

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

MELODÍAS DEL ALMA Y LA NATURALEZA EN VOZ DE SOPRANO

POR:
VERÓNICA R. GUEVARA T.

Trabajo de Grado para Optar por el
Título de Licenciatura en Bellas
Artes con especialización en
Instrumento Musical: Canto

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2026

Dedicatoria

Dedico esta tesina y recital a mis padres, Moisés Guevara y María de Lourdes Tarté de Guevara, cuya fe en mí me ha dado la fuerza para superar cada obstáculo. A mis abuelos, Rodrigo Tarté, María de Lourdes Rubio, Moisés Guevara y Graciela Medina de Guevara, por el legado de amor y fortaleza que han dejado en mi vida.

Finalmente, este recital está dedicado a la naturaleza que me inspira, y a todos aquellos que creen en el poder transformador del arte. Con amor y gratitud, estas melodías son para ustedes.

Agradecimiento

Quiero expresar mi profunda gratitud a todas las personas que han sido esenciales en mi formación y desarrollo, tanto personal como artístico. A mis padres, Moisés Guevara y María de Lourdes Tarté de Guevara, por ser el ejemplo más grande de amor, dedicación y sacrificio. Gracias por su apoyo constante y por creer en mí incluso en los momentos más desafiantes.

A mi profesora Elisa Troetsch, por compartir conmigo su vasto conocimiento y por guiarme con paciencia y sabiduría. A mi profesora de canto, coach vocal y mentora Susan Samudio, cuya dedicación y compromiso han sido fundamentales para mi evolución como artista. Su talento y generosidad han sido una fuente constante de inspiración. No tengo palabras para agradecer todo lo que ha hecho por mí, tanto dentro como fuera del escenario.

También agradezco profundamente a la profesora María Urriola y a la Asociación Grupo Lírico de Panamá, por brindarme la oportunidad de desarrollar mi arte y compartir mi voz a través de recitales y conciertos. Su apoyo es invaluable para el desarrollo del canto lírico en nuestro país.

A mi novio, Tomás Magallón, por su amor, apoyo incondicional y por impulsarme siempre a seguir mis sueños y hacer lo que amo. Gracias por estar a mi lado en cada paso de este camino.

Y, finalmente, a la música, mi refugio, mi pasión y mi mayor alegría, por permitirme expresarme y conectar con el mundo de una manera única e irrepetible.

Índice General

Índice de Cuadros	vii
Índice de Ilustraciones	viii
Introducción	1
Capítulo I: Tema libre relacionado al instrumento	2
1.1 La Ópera en Panamá y el rol del Teatro Nacional durante el siglo XX....	3
Capítulo II: Primaveras que Florecen en Voz	10
2.1 Mädchenblumen	12
2.1.1 Biografía del Compositor	12
2.1.2 Análisis Musical	13
2.1.3 Texto y Traducción	16
2.1.4 Biografía del Poeta	21
2.1.5 Recomendaciones Técnicas.....	22
2.2 Aprile	24
2.2.1 Biografía del Compositor	24
2.2.2 Análisis Musical	24
2.2.3 Texto y Traducción	25
2.2.4 Biografía del Poeta	25
2.2.5 Recomendaciones Técnicas.....	26
2.3 Son pochi fiori	27
2.3.1 Biografía del Compositor	27
2.3.2 Análisis Musical	27
2.3.3 Traducción	29
2.3.4 Biografía del Libretista	29
2.3.5 Recomendaciones Técnicas.....	30
2.4 Edelweiss	31
2.4.1 Biografía del Compositor	31
2.4.2 Análisis Musical	31
2.4.3 Texto y Traducción	32
2.4.4 Biografía del Libretista	32
2.4.5 Recomendaciones Técnicas.....	33
Capítulo III: Agua como espejo del Alma	34
3.1 Au bord de l'eau	36
3.1.1 Biografía del Compositor	36
3.1.2 Análisis Musical	36
3.1.3 Texto y Traducción	38
3.1.4 Biografía del Poeta	39
3.1.5 Recomendaciones Técnicas.....	39

3.2 Les Berceaux	41
3.2.1 Análisis Musical	41
3.2.2 Texto y Traducción	42
3.2.3 Recomendaciones Técnicas.....	42
Capítulo IV: Nocturnos del Corazón	44
4.1 Měsíčku na nebi hlubokém – Song to the Moon	46
4.1.1 Biografía del Compositor	46
4.1.2 Análisis Musical	46
4.1.3 Texto y Traducción	47
4.1.4 Biografía del Libretista	47
4.1.5 Recomendaciones Técnicas.....	48
4.2 Nuit d'étoiles	49
4.2.1 Biografía del Compositor	49
4.2.2 Análisis Musical	50
4.2.3 Traducción	51
4.2.4 Biografía del Poeta	52
4.2.5 Recomendaciones Técnicas.....	52
4.3 Estrellita	54
4.3.1 Biografía del Compositor	54
4.3.2 Análisis Musical	54
4.3.3 Texto.....	55
4.3.4 Recomendaciones Técnicas.....	56
Capítulo V: Alas del Alma	57
5.1 Canción de la Paloma	59
5.1.1 Biografía del Compositor	59
5.1.2 Análisis Musical	59
5.1.3 Texto.....	61
5.1.4 Biografía del Libretista	62
5.1.5 Recomendaciones Técnicas.....	62
5.2 La Farfalletta	64
5.2.1 Biografía del Compositor	64
5.2.2 Análisis Musical	64
5.2.3 Texto y Traducción	65
5.2.4 Recomendaciones Técnicas.....	67
Conclusiones	68
Bibliografía	69
Anexos	73

Índice de Cuadros

Cuadro 1 — Texto y Traducción de Kornblumen.....	16
Cuadro 2 — Texto y Traducción de Mohnblumen	17
Cuadro 3 — Texto y Traducción de Epheu.....	18
Cuadro 4 — Texto y Traducción de Wasserrose.....	19
Cuadro 5 — Texto y Traducción de Aprile.....	25
Cuadro 6 — Texto y Traducción de Son pochi fiori	29
Cuadro 7 — Texto y Traducción de Edelweiss.....	32
Cuadro 8 — Texto y Traducción de Au bord d'leau	38
Cuadro 9 — Texto y Traducción de Les Berceaux.....	42
Cuadro 10 — Texto y Traducción de Měsíčku na nebi hlubokém	47
Cuadro 11 — Texto y Traducción de Nuit d'étoiles	51
Cuadro 12 — Texto de Estrellita.....	55
Cuadro 13 — Texto de La Canción de la Paloma	61
Cuadro 14 — Texto y Traducción de La Farfalletta	65

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 — Anuncio en el periódico La Estrella de Panamá, 22 de octubre de 1908. Fuente: Biblioteca Nacional de Panamá.....	6
Ilustración 2 — Epheu, compases 1 a 3	14
Ilustración 3 — Wasserrose, compases 1 a 3	15
Ilustración 4 — Kornblumen, compases 17 a 18	22
Ilustración 5 — Epheu, compases 29 a 30	23
Ilustración 6 — Aprile, compases 24-27	26
Ilustración 7 — Son pochi fiori, compases 18 al 20	28
Ilustración 8 — Son pochi fiori, compases 45-47.....	30
Ilustración 9 — Au bord de l'eau, compases 10 a 15	37
Ilustración 10 — Au bord de l'eau, compases 10 a 12	39
Ilustración 11 — Les Berceaux, compases 1 a 3.....	41
Ilustración 12 — Les Berceaux, compases 16 a 21.....	43
Ilustración 13 — Nuit d'étoiles, compases 1 a 6	50
Ilustración 14 — Nuit d'étoiles compases, 14 al 20	53
Ilustración 15 — Estrellita, compases 5-10.....	56
Ilustración 16 — La Canción de la Paloma, compases 10 al 14.....	60
Ilustración 17 — La Farfalletta, compases 1-3	67
Ilustración 18 — Afiche del Recital de Grado	73
Ilustración 19 — Programa de Mano del Recital de Grado	74

Introducción

El recital de graduación titulado “Melodías del Alma y la Naturaleza en voz de Soprano” es una exploración musical de la relación entre la voz humana y los elementos de la naturaleza, inspirada en el simbolismo, la emotividad y la sensibilidad que evocan estos temas en el repertorio vocal. A través de una selección de obras de diferentes períodos y estilos, este recital busca capturar el diálogo entre el alma humana y el entorno natural, representado por paisajes, estaciones, flora, y cuerpos de agua, que han sido una fuente constante de inspiración para compositores a lo largo de la historia.

El repertorio está compuesto por piezas que reflejan las emociones profundas y los vínculos simbólicos con la naturaleza en distintas épocas y culturas. Inicia con *Mädchenblumen* de Richard Strauss, una obra que retrata diversas flores, cada una representando un tipo de carácter femenino. Siguiendo esta línea, se incluyen canciones como *Au bord de l'eau* de Gabriel Fauré, en la cual el agua se convierte en metáfora de la serenidad y el paso del tiempo. También forman parte del programa otras composiciones emblemáticas de Debussy, Tosti y Bellini, quienes logran recrear ambientes naturales y emocionales únicos a través de la estructura musical y el uso del color vocal.

Esta investigación, pretende no solo profundizar en el repertorio propuesto, sino también destacar el papel de la soprano como intérprete de emociones universales vinculadas a la naturaleza y su capacidad de transmitir, a través de la voz, un mensaje que trasciende el escenario y se convierte en una experiencia de reflexión y contemplación.

Capítulo I:

Tema libre relacionado al instrumento

1.1 La Ópera en Panamá y el rol del Teatro Nacional durante el siglo XX

Resumen (Abstract)

Este artículo analiza el desarrollo, consolidación y declive de la actividad operística en Panamá durante el siglo XX, tomando como eje central el rol del Teatro Nacional como espacio articulador de la vida musical. A partir de un enfoque histórico y cualitativo basado en fuentes bibliográficas y hemerográficas, se examinan las condiciones que permitieron el auge de la ópera en las primeras décadas del siglo. El estudio parte de la constatación de que la ópera ha sido escasamente abordada como objeto de análisis central dentro de la historiografía musical panameña, a pesar de la relevancia del Teatro Nacional como espacio concebido para su representación. A partir de esta problemática, se examinan las características de la actividad operística, la participación de intérpretes y compañías, y los factores económicos, políticos y culturales que influyeron en su desarrollo y posterior disminución. El artículo propone contribuir a la comprensión de la historia musical panameña y resaltar el papel del Teatro Nacional como agente histórico dentro de las prácticas artísticas del país.

Palabras clave: Ópera panameña, Teatro Nacional, Historia musical

Introducción

La historia de la ópera en Panamá ha sido abordada de manera fragmentaria dentro de estudios más amplios sobre la vida cultural del país, sin constituir generalmente el eje central de análisis. A pesar de la relevancia del Teatro Nacional como principal escenario de representación artística desde inicios del siglo XX, la actividad operística ha sido escasamente estudiada desde una perspectiva que lo considere como agente articulador de dichas prácticas. Esta omisión resulta particularmente significativa si se considera que el edificio fue concebido siguiendo el modelo de las casas de ópera italianas del siglo XIX.

Antes de la inauguración del Teatro Nacional en 1908, la actividad escénica y musical en Panamá se desarrollaba en espacios provisionales o adaptados, como la Plaza Mayor, el Teatro “Sara Bernhardt” o las ruinas de la Iglesia de Santo Domingo (Castillero Calvo, 2014, p. 140; Brenes, G., 1958, p. 43; Wolfschoon, 1983, p. 285). Estas condiciones limitaban la continuidad y profesionalización de las prácticas líricas, aunque no implicaban su ausencia.

A partir de esta problemática, el presente estudio tiene como objetivo analizar el papel del Teatro Nacional en el desarrollo y posterior declive de la ópera en Panamá durante el siglo XX, considerando su contexto histórico, institucional y sociocultural.

Antecedentes de la vida musical en Panamá

Las investigaciones sobre la historia cultural panameña han demostrado que las prácticas teatrales y musicales formaban parte de la vida social desde tiempos coloniales (Castillero Calvo, 2022, p. 5). En este sentido, la inauguración del Teatro Nacional no implicó el surgimiento del espectáculo público, sino su institucionalización en un espacio permanente y especializado.

Asimismo, estudios recientes han evidenciado que la vida musical del siglo XIX era más activa de lo que tradicionalmente se ha considerado (Robles, 2025, p. 10). Durante este periodo, diversas compañías de zarzuela y espectáculos musicales se presentaron en el istmo, utilizando espacios no diseñados específicamente para la representación escénica.

Dentro de los aportes historiográficos más relevantes, destacan los trabajos de Ingram (2004) y Wolfschoon (1983), quienes ofrecen panoramas generales del desarrollo musical en Panamá. No obstante, en ambos casos la ópera aparece integrada dentro de relatos más amplios. Por su parte, Charpentier (1975) documenta temporadas, compañías e intérpretes, aportando información fundamental para la reconstrucción histórica, aunque sin profundizar en el análisis institucional del Teatro Nacional.

Un antecedente clave es el ensayo de Narciso Garay (1915), quien identificó tempranamente al Conservatorio y al Teatro Nacional como instituciones fundamentales en la organización de la vida cultural republicana.

Metodología

La investigación se desarrolla desde un enfoque cualitativo e histórico, basado en la revisión bibliográfica de estudios especializados, el análisis de fuentes hemerográficas y la consulta de documentos vinculados a la gestión del Teatro Nacional. Este conjunto de fuentes permite reconstruir la actividad operística y analizar los factores institucionales, económicos y culturales que influyeron en su desarrollo y declive.

El análisis se enmarca en la historia cultural e institucional, entendiendo el Teatro Nacional no solo como infraestructura arquitectónica, sino como un agente activo en la configuración de la práctica operística en Panamá durante el siglo XX.

Análisis

La condición de Panamá como territorio de tránsito internacional durante el siglo XIX favoreció el intercambio cultural y la llegada de artistas extranjeros (Castillero Calvo, 2010, p. 329). Este contexto facilitó la introducción temprana de prácticas escénicas y musicales.

La presencia de espectáculos líricos antecede a la construcción del Teatro Nacional. En 1850, la soprano Jenny Lind visitó Panamá, y durante las décadas siguientes se presentaron diversas compañías de zarzuela en espacios como la Iglesia de Santo Domingo y el Gran Hotel (Garay, 1915, p. 214; Ingram, 2004, p. 454; Wolfschoon, 1983, p. 285).

Estos antecedentes evidencian la existencia de un circuito cultural activo, aunque limitado por la falta de infraestructura especializada.

Con la inauguración del Teatro Nacional de Panamá se establecieron por primera vez en la capital condiciones estables para el desarrollo de temporadas artísticas de carácter regular. La inauguración artística del Teatro Nacional tuvo lugar el 22 de octubre de 1908 con la puesta en escena de *Aida* de Giuseppe Verdi (Brenes, G., 1958, p. 49; Ingram, 2004, p. 438; Tejeira Davis, 2007, p.59).



Durante las primeras décadas del siglo XX, Panamá experimentó una intensa actividad operística, caracterizada por la presencia constante de compañías internacionales. La compañía de Lambardi presentó un repertorio amplio que incluía obras como *Carmen*, *Rigoletto*, *La Bohème* e *Il Trovatore* (Brenes, G., 1958, p. 49; Ingram, 2004, p. 432).

Ilustración 1 — Anuncio en el periódico La Estrella de Panamá, 22 de octubre de 1908. Fuente: Biblioteca Nacional de Panamá

Simultáneamente, el Conservatorio fortalecía la formación musical, contribuyendo a la creación de una base artística local. No obstante, a partir de 1912 comenzaron a surgir dificultades presupuestarias que afectaron el financiamiento cultural. La reorganización administrativa del Conservatorio en 1913 y su posterior cierre en 1921 debilitaron significativamente la formación artística nacional (Ingram, 2004, p. 469; Tejeira Davis, 2007, p. 37).

La década de 1930 marcó el inicio de un declive sostenido en la actividad operística. La crisis económica internacional, la disminución de compañías itinerantes y el surgimiento del cine sonoro transformaron los hábitos culturales del público (Brenes, R., 1984, p. 37).

Un hecho significativo fue la conversión del Teatro Nacional en sala de cine en 1937, lo que evidencia un cambio en las prioridades culturales y en el uso del espacio. A pesar de algunos intentos por mantener la actividad lírica —como las producciones

de la Escuela Nacional de Ópera en la década de 1930—, la falta de financiamiento llevó al cierre de estas iniciativas. Aunque en 1940 se ordenó el cierre del cine y la restauración del edificio —proceso que permitió atraer nuevamente algunas compañías de ópera (Brenes, R., 1984, p. 39; Tejeira Davis, 2007, pp. 84-85)— la pérdida de centralidad cultural era evidente. El cierre del Conservatorio tuvo un impacto determinante, ya que la ausencia de una base sólida de artistas locales impidió la sostenibilidad de la actividad operística.

La reapertura del Conservatorio en 1941 permitió un relativo resurgimiento de la vida musical durante las décadas de 1940 y 1950 (Brenes, G., 1958, p. 55; Ingram, 2004, p. 477). Sin embargo, este impulso no logró consolidarse de manera sostenida.

Entre 1970 y 1974 se llevó a cabo la segunda restauración bajo la gestión de Jaime Ingram, quien logró obtener presupuesto para modernizar el edificio (Brenes, R., 1984, pp. 41-42). No obstante, durante las décadas de 1980 y 1990 el teatro volvió a decaer y no logró recuperar la importancia cultural que había tenido en las primeras décadas de la república.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el Teatro Nacional enfrentó nuevos desafíos, incluyendo el deterioro de sus instalaciones y la competencia de espacios más modernos como salas de cine y, posteriormente, el Centro de Convenciones ATLAPA (Tejeira Davis, 2007, p. 101).

A pesar de ello, el teatro continuó funcionando como espacio de referencia para la formación y presentación musical. En una entrevista realizada a la profesora María Urriola (Comunicación personal, 2026), señala que la mayoría de los conciertos académicos del Conservatorio continuaban realizándose en el Teatro Nacional hasta finales del siglo XX. Cabe mencionar que entre el 2003 al 2004 el teatro fue objeto de una tercera restauración (Castillero Calvo, 2014, p. 212; Ingram, 2004, p. 438; Tejeira Davis, 2007, p. 101), lo que permitió mantener su funcionamiento dentro del circuito cultural. Asimismo, la profesora destaca que el Grupo Lírico y el Conservatorio continuaron presentándose en el Teatro Nacional hasta el 2015,

antes del cierre por la cuarta reconstrucción que se extendió hasta el 2019 (La Estrella de Panamá, 2019). Durante el cierre, se consolidó a Patronato del Teatro Nacional como instancia administrativa encargada de su gestión (La Estrella de Panamá, 2024) y el Conservatorio no volvió a presentarse en el teatro.

Discusión

El análisis histórico permite observar que la actividad operística en Panamá estuvo estrechamente vinculada a la relación entre el Teatro Nacional y el Conservatorio. La institucionalización de la ópera fue efectiva en sus inicios, pero dependiente de factores externos como la presencia de compañías internacionales y el financiamiento estatal.

El cierre del Conservatorio y la disminución del intercambio internacional evidenciaron la fragilidad de este sistema. La conversión del teatro en cine simboliza no solo un cambio funcional, sino un desplazamiento en las prioridades culturales del país.

Asimismo, los intentos de recuperación, aunque significativos, no lograron sostenerse dentro de una política cultural continua, dando lugar a ciclos de auge y declive.

Conclusiones

La historia de la ópera en Panamá durante el siglo XX no responde a un desarrollo lineal, sino a un proceso marcado por interrupciones y transformaciones. El Teatro Nacional desempeñó un papel central como espacio de institucionalización y difusión de la práctica operística, pero no logró consolidarse como base de un sistema autosostenido.

El declive de la actividad operística no puede atribuirse únicamente a la falta de interés del público, sino a la debilitación de las estructuras que la sostenían, incluyendo la formación artística y el apoyo institucional.

En este sentido, el caso panameño evidencia la importancia de la articulación entre infraestructura cultural, educación musical y políticas públicas para el desarrollo sostenido de prácticas artísticas complejas como la ópera.

Capítulo II:

Primaveras que Florecen en Voz

La primavera es más que una estación: es un impulso vital, un despertar del alma, una celebración de la vida en flor. En estas obras, la naturaleza y el amor se entrelazan con la frescura de la juventud y el renacer de los sentidos. Este capítulo vibra con perfumes de jardín, promesas de amor y melodías que brotan como flores al sol. La voz se convierte aquí en un jardín sonoro donde cada canción es una flor distinta, abierta hacia la esperanza.

La primavera representa el renacimiento, la esperanza y la vitalidad que brota luego del silencio invernal. En la música, esta estación ha inspirado infinitas metáforas sobre el amor, la juventud y el ciclo de la vida. Las flores, con su fragilidad y belleza efímera, se vuelven imagen recurrente del deseo, del recuerdo y del alma en estado de apertura.

Las obras de este capítulo reflejan ese espíritu: el ciclo *Mädchenblumen* de Strauss retrata distintas flores como símbolos de la feminidad y la emoción; *Aprile* de Tosti celebra el resurgir de la vida con entusiasmo lírico; *Deh vieni non tardar* de Mozart, aunque escénicamente situada en un jardín nocturno, florece con el deseo contenido y la complicidad amorosa. Finalmente, *Edelweiss* cierra el ciclo con una flor que representa el hogar, la pureza y la ternura profunda. En conjunto, estas piezas dibujan una primavera emocional que florece en cada nota.

2.1 Mädchenblumen

Mädchenblumen, Op. 22, compuesta en 1888 es un ciclo de canciones para voz y piano compuesto por Richard Strauss, basado en textos del poeta alemán Felix Dahn (Reynoso, 2018). Este ciclo presenta cuatro lieder: *Kornblumen* (Acianos), *Mohnblumen* (Amapolas), *Epheu* (Hiedra) y *Wasserrose* (Nenúfar). Cada canción asocia la personalidad y la esencia de diferentes tipos de flores. Strauss utiliza el color vocal y la atmósfera pianística para ilustrar los estados emocionales y las cualidades poéticas de cada flor, aportando riqueza expresiva y sensibilidad a través de su característico lenguaje musical.

La primera canción del ciclo, Kornblumen, presenta a la flor dulce y serena, su delicadeza es representada musicalmente por Strauss mediante una línea melódica suave. La siguiente canción, Mohnblumen, describe un carácter femenino más vivaz y alegre, lo cual Strauss expresa a través de una escritura vocal dinámica. Epheu, la tercera pieza del ciclo, retrata una figura femenina sensible y noble, cuya naturaleza de la flor se refleja en la música mediante líneas melódicas ascendentes y descendentes que evocan el crecimiento y entrelazamiento de la hiedra. La última canción del ciclo, Wasserrose, presenta una atmósfera contemplativa y misteriosa, donde el acompañamiento del piano sugiere el movimiento del agua mientras la línea vocal describe la belleza etérea del nenúfar (Reynoso, 2018).

2.1.1 Biografía del Compositor

Richard Strauss (1864-1949) fue un compositor y director de orquesta alemán, ampliamente reconocido por sus contribuciones al repertorio del romanticismo tardío y por sus innovadoras obras de ópera y música sinfónica. Nació en una familia musical en Múnich y comenzó a componer desde muy joven, bajo la influencia de los clásicos alemanes y de su padre, un destacado músico de la corte. Strauss alcanzó fama temprana con poemas sinfónicos como *Don Juan* y *Also sprach Zarathustra*, obras que mostraban su virtuosismo orquestal y su habilidad para el desarrollo temático.

Durante su carrera, Strauss exploró temas complejos y profundos, a menudo recurriendo a elementos psicológicos y expresivos intensos. Sus óperas *Salome* y *Elektra* establecieron nuevos estándares en la ópera alemana y marcaron el inicio de una colaboración exitosa con el poeta y dramaturgo Hugo von Hofmannsthal. Aunque vivió en una época de convulsiones políticas en Alemania, Strauss mantuvo una posición ambivalente, buscando preservar la música en tiempos difíciles. Su legado es vasto y abarca desde obras orquestales hasta lieder y óperas, siendo considerado uno de los compositores más influyentes de la transición entre el siglo XIX y el XX (Kennedy, s.f.).

2.1.2 Análisis Musical

El ciclo *Mädchenblumen* presenta características propias del lied del Romanticismo tardío, entre ellas el uso del through-composed (forma continua o no estrófica), en el cual la música se desarrolla de manera libre sin repetición exacta de secciones (Porter, s.f.). Strauss emplea un lenguaje armónico rico en cromatismo y una estrecha relación entre texto y música, lo que permite una gran variedad de ideas melódicas a lo largo de cada canción.

Kornblumen está en la tonalidad de Re bemol mayor y presenta una estructura de tipo through-composed, caracterizada por una forma libre, continua y no seccional. La obra se construye a partir de diversas ideas melódicas que se suceden sin una repetición formal clara, lo que dificulta su categorización en secciones tradicionales. No obstante, puede percibirse una organización tripartita: una primera sección que se extiende hasta el compás 11, seguida de un eslabón entre los compases 12 y 15, y una continuación del discurso musical hasta el final. La cadencia conclusiva se presenta de forma clara únicamente en los compases finales. El lenguaje armónico evidencia el estilo cromático característico de Strauss dentro del Romanticismo tardío.

Mohnblumen, en Sol mayor, inicia con una breve introducción que abarca desde el primer compás hasta la mitad del segundo. La sección A puede entenderse como un periodo contrastante, en el cual se distinguen varias frases: una primera frase (a) entre los compases 2 y 4, seguida de una variación (a') en los compases 5 y 6, y una frase contrastante (b) que se desarrolla desde la última nota del compás 6 hasta el compás 12. La sección B se construye a partir del desarrollo de motivos. Aunque la obra mantiene el carácter through-composed, presenta cierto grado de organización interna. Hacia el final, el material musical retoma elementos del inicio, sobre todo entre los compases 29 y 30, lo que genera una sensación de cierre cíclico.

Epheu, en Mi bemol mayor, también presenta una estructura también presenta una estructura through-composed. Una de las características más destacadas es la prominencia de los tresillos en el acompañamiento pianístico. La obra muestra una clara relación entre el inicio y el final, ya que el primer y el último compás presentan material similar, reforzando la unidad de la pieza. Asimismo, el motivo de tresillos del inicio reaparece en el penúltimo compás como una extensión de la idea inicial. La estructura incluye variaciones métricas entre compases de 4/4, 3/2 y 3/4, lo que aporta flexibilidad rítmica.



Ilustración 2 — *Epheu*, compases 1 a 3

Wasserrose también mantiene el carácter through-composed y se distingue por su complejidad rítmica y métrica. Inicialmente presenta una superposición rítmica entre la voz y el piano, donde el acompañamiento se encuentra en 2/4 mientras la línea

vocal sugiere un 6/8, generando un efecto de hemiola lineal. Un momento estructural importante ocurre en el compás 50, donde se produce una modulación de La mayor a Fa sostenido mayor, acompañada de un cambio métrico en el que ambas partes se unifican en un compás de 12/8.

Larghetto

p

Kennst du die Blu - me, die

8

una corda
pp

Ped.

Ilustración 3 — Wasserrose, compases 1 a 3

2.1.3 Texto y Traducción

No 1. Kornblumen

Cuadro 1 — Texto y Traducción de Kornblumen

Texto en Alemán	Traducción en Español
Kornblumen nenn ich die Gestalten, die milden, mit den blauen Augen, die, anspruchslos, in stillem Walten den Thau des Friedens, den sie saugen aus ihren eignen, klaren Seelen, mitteilen allem, dem sie nah'n, bewusstlos der Gefühlsjuwelen, die sie von Himmelshand empfahl. Dir wird so wohl in ihrer Nähe, als gingst du durch ein Saatgefilde, durch das der Hauch des Abends wehe, voll frommen Friedens und voll Milde.	Yo llamo acianos a esas figuras, tan dulces, con ojos azules, que, sin pretensiones, en tranquila quietud, comparten el rocío de paz que absorben de sus propias almas claras, con todo aquel que se acerca a ellas, sin ser conscientes de las joyas de sentimiento que les fueron confiadas por la mano celestial. Te sientes tan bien cerca de ellas, como si caminaras por un campo sembrado por donde sopla la brisa de la tarde, lleno de paz piadosa y suavidad.

No 2. Mohnblumen

Cuadro 2 — Texto y Traducción de Mohnblumen

Texto en Alemán	Traducción en Español
Mohnblumen sind die runden, rotblutigen, gesunden, die Sommerspross gebraunten, die immer froh gelaunten, kreuzbraven, kreuzfidelen, tanznimmermüden Seelen; die unterm Lachen weinen und nur geboren scheinen, die Kornbuben zu necken, und den noch oft verstecken die weichsten, besten Herzen, im Schlinggewächs von Scherzen; die man, weiss Gott, mit Küssen ersticken würde müssen, wär' man nicht immer bange, umarmest su die Range, sie springt ein voller Brander aufflammend auseinander!	Las amapolas son redondas, rojas, saludables, pecosas por el sol, siempre de buen humor, honestas y alegres, con almas incansables para bailar; que lloran bajo la risa y parecen nacidas solo para bromear con los acianos, pero que, sin embargo, a menudo esconden los corazones más tiernos y bondadosos enredados en una maraña de bromas. ¡Dios sabe que deberías ahogarlas a besos, si no temieras siempre que, cuando abrazas a estas traviesas, explotan como un fuego encendido!

No 3. Epheu

Cuadro 3 — Texto y Traducción de Epheu

Texto en Alemán	Traducción en Español
Aber Epheu nenn' ich jene Mädchen mit den sanften Worten, mit dem Haar, dem schlichten, hellen um den leis' gewölbten Brau'n, mit den braunen seelenvollen Regen Augen, die in Tränen steh'n so oft, in ihren Tränen grade sind unwiderstehlich; ohne Kraft und Selbstgefühl, schmucklos mit verborgner Blüte, doch mit uner schöpflich tiefer, treuer inniger Euphindung können sie mit eigener Treibkraft nie sich heben aus den Wurzeln, sind geboren, sich zu ranken liebend um ein andre Leben; an der ersten Lieb'umrankung hängt ihr ganzes Lebens Schicksal, denn sie zählen zu den seltnen Blumen, die nur einmal blühen.	Pero yo llamo hiedra a esas chicas con palabras suaves, con el cabello sencillo y claro enmarcando sus cejas delicadamente curvadas, con ojos castaños llenos de alma, que a menudo están llenos de lágrimas, y que, en esas lágrimas, son irresistibles; sin fuerza ni autoconciencia, sin adornos, con flores ocultas, pero con una profundidad inagotable de sentimientos fieles y sinceros. Ellas, con su propia energía, nunca pueden levantarse de sus raíces; nacieron para enredarse amorosamente alrededor de otra vida. De su primer amor depende todo el destino de sus vidas, pues pertenecen a las raras flores que solo florecen una vez.

No 4. Wasserrose

Cuadro 4 — Texto y Traducción de Wasserrose

Texto en Alemán	Traducción en Español
Kennst du die Blume, die märchenhafte, sagengefeierte Wasserrose? Sie wiegt auf ätherischem, schlankem Schafte das durchsicht'ge Haupt, das farbenlose, sie blüht auf schilfigem Teich im Haine, gehütet vom Schwan, der umkreiset sie einsam, sie erschließt sich nur dem Mondenscheine, mit dem ihr der silberne Schimmer gemeinsam: so blüht sie, die zaub'rische Schwester der Sterne, umschwärmt von der träumerisch dunklen Phaläne, die am Rande des Teichs sich sehnet von ferne, und sie nimmer erreicht, wie sehr sie sich sehne. Wasserrose, so nenn' ich die schlanke, nachtlock'ge Maid, alabastern von Wangen, in dem Auge der ahnende tiefe Gedanke, als sei sie ein Geist und auf Erden gefangen.	¿Conoces la flor mágica, la nenúfar legendaria y celebrada? Se balancea sobre un tallo etéreo y delgado, con una cabeza transparente, sin color. Florece en un estanque rodeado de juncos en el bosque, protegida por un cisne que la rodea solitario. Solo se abre al brillo de la luna, que comparte con ella su resplandor plateado. Así florece, la mágica hermana de las estrellas, rodeada de la oscura y soñadora polilla, que, desde el borde del estanque, anhela acercarse, pero nunca la alcanza, por mucho que lo desee. Nenúfar, así llamo a la delgada doncella de rizos oscuros como la noche, con mejillas de alabastro, y en sus ojos un profundo pensamiento premonitorio, como si fuera un espíritu atrapado en

Wenn sie spricht, ist's wie silbernes Wogenrauschen, wenn sie schweigt, ist's die ahnende Stille der Mondnacht; sie scheint mit den Sternen Blicke zu tauschen, deren Sprache die gleiche Natur sie gewohnt macht; du kannst nie ermüden, in's Aug' ihr zu schau'n, das die seidne, lange Wimper umsäumt hat, und du glaubst, wie bezaubert von seligem Grau'n, was je die Romantik von Elfen geträumt hat.	la tierra. Cuando habla, suena como el murmullo de olas plateadas, cuando calla, es como el silencio premonitorio de la noche lunar. Parece intercambiar miradas con las estrellas, cuyo lenguaje comparte por naturaleza; nunca te cansas de mirar sus ojos, enmarcados por largas pestañas de seda, y crees, encantado por un escalofrío dichoso, en todo lo que el romanticismo soñó sobre las hadas.
--	---

2.1.4 Biografía del Poeta

Felix Dahn (1834-1912) fue un jurista, historiador, novelista y poeta alemán, reconocido especialmente por sus estudios sobre la antigüedad germánica y su producción literaria de carácter histórico. Además de su labor académica, Dahn desarrolló una amplia producción literaria que incluye poesía y novelas históricas, siendo especialmente conocido por su obra *Ein Kampf um Rom*. Su escritura se caracteriza por un fuerte interés en la historia y en la construcción de identidades culturales a partir del pasado germánico (The Editors of Encyclopaedia Britannica, s.f.).

En el ciclo *Mädchenblumen*, Dahn establece una analogía entre diferentes tipos de flores y diversos caracteres femeninos, atribuyendo a cada una cualidades específicas como la dulzura, la vivacidad, la fidelidad o el misterio. Este enfoque poético permite a Richard Strauss desarrollar una estrecha relación entre texto y música, en la que cada lied refleja musicalmente la personalidad sugerida por el poema.

2.1.5 Recomendaciones Técnicas

En *Kornblumen*, un aspecto que requiere atención se encuentra en el compás 18, donde aparece un intervalo ascendente de octava sobre La bemol. Para evitar que la nota aguda suene abrupta, es recomendable utilizar la consonante “S” como puente para conectar el apoyo. De esta manera, se logra una emisión más controlada y una línea vocal más homogénea, evitando rupturas en el fraseo.



Ilustración 4 — *Kornblumen*, compases 17 a 18

En *Mohnblumen* se recomienda iniciar el estudio de la pieza trabajando primero el aspecto rítmico, para lograr una correcta coordinación entre la pronunciación del alemán con las notas y el piano como acompañamiento. Es importante cuidar que, a pesar de esta precisión rítmica y articulatoria, el fraseo se mantenga fluido y continuo, evitando que las frases suenen interrumpidas. Asimismo, se debe mantener un apoyo activo que permita sostener la energía de la línea vocal sin perder ligereza.

En *Epheu*, uno de los pasajes más exigentes se presenta en el compás 29, donde se encuentra un amplio intervalo descendente de casi dos octavas (de La bemol agudo a Si bemol grave). Este salto requiere un manejo consciente para no liberar

el apoyo diafragmático durante el descenso. Por el contrario, es necesario reforzar la sensación de sostener para mantener mayor precisión y control vocal.

lie - - - bend um ein an - der Le - - ben:—

dim.

Ped. * *Ped.* * *Ped.*

Ilustración 5 — *Epheu*, compases 29 a 30

En *Wasserrose* se recomienda abordar la pieza trabajando principalmente el control del aire y el legato, se debe marcar las áreas de respiración ya que la línea vocal es más sostenida. Es importante coordinar la respiración para que las frases no se corten y se mantenga una línea continua. También se debe prestar atención a los matices en dinámicas suaves, cuidando que el sonido no pierda apoyo ni afinación. La dificultad está en sostener la voz con estabilidad y delicadeza, sin tensarla, especialmente en los pasajes más largos.

2.2 Aprile

La canción *Aprile* de Francesco Paolo Tosti fue compuesta en 1882 sobre un poema de Rocco Emanuel Pagliara, es un ejemplo representativo del repertorio romántico italiano para voz y piano. Escrita en un estilo de romanza, combina una línea vocal melódica y expresiva con un acompañamiento pianístico que complementa su lirismo. *Aprile* exalta la llegada de la primavera y refleja emociones como el renacimiento, la esperanza y la alegría de la naturaleza (Kano, 2016).

2.2.1 Biografía del Compositor

Francesco Paolo Tosti (1846-1916) fue un compositor italiano destacado por su contribución al género de la canción de salón (*romanza da camera*). Nacido en Ortona, estudió en el Conservatorio de San Pietro a Majella en Nápoles. Trabajó como maestro de canto en Londres, donde adquirió fama y fue nombrado caballero por el rey Eduardo VII. Tosti es reconocido por su habilidad para combinar texto y música, creando canciones que equilibran la emoción poética con una melodía memorable. Entre sus obras más famosas se encuentran *Ideale*, *Non t'amo più* y *Marechiare* (Kano, 2021).

2.2.2 Análisis Musical

La pieza inicia con una introducción que abarca los compases 1 al 7. La sección A comienza en el compás 8 y se extiende hasta el compás 24. Esta sección se organiza en frases internas: una primera frase a entre los compases 8 al 11, seguida de una frase b entre los compases 12 al 16, y una variación a' de los compases 17 al 20, tras la cual reaparece la frase b entre los compases 21 al 24. La sección B se desarrolla entre los compases 25 al 38. A continuación, se presenta un interludio entre los compases 38 al 44 que retoma el material de la introducción. Posteriormente, retorna la sección A de los compases 45 al 61 en donde se reexponen sus frases características, seguida nuevamente por la sección B entre

los compases 62 al 75. La obra concluye con una breve coda de dos compases entre el 76 al 77, que cierra la pieza de manera delicada.

2.2.3 Texto y Traducción

Cuadro 5 — Texto y Traducción de Aprile

Texto en Italiano	Traducción en Español
Non senti tu ne l'aria il profumo che spande Primavera? Non senti tu ne l'anima il suon de nova voce lusinghiera? È l'April! È la stagion d'amore! Deh! vieni, o mia gentil su' prati'n fiore!	¿No sientes tú en el aire el perfume que esparce la Primavera? ¿No sientes tú en el alma el sonido de una nueva voz halagadora? ¡Es abril! ¡Es la estación del amor! ¡Oh, ven, mi gentil, a los campos en flor!
Il piè trarrai fra mammole, avrai su'l petto rose e cilestrine, e le farfalle candide t'aleggeranno intorno al nero crine. È l'April! È la stagion d'amore! Deh! vieni, o mia gentil su' prati'n fiore!	Tu pie se moverá entre las violetas, llevarás en el pecho rosas y alhelíes, y las mariposas blancas te rodearán sobre tu cabello negro. ¡Es abril! ¡Es la estación del amor! ¡Oh, ven, mi gentil, a los campos en flor!

2.2.4 Biografía del Poeta

Rocco Emanuele Pagliara (1857-1914) fue un poeta italiano, quien se desempeñó como profesor de literatura y posteriormente como bibliotecario y director administrativo del Conservatorio de Nápoles. Fue además poeta y crítico de arte,

autor de numerosas obras literarias y musicales, lo que evidencia su amplia formación humanística (Ministerio della Cultura, s.f.).

2.2.5 Recomendaciones Técnicas

En esta pieza, es importante mantener un legato continuo, evitando acentos innecesarios que fragmenten la línea vocal. Para ello, se requiere un adecuado apoyo y el control constante de la columna de aire, que permitan sostener las frases con fluidez y homogeneidad en el timbre.

En el compás 25, donde inicia la frase “È l’April” sobre el Mi, es indispensable realizar una preparación previa consciente de la respiración, el apoyo y la elevación del paladar blando. Esto garantizará un ataque preciso, limpio y bien colocado al inicio, permitiendo además que la calidad del sonido se mantenga estable a lo largo de la frase.

The musical score for 'Aprile' (measures 24-27) is presented in a two-staff format. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics '- ghie - ra?..' and then 'È l'A - pril l..... è l'A -'. The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic pattern in the left hand. Dynamic markings include 'ppp' (pianissimo) and 'cres.' (crescendo).

Ilustración 6 — Aprile, compases 24-27

2.3 Son pochi fiori

El aria *Son pochi fiori* es un fragmento perteneciente a la escena III del primer acto de la ópera *L'amico Fritz* (1891), del compositor italiano Pietro Mascagni. El libreto de la ópera fue escrito por Nicola Daspuro, bajo el seudónimo de P. Suardon, y se basa en la novela *L'ami Fritz* del dúo literario francés Erckmann-Chatrian. Es interpretada por el personaje de Suzel y se inserta dentro de un contexto escénico en el que la joven se presenta por primera vez, destacando por su carácter ingenuo y sensible (Viagrande, 2020).

2.3.1 Biografía del Compositor

Pietro Mascagni (1863-1945) fue un compositor y director de orquesta italiano, reconocido principalmente por ser una de las figuras clave del verismo operático. Mascagni estudió en el conservatorio de Milan (The Editors of Encyclopaedia Britannica, s.f.).

Alcanzó fama internacional con su ópera *Cavalleria Rusticana* (1890), la cual revolucionó la ópera italiana por su intensidad dramática y realismo. Sin embargo, Mascagni compuso un total de 17 operas y operettas como *L'amico Fritz* (John F. Kennedy Center for the Performing Arts, s.f.)

2.3.2 Análisis Musical

El aria *Son pochi fiori* presenta una estructura through-composed (de composición continua), en la que la música evoluciona siguiendo el desarrollo del texto, sin recurrir a repeticiones formales estrictas.

La obra se establece inicialmente en Mi bemol mayor y se organiza en tres secciones contrastantes (ABC). La sección A comienza con anacrusa en el compás 3, en una métrica de 2/4, y se extiende hasta el compás 17. La sección B se encuentra entre los compases 18 y 34 en donde la métrica pasa a 3/4 y se produce

una modulación desde Mi bemol mayor hacia Sol mayor, mediante una relación de tercera cromática. No obstante, en el inicio de esta sección se percibe un cierto tinte modal, debido a la ausencia del fa sostenido, lo que difumina momentáneamente la definición tonal de Sol mayor. Es solo hacia el final de la sección cuando aparece claramente el fa sostenido, consolidando así la tonalidad de Sol mayor.

The image shows a musical score for the opera 'Son pochi fiori' by Giuseppe Verdi. It consists of two staves: a vocal staff for 'SUZEL' and a piano accompaniment staff. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The vocal line has the lyrics: 'Noi sia - mo fi - glie ti - mi - de e pu -'. The piano accompaniment features a triplet in the bass line and a triplet in the treble line. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo).

Ilustración 7 — Son pochi fiori, compases 18 al 20

Finalmente, la sección C se encuentra entre los compases 35 y 53 en donde regresa a la tonalidad inicial de Mi bemol mayor.

2.3.3 Traducción

Cuadro 6 — Texto y Traducción de Son pochi fiori

Texto en Italiano	Traducción en Español
Son pochi fiori, povere viole, son l'alito d'aprile dal profumo gentile; ed è per voi che le ho rapite al sole... Se avessero parole le udreste mormorar: "Noi siamo figlie timide e pudiche di primavera, siamo le vostre amiche; morremo questa sera, e saremo felici di dire a voi, che amate gl'infelici: il ciel vi possa dar tutto quel bene che si può sperar." Ed il mio cor aggiunge una parola modesta ma sincera: eterna primavera la vostra vita sia, che altri consola... Deh, vogliate gradir quanto vi posso offrir!	Son unas flores, unas modestas violetas, es el aroma de abril, de agradable perfume, y es por usted, que se las he robado al sol... Si pudieran hablar las oiría murmurar: "Somos hijas tímidas y pudorosas de la primavera. Somos sus amigas, y moriremos esta noche. Estamos felices de decirle a usted, que ama a los infelices: que el cielo le conceda todos los bienes que se puedan desear." Y mi corazón añade unas palabras modestas pero sinceras: Eterna primavera sea su vida, que a otros consuela... ¡Esto es todo lo que puedo ofrecerle!

2.3.4 Biografía del Libretista

El libreto de la ópera *L'amico Fritz* fue escrito por Nicola Daspuro (1853–1941), escritor, periodista y libretista italiano que utilizó el nombre artístico de Pio Emanuele Suardon. Desarrolló su carrera en el ámbito teatral y operístico de finales del siglo

XIX, vinculado al entorno editorial y lírico italiano, lo que le permitió participar activamente en la producción de libretos. Su escritura se caracteriza por un lenguaje claro, sencillo y de carácter lírico, adecuado para la musicalización (Romano, 1987).

2.3.5 Recomendaciones Técnicas

En esta pieza, como en todo el repertorio vocal, es importante cuidar la continuidad de la línea vocal. Se debe prestar especial atención a los finales de frase, asegurando que el apoyo se mantenga activo hasta el último momento, incluso con más energía, evitando así caídas en la colocación.

Un aspecto técnico relevante se presenta en el compás 45, donde la frase inicia con un Sol agudo sobre la palabra “Deh”. En este caso, es fundamental articular la consonante “D” utilizando la punta de la lengua en contacto con los dientes superiores, lo que permite una emisión clara y precisa del sonido. Si, por el contrario, la consonante se articula con la parte media de la lengua apoyada en el paladar duro, existe el riesgo de generar un ataque impreciso, produciendo un sonido cercano a “NDeh”, lo cual afecta tanto a la claridad de la dicción como la afinación y limpieza del ataque en la altura requerida.

The image shows a musical score for the opera 'La Bohème' by Giacomo Puccini, specifically the scene 'Son pochi fiori'. The score is for measures 45-47. The vocal line is for the character Suzel, who is singing in Italian. The lyrics are 'Deh!... voglia te gra - dir quanto vi pos - so of - frir!'. The score includes a triplet of eighth notes in the vocal line. The piano accompaniment starts with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The tempo changes from 'Largamente' to 'calando rit.' and then to 'a tempo'. The piano part ends with a 'dolcissimo p' dynamic and a triplet of eighth notes. The score is marked with 'SUZEL sentito' and '(con gli occhi bassi offre il mazzolino a Fritz)'.

Ilustración 8 — *Son pochi fiori*, compases 45-47

2.4 Edelweiss

Edelweiss es una de las canciones más emblemáticas del musical *The Sound of Music*, compuesto por Richard Rodgers con letra de Oscar Hammerstein II. El musical, estrenado en 1959, cuenta la historia de una joven novicia, María, quien se convierte en la institutriz de los siete hijos del Capitán von Trapp en Austria, justo antes de la Segunda Guerra Mundial (Mitchell, 2021). La canción "Edelweiss" tiene un carácter melancólico y lírico, y su letra celebra la belleza de la naturaleza y la identidad austriaca. Aunque no fue el tema principal de la obra, su simplicidad y ternura la han convertido en una pieza inolvidable.

2.4.1 Biografía del Compositor

Richard Rodgers (1902-1979) fue un compositor estadounidense ampliamente reconocido por su trabajo en el teatro musical. Junto con el letrista Oscar Hammerstein II, formó uno de los dúos más exitosos de la historia de Broadway. Algunos de sus trabajos más célebres incluyen *Oklahoma!*, *Carousel*, *South Pacific*, *The King and I* y *The Sound of Music*. Su música es conocida por su capacidad para fusionar melodías pegajosas con armonías sofisticadas, lo que le permitió crear canciones que resuenan en el corazón del público. A lo largo de su carrera, Rodgers recibió numerosos premios, incluido el premio Pulitzer por *South Pacific* (The Editors of Encyclopaedia Britannica s.f.). Su legado sigue siendo fundamental en el desarrollo del teatro musical estadounidense.

2.4.2 Análisis Musical

La pieza se encuentra en la tonalidad de Si bemol menor. Presenta una introducción breve que abarca los compases 1 al 4. La sección A inicia en el compás 5 y se extiende hasta el compás 20. Está estructurada como un periodo paralelo, conformado por una frase a del compás 5 al 12, seguida de la frase a' entre los compases 13 y 20. A continuación, la sección B se desarrolla entre los compases

21 y 28. Seguidamente, se presenta una sección A' desde el compás 29 hasta el 36, en la que se retoma el material temático inicial, específicamente la frase a'. Finalmente, toda la estructura se repite en una segunda vuelta, concluyendo posteriormente la obra.

2.4.3 Texto y Traducción

Cuadro 7 — Texto y Traducción de Edelweiss

Texto en Inglés	Traducción en Español
Edelweiss, edelweiss	Flor de las nieves, flor de las nieves
Every morning you greet me	Cada mañana me saludas.
Small and white, clean and bright	Pequeña y blanca, pura y brillante,
You look happy to meet me	Pareces feliz de encontrarme.
Blossom of snow, may you bloom and grow	Florcido de nieve, que florezcas y crezcas,
Bloom and grow forever	Que florezcas y crezcas por siempre.
Edelweiss, edelweiss	Flor de las nieves, flor de las nieves
Bless my homeland forever	Bendice mi tierra por siempre.

2.4.4 Biografía del Libretista

La letra de *Edelweiss* fue escrita por Oscar Hammerstein II (1895–1960), destacado letrista y libretista estadounidense cuya obra fue fundamental en el desarrollo del teatro musical del siglo XX. Proveniente de una familia vinculada al ámbito teatral, inició estudios de derecho en la Universidad de Columbia, donde comenzó a escribir para producciones estudiantiles antes de dedicarse por completo al teatro. A lo largo de su carrera, colaboró con diversos compositores, sobresaliendo especialmente su asociación con Richard Rodgers, con quien creó musicales emblemáticos como *Oklahoma!*, *Carousel* y *The Sound of Music*, consolidando el concepto de “musical integrado”. En *Edelweiss*, Hammerstein utiliza un lenguaje poético sencillo y directo, en el que la flor del edelweiss funciona como símbolo de identidad, arraigo

y amor por la patria, logrando una gran carga emotiva a partir de recursos expresivos de aparente simplicidad (Rodgers & Hammerstein, s.f.).

2.4.5 Recomendaciones Técnicas

En esta pieza, aunque el texto se encuentre en inglés, la palabra “*Edelweiss*” es de origen alemán, por lo que debe considerarse su correcta pronunciación: la consonante “W” se articula como una “V”. Asimismo, en el inglés cantado es importante cuidar la articulación de las consonantes finales, especialmente la “T”, procurando que sean claras sin interrumpir la línea vocal

Al igual que en todo el repertorio, es fundamental mantener un fraseo continuo y bien sostenido, apoyado en un adecuado control del fiato. Esto permitirá preservar la fluidez de la línea de canto y garantizar una interpretación expresiva.

Capítulo III:

Agua como espejo del Alma

El agua fluye como los pensamientos y las emociones: serena o tempestuosa, clara o profunda, pero siempre reveladora. En estas obras, el agua se convierte en símbolo de contemplación, de nostalgia y de alma viva. Este capítulo invita a sumergirse en el misterio líquido de la existencia y en la conexión inquebrantable entre la naturaleza y la sensibilidad humana.

El agua, en su constante movimiento, ha sido símbolo de introspección, cambio y profundidad emocional. Desde los ríos calmos hasta las olas bravías del mar, su presencia en el arte ha servido como metáfora de los estados del alma humana. En la música, el agua canta sus propios ritmos: a veces como brisa suave, otras como un oleaje intenso que arrastra la memoria y el sentimiento.

Las obras incluidas en este capítulo presentan al agua como una extensión del alma. *Au bord de l'eau* de Fauré ofrece una visión íntima de dos almas que contemplan el fluir de la vida. Por su parte, *Les Berceaux*, también de Fauré, introduce una dimensión profunda y melancólica, donde el movimiento del mar se convierte en metáfora de la separación, el destino y la partida. En ambas piezas el agua no solo refleja, sino que transforma, invitando al oyente a sumergirse en los matices emocionales que habitan en lo más profundo del alma.

3.1 Au bord de l'eau

Au bord de l'eau, Op. 8, No. 1, es una delicada *mélodie* compuesta por Gabriel Fauré en 1875, basada en un poema de Sully Prudhomme. La canción captura la serenidad de un momento compartido entre dos amantes que contemplan el flujo del agua mientras reflexionan sobre la naturaleza efímera del tiempo (Predota, 2025). A través de una música íntima y evocadora, Fauré combina una línea vocal lírica con un acompañamiento pianístico que simula el murmullo del agua, creando una atmósfera de calma y contemplación. Este diálogo entre la música y el texto subraya el mensaje central: el amor permanece inmutable frente al paso del tiempo.

3.1.1 Biografía del Compositor

Gabriel Fauré (1845-1924) es uno de los compositores más representativos del período romántico en Francia, conocido por su estilo elegante y su contribución al repertorio de la canción francesa (*mélodie*). Estudió en la École Niedermeyer en París, donde se formó en música sacra y técnicas contrapuntísticas, lo que influyó en su estilo distintivo. Fauré trabajó como organista en varias iglesias, entre ellas la Madeleine en París, y también fue director del Conservatorio de París. Sus composiciones abarcan obras de cámara, música coral y canciones, destacándose por su lirismo y refinamiento armónico. Algunas de sus obras más célebres incluyen el *Requiem*, *Fantasie* y su ciclo de canciones *La Bonne Chanson* (Walsh, s.f.).

3.1.2 Análisis Musical

La obra *Au bord de l'eau* no responde estrictamente a una forma tradicional claramente definida; sin embargo presenta una organización estructural basada en la repetición y variación de frases.

La pieza se encuentra en la tonalidad de do sostenido menor. La sección inicial A aparece en dos ocasiones: la primera entre los compases 2 y 6 (en los dos primeros

tiempos), y la segunda como una repetición desde el compás 6 hasta el 10 (también en los dos primeros tiempos). Posteriormente, se introduce la sección B, que abarca desde el resto del compás 10 hasta la mitad del compás 18. A partir de la segunda mitad del compás 18, aparece una nueva sección C, que se desarrolla hasta los dos primeros tiempos del compás 22. Seguidamente desde el resto del compás 22 hasta la mitad del compás 26, se presenta una secuencia derivada de esta misma idea (frase secuenciada), lo que aporta continuidad y desarrollo al discurso musical. En la segunda mitad del compás 26, retorna la sección B, que se extiende hasta el primer tiempo del compás 30, reafirmando el material temático previo. Luego, desde el compás 30 hasta el 39, se presenta una nueva sección D, que puede entenderse como una transposición del material de B. Finalmente, aparece una variación de esta sección D', que conduce hacia el cierre de la obra. Un elemento destacable en la escritura es el efecto de “eco” entre la voz y el piano: en varias ocasiones, la línea vocal presenta el material melódico, el cual es posteriormente retomado por el piano, especialmente en la sección B. Este recurso refuerza la atmósfera contemplativa de la pieza y evidencia el carácter dialogante entre ambos intérpretes.



Ilustración 9 — Au bord de l'eau, compases 10 a 15

3.1.3 Texto y Traducción

Cuadro 8 — Texto y Traducción de Au bord d'eau

Texto en Francés	Traducción en Español
S'asseoir tous deux au bord du flot qui passe, Le voir passer; Tous deux, s'il glisse un nuage en l'espace, Le voir glisser; À l'horizon, s'il fume un toit de chaume, Le voir fumer; Aux alentours si quelque fleur embaume, S'en embaumer; Entendre au pied du saule où l'eau murmure L'eau murmurer; Ne pas sentir, tant que ce rêve dure, Le temps durer; Mais n'apportant de passion profonde Qu'à s'adorer, Sans nul souci des querelles du monde, Les ignorer; Et seuls tous deux devant tout ce qui lasse, Sans se lasser, Sentir l'amour, devant tout ce qui passe, Ne point passer!	Sentarse juntos al borde del río que pasa, Verlo pasar; Juntos, si una nube cruza el espacio, Verla cruzar; En el horizonte, si se eleva un techo de paja, Verlo elevarse; Si cerca alguna flor perfuma el aire, Embriagarse de su aroma; Escuchar al pie del sauce donde el agua murmura, El murmullo del agua; No sentir, mientras dure este sueño, Que el tiempo transcurre; Y llevar como única pasión profunda El adorarse; Sin preocuparse por las disputas del mundo, Ignorarlas; Y solos, frente a todo lo que cansa, Sin cansarse, Sentir que el amor, frente a todo lo que pasa, No pasa.

3.1.4 Biografía del Poeta

Sully Prudhomme fue un poeta francés y una figura destacada del movimiento parnasiano, el cual buscaba restaurar el equilibrio, la claridad y el rigor formal en la poesía como reacción al exceso emocional del Romanticismo. Nacido en París, inicialmente se inclinó por los estudios científicos; sin embargo, una enfermedad ocular lo obligó a abandonar esta carrera y orientarse hacia el derecho y posteriormente hacia la literatura. Su producción poética se caracteriza por un estilo reflexivo y melancólico, influenciado en sus inicios por experiencias personales, y que evolucionó hacia una poesía más filosófica y objetiva. En 1901 fue galardonado con el primer Premio Nobel de Literatura, en reconocimiento a la calidad artística e intelectual de su obra (Encyclopaedia Britannica, 2026).

3.1.5 Recomendaciones Técnicas

En esta pieza es fundamental conservar la continuidad de la línea vocal. Para ello, es necesario definir con precisión el fraseo y procurar que cada frase mantenga su dirección, sin perder energía hacia el final. Esto requiere un adecuado soporte respiratorio, con un uso consciente del apoyo y de la musculatura implicada, que permita sostener la emisión de manera estable y controlada.

Un pasaje que demanda especial atención se encuentra en los compases 10 y 11, donde inicia la frase con el texto “*A l’horizon*”. Al alcanzar el fa sostenido en la sílaba “-zon”, es importante cuidar que la emisión no resulte explosiva ni acentuada en exceso. Por el contrario, esta nota debe integrarse dentro de la línea vocal, manteniendo la homogeneidad del sonido y favoreciendo la conexión hacia el resto de la frase, que extiende hasta el compás 12.



Ilustración 10 — Au bord de l'eau, compases 10 a 12

En el compás 26 al 28 reaparece esta frase de con un texto diferente. En este caso, es igualmente importante mantener la continuidad de la línea vocal, asegurando que la frase esté conectada, sin acentos innecesarios que interrumpan su fluidez.

3.2 Les Berceaux

Les Berceaux, Op. 23, No.1, es una *melodie* compuesta en 1879 por Gabriel Fauré¹, con texto del poeta francés Sully Prudhomme². Esta obra aborda el contraste entre el hogar y la partida: mientras las mujeres mecen cunas como símbolo de estabilidad, los hombres se embarcan hacia horizontes lejanos (Porras, 2018).

3.2.1 Análisis Musical

La obra *Les Berceaux* se presenta en forma ternaria (A-B-A'). La sección A se desarrolla entre los compases 1 y 11. Inicia con dos compases de introducción con el piano de acompañamiento. A partir del compas 3, la voz presenta una primera frase (a) que se extiende hasta el compás 6, seguida de una segunda frase (a') con anacrusa que abarca del compás 7 hasta el 11. La sección B comprende desde el compás 12 hasta el 21, donde se evidencia un aumento progresivo en la tensión armónica y dinámica. Este crecimiento conduce al clímax de la pieza en el compás 19. A partir del compás 22 se produce el retorno de la sección A', en la que se presenta una variación del material inicial (a''). Finalmente, desde el compás 28 se desarrolla la coda, en la que conduce hacia un cierre contenido. Un elemento destacable a lo largo de toda la pieza es el partón oscilante del acompañamiento pianístico, que evoca simultáneamente el balanceo de las cunas y el movimiento del mar.



Ilustración 11 — *Les Berceaux*, compases 1 a 3

¹ Para información de la vida y obra de Gabriel Fauré, véase sección 2.1.1.

² Para información de la vida y obra de Sully Prudhomme, véase sección 2.1.4

3.2.2 Texto y Traducción

Cuadro 9 — Texto y Traducción de *Les Berceaux*

Texto en Francés	Traducción en Español
Le long du quai les grands vaisseaux, Que la houle incline en silence, Ne prennent pas garde aux berceaux Que la main des femmes balance. Mais viendra le jour des adieux, Car il faut que les femmes pleurent, Et que les hommes curieux Tentent les horizons qui leurrent! Et ce jour-là les grands vaisseaux, Fuyant le port qui diminue, Sentent leur masse retenue Par l'âme des lointains berceaux.	A lo largo del muelle, los grandes navíos, que la marea inclina en silencio, no prestan atención a las cunas que la mano de las mujeres mece. Pero llegará el día de las despedidas, pues es necesario que las mujeres lloren, y que los hombres curiosos intenten los horizontes engañosos. Y ese día, los grandes navíos, huyendo del puerto que se desvanece, sentirán su masa retenida por el alma de las lejanas cunas.

3.2.3 Recomendaciones Técnicas

Para esta pieza, al igual que la anterior, es importante cuidar el fraseo y mantener la continuidad de la línea vocal sin perder energía al final de las frases. Esto requiere un adecuado control del fiato, así como un uso eficiente de la musculatura del apoyo para garantizar estabilidad y sostén durante toda la emisión.

Un pasaje que requiere especial atención se encuentra entre los compases 18 y 20, donde aparece la indicación *forte sempre*. A pesar de la intensidad dinámica, la línea vocal debe mantenerse fluida, con precisión en la afinación, particularmente en la octava descendente de sol al final de la frase. En este punto, es esencial

reforzar el apoyo a medida que la línea melódica desciende, de modo que el sonido no pierda consistencia y se conserve la continuidad del discurso musical.

16 *cresc. molto* *f sempre*
Et que les hom - mes cu - ri-eux Ten - tent les ho - ri-zons qui

19
leur - - - ent!

Ilustración 12 — *Les Berceaux*, compases 16 a 21

Capítulo IV:

Nocturnos del Corazón

Cuando cae la noche, el mundo se silencia y el alma habla más fuerte. En la oscuridad, la luna y las estrellas iluminan emociones íntimas, sueños secretos y anhelos profundos. Este capítulo reúne canciones que evocan el misticismo de la noche y su poder para revelar lo invisible. Cada pieza es un susurro que flota en el cielo nocturno, guiando al oyente por paisajes celestes donde la voz y el corazón se entrelazan en un canto suave y luminoso.

La noche es un tiempo suspendido donde todo se vuelve más íntimo y profundo. Es el momento en que los pensamientos toman forma y los sentimientos, libres del ruido del día, encuentran su voz. En la penumbra, la música adquiere una cualidad introspectiva, y la luna y las estrellas se convierten en cómplices silenciosos de los anhelos del corazón.

Este capítulo reúne canciones que nacen del misterio nocturno: *Měsíčku na nebi hlubokém* de Dvořák expresa sentimientos de amor y melancolía; *Nuit d'étoiles* de Debussy pinta un paisaje melancólico lleno de luz estelar, mientras *Estrellita* de Ponce es un canto sencillo pero lleno de fervor. Cada una, a su modo, transforma la noche en escenario poético donde el alma canta sus secretos más profundos.

4.1 Měsíčku na nebi hlubokém – Song to the Moon

Song to the Moon es el aria más emblemática de *Rusalka*, ópera en tres actos de Antonín Dvořák con libreto de Jaroslav Kvapil, basada en cuentos de hadas y mitos europeos. Estrenada en 1901 en Praga, la obra narra la historia de una ninfa acuática que se enamora de un príncipe humano. Esta aria, cantada al inicio del Acto I, expresa los sentimientos de amor, esperanza y melancolía de *Rusalka* mientras pide a la luna que lleve su mensaje al príncipe (Yang, 2024).

4.1.1 Biografía del Compositor

Antonín Dvořák (1841-1904) fue un compositor checo que destacó por integrar el folclore de su país en la tradición clásica. Su obra abarca sinfonías, conciertos, música de cámara, canciones y óperas, todas influenciadas por su amor a la naturaleza y su identidad nacional (Lloyd-Jones, 2026).

4.1.2 Análisis Musical

El aria *Měsíčku na nebi hlubokém* está escrita en la tonalidad de Sol bemol mayor. La pieza inicia con una introducción orquestal que abarca los compases 1 al 22. Luego se presenta la sección A, que se divide en dos subsecciones: a en los compases 23 al 46, y b en los compases 47 al 67. Seguidamente, aparece un interludio entre los compases 63 y 69. La sección A' retoma el material melódico con variaciones sutiles, y se organiza igualmente en dos subsecciones: a' en los compases 70 al 93 y b' en los compases 94 al 109. Posteriormente, se presenta un segundo interludio orquestal entre los compases 110 y 116. Finalmente, la pieza concluye con una coda en los compases 117 al 127.

4.1.3 Texto y Traducción

Cuadro 10 — Texto y Traducción de Měsíčku na nebi hlubokém

Texto en Checo	Traducción en Español
Měsíčku na nebi hlubokém, světlo tvé daleko vidí, po světě bloudíš širokém, díváš se vpříbytky lidí. Měsíčku, postůj chvíličku, řekni mi, kde je můj milý!	Luna en el cielo profundo, Tu luz se ve a lo lejos, vagando por el mundo amplio, Mirando en los hogares de las personas. Luna, détente un momento, dime, ¿dónde está mi amado?
Řekni mu, stříbrný měsíčku, mé že jej objímá paže! Aby si aspoň chvíličku vzpomenul ve snění na mě. Zasvěť mu do daleka, zasvěť mu, řekni mu, řekni kdo tu nan čeká! Ó mněli duše lidská sní, At se tou vzpomínkou vzbudí! Měsíčku, nezhasni, nezhasni!	Dile, oh luna plateada, que mis brazos lo envuelven. Para que al menos por un momento pueda recordarme en sus sueños. Brilla hacia lo lejos, brilla hacia él, dile, dile quién aquí lo espera. Oh, alma humana que sueñas, que ese recuerdo lo despierte. Luna, no te apagues, no te apagues.

4.1.4 Biografía del Libretista

El libreto de la ópera *Rusalka* fue escrito por Jaroslav Kvapil (1868–1950), poeta, dramaturgo y director teatral checo. Nació en Bohemia y, aunque inició estudios de medicina, posteriormente se orientó hacia la filosofía y la literatura. A lo largo de su carrera se desempeñó como periodista, crítico literario y figura destacada del teatro checo, llegando a ocupar un papel importante en el Teatro Nacional de Praga.

Kvapil escribió el libreto de *Rusalka* inspirado en cuentos de hadas y en la tradición literaria europea, particularmente en obras como *La Sirenita* de Hans Christian Andersen. Su estilo se caracteriza por un lenguaje altamente poético y simbólico, con una fuerte presencia de elementos de la naturaleza. Esto se evidencia en el aria *Měsíčku na nebi hlubokém*, donde la luna se convierte en un elemento central para expresar el anhelo amoroso y la dimensión emocional del personaje (Horálková, 2002).

4.1.5 Recomendaciones Técnicas

En esta pieza, la dicción del idioma checo es fundamental. Aunque puede representar un desafío técnico, es importante mantener la claridad en la articulación sin comprometer el legato ni el flujo natural del fraseo musical. Además, debido al tempo lento del aria, uno de los retos para la intérprete es sostener el interés a lo largo de la obra. Cada frase debe ser abordada con intención expresiva y variedad de matices, evitando la monotonía y manteniendo la atención del público. Para esto la interpretación juega un papel esencial, es necesario comprender profundamente el personaje de Rusalka para transmitir su mundo emocional. Esto implica tomar decisiones interpretativas claras y realizar acciones vocales y expresivas concretas que den sentido al discurso musical. Por otro lado, es importante cuidar los finales de frase, dándoles aún más soporte. De esta manera, se evita que la línea vocal pierda energía y se mantiene la continuidad y coherencia del discurso musical.

4.2 Nuit d'étoiles

Nuit d'étoiles (Noche de estrellas) es una de las primeras canciones compuestas por Claude Debussy, escrita en 1880 sobre un poema de Théodore de Banville. Es una *mélodie* francesa y destaca por su atmósfera delicada y nostálgica (Philharmonie de Paris, s.f.).

La pieza expresa la melancolía de un amor perdido bajo un cielo estrellado. El piano crea una textura suave y ondulante, como una brisa nocturna, mientras la voz canta con lirismo sobre recuerdos de amor y la tristeza de la separación. Aunque temprana en su carrera, la obra ya muestra el gusto de Debussy por la sutileza, el color armónico y la evocación poética.

4.2.1 Biografía del Compositor

Claude Debussy (1862–1918) fue un compositor francés considerado uno de los pioneros del impresionismo musical, aunque él mismo rechazaba esa etiqueta. Nació en Saint-Germain-en-Laye y estudió en el Conservatorio de París, donde destacó por su talento innovador (Lockspeiser, 2026).

A lo largo de su carrera, Debussy rompió con las formas tradicionales y exploró nuevas sonoridades, armonías y colores tímbricos. Se inspiró en la poesía simbolista, el arte y la naturaleza. Entre sus obras más conocidas se encuentran el Preludio a la siesta de un fauno, *Clair de lune* y la ópera *Pelléas et Mélisande* (Lockspeiser, 2026).

Su música abrió el camino hacia nuevas formas de expresión en el siglo XX, marcando una transición entre el Romanticismo y las corrientes modernas. Falleció en París en 1918 durante la Primera Guerra Mundial.

4.2.2 Análisis Musical

La obra se presenta en Fa mayor con una forma rondó, en la que la sección A funciona como estribillo y reaparece a lo largo de la canción en los compases 4 al 23; 37 al 56 y 71 al 90. Este estribillo se intercala con secciones contrastantes que corresponden a las estrofas del poema. La sección B se desarrolla entre los compases 24 y 44 y reaparece de manera parcial entre los compases 57 y 62, mientras que la sección C comprende los compases 63 al 68, aportando un nuevo matiz expresivo antes del regreso final del estribillo. Cada reaparición de la sección A presenta variaciones en el acompañamiento pianístico, lo que enriquece la textura y evita la monotonía, a pesar de la recurrencia formal. Desde el inicio de la pieza, destaca el uso de acordes paralelos en el piano, un recurso característico del lenguaje armónico temprano de Debussy.

Allegro moderato

mf

Nuit d'é - toi - les, Sous tes

Allegro moderato

una corda *pp*

Ilustración 13 — *Nuit d'étoiles*, compases 1 a 6

4.2.3 Traducción

Cuadro 11 — Texto y Traducción de Nuit d'étoiles

Texto en Francés	Traducción en Español
Nuit d'étoiles, Sous tes voiles, Sous ta brise et tes parfums, Triste lyre Qui soupier, Je rêve aux amours défunts.	Noche de estrellas Bajo tus velos, Bajo tu brisa y tus perfumes, Lira triste Que suspira, Sueño con los amores muertos.
La sereine mélancolie Vient éclore au fond de mon cœur, Et j'entends l'âme de ma mie Tressallir dans le bois rêveur.	La serena melancolía Florece en el fondo de mi corazón, Y oigo el alma de mi amada Estremecerse en el bosque soñador.
Nuit d'étoiles, Sous tes voiles, Sous ta brise et tes parfums, Triste lyre Qui soupier, Je rêve aux amours défunts.	Noche de estrellas Bajo tus velos, Bajo tu brisa y tus perfumes, Lira triste Que suspira, Sueño con los amores muertos.
Je revois à notre Fontaine Tes regards bleus comme les cieux; Cette rose, c'est ton haleine, Et ces étoiles sont tes yeux.	Vuelvo a ver, en nuestra fuente, Tus miradas azules como los cielos; Esa rosa es tu aliento, Y esas estrellas son tus ojos.
Nuit d'étoiles, Sous tes voiles, Sous ta brise et tes parfums, Triste lyre Qui soupier, Je rêve aux amours défunts.	Noche de estrellas, Bajo tus velos, Bajo tu brisa y tus perfumes, Lira triste Que suspira, Sueño con los amores muertos.

4.2.4 Biografía del Poeta

Théodore de Banville (1823–1891) fue un poeta francés del siglo XIX, considerado una figura destacada del movimiento parnasiano y discípulo tardío del Romanticismo. Su obra se caracteriza por un gran dominio técnico del verso, así como por el cuidado de la forma, la musicalidad y la precisión en la rima, elemento que él consideraba fundamental en la poesía francesa. Además, tuvo una influencia significativa en el desarrollo posterior del simbolismo (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2026).

4.2.5 Recomendaciones Técnicas

En esta pieza es fundamental conservar la continuidad de la línea vocal y la claridad del fraseo, de modo que la emisión de la voz fluya sin interrupciones. Se deben evitar acentos innecesarios que fragmenten la frase musical. Para lograrlo, es indispensable un adecuado control del fiato, que permita sostener las frases con naturalidad, estabilidad y continuidad.

La dicción del francés es un elemento esencial dentro de la pieza. Debe ser clara y precisa, sin interferir con el legato, integrando las consonantes de manera orgánica dentro de la línea vocal.

Un momento técnico relevante se encuentra en los compases 16 y 17, en la frase “*Je rêve*”. Debido al salto ascendente hacia el La agudo, marcado con indicación forte, es recomendable utilizar la consonante sonora “R” como apoyo sonoro que favorezca la proyección y adecuada colocación del agudo. Asimismo, se debe

mantener un apoyo firme y sostenido para garantizar completar el resto de la frase y que no caiga debido al decrescendo sino que se haga con aún más energía.

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "re Qui sou-pi - - re, Je rêve aux a-mours dé-funts, Je". The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a key signature of one flat. The score includes dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The overall mood is contemplative and expressive.

Ilustración 14 — Nuit d'étoiles compases, 14 al 20

4.3 Estrellita

Estrellita es una canción compuesta en 1912 por el músico mexicano Manuel M. Ponce, quien además escribió tanto la música como la letra. La obra expresa la angustia de un amante que, bajo la luz de una estrella distante, implora saber si su amor es correspondido. La melodía, dulce y lírica, atrae especialmente a sopranos líricas, quienes pueden destacar sus notas altas con gran emotividad (Lyric Opera of Chicago, s.f.).

Esta composición es un claro ejemplo de la habilidad de Ponce para fusionar la tradición de los *lieder* alemanes con la música popular mexicana, contribuyendo al desarrollo de la canción mexicana moderna (Lugo Viñas, s.f.).

4.3.1 Biografía del Compositor

Manuel M. Ponce (1882-1948) fue un compositor y pianista mexicano considerado uno de los más importantes del siglo XX en México. Nació en Fresnillo, Zacatecas, y desde joven mostró un talento excepcional para la música. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música en Ciudad de México, y más tarde continuó su formación en Europa, en ciudades como Madrid y París, donde fue influenciado por la música clásica y moderna de la época (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2019).

4.3.2 Análisis Musical

La pieza se presenta en la tonalidad de Fa mayor. Presenta una introducción que abarca desde la anacrusa del compás 1 hasta el compás 6. La sección A inicia en la anacrusa del compás 7 y se extiende hasta el compás 22, estructurada como un periodo paralelo: la frase a comprende desde la anacrusa del compás 7 hasta el compás 14, mientras que la frase b se desarrolla desde la anacrusa del compás 15 hasta el compás 22. Posteriormente, la sección B se sitúa entre la anacrusa del

compás 23 y el compás 30, funcionando como un contraste melódico. Finalmente, se presenta una reexposición variada de la primera sección (A'), desde la anacrusa del compás 31 hasta el compás 38, donde la obra concluye.

4.3.3 Texto

Cuadro 12 — Texto de Estrellita

Letra de Estrellita
Estrellita del lejano cielo, que miras mi dolor, que sabes mi sufrir, baja y dime si me quiere un poco, porque yo no puedo sin su amor vivir. Tú eres estrella, mi faro de amor, tú sabes que pronto he de morir. Baja y dime si me quiere un poco, porque yo no puedo sin su amor vivir.

La letra de Estrellita expresa la angustia de un amante que, bajo la luz de una estrella distante, implora saber si su amor es correspondido.³

³ El texto poético de la obra fue escrita por el propio compositor, Manuel M. Ponce.

4.3.4 Recomendaciones Técnicas

En esta pieza, como en todo el repertorio, es fundamental tener un manejo adecuado del apoyo y de la columna de aire. Desde la primera frase se evidencia un desplazamiento rápido entre registros, iniciando en el registro bajo y ascendiendo con fluidez hacia el registro medio y agudo. Este pasaje requiere una coordinación eficiente que no solo evite quiebres, sino que también favorezca una adecuada colocación de la voz, permitiendo una emisión bien proyectada en todos los registros. Esta característica se mantiene a lo largo de la obra, ya que varias frases presentan desplazamientos rápidos entre registros.



Ilustración 15 — Estrellita, compases 5-10

Asimismo, es importante cuidar los finales de frase, manteniendo el apoyo activo hasta la última nota, con el fin de preservar la calidad del sonido sin decadencia en la energía vocal.

Capítulo V:

Alas del Alma

Los seres alados han sido símbolos de libertad desde siempre, mensajeros de lo divino y reflejos de la fragilidad y la belleza del alma humana. Este capítulo recoge cantos inspirados en la fauna alada, donde se convierten en metáforas del espíritu y su anhelo de trascendencia. Las alas del alma se despliegan en estas melodías, dejando que el canto cruce cielos interiores y eleve el espíritu hacia lo etéreo.

Estas criaturas, con su canto y su capacidad de volar, han sido siempre imágenes poéticas del alma que busca libertad y transformación. Su figura aparece en distintas culturas como símbolo del espíritu, del mensaje divino, del amor o del duelo. En la voz humana, imitar su vuelo y su canto se convierte en una búsqueda de sutileza, agilidad y expresión, donde la línea vocal se vuelve vehículo de elevación emocional.

Las obras incluidas en este capítulo presentan a los seres alados como una extensión del alma. Canción de la Paloma, de Francisco A. Barbieri, evoca el anhelo, el amor y la libertad a través de la figura del ave como mensajera del sentimiento. Por su parte, La farfalletta, de Vincenzo Bellini, introduce una dimensión más ligera y delicada, donde la mariposa se convierte en símbolo de gracia y transformación. En ambas piezas, el vuelo no solo representa, sino que eleva, invitando al oyente a adentrarse en los matices más sutiles y etéreos de la expresión emocional.

5.1 Canción de la Paloma

La zarzuela *El barberillo de Lavapiés*, compuesta por Francisco José Álvarez Barbieri con libreto de Luis Mariano de Larra, es una obra destacada dentro del repertorio español, estrenada en 1876 (Romanova-Shisparynko & Rico-Machuca, 2020). En su aria *Canción de la Paloma*, la protagonista femenina, la paloma, expresa su amor y deseo de libertad, mientras reflexiona sobre la naturaleza y el amor. Esta pieza se ha convertido en uno de los momentos más emblemáticos de la zarzuela por su delicadeza y su gran expresividad emocional.

5.1.1 Biografía del Compositor

Francisco José Álvarez Barbieri (1823-1894) fue un destacado compositor y director de orquesta español, conocido principalmente por sus zarzuela y su contribución al repertorio operístico nacional. Nacido en Madrid, Barbieri estudió en el Real Conservatorio de Madrid, donde desarrolló un estilo musical que fusionaba elementos de la ópera italiana con características nacionales españolas (Mejías García, 2022).

5.1.2 Análisis Musical

La pieza se presenta en la tonalidad de La mayor y comienza con una introducción que abarca los compases 1 al 9. La sección A se organiza en cuatro frases que, aunque evocan la estructura de un doble periodo, no se configuran estrictamente como tal. La frase a se desarrolla entre los compases 10 y 13, seguida por la frase b entre los compases 14 y 17. Posteriormente, se retoma la frase a entre los compases 18 y 21, y la sección concluye con la frase c entre los compases 22 y 25. La sección B también está conformada por cuatro frases; la frase d se presenta entre los compases 26 y 29 y es repetida entre los compases 30 y 33. A continuación, aparece la frase e entre los compases 34 y 37, seguida de la frase f entre los compases 38 y 40, con la cual finaliza esta estrofa. Seguidamente, se

presenta una codetta entre los compases 41 y 51, que conduce a un postludio desde el compás 52 hasta el 61. La estructura se repite íntegramente en una segunda estrofa, tras la cual se añade una coda final con extensión entre los compases 62 al 69.

Uno de los rasgos más característicos de la obra es el uso de motivos unificadores de carácter rítmico que se repiten a lo largo de toda la pieza. Destaca un primer motivo con un contorno de arco invertido, perceptible en los compases 10 y 11, así como un segundo motivo que aparece en los compases 13 y 14, ambos contribuyendo a la cohesión interna del discurso musical.

1.^a Co-mo na-cien-la ca-lle de la Pa-lo-ma e-se nom-bre me
 2.^a Co-mo es-tá mi ven-ta-na cer-ca del cie-lo y por el las pa-

Ilustración 16 — La Canción de la Paloma, compases 10 al 14

5.1.3 Texto

Cuadro 13 — Texto de La Canción de la Paloma

Letra de Canción de la Paloma
Como nací en la calle de la Paloma Ese nombre me dieron de niña en broma Y como vuelo alegre de calle en calle El nombre de Paloma siguen hoy dándome
Aunque no tengo el cuello tornasolado Siempre está mi cabello limpio y rizado Y aunque mi pobre cuerpo no tiene pluma Siempre está fresco y blanco como la espuma
En lo limpita Paloma soy Y salto y brinco por donde voy Y a mi nombre de Paloma siempre fiel Ni tengo garras, ni tengo garras Ni tengo garras, ni tengo hiel
Como está mi ventana cerca del cielo Y por él las palomas tienden el vuelo Cuando veo en mis vidrios que el alba asoma Tender quisiera el vuelo cuál las palomas
Pero al ver que las venden en el mercado Y que las pobres mueren en estofado Digo mitad en serio, mitad en broma “Hay sus inconvenientes en ser paloma”
En lo que arrullo Paloma soy Que siempre canto por donde voy Y a mi nombre de Paloma siempre fiel

Busco un palomo, busco un palomo

Busco un palomo, ¿quién será él?

¿Quién será él?

¿Quién será él?

5.1.4 Biografía del Libretista

El libreto de *El barberillo de Lavapiés* fue escrito por Luis Mariano de Larra (1830–1901), destacado dramaturgo y libretista de la segunda mitad del siglo XIX. A pesar de haber gozado de gran popularidad en su época, especialmente en el ámbito de la zarzuela, su figura ha sido posteriormente relegada y considerada relativamente “desconocida” dentro de los estudios literarios (Gies, s.f.) .

Larra se caracterizó por su gran productividad y versatilidad, abordando distintos géneros teatrales con notable fluidez y dominio de la versificación, así como por su capacidad para mantener el interés dramático mediante recursos escénicos eficaces y un lenguaje ágil y expresivo. Su obra, que incluye numerosas colaboraciones con importantes compositores de zarzuela como Francisco Asenjo Barbieri, refleja un profundo conocimiento del teatro y una clara orientación hacia el gusto del público de su tiempo (Gies, 2008).

5.1.5 Recomendaciones Técnicas

En esta pieza es fundamental mantener una línea de canto ligera y fluida. Para ello, se requiere un adecuado manejo del apoyo y del control del fiato, especialmente en los finales de frase.

Muchas de estas terminaciones de frases presentan motivos rítmicos compuestos por corcheas, semicorcheas y una negra, lo que exige precisión y continuidad en la emisión. En estos casos, es indispensable no relajar el apoyo antes de tiempo, sino, por el contrario, mantener la energía hacia el final de la frase. Esto permitirá

mantener la claridad rítmica y evitar que la línea vocal decaiga, asegurando así una proyección firme y sostenida. Un ejemplo claro de este recurso se puede observar en los compases 13 y 14.⁴

⁴ Véase ilustración 16.

5.2 La Farfalletta

La farfalletta es una romanza lírica que compuso Bellini a sus 12 años en la que el hablante observa a una mariposa que vuela libre y despreocupada (Lyric Opera of Chicago, s.f.). Con ternura, intenta atraerla, ofreciéndole protección, alimento y un refugio seguro, comparando su belleza y vivacidad con la de un niño amado. El deseo de capturarla no es para dañarla, sino para convertirla en un regalo precioso para ese niño, que es descrito con igual delicadeza y esplendor. La canción es una metáfora sutil sobre el amor, la fragilidad, la belleza efímera y el deseo de preservar lo amado.

5.2.1 Biografía del Compositor

Vincenzo Bellini (1801-1835) fue un compositor italiano del periodo belcantista, célebre por la belleza melódica y expresiva de sus óperas. Nació en Catania, Sicilia, y mostró un talento musical precoz. Estudió en el Conservatorio de Nápoles, donde desarrolló un estilo lírico refinado y elegante (Yang, 2017).

Entre sus óperas más famosas se encuentran *Norma*, *La sonnambula* y *I puritani*, obras que se destacan por su sensibilidad emocional, líneas vocales amplias y delicado equilibrio entre música y drama (Yang, 2017). Aunque murió joven, a los 33 años en París, su legado dejó una huella duradera en el repertorio operístico.

Además de sus óperas, Bellini compuso también música de cámara y canciones de salón, como *La farfalletta*, *Vaga luna, che inargenti* y *Malinconia*, *Ninfa Gentile*, que muestran su don melódico en un formato íntimo y delicado (Yang, 2017).

5.2.2 Análisis Musical

La pieza se presenta en Sol mayor y presenta una estructura estrófica organizada en tres estrofas, cada una con forma binaria reexpositiva. En la primera estrofa, la sección A se construye como un periodo paralelo: la frase a se extiende desde la

anacrusa del compás 1 hasta el compás 4, seguida de su variación a', desde la anacrusa del compás 5 hasta el compás 8. La sección B introduce contraste mediante la frase b, que abarca desde la anacrusa del compás 9 hasta el compás 12. Posteriormente, se presenta una reexposición en la sección A', donde retorna el material temático con la frase a', desde la anacrusa del compás 13 hasta el compás 16. A continuación, aparece un interludio instrumental de los compases 17 al 20. La segunda estrofa se desarrolla desde el compás 21 hasta el 36, retomando la misma estructura formal. Luego, un nuevo interludio de cuatro compases (compases 37 al 40) conduce a la tercera estrofa, que se extiende desde el compás 41 hasta el 56, donde la pieza concluye.

5.2.3 Texto y Traducción

Cuadro 14 — Texto y Traducción de La Farfalletta

Texto en Italiano	Traducción en Español
Farfalletta, aspetta aspetta; non volar con tanta fretta. Far del mal non ti vogl'io; ferma appaga il desir mio.	Mariposita, espera, espera; no te vayas con tanta prisa. No quiero hacerte ningún daño; detente, cumple mi deseo.
Vo' baciarti e il cibo darti, da' perigli preservarti. Di cristallo stanza avrai e tranquilla ognor avrai.	Quiero besarte y darte alimento, protegerte de los peligros. Tendrás una casa de cristal y vivirás siempre tranquila.
L'ali aurate, screziàte, so che Aprile t'ha ingemmate, che sei vaga, vispa e snella, fra tue eguali la più bella.	Tus alas doradas, salpicadas, sé que abril las ha engalanado. Eres graciosa, vivaz y ligera, la más bella entre tus iguales.
Ma crin d'oro ha il mio tesoro, il fanciullo ch'amo e adoro; E a te pari vispo e snello,	Pero mi tesoro tiene cabellos de oro, es el niño a quien amo y adoro; y como tú, vivaz y ágil,

fra i suo'eguali egli è il più bello.	entre los suyos, es el más bello.
Vo' carpiri, ad esso offrirti; più che rose, gigli e mirti ti fia caro il mio fanciullo, ed a lui sarai trastullo.	Quiero capturarte y ofrecerte a él; más que rosas, lirios y mirtos, te será querido mi niño, y para él serás un juguete.
Nell'aspetto e terso petto rose e gigli ha il mio diletto. Vieni, scampa da' perigli, non cercar più rose e gigli.	En su rostro y puro pecho hay rosas y lirios, mi amado. Ven, escapa de los peligros, no busques más rosas ni lirios.

El texto de “*La farfalletta*” no cuenta con una atribución clara a un poeta específico (Flaminio Online, 2025).⁵

⁵ El texto de *La farfalletta* aparece sin atribución de autor, indicado como *autore ignoto*.

5.2.4 Recomendaciones Técnicas

En esta pieza es fundamental mantener una línea de canto fluida y ligera, acorde con el carácter delicado y juguetón tanto del texto como de la melodía. El legato debe sostenerse con un adecuado control del fiato, evitando que la rapidez de la escritura afecte la continuidad de la frase musical.

Una pasaje importante se encuentra en el compás 3, al final de la frase con la palabra “aspetta”. Debido al tempo ágil y al intervalo descendente que se presenta (de semicorchea a corchea), es importante cuidar el final para evitar que la línea vocal decaiga. Por el contrario, se debe mantener el apoyo, de manera que la voz permanezca sostenida y perparada para la siguiente frase.

Andantino

Farfal - let - ta, aspetta aspet - ta; Non vo - lar contanta

Andantino

p

Ilustración 17 — La Farfalletta, compases 1-3

Este mismo recurso aparece en distintos momentos a lo largo de la pieza con variaciones en el texto, por lo que es importante abordarlo de manera consistente, asegurando siempre la continuidad, apoyo y dirección en la línea vocal.

Conclusiones

El repertorio seleccionado para este recital de graduación no solo refleja la diversidad y riqueza del repertorio vocal clásico, sino que también se evidencia mi evolución como intérprete a lo largo de mi formación musical. Cada obra incluyó retos técnicos, expresivos y estilísticos que enriquecieron mi comprensión de diferentes géneros y épocas, además de fortalecer mi técnica vocal y mi capacidad interpretativa.

El ciclo *Mädchenblumen* de Richard Strauss me permitió explorar los matices de la poesía alemana a través de melodías refinadas y complejas, mientras que las piezas de Fauré y Debussy representaron un desafío en el manejo del color vocal y la sutileza expresiva propias del impresionismo francés. Por otro lado, las composiciones italianas de Bellini y Tosti me conectaron profundamente con el lirismo y la cantabilidad del bel canto, donde la línea melódica y la pureza del sonido son esenciales.

El aria *Son pochi fiori* de Mascagni y la zarzuela *Canción de la Paloma* de Barbieri me brindaron la oportunidad de trabajar en dos formas escénicas contrastantes: el verismo operístico y el espíritu popular español, cada una con sus propias demandas interpretativas. Por su parte, *Song to the Moon* de Dvořák y *Estrellita* de Ponce me retaron a transmitir emociones intensas y paisajes sonoros profundos, mientras que *Edelweiss* de Rodgers añadió un toque de sencillez y calidez, cerrando el recital con una obra icónica de la música de teatro.

Este proceso ha sido un viaje transformador en el que cada pieza aportó una lección valiosa para mi desarrollo vocal, artístico y personal. Me siento profundamente agradecida por esta oportunidad de plasmar mi aprendizaje en un recital que celebra no solo mi crecimiento como cantante, sino también la belleza y universalidad de la música. Estoy convencida de que los conocimientos adquiridos durante esta experiencia me preparan para enfrentar nuevos retos y continuar explorando el vasto mundo del canto.

Bibliografía

Brenes, G. (1958). *El Teatro Nacional Casa de la Cultura 1908-1958*. En Revista Lotería (No. 35, pp. 40–67). Panamá: Lotería Nacional de Beneficencia.

Brenes, R. (1984). *El Teatro Nacional*. En Revista Lotería (Nos. 334–335, pp. 28–59). Panamá: Lotería Nacional de Beneficencia.

Castillero Calvo, A. (2022). *Cómo se divertía la gente en el Panamá barroco: Teatro, juegos, fiestas y espectáculo*.

Castillero Calvo, A. (2010). *Cultura alimentaria y globalización en Panamá; siglos XVI-XXI*. Panamá: Editora Novo Art.

Castillero Calvo, A. (2014). *La ciudad imaginada: Historia social y urbana de Panamá* (2.^a ed.). Editora Novo Art, S.A.

Charpentier, E. (1975). *Sinfónica, ópera y zarzuela en Panamá* [Manuscrito en PDF]. Panamá.

Flaminio Online (2025). *Vincenzo Bellini – La farfalletta (canzoncina per soprano e pianoforte)*. L'Orchestra Virtuale del Flaminio. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Bellini/Bellini-Aria66.html>

Garay, N. (1915). *El arte en Panamá*. Arosemena, Juan Demóstenes (ed.). Panamá: Diario de Panamá.

Gies, D. T. (2008). *El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo "desconocido" de la segunda mitad del siglo XIX (con apéndice de títulos)*. *Anales de Literatura Española*, (20), 241-257. https://www.researchgate.net/publication/277766853_El_otro_Larra_Luis_Mariano_de_Larra_y_Wetoret_dramaturgo_'desconocido'_de_la_segunda_mitad_del_siglo_XIX_con_apendice_de_titulos

Horálková, E. (2002). *El poeta y dramaturgo Jaroslav Kvapil*. Radio Prague International. <https://espanol.radio.cz/el-poeta-y-dramaturgo-jaroslav-kvapil-8067178>

Ingram Jaén, J. (2004). La música en Panamá. En A. Castillero Calvo (Dir.), *Nueva historia general de Panamá* (Vol. III, Tomo 1, pp. 443–516). Panamá: Comisión 500 Años de Fundación de la Ciudad de Panamá.

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2019). Manuel M. Ponce, entre los primeros compositores mexicanos que incorporó la tradición popular a su obra (Boletín núm 1921). Dirección de Difusión y Relaciones Públicas. <https://inba.gob.mx/multimedia/prensa/galerias/13504/13504-bol.1921manuel.m.ponce,entre.los.primeros.compositores.mexicanos.que.incorpora.la.tradicion.popular.a.su.obra.pdf>

John F. Kennedy Center for the Performing Arts. (s.f.). *Pietro Mascagni*. <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/artists/mascagni-pietro/>

Kano, M. A. (2016). *A Performance Guide for Lyric Tenor: A Pedagogical Analysis of Ten Francesco Paolo Tosti Songs*. (Doctoral Thesis, University of Kentucky). University of Kentucky Libraries.

Kano, M. A. (2021). *Songs for lyric tenor: An analysis of five Francesco Paolo Tosti songs*. *Journal of Arts & Humanities*, 10(6), 1-12. <https://doi.org/10.18533/jah.v10i6.1954>

Kennedy, M. (2026). *Richard Strauss: Works*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Richard-Strauss/Works>

La Estrella de Panamá. (2019, 04, octubre). *Teatro Nacional de Panamá reabre tras millonaria restauración*. <https://www.laestrella.com.pa/vida-y-cultura/teatro/teatro-panama-reabre-nacional-millonaria-XCLE91770>

La Estrella de Panamá. (2024, 31, enero). *El Patronato del Teatro Nacional de Panamá: un compromiso con la cultura panameña*. <https://www.laestrella.com.pa/opinion/columnistas/el-patronato-del-teatro-nacional-de-panama-un-compromiso-con-la-cultura-panamena-PA10457945>

Lloyd-Jones, D. M. (2026). *Antonín Dvořák*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Antonin-Dvorak>

Lockspeiser, E. (2026). *Claude Debussy*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Claude-Debussy>

Lugo Viñas, R. (s.f.). *Manuel M. Ponce, el compositor que dio una “Estrellita” a la música universal. Relatos e Historias en México*. [https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/manuel-m-ponce-el-compositor-que-dio-una-estrellita-la-musica-universal#:~:text=Manuel%20M.-,Ponce%2C%20el%20compositor%20que%20dio%20una,Estrellita"%20a%20la%20música%20universal&text=Todas%20las%20enciclopedias%20y%20diccionario s,al%20pop%20y%20la%20ópera.](https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/manuel-m-ponce-el-compositor-que-dio-una-estrellita-la-musica-universal#:~:text=Manuel%20M.-,Ponce%2C%20el%20compositor%20que%20dio%20una,Estrellita)

Lyric Opera of Chicago. (s.f.). *Estrellita*. <https://www.lyricopera.org/shows/upcoming/2020-21/for-the-love-of-lyric-concert/program-notes/estrellita/>

Lyric Opera of Chicago. (s.f.). *La farfalletta*. <https://www.lyricopera.org/shows/upcoming/2020-21/sole-e-amore/program-notes/la-farfalletta/>

Mejías García, E. (2022). *Francisco Asenjo Barbieri*. En Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe. Universiteit van Amsterdam. <https://ernie.uva.nl/viewer.p/21/56/object/131-188142>

Mitchell, J. (2021). *Why 'Edelweiss' is the most misunderstood song in The Sound of Music*. Varsity <https://www.varsity.co.uk/music/20710>

Ministerio della Cultura. (s.f.). *The Rocco Pagliara Archive*. <https://vive.cultura.gov.it/en/archaeology-and-art-history-library/not-miss/rocco-pagliara-archive>

Philharmonie de Paris. (s.f.). *Nuit d'étoiles de Claude Debussy*. <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/1049059-nuit-d-etoiles-de-claude-debussy.aspx?lg=fr-FR>

Porras Ocampo, I. T. (2018). *Canción de la vida profunda: Análisis interpretativo de obras del repertorio de canción académica relacionadas con el poema de Porfirio Barba Jacob* (Tesis). Pontificia Universidad Javeriana.

Porter, W. V. (s.f.). *Vocal music: The 17th–20th centuries*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/vocal-music/The-17th-20th-centuries#ref395251>

Predota, G. (2025). *Ten sublime mélodies by Gabriel Fauré*. Interlude. <https://interlude.hk/ten-sublime-melodies-by-gabriel-faure/>

Reynoso, M. (2018). *The ESMUC Master's Degree in Lied visits us: Epheu. Liederabend*. <https://www.liederabend.cat/en/bloc/entrades/850-the-esmuc-master-s-degree-in-lied-visits-us-epheu>

Robles, S. (2025). *Miguel Iturrado and the down of a violin culture on the Isthmus: A new view into the musical landscape in nineteenth-century Panama*. Nineteenth-Century Music Review, 22(1), 1-22.

Rodgers & Hammerstein. (s.f.) *Oscar Hammerstein II*. <https://rodgersandhammerstein.com/songwriter/oscar-hammerstein/>

Romano, A. (1987). *Daspuro, Nicola*. En *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. 33). Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-daspuro_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-daspuro_(Dizionario-Biografico)/)

Romanova-Shisparynko, M. V., & Rico-Machuca, H. A. (2020). La zarzuela, un retrato emocional de la vida social. Contribuciones desde Coatepec, (Número especial), 53-65.

Smith, A. (2017). *Aportes de la Escuela Nacional de Danzas a la Sociedad y Cultura Panameña 1948-1974*. Tesis de Maestría (Universidad de Panamá)

Tejeira Davis, E. (2008). *El Teatro Nacional: La historia de un ícono cultural*. Editorial Mariano Arosemena (MiCultura)

Tejeira Davis, E. (2007). *Panamá: Guía de arquitectura y paisaje*. Instituto Panameño de Turismo

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (s.f.). *Felix Dahn*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Felix-Dahn>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (s.f.). *Pietro Mascagni*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Pietro-Mascagni>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (s.f.). *Richard Rodgers*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Richard-Rodgers>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2026). *Sully Prudhomme*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Sully-Prudhomme>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2026). *Théophraste de Banville*. Encyclopaedia Britannica. <https://www-britannica-com.translate.goog/biography/Theodore-de-Banville>

Viagrande, R. (2020). *Pietro Mascagni (1863-1945): "L'amico Fritz" 1891*. GBOPERA. <https://www.gbopera.it/2020/10/mascagni-150lamico-fritz/>

Walsh, S. (s.f.). *Who was Gabriel Fauré? A brief introduction*. Chamber Music Society of Lincoln Center. <https://www.chambermusicsociety.org/about-the-music/composers/gabriel-faure>

Wolfschoon, E. (1983). *Las manifestaciones artísticas en Panamá*. En *Panamá, sus Etnias y el Canal*. (pp. 233-347). Panamá: Instituto Nacional de Cultura.

Yang, L. (2024). *An analysis of emotional expression and musical features in Dvořák's opera Rusalka "Song to the Moon"*. Pacific International Journal, 7(6). <https://rclss.com/pij/article/view/760/551>

Yang, Q. (2017). *Characteristics of melodies in Bellini's art songs*. En *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* (Vol. 171, pp. 262-266). Atlantis Press.

Anexos

Ilustración 18 — Afiche del Recital de Grado



RECITAL DE GRADO
MELODÍAS DEL ALMA
Y LA NATURALEZA EN VOZ DE SOPRANO

ESTUDIANTE: VERÓNICA GUEVARA
ASESOR: MGTR. ELISA TROETSCH | PIANISTA: SINAE LEE

FECHA: 28 DE ABRIL DEL 2026
LUGAR: UNIVERSIDAD DE PANAMÁ, FACULTAD DE BELLAS ARTES, SALÓN F.111
HORA: 6:00PM



MELODÍAS DEL ALMA Y LA NATURALEZA EN VOZ DE SOPRANO

ESTUDIANTE: VERÓNICA GUEVARA
ASESOR: MGTR. ELISA TROETSCH | PIANISTA: SINAE LEE

PROGRAMA DE MANO

Mädchenblumen, Op. 22

No. 1 - Kornblumen

No. 2 - Mohnblumen

No. 3 - Epheu

No. 4 - Wasserrose

Richard Strauss

Au bord de l'eau

Gabriel Fauré

Les Berceaux

Gabriel Fauré

Nuit d'étoiles

Claude Debussy

Měsíčku na nebi hlubokém - Song to the Moon

Rusalka

Antonín Dvořák

Intermedio

Son pochi fiori

L'amico Fritz

Pietro Mascagni

Aprile

Francesco Paolo Tosti

La Farfalletta

Vicenzo Bellini

Estrellita

Manuel M. Ponce

Canción de la Paloma

El Barberillo de Lavapiés

Francisco A. Barbieri

Edelweiss

The Sound of Music

Richard Rodgers
