

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
ESCUELA DE MÚSICA

Catálogo anotado de obras para flauta con acompañamiento  
escritas por compositores panameños entre los años 1978 al  
2021

Por:

Angela Varela

8-827-2415

Asesores:

Dra. Dafne Guevara

Dr. Samuel Robles

TRABAJO DE GRADUACIÓN PARA OPTAR POR EL  
TÍTULO DE LICENCIATURA EN BELLAS ARTES  
CON ESPECIALIZACIÓN EN MÚSICA

Fecha: Abril 2023

APROBACIÓN DEL TRIBUNAL CALIFICADOR

AL CUERPO DOCENTE DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

LOS MIEMBROS DE LA COMISIÓN ENCARGADA DE LA EVALUACIÓN DE ESTE TRABAJO DE GRADUACIÓN REALIZADO POR ANGELA G. VARELA M., LO ENCUENTRAN SATISFACTORIO Y RECOMIENDAN A LA ESCUELA DE MÚSICA GENERAL QUE SEA ACEPTADO

\_\_\_\_\_ Asesor

\_\_\_\_\_ Jurado

\_\_\_\_\_ Jurado

## **AGRADECIMIENTOS**

A todos los que me apoyaron durante este camino y arduo proceso. A los profesores y compositores por sus contribuciones, comentarios y observaciones. A mis asesores por la paciencia, el apoyo y por compartir sus conocimientos para el desarrollo de esta investigación. A mi familia y amigos que fueron mi soporte durante la elaboración de esta investigación.

# ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>RESUMEN</b> .....	<b>ix</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>x</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I: GENERALIDADES</b> .....	<b>2</b>
<b>1. ANTECEDENTES</b> .....	<b>3</b>
<b>1.2 JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>PREGUNTAS DE INVESTIGACION</b> .....	<b>6</b>
<b>1.3 OBJETIVOS</b> .....	<b>7</b>
1.3.1 OBJETIVOS GENERALES .....	7
1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	7
<b>CAPÍTULO II. MARCO TEORICO</b> .....	<b>8</b>
<b>LA FLAUTA TRAVERSA Y COMPOSITORES PANAMEÑOS</b> .....	<b>8</b>
<b>2.2 LA FLAUTA TRAVERSA EN PANAMA, SUS IMPULSORES Y PRIMEROS COMPOSITORES ACADEMICOS ISTMEÑOS.</b> .....	<b>9</b>
<b>2.3 Biografía de los compositores de las obra a analizar</b> .....	<b>11</b>
2.3.1 CARLOS CAMACHO .....	11
2.3.2 JORGE BENNETT .....	12
2.3.3 RICARDO RISCO CORTÉS.....	13
2.3.4 SAMUEL ROBLES .....	15

<b><i>CAPÍTULO III: ASPECTOS METODOLÓGICOS.....</i></b>	<b><i>19</i></b>
3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN .....	20
3.2 SELECCIÓN DE LA MUESTRA .....	20
3.3 METODOLOGÍA .....	21
<b><i>CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS .....</i></b>	<b><i>23</i></b>
4.1 Pitying the Farmers .....	24
4.2 Vuelo de Medianoche .....	32
4.3 Rondó .....	40
4.4 Dos Miniaturas – 1. <i>En tiempo de punto</i> .....	53
<b><i>CAPITULO V: CATÁLOGO ANOTADO DE OBRAS PARA FLAUTA CON ACOMPAÑAMIENTO</i></b>	
<b><i>ESCRITAS POR COMPOSITORES PANAMEÑOS ENTRE 1978 Y 2021.....</i></b>	<b><i>64</i></b>
<b><i>RECOMENDACIONES .....</i></b>	<b><i>78</i></b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Primera sección de la pieza. Introducción con el cuenco tibetano.....	26
<b>Figura 2.</b> Primera aparición de la flauta en el compás 3. Mostrando el ritmo derivado de la palabra pitying. Negra a 57 bpm.....	26
<b>Figura 3.</b> Primera aparición del bloque de madera en el compás 5, mostrando el motivo de pitying. Negra a 57 bpm.....	27
<b>Figura 4.</b> Compás 9 al 11. Muestra el esparcimiento del arroz. Negra en 75 bpm. ....	28
<b>Figura 5.</b> Cantabile del compás 17 al 24. ....	29
<b>Figura 6.</b> Sección del fortississimo con la indicación de Nasty and energetic en donde la flauta realiza la técnica de singing acompañada del tambor grave. Compás 25. ....	30
<b>Figura 7.</b> Inicio de la improvisación con indicación de calderón, utilizando notas rápidas en el registro alto de la flauta hasta poco a poco disminuir la tensión. Compás 33. ....	31
<b>Figura 8.</b> Sección final de la pieza con la reaparición del cuenco tibetano en conjunto con la flauta, la cual de acuerdo al mismo compositor nos muestra una melodía haciendo uso de la escala pentatónica, muy característica de la música asiática. Compás 34 al 38. Tempo I.....	31
<b>Figura 9.</b> Muestra del registro amplio en la flauta que utiliza el compositor en esta obra. Compás 15 al 19. ....	33
<b>Figura 10.</b> Introducción. Primera sección de la obra que da inicio con el piano en mano derecha. Compás 1 al 6. ....	33
<b>Figura 11.</b> Compases del 5 al 7. Los tres compases en la armonía de Dm9.....	34
<b>Figura 12.</b> Aparición del tema B que da inicio en el compás 21 con una nueva melodía en la flauta y el piano realizando el acompañamiento.....	34

<b>Figura 13.</b> Inserción del Si bemol, lo cual nos indica que hay una modulación o cambio de tonalidad a Fa mayor en el compás 25. ....	35
<b>Figura 14.</b> Aparición del tema B desde los compases 21 al 36. ....	35
<b>Figura 15.</b> Patrón similar al de la figura anterior pero con distinta configuración. Del compás 29 al 31. ....	36
<b>Figura 16.</b> Inicio de una transición en fa aumentado desde el compás 37 al 40.....	37
<b>Figura 17.</b> Repetición del Tema A en Si menor. Compás 64. ....	37
<b>Figura 18.</b> Repetición del Tema B en Gmaj 7 con 9na mayor. Compás 84. ....	38
<b>Figura 19.</b> Compases del 49 al 54.....	38
<b>Figura 20.</b> Repetición de los compases 49 al 54 en los compases del 108 al 113.....	39
<b>Figura 21.</b> Coda final del compás 120 al 129.....	39
<b>Figura 22.</b> Introducción con la flauta y guitarra presentando el tema. Compás 1 al 5...	41
<b>Figura 23.</b> Primer estribillo que va desde el compás 6 al 18. ....	42
<b>Figura 24.</b> Estribillo 2 que inicia en el compás 46. Utilizando la técnica de frullato en la flauta y la guitarra en ponticello o seco, terminando en el compás 62. ....	42
<b>Figura 25.</b> Tercera aparición del estribillo en el compás 89. La flauta realiza el tema ahora con redondas. Incorporación de acordes secos y cortos en la guitarra. ....	43
<b>Figura 26.</b> Estribillo número 4 que va desde el compás 147 dando inicio en la flauta y a su vez se observa como inicia el episodio D nuevamente en la guitarra. ....	43
<b>Figura 27.</b> El estribillo número 5 en el compás 204 mientras la guitarra le hace un canon con contrapunto en el compás 206.....	44

<b>Figura 28.</b> Estribillo final (No. VI) en el compás 225. El acompañamiento es seco, casi silencioso.....	44
<b>Figura 29.</b> Inicio del episodio número 1 (B) con la flauta en frullato y el acompañamiento en stacatto. Compás 19.....	45
<b>Figura 30.</b> La flauta en stacatto manteniendo la nota Do. En el acompañamiento podemos observar el tema B, ahora presentado en acordes. Compases 31 y 32. ....	45
<b>Figura 31.</b> Arreglos con estructura cromática en la flauta. Compases 35 y 36. ....	46
<b>Figura 32.</b> Presentación de una nueva melodía ligada en la flauta con doble forte. En la guitarra por otro lado tenemos acordes secos y cortos. Compás 63.....	46
<b>Figura 33.</b> Tercer episodio que da inicio en el compás 104. Se puede observar el ostinato en la guitarra con acordes de tritonos.....	47
<b>Figura 34.</b> Melodía más amplia en la flauta. Compás 115.....	47
<b>Figura 35.</b> Compás 119 en donde se puede observar un contrapunto entre en la flauta y el acompañamiento.....	48
<b>Figura 36.</b> Se observa una melodía en contrapunto de la flauta, un poco mas agresiva y con mayor movimiento. La guitarra repite el tema D. ....	48
<b>Figura 37.</b> Compás 159. Inicio del episodio 4 (E), en donde podemos ver ciertos elementos del episodio anterior como la melodía amplia de la flauta. Podemos observar el acorde en tritono de redondas en el compás 160.....	49
<b>Figura 38.</b> Se puede observar el inicio del canon en la guitarra en el compás 162. Los acordes clúster de la guitarra en pedal.....	49
<b>Figura 39.</b> Segerencia de estribillo con valores duplicados. El tema aparenta sonar de forma más lenta.....	50



<b>Figura 40.</b> Introducción pero esta vez presentada en figuras negras. ....	50
<b>Figura 41.</b> Presentación del episodio 5 (F). Desde el compás 217 al 224. Se puede observar el juego entre la flauta y la guitarra, al pasarse la melodía entre ellas.....	51
<b>Figura 42.</b> Repetición del primer episodio (B). La flauta una octava más arriba y la guitarra en staccatto. ....	51
<b>Figura 43.</b> Coda final que va desde el compás 238 al 246. Finalizando en el último compás con una idea del tema principal. ....	52
<b>Figura 44.</b> Armonía cromática. Compases 37 y 38. ....	53
<b>Figura 45.</b> Introducción de la obra con el piano y flauta en anacrusa.....	55
<b>Figura 46.</b> Sección en donde la flauta pasa de ser protagónica a acompañamiento y el piano retoma la melodía sin dejar de marcar el ritmo. Negra con puntillo en 67bpm.....	55
<b>Figura 47.</b> Intercambio de voces entre la flauta y el piano. Negra con puntillo a 67 bpm. ....	56
<b>Figura 48.</b> Comparación de la morfología del compás 20 con la del compás 25. Negra con puntillo a 67 bpm.....	56
<b>Figura 49.</b> Repetición de la melodía en la mano derecha del piano. Compás 17 y compás 28. Negra con puntillo a 67 bpm. ....	57
<b>Figura 50.</b> Ritmo marcado por el piano en el compás 33. Negra con puntillo a 67 bpm. ....	57
<b>Figura 51.</b> Transición o punto de enlace de los compases 39 al 43.....	58
<b>Figura 52.</b> Sección en donde retoma desde el compás 5 con la flauta haciendo una segunda voz.....	59
<b>Figura 53.</b> Primera frase sobresaliente. Anacrusa en la mano derecha del piano.....	59

<b>Figura 54.</b> Segunda frase sobresaliente. Silencio de corchea que lo realiza el piano y la flauta relleno con síncopas. Negra con puntillo a 67 bpm.....	60
<b>Figura 55.</b> Final de la obra en largo pianississimo. ....	60
<b>Figura 56.</b> Transcripción de la melodía del inicio de la obra realizada por Angela Varela a manera de mostrar la progresión armónica utilizada por el compositor.....	61
<b>Figura 57.</b> Progresión armónica del compás 25 al 27. Negra con puntillo a 67 bpm.....	62
<b>Figura 58.</b> Lip Pizzicato. ....	65
<b>Figura 59.</b> Indicación de Key Click con sonido en la flauta.....	66
<b>Figura 60.</b> Muestra del amplio registro de la flauta que es utilizado en esta pieza. ....	66
<b>Figura 61.</b> Sección de la flauta realizando arpeggios en distintas alturas y a una velocidad rápida. ....	67
<b>Figura 62.</b> Sección del compás 89 al 94.....	68
<b>Figura 63.</b> Primera parte de la obra, ambos instrumentos con una figuración muy paralela hasta que empiezan a separarse. ....	68
<b>Figura 64.</b> Sección final de la obra. ....	69
<b>Figura 65.</b> Ejemplo de algunas de las indicaciones para la guitarra. ....	70
<b>Figura 66.</b> Introducción de la obra. ....	71
<b>Figura 67.</b> Introducción de la obra con el piano.....	72
<b>Figura 68.</b> Primera sección del a través a 6/8 y negra con puntillo a 127 bpm. ....	73
<b>Figura 69.</b> Presentación de la idea del tema A o estribillo en la introducción.....	74

## **RESUMEN**

A pesar de que a nivel internacional se puede encontrar una amplia variedad de trabajos investigativos que aportan catálogos anotados de compositores y repertorios de diversos instrumentos, en Panamá no contamos con documentos similares de obras de compositores istmeños, por lo cual organizar, sistematizar y publicar estos trabajos es una necesidad. Este trabajo de investigación recopila las piezas para flauta travesa con acompañamiento de compositores panameños vivos y analiza algunas de ellas con el fin de dar a conocer, promover y hacer más accesible la música académica panameña escrita para el instrumento.

## **ABSTRACT**

Even though there exists a wide variety of research works that provide annotated catalogues of both composers and instrument repertoires, the same does not hold true for Panamanian composers. For this reason, it is necessary to organize, systematize, and publish these works. This thesis aims to compile the pieces for transverse flute with accompaniment by living Panamanian composers and analyze a selection from this repertoire to publicize, promote and make Panamanian academic music written for the instrument more accessible.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación tiene como propósito crear un catálogo anotado de obras para la flauta traversa con acompañamiento de compositores panameños vivos, a fin de obtener una visión actual de la escena musical panameña a nivel de compositores de música culta o académica. Asimismo, el documento pretende ayudar a promover la música de nuestros compositores nacionales. Para ello, se ha recopilado diversa información acerca de los compositores, sus casas editoriales, en caso tal de que las tuviesen, y una descripción breve de cada pieza para flauta con acompañamiento. Además, para contribuir con el estudio de cada pieza, se incluyen aspectos de composición y de ejecución de las obras.

El capítulo I abarca las generalidades del trabajo, tales como antecedentes, la justificación e importancia de este trabajo, preguntas y objetivos de esta investigación.

El capítulo II expone aspectos biográficos de los compositores que permitirán conocer sus influencias musicales, elementos y recursos compositivos utilizados en sus obras.

El capítulo III describe los aspectos metodológicos de la investigación que incluye el tipo de estudio, la selección de la muestra a analizar y la manera en que se aplica la metodología utilizada durante el análisis.

El capítulo IV presenta el análisis y discusión de los resultados de cada una de las obras para flauta con acompañamiento escogidas.

El capítulo V desarrolla el catálogo anotado de obras para flauta con acompañamiento de los compositores panameños vivos al presente año 2023.

## **CAPÍTULO I: GENERALIDADES**

## 1. ANTECEDENTES

En la República de Panamá se cuenta con poca información o investigaciones profundas que recopilen la escena musical panameña actual y que represente a los principales compositores de música culta y el valor artístico de sus obras, las cuales pueden ser orientadas ya sea a composiciones orquestales, por instrumento, de cámara, entre otros; facilitando de alguna manera el desarrollo del pensamiento crítico en torno a su trabajo desde la perspectiva del análisis y la estética musical.

A través de la búsqueda en fuentes abiertas en internet, se puede encontrar solamente una monografía de dieciocho páginas titulada *Compositores Panameños* (s.f.)<sup>1</sup> que suministra información de algunos compositores panameños tanto de música vernacular así como también de música culta y a su vez el valor de las obras de dichos compositores. Sin embargo, el acceso se encuentra restringido ya que se requiere de una suscripción a la página.

---

<sup>1</sup> *Compositores Panameños*. Recuperado de <https://www.monografias.com/docs/Compositores-Panameños-PKTGNPJDUNZ> (s.f.)

Por otro lado, a través del sistema de Bibliotecas de la Universidad de Panamá (SIBIUP), descubrimos una variedad de tesis de grado como por ejemplo, la de Valentín Martínez (2012) o Lourdes Del C. Samaniego (2013) en las cuales se abordan, de manera individual, la vida y obra de algunos compositores de diferentes períodos y estilos musicales como Ricardo Risco, Gabriel Tapia, Carlos Antonio Correa Echevarría, Miguel Angel Leguizamo, Carlos Ernesto Martínez Rivera, Arturo Nazario Hassán Lasso, Gelasio E. Moran y Roque Cordero entre otros.

Asimismo, si tomamos como referencia eventos como las Muestras de Compositores Panameños del antiguo Instituto Nacional de Cultura (INAC) y del recién creado Ministerio de Cultura en conciertos realizados por la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, descubrimos otra gama de compositores cuya vida y obras también vale la pena resaltar. Entre ellos se pueden resaltar a Jorge Bennett, David B. Soley, Erick Parris, Ensley X. Castillo, Samuel Robles, Luis Carlos Pérez, Dino Nugent, Elcio de Sá, Andrés Carrizo, y Emiliano Pardo-Tristán entre otros. Igualmente contamos con compositores como Luis Pedro Quintero, para el caso de la guitarra.



Atendiendo al listado de compositores mencionados, se propuso en primer término, realizar este estudio exploratorio-descriptivo, a fin de establecer un catálogo de compositores vivos panameños de música culta; y, como segundo aspecto, verificar cuáles de ellos han compuesto obras para flauta con acompañamiento a fin de analizar el valor artístico de alguna o algunas de ellas. El enfoque de este trabajo es mixto ya que posee características del enfoque cuantitativo y cualitativo. El enfoque cualitativo utiliza la recolección de datos por ende este enfoque es el apropiado para desarrollar el catálogo de las obras de cada compositor, los elementos musicales dentro de cada una de ellas, datos biográficos y las obras elegidas para el análisis.

## **1.2 JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN**

Actualmente contamos en la República de Panamá, con un número considerable de compositores vivos, estudiados tanto a nivel de grado como de post grado. De igual manera, en los últimos años han surgido compositores innatos que, sin estudios formales, han alcanzado cierto grado de reconocimiento. Sin embargo, el conocimiento de estos compositores se encuentra disperso, ya que no contamos con un catálogo o medio que los recopile sistemáticamente a fin de acreditar históricamente su existencia.

Con esta idea en mente, enfocaremos este documento en la creación de un catálogo anotado de obras para la flauta traversa con acompañamiento de compositores panameños vivos. Este trabajo de graduación proporcionará a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá un aporte investigativo que podría despertar el interés del alumnado hacia la creación de catálogos anotados de nuestros compositores de música culta que pueda servir de referencia a futuras generaciones y plasmar el legado de estos músicos en el repertorio latinoamericano de los diversos instrumentos o agrupaciones para las que escriben.

### **PREGUNTAS DE INVESTIGACION**

Esta investigación busca responder a las preguntas: ¿Cuáles y cuántas son las obras para flauta con acompañamiento escritas por compositores panameños del año 1978 al 2021?

El estudio y análisis de dichas piezas nos permitirá también determinar si sus creadores poseen un estilo o compositor en común que influyan en su proceso creativo y clasificar dichas obras en diferentes niveles técnicos a fin de que los profesores de flautas o ejecutantes conozcan la dificultad de las mismas.

## **1.3 OBJETIVOS**

### **1.3.1 OBJETIVOS GENERALES**

- Recopilar y recuperar información sobre las obras para flauta traversa con acompañamiento de compositores panameños vivos facilitando así el acceso a cualquier persona interesada en obtener este tipo de información, ya sean estudiantes de música, profesores, compositores, entre otros.
- Generar visibilización de estas obras, ya que muchas no han sido publicadas o no forman parte de una casa editorial.

### **1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Proveer una breve explicación que incluya características como fechas de publicación, instrumentación, técnicas de composición, nivel de dificultad, casa editorial (si la tuviera).
- Lograr que tanto los estudiantes de flauta traversa como estudiantes de música en general y público interesado tengan, de manera digital, un acceso directo al catálogo de obras para flauta actualizado el cual puedan consultar y a su vez obtener una mayor orientación al momento de necesitar datos específicos sobre una obra o compositor.
- Analizar a mayor profundidad las obras escogidas entre los compositores presentados en el catálogo y así recalcar el valor artístico que nos deja cada una de estas obras.
- Resaltar las diferencias y similitudes que pueden o no existir entre las influencias de cada compositor y como esto impacta en su manera de componer.

## **CAPÍTULO II. MARCO TEORICO**

### **LA FLAUTA TRAVERSA Y COMPOSITORES PANAMEÑOS**

## 2.2 LA FLAUTA TRAVERSA EN PANAMA, SUS IMPULSORES Y PRIMEROS COMPOSITORES ACADEMICOS ISTMEÑOS.

La flauta travesa es un instrumento del cual hoy día se conoce a nivel internacional y ha pasado por muchas modificaciones hasta llegar a su forma actual. No fue si no hasta alrededor de 1830 que la flauta llegó a tener un cambio revolucionario con Theobald Boehm el cual agregó un sistema de llaves nuevo en conjunto de un tubo cilíndrico de metal. Esta modificación ha sido la mas significativa y desde ese entonces la flauta no ha cambiado mucho su diseño (Guevara, 2008).

Eduardo Charpentier Herrera en su libro *La Banda Republicana: Origenes y Trayectoria a través de un siglo de labores* (1966) nos comenta que entre los primeros flautistas en Panamá, podemos destacar a Arturo Dubarry (1861-1911), quien fue el primer profesor de Flauta Transversal en el entonces Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección de Don Narciso Garay. Asimismo, a lo largo de la historia musical en Panamá, se han destacado varios músicos que lograron ofrecer grandes aportes a la música para este instrumento, entre ellos el maestro Eduardo Charpentier Herrera (1904-1992), flautista, docente y compositor, quien realizó sus estudios de música con el maestro Narciso Garay. Su hijo, Eduardo Charpentier de Castro (1927-2019) el cual inició sus estudios musicales con su padre, llegó a ser un renombrado flautista, docente, compositor y director de orquesta, dejando un gran repertorio musical de aproximadamente 70 composiciones de orquesta de cámara, solos y orquesta sinfónica. En la Universidad de Panamá en 1972 fundó el Departamento de Música, en 1992 la Orquesta de Cámara y en el 2004 la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Panamá. El catálogo de sus obras fue publicado en 1971 por la Secretaría General de los Estados Americanos, bajo el título “Compositores de América”, volumen 17”

(Charpentier, 2013, p. 54). Este catálogo contiene composiciones para orquesta, flauta, música de cámara, piano, violín. Son más de veinte composiciones.

En el pasado fueron muy pocos los compositores que pensaron en los instrumentos de viento como vehículo de su inspiración. Eran tantas las limitaciones e imperfecciones existentes que solo compositores de gran imaginación y perspectiva se interesaron en crear para estos instrumentos. (Charpentier, 2013, p. 26)

Desde entonces podemos contar con las contribuciones de estos grandes maestros y compositores para la flauta.

Otro de los compositores más destacados que ha tenido nuestro país desde inicios del siglo XX es Roque Cordero (1917-2008) docente, compositor, director. “Cordero vivió gran parte de su vida fuera de Panamá, pero regresó con la idea de aportar a las futuras generaciones de músicos panameños” (Vergara, 2021). Cordero nos dejó un amplio catálogo de música incidental, vocal, instrumental (solo y acompañado) entre ellas su reconocida obra para flauta *Soliloquios No. 1* Charpentier De Castro (2013) comenta que Cordero fue el primer compositor centroamericano que utilizó técnicas seriales, nutriéndose de ritmos y melodías autóctonas, ostinatos y patrones sonoros repetitivos.

Hoy en día contamos con compositores panameños que componen dentro del ámbito de la música culta y nos parece imprescindible resaltar el trabajo de ellos para así poder tener una mejor visión en cuanto a la música que se está creando en nuestro país.

## **2.3 Biografía de los compositores de las obra a analizar**

### **2.3.1 CARLOS CAMACHO**

El educador, percusionista y compositor Carlos Camacho nació en Panamá en el año 1989. Inició sus estudios formales de música en el Instituto Nacional de Música de Panamá en el año 2003. Posteriormente, viajó a los Estados Unidos en donde obtuvo sus títulos de percusión a nivel de licenciatura, maestría y doctorado de Sam Houston State University, de Carnegie Mellon University y de University of Cincinnati College-Conservatory of Music respectivamente. Luego de haber culminado sus estudios de doctorado, ejerció como docente en Ohio Wesleyan University y en la sección preparatoria del Cincinnati College-Conservatory of Music.

El Dr. Camacho cuenta con una vasta experiencia como percusionista en distintos ensambles y orquestas tanto en Panamá como el extranjero, entre ellos: Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, Kamraton Ensemble, Chattanooga Symphony, The Louisville Orchestra, Symphony of the Americas, Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala y otros. Algunas de sus distinciones incluyen el Thomas Craigie Wagner II Percussion Scholarship, The Texas PAS chapter Percussion scholarship (Pro-Mark) y el Good Neighbor scholarship. En el 2007 obtuvo también el premio de musicalidad sobresaliente durante las audiciones del Tour Mundial de Berklee College of Music, lo que resultó en una beca completa para estudiar en su Programa de Interpretación de Verano de Cinco Semanas. En el 2021 recibió los Premios Latin Grammy, mejor album de salsa y mejor album del año luego de grabar junto a Rubén Blades y Roberto Delgado y Orquesta.

Como ávido impulsor de la música nueva, sus composiciones han contribuido al enriquecimiento del repertorio latinoamericano de diversos instrumentos solos y de música de cámara. Sus obras *Espejos* para flauta alto y tam-tam, *Pitying the Farmers* para flauta en do y percusión; y *Pi* para

piccolo reflejan su interés por explotar, escudriñar y examinar los diferentes rangos, técnicas extendidas y colores de la familia de las traveso en conjunto con otros instrumentos demostrando su habilidad creativa. Dentro de sus piezas para instrumento solo se distinguen *And the Wind Sings Along* para percusión y *Pulsos para clarinete*. Sus trabajos para música de cámara combinan los timbres de los instrumentos para los que escribe utilizando técnicas modernas a fin de explorar nuevas posibilidades sonoras. En esta categoría destacan obras como el trío de percusión *Construcción Folclórica Panameña*, el dúo para trompeta y redoblante *Cuando la Caja repica la Trompeta Suena, Pi* para vibráfono y cristales y el septeto mixto (flauta, clarinete, percusión, piano, violín, cello y bajo) titulado *Kugüe Kira Ni Ña*. Su búsqueda de nuevas texturas, timbres y sonidos le han otorgado diversas galardones que incluyen el The Fisher Tull Composition Award 2011 por la obra *Pi*, el Concurso Nacional de Composición Musical “Roque Cordero” 2018 y 2019 en la categoría solo por la obra *Pulsos* y en la categoría Coro por la obra *A Conjuración to [Electra]* respectivamente. Todas sus composiciones son publicadas por Cayambis Music press.

Actualmente, el Dr. Camacho es artista de la prestigiosa compañía Dream Cymbals and Gongs, miembro de la red de educadores de Black Swamp Percussion y se desempeña como docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá en donde también ejerció los cargos de director del Departamento de Música (2021) y director de la Escuela de Música (2020-2022).

### **2.3.2 JORGE BENNETT**

El guitarrista, compositor, docente, escritor y pintor Jorge Bennett inició sus estudios musicales a una temprana edad, tomando lecciones del instrumento con los guitarristas panameños Augusto Medina y Ernesto Montenegro. En su hogar el ambiente siempre fue artístico, ya que escuchaba a sus padres tocar la guitarra clásica y los veía pintar y dibujar con distintas técnicas. (Bennett, J. comunicación personal, 17 de febrero de 2022).



Bennett inició estudios formales de composición y teoría musical en 1987 con el pianista Francisco Castillo. Años más tarde, obtuvo la licenciatura en Música con énfasis en composición en la Escuela de Artes de la Universidad de Carolina del Norte (UNCSA). Además, cuenta con estudios profesionales en Guitarra y Audio-Técnica de la Academia de Música de Panamá.

Sus trabajos compositivos destacan aspectos románticos e influencia del impresionismo y a su vez elementos del siglo XX como la bitonalidad, atonalidad, es por ello por lo que el mismo Bennett dice que su estilo es Neorromántico. Sus composiciones incluyen obras para instrumento como por ejemplo su pieza para flauta y piano *Suite Fantástica*. Asimismo, destacan sus trabajos para música de cámara y orquesta, que han sido interpretados por distintas agrupaciones locales incluida la Orquesta Sinfónica Nacional. En el año 2002, fue ganador del primer Concurso Centroamericano de Composición para Guitarra “Roque Cordero” por su obra *El Comienzo de Una Historia*.

En la actualidad, el maestro Bennett es profesor de guitarra, teoría de la música y educación al oído en el Centro Educativo de Artes Diversificadas de Panamá. Asimismo, ha colaborado constantemente en la organización del Festival Internacional de Guitarra, realizado por la Asociación Guitarrística de Panamá.

### **2.3.3 RICARDO RISCO CORTÉS**

El compositor, director orquestal y coral y docente Ricardo Risco Cortés nació en Panamá en 1960. Sus primeros encuentros con la música los realizó a sus catorce años como miembro de la banda de música del colegio Félix Olivares C. en la ciudad de David, Chiriquí.

En el año 1981 se mudó a México para empezar sus estudios formales de música en el conservatorio Nacional de Música. Durante su estancia en México, ejerció como director titular en distintas agrupaciones musicales como el Ensamble Coral del Conservatorio Nacional de Música,

el Coro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En esta etapa, el compositor estaba inspirado por la música atonal, de vanguardia europea, compositores como Pendereski, que era el lenguaje que se manejaba en ese momento. En la década de los 90, el compositor comenta que hubo un cambio en su música, ahora con melodía y no atonal e inicia esa búsqueda de un lenguaje propio y a crear estructuras musicales nuevas. (Risco, R. comunicación personal, 17 de mayo de 2022).

En el año 2000 regresó a Panamá y desde entonces ejerce como docente, director y compositor. Como educador, ha impartido clases de Dirección Coral y Orquestal en el Instituto Nacional de Música. Entre otras agrupaciones, ha dirigido los coros y la orquesta del Instituto Nacional de Musical, la Orquesta Sinfónica Juvenil Istmeña, la Asociación sin fines de lucro Grupo Lírico de Panamá, la Orquesta del Sistema Nacional de Orquestas, Bandas y Coros Infantiles y Juveniles, y la Orquesta Sinfónica Nacional. Labora como profesor del Ciclo Superior en el Instituto Nacional de Música de Panamá.

Actualmente es Director Asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Panamá, del Ensamble “Solistas de Panamá” y la Orquesta Juvenil “Gonzalo Brenes”.

A sus casi cuarenta años de ser compositor, cuenta con un amplio repertorio musical en donde se puede apreciar la evolución y el desarrollo estilístico del compositor. Un ejemplo de este cambio evolutivo se puede apreciar comparando su obra variaciones para clarinete de 1985 con su obra para flautas de pico *Numen Nocturnalis* de 1990. Su repertorio abarca desde obras para Orquesta de Cámara, piezas instrumentales, vocales y orquesta sinfónica, las cuales han sido ejecutadas en diferentes países de Europa, América y Asia. Entre sus obras para flauta con acompañamiento destacamos: *Rondó* para flauta y guitarra demostrando su interés por la técnica del clásico y las estructuras más pensadas; *Divertimento Lúdico No. 2 “Improvis(o)ando”* para flauta y guitarra

en la cual incluye elementos atonales y vanguardistas y *Dos Canciones La Noche y el Mar* para flauta, clarinete, violoncelo y soprano, exponiendo la interconexión entre música y texto al utilizar la instrumentación para reflejar el significado de la palabra. Sus obras han recibido premios y galardones que incluyen el primer lugar en el segundo Concurso Nacional de Composición Coral Convocado por el Sistema Nacional de Fomento Musical de México (1998) y primer lugar en el primer Concurso de Composición Coral convocado por Orquestas y Coros Juveniles de México (1997). En el año 1992 también ganó el primer lugar en el Concurso de Composición Luis Sandi en México.

Actualmente, en celebración de sus cuarenta años como compositor, se ha dedicado a recopilar siete volúmenes titulados “La Música de Ricardo Risco Cortés” con la colección de sus composiciones. Cada uno de estos con una dotación distinta: canciones para voz y piano, obras corales, orquesta sinfónica, orquesta de cámara, solos y sextetos.

#### **2.3.4 SAMUEL ROBLES**

El director de orquesta, docente y escritor Samuel Robles nació en Panamá, provincia de Panamá en 1974. Robles posee un doctorado en composición musical de la North-West University y maestrías en Composición Musical y en Musicología Histórica con concentración en Música Medieval y Renacentista de la University of Chicago. Su interés en la música estuvo siempre ligado a “la capacidad que tiene esta de transmitir emociones, tensión, conflicto y paz sin necesidad de palabras” (Robles, S 2021 en correo electrónico 13 de septiembre).

En cuanto a su motivación para componer, Robles aclara que es “fiel a ciertos parámetros que dan como resultado elementos que luego pueden ser apreciados estéticamente”, por ejemplo: “la estructura de la obra, el lenguaje armónico, la construcción de motivos, temas y frases, el desarrollo

temático (que puede involucrar técnicas como transformación motivica, imitación, fragmentación, etc.)” (Robles S 2021 en correo electrónico 13 de septiembre).

El compositor señala en una entrevista realizada por el Ministerio de Cultura de Panamá el día 28 de enero de 2021, que toda su obra está influenciada por el contexto tradicionalista, sin embargo, a su vez se ven reflejados colores dentro de su obra por las influencias de compositores contemporáneos, por lo tanto en cuanto al contexto historiográfico, cabe señalar que la direccionalidad de su obra *En tiempo de punto*, la cual analizaremos mas adelante, desde el punto de vista del compositor es enriquecida por los elementos académicos y sus influencias. Podemos ver que se desvincula un poco de la danza sin perder su rítmica, su velocidad y motivos.

El Dr. Robles cuenta con un repertorio de obras variado al cual podemos tener acceso por medio de Cayambis Music Press.

Ha sido ganador en diversas ocasiones del premio Nacional de Composición Musical Roque Cordero. En el año 2018, ganador en la categoría Coro por la obra *Réquiem por los hijos del cañaveral* para coro mixto y percusión en la que nos presenta una temática campestre que narra el trabajo en los cañaverales, la muerte y sufrimiento de quienes se dedican a esta riesgosa y difícil labor de recolección de caña de azúcar. Para esta composición, Robles utiliza la primera parte del texto de la misa en latín para los difuntos para hacer una conexión con la tradición del ritual, si bien no es una pieza religiosa tiene una relación con lo espiritual.

En el 2019, obtuvo la mención honorífica en la categoría Orquesta Sinfónica por la obra *Veraguas*, una pieza un poco mas densa que cuenta una historia no muy alegre y un tanto complicada, dedicada a la memoria del padre Héctor Gallego. También recibió la mención honorífica en la categoría de Banda Sinfónica por la obra *Sur-Poema sinfónico para banda*. La obra es un

homenaje a su abuelo y su tierra Puerto Vidal en el sur de Veraguas. Robles comenta que esta es una pieza un poco impresionista, ya que las melodías y las armonías están guiadas a representar esta conexión del hombre con el mar o el agua siguiendo la idea que el pintor inglés Turner lleva a cabo en sus cuadros.

En el año 2020, fue ganador en la categoría Cámara por la obra *Cantata para un soldado* para soprano y ensamble mixto en la que representa la condición humana en la guerra. La pieza es un homenaje a la memoria de Laureano Gasca, tatarabuelo de una amiga, quien luchó en la guerra de Coto. La obra tiene tres movimientos, en los cuales se reflejan las tres etapas de la guerra: cuando el soldado va lleno de furor, el golpe fuerte de la realidad que no se conocía y la última parte resalta la resignación que es la muerte misma o la muerte en vida. Asimismo obtuvo la mención honorífica en la categoría Solo por la obra *Danza de la Aurora*, pieza para Arpa, dedicada a su hija. Su intención inicial con este trabajo, inspirado por obras similares de Ginastera, fue generar un estímulo en Panamá para que se incluyera el arpa en nuestro repertorio musical ya que no existían profesores para este instrumento ni una conexión tradicional con el mismo.

En el año 2021, ganó en la categoría Solo por la obra *Incendio*, tocata en tres movimientos para violoncello en la que nos presenta una escritura musical utilizando recursos contemporáneos.

En el año 2022 fue ganador en la categoría Orquesta Sinfónica por la obra *El Martirio de Francisca de Carbajal* para soprano y orquesta, con texto del autor. Se trata de una obra escénica, en la cual a través del recurso del monólogo, se describe el tormento de la mexicana Francisca de Carbajal a manos de la Inquisición.

Entre sus composiciones para flauta con acompañamiento podemos destacar su obra *Dos Miniaturas – En tiempo de punto y Atravesao* en la cual resalta la influencia de la música tradicional panameña.

En la actualidad el Dr. Robles funge como investigador de planta en el Centro de Investigaciones Históricas, Antropológicas y Culturales (CIHAC-AIP).

## **CAPÍTULO III: ASPECTOS METODOLÓGICOS**

### **3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN**

Esta es una investigación de carácter exploratorio no experimental y pretende recabar un catálogo de obras musicales a nivel culto o académico, para flauta travesa de compositores panameños vivos al 2023, con el interés de realizar la separación de la popular o vernacular y clasificarlas según su dificultad técnica.

En síntesis, este estudio se refiere a:

1. Compositores panameños.
2. Composiciones dentro del ámbito de la música culta.
3. Compositores vivos al año 2023, que se han dedicado a componer obras para flauta con acompañamiento.

### **3.2 SELECCIÓN DE LA MUESTRA**

Las piezas seleccionadas fueron conseguidas de manera directa, por medio de los compositores. Para los compositores cuyas obras se encuentran publicadas y que poseen su casa editorial, se obtuvieron los permisos y la autorización pertinente para poder utilizar un porcentaje de las obras en este trabajo de grado. Los parámetros utilizados para seleccionar las obras son los siguientes:

- Evidencia de ritmos vernaculares panameños en la composición.
- Evidencia de incorporación de reglas de estilos clásicos o románticos.
- Evidencia de utilización de técnica extendida de la flauta.
- Evidencia de la vinculación de aspectos literarios con el lenguaje musical.



Por ende, hemos seleccionado las siguientes obras para los análisis musicales:

*Vuelo de Medianoche* – Jorge Bennett

Según el autor, la obra refleja su influencia romántica y gustos por la fantasía, características que están dentro de nuestro parámetro de selección.

*Pitying the Farmers* – Carlos Camacho

Optamos por elegir esta pieza basados en la conexión entre la poética y la música, los ritmos tanto de la percusión como de la flauta, técnicas extendidas y sus dinámicas.

*Rondó* – Ricardo Risco

Decidimos analizar esta obra; que es una reducción o adaptación para flauta y guitarra, ya que en ella el compositor detalla que utilizó el rondó, estructura con influencia clásica.

*Dos Miniaturas – I. Tiempo de Punto* - Samuel Robles

Escogimos esta obra ya que, tal como el título lo sugiere, resalta la danza tradicional del punto panameño llevando este baile popular al ámbito académico.

### **3.3 METODOLOGÍA**

Para esta investigación, utilizamos métodos de investigación primaria como por ejemplo los cuestionarios y entrevistas. Otra herramienta metodológica importante en este trabajo incluyó la catalogación.

Las entrevistas fueron realizadas por escrito y en persona. El hecho de tener la posibilidad de comunicarnos directamente con los compositores ha sido de gran ayuda porque pudimos resolver dudas, ampliar información en cuanto a sus biografías, el catálogo de obras y tener de primera mano información útil para el análisis de las mismas.

Como parte de los criterios de selección, los compositores debían facilitar las partituras o sus respectivos permisos de parte de las casas editoriales.

Consultamos investigaciones previas tanto a nivel nacional como internacional, tesis de distintos niveles (licenciatura, maestría y doctorado), artículos, notas de prensa, libros y boletines.

Por otra parte, nuestro catálogo anotado<sup>2</sup> de obras, facilita la búsqueda de las obras para flauta con acompañamiento, ya que con los datos señalados anteriormente, el lector o el interesado podrá ver anotaciones cortas y las dificultades o peculiaridades que presenta cada obra a fin de decidir cuál pieza musical se acerca más a su interés.

La estructura del catálogo está compuesta por los siguientes datos esenciales: nombre del compositor, nombre de la obra, fecha de composición y estreno, duración, instrumento de acompañamiento, anotaciones y grado de dificultad de las mismas.

---

<sup>2</sup> Ejemplos de catálogos anotados de obras: Casal, L. (2006) Panamanian Art Music for Strings: Works for violín/piano and viola/piano by Roque Cordero, Eduardo Charpentier and Fermín Castañedas. Guerra, E. (2022) Catálogo cronológico, temático y bibliográfico de las obras musicales del compositor panameño Gonzalo Brenes Candanedo.

**CAPÍTULO IV: ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS  
RESULTADOS**

## **4.1 Pitying the Farmers**

### **Compositor: Carlos Camacho**

Escrita en el año 2011 para el Wyne Home Arts Center de Texas e inspirada en el poema de Li Shen. Fue traducida del mandarín al inglés por Patricia Hu Pin-Ching en el libro “Falling Flowers: 36 Chinese Tang Poems.” Para los efectos de este documento la traducción al español ha sido realizada por Angela Varela.

Para tocar esta obra es necesario contar con un cuenco tibetano un bloque de madera, granos de arroz crudo y un bombo o tambor grave.

Tomamos en cuenta, para este análisis, aspectos como sonoridades, ritmos, colores, melodías, armonías. Pero, sobre todo, pretendemos resaltar la influencia del lenguaje literario en la pieza. Por consiguiente, se decidió utilizar un análisis músico-literario a fin de poner en evidencia la estrecha conexión entre el poema y la composición de Camacho.

## Poema

“Pitying the Farmers”- Li Shen

### Traducción al inglés:

In Spring, they sow one grain of  
rice,

In Autumn, they reap tens of  
thousands.

Within the four seas, no field  
lies fallow,

Yet, the farmers die of  
starvation.

They sow the rice in broad  
daylight,

Their sweat soaks the soil.

Who knows that in a bowl of  
rice

Every grain is suffering and  
pain?

### Traducción al español:

En Primavera, siembran un  
grano de arroz,

En Otoño, cosechan decenas de  
miles.

Dentro de los cuatro mares,  
ningún campo queda en  
barbecho,

Aún así, los granjeros mueren de  
hambre.

Siembran el arroz a plena luz del  
día,

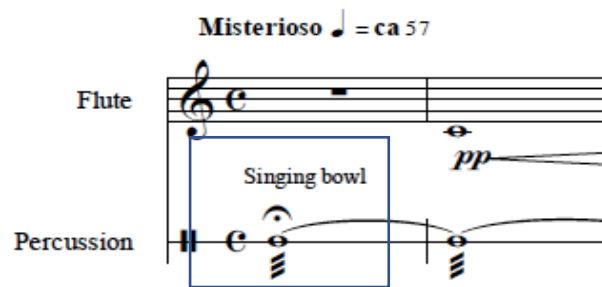
Su sudor empapa la tierra.

Quién sabe que en un cuenco de  
arroz

Cada grano es sufrimiento y  
dolor?

La agricultura en China tiene más de 10,000 años y este fue uno de los primeros países en destacarse en el cultivo del arroz. En aquel entonces, no existían las herramientas modernas con las que contamos actualmente, por lo tanto, el trabajo en el campo era mucho más arduo y pesado. Es este sufrimiento y dolor que se ven reflejados en esta obra.

En la primera sección el texto inicia con la primavera. Para representar sonoramente esta temporada, la música inicia con una dinámica misteriosa que posiblemente simboliza un clima templado propio de esta estación y estableciendo el estado de ánimo de la pieza.



**Figura 1.** Primera sección de la pieza. Introducción con el cuenco tibetano.

El tazón cantador o cuenco tibetano es el primer instrumento que escuchamos en la obra produciendo un silbido que simula el viento, mientras que la flauta empieza en el compás 2 con un Do 3 reforzando el efecto del cuenco.

A partir del compás 3, la flauta desarrolla patrones rítmicos que se verán dentro de toda la obra. El compositor declara que este ritmo es derivado de la palabra pitying, como se puede observar en la figura 2:



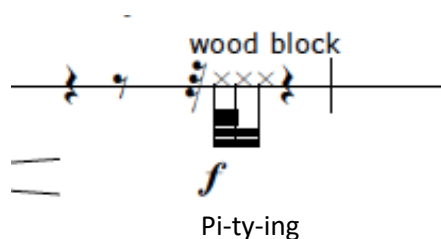
Pi-ty-ing

**Figura 2.** Primera aparición de la flauta en el compás 3. Mostrando el ritmo derivado de la palabra pitying. Negra a 57 bpm.

Observamos también que cada vez que el compositor presenta el patrón descrito anteriormente, utiliza una dinámica fuerte, generando tensión, quizá aludiendo a un tifón dentro del ambiente que ya es misterioso y presagiando lo que está por venir.

Ya en el compás 5 aparece el bloque de madera, tocado de forma repentina y seca por lo cual podríamos asumir que está imitando el golpe a las gavillas de arroz contra listones de bambú, formando parte del ciclo del arroz cuando se siembra a plena luz del día, como nos dice el poema.

Utiliza para ello un patrón rítmico similar al de la flauta en el compás 3, pero en disminución<sup>3</sup>:



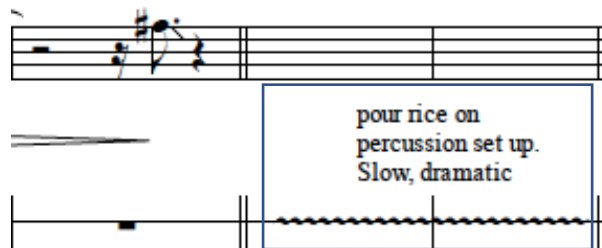
**Figura 3.** Primera aparición del bloque de madera en el compás 5, mostrando el motivo de pitying. Negra a 57 bpm.

En el compás 8, hay un aumento de velocidad, la negra pasa de tener 57 bpm a 75 bpm. En esta sección, el compositor resalta la quinta disminuída existente en el intervalo de fa sostenido (F #) y do. Esto lo vemos en la flauta, la cual ejecuta ligaduras con ritmos que incluyen quintillos, tresillos, silencios intercalados y ritardandos. Asimismo, es interesante el uso de la técnica extendida bending para hacer notorio el sonido del fa sostenido (F#), misma nota que concluye esta sección. Todo este despliegue de sonidos nos lleva a un silencio, momento en el cual granos de arroz son

---

<sup>3</sup> disminución. Recurso melódico encontrado a menudo en composiciones de forma fugada, en las cuales los valores rítmicos de las notas de la melodía se acortan proporcionalmente. Por ejemplo, una melodía que se desplaza en blancas, negras y corcheas, después de la disminución puede hacerlo en negras, corcheas y semicorcheas (cada valor disminuido a la mitad).

esparcidos sobre los instrumentos percutidos y cuyo sonido sugiere el inicio de la recolecta del arroz, la llegada del otoño.



**Figura 4.** Compás 9 al 11. Muestra el esparcimiento del arroz. Negra en 75 bpm.

En el compás 13 el compositor introduce un Adagio que conlleva una disminución en el tempo desarrollado por la percusión y que inicia con el bloque de madera intercalado con el tambor grave. Todo este juego ritmico desencadena en el compás 17 con un Cantabile, en donde entra la flauta y por primera vez nos presenta el leitmotiv<sup>4</sup> del canto conjunto de los agricultores.

---

<sup>4</sup> Leitmotiv (al., “motivo conductor”; fr.: motif conducteur; in.: leitmotif; it.: motivo-guida o tema fondamentale). Término acuñado a mediados de la década de 1860 por el historiador musical A.W.Ambros para describir un motivo o tema recurrente en una pieza musical (generalmente en ópera) que representa a un personaje, objeto, emoción o idea concreta. Se utiliza en especial asociado con las óperas tardías de Wagner, aunque el compositor no lo utilizó, prefiriendo los términos Hauptmotiv (motivo principal), thematisches Motiv (motivo temático), Grundthema (tema básico) y así sucesivamente.



The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Percussion (Perc.) from measures 17 to 24. The Flute part is written in treble clef and begins at measure 18 with a dynamic marking of *mf*. It features a long melodic line with various ornaments and fingerings (5, 3, 5, 66). The Percussion part is written in a simplified notation and shows a series of rhythmic marks, ending with a double bar line and a dynamic marking of *ff*.

**Figura 5.** Cantabile del compás 17 al 24.

Luego, en el compás 22, podemos escuchar el redoble del tambor grave creando una tensión con dinámica en pianississimo (*ppp*) y la flauta alcanzando una altura hasta el do. En esta parte el oyente podría percibir un poco de desesperación, miedo o angustia, lo que sugiere el sufrimiento y la agonía de los agricultores, ya que “en el pasado, y particularmente en el periodo del feudalismo, solo los ricos o las familias relativamente acomodadas podían permitirse el lujo de comer arroz todos los días.” (UNESCO, 1984).

En la siguiente sección, compuesta de nueve compases, Camacho coloca una indicación bastante peculiar “*Nasty and energetic*” acompañada de una dinámica triple forte (*fff*) y que para su interpretación aprovecha la fuerza del tambor grave y la técnica extendida de la flauta. En China, el tambor grave es utilizado tanto para danzas en tiempos de paz como en tiempos de guerra, esta característica es empleada para crear un ritmo que implica también una sensación de lucha o guerra. Por otra parte, la flauta emplea la técnica extendida llamada *singing*, en la que el ejecutante debe cantar a la vez que hace sonar la flauta en la nota indicada en la partitura; y al mismo tiempo, aporta mucha más tensión musical al proporcionar una mejor representación de los momentos caóticos que se suscitaban en el campo de arroz y reforzando la indicación propuesta en esta sección. Podemos destacar que en esta parte, y a lo largo de la obra, el flautista debe poseer un

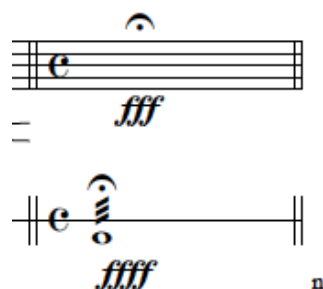
nivel de intermedio a avanzado, ya que no solo hace uso de técnicas extendidas, sino la velocidad al ejecutar las notas cortas, y sus variantes en frulato (técnica extendida), en semicorcheas y el registro agudo que alcanza que es un Sol 5 requieren de esta destreza.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Percussion (Perc.) starting at measure 25. The Flute part is in treble clef with a common time signature (C). The tempo is marked as 'Nasty and energetic' with a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The dynamic is fortissimo (fff). The Flute part includes a 'sing' technique indicated by a bracket over a series of notes. The Percussion part is in a bass clef with a common time signature (C) and is also marked fortissimo (fff). The score shows measures 25 through 29.

**Figura 6.** Sección del fortississimo con la indicación de Nasty and energetic en donde la flauta realiza la técnica de singing acompañada del tambor grave. Compás 25.

Esta indicación seguirá hasta el compás 29 en donde vemos una disminución significativa en el tempo. Esta sección culmina en el compás 33. Aquí el compositor da la apertura para una improvisación, algo muy interesante ya que permite que el flautista pueda desplegar su talento y demostrar su virtuosismo, para entonces en el compás 34 volver al mismo tempo del inicio como lo indica en la partitura Tempo I.

Improvise with fast notes  
in the high register, gradually  
Getting softer and less intense



**Figura 7.** Inicio de la improvisación con indicación de calderón, utilizando notas rápidas en el registro alto de la flauta hasta a poco a poco disminuir la tensión. Compás 33.

Escuchamos nuevamente el cuenco tibetano, mientras la flauta vuelve a los patrones rítmicos iniciales utilizando la técnica de bending.



**Figura 8.** Sección final de la pieza con la reaparición del cuenco tibetano en conjunto con la flauta, la cual de acuerdo al mismo compositor nos muestra una melodía haciendo uso de la escala pentatónica, muy característica de la música asiática. Compás 34 al 38. Tempo I.

La pieza termina de esta manera y nos da la sensación de final y a la vez, posiblemente, simbolizando la muerte de los campesinos. Podemos concluir que en esta obra, Camacho explora las posibilidades sonoras de la percusión en formatos no convencionales, con un trasfondo poético el cual logra expresar y exponer muy claramente en toda la pieza con cada uno de los instrumentos de percusión y la flauta por medio de las dinámicas e indicaciones. Por otra parte, si comparamos

la inspiración de la temática de esta pieza con obras escritas por otros compositores aquí estudiados, podemos señalar que, a pesar de que la obra *Requiem por los hijos del Cañaveral* no es una obra concebida para la flauta, su temática es similar.

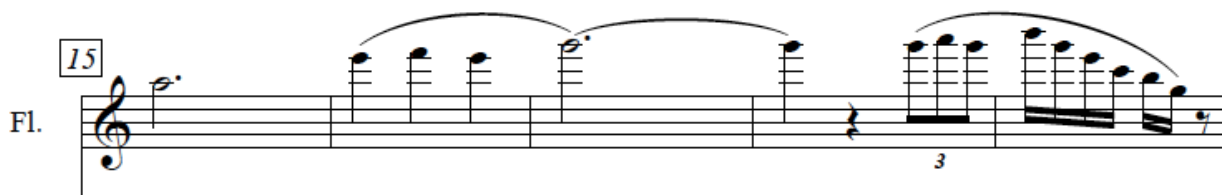
## 4.2 Vuelo de Medianoche

### Compositor: Jorge Bennett

La composición de esta obra, desarrollada en cuatro movimientos, inició alrededor del año 2008 y pertenece a la *Suite Fantástica* para flauta y piano. Sugiere un cuento quimérico en el que participan al menos una doncella y un fauno. Los detalles del cuento quedan a la imaginación del oyente según lo que vaya desenvolviéndose musicalmente en cada uno de los movimientos. La suite está dedicada a su compañera de universidad, la flautista colombiana Ana María Sánchez de Bertolucci.

Para nuestro análisis, utilizamos el estilo tradicional, ya que la obra está escrita en su mayoría utilizando este lenguaje. Hemos seleccionado el movimiento IV, ya que en esta pieza el compositor realiza los cambios armónicos de semi frases cada cuatro compases anticipando en tonalidad a los compases subsecuentes, generando una sensación de bitonalidad. Asimismo, destacamos que el flautista requiere de un nivel avanzado de ejecución debido a la velocidad y cambio de alturas en ella.

Originalmente llamado *Medianoche* ya que para Bennett el título estaba incompleto, tiene un tempo de *Molto Allegro*, 160 bpm para la negra que se mantiene durante todo el movimiento y una métrica estable de 3/4. Sugiere un ritmo de vals que a su vez cubre un registro amplio de la flauta e incluye notas rápidas y ritmos complejos en el registro agudo como lo que se muestra en la figura 9:



**Figura 9.** Muestra del registro amplio en la flauta que utiliza el compositor en esta obra. Compás 15 al 19.

La introducción inicia con la mano derecha del piano interpretando corcheas en staccatto. En el tercer tiempo del compás 4 aparece la flauta con un arpeggio de re con séptima, creando un efecto sonoro que va hacia el siguiente compás, iniciando así la primera frase del tema (A), como podemos ver en la siguiente figura:

**Figura 10.** Introducción. Primera sección de la obra que da inicio con el piano en mano derecha. Compás 1 al 6.

Este primer tema A, se extiende hasta el compás 20 y su centro tonal varía entre las tonalidades de re menor y do mayor con séptima; los últimos compases en este primer tema, del compás 17 al 20 finalizan con do mayor 7 manteniendo esa sonoridad a su vez con el efecto pedal en el acompañamiento del piano. Ya desde aquí podemos ver un patrón en la estructura, ya que la armonía se está moviendo cada cuatro compases es decir, por semi frases.

En cuanto a la estructura armónica, algo notorio al momento de analizar este movimiento es que el compositor utiliza muchas extensiones en sus acordes, novenas, oncenas y treceñas como podemos ver en la figura no. 11.



**Figura 11.** Compases del 5 al 7. Los tres compases en la armonía de Dm9.

Inmediatamente, surge otro tema al cual llamaremos tema B, en donde escucharemos a la flauta haciendo melodías ligadas e incluyendo ornamentaciones sobre algunas notas en el piano; este tema se repite y eleva prodigiosamente hasta el registro agudo de ambos instrumentos. Se extiende en un descenso tanto de registro como de intensidad. La flauta toca los temas y el piano acompaña con mucho ímpetu.



**Figura 12.** Aparición del tema B que da inicio en el compás 21 con una nueva melodía en la flauta y el piano realizando el acompañamiento.

En este segundo tema, el compositor realiza una modulación a Fa mayor en el compás 25, y esto es más evidente con la inserción del Si bemol:

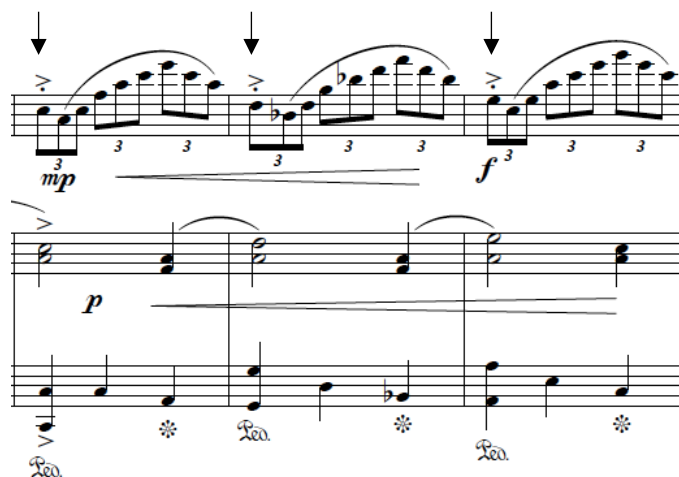


**Figura 13.** Inserción del Si bemol, lo cual nos indica que hay una modulación o cambio de tonalidad a Fa mayor en el compás 25.

En el tema B, vemos uno de los motivos característicos de la pieza. Tanto la flauta como el piano realizan estos intervalos. Las figuras blancas en la flauta pasan de Do4 a Re4 para terminar en un Mi4 y en el piano van de un Fa a Sol para luego terminar en un La. Esto lo vemos en este pasaje por primera vez en el compás 21:

**Figura 14.** Aparición del tema B desde los compases 21 al 36.

De igual manera sucede en esta sección en el compás 29, solo que con diferentes figuras. Aquí Bennett utilizó tresillos, sin embargo es el mismo patrón marcando el staccato en la primera figura de cada compás y con ornamentación sobre el La:



**Figura 15.** Patrón similar al de la figura anterior pero con distinta configuración. Del compás 29 al 31.

Por cuatro compases se mantiene en Si bemol, manteniendo la estructura por semi frases para luego llevarnos hacia una transición de otros cuatro compases iniciando con fa aumentado en cromaticismo resolviendo por semitonos, utilizada mayormente en música moderna del siglo XX y música popular<sup>5</sup>. Esta transición resuelve en otra modulación y esta vez al tono de Si bemol mayor.

---

<sup>5</sup> Como ejemplo en la canción «Greatest Love of All» (en español: «El amor más grande de todos») fue publicado en noviembre de 1985 y es el cuarto sencillo del álbum Whitney Houston de la cantante estadounidense del mismo nombre. El tema fue compuesto por Michael Masser y Linda Creed. La canción fue grabada originalmente (como «The Greatest Love of All») por George Benson para la película de 1977 Muhammad Ali film The Greatest.



38

*f*

*p*

*mf* *sub. p*

*mf*

**Figura 16.** Inicio de una transición en fa aumentado desde el compás 37 al 40.

Ambos temas aparecen nuevamente en otra tonalidad, pero con modificaciones, el tema A, ésta vez en Si menor, que se repite en el compás 64 como podemos ver en la figura 17 y el tema B en el compás 84 en Gmaj 7 con 9na mayor como se puede ver en la figura 18:

63

Fl.

*mf*

Pno.

*p*

**Figura 17.** Repetición del Tema A en Si menor. Compás 64.

Figure 18 shows a musical score for the repetition of Theme B in G major with a 9th sharp. The score is divided into two systems. The first system, highlighted with a blue box, shows a melodic line on a treble clef staff. It begins with a dynamic marking of *mp* and gradually increases to *f*. The second system shows a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The dynamics are marked as *p*, *mf*, and *mp*. There are also markings for *Reo.* (Reo) with an asterisk in the bass line.

Figura 18. Repetición del Tema B en Gmaj 7 con 9na mayor. Compás 84.

Bennett utiliza una repetición de los compases 49 al 54 (Figura 19) en esta sección que va desde el compás 108 al 113 (Figura 20):

Figure 19 shows musical notation for measures 49 to 54. The score includes a Flute (Fl.) part and a Piano (Pno.) part. The Flute part begins at measure 49, marked with a box containing the number 49, and has a dynamic marking of *mf*. The Piano part has dynamics of *mf* and *p*. There are markings for *Reo.* (Reo) with an asterisk in the bass line.

Figura 19. Compases del 49 al 54.

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) from measure 108 to 113. The Flute part begins with a slur over measures 108-110, with the word "Reo." written above it. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The word "Reo." appears below the bass line in measures 108 and 110, accompanied by asterisks. Dynamics include *mf* and *p*.

Figura 20. Repetición de los compases 49 al 54 en los compases del 108 al 113.

La obra finaliza con una Coda que da inicio en el compás 120:

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) from measure 120 to 129. The Flute part features trills and accents, with dynamics *ff*, *mf*, and *ff*. The Piano accompaniment includes chords and a bass line with dynamics *f* and *fp*. The score concludes with a double bar line and a "Coda" symbol.

Figura 21. Coda final del compás 120 al 129.

Podemos entonces concluir que en esta pieza, el compositor resalta los timbres y colores de ambos instrumentos, realiza movimientos por modos generando una sensación de bitonalidad. Ambos instrumentos, flauta y piano, requieren un nivel avanzando en cuanto a la ejecución. Por otra parte, en esta obra se observa que, mayormente, el compositor combina un género del periodo Barroco como la Suite Francesa, desarrollada en Francia por compositores que incluyen a Elisabeth Jacquet de La Guerre; con elementos como cromatismos por semitonos bastantes parecidos a los utilizados por compositores románticos como Brahms y Pyotr Ilyich Tchaikovsky con características de la música del siglo XX o moderna como múltiples tonalidades, cuya técnica fue utilizada por compositores como Darius Milhaud, Igor Stravinsky (Petrouchka) Serguéi Prokofiev y Bela Bartok (Microcosmos) entre otros. Dicho esto, si realizamos una comparación entre *Medianoche* y *Rondó*, tanto la Suite como el Rondó Francés tienen una estructura formal clara y definida. Ambas formas musicales suelen tener una introducción, una sección principal y varias secciones intermedias o secundarias, y una coda o final.

### **4.3 Rondó**

#### **Compositor: Ricardo Risco Cortés**

Esta pieza es una transcripción del tercer movimiento de la Sonatina para violín, violoncello y piano, compuesta por el maestro Risco en el año 2005. La misma fue inicialmente encargada por el guitarrista Víctor Villarreal y el flautista Valentín Martínez, con el propósito de ser estrenada en septiembre de ese mismo año para el XX Seminario Latinoamericano de Educación Musical, a realizarse en la ciudad de Heredia, República de Costa Rica. No obstante, dicha presentación no se llevó a cabo siendo la obra finalmente estrenada en el Festival de música de cámara organizado por el Ministerio de Cultura de Panamá, en el año 2021 y ejecutada por Víctor Villarreal en la guitarra y Manuel Ruíz en la flauta.

La forma rondó fue popular en la música para teclado del siglo XVII, especialmente en Francia (*rondeau*) (Latham, 2008) y sus estructuras más conocidas incluyen ABACA, ABACABA, ABACADA, entre otras; en donde A representa los estribillos y las demás letras los diferentes episodios.

Este Rondó consta de dos secciones con material temático nuevo bajo el patrón ABACADA. El compositor realiza variaciones con la tonalidad, cambios de modo y texturas; incluyendo la recurrencia temática en la misma tonalidad. Este movimiento se mantiene en un tempo estable de corchea en 256 bpm y la negra en 128 bpm.

Esta obra nos presenta una estructura que contiene:

1. Introducción, La pieza inicia con una introducción en donde podemos escuchar el tema por primera vez en la flauta, mismo tema que se irá desarrollando contrapuntísticamente, a través de la obra y de dónde se extrae el material para la escritura de los diferentes estribillos; convirtiéndose en un canon. Esta va desde el compás uno al compás 5.

The image shows a musical score for the first five measures of a piece. It consists of two staves: Flute (top) and Guitar (bottom). The Flute staff is in treble clef and has a dynamic marking of *ff*. The Guitar staff is in treble clef and has dynamic markings of *ff* and *non arp.*. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and starts with a 3/8 time signature. The first measure is in 3/8, the second in 2/4, the third in 5/8, the fourth in 3/8, and the fifth in 3/4. The melody in the flute part is characterized by eighth notes and quarter notes with accents. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

**Figura 22.** Introducción con la flauta y guitarra presentando el tema. Compás 1 al 5.

2. Seis estribillos (A)

El estribillo I, va desde el compás 6 al compás 18. Aquí escuchamos el tema completo:

$mf$  subito  
 seco (cuasi mute)  
 $mp$  subito

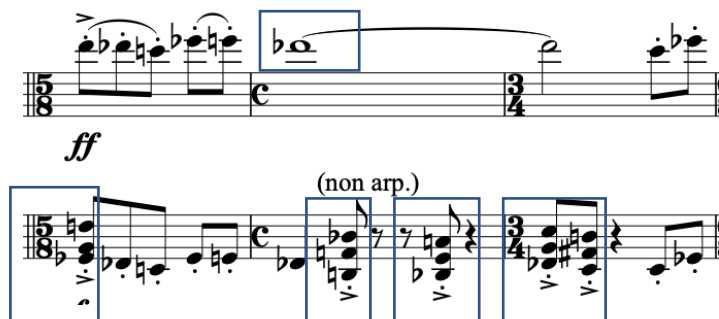
**Figura 23.** Primer estribillo que va desde el compás 6 al 18.

En el compás 46 introduce el estribillo 2. Vuelve al tema con una leve variación en la figuración, es decir, en vez de una blanca ahora con una corchea e incluye más notas como adornos en la flauta.

$ff$   $mp$  frull.  
 nat. pont.  $f$   $p$

**Figura 24.** Estribillo 2 que inicia en el compás 46. Utilizando la técnica de frullato en la flauta y la guitarra en ponticello o seco, terminando en el compás 62.

En el estribillo tres (parte A) aparece nuevamente el tema pero con el cambio de duración en la figura que ahora pasa a ser una redonda en la flauta. Este estribillo lo escuchamos en el compás 89. Incorpora los acordes secos y cortos del episodio C, agregando este elemento en el acompañamiento. Algo interesante de recalcar es que el acompañamiento también ejecuta el tema a la misma vez que la flauta solo que en esta ocasión lo hace dos octavas mas abajo.



**Figura 25.** Tercera aparición del estribillo en el compás 89. La flauta realiza el tema ahora con redondas. Incorporación de acordes secos y cortos en la guitarra.

El estribillo vuelve a aparecer por cuarta vez desde el compás 147 hasta el 159 en la flauta, y el episodio D arranca simultáneamente en el acompañamiento. Este mismo se ve interrumpido, ya que es más largo que el estribillo.

Estribillo 4	Fl. 
Episodio D	Gtr. 

**Figura 26.** Estribillo número 4 que va desde el compás 147 dando inicio en la flauta y a su vez se observa como inicia el episodio D nuevamente en la guitarra.

El estribillo no. 5 es muy breve, se repite en el compás 204 y la guitarra le hace canon, jugando contrapuntísticamente.

204

Fl. *f marcato*

Gtr. *sf* *nat.* *f marcato*

**Figura 27.** El estribillo número 5 en el compás 204 mientras la guitarra le hace un canon con contrapunto en el compás 206.

Luego repite el estribillo por sexta y última vez en el compás 225, se puede observar que la flauta ahora está en otro registro, es decir, dos octavas más arriba y el acompañamiento se mantiene igual que la primera vez que fue presentado:

225

Fl. *ff*

Gtr. *f* *seco (cuasi mute)*

**Figura 28.** Estribillo final (No. VI) en el compás 225. El acompañamiento es seco, casi silencioso.

### 3. Cinco episodios (B, C, D, E, F).

El primer episodio, B, inicia con el compás 19 con el acompañamiento en staccato con corcheas en la nota Do, dando la sensación de pedal y con la flauta realizando la técnica extendida de Frullato:





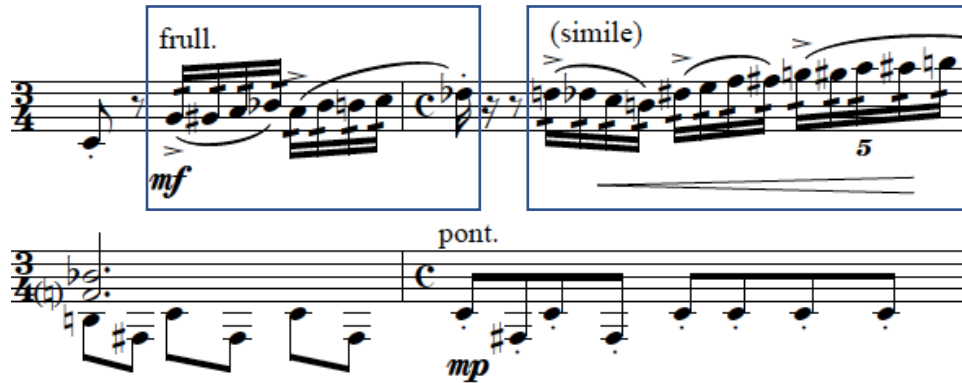
**Figura 29.** Inicio del episodio número 1 (B) con la flauta en frullato y el acompañamiento en staccato. Compás 19.

Luego en el compás 31, la sensación de nota pedal lo hace la flauta también en Do y luego la guitarra presenta el tema B en el compás 32 pero con acordes:



**Figura 30.** La flauta en staccato manteniendo la nota Do. En el acompañamiento podemos observar el tema B, ahora presentado en acordes. Compases 31 y 32.

En este primer episodio también vemos por primera vez los arreglos cromáticos en la flauta en el compás 35 y en frullato:



**Figura 31.** Arreglos con estructura cromática en la flauta. Compases 35 y 36.

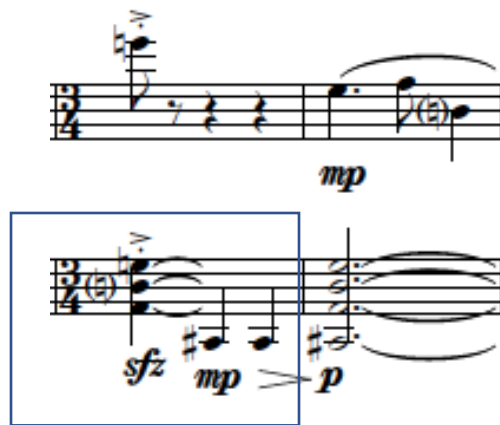
El segundo episodio (parte C) inicia en el compás 63 y nos muestra una melodía ligada en la flauta con acompañamientos de acordes secos y cortos en la guitarra, presentando la idea del estribillo. En algunas ocasiones la guitarra tiene la función de doblar la melodía de la flauta dos octavas abajo y de hacer acordes.



**Figura 32.** Presentación de una nueva melodía ligada en la flauta con doble fuerte. En la guitarra por otro lado tenemos acordes secos y cortos. Compás 63.

El tercer episodio (Tema D) tiene inicio en el compás 104 y es el más largo, en el que se desarrollan muchas ideas. La guitarra lleva a cabo un patrón de acompañamiento ostinato rítmico con acordes de tritonos y cuartas justas (Figura 33). La flauta hace una nueva melodía ligada y con una altura

mas amplia (figura 34). Ya en este momento podemos observar el patrón en la estructura, puesto que cada vez que se presenta un nuevo tema el ámbito se va expandiendo.



**Figura 33.** Tercer episodio que da inicio en el compás 104. Se puede observar el ostinato en la guitarra con acordes de tritonos.

Musical score for flute and guitar. The top staff is for the flute (Fl.) and the bottom staff is for the guitar (Gtr.). The flute staff shows a melodic line starting at measure 115, marked with a blue box. The melody is more expansive, with notes ranging from G4 to B4. The guitar staff shows a tritone ostinato pattern. The dynamic marking *mp* is placed below the second measure of the guitar staff.

**Figura 34.** Melodía más amplia en la flauta. Compás 115.

Luego, la guitarra toma el mismo tema (D) con algunas notas de acompañamiento en el compás 119, realizando un intercambio y la flauta pasa a ser acompañamiento en contrapunto a la melodía:

Tema D en la guitarra

**Figura 35.** Compás 119 en donde se puede observar un contrapunto entre en la flauta y el acompañamiento.

En este tercer episodio el tema se repite dos veces en la guitarra, esto lo podemos ver nuevamente en el compás 133:

**Figura 36.** Se observa una melodía en contrapunto de la flauta, un poco mas agresiva y con mayor movimiento. La guitarra repite el tema D.

El siguiente episodio que es el número cuatro (parte E) da inicio en el compás 159 y contiene elementos del episodio anterior (D) como la melodía amplia en la flauta.

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a dynamic marking of *sfz* (sforzando) and then *mf* (mezzo-forte). A blue box highlights a melodic phrase in the top staff. The bottom staff starts with a dynamic marking of *f* (forte). A blue box highlights a tritone chord in the bottom staff, which is circled with a double line.

**Figura 37.** Compás 159. Inicio del episodio 4 (E), en donde podemos ver ciertos elementos del episodio anterior como la melodía amplia de la flauta. Podemos observar el acorde en tritono de redondas en el compás 160.

Es en el compás 162 cuando inicia el canon con la melodía de la flauta y el acompañamiento interrumpido por clústers de la guitarra. Este canon finaliza en el compás 172:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is marked with *mf* (mezzo-forte). The bottom staff is marked with *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A blue box highlights the beginning of the canon in the guitar part, which includes a cluster of notes.

**Figura 38.** Se puede observar el inicio del canon en la guitarra en el compás 162. Los acordes clúster de la guitarra en pedal.

Después, en el compás 173 (Figura 39), realiza una sugerencia de estribillo con valores duplicados para generar la sensación de que el tema ahora se presenta de forma mas lenta, pero no cumple con todos los criterios para llamarlo estribillo, ya que no presenta el tema completo y nos regresa a la

introducción en el compás 182 (figura 40) con un cambio de figuración que en vez de corcheas ahora es con negras:



**Figura 39.** Seegerencia de estribillo con valores duplicados. El tema aparenta sonar de forma más lenta.



**Figura 40.** Introducción pero esta vez presentada en figuras negras.

El episodio cinco (F), se puede observar en el compás 217. Podemos considerar a este como un episodio contrapuntístico, ya que se aprecia como la flauta y la guitarra se van alternando el tema:

Figura 41. Presentación del episodio 5 (F). Desde el compás 217 al 224. Se puede observar el juego entre la flauta y la guitarra, al pasarse la melodía entre ellas.

Repite el primer episodio (parte B) en el compás 192, con la misma melodía en el mismo tono. La flauta una octava arriba sin frullato y la guitarra llevando la melodía en tritono.

Figura 42. Repetición del primer episodio (B). La flauta una octava más arriba y la guitarra en staccato.

La pieza termina con una coda desde el compás 238:

The image displays a musical score for Flute (Fl.) and Guitar (Gtr.) from measure 232 to 246. The Flute part is in treble clef, and the Guitar part is in treble clef. The score includes various dynamics such as *più f*, *fff*, *f*, *p*, *cresc.*, *sub*, *ff marcato*, and *sffz*. There are also articulations like *nat.* and *ff*. A blue box highlights the final measures of the coda, from measure 239 to 246, which end with a rest.

**Figura 43.** Coda final que va desde el compás 238 al 246. Finalizando en el último compás con una idea del tema principal.

En conclusión destacamos que el compositor mantiene la estructura clásica del rondó, sin embargo utiliza distintas herramientas compositivas como la sustracción, adición, entre otras para evitar la monotonía. El acompañamiento en la guitarra realiza armonías en tritono con cuartas justas y séptimas mayores o segundas menores en inversión, creando disonancias, algo que se mantiene durante todo el transcurso de la obra intercaladamente, lo que nos lleva a corroborar que la pieza no gira en torno a un centro tonal, es una pieza atonal como el mismo compositor nos comentó (Risco, R. comunicación personal, 17 de mayo de 2022). La armonía no es funcional sino mas bien cromática sin seguir reglas, como se puede observar en la figura número 44:





**Figura 44.** Armonía cromática. Compases 37 y 38.

Por ende, se puede constatar que esta obra posee elementos del Rondó, forma musical que emerge durante el periodo Barroco, plasmada en obras de grandes genios musicales como J.S. Bach y desarrollada durante el clacisismo en piezas de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig Van Beethoven; en combinación con música moderna o del siglo XX de la cual resalta la falta de tonalidad o ambigüedad en ella e incluye a compositores como Igor Stravinsky y su obra El Rito de la Primavera.

#### **4.4 Dos Miniaturas – 1. *En tiempo de punto***

**Compositor: Samuel Robles**


La obra *Dos Miniaturas* está compuesta en dos movimientos titulados *En Tiempo de Punto* y *Atravesao*, cuyas bases rítmicas derivan de las danzas folclóricas panameñas llamadas punto y atravesao. Para este estudio, analizaremos el primer movimiento “En tiempo de punto”.

Antes de comenzar el análisis formal, es pertinente que comprendamos las características generales del punto. El punto es “una composición creada específicamente para el baile, ejecutado por una sola pareja que hace gala de donaire, precisión y gracia. Es de pura ascendencia hispánica y es considerado el baile y género musical más bello y elegante de todo el Istmo de Panamá.” (Castillero, 2018).

Los pasos tienen sus nombres: El paseo, el zapateo, el escobillado y la seguidilla.

Su compás característico es el 6/8 y en su melodía se utilizan comúnmente los tresillos



y docillos  y su acompañamiento es de subdivisión ternaria. (Garay, 1930).

Dentro de los diferentes tipos de punto, en Panamá tenemos una vasta variedad, los cuales incluyen: el punto Chorrerano de salón, el punto Santeño, el punto Ocueño, el punto de Parita, y los puntos de Mejorana, entre otros.

El primer movimiento de “En tiempo de punto” tiene como centro tonal: sol menor, utilizando notas pedal y extensiones. Consta de dos partes, parte A y parte B, por lo cual posee una estructura binaria.

La parte A va hasta el compás 28 y la parte B de la mitad del compás 28 al 43 que es en donde A vuelve a repetir.

Tiene una introducción lenta y corta de cuatro compases que inicia con el piano en 6/8 y negra con puntillo de 67 bpm. Aquí da inicio el primer tema con una anacrusa en el piano y la flauta y se presentan los motivos bases que veremos dentro de toda la pieza.

I. Tempo de Punto ♩ = 67 *molto rit.* *a tempo*

Flute

Piano

*p* *mp*

Figura 45. Introducción de la obra con el piano y flauta en anacrusa.

En el compás 13 podemos ver como la melodía que hasta ahora está siendo llevada por la flauta pasa a ser acompañamiento y el piano pasa a ser melodía, esto lo podemos ver en la estructura rítmica que tiene el piano.

Dos Miniaturas

*pp e lontano*

*mp*

Figura 46. Sección en donde la flauta pasa de ser protagonista a acompañamiento y el piano retoma la melodía sin dejar de marcar el ritmo. Negra con puntillo en 67bpm.

En el compás 20, el piano le vuelve a entregar el protagonismo a la flauta, dando paso a un intercambio de voces. Poco a poco vemos como introduce estos contracantos con el piano, lo cual resalta el enfoque académico de la obra.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for the flute, starting with a *ppp* dynamic and moving through *mp* to *f*. The middle staff is for the piano, starting with a *fp* dynamic and moving through *f* to *molto dim.*. A blue box highlights a section of the piano part where it plays a melodic line that mirrors the flute's line. The bottom staff shows the bass line with various chords and rhythmic patterns.

**Figura 47.** Intercambio de voces entre la flauta y el piano. Negra con puntillo a 67 bpm.

Este mismo compás 20 tiene una morfología parecida a la del compás 25 con el silencio de corchea al inicio.

The image shows two staves of music. The top staff is for the flute, starting with a *pp* dynamic. A blue box highlights the first two measures of this staff. The bottom staff is for the piano, starting with a *pp* dynamic and moving through *f*. The piano part has a similar melodic structure to the flute part in the top staff, with a similar dynamic range and phrasing.

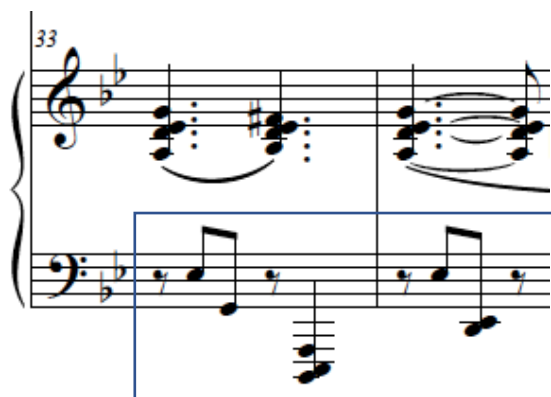
**Figura 48.** Comparación de la morfología del compás 20 con la del compás 25. Negra con puntillo a 67 bpm.

Más adelante en el compás 28 regresa el piano con la misma melodía de la mano derecha que el compás 17:



**Figura 49.** Repetición de la melodía en la mano derecha del piano. Compás 17 y compás 28. Negra con puntillo a 67 bpm.

Ya en el compás 32 inicia una marcación rítmica en el piano que da una sensación percusiva, lo cual se asemeja a lo dancístico del punto:



**Figura 50.** Ritmo marcado por el piano en el compás 33. Negra con puntillo a 67 bpm.

Realiza tres cortes en el “lento y distante” hasta el calderón, aquí pudimos notar que la base armónica queda dentro de un pedal, no está modulando de un acorde a otro pero da la sensación

de que es más pesado. Podemos intuir que lo utiliza como transición o para desvincular lo que estaba siendo expuesto y así entrar en un procedimiento que se pueda ver diferente aún teniendo elementos de lo anterior, podríamos llamarlo un punto de enlace.

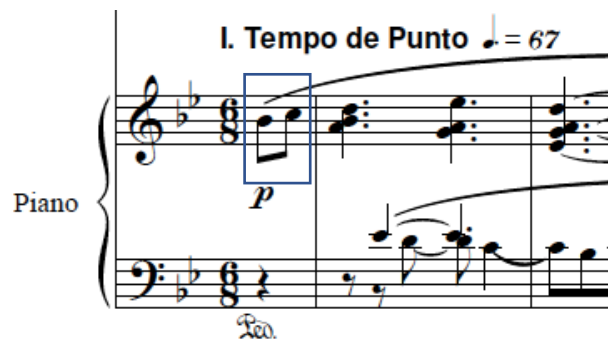
**Figura 51.** Transición o punto de enlace de los compases 39 al 43.

En este pasaje “lento y distante” nos da la sensación de adoptar el inicio como en la danza del punto, en donde se presenta la pareja pero de una forma muy sutil llegando al calderón para entonces, en el compás 44 ya a tempo, realizar una emulación de cuando la pareja empieza a bailar. El piano toma el protagonismo retomando el tema principal para luego pasarlo a la flauta. El figuraje lo reparte verticalmente y retoma completamente desde el quinto compás, pero la flauta haciendo una segunda voz. En el compás 53 el piano retoma la frase que inicia con un silencio de corchea.



**Figura 52.** Sección en donde retoma desde el compás 5 con la flauta haciendo una segunda voz.

Hay dos frases que permanecen o sobresalen, la primera, con la cual inicia con una anacrusa (figura 53) y luego la del silencio de corchea que la realiza el piano mientras que la flauta hace rellenos con síncopas (figura 54):



**Figura 53.** Primera frase sobresaliente. Anacrusa en la mano derecha del piano.



**Figura 54.** Segunda frase sobresaliente. Silencio de corchea que lo realiza el piano y la flauta relleno con síncopas. Negra con puntillo a 67 bpm.

La flauta retoma el tema melódico de la segunda frase en el compás 60, que inicia con silencio de corchea y lo ralentiza, profundizando con una sensación señorial e indicándonos que la obra se está terminando.



**Figura 55.** Final de la obra en largo pianississimo.



Podemos destacar que el compositor utiliza una progresión armónica que se mantiene en gran parte de la pieza la cual es: I – IV – V y esto da la sensación de una forma abierta ya que al finalizar los fraseos en dominante la cadencia es inconclusa. Aquí un ejemplo con la transcripción de la melodía realizada por Angela Varela:

Gm Cm Gm C<sup>7</sup> Gm Cm D<sup>7</sup> Gm Cm D<sup>7</sup>

**I. Tpo de Punto** ♩ = 67 *molto rit.....* *a tempo* A

**Figura 56.** Transcripción de la melodía del inicio de la obra realizada por Angela Varela a manera de mostrar la progresión armónica utilizada por el compositor.

Podemos resaltar de forma general que la música hecha para la danza tradicional del punto no realiza este tipo de progresiones comúnmente, sino que se hace de forma mas sencilla regresando a la tónica.

El compositor deja la armonía en un cuarto grado, agregando elementos armónicos que enriquecen creando una suspensión. Como podemos ver en la figura 557 del compás 25 al 27:



**Figura 57.** Progresión armónica del compás 25 al 27. Negra con puntillo a 67 bpm.

Terminando la obra con la síncopa final muy característica del punto y utilizando algunos elementos armónicos.

En el siguiente cuadro se exponen las similitudes y diferencias encontradas entre el punto tradicional y “En tiempo de punto”:

Similitudes	Diferencias
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Utiliza la anacrusa que es muy característica del punto.</li> <li>• Mantiene la rítmica de 6/8.</li> <li>• Está en modo menor pero con una armonía mucho más enriquecida.</li> <li>• Introducción en lento.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No utiliza el calderón en la primera parte introductoria.</li> <li>• No realiza el trémolo que es muy característico en la danza, sin embargo existen muchos puntos cantados y de baile que no lo utilizan.</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tempo de punto.</li> <li>• Armonías adelantadas que van anticipando.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El final no tiene la misma figuración que el punto tradicional.</li> </ul>
--	---

Como conclusión, logramos observar cómo Robles, haciendo uso de la flauta y el piano realiza los ritmos de esta danza con una armonía enriquecida, utilizando todo el registro del instrumento. Asimismo, esta obra refleja la forma en la cual Robles utiliza herramientas compositivas de la música académica aplicadas a la música vernacular. Podríamos inferir que Samuel Robles pretende emular a grandes compositores como por ejemplo a Roque Cordero, Astor Piazzola, Arturo Márquez, William Grant Still, Igor Stravinsky o el etnomusicólogo Béla Bartók, cada uno de ellos representando diferentes épocas de la historia de la música, al intentar llevar elementos folclóricos de su cultura a grandes salas de conciertos frecuentadas por conocedores de la música erudita.

**CAPITULO V: CATÁLOGO ANOTADO DE OBRAS PARA  
FLAUTA CON ACOMPAÑAMIENTO ESCRITAS POR  
COMPOSITORES PANAMEÑOS ENTRE 1978 Y 2021**

**Bennett, Jorge**

*Suite Fantástica* – Flauta y piano

*El Fauno Llama*

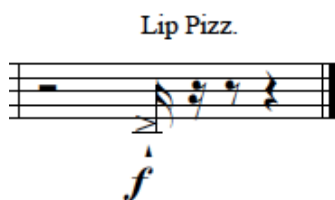
**Fecha de composición:** 2008-2021

**Duración:** 2:40 min.

**Instrumento de acompañamiento:** piano

**Anotaciones:** es una obra atonal, con un tema enigmático tocado por la flauta que se modifica varias veces, creciendo y en tensión. El acompañamiento realiza arpeggios cortos y misteriosos.

**Grado de dificultad:** avanzada



**Figura 58.** Lip Pizzicato.

*Doncella Inocente*

**Fecha de composición:** 2008-2021

**Duración:** 1:54 min.

**Instrumento de acompañamiento:** flauta, piano

**Anotaciones:** a ritmo de vals, con arpeggios ascendentes y descendientes.

**Grado de dificultad:** media, avanzada



**Figura 59.** Indicación de Key Click con sonido en la flauta.

*Mirando Las Estrellas*

**Fecha de composición:** 2008-2021

**Duración:** 2:58 min.

**Instrumento de acompañamiento:** flauta, piano

**Anotaciones:** tempo lento (corchea 30 bpm, el acompañamiento hace arpeggios en ostinato. Al inicio la flauta hace de acompañamiento con motivos cortos.



**Figura 60.** Muestra del amplio registro de la flauta que es utilizado en esta pieza.

*Vuelo de Medianoche*

**Fecha de composición:** 2008-2021

**Duración:** 2:24 min

**Instrumento de acompañamiento:** flauta, piano

**Anotaciones:** a ritmo de vals y allegro. La flauta alcanza registros bastante agudos. Es una pieza híbrida en cuanto a su tonalidad ya que la armonía se va moviendo por modos generando así una variedad de colores.



**Figura 61.** Sección de la flauta realizando arpeggios en distintas alturas y a una velocidad rápida.

**Camacho, Carlos**

*Espejos*

**Fecha de composición:** 2017

**Duración:** 9:30 min. Aprox.

**Instrumento de acompañamiento:** flauta alto, tam-tam

**Anotaciones:** esta obra crea un efecto casi-polifónico por medio del uso de trémolos, probando el rango que tiene la flauta travesa. A su vez, el percusionista explora una amplia variedad de sonidos por medio del uso de diferentes implementos y también por golpear al instrumento en lugares específicos. <sup>6</sup>

**Encargada por:** Nave Graham y Manuel Ruiz.

---

<sup>6</sup> <https://www.cayambismusicpress.com/camacho-espejos-p/cmp-1162.htm>

**Grado de Dificultad:** moderada

Figure 62 is a musical score for two staves, likely representing a piccolo and a melodic instrument. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score starts at measure 89 and ends at measure 94. The tempo is marked as ♩=90. The top staff has a circled '4' above it. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *p* (piano) in the top staff, and *mf* (mezzo-forte) in the bottom staff. There are also performance instructions: "let tb buzz against the tam-tam" in the top staff, "scrape" in the bottom staff, and "(echoe)" above the final notes. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and rests. The time signature changes from 4/4 to 5/8, then to 5/16, and finally to 7/16.

**Figura 62.** Sección del compás 89 al 94.

*Piccolo*

**Fecha de composición:** 2016

**Instrumento de acompañamiento:** pícolo, melódica

**Anotaciones:** esta obra consta de 8 partes. Contiene métricas de 4/4, 5/8, 5/16, 7/16 entre otras.

Nivel intermedio.

Figure 63 shows the first part of the work for two instruments: Piccolo and Melodica. The Piccolo part is on the top staff and the Melodica part is on the bottom staff. Both staves are in treble clef. The tempo is marked as ♩=190-200. The score starts with a dynamic marking of *f* (forte) for the Piccolo and *ff* (fortissimo) for the Melodica. The two parts play very parallel rhythmic patterns, consisting of many sixteenth and thirty-second notes. The time signature changes from 4/4 to 5/8, then to 5/16, and finally to 7/16.

**Figura 63.** Primera parte de la obra, ambos instrumentos con una figuración muy paralela hasta que empiezan a separarse.

*Pitying the Farmers*

**Fecha de composición:** 2011

**Duración:** 3 min. Aprox.

**Instrumento de acompañamiento:** flauta, percusión



**Anotaciones:** este dueto de flauta y percusión fue inspirado en el poema de Li Shen “Pity the Farmers”. El percusionista debe tener un cuenco con arroz crudo para esparcirlo creando el efecto del arroz cayendo en los instrumentos. Se puede agregar otros objetos a la configuración como cerámica, campanas o cuencos de arroz. <sup>7</sup>

**Encargada por:** *The Wyne Home Arts Center en Huntsville Texas.*

The musical score consists of two staves. The top staff is in 6/4 time and contains a melodic line with dynamics *mf*, *mp*, and *ff*. It includes articulation marks such as slurs and accents, and a *rit.* (ritardando) marking. The bottom staff is also in 6/4 time and features a bass line with a *1.v.* marking. The piece ends with a double bar line.

**Figura 64.** Sección final de la obra.

**Rodríguez De Sá, Élcio**

*Duplo Sentido*

**Fecha de composición:** 1989-2011

**Duración:** 7:30 min aprox.

**Instrumento de acompañamiento:** flauta y guitarra en tres movimientos.

---

<sup>7</sup> <https://www.cayambismusicpress.com/camacho-pitying-the-farmers-p/cmp-1035.htm>

**Anotaciones:** es una pieza híbrida en cuanto a tonalidad. Explora motivos de la tradición musical folclórica brasileña, incluyendo contrastes rítmicos dinámicos y registros opuestos. La pieza presenta técnicas extendidas en la flauta como frullato o percusión de boca, oscilatos irregulares en cuartos de tono y vibratos en la guitarra.

**Grado de dificultad de la pieza:** mediana hacia avanzada sin exigir virtuosismo instrumental.

**Encargada por:** El Dúo Teresa Toro – Gileno Souza.

**Fecha y lugar de estreno:** Fue estrenada en 1990, por el dúo anteriormente mencionado en el auditorio de la rectoría de la Universidad Federal de Bahía, Brasil, en el recital titulado “*Cuando 2+2 =3*”



The image shows a musical score for guitar, measures 60 to 63. The score is written on two staves. Measure 60 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a melodic line with eighth notes and a slur. The second staff has a bass line with quarter notes and a dynamic marking of *ff*. A performance instruction is written in the second staff: "Fretch the hand palm in the back of the guitar". Measure 61 has a dynamic marking of *p* in the first staff and *f* in the second staff. Measure 62 has a dynamic marking of *f* in the first staff and a triplet of eighth notes in the second staff. Measure 63 has a dynamic marking of *f* in the first staff and a dynamic marking of *f* in the second staff.

**Figura 65.** Ejemplo de algunas de las indicaciones para la guitarra.

*Trío No. 5, Op. 3 No. 5*

**Fecha de composición:** 1978

**Instrumento de acompañamiento:** flauta, guitarra, violoncello.

**Anotaciones:** esta pieza tiene como centro tonal “la” de referencia sonora mas no específicamente un tono mayor o menor. Expansiones armónicas asociativas, utiliza valores flexibles de duraciones.

**Grado de dificultad:** mediana hacia avanzada sin exigir virtuosismo instrumental.

**Encargada por:** escrita para un ensamble que el compositor había formado junto a un flautista, un saxofonista, un guitarrista y un violoncelista, el “Grupo Fontes” (Fuentes, en español). Rodrigues de Sá era el compositor, director y guitarrista del grupo.

**Fecha y lugar de estreno:** fue estrenada en 1979, en el Teatro Castro Alves de Salvador, Bahía, durante el II Festival de Música Instrumental de Bahía, Brasil.

1  
♩ = 69/72

Élcio Rodrigues de Sá B.  
Op. 3, N° 5 (1978)

The musical score is for the introduction of a piece by Élcio Rodrigues de Sá B., Op. 3, N° 5 (1978). It is in 4/4 time and consists of three staves: Flute, Guitar, and Violoncello. The tempo is marked as ♩ = 69/72. The key signature has one sharp (F#). The Flute part begins with a rest in the first measure, followed by a melodic line starting in the second measure with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Guitar part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic in the first measure, followed by a melodic line that reaches a fortissimo (f) dynamic in the second measure. The Violoncello part starts with a fortissimo (f) dynamic in the first measure, followed by a melodic line that reaches a mezzo-forte (mf) dynamic in the second measure and then a piano (p) dynamic in the third measure.

Figura 66. Introducción de la obra.

**Robles, Samuel**

*Dos Miniaturas, En Tiempo de Punto*

**Duración:** 2:40 min aprox.

**Instrumento de acompañamiento:** flauta, piano

**Anotaciones:** este primer movimiento es al estilo de la danza folclórica panameña conocida como "punto".<sup>8</sup> Escrito en 6/8. Realiza contracantos entre la flauta y el piano. Una obra académica con influencias de música tradicional panameña.

**Encargada y estrenada por:** Elani Mejía, flautista panameña en Montreal, Canadá en el año 2006.

**I. Tempo de Punto** ♩ = 67



**I. Tempo de Punto** ♩ = 67

*p*

Ped.

**Figura 67.** Introducción de la obra con el piano.

*Dos Miniaturas, Atravesao*

**Duración:** 1:48 min aprox.

**Instrumento de acompañamiento:** flauta, piano

**Anotaciones:** este segundo movimiento es al estilo de la danza folclórica panameña conocida como "atravesao". Escrito en 6/8 con un tempo alegre y rápido al igual que la danza folclórica.

---

<sup>8</sup> <https://www.cayambismusicpress.com/robles-dos-miniaturas-p/cmp-1053.htm>

**Encargada y estrenada por:** Elani Mejía, flautista panameña en Montreal, Canadá en el año 2006.

The image shows a musical score for two instruments: Flute and Piano. The title is "II. Atravesao" with a tempo marking of a quarter note = 127. The time signature is 6/8. The flute part begins with a rest for two measures, followed by a melodic line starting in the third measure with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano part consists of two staves. The upper staff has a mezzo-piano (mp) dynamic and features a series of chords, each marked with a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dotted quarter note, creating a steady pulse.

**Figura 68.** Primera sección del atravesao a 6/8 y negra con puntillo a 127 bpm.

**Risco, Ricardo**

*Rondó – 1 mov. Parte de una sonatina de tres mov.*

**Instrumentos:** Flauta y guitarra (originalmente compuesta para violín, cello y piano)

**Fecha de composición:** originalmente en 2005 pero transcrita para flauta y guitarra en 2013.

**Grado de dificultad de la pieza:** avanzada.

**Encargada por:** Valentín Martínez cerca de 2013.

**Fecha y lugar de estreno:** Primer Festival de Grupos de Cámara de Panamá en julio de 2021 por el Ministerio de Cultura. Por el *Dúo Humoresque*, compuesto por: Manuel Ruiz (flauta) y Víctor Villarreal (guitarra).

**Con Moto Sostenuto**  
 ♩=256 (♩=128, ♩=♩ sempre)

Flauta

Guitarra

*ff*

*ff*

non arp.

**Figura 69.** Presentación de la idea del tema A o estribillo en la introducción.

*Divertimento Lúdico No. 2 “Improvis(o)ando-*

**Instrumentos:** Flauta y guitarra

**Fecha de composición:** 2017

**Grado de dificultad de la pieza:** intermedia/avanzada.

**Anotaciones:** es una pieza atonal con aspectos improvisatorios.

**Encargada por:** Compuesta para el Ensamble de Música Contemporánea del Instituto Nacional de Música de Panamá.

**Fecha y lugar de estreno:** estrenada en 2017 en el Instituto Nacional de Música de Panamá, por Juanita Acosta (piano), Lorena Gordón (guitarra), Arturo Contreras (clarinete) y Rony Ruiz (trompeta).

*Dos Canciones “La Noche y el Mar”*

**Instrumentos:** Flauta, clarinete, violoncello y soprano.

**Fecha de composición:** 2013

**Anotaciones:** el compositor crea un ambiente de “magia” utilizando armónicos en el violoncello y multifónicos en la flauta y el clarinete. Los textos empleados en esta obra pertenecen a la colección “La noche, el Mar y las Entrevistas” de Ernesto Endara.<sup>9</sup> Para esta obra es necesario que la flauta sea perforada con el si grave y que el clarinete en Sib sea de diecisiete llaves.

**Grado de dificultad de la pieza:** intermedia

**Duración aproximada:** 8:40 min.

**Encargada por:** Encargada para la celebración del 70 aniversario del compositor mexicano Mario Lavista.

**Fecha y lugar de estreno:** 27 de noviembre de 2013 en el auditorio del Instituto Nacional de Música de Panamá, con motivo de la Semana de la Música.

---

<sup>9</sup> [http://www.cultura.utp.ac.pa/escritores/endara\\_ernesto.html](http://www.cultura.utp.ac.pa/escritores/endara_ernesto.html)

## CONCLUSIONES

1. Utilizando la metodología de catagolación logramos encontrar diez piezas para flauta con acompañamiento escritas por compositores panameños entre los años 1978 al 2021. En estas obras se refleja que existe una gran variedad de instrumentos de acompañamiento que incluyen el piano, la guitarra, cello, violín, melódica, percusión, entre otros.
2. A través del estudio y análisis de cada una de las obras académicas contemporáneas seleccionadas para flauta, determinamos que sus creadores tienen influencias y estilos en común como por ejemplo la música barroca, clásica, romántica y de vanguardia y compositores como Bach, Brahms, Tchaicovsky, Roque Cordero, William Grant Still, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven, Astor Piazzola, Arturo Márquez, Igor Stravinsky y Elisabeth Jacquet de la Guerre entre otros. Dichos factores han influido tanto en sus procesos creativos así como también en su forma de componer.
3. Cada obra presenta una particularidad y dificultad única, las cuales son evidenciadas en este tipo de trabajos investigativos que a la postre serán de gran utilidad para que ejecutantes y profesores, realicen ejecuciones informadas.
4. En este trabajo se encontraron similitudes tanto en las temáticas como en estructuras musicales, por ejemplo, observamos como en la obra de Camacho *pitying the farmers* refleja el dolor de los campesinos en aquella época en donde cultivar el arroz era una actividad muy difícil que los podía llevar a la muerte, al igual que pudimos observar este mismo sentimiento o emoción en algunas obras de Robles, como en su obra *Réquiem por los hijos del cañaveral* para coro mixto y percusión, en donde representa el esfuerzo, y el duro trabajo que conlleva la producción del azúcar. Por otra parte, Risco nos muestra una obra con una estructura académica clásica como el rondó, que lleva su propio nombre



*Rondó* al igual que Bennett, quien utiliza una suite (*Vuelo de Medianoche*) derivada del barroco francés, pero también, utilizando herramientas clásicas, románticas y del siglo XX o modernas. Sin embargo, ambos con un estilo propio y cada uno empleando distintas técnicas compositivas.

5. Hoy día, nuestros compositores panameños están realizando composiciones muy interesantes, utilizando distintos recursos como la poesía, la inserción de nuestra música folclórica panameña, valiéndose de su experiencia y técnicas compositivas aprendidas, llevándolas a un nivel de música culta lo cual es de gran aporte tanto para nuestra Facultad de Bellas Artes como para nuestro país.
6. Cada compositor, mediante sus estudios y experiencia de vida ha logrado expresar su forma de sentir la música por medio de sus obras. Los cuatro compositores son ejecutantes de distintos instrumentos, algo que los ha ayudado mucho al momento de componer ya que logran entender desde una perspectiva más íntima cómo funciona cada instrumento.

## RECOMENDACIONES

- Incluir el análisis de estructuras y formas musicales modernas con repertorios de música escrita por compositores panameños o latinoamericanos en el pènsum acadèmico de la Escuela de Mùsica y la Escuela de Instrumentos Musicales y Canto de la Facultad de Bellas Artes es fundamental para mantener la motivaci3n de los estudiantes de la carrera de mùsica contribuyendo asì a la formaci3n y personalidad musical de cada individuo; y conocer y valorar el arte de nuestros compositores nacionales y regionales.
- Incentivar la realizaci3n de conciertos o recitales anuales en la Facultad de Bellas Artes con repertorio de compositores panameños y latinoamericanos.
- Aprovechar la experiencia, conocimiento y talento de nuestros compositores panameños para abrir una carrera de composici3n musical en la Universidad de Panamá.
- Crear y promover un concurso de composici3n estudiantil de la Facultad de Bellas Artes a fin de que los estudiantes apasionados por la composici3n puedan presentar sus obras y que las composiciones ganadoras sean presentadas en un recital final por diferentes agrupaciones de la instituci3n.
- Establecer una biblioteca en la Facultad de Bellas Artes, fìsica o virtual, dedicada a la preservaci3n de obras de artistas que incluyan libros, diccionarios, artìculos, videos, audios y partituras originales de compositores nacionales e internacionales a fin de que los estudiantes puedan tener acceso expedito y valorar mejor estos trabajos.
- Realizar clases maestras de compositores panameños por semestre en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá para asì ofrecer un espacio màs íntimo a los estudiantes y otros profesores, aportando retroalimentaci3n y una educaci3n màs interactiva.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Samaniego, L. (2013). *Gabriel Tapia, Vida y Obras*. Panamá.

Casal, L. (2006). Panamanian Art Music for Strings: Works for Violin/Piano and Viola/Piano by Roque Cordero, Eduardo Charpentier and Fermín Castañedas.

Castillero, M. N. (2018). *Diccionario de Historia Cultural De La Iglesia En América Latina*.

Obtenido de Diccionario de Historia Cultural De La Iglesia En América Latina:

[https://www.dhial.org/diccionario/index.php?title=PANAMÁ;\\_Algunas\\_manifestaciones\\_musicales\\_del\\_folklore](https://www.dhial.org/diccionario/index.php?title=PANAMÁ;_Algunas_manifestaciones_musicales_del_folklore)

Charpentier Herrera, E. (1966). *La Banda Republicana: Origenes y Trayectoria a través de un siglo de labores*.

Charpentier De Castro, E. (2013). *Temas musicales*. Panamá: Editorial Universitaria Carlos Manuel Gasteazoro.

Garay, N. (1930). *Tradiciones y cantares de Panamá: ensayo folklórico*, editorial De l'Expansion Belge.

García, R. M. (2001). *La Obra del Compositor Joan Guinjoan, Tesis Doctoral Dirigida por el Dr. Francesc Bonastre*. Barcelona.

Guangxian Gong, A. E. (2015). *La música Panameña como Objeto de Estudio en las Carreras de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá*. Panamá.

Guerra, E. (2022). Catálogo cronológico, temático y bibliográfico de las obras musicales del compositor panameño Gonzalo Brenes Candanedo.

Guevara, D. Z. (2008). *Concierto Tesis de Flauta Traversa - La Magia de la Flauta*.

- Irvine, D. (1943). The Relation of Music Aesthetics to Theory and History. *Bulletin of the American Musicological Society*, no. 7, págs. 28-30.
- Jaén, J. I. (2013). *Compendio de una historia General de la Música*. Panamá: Editorial Universitaria Carlos Manuel Gasteazoro.
- Martínez, V. (2012). *Ricardo Gustavo Risco Cortés El Compositor Panameño*. Panamá.
- Latham, A. (2008). En *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Polo, M. (2008). *La estética de la música*. UOC.
- UNESCO. (1984). *Civilizaciones del arroz*. Obtenido de UNESDOC Biblioteca Digital:  
[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000062352\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000062352_spa)
- Vergara, D. (2021). *La Segunda Sinfonía de Roque Cordero: Aspectos de índole histórico relacionados con su génesis y un enfoque analítico de sus últimos 75 compases*. Panamá.
- Walker, J. L. (s.f.). *Folklore, Serialism, and clicking keys: A Brief Survey of the Literature for Unaccompanied Flute from Latin America*. 40-45.