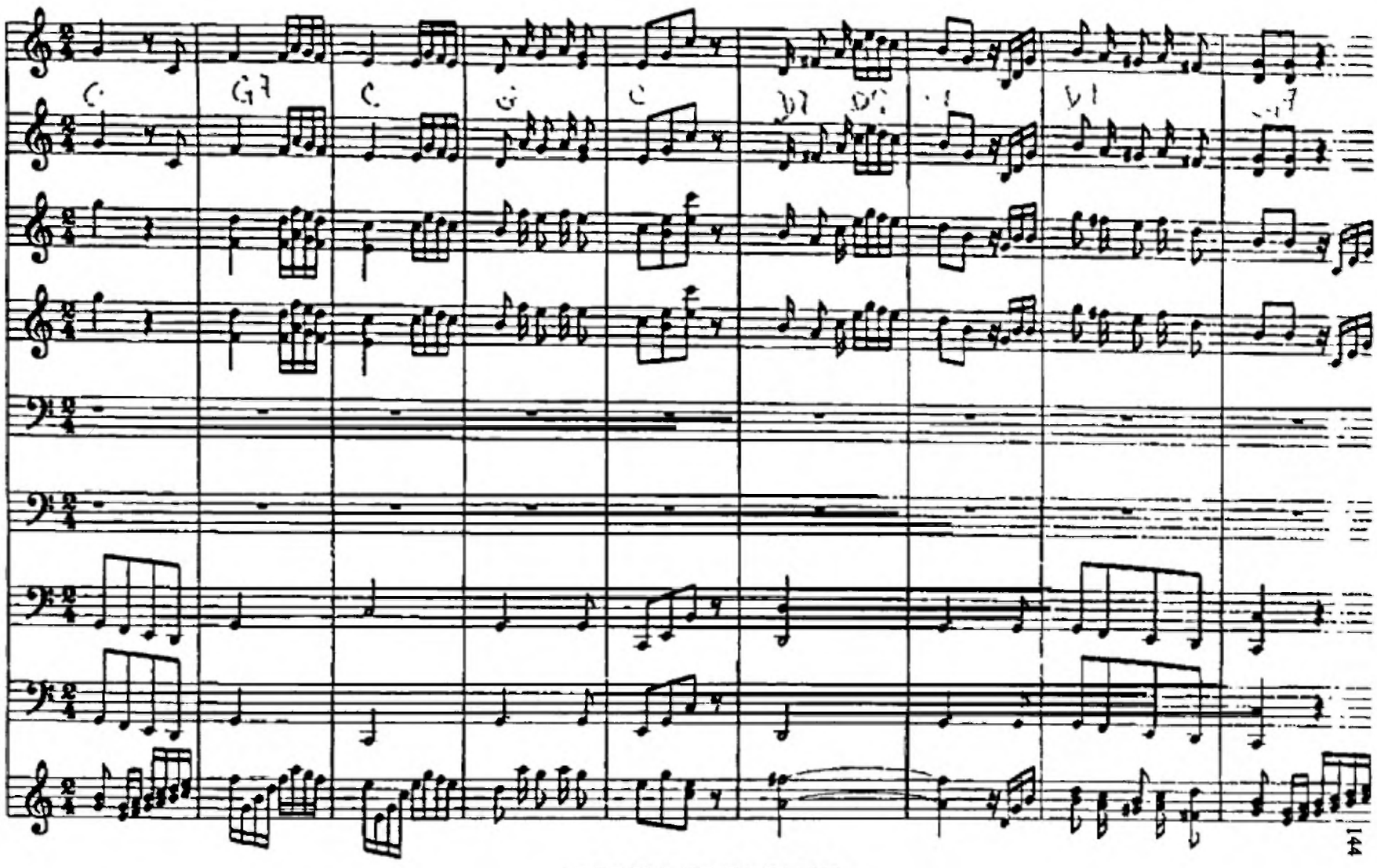
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



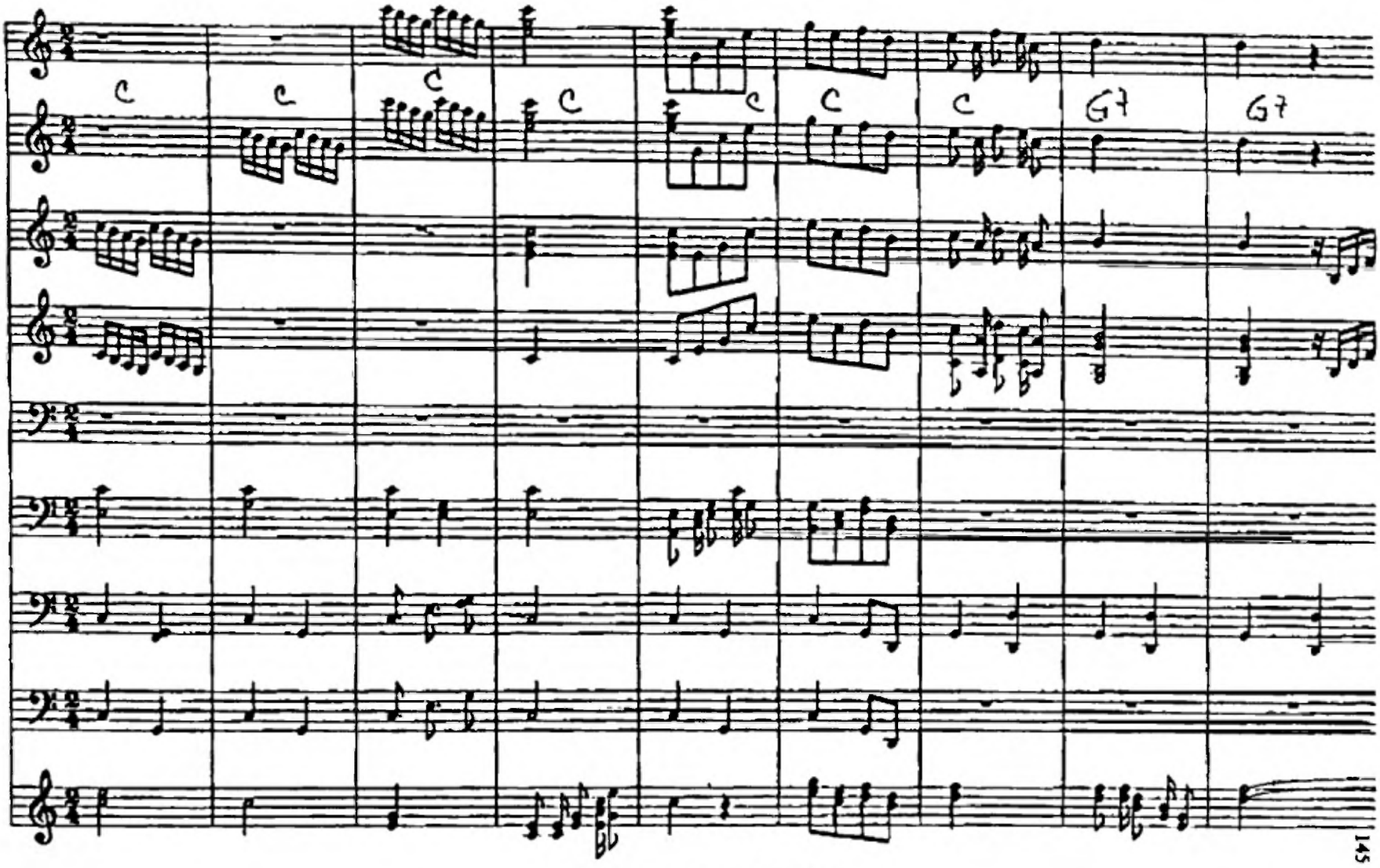
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



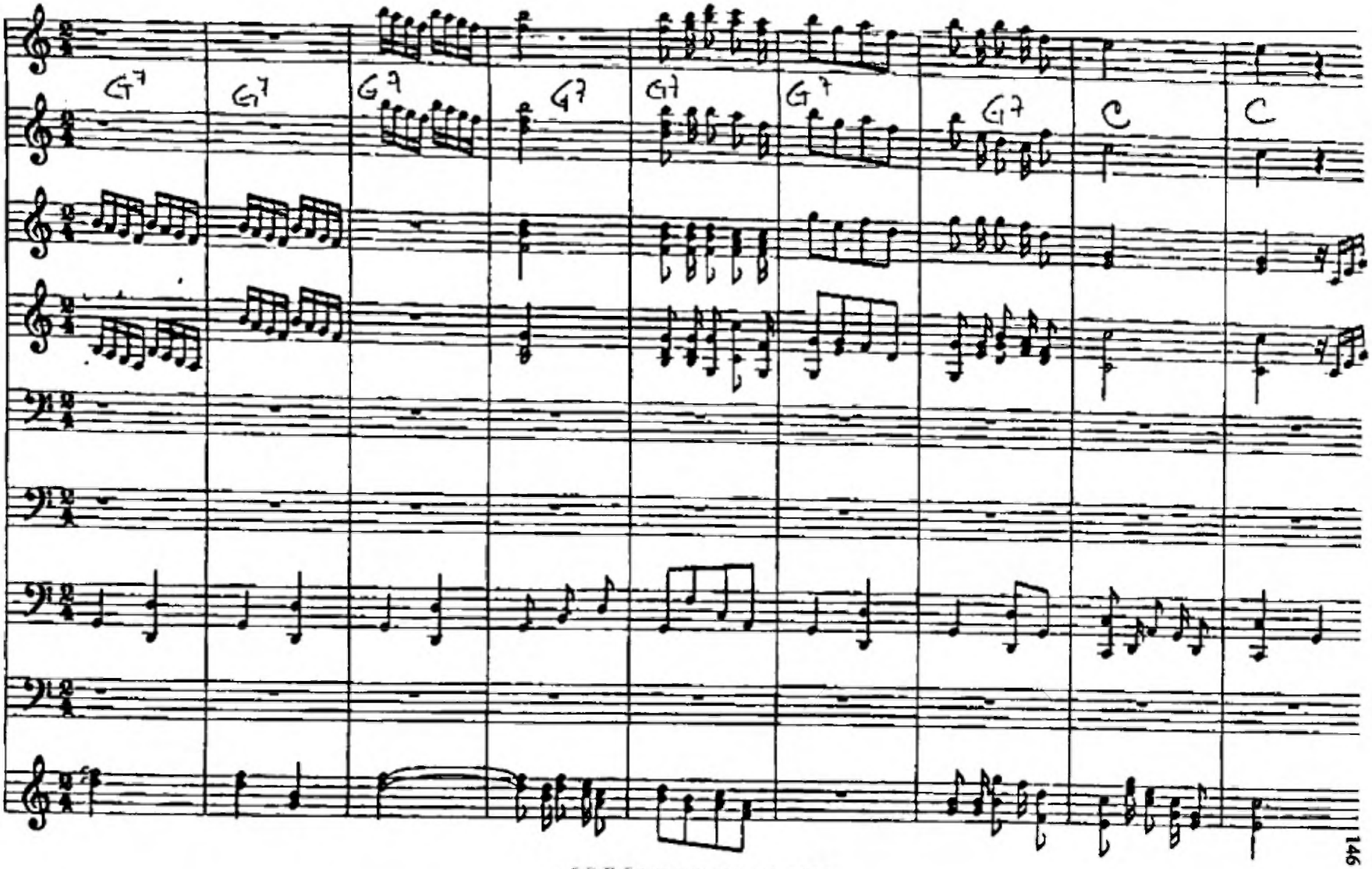
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



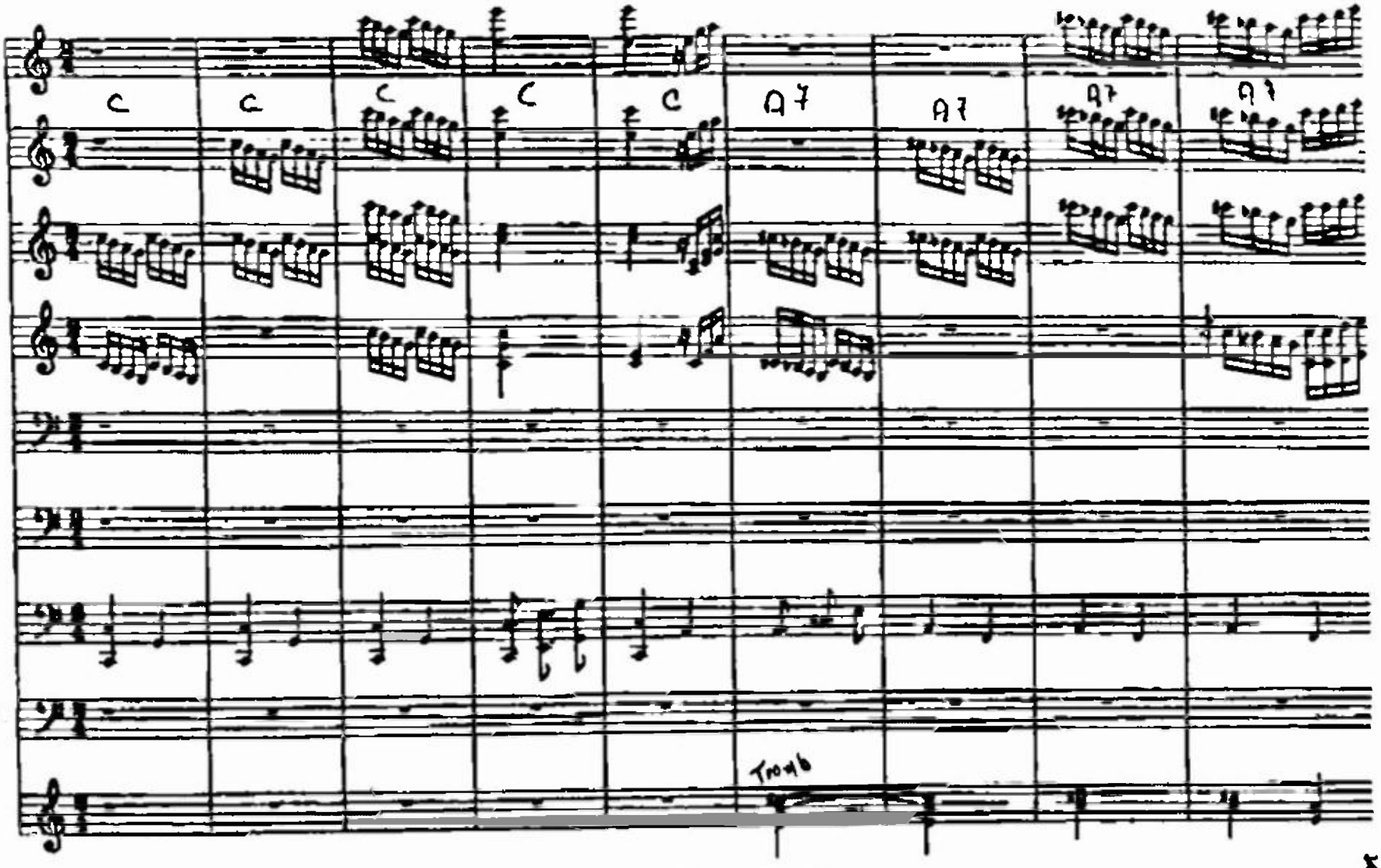
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



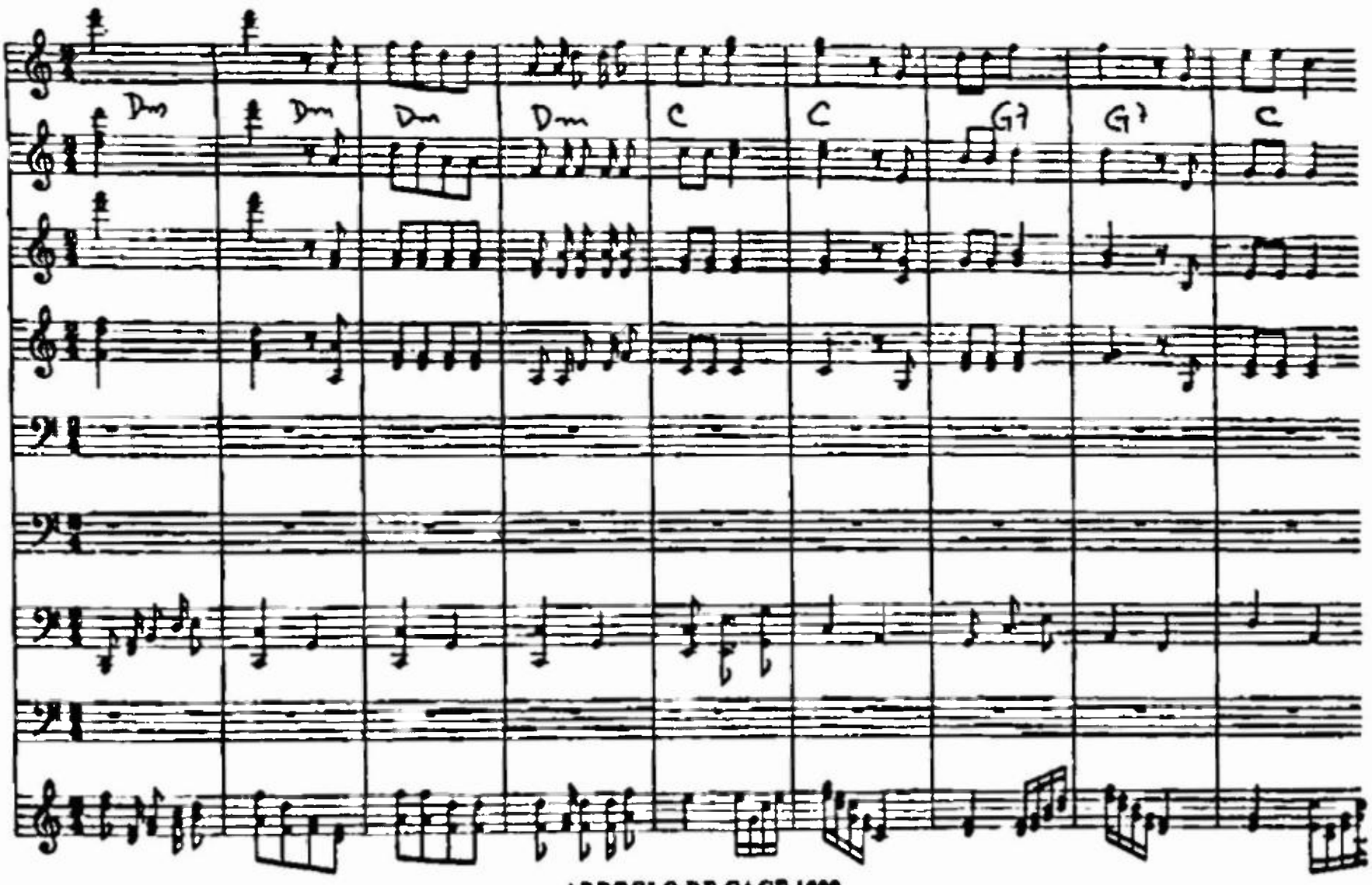
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



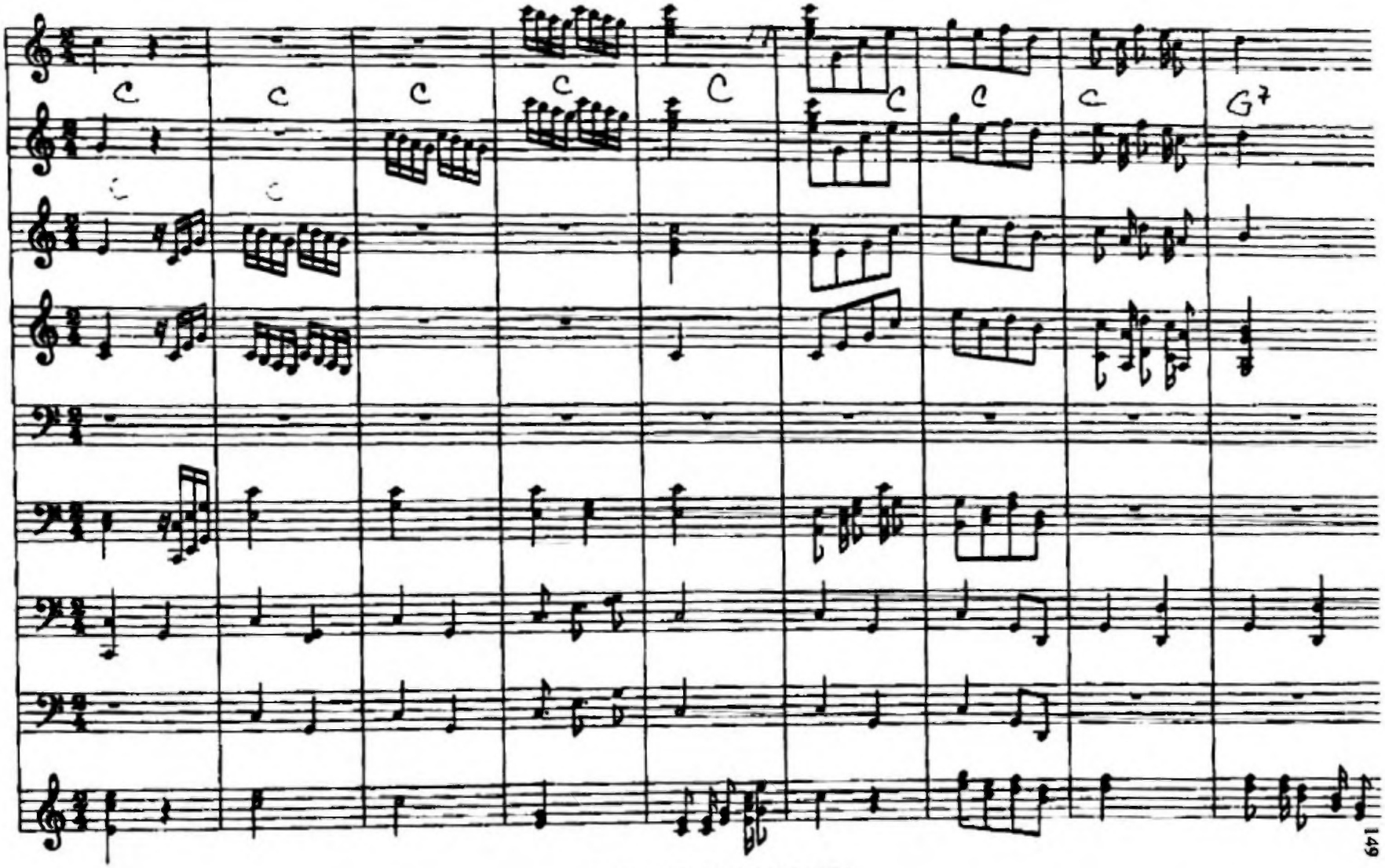
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



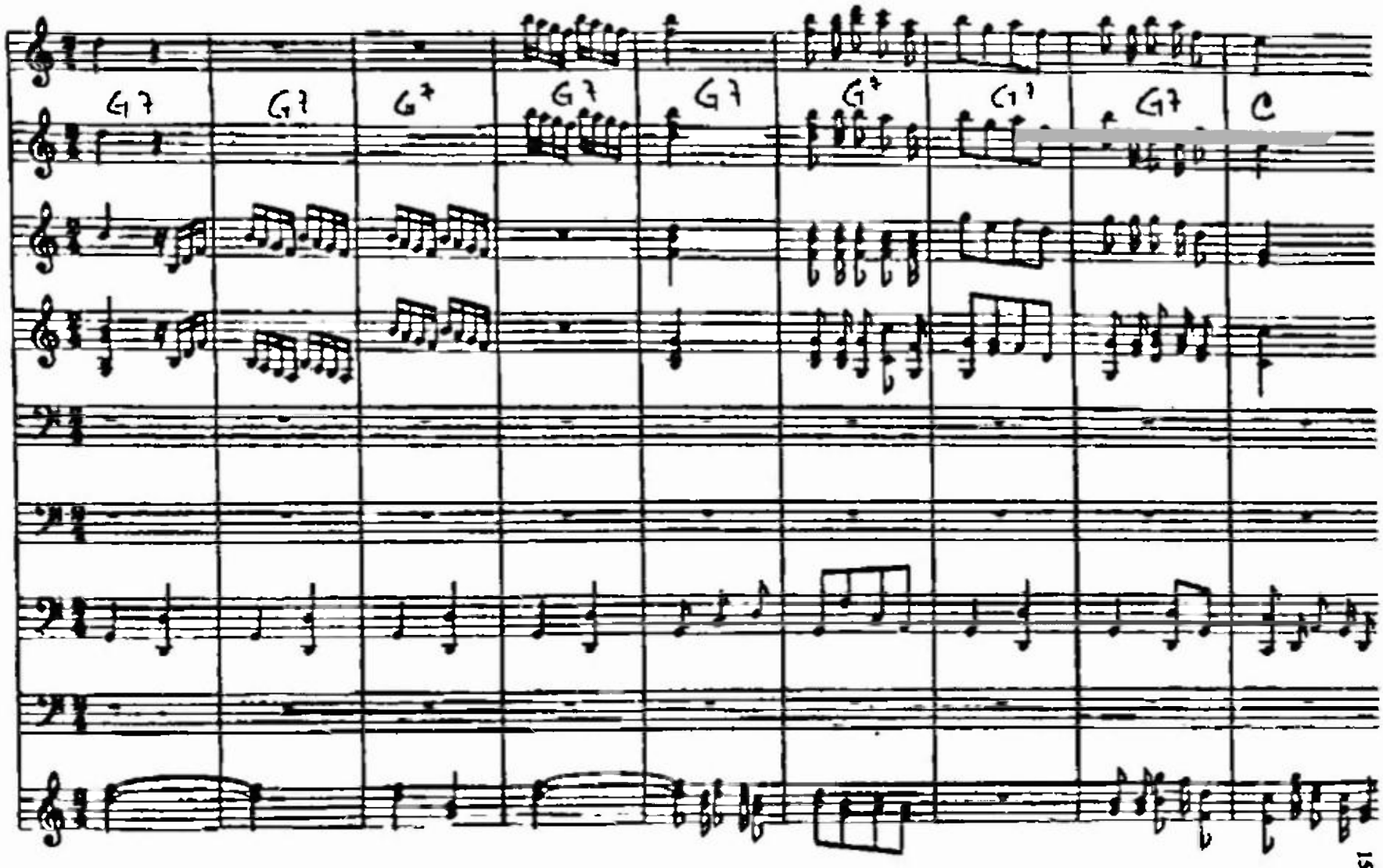
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



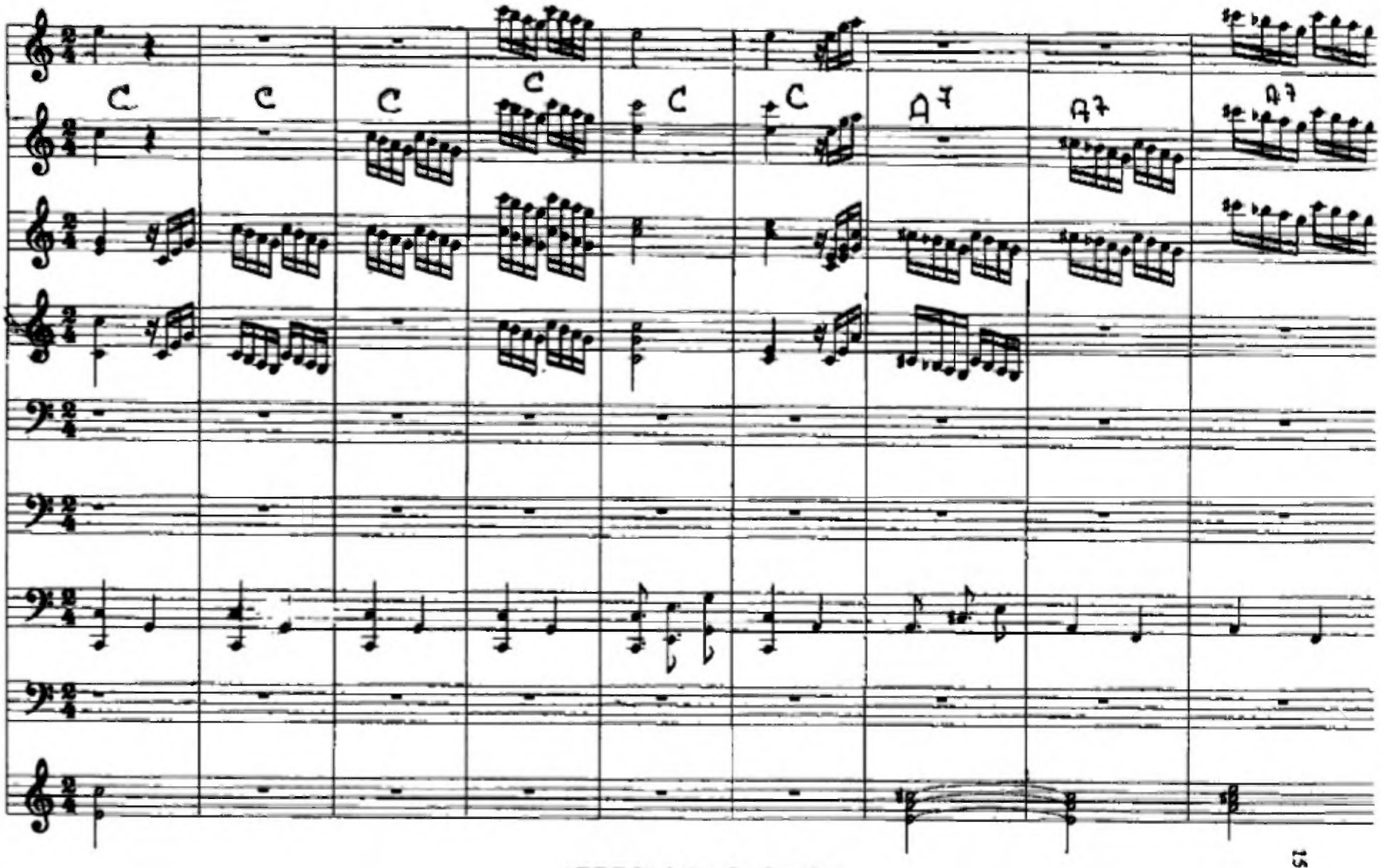
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



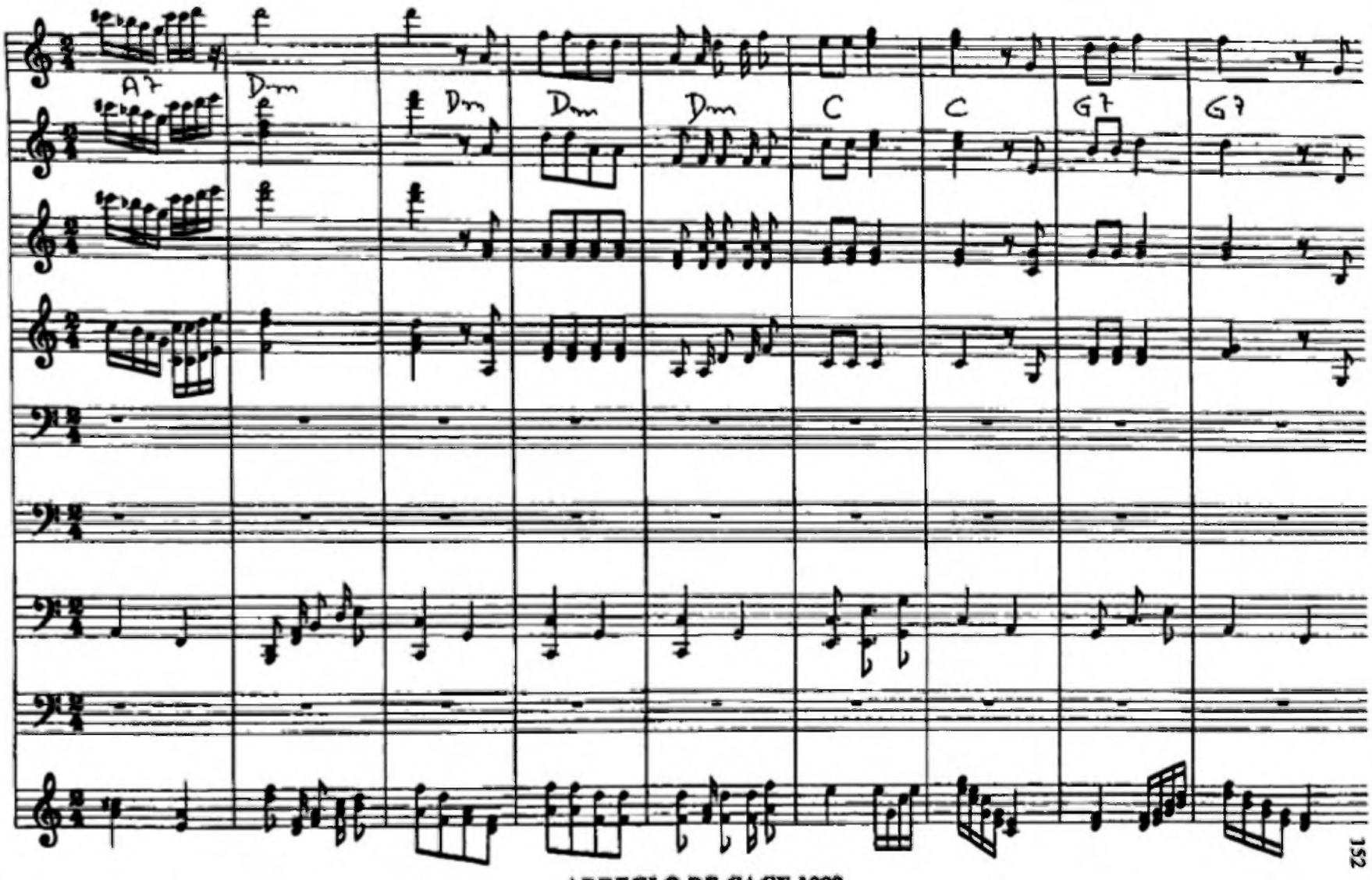
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO

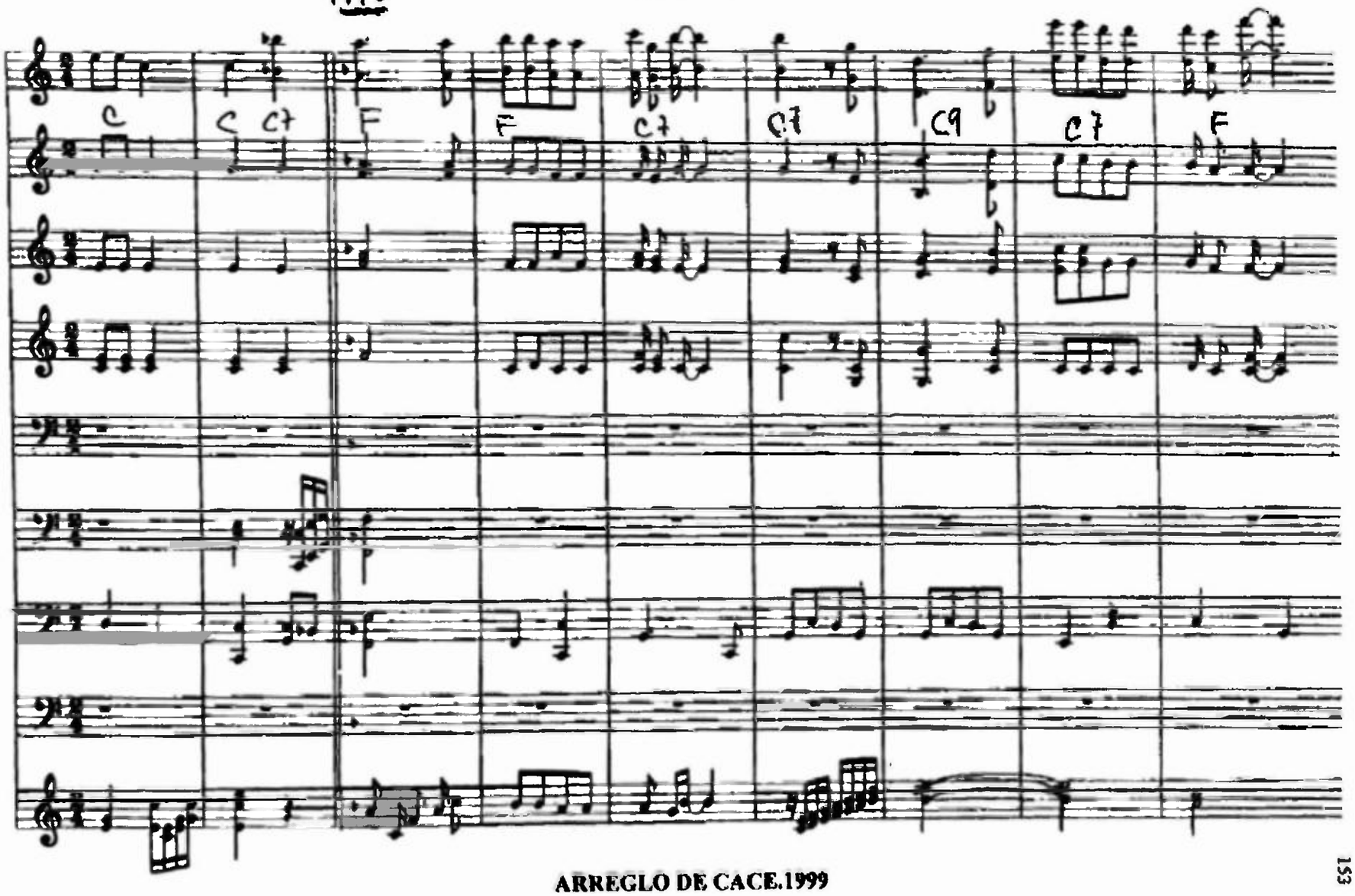


ARREGLO DE CACE.1999

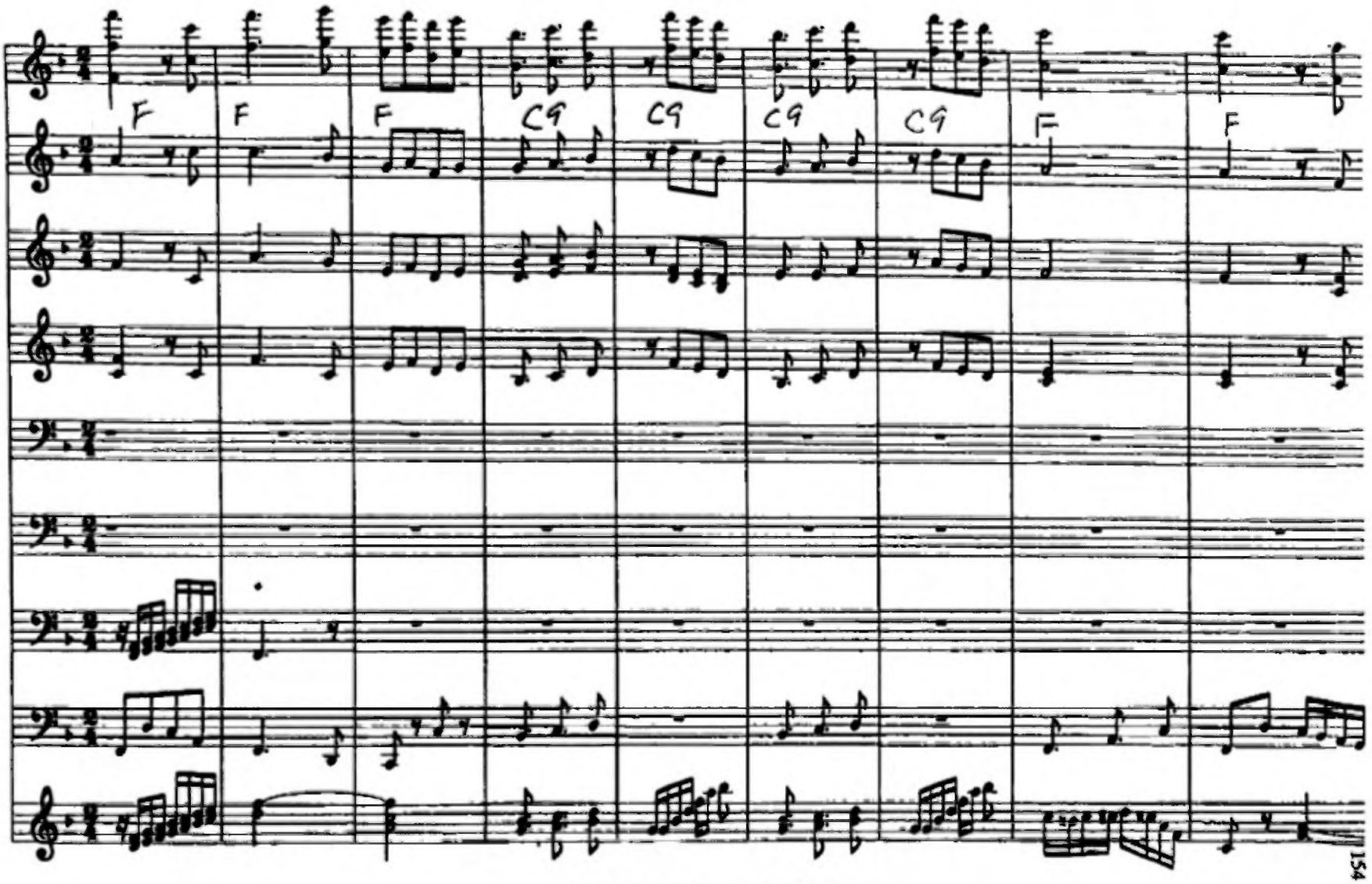
PESCAO



ARREGLO DE CACE.1999

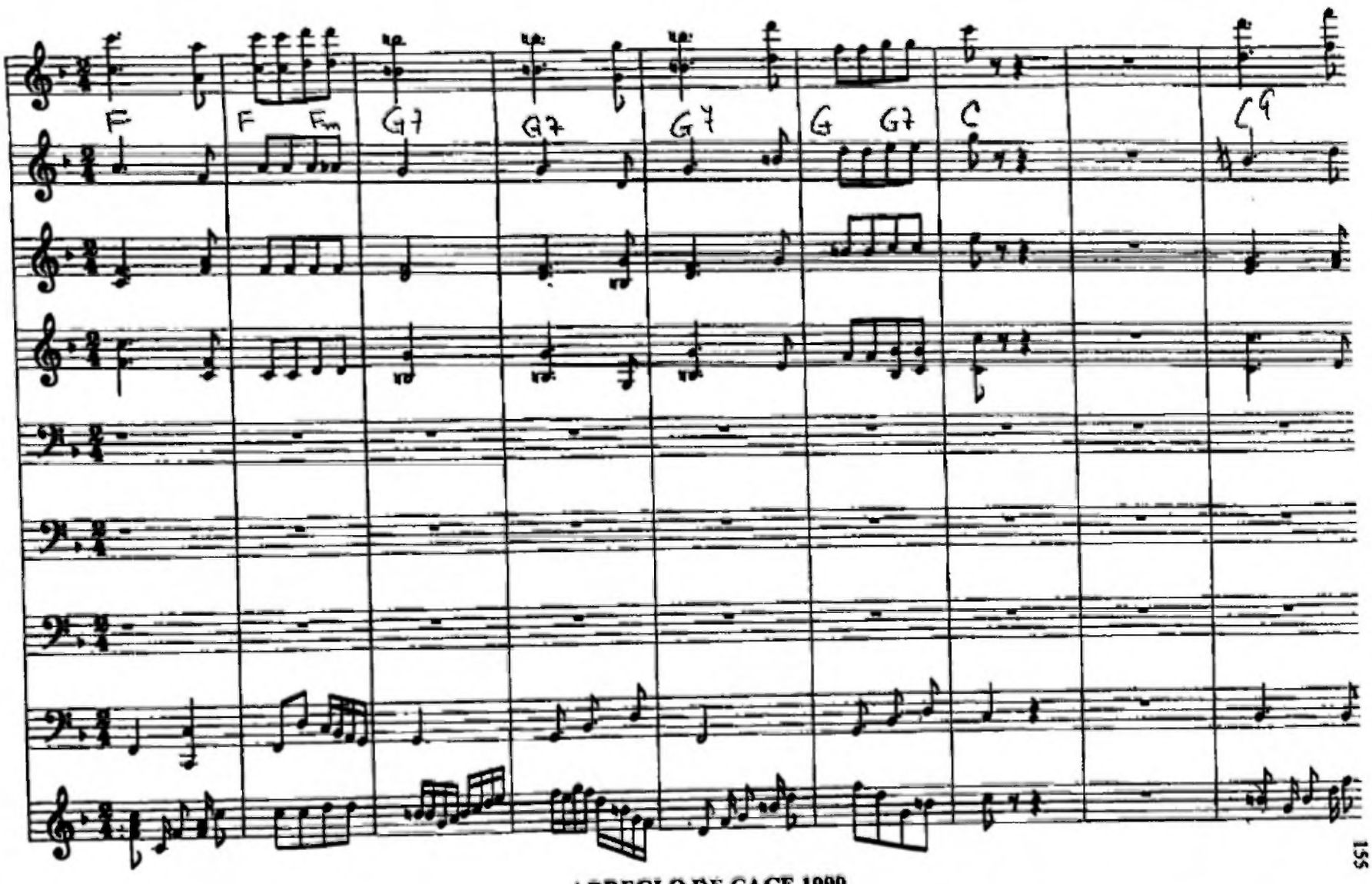

Tv1
C
C C7
F
F
C7
C7
C9
C7
F

PESCAO



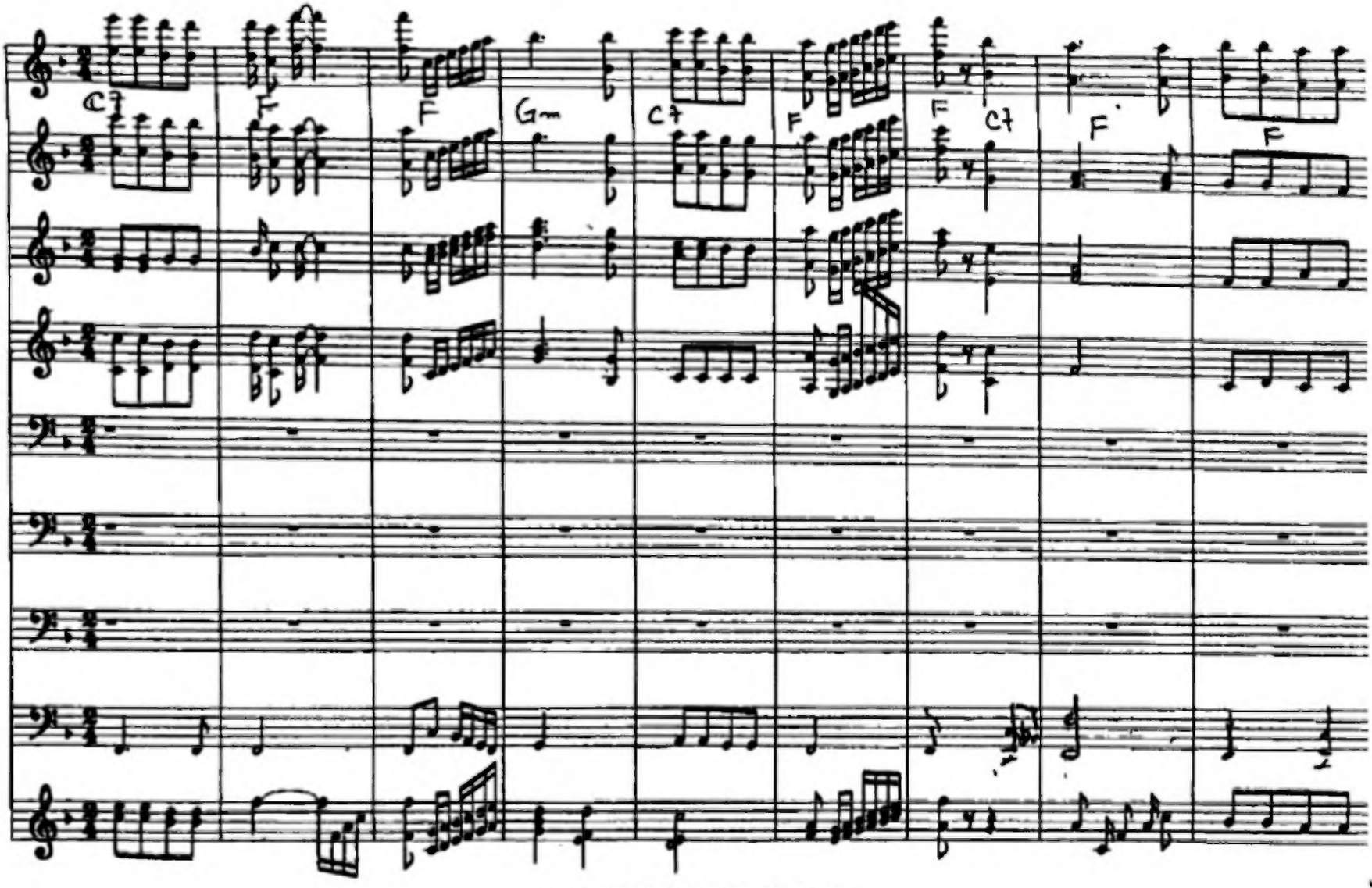
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



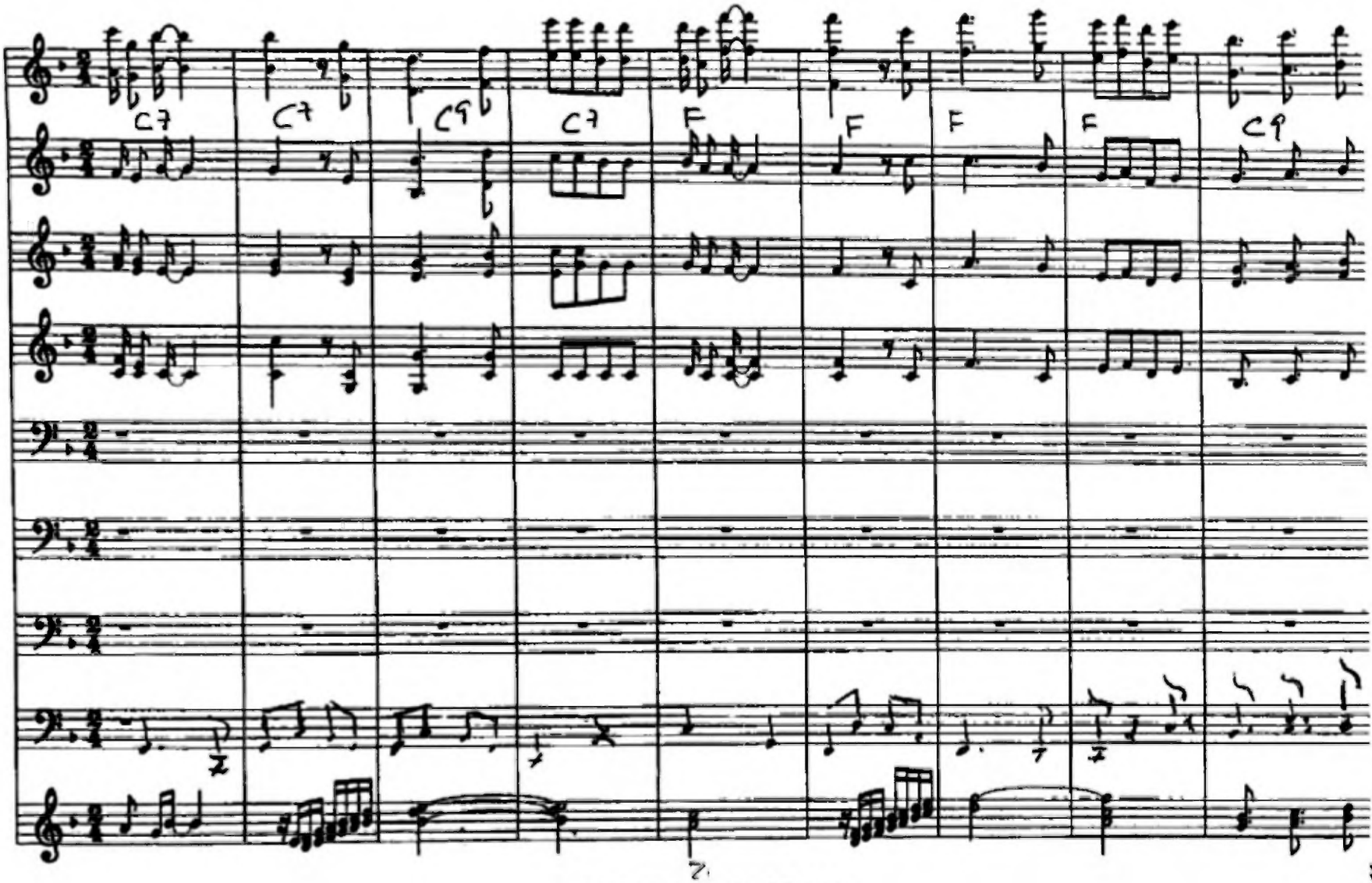
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



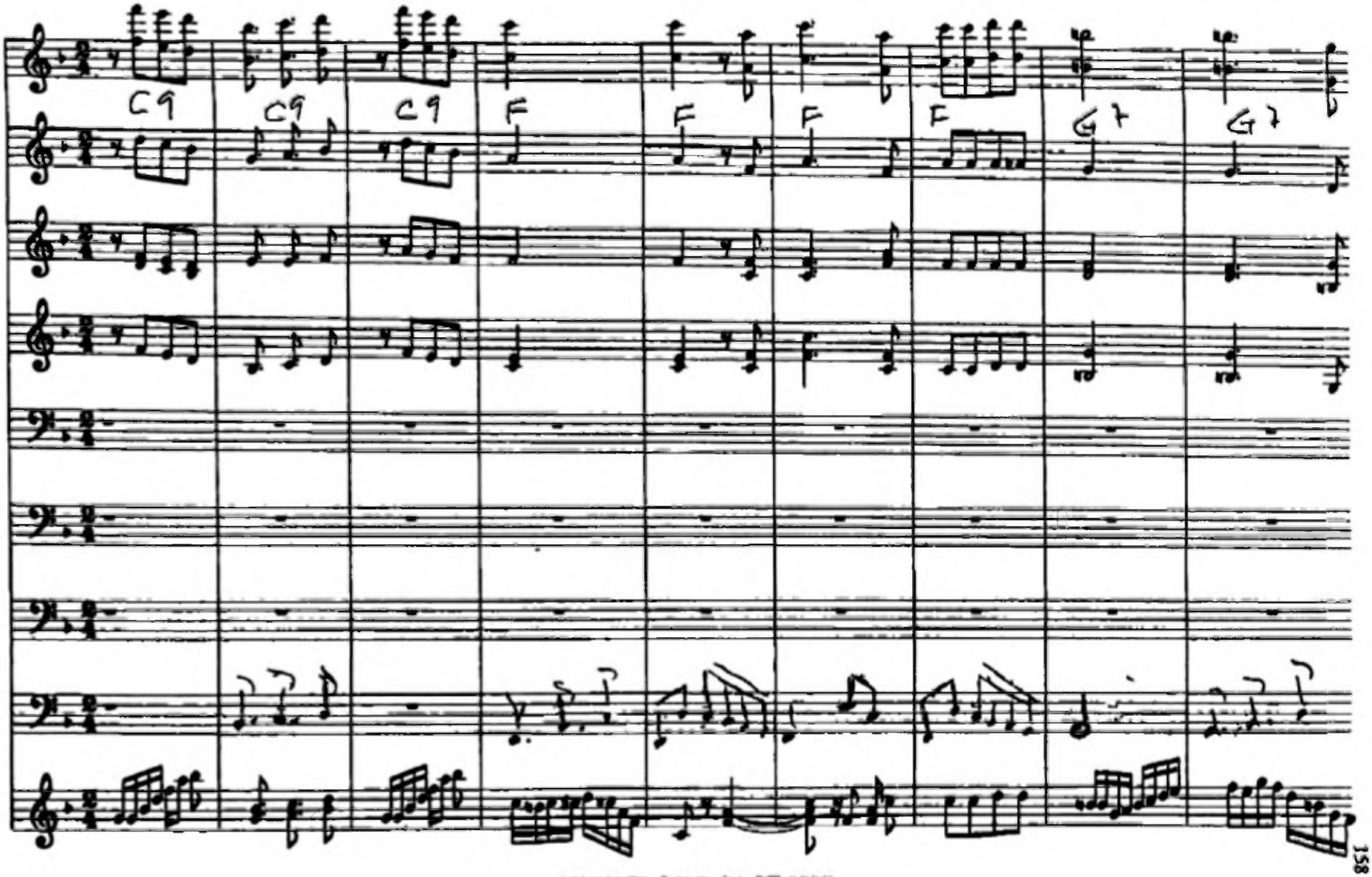
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO



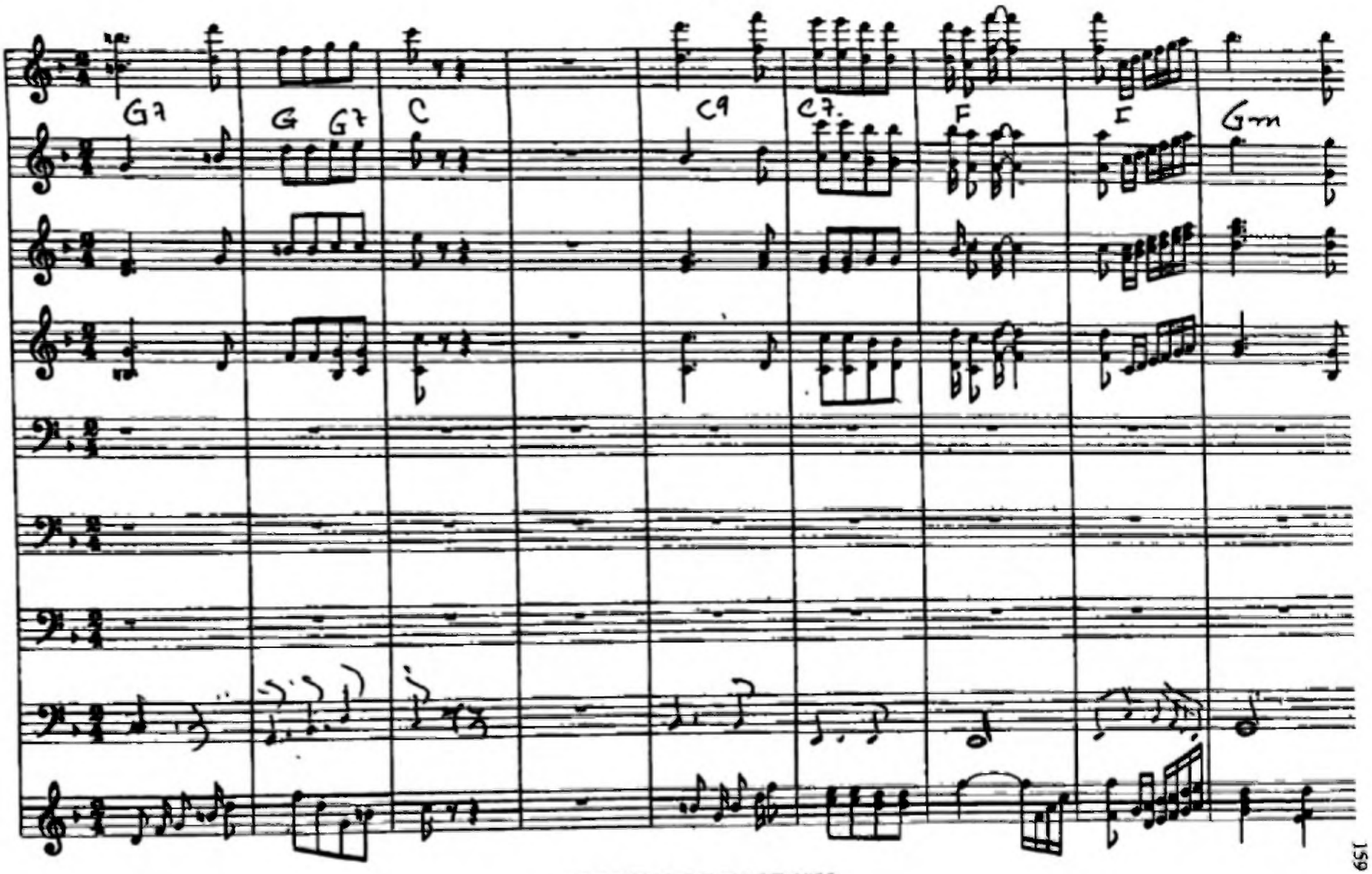
ARREGLO DE CACE.1999

PESCAO

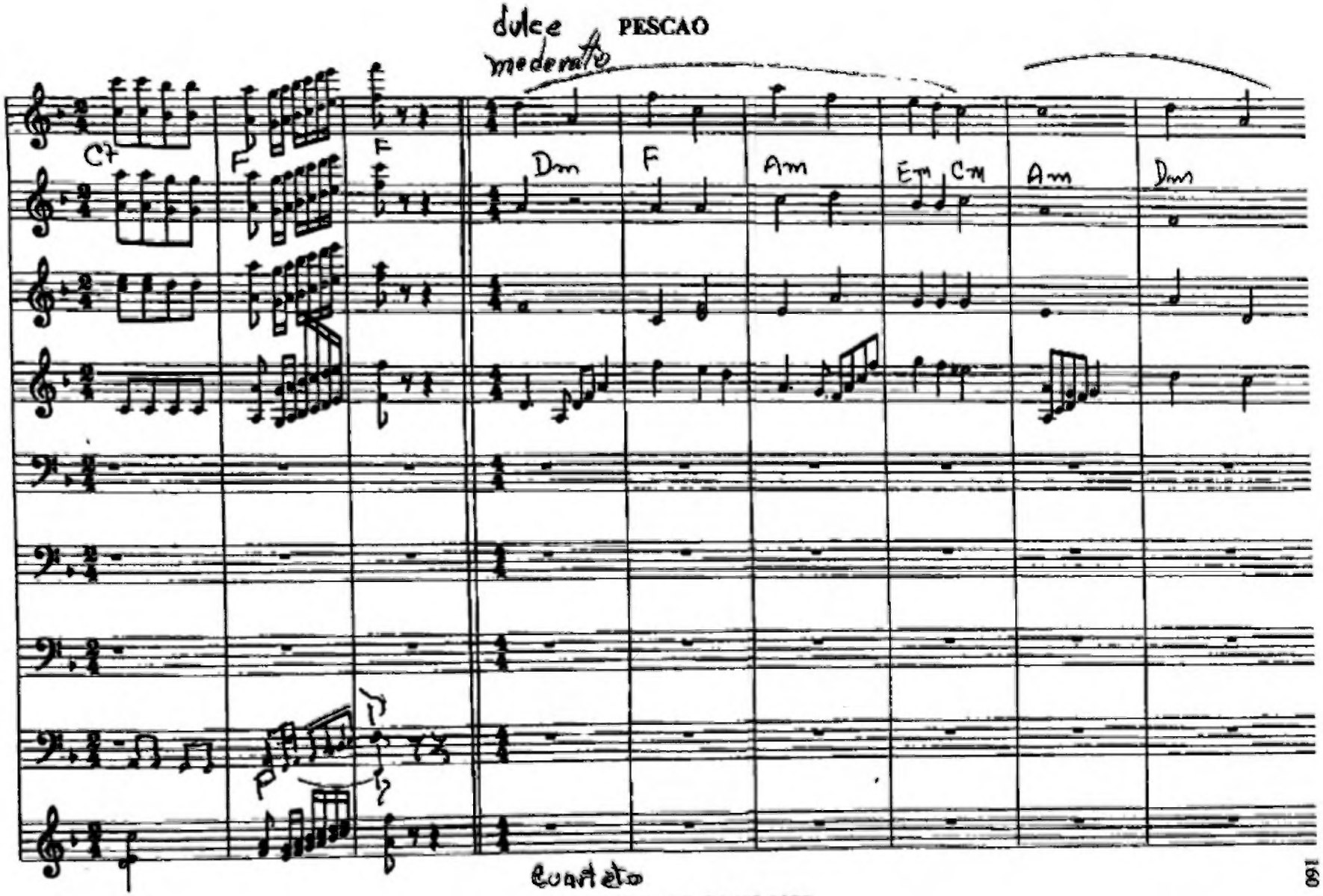


ARREGLO DE CACE.1999

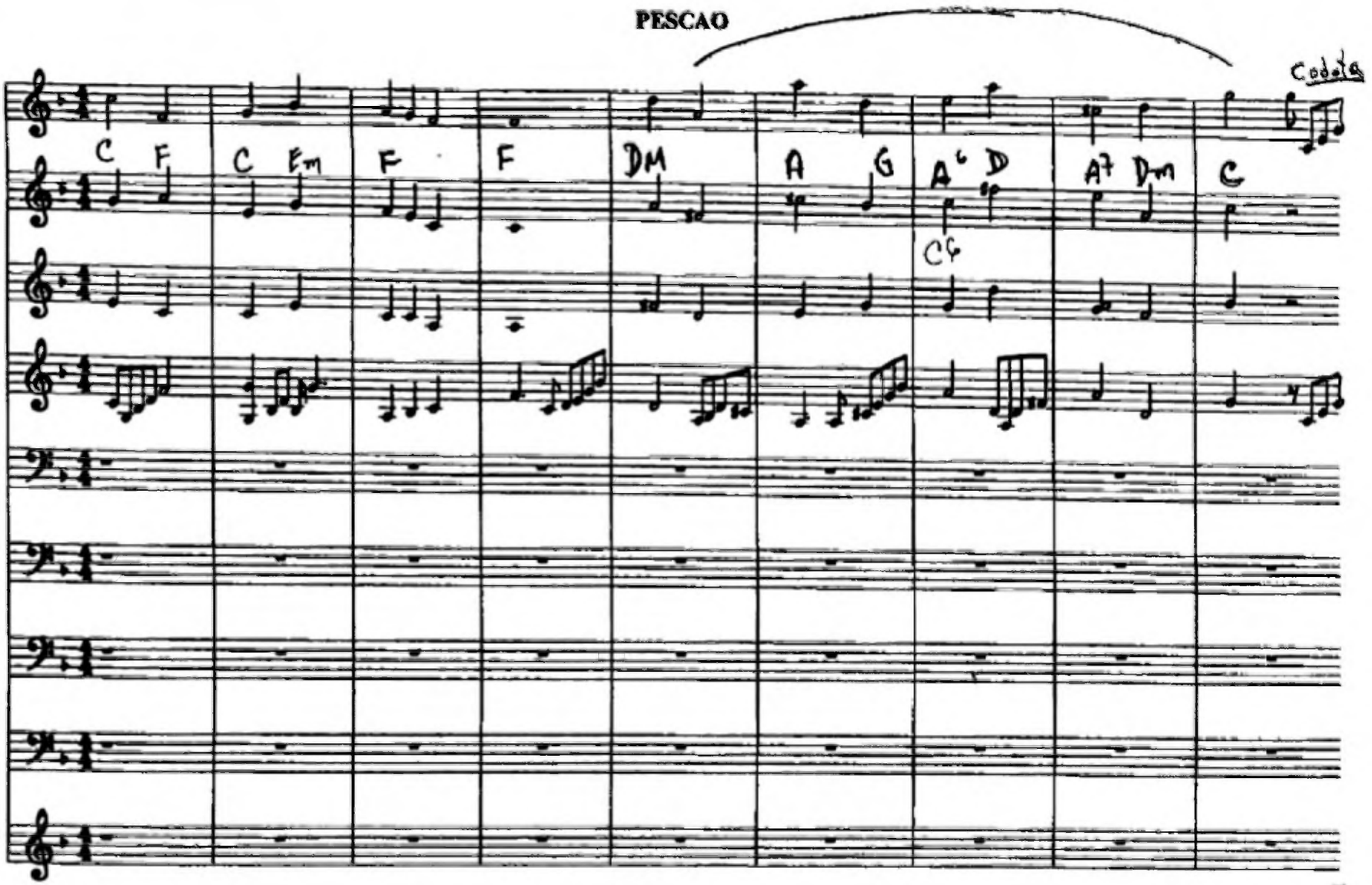
PESCAO



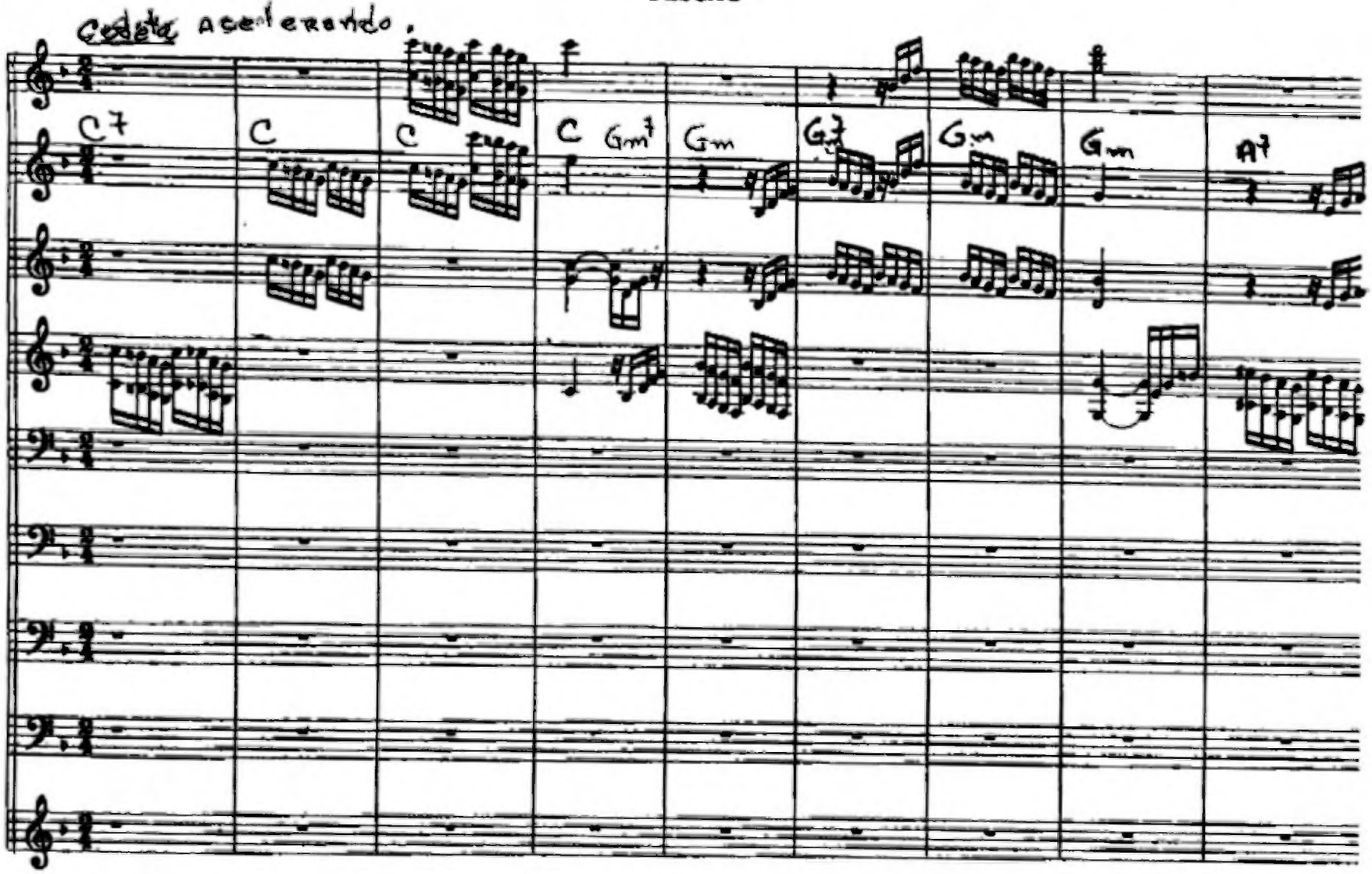
ARREGLO DE CACE.1999



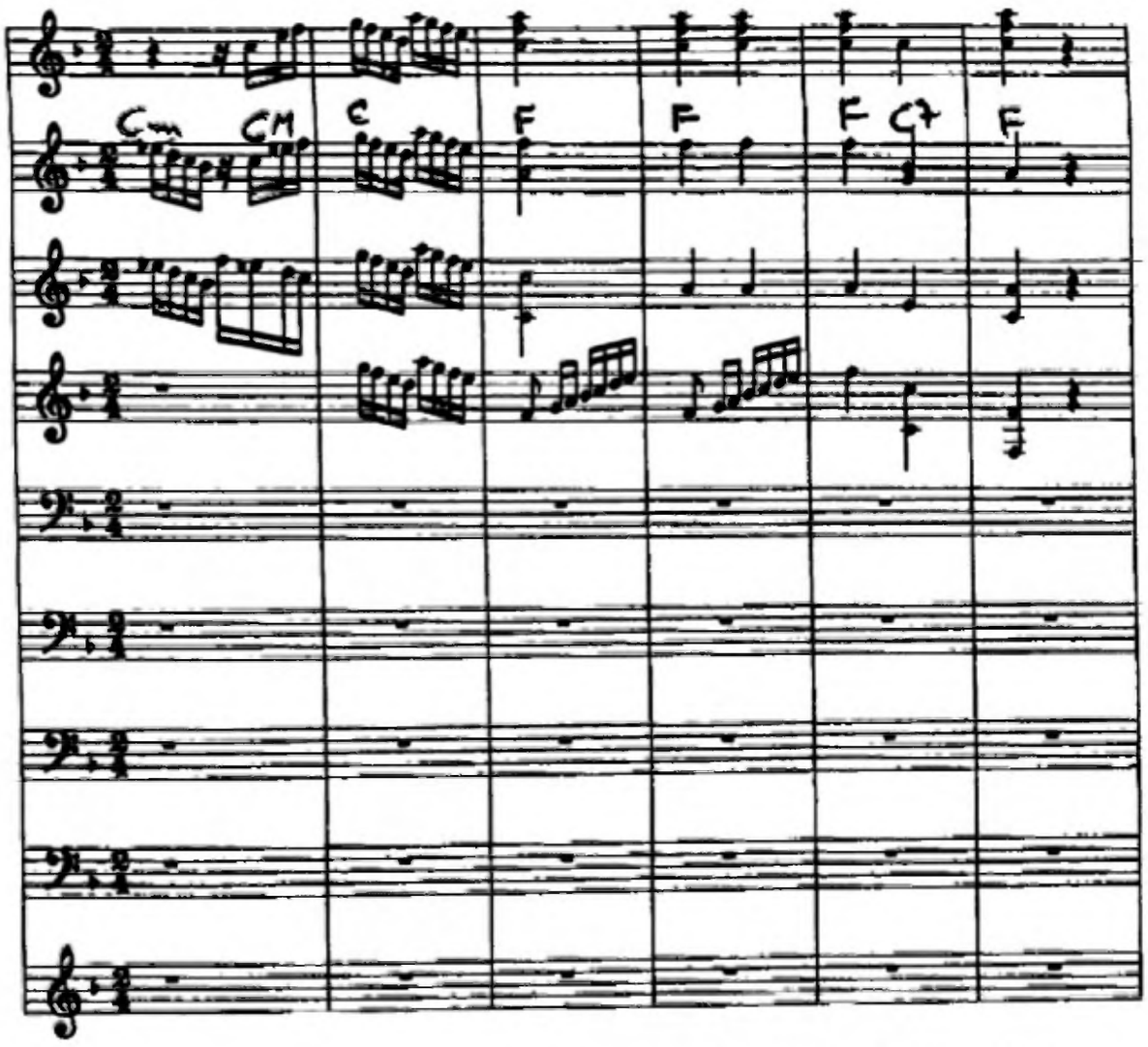
ARREGLO DE CACE.1999



ARREGLO DE CACE.1999


Cedeta acelerando.
C7
C
C
C
Gm7
Gm
G7
Gm
Gm
A7

PESCAO



ARREGLO DE CACE.1999

CAPÍTULO IV

ORQUESTACIÓN SINFÓNICA

A. PROGRAMA UTILIZADO

Utilizando los medios computacionales a la disposición del presente trabajo, se procedió a pasar computacionalmente todo el arreglo musical, confeccionado por su autor.

1. Estudio Midi

Este programa está confeccionado para que el compositor o arreglista pueda desarrollar fácilmente la escritura musical. Desarrollando una mejor caligrafía, la posibilidad de escuchar inmediatamente lo que escribe, de poder por ende corregir errores, permite transportar de un tono a otro, cambiar compases y las tonalidades.

El programa estudio MIDI está adaptado para correr con Windows 95. Para montar este sistema se necesita disponer de un dispositivo de entrada MIDI (un teclado) y un dispositivo de salida MIDI (módulo o tarjeta de sonido). Para escribir con el mismo se utiliza la barra de herramientas por medio del "mouse" y para grabar y reproducir archivos la barra contiene controladores de tiempo.

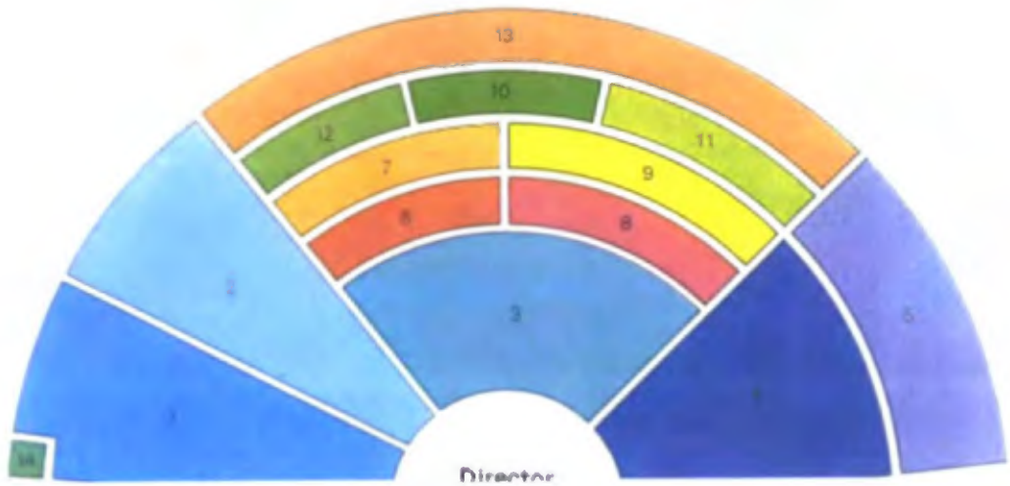
B. INSTRUMENTACIÓN

De acuerdo con la presentación que normalmente tiene una orquesta sinfónica, en ese mismo orden se ira describiendo sucintamente los instrumentos, para los cuales se estará desarrollando la partitura. El Libro de la Música de Neil Ardley y otros, editado por la Parramón Ediciones, impreso en España en 1977, presenta las posiciones de la orquesta, que se pueden apreciar en detalle de manera correcta en la página siguiente.

Estas posiciones están presentadas en el orden siguiente: violines primeros, violines segundos, violas, violoncellos, contrabajos, flautas, clarinetes, oboes, fagots, trompetas, trombones, tubas, trompas, o cornos, percusión y arpa si se utiliza.

Ilustración No.5

Distribución Moderna de La Orquesta



1 Violines primeros
2 Violines segundos
3 Violas
4 Violoncellos
5 Contrabajos
6 Flautas
7 Clarinetes
8 Oboes
9 Fagots
10 Trompetas
11 Trombones, tubas
12 Trompas
13 Percusión
14 Arpa

Fuente: **ARDLEY**, Neil y otros. **EL LIBRRO DE LA MÚSICA.** 1992. Paramont Ediciones España, pág.127

1. Violín

Este instrumento de cuatro cuerdas está compuesto de clavijeros, batidor, cuerdas, puente y arco. Como parte de los instrumentos de cuerda, se convierte en uno los pilares de la orquesta.

El violín alcanza su perfección por el año 1700, con las obras de las grandes familias italianas, constructoras de violines como lo eran las Guarneri, Amati y Stradivarius. Hasta la actualidad no ha sido posible lograr el trabajo de estos geniales artistas. En sus inicios, el instrumento poseía las cuatro cuerdas de tripas de animales; para mejorar la sonoridad la tercera y cuarta cuerda fueron sustituidas por la plata u otro metal.

Para su ejecución, se sujeta con la mano izquierda, barbilla y clavícula, la mano izquierda se emplea para pulsar las cuerdas y la derecha para el manejo del arco. Su afinación es MI, LA, RE y SOL.

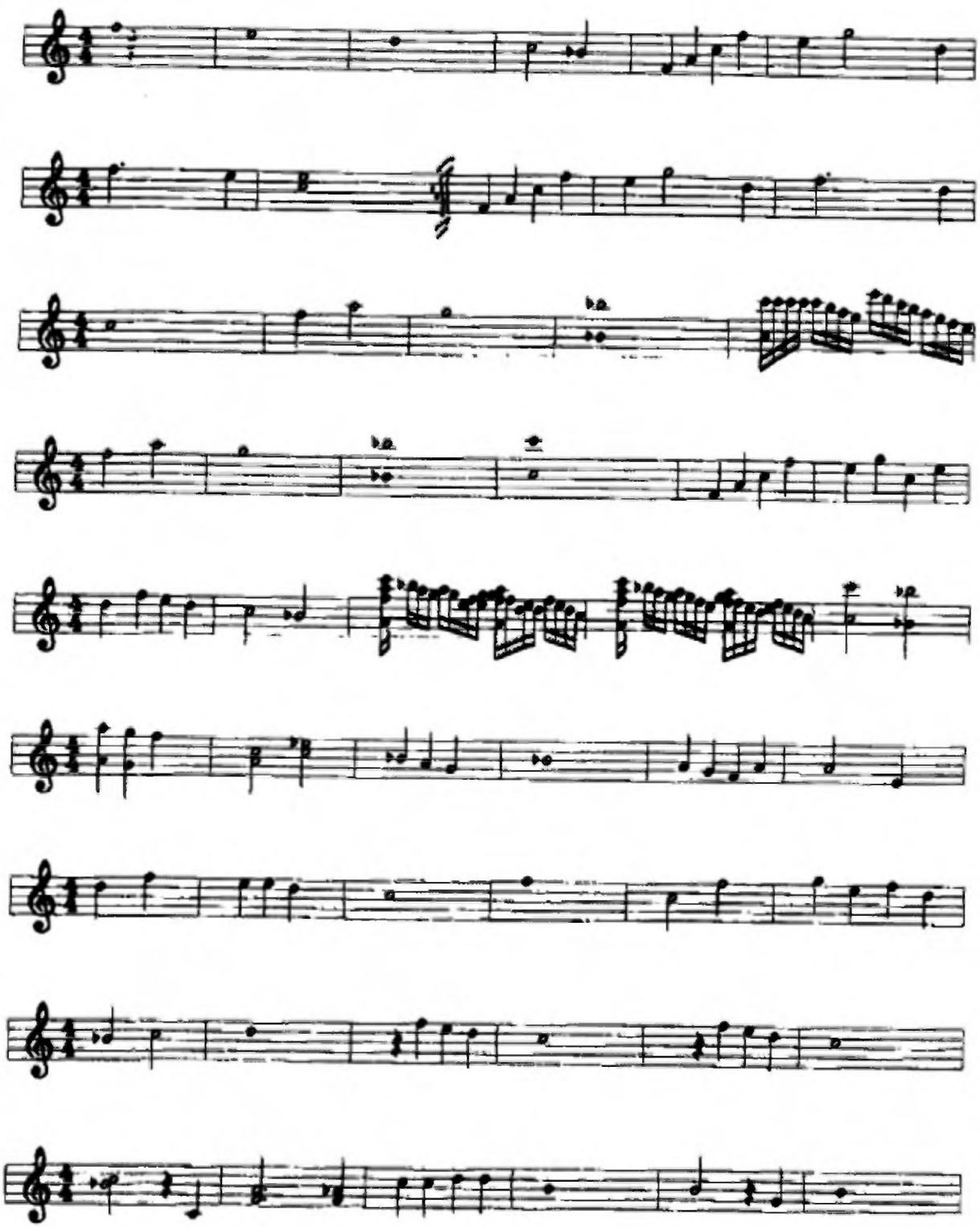
Ilustración No. 6

El violín y el contrabajo, (comparación de tamaños)

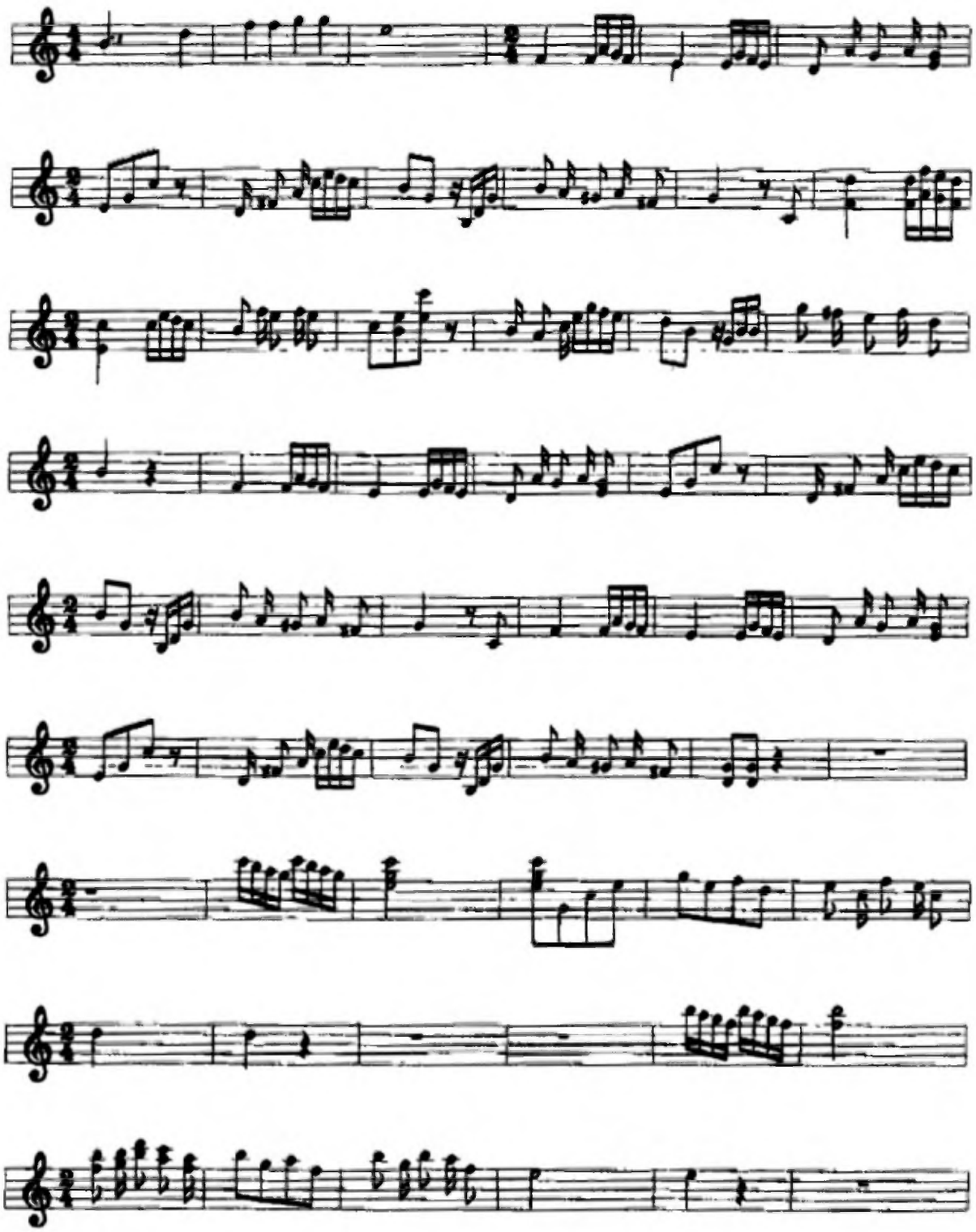
Fuente **SPENCE, Keith MÚSICA VIVA,** 1979, Círculo de Lectores, España, pág.23

VIOLINES PRIMEROS

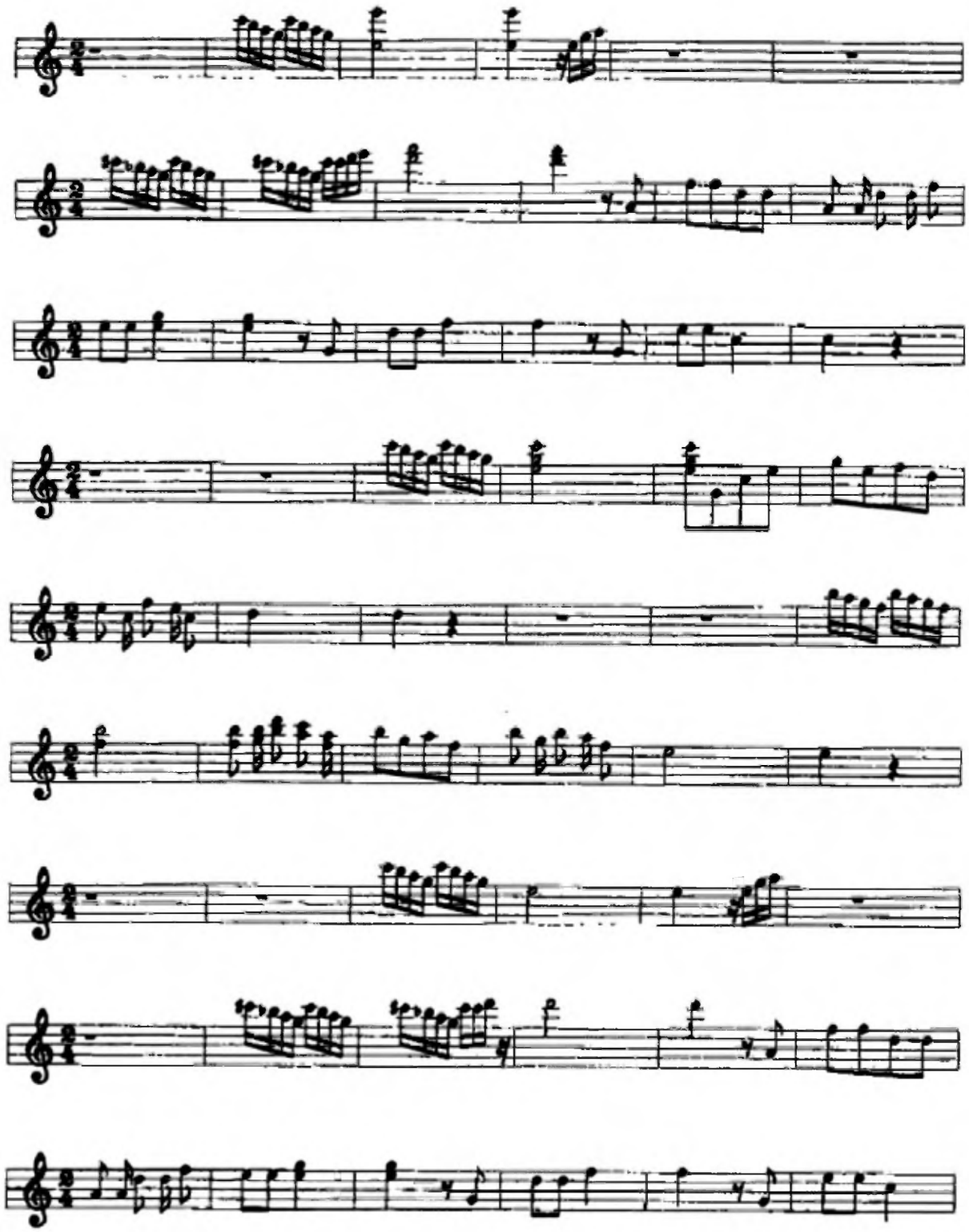
VIOLINES PARA TESIS PESCAO {C .A .C .E. }



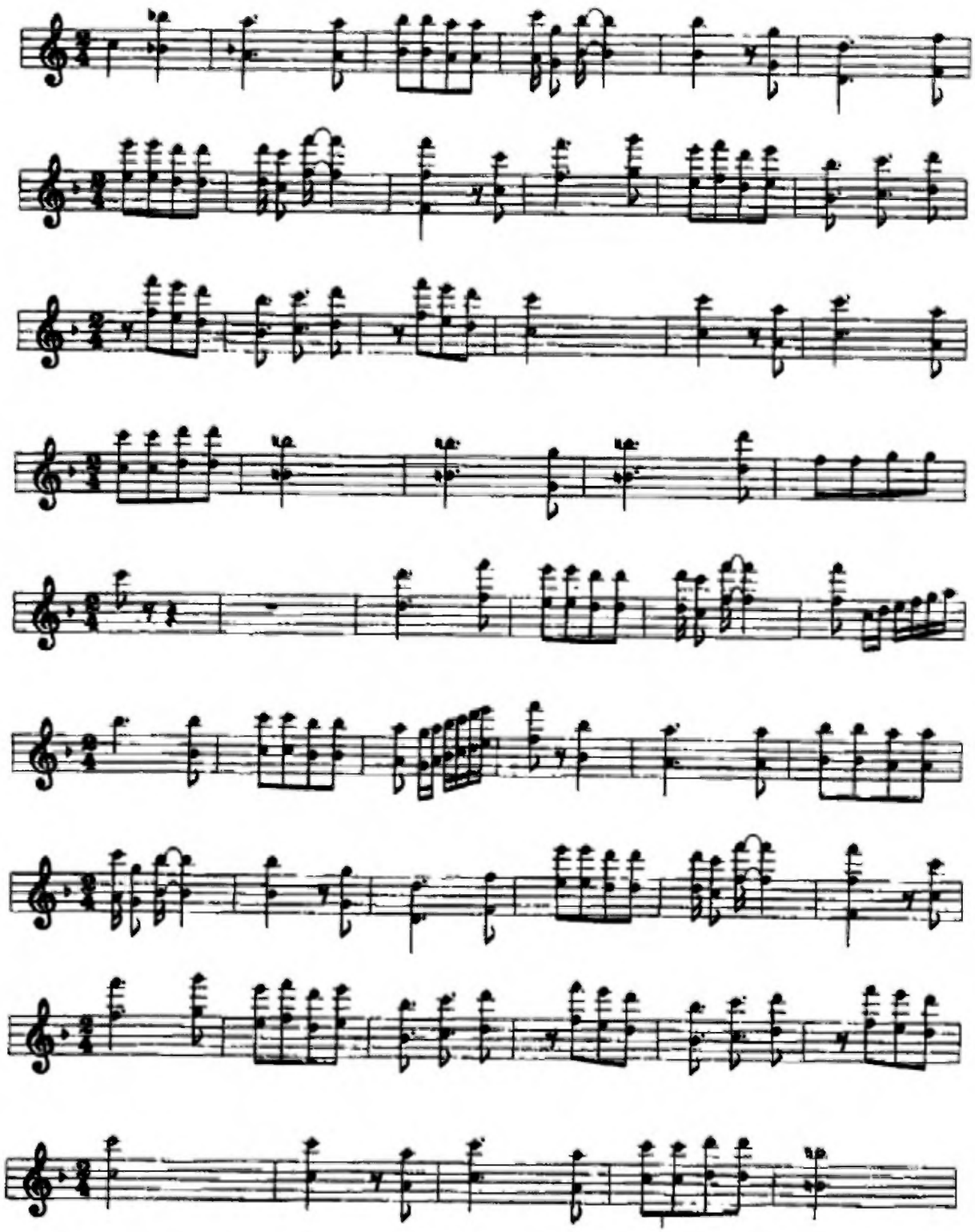
VIOLINES PARA TESIS PESCAO {C .A ,C .E. }



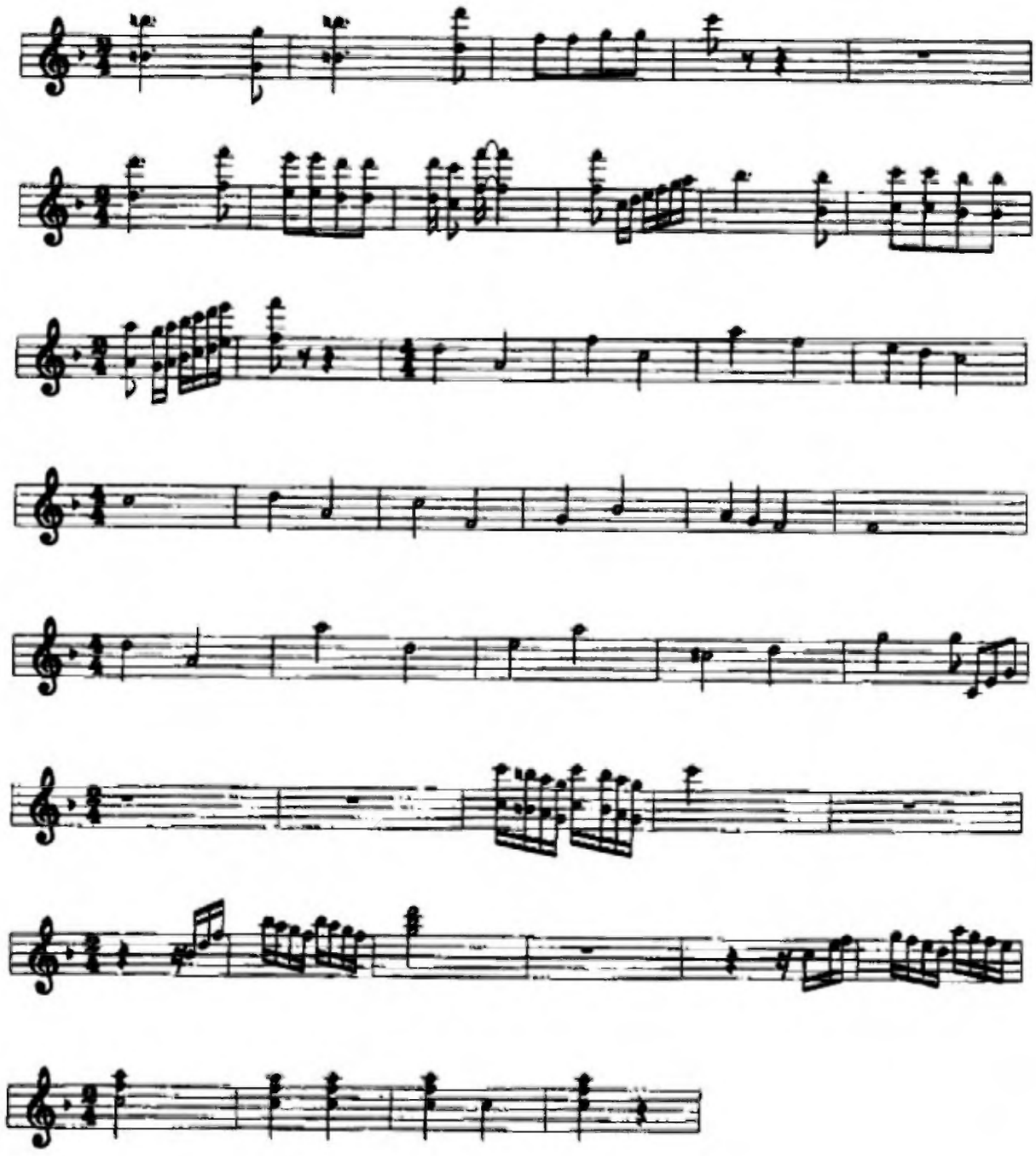
VIOLINES PARA TESIS PESCAO {C .A .C .E. }



VIOLINES PARA TESIS PESCAO {C .A .C .E. }

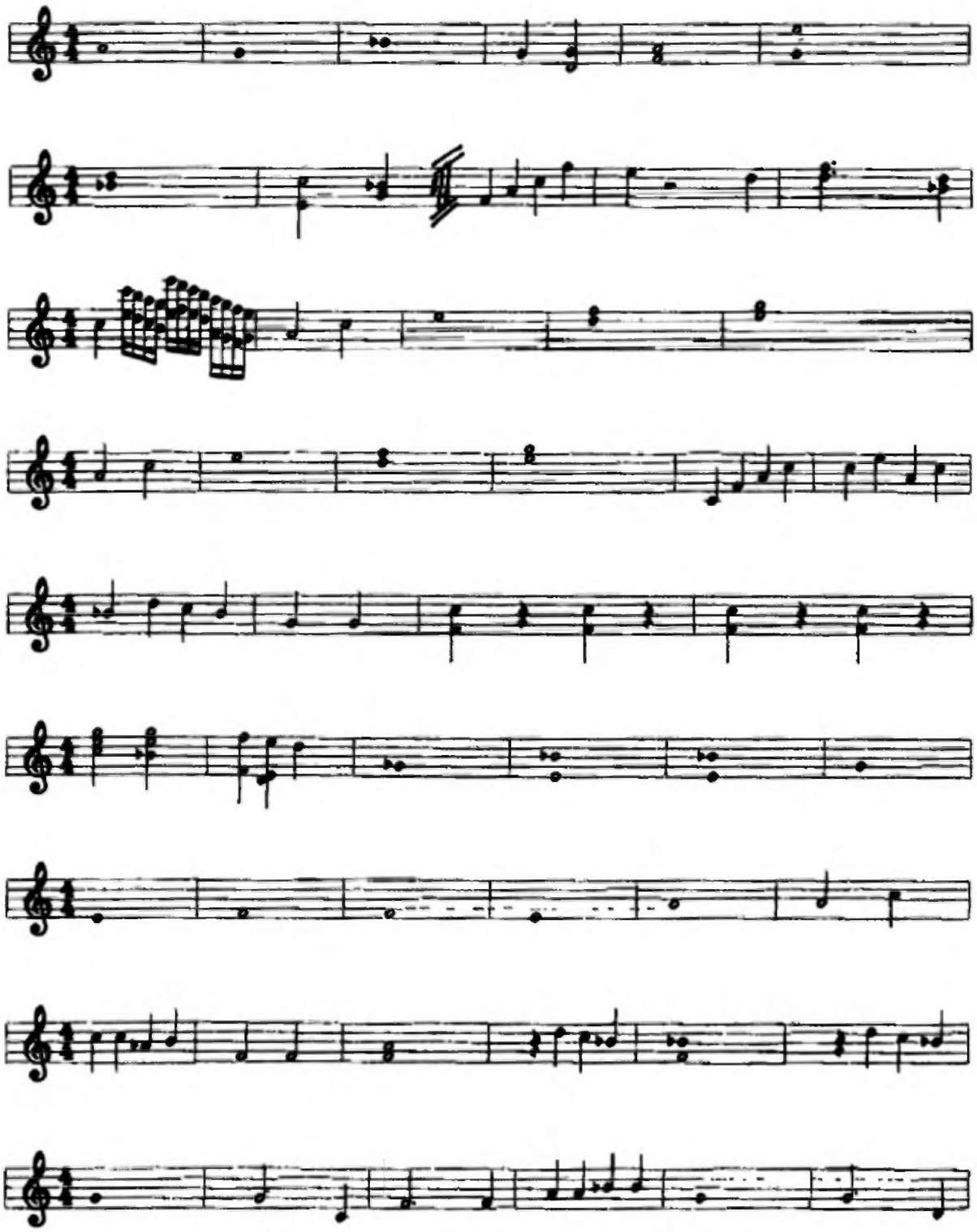


VIOLINES PARA TESIS PESCAO {C .A .C .E. }

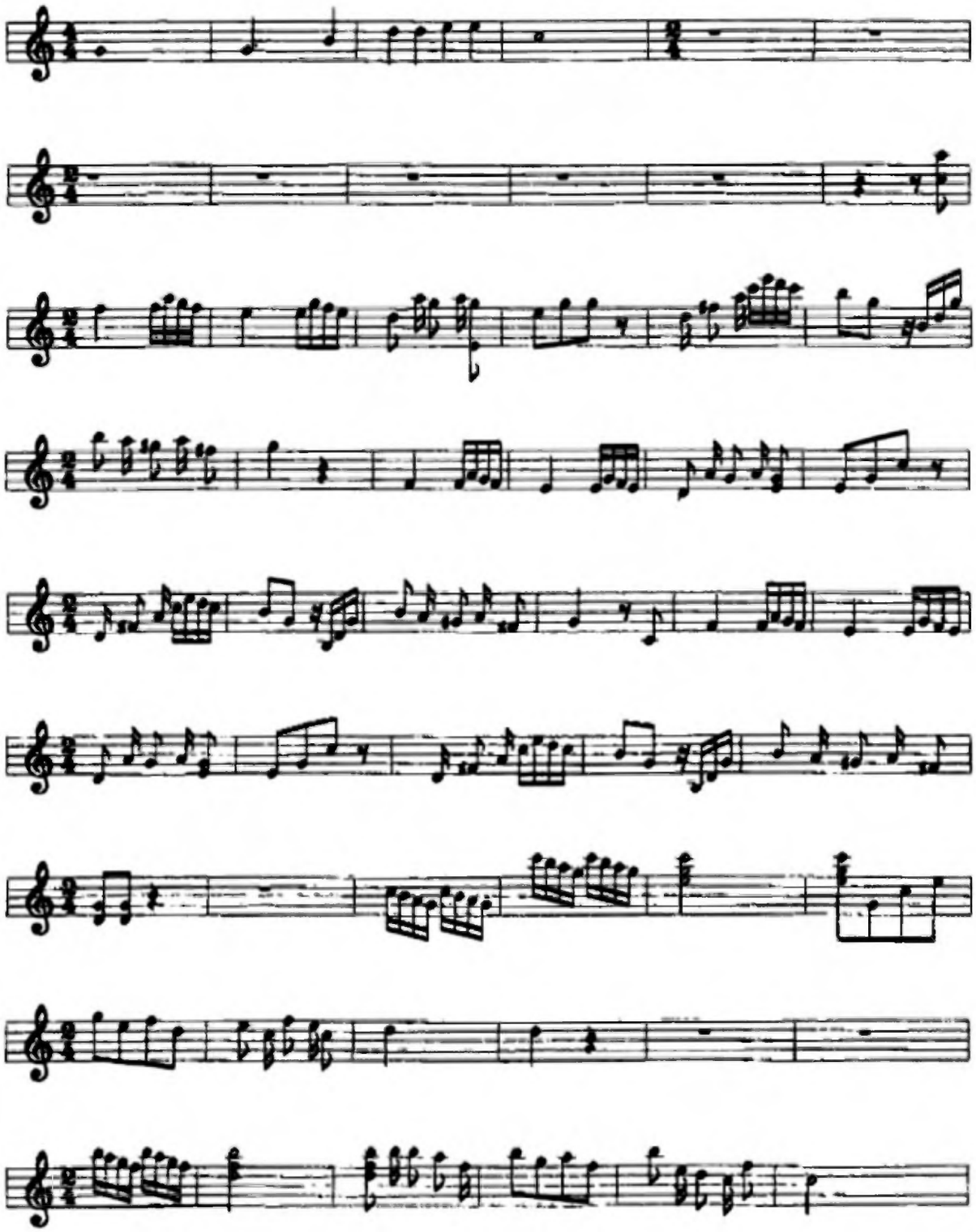


VIOLINES SEGUNDOS

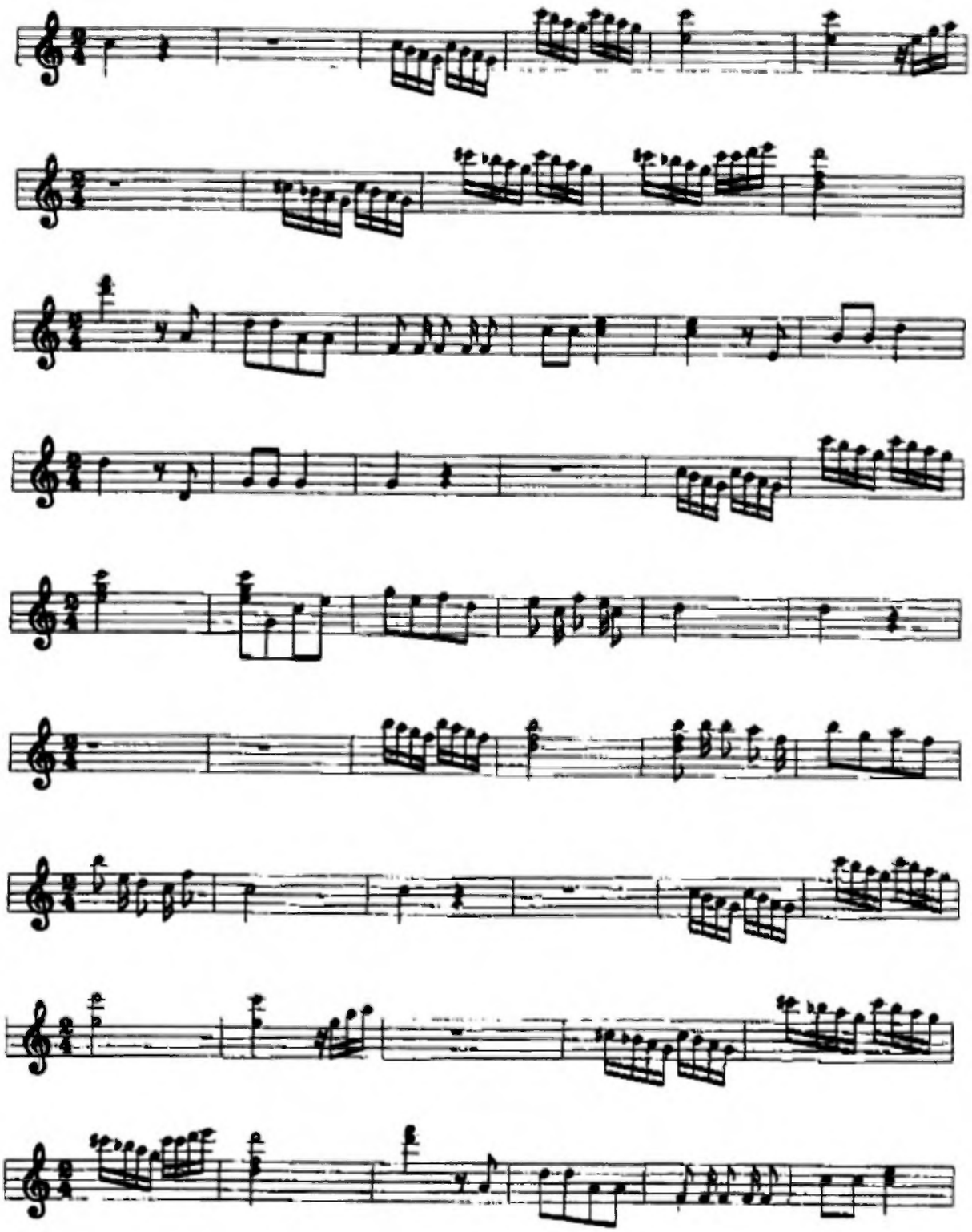
VIOLINES SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO



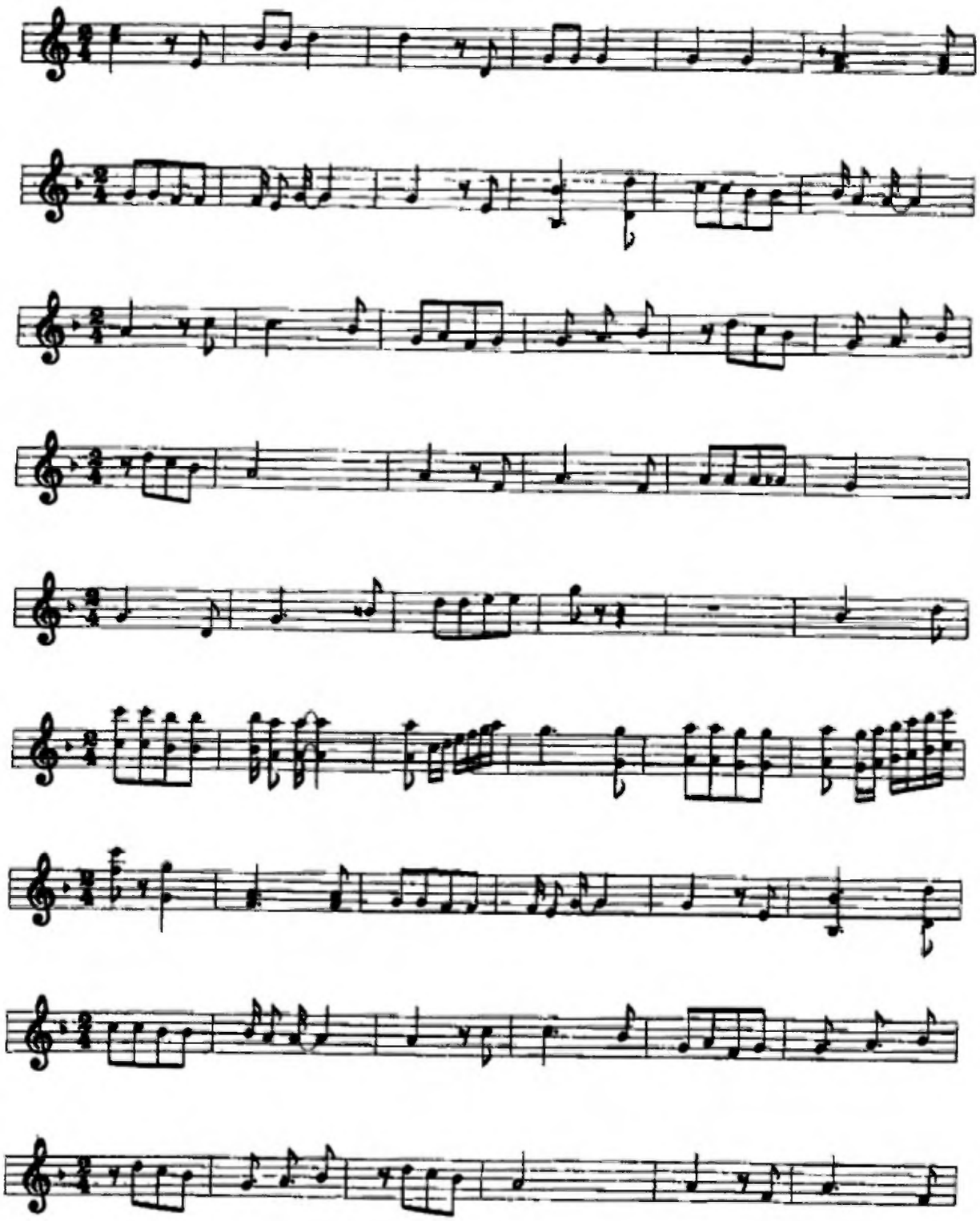
VIOLINES SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO



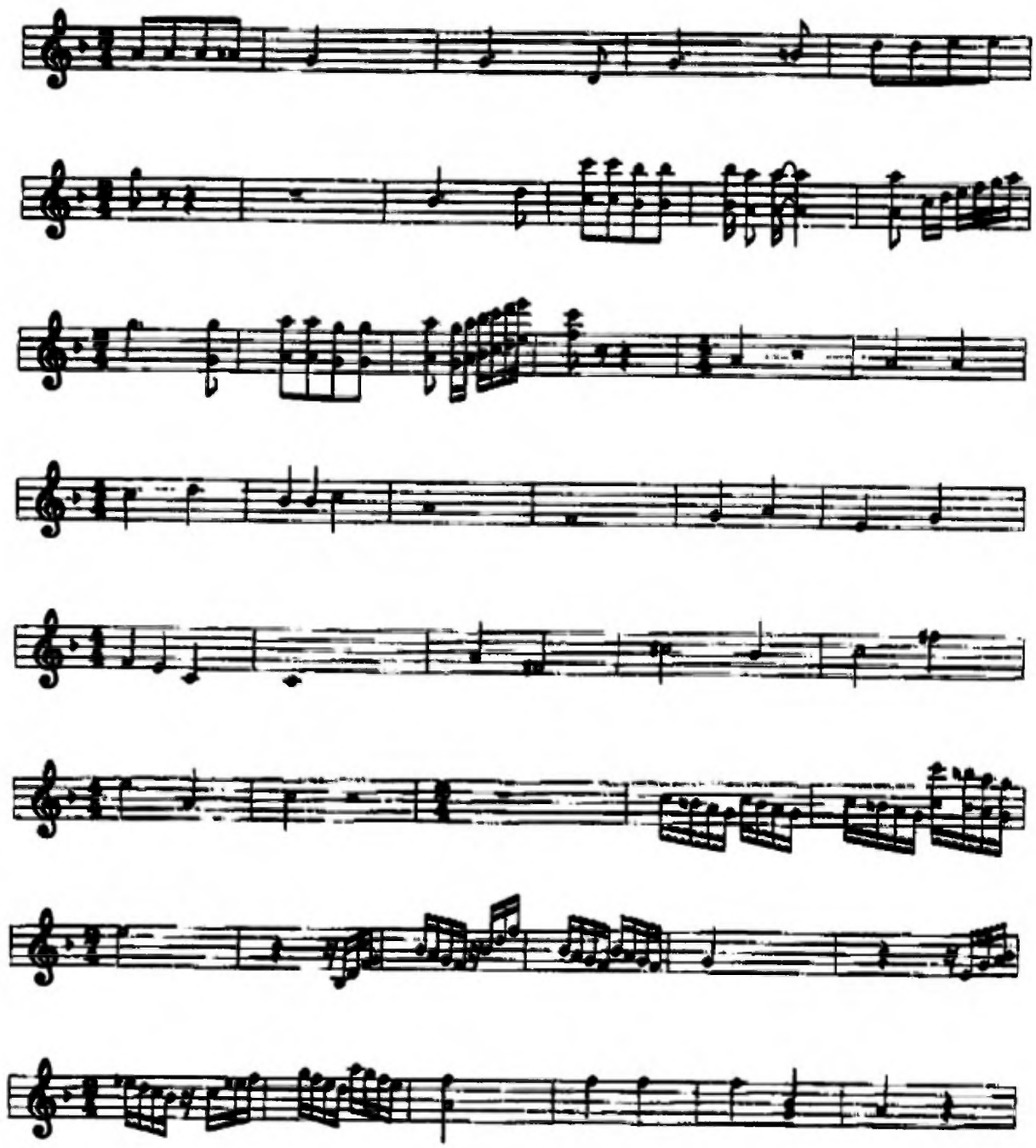
VIOLINES SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO



VIOLINES SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO



VIOLINES SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO



2. Violas

Este instrumento es algo más grande que el violín, posee al igual que éste cuatro cuerdas que están afinadas LA, RE, SOL y DO. Su sonoridad es más grave, lo que produce un sonido más serio, triste y solemne. Su mayor tamaño y cuerdas exigen una mano más grande y fuerte, por lo que un buen viola deberá tener unos dedos más largos, ágiles y de gran flexibilidad.

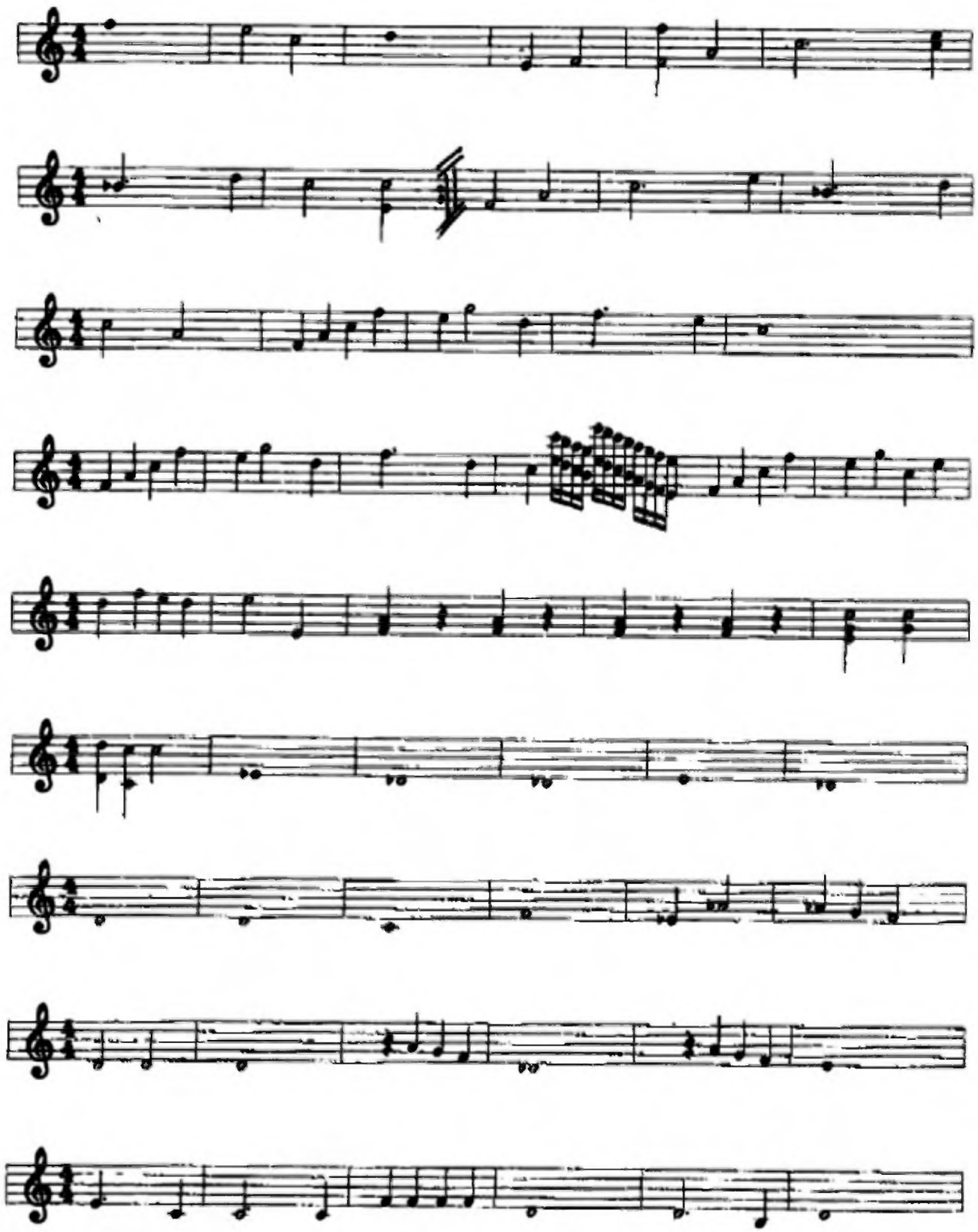
Ilustración No. 6

Viola

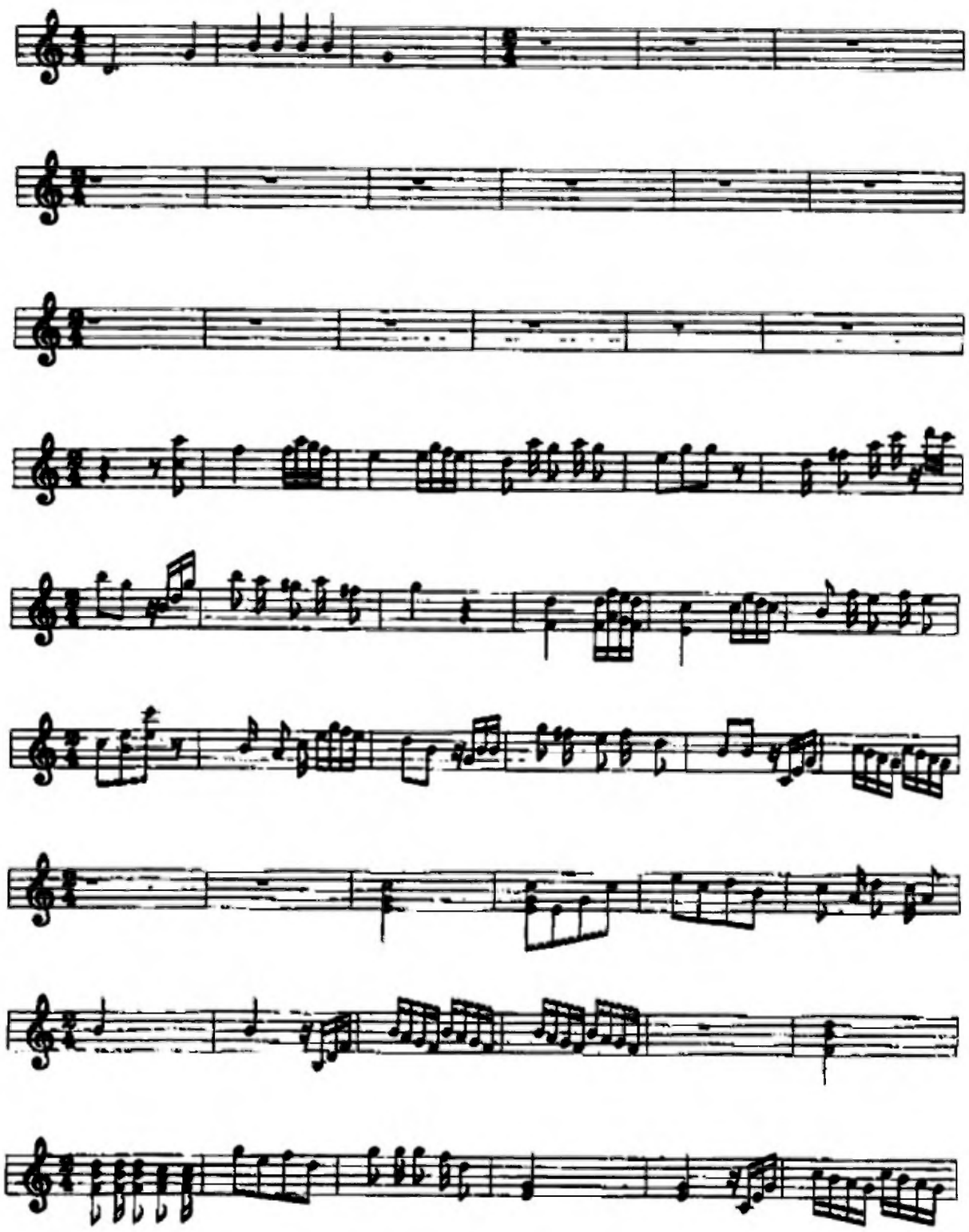
Fuente: **ARDLEY,** Neil y otros. **EL LIBRO DE LA MÚSICA.** 1992. Parramont Ediciones. España, pág. 92.

VIOLAS PRIMERAS

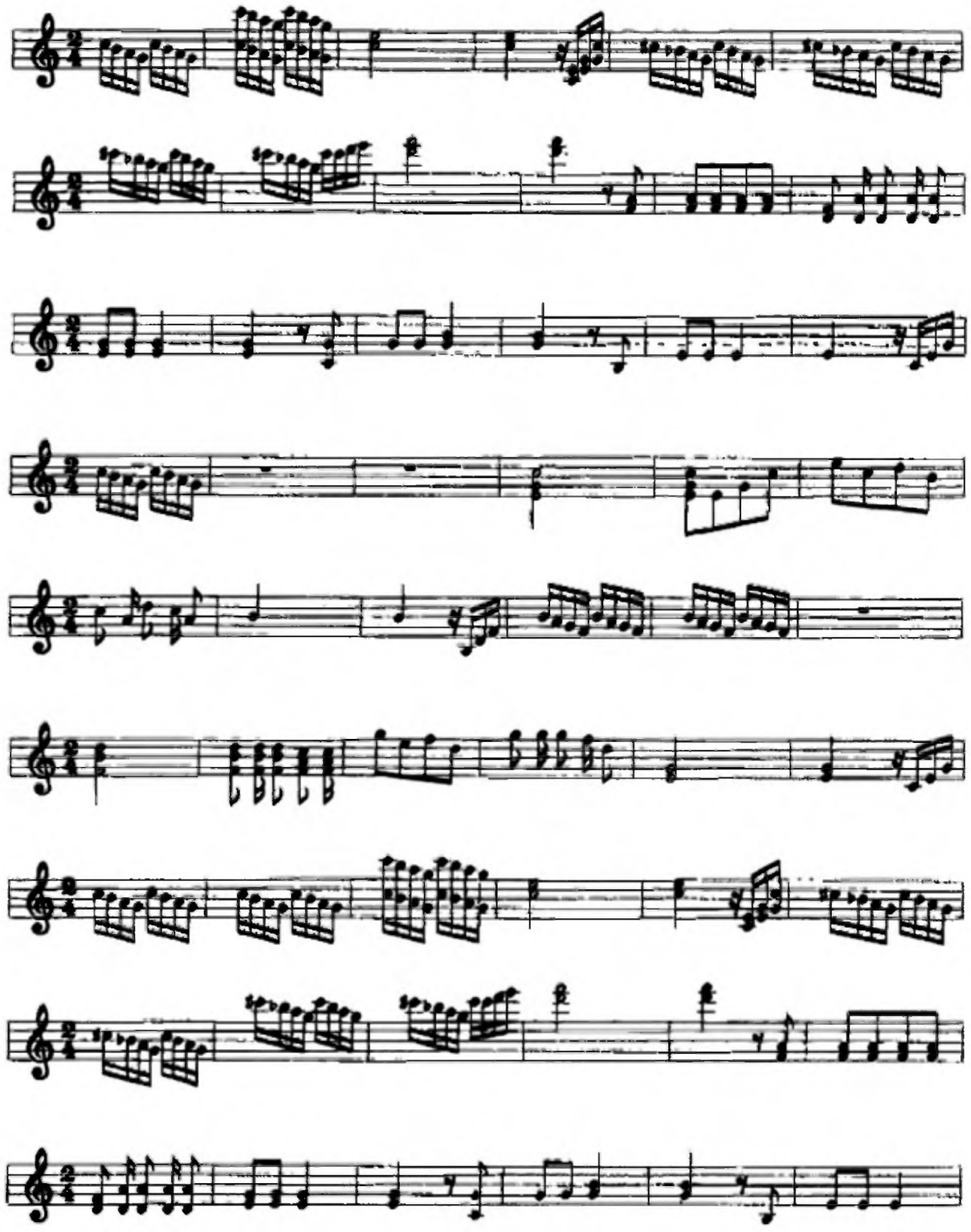
VIOLAS PRIMERAS PARA TESIS PESCAO C.A.C.E.



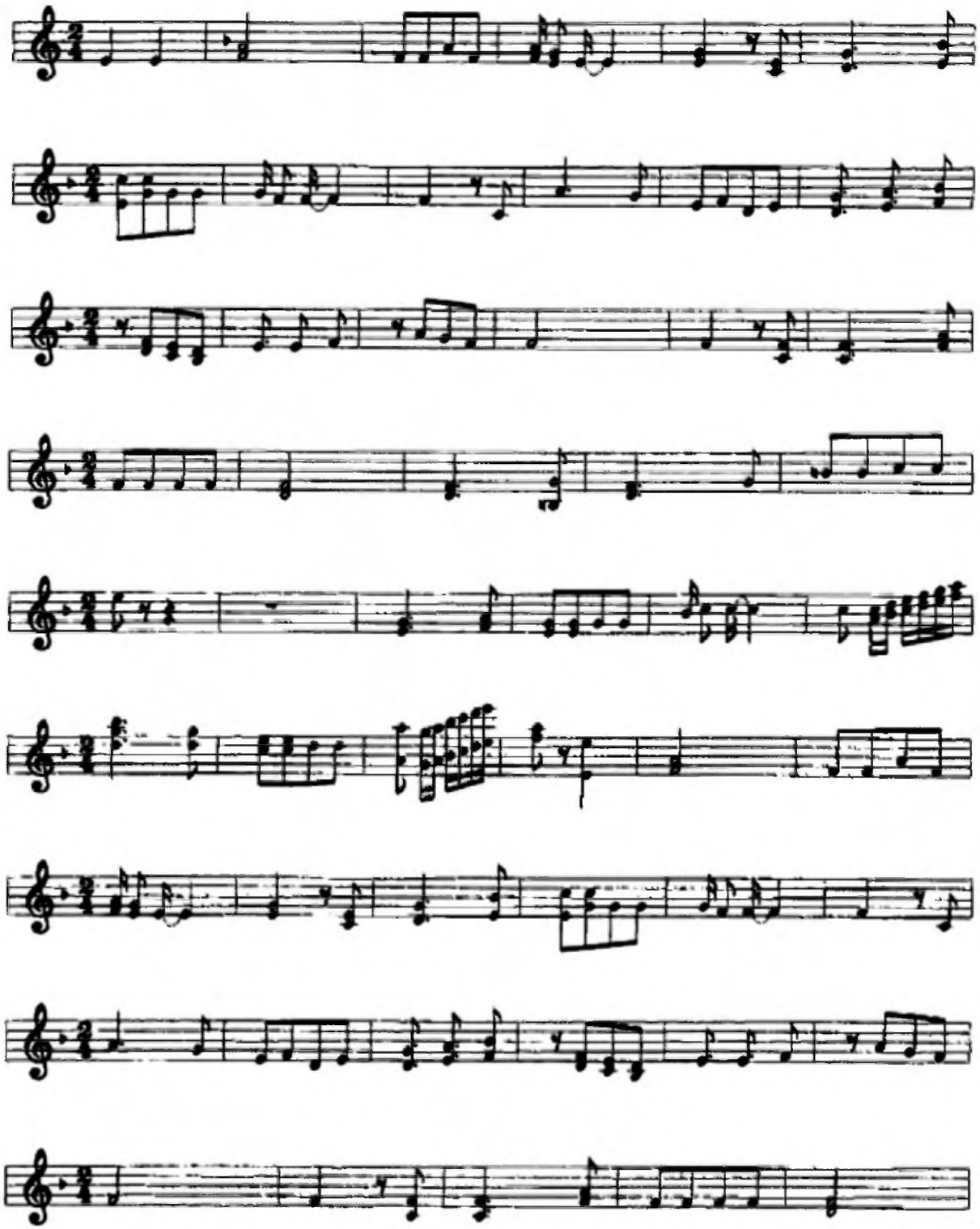
VIOLAS PRIMERAS PARA TESIS PESCAO C.A.C.E.



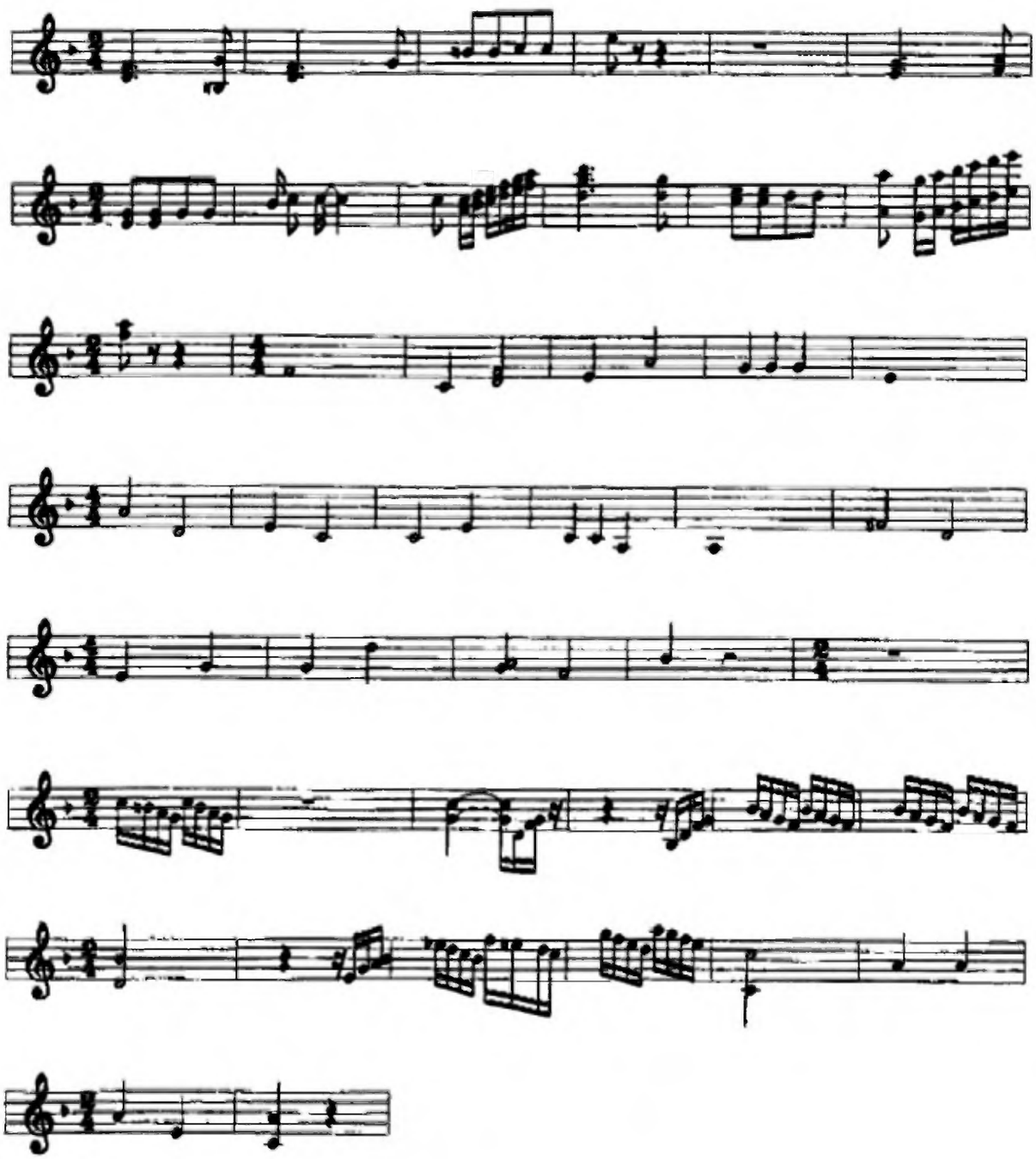
VIOLAS PRIMERAS PARA TESIS PESCAO C.A.C.E.



VIOLAS PRIMERAS PARA TESIS PESCAO C.A.C.E.

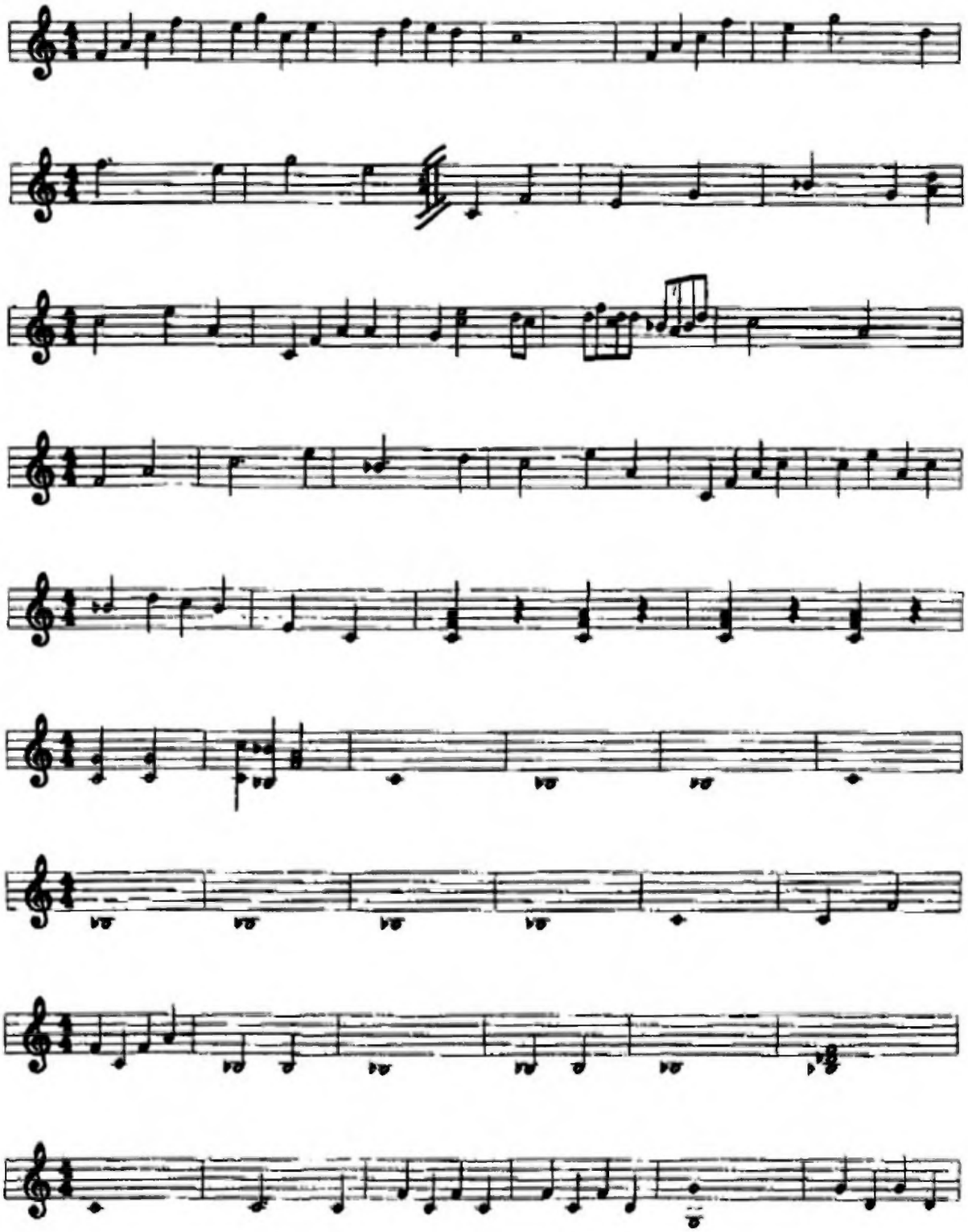


VIOLAS PRIMERAS PARA TESIS PESCAO C.A.C.E.

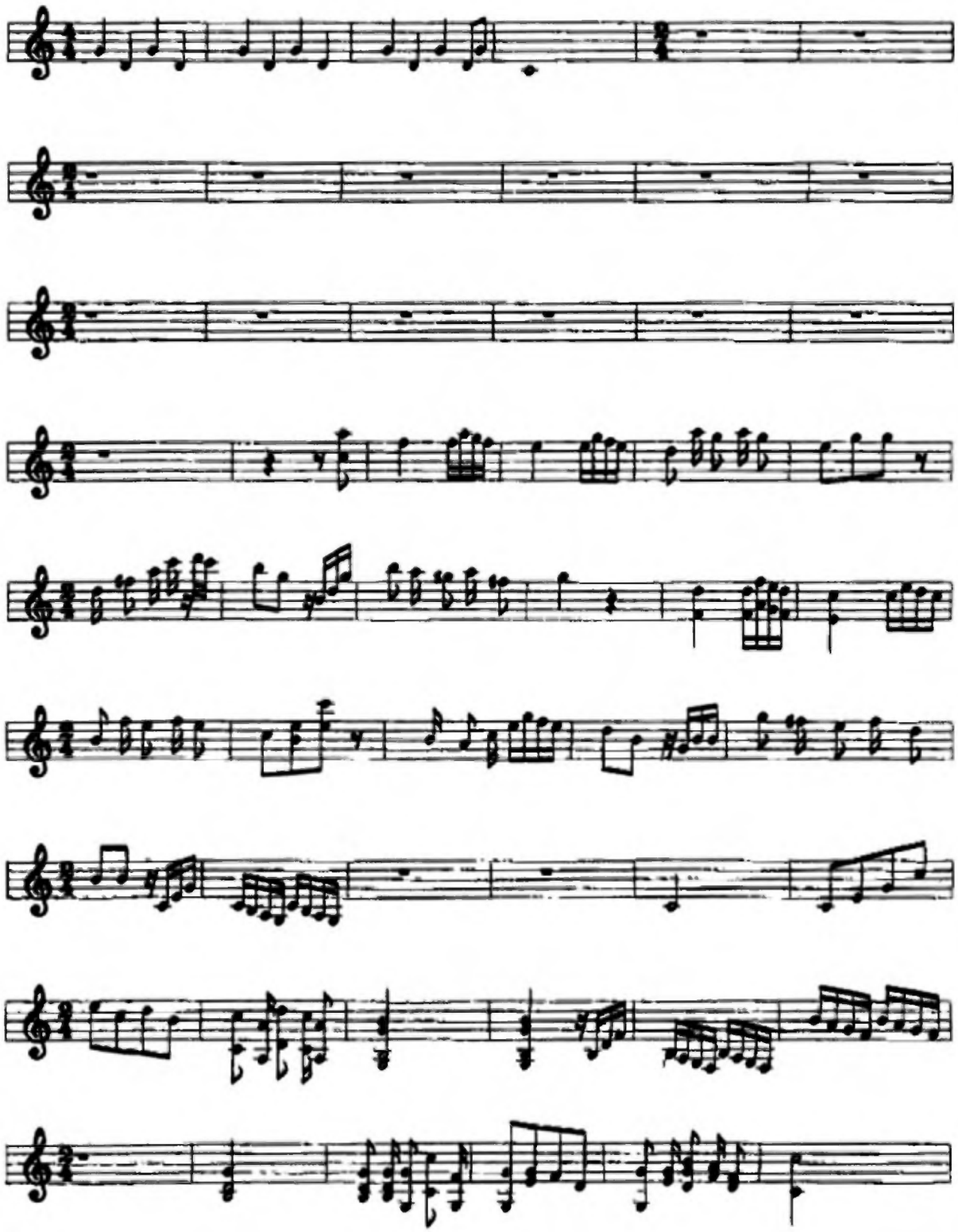


VIOLAS SEGUNDAS

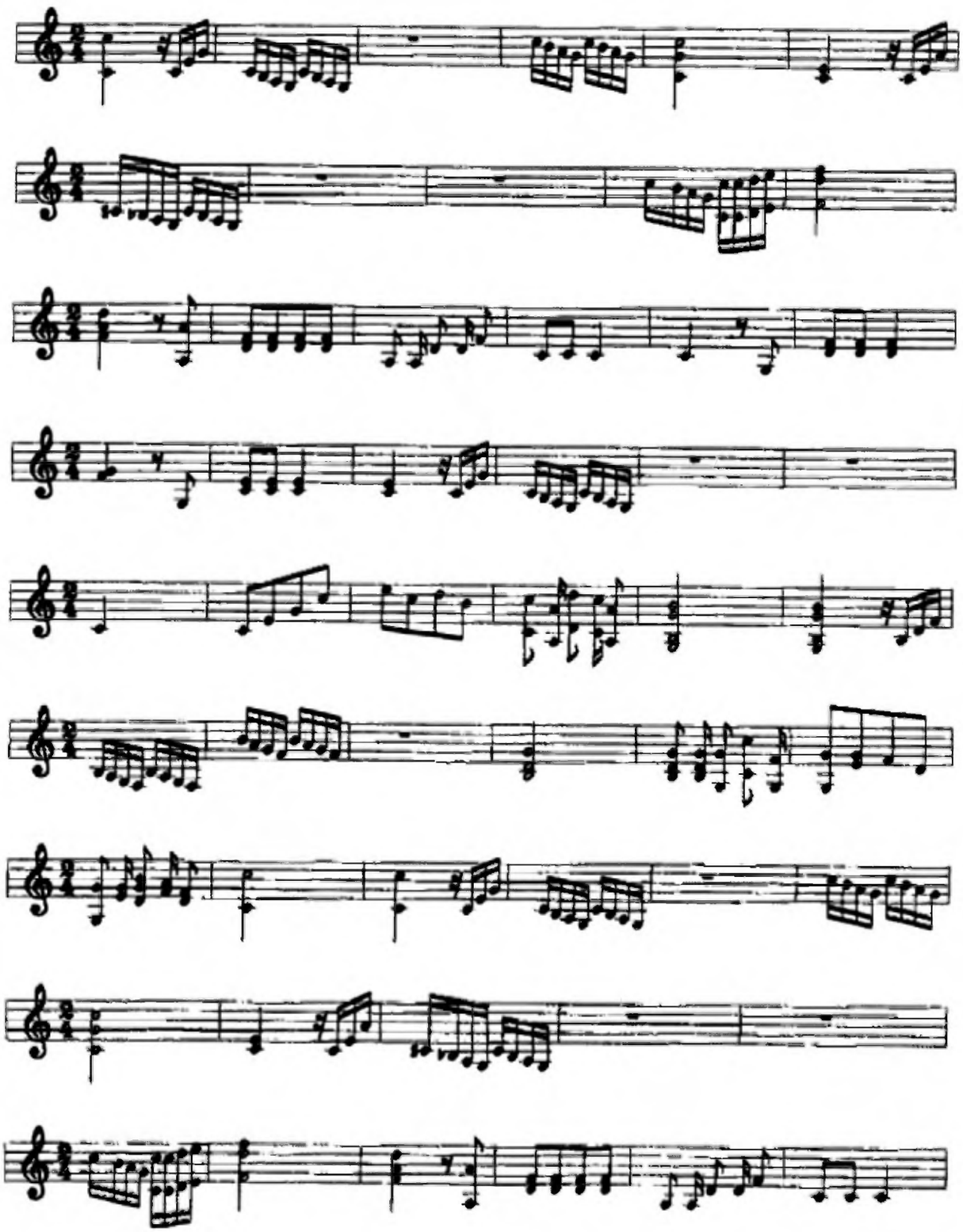
VIOLAS SEGUNDA PARA TESIS PESCAO C.A.C.E.



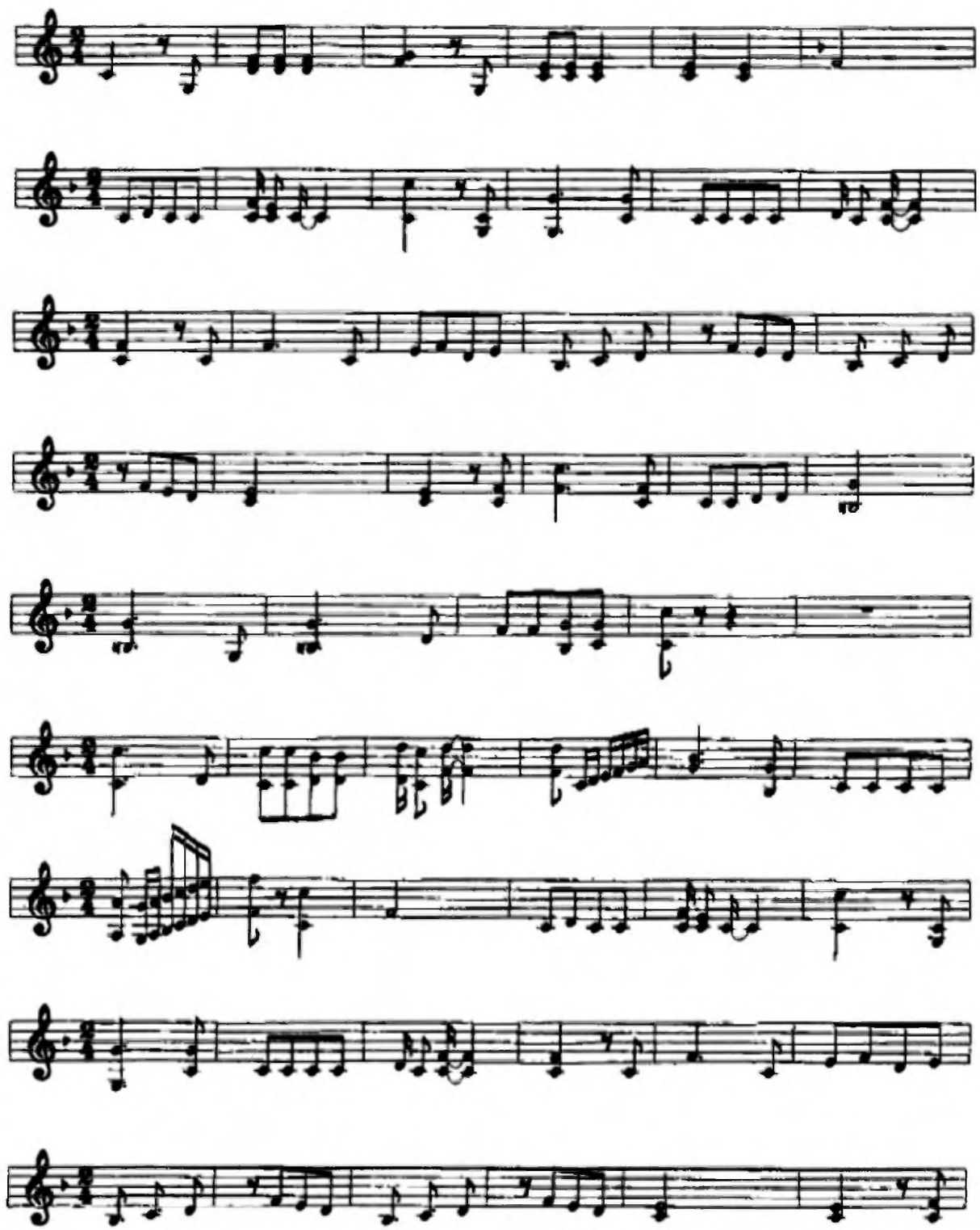
VIOLAS SEGUNDA PARA TESIS PESCAO C.A.C.E.



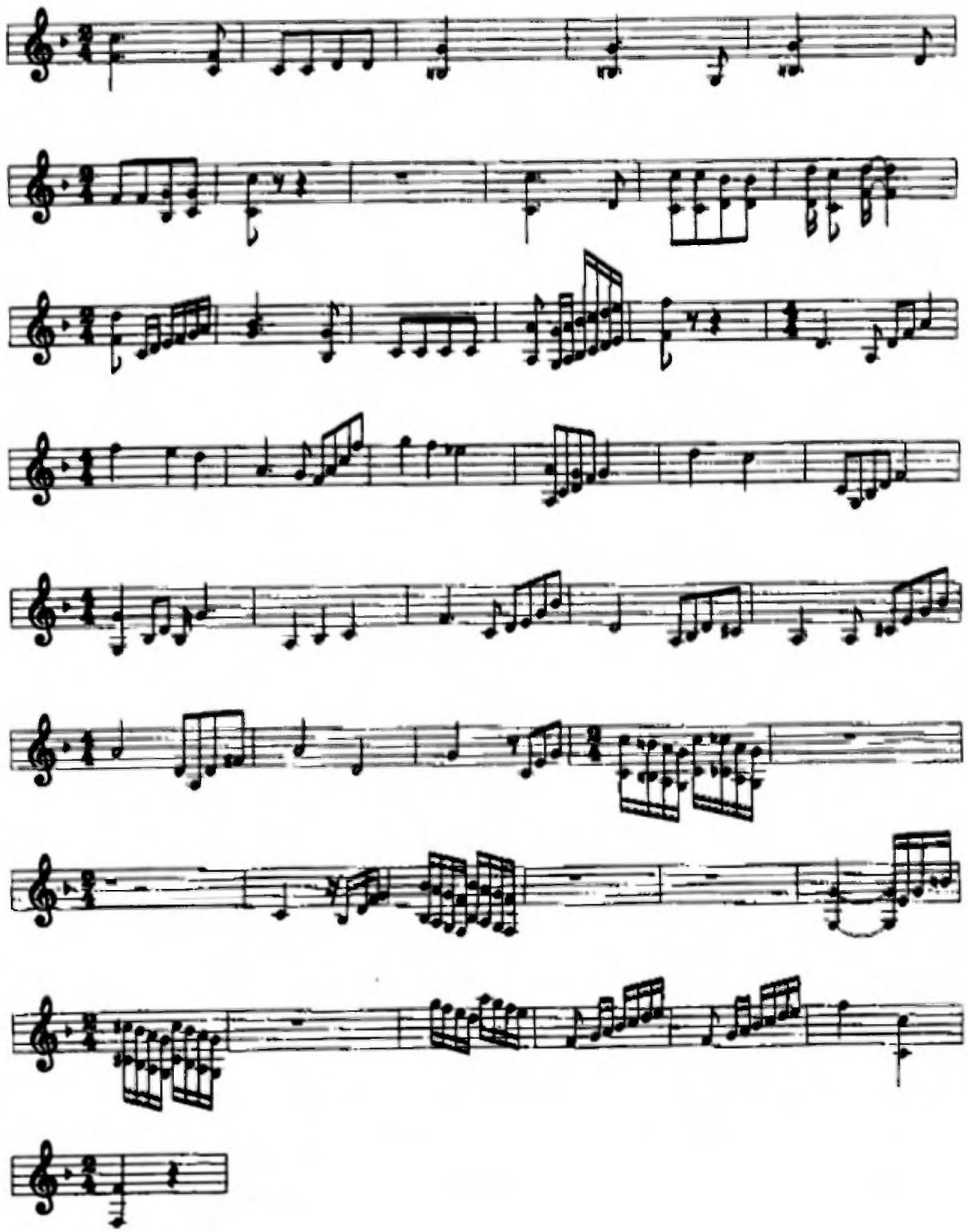
VIOLAS SEGUNDA PARA TESIS PESCAO C.A.C.E.



VIOLAS SEGUNDA PARA TESIS PESCAO.C.A.C.E.



VIOLAS SEGUNDA PARA TESIS PESCAO C.A.C.E.



3. Violoncellos

Este instrumento es en escala más grande que el anterior, el intérprete debe tocarlo sentado, apoyándolo entre las piernas y el mástil inclinado hacia el lado izquierdo. Tiene una varilla metálica que llega al suelo. Su registro sonoro está a una octava por debajo de la viola; al igual que los anteriores, tiene cuatro cuerdas y su afinación es LA, RE, SOL y DO.

Debido a su sonido aterciopelado, es el más lírico de todos los instrumentos de cuerda. Su papel de apuntalamiento orquestal es tan importante como el papel del primer violín.

Dado el gran tamaño del instrumento, se va a presentar en página aparte a continuación. Es importante que se puedan apreciar todas sus partes, por sus peculiaridades.

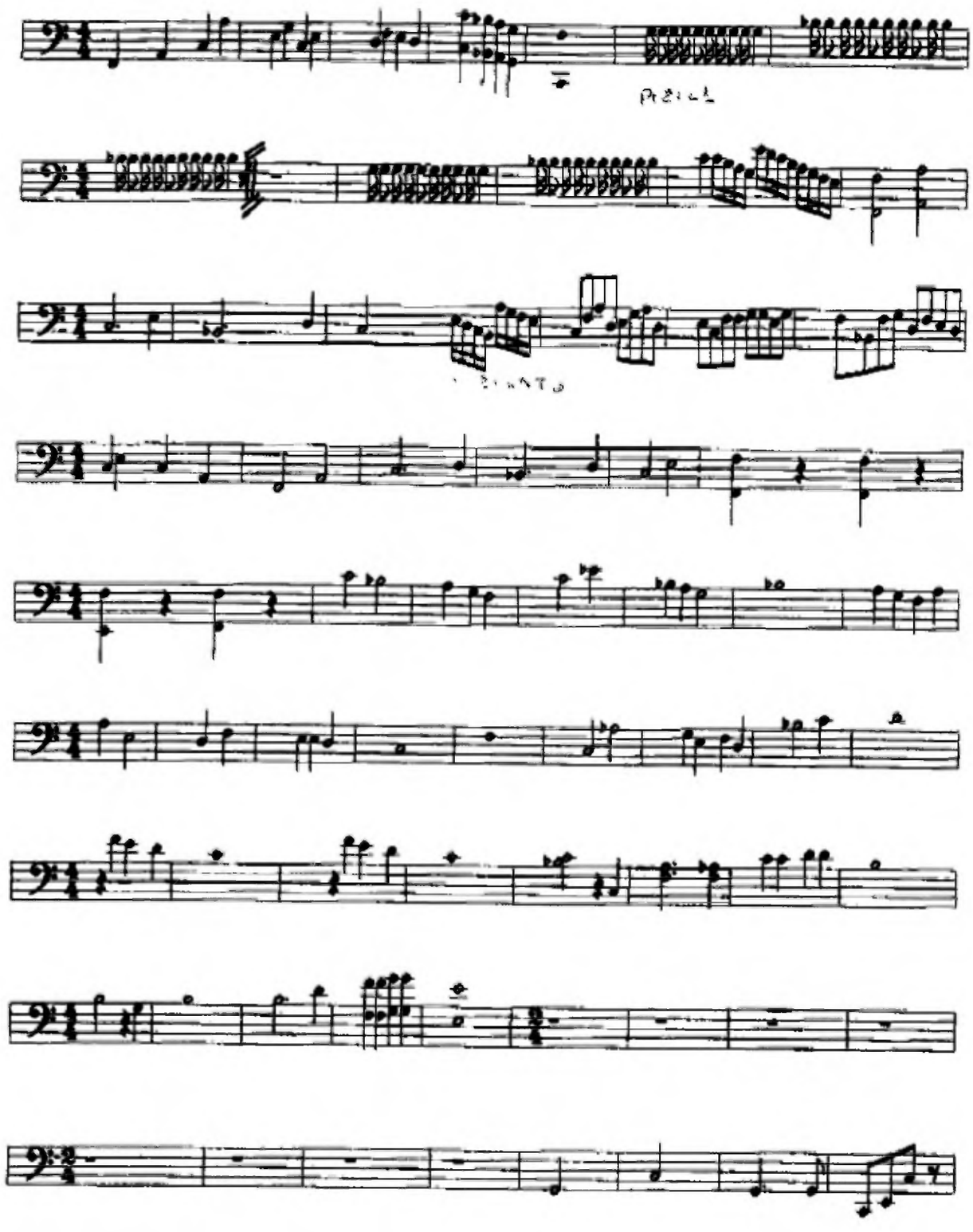
Ilustración No. 8

Violoncello

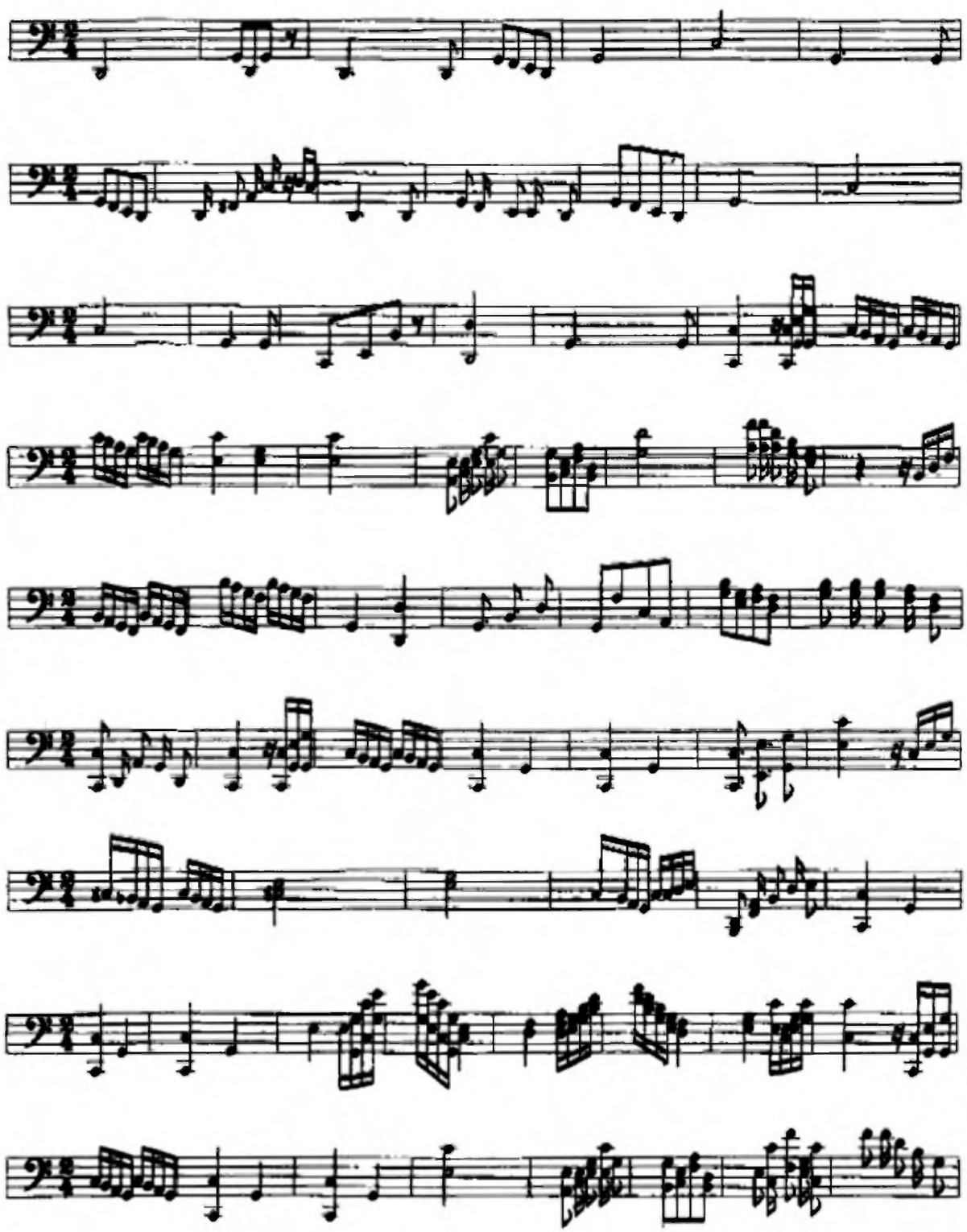
Fuente **ARDLEY**, Neil y otros **EL LIBRO DE LA MÚSICA.** 1992 Parramont Ediciones España, pág 92

CELLOS PRIMEROS

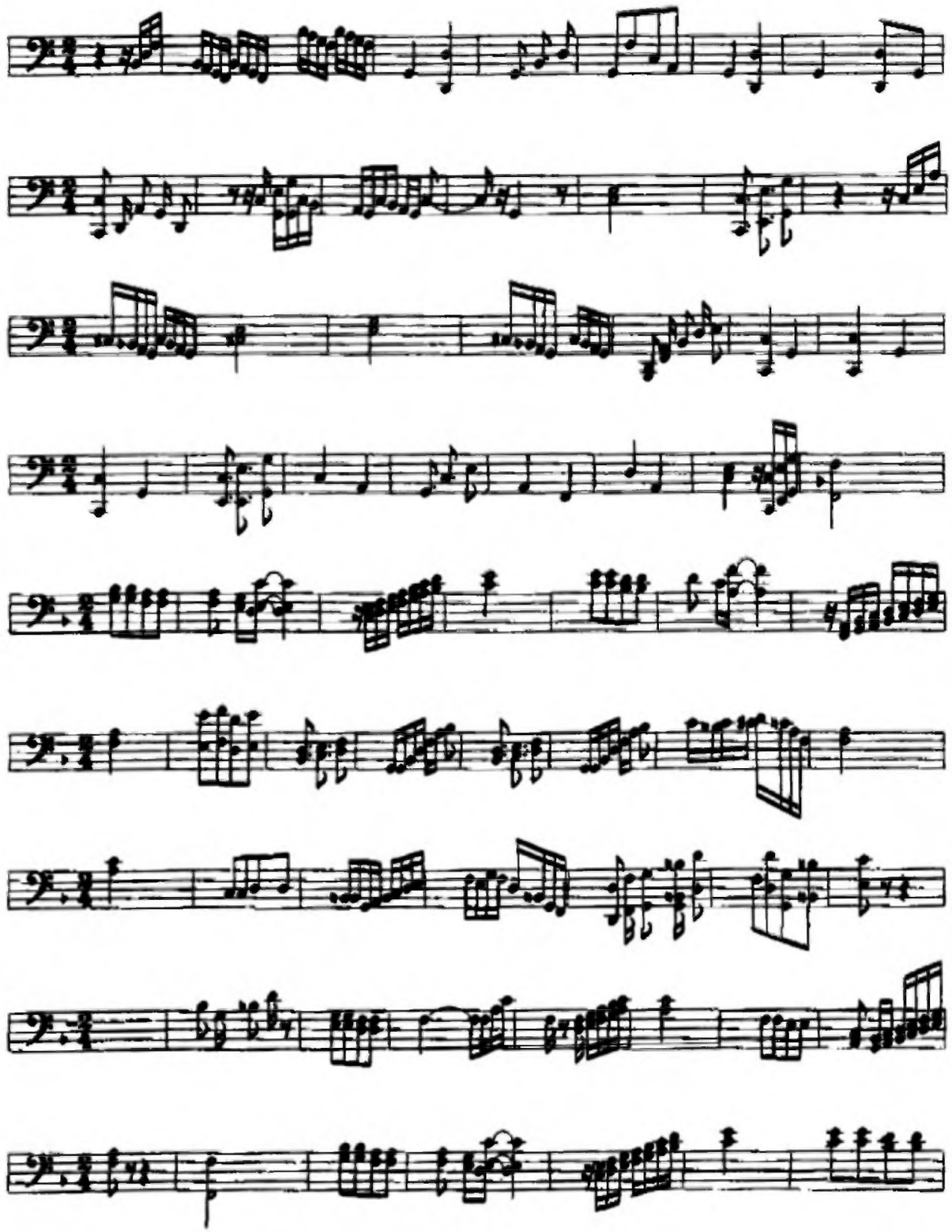
CELLOS PRIMERO PARA TESIS PESCAO{C.A.C.E,}



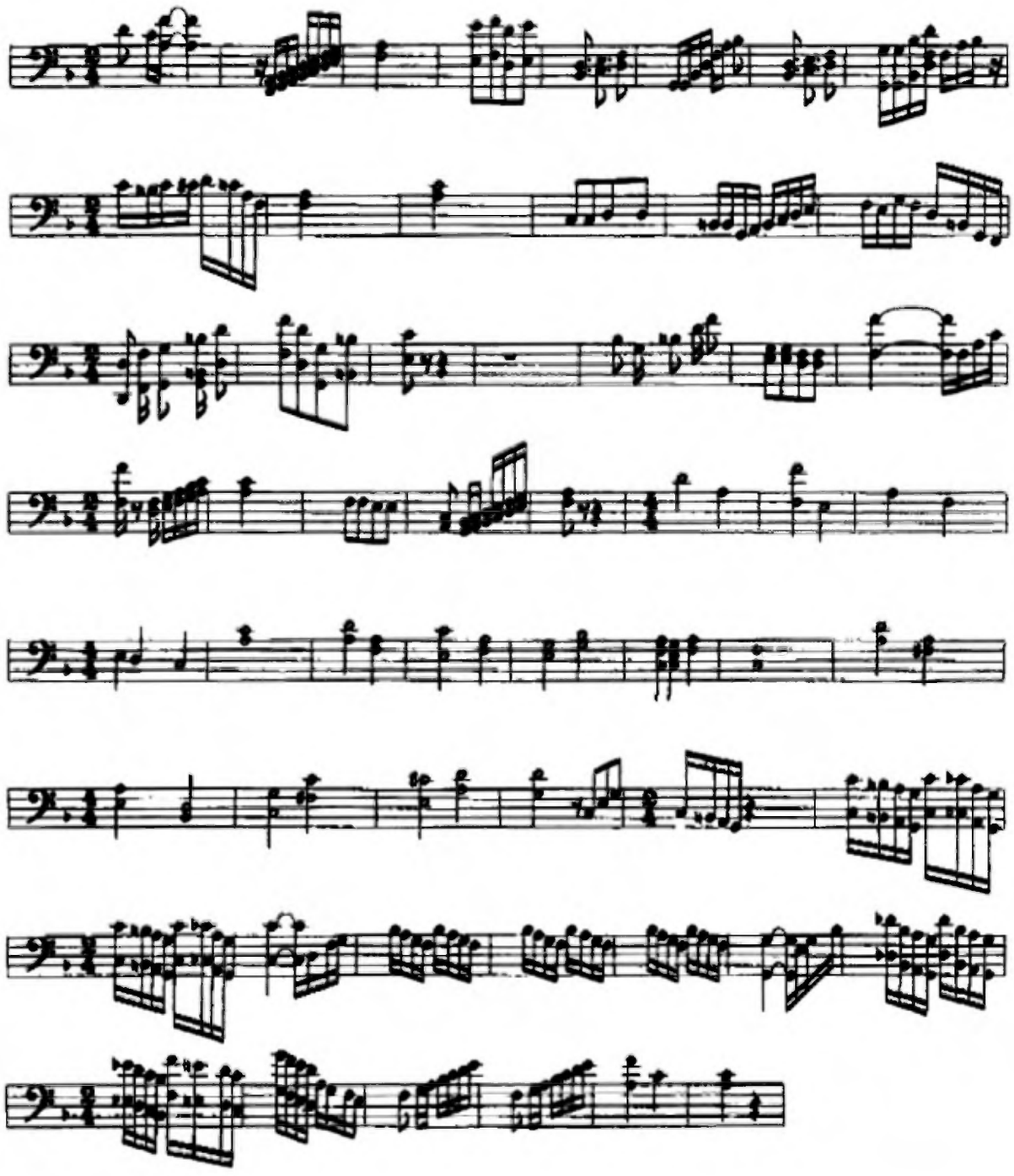
CELLOS PRIMERO PARA TESIS PESCAO{C.A.C.E,}



CELLOS PRIMERO PARA TESIS PESCAO(C.A.C.E,)

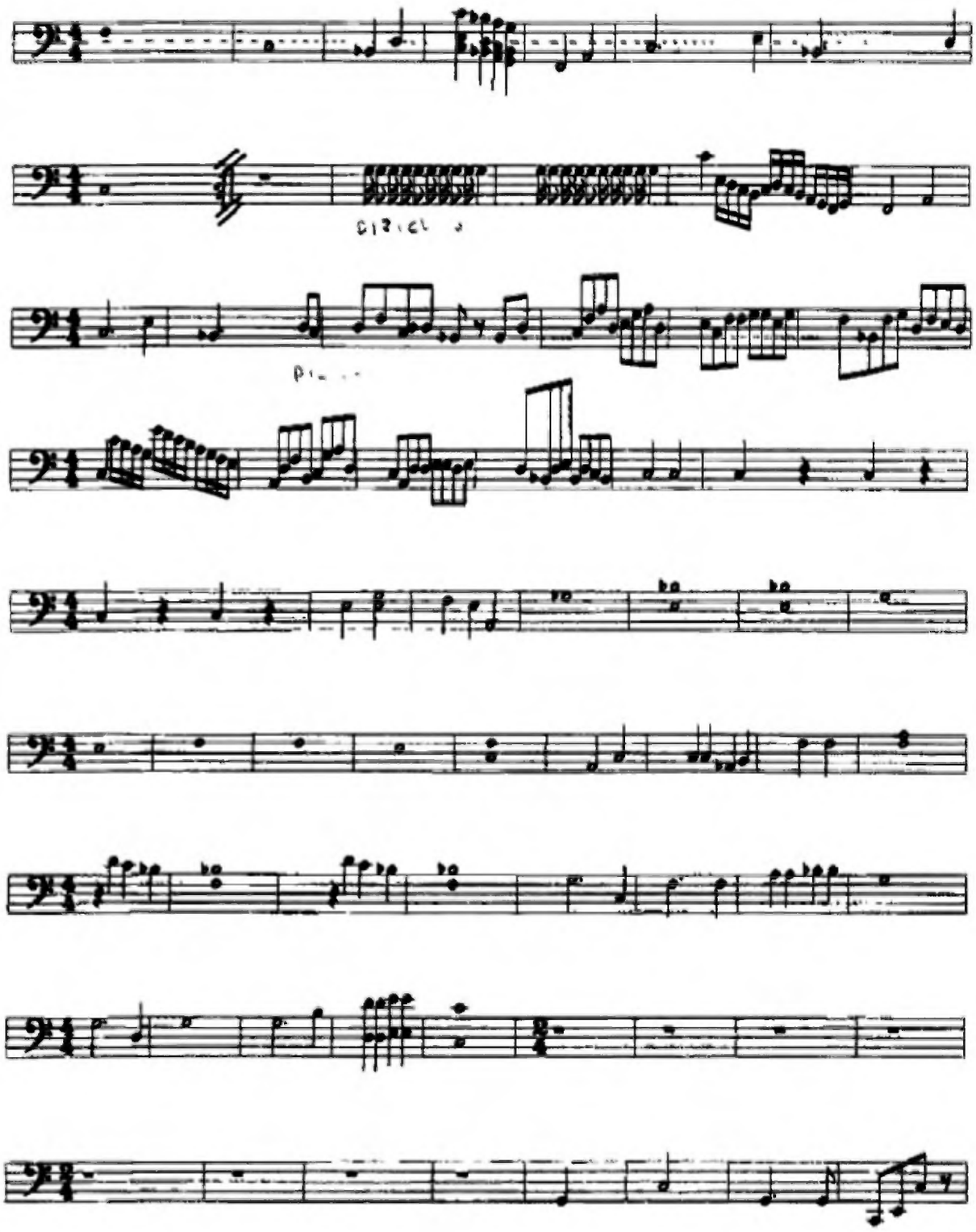


CELLOS PRIMERO PARA TESIS PESCAO{C.A.C.E,}

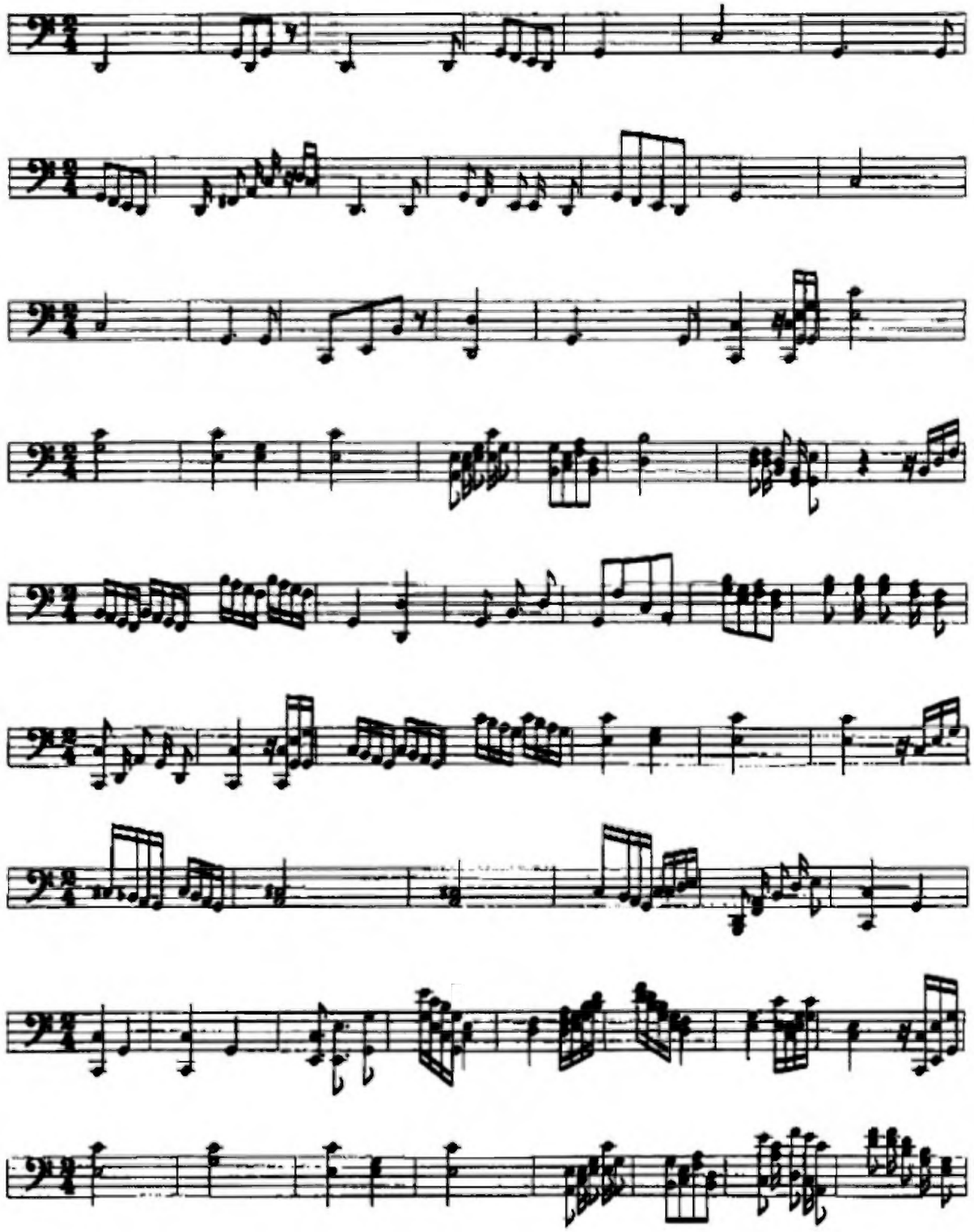


CELLOS SEGUNDOS

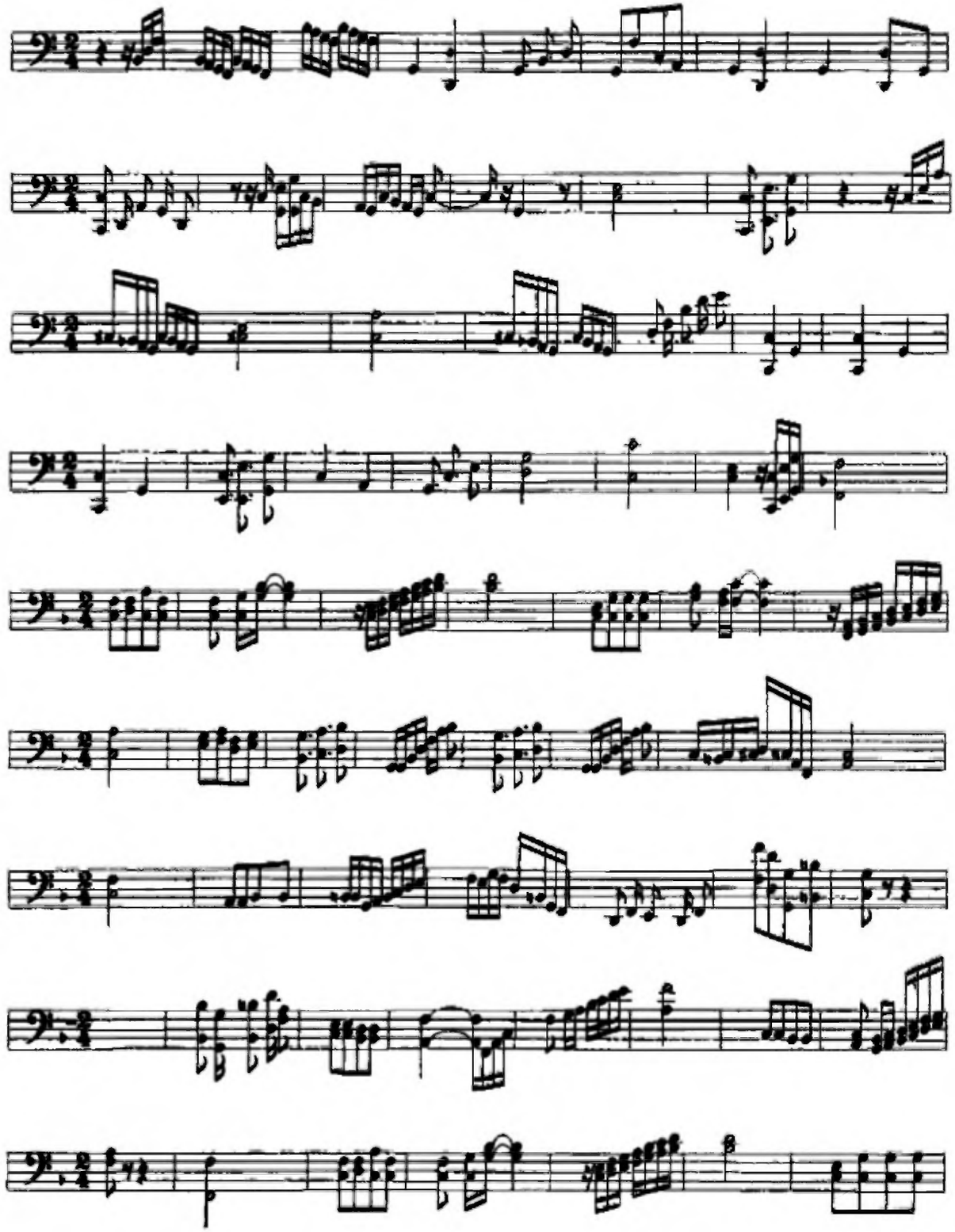
CELLOS SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO CACE.



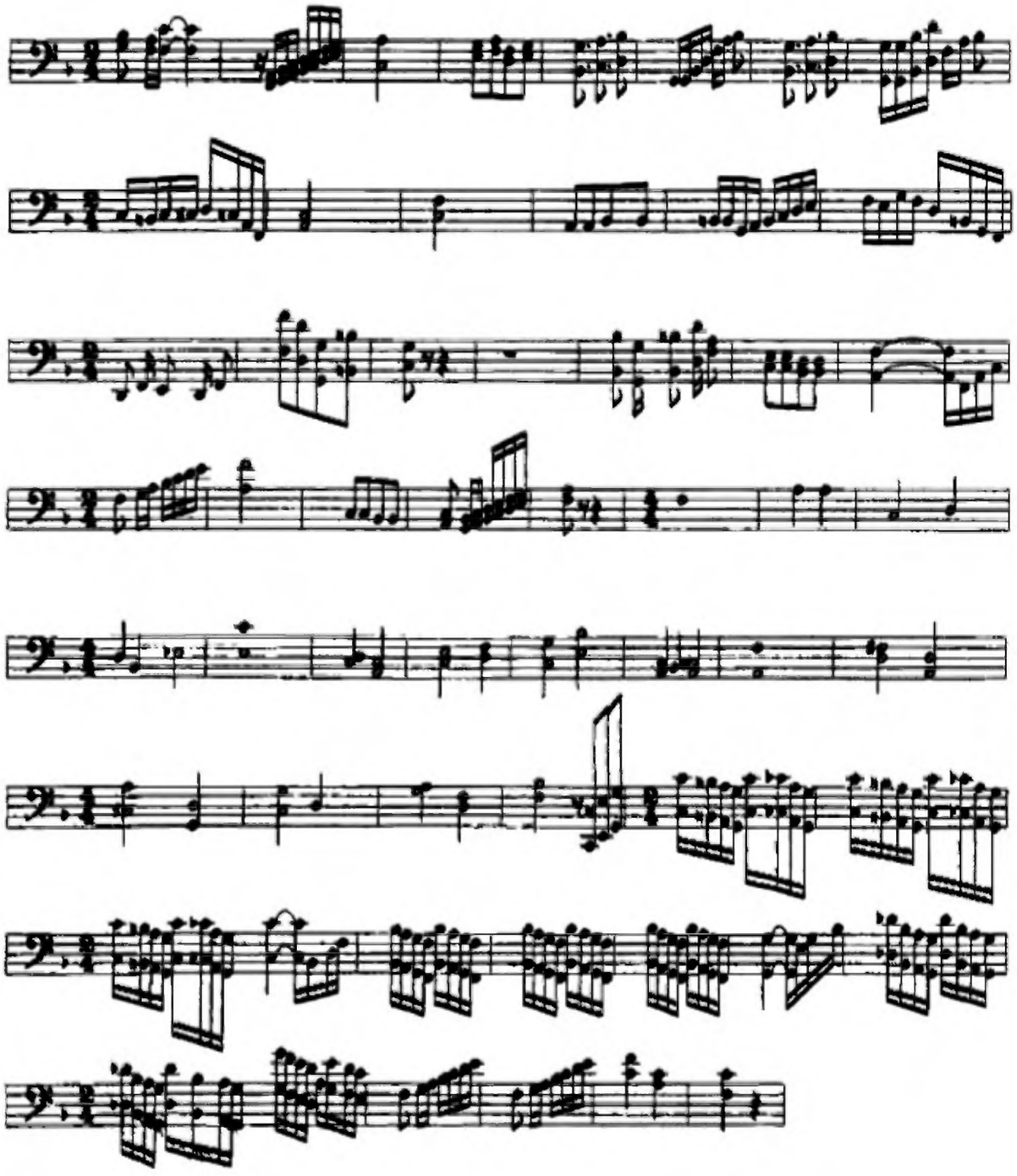
CELLOS SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO CACE.



CELLOS SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO CACE.



CELLOS SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO CACE.



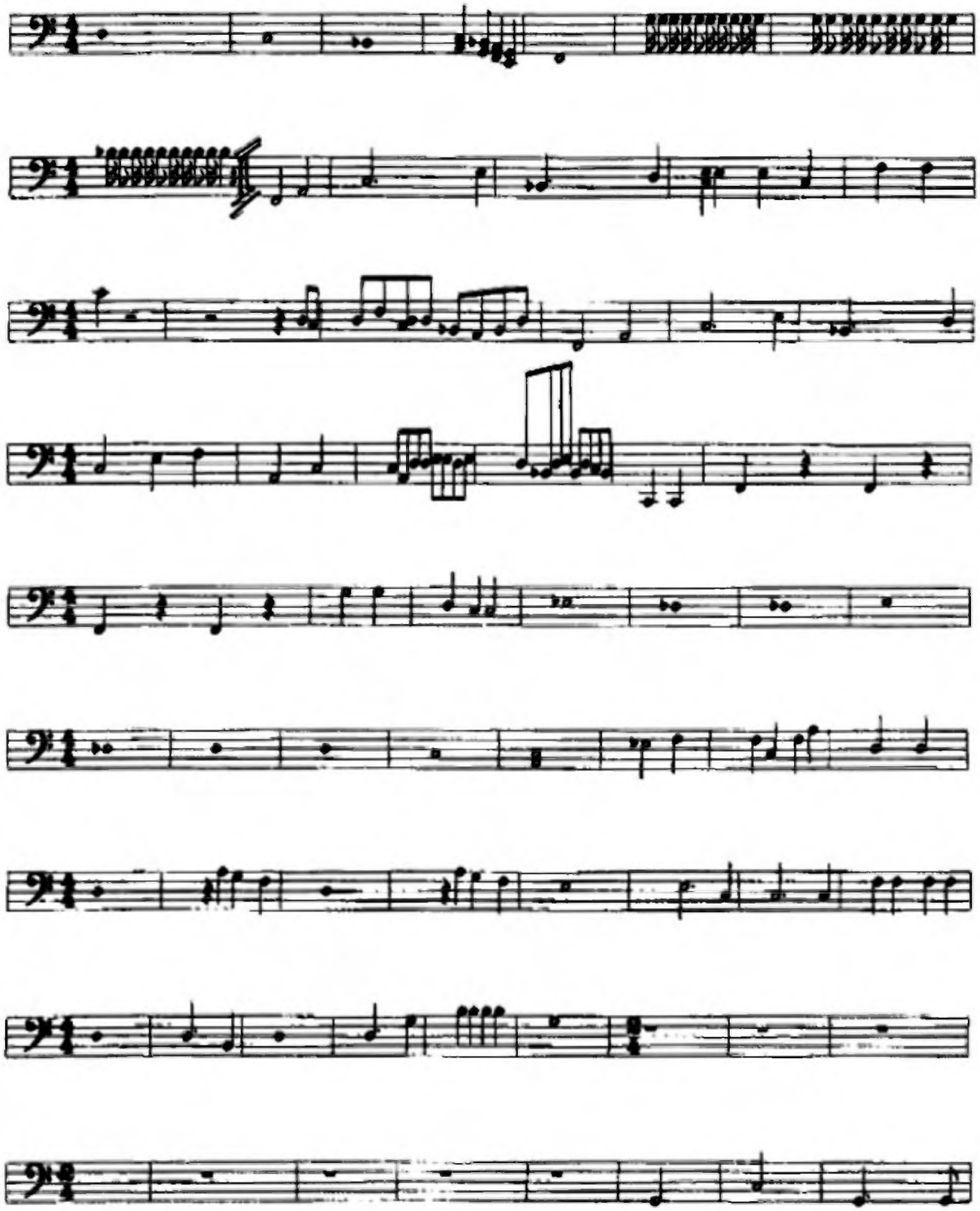
4. Contrabajos

Este instrumento, es el más grande de las cuerdas, mide casi dos metros, lo que obliga a su ejecución de pie, cuando lo tocan sentado se ven obligados a utilizar un taburete alto. Se afina por cuartas; al igual que el resto de su familia, tiene cuatro cuerdas y se ejecuta con el arco. Su afinación es MI, LA, RE y SOL. Generalmente, se interpreta al unísono con los violoncelos en una octava por debajo.

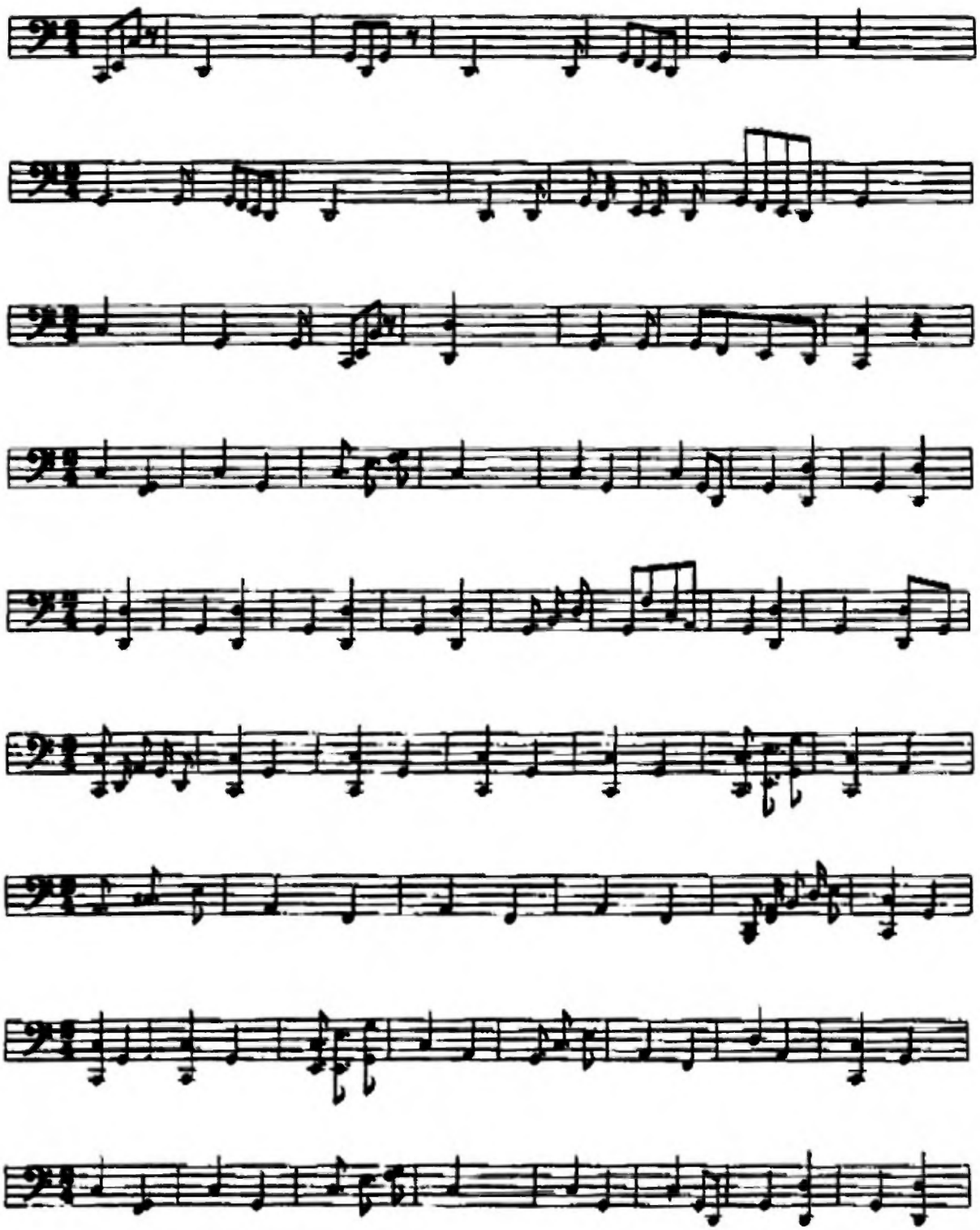
En la ilustración No.6 se puede apreciar en detalle el contrabajo en comparación de tamaño con el violín, por lo tanto, no se hace necesario su repetición.

CONTRABAJO PRIMERO

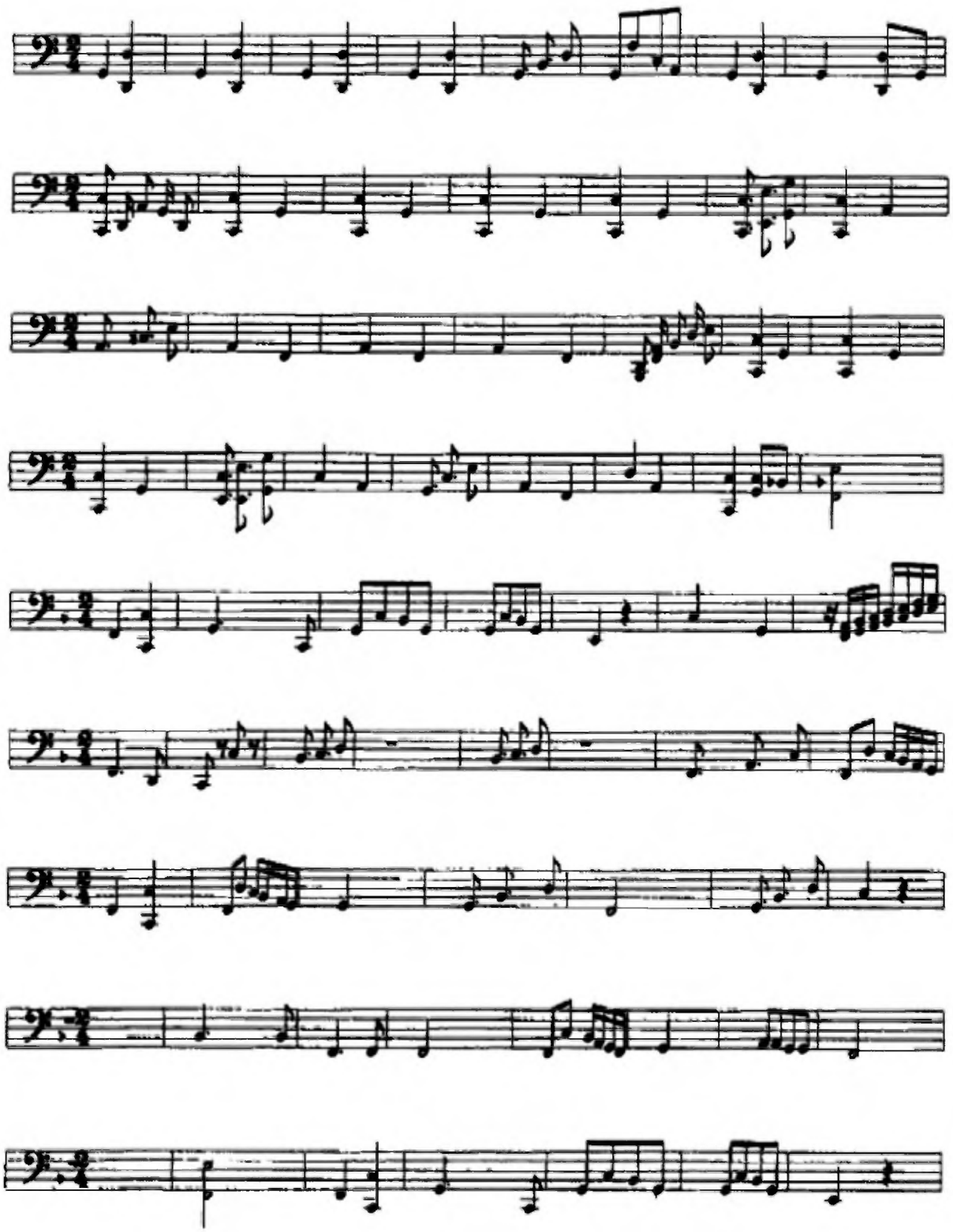
CONTRA BAJO PRIMERO PARA TESIS PESCAO



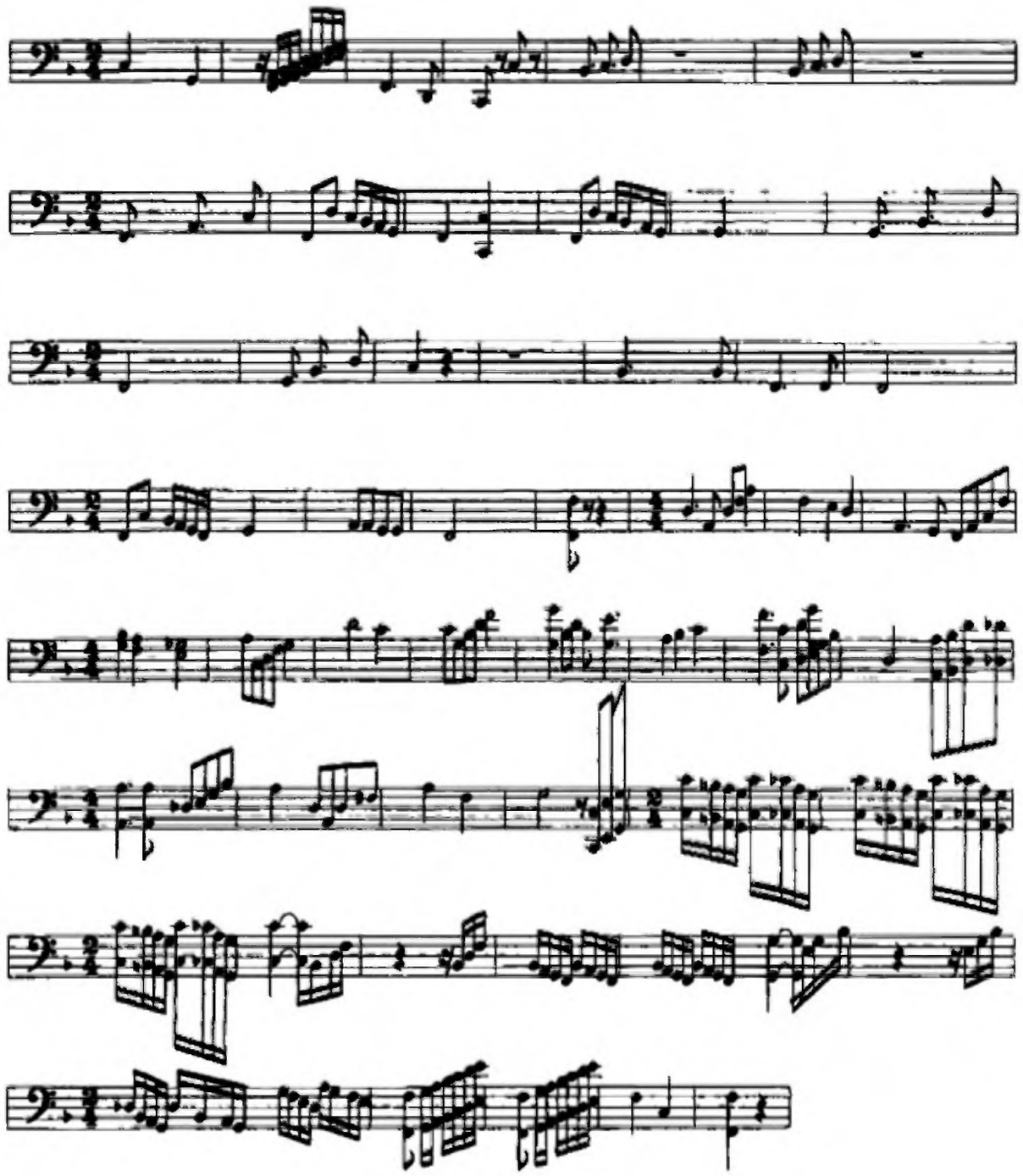
CONTRA BAJO PRIMERO PARA TESIS PESCAO



CONTRA BAJO PRIMERO PARA TESIS PESCAO

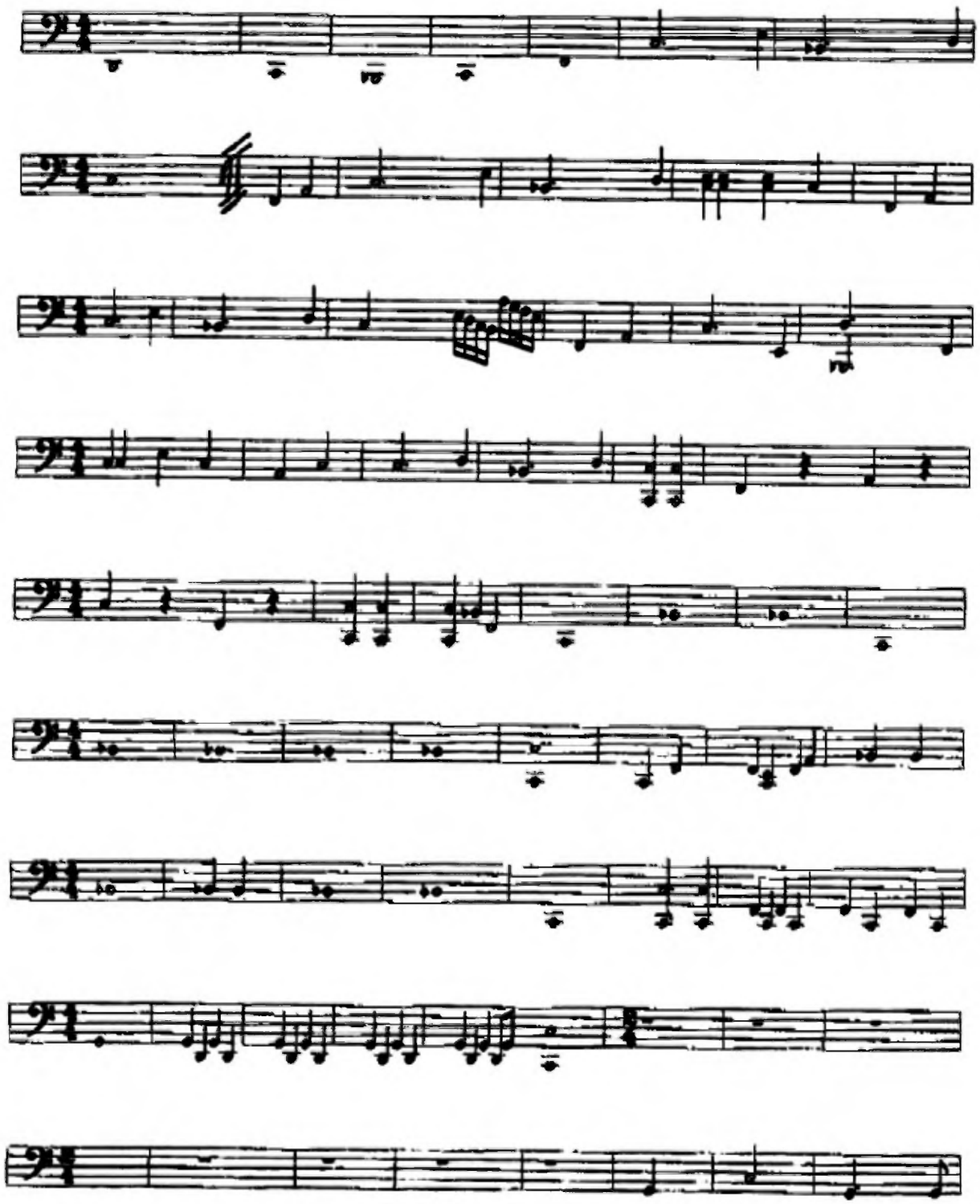


CONTRA BAJO PRIMERO PARA TESIS PESCAO

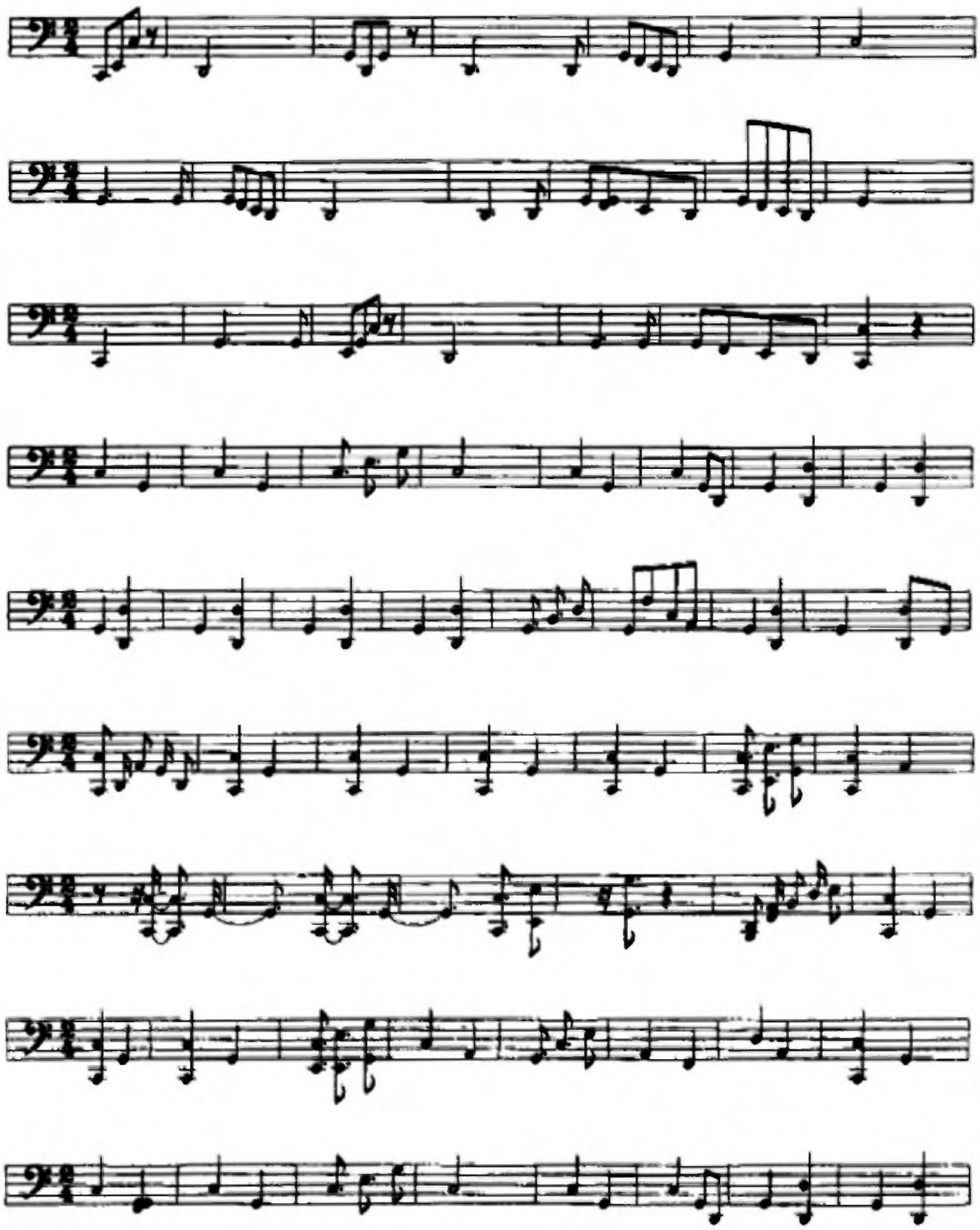


CONTRABAJOS SEGUNDOS

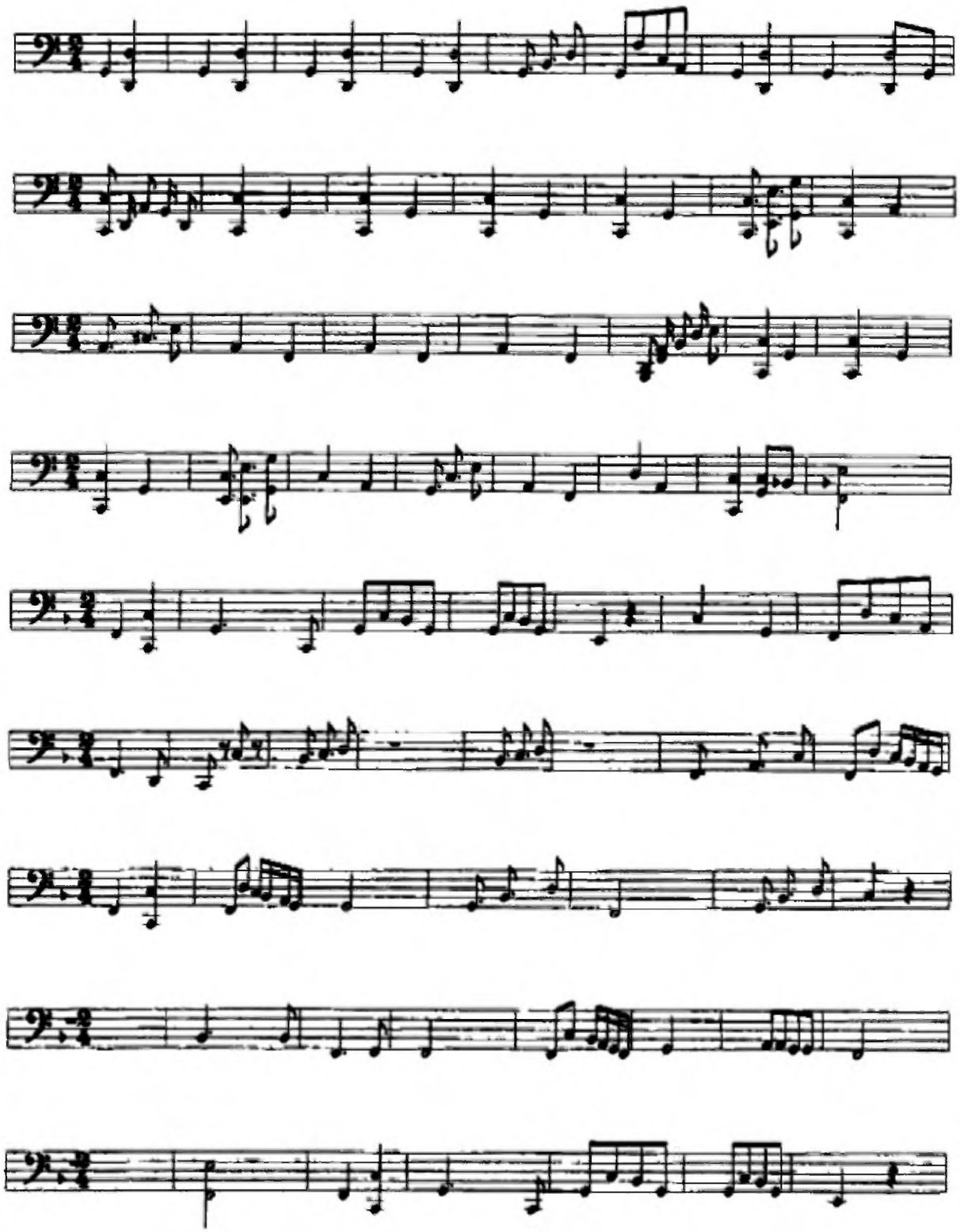
CONTRA BAJO SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO



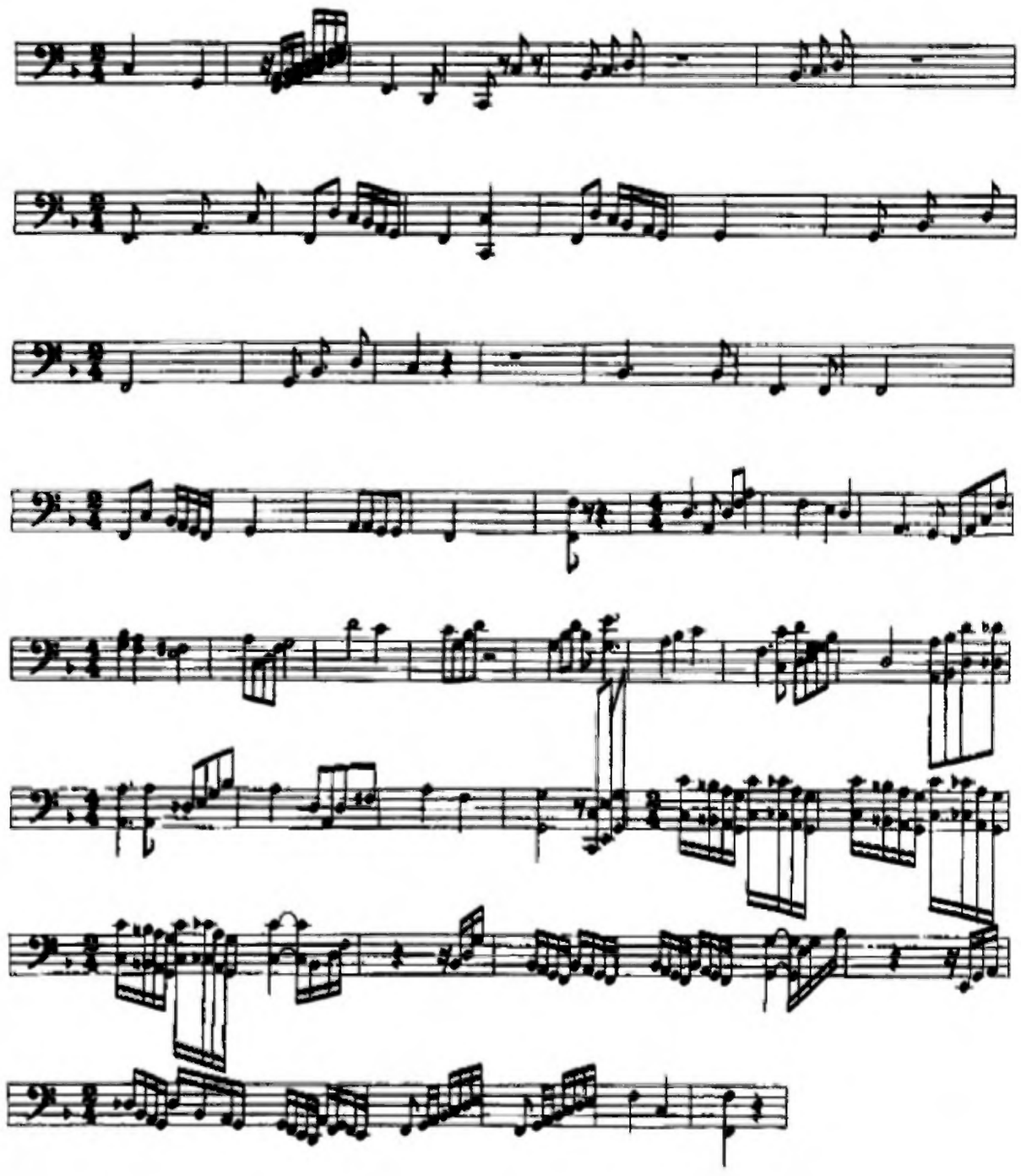
CONTRA BAJO SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO



CONTRA BAJO SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO



CONTRA BAJO SEGUNDOS PARA TESIS PESCAO



5. Flautas

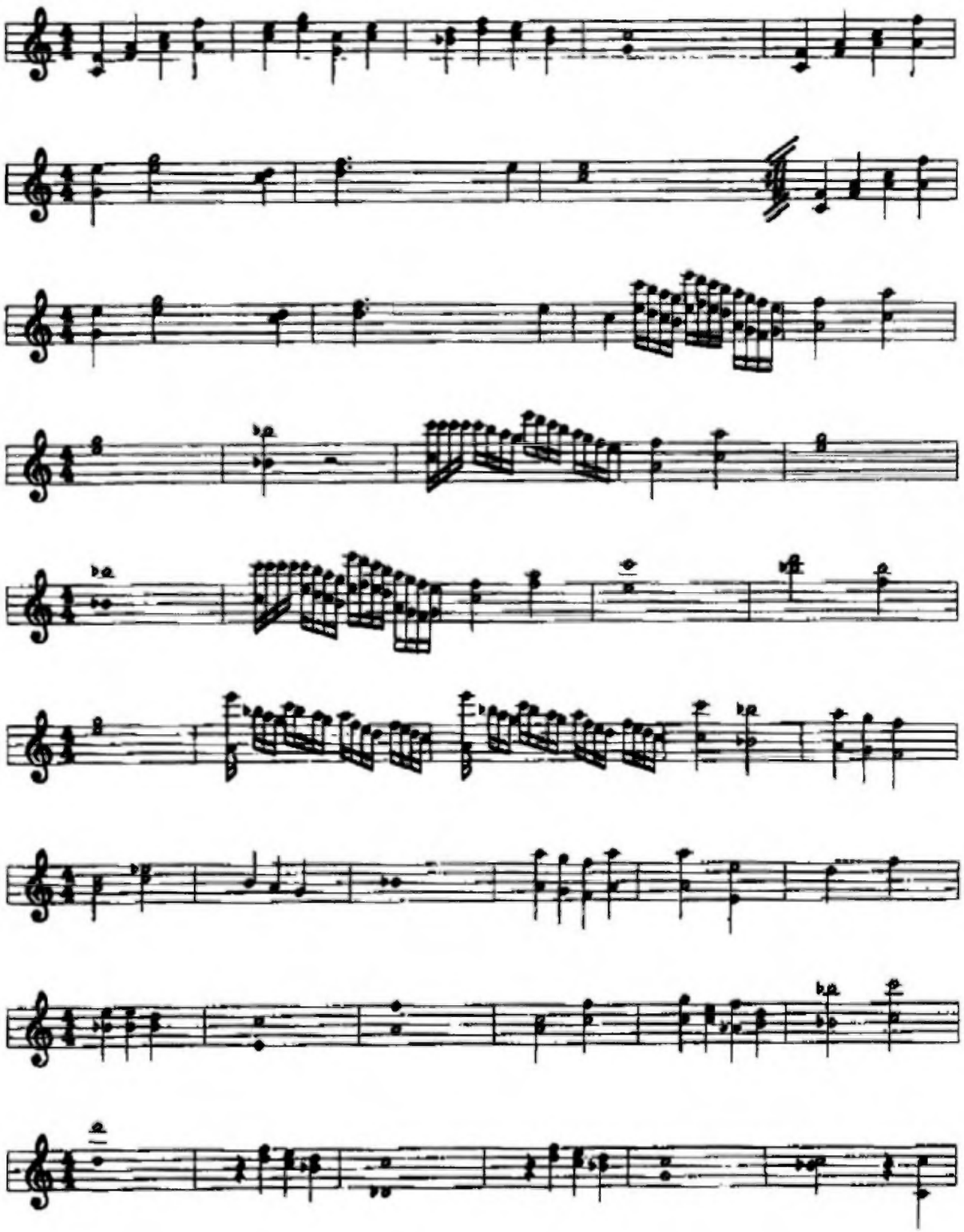
Imitando algunos autores, se puede decir que la flauta actual, a pesar de toda su sofisticación, es todavía la heredera directa de la flauta pastoril. Es un tubo de metal, con una boquilla de lengüeta simple (orificios), tiene llaves, usa zapatillas, el sonido se produce soplando por la embocadura según el registro. El principal miembro de la familia es la flauta en DO.

Ilustración No. 9

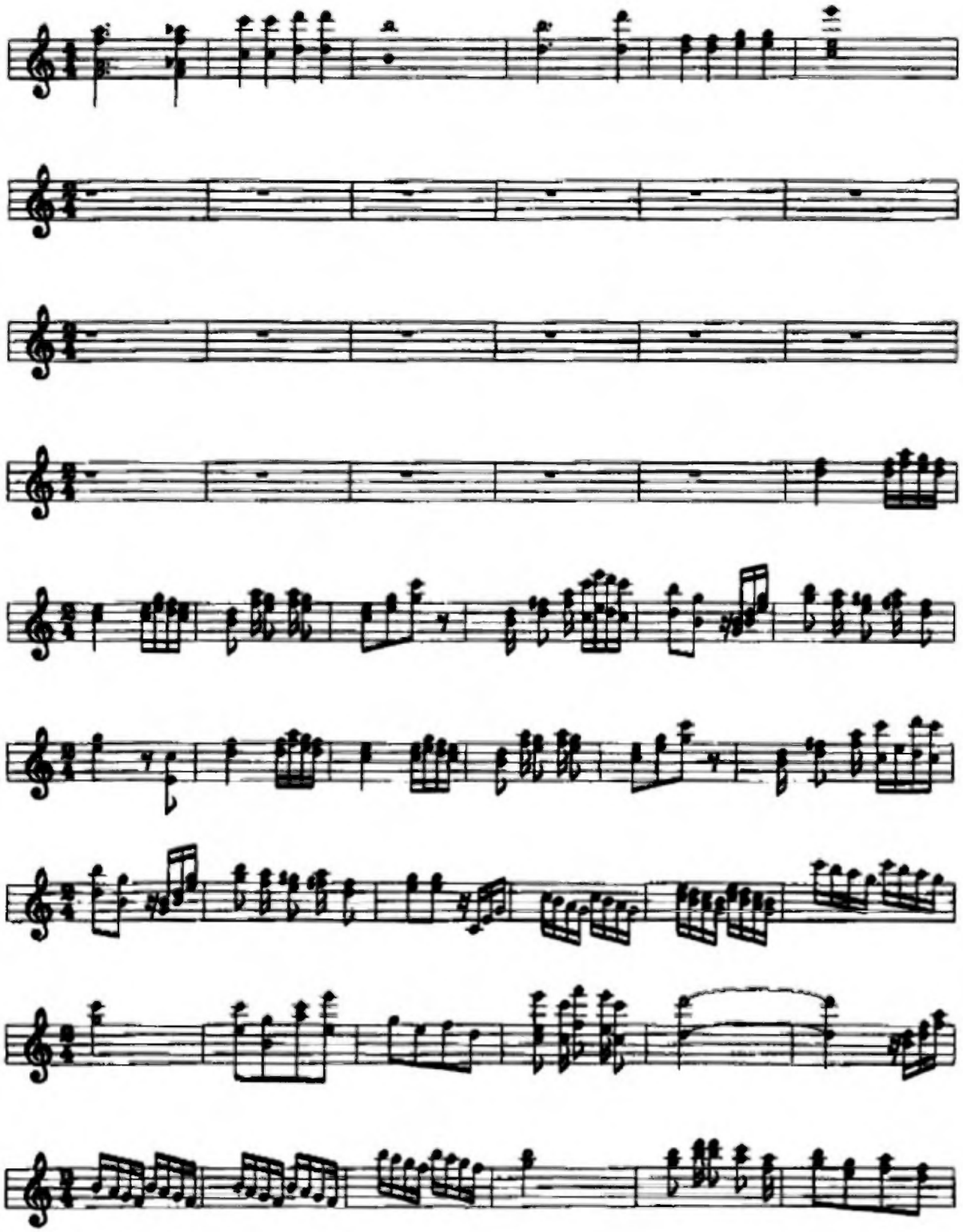
Flauta transversa

Fuente: **ARDLEY**, Neil y otros **EL LIBRO DE LA MUSICA** 1992 Parramont Ediciones España, pág 107

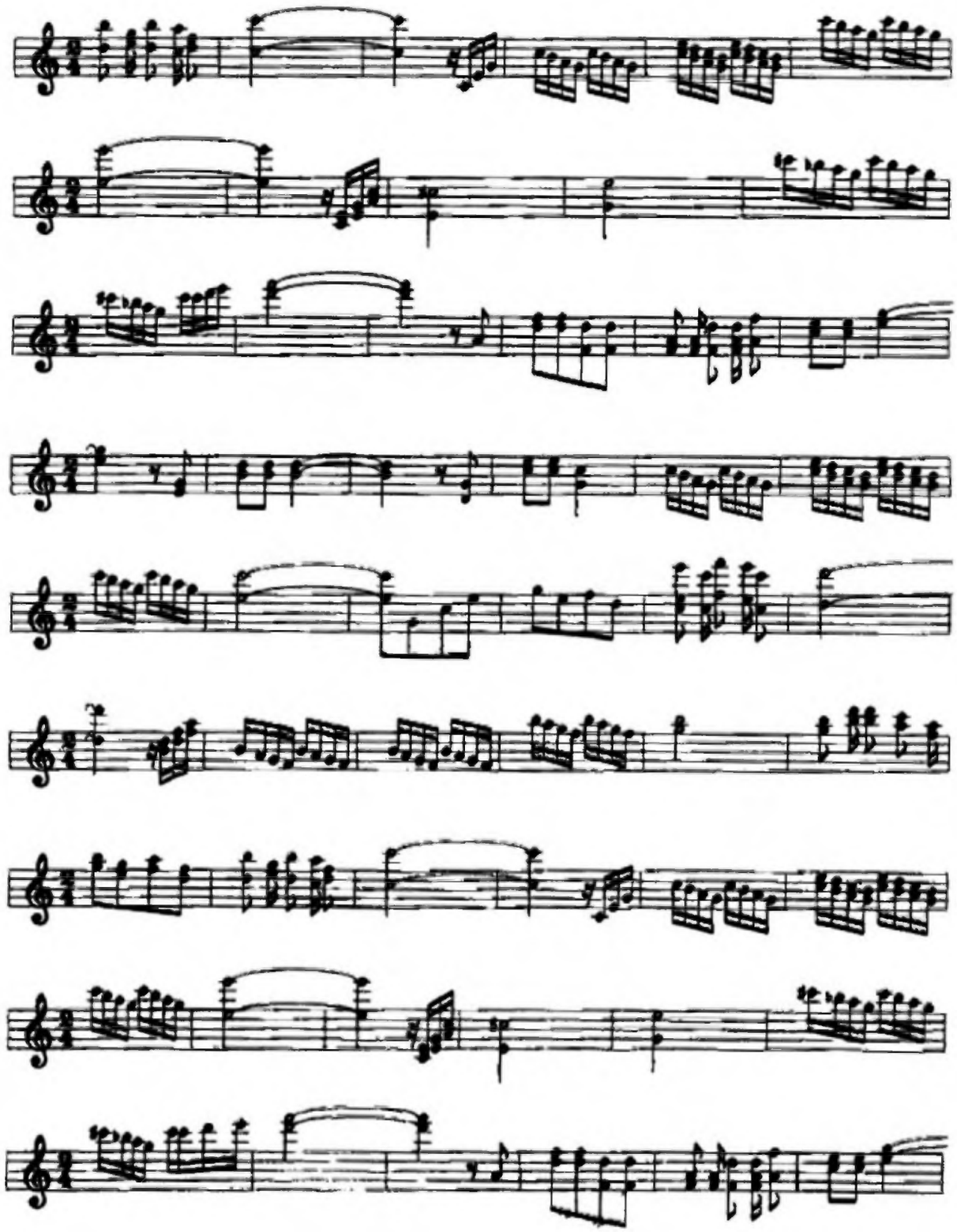
FLAUTAS PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E.)



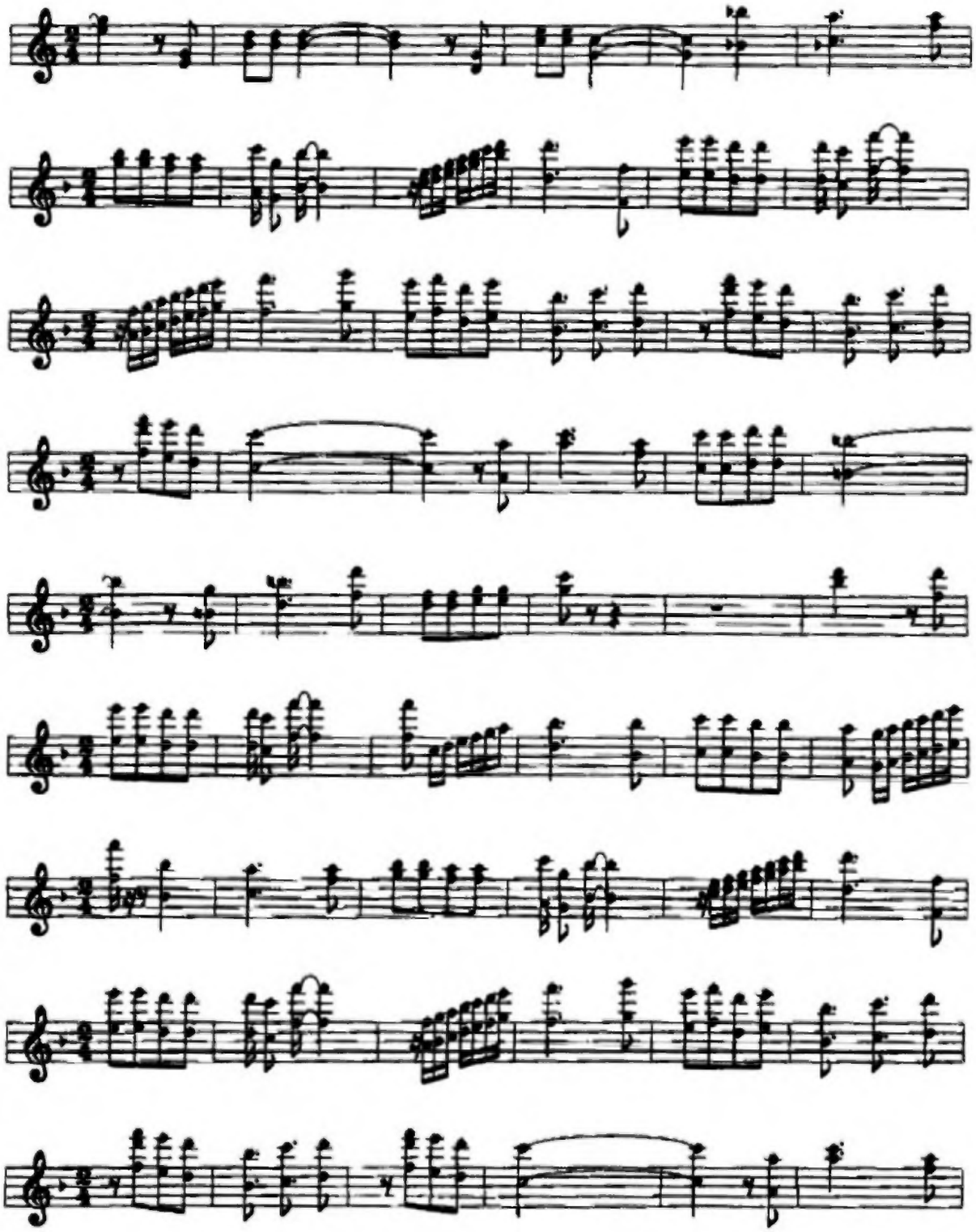
FLAUTAS PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}



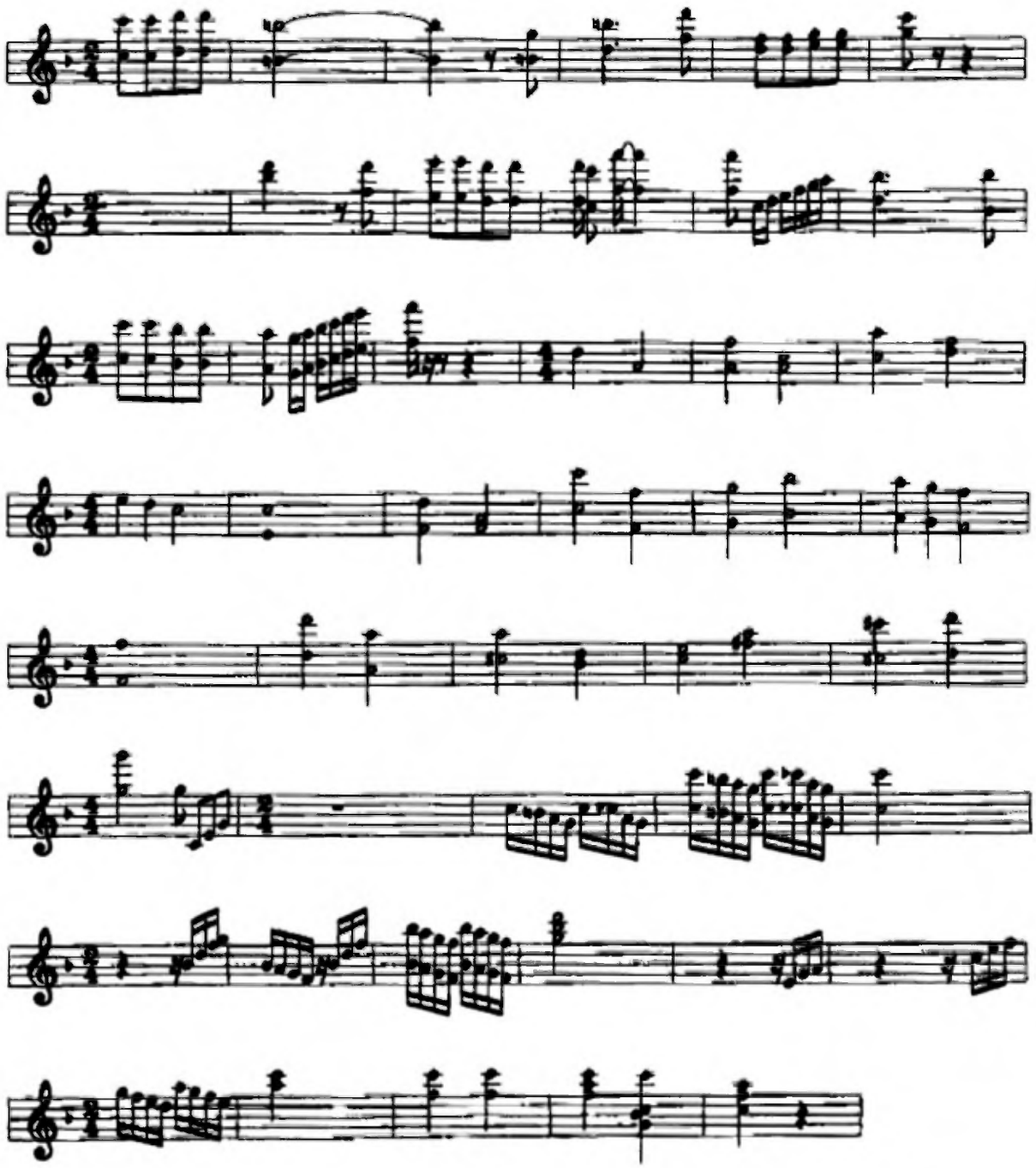
FLAUTAS PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E.}



FLAUTAS PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}



FLAUTAS PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}



6. Clarinetes

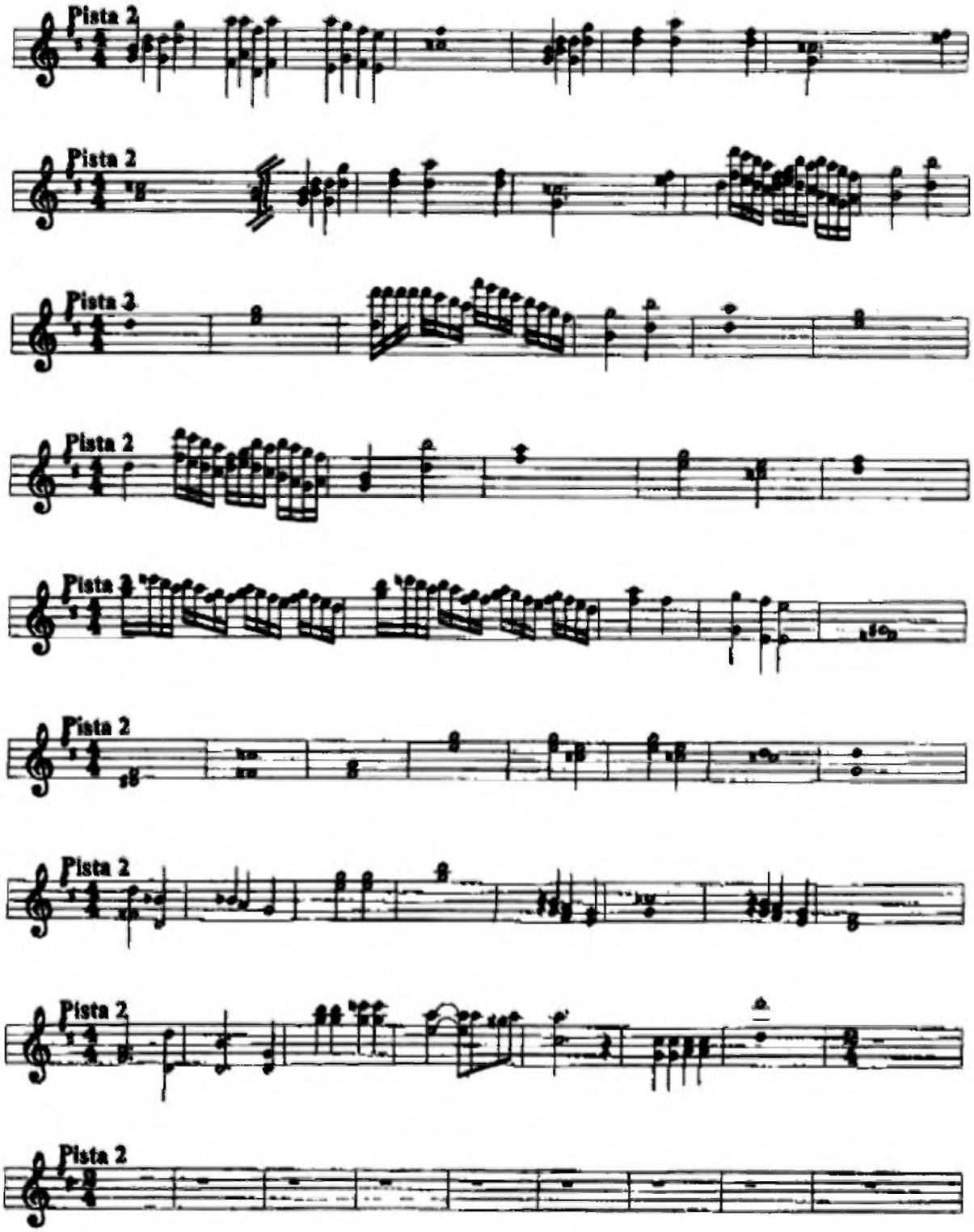
A diferencia de la flauta, el clarinete tiene un origen definido, fue inventada por J. C. Denner de Nurenberg, hacia 1700. Consta de tres registros graves, el intermedio y el agudo. Utiliza una simple boquilla con una caña, tiene un brazalete, cuerpo, llaves y campana.

Figura No. 10

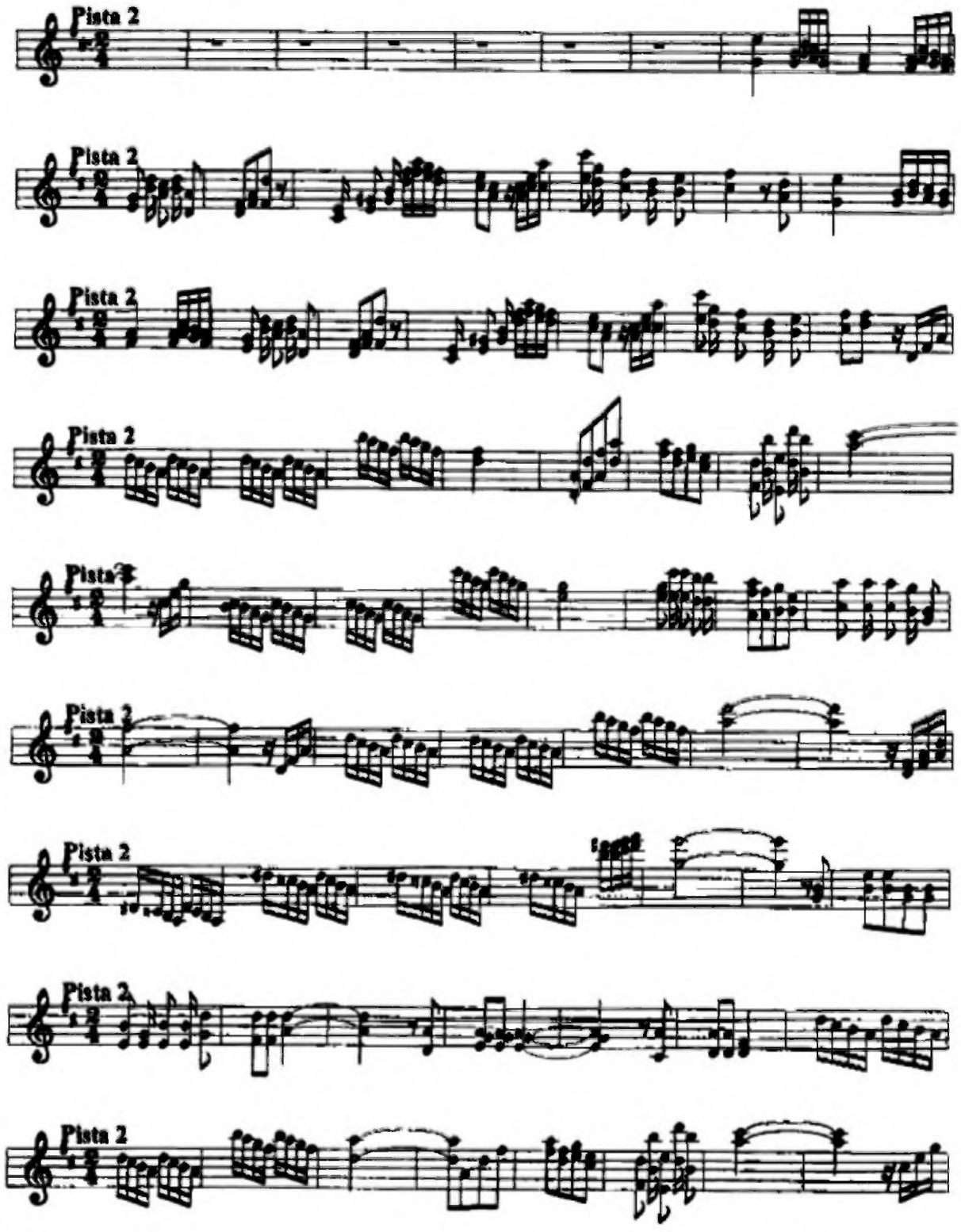
Clarinete

Fuente **ARDLEY**, Neil y otros **EL LIBRO DE LA MÚSICA. 1992.** Parramont Ediciones España, pág 107

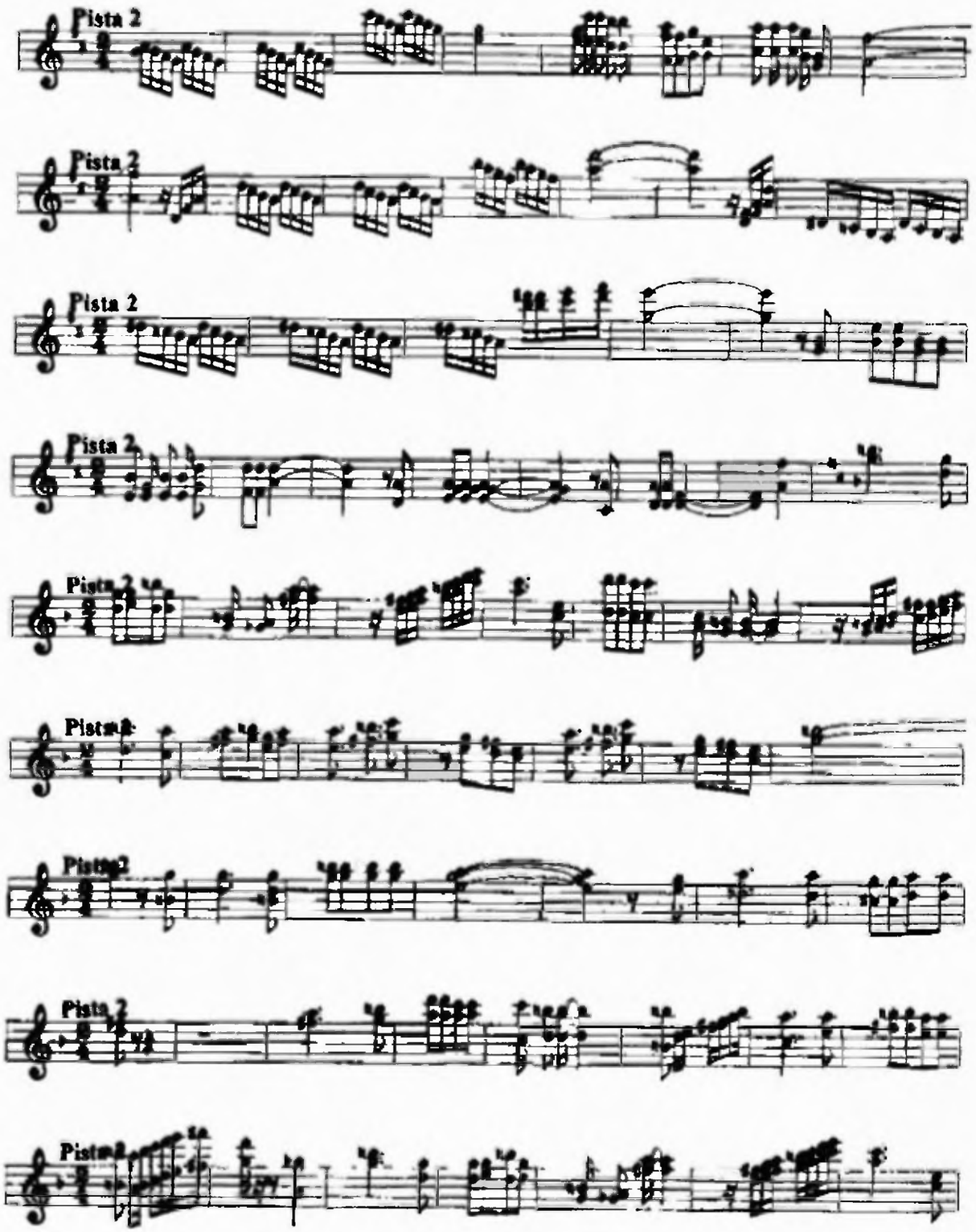
VIENTOS MADERAS CLARINETES PESCAO CACE.



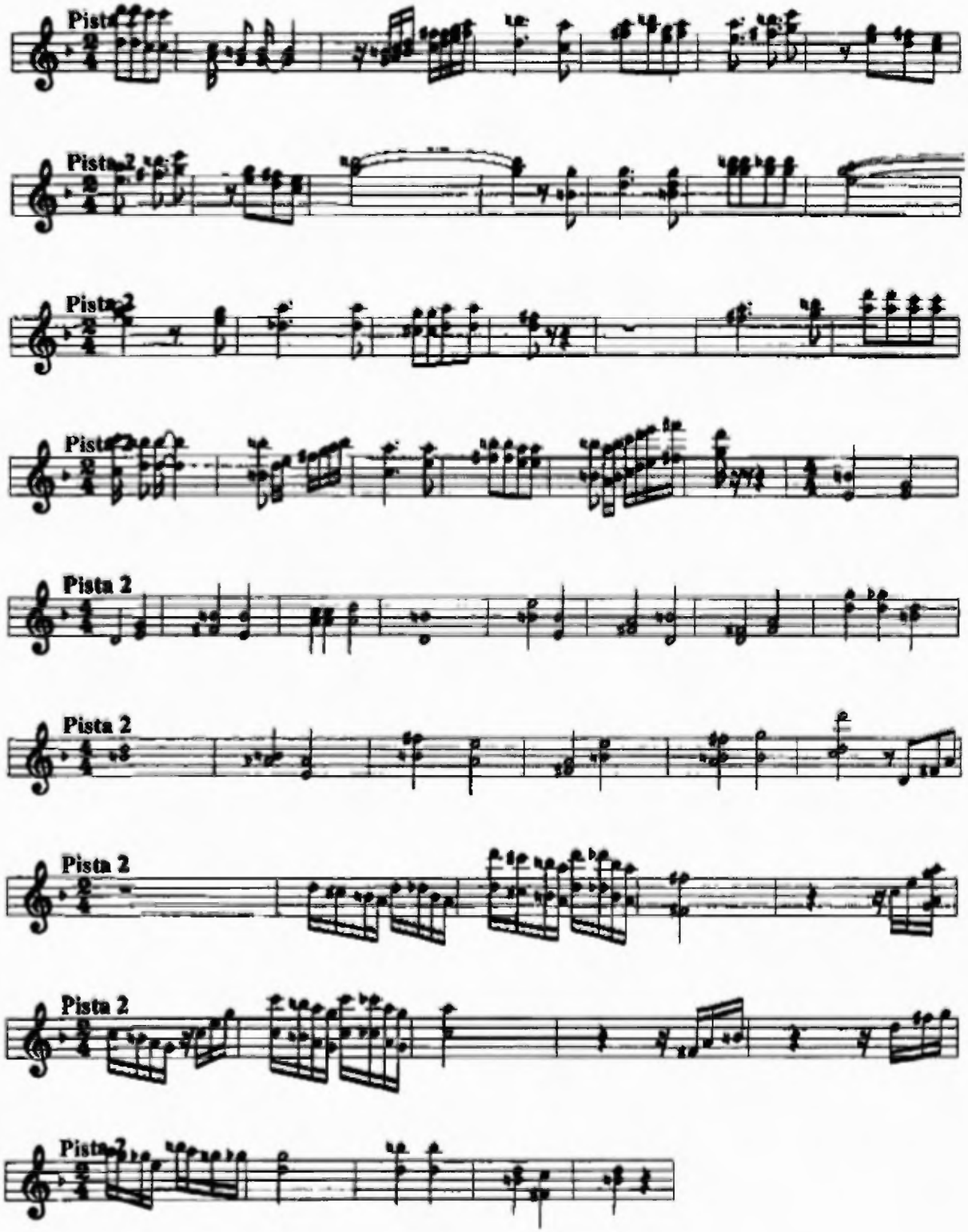
VIENTOS MADERAS CLARINETES PESCAO CACE.



VIENTOS MADERAS CLARINETES PESCAO CACE.



VIENTOS MADERAS CLARINETES PESCAO CACE.



7. Oboes

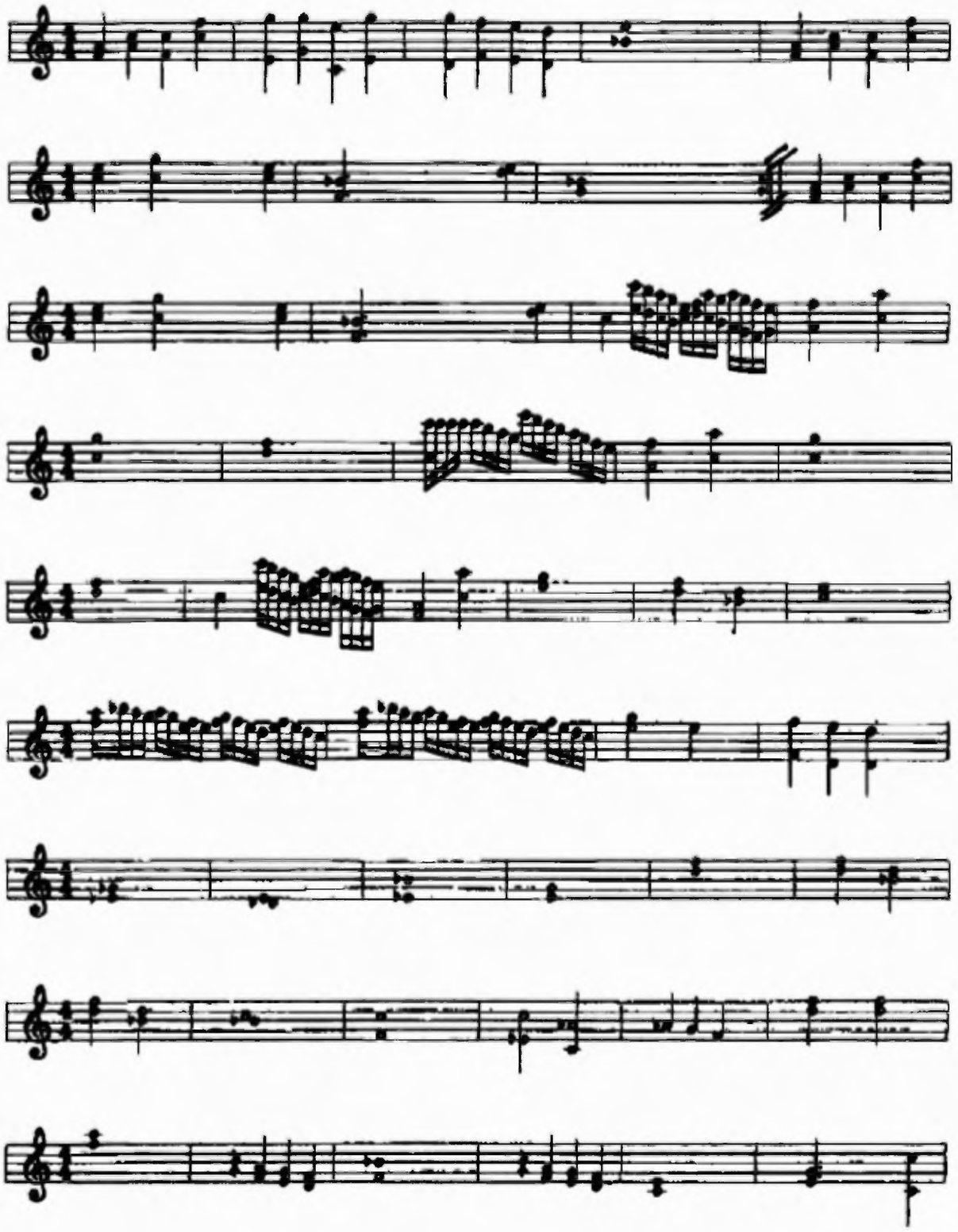
Según Keith Spense, en su Libro Música Viva, editado por Circulo de Lectores en 1979, el oboe es un instrumento de sonido penetrante y consistente. Fue inventado hacia 1655 en la Corte Francesa. Es un instrumento tan ágil como la flauta Se toca por medio de una doble lengüeta, lo que exige una gran técnica para arribar a una precisa afinación. La doble lengüeta es muy importante y los tocadores de oboes prefieren hacérsela ellos mismos.

Ilustración No. 11

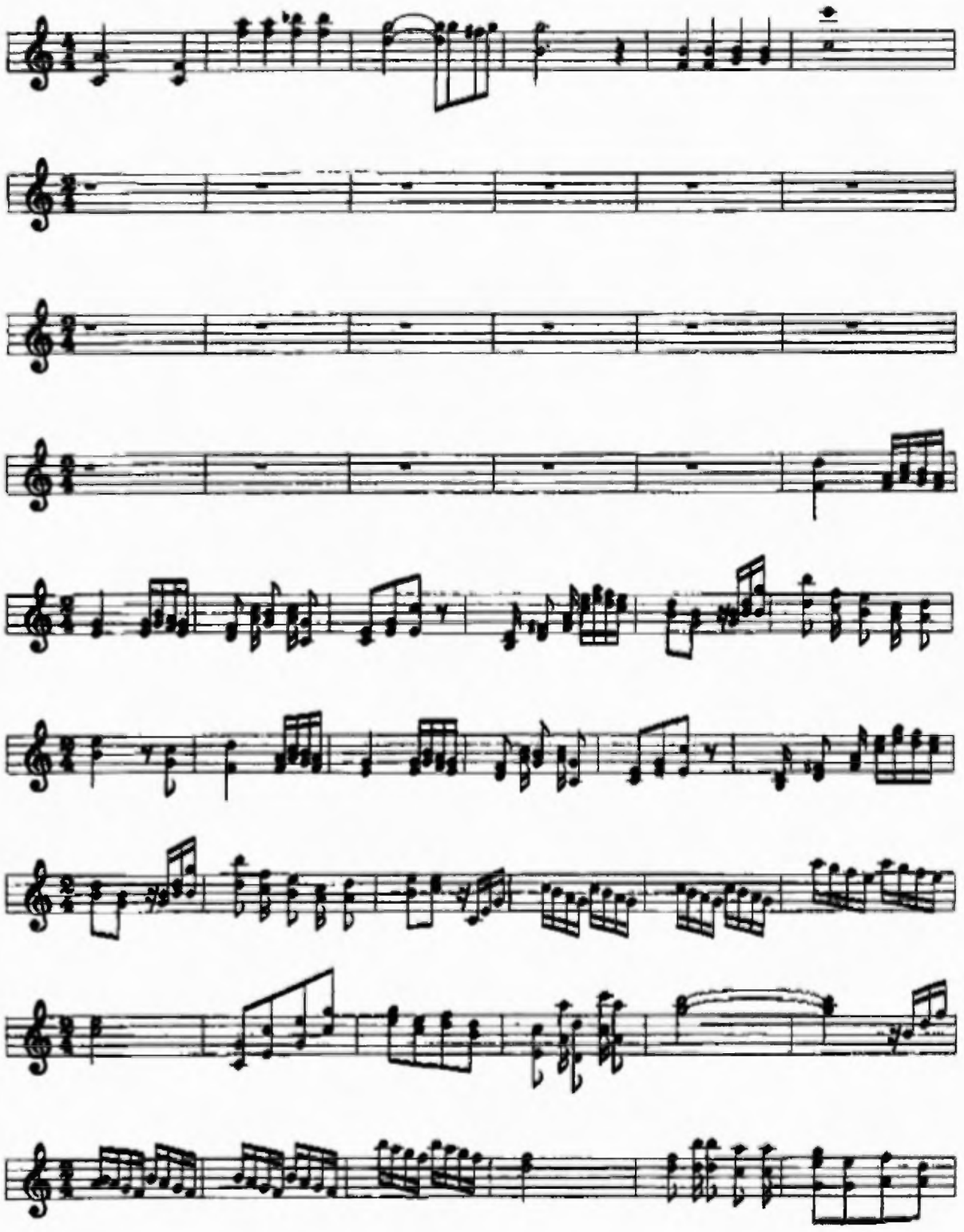
Oboe

Fuente **SPENCE, Keith MÚSICA VIVA**, 1979. Circulo de Lectores, España, pág 26

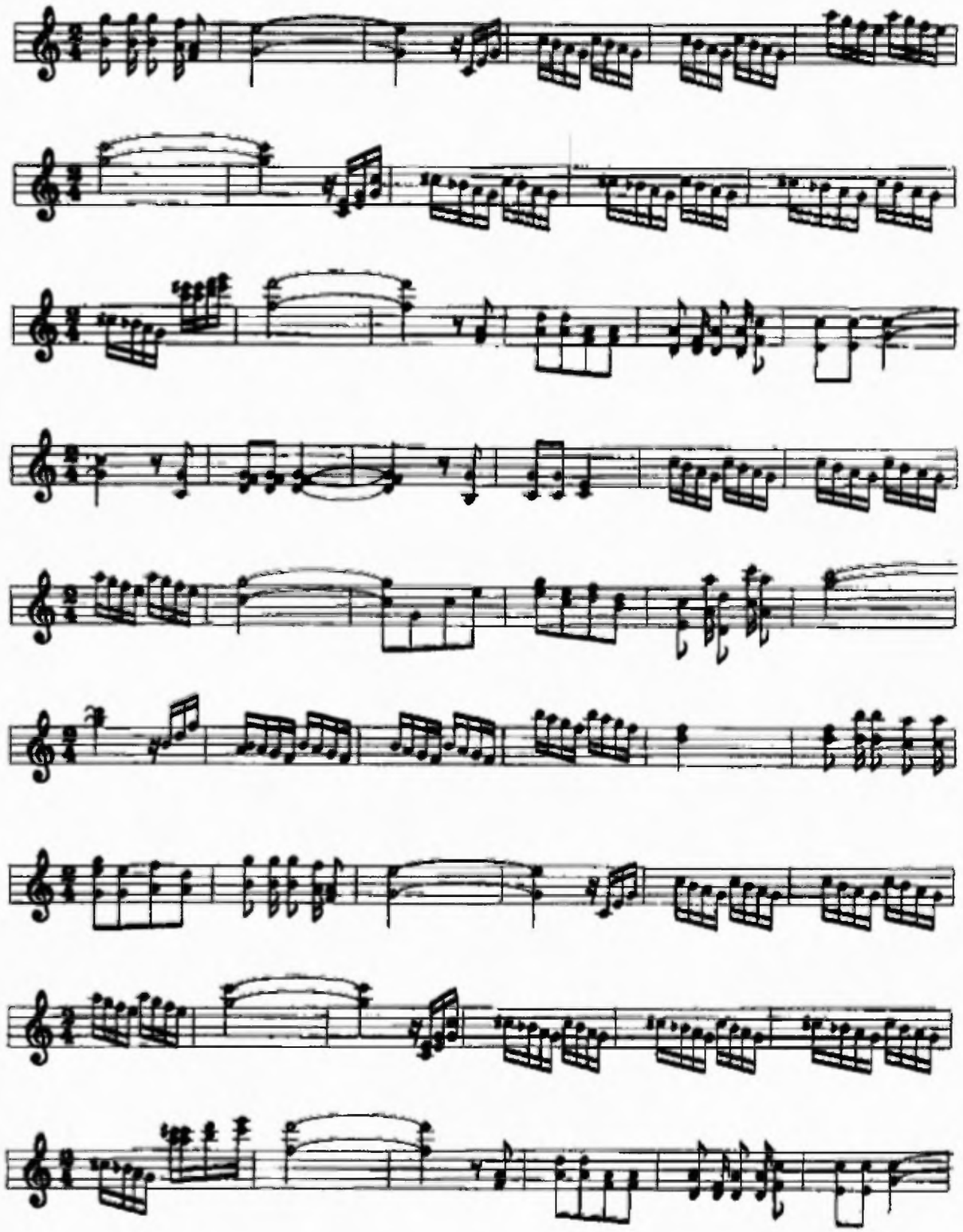
OBOES PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E.)



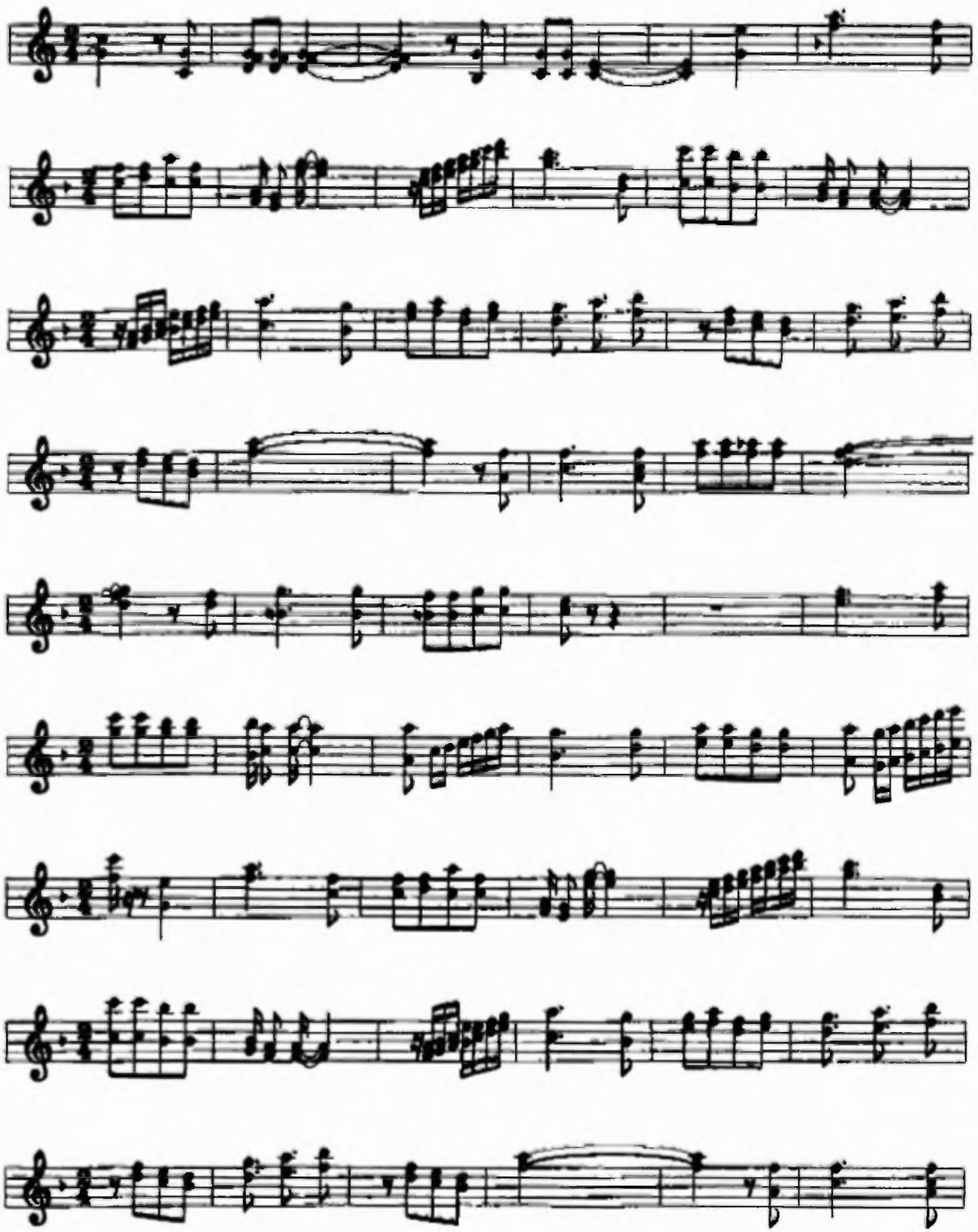
OBOES PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}



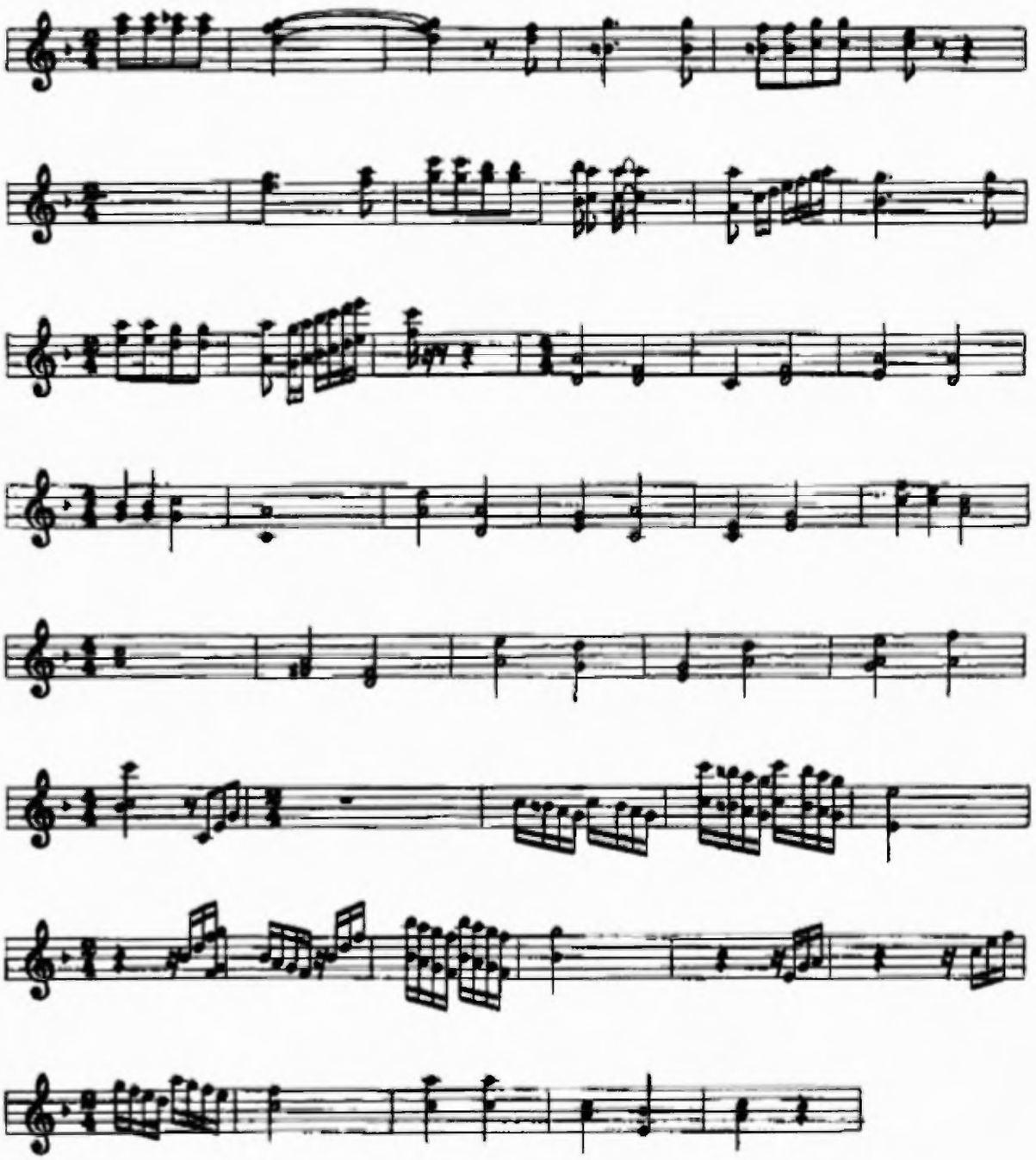
OBOES PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E.}



OBOES PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E.)



OBOES PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E.)



8. Fagots

El fagot actúa como el bajo de los cuartetos, usa doble lengüeta, tiene un cuello para ser colgado, posee un cuerpo largo, utiliza llaves y zapatillas. A diferencia de otros instrumentos de viento, es de gran tamaño, con un cuerpo tan largo que mide entre unos dos metros y medio, produce una calidad tonal dulce.

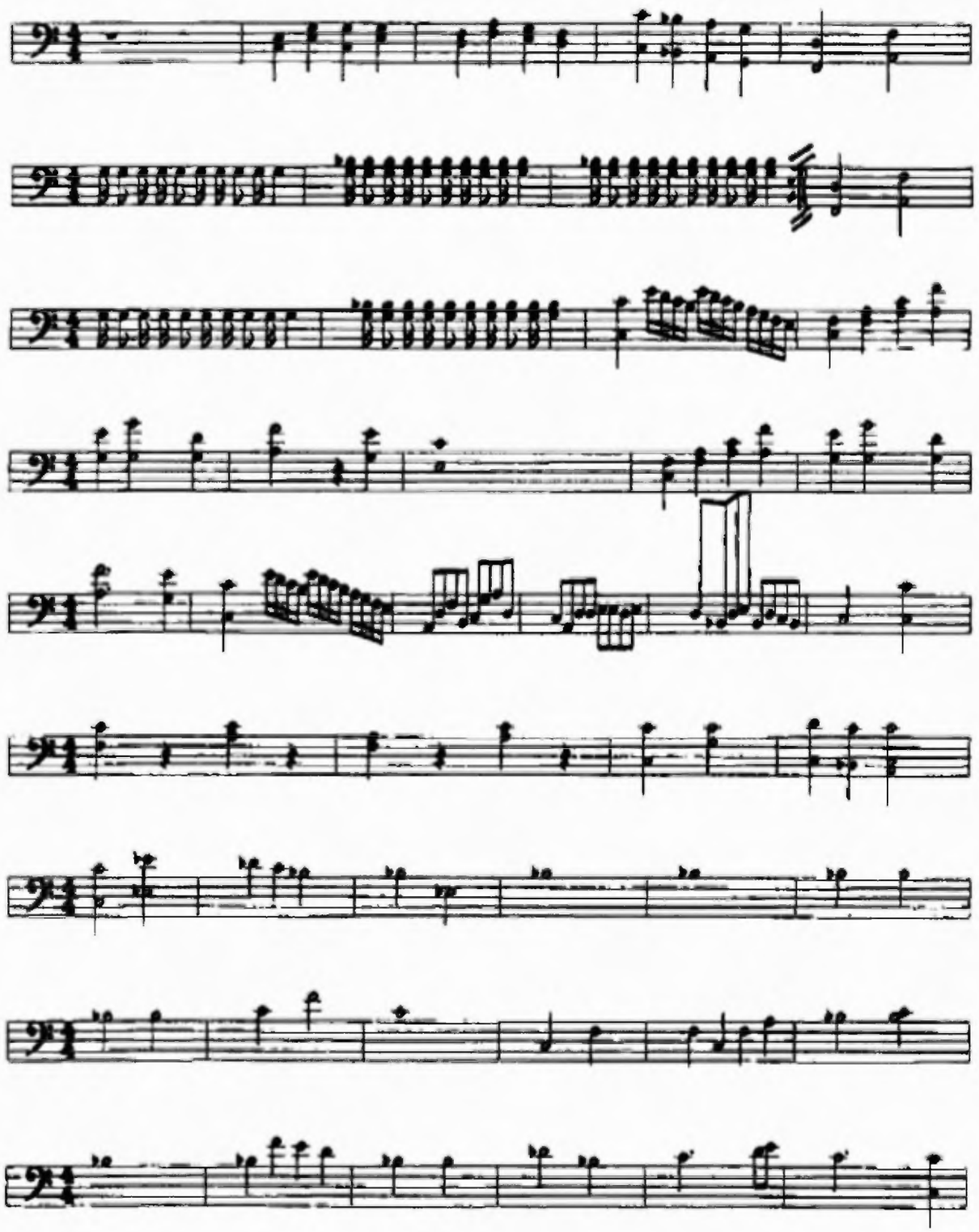
Ilustración No. 12

Fagot

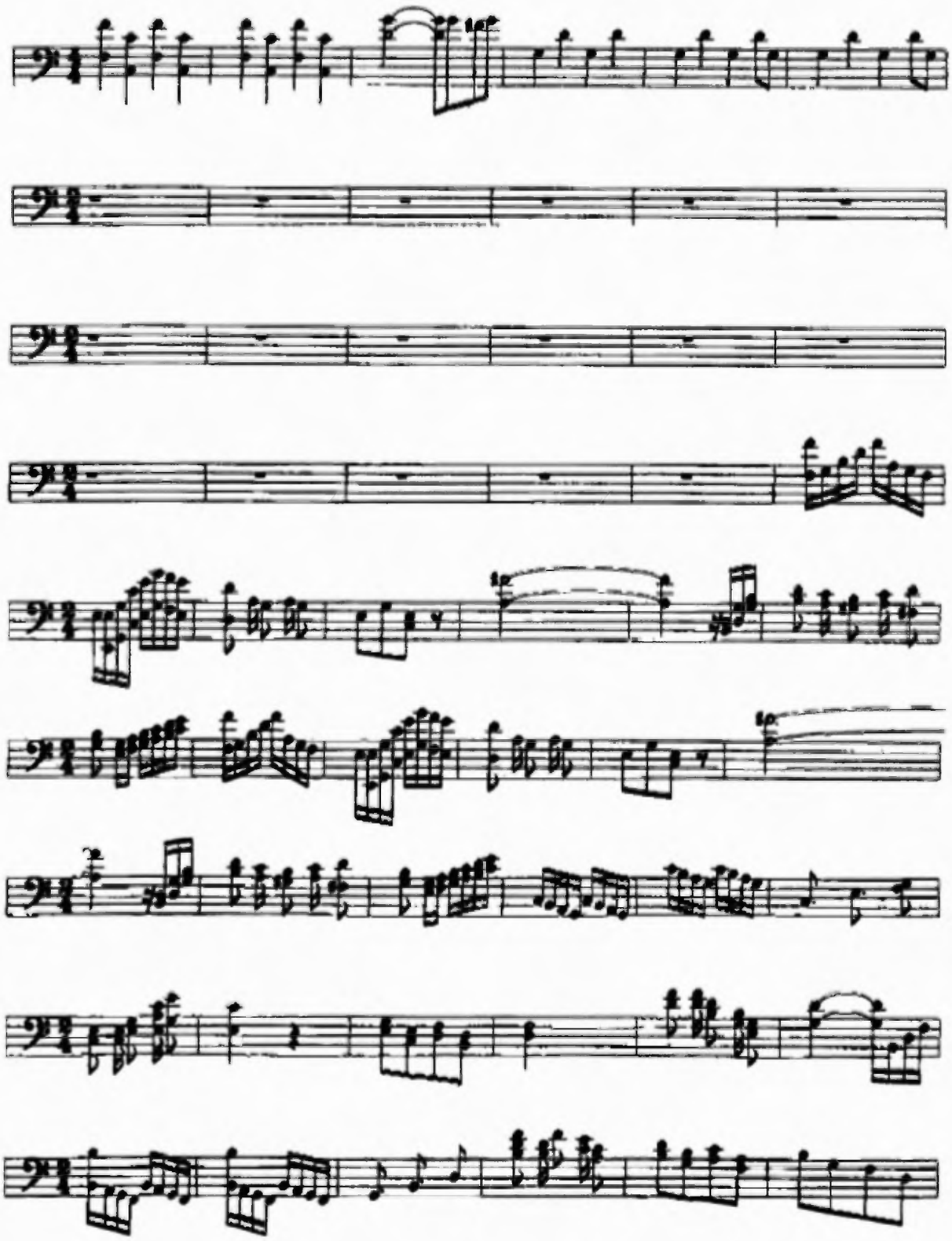
Fuente: **EL MUNDO DE LA MÚSICA.** Grandes Autores y Grandes Obras. 2000. Editorial Oceano, España, pág. 307.

BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD DE PANAMA

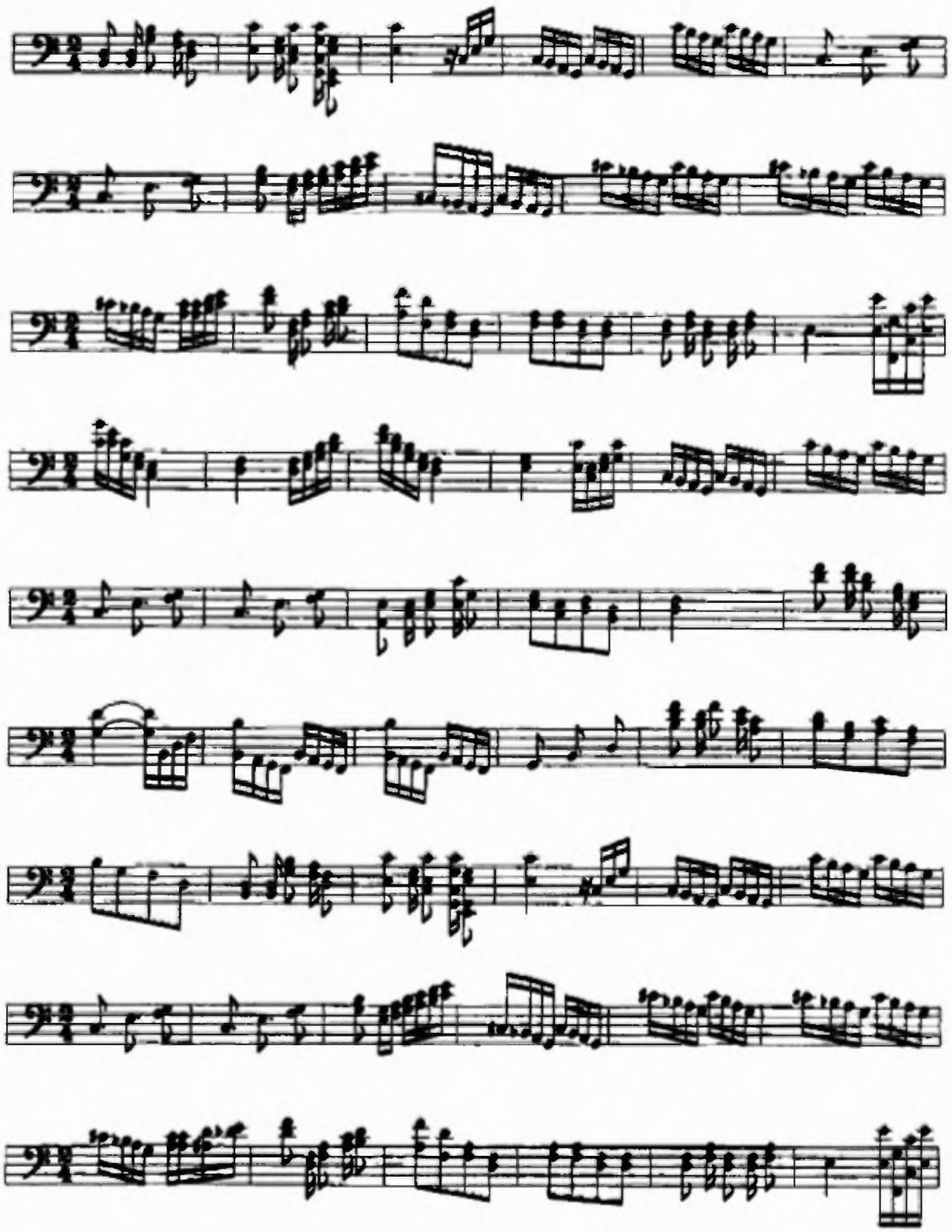
FAGOT PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E .)



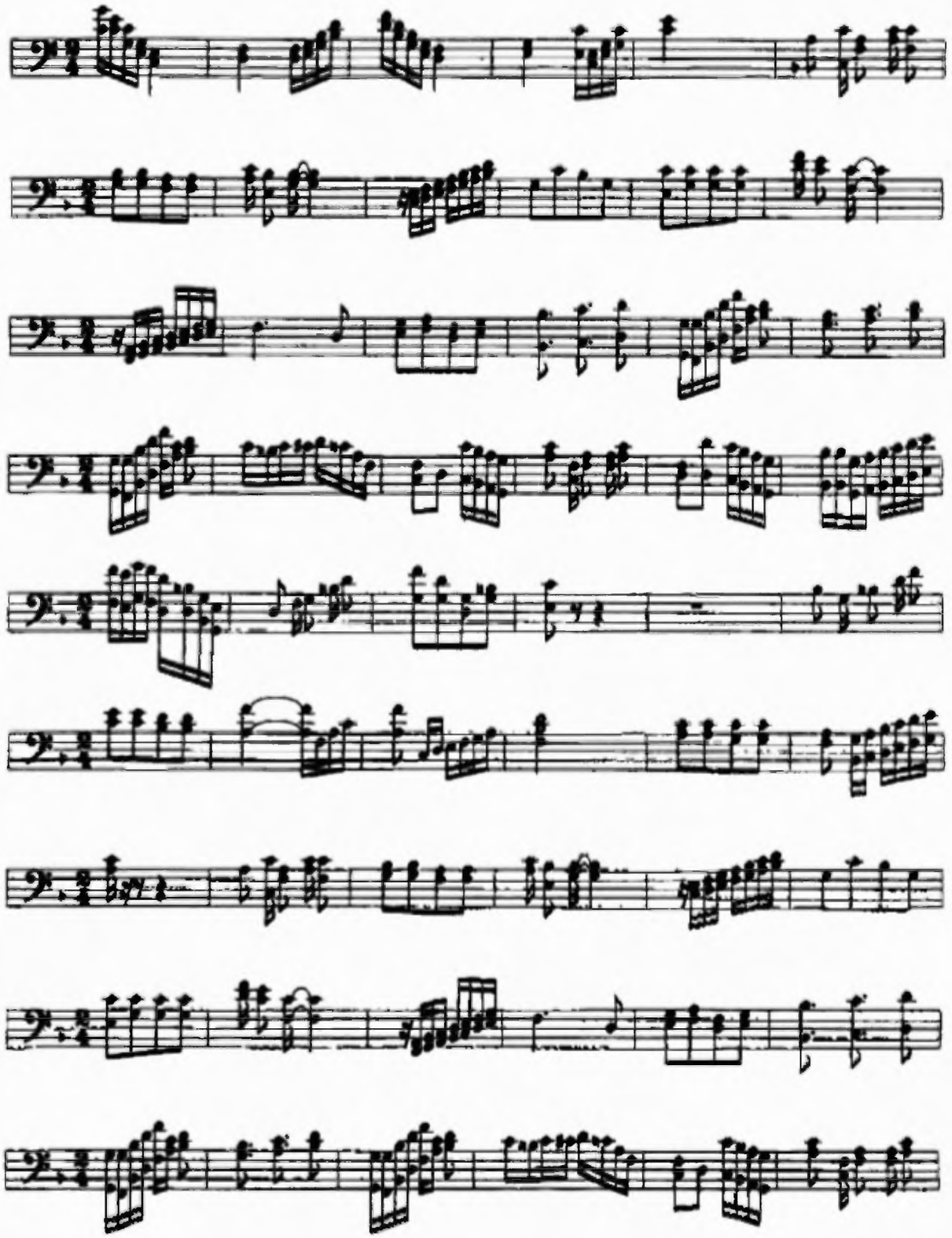
FAGOT PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}



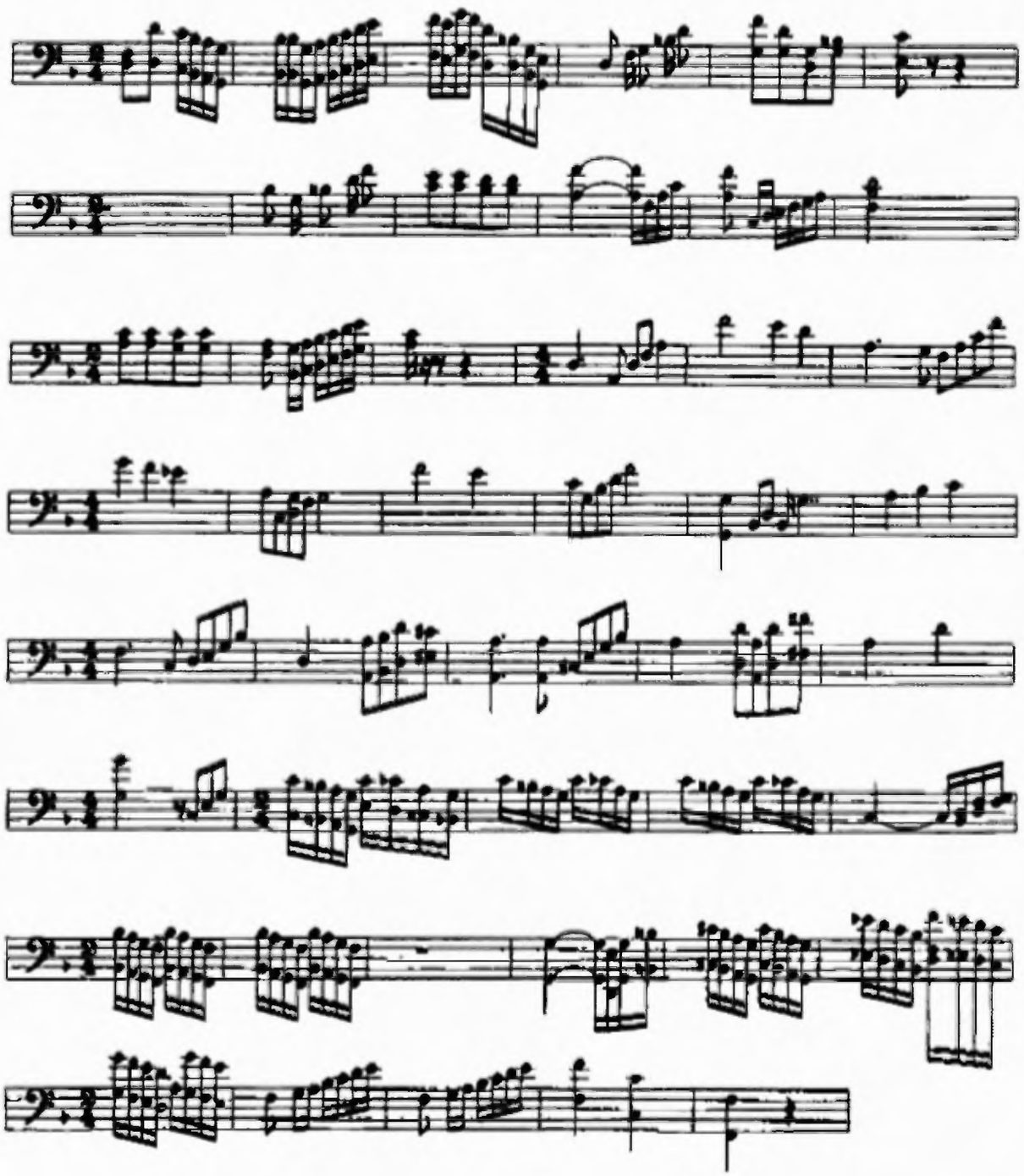
FAGOT PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}



FAGOT PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}



FAGOT PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}

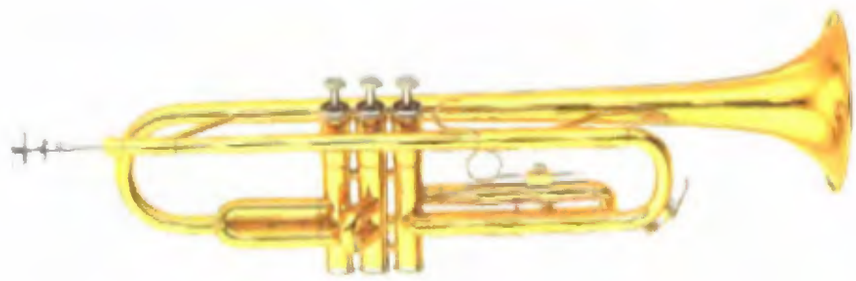


9. Trompetas

Este es el instrumento más brillante y estridente de los metales. Utiliza boquilla pistones, tiene campana que es por donde sale el sonido. Hay trompetas en DO y en SI bemol. Originalmente, estaba solamente dedicado a las bandas militares: su adición posterior de pistones le permitió su entrada a las orquestas.

Ilustración No. 13

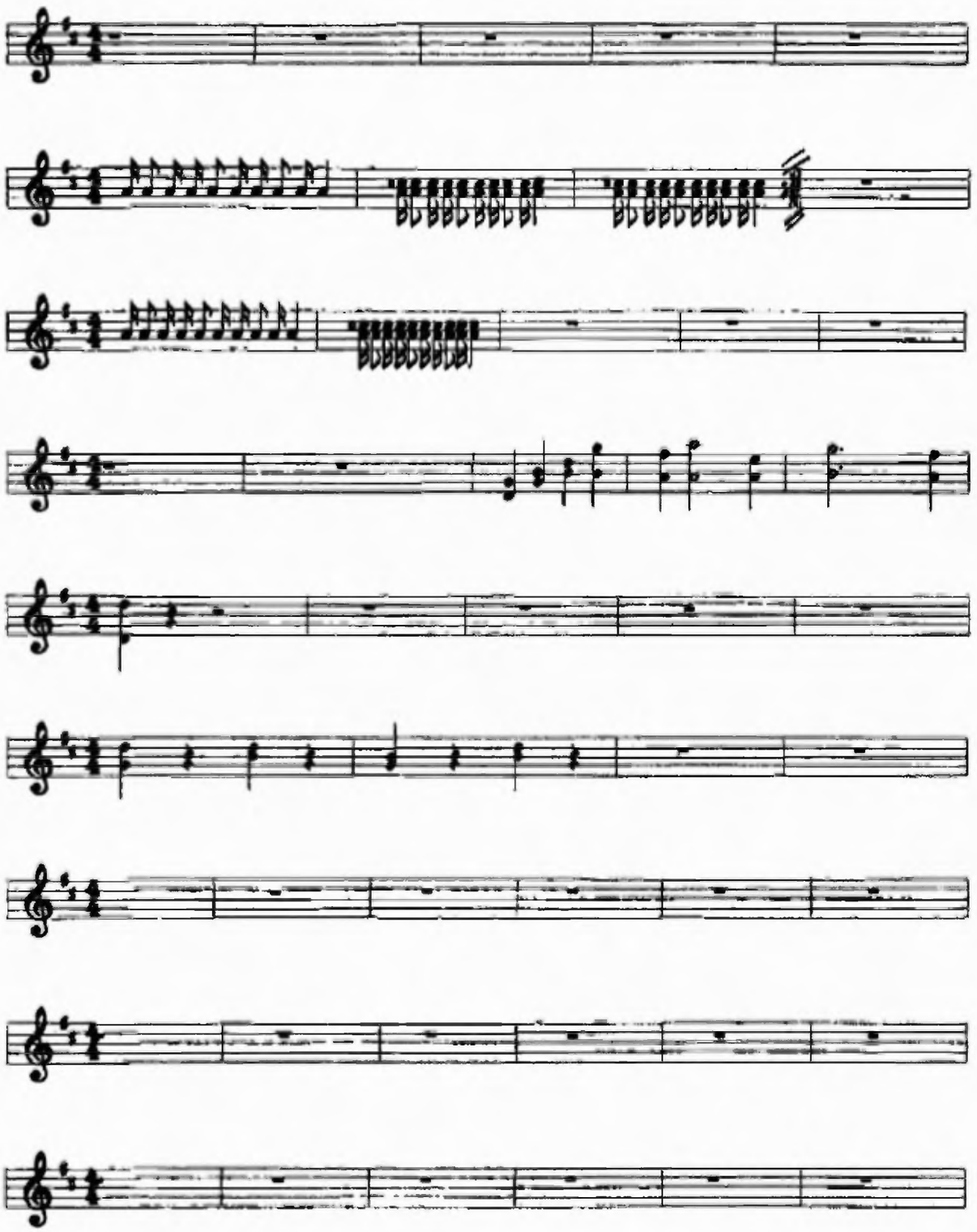
Trompeta



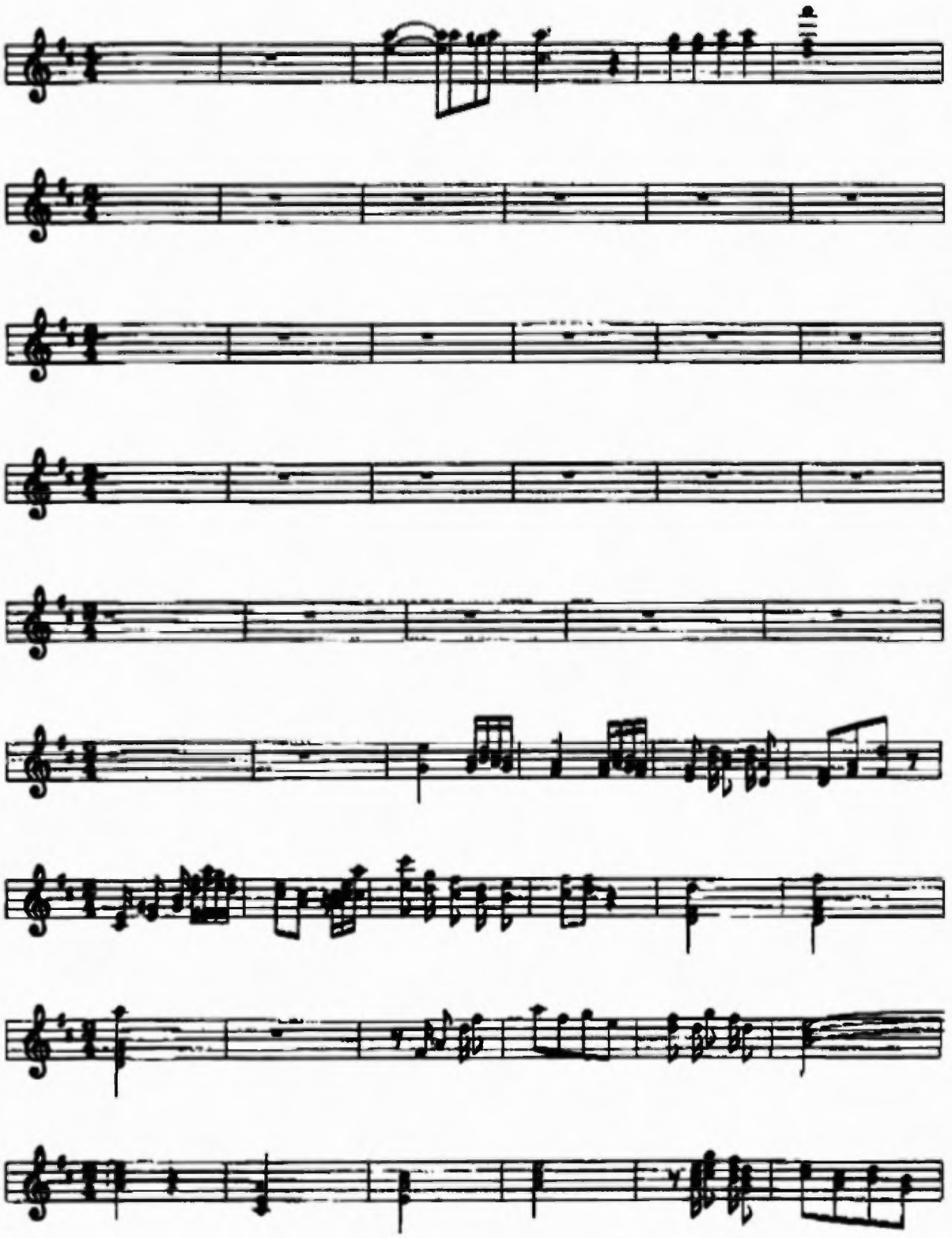
Fuente **VAN DER MEER**, Ron y **BERKELEY**, Michael. **THE MUSIC PACK.** 2000. Alfred A. Knopf Publisher. New York, U.S.A., Ilustración 4.

TROMPETAS EN SI bemol (Bb)

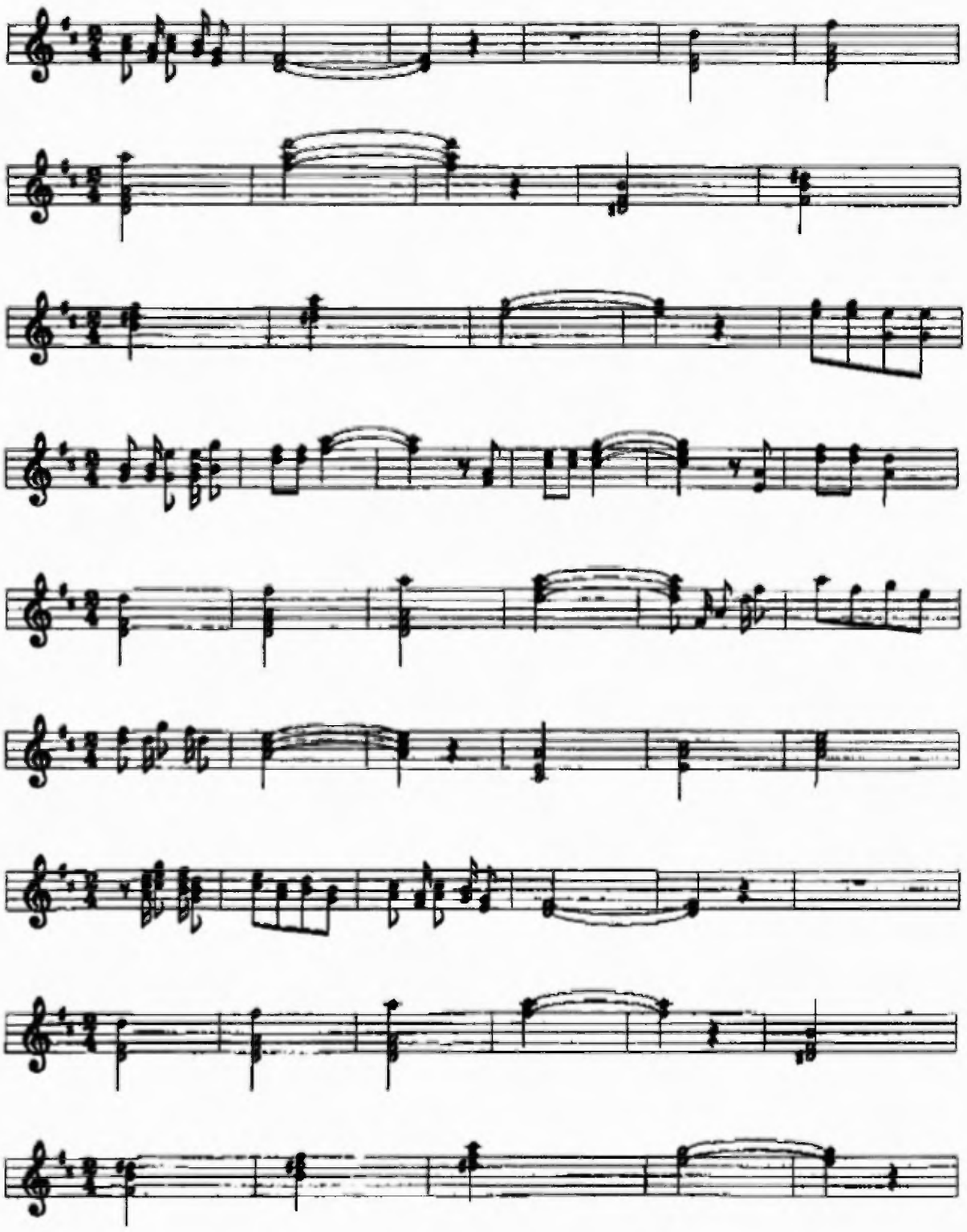
TROMPETAS PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}



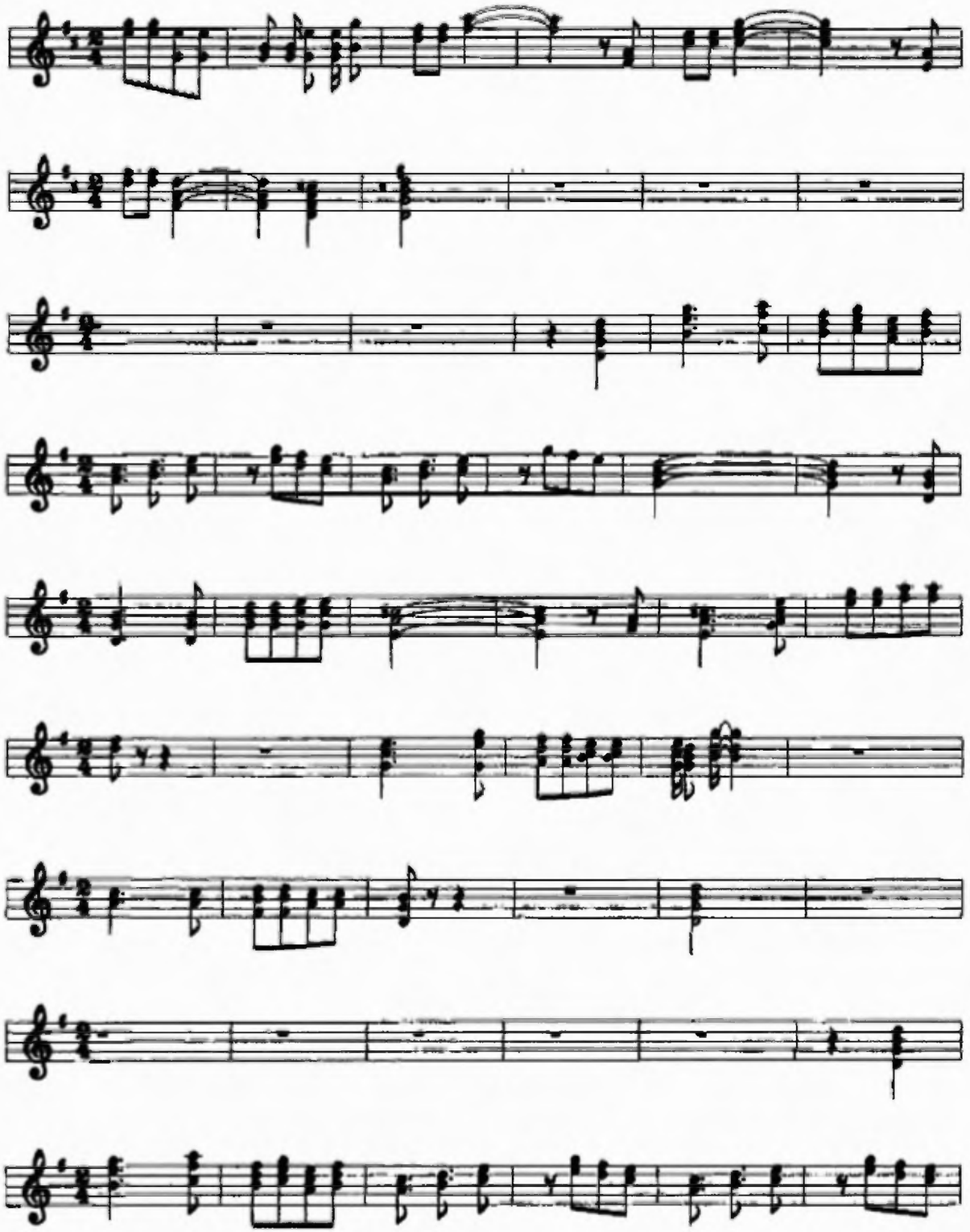
TROMPETAS PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E.)



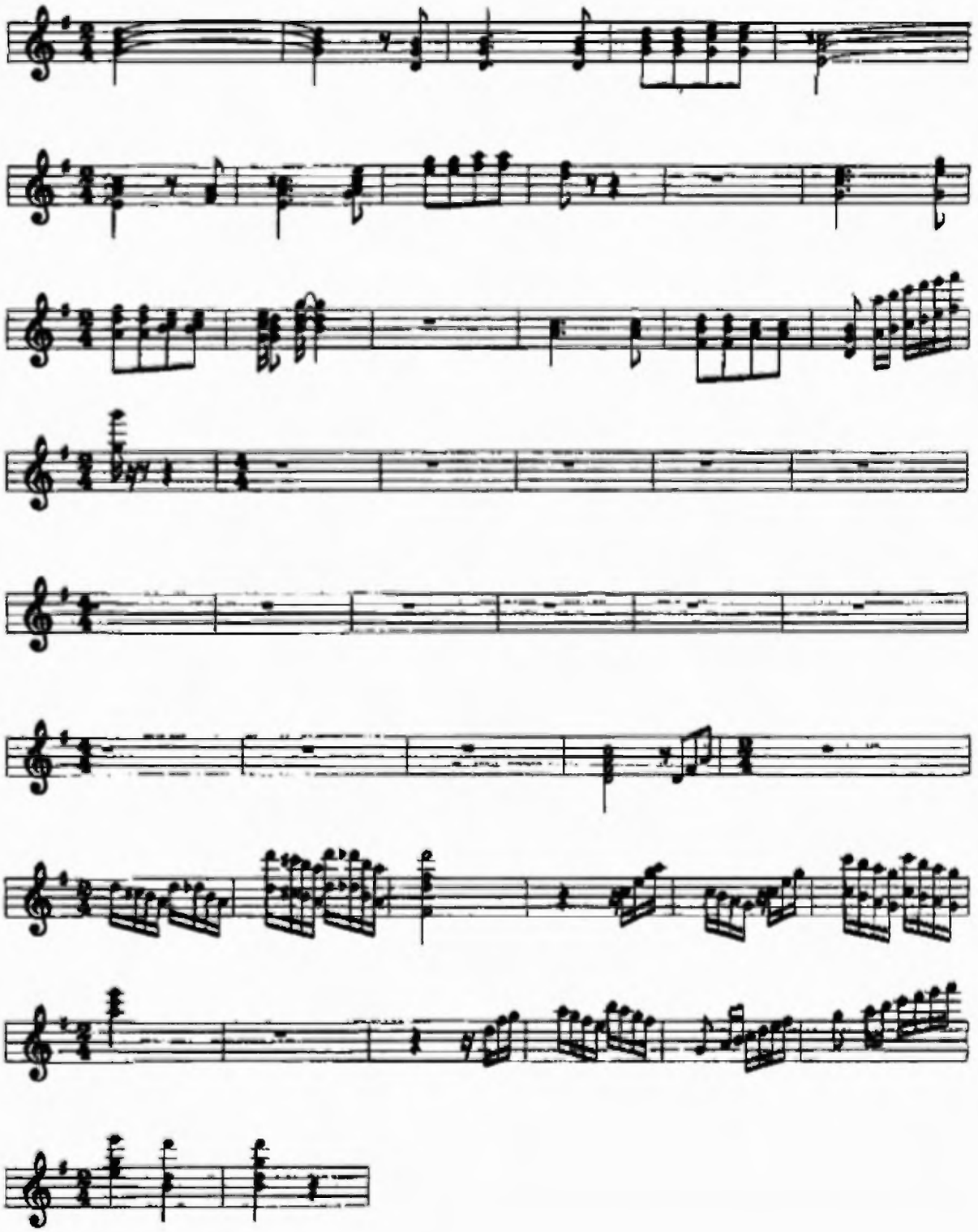
TROMPETAS PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}



TROMPETAS PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E.)

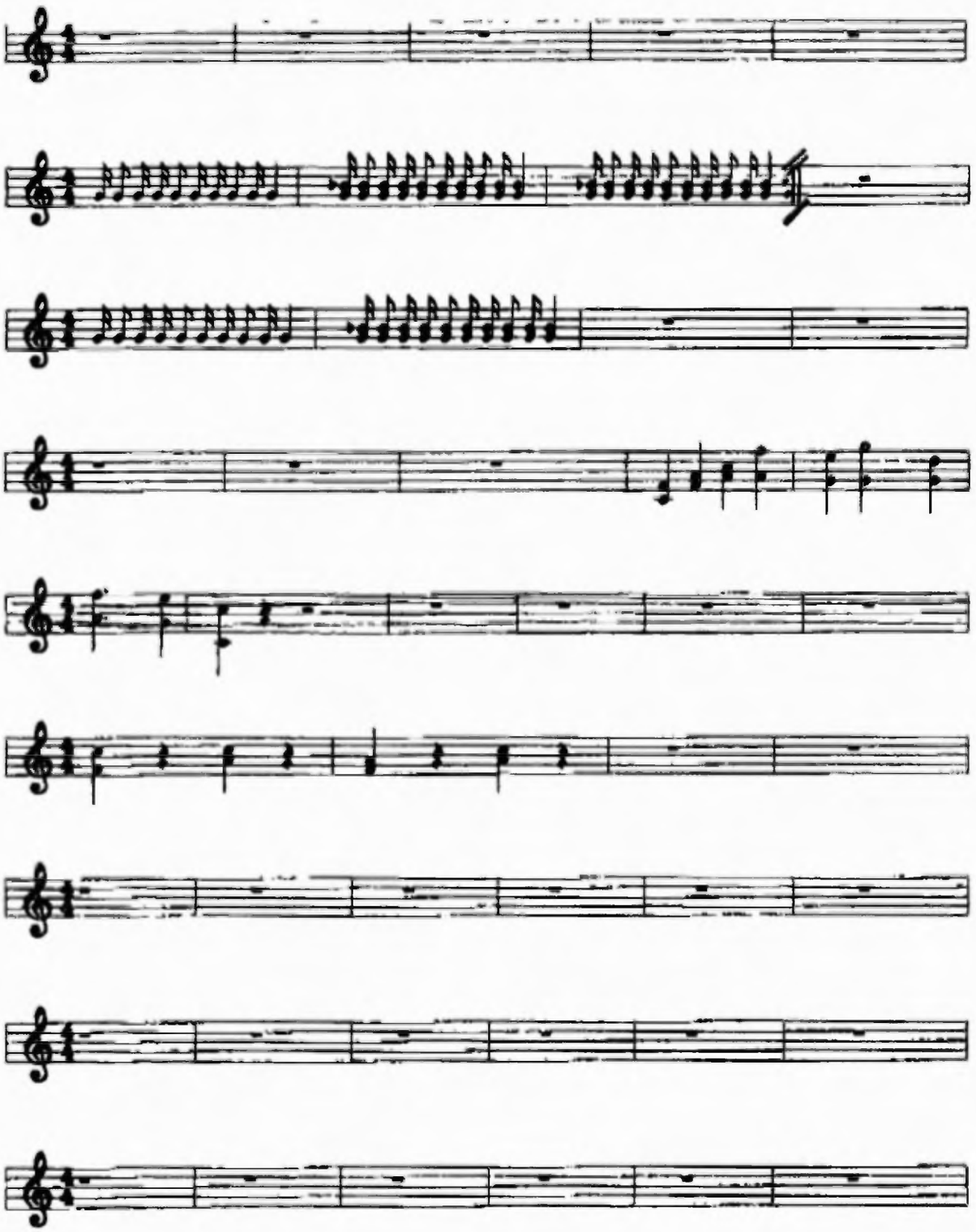


TROMPETAS PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E.}

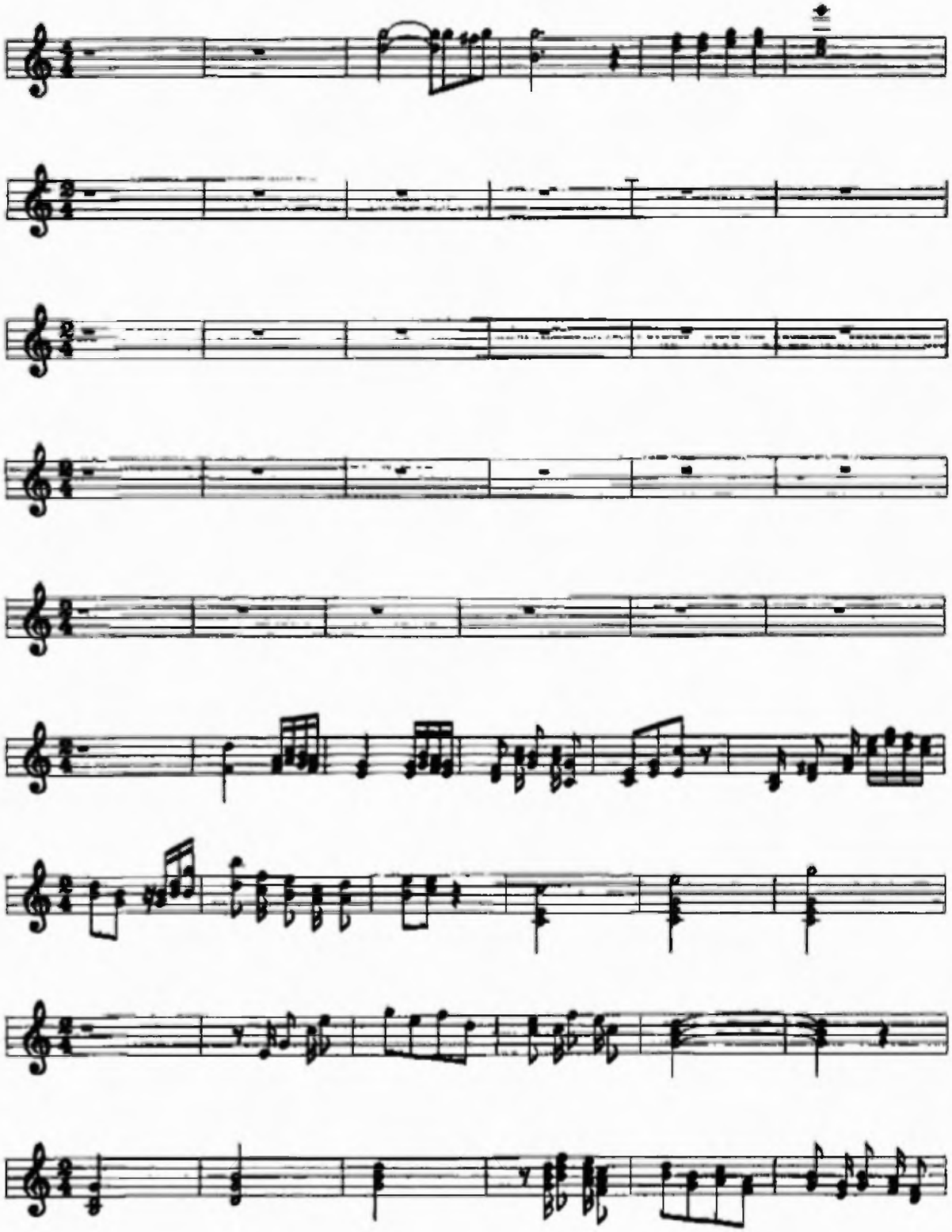


TROMPETA EN DO (C)

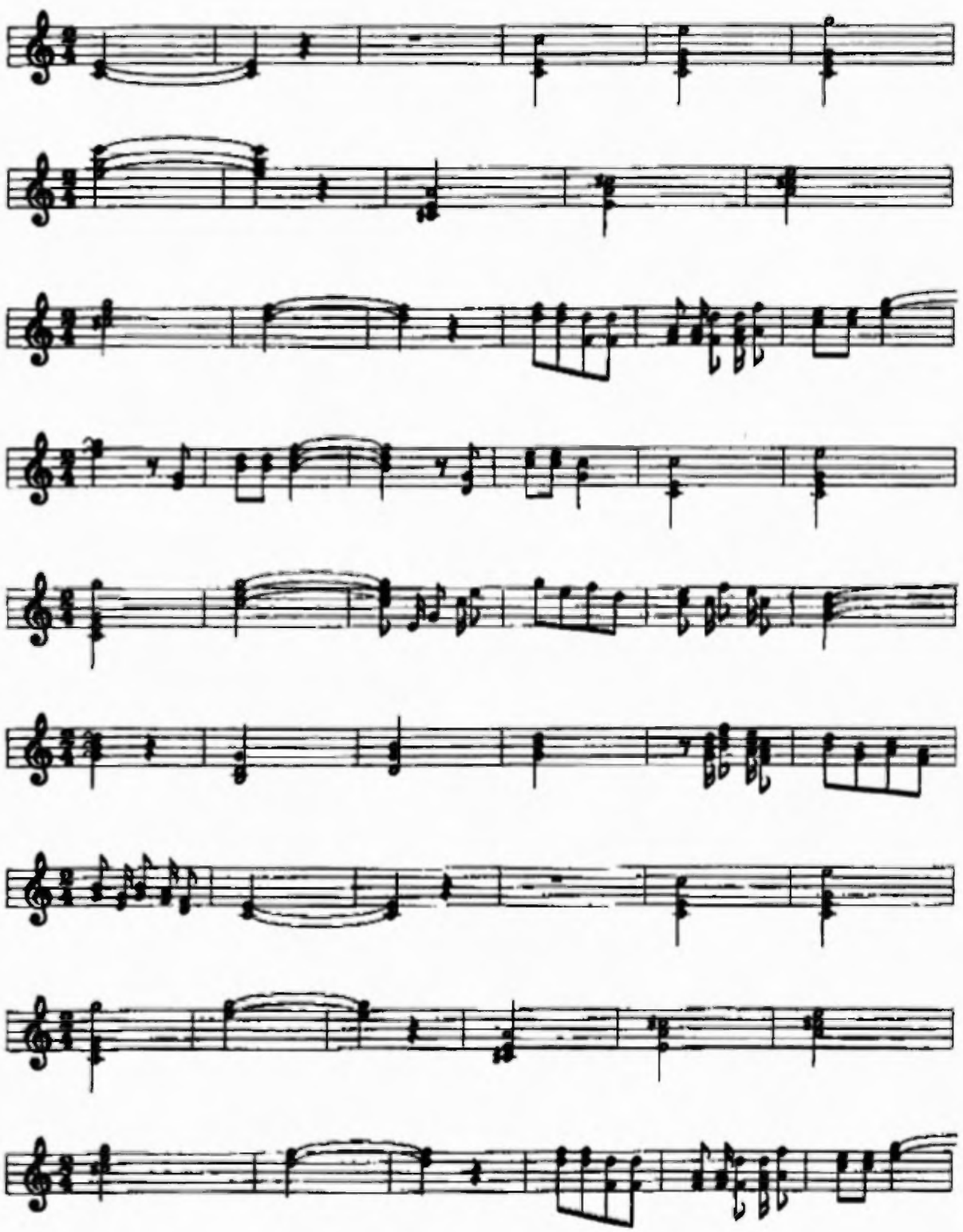
(C) TROMPETAS PARA TESIS PESCAO {C. A. C. E .}



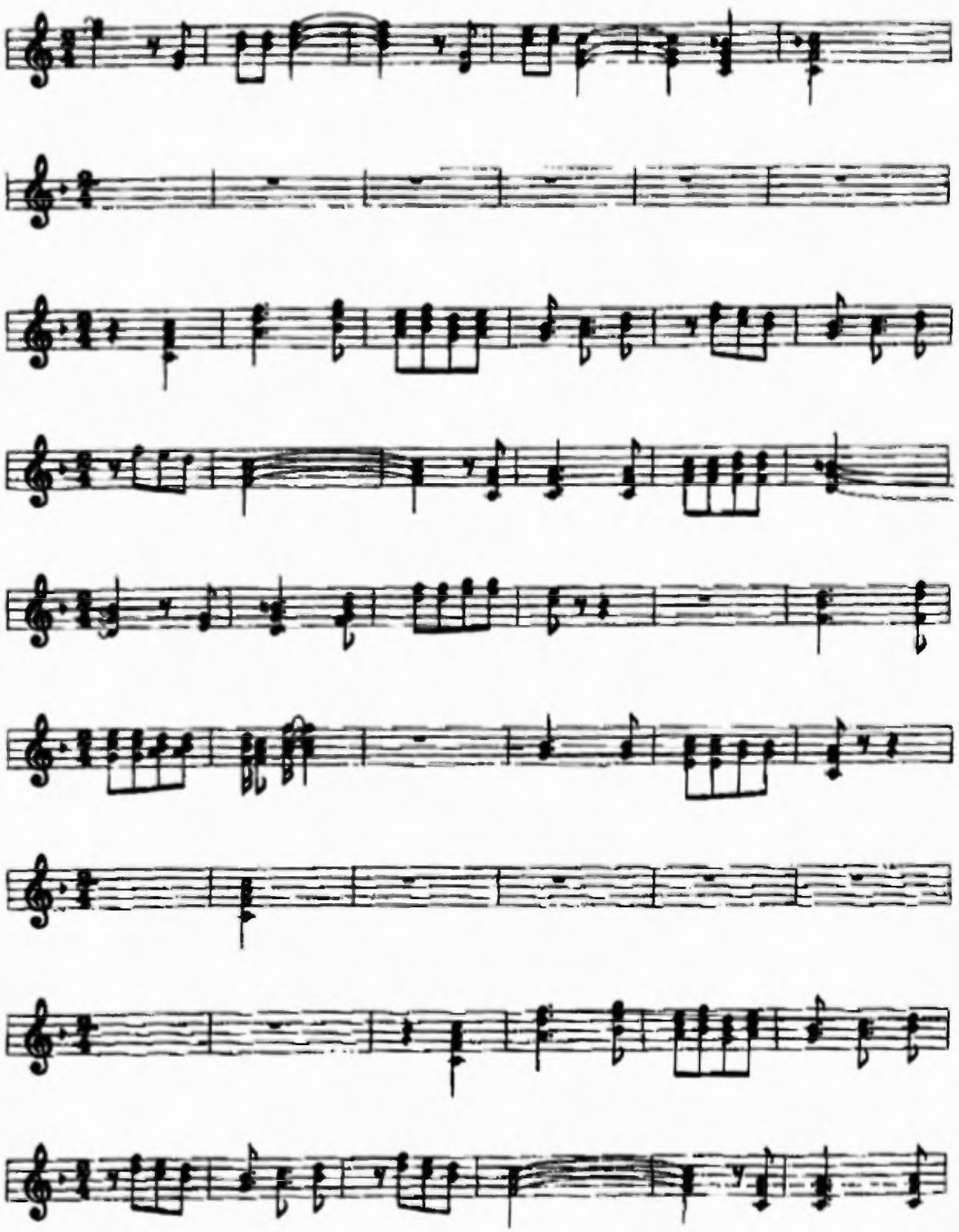
(C) TROMPETAS PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E.)



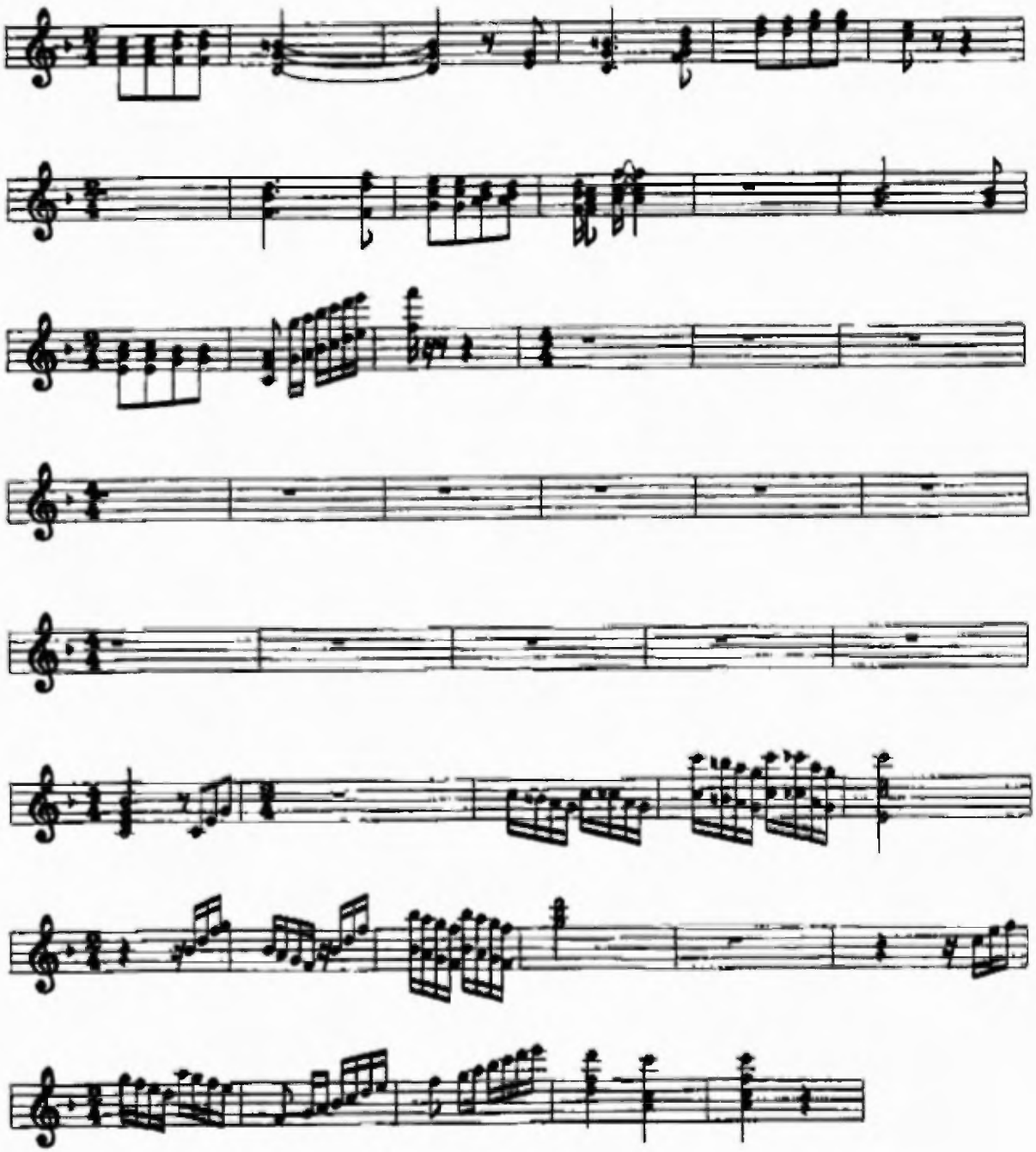
(C) TROMPETAS PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E.)



(C) **TROMPETAS PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E.)**



(C) TROMPETAS PARA TESIS PESCAO (C. A. C. E.)



10. Trombones

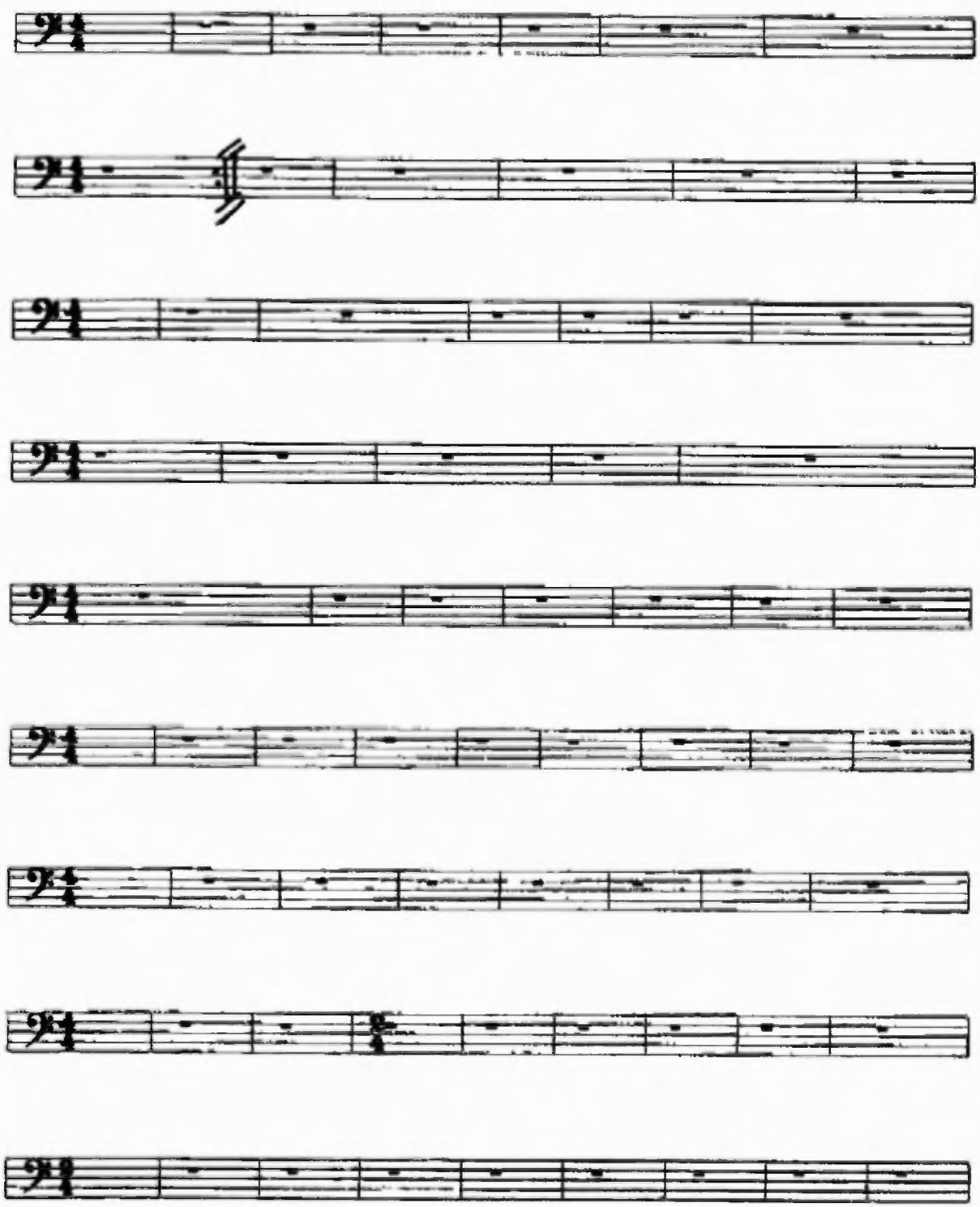
Este es un instrumento que ha recibido pocos cambios desde sus orígenes en el medioevo. Su simplicidad es enorme debido al hecho de no tener complicados pistones, tiene un tubo corto o alargado en el cual una varilla, al desplazarse, produce los diferentes sonidos. Al igual que otros vientos metales, tiene boquilla y campana; es un instrumento transpositor.

Ilustración No. 14

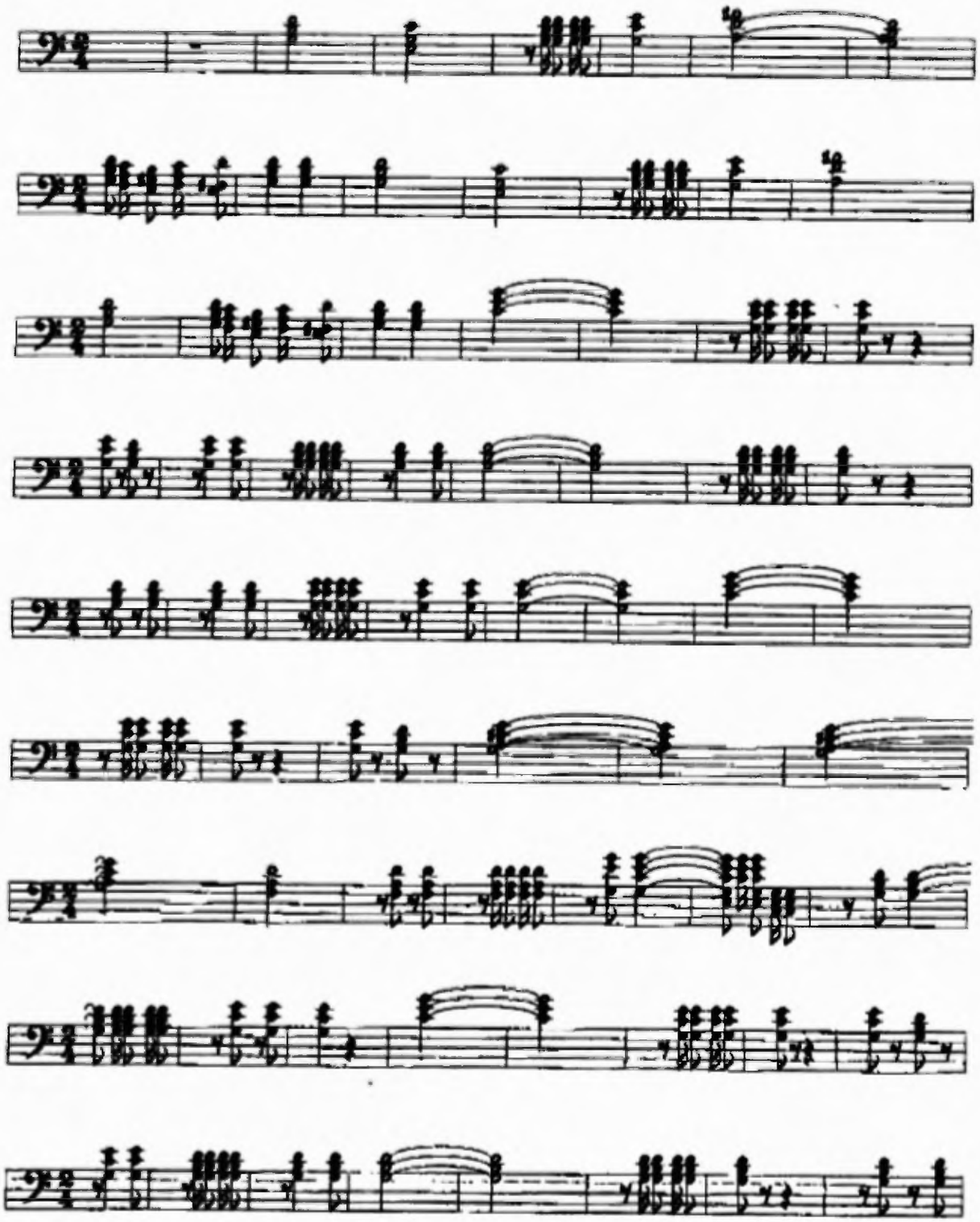
Trombón

Fuente **EL MUNDO DE LA MÚSICA.** Grandes Autores y Grandes Obras. 2000. Editorial Oceano, España, pág. 368

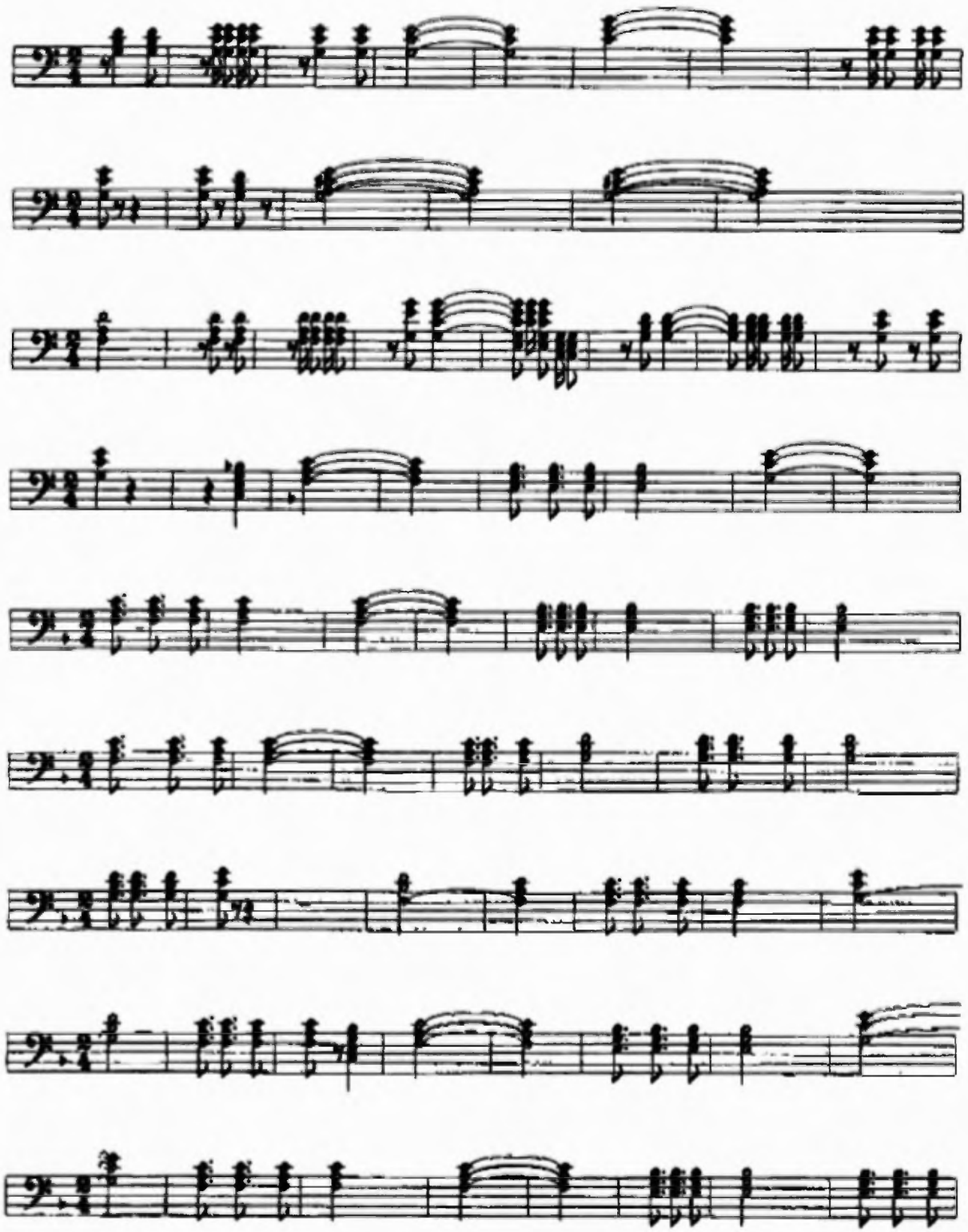
METALES TROMBONES TESIS PESCAO {C.A.C.E.}



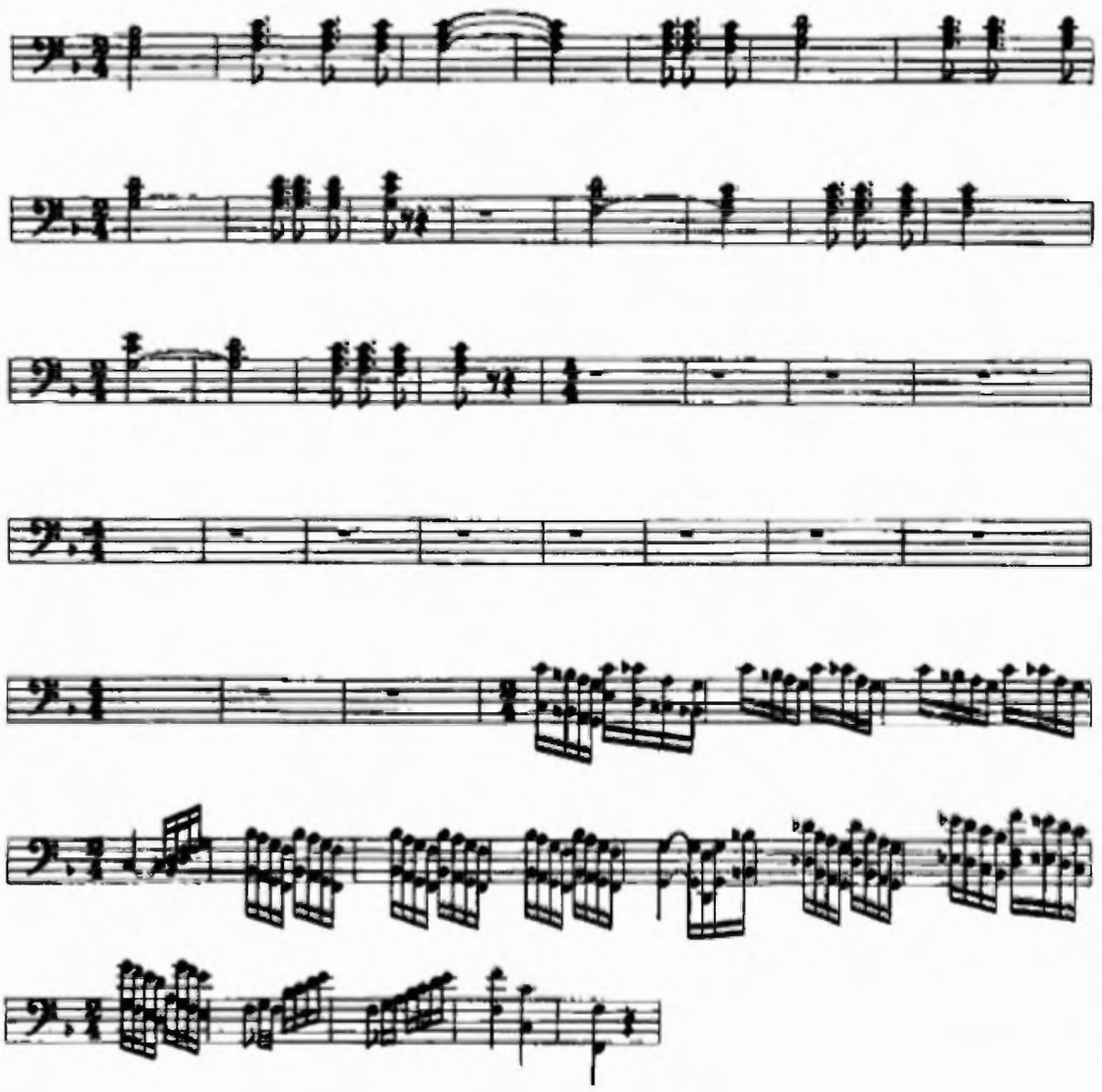
METALES TROMBONES TESIS PESCAO {C.A.C.E.}



METALES TROMBONES TESIS PESCAO (C.A.C.E.)



METALES TROMBONES TESIS PESCAO (C.A.C.E.)



11.Tubas

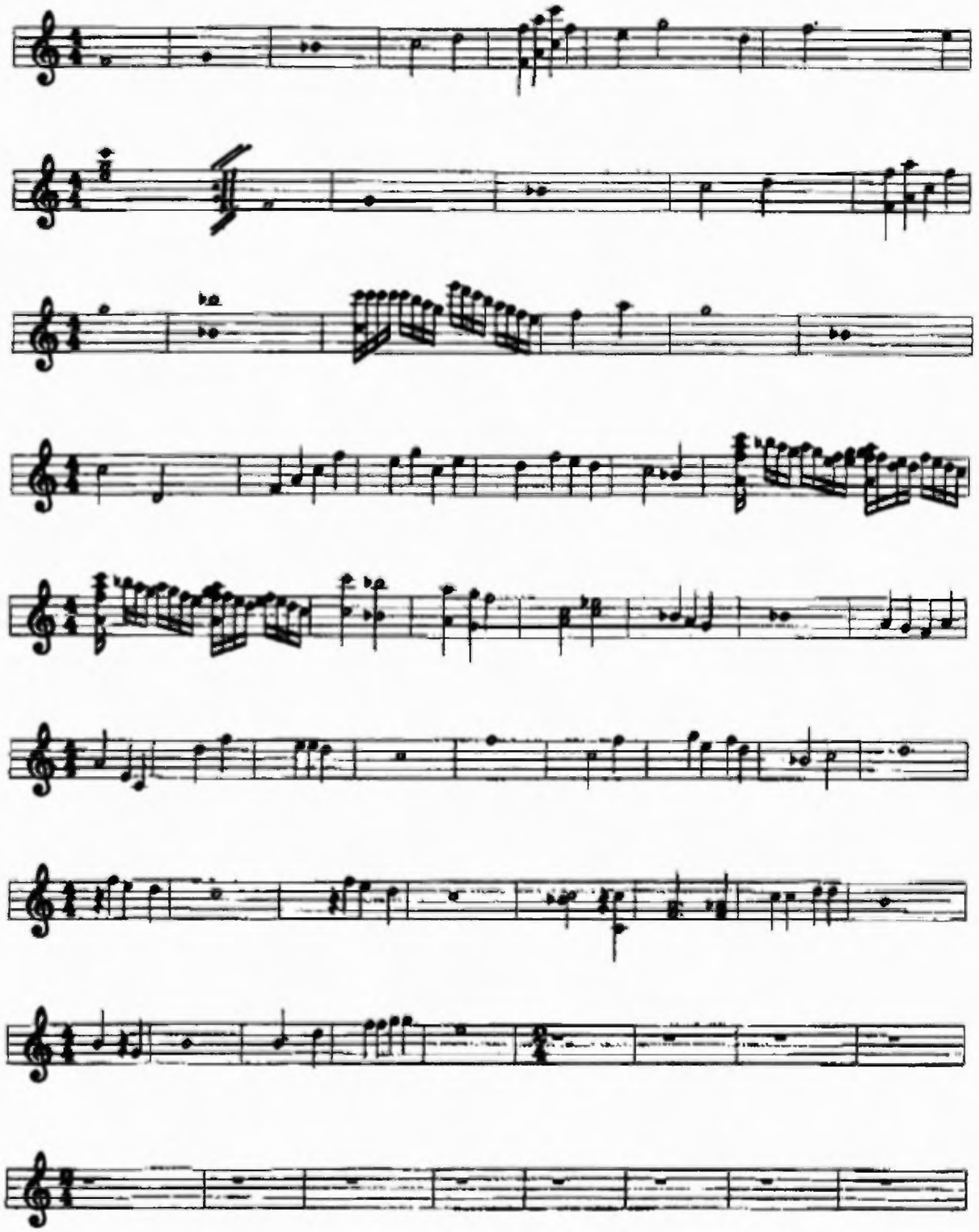
La Tuba es el bajo de los instrumentos de metal, su sonoridad es la más grave entre ellos, es potente, resonante y metálica. Se desarrollo a finales del siglo XIX, su tamaño exorbitante parece envolver al músico. Utiliza boquilla y pistones, hoy día los pistones han sido reemplazados por llaves.

Ilustración No. 15

Tuba

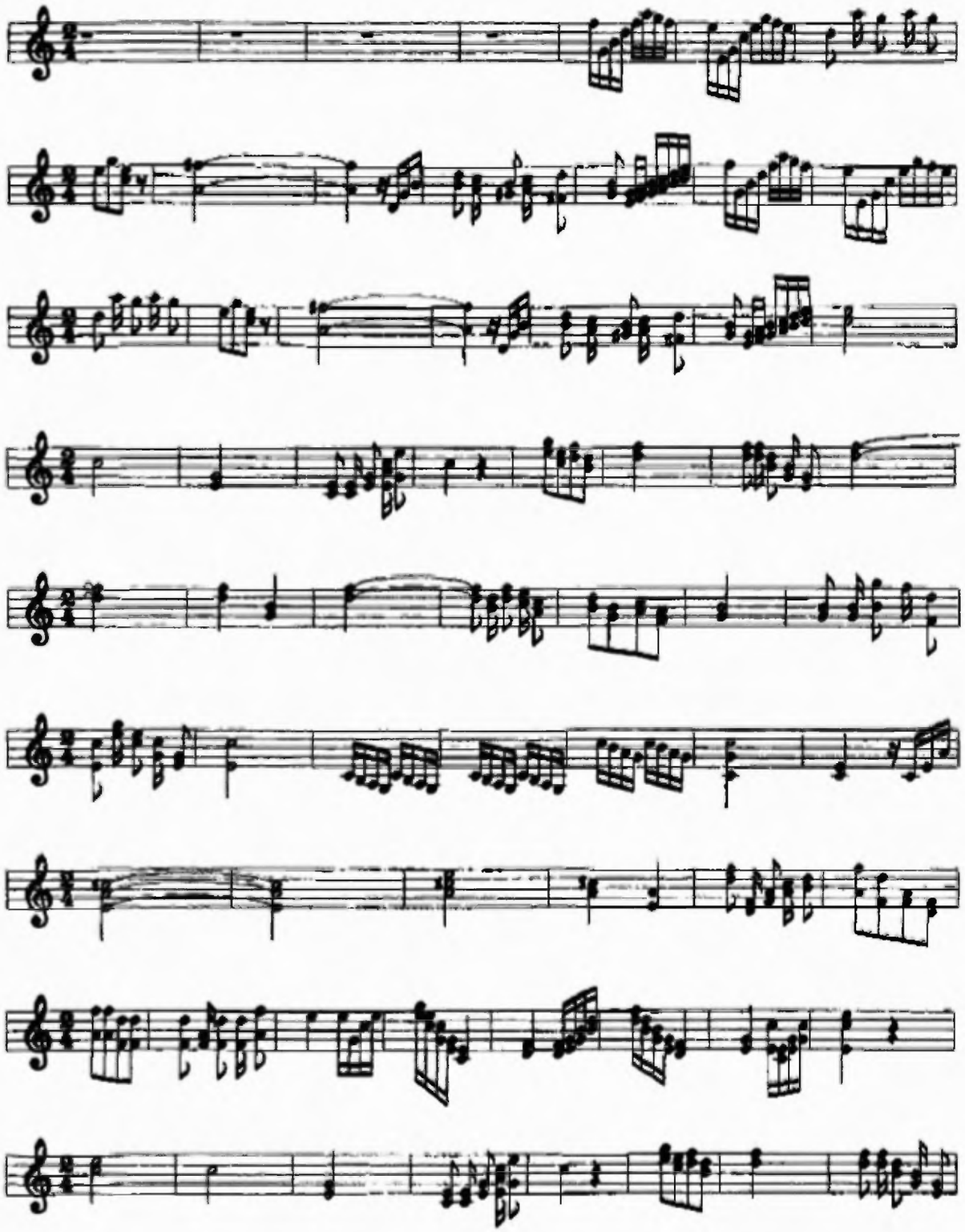
Fuente **SPENCE, Keith MÚSICA VIVA.** 1979 Círculo de Lectores, España, pág. 31

TUBAS PARA TESIS PESCAO (C.A.C.E .)

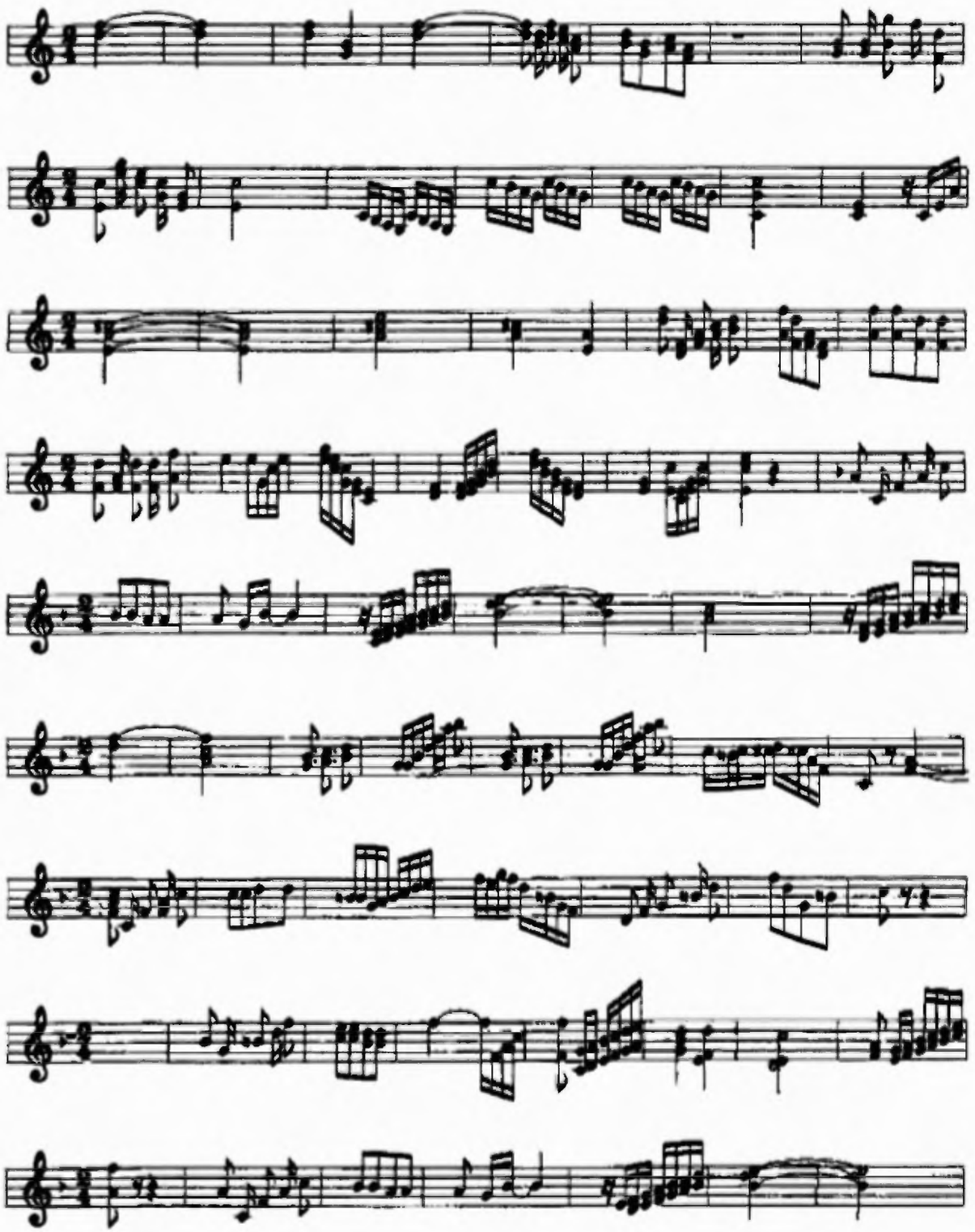


2

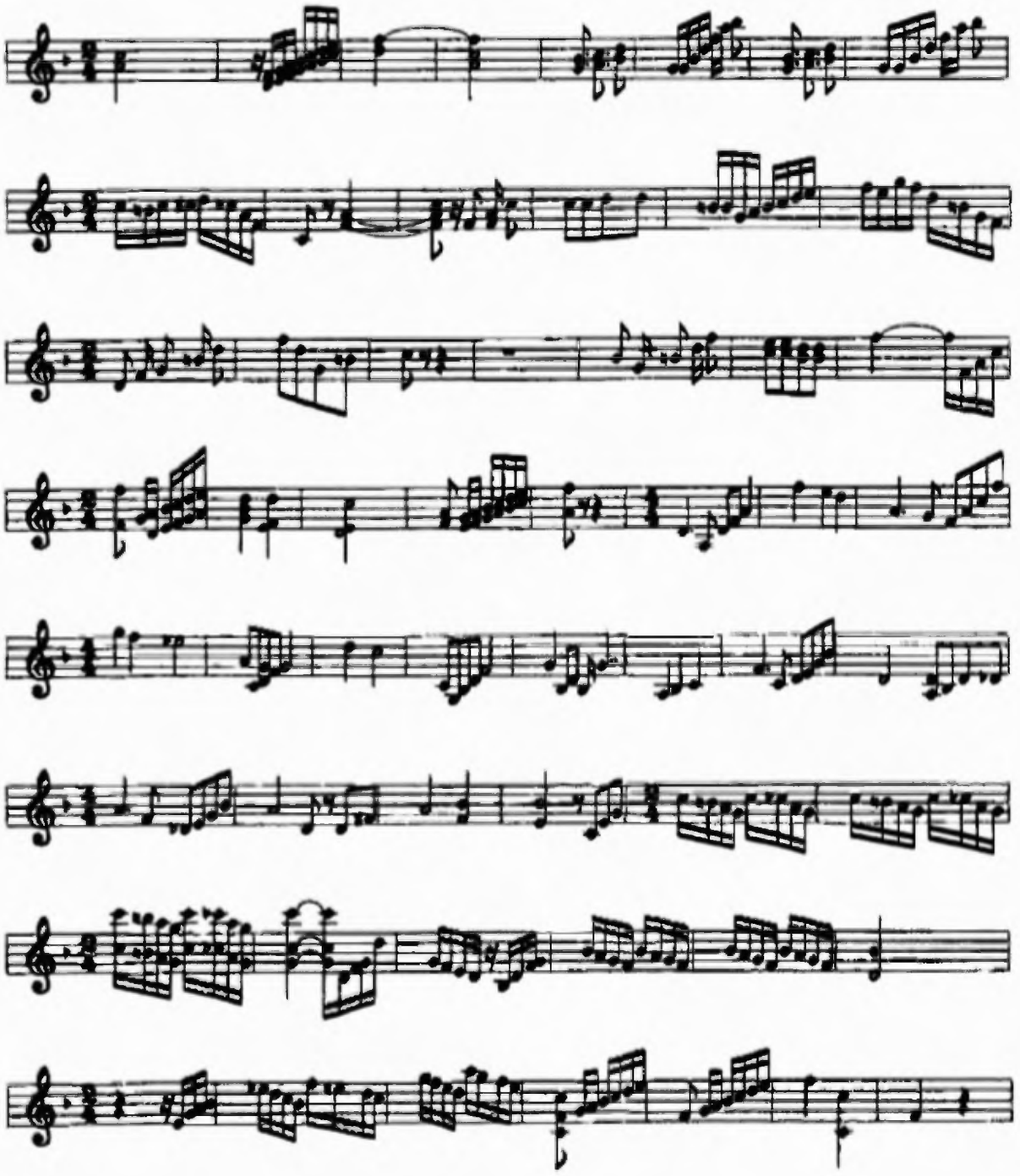
TUBAS PARA TESIS PESCAO (C.A.C.E .)



TUBAS PARA TESIS PESCAO (C.A.C.E .)



TUBAS PARA TESIS PESCAO { C.A.C.E .}



12. Trompas o Cornos

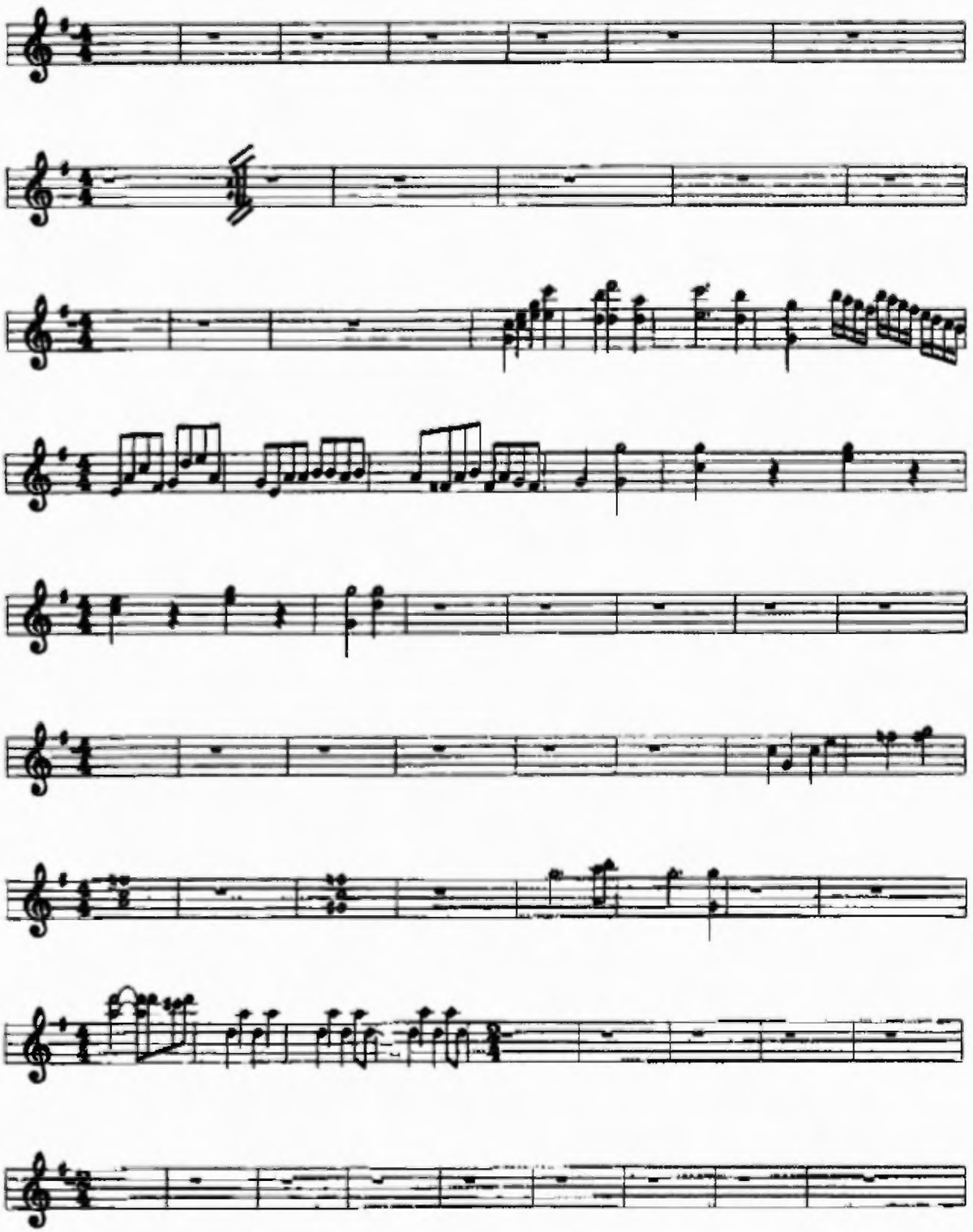
Las trompas rememoran los cuernos del animal primitivo. Si se desdoblara el instrumento, el mismo mediría unos tres metros y es sin duda uno de los más difíciles de tocar, la mano derecha se coloca en el interior de la campana. Se compone de pistones, tubos y campana.

Ilustración No. 16

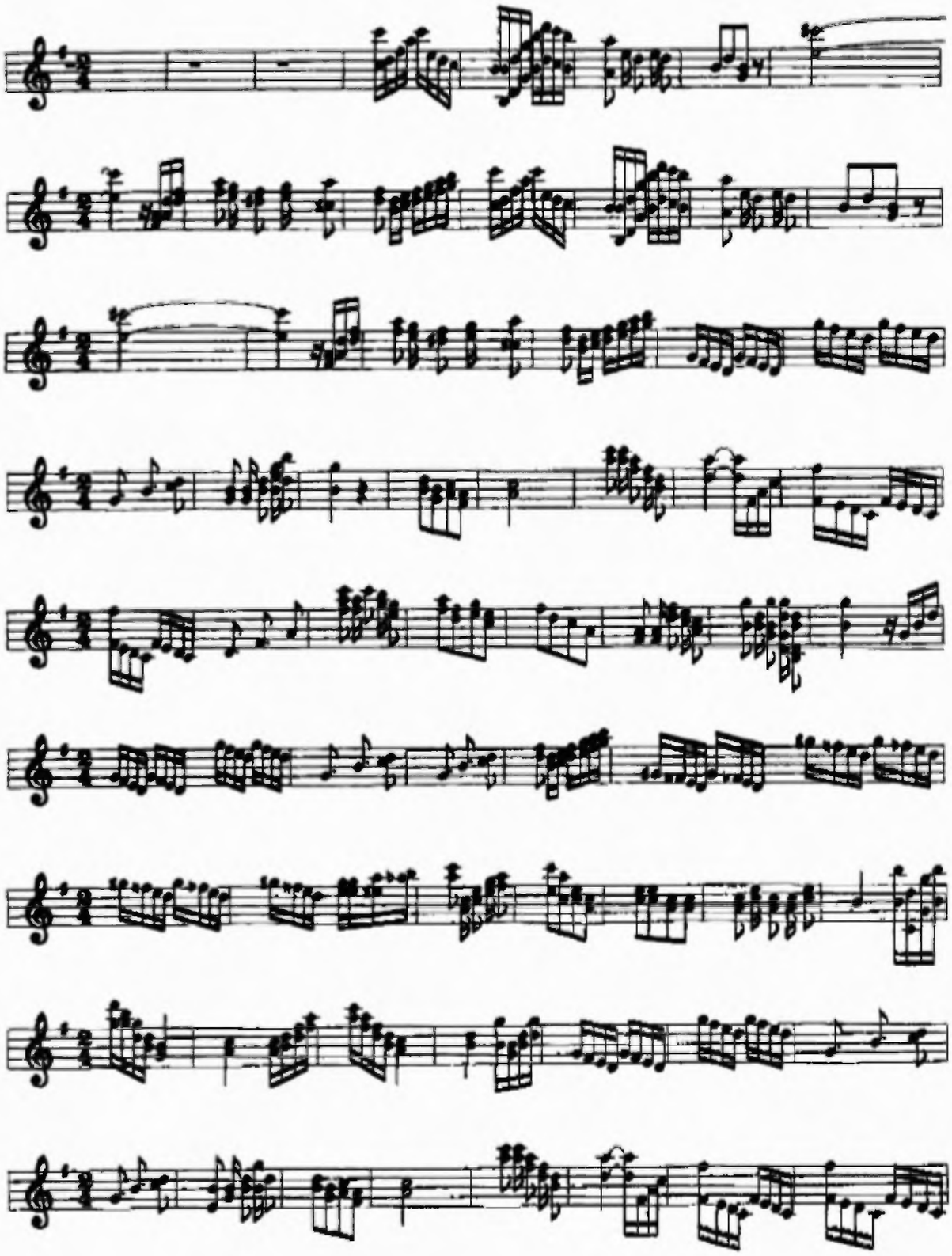
Trompas

Fuente GAMMOND, Peter THE ENCICLOPEDIC OF CLASSICAL MUSIC. 1995. Salamander Books Limited, London, England, pág. 169.

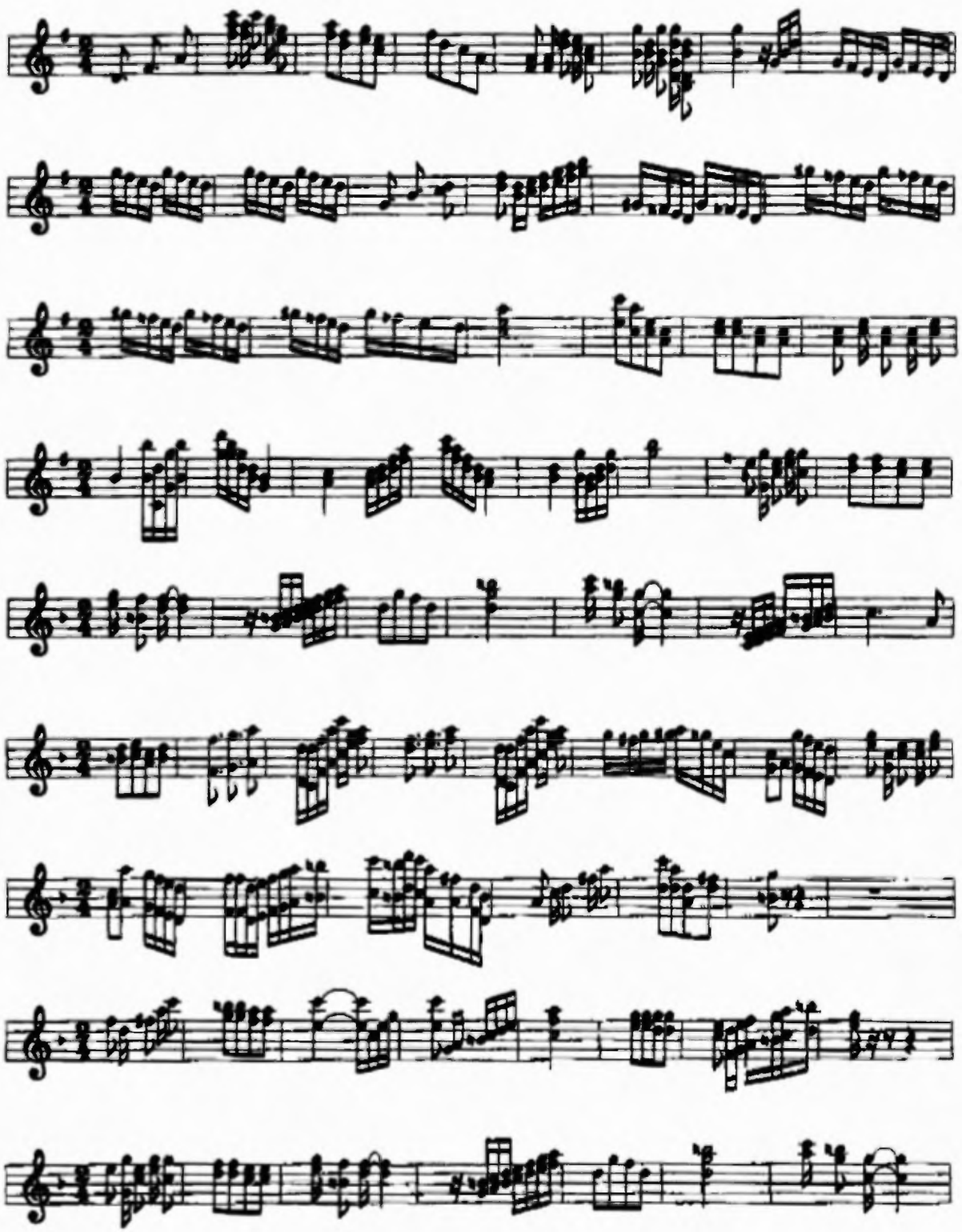
METALES CORNOS {FA}TESIS PESCAO {C.A.C.E.}



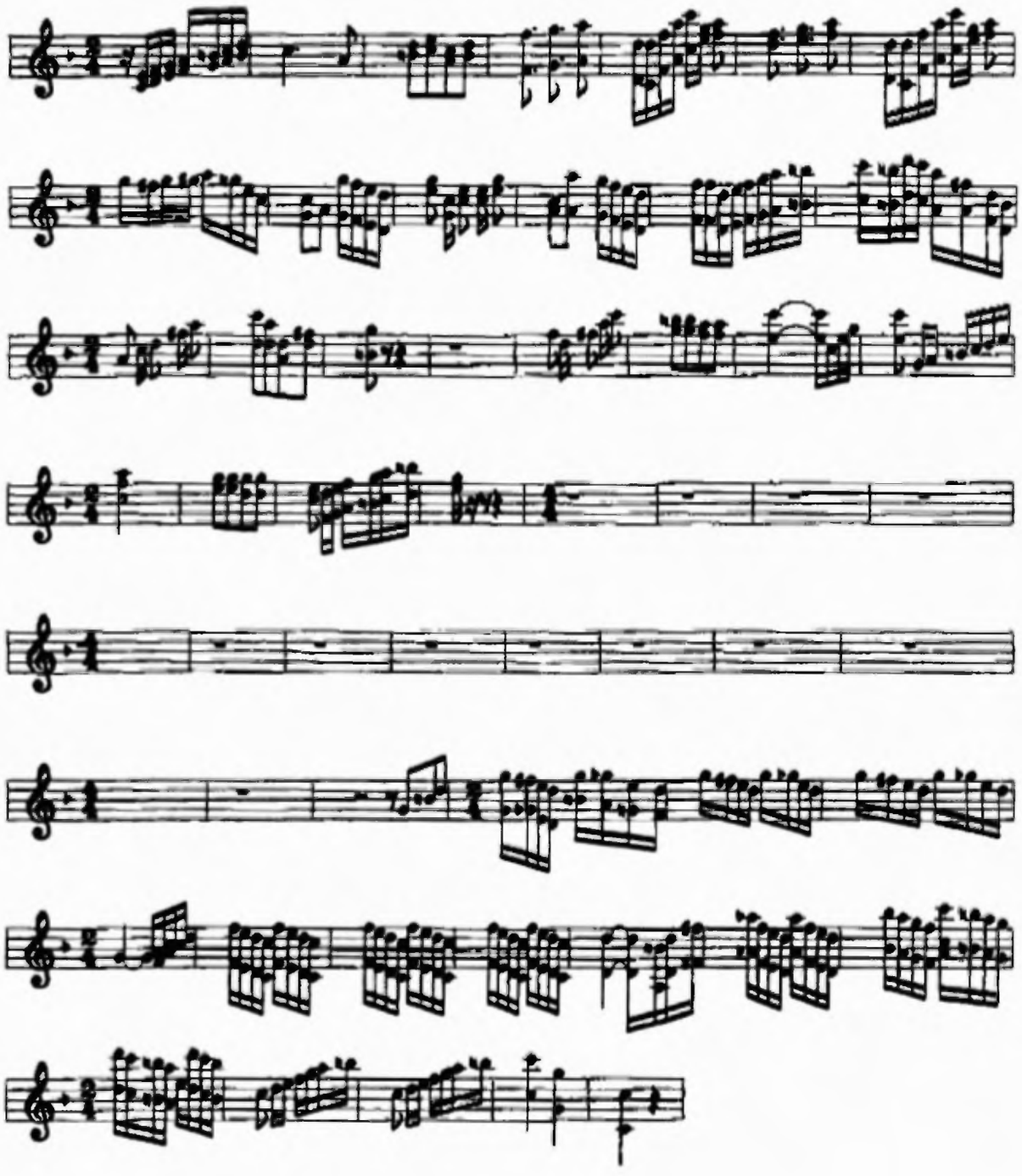
METALES CORNOS {FA}TESIS PESCAO {C.A.C.E.}



METALES CORNOS {FA}TESIS PESCAO {C.A.C.E.}



METALES CORNOS {FA}TESIS PESCAO {C.A.C.E.}



13. Percusión

La importancia de los instrumentos de percusión en la orquesta es rítmica y de efectos, son primordiales y de una inmensa extensión, ya que van desde el tintineo de una campanilla al estridente sonido de un tambor. De algunos de ellos como el timbal se puede decir que fue llevado a Europa por los cruzados. En la actualidad, este consiste en un cuenco de cobre con una lámina de piel tensada y ajustada en la parte superior. Su afinamiento depende del tamaño del cuenco y sus pedales permiten cambiar el tono con un simple movimiento.

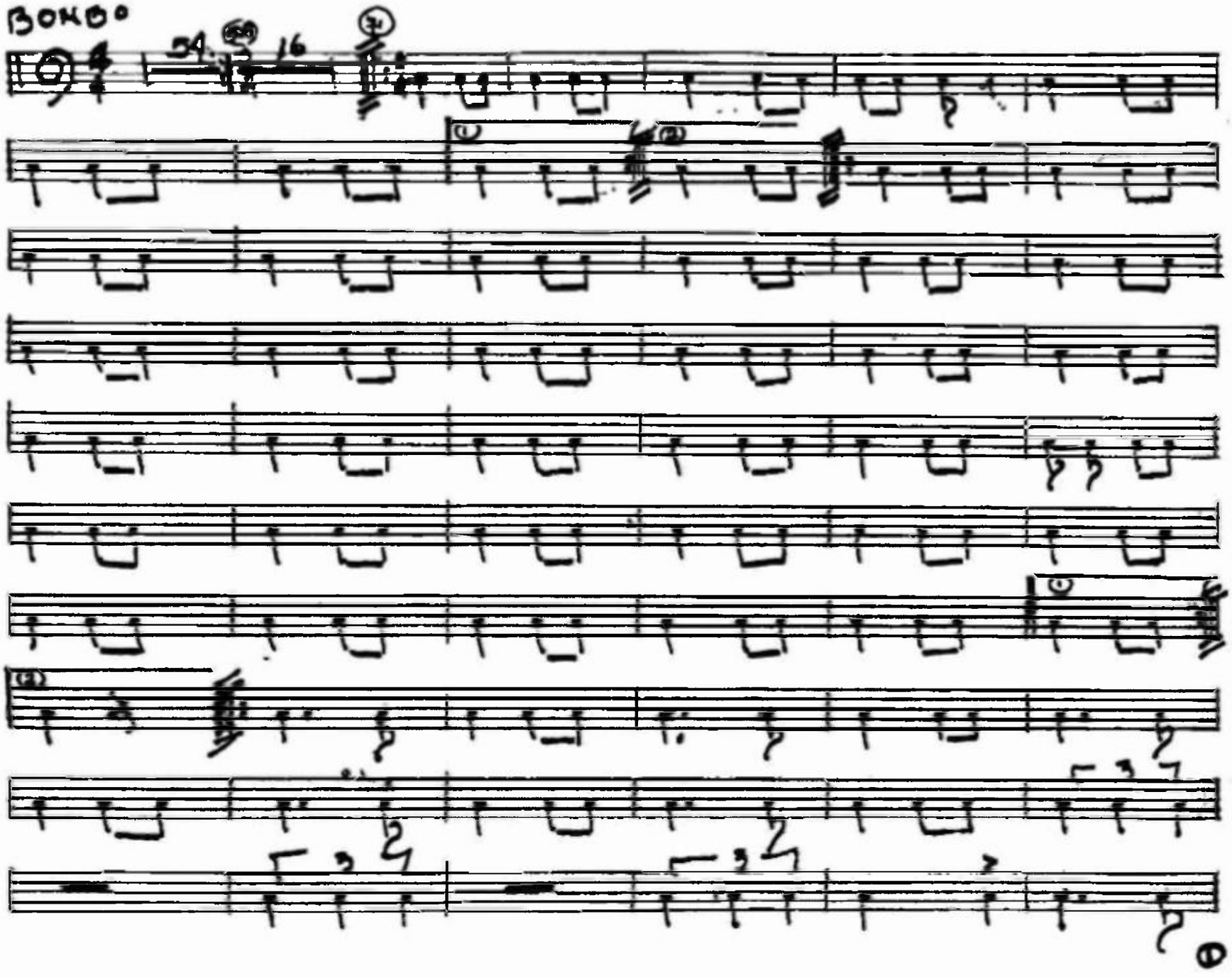
Ilustración No.17

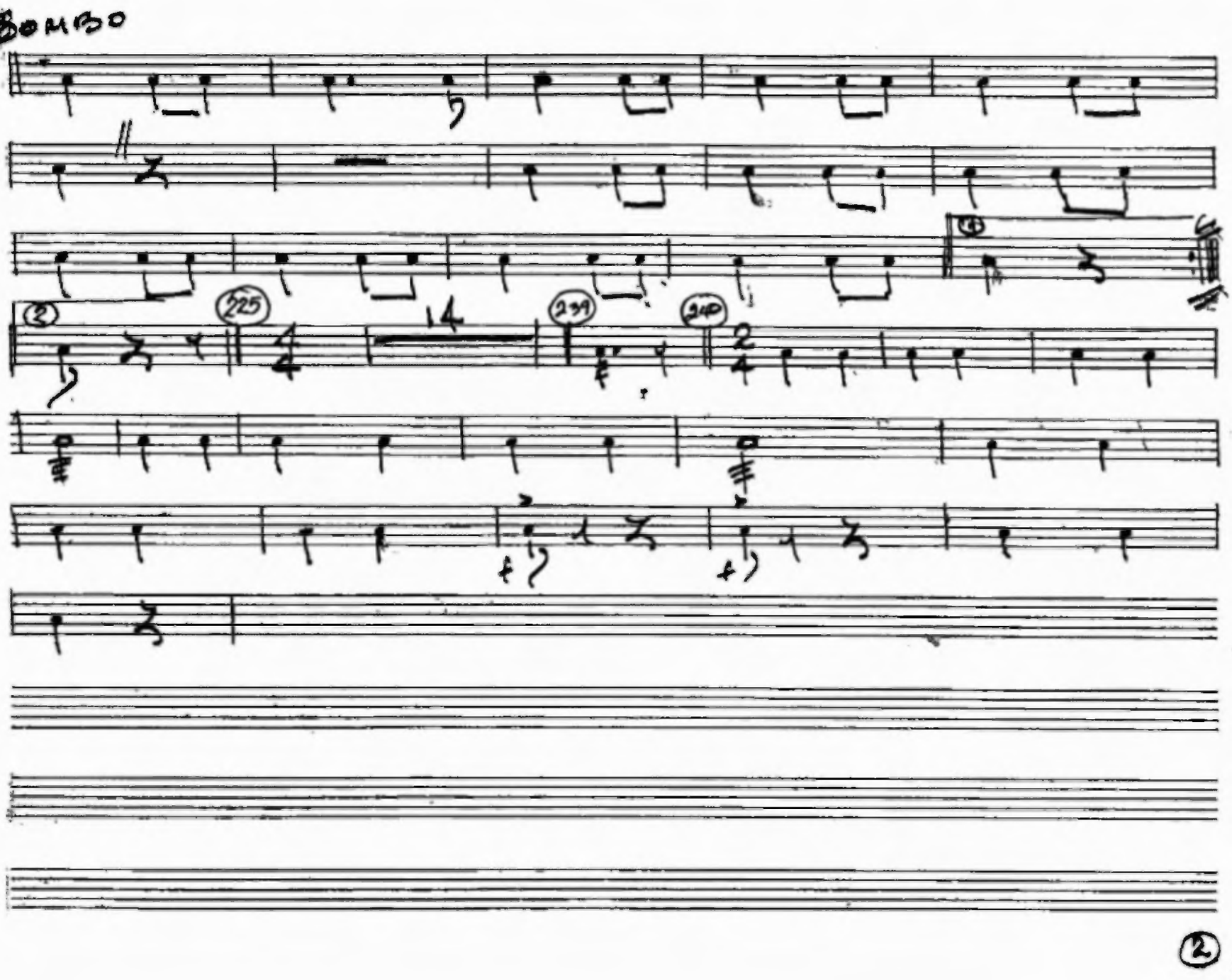
Timbal, bombo y caja

Fuente ARDLEY, Neil y otros EL LIBRO DE LA MÚSICA. 1992. Parramont Edic , España, pág 116

BOMBO

Fuente. **AGUILAR,** Aurea y otros. **INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA.** 1999. Ediciones Pedagógicas, S.A., México, pág.99.

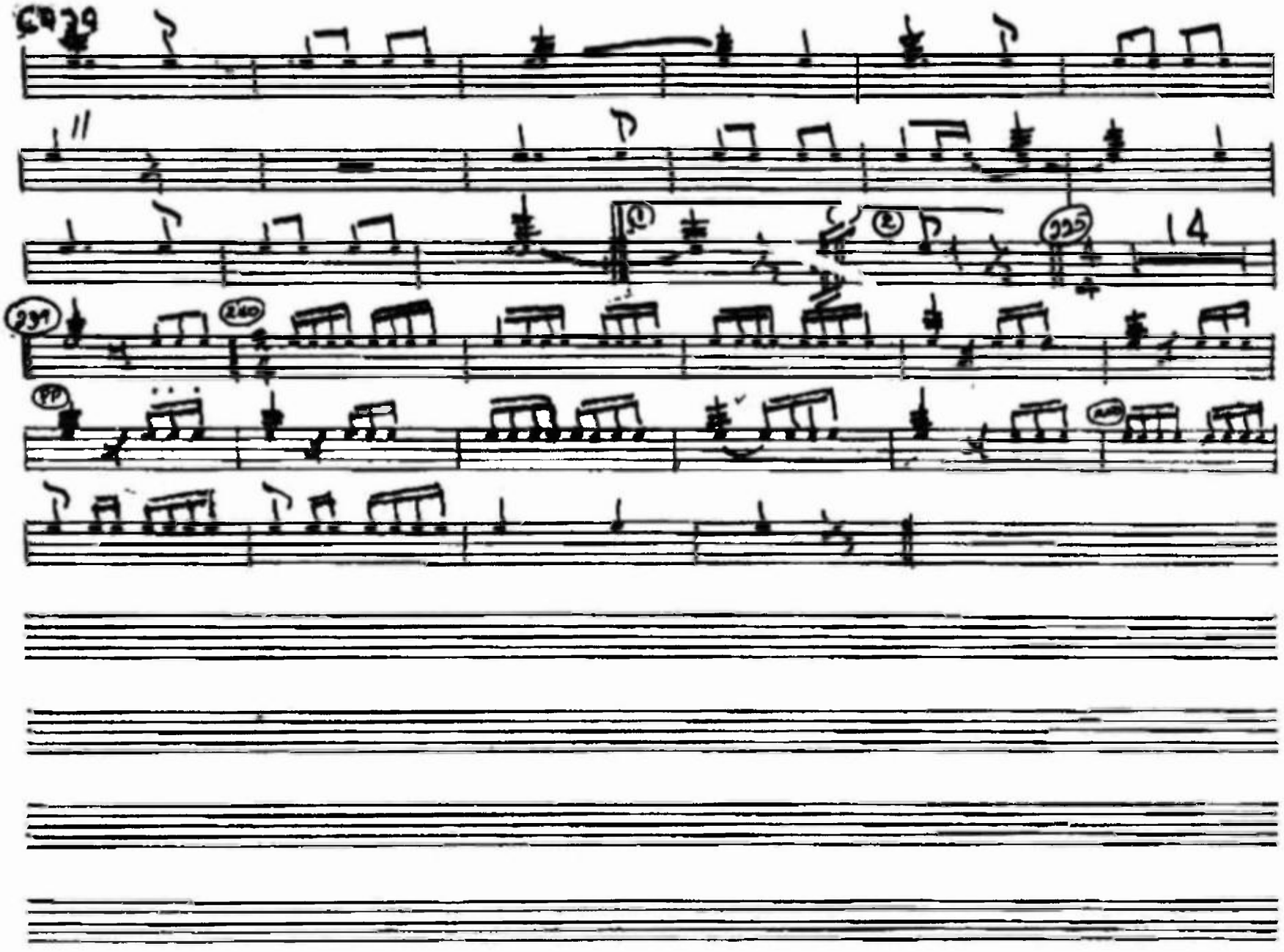

BONGO
24
16


BOMBO
225
14
239
240

CAJA

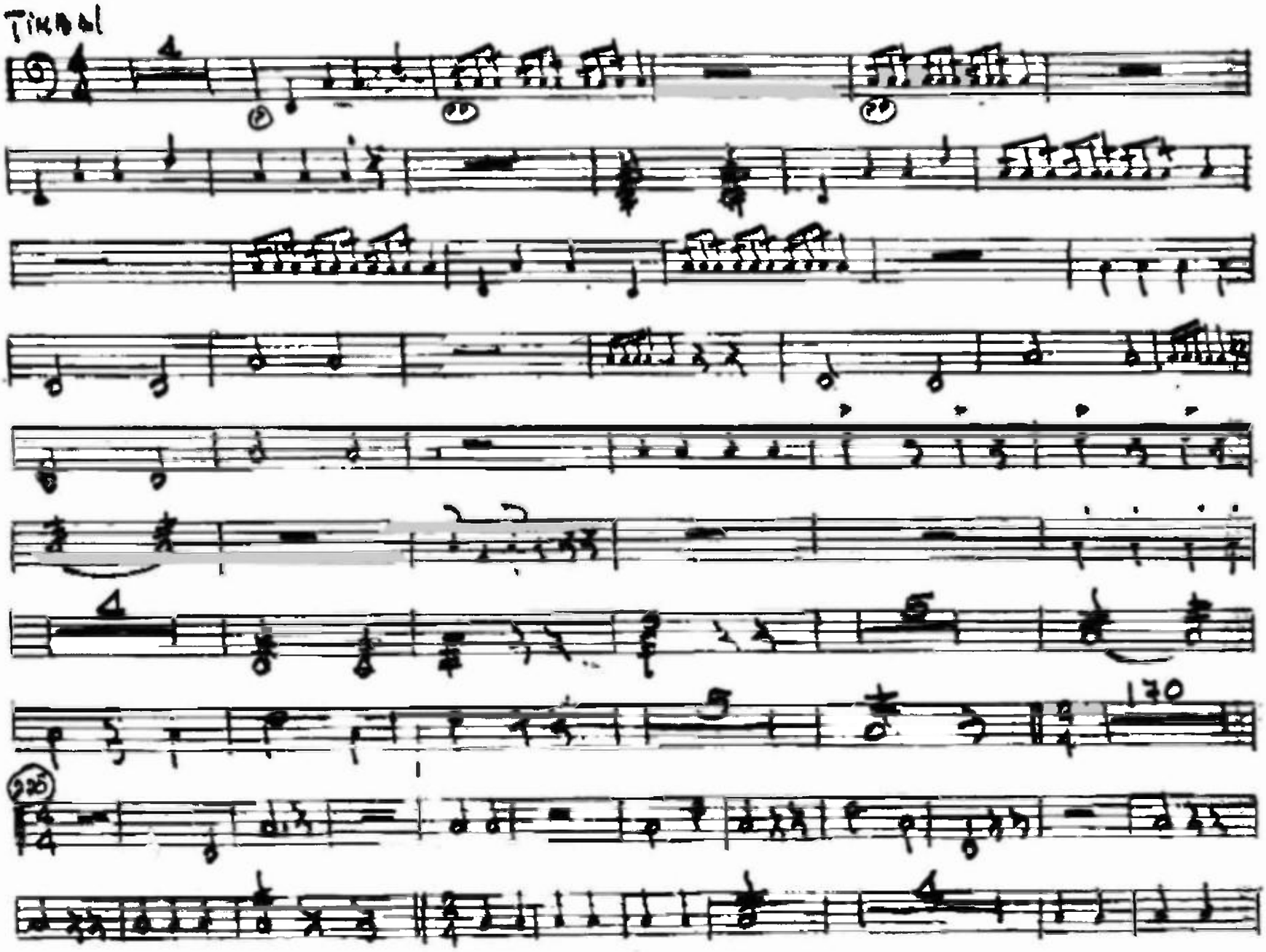
Fuente: **AGUILAR,** Aurea y otros **INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA.** 1999. Ediciones Pedagógicas, S. A., México pág. 99.

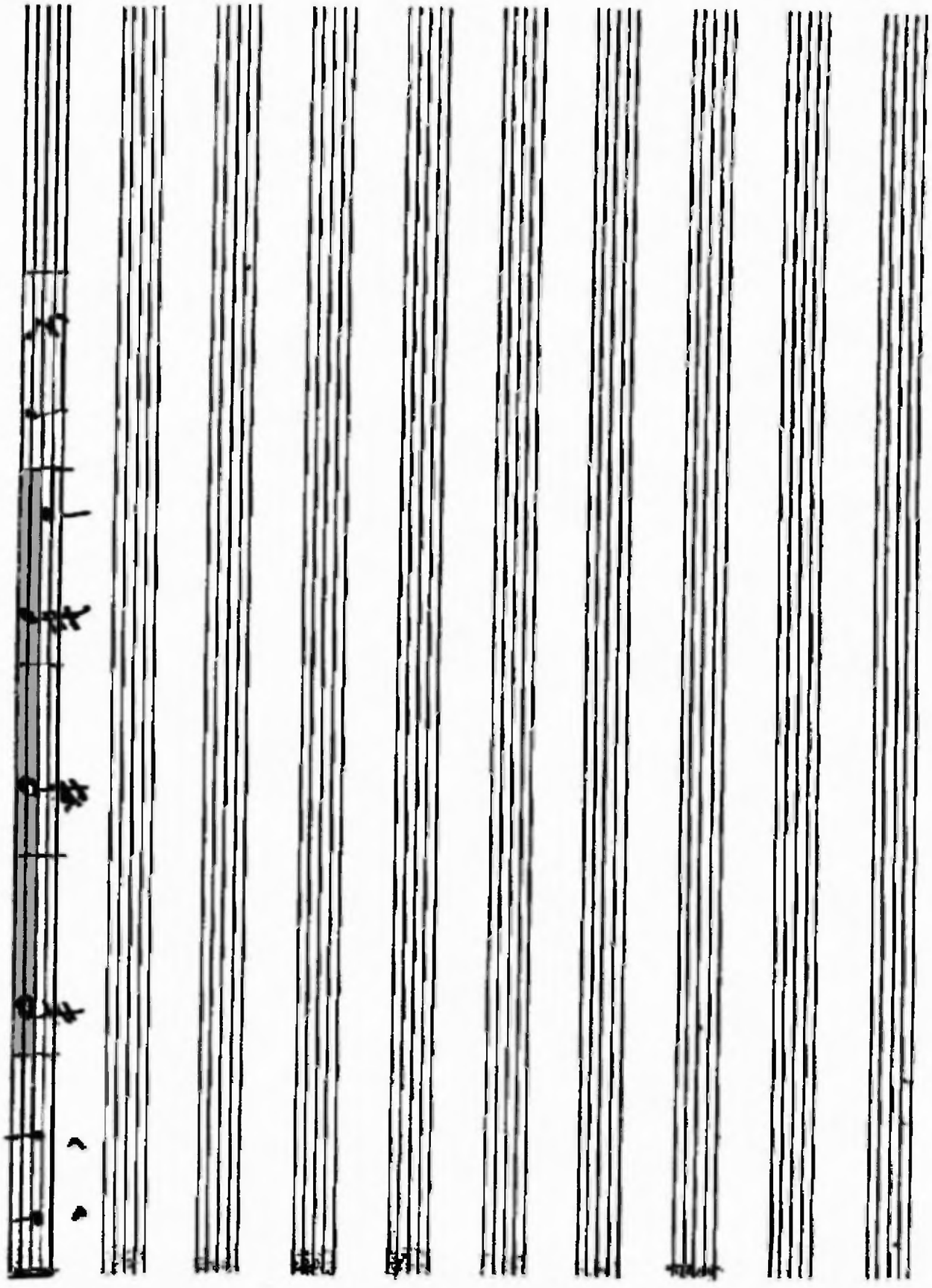
CAJA
54
16


14

TIMBAL

Fuente **AGUILAR**, Aurea y otros **INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA**. 1999. Ediciones Pedagógicas, S. A., Mexico pág. 99.


Tikbal
170



CONCLUSIONES

Y

RECOMENDACIONES

CONCLUSIONES

Se concluye que:

1. La vida del Maestro Máximo Arrate Boza evoluciona desde su adolescencia en la República de Panamá, identificandose plenamente con la nación que lo acoge, desde su salida de su tierra natal, Santiago de Cuba.

2 La participación activa del Maestro en Bandas, como la de La Guarnición Militar y el Batallón del Istmo, le permitieron ampliar sus conocimientos musicales, para irlo forjando como el Maestro y Director que sería posteriormente en su vida

3 Máximo Arrate Boza dedica gran parte de su vida activa musical a la creación y formación de la Banda del Benemérito Cuerpo de Bomberos de Panamá.

4. La gran parte de la obra musical de Arrate Boza es desconocida para el público en general; su identificación es solamente, con la existencia de la Danza de la Reina Roja (Pescao).

5. El vasto legado musical del compositor ha quedado en la Banda del Cuerpo de Bomberos de Panamá, formada por él. que él Sin embargo, no es posible obtener obras completas del Maestro, en dicha institución.

6. El Maestro, al escribir, lo hace con varios estilos, usa cambios de ritmos, sus estructuras están bien elaboradas, sus cambios de modos son armónicos. En casi todas sus obras utiliza variaciones melódicas, domina el contrapunto, la armonía y la instrumentación.

7. Para finalizar, se concluye que para elaborar una Sinfonía con una partitura básica, se deben tener conocimientos claros de instrumentación, formas musicales, armonía y contrapunto, conjuntamente con la creatividad del arreglista.

8. Es necesario elaborar arreglos para orquesta, con otras de las obras del autor en estudio, a fin de lograr la divulgación de obras casi desconocidas para los músicos y el neófito en general, para que se pueda identificar el autor con el resto de sus obras.

RECOMENDACIONES

Se recomienda:

1. La divulgación de la vida y obra del Maestro Máximo Arrate Boza, a fin de que las nuevas generaciones conozcan de su dedicación a la música, como representación y manifestación de la vida de este país.

2. Que el Cuerpo de Bomberos de Panamá tome conciencia del legado histórico musical que ha recibido y le dé, por tanto la importancia debida a todas las partituras que tiene en su poder del Maestro y de algunos de sus discípulos. La conservación de estas escrituras es parte de la historia de Panamá.

3. A todos los estudiantes de música, revisar las partituras dejadas por el Maestro, a fin de que le ayuden en la

comprensión de los estilos, cambios de ritmos y demás que le son propios al autor al escribir.

4. La conversión del resto de las obras del Maestro, en arreglos para orquesta, para que ellas puedan darse a conocer en otras latitudes y en los salones de concierto.

5. Que los estudiantes de Música de la Facultad de Bellas Artes dominen las formas musicales, la instrumentación, el contrapunto, la armonía y el solfeo para que desarrollen la escritura para orquesta.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

AGUILAR, Áurea y otros. **INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA, 1999.** Ediciones Pedagógicas, 206 págs.

ARDLEY, Neil. **EL LIBRO DE LA MÚSICA. 1992.** Parramont Ediciones, S.A., España, 192 págs.

AMIRES, José. 1973. **Historia del Benemérito Cuerpo de Bomberos de Panamá.** Imprenta Nacional, Panamá, 1937, 423 págs.

CORREA, Yadira (de) y **HERRERA,** Melva. 1999. **La Aventura Metodológica Práctica.** Editorial Destellos, S.A., Imprenta Montreal, Panamá, 273 págs.

CHARPENTIER H., Eduardo. 1996. **La Banda Republicana.** Impresora Panamá S.A., Panamá, 208 págs.

EL MUNDO DE LA MÚSICA. Grandes autores y grandes Obras Editorial Océano, España, 402 págs.

HERNANDEZ, Roberto y otros. 1999. **Metodología de la Investigación.** Editorial Mc Graw Hill, México, 500 págs.

PEREIRA, J.B. **Historia General de Panamá.** Impresora Panamá, Panamá, 200 págs.

GAMMOND, Peter. 1997.**CLASSICAL MUSIC.** Salamander Book, London, England, 224 págs.

GARCIA, Russell. 1984. **The Professional Arranger Composer.** Criterion Music Corporation, New York, U.S.A., 172 págs.

SPENCE, Keith. 1979. **Música Viva.** Círculo de Lectores S.A., Barcelona España, 152 págs.

VAN DER MEER, Ron y **BERKERLEY,** Michael. **THE MUSIC PACK. 2000.** Alfred A. Knopf Publisher, New York, U. S. A.

TABARES DEL MAR, José J. 1937. Historia del Benemérito Cuerpo de Bomberos. Imprenta Nacional, Panamá, 423 págs

DICCIONARIOS

Diccionario Enciclopédico – Océano Uno Color. 2000. Oceano Grupo Editorial, S. A., España, 1784 págs.

Nuevo Diccionario Ilustrado Sopena. 1992. Editorial Ramón Sopena, España, 2010 págs.

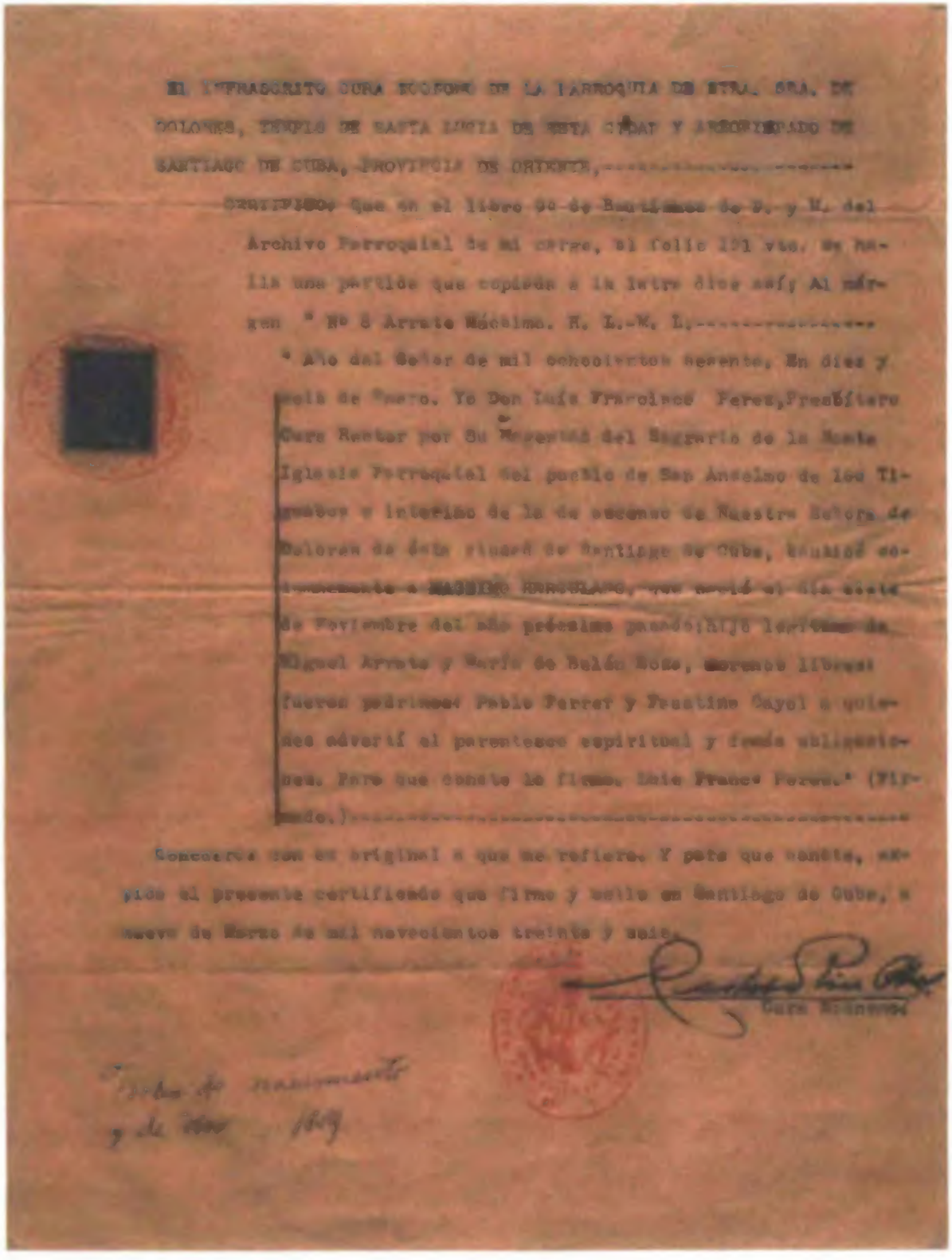
REVISTAS

REVISTA LOTERÍA. 1950. Panamá, mayo, Año VII, No.1078, 46 págs

ANEXOS

MAESTRO
MÁXIMO ARRATE BOZA

PARTIDA DE BAUTISMO



EL INFRASCRITO CURA ECONOMO DE LA PARROQUIA DE NTRA. SRA. DE DOLORES, TEMPLO DE SANTA LUCIA DE ESTA CIUDAD Y ARZOBISPADO DE SANTIAGO DE CUBA, PROVINCIA DE ORIENTE,----------

CERTIFICO: Que en el libro 9º de Bautismos de D. y M. del Archivo Parroquial de mi cargo, al folio 191 vto. se halla una partida que copiada a la letra dice así; Al márgen " Nº 8 Arrate Máximo. H. L.-M. L.----------

" Año del Señor de mil ochocientos sesenta. En diez y seis de Enero. Yo Don Luis Francisco Perez, Presbítero Cura Rector por Su Magestad del Sagrario de la Santa Iglesia Parroquial del pueblo de San Anselmo de los Tiguabos e interino de la de ascenso de Nuestra Señora de Dolores de ésta ciudad de Santiago de Cuba, bauticé solemnemente a MAXIMO HERCULANO, que nació el día siete de Noviembre del año próximo pasado; hijo legítimo de Miguel Arrate y María de Belén Roza, morenos libres: fueron padrinos: Pablo Ferrer y Faustina Cayol a quienes advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones. Para que conste lo firmo. Luis Franco Perez." (Firmado.)----------

Concuerda con su original a que me refiero. Y para que conste, expido el presente certificado que firmo y sello en Santiago de Cuba, a nueve de Marzo de mil novecientos treinta y seis.

Cura Ecónomo

Folio de nacimiento
y de [illegible] 1869

COPIA DE UNA HOJA DE PLANILLA DE LA BANDA DEL CUERPO DE BOMBEROS

8

Nombres de los músicos que actualmente pertenecen á la Banda del Cuerpo.

	Nombres	Habitacion	Instrumentacion	
1	Ponce Fabio		Clarinete	8
2	Prado José A.		Piston	
3	Ezequiel Fletcher		"	
4	Sofia José		"	
5	Evaristo Forero	13 Oeste	Sax. Soprano	
6	Tomas "	"	Trombon	
7	Villarreal Eduardo		Barítono	
8	Luscando Pedro		Trombon	
9	Ureta Pedro Antonio	17. Oeste	Alto	
10	Cervantes Pedro		Piston	
11	Quevedo J. M.		Barítono	
12	Aristides Moncayo		Flautin	
13	Ramirez Carlos		Bombo	
14	Urrola Ruben		Bajo	
15	Cornelio Matias		Sax. Alto	
16	Jorge Edward		Piston	
17	Smith J.		Clarinete	
18	Hall Darley		Cornofono	
19	Rollins George		Bajo	
20	Palmera Juan	14 Oeste	Trompa á Corno	
21	Mendez J. Manuel	Calle 6	" " "	
22	Tapia Pacifico	Calle 14 Oeste 13	Requinto	
23	Alvarez Manuel	" 16 O.	Sax. Alto	
24	De Leon Antonio		"	
25	Arosemena Tomas	13 Oeste	Clarinete	
26	Vasquez Alberto		"	
27	Lambogia Francisco	15 Oeste	Piston	
28				
29				
30				
31				
32				
33				
34				
35				
36				
37				
38				

En Panamá á

CONVENIO de Licencia formulado el día 20 de Mayo de 1930, entre Máximo Arrates Boza de la ciudad de Panamá City, Panamá, C. A., conocido en adelante por el "Editor" y la Victor Talking Machine Company, de Camden, Nueva Jersey, Estados Unidos de América, conocida en adelante por la "Compañía," a saber:

POR CUANTO, el Editor es le propietario de la obra musical registrada titulada "LA REINA ROJA" o (PESCAO) debidamente inscrita en Panamá, y

POR CUANTO, La Compañía desea obtener el derecho, privilegio y autorización para usar de la letra o música, o ambas cosas a la vez, de la expresada obra musical, en la fabricación de sus discos para máquinas parlantes, y El Editor está dispuesto a conceder este derecho, privilegio y autorización, con arreglo a los términos y condiciones que se indican a continuación:-

POR CONSIGUIENTE,

(a) El Editor, en virtud del "royalty" reservado y a pagar en la forma que se expresa más adelante, concede a la Compañía durante la existencia del citado "copyright", el exclusivo derecho, licencia, privilegio y autorización para usar de la mencionada obra musical registrada, sea la letra o la música, o ambas cosas a la vez, en el instrumentación y forma a que se adapte la repetida obra musical para su empleo en los referidos discos, en la fabricación y venta o expendio de los mismos en Panamá y otros lugares del Hemisferio Occidental, extendiendo por medio de este documento los privilegios que corresponden al "copyright" original de la citada obra con respecto a los instrumentos y discos que sirven para reproducir la reproducción. Queda entendido, sin embargo, que nada [illegible] se interpreta que este licencia [illegible] la Compañía del derecho de imprimir la letra o la música igual

precitada obra musical.

(b) La Compañía, en virtud del privilegio de licencia antes citado, se obligará a pagar al Editor un "royalty" de diez centavos ($.02) Oro Americano por cada disco fabricado y vendido o expendido por ella en Panamá o en cualquier país extranjero en donde el editor tenga derechos reservados que protegan la mencionada composición, de toda reproducción mecánica, que sirva para reproducir mecánicamente la citada obra musical, en el bien entendido de que en ningún caso se debe pagar un "royalty" doble a causa de que las mercancías sean llevadas a países extranjeros, conforme se indicó antes.

(c) La Compañía conviene en presentar al Editor relaciones trimestrales de todos los discos perfectos que contengan y sirvan para reproducir mecánicamente la mencionada obra musical, fabricados y vendidos o expendidos por ella, en la siguiente forma: En el primero de Febrero para el trimestre que termina en el treinta y uno del mes de Diciembre precedente; en el primero de Mayo para el trimestre termina en el treinta y uno del mes de Marzo precedente; en el primero de Agosto para el trimestre que termina en el treinta de mes de Junio precedente, y en el primero de Noviembre para el trimestre que termina en el treinta del mes de Septiembre precedente. Cada una de las citadas relaciones irá acompañada de un cheque en pago de la misma, a condición de que el Editor convenga en aceptar como pago total el 90 (Noventa por ciento) del importe pendiente en concepto de "royalties" según este convenio, conforme demuestren las relaciones de la Compañía; el restante 10% (Diez por ciento) quedará en poder de la Compañía como compensación de los discos de las precitadas piezas que resulten averiados, rotos o sean devueltos. Todas las relaciones referentes a "royalties" serán examinadas y certificadas por contadores públicos que revisen con regularidad los libros de la Compañía.

(d) En virtud del convnio de la Compañía de pagar

COPIA DE RESOLUCION DE DUELO POR LA MUERTE DEL MAESTRO

REPUBLICA DE PANAMA.- PODER EJECUTIVO NACIONAL.- Secretaría de Instrucción Pública.- Sección 11.- Número 12.- Panamá, 10 de agosto de 1936.

LA SECRETARIA DE INSTRUCCION PUBLICA,

Considerando:

Que ayer dejó de existir en esta ciudad el señor don Máximo Arrotea Boza, Profesor de la Escuela de Artes y Oficios, y quien durante muchos años prestó sus servicios como miembro del Profesorado Nacional;

Que el señor Arrotea Boza se distinguió por su consagración y competencia en el desempeño de sus funciones de Profesor,

Resuelve:

Lamentar la muerte del señor don Máximo Arrotea Boza y considerarla como una pérdida apreciable para la causa de la enseñanza.

Excitar a los profesores de los colegios de enseñanza secundaria y profesional y a los maestros de las escuelas primarias a que concurran al entierro.

Enviar a su familia copia autenticada de esta resolución, con nota de estilo.

Comuníquese y publíquese.

HARMODIO ARIAS

El Secretario de Instrucción Pública,

(Fdo) José Dezel

Es copia auténtica.

Panamá, 11 de agosto de 1936.