



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

## OPCIÓN DE TESIS NOTAS AL PROGRAMA

LA *MÉLODIE* FRANCESA Y 4 DE SUS  
GRANDES EXPONENTES: BERLIOZ,  
DEBUSSY, RAVEL Y POULENC

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**LICENCIADO EN  
MÚSICA-CANTO**

QUE PRESENTA:  
**BETZABÉ JUÁREZ VARGAS**

### ASESORES

MTRO. RUFINO MONTERO GUTIÉRREZ

MTRA. THUSNELDA NIETO JARA



MÉXICO D.F .

JUNIO 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

*A mis papás Inés y Miguel quienes han sido siempre mi apoyo, mi público, mis fans, quienes nunca se han rendido y se han superado a sí mismos, son un gran ejemplo y los quiero y admiro infinitamente*

*A mi hermano Luis Miguel con quien he tenido el placer de compartir la vida y el escenario*

*A Teresa Navarro quien además de ser una excelente amiga, ha sido mi conciencia, mi tutora y mi guía durante toda la carrera*

*A Verónica Villegas y Nobuko Hara quienes son unas excelentes pianistas, gracias por hacer música y por compartir el escenario en un recital tan importante*

*A mis amigos y grandes cantantes gracias por regalarme su talento: Cynthia, Paulina, Gabriela, Itzel, Nurani, Juan Felipe, Juan, Jorge, Rodrigo y Luis Miguel*

*A David Pérez quien fue mi bote salvavidas con su gran ayuda en el análisis musical*

*A la Facultad de música, que ha sido como mi segundo hogar, que me vio crecer y que me dio los recursos para tener una educación musical de la más alta calidad*

*Al maestro Jorge Medina por ser mi maestro fuera de esta Facultad, por enseñarme el respeto por la música y por hacerme el gran honor de dirigir en mi recital, hacer música bajo su batuta es mucho más que un placer*

*A la maestra Thusnelda que sin ella hubiera sido muy difícil encontrar el camino correcto en el canto, que desde el principio me guió y hasta la fecha me sigue enseñando, gracias por creer en mi y por regalarme su tiempo y cariño*

*Al maestro Rufino Montero quien además de ser un gran maestro es un excelente ser humano, quien me ha dado lecciones de vida que me acompañarán siempre y que tengo la fortuna y el orgullo de decirme su alumna*

# ÍNDICE

	Págs.
INTRODUCCIÓN	1
PROGRAMA DE TITULACIÓN	2
CAPÍTULO I	
Breve historia de la <i>mélodie</i>	4
CAPÍTULO II	
Hector BERLIOZ	8
Théophile GAUTIER	12
Les nuits d'été	13
I. <i>Villanelle</i>	
II. <i>Le spectre de la rose</i>	
III. <i>Sur les lagunes</i>	
IV. <i>Absence</i>	
V. <i>Au cimetière</i>	
VI. <i>L'île inconnue</i>	
CAPÍTULO III	
Claude DEBUSSY	21
Charles D'Orleans	25
DEBUSSY Polifónico	26
Trois chansons du Charles D'Orleans	26
I. <i>Dieu! qu'il la fait bon regarder!</i>	
II. <i>Quant j'ai ouy le tabourin</i>	
III. <i>Yver, vous n'estes qu'un villain</i>	

CAPÍTULO IV	
Maurice RAVEL	31
Jules RENARD	36
Histoires Naturelles	38
<i>I. Le Paon</i>	
<i>II. Le Grillon</i>	
<i>III. Le Cygne</i>	
<i>IV. Le Martin – Pêcheur</i>	
<i>V. La Pintade</i>	
CAPÍTULO V	
Francis POULENC	47
Guillaume APOLLINAIRE	50
Le Bestiaire, ou Cortège d'Orphée	52
<i>1. Le Dromadaire</i>	
<i>2. La Chèvre du Thibet</i>	
<i>3. La Sauterelle</i>	
<i>4. Le Dauphin</i>	
<i>5. L'écrevisse</i>	
<i>6. La Carpe</i>	
Deux mélodies inédites du Bestiaire	59
<i>I. Le Serpent</i>	
<i>II. La Colombe</i>	
CONCLUSIONES	62
BIBLIOGRAFÍA	64
ANEXO 1: Notas al programa	
ANEXO 2: Textos y traducciones	
ANEXO 3: Partituras	

## INTRODUCCIÓN

*Creo que la música alemana besa en la frente y la música francesa en el cuello. La música francesa es más sensual, mucho más sensual y no es una sensualidad física, es una sensualidad estética.*

- Gérard Souzay

En París, antes y después de la Primera Guerra Mundial, las artes en general florecieron; poetas, compositores, pintores, bailarines, todos tenían relaciones estrechas y por lo tanto crearon proyectos interdisciplinarios. En estos años se desarrolló también un nacionalismo francés que fue plasmado en la música.

La música francesa es un género amplio con diversos exponentes de diferentes características que se desarrolló sobre todo en el siglo XIX, claridad, elegancia y sutileza son cualidades inherentes al género y por ello se requiere de una interpretación muy precisa y solvencia musical e interpretativa.

Los ciclos sobre los que versa la presente investigación, pertenecen a compositores representativos de esta época, compositores que marcaron grandes cambios en la historia y desarrollo de la *mélodie*. Música de una alta dificultad de entendimiento e interpretación que requieren no solamente de un amplio conocimiento de la teoría musical sino también de una técnica sólida necesaria para poder abordar este repertorio. Con esta música un intérprete puede mostrar claramente que es un buen cantante pero también un buen músico. Este trabajo pretende dar también herramientas para una buena interpretación y un mejor entendimiento no sólo de la música sino también de un género como lo es la *mélodie* que forma parte importante del desarrollo de la música.

## PROGRAMA

Betzabé Juárez Vargas

Para obtener el título de Licenciado en Música - canto

### **Les nuits d'été**

(Las noches de verano)

Hector BERLIOZ

(1803 – 1869)

Théophile GAUTIER

(1811 – 1872)

30'

- I. *Villanelle* (Canción campesina)
- II. *Le spectre de la rose* (El espectro de la rosa)
- III. *Sur les lagunes* (En las lagunas)
- IV. *Absence* (Ausencia)
- V. *Au cimetière* (En el cementerio)
- VI. *L'île inconnue* (La isla desconocida)

### **Le Bestiaire, ou Cortège d'Orphée**

(El Bestiario o Corte de Orfeo)

Francis POULENC

(1880 – 1918)

Poemas de Guillaume APOLLINAIRE

(1899 – 1963)

3'30''

1. *Le Dromadaire* (El dromedario)
2. *La Chèvre du Thibet* (La cabra del Tíbet)
3. *La Sauterelle* (La langosta)
4. *Le Dauphin* (El delfín)
5. *L'écrevisse* (El cangrejo)
6. *La Carpe* (La carpa)

### **Deux mélodies inédites du Bestiaire**

(Dos melodías inéditas del Bestiario)

Francis POULENC

(1880 – 1918)

Poemas de Guillaume APOLLINAIRE

(1899 – 1963)

1'18''

- I. *Le Serpent* (La serpiente)
- II. *La Colombe* (La paloma)

**Trois chansons de Charles d'Orléans**

(Tres canciones de Charles d'Orléans)

Para Soprano, Alto, Tenor y Bajo

Claude DEBUSSY

(1862 – 1818)

Charles Duc D'Orléans

(1394 – 1465)

5'12"

- I. *Dieu! qu'il la fait bon regarder!* (¡Dios mío, qué la hace tan hermosa!)
- II. *Quant j'ai ouy le tabourin* (Cuando oigo sonar la pandereta)
- III. *Yver, vous n'estes qu'un villain* (Invierno, mira que eres villano)

**Histoires Naturelles**

(Historias naturales)

Maurice RAVEL

(1875 – 1937)

Jules RENARD

(1864 – 1910)

15'

- I. *Le Paon* (El pavo real)
- II. *Le Grillon* (El grillo)
- III. *Le Cygne* (El cisne)
- IV. *Le Martin – Pêcheur* (El martín pescador)
- V. *La Pintade* (La gallina de Guinea)

Duración Total: 55'

## CAPÍTULO I

### Breve historia de la *mélodie*

A la canción artística de concierto o canción de arte se le denomina de diferentes formas en cada país, en México es canción de concierto, en Alemania *Lied* y en Rusia *Romance*. En Francia se le llamó primero *Romance* y a partir de Berlioz e Hippolyte Monpou, *mélodie*.

La base de la *mélodie* está en el “*Romance*”. Al principio era considerado sólo una forma literaria. Desde un punto de vista musical, el *romance* estándar era sencillo, melódico, casi invariablemente estrófico, de fraseo simétrico, armonías amables y acompañamiento de piano simple en bajo *Alberti* y con un interés claramente marcado en el texto, con una melodía suave, rústica, dulce y natural que produjera un efecto propio sin importar cómo fuera interpretada. El *Romance* evitaba bravura y ornamentación. Este estilo pertenece a finales del S. XVIII. (Noske Frits. 1970. French song from Berlioz to Duparc.)

La palabra canción se traduce al francés como *Mélodie* y *Chanson* y aunque son sinónimos, existe una gran diferencia entre estos términos en cuanto se refiere a géneros musicales. *Chanson* se refiere a canciones folclóricas, canciones populares; algunas veces el término es utilizado intencionalmente por algunos compositores para denotar un estilo simple o folclórico, también se usa cuando la palabra ha sido mencionada en el título del poema.

*Mélodie* es el término utilizado para toda canción escrita en francés, que respete los cánones de la canción artística. Muchos compositores escribieron *mélodies*, desde Mozart hasta Liszt; en México podemos mencionar a compositores, como Ricardo Castro, Gustavo E Campa, Ernesto Elorduy, José Rolón y Federico Ibarra, entre otros.

*Mélodie* es el equivalente al *Lied* alemán, ambos géneros representan canciones artísticas, de concierto, tienen textos de grandes poetas, combinan y

unifican las formas poéticas y musicales. El *Lied* se empezó a desarrollar en Alemania a finales del siglo XVIII, alcanzando su auge con los *lieder* de Schubert, Schumann, Strauss, Wolf, entre otros, desde principios del siglo XIX, fue de mucha influencia para el desarrollo de la *mélodie*, se debe tomar siempre en cuenta un buen texto, por ejemplo los textos de Goethe, Schiller, Heine. Asimismo, los músicos franceses eligieron a los grandes poetas como Verlaine, Baudelaire, Louÿs, Gautier, Apollinaire, Mallarmé, Paul Éluard entre otros muchos.

El desarrollo de la *mélodie* se vio naturalmente influenciado por el *Lied* de Schubert que prevalecía en Francia ya que sus *lieder* eran muchas veces traducidos al francés. Sin embargo no fue sino hasta casi mediados del siglo XIX que se compusieron las primeras *mélodies*.

Berlioz fue el primer compositor importante en utilizar el término *mélodie* como título de sus composiciones para voz y piano, éstas son las “*Mélodies Irlandaises*” compuestas en 1829, traducciones al francés de las “*Melodías Irlandesas*” de Thomas Moore. Berlioz se liberó de la rígida forma estrófica y el ligero estado de ánimo predominante del *romance*. Sin embargo, se puede considerar como la base de la tradición a Gounod; quien compuso más de 150 *mélodies* entre 1840 y 1893. (Youens, Susan. 2001: Words and music in Germany and France.)

Después de Berlioz, otros grandes compositores abordaron éste género, reconociendo la versatilidad y la calidad musical de la poesía francesa: Charles Gounod, Édouard Lalo, Leo Delibes, Georges Bizet, Jaques Offenbach, César Franck, Henri Duparc, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier, Jules Massenet, Cécile Chaminade, Claude Debussy, Erik Satie, Albert Roussel, Reynaldo Hahn, Maurice Ravel, Nadia Boulanger, Lili Boulanger, el grupo de los seis, Francis Poulenc, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Arthur Honegger y Darius Milhaud entre muchos otros que hicieron grandes aportaciones al repertorio de la *mélodie*.

La influencia de Fauré en la generación más joven, incluyendo a Ravel (quien fuera su alumno), fue considerable y marcó el decisivo alejamiento de la ruta establecida por el *Lied* y anticipó el estilo impresionista francés ejemplificado por Debussy con su ciclo *Chansons de Bilitis* (1897). Las canciones de Ravel y de Albert Roussel generalmente siguen esta tendencia, pero las composiciones vocales del siglo XX reflejan la reacción de los artistas y escritores contemporáneos contra las diversas formas del romanticismo y el impresionismo.

*“Al igual que el lied debe mucha de su inspiración a la poesía lírica romántica alemana, la mélodie del siglo XIX estaba en deuda con la creciente escuela de poesía romántica francesa encabezada por Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset y otros.”<sup>1</sup>*

Poetas líricos románticos como Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, y Théophile Gautier rompieron el molde de la frase cuadrada, utilizando estructuras libres. Creían en la impersonalidad, en el refinamiento y el pulimento de la palabra, la frase, el ritmo y la estrofa; en general, estaban mucho más preocupados por la perfección de la forma que por el sentimiento o emoción. Su lema, acuñado por Gautier, "El arte por el arte".

Los poetas de esta nueva escuela, inferían emociones en lugar de hablar directamente de ellas. También se enfatizaba en la música aquello que no se expresaba en el poema. Los compositores de esta época se enfrentaron con la problemática que representa el idioma francés en cuanto a la relación rítmica entre letra y música.

*“Una canción, siendo la unión de música y un poema, presenta una síntesis de estos dos elementos característicos del mismo genio, que hace énfasis, en mayor medida, a las cualidades particulares de esta forma de arte... un mélodie francesa es una obra músico-literaria en la que el corazón juega su papel, pero que, en su poema y su música, es un arte infinitamente más preocupado por las percepciones y las impresiones sensibles, más intelectual y más objetiva que un Lied*

---

<sup>1</sup> David Tunley and Frits Noske. "Mélodie." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 2 May. 2015. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42953>>.

*alemán, que casi siempre es subjetivo, tanto musical como poéticamente...<sup>2</sup>*

Si las cualidades intrínsecamente líricas de textos poéticos son excesivamente ignoradas o reprimidas, se corre el riesgo de reducir la poesía a la prosa. Por lo tanto, los compositores debían tratar de establecer una interacción equilibrada de elementos poéticos y elementos musicales.

Francis Poulenc y Darius Milhaud, dos miembros de *Les Six*, (grupo parisino de compositores formado por ellos, Auric, Honegger, Tailleferre y Durey que se formó después de la Primera Guerra Mundial y que compartían una fuerte amistad), ambos hicieron importantes contribuciones a la *mélodie*. Más recientemente, el carácter de las canciones de arte francés se ha vuelto más ecléctico, la *mélodie* se ha ido desarrollando a través de la historia, llegando hasta los músicos contemporáneos como Olivier Messiaen, Pierre Boulez, André Jolivet, Maurice Duruflé y Serge Nigg entre otros.

---

<sup>2</sup> Bernac, P. (1970). *The interpretation of French Mélodies*. En: *The interpretation of French Song* (p 33, 34). London: The Norton Library.

## CAPÍTULO II

### Hector BERLIOZ

Nacido en La Côte-Saint-André, Isère, el 11 de Diciembre de 1803, murió en París el 8 de Marzo de 1869. El Romanticismo tiene en Hector Berlioz una de sus figuras paradigmáticas, su vida novelesca y apasionada y su ansia de independencia se reflejan en una música osada que no admite reglas ni convenciones y que destaca, sobre todo, por la importancia concedida al timbre orquestal, a la inspiración literaria y a la idea extra musical, no en balde, junto al húngaro Liszt, Berlioz fue uno de los principales impulsores de la llamada música programática.

Hijo de un médico de Grenoble, quien le transmitió su amor a la música. Por su consejo, el joven Hector aprendió a tocar la flauta y la guitarra y a componer pequeñas piezas para diferentes conjuntos. Sin embargo, no era la música la carrera a la que le destinaba su progenitor y así, en 1821 Berlioz se trasladó a París para cursar los estudios de medicina en la universidad. Fascinado por las óperas y los conciertos que podían escucharse en la capital gala, el futuro músico abandonó pronto la carrera médica para seguir la musical, en contra de la voluntad familiar. Gluck primero, y Carl Maria von Weber y Beethoven después, se convirtieron en sus modelos musicales más admirados, mientras Shakespeare y Goethe lo eran en el campo literario.

Admitido en el Conservatorio en 1825, Berlioz fue discípulo de Jean François Lesneur y Anton Reicha y consiguió, tras varias tentativas fracasadas, el prestigioso Premio de Roma que anualmente concedía esa institución. Ello fue en 1830, el año que vio nacer la obra que lo consagró como uno de los compositores más originales de su tiempo: la *Sinfonía fantástica*, subtitulada *Episodios de la vida de un artista*. Página de inspiración autobiográfica, fruto de su pasión no correspondida por la actriz británica Harriet Smithson, en esta obra se encuentran todos los rasgos del estilo de Berlioz, desde su magistral conocimiento de la orquesta a su predilección por los extremos -que en

ocasiones deriva en el uso de determinados efectismos-, la superación de la forma sinfónica tradicional y la subordinación a una idea extra musical.

La orquesta, sobre todo, se convierte en la gran protagonista de la *Sinfonía fantástica*, una orquesta de una riqueza extrema, llena tanto de sorprendentes hallazgos tímbricos, como de combinaciones sonoras novedosas, que en posteriores trabajos el músico amplió y refinó más aún y que hallaron en su *Tratado de instrumentación y orquestación* su más lograda plasmación teórica. Fue tal el éxito conseguido por la *Sinfonía fantástica* que inmediatamente se consideró a Berlioz a la misma altura que a Beethoven.

Berlioz dedicó gran parte de su obra a la música vocal:

### **Óperas**

- Les Francs-juges (1826)
- Benvenuto Cellini (1836-1838)
- La Nonne sanglante (1841)
- Les Troyens (1856-1858)
- Béatrice et Bénédict (1860-1862)

### **Cantatas Prix de Rome**

- La Mort d'Orphée (1827)
- Hermine (1828)
- Cléopâtre (1829)
- Sardanapale (1830)

### **Música de iglesia**

La primer obra importante que se conserva es la Misa solemne (Messe solennelle) compuesta para la iglesia de St. Roche en 1824.

Grande Messe des morts (Requiem)

Te Deum

**Obras dramáticas no teatrales**

La Damnation de Faust

L'Enfance du Christ

**Otras obras con coro**

La révolution grecque: scène héroïque (1825-1828)

Huit scènes de Faust (1828-1829)

Le ballet des ombres (1829)

Lélio, ou le retour à la vie (1832)

Sara la baigneuse (1834)

Le cinq mai (1831-1835)

Hymne à la France (1844)

Chant des chemins de fer (1846)

Tristia

**Canciones**

Le dépit de la bergère

Le maure jaloux

Amitié reprends ton empire

Pleure, pauvre Colette

Canon libre à quinte

Le montagnard exilé

Toi qui l'aimas, verse des pleurs

Nocturne

Le pêcheur

Le roi de Thulé

Le coucher du soleil

Hélène

La belle voyageuse

L'origine de la harpe

Adieu Bessey

Elégie en prose

La captive

Le jeune pâtre breton

Les champs  
Sara la baigneuse  
Je crois en vous  
Le chant des Bretons  
Chansonnette  
Les nuits d'été  
La mort d'Ophélie  
La belle Isabeau  
Le chasseur danois  
Zaïde  
Le trébuchet  
Nessun maggior piacere  
Le matin  
Petit oiseau

Este legado de obras, es una gran aportación al repertorio vocal, dando oportunidad a los intérpretes de desarrollarse en este estilo.

## Théophile GAUTIER

Poeta, crítico y novelista francés. Figura prominente, durante cuarenta años, de la vida artística y literaria de París. Gautier nació el 30 de agosto de 1811, en Tarbes, y estudió en París. Inicialmente estaba interesado en convertirse en pintor y en 1829 se unió al círculo literario “Cénacle”. En 1830 asistió a la premier de “Hernani” de Víctor Hugo que lo asombró e inspiró.

Sus primeros poemas, escritos en la década de 1830, seguían fieles a los principios del romanticismo, pero en 1832 se alejó de estas doctrinas para abrazar la idea de *l'art pour l'art* (el arte por el arte), que mostró en la introducción de su novela “*Mademoiselle Maupin*” con la cual alcanzó su primer gran éxito. Gautier opinaba que el artista no tenía ningún compromiso con la ética y que, por el contrario, su obligación era alcanzar la perfección en la forma y la expresión. La impersonalidad y las cualidades técnicas de su poesía fueron un antecedente para el parnasianismo, movimiento artístico que siguió al romanticismo dentro de la poesía francesa. Gautier se convirtió en uno de los principales parnasianos, los cuales pensaban que la poesía debía estar más atenta al efecto artístico que a la vida; Gautier influyó particularmente en el trabajo de uno de los miembros más importantes del grupo, Charles Baudelaire. Además, se cuenta entre los mejores y más influyentes críticos de su época.

Algunos de los escritos de crítica de Gautier son, “*Historia del arte dramático en Francia en los últimos veinticinco años*” (1858-1859) e “*Historia del romanticismo*”, publicada póstumamente (1868). También escribió libros de memorias de viajes como: “*Viajes por España*” (1845), “*Viajes por Constantinopla*” (1852) y “*Constantinopla*” (1854). Gautier murió el 23 de octubre de 1872, en Neuilly, la *banlieue* (las afueras de París).

**Les nuits D'Été**  
*(Las noches de Verano)*  
 Op.7

Entre 1840 y 1841 Berlioz compuso seis canciones para mezzo-soprano y piano con poemas de Théophile Gautier, tomados de la colección titulada “*La comédie de la mort*” publicada en 1838. Más tarde orquestó estas canciones y se las dedicó a diferentes cantantes, tanto hombres como mujeres a quienes conoció durante sus viajes a Alemania: es por eso que las versiones orquestales que se conocen son para mezzosoprano, tenor o barítono. Orquestó primero “*Absence*” en 1843, para la mezzosoprano Marie Recio, quién más tarde se convertiría en su esposa. Terminó de orquestar el resto de las piezas en 1853, mismo año en el que comenzó a trabajar en su ópera “*Les Troyens*”. “*Les nuits D'Été*”, es muchas veces reconocido como el primer ciclo de canciones orquestales.

En este ciclo, Berlioz logra integrar poema, voz e instrumentos en una textura homogénea. El tema de las seis canciones es el amor y el anhelo, vistos en diversas formas. La primera pieza, “*Villanelle*” y la última, “*L'Île inconnue*”, son dos piezas alegres y extrovertidas; en medio de estas dos encantadoras obras, las *mélodies* se vuelven más intensas y apasionadas, incluyendo dos lamentos. Berlioz le dio a la tercera canción “*Sur les lagunes*” el subtítulo de “*Lamento*”. El ciclo en su versión final fue publicado en 1856.

**I. Villanelle**  
*(Villanela)*  
 à Mademoiselle Wolf

Tono original: La mayor. *Allegretto* ♩ = 96 aunque es el metrónomo sugerido en la partitura, se puede subir hasta ♩ = 120 cuando se hace con acompañamiento de piano para que sea más ágil ya que sin la textura de la orquesta puede

llegar a ser tedioso. Está compuesta en un estilo estrófico, las 3 partes están diferenciadas por sutiles modulaciones. La melodía debe interpretarse alegremente y de forma simple, casi en estilo de canción folclórica. Después de una breve introducción de dos compases del piano y en contraste con su modelo rítmico, la voz debe hacer su melodía muy *legato* para que el canto sea fluido. La primera estrofa termina sin *ritardando* en las 2 estrofas siguientes sí hay *ritardando*, el último un poco más marcado y regresan siempre al *Tempo I*, enfatizando las palabras “*toujours*” (siempre) y “*des bois*” (del bosque) respectivamente.

En cada pasaje, la línea vocal es básicamente la misma, pero con ligeros cambios en la armonización. Berlioz usa mucho la sexta napolitana. El poema está escrito en primera persona, donde el narrador se regocija en la alegría y el amor juvenil, es tiempo de primavera y el amante y su amada recogen flores, juegan por el bosque y hablan principalmente del amor.

## II. Le Spectre de la rose

(*El espectro de la rosa*)

à *Mademoiselle Falconi*

“*Le Spectre de la rose*” (*El espectro de la rosa*) es un delicado “*rêverie*”<sup>3</sup>. Una rosa le habla a la persona que la arrancó para usarla en el baile. El poema está escrito evocando a los poemas de los Trovadores, los cuales guardaban una filosofía del amor cortés, el amante era esclavo de su pasión y hacía referencia a la castidad y la pureza de la amada, lo cual podemos ver en las primeras líneas de éste poema: “*¡Levanta tu párpado cerrado que roza un sueño virginal!*”.

El *tempo* indicado ♩ = 96 es muy cómodo aunque se debe tener cuidado de no retrasar el tiempo. En la entrada de la voz, que es la anacrusa al compás 10, el

---

<sup>3</sup> Actividad mental que no está dirigida por la atención sino sometida por causas subjetivas y afectivas. Ensoñación.

2

cantante debe ir hacia delante, cuidando que no sea muy *piano*, pero sí dulce y muy ligado. Hay un cambio de dinámica a *mf* en la anacrusa al compás 22 donde además tiene una indicación que se debe respetar de *no rallentar* (Figura 1). Esta pieza está llena de *ritenuti* y *a tempi* y se debe poner especial atención a todas estas indicaciones ya que hacen que haya cambios importantes en la interpretación, además de ser mucho más interesante de escuchar.

En el compás 32 se sugiere mover el *tempo* hacia delante ya que se construye una tensión que desemboca en el compás 38 con el texto “*Mais ne crains rien*” (*Pero no temas nada*) que puede además interpretarse como si fueran los suspiros de la flor con un leve *decrescendo* y pronunciar en un clarísimo latín “*De profundis*”. El compás 42 debe ser *piano* y misterioso, pronunciando muy claramente el texto, comenzando el *crescendo* poco a poco en “*est mon âme*” (*es mi alma*) para llegar a un *forte* hasta el segundo “*paradis*” (paraíso). Se retoma el *Tempo I* en el compás 49 y también se regresa al *p* y *pp* que se mantienen durante el resto de la pieza, enunciando claramente la frase final que es muy importante y que además la dobla el piano en una tercera más abajo, dejando toda la importancia en el texto. “*Ci-gît une rose, Que tous les rois vont jalouser*” (Aquí yace una rosa, que todos los reyes envidiarán).

Fig. 1 Compases 21 y 22

### III. Sur les lagunes

#### *Lamento (Sobre las lagunas)*

à Monsieur Milde

El tono original es Fa menor, el cantante puede interpretarla muy apasionadamente pero sin llegar a la exageración cómica. Es mejor no hacerla muy rápida aunque el *tempo* en general no es muy rígido. En este tercer poema, titulado por Berlioz "*Sur les Lagunes*", se deja claro que la amada ha muerto, este poema tiene una dimensión diferente de la pena, el amante expresa sentimientos de ira y amargura. Una canción de lamento que se desarrolla de una introducción de 2 compases, el motivo parece evocar lamentos o el oleaje del mar (Figura 2).



Fig. 2 Compases 1 -3

En la frase inicial la voz crece desde este motivo de suspiros que aparecen a lo largo de toda la canción; la frase vocal se amplía a cuatro compases con el alargamiento de la palabra crucial "*morte*" (muerto), la línea termina con una modulación simple y la delicada intrusión de un sollozo estilizado de la última sílaba de "*pleurerai*" (lloraré).

La canción presenta tres secciones, cada una de éstas culmina con el estribillo "*Ah! Sans amour s'en aller un sur la mer*" (¡Ah, sin amor irse a la mar!), en la que el piano sigue a la voz, más como un eco que un canon. Desde el principio hasta el final, el impacto emocional de este estribillo es fuerte, y su repetición representa los gritos de angustia del amante que no puede dejar de sufrir por la pérdida de su amada. La primer estrofa debe interpretarse con una lamentación muy sombría, la segunda estrofa comienza con más serenidad,

2

dulcemente pero gradualmente va haciéndose más intensa y expresiva hacia el compás 57 donde es recomendable hacer mucho énfasis en el cambio de *tempo* y la indicación *appassionato* del compás 61 y marcar muy claramente los reguladores que dan un efecto de lamento.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "Ah! sans a .mour s'en al .ler sur la mer!". The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The score includes dynamic markings: *f* (forte) at the beginning, *dim* (diminuendo) in the middle, and *pp* (pianissimo) at the end. There are also fermatas and slurs over the vocal line.

Fig. 3 Compases 30 - 33

La tercera estrofa, empieza más sombría y trágica, la línea vocal está en un registro grave e incluso hace disminuyendo a *sotto voce* que pronto se conduce a un *forte con fuoco* del compás 88. La pieza termina en un lamento final con un poco más de calma pero también con desesperación, el piano debe perderse, como una barca que se aleja de la costa y se introduce al mar.

#### IV. Absence

(Ausencia)

À Madame Nottès

Tonalidad original: Fa# en forma de rondó, que respeta la forma del poema, que es 3 estribillos repetidos sin modificación, separados por dos estrofas de once compases, sin cambios. Una meditación en *Adagio* a un amante olvidado que se construye a partir de la repetición de la figura inicial de 15 compases, las dos primeras veces, el estribillo se hace en *mf* con unos reguladores en la palabra "reviens", el calderón que aparece en el silencio de semi-corchea hay que respetarlo, para que se pueda entrar desde un perfecto silencio en *piano* a

2

“*ma bien aimée!*” (¡amada mía!), con *crescendo* que no rebase el *mf* (Figura 4), la frase se mantiene en la misma dinámica y el ataque de “*Loin*” (lejos) debe ser de preferencia *mf* para que haya una clara diferencia con el “*Loin*” último, que es más intenso que los anteriores. Hay que cuidar la pronunciación de la palabra “*aimée*” (amada mía) para hacer muy clara la diferencia de vocales.

The image shows a musical score for the first four measures of a piece. The score is in 3/4 time, marked 'Adagio' with a tempo of quarter note = 44. The vocal line starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo hairpin. The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The lyrics are 'Re.viens, re.viens. ma bien-ai.me'. Pedal markings are present at the beginning and end of the section.

Fig. 4 Compas 1 - 4

La parte B inicia en la primera estrofa. La indicación de *tempo* es *un poco animato*, al igual que en la sección C que inicia en la segunda estrofa, que esta vez está una tercera más aguda que la primera. El último estribillo debe atacarse lo más *piano* posible sin perder cuerpo en la voz sin embargo, esta vez no se hace *crescendo*. En general debe cuidarse mucho el *tempo*, de ser necesario puede ser más rápido de lo que está marcado en la partitura (♩ 44) ya que si no se sostiene el *tempo*, se corre el riesgo de volver tedioso el discurso musical.

## V. Au cimetière

*En el cementerio (Claro de luna)*

*à Monsieur Caspari*

Tonalidad original: Re mayor. Esta es la pieza que tiene menos estructura, es decir, el poema no sigue una fórmula métrica rígida, por lo tanto no tiene ninguna repetición. Con la imagen de la pálida luna en el cementerio, el amante tiene un encuentro final con su amada. Con tan sólo un compás de introducción, la voz entra en *pp* que se mantiene hasta el compás 25 donde hay

2

un *diminuendo* a *ppp* y en adelante juega con estas dos dinámicas hasta el compás 67 por lo tanto hay que marcar muy bien la diferencia entre el *p* y *pp* que deben ser cómodos durante toda esta sección sin forzar a la voz. En el compás 26 y 27 la voz y el piano se entregan la melodía uno al otro, así que el cantante y el pianista deben poder lograr este juego, sin que uno sea más protagonista que el otro.

En el compás 36 (Figura 5), la voz tiene unos acentos que hacen énfasis en “*Qui vous fait mal*” (*que hace daño*), sin embargo en la siguiente frase se debe lograr un gran *legato*. En el compás 52, debe mostrarse angustia y hay que tratar de lograr diferentes colores en esta sección dentro de las dinámicas indicadas, después de una leve agitación que empieza a desarrollarse en el compás 66 y termina en el 87, la palabra “*Passe*” (pasa) pareciera que evoca unos sollozos que luego se calman en “*En voile blanc*” (con velo blanco) en el compás 98, después, el piano retoma la misma calma del principio que se rompe más claramente en el compás 143 con el *poco crescendo* que culmina regresando una vez más a un *ppp* con *diminuendo* y *poco rallentando* en la voz, el piano se va perdiendo hacia el final.

The image shows a musical score for two measures, 36 and 37. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "vous fait mal", with accents placed over the words "vous" and "mal". The bottom two staves are the piano accompaniment, written in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand, with some melodic movement.

Fig. 5 Compás 36 y 37

## VI. L'Île inconnue

(La isla desconocida)

à Madame Milde

Esta pieza cierra el ciclo con un *Allegro spiritoso*, hay casi una especie de energía frenética; el amante le pregunta a su amada que a qué lugar quiere ir, de inmediato le habla de todos los maravillosos lugares exóticos que podrían visitar, este poema revela deseos de una tierra soñada por los enamorados, un anhelo insaciable de un lugar encantado de felicidad.

La tonalidad original es Fa mayor. El *tempo* indicado en la partitura  $\square$  96, es bastante cómodo. A pesar de que a lo largo de la pieza hay varias veces la indicación *ritardando*, cuando se regresa al *Tempo I* hay que cuidar de no regresar a un *tempo* más lento que el del inicio. Ésta pieza es de un carácter bastante alegre y un tanto frenético. Se debe pronunciar muy claro el texto, el piano debe ser ligero pero que brinde mucho soporte para que el cantante pueda lucir la voz ya que esta pieza se desarrolla entre el *mf* y *f*.

En el primer compás de la frase final “*la brise va souffler*” (la brisa va a soplar), hay *un poco ritenuto* y en el siguiente compas *a tempo* (Figura 6); el pianista tiene que regresar al *Tempo I* para que el cantante logre hacer esos 7 compases de una sola emisión. Se puede hacer un regulador a lo largo de los dos compases y medio que ocupa la palabra final; esto crea un efecto que simula el soplar del viento y resalta el carácter poético del ciclo.

The image shows a musical score for the final phrase of "L'Île inconnue". It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics "La bri -" and a piano accompaniment. Above the vocal line, the tempo markings "poco rit." and "a Tempo" are indicated. The second system continues the vocal line with the lyrics "La bri -" and the piano accompaniment. Above the vocal line, the tempo markings "poco rit." and "a Tempo" are indicated. The piano part includes a dynamic marking "p" and a fermata over the final notes.

Fig. 6 Compases 21 - 23

## CAPÍTULO III

### Claude DEBUSSY

La familia de Claude Debussy provenía originalmente de modestos campesinos establecidos en el distrito de Burgundy desde el siglo XVII, se mudaron a Paris alrededor de 1800. El abuelo del compositor era vendedor de vinos. Su padre, Manuel-Achille, sirvió en la marina por siete años y después se estableció con su esposa en St. Germain-en-Laye; el primer hijo del matrimonio Claude-Achille nació allí el 22 de agosto de 1862.

En 1870, durante la Guerra Franco-Prusiana, la familia se refugió en Cannes con la hermana del padre de Debussy, Clémentine, quien arregló que tuviera sus primeras lecciones de piano con un músico italiano, Jean Cerruti. En 1871, Debussy fue encargado a Antoinette Mauté, suegra de Verlaine, quien lo preparó para entrar en el Conservatorio de Paris en el cual fue admitido en 1872. Debussy nunca asistió a una escuela regular.

Sus maestros en el Conservatorio pronto reconocieron su buen oído y talento. De 1875 a 1877 ganó premios menores en el piano por lo que, al no obtener un *Premier Prix* abandonó la idea de una carrera como virtuoso del piano y se inscribió en las clases de armonía con Émile Durand y de acompañamiento con August Bazille. Comenzó a componer *mélodies* en 1879. En 1880 fue contratado por Nadezhda von Meck (benefactora de Tchaikovsky) como maestro de sus hijos y para tocar duetos con ella primero en Arcachon y luego en Florencia y en 1881 en Moscú y Viena.

Obtuvo un segundo lugar en el *Prix de Rome* en 1883 con su cantata *Le gladiateur*, para ese entonces su obra incluía más de 30 *mélodies*, dos *scènes lyriques*, una suite para *cello* y una sinfonía (escrita sólo para piano a cuatro manos). Se convirtió en acompañante de la Sociedad coral Concordia donde Gounod lo tomó bajo su tutela y compuso más *mélodies* sobre textos de Bourget y Verlaine para su primer amor, la cantante Marie Vasnier, a quien

conoció trabajando como acompañante en las clases de canto de Victorine Moreau-Santini.

En 1884 ganó el Prix de Rome con su cantata *L'enfant prodigue*. A consecuencia de esto pasó dos años en Roma en la Villa Medici, donde el director, el pintor Hébert lo tenía en muy alto concepto. Debussy cumplió también con el requerimiento de escribir una serie de encargos para el Instituto, estos fueron *Zuleima*, la suite sinfónica *Printemps* y *La damoiselle élue*.

Claude Debussy conoció a Gabrielle DuPont, con quien sostuvo una larga relación, y hacia 1890 gozaba de una relativa estabilidad emocional. Cuatro años después de su matrimonio con Lilly Texier, el cual se llevó acabo en el otoño de 1899, Debussy conoció a Emma Bardac, una cantante amateur y esposa de un banquero; se fueron a vivir juntos en 1904, Lilly intentó suicidarse: un drama que llevó a la ruptura de muchas de las amistades del compositor.

A finales de 1880 entró en contacto con Mallarmé, quien le pidió escribir una contribución musical para un proyecto teatral (que nunca se realizó) sobre el poema *L'après-midi d'un faune*. En 1892 compuso sus *Proses lyriques* con textos escritos por él mismo, bajo la influencia de los poetas simbolistas. En 1893 formó una cercana amistad con Ernest Chausson, quien lo apoyó financiera y moralmente. Ese mismo año asistió a una puesta de la obra *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Había asistido por dos años al salón de Mallarmé y volvió al proyecto de *L'après-midi d'un faune*. Al final del año conoció a Pierre Louÿs y viajó con él a Ghent para obtener la autorización de Maeterlinck para componer una ópera sobre *Pelléas et Mélisande*, la cual terminó en 1895. Otra colaboración con Louÿs fueron las *Chansons de Bilitis* (1897-8). Finalmente Debussy encontró a un editor, Georges Hartmann, quien al creer firmemente en su talento le pagaba mensualmente un anticipo.

En 1901, Debussy se unió a la fraternidad crítica escribiendo para la revista *Revue Blanche*, bajo el pseudónimo de "*Monsieur Croche*" y utilizó su columna para desarrollar algunas de sus ideas menos ortodoxas.

El 30 de abril de 1902, se estrenó su ópera *Pelléas et Mélisande* la cual, a pesar de un frío recibimiento por parte de la crítica, se volvió inmensamente popular y causó una poderosa impresión en el mundo de la música. En 1905 Debussy confió los derechos exclusivos de sus obras al editor Durand. Sus composiciones ahora eran frecuentemente interpretadas en conciertos y estaban de moda. Publicó *Masques* y *L'Isle joyeuse* para piano, y dos colecciones de *mélodies: Chansons de France* y el segundo libro de *Fêtes galantes*.

Hizo su debut como director en 1908 con *La mer* logrando un gran éxito. *Pelléas et Mélisande* se presentó en Alemania y Nueva York y su primera biografía, escrita por Louise Liebich fue publicada en Londres. En 1909 Debussy aceptó la invitación de Fauré de convertirse en miembro del consejo asesor del Conservatorio y el joven compositor y director de orquesta André Caplet se convirtió en su colaborador y confidente.

Una petición de Diaghilev en 1912 dio como resultado la obra *Jeux*, un “*poème dansé*”, con la actuación de Nizhinsky quien también hizo la coreografía. El estreno se llevó a cabo el 15 de mayo de 1913 pero este fue, de alguna manera, opacado dos semanas después por otra premier dentro de la misma temporada de ballets rusos: ésta fue *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Sin embargo, existía una relación de amistad entre Debussy y Stravinsky desde 1910, Debussy admiraba tanto *El pájaro de fuego* como *Petrushka*; en junio de 1912 él había tocado la Parte 1 de *La consagración de la primavera* con Stravinsky en su versión para piano a cuatro manos en la casa de Louis Laloy.

Debussy comenzó a escribir reseñas nuevamente en 1913, esta vez para la *Revue musicale S.I.M.*, y dirigió el estreno de *Images* para orquesta. Compuso el segundo libro de *Préludes* para piano, un ballet para niños *La boîte à joujoux* y los *Trois poèmes* de Mallarmé.

Por invitación de Serge Koussevitzky pasó quince días en Rusia, dando conciertos en San Petersburgo y Moscú. A principios de 1914 fue a Roma,

Ámsterdam, La Haya, Bruselas y Londres; el propósito esencial de estos viajes era mantener a su familia.

El verano de 1915, el cual pasó en una villa en la costa de Pourville, fue muy productivo pues en rápida sucesión compuso la sonata para *cello*, la *suite* para dos pianos *En blanc et noir*, los *Etudes* y la *sonata para flauta, viola y arpa*; pero a fines de ese año sufrió una debilitante colostomía, debido a un cáncer rectal que durante una visita a la Gran Bretaña, a finales de febrero de 1909 comenzó a manifestarse y padeciendo tanto la enfermedad como dificultades económicas retomó uno de sus antiguos proyectos: *La chute de la maison Usher*; escribió otra versión del libreto pero compuso una obra corta completa de una sola escena. En marzo de 1917 terminó la *sonata para violín*; su última aparición en público fue para interpretarla con Gaston Poulet en St Jean-de-Luz en septiembre de 1917.

El 17 de marzo de 1918 Debussy solicitó ocupar una vacante en la Academia Francesa; no vivió para recibir tal honor pues murió una semana después de presentar su solicitud, el 25 de marzo a las diez de la noche. El funeral tuvo lugar el jueves siguiente.

## **Charles, Duc D'Orléans**

Nació el 24 de noviembre 1394 en París y murió el 4 de enero de 1465, en Blois. El último y uno de los más grandes de los poetas cortesanos de Francia. Durante su exilio en Inglaterra ganó reputación por sus poemas en inglés.

Se convirtió en Duque de Orleans tras el asesinato de su padre (Luis, Duque de Orleans, hermano del rey Carlos VI de Francia) en 1407 por los seguidores de Juan sin Miedo, duque de Borgoña. Se convirtió en una figura clave en la larga guerra civil entre la facción Armagnac-orleanista y los borgoñones y las renovadas hostilidades con Inglaterra. Fue herido y hecho prisionero por los ingleses en 1415 en la batalla de Agincourt. Pasó 25 años en prisión en Inglaterra, donde escribió poesía como fuente de consuelo, escribiendo muchas baladas en francés y en inglés como un medio de escape de las desagradables circunstancias de su encarcelamiento y los tormentos mentales de separación de la gente y la cultura que amaba.

El mundo de fantasía que creó para sí mismo le ayudó a soportar los largos períodos de desesperación durante su confinamiento. Cuando fue finalmente liberado en 1440, regresó a su castillo en Blois y poco después se retiró de la vida política.

Continuó escribiendo poesía, principalmente en forma rondó. D'Orleans hizo de Blois un centro de poetas y músicos. Se celebraron allí concursos de composición de poesía durante los últimos veinticinco años de su vida, a los que asistió el no menos distinguido poeta François Villon.

## DEBUSSY polifónico

Después de componer la segunda serie de “*Fêtes galantes*”, Debussy dejó de lado a los simbolistas y tomó cierta preferencia por 2 poetas franceses de la época medieval Charles d’Orleans y François Villon afirma Lockspeiser (Lockspeiser. 1959 Edward: Debussy.)

La obra coral de Debussy se reduce a estas *Trois chansons de Charles d’Orléans* y a los coros de *Le Martyre de Saint Sébastien*. Aparte de las composiciones para el premio de Roma, la única obra para coro sin acompañamiento son éstas *Tres canciones*, de una belleza intensa. Debussy renueva la música de su tiempo al componer con los medios de los antiguos polifonistas, como Orlando di Lasso.

### ***Trois chansons***

(Tres canciones)

Estrenadas el 9 de Abril de 1909 en Paris, Debussy compuso dos de estas canciones hacia 1898, cuando estaba embarcado en *Pelléas et Mélisande*. La tercera la compuso diez años más tarde y le hizo modificaciones a la segunda.

Son tres cantos muy diferentes: una declaración de amor a Francia, una canción de fiesta o de pereza y una dulce y en el fondo humorística queja por lo feo que es el invierno comparado con el verano.

#### **I. Dieu! qu’il la fait bon regarder!**

*(¡Dios mío, qué la hace tan hermosa!)*

1898

Este poema trata de Francia, se podría creer, por el significado que habla de una mujer pero d’Orleans escribe estos poemas cuando estaba preso en Inglaterra, hecho que le hizo tener mucha nostalgia por su tierra natal. La forma

2

utilizada por d'Orleans en este poema es la del Rondel, composición poética corta en la que se repite al final el primer verso o las primeras palabras entre cada estrofa. Debussy aplica una forma de rondó a esta primera pieza, las melodías utilizadas para las líneas del estribillo son siempre reconocibles. “Dieu! qu’il la fait bon regarder!” (¡Dios mío, qué la hace tan hermosa!) es para soprano, alto, tenor y bajo *a cappella*. De un contrapunto sencillo, con juegos homofónicos, no hay cambios de armaduras ni de compás, Debussy utiliza diferentes modos en las diversas secciones, la primera empieza en un mixolidio que después se transforma en un modo dórico y finalmente llega de nuevo al mixolidio. En general, tiene frases largas -que se debe cuidar de no cortar- y dinámicas moderadas que van desde un *pp* hasta un *mf*, con varios reguladores, mismas que deben hacerse muy claras. Ninguna línea destaca particularmente sobre otra. Los tresillos de semi-corcheas y de corcheas deben ser muy claros ya que pueden perderse y confundirse en el ritmo (Figura 1). Hay que poner mucho cuidado de hacer énfasis en el texto.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains 10 measures, and the second system contains 12 measures. The lyrics are: "se pourroit d'elle las-ser? Tous-jours sa beau-té re-nou-". The score includes dynamic markings (mf) and articulation marks (trills). A box with the number '1' is placed above the first measure of the 12-measure phrase.

Fig. 1 Compás 10 -12

## II. Quand j'ai ouy le tabourin

(Cuando oigo sonar la pandereta)

1898 (1908)

El segundo número del ciclo es para alto, tenor y bajo, con solo de contralto. En esta canción encontramos varios cambios de armadura, a diferencia del primer número del ciclo. Debussy juega a lo largo de la canción con los modos Dórico, Mixolidio y Lidio, este juego permite mostrar diferentes estados de ánimo: El estado de ánimo prevaleciente a lo largo del poema es un tanto cínico, como de fría indiferencia, mientras el coro sirve como una especie de escenografía o ambientación. Se debe poner particular atención para lograr este contraste entre el coro y la voz solista que debe ser cantada con esa indiferencia que muestra el poema, mientras que el coro en un estado agitado.

Después de una breve introducción con acordes con la tercera suprimida que nos muestran una sonoridad arcaica, el solo inicia en el compás 5 con la suave melodía del estribillo. La contralto solista personifica a una mujer en su cama que expresa una total indiferencia hacia lo que pasa y no tiene interés siquiera por levantar la cabeza. En el compás 21 hay una repetición del tema con tan sólo una variación armónica en el coro. Del compás 25 al 26 hay un *crescendo*, como si la música de los juerguistas se acercara. Entonces la mujer canta que los jóvenes pueden compartir su botín, en un *tempo* un poco más animado con un *rallentando* hacia el final de esa frase; a ella no le interesa porque se encuentra con su vecino cuando suena la pandereta, una sección de 8 compases con un nuevo *tempo*, *Très modéré* (muy moderado). Dicho esto, regresa al *Tempo I* y el sonido de los juerguistas se desvanece en la distancia, la mujer se vuelve a dormir, terminando con un *rallentando* en los últimos 5 compases con una cadencia frigia en los 3 últimos compases que va a un *ppp* (Figura 2).

Fig. 2 Compás 49 - 51

### III. Yver, vous n'êtes qu'un villain

(Invierno, mira que eres villano)

1908

Para soprano, alto, tenor y bajo con cuarteto solista *a cappella*. La forma del poema es de *virelai*, una forma poética medieval, similar al *Rondel*. En este poema, el escritor plantea al invierno como un villano al que le reprocha que el verano es hermoso y sin ninguna cortesía le dice que debería ser exiliado y bajo este mismo ambiente, Debussy plantea la idea musical. La descripción del invierno en *f*, con acentos y muy *marcato* en modo eólico, mientras que la descripción del verano en el compás 11 además con un cambio de armadura y modo a un mixolidio, es *p* y *legato*, del cuarteto solista, con respuesta del coro en el mismo modo delicado, que se rompe en el compás 34, cuando se vuelve a hablar del invierno, que incluso parece estar sugerido evocando el aullido que crea el aire entre los árboles, por algunas voces (Figura 2), más claro y con más intensidad hacia el compás 65 (Figura 3) terminando abruptamente en un compás de silencio para el dramático final en *f* con crescendo a *ff*.

Mais vous, Y - ver, trop es - tes  
Mais vous es - tes plein de nè - ge,  
Mais vous, mais vous, Y - ver, trop es - tes  
vous, Mais vous, Y - ver, trop es - tes

Fig. 3 Compás 37 - 39

Y - ver, Y - ver, Y - ver, Y - ver,  
- lain Y - ver,  
- lain Y - ver,  
- lain Y - ver, Y - ver, Y - ver, Y - ver, Y - ver,

Fig. 4 Compás 65 - 67

## CAPÍTULO IV

### Maurice RAVEL

*He tratado de decir con música lo que usted dice con palabras... La prueba de esta noche es muy importante para mí, en todo caso, confío en mi intérprete (Jane Bathori), ella es excelente.*

*-Maurice Ravel (Diario de Jules Renard)*

Nacido en Ciboure el 7 de Marzo de 1875. Su padre, un ingeniero civil, originario de Versoix, Suiza y su madre proveniente de una antigua familia del País Vasco. A la edad de 3 meses la familia se mudó a París en donde Maurice vivió la mayor parte de su vida.

Comenzó sus estudios de piano a los 6 años. Su padre llevaba a Maurice y a su hermano a visitar fábricas de todo tipo, es quizá el motivo por el que desarrolló una fascinación por las máquinas y los sonidos que ahí se producían. De su padre, Ravel parece haber heredado una sana curiosidad acerca de todos los aspectos de la vida y un interés serio en la precisión; es por el lado de su madre que desarrolló gusto por la música española y un amor por el País Vasco, su gente y su folclore.

Como su educación fue totalmente enfocada a la música, todo conocimiento sobre historia, literatura, ciencia etc., sería bajo su propio esfuerzo e interés. En 1889 fue admitido en el Conservatorio de París. Cuando Ravel decidió dedicarse a la música, recibió siempre el apoyo de sus padres y es por eso que nunca tuvo problemas con la elección de su carrera, su único dilema en esta decisión sería si ser pianista concertista o compositor. En el conservatorio, analizó metódicamente las obras maestras de los períodos barroco, clásico, romántico, e interpretó una amplia variedad de música para piano del siglo XIX. El conocimiento de Ravel de la música europea desde el canto gregoriano hasta el siglo XVII fue relativamente limitado, pero entró en contacto con una enorme cantidad de música escrita durante su época.

Durante sus años de estudiante, Ravel se hizo gran amigo del pianista Ricardo Viñes, ambos jóvenes tenían una curiosidad insaciable, y mientras sus madres conversaban en español, ellos jugaban a través de una imponente variedad de música de piano a cuatro manos. Después de las clases, los chicos daban largos paseos o jugaban todo tipo de juegos, copiaban poesía, hacían dibujos, asistían a conciertos, o visitaban galerías de arte. El 15 de agosto de 1892, los jóvenes pianistas pasaron casi todo el día en el piano experimentando con nuevos acordes. Los resultados de estos y otros descubrimientos fueron revelados en la "*Habanera*" para dos pianos, completada en 1895, en la que Ravel afirmó audazmente sus predilecciones musicales de armonía sofisticada, la sensualidad y ritmos de baile hispanos. Fue alrededor de esta época que tomó la decisión de dedicarse a la composición. (Orenstein, Arbie 1991. Ravel: Man and Musician).

En 1901 ganó el tercer lugar en el *Prix de Rome* y aunque en años posteriores volvió a competir, no fue acreedor a ningún premio. En 1905 fue eliminado por el jurado en la ronda final causando una gran polémica en el conservatorio por lo cual Théodore Dubois renunció como director y fue reemplazado por Gabriel Fauré quien fuera maestro de Ravel. A pesar de las fuertes reservas de muchos profesores conservadores y críticos de música, y en gran medida las opiniones negativas de Vincent D'Indy y sus seguidores, Ravel fue conocido como uno de los principales compositores de su generación y fue considerado el sucesor más importante de Debussy. En esa época, estaba apoyado por el propio Debussy y Gabriel Fauré, su antiguo maestro de composición, así como por varios críticos de música importantes.

En 1905, Ravel aceptó un contrato de exclusividad de la editorial Durand, esta estrecha relación duraría toda su vida. Para entonces, había completado la *Sonatine* y *Miroirs* (1905), las *Histoires naturelles* (1906), *L'Heure espagnole* y la *Rapsodie espagnole* (1907), *Gaspard de la nuit* (1908), *Ma Mère l'Oye* (1908-1910), *Valses nobles et sentimentales* (1911), *Daphnis et Chloé* (1909-1912), *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913) y el *Trío* (1914). También compuso un puñado de obras menores, completando varios actos de una

ópera inconclusa (*La Cloche engloutie* - basado en un libreto de Gerhardt Hauptmann), y llevó a cabo varias transcripciones.

A los veinte años, Ravel había sido eximido del servicio militar a causa de una hernia y debilidad general, pero a los treinta y nueve años, estaba decidido a servir a su país. Se debatía entre el patriotismo y la curiosidad por la aventura y la terrible idea de dejar a su anciana madre. Tras varios intentos fallidos de enlistarse, Ravel finalmente se unió a la Decimotercera Artillería de Regimiento como camionero en marzo de 1915 (Primera Guerra Mundial), su camión fue rápidamente bautizado "Adélaïde" y muchas de sus cartas fueron orgullosamente firmadas "Chofer Ravel". Algunas de sus misiones eran extremadamente peligrosas ya que implicaban el transporte de material de guerra en la noche bajo intenso bombardeo enemigo y en varias ocasiones cerca de la parte delantera en Verdún, Ravel estuvo a pulgadas de perder la vida. Por encima de todo, estaba obsesionado por los problemas de salud de su madre y la frecuente falta de noticias de los amigos. Su salud se había deteriorado considerablemente, sufrió de insomnio frecuente y falta de apetito y finalmente se sometió a una operación debido a la disentería en septiembre de 1916. (Orenstein, Arbie 1991. Ravel: Man and Musician). Tras una convalecencia satisfactoria, Ravel sufrió la pena más profunda de toda su vida. El 5 de enero de 1917, Marie Delouart Ravel, su madre, falleció a la edad de setenta y seis años, el lazo emocional que tenía con su madre fue sin duda el más profundo de toda su vida, el efecto inmediato de esta tragedia fueron unos tres años de silencio con respecto a la composición.

En los años 1920 y 1930, Ravel divide su tiempo entre París, el País Vasco, sus giras de conciertos cada vez más frecuentes y su nueva villa en Montfort l'Amaury, un tranquilo pueblo a unos 48 km al oeste de la capital. La reputación internacional de Ravel alcanzó su cenit en 1928, era cada vez más solicitado como intérprete y director de su música. Tuvo conciertos en varias ocasiones en Alemania, Austria, Bélgica, Holanda, Italia, España, Suiza y Estados Unidos. En Londres su música fue especialmente bien recibida por el público y la prensa.

Los últimos años de Ravel demostraron ser conmovedores y trágicos en extremo. Mientras estaba de vacaciones en Saint -Jean -de - Luz, en el verano de 1933, le resultó imposible coordinar sus movimientos al nadar y se encontró con la dificultad inusual de escribir. Sus médicos hablaban de anemia cerebral, fatiga mental, apraxia (incapacidad para realizar movimientos voluntarios) y afasia (implica dificultad en el habla y la pérdida parcial de la memoria). Una de las últimas cartas que fue capaz de escribir, fue enviada el 12 de marzo de 1934 a su amiga de la infancia Marie Gaudin; tardó una semana en escribirla.

A pesar del inexorable progreso de su enfermedad, en marzo de 1937, Ravel ayudó a preparar a Jacques Février su *Concierto para la mano izquierda* y en Junio ofreció ayuda a Madeleine Grey y Francis Poulenc. Uno de los últimos conciertos a los que asistió fue dirigido por Désiré-Emile Inghelbrecht con la Orquesta Nacional, después de la ejecución de *Daphnis et Chloé*, le dijo a Hélène Jourdan-Morhange, “*Todavía tengo mucha música en mi cabeza. No he dicho nada. Tengo tanto más que decir*”. (Orenstein, Arbie 1991. Ravel: Man and Musician).

Durante el otoño de 1937, la salud de Ravel se deterioró bruscamente y el 17 de diciembre fue ingresado en la clínica de *rue Boileau* en París. Después de mucha deliberación agonizante, su hermano Edouard Ravel, y amigos más cercanos del compositor decidieron arriesgarse a una delicada operación de cerebro, que fue realizada por el célebre cirujano Dr. Clovis Vincent. No se encontró tumor y el Dr. Vincent logró igualar el nivel de los hemisferios cerebrales, uno de los cuales estaba muy dañado. Dos días después de la operación, a Ravel se le preguntó si le gustaría ver a su hermano, él respondió rápidamente “¡Ah! Sí, ¡claro!”, estas fueron aparentemente sus últimas palabras antes de caer en coma. La cruel agonía de cuatro años, finalmente llegó a su fin durante las primeras horas de la mañana del 28 de diciembre de 1937.

Ravel a lo largo de su carrera tuvo preferencia por el uso de versos libres y poemas en prosa. Sostenía que el establecimiento de un texto implicaba la creación de una nueva obra de arte y que el músico se convertía en un socio igualitario con el autor. Es así como un texto puede ser modificado, siempre y

cuando su sentido y belleza poética no se vieran comprometidos de ninguna forma.

Indudablemente atraído por lo exótico, Ravel armonizó canciones folclóricas de varios países y prefería que las melodías fueran interpretadas en su idioma original. Su música vocal emplea tesituras tradicionales con prácticamente ningún intento de virtuosismo. Dependiendo de la obra, se puede observar una línea vocal que se extiende sobre un rango limitado o como en el caso de las *Histoires naturelles*, un *quasi-parlando* y el texto debe ser interpretado bastante literal.

El legado de Ravel consiste aproximadamente en 60 composiciones escritas entre 1890 y 1930, casi la mitad de estas obras son instrumentales, la música vocal consiste en 18 canciones y ciclos con acompañamiento de piano, ensamble de cámara u orquesta, varias canciones folclóricas, una obra para coro a cappella y 2 óperas.

## Jules RENARD

Nació en Châlons-du-Maine en 1864 y murió en París en 1910. En la capital francesa frecuentó la bohemia que reunía a talentosos como Schwob, Gide, Claudel y Valéry. Se dedicó al periodismo, pero fue en la prosa narrativa, que publicó de forma fragmentaria en diarios y revistas, donde transcribió literariamente lo vivido: sus experiencias de infancia, la observación de ambientes naturales y humanos, la atmósfera de su época. Pronto se convirtió en uno de los escritores más leídos y representados de su tiempo. Es el autor de dos libros clásicos de la literatura francesa: la novela *Pelo de Zanahoria* (1894) y las *Historias naturales* (1896). Al final de su vida se retiró a la campiña, donde produjo buena parte de su famoso *Diario*, admirado por escritores como Josep Pla o Paul Morand.

En Septiembre de 1895, poco antes de las publicaciones de las *Historias naturales*, Renard escribió en su diario: *Buffon*,<sup>4</sup> describió animales para complacer a los hombres, en cambio yo, desearía complacer a los mismos animales. Si fueran capaces de leer mis miniaturas “*Histoires naturelles*”, desearía que los hicieran sonreír. (Orenstein, Arbie 1991. Ravel: Man and Musician. p.162). Las *Histoires naturelles* son 84 pequeños poemas en los que el autor francés, revela exquisita finura de humor y toques reales de belleza en las descripciones de sus animales.<sup>5</sup> Fueron publicadas en el suplemento literario de *Le magazine littéraire* en el *Paris journal* y otras publicaciones periódicas, después fueron compiladas en un libro.

Como afirma Ignacio Vidal - Folch, la literatura de *Renard* era una literatura del yo, un yo lacerado en la infancia, un yo misántropo.<sup>6</sup> Debido al temor a caer en la complacencia literaria, a veces Renard optaba por una severidad sarcástica, cuando escribe las piezas de sus *Historias naturales*, después de haber leído los volúmenes de la *Historia natural* de Buffon, quien se negaba a comprender

---

<sup>4</sup> Haciendo referencia a Georges – Louis Leclerc, Comte de Buffon

<sup>5</sup> The Italian Literary Guide Service. (Abril 1932). *Storie Naturale* by Jules Renard. Books Abroad, 6, 200. 2015, Mayo 28, De Jstore Base de datos. <http://www.jstor.org/stable/40070678>

<sup>6</sup> Renard Jules. *Historias Naturales*. Barcelona, España: Debolsillo. 2014.

bajo el nombre genérico de ave de corral a un pájaro tan considerable y distinguido como el cisne y después de haber leído las innumerables idealizaciones de este animal, en las representaciones simbólicas de los poetas, se vio moralmente obligado a contar la realidad, muestra al cisne en el lago, tratando de pescar el reflejo de las nubes pasajeras en el agua... *¿Morirá, víctima de esta ilusión?* Renard vuelve en sí de su fingido ensueño lírico y cuenta la verdad de lo que sucede: *“Cada vez que se sumerge, rebusca con el pico en el lodo nutritivo y consigue un gusano. Está engordando como una oca.”*

## Histoires Naturelles (Historias naturales)

*Un caballero desea ponerle música a varias de sus Histoires naturelles. Él es un músico de vanguardia que es confiable... ¿Le gustaría que tocara su música para usted ?*

*-Oh No, no*

*Thadée Natanson a Jules Renard<sup>7</sup>*

El ciclo fue estrenado en la Société Nationale de Musique en París el 12 de Enero de 1907 por Jane Bathori. Son una gran aportación al repertorio de la *mélodie* debido empleo de la prosa y un uso del francés que respeta la forma hablada. Acerca de las *Histoires naturelles*, Ravel decía que “el texto debe guiar a la música”.<sup>8</sup> Estas cinco canciones presentan retos formidables para los cantantes, la línea vocal, imitando el habla, se caracteriza por su complejidad rítmica. En algunos casos, se evita una línea completamente *legato*, a menudo, requiere de una interpretación irónica.

El lenguaje claro y profundo oculto en la poesía de Renard atrajo a Ravel: “*El texto en sí mismo demandaba un tipo particular de declamación musical de mi parte, muy relacionada con las inflexiones de la lengua francesa*”.<sup>9</sup> Para una interpretación exitosa de estas canciones es necesario un conocimiento profundo del contexto, el estilo y la notación. En la parte vocal de la partitura, uno encuentra ligaduras que Ravel utiliza para minimizar la pronunciación de la e muda [ə] como se muestra en la figura 1.



Fig. 1 “Le paon” compases 36 y 37



<sup>7</sup>Drenstein, Arbie. *From the Sonatine to the Trio*. En Ravel: Man and Musician (p. 51). 1975. Mineola, New York: Dover Publications, 1991.

<sup>8</sup>Drenstein, Arbie. *Ravel's musical language*. En: Ravel: Man and Musician (p. 163). 1975. Mineola, New York: Dover Publications, 1991.

<sup>9</sup>Drenstein, Arbie. 1990. *An Autobiographical sketch by Maurice Ravel*. En A Ravel reader Correspondence, Articles, Interviews (p. 31). Mineola, New York: Dover Publications.

?

Pero también podemos encontrar ligaduras que indican *portamento*, como en el caso de la palabra “*tête*” de la figura 1 y “*L’amour*” de la figura 2, algunas veces indicados arriba con la palabra *portez*,



Fig. 2 “*Le paon*” compás 21

Antes de abordar este repertorio, también debemos estar familiarizados con el AFI (Alfabeto Fonético Internacional) ya que es más fácil descifrar el texto primero con los símbolos fonéticos. Por ser un repertorio que demanda una interpretación muy ligada a la forma hablada del texto, también es importante saber los acentos de las palabras, de esta forma se puede hacer un estudio detallado del texto, con su significado y sonido, para poder declamarlo sin ninguna dificultad; después de haber hecho este trabajo de reconocimiento del idioma, es necesario repasar el texto con el ritmo escrito por Ravel. Una de las dificultades que presenta esta música son los usos de tresillos, quintillos y ligaduras ya mencionadas para la correcta pronunciación del idioma, de ser necesario, se pueden estudiar estas figuras sin suprimir las partes indicadas en las palabras y una vez que se domine el texto, hacerlas como lo indica la partitura, como en el caso de la palabra “*comme*” de la figura 3.

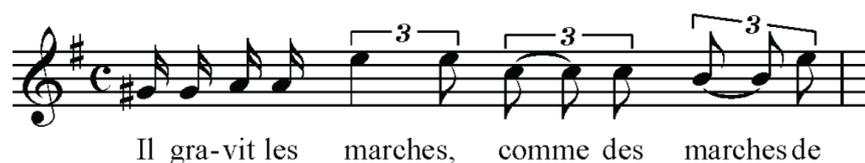


Fig. 3 “*Le paon*” compás 47

La música en sí misma presenta otro tipo de dificultad, no tanto vocal porque estas piezas están escritas en un rango vocal bastante cómodo, sin embargo en cuanto a términos musicales, es difícil de aprender si no se tienen buenas bases teóricas: es necesario estudiar con detenimiento los intervalos, las melodías y tener muy dominada la parte vocal antes incluso, de juntarse con el



?

ser *p* y solemne (solennel) como está indicado. Los *portamenti* de los compases 21 y 23 no se deben pasar por alto, deben hacerse muy expresivos pero sin caer en la exageración. En la única parte en la que el cantante puede actuar como el animal es en el compás 32 (Figura 5), en donde Ravel capta perfectamente el grito del Pavo real, que es bastante parecido en ritmo e incluso en intervalo, debe ser un sonido estridente, como afirma Robert Gartside, *ff* con mucho *portamento* y muy ágil.

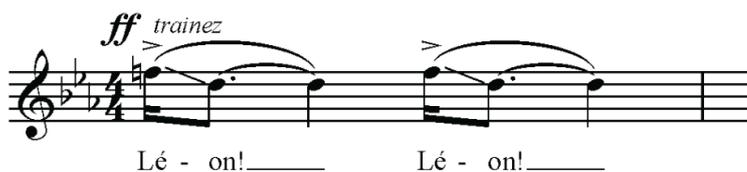


Fig. 5 “Le paon” compás 32

La siguiente frase, con la indicación *simplemente*, con el texto “*C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée*” (Así llama a su novia) le da un toque de ironía, en el compás 33, como si fuera muy natural llamar al objeto de su afecto de una forma tan grotesca.

La frase del compás 39 “*Il redescend dans la cour, si sûr d'être beau qu'il est incapable de rancune*” (Baja de nuevo al corral, tan seguro de su belleza que es incapaz de sentir rencor), se debe cantar con mucha pomposidad, muy expresiva ya que describe claramente el estado de ánimo general del pavo real, la verdad es que nada le importa porque él es elegante y muy bello, (a pesar de tener un grito tan espantoso).

Finalmente en el compás 50 nos presume por qué es un animal tan bello y cotizado, extiende su cola con esos ojos que no se pueden despegar de ella, el piano describe perfectamente este movimiento con un *glissando*, en esta parte es imperativo que el cantante tenga su ritmo muy definido y claro ya que aquí uno tiene que cuidar al pianista para que toda esa sección no suene ni apresurada ni torpe, los tres últimos compases, en *pp* del piano y *p* del cantante, como si el animal se perdiera hacia donde sea que decida ir para pasar el resto del día.

## II. Le Grillon

(El grillo)

à Mademoiselle Madeleine Picard

En la segunda canción del ciclo, Ravel juega con una serie de onomatopeyas en el piano, con las que crea la ilusión de estar escuchando al grillo todo el tiempo. El Grillo de Renard es descrito como un animalito obsesivo compulsivo. Los 6 compases de introducción deben tener un *tempo* muy regular, la voz en *pp* como no queriendo espantar al grillo que arregla su casa, hay que pronunciar el texto muy claro durante toda la pieza ya que debido a los matices tan suaves, puede perderse el texto.

En el compás 22 aparece por primera vez el canto del grillo en el piano, va a aparecer varias veces a lo largo de la pieza con unas ligeras variaciones en el adorno de 32avo, el pianista debe tocarlo muy claro y limpio ya que está imitando el chirrido del grillo mientras el cantante escucha y describe lo que oye manteniendo la misma dinámica del principio. Antes de la entrada en el compás 33, es importante escuchar un silencio absoluto antes de decir “*Il se repose*” (Descansa), lo mismo antes del ataque del compás 35, como si el grillo se callara por un momento.

*A volonté* (a voluntad) es la indicación del compás 39, indicando que es totalmente libre, como un *recitativo*. Después de más chirridos del grillo, seguidos de silencio, “*On n'entend plus rien*” (Ya no se oye nada), para terminar con un cambio de *tempo* a *Lento*, el piano en *pp* pero con sonoridad y el cantante muy *legato*, describe perfectamente el paisaje.

### III. Le Cygne

(El cisne)

à Madame Alfred Edwards, née Godebska

Ésta es una pieza dulce y calmada, con una breve introducción de un compás en el que el pianista debe crear la imagen del cisne deslizándose en el lago. La descripción del cisne es muy poética y tanto el poeta como el compositor lo plasmaron claramente, describen a un cisne muy elegante que sumerge el cuello en el agua, persiguiendo las nubes que no logra atrapar porque no sabe que son sólo ilusiones, son reflejos de las nubes reales que están en el cielo. El pianista debe tocar tan fluido como le sea posible, esta es una de las piezas en las que se debe mantener mucha atención ya que si el pianista o el cantante se pierden, hay muy pocos lugares en los que se pueden volver a encontrar, deben ir juntos todo el tiempo. El cantante debe hacer su línea siempre *legato*, con el texto muy claro en una dinámica que va entre el *pp* y el *mf*. El *portamento* del compás 11 es sumamente importante ya que describe cómo el cisne se sumerge en el agua (Figura 6).



Fig.6 "Le cygne" compás 11

En el *Modéré* (moderado) del compás 15, el reto radica en mantener una clara articulación del texto, mientras se sostiene el *legato* a lo largo de las frases. A diferencia de otras secciones o números del ciclo, aquí resulta de gran importancia mantener una línea homogénea, que evoque la forma elegante en la cual se desliza el cisne.

La sección marcada como *Plus lent qu'au début* (más lento que al principio) es muy lenta y hay que mantener el *tempo* sin correr o retrasar y poco a poco el piano en el compás 25 hace un *accelerando* para llegar al *tempo I*. Los compases 32 a 34 son el clímax poético de esta pieza, con un ambiente muy

2

dulce que se rompe abruptamente cuando se sale de esta ensoñación en el compás 35. Ahora en un *tempo* más rápido, el cantante nos dice la verdad de lo que estaba pasando: “Cada vez que se sumerge, rebusca con el pico en el lodo nutritivo y consigue un gusano. Está engordando como una oca”; hay que hacer un cambio de color y de intensidad para dejar muy claro el objetivo que es mostrar al cisne, tan utilizado por muchos poetas como una figura retórica, como lo que es, una simple ave.

#### IV. Le Martin-Pêcheur

(El martín pescador)

à Emile Engel

Probablemente la más difícil y bella de todo el ciclo. La indicación de *tempo*, *On ne peut plus lent* (No se puede más lento), el reto es tener muy claro el pulso que es marcado por el piano en el primer compás, con una figura que se repite bastante a lo largo de toda la pieza. Es difícil lograr precisión rítmica en los quintillos y tresillos en un *tempo* tan lento (Figuras 7 y 8) ya que se tiende a adelantarlos pero si se tiene muy claro el pulso es mucho más fácil lograrlos.



Fig.7 “Le Martin-Pêcheur” compases 6 y 7



Fig.8 “Le Martin-Pêcheur” compases 22 y 23

Esta vez el cantante no funge como narrador de algo que está viendo sino de algo que le pasó, es el protagonista de la historia y todo el tiempo debe tener presente que está describiendo una escena en la que todo es muy estático:

aunque el pescador no ha atrapado nada, algo realmente maravilloso le ha pasado, un Martín pescador confundió su caña por una rama, describe la belleza del animal y el orgullo que siente por tal hecho, todo es quietud, no hay que espantar al ave. El clímax de la pieza está en el compás 16 que es muy difícil, ya que es *ppp* y la parte que representa un mayor reto es el *portamento* del compás 17, en la palabra “*arbre*” (árbol), por la cantidad de consonantes de la palabra y el matiz que tiene, sin embargo, hay que buscar la forma más sencilla de hacerlo para lograr el efecto. El final es muy *legato* y tranquilo, reflexionando sobre lo que el ave estaba pensando, mientras el piano se desvanece.

## V. La Pintade

(*La gallina de Guinea*)

à Roger Ducasse

En la introducción el pianista no debe cuidar un sonido bello, la gallina de guinea es descrita como un ave malvadamente tonta, un ave histérica que cree que todo el mundo trae algo en su contra, esta es el ave que el cantante debe describir y el pianista dibujar. La figura del piano del compás 8 es una que se repite con regularidad, tal vez describiendo el andar de la gallina. La pieza tiene mucho texto que debe pronunciarse muy expresivamente, esta pieza permite muchos colores en la voz así como también intensiones. De ritmos muy complicados y diferentes cambios de compás y de metrónomo, en esta pieza, una vez más hay que poner especial atención a los ritmos, las entradas y la velocidad. La frase del compás 17 se construye desde un *p* hasta un *f* y debe notarse claramente la intensión con la que la gallina se avienta a las otras aves (“...*con toda la velocidad que sus delgadas patas le permiten corre para golpear con su pico duro, justo en el centro de la rueda de una pava*”).

En el compás 21 la frase “*Cette poseuse l'agaçait*” (Esa pretenciosa le molestaba), debe ser muy burlona (ni que la pava fuese tan bella como para burlase de la gallina). En el *Très Lent* (muy lento) del compás 39, finalmente

se respira un poco de paz, la gallina nos da un momento de respiro y desaparece, la semicorchea del 41 debe ser muy corta. Finalmente la pieza termina en un berrinche de la gallina, pero un berrinche bastante cómico, todo en *ff* y la voz debe hacer coincidir perfectamente la sílaba “bos” de “bossue” (jorobada) con el silencio del piano.

## CAPÍTULO V

### Francis POULENC

*He extraído todo lo que he podido de Éluard, Apollinaire... No he deseado otra cosa que haber resuelto musicalmente con inteligencia los problemas de su poética. Las voces del corazón y del instinto son las más seguras.*

*- Francis Poulenc, Journal des mes mélodies*

Pianista y compositor, Francis Poulenc nació en el corazón de París, cerca de la *Place de la Madeleine*, el 07 de enero 1899. De su padre quien era devoto pero no dogmático, recibió una educación religiosa. De su madre, el joven Francis absorbió el amor por la poesía y la pintura, así como por la literatura, el teatro, ballet y el cine. Poulenc desarrolló una aguda sensibilidad a la cultura, sobre todo a la poesía y la pintura del siglo XX.

Poulenc considera esta doble herencia como la clave de su personalidad musical, se asocia su profunda fe católica con sus raíces *Aveyronnais* y atribuyó su patrimonio artístico a la familia de su madre. Sin duda, es la razón de que dos corrientes, profanas y religiosas, coexistieran en su trabajo.

Fue introducido en la música a los 5 años, su madre quien era una pianista amateur, le enseñó piano y después lo llevó con un maestro. De 1914 a 1917 fue alumno de Ricardo Viñes, Poulenc afirmaba que la influencia de Viñes había determinado su carrera como pianista y compositor y que gracias a él conoció a otros músicos, en particular Auric, Satie y Falla. También se reunió con poetas y escritores y fue en esta época que tuvo el privilegio de conocer a Guillaume Apollinaire, Paul Eluard, André Breton, Louis Aragon, André Gide, Léon-Paul Fargue, Valéry y Claudel. En 1917, el joven Poulenc hizo su debut en uno de los conciertos vanguardistas organizados por Jane Bathori, en el *Théâtre du Vieux Colombier* en París; tocó su *Rapsodie nègre* dedicada a Satie. En esa ocasión llamó la atención de Stravinsky, quien lo ayudó a conseguir sus primeros trabajos publicados por la casa Chester en Londres.

De enero de 1918 a enero de 1921, Poulenc no dejó que el servicio militar interfiriera con la composición y escribió *Trois Mouvements Perpétuels*, que gozaron de un éxito inmediato y *Le Bestiaire*, su primer ciclo de *mélodies* sobre poemas de Apollinaire.

En 1920 Henri Collet, nombró a Poulenc junto con Milhaud, Auric, Honegger, Tailleferre y Durey, en una reseña de un concierto que tenía música de todos ellos el “*Groupe des Six*”. En lugar de una estética compartida, estos compositores estaban unidos por una fuerte amistad.

Poulenc al ver que el gramófono jugaría un papel importante en la difusión de la música, hizo las primeras grabaciones de su propia obra en 1928. La década de 1930 marcó la vida de Poulenc con la formación de un dúo con el barítono Pierre Bernac y la composición de sus primeras obras religiosas. En 1934 decidió iniciar una carrera como concertista con Bernac.

El ritmo de vida de Poulenc se determinó desde entonces por períodos de conciertos alternados con períodos de composición. Dividió su vida entre París, y su casa en Noizay en Touraine, donde se retiró a trabajar y donde pasó la Segunda Guerra Mundial. Allí compuso *Les modèles animaux*, estrenada en la Ópera de París en 1942 y la *Figure humaine*, con poemas de Éluard. Su primera ópera, *Les mamelles de Tirésias*, se estrenó en la *Opéra-Comique* en 1947 e inauguró su colaboración con la soprano Denise Duval, quien se convirtió en su intérprete femenina favorita.

Poulenc murió el 30 de Enero de 1963 de un repentino ataque al corazón en su departamento en París, pocos días después de un concierto que ofreciera Denise Duval en Maastricht, al final del cual le envió unas flores con esta dedicatoria: “Denise mía, a ti debo mi última alegría, tu pobre Fr.”.

Guillaume Apollinaire junto con Paul Éluard, fueron los poetas favoritos de Poulenc, su música tiene una afinidad natural con la poesía de Apollinaire, con cambios de humor, una curiosa mixtura de sentimentalismo e ironía tierna pero sobre todo melancolía. Nunca cuestionó la supremacía del sistema tonal-

modal. No fue particularmente inventivo en cuanto a rítmica y armónica, para él, el elemento más importante de todo era la melodía.

Poulenc y su repertorio vocal tienen una gran importancia en la historia de la *mélodie* francesa. Las obras que le dedicó a la voz humana, ya sean canciones sueltas o ciclos de canciones, son tan diversas como los poetas en las que están inspiradas, de Pierre de Ronsard a Paul Éluard, pasando por Apollinaire, Max Jacob o Louise de Vilmorin. A lo largo de su carrera compuso 152 canciones para voz y piano, muchas de las que estrenó e interpretó junto a su compañero, Pierre Bernac.

Así como los poetas tuvieron un papel primordial durante la carrera de Poulenc, también lo tuvieron los intérpretes de gran talento quienes a su vez se sentían atraídos por las cualidades vocales que se presentaban en sus composiciones. Jane Bathori, Claire Croiza y Suzzane Peignot fueron unas de las primeras cantantes en interpretar las obras de Poulenc aunque también Pierre Bernac tuvo una gran influencia en el compositor tanto por sus cualidades interpretativas, como por su opinión artística.

Escribió música que incorpora influencias populares del cabaret, las salas de música y los circos – que seguían activos durante su vida –. Rindió homenaje a sus raíces musicales parisinas manteniendo intencionalmente su música "francesa". Fue un leal francés que amaba París, la poesía y la voz humana y logró fusionar esos tres amores en sus *mélodies*, haciendo de esas canciones de arte francés, obras por las que hasta hoy en día es muy conocido.

## Guillaume APOLLINAIRE

Nace en Roma en 1880 y muere en París en 1918. El más original de los poetas que intentaban renovar la poesía francesa al iniciarse el siglo. Después de vagar por Europa, en 1898 se estableció en París. Hacia 1904 se había hecho amigo de la mayor parte de las grandes figuras artísticas líderes en París, y se había convertido en un “*habitué*” en la recién inaugurada colonia de artistas en Montmartre, “*Le Bateau Lavoir*”<sup>11</sup>; sus teorías, artículos y reseñas ayudaron a crear el movimiento artístico denominado cubismo. Se hizo amigo de Jarry, Picasso, Max Jacob y Braque. Comenzó a publicar sus poemas, cuentos y artículos críticos en diversas revistas literarias y en 1912 fundó su propia revista, *Les Soirées de Paris* incluyendo como colaboradores André Salmon y Alfred Jarry.<sup>12</sup>

Voluntario en la primera guerra mundial, fue gravemente herido en 1916. Muy debilitado por varias operaciones murió en noviembre de 1918. Su producción literaria rompe con la normativa tradicional, en un claro intento por acercarse a los valores estéticos en boga.

En 1909, Henri Kahnweiler, que tiene el genio para dar la misma importancia a la pintura que la poesía, tiene la idea de hacer una publicación combinando los dos artes, dirigiéndose a Apollinaire y dejando la elección del pintor a él quien le pide a André Derain. *L'Enchanteur pourrissant*, es el primer libro publicado por Kahnweiler, la primera publicación importante de Apollinaire y el primer libro ilustrado por Derain. En 1911 Kahnweiler decidió continuar el experimento, es en ese año que Apollinaire elige a Raoul Dufy para ilustrar su colección de 30 miniaturas, *Le Bestiaire*.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Inmueble situado en el barrio de Montmartre, en la plaza Emile Goudeau, en el distrito 18 de París que fue residencia de varios pintores y escritores a principios del siglo XX-

<sup>12</sup> <http://pierresel.typepad.fr/la-pierre-et-le-sel/2012/01/guillaume-apollinaire-un-chercheur-passionné-dart-nouveau.html>

<sup>13</sup> <http://pierresel.typepad.fr/la-pierre-et-le-sel/2012/01/guillaume-apollinaire-un-chercheur-passionné-dart-nouveau.html>

A pesar de ser un crítico prolífico de arte, teatro y literatura, Apollinaire es mejor conocido por su poesía, de las cuales, *Onirocritique* (1908), *Le Bestiaire* (1911), *Alcools* (1913), *Calligrammes* (1918) e *Il y a* (póstuma) contienen los mejores ejemplos. El estilo que recorre toda la poesía de Apollinaire es paradójico y un tanto inconsistente, porque yuxtapone lirismo sencillo con profundo cinismo, la melancolía suave con crudo fatalismo. Es rica y robusta su poesía, a menudo teñida de un humor modesto que es a la vez tierno y sentimental.<sup>14</sup>

En sus poemas, Apollinaire no sólo atacaba los sistemas tradicionales de sintaxis y prosodia, llegando a eliminar los signos de puntuación, sino que utilizó la tipografía y la distribución de líneas impresas para resaltar la belleza y el significado de sus creaciones. La poesía de Apollinaire puede ser vista como el vínculo esencial entre el simbolismo y el surrealismo. Contiene tanto calidad vocal, quasi-musical de la poesía simbolista como el fantástico elemento altamente visual del verso surrealista.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Apollinaire, Guillaume. Poemas. Buenos Aires, Argentina: Letras vivas.1997.

<sup>15</sup> Apollinaire, Guillaume. Poemas. Buenos Aires, Argentina: Letras vivas.1997.



# 1. Le dromadaire

(El dromedario)

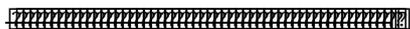


18

La más larga de todo el ciclo, con 43 compases; la indicación de *tempo*: *Très rythmé - Pesant* (Muy rítmico-Pesante)  76. En la introducción del piano podemos ver 3 elementos que nos dan la sensación del andar del dromedario, el primero, unos quintillos descendentes en la mano izquierda que se presentan con bastante regularidad (Figura 1). Se debe procurar lograr un perfecto *legato*, tanto el pianista como el cantante, a pesar de lo rítmico. La voz tiene la indicación de *mf* que debe mantenerse durante toda la primera frase, de ser necesario, puede hacerse en *f*. La segunda frase sin embargo, puede hacerse en *p* para generar un contraste, además de expresar cierta nostalgia. La coda genera un total rompimiento, un *Allegro* repentino que pareciera una broma, evocando a la música de circo.



Fig. 1 Compás 1



## 2. La chèvre du Thibet

(La cabra del Tíbet)

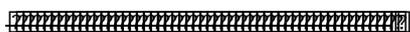


19

Ésta es una canción de amor. El *tempo*  $\square$  72, con una particular énfasis en el texto, la voz en *mf* durante toda la primera frase con un leve acento en la palabra “*ceux*” (aquellos) y el *sf* de la sílaba “*Ja-*” de la palabra “*Jason*” sólo para hacer énfasis en el nombre sin dar un golpe muy fuerte. En el compás 4, en el piano hay elementos de la música de jazz de los años 20’s en modo mixolidio (Figura 2). En el compás 6 cuando vuelve a entrar la voz, se puede hacer ahora en *p* con un leve *rallentando* en el último compás.



Fig. 2 Compases 4 y 5



### 3. La sauterelle

(El saltamontes)



20

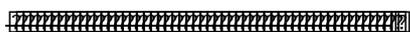
Una melodía claramente oriental con color pentatónico de tan sólo 4 compases, Lento  $\text{♩} = 66$ , hay que tener mucho cuidado de mantener un *tempo* estable. Los primeros 2 compases hay que hacerlos en *p* y atacar el tercero que está marcado en *pp* con la dinámica anterior para poder tener oportunidad de hacer un *diminuendo* a *pp* hacia el último compás junto con el *rallentando*. Hay que hacer también los tres tresillos muy claros para que se entienda la diferencia en el ritmo.



Fig. 3 Compás 1



Fig. 4 Compases 3 y 4



## 4. Le dauphin

(*El delfín*)



21

Tiene una introducción de 4 compases con acordes mayores que generan cierta histeria. Claramente la indicación de *tempo* Animado  $\square$  136 es muy rápida pero puede hacerse con un metrónomo más bajo sin exagerar. Con un claro contraste entre la música que evoca música circense y el poema. Las frases 1 y 3 que son prácticamente idénticas excepto porque la última nota de la tercera frase es más larga, pueden hacerse en *mf* y rítmicas, mientras que las frases 2 y 4 pueden ser  $\varphi$  y legato, con un rallentando únicamente en el último compás.



Imagen tomada de: <http://pierresel.typepad.fr/la-pierre-et-le-sel/2012/01/guillaume-apolinaire-un-chercheur-passionné-dart-nouveau.html>

## 5. L'écrevisse

(El cangrejo)



22

Bastante animado  96, nuevamente esta indicación de *tempo* puede ser muy rápida, se sugiere interpretarla con un metrónomo más bajo pero no demasiado, la voz debe expresar una contemplación, en *mf* sin bajar el *tempo* y muy *legato*, la apoyatura del compás 4 debe hacerse de forma delicada sin golpearla, para que sea más efectivo el cambio de dinámica del compás 9, el compás 7 y 8 se pueden hacer en *p* o *mp*, el primer “à *reculons*” (Hacia atrás), en *f* y el segundo *Q*, el glissando en los dos debe ser muy preciso pero de buen gusto sin abusar del recurso, los dos últimos compases, hay que hacer muy marcado el *rallentando* e incluso se puede alargar la última nota con un calderón.



2

*mf* *ralentir un peu*  
*walk* *back - wards, too.*  
 - lons, à ré - çu - lons.  
 - WARDT... à WÄRTS - GE - WARDT...  
*ralentir un peu*  
*mf*

Fig. 5 Compases 10 - 12

## 6. La carpe

(La carpa)



23

Muy triste - Muy lento □ 58, en la introducción del piano, los acordes tienen la tercera omitida, generando así una sensación de incertidumbre (Figura 4). Aunque en la partitura está indicado *pp* la voz puede empezar en *p* sin perder color ni cuerpo, muy ligado y pronunciando muy claramente el texto sin apresurarse. La última frase también debe ser *p* para que así el salto de octava del do bemol en la sílaba “co” de la palabra “*mélancolie*” (melancolía) pueda ser *pp*.

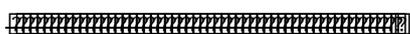


Imagen tomada de: [http://www.planetelieucommun.fr/http\\_\\_\\_www.planetelieucommun.fr/PP\\_2014\\_-\\_francais\\_C2\\_et\\_3.html](http://www.planetelieucommun.fr/http___www.planetelieucommun.fr/PP_2014_-_francais_C2_et_3.html)

2



Fig. 6 Compás 1

## Deux mélodies inédites du Bestiaire

(*Dos melodías inéditas del Bestiario*)<sup>2</sup>

*Pour l'amie Lambert...*

Poulenc originalmente compuso 12 poemas con textos de *Le Bestiaire* de Apollinaire, dos de estas *mélodies*, *Le serpent* y *La Colombe* quedaron fuera del ciclo, por consejo del compositor Georges Auric, solamente conservó seis.

Haciendo una investigación acerca de la obra vocal de Poulenc, encontré estas dos pequeñas *mélodies*, al darme cuenta que eran parte de *Le Bestiaire*, me di a la tarea de buscarlas para poder integrarlas a este trabajo de investigación. No están editadas y solamente aparecen mencionadas en numerosas bases de datos; los manuscritos originales de Poulenc, solamente se pueden consultar directamente en la Bibliothèque Nationale Française en microfilm o bien comprar una copia en archivo digital a través de la página web de la BNF. Es así como pude hacer una transcripción de dichas obras que con fines académicos están incluidas en este trabajo en el Anexo III

## Le serpent

(La serpiente)



24

Muy rápido ☐ 84. La introducción de 4 compases del piano hace uso de la escala pentatónica, en el compás 5 donde entra la voz, hay un juego cromático descendente en su melodía que pareciera simular el movimiento de la serpiente cuando está erguida a punto de atacar, aunque es muy rítmica y silábica, se debe cantar muy *legato* para poder dibujar muy claramente ese movimiento cromático. En el compás 9 la indicación *Très librement* (muy libremente) indica un claro *recitativo* (pero no *parlato*), de un solo compás y aunque la indicación es *p*, puede ser *mp* y en el compás 10 se recupera el *tempo I*, el pianista debe cuidar de no tapar a la voz y en el compás 11 donde aparecen las últimas notas del cantante, hacer un cambio de dinámica de *p* a *mf* sin hacer *rallentando* al final.



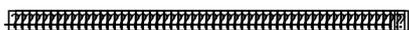
## La colombe

(La paloma)



25

De tan sólo 5 compases. *Très lent* (muy lento) sin una indicación específica de metrónomo, empiezan el piano y la voz en *p* dinámica que se mantiene hasta el penúltimo compás, es importante no correr, el cantante debe interpretar su línea muy *legato*, muy contemplativo un poco en contraste con el significado del poema, el último compás del piano con un color mixolidio en *mf*, el pianista debe cuidar de respetar la indicación de excesivamente lento con una gran fermata en el acorde final en *pp*.



## CONCLUSIONES

*Los directores, cantantes, pianistas, todos los virtuosos deben saber o recordar que la primer condición que debe ser cumplida por cualquier persona que aspira al imponente título de intérprete, es ser ante todo un ejecutante impecable.*

- Igor Stravinsky<sup>26</sup>

Para abordar un programa como el de este tema de investigación, es necesario tener varias cosas si es que se desea llegar a interpretar la música de una forma correcta. Es muy importante contar con una técnica solvente ya que la música francesa hace uso de varios elementos en los que es necesario tener un dominio del instrumento. Tener un conocimiento del significado de las palabras que se están diciendo, de ser posible hacer una traducción literal de los textos ya que esto ayuda a saber exactamente que se está diciendo y que intenciones deben darse a la hora de interpretar, si no se sabe o no se hace este trabajo tan importante, es muy difícil poder transmitir a la audiencia lo que el compositor quiso decir en su música y mucho menos los poetas.

Aunque este trabajo está enfocado específicamente al idioma francés, se debe recordar que un cantante debe tener un conocimiento mínimo de alemán, italiano e inglés, que son los idiomas que se van a presentar en el repertorio en general. Aunque no se está obligado a hablar todos los idiomas con fluidez, sí se debe conocer el idioma que se está utilizando, a su vez también es muy importante haber estudiado las formas fonéticas ya que aunque en los diccionarios están especificadas, hay otras fuentes que se pueden consultar pero es difícil entenderles si no se sabe el significado de los símbolos que se manejan. Como afirma Pierre Bernac, un cantante puede dar la impresión de tener un buen conocimiento de un idioma extranjero en el que está cantando si trabaja cuidadosamente en su pronunciación.<sup>27</sup> Específicamente del idioma francés, es de mucha ayuda saber los acentos de las palabras, estudiar muy bien la pronunciación de las vocales, el uso de la *liaison* y el correcto uso de la *r* ya que muchos estudiosos afirman que la *r* gutural no debe usarse nunca en

---

<sup>26</sup> Bernac, Pierre. *Francis Poulenc*. En: The interpretation of French song. (p. 11). London: The Norton Library. 1970.

<sup>27</sup> Bernac, Pierre. *Francis Poulenc*. En: The interpretation of French song. (p. 12). London: The Norton Library. 1970.

la música sería ya que es propia de estilos populares pero tampoco debe rolarse demasiado.

En cuanto a los elementos musicales del repertorio, es de igual importancia analizar la música incluso antes de aprendérsela ya que en este proceso podemos encontrar muchos elementos musicales que van a facilitar al intérprete el aprendizaje de la música. Es importante también entender el contexto histórico de las obras a estudiar, tiene más lógica hacer este proceso de esa forma que empezar al revés.

En el repertorio francés, es muy difícil entender las formas rítmicas ya que muchos compositores, escriben a partir del texto en prosa y el francés hablado difiere mucho del cantado y como por ejemplo en la música de Ravel, al respetar la pronunciación del francés como en la forma hablada, el resultado son difíciles pasajes rítmicos que son imposibles de resolver si se tiene un conocimiento limitado de la teoría musical. Afortunadamente y sobre todo en los últimos tiempos con el avance de la tecnología, podemos acceder a una gran cantidad de recursos que facilitan muchísimo el estudio.

## Bibliografía

Apollinaire, Guillaume. Poemas. Buenos Aires, Argentina: Letras vivas.1997.

Bernac, Pierre. The interpretation of French song. London, UK: The Norton Library. 1970.

Gartside, Robert. Interpreting the songs of Maurice Ravel. Geneseo, New York: Leyerle Publications, 1992.

Johnson Graham & Stokes Richard. A French song companion. New York, USA: Oxford. 2000

Lockspeiser, Edward: Debussy. Editorial Schapire. Buenos Aires, Argentina, 1959.

Noske Fritz. French song from Berlioz to Duparc. New York, USA: Dover publications. 1970.

Orenstein, Arbie. A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews. 1990. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

Orenstein, Arbie. Ravel: Man and Musician. 1975. Mineola, New York: Dover Publications, 1991.

Renard Jules. Historias Naturales. Barcelona, España: Debolsillo. 2014.

Samson, Jim: The Cambridge History of Nineteenth Century Music. Capítulo 16: Youens, Susan: *Words and music in Germany and France*. Cambridge University Press. United Kingdom, 2001.

Chimènes M. & Nichols Roger. "*Poulenc, Francis*." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 13 May. 2015.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22202>>.

Hugo, J. W. (1987). *Relationships between text and musical setting in selected choral works by Debussy, Ravel, Poulenc, and Bonheur*. Tomado de:

<http://search.proquest.com/docview/303486041?accountid=14598>

<http://www.theophilegautier.com>. Fecha de consulta, 4 de Mayo de 2015

[http://www.montmartre-guide.com/es/historias\\_montmartre/el-bateau-lavoir](http://www.montmartre-guide.com/es/historias_montmartre/el-bateau-lavoir).

Fecha de consulta, 29 de Mayo de 2015

<http://pierresel.typepad.fr/la-pierre-et-le-sel/2012/01/guillaume-apolinaire-un-chercheur-passionné-dart-nouveau.html>. Fecha de consulta, 29 de Mayo de 2015

[http://www.planetelieucommun.fr/http\\_\\_\\_www.planetelieucommun.fr/PP\\_2014\\_-\\_francais\\_C2\\_et\\_3.html](http://www.planetelieucommun.fr/http___www.planetelieucommun.fr/PP_2014_-_francais_C2_et_3.html)

<http://www.raoul-dufy.com/pages/pafauv03.html>

The Italian Literary Guide Service. (Abril 1932). *Storie Naturale* by Jules Renard. Books Abroad, 6, 200. 2015, Mayo 28, De Jstore Base de datos.

<http://www.jstor.org/stable/40070678>

"Mélodie." Encyclopædia Britannica (September 2014): *Research Starters*, EBSCOhost (acceso Mayo 11, 2015).

# **ANEXO I**

## **NOTAS AL PROGRAMA**

La música francesa es un género amplio con diversos exponentes de diferentes características. El desarrollo de la *mélodie* se vio naturalmente influenciado por el *Lied* de Schubert que prevalecía en Francia ya que sus *lieder* eran muchas veces traducidos al francés. Sin embargo no fue sino hasta casi mediados del siglo XIX que se compusieron las primeras *mélodies*. Berlioz fue el primer compositor importante en utilizar el término *mélodie* como título de sus composiciones para voz y piano, éstas son las “*Mélodies Irlandaises*” compuestas en 1829.

**Hector BERLIOZ.** Nació el 11 de Diciembre de 1803, murió en París el 8 de Marzo de 1869. Admitido en el Conservatorio en 1825, Berlioz fue discípulo de Jean François Lesneur y Anton Reicha, ganador del prestigioso *Prix de Rome* en 1830 mismo año en el que compuso la obra que lo consagró como uno de los compositores más originales de su tiempo: la *Sinfonía fantástica*, subtitulada *Episodios de la vida de un artista*. Berlioz dedicó gran parte de su obra a la música vocal.

Entre 1840 y 1841 Berlioz compuso para mezzo-soprano y piano seis canciones con poemas de Théophile Gautier, tomados de la colección titulada “*La comédie de la mort*” publicada en 1838. Más tarde orquestó estas canciones y se las dedicó a diferentes cantantes, tanto hombres como mujeres. En este ciclo, Berlioz logra integrar poema, voz e instrumentos en una textura homogénea. El tema de las seis canciones es el amor y el anhelo, vistos en diversas formas. La primera pieza, “*Villanelle*” y la última, “*L’Île inconnue*”, son dos piezas alegres y extrovertidas; en medio de estas dos encantadoras obras, las *mélodies* se vuelven más intensas y apasionadas, incluyendo dos lamentos. El ciclo en su versión final fue publicado en 1856. “*Les nuits D’Été*”, es muchas veces reconocido como el primer ciclo de canciones orquestales.

Théophile GAUTIER fue un poeta, crítico y novelista francés. Figura prominente, durante cuarenta años, de la vida artística y literaria de París. Sus primeros poemas, escritos en la década de 1830, seguían fieles a los principios del romanticismo, pero en 1832 se alejó de estas doctrinas para abrazar la idea de l'art pour l'art (el arte por el arte), Gautier opinaba que el artista no tenía ningún compromiso con la ética y que, por el contrario, su obligación era alcanzar la perfección en la forma y la expresión.

I. *Villanelle (Villaneta)*. Está compuesta en un estilo estrófico, el poema está escrito en primera persona, donde el narrador se regocija en la alegría y el amor juvenil, es tiempo de primavera y el amante y su amada recogen flores, juegan por el bosque y hablan principalmente del amor.

II. *Le Spectre de la rose (El espectro de la rosa)*. es un delicado “*rêverie*”, una rosa le habla a la persona que la arrancó para usarla en el baile. El poema está escrito evocando a los poemas de los Trovadores, los cuales guardaban una filosofía del amor cortés, el amante era esclavo de su pasión y hacía referencia a la castidad y la pureza de la amada.

III. Sur les lagunes *Lamento (Sobre las lagunas)*. En este tercer poema se deja claro que la amada ha muerto, este poema tiene una dimensión diferente de la pena, el amante expresa sentimientos de ira y amargura.

IV. Absence (*Ausencia*). En forma de rondó, que respeta la forma del poema, que es 3 estribillos repetidos sin modificación, separados por dos estrofas sin cambios. Una meditación en *Adagio* a un amante olvidado.

V. Au cimetière *En el cementerio (Claro de luna)*. El poema no sigue una fórmula métrica rígida, por lo tanto no tiene ninguna repetición. Con la imagen de la pálida luna en el cementerio, el amante tiene un encuentro final con su amada.

VI. L'Île inconnue (*La isla desconocida*). Esta pieza cierra el ciclo con un *Allegro spiritoso*, hay casi una especie de energía frenética, el amante le pregunta a su amada que a qué lugar quiere ir, de inmediato le dice de todos los maravillosos lugares exóticos que podrían visitar, este poema revela deseos de una tierra soñada por los enamorados, un anhelo insaciable de un lugar encantado de felicidad.

**Claude DEBUSSY.** Nació el 22 de agosto de 1862, murió el 25 de marzo de 1918. Fue admitido en el Conservatorio de París en 1872. En 1884 ganó el *Prix de Rome* con su cantata *L'enfant prodigue*. A finales de ese 1880 entró en contacto con Mallarmé, quien le pidió escribir una contribución musical para un proyecto teatral sobre el poema *L'après-midi d'un faune*. En 1905 publicó *Masques* y *L'Isle joyeuse* para piano, y dos colecciones de *mélodies*: *Chansons de France* y el segundo libro de *Fêtes galantes*.

Después de componer la segunda serie de "*Fêtes galantes*", Debussy dejó de lado a los simbolistas y tomó cierta preferencia por 2 poetas franceses de la época medieval Charles d'Orleans y François Villon.

Charles, Duc D'Orléans fue el último y uno de los más grandes de los poetas cortesanos de Francia. Se convirtió en Duque de Orleans tras el asesinato de su padre (Luis, Duque de Orleans, hermano del rey Carlos VI de Francia) en 1407 por los seguidores de Juan sin Miedo, Duque de Borgoña. Pasó 25 años en prisión en Inglaterra, donde escribió poesía como fuente de consuelo, escribiendo muchas baladas en francés y en inglés como un medio de escape de las desagradables circunstancias de su encarcelamiento y los tormentos mentales de separación de la gente y la cultura que amaba.

La única obra para coro sin acompañamiento de Debussy, son las *Trois chansons*. Estrenadas el 9 de Abril de 1909 en París, Debussy compuso dos de estas canciones hacia 1898, cuando estaba embarcado en *Pelléas et Mélisande*. La tercera la compuso diez años más tarde y le hizo modificaciones a la segunda. Son tres cantos muy diferentes: una declaración de amor a Francia, una canción de fiesta o de pereza y una dulce y en el fondo humorística queja por lo feo que es el invierno comparado con el verano.

I. Dieu! qu'il la fait bon regarder! (*¡Dios mío, qué la hace tan hermosa!*). Este poema trata de Francia, se podría creer, por el significado que habla de una mujer pero d'Orleans escribe estos poemas cuando estaba preso en Inglaterra, hecho que le hizo tener mucha nostalgia por su tierra natal.

II. Quand j'ai ouy le tabourin (*Cuando oigo sonar la pandereta*). Para alto, tenor y bajo, con solo de contralto. La contralto solista personifica a una mujer en su cama que expresa una total indiferencia hacia lo que pasa y no tiene interés siquiera por levantar la cabeza. El estado de ánimo prevaleciente a lo largo del poema es un tanto cínico, como de fría indiferencia, mientras el coro sirve como una especie de escenografía o ambientación.

III. Yver, vous n'estes qu'un villain (*Invierno, mira que eres villano*). La forma del poema es de virelai, una forma poética medieval, similar al Rondel. En este poema, el poeta plantea al invierno como un villano al que le reprocha que el verano es hermoso y sin ninguna cortesía le dice que debería ser exiliado y bajo este mismo ambiente, Debussy plantea la idea musical.

**Maurice RAVEL.** Nacido en Ciboure el 7 de Marzo de 1875, muere el 28 de diciembre de 1937. En 1889 fue admitido en el Conservatorio de París. Cuando Ravel decidió dedicarse a la música, recibió siempre el apoyo de sus padres, es por eso que nunca tuvo problemas con la elección de su carrera, su único dilema en esta decisión sería si ser pianista concertista o compositor. En 1901 ganó el tercer lugar en el *Prix de Rome* y aunque en años posteriores volvió a competir, no fue acreedor a ningún premio. Ravel a lo largo de su carrera tuvo preferencia por el uso de versos libres y poemas en prosa. Sostenía que el establecimiento de un texto implicaba la creación de una nueva obra de arte y que el músico se convertía en un socio igualitario con el autor. En 1906 compuso las *Histoires naturelles*, con textos de Jules Renard.

Jules Renard se dedicó al periodismo, pero fue en la prosa narrativa, que publicó de forma fragmentaria en diarios y revistas. Acerca de sus *Histoires naturelles* Renard escribió en su diario: "desearía complacer a los mismos animales, si fueran capaces de leer mis miniaturas *Histoires naturelles*, desearía que los hicieran sonreír. El lenguaje claro y profundo oculto en la poesía de Renard atrajo a Ravel, acerca de las *Histoires naturelles* decía que "el texto debe guiar a la música".

I. Le Paon (*El Pavo real*). Se narra la escena como si se estuviera observando al Pavo real y el piano describe la forma pomposa y casi ridícula del andar del animal.

II. Le Grillon (*El grillo*) En esta segunda pieza, en vez de observar al grillo, es más una sensación de estar escuchándolo todo el tiempo, describiendo lo que hace este animal que parece ser un obsesivo compulsivo.

III. Le Cygne (*El cisne*). Tanto el poeta como el compositor describen a un cisne muy elegante que sumerge el cuello en el agua, persiguiendo las nubes que no logra atrapar porque no sabe que son sólo ilusiones, son reflejos de las nubes reales que están en el cielo. El ambiente dulce, se rompe abruptamente

cuando se sale de esta ensoñación, el cisne tan utilizado por muchos poetas, es una simple ave que engorda como una oca.

IV. Le Martin-Pêcheur (*El martín pescador*). El pescador no ha atrapado nada, algo realmente maravilloso le ha pasado, un Martín pescador confundió su caña por una rama.

V. La Pintade (*La gallina de Guinea*). La gallina de guinea es descrita como un ave malvadamente tonta, un ave histérica que cree que todo el mundo trae algo en su contra.

**Francis POULENC** Nace el 07 de enero 1899 y muere el 30 de Enero de 1963 Pianista y compositor. Poulenc y su repertorio vocal tienen una gran importancia en la historia de la *mélodie* francesa. Las obras que le dedicó a la voz humana, ya sean canciones sueltas o ciclos de canciones, son tan diversas como los poetas en las que están inspiradas, Guillaume Apollinaire junto con Paul Éluard, fueron sus poetas favoritos.

Guillaume APOLLINAIRE El más original de los poetas que intentaban renovar la poesía francesa al iniciarse el siglo XX. En 1911 Apollinaire eligió a Raoul Dufy para ilustrar su colección de 30 miniaturas, *Le Bestiaire*.

*Le Bestiaire Ou Cortège d'Orphée (El bestiario o Corte de Orfeo)* Originalmente compuesto entre 1918 y 1919 para voz y pequeño conjunto instrumental formado por flauta, clarinete, fagot y cuarteto de cuerda, esta colección de seis miniaturas es ahora más conocida en la versión para voz y piano, hecha por el mismo Poulenc y que fue estrenado por la soprano Suzanne Peignot. Acerca de este ciclo, Poulenc decía "Cantar *Le Bestiaire* con ironía es no entender la poesía de Apollinaire y mi música"

**Deux mélodies inédites du Bestiaire (Dos melodías inéditas del Bestiario).** Poulenc originalmente compuso 12 poemas con textos de *Le Bestiaire* de Apollinaire, *Le serpent* y *La Colombe* quedaron fuera del ciclo, por consejo del compositor Georges Auric, los manuscritos de estas 2 *mélodies* pueden ser encontrados en la Bibliothèque Nationale de París.

**ANEXO II**

**TEXTOS**

**Y**

**TRADUCCIONES**

## Les Nuits D'Été

(Las noches de Verano)

Op.7

1840 -1841

Música: Hector BERLIOZ (1803-1869)

Texto: Theophile GAUTIER (1811 – 1872)

### 1. Villanelle

(Villanela)

Quand viendra la saison nouvelle,  
Quand auront disparu les froids,  
Tous les deux nous irons, ma belle,  
Pour cueillir le muguet aux bois.  
Sous nos pieds égrenant les perles  
Que l'on voit, au matin trembler,  
Nous irons écouter les merles  
Siffler.

Le printemps est venu, ma belle,  
C'est le mois des amants béni,  
Et l'oiseau, satinant son aile,  
Dit des vers au rebord du nid.  
Oh! Viens donc sur ce banc de  
mousse,  
Pour parler de nos beaux amours,  
Et dis-moi de ta voix si douce,  
Toujours!

Loin, bien loin, égarant nos courses,  
Faisons fuir le lapin caché,  
Et le daim, au miroir des sources  
Admirant son grand bois penché;  
Puis chez nous, tout heureux, tout  
aises,  
En paniers, en lançant nos doigts,  
Revenons, rapportant des fraises  
Des bois.

*Quando llegue la estación nueva,  
cuando hayan desaparecido los fríos,  
los dos nos iremos, bella mía,  
para recoger los lirios en el bosque.  
Bajo nuestros pies desgranando las  
perlas que se ven por la mañana  
temblar, iremos a escuchar a los  
mirlos silbar.*

*La primavera ha llegado, bella mía,  
es el mes por los amantes bendecido,  
y el pájaro, satinando su ala,  
dice sus versos al borde del nido.  
¡Oh! Ven pues a este banco de  
musgo, para hablar de nuestros  
hermosos amores, y dime con tu dulce  
voz: ¡Siempre!*

*Lejos, bien lejos, extraviando nuestros  
pasos, hagamos huir al conejo  
escondido, y al gamo, inclinado en el  
espejo de la fuente admirando su gran  
cornamenta; luego, en nuestro hogar,  
felices y contentos,  
apretando nuestros dedos,  
volveremos, trayendo canastas de  
fresas del bosque.*

## 2. Le Spectre de la Rose

*(El espectro de la rosa)*

Soulève ta paupière close  
 Qu'effleure un songe virginal!  
 Je suis le spectre d'une rose  
 Que tu portais hier au bal.  
 Tu me pris encore emperlée  
 Des pleurs d'argent de l'arrosoir,  
 Et parmi la fête étoilée  
 Tu me promenais tout le soir.

*¡Levanta tu párpado cerrado  
 que roza un sueño virginal!  
 Soy el espectro de la rosa  
 que tú llevabas ayer en el baile.  
 Me recogiste cubierta de perlas,  
 fuente de llanto argénteo,  
 y en la fiesta estrellada,  
 me paseaste toda la noche.*

O toi qui de ma mort fus cause,  
 Sans que tu puisses le chasser,  
 Toutes les nuits mon spectre rose  
 A ton chevet viendra danser;  
 Mais ne crains rien, je ne réclame  
 Ni messe ni De Profundis;  
 Ce léger parfum est mon âme,  
 Et j'arrive du paradis.

*¡Oh tú, que de mi muerte fuiste causa,  
 sin que puedas ahuyentarlo,  
 todas las noches acudirá a bailar a tu  
 almohada el espectro de la rosa!  
 Pero no temas nada, pues no reclamo  
 ni siquiera una misa ni De Profundis;  
 Este ligero perfume es mi alma  
 y vengo del paraíso.*

Mon destin fut digne d'envie,  
 Et pour avoir un sort si beau,  
 Plus d'un aurait donné sa vie;  
 Car sur ton sein j'ai mon tombeau,  
 Et sur l'albâtre où je repose  
 Un poète avec un baiser  
 Écrivit: "Ci-gît une rose,  
 Que tous les rois vont jalouser."

*Mi destino fue digno de envidia,  
 y por tener un destino tan bello,  
 más de uno habría dado su vida;  
 pues en tu pecho tengo mi tumba,  
 y sobre el alabastro donde reposo  
 un poeta con un beso  
 escribió: "Aquí yace una rosa,  
 que todos los reyes envidiarán"*

## 3. Sur les Lagunes

*(Sobre las lagunas)*

Ma belle amie est morte,  
 Je pleurerai toujours;  
 Sous la tombe elle emporte  
 Mon âme et mes amours.  
 Dans le ciel, sans m'attendre,  
 Elle s'en retourna;  
 L'ange qui l'emmena  
 Ne voulut pas me prendre.  
 Que mon sort es amer!  
 Ah! sans amour, s'en aller sur la mer!

*Mi bella amiga ha muerto,  
 lloraré siempre;  
 ella se lleva a la tumba  
 mi alma y mis amores.  
 Al cielo, sin esperarme,  
 ella ha regresado;  
 el ángel que se la llevó  
 no quiso llevarme.  
 ¡Qué amarga es mi suerte!  
 ¡Ah, sin amor irse a la mar!*

La blanche créature

*La blanca criatura*

Est couchée au cercueil;  
 Comme dans la nature  
 Tout me paraît en deuil!  
 La colombe oubliée,  
 Pleure et songe à l'absent,  
 Mon âme pleure et sent  
 Qu'elle est dépareillée.  
 Que mon sort est amer!  
 Ah! sans amour, s'en aller sur la mer!

*está acostada en el ataúd;  
 como en la naturaleza  
 ¡todo parece de luto!  
 La paloma olvidada,  
 llora y sueña con la ausencia,  
 mi alma llora y siente  
 que está descabalada.  
 ¡Qué amarga es mi suerte!  
 ¡Ah, sin amor, irse a la mar!*

Sur moi la nuit immense  
 S'étend comme un linceul;  
 Je chante ma romance  
 Que le ciel entend seul.  
 Ah! comme elle était belle  
 Et comme je l'aimais!  
 Je n'aimerai jamais  
 Une femme autant qu'elle.  
 Que mon sort est amer!  
 Ah! sans amour, s'en aller sur la mer!

*Sobre mí la noche inmensa  
 se extiende como un sudario;  
 canto mi romance  
 que únicamente escucha el cielo.  
 ¡Ah, qué bella era,  
 y cuánto la amaba!  
 Nunca amaré  
 a una mujer tanto como a ella  
 ¡Qué amarga es mi suerte!  
 ¡Ah, sin amor, irse a la mar!*

#### 4. L'Absence

*(Ausencia)*

Reviens, reviens, ma bien-aimée!  
 Comme une fleur loin du soleil;  
 La fleur de ma vie est fermée,  
 Loin de ton sourire vermeil!

*Vuelve, vuelve, ¡amada mía!  
 como una flor lejos del sol;  
 la flor de mi vida está cerrada,  
 ¡lejos de tu sonrisa bermeja!*

Entre nos cœurs, qu'elle distance;  
 Tant d'espace entre nos baisers.  
 Ô sort amer, ô dure absence!

*Entre nuestros corazones, qué  
 distancia;  
 ¡Tanto espacio entre nuestros besos.  
 ¡Oh, suerte amarga! ¡Oh, dura  
 ausencia!*

Ô grands désirs inapaisés!

*¡Oh, grandes deseos insatisfechos!*

Reviens, reviens, ma bien-aimée!  
 Comme une fleur loin du soleil;  
 La fleur de ma vie est fermée,  
 Loin de ton sourire vermeil!  
 D'ici là-bas que de campagnes,  
 Que de villes et de hameaux,  
 Que de vallons et de montagnes,  
 A lasser le pied des chevaux!

*Vuelve, vuelve, ¡amada mía!  
 como una flor lejos del sol;  
 la flor de mi vida está cerrada,  
 ¡lejos de tu sonrisa bermeja!  
 De aquí y de allá, cuántos campos,  
 cuántas villas y aldeas,  
 cuántos valles y montañas,  
 ¡hasta cansar los pies de los caballos!*

Reviens, reviens, ma bien-aimée!

*Vuelve, vuelve, ¡amada mía!*

Comme une fleur loin du soleil;  
La fleur de ma vie est fermée,  
Loin de ton sourire vermeil!

*como una flor lejos del sol;  
la flor de mi vida está cerrada,  
¡lejos de tu sonrisa bermeja!*

## 5. Au Cimetière (Clair de Lune)

### *En el cementerio (Claro de luna)*

Connaissez-vous la blanche tombe,  
Où flotte avec un son plaintif  
L'ombre d'un if?  
Sur l'if une pâle colombe,  
Triste et seule au soleil couchant,  
Chante son chant.

*¿Conocéis la blanca tumba,  
donde flota con sonido lastimero  
la sombra de un tejo?  
Sobre el tejo una pálida paloma,  
triste y sola en el sol del ocaso,  
canta su canto.*

Un air maladivement tendre,  
A la fois charmant et fatal,  
Qui vous fait mal,  
Et qu'on voudrait toujours entendre;  
Un air, comme en soupire aux cieux  
L'ange amoureux.

*Una melodía enfermizamente tierna,  
a la vez que encantadora y fatal,  
que te hace daño  
y que querrías siempre escuchar;  
una melodía como el que suspira a los  
cielos, el ángel del amor.*

On dirait que l'âme éveillée  
Pleure sous terre à l'unisson  
De la chanson,  
Et, du malheur d'être oubliée,  
Se plaint dans un roucoulement  
Bien doucement.

*Parece como si la desvelada alma  
llorase bajo tierra al unísono  
de la canción,  
como si de la desdicha de estar  
olvidada se compadeciera en un  
arrullo, muy tenue.*

Sur les ailes de la musique  
On sent lentement revenir  
Un souvenir ;

*Sobre las alas de la música  
se nota lentamente volver  
un recuerdo;*

Une ombre, une forme angélique,  
Passe dans un rayon tremblant,  
En voile blanc.  
Les belles de nuit, demi closes,  
Jettent leur parfum faible et doux  
Autour de vous,  
Et le fantôme aux molles poses  
Murmure en vous tendant les bras:  
Tu reviendras!

*una sombra, una forma angelical,  
pasa sobre un rayo trémulo,  
con velo blanco.  
Las hermosas noches a punto de  
cerrarse lanzan su perfume débil  
y dulce alrededor de ti,  
y el fantasma de formas volubles  
murmura extendiéndote los brazos:  
¡tú Volverás!*

Oh! jamais plus, près de la tombe  
Je n'irai, quand descend le soir  
Au manteau noir,  
Écouter la pâle colombe  
Chanter, sur la pointe de l'if,  
Son chant plaintif!

*¡Oh! nunca tan cerca de la tumba  
sólo iré cuando la tarde caiga  
bajo un manto negro,  
para escuchar a la pálida paloma  
cantar sobre la punta del tejo  
¡su canto lastimero!*

## 6. L'île inconnue

*(La isla desconocida)*

Dites, la jeune belle,  
Où voulez-vous aller?  
La voile enfle son aile,  
La brise va souffler!

*Decid, bella joven,  
¿a dónde queréis ir?  
La vela infla su ala,  
¡La brisa va a soplar!*

L'aviron est d'ivoire,  
Le pavillon de moire,  
Le gouvernail d'or fin;  
J'ai pour lest une orange,  
Pour voile une aile d'ange,  
Pour mousse un séraphin.

*El remo es de marfil,  
el pabellón de moaré,  
el timón de oro fino.  
Tengo por lastre, una naranja;  
por vela, un ala de ángel;  
por grumete, un serafín.*

Dites, la jeune belle,  
Où voulez-vous aller?  
La voile enfle son aile,  
La brise va souffler!

*Decid, bella joven,  
¿a dónde queréis ir?  
La vela infla su ala,  
¡La brisa va a soplar!*

Est-ce dans la Baltique?  
Dans la mer Pacifique?  
Dans l'île de Java?  
Ou bien est-ce en Norvège,  
Cueillir la fleur de neige,  
Ou la fleur d'Angsoka?

*¿Tal vez, al Báltico?  
¿Al mar Pacífico?  
¿A la isla de Java?  
¿O acaso, a Noruega,  
para recoger la flor de nieve,  
o la flor de Angsoka?*

Dites, la jeune belle,  
Où voulez-vous aller?  
Menez-moi, dit la belle,  
A la rive fidèle  
Où l'on aime toujours!  
Cette rive, ma chère,  
On ne la connaît guère,  
Au pays des amours.

*Decid, bella joven,  
¿a dónde queréis ir?  
  
¡Llevadme, dice la bella,  
a la orilla fiel  
donde se ama siempre!  
Esa orilla, querida mía,  
nadie la conoce apenas,  
pertenece al país de los amores.*

Où voulez-vous aller?  
La brise va souffler!

*¿A dónde queréis ir? ¡La brisa va a  
soplar!*

**Traducción: Mariano Fontecha**

**Tomada de: <http://www.kareol.es/obras/cancionesberlioz/estio.htm>**

## Trois chansons

(Tres canciones)

1898

Música: Claude DEBUSSY (1862-1818)

Texto: Charles Duc D'Orléans (1394 – 1465)

### Dieu! qu'il la fait bon regarder

(¡Dios mío, qué la hace tan hermosa!)

Dieu! qu'il la fait bon regarder!  
La gracieuse bonne et belle;  
Pour les grans biens qui sont en elle  
Chacun est prest de la louer.  
Qui se pourroit d'elle lasser?  
Toujours sa beauté nouvelle.

*¡Dios mío, qué la hace tan hermosa!  
¡Tan agraciada, buena y bella!  
Por los grandes dones que hay en ella  
todos están dispuestos a alabarla.  
¿Quién podría cansarse de ella?  
A cada momento se renueva su  
belleza.*

Dieu! qu'il la fait bon regarder  
La gracieuse bonne et belle!  
Par deça ne delà, la mer  
Ne scay dame ne demoiselle  
Qui soit en tous bien parfaits telle.  
C'est ung songe que d'i penser:  
Dieu! qu'il la fait bon regarder!

*¡Dios mío, qué la hace tan hermosa!  
¡Tan agraciada, buena y bella!  
Ni aquí ni al otro lado del mar  
no sé de dama ni de muchacha  
que posea dones de tal perfección.  
Tan sólo pensar en ella es ya un  
sueño,  
¡Dios mío, qué la hace tan hermosa!*

### Quant j'ai ouy le tabourin sonner

(Cuando oigo sonar la pandereta)

Quant j'ai ouy le tabourin sonner  
Sonner pour s'en aller au may,  
En mon lit n'en ay fait affray  
Ne levé mon chief du coissin;

*Quando oigo la pandereta  
que suena para recibir el mes de  
mayo*

En disant: il est trop matin  
Ung peu je me rendormiray.  
Quant j'ay ouy le tabourin  
Sonner pour s'en aller au may,  
Jeunes gens partent leur butin;

*en mi cama no me asusta,  
ni siquiera alzo la cabeza de la  
almohada  
y me digo que es demasiado pronto,  
me vuelvo a dormir un poco.*

De son chaloir m'accointeray

*Quando oigo la pandereta  
que suena para recibir el mes de  
mayo  
mientras unos jóvenes se reparten el*

A lui je m'abutineray  
 Trouvé l'ay plus prouchain voisin;  
 Quant j'ay ouy le tabourin  
 Sonner pour s'en aller au may  
 En mon lit n'en ay fait affray  
 Ne levé mon chief du coissin.

*botín*  
*en el que no voy a participar*  
*nada es para mí.*  
*Me encuentro con un vecino cercano*  
*cuando oigo la pandereta*  
*que suena para recibir el mes de*  
*mayo*  
*en mi cama no me asusta,*  
*ni siquiera alzo la cabeza de la*  
*almohada.*

### **Yver, vous n'estes qu'un villain**

*(Invierno, mira que eres villano)*

Yver, vous n'estes qu'un villain;  
 Esté est plaisant et gentil  
 En témoing de may et d'avril  
 Qui l'accompaignent soir et main.  
 Esté revet champs, bois et fleurs  
 De sa livrée de verdure

*Invierno, mira que eres villano:*  
*el verano es agradable y amable,*  
*antes, mayo y abril*  
*lo acompañan noche y día.*  
*El verano reviste los campos, los*  
*bosques y las flores con su librea de*  
*verdor*  
*y de muchos otros colores*  
*para el adorno de la naturaleza.*

Et de maintes autres couleurs  
 Par l'ordonnance de nature.

Mais vous, Yver, trop estes plein de  
 nège, vent, pluie et grézil.  
 On vous deust banir en éxil.  
 Sans point flater je parle plein,  
 Yver, vous n'estes qu'un vilain

*Pero tú, invierno, estás lleno*  
*de nieve, viento, lluvia y granizo.*  
*Tendríamos que desterrarte.*  
*Sin miramientos, lo digo llanamente,*  
*invierno, mira que eres villano.*

**Traducción: Santiago Martín Bermúdez**  
**Tomada de: [http://ocne.mcu.es/fileadmin/IIcicloCoral\\_20052010.pdf](http://ocne.mcu.es/fileadmin/IIcicloCoral_20052010.pdf)**

## Histoires Naturelles

(*Historias Naturales*)

1906

Música: Maurice RAVEL (1875-1937)

Texto: Jules RENARD (1864 – 1910)

### 1. Le Paon

(*El Pavo real*)

Il va sûrement se marier aujourd'hui.  
Ce devait être pour hier.  
En habit de gala, il était prêt.  
Il n'attendait que sa fiancée.  
Elle n'est pas venue.  
Elle ne peut tarder.

*Probablemente hoy se va a casar.  
Ya tendría que haberse casado ayer.  
estaba listo, vestido de gala.  
Sólo esperaba a su novia.  
Y no se presentó.  
No puede tardar.*

Glorieux, il se promène  
avec une allure de prince indien  
et porte sur lui les riches présents  
d'usage.

*Se pasea, glorioso,  
con aires de príncipe indio  
y lleva los ricos presentes al uso.*

L'amour avive l'éclat de ses couleurs  
et son aigrette tremble comme une  
lyre.

*El amor realza el resplandor de sus  
colores y su copete tiembla como una  
lira.*

La fiancée n'arrive pas.  
Il monte au haut du toit  
et regarde du côté du soleil.

*La novia no llega.  
Sube a lo alto del tejado  
y mira hacia el sol.*

Il jette son cri diabolique:

*Lanza su grito diabólico:*

Léon! Léon!

*¡Léon! ¡Léon!*

C'est ainsi qu'il appelle sa fiancée.  
Il ne voit rien venir et personne ne  
répond.  
Les volailles habituées

*Así llama a su novia.  
No alcanza a distinguir que alguien se  
aproxime y nadie le responde.  
Las aves del corral, que ya están  
acostumbradas,*

ne lèvent même point la tête.  
Elles sont lasses de l'admirer.  
Il redescend dans la cour,  
si sûr d'être beau  
qu'il est incapable de rancune.

*ni siquiera alzan la cabeza.  
Se han cansado ya de admirarlo.  
Baja de nuevo al corral,  
tan seguro de su belleza  
que es incapaz de sentir rencor.*

Son mariage sera pour demain.

*La boda será mañana.*

Et, ne sachant que faire  
du reste de la journée,  
il se dirige vers le perron.  
Il gravit les marches,  
comme des marches de temple,  
d'un pas officiel.

*Y, al no saber qué hacer  
el resto del día,  
se dirige hacia la escalera  
y sube los peldaños,  
como si fueran las escaleras de un  
templo con paso ceremonioso.*

Il relève sa robe  
à queue toute lourde des yeux  
qui n'ont pu se détacher d'elle.

*Alza su traje de cola,  
tan pesado debido a los ojos  
que de ella se han quedado  
prendados.*

Il répète encore une fois la cérémonie.

*Ensayo de nuevo la ceremonia.*

## 2. Le grillon

*(El grillo)*

C'est l'heure où, las d'errer,  
l'insecte nègre revient de promenade  
et répare avec soin le désordre de son  
domaine.

*Es la hora en la que, cansado de  
vagabundear, el insecto negro vuelve  
de paseo y arregla con cuidado el  
desorden de su terreno.*

D'abord il ratisse ses étroites allées de  
sable.  
Il fait du bran de scie qu'il écarte  
au seuil de sa retraite.

*En primer lugar rastrilla sus caminillos  
de arena.  
Fabrica serrín y lo esparce  
en el umbral de su morada.*

Il lime la racine de cette grande herbe  
propre à le harceler.

*Lima la raíz de esa hierba grande  
que le molesta.*

Il se repose.

*Descansa.*

Puis il remonte sa minuscule montre.  
A-t-il fini ? Est-elle cassée ?  
Il se repose encore un peu.  
Il rentre chez lui et ferme sa porte.

*Luego da cuerda a su minúsculo reloj.  
¿Ya se ha acabado? ¿Está  
estropeado? Descansa un poco más.  
Entra en su casa y cierra la puerta.*

Longtemps il tourne sa clé  
dans la serrure délicate.  
Et il écoute:

*Durante un buen rato hace girar la  
llave en la delicada cerradura.  
Y escucha:*

Point d'alarme dehors.

*Fuera todo está en calma.*

Mais il ne se trouve pas en sûreté.

*Pero no se siente seguro.*

Et comme par une chaînette  
dont la poulie grince,  
il descend jusqu'au fond de la terre.

*Y por una cadenilla  
cuya polea chirría,  
desciende hasta el fondo de la tierra.*

On n'entend plus rien.

*Ya no se oye nada.*

Dans la campagne muette,  
les peupliers se dressent comme des  
doigts en l'air et désignent la lune.

*En el campo enmudecido,  
los álamos se alzan como dedos  
en el aire y señalan a la luna.*

### 3. Le Cygne

*(El cisne)*

Il glisse sur le bassin, comme un  
traîneau blanc,  
de nuage en nuage. Car il n'a faim que  
des nuages floconneux qu'il voit  
naître, bouger, et se perdre dans l'eau.

*Se desliza sobre el estanque cual  
trineo blanco,  
de nube en nube. Sólo esas nubes  
algodonosas que ve nacer, moverse y  
perdersse en el agua le despiertan el  
apetito.*

C'est l'un d'eux qu'il désire. Il le vise  
du bec, et il plonge tout à coup son col  
vêtu de neige.

*Desea una de ellas. Apunta con el  
pico y sumerge repentinamente su  
cuello vestido de nieve.*

Puis, tel un bras de femme sort d'une  
manche, il retire.

*Luego, cual brazo femenino que  
saliera de una manga, se retira.*

Il n'a rien.

*No tiene nada.*

Il regarde: les nuages effarouchés ont  
disparu.

*Observa: las asustadas nubes han  
desaparecido.*

Il ne reste qu'un instant désabusé,  
car les nuages tardent peu à revenir,  
et, là-bas, où meurent les ondulations  
de l'eau, en voici un qui se reforme.

*Sólo permanece desconcertado  
durante un instante, pues poco tardan  
las nubes en regresar, y allá, donde  
mueren las oscilaciones del agua,  
ya puede verse cómo se forma una.*

Doucement, sur son léger coussin de  
plumes, le cygne rame et s'approche...

*Sosegadamente, sobre su ligero cojín  
de plumas, el cisne rema y se  
aproxima...*

Il s'épuise à pêcher de vains reflets,  
et peut-être qu'il mourra, victime de  
cette illusion, avant d'attraper un seul  
morceau de nuage.

*Se extenua pescando vanos reflejos  
y seguramente morirá, víctima de tal  
ilusión, antes de que pueda atrapar un  
retazo de nube.*

Mais qu'est-ce que je dis?

*¿Qué estoy diciendo?*

Chaque fois qu'il plonge, il fouille du bec la vase nourrissante et ramène un ver.

*Cada vez que se sumerge, rebusca con el pico en el lodo nutritivo y consigue un gusano.*

Il engraisse comme une oie.

*Está engordando como una oca.*

#### 4. Le martin-pêcheur

*(El martín pescador)*

Ça n'a pas mordu, ce soir,  
mais je rapporte une rare émotion.

*Esta tarde no han picado,  
pero regreso con una rara emoción.*

Comme je tenais ma perche de ligne tendue,  
un martin-pêcheur est venu s'y poser.

*Cuando sostenía mi caña tendida,  
un martín pescador se ha posado sobre ella.*

Nous n'avons pas d'oiseau plus éclatant.  
Il semblait une grosse fleur bleue  
au bout d'une longue tige.

*No hay otro pájaro tan maravilloso.  
Parecía una gran flor azul  
en el extremo de un largo tallo.*

La perche pliait sous le poids.  
Je ne respirais plus, tout fier d'être pris  
pour un arbre par un martin-pêcheur.

*La caña se doblaba bajo su peso.  
Yo contenía la respiración, orgulloso al  
ver que un martín pescador me había  
tomado por un árbol.*

Et je suis sûr qu'il ne s'est pas envolé  
de peur, mais qu'il a cru qu'il ne faisait  
que passer d'une branche à une autre.

*Y estoy convencido de que no alzó el  
vuelo por temor sino que creyó que no  
hacía más que pasar de una rama a  
otra.*

#### 5. Le pintade

*(La gallina de Guinea)*

C'est la bossue de ma cour.  
Elle ne rêve que plaies à cause de sa  
bosse.

*Es la jorobada de mi corral y por culpa  
de su condenada joroba anda siempre  
buscando camorra.*

Les poules ne lui disent rien:  
brusquement, elle se précipite et les  
harcèle.  
Puis elle baisse sa tête, penche le  
corps, et, de toute la vitesse de ses  
pattes maigres, elle court frapper, de  
son bec dur,

*Las gallinas no le dicen nada:  
bruscamente, se precipita sobre ellas  
y las acosa.  
Luego baja la cabeza, inclina el  
cuerpo y con toda la velocidad que  
sus delgadas patas le permiten corre  
para golpear con su pico duro,*

juste au centre de la roue d'une dinde.

*justo en el centro de la rueda de una pava.*

Cette poseuse l'agaçait.

*Esa pretenciosa le molestaba.*

Ainsi, la tête bleuie, ses barbillons à vif, cocardière, elle rage du matin au soir.

*Y así es como, con la cabeza amoratada, las barbillas en carne viva, patriotera, se pasa de la mañana a la noche encorajinada.*

Elle se bat sans motif, peut-être parce qu'elle s'imagine toujours qu'on se moque de sa taille, de son crâne chauve et de sa queue basse.

*Se pelea sin motivo, quizá porque se imagina que siempre se ríen de su tamaño, de su cráneo calvo y de su cola baja.*

Et elle ne cesse de jeter un cri discordant qui perce l'aire comme un pointe.

*No cesa de lanzar un grito discordante que atraviesa el aire como una flecha.*

Parfois elle quitte la cour et disparaît.

*A veces se va del corral y desaparece.*

Elle laisse aux volailles pacifiques un moment de répit.

*Les deja un momento de respiro a las pacíficas aves del corral.*

Mais elle revient plus turbulente et plus criarde.

*Pero regresa aún más turbulenta y escandalosa.*

Et, frénétique, elle se vautre par terre.

*Y frenéticamente se lanza al suelo.*

Qu'a-t-elle donc?

*¿Qué le sucede?*

La sournoise fait une farce.

*La muy pillla ha gastado una broma.*

Elle est allée pondre son œuf à la campagne.

*Ha ido a poner su huevo en el campo.*

Je peux le chercher si ça m'amuse.

*Si me apetece ya puedo ir a buscarlo.*

Et elle se roule dans la poussière comme une bossue.

*Se revuelca de risa sobre el polvo, la condenada.*

**Traducción de: Joan Riambau Möller**

## **Le bestiaire, ou Cortège d'Orphée**

*(El bestiario o Corte de Orfeo)*

1911

Música: Francis POULENC (1880-1918)

Texto: Guillaume APOLLINAIRE (1899 – 1963)

### **Le dromadaire**

*(El dromedario)*

Avec ses Quatre dromadaires  
Don Pedro d'Alfaroubeira  
Courut le monde et l'admira.  
Il fit ce que je voudrais faire  
Si j'avais Quatre dromadaires.

*Con sus cuatro dromedarios  
Don Pedro de Alfaroubeira  
Vio el mundo admirándolo.  
Hizo lo que yo haría  
Si tuviese cuatro dromedarios.*

### **La chèvre du Thibet**

*(La cabra del Tíbet)*

Les poils de cette chèvre et même  
Ceux d'or pour qui prit tant de peine  
  
Jason, ne valent rien au prix  
Des cheveux dont je suis épris.

*El pelo de esta cabra y hasta  
Los de oro, por los que se tomó tanto  
trabajo  
Jasón, nada valen comparados  
Con aquellos de los que me enamoré.*

### **La sauterelle**

*(El saltamontes)*

Voici la fine sauterelle,  
La nourriture de saint Jean.  
Puissent mes vers être comme elle,  
Le régal des meilleures gens.

*Vean el esbelto saltamontes,  
El alimento de San Juan.  
Que sean mis versos como él,  
El festín de los mejores.*

## Le dauphin

*(El delfín)*

Dauphins, vous jouez dans la mer,  
Mais le flot est toujours amer.  
Parfois, ma joie éclate-t-elle?  
La vie est encore cruelle.

*Delfines que brincan en el mar.  
Con la marea siempre amarga  
¿A veces mi alegría estalla?  
La vida aún es cruel.*

## L'écrevisse

*(El cangrejo)*

Incertitude, ô mes délices  
Vous et moi nous nous en allons  
Comme s'en vont les écrevisses,  
A reculons, à reculons.

*Incertidumbre, ¡Oh, qué delicia!  
Tú y yo nos vamos  
Como van los cangrejos,  
Hacia atrás, hacia atrás.*

## La carpe

*(La carpa)*

Dans vos viviers, dans vos étangs,  
Carpes, que vous vivez longtemps!  
Est-ce que la mort vous oublie,  
Poissons de la mélancolie.

*En los viveros, en los tanques,  
Las carpas ¡cómo viven tanto tiempo!  
Es que la muerte las olvida,  
Peces de la melancolía.*

**Traducción de: Ahmed el Boab**

## Deux mélodies inédites du Bestiaire

*(Dos melodías inéditas del Bestiario)*

1918

Música: Francis POULENC (1880-1918)

Texto: Guillaume APOLLINAIRE (1899 – 1963)

### Le serpent

*(La serpiente)*

Tu t'acharnes sur la beauté.  
 Et quelles femmes ont été  
 Victimes de ta cruauté!  
 Ève, Eurydice, Cléopâtre;  
 J'en connais encor trois ou quatre.

*Te encarnizas con la belleza  
 ¡Y qué mujeres han sido  
 Víctimas de tu crueldad!  
 Eva, Eurídice, Cleopatra;  
 Conozco a otras tres o cuatro.*

### La colombe

*(La paloma)*

Colombe, l'amour et l'esprit  
 Qui engendrâtes Jésus-Christ,  
 Comme vous j'aime une Marie.  
 Qu'avec elle je me marie.

*Paloma, el amor y el espíritu  
 Que engendró a Jesucristo,  
 Como tú, amo a una María.  
 Que con ella me case yo.*

**Traducción de: Ahmed el Boab**

# **ANEXO III**

# **PARTITURAS**

*Pour mon cher  
Lambert, très affectueusement  
Poulenc 1944*

# **Deux mélodies inédites**

## **Du Bestiaire**

### **(1918)**

Guillaume Apollinaire  
Poulenc

Francis

- I. Le serpent
- II. La colombe

# Deux Mélodies inédites du Bestiaire

(1918)

Guillaume Apollinaire  
(1880 - 1918)

## I. Le Serpent

Francis Poulenc  
(1899 - 1963)

Très vite ♩ = 84

Chant

Piano

*f*

*p*

*f*

3

Tu t'a - char - nes sur la beau -

6

té Et quel-les fem-mes ont é - té Vic - ti - mes de ta cru-au - té!

Deux Mèlodies inédites du Bestiaire

2

9 *p* *Très librement* **Tempo 1° mais moins vite**

Eve, Eu - ry - di - ce, Clé - o - pâ - tre; J'en con - nais en - cor trois ou

9 *subito molto lento*

*p*

11 *Tempo giusto* *sans ralentir*

qua-tre.

11 *mf* *f*

*Transcripción: Betzabé Juárez*  
*México D.F. Abril 2014*

Francis Poulenc

# **La colombe**

Une mélodie inédite extraite du Bestiaire

(1918)

Poème de Guillaume Apollinaire

*Pour l'amie Lambert  
très fidèlement  
son camarade de papauté des halles*

*Francis Poulenc*

*Janvier 1944*

## II. La Colombe

Guillaume Apollinaire  
(1880 - 1918)

Francis Poulenc  
(1899 - 1963)

Très lent

Chant

*p*

Co - lom - be, l'a - mour et l'es - prit qui en - gen - drâ - tes Jé - sus-Christ,

Piano

*p*

3

Com - me vous j'aime u - ne Ma - ri - e. Qu'a - vec el - le je me ma - ri - e.

Excessivement lent

*mf*

*pp*

3

(1918)

Transcripción: Betzabé Juárez  
México D.F. Abril 2014