



Del jolgorio a la academia: un análisis musical de dos tonadas del carnaval de Las Tablas, Los Santos

From Jolgorio to the academy: a musical analysis of two carnival tunes in Las Tablas, Los Santos

Avenicio Núñez

Universidad de Panamá, Facultad de Bellas Artes, Panamá

avenicio.nunez@up.ac.pa

<https://orcid.org/0009-0009-4133-4545>

Recibido: 14 de septiembre 2024

Aceptado: 11 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.48204/societas.v28n1.5701>

Resumen

Se realizó un análisis morfológico y armónico detallado de dos tonadas representativas del Carnaval de Las Tablas (Panamá), una tradicional y otra actual, mediante herramientas etnomusicológicas y musicológicas. El análisis se centró en la estructura de fraseos, la armonización a tres voces, el uso de mambos, modulaciones tonales y compases característicos. Las tonadas fueron seleccionadas por su relevancia histórica y estilística, con fragmentos musicales transcritos y adaptados por los directores de murga. Los resultados evidencian una evolución musical significativa en la composición y estructura de las tonadas, integrando elementos contemporáneos como el reguetón y manteniendo patrones tradicionales, lo que demuestra la riqueza cultural y la transformación creativa del género dentro del folclore panameño.

Palabras clave: música popular, tradiciones culturales, fiestas populares, folclore musical, carnaval, manifestaciones artísticas



Abstract

A detailed morphological and harmonic analysis of two representative tunes of the carnival of Las Tablas (Panama), one traditional and the other current, was conducted using ethnomusicological and musicological tools. The analysis focused on phrasing structure, three-part harmonization, the use of mambos, tonal modulations, and characteristic measures. The tunes were selected for their historical and stylistic relevance, with musical fragments transcribed and adapted by the murga directors. The results show a significant musical evolution in the composition and structure of the tunes, integrating contemporary elements such as reggaeton while maintaining traditional patterns, which demonstrates the cultural richness and creative transformation of the genre within Panamanian folklore.

Key words: popular music, cultural traditions, popular festivals, musical folklore, carnival, artistic manifestations

Introducción

Desde el año 2005 hasta el 2020, desempeñé el rol de director de la murga del Carnaval de Calle Arriba de Las Tablas, una de las manifestaciones musicales más representativas del folclore panameño. Esta experiencia permitió gestionar la conformación instrumental y el buen desempeño del grupo y participar en la creación, adaptación y ejecución de las tonadas que acompañan cada año las festividades carnestolendas. Durante este proceso, se observó con preocupación cómo el género de la murga ha sido históricamente subestimado en los estudios académicos, a pesar de su importancia como símbolo de identidad cultural, patrimonio vivo y expresión popular de la región de Azuero.

El Carnaval en Panamá es una tradición centenaria que alcanzó su mayor proyección nacional a partir de la década de 1950, particularmente en la ciudad de Las Tablas,



donde se consolida como una de las celebraciones más coloridas y concurridas del país (Cedeño, 1988; González, 2016). Allí, la música desempeña un papel protagónico, especialmente a través de las tonadas que surgen como forma de competencia poética y musical entre los bandos o “tunas” rivales: Calle Arriba y Calle Abajo. Inicialmente interpretadas por cantantes y percusionistas, las tonadas fueron progresivamente adoptadas por agrupaciones instrumentales llamadas murgas, las cuales integraron instrumentos de viento y percusión propios de las bandas militares y orquestas populares, conformando así un nuevo formato sonoro y escénico (Velarde, 2015; Leslie y Sealy, 2000; Pinilla, 2021).

Las murgas del carnaval tableño constituyen una vertiente única de la música popular panameña que ha evolucionado a través del tiempo, incorporando nuevos elementos rítmicos, tímbricos y melódicos. Sin embargo, su estudio ha sido limitado casi exclusivamente al plano anecdótico e histórico, sin una atención rigurosa desde el punto de vista musicológico. La literatura disponible en Panamá sobre esta temática, aunque valiosa, se enfoca principalmente en los orígenes sociales del carnaval y en las tensiones culturales entre las tunas (Cedeño, 1988; González, 2016), dejando de lado aspectos fundamentales como la estructura formal de las tonadas, los procesos de armonización, la función del mambo, los patrones rítmicos y las transformaciones estilísticas del repertorio. En este sentido, se observa una clara laguna académica que limita la proyección del género en contextos patrimoniales y educativos (UNESCO, 2020).

A nivel internacional, el fenómeno de la murga ha sido abordado con mayor profundidad desde la antropología, la musicología y los estudios culturales. En Uruguay, la murga es considerada una de las expresiones más significativas de la identidad nacional, con investigaciones que han analizado sus orígenes, evolución y poder representativo (Fornaro, 2002; Chouitem, 2017). En Argentina, Pozzio (2003)



ha explorado su dimensión política y cultural en contextos urbanos, mientras que, en España, estudios sobre las comparsas y chirigotas gaditanas destacan la conexión entre la sátira, la música popular y la crítica social (Guimerá Peña, 1995; Ríos Ruiz, 1999). Más recientemente, trabajos de González Lucini (2021) y Zubillaga (2020) han propuesto lecturas renovadas sobre el carnaval como espacio de memoria, resistencia estética y apropiación colectiva de la música popular. Sin embargo, el caso panameño ha sido escasamente representado en estas discusiones.

A pesar de los aportes iniciales de autores como Aristófanés Cedeño (1988) y Bolívar González (2016), la producción científica reciente sobre la murga tableña sigue siendo escasa, especialmente desde una perspectiva musicológica. No existen estudios formales que aborden el análisis estructural y armónico de las tonadas carnavalescas, ni investigaciones que documenten sistemáticamente los procesos creativos detrás de su composición, selección e interpretación. Esta ausencia de investigación limita no solo la valorización cultural del género, sino también su inserción dentro del patrimonio musical panameño en términos académicos y educativos.

En este contexto, surge la motivación de este estudio, puntualizado como objetivo: analizar la estructura morfológica y la armonización de tonadas representativas de la murga del carnaval de Las Tablas, con el propósito de destacar su riqueza musical y su función cultural dentro del folclore panameño. El presente artículo busca llenar ese vacío desde una perspectiva etnomusicológica, combinando el trabajo de campo, la experiencia práctica del autor y el análisis musical de dos tonadas emblemáticas, seleccionadas por su valor representativo y su uso dentro de los carnavales recientes. Con ello, se aspira a fortalecer el reconocimiento académico de la murga como una manifestación viva, dinámica y esencial del patrimonio cultural de Panamá.



Materiales y Métodos

Este estudio se desarrolla bajo un enfoque cualitativo, ya que busca comprender e interpretar la murga del carnaval de Las Tablas como una manifestación cultural y musical desde la perspectiva de sus protagonistas y del análisis detallado de sus piezas. Dentro de este enfoque, se clasifica como una investigación etnográfica y de estudio de caso, pues se centra en un fenómeno sociocultural específico en su contexto natural: la murga en el carnaval de las Tablas, provincia de Los Santos.

La investigación utiliza el método etnográfico para recopilar información mediante entrevistas semiestructuradas a actores clave (como directores de murga), observación participante y revisión documental (archivos, transcripciones y partituras). Asimismo, emplea elementos del análisis documental y análisis musical para examinar partituras y grabaciones de tonadas representativas.

El análisis del género musical se llevó a cabo mediante las siguientes etapas: selección de obras representativas del repertorio de las murgas de Calle Arriba. Transcripción de las piezas musicales, recogiendo los fraseos, armonías, ritmo y compases. Análisis morfológico, identificando la estructura formal de las tonadas: número de fraseos, repetición, pare, introducción, mambos y cadencias. Análisis armónico, utilizando acordes y relaciones tonales para entender cómo se construyen las voces en los arreglos. Por último, análisis estilístico, observando influencias musicales externas (como salsa, mambo, reguetón, etc.) que fusionan elementos folclóricos y populares modernos.

Resultados

- **Concepto**

Aristófanes Cedeño (1988) plantea que “la tonada es un conjunto de estrofas: las hay



de dos, tres, cuatro, cinco y hasta seis versos, así como versos sueltos. A cada estrofa corresponde una música diferente, tomada de música previamente compuesta por lo general y de agrado entre las personas”. La letra comúnmente parte de un tema, que “puede tratarse de alabanza o elogio a la propia reina o tuna, de crítica, sarcasmo o indirecta a la tuna contraria; que tenga relación con una u otra tuna. En muchas ocasiones la tonada cuenta con el grito salomado”.

Las tonadas son escogidas por un grupo de apoyo, que es cualquier persona seguidora de una tuna que tenga la disposición para ello y con la ayuda del director de la murga como arreglista musical.

- **Selección de fragmentos musicales para las tonadas.**

Las melodías seleccionadas para cada una de las partes de las tonadas son fragmentos de canciones de diferentes géneros musicales, por ejemplo: merengues, reggaetones, música litúrgica, baladas, música folclórica, tamboritos y se pueden incluir algunos fraseos inéditos por inspiración del director de la murga o del grupo de apoyo o simpatizante de la tuna.

Cabe destacar que hasta el momento esta práctica no tiene ninguna repercusión en cuanto a materia de derecho de autor y es que según la legislación panameña sería de obligatoriedad pagar por dichos derechos, no obstante, debido al “uso y costumbre” estas asociaciones (Calle Arriba y Calle Abajo) han omitido estas obligaciones autorales.

- **Transcripción de las melodías, realización de los fraseos y el mambo**

El director de la murga es el encargado de transcribir todos los fragmentos de obras, tamboritos u otro tema o melodía que se seleccione para la tonada, así como de la creación de un trozo propio o creado por alguna otra persona. Al transcribir estos fragmentos se copia, en una misma tonalidad a elección del director, los distintos fragmentos que han sido seleccionados para la realización de la tonada.



También será el director quien ordene los fragmentos de tal manera que tenga fluidez la tonada y decidirá los arreglos necesarios para adaptarlos al tipo de compás más adecuado para la pieza – es posible que haya diferentes compases en algunos de estos fragmentos de música y se requiere unificarlos.

Estos fragmentos son llamados “fraseos” los cuales se conforman siempre en una cantidad determinada de compases pares. Una misma pieza puede tener entre siete o nueve fraseos; se ha de tener especial cuidado con el sentido rítmico de la música, ya que por lo general los fragmentos musicales utilizados para la conformación de una tonada están escritos en clave de son cubano, específicamente en sus dos variantes principales que son- 3-2 o 2-3 - para que no sea contraria a la pulsación llevada por la sección rítmica de la murga. Al compendio total de fraseos se le llama maqueta.

Cuando la maqueta está completa se decide la tonalidad e introducción de la pieza. Las introducciones por lo general son inéditas, es decir son creaciones del director de la murga. Esta es una costumbre que se inició en los años 90, pues tradicionalmente las murgas no tenían introducción y comenzaban ya desde el primer fraseo. Las introducciones suelen ser cortas, pero se han dado casos excepcionales con introducciones largas en forma de recitativos y siempre considerando o desarrollándolo hacia una pausa. A partir de este momento el director establecerá el aire definitivo de la pieza.

Dependiendo de la pieza, el director decide hacer un fragmento musical más corto (pueden ser de dos, tres o cuatro compases) llamados “pares” que sirven para finalizar una tonada o ser un enlace entre un fraseo y otro. Por lo general, si la tonada es de siete fraseos, después del tercer o cuarto se hace un “pare” - es decir se produce una pausa o cierre- y se continúa con la otra mitad de la pieza. Al finalizar los fraseos de la tonada se hacen los mambos que son interludios musicales de compases regulares



que se ejecutan en la parte final de las tonadas y regularmente se hacen de cuatro u ocho compases repetitivos iniciados por los saxofones y complementado por el viento metal. El director de la murga es quien compone el mambo, siempre y cuando el grupo de apoyo a la creación de las tonadas no solicite algo en especial. Como puede observarse en el director recae gran parte de la labor creativa de la murga.

- **Ritmo**

Los ritmos de la murga provienen del tamborito panameño que es interpretado tradicionalmente por tres tambores típicos de fabricación artesanal (repicador, pujador y caja), en el caso de la murga, en un principio se utilizó este trio de tambores folclóricos y se le añadió un redoblante y un bombo. Sin embargo, con el crecimiento del género y la expansión de las murgas, los tambores tradicionales fueron reemplazados por un trío de percusión más estándar en la murga moderna: redoblante, bombo y churuca o güiro. En esta ocasión nos referiremos a las dos variantes más utilizadas en la murga que son el “corrido” y el “atravesao”.

- **Corrido**

- ✓ Compás: Binario simple, puede ser 4/4, 2/4, o un compás partido (que es esencialmente el mismo que el 4/4 pero con un pulso de blanca).
- ✓ Redoblante: Sustituye al repicador. Generalmente empieza con un redoble de un compás y luego ejecuta el ritmo de tamborito, particularmente las variantes de “tambor de tuna” y “tambor norte”. La célula rítmica básica en este ritmo es de cuatro corcheas y dos negras, y los percusionistas más hábiles pueden hacer variaciones sobre esta célula. La velocidad ha aumentado con el tiempo, obligando a los músicos a sintetizar el ritmo y a mantener la esencia rítmica.
- ✓ Bombo: Sustituye a la caja y al pujador. Mantiene una figura base que apoya el ritmo del redoblante.
- ✓ Churuca o Güiro: Su ritmo básico es una negra seguida de dos corcheas,



repetido a lo largo de la pieza. Las variaciones en el ritmo del güiro también aportan alegría a la pieza y dependen de la habilidad del ejecutante.

▪ **Atravesao**

- ✓ Compás: Binario compuesto de 6/8. Este ritmo emula la fórmula rítmica del tambor corrido, pero con características específicas del tambor atravesao.
- ✓ Redoblante: La célula rítmica está compuesta por 6 corcheas, que se interpretan a una velocidad que las hace sonar como dos grupos de tresillos.
- ✓ Bombo y Churuca: El bombo y la churuca tocan un grupo de tres corcheas en la primera parte del compás. En la segunda parte, interpretan una corchea y una negra asincopada, creando un ritmo característico que da sabor al atravesao.

• **Comparación y Aplicaciones**

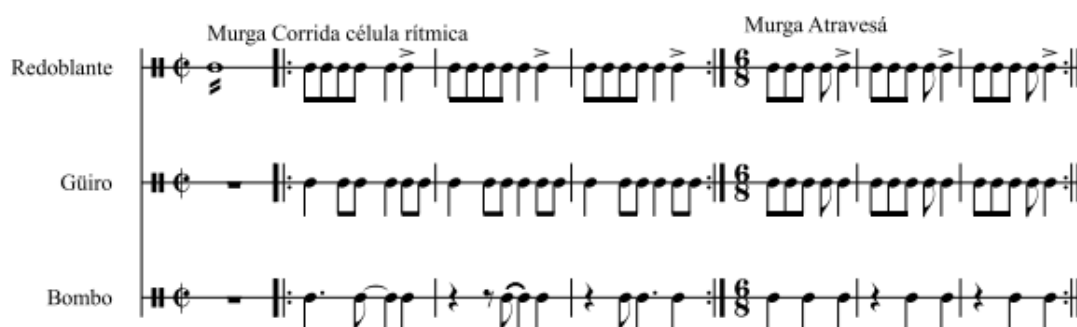
- Corrido: La clave está en su ritmo binario simple y su célula básica que permite muchas variaciones. Es un ritmo más "suelto" en términos de improvisación y variación.
- Atravesao: Con su compás de 6/8, este ritmo tiene una estructura más compleja, con grupos de tresillos y figuras rítmicas asincopadas. Esto da un carácter más "saltón", muy distintivo en el repertorio de la murga.

En resumen, tanto el corrido como el atravesao son fundamentales para el desarrollo del ritmo en la murga. Cada uno aporta un sabor único al género, influido por sus raíces en el tamborito y adaptado a las necesidades de la murga a lo largo del tiempo.



Figura 1

Patrones rítmicos de la murga corrida y atravesá



- **Las diferentes maneras en que puede ser escrito un mambo son:**
 - Saxofones, luego viento metal en conjunto: solo dos motivos. Es el más tradicional y fue utilizado desde inicios de la murga.
 - Saxofones, luego trombones y después trompetas: tres motivos para el mambo.
 - Saxofones, luego trompetas y los trombones responden a las trompetas. Puede ser en imitación o con motivos diferentes.
 - Saxofones, luego viento metal en conjunto, la percusión responde con algún motivo rítmico.

Los mambos señalados en los puntos b al d comenzaron a realizarse a partir de los años noventa y siguen empleándose hasta la actualidad.

- **Armonización**

La armonización de las tonadas se realiza a tres voces: la voz intermedia es la voz principal; una voz superior a la que se le llama prima; y una tercera voz en la tercera inferior. La melodía principal ocupa la voz intermedia; arriba de esa línea la voz superior que es rítmicamente igual a la melodía, pero armónicamente se escribe por terceras, cuartas o quintas de acuerdo con las exigencias “del acorde”; lo mismo



ocurre con la voz inferior, que se escribe en una tercera o cuarta de la voz intermedia. Esta armonía utiliza las triadas mayores o menores en posición fundamental o en alguna de sus inversiones, según la armonía tradicional.

Si bien es cierto que para armonizar una obra musical no necesariamente la melodía tiene que colocarse como voz superior o centro de la armonía, es muy interesante observar y escuchar que todas las murgas tableñas mantienen este método particular de armonizar. Es por ello por lo que planteo dos hipótesis: una, la que es tradicionalmente aceptada por los músicos de las murgas y que detallo a continuación; y la otra, que formulo personalmente, con la experiencia adquirida.

¿Cómo se armoniza la murga “tradicionalmente”? Según testimonios de los primeros músicos de este género, se realizaba en triadas porque de ese modo

se armonizaba en las orquestas cubanas de las décadas de los 30, 40 o 50. Esta era la mayor influencia en la música popular en lo que correspondía a la sección de instrumentos de viento metal. Tal concepto de armonización posiblemente haya sido llevado a la región de Las Tablas por los primeros músicos tableños que fueron a estudiar a la ciudad de Panamá. En aquella época ese tipo de agrupaciones y música era muy escasa en Las Tablas, solamente se conocían por programas de radio y cuando las orquestas acudían a amenizar los carnavales de la ciudad de Panamá.

La segunda hipótesis que planteo es la forma en la cual los conjuntos de música folclórica popular de la región armonizaban las voces. Es muy común escuchar en estos conjuntos a la voz principal en el centro de la armonía, una segunda voz en una tercera superior y la tercera voz en la tercera inferior. Este tipo de música es la que predomina en la región de un modo empírico y simplemente los músicos han implementado esa forma de armonización para las murgas.



La música de la región que armoniza de esta manera es el “pindín panameño” definido por Dora Pérez de Zárate (1964) en su libro *Manifestaciones del folclore panameño* como “música de cumbia más elaborada con la cual se baila toda una noche en un lugar cualquiera de nuestro país. Los participantes pueden bailar semiabrazados o sueltos, si así lo desean”. Según la misma autora la cumbia es “un baile de muchas parejas a la vez. Es de fuerte ascendencia negra y se realiza en rondas. Su pequeña orquesta está formada por un acordeón, un tambor, una caja y maracas, la mayoría de las veces.”

La primera hipótesis, como ya he señalado, es la más popular entre los músicos. La segunda es personal; aunque tenga sentido musical y puede hallar correspondencia en otras manifestaciones populares de Panamá, muy pocos la han analizado de esa manera.

Análisis armónico y morfológico de dos tonadas de carnaval

En el siguiente análisis armónico y morfológico se presentarán dos tonadas tradicionales, una de Calle Arriba de Las Tablas llamada *Canto a Calle Arriba* y otra de Calle Abajo de Las Tablas llamada *Pa’ que respeten*.

A manera de docencia se hace la siguiente aclaración: Para nombrar los acordes, se utilizó el sistema de notación anglosajón o mejor conocido como cifrado inglés, americano o anglosajón, que es el que se acostumbra a utilizar en la música popular a nivel global.

- **Tonada *Canto a Calle Arriba* (Arreglista original Prof. Alcibíades Castillo)**

Canto a Calle Arriba es una tonada considerada como el himno representativo de esta tuna, no solo en la ciudad de Las Tablas, sino también a nivel nacional en la República de Panamá. Según la memoria de la población y los músicos esta tonada



data aproximadamente de la década de los 60 y que, según los músicos entrevistados en esta investigación, se tomó de una melodía que pertenece a la música tradicional de los llanos venezolanos.

La tonada está compuesta morfológicamente de cinco fraseos que se repiten cada uno tantas veces como el director de la murga lo considere necesario y que cambia de una a otra a partir de su señal.

La armonización de esta pieza utiliza una serie de acordes básicos dentro de la llamada armonía tradicional: Dm, A7, Gm6, Em7(b5) y F en correspondencia con la melodía principal.

Está en la tonalidad de Dm, en el compás “partido” o binario, a una velocidad aproximada de $\eta = 120$. Se le puede agregar la clave de son en sentido 3-2.

Las tonadas de las murgas en Panamá se caracterizan por tener una cantidad par de compases en cada fraseo. Esto es: 4, 8, 12 o hasta 16 compases; rara vez tienen 5 compases u otros impares.

El primer fraseo lo componen 8 compases (incluyendo la primera y la segunda casilla de repetición):

- Los compases 1 y 2 están en la tónica de Dm.
- Los compases 3 y 4, en F.
- El compás 5, en A7, y el compás 6 en Em7(b5) y A7.
- Los compases 7 y 8 resuelven al acorde de Dm (primera y segunda casilla).

El segundo fraseo está compuesto por 8 compases (incluyendo la primera y la segunda casilla):

- Los compases 1 y 2, precedidos por una anacrusa de dos negras, están en el acorde de Gm.
- Los compases 3 y 4, en el acorde de Dm.
- Los compases 5 y 6, en A7.



- Los compases 7 y 8 resuelven a Dm (primera y segunda casilla).

El tercer fraseo lo forman 16 compases (incluyendo la primera y la segunda casilla):

- Los compases 1 y 2 están en Dm, y los compases 3, y 4, en F.
- Los compases 5 y 6, en Gm.
- Los compases 7 y 8, en F.
- El compás 9 está en La7 y el compás 10, en Gm6.
- Los compases 11 y 12, en Dm.
- Los compases 13 y 14, en A7
- Los compases 15 y 16 resuelven a Dm (primera y segunda casilla)

El cuarto fraseo está compuesto por 8 compases (incluyendo la primera y la segundacasilla):

- ❖ Los compases 1 y 2, precedidos por una anacrusa de una blanca, están en Dm.
- ❖ El compás 3, en Gm, y los compases 4, 5, y 6, en A7.
- ❖ Los compases 7 y 8 resuelven a Dm (primera y segunda casilla).

El quinto fraseo lo integran 5 compases (incluyendo la primera y la segunda casilla):

- ❖ El compás 1 está en Gm.
- ❖ El compás 2, en F.
- ❖ El compás 3, en A7
- ❖ Los compases 4 y 5 están en Dm (primera y segunda casilla).



Esta tonada se caracteriza por no tener mambo y para finalizar vuelve al inicio.

Figura 2

Himno a Calle Arriba

The musical score for "Himno a Calle Arriba" is presented in four systems. The first system includes Alto Sax 1, 2, and 3, and Piano. The second system includes Alto Sax 1, 2, and 3, and Piano. The third system includes Alto Sax 1, 2, and 3, and Piano. The fourth system includes Alto Sax 1, 2, and 3, and Piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The piano part includes chord markings: Dm, F, A7, Em7(b9), Dm, Dm, Gm, Dm, A7, Dm, Dm, Dm, F, Gm, F, A7, Gm6, Dm, A7, Dm, Dm, Dm.

2 - HIMNO A CALLE ARRIBA -



- HIMNO A CALLE ARRIBA - 3

The musical score is for a piece titled "HIMNO A CALLE ARRIBA". It is arranged for three saxophones (A. Sx. 1, 2, 3) and piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 41 and ends at measure 50. It features a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The saxophones play a melody with various intervals, including eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The second system starts at measure 51 and ends at measure 60. It continues the melody and accompaniment. The score includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the staff. A circled "5" is placed above the first ending of the first system. The piano part includes chord symbols: Gm, A7, Dm, Dm, Gm, and F.

- **Tonada n.º.10 de Calle Arriba de Las Tablas (2020), *El mal de los días* (Arreglo de Avenicio Núñez y Salvador Mojica)**

La *Tonada N.º 10*, realizada en 2019; está compuesta morfológicamente de diez partes o periodos, que se repiten cada una, las veces que el director de la murga lo crea necesario y el mambo. La tonada, además de tener en su melodía elementos folclóricos característicos de Panamá, también se fusiona y se adapta a un tema popular latinoamericano en ritmo de reguetón.



Está en la tonalidad de Gm con algunas modulaciones efímeras a Bb, en el compás partido, a una velocidad aproximada de $\eta = 120$.

La armonización de esta pieza también es tradicional, utiliza básicamente los siguientes acordes: Gm, F, Eb, Dm, Cm, D7, Bb, siguiendo la melodía principal.

La introducción es una melodía lenta de 15 compases con una anacrusa tocada por los metales en rubato, bajo la indicación de la batuta:

- ❖ Los compases 1 y 2 están en Gm (los antecede una anacrusa de dos corcheas en cuarto tiempo).
- ❖ Los compases 3 y 4, en F, el 5 y 6 en Eib y el 7 y 8 en Bb.
- ❖ Los compases 9 y 10 están en Gm, el 11 y 12 en F, el 13 y 14 en Eb y el 15 en Bb, donde reposa con un calderón.

El primer fraseo, en ritmo de *tamborera*, lo forman 8 compases con primera y segunda casilla:

- ❖ El compás 1 está en F.
- ❖ Los compases 2 y 3, en Gm, seguido de los compases 4 y 5 en Eb.
- ❖ Los compases 6 y 7, en Bb y el compás 8 en F7.

El segundo fraseo cambia a ritmo de *murga* ($\eta = 120$ aproximadamente) y tiene 8 compases (incluyendo la primera y la segunda casilla):

- ❖ El compás 1 está en el acorde de F.
- ❖ Los compases 2 y 3, en el acorde de Gm.
- ❖ Los compases 4 y 5, en F.
- ❖ Los compases 6 y 7, en Eb, y el compás 8, en F.

El tercer fraseo está compuesto de 8 compases, incluyendo la primera y la segunda casilla:



- ❖ El compás 1 está en Gm y los compases 2 y 3 en D7.
- ❖ Los compases 4 y 5, en Gm.
- ❖ Los compases 6 y 7, en D7, y el compás 8 en Gm.

Sigue un cierre o pare rítmico de 2 compases de toda la murga, en una cadencia perfecta de D7 a Gm.

El cuarto fraseo está compuesto por 8 compases, incluyendo la primera y la segunda casilla:

- ❖ El compás 1 está en Gm, los compases 2 y 3, en D7.
- ❖ Los compases 4 y 5, en Gm.
- ❖ Los compases 6 y 7, en D7 y el compás 8, en Gm.

El quinto fraseo está compuesto por 4 compases en los que las trompetas y los trombones se responden entre sí con una melodía corta:

- ❖ Los compases 1 y 2 están en D7.
- ❖ Los compases 3 y 4, en Gm

El sexto fraseo lo componen 4 compases:

- El compás 1 está en Gm.
- Los compases 2 y 3, en D7.
- El compás 4, en Gm.

El séptimo fraseo lo forman 4 compases:

- El compás 1 está en Gm.
- Los compases 2 y 3, en D7.
- El compás 4, en Gm.



Sigue un cierre o pare total de 8 compases que hace referencia a la melodía de los dos primeros compases de la serenata nocturna de Mozart, con un retardando de transición.

El octavo fraseo presenta un ritmo de *tamborera* y se compone de 8 compases, incluyendo la primera y segunda casilla:

- ❖ Los compases 1, 2, 3, 4, 5 y 6 está en Bb.
- ❖ Los compases 7 y 8, en F7.

El noveno fraseo está compuesta por 8 compases, incluyendo la primera y segunda casilla:

- ❖ Los compases 1 y 2 están en Bb.
- ❖ El compás 3, en Gm, el compás 4, en Bb, y el compás 5, en Fa7.
- ❖ Los compases 6, 7 y 8, en Bb.

Sigue un cierre o pare total de 10 compases, como transición para volver al ritmo de murga.

Continúa con el mambo de 4 compases, donde entran primero los saxofones repitiendo varias veces, seguidos de los trombones y las trompetas juntos tocando un “Mambo Especial” de 8 compases.

- ❖ Los compases 1, 2 y 3 están en Gm, y el compás 4, en Cm.
- ❖ Los compases 5 y 6, en Am7 (o5).
- ❖ El compás 7 es un “pare” de 4 negras con los acordes Am7 (o5), Bb, C, D 7 y resuelve en el compás 8 con el acorde de Gm.

Luego se separan y se responden entre sí con melodías cortas en un mambo de 4 compases.

- ❖ El compás 1 está en Gm, los compases 2 y 3, en Re7 y el compás 4, en Gm.

Para finalizar se repite el “Mambo Especial” de los metales. Terminan todos en el cierre o pare.

Figura 3

Tonada nº.10 de Calle Arriba de Las Tablas (2020), El mal de los días

Score

Introducción

TONADAN 2
Celia Acuña de Las Talas 2020

Tronbones:

9

17

23

33

41

49

57

65

73

81

89

97

105

113

121

129

137

145

153

161

169

177

185

193

201

209

217

225

233

241

249

257

265

273

281

289

297

305

313

321

329

337

345

353

361

369

377

385

393

401

409

417

425

433

441

449

457

465

473

481

489

497

505

513

521

529

537

545

553

561

569

577

585

593

601

609

617

625

633

641

649

657

665

673

681

689

697

705

713

721

729

737

745

753

761

769

777

785

793

801

809

817

825

833

841

849

857

865

873

881

889

897

905

913

921

929

937

945

953

961

969

977

985

993

1001

1009

1017

1025

1033

1041

1049

1057

1065

1073

1081

1089

1097

1105

1113

1121

1129

1137

1145

1153

1161

1169

1177

1185

1193

1201

1209

1217

1225

1233

1241

1249

1257

1265

1273

1281

1289

1297

1305

1313

1321

1329

1337

1345

1353

1361

1369

1377

1385

1393

1401

1409

1417

1425

1433

1441

1449

1457

1465

1473

1481

1489

1497

1505

1513

1521

1529

1537

1545

1553

1561

1569

1577

1585

1593

1601

1609

1617

1625

1633

1641

1649

1657

1665

1673

1681

1689

1697

1705

1713

1721

1729

1737

1745

1753

1761

1769

1777

1785

1793

1801

1809

1817

1825

1833

1841

1849

1857

1865

1873

1881

1889

1897

1905

1913

1921

1929

1937

1945

1953

1961

1969

1977

1985

1993

2001

2009

2017

2025

2033

2041

2049

2057

2065

2073

2081

2089

2097

2105

2113

2121

2129

2137

2145

2153

2161

2169

2177

2185

2193

2201

2209

2217

2225

2233

2241

2249

2257

2265

2273

2281

2289

2297

2305

2313

2321

2329

2337

2345

2353

2361

2369

2377

2385

2393

2401

2409

2417

2425

2433

2441

2449

2457

2465

2473

2481

2489

2497

2505

2513

2521

2529

2537

2545

2553

2561

2569

2577

2585

2593

2601

2609

2617

2625

2633

2641

2649

2657

2665

2673

2681

2689

2697

2705

2713

2721

2729

2737

2745

2753

2761

2769

2777

2785

2793

2801

2809

2817

2825

2833

2841

2849

2857

2865

2873

2881

2889

2897

2905

2913

2921

2929

2937

2945

2953

2961

2969

2977

2985

2993

3001

3009

3017

3025

3033

3041

3049

3057

3065

3073

3081

3089

3097

3105

3113

3121

3129

3137

3145

3153

3161

3169

3177

3185

3193

3201

3209

3217

3225

3233

3241

3249

3257

3265

3273

3281

3289

3297

3305

3313

3321

3329

3337

3345

3353

3361

3369

3377

3385

3393

3401

3409

3417

3425

3433

3441

3449

3457

3465

3473

3481

3489

3497

3505

3513

3521

3529

3537

3545

3553

3561

3569

3577

3585

3593

3601

3609

3617

3625

3633

3641

3649

3657

3665

3673

3681

3689

3697

3705

3713



Discusión

El objetivo principal de esta investigación fue valorar la murga del carnaval de Las Tablas como una manifestación musical significativa dentro de la cultura panameña. Los resultados obtenidos permiten afirmar que su aparición no fue fortuita, sino una solución funcional al crecimiento de las tunas, cuando el canto vocal tradicional se volvió insuficiente para abarcar a todo el grupo. La murga surgió, así como un recurso sonoro que permitió mantener la potencia expresiva de las tonadas, marcando un punto de inflexión en el desarrollo del carnaval tableño.

En relación con el segundo objetivo, el análisis comparativo de piezas tradicionales y actuales revela transformaciones estructurales notables. Mientras que las tonadas originales contenían entre tres y cinco fraseos, en la actualidad pueden encontrarse piezas con hasta diez fraseos, además de introducciones y mambos más elaborados. Este cambio refleja una clara sofisticación formal y armónica, coherente con procesos de hibridación y renovación que, según Zubillaga (2020), caracterizan muchas expresiones de música popular tradicional en el siglo XXI.

Una de las aportaciones más relevantes del estudio ha sido la identificación de estilos propios en cada murga: Calle Abajo tiende a preservar una estética más tradicional, con un apego a formas y ritmos vernáculos, mientras que Calle Arriba destaca por su carácter innovador, al integrar elementos de salsa, reguetón o mambo, sin perder su base folclórica. Estas diferencias no sólo enriquecen la experiencia carnavalera, sino que ejemplifican cómo las identidades culturales locales pueden ser dinámicas, diversas y coexistentes (González Lucini, 2021).



A partir de lo observado, se considera pertinente replantear el concepto de “murga” dentro del contexto panameño actual. Las agrupaciones contemporáneas involucran tanto músicos profesionales como aficionados y estudiantes, y se han extendido más allá del carnaval, participando en fiestas patronales, actividades cívicas y eventos sociales a lo largo del año. En este sentido, la murga ha evolucionado de ser un fenómeno estacional a una expresión artística estable con alto nivel técnico y organizativo, lo cual contradice definiciones tradicionales que la limitan a lo festivo o informal (UNESCO, 2020).

Referencias Bibliográficas

- Cedeño, A. (1988). *La copla en el carnaval tableño*. San José: Imprenta LIL, S.A.
- Chouitem, D. (2017). Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes? *Cuadernos del Sur*, 45, 75–89.
- Flores, J. A. (2001). Un continente de carnaval: etnografía crítica de carnavales americanos. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(2), 45–67.
- Fornaro, M. (2002). Los cantos inmigrantes se mezclaron... La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes. *Revista Musical Chilena*, 56(198), 22–41.
- González, B. (2016). La murga tableña. *La Estrella de Panamá*. <https://www.laestrella.com.pa/opinion/columnistas/murga-tableña-CALE97747>
- González Lucini, F. (2021). *Canciones para la memoria: música, poesía y compromiso*. Madrid: Ediciones Endymion.
- Guimerá Peña, R. (1995). *75 años dando la murga*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- Leslie, G., y Sealy, I. V. (2000). Murga II. Panamá. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 7). Madrid: Sociedad General de Autores.
- Pinilla, R. (2021). Música e identidad cultural en festividades populares de Centroamérica. *Revista Internacional de Música Popular Latinoamericana*, 9(1), 45–60.



Societas

REVISTA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

ISSN: 2644-3791
Vol. 28-N.º1
enero-junio 2026
pp. 12-34

- Pozzio, M. R. (2003). *Murgas: Cultura, identidad y política. Sus nuevos significados* [Trabajo de grado, Universidad Nacional de La Plata].
- Ríos Ruiz, M. (1999). Las coplas del carnaval de Cádiz. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 1). Madrid: SGAE.
- UNESCO. (2020). *Living Heritage and Music: Safeguarding musical practices as intangible cultural heritage*. París: UNESCO Publishing.
- Velarde, O. (2015). *El carnaval de la ciudad de Las Tablas*. Suministros REM.
- Zubillaga, G. (2020). Memoria sonora del carnaval: prácticas musicales y sentidos populares. *Revista de Estudios Culturales del Cono Sur*, 5(2), 111–130.