



***“A L’HEURE OÙ LES LOIS SE  
TAISENT”***

**Influencia del cabaret en la obra para  
voz y piano de Erik Satie (1866-1925)  
y Francis Poulenc (1899-1963)**

Alumna: Loida Abigail Sardón Trabazo

Tutor: Jesús López Blanco

Curso Académico: 2021/22

Convocatoria: Julio



*Conservatori Superior*  
de Música de les Illes Balears

### ***Agradecimientos:***

*A mi familia, por su apoyo incondicional.*

*A Jesús López Blanco, por su guía para llevar a cabo este proyecto.*



**Conservatori Superior**  
de Música de les Illes Balears

## **Breve resumen (abstract):**

Hacia finales del siglo XIX surgió el género de cabaret, el cual estaba vinculado a un tipo de música irreverente como crítica a la realidad. Su carácter subversivo con un trasfondo irónico y surrealista., fue defendido por compositores reconocidos en el campo de la música académica, como Erik Satie (1866-1925) y Francis Poulenc (1899-1963), que pretendían evitar la grandilocuencia de la música de finales de siglo.

En este trabajo revisaremos el cabaret como herramienta de expresión artística a comienzos del siglo XX, y cómo influyó en Satie y Poulenc. A continuación, haremos una propuesta vocal interpretativa de una selección de dos canciones en el estilo cabaret con un planteamiento híbrido entre la técnica vocal clásica y la popular (más hablada), potenciando el estilo en el que se canta este género.

## **Breu resum:**

Cap a finals del segle XIX va sorgir el gènere de cabaret, el qual estava vinculat a un tipus de música irreverent com a crítica a la realitat. El seu caràcter subversiu amb un rerefons irònic i surrealista., va ser defensat per compositors reconeguts en el camp de la música acadèmica, com Erik Satie (1866-1925) i Francis Poulenc (1899-1963), que pretenien evitar la grandiloqüència de la música de finals de segle.

En aquest treball revisarem el cabaret com a eina d'expressió artística al començament del segle XX, i com aquest gènere va influenciar en Satie i Poulenc. També farem una proposta vocal interpretativa de dos cançons en l'estil cabaret amb un plantejament híbrid entre la tècnica vocal clàssica i la popular (més parlada), potenciant l'estil en el qual es canta aquest gènere.

## **Abstract:**

Towards the end of the 19th century, the cabaret genre emerged linked to a type of irreverent music as a critique of reality. Its subversive character with ironic

and surrealistic undertones, was defended by renowned composers in the field of academic music, such as Erik Satie (1866-1925) and Francis Poulenc (1899-1963), who sought to avoid the grandiloquence of the music of the end of the century.

In this project we will review cabaret as a tool of artistic expression in the early 20th century, and how it influenced Satie and Poulenc. We will then make a vocal performance proposal of a selection of two songs in the cabaret style with a hybrid approach between classical and popular (more spoken) vocal technique, enhancing the style in which this genre is sung.

**Palabras clave:** cabaret; cabaret and Satie; cabaret and Poulenc; popular music; cabaret song; cabaret artistique.

## INDICE

<b>Introducción</b> .....	7
<b>CAPITULO 1</b> .....	13
<b>El Cabaret. Orígenes y recorrido por Europa</b>	
<b>1.1. Introducción: el concepto de música popular</b> .....	13
<b>1.2. ¿Qué es el cabaret?</b> .....	14
<b>1.3. Raíces francesas del cabaret artístico</b> .....	17
<b>1.4. Cabarets artísticos del barrio de Montmartre</b> .....	20
▪ <i>Les Hydropathes y Le Chat Noir</i> .....	20
▪ <i>Le Mirlinton</i> .....	23
▪ <i>Le Lapin Agile</i> .....	23
▪ <i>Le Boeuf sur le toit</i> .....	24
<b>1.5. La expansión hacia territorio alemán</b> .....	25
▪ Berlín .....	26
▪ Múnich .....	28
▪ Viena .....	29
▪ Zúrich: cabaret Voltaire .....	30
<b>1.6. La difusión del cabaret por el resto de Europa</b> .....	31
▪ Barcelona .....	31
▪ Hungría .....	31
▪ Polonia .....	32
▪ Rusia .....	33
<b>1.7. El Cabaret se refugia en América</b> .....	34

**CAPÍTULO 2** ..... 39

**La búsqueda de la identidad artística. Vanguardismo y experimentación.**

**2.1 El vanguardismo de *La belle époque* (1871-1914)** ..... 39

- El movimiento anti-Wagneriano en Francia ..... 40
- *Les artistes de l'avant-garde* ..... 41

**2.2. La libertad y la experimentación en los años veinte de París** ..... 42

- El movimiento dadá ..... 43
- *Le Coq et l'Arlequin* (Jean Cocteau) ..... 45
- *Le Groupe des Six* (El Grupo de los Seis) ..... 46

**CAPÍTULO 3** ..... 49

**La canción de cabaret**

**3.1. Nuevos elementos musicales** ..... 49

**3.2. La influencia del jazz en el cabaret** ..... 51

**3.3. Ritmos utilizados en el cabaret** ..... 52

- *Ragtime* ..... 53
- *Cakewalk* ..... 53
- Vals ..... 55
- Marcha ..... 56

**3.4. Estilos de interpretación de la canción de cabaret** ..... 56

**3.5. Categorías de canciones según el contenido textual** ..... 58



**CAPITULO 4 ..... 59**

**La influencia del entretenimiento parisino en la música de Erik Satie y Francis Poulenc.**

**4.1. El entretenimiento popular parisino ..... 59**

- *Le Café-concert* ..... 59
- *Le Cabaret artistique* ..... 60
- *Le cirque* ..... 62
- *El Music-hall* ..... 63
- *The Fair - fête foraine* ..... 64
- *Le bal musette* ..... 65

**4.2. La influencia del cabaret en Satie y Poulenc ..... 66**

**4.3. Erik Satie ..... 68**

**4.3.1 Satie y *Le Chat Noir* ..... 69**

**4.3.2. El estilo compositivo de Satie ..... 71**

**4.4.3. Las canciones de cabaret ..... 73**

**4.4. Francis Jean Marcel Poulenc ..... 77**

**4.4.1. La influencia del ambiente parisino ..... 78**

**4.4.2. El vínculo de Poulenc con la poesía y la expresión de la *mélodie*..... 81**

**CAPÍTULO 5 ..... 83**

**Análisis e interpretación vocal de dos canciones de cabaret de Satie y Poulenc**

**5.1. Recursos vocales para la interpretación de las canciones ..... 83**

**5.2. Análisis e interpretación de dos canciones de cabaret de Satie .....85**

**5.2.1. *La Diva de l'Empire*..... 87**

**5.2.1.1. Interpretación vocal ..... 92**

5.2.2. <i>Je te veux</i> .....	96
5.2.2.1. Interpretación vocal .....	101
<b>5.3. Interpretación de dos canciones de cabaret de Francis Poulenc...</b>	<b>107</b>
5.3.1. <i>Violon</i> .....	109
5.3.1.1. Interpretación vocal .....	112
5.3.2. <i>Hôtel</i> .....	115
5.3.2.1. Interpretación vocal .....	120
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>123</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS</b> .....	<b>127</b>
<b>ANEXO</b>	
▪ Lista de obras para piano y voz de Erik Satie .....	133
▪ Lista de obras para voz y piano de Francis Poulenc .....	134
▪ Partituras de las canciones analizadas	

## INTRODUCCION

La música ha servido siempre como una herramienta para expresar ideas, generar estados de ánimo y abrir nuestra mente a diferentes formas de cultura mediante sonidos, ritmos, armonías...etc. Esta experiencia musical se canaliza a través de un flujo artístico que nos muestra el gran abanico de emociones que poseemos y nos revela la complejidad que sostenemos como seres humanos.

El interés por el tema que ocupa este trabajo es la observación ante el hecho de que este flujo artístico que se puede dar en diferentes géneros musicales, parece estar siempre dividido, entre lo que denominamos como música popular, y por otra parte, como música “seria” o académica, desde un punto de vista compositivo e innovador.

A pesar de la categorización general entre música culta y popular, ha habido momentos en la historia en los cuales durante un periodo de cambio del paradigma musical se ha dado lugar a la difuminación entre la música popular y la música académica o “seria”. Este hecho ha venido de la mano de compositores (como Satie y Poulenc entre otros) que han simpatizado con la idea de experimentar y jugar con la música de su entorno y que, al igual que otros artistas en la pintura o la literatura, se han dejado influenciar por las raíces del folclore y por la esencia de la cultura de lo cotidiano. Esta permeabilidad les ha hecho únicos en su forma de componer su música, en la cual han dejado reflejada una visión muy personal del entorno político y social en el que estaban inmersos.

En el tema que nos ocupa, el género de cabaret fue un identificador de la inquietud de esos artistas e intelectuales que querían llevar la composición musical a un terreno más experimental y transgresor. El cabaret también fue utilizado como una herramienta para disolver las ideas burguesas pasadas de moda y enfocar la realidad desde una perspectiva de la libertad artística. En otros casos como el del cabaret alemán, serviría de escapatoria ante una realidad represiva marcada por el control político.

El título que presenta este trabajo “*A l’heure où les lois se taisent*” (en la hora donde las leyes callan) es la frase de un verso de la canción basada en el estilo de cabaret de F. Poulenc, titulada *Violon* (Violín), de la cual realizaremos un

análisis y una propuesta interpretativa en el capítulo 5. La elección de este título hace referencia a que el cabaret, en su esencia, era el medio de expresión de artistas iconoclastas, irreverentes, rebeldes, desafiantes a las convenciones, antiburgueses e indiferentes a la opinión pública, entre ellos Satie y Poulenc. Criticaban y se mofaban de las leyes establecidas que oprimían al pueblo y de conceptos anticuados que dividían a las personas en clases sociales o de prohibiciones que estaban controladas por la autoridad. La aspiración de la canción de cabaret era encontrar ese espacio donde las leyes callan y poder experimentar la libertad intelectual y artística, de ahí la elección de nuestro título.

La intención de este proyecto es:

- Conocer el pensamiento musical que vincula a compositores clásicos con las raíces de una música más cotidiana, en este caso con la canción de cabaret. La selección de compositores que proponemos son Satie y Poulenc. Esta preferencia se basa en que ambos fueron parte del *Groupe des Six*<sup>1</sup> (Grupo de los Seis) a principios del siglo XX; ambos tenían ideales “anti-impresionistas”; eran seguidores del jazz norteamericano y del *music-hall* de París, y ambos fueron influenciados por el poeta Jean Cocteau (1889-1963) quien según sus palabras textuales dijo: “necesitamos una música a ras del suelo, una música normal y corriente.”<sup>2</sup>
- Identificar la importancia artística que se desprende de fusionar una estética más intelectual con una más popular, porque mediante la incorporación de ideas innovadoras de grandes compositores, podemos percibir que se genera una riqueza sonora y expresiva que puede ser comprendida por el gran público.

Para dar una respuesta a las cuestiones comentadas anteriormente, nos hemos planteado unos objetivos principales que son: saber cómo influyó el género de cabaret en Erik Satie y Francis Poulenc; y examinar de qué modo podemos interpretar las canciones en estilo de cabaret de estos compositores.

---

<sup>1</sup> En este trabajo haremos referencia a este término tanto como *Le Groupe des Six* como “El Grupo de los Seis” indistintamente. Para más información sobre *Les Six* consultar capítulo 2.

<sup>2</sup> Afirmación que se recoge en el manifiesto “El Gallo y el arlequín” (1918), escrito por Cocteau a favor de una música más simple y popular.

Colateralmente a estas preguntas, como objetivos secundarios, conoceremos cuales fueron los presupuestos sociopolíticos y estéticos que motivaron el surgimiento del cabaret como género musical, y cómo específicamente la música popular y el cabaret parisino influenciaron en el método de composición de Satie y Poulenc. A raíz de examinar sus canciones de cabaret, haremos un análisis estético que recogerá las líneas estructurales y las ideas armónicas que empleaban en este tipo de composiciones.

La metodología utilizada en la búsqueda de información que ensambla las principales tareas de investigación ha consistido en:

- La exploración documental basada en 10 artículos de prensa y revistas publicados a través de las plataformas Oxford Music Online y JSTOR.
- La revisión de 13 tesis doctorales de acceso libre virtual en torno a este género y estos compositores.
- La consulta de 27 libros sobre historia del cabaret en Europa y el círculo en torno a E. Satie y F. Poulenc, así como sobre la estética musical del cabaret artístico.
- El análisis de las partituras de las canciones seleccionadas.

En cuanto a las limitaciones respecto a la línea temporal y geográfica, remarcamos que todos los documentos revisados han sido publicados entre los años 1967 y 2020, en los idiomas español, inglés y francés, con autores procedentes de EE.UU., Australia, Canadá, Inglaterra, Bélgica, Alemania, Francia y España.

Respecto a las limitaciones que restringen el objeto de estudio, nos hemos acotado a la búsqueda de información sobre el cabaret artístico en Francia y Alemania de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. No se incluyen otras variedades que incluyen la canción de cabaret como por ejemplo el *Vaudeville* o el *Music-hall*.

Tal y como ya hemos comentado anteriormente, hemos delimitado la elección de compositores a Satie y Poulenc porque ambos se fusionaron con la cultura y música popular francesa formando parte de un grupo de músicos que representaban una nueva estética y pensamiento vanguardista de principios del

siglo XX. Además, estuvieron en contacto directo con las raíces del cabaret europeo trabajando con los artistas de este género.

Así pues, el interés del primer capítulo de este trabajo se centrará en poner en contexto qué entendemos por música popular y cuál es la posición del cabaret dentro de esta categoría. Después, nos enfocaremos en el estudio del surgimiento del cabaret en París, que reivindicaba la libertad de expresión intelectual y artística, y a continuación, repasaremos su recorrido por Europa y América.

En el segundo capítulo expondremos el momento histórico y cultural de cambio del siglo XIX al XX en París y la búsqueda de una identidad artística nacional. Este escenario nos sitúa en la necesidad de un cambio de paradigma musical en la capital francesa. Dicha transición viene formulada por la disconformidad ante la pomposidad y seriedad a la que llegó el romanticismo y el “wagnerianismo” a finales del siglo XIX, provocando la reacción de ciertos compositores que se dirigieron hacia una nueva estética a principios del siglo XX. Tal como veremos aparecieron diferentes corrientes de pensamiento estético entre las que se sitúa *Le Group des Six* del cual formaron parte Erik Satie y Francis Poulenc.

En el tercer capítulo describiremos la canción de cabaret. Hablaremos sobre los elementos que la componen, los ritmos más empleados, los estilos que diferencian las dos maneras en las que se interpretaban la canción de cabaret francesa; y por último, mencionaremos las categorías de canciones respecto al contenido del texto.

Llegaremos al cuarto capítulo, en el que nos detendremos en los diferentes tipos de entretenimiento parisino que contenían música popular y que inspiraron a Satie y Poulenc. Revisaremos aspectos personales y artísticos de estos dos compositores que vincularon el estilo de cabaret a su pensamiento compositivo.

Como veremos, en el caso de Satie, se trató de un artista que consideraba que su música debía permanecer conectada a sus raíces. Rehuyó las técnicas de composición del Romanticismo y se convirtió en un músico progresista, un hombre que impulsó la música hacia una forma de arte minimalista.

En cuanto a Poulenc, observaremos que su primera etapa como compositor estuvo influenciada por la excentricidad y surrealismo. Estaba fascinado por la canción popular parisina y el entretenimiento de los cafés-conciertos de París. Poulenc, a diferencia de Satie, no se consideraba un verdadero compositor de cabaret, sino un “voyeur” de este género.

Por último, en el quinto capítulo llegaremos a la parte más personal del este trabajo, ya que se trata de una propuesta interpretativa de cuatro canciones con elementos del género de cabaret compuestas por Satie y Poulenc. La principal diferencia que hace de esta propuesta algo original y pertinente a nivel interpretativo, es que el planteamiento está en consonancia con los ideales de llevar la música a un plano a ras de suelo (como manifestaba el *Groupe des Six*), es decir, mediante el empleo de una técnica académica lírica se intentará orientar la interpretación vocal en su vertiente más llana en cuanto a la búsqueda de sonoridades claras e intenciones expresivas que realcen lo que el texto nos quiere transmitir.





# CAPITULO 1

## El Cabaret. Orígenes y recorrido por Europa

### 1.1. Introducción: el concepto de música popular

*The New Grove Dictionary for Music and Musicians* afirma que el término “música popular” ha sido aplicado a la música a partir de la era *Tin Pan Alley*<sup>3</sup>, una actividad que surgió en la década de 1880 en USA, y en los primeros años del siglo XX en Europa. El término también se utiliza en un sentido más amplio para referirse a la música que, simultáneamente con el crecimiento de la industrialización en el siglo XIX, comenzaba a desarrollar características distintivas de acuerdo con los gustos e intereses de la clase media en expansión. La esencia de la música popular es que debe ser fácilmente comprensible para una gran proporción de la población, y que su aplicación presupone poco o ningún conocimiento de teoría musical y técnicas.

La diferencia entre música seria y popular se acentuó con el desarrollo de la crítica musical realizada por músicos intelectuales a principios de siglo XX, momento en el que la música popular comenzó a dominar el panorama comercial gracias a la invención del fonógrafo<sup>4</sup>.

Está claro que siempre ha habido una influencia entre la música más culta y la más superficial, pero el hecho de que el gran público tuviera accesibilidad a todo tipo de música permitió que de cierta forma se popularizaran los diferentes estilos. Tal como nos argumenta Poggioli en *La Teoría de la Vanguardia*: “Todo nuevo arte debe ser esencialmente impopular, hasta que se convierta en aceptado y ampliamente conocido por la mayoría de la población. Así, el hilo que une la vanguardia con lo popular es continuo”<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Término que designa a un grupo de productores y compositores musicales centrados en la ciudad de Nueva York que dominaron la música popular estadounidense durante los últimos años del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

<sup>4</sup> Hamm, C; Walsler, R; Warwick, J. & Garret, H. (2014, 31 de enero). "Popular Music". Groove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2259148>

<sup>5</sup> Poggioli, R. (1968) *The Theory of the Avant Garde*. (Gerald Fitzgerald, Trad). The Belnap Press. (Obra original publicada en 1967). p. 46.

En el sentido de acercar al gran público una nueva forma de expresión artística, el cabaret fue un ejemplo de mezcla y eclecticismo entre lo popular y la nueva vanguardia, ya que era un arte íntimo que aprovechaba el lenguaje común de su público para proponer nuevas ideas artísticas y darlas a conocer al público que venía a entretenerse.

## 1.2. ¿Qué es el cabaret?

El término “cabaret” abarca una mezcla de elementos del campo de la música, el teatro y la comedia. Si lo definimos como un lugar pensaremos en un local íntimo y distendido donde beber y charlar y en el que podemos ver un espectáculo de variedades. Si concretamos esa definición en la parte musical, recordaremos canciones de cabaret o un pastiche de diferentes estilos... y es que en realidad el cabaret ha estado en constante evolución desde su nacimiento, redefiniéndose por el contexto social político y artístico de cada época y lugar.

El cabaret a menudo se alinea con otras formas y movimientos artísticos europeos y americanos tales como el *Avant-Garde*, la *Performance Art*, el *Music Hall*, el *Vaudeville*, el *Burlesque*, el Circo, la Revista, el *Sketch*, la improvisación, el Pastiche, el Jazz Experimental, el Blues, el Pop, el *Beatnik*, el *Stand-up*, la comedia... A lo largo de la historia el estándar del cabaret ha sido una especie de subcultura insular, generalmente intelectual, íntima e interactiva por su naturaleza. El cabaret por lo general sólo emerge y se alinea con el arte dominante en tiempos de agitación política y social, haciendo declaraciones y sacudiendo las normas culturales o desafiando las ideologías, volviendo a su status anterior de subcultura insular<sup>6</sup>.

---

[https://monoskop.org/images/6/60/Poggioli\\_Renato\\_The\\_Theory\\_of\\_the\\_Avant-Garde\\_1968.pdf](https://monoskop.org/images/6/60/Poggioli_Renato_The_Theory_of_the_Avant-Garde_1968.pdf)

<sup>6</sup> Tedrick, D. (2006). *Black Cats, Berlín, Broadway And Beyond: The Genre of Cabaret*. [Doctoral dissertation, University of Central California]. p.3. <https://stars.library.ucf.edu/etd/972/>.

Si realizamos una búsqueda general de la palabra cabaret en diferentes diccionarios como *Dictionnaire de l'academie française*<sup>7</sup>, el Diccionario de la Real Academia Española<sup>8</sup> o el *Collins Dicccionary*<sup>9</sup>, hace referencia a un entretenimiento en vivo que consiste en bailes, canciones o comedia y que se realizan por la noche en restaurantes o discotecas.

Veamos que dicen diferentes autores:

En la introducción de la colección *Complete Cabaret Songs* de William Bolcom & Joan Morris, el poeta americano A. Weinstein hace referencia a la canción de cabaret describiéndola como “*una elusiva forma de teatro-poesía-oración vernacular llamada canción de cabaret*”<sup>10</sup>. Según este autor, podemos considerar que la experiencia misma del cabaret está en dar significado a las palabras. Weinstein considera que la canción de cabaret es difícil de definir porque además de abarcar diferentes géneros musicales, consigue alcanzar un punto de redención a través de la evasión, la crítica y la ridiculización.

El autor Michel Herbert en su libro “*La Chanson a Montmartre*” puntualiza que el cabaret (refiriéndose a sus inicios) podía ser cualquier cosa que se realizara en un lugar oscuro con un entorno alegre, fumando y bebiendo. Herbert vincula el inicio de este género con letras que solían contener humor inteligente, comentarios sociológicos, políticos o sexuales, y cuyos temas tabú aparecían de forma explícita en el texto o como subtexto o “*double-entendre*”<sup>11</sup>.

Wachsmann & O'Connor sostienen a su vez que, en el sentido más estricto, el cabaret es una forma de actividad artística y social que floreció durante medio siglo a partir de la inauguración del famoso *Chat Noir* en París (1881), debido a la necesidad de libertad de pensamiento y expresión, lo cual caracteriza al cabaret más auténtico. También hacen referencia a “*La grande encyclopédie*”

---

<sup>7</sup> Término cabaret: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0015>

<sup>8</sup> Término cabaré (del fr. cabaret): <https://dle.rae.es/cabar%C3%A9#2IN9Gzu>

<sup>9</sup> Término cabaret: <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/cabaret>

<sup>10</sup> Weinstein, A. (1997). *Arnold Weinstein\_William Bolcom: Cabaret Songs*. Edward B. Marks Music Company.

<sup>11</sup> Herbert, M. (1967). *La Chanson à Montmartre*. Editions de la Table Ronde. p.61- 73

(1889), la cual asocia la historia del cabaret con vicios y actividades ilegales de todo tipo a lo largo de los siglos<sup>12</sup>.

Por su parte, en su libro *The Cabaret* Lisa Appiganesi lo describe como un pequeño escenario con una atmósfera íntima, impregnada de humo, bebida y una charla animada, donde se combinan diferentes aspectos del carnaval, del espectáculo de variedades y del *music hall*. Mediante la sátira, se adueña de diferentes estilos populares como la canción, el mimo, la farsa o el *sketch*, para dar como resultado un arte que entretenga y que asimismo sea un canal de crítica que cuestione aspectos profundos de la sociedad. También señala que es un lugar de encuentro para artistas y literatos, y la oportunidad para cantantes, bailarines y comediantes de entretener a los demás y comentar sus propias actuaciones.<sup>13</sup>.

Lo cierto es que no es fácil hacer una definición de este género debido a la diversidad de corrientes musicales populares y de experimentación teatral que formaron parte de tal espectáculo durante el siglo XX. Además, debemos tener en cuenta el impacto de las circunstancias políticas y sociales y la idiosincrasia de cada cultura y ciudad que definían el contenido de los espectáculos de cabaret en ellas representados.

Una definición que compartimos es la que incide en la esencia artística de la propia canción de cabaret, y que concierne concretamente a la interpretación vocal. En este sentido, David Sabella y Sue Matsuk en su libro “*So You Want to Sing Cabaret: A Guide for Performers*”<sup>14</sup> nos definen la canción de cabaret como una experiencia artística que requiere que el/la intérprete tenga una implicación personal con el texto, y que por encima de todo, sea una experiencia impulsada por la letra. En ningún otro género es tan valorada la letra de una canción; la voz está al completo servicio de las palabras, por lo

---

<sup>12</sup>Wachmann, K. & O’Connor, P. (2001, 20 de enero). “Cabaret”. Grove Music Online. Oxford Music Online. p. 1.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004505?mediaType=Article>

<sup>13</sup> Appiganesi, L. (1976). *The Cabaret*. Universe Books. p.9

<sup>14</sup> Sabella, D.& Matsuk, S. (2020). *So You Want to Sing Cabaret: A Guide for Performers*. Rowman&Littlefield Publishing Group. p.39

cual, el proceso vocal nunca debe anteponerse al significado del texto. La canción de cabaret necesita una dimensión que esté íntimamente relacionada con la naturaleza del texto y conectada a la instrumentación, al público y a las emociones. En este aspecto se asemeja a la definición que nos ofrece A. Weinstein.

Trataremos el enfoque vocal más idóneo a nuestro juicio para las canciones de este género en capítulos posteriores.

### **1.3. Raíces francesas del cabaret artístico**

El cabaret recibe su nombre del término con el que se denominaba a un tipo de bodega o taberna instaurada a mediados del siglo XV en Francia, como lugar de espectáculos donde la interacción entre invitados y comediantes de carnaval surgía de forma espontánea. Inicialmente el género cabaret se vinculaba a cualquier lugar que sirviera licor, hasta que en Francia, en 1881, se crearon lugares nocturnos informales donde poetas, artistas y compositores podían actuar, intercambiar ideas y mostrar nuevos proyectos. Sus inquietudes intelectuales e ideológicas buscaban una libertad que representara la lucha diaria de la vida y que desafiara las normas sociales y el pensamiento político<sup>15</sup>.

Anteriormente, en el París de mediados del siglo XVIII, había cafés y salones “privados” que funcionaban como lugares de encuentro de artistas y escritores. Aunque el énfasis de estos salones recaía en la actuación dramática, en general, su intención era la discusión literaria. Las restricciones gubernamentales sobre espectáculos fueron comunes en Francia hasta el fin de la Guerra franco-prusiana (1870-71). Posteriormente a la guerra disminuyeron las restricciones, hecho que transformó en gran medida la escena del entretenimiento popular de la clase trabajadora. En 1867, el gobierno de Napoleón I permitió que los

---

<sup>15</sup> Ritter, D. (2011). *An Historical overview of Cabaret through the selections of Satie, Poulenc, Schönberg, Weill, Britten and Moore*. [Doctoral dissertation, University of Oklahoma].p.8 [https://shareok.org/bitstream/handle/11244/318788/Bernardini\\_ou\\_0169D\\_10519.pdf?sequence=1](https://shareok.org/bitstream/handle/11244/318788/Bernardini_ou_0169D_10519.pdf?sequence=1).

artistas del café-concierto utilizaran accesorios teatrales. Antes de esa fecha, el Estado no sólo censuraba canciones, sino que también prohibía a los cantantes usar disfraces, máscaras, equipamiento para su actuación, bailar, hablar en prosa, o hacer pantomima. En la década de 1880, cuando la Nueva República se estableció firmemente, el público francés experimentó una mayor libertad para poder reunirse y elegir el tipo de entretenimiento del que quería disfrutar. En el periodo temporal comprendido entre la Guerra franco-prusiana y la Primera Guerra Mundial (1914-18) se vivió el declive del salón dando lugar a un cambio en los espectáculos ofrecidos en los cafés. Fue durante estos años cuando el nacimiento de *le cabaret artistique* tuvo lugar. A diferencia de los cafés que estaban más orientados a la literatura, el cabaret destacaba por la creación musical en la canción y en el espectáculo teatral<sup>16</sup>.

Aunque hay demasiados factores a tener en cuenta para comprender completamente cómo se originó el cabaret, se cree que su procedencia está arraigada en los últimos años del XIX francés, situándonos después de la Guerra franco-prusiana, momento en el que los franceses estaban tratando de recuperar el sentido de sí mismos y su individualidad de nuevo<sup>17</sup>.

El comienzo de La Tercera República de Francia (1870-1940) fue un período que trajo muchos cambios sociales al país, y en cual el arte nacional tuvo una gran expansión. En esta República se reivindicaba textualmente<sup>18</sup>:

- “*El deseo de garantizar el acceso a las artes a todos los ciudadanos (independientemente de la clase)*”.
- *El uso de la música y las prácticas musicales para construir una comunidad y ayudar a las personas a explorar lo que valoran como pueblo*”.

---

<sup>16</sup> Perloff, N. (1994). *Art And The Everyday: Popular Entertainment And The Circle Of Erik Satie*. Oxford University Press.

<sup>17</sup> Mullins, R. (2013). *That World of Somewhere in Between: The History of Cabaret and de Cabaret Songs of Richard Pearson Thomas, Volume I*. [Doctoral dissertation, The Ohio State University]. p.3  
[https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=osu1372753684&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1372753684&disposition=inline).

<sup>18</sup> Passler J. (2009) *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic*. University of California Press.

- “*Fe en la capacitat de la música para revitalizar y ayudarnos a imaginar el cambio porque lo hemos escuchado*”.

Hacia finales del siglo XIX, la canción o *chanson* además de ser un entretenimiento para los franceses, era la principal forma de comunicación pública; relataba la vida diaria y era un medio de reacción ante los acontecimientos sociales y políticos. Asimismo, su contenido podía ser controlado por quien lo escribía y compartía, en una época en la que los periódicos estaban muy influenciados por la clase dominante. Era un vehículo para la clase obrera en el cual se podía parodiar o ridiculizar a la autoridad, atacar las costumbres sexuales hipócritas y servir de lugar de encuentro. De esta forma la *chanson* llegó para servir como una herramienta democrática y un arma satírica de crítica y protesta<sup>19</sup>.

L. Appignanesi sintetiza un orden de las salas musicales que precedieron y condujeron al cabaret empezando por el Bistro o Café, donde el enfoque principal era el cantante solista, pasando por el *Café-Concert*, en el que había una mínima puesta en escena, y llegando al *Music Hall* donde tocaban bandas a gran escala ante un numeroso público<sup>20</sup>.

El vínculo entre las bellas artes y el floreciente mundo del entretenimiento creció más fuerte a medida que el siglo XIX llegaba a su fin. El arte y el ambiente de lo cotidiano comenzaron a formar parte de los eventos que tenían lugar en el cabaret, el *café-concert*, y el *music-hall*, siendo retratados en pinturas tanto impresionistas como postimpresionistas de pintores de esa época como por ejemplo, Degas (1834-1917), Monet (1840-1926), Toulouse-Lautrec (1864-1901) y Seurat (1859-1891), los cuales describían el día a día de la gente que acudía cotidianamente a este tipo de acontecimientos populares para entretenerse.

En los años que siguieron al término de la Guerra franco-prusiana, a finales del siglo XIX, gran parte del desarrollo económico de París se produjo en el barrio

---

<sup>19</sup> L. Appignanesi. *cit.*, p.9

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 30.

de Montmartre, una antigua zona rural que rápidamente se convirtió en una comunidad para artistas con ganas de actuar, y para un público que quería espectáculo. Con fama por su tolerancia política y su rica vida intelectual, Montmartre se transformó en un barrio donde la gente común podía disfrutar de privilegios a los que antes sólo podían acceder la clase alta, incluyendo la posibilidad de adquirir periódicos, libros, arte o asistir a actuaciones musicales y obras de teatro<sup>21</sup>. Uno de los espectáculos más populares que nació en Montmartre fue precisamente el cabaret.

#### 1.4. Cabarets artísticos del barrio de Montmartre

##### *Les Hydropathes y Le Chat Noir*

El club *de Les Hydropathes* nació en 1878 en el primer piso del Café *Rive Gauche*. Era un círculo artístico y literario que acogía a un grupo de jóvenes artistas, poetas y estudiantes reunidos bajo la bandera de la bohemia. Nació del deseo de hacer música y recitar versos sin molestar, y por encima de todo, sin ser molestado. Debido a diversos escándalos, el club desapareció en 1880, pero dos años más tarde, Rodolphe Salis les hizo reencontrarse en su cabaret *Le Chat Noir*<sup>22</sup>.

Rodolphe Salis (1851-1897) era un pintor hecho a sí mismo fascinado por el barrio de Montmartre y sus bajos alquileres. Financiado por su padre y motivado por el grupo *Les Hydropathes* decidió abrir un local llamado *Le Chat Noir* en el año 1881 para dar apoyo a estos artistas.

Las paredes de *Le Chat Noir* fueron decoradas en estilo Luis XIII, con artefactos y reproducciones medievales que adornaban el café. Salis ideó un programa nocturno que fue concebido para que los artistas cantaran, recitaran poesía o representaran textos dramáticos.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> François, V. (julio- septiembre 2020). À l'École des Hydropathes. Se former sur la Scène et pour la Scène. *Revue D'Histoire Littéraire de la France*. p. 613-626.  
<https://www.jstor.org/stable/26927846>.



Un maestro de ceremonias (*le conférencier*) presentaba a cada intérprete. En los primeros años lo fue Émile Goudeau (1840-1906, poeta y representante de *Les Hydropathes*) mientras que el propio Salis junto con diez camareros disfrazados de académicos, servía cerveza a los clientes. El ambiente era ruidoso, informal e irreverente. Los bufones (llamados *fumistes*) hacían juegos de palabras y contaban chistes o historias graciosas entre canciones<sup>23</sup>. Este local funcionó como una galería de arte, un *music-hall*, un escenario para lecturas de poesía y prosa y un escenario para teatro de sombras chinescas. En sus primeros años, el programa que se ofrecía en *Le Chat Noir* prosperó introduciendo elementos de sorpresa e improvisación, incluso pudiendo parar o reanudar una obra si se le antojaba al creador de la misma<sup>24</sup>.

*[...] ¡Imagina este escenario! Una pequeña cafetería o un restaurante en una esquina en París que cobra vida sólo por las noches... y entras. Hay un puñado de mesas. Está bastante oscuro, pero se pueden ver pinturas de Toulouse-Lautrec sobre las paredes salpicadas. Gafas parpadeantes, humo y risas llenan la estancia. Te sientas en una mesa delante de alguien que está recitando un poema descabellado. Termina. La gente responde con risas y un maestro de ceremonias introduce un pequeño conjunto de instrumentistas que comienzan a tocar lo que parece ser una sencilla canción folk con un enérgico ritmo de baile...y se une el cantante. Su texto es un cuento humorístico sobre la prostitución. Siguiendo a la canción, otro presentador se pone de pie y recita un poema. Es sarcástico, gracioso y muy honesto con respecto a alguna injusticia del gobierno sobre cómo seguir pidiendo más impuestos. Siempre hay algún tipo de discusión que sigue a cada una de las muchas representaciones. Algunos clientes incluso se toman la libertad de discutir sus opiniones personales con los artistas intérpretes. ¡Bienvenidos al Cabaret!*<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Herbert, Michel, *La Chanson a Montmartre* (Paris: Editions de la Table Ronde) 1967. p.61-73

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Burrows, C. (2010). *Cabaret: a historical and musical perspective of a struggling era*. [Doctoral dissertation, Faculty of the Graduate School at University of North Carolina at Greensboro]. p.7 [https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Burrows\\_uncg\\_0154D\\_10542.pdf](https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Burrows_uncg_0154D_10542.pdf).

*Le Chat Noir* se convirtió en un lugar de encuentro de famosos clientes artísticos incluyendo pintores franceses como Adolphe Willette, Henri Rivière y el icónico Henri de Toulouse-Lautrec, quien se enamoró del movimiento Cabaret, e incorporó en muchas de sus obras de esa época a intérpretes de este género artístico. Otros intelectuales que lo frecuentaban eran el satírico político y caricaturista André Gill (1840-1885) y numerosos poetas franceses como Paul Verlaine (1844-1896) y Jules Laforgue (1860-1887). Representando al mundo de la música asistieron algunos de los grandes compositores franceses de este período: Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie, Charles Cros (1842-1877) y un joven Francis Poulenc<sup>26</sup>.

*Le Chat Noir* cerró sus puertas en 1897, un año después de la muerte de Salis. Aunque duró menos de dos décadas, sentó un precedente que representaría el símbolo de la libertad artística en Montmartre y sirvió de modelo para cabarets más modernos que tomarían como modelo de referencia la diversidad de sus programas.

Los artistas que actuaban en el cabaret a menudo eran descritos como simpatizantes de las condiciones sociales de la clase obrera. Esto se refleja en la forma en que muchas de las canciones y poesías que se recitaban eran francas representaciones de la difícil situación de los pobres. Sin embargo, el espectáculo de cabaret no demostraba que estuviera dirigido a los revolucionarios y anarquistas, ya que desde sus inicios, *le Chat Noir* fue un refugio parisino de moda. De hecho, todos los *snobs*, adinerados, políticos y financieros de París frecuentaban *le Chat Noir* los viernes por la noche<sup>27</sup>.

Los fundadores de *Le Chat Noir* pretendían que el cabaret fuera un lugar donde pintores, poetas, compositores, músicos e intérpretes no sólo pudieran encontrarse entre sí, sino también confrontarse con su público: la burguesía.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>27</sup> Yu, L.L., (1997). *An Investigation of the Relationship Between Popular Music and Analytic Cubist Paintings in prewar Paris*. [Doctoral dissertation, Virginia Commonwealth University]. p.7 [Theses and Dissertations - VCU Scholars Compass - Virginia Commonwealth University Graduate School | Virginia Commonwealth University](#)

El elemento de provocación artística fue la esencia del cabaret durante su apogeo en la década de 1880. La oportunidad de conocer a artistas famosos en el ambiente relajado e íntimo del cabaret era irresistible para la sociedad contemporánea, e incluso los propios artistas entendían el cabaret en esos términos.

*Le Chat Noir* fue imitado por otros muchos locales que se nutrían de variaciones sobre su mismo contenido, llegando más allá de las fronteras de Francia, en especial a las regiones francófonas incluido el norte de África<sup>28</sup>.

### **Le Mirlinton**

Fue un local de cabaret inaugurado en 1885 por el *chansonnier* Aristide Bruant (1851-1925) (conocido por los carteles de Toulouse-Lautrec). Bruant trajo a su cabaret la poesía de la calle y la canción de crítica social. El argot urbano era colorido, vivo, cínico, y rico en metáforas y neologismos. A través de estas canciones, Bruant se aproximó a la vida de vagabundos, rufianes, prostitutas etc. Aunque mantenía en la decoración el “*bon ton*” de *Le Chat Noir*, su intención era suscitar la provocación a través del insulto, lo cual encantaba al público. Evocaba la vida diaria parisina con una conciencia de crítica social lejos del sentimentalismo moral. *Le Mirlinton* fue un cabaret basado en la tradición de la *chanson*, y contó con la presencia de Ivette Guilbert (1867-1944), que fue una auténtica *disease* de la canción y cuyo estilo sería recreado en los cabarets del próximo medio siglo.<sup>29</sup>

### **Le Lapin Agile**

Aristide Bruant salvó el local de la demolición en 1900, y se lo alquiló a Frédéric Gerard, músico, pintor y poeta que lo bautizó con el nombre de *Le Lapin Agil*. El lugar albergó muchas fiestas en las que siempre participaban Frédé, su barbudo propietario, y Lolo, su maleducado asno. Los primeros diez años fue un lugar de encuentro para numerosos artistas europeos: Picasso, Apollinaire, Max Jacob, André Warnod, Utrillo, etc. Fue además un laboratorio

---

<sup>28</sup> K. Wachmann, & P. O'Connor. *cit.*, p. 2-3

<sup>29</sup> L. Appignanesi, *cit.*, p.26-30.

del modernismo, donde pintores, escritores, exploradores o matemáticos se reunían para hablar de nuevos proyectos<sup>30</sup>.

### **Le Boeuf sur le toit**

Durante la parte central de los años veinte, el enfoque innovador se desplazó de la sátira verbal a la experimentación en las artes plásticas, el cine y la música. París se había convertido en la ciudad del jazz, del *music hall*, de los nuevos sonidos proporcionados por *Les Six* y de formas teatrales que incluían la danza, la acrobacia, la pantomima, la orquesta, la palabra hablada y el drama. *Le Boeuf sur le toit* era un lugar dispuesto para ello. El 10 de enero de 1922 abrió sus puertas a lo más grandes artistas de París, incluyendo a Picasso, Braque, Tzara, Mistinguette, Brancusi, Ravel, Milhaud, Poulenc y Cocteau, quien coreografiaba el show que dio nombre al cabaret. Su espectáculo de pantomimas se hizo extremadamente popular y viajó a varias ciudades de Europa.

*Le Boeuf sur le toit* había crecido a partir de un local más pequeño, el *Gaya*, el cual era frecuentado por Cocteau y *Les Six* que solían ir para escuchar a Jean Wiener, un alumno americano de Milhaud, que sabía tocar de forma brillante desde ragtime o foxtrot hasta Bach. La presencia de este grupo artístico atrajo a tanta gente al *Gaya* que el dueño, Louis Moysés, en el año 1921 decidió mudarse a un sitio más grande dando lugar a *Le Boeuf sur le toit*, que fue el local de moda durante esos años. Allí se escuchaba durante toda la noche música jazz de Cole Porter, Gershwin, y canciones tradicionales. Era visitado por músicos que venían de América y por artistas como Arthur Rubinstein (1887-1982), quien después de tocar en alguno de sus conciertos venía para entretenerse e improvisar al piano.

El bar americano estándar y su música, el jazz, había llegado a París para formar parte del espectáculo de cabaret, sin embargo, donde surgió definitivamente la forma de cabaret y la plenitud de su potencial satírico y artístico fue en Alemania<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.64

<sup>31</sup> L. Appignanese. *cit.*, p. 90-94

## 1.5. La expansión hacia territorio alemán

En un periodo en el que la sociedad luchaba para mantenerse al día con la multitud de avances, las artes se convirtieron en una salida para dar un sentido de comunidad y seguridad; en este aspecto, el cabaret alemán se transformó en algo más que una fuente de entretenimiento: constituyó una voz necesaria de valor, representación del poder del pueblo y reflejo de sus preocupaciones, caracterizado por un espíritu más agresivo y una idiosincrasia política más firme que el cabaret francés.<sup>32</sup>.

Ciertos eventos influenciaron en la ideología de este nuevo cabaret:

- La Segunda Revolución Industrial (1875-1905) cambió rápidamente la economía mundial generando agitación social, inestabilidad y más control político.
- Hubo muchos avances en muy poco tiempo. Entre 1876 y 1903, Alexander Graham Bell inventó el teléfono, Thomas Edison inventó la bombilla incandescente, Rudolf Diesel patentó el motor diesel, Guglielmo Marconi inventó el telégrafo inalámbrico y los hermanos Wright hicieron su primer vuelo exitoso en avión.
- En la política mundial se produjeron cambios que impulsaron el malestar general, lo cual condujo finalmente a la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

La influencia de Nietzsche y sus puntos de vista sobre el filisteísmo comenzaban a extenderse; la filosofía hedonista en el arte y la rebelión de artistas jóvenes e intelectuales ante las normas morales y sociales de los estándares burgueses, hicieron que los alemanes comenzaran poco a poco a considerar que el humor y el consumo de alcohol podrían considerarse más permisibles<sup>33</sup>. Desde que el cabaret se convirtió en una voz política, fue inevitable su influencia bajo la estrecha supervisión alemana. Antes de 1900, Alemania seguía una estructura jerárquica de autoridad. Se alentaba el "sí-señor" (conforme a la norma social y política), en lugar de promover una actitud

---

<sup>32</sup> C. Burrows. *cit.*, p.12

<sup>33</sup> *Ibid.*

crítica dirigida al cambio. La corrupción estaba muy extendida y existía un sentido sombrío respecto a la familia, la iglesia, los negocios o el estado<sup>34</sup>.

En este periodo de transformación, el nacimiento del cabaret se vio favorecido por varios factores. El más importante fue el rumor que llegaba de París sobre el ambiente bohemio de Montmartre. Albert Langen (1869-1909), que había pasado una temporada en París, volvió a Múnich y fundó el semanario *Simplicissimus* en el que atacaba a la autoridad y a los que la aceptaban, criticaba la cursilería literaria y la falsa moralidad. Dicho semanario era políticamente audaz y atrevido y aunque sus ideas eran novedosas para la forma de pensar alemana, fue bien recibido por la sociedad convirtiéndose en un foro adecuado para expresar las injusticias sociales y políticas que estaban experimentando en su vida cotidiana. Justo después, en 1900, Otto Julius Bierbaum, poeta impresionado por la forma en que se cantaban poemas en estilo francés, se dio cuenta de que una forma perfecta de traer el arte a la gente sería poner música a textos alemanes, así que publicó unos poemas para ser cantados titulados *Deutche Chansons* (Canciones alemanas). Su deseo de elevar a la categoría de arte serio el *tingeltangel* o espectáculo popular de variedades, sitúa otro punto de partida para el nacimiento del cabaret alemán<sup>35</sup>.

## Berlín

Después de la publicación de las canciones de Bierbaum en 1900, el aristócrata y poeta Ernst von Wolzogen (1869-1909) abrió el primer cabaret alemán en Berlín, llamado *Überbrettl*. Su programa contenía pantomima, poemas y canciones, pero hemos de señalar que no era del todo un cabaret, ya que parte de su programa estaba censurado y no daba lugar a la intimidad y parodia ácida típica del cabaret. Aun así, Wolzogen consiguió ennoblecer el espectáculo de variedades e hizo que la *chanson* formara parte del repertorio alemán. A pesar de su fracaso, el *Überbrettl* ayudó a lanzar las carreras de los compositores Oscar Strauss (1870-1954) y Arnold Schönberg (1874-1951), que trabajaron allí como pianistas y compositores. Schönberg, que después se hizo famoso por sus composiciones atonales y música dodecafónica, compuso ocho canciones

---

<sup>34</sup> L. Appignanesi. *cit.*, p. 31

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.32

de cabaret con los poemas de Berbaum, pero sólo una llegó a realizarse debido a que las otras eran demasiado difíciles musicalmente o técnicamente exigentes para los cantantes del *Überbrettl*.

Después del primer cabaret alemán, surgieron otros en Berlín como el *Schall und Rauch* (Ruido y Humo), que era un tipo de teatro experimental más cerca del género de revista, y que utilizaba el cabaret para satirizar la cultura y la sociedad, o *Der Hungrige Pegasus* (El Pegaso Hambriento), como copia del cabaret francés<sup>36</sup>.

El nuevo gobierno combinado con la reacción contra el viejo régimen dio a Berlín una nueva permisividad y la ciudad se convirtió en la nueva capital hedonista de Alemania. Los cabarets parecían estar en cada esquina convirtiéndose en los nuevos foros para los primeros expresionistas. Se representaba teatro de sombras y se escuchaba música de Schönberg y Debussy.

Finalmente, los nuevos cabarets comenzaron a alejarse de la forma parisina original. Los nuevos clubes tenían poco en común con sus antepasados artísticos. Algunos iban degenerando en clubes de striptease y salones de baile con comercio sexual.

En esta atmósfera de sexo, humo, jazz, canción, sátira y política, el cabaret se convirtió en la salida perfecta para quienes buscaban nuevas formas de arte. Esta nueva forma de entretenimiento llegó a ser conocida como "*Kabarett*" en lugar del francés "cabaret", diferenciándose del carácter divertido y burlón y subrayando la importancia de su estilo alemán más serio.

Durante la era del *Kabarett* los clubes se convirtieron en lugares de experimentación de la vanguardia cultural<sup>37</sup>.

Un conocido bar de travestis, *El Dorado*, floreció en 1920. Sus clientes regulares incluían travestis y homosexuales, así como artistas y escritores. Famosos compositores de cabaret como Walther Mehring (1896-1981, Erich Kästner (1899-1974), Kurt Weill (1900-1950) y el joven Bertolt Brecht (1898-

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.34-35

<sup>37</sup> D. Ritter. *cit.*, p. 13

1956) crearon canciones que incorporaban jazz, jerga callejera y el distintivo dialecto berlinés. La colaboración de Brecht con Kurt Weill produjo algunas de las canciones más memorables de la época, incluyendo *Mack the Knife*, *Pirate Jenny*, *The Alabama Song* y *Surabaya Johnny*, que fueron originalmente en alemán, y más tarde traducidos al inglés convirtiéndose en igual de populares en Estados Unidos<sup>38</sup>.

## Múnich

Múnich también se fue transformando en el centro artístico de Alemania, con elementos como el carnaval, la deshinción sexual, la música, los payasos y la comedia, el teatro callejero, la extravagancia y todo ingrediente que sirviera para reírse de uno mismo. En 1900 surgió una vanguardia que se rebeló en contra de las viejas formas y creó su propio movimiento secesionista. Se comenzaron a publicar revistas como *Jungel* o más satíricas como *Simplicissimus*, cuyos fundadores, junto con jóvenes pintores secesionistas y actores liberales, abrieron un cabaret llamado *Die Elf Scharfrichter* (“Los Once Verdugos”, porque su intención era ejecutar la hipocresía social). Era un pequeño teatro decorado con máscaras grotescas cuyo símbolo era una calavera con peluca de juez y una picota. El teatro contaba con un foso para la orquesta y un moderno sistema de iluminación que se había instalado para incorporar sofisticados efectos especiales. Decidieron abrir una noche a la semana y ser un club sólo para miembros e invitados, de lo contrario, serían censurados si actuaban abiertamente al público.<sup>39</sup> Tuvieron un éxito total.

## Viena

Los componentes del cabaret más populares en Viena fueron el teatro cómico, la opereta, la canción y el *feuilleton*, incluido en los periódicos y que se trataba de bromas ingeniosas sobre cualquier hecho o tema de moda.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.14-15

<sup>39</sup> L. Appignanesi. *cit.*, p.35-39



El primer cabaret vienés fue inaugurado en 1901 por Felix Salten, crítico literario (autor del cuento de *Bambie*) con la idea de añadir el género de cabaret a su programa de teatro, pero no tuvo éxito.

En 1906, Marya Delvard y Marc Henry abrieron el cabaret vienés *Nachtlicht* (Luz Nocturna). Después de un año, se cambiaron de sitio y llamaron al local *Kabarett Fledermaus* (Cabaret del Murciélago). El programa incluía *sketches*, monólogos, poemas, canciones y juegos. El cabaret vienés se caracterizó por un humor elegante, ácido e imaginativo. Viena fue un centro multicultural siendo la puerta de entrada de artistas de toda la región austro-húngara<sup>40</sup>.

Cuando llegó la República de Weimar al poder (1918-1933), se puso fin a la mayoría de las formas de censura, y el *kabarett* gozó de una época de libertad absoluta. Aprovechando esta libertad, Berlín y Múnich ampliaron los horizontes del *kabarett*, el cual se iba volviendo cada vez más decadente y lascivo. Aunque se ocupaba de poner en cuestión a la sociedad contemporánea y de generar crítica política y social, también producía espectáculos explícitos sobre sexo, en particular sobre homosexualidad, hecho que se debe a la represión por la que habían pasado. Mientras que el cabaret de París utilizaba el humor lascivo y las actuaciones llamativas, el alemán gravitaba en un ambiente de “todo vale”. Mientras que los cabarets franceses originales atraían a intelectuales y clientes que compartían la parodia ridiculizando la sociedad en general, el cabaret alemán se volvía más audaz y políticamente satírico, advirtiendo a su público del demonio que estaba por venir cuando los nazis llegaran al poder<sup>41</sup>.

Después del periodo parlamentario de la República de Weimar, el régimen nazi finalmente llegó al poder en 1933 intentando aniquilar cualquier forma de arte. Esto obligó a muchos artistas a emigrar y refugiarse en otros países como América.

### **Zúrich: cabaret Voltaire**

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 47-51

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 44

Muchos artistas llegaron a Zúrich huyendo de la represión del régimen nazi. Uno de ellos fue Hugo Ball que junto con su esposa la cantante y poeta Emmy Hennings abrieron el *Cabaret Voltaire* en 1916. El programa era sólo musical. Según anunciaban los periódicos de esa época, era un centro dedicado al entretenimiento artístico que invitaba a venir a todos los jóvenes artistas de Zúrich para que contribuyeran con sus ideas<sup>42</sup>. A este nuevo cabaret llegó el movimiento *Dada*, cuyos artistas actuaban y al mismo tiempo eran parte de los espectadores. No había orden establecido en el programa, lo cual daba lugar a un flujo de creación. Sus actuaciones estaban marcadas por la provocación del público y los intérpretes incluían una poesía o prosa agresivamente “anti-lógica”. Usaban máscaras, disfraces y hacían bailes no convencionales. Cerró en 1916 por protestas locales, lo cual impulsó que los dadaístas viajaran al extranjero esparciendo su idea de “negación radical del pasado” a través de diferentes manifestaciones artísticas de todo tipo: actuaciones, música, diseño, artes gráficas y poesía<sup>43</sup>.

## 1.6. La difusión del cabaret por el resto de Europa

Desde el nacimiento del cabaret en Francia, muchos artistas e intelectuales se sintieron atraídos por este nuevo movimiento y quisieron llevar a sus países el carácter bohemio y los valores intrínsecos del cabaret. A través de la irreverencia, la sátira, el humor absurdo, la crítica y la experimentación darían voz a un compromiso artístico vinculado al propio lugar.

Una particularidad inherente en el cabaret que también motivó a la difusión de los cabarets por Europa, era el contacto directo entre los artistas y el público, lo cual permitía una continuidad en la actividad artística y en la innovación del espectáculo permitiendo una complicidad con el público presente. De esta forma, comenzaron a surgir por Europa diferentes locales que copiando el modelo de cabaret francés, buscaron su propio carácter creando nuevos espectáculos que fomentaban las propias raíces populares, experimentaban con

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.109

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.110-114

nuevas formas de teatro mediante la improvisación y el humor, o exploraban nuevos caminos artísticos que no estuvieran etiquetados en las formas académicas establecidas. A continuación, comentaremos algunos de estos cabarets que surgieron en Europa a principios del s. XX.

### **Barcelona**

*Els Quatre Gats*, en Barcelona. Inaugurado en 1897 por Miquel Utrillo, Santiago Rusiñol, Ramón Casas y Pere Romeu. Su intención era que fuera un lugar para exhibir el arte modernista catalán, fomentar el folclore, el idioma catalán y realizar espectáculos de títeres. Cerró sus puertas en 1903<sup>44</sup>.

### **Hungría**

Uno de los locales más importantes en el país húngaro sería el *Tarka Színház* (Teatro de Variedades) en Budapest. Fue inaugurado en 1901 por un grupo de escritores e intérpretes que, alejándose de la tradición alemana, quisieron hacer su propio teatro en húngaro. Recibieron críticas de la Asociación Nacional de Actores, que tachaba de deshonorosos a los artistas húngaros que actuaban allí, provocando su cierre después de sólo un año.

Otro importante local de la escena húngara fue el *Cabaret La Bonbonnière*. Abrió sus puertas en Budapest en el año 1907 por el periodista Endre Nagyy. Este cabaret nombrado como el Moderno Teatro de Cabaret gozó de mucho éxito. Se caracterizaba por proporcionar “comentarios mordaces, improvisados y satíricos sobre asuntos de actualidad”. El repertorio incluía obras de artistas húngaros, canciones del folclore tradicional húngaro (con arreglos de Kodály y Bartók), monólogos o dúos, parodias, poesía, *sketches* y piezas cortas<sup>45</sup>.

Después de estos, otros cabarets florecieron en Hungría sobre todo durante el período comunista (1949-1989).

---

<sup>44</sup> R. Mullins., *cit.*, p.8-9

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.10-11

## Polonia

En Polonia destacó el *Zielony Balonik* (el Globo Verde) fundado por Jan August Kisielewski en Varsovia en el año 1905. Su idea era convertirlo en el centro de la vida artística de Varsovia y que fuera un núcleo de todo lo joven y nuevo, lejos de los asuntos y responsabilidades oficiales y donde se desarrollara un gusto artístico por una belleza que no encajara en las categorías académicas del arte.

El cabaret encontró una buena acogida en la *Młoda Polska* o “Joven Polonia”, momento de la historia cultural polaca desde 1890 a 1914 que marcó un renacimiento del arte polaco. El *Zielony Balonik* nunca fue un teatro sino un café, y aunque la programación de cabaret allí terminó en 1915, el propio café permanece abierto hoy y funciona activamente como un café y museo informal de la historia del local *Zielony Balonik*<sup>46</sup>.

## Rusia

En el caso de Rusia, uno de los más emblemáticos locales fue el *Летучая Мышь* (*Letuchaya mysh*), o “Murciélago”, fundado en Moscú en febrero de 1908 por un círculo de actores en su mayoría, cuyo objetivo era convertir el local en un lugar de descanso para sus miembros y ser un estudio para experimentar sobre todo en el arte dramático y el teatro. Finalmente se unieron pintores, músicos, cantantes y escritores. El establecimiento consistía en un pequeño auditorio con un amplio escenario basado en el modelo parisino, donde un artista podía cantar cuplés sobre temas de actualidad o declamar sus propios versos. Uno de sus fundadores, Nikita Believ, hacía el papel de *conferencier*. El teatro cómico y las parodias eran el verdadero espectáculo. En 1913, siendo ya muy conocido en la vida nocturna de Moscú, se trasladó a un espacioso sótano debajo del edificio de apartamentos más grande de la ciudad. Allí se incluyeron más obras de un acto, *sketches* dramáticos, bailes y *chansons*, lo que le dio al cabaret una apariencia más convencional. Lo original de este cabaret fueron las representaciones de “muñecos y muñecas vivientes” que eran una

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 11-12

extensión de los títeres de cabaret y los teatros de sombras anteriores. En estas escenas los actores y actrices pretendían ser títeres o muñecos que cobraban vida bailando, cantando o hablando, volviendo a su estado sin vida al final de la actuación.

Finalmente cerró en 1922, y el lugar fue reemplazado por un nuevo cabaret llamado *Кривой Джимми (Krivoi Dzhimmi)*, o "Torcido Jimmy", siendo un cabaret "menor" que finalmente cerró en mayo de 1924<sup>47</sup>.

Aunque otros cabarets también prosperaron en la Rusia prerrevolucionaria, fueron decayendo con la entrada del periodo soviético.

## 1.7. El cabaret se refugia en América

Mientras los nazis suprimían sistemáticamente el cabaret en Berlín después de 1933, algunos de los artistas que habían huido del *Tercer Reich* intentaron abrirse paso en el exilio en ciudades como Zúrich, Viena, Praga, París, o Londres. Muchos se vieron obligados a exiliarse a Suiza o los Países Bajos, y otros encontraron en América su hogar. Estos artistas tuvieron que adaptarse al estilo de cabaret americano para poder continuar con su arte, ya que en Estados Unidos todavía no se había visto este tipo de espectáculo político y satírico.<sup>48</sup>

En 1910, el cabaret comenzaba a aumentar su popularidad en Estados Unidos. Nueva York se convirtió en el centro de varios cafés conocidos como cabarets por ofrecer actuaciones en directo de cantantes en su escenario. *Delmonico's*, *Reisenweber's* y *Shanley's* eran famosos locales nocturnos. Pronto las pistas de baile se convirtieron en una parte esencial del entretenimiento. En 1917, la Ley *Volstead* obligó a los cabarets de Manhattan a cerrar antes del toque de queda (2:00 a. m.) lo que causó que clubes a los que sólo se accedía por membresía comenzaran a extenderse por la demanda de un público que quería bailar a todas

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.12-14

<sup>48</sup> D. Tedrick. *cit.*, p.45

horas. Así, nacieron los primeros “clubes nocturnos”. En 1915, Vernon e Irene Castle, una famosa compañía, inauguraron un cabaret de estilo parisino en la calle 42. Estos primeros cabarets americanos eran similares, aunque no exactamente iguales a sus predecesores europeos. La política y la sátira social estaban virtualmente ausentes, pero los artistas y organizadores tenían libertad para crear el contenido de los espectáculos en un horario nocturno y para clientes sofisticados<sup>49</sup>.

El baile era la atracción principal. La mezcla pública de sexos, clases sociales y razas en las pistas de baile llevó a muchos predicadores y periodistas a condenar los cabarets como casas de inmoralidad, aunque esto no disuadió a la multitud de personas que disfrutaban de este animado entretenimiento. Cuando en 1918 la Ley *Volstead* ilegalizó la venta de alcohol, los cabarets públicos de Estados Unidos se extinguieron, provocando que creciera la demanda de lugares secretos e íntimos donde la gente pudiera consumir alcohol. Este tipo de ambientes prácticamente exigían que hubiera música, lo cual hizo que el cabaret resurgiera, aunque fuera en un entorno ilegal. Bares conocidos como “*speakeasies*” aparecieron en los sótanos y trasteros de las casas. Las mafias que proporcionaban el alcohol controlaban la mayoría de los bares clandestinos. El entretenimiento en vivo hacía que los bares parecieran legítimos, así que los artistas de los *speakeasies* se convirtieron en parte de la vida nocturna estadounidense durante décadas<sup>50</sup>.

A mediados de la década de 1920, se reconoció que la Ley *Volstead* no estaba funcionando. En Nueva York estaban tan abrumados por el número de locales ilegales que decidieron suspenderla y otras ciudades siguieron su ejemplo. Cuando la prohibición terminó en 1933, la Gran depresión estaba en su peor momento, y los ciudadanos buscaron una vía de escape en lugares de espectáculo como el famoso Copacabana en los que había alcohol y actuaban ex artistas de vodevil.

---

<sup>49</sup> Ritter, D. (2017, 1 de noviembre). A stylistic guide to classical cabaret, Part 1: The music of Satie, Poulenc, and Schonberg. *Journal of Singing*.  
<https://www.thefreelibrary.com/A+Stylistic+Guide+to+Classical+Cabaret%2C+Part+1%3A+The+Music+of+Satie%2C...-a0523609643>.

<sup>50</sup> *Ibid.*

En Nueva York, los pequeños locales se pusieron de moda. Debido a las leyes que obligaban a los establecimientos a servir comida, se les comenzó a conocer como “*supper clubs*”. Aunque en la práctica no eran lugares donde comer, sino que más bien tenían un ambiente sórdido y sucio; con luces apagadas, lleno de humo de cigarrillos, y con una cantante sentada en un pequeño escenario con un piano, un foco y un micrófono. Esto estaba de moda. La música era mayoritariamente jazz, melodías de estilo Broadway, o incluso canciones de musicales de Broadway extraídas y cantadas como canciones de amor (*forch-songs*). El material más obsceno se reservaba para actuaciones nocturnas.

A lo largo del resto del siglo XX varios clubes fueron el hogar de artistas famosos y no tan famosos. En los años 40 y 50 el club *Cafe Society* en el estilo de cabaret estadounidense, fue el primer club interracial en el que cantaron artistas como Billie Holliday (1915-1959). Otros famosos clubes aparecieron contando con las actuaciones de estrellas como Pearl Bailey (1918-1990), Bobby Short (1924-2005), Eartha Kitt (1927-2008) o Yul Brynner (1920-1985).

Hoy en día, los espectáculos de estilo cabaret todavía existen en varios bares de las principales áreas metropolitanas; la música es generalmente de estilo jazz y a menudo incluye revistas de espectáculos de Broadway<sup>51</sup>.

En la segunda década del siglo XX, los cabarets siguieron cuestionando y criticando los sucesos políticos, las injusticias sociales o la hipocresía en cuanto a la sexualidad. La sátira y la parodia formaron parte de algunos de estos cabarets que a través de la comedia sacaban a relucir temas incómodos. Pero con la aparición de la televisión y la producción de discos, la forma del cabaret en sí misma se fue desmembrando poco a poco.

En este periodo, el cabaret de la preguerra inspiró a artistas y compositores americanos; en Inglaterra surgió una ola de comedia, la “*satire boom*” tanto en clubs como en televisión, en la que se iba dibujando un nuevo estilo con música pop, calypso o canción folk. También aparecieron comedias teatrales como

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

*Beyond the Fringe*, o se hacía una mezcla de teatro, comedia y canción breve como *Humpty Dumpty*. En el norte de Europa y América del Norte surgieron los festivales *Fringe* a modo de teatro experimental adoptando la intimidad del cabaret, con técnicas de improvisación y provocación<sup>52</sup>.

De todas formas, el escenario internacional de canción de cabaret después de la guerra emergió en Nueva York en los clubs de jazz. Años después, durante la guerra de Vietnam (1955-1975) se retomó la tradición del siglo anterior con canciones patrióticas o de protesta sociopolítica, y a partir de los años 70 la mayoría de las ciudades americanas ya contaban con clubs donde actuaban músicos y cantantes del estilo “piano bar” o clubs de comedia. Muchas canciones habituales en el repertorio de cabaret de esta época están recogidas en “*The Great American Songbook from the 1920s through the 1950s*”<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Más información: Appignanesi, L. (1976). *The Cabaret*. Universe Books.

<sup>53</sup> Más información: Sabella, D.& Matsuk, S. (2020). *So You Want to Sing Cabaret: A Guide for Performers*. Rowman&Littlefield Publishing Group.





## CAPÍTULO 2

### **La búsqueda de la identidad artística francesa. Vanguardismo y experimentación.**

#### **2.1 El vanguardismo de *La belle époque* (1871-1914).**

A finales del siglo XIX, Francia se enfrenta a una crisis de identidad respecto a su sentimiento nacionalista y su movimiento cultural. Este desequilibrio comenzó con la derrota francesa en la Guerra franco-prusiana en 1870, que desembocó en un sentimiento de superioridad alemán y un sentimiento de inferioridad francés. En estas circunstancias, Francia sentía que había perdido su fuerza y su buena imagen en la comunidad internacional, por lo que, en la Tercera República, que comenzó en 1870, el gobierno se cohesionó para devolver al país el sentido de liderazgo internacional político, económico y moral<sup>54</sup>.

En Francia comienza a surgir un despertar cultural que pretende devolver la identidad francesa a una posición preeminente, alejándose de los valores alemanes. Esta influencia alemana se sentía en muchos aspectos, especialmente en la vida cultural francesa. Wagner y el Romanticismo alemán eran apreciados como la perfección musical. Los políticos eran muy conscientes del poder de la cultura en la conformación de una nación, y observaron que los alemanes tuvieron éxito en la guerra de 1870 debido en parte a su apreciación del arte y la capacidad de unirse bajo un sentimiento artístico compartido. Francia reconoció que la presencia artística alemana influía en la percepción pública, y se dio cuenta de que la música podía ser un agente de propaganda maravilloso,

---

<sup>54</sup> Petravage, L. M. (2016). *The Re-establishment of the French Musical Aesthetic at the Beginning of the Twentieth Century and the Perception of Nationalism in Francis Poulenc's Choral Music, Quatre motets pour un temps de pénitence, FP 97, AND Figure humaine, FP 120* [Tesis Doctoral. George Mason University]. p.5. <http://mars.gmu.edu/handle/1920/10633>.

porque ayudaba a descubrir lo que es más secreto y menos traducible en el alma colectiva de un pueblo<sup>55</sup>.

Los franceses declaraban que la cultura alemana estaba muy lejos de lo que humanamente se entendía por un modelo ideal de cultura y civilización. Alemania fue catalogada como una cultura bárbara y Francia necesitaba mostrarse en contraste con tal cultura. Esto instigó la búsqueda de un nuevo espíritu francés, que sería a la vez nacional e internacional. Guillaume Apollinaire (poeta, 1880-1918) hablaba de unificar las capacidades de las artes para alcanzar este objetivo, y que el espíritu de la nación francesa fuera su expresión más sublime<sup>56</sup>.

### **El movimiento anti-Wagneriano en Francia**

Wagner fue acogido calurosamente en toda Francia antes de la guerra franco-prusiana. Sus óperas formaban parte del repertorio habitual de los teatros de ópera, producidas al estilo de la gran ópera francesa y a veces incluso eran representadas en francés. Sin embargo, en los años posteriores a la derrota de Francia en 1870, la opinión pública sobre la imagen de Wagner y su música cambió. Wagner era uno de los favoritos del Kaiser Guillermo II, que utilizaba sus óperas como representación musical de la cultura prusiana, lo cual vinculaba a Wagner con una imagen dolorosa para los franceses derrotados. Añadido a este hecho, Wagner escribió *Eine Kapitulation* en 1870, una comedia en la que se burlaba de los franceses por su derrota y en la que criticaba la escena artística francesa. Varios compositores se oponían al wagnerianismo. Uno de los más vociferantes fue Saint-Saëns (1835-1921). Este compositor unió su voz a la de otros críticos que encontraron la decadencia de Wagner contraria a una nueva idea francesa de sencillez. Los ataques de Saint-Saëns contra Wagner estaban dirigidos a sus rasgos musicales, más que a su personalidad, para crear una reacción contra la influencia cultural de la música del autor germano<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Dumesnil, R. (1946) *La musique en France entre les deux guerres: 1919-1939*. Éditions du Milieu du Monde. p. 15

<sup>56</sup> Shattuck, R. (1971). *Selected Writings of Guillaume Apollinaire*. New Directions Publishing Corporation. p. 230

<sup>57</sup> Laura M. Petravage. *cit.*, p. 21

La música se reconoció como función de “*utilité publique*” que uniría a la comunidad hacia un conjunto de costumbres. Este enfoque musical reconocía tanto al individuo, a través de sus creencias personales, como al grupo en su conjunto, promoviendo un sentido individual y una participación de la comunidad hacia una idea nacionalista<sup>58</sup>.

### ***Les artistes de l'avant-garde***

El término “vanguardia”, abarca el surgimiento de nuevos movimientos, particularmente en las artes. En *Teoria dell'arte d'avanguardia*<sup>59</sup>, R. Poggioli expone que en una sociedad las manifestaciones de excentricidad e inconformidad son toleradas por la mayoría incluso si no son abrazadas. Poggioli llama al arte de vanguardia el “arte de la excepción”<sup>60</sup>. La democracia, o un cierto grado de libertad de expresión, es esencial para la existencia de nuevas formas artísticas; por este motivo, el cabaret está muy vinculado a este grado de excentricidad, de libertad y de inconformidad que fundamentan la esencia de su espectáculo.

Esta idea vanguardista en la Francia de finales del siglo XIX pretendía desafiar los valores civilizados en nombre de la conciencia individual e impugnar todas las estéticas concebidas hasta entonces. El movimiento anarquista incitaba a los artistas a manifestarse a través de la parodia artística sugerida por el dadaísmo y surrealismo de la postguerra. En este marco se va creando una nueva forma donde plasmar nuevas ideas dentro del cabaret literario, comenzando con el semanario *de Le Chat Noir*, que tuvo un gran éxito con la publicación de poemas de Verlaine (1844-1896) y Mallarmé (1842-1898), con la difusión de *chroniques* humorísticas de todo el mundo y con la divulgación de caricaturas de ilustradores como Forain (1812-1931), Steinlen (1859-1923), Caran d'Ache (1858-1909) y Willette (1857-1926). Sin embargo, el mayor éxito de ese

---

<sup>58</sup> Pasler, J. (2009). *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic*. University of California Press. p. 83

<sup>59</sup> Poggioli, R. (1968) *The Theory of the Avant Garde*. (Gerald Fitzgerald, Trad). The Belnap Press. (Obra original publicada en 1967).p.44.  
[https://monoskop.org/images/6/60/Poggioli\\_Renato\\_The\\_Theory\\_of\\_the\\_Avant-Garde\\_1968.pdf](https://monoskop.org/images/6/60/Poggioli_Renato_The_Theory_of_the_Avant-Garde_1968.pdf).

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.44

momento en *Le Chat Noir* fue la creación del *Theâtre d'Ombres* (Teatro de sombras) que comprendía una técnica de juegos de sombras predecesora del cine diez años antes. Esa atmósfera donde los escritores se convertían en actores de sus propias obras, y hacían gala de un humor sentimental que se burlaba de la propia época embelesó a París provocando una explosión de actividad artística con tendencia anarquista, pero sobre todo de carácter experimental<sup>61</sup>.

Esa reciente efervescencia hizo surgir nuevas revistas (como *La Vogue* en 1886 o *Mercure de France* en 1891), nuevos salones donde se exponían obras de jóvenes pintores (ej: *Salon des Indépendants*), museos que recuperaban colecciones de África, el Pacífico o Egipto, la recuperación de los antiguos modos eclesiásticos (*Schola Cantorum*) y la recopilación por parte de compositores de antiguas canciones francesas. Sin embargo, en una Francia próspera y autocomplaciente, los artistas que se esforzaban por avanzar veían que casi nadie les seguía, por lo que se agruparon para constituir “*les artistes de l'avant-garde*” en el último decenio del siglo XIX, comenzando así un nuevo periodo de vanguardia y experimentación, durante el cual los nuevos cabarets fueron el foco de difusión para esas nuevas ideas modernistas<sup>62</sup>.

## **2.2. La Libertad y la experimentación en los años veinte de París.**

Después de la Primera Guerra Mundial, la sociedad francesa se enfrentó a una devastadora verdad: aunque la guerra había sido ganada, la sociedad necesitaba ser reconstruida y una crisis de identidad empañó la década de 1920. Por ello, los artistas franceses comenzaron una búsqueda para redefinirse a sí mismos.

La década de 1920 vio el nacimiento de una cultura juvenil que rompió con la generación de sus padres: se establecieron nuevas modas, prácticas sociales innovadoras en la danza, modernos peinados, un novedoso lenguaje y

---

<sup>61</sup> Shattuck, R. (2019). *La época de los banquetes. Historia de la bohemia y las vanguardias en el París de la “Belle Époque”*. Machado Grupo de Distribución. p. 37-39

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.40

costumbres sociales de cáliz rupturista. El barrido tecnológico y cambios sociales, como el automóvil, el cine y la radio, revolucionaron a esta generación de jóvenes. El automóvil les permitió ir a películas y bailes públicos separados de los adultos. Los años veinte se caracterizaron por las fiestas, el ambiente bohemio y la proliferación de nuevos movimientos artísticos. Las costumbres se relajaron y los jóvenes rechazaron lo convencional a favor de un clima de mayor libertad, optando por visibilizar sus nuevos planteamientos recortando faldas y peinados, y perdiendo la vergüenza de bailar en público<sup>63</sup>.

En esta época de globalización, los parisinos entraron en contacto con el jazz americano, bailes sudamericanos, circos extranjeros, ballets rusos, al Dadaísmo de Tristán Tzara y al cine estadounidense, mientras que al mismo tiempo intentaban redescubrir sus raíces francesas y desarrollar una cultura que les diferenciara de otros países. La experimentación y la sencillez comenzó de varias maneras.

### **El movimiento dadá**

A finales del 1918 Europa estaba devastada tras la Primera Guerra Mundial. Este hecho catastrófico actuó como un revulsivo en las actitudes de intelectuales y artistas en el panorama musical. En esos años llegamos al fin del periodo clásico-romántico, y tras la decadencia de la guerra se pedía una transformación en el arte.

Una de esas reacciones artísticas fue el movimiento dadá, fundado por intelectuales y artistas en la Suiza neutral (fundado por Tristán Tzara en 1916). El local donde se reunían era el Cabaret Voltaire, en Zúrich. Este movimiento se oponía a la guerra porque la veían como si la propia civilización se atacara a sí misma. La respuesta a esta locura fue la sátira y la ridiculización, fomentando la irracionalidad y acogiendo la filosofía nihilista que negaba los cánones estéticos establecidos. Buscaban un arte absurdo, casual caracterizado por la hacia la estética del pasado<sup>64</sup>. En esa nueva estética, el cabaret formaba parte

---

<sup>63</sup>Wilson, J.L. (2005). *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*. Bucknell University Press. p.90.

<sup>64</sup> L. Appignanessi. *cit.*, p.75

de esa forma de entender el arte. Según cuenta Lisa Appignanesi, el cabaret fue concebido de manera diferente al teatro:

“El teatro era una institución estatal en la que se aplaudía cortésmente y con distancia a criaturas que hablaban de los sentimientos de los demás. Pero el cabaret estaba vivo: los creadores estaban físicamente presentes como intérpretes, cerca de los espectadores que podrían ser provocados a convertirse en parte del espectáculo en cualquier momento. El programa en sí era un *collage* no sistemático cuyas diversas piezas podrían ser reordenadas y alteradas al azar en un proceso continuo de creación. Así, en el *Cabaret Voltaire* se montaban programas dispares con representaciones de poetas y escritores franceses, rusos, alemanes y suizos; con canciones de Bruant, actuaciones de una orquesta de balalaikas, la intervención de Rubinstein tocando Saint-Saens o la recitación de poemas de Max Jacob.”<sup>65</sup>

El movimiento dadá influyó en la corriente surrealista del arte y la literatura de entreguerras, oponiéndose al individualismo postromántico.

También aparece en Francia el movimiento de los Puristas, que defendían un concepto de estética basado en la sencillez, lo cual era compartido por el pensamiento de Jean Cocteau para el arte francés.

De esta forma, va apareciendo un interés por una música basada en la simplicidad y claridad recalcando el valor popular para atraer la atención del público.

Esta nueva forma de expresión se aleja del habitual patrón místico o sentimental del arte de cambio de siglo. Los autores del momento pretendían acercarse a lo cotidiano y lo popular, y por esto se adherían a las nuevas corrientes musicales como el jazz y el *music hall*<sup>66</sup>.

### ***Le Coq et l'Arlequin* (Jean Cocteau)**

Al terminar la Primera Guerra Mundial se va dando paso a un nuevo espíritu artístico. Uno de los representantes de esta nueva forma de arte fue el

---

<sup>65</sup>L. Appignanesi. cit., p.76

<sup>66</sup>*Ibid.*, p.77

polifacético Jean Cocteau (1889-1963), quien escribió en el año 1918 el manifiesto *Le Coq et l'Arlequin* (El Gallo y el Arlequín), redactado después de colaborar en el ballet *Parade* (1916) con música de Satie<sup>67</sup>.

Este manifiesto quiso reemplazar la estética individualista y subjetiva romántica del pasado, la cual, según defendía, estaba presente en la música de Wagner y Debussy. Manifestaba la necesidad de un nuevo arte francés independiente de la dominación alemana, de la profundidad de Debussy y del misticismo de Stravinsky. Seguía un modelo de música basada en el circo, café-concierto y el jazz, la cual sí que estaba de parte del público formando parte de sus vidas<sup>68</sup>.

Junto a Erik Satie formará *Le Groupe des Six*, convirtiéndose en los precursores de una cultura y una música francesa más simple, popular y cotidiana<sup>69</sup>.

De forma resumida, *Le Coq et l'Arlequin* está considerado como el manifiesto del “Grupo de los Seis”. Es un conjunto de notas cortas alrededor de la música en el estilo de literario de Cocteau. Define la estética de la sencillez, una música independiente de la complejidad impresionista o wagneriana y que pueda ser escuchada y entendida por el público.

### ***Le Groupe des Six* (El Grupo de los Seis)**

En la década de 1910 comenzaba a nacer una confluencia entre música popular y artística en Francia. Esta intención fue perseguida principalmente por Erik Satie y el Grupo de los Seis, de los cuales Francis Poulenc era miembro. Agrupados en torno a Jean Cocteau, trataron de establecer una estética de la música francesa moderna basada en los géneros, artistas y ambientes populares que florecían en el París de principios del siglo XX. Las herramientas para hacerse escuchar eran ensayos sobre crítica como *Le Coq et l'Arlequin*. En ellos, empleaban un lenguaje satírico y provocativo para denunciar la música

---

<sup>67</sup> Plaza, E. (30 de agosto, 2015) *Le Coq et l'Arlequin*.  
<https://es.scribd.com/document/277016057/Le-cop-et-l-arlequin> p.2

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.3

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.4



alemana de finales del siglo XIX, al igual que dejaban claro que el Impresionismo no era la música del futuro<sup>70</sup>.

Este grupo formado por los compositores Georges Auric (1899-1983); Louis Durey (1888–1979); Arthur Honegger (1892-1955); Darius Milhaud (1892-1974); Francis Poulenc (189-1963) y Germaine Tailleferre (1892-1983, única mujer del grupo), defendían una música francesa que se caracterizara por la brevedad, la claridad y el uso de fuentes populares.

Para Cocteau, el Movimiento Impresionista era como una “niebla” iniciada por el romanticismo alemán de Wagner y promovido por Mussorgsky, Debussy y Stravinsky<sup>71</sup>. Cocteau eligió a Satie como figura ejemplar de este nuevo estilo, ya que su música tenía como *leitmotifs* el humor y lo absurdo. Su arte se caracterizaba por su concisión, desnudez, sobriedad, modestia, candidez, etc. Es, al contrario que la música de Debussy, sencilla y desapegada. Huye del intelectualismo y la ilusión de profundidad, aboga por la superficialidad, lo decorativo y la exterioridad. Es un espíritu que se dirige hacia la simplicidad emotiva y la firmeza de la expresión usando sonoridades y ritmos que refuercen esa claridad. La música de Satie refleja la informalidad alegre de los cómicos y acróbatas callejeros y evoca la música popular, incluido el jazz<sup>72</sup>.

Las influencias musicales de este grupo fueron<sup>73</sup>:

- El propio Erik Satie, a menudo conocido como el Guillaume Apollinaire de la música. Su música contenía un tipo de sencillez bastante agresiva, así como el uso de la paradoja o la contradicción.
- El método de Igor Stravinsky (1882-1971) en cuanto al empleo de la armonía y el ritmo. Las obras de *Les Six* entre los años 1917 y 1921 corresponden casi idénticamente en estilo a las de Stravinsky entre 1913 y 1917.

---

<sup>70</sup> Brody, B. (1987). *The Musical Kaleidoscope 1870-1925* George Braziller. p. 155

<sup>71</sup> Seigel, J. (1986). *Bohemian Paris*. Viking Penguin. p. 363.

<sup>72</sup> Elena Plaza. *Le Coq et l'Arlequin*. p.7- 8.

<sup>73</sup> Allen, J.A. (1968). *A Stylistic análisis of Banalités by Francis Poulenc*. [Tesis Doctoral. North Texas State University]. p.17-18.

[https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699446/m2/1/high\\_res\\_d/1002774320-Allen.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699446/m2/1/high_res_d/1002774320-Allen.pdf).

- El empleo de los ritmos característicos del jazz.

Los objetivos básicos de esta asociación de músicos eran<sup>74</sup>:

- Crear música libre del impresionismo mediante el uso de un estilo más realista influido por el jazz propio de los salones de baile y cabarets. En su reacción contra el impresionismo El grupo de *Les Six* se clasificó más o menos como parte de la Escuela Neoclásica de la década de 1920. Esto fue también en parte debido a su interés en la disonancia, el uso de la escala diatónica y la claridad de la forma.
- Crear melodías extremadamente sencillas, parecidas a rimas infantiles o canciones populares. Utilizaban el jazz meramente como un artefacto decorativo, y sus armonías y ritmos podían ser en general o muy simples o muy complejas.
- Usar la politonalidad como recurso, generalmente limitándose a dos tonos superpuestos. Darius Milhaud estudió la politonalidad a fondo, experimentando con todas las posibles combinaciones de dos y tres tonos y sus inversiones. Según dijo Milhaud: “*Satisfacían mi oído más que los normales* (refiriéndose a los acordes), *porque un acorde politonal es más sutilmente dulce y más violentamente potente*”.
- Rítmicamente, pretendían resistir fuertemente ante cualquier restricción sobre la libertad de sus composiciones. Los ritmos que utilizaban podían variar de muy simples a muy complejos.

La curiosidad y la aventura de *Les Six* los llevó a ser altamente inventivos y experimentales. A veces incluso recurrían a métodos que algunas autoridades considerarían no musicales. Dos ejemplos de ello son el uso deliberado de la disonancia y la omisión de la tonalidad en la línea vocal, permitiendo que se hable en lugar de cantarla.

Los miembros de *Les Six* se negaron a reconocer cualquier tipo de organización fraterna entre ellos. Mantuvieron que el nombre de “*Les Six*” era simplemente el resultado de un “ambicioso” reportero. Insistieron desde el principio en que cada uno de ellos conservaban sus propias características individuales de estilo y sus actitudes artísticas.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.19

Así pues, estos compositores defendieron una música donde se incorporaban géneros musicales como el café-concierto, el *music-hall*, el circo, el cabaret, el ragtime y el jazz, e introdujeron principios estéticos característicos como la diversidad, la parodia, la banalidad y la nostalgia del entretenimiento popular parisino<sup>75</sup>.

El origen popular del arte de Satie dejó huella en toda su producción. El estilo de cabaret y *music-hall* resuenan en su música para piano y voz, y fue precisamente este aspecto del estilo de cabaret y su elegante simplicidad lo que fue defendido por Cocteau y elogiado por *Le Six*<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup>Seigel, J. (1986) *Bohemian Paris*. Viking Penguin. p. 363.

<sup>76</sup> Ritter, D. A (2017, 1 de noviembre). Stylistic Guide to Classical Cabaret, Part 1: The Music of Satie, Poulenc, and Schonberg. The Free Library.  
<https://www.thefreelibrary.com/A+Stylistic+Guide+to+Classical+Cabaret%2c+Part+1%3a+The+Music+of+Satie%2c...-a0523609643>)



## CAPÍTULO 3

### La canción de cabaret

La canción y el espectáculo de cabaret tenían ciertas características que le otorgaban una importancia artística y social. Entre estos aspectos destacamos:

- Ser un canal de expresión para la inconformidad ante las injusticias políticas y sociales y la denuncia de la falsa moralidad.
- Generar lugares de encuentro donde artistas liberales y pensadores experimentaban con la nueva vanguardia.
- Abrazar las formas musicales populares de las propias raíces de cada país y las nuevas corrientes que provenían de otros lugares (como el jazz).

A través de la *chanson* el cabaret francés fue trazando un estilo propio, bebiendo tanto de la tradición de canción medieval como de los ritmos populares de la época. En el cabaret, además, se desarrolló una forma de interpretación, que junto a formas y ritmos musicales traídos de otros entornos geográficos, definió un carácter vocal y musical particular que formaría parte de su espectáculo: la canción de Cabaret.

#### 3.1 Nuevos elementos musicales

Musicalmente, antes del nacimiento del cabaret coexistían las formas típicamente populares, el folk y el estilo clásico. Con el cabaret aparece una nueva forma de composición y de estructura musical. Surge un nuevo concepto de armonía, de agrupaciones y sonoridades diferentes que antes no se habían escuchado. Comparando la música clásica de finales del XIX y el cabaret de principios del XX encontramos estas diferencias<sup>77</sup>:

---

<sup>77</sup>C. Burrows. *cit.*, p.20

<u>Música del Último periodo Romántico</u>	<u>Música de Cabaret</u>
Grandes orquestas -----	Pequeñas orquestas
Ensembles grandes y pequeñas ---	Pequeñas Ensembles (3-8)
Variación de formas compositivas	Forma balada o estrófica
Uso de leitmotivs -----	Sin leitmovtivs
Textos sobres espiritualidad, amor romántico, madurez -----	Textos subidos de tono, sexo, sátira, política
Ritmos complejos -----	Ritmos simples
Las melodías podían ser extensas -	Melodías cortas y simples, danzas
Uso extendido del cromatismo ---	Raro uso del cromatismo
Belleza en la línea vocal y <i>legato</i>	Menor línea vocal. <i>Sprechestime</i>
En auditorios grandes -----	Lugares pequeños y de fácil acceso

En el cabaret las melodías eran sencillas, a menudo basadas en modismos populares, y dependiendo del compositor, también podían contener armonías sencillas a ritmo de vals, marcha u otros ritmos sincopados. El ámbito tonal solía estar en uno o dos tonos con poca complejidad musical. Elementos de jazz, como el ragtime, a menudo se podían encontrar en la ambientación del cabaret<sup>78</sup>.

Como veremos, tanto Satie como Poulenc transgredieron las normas y fusionaron elementos que anteriormente distanciaban la música clásica de la popular. La utilización de armonías y ritmos de jazz, el *music-hall* o la música de circo, fueron algunas de sus fuentes de inspiración para romper con los convencionalismos postrománticos y dar paso a un nuevo vanguardismo musical. De hecho, resultó que el empleo de lo popular en vez de resultar fresco

---

<sup>78</sup> D. Ritter. *cit.*, p.9

e inocente, como ocurrió en numerosas obras de compositores anteriores, se convirtió en algo corrosivo y sarcástico.

### 3.2. La influencia del Jazz en el cabaret

El jazz vino de Estados Unidos de la mano de las tradiciones de la población con raíces afroamericanas americana. El jazz y el cabaret comparten géneros en muchos aspectos. En la obra de Milhaud titulada *La Création du monde* (1923) ya se vislumbra un nuevo movimiento modernista en alianza con la cultura popular de jazz<sup>79</sup>.

El jazz creció en New Orleans, las *Dixieland bands* llegaron a New York donde mostrarían un ritmo de blues enérgico derivado de las tradiciones de la gente de color del sur. Se referían a este jazz como ragtime (en realidad este término se refiere al primer jazz tocado por blancos), pero poco a poco fue desarrollándose un amplio repertorio que incluía marchas, música de baile (*two-steps*, cuadrillas, valeses, polcas, ritmos sincopados y mazurcas), canción popular e himnos espirituales tradicionales<sup>80</sup>.

Después de la Primera Guerra Mundial, en los años 20, el jazz se esparció por diferentes países. Para los artistas de vanguardia en Europa, este nuevo estilo de música era una mezcla de modernidad y vulgaridad americana. De esta forma, el jazz creó una “nueva bohemia” lo que supuso un componente esencial en la estética de los años veinte parisinos. Los compositores del *Groupe des Six* abrazaron la estética del jazz que por aquellos años comenzaba a interpretarse en su club *Le Boeuf sur le Toit*<sup>81</sup>.

En su artículo, “*A Note on Jazz*”, escrito en 1929, Kurt Weill aborda la importancia del jazz como influencia en el compositor clásico de la época: “*Hoy, sin duda, nos encontramos al final de una era en la que se puede hablar de una influencia del jazz en la música artística. Los elementos esenciales del*

---

<sup>79</sup> R. Mullins., *cit.*, p.27-28.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

*jazz ya han sido utilizados por la música artística . . . Algunos críticos han tratado de reprochar a la música moderna por dejarse influenciar más por el jazz que por la música artística de épocas anteriores y por sus formas de danza correspondientes. Esto pasa por alto el hecho de que el jazz es más que una danza social, y que contiene elementos que van más allá de las posibilidades de un vals. En medio de una época de mayor abstracción artística, el jazz aparece como un pedazo de la naturaleza, como la expresión artística más sana y potente, convirtiéndola en la música folclórica internacional de mayor trascendencia. ¿Por qué la música artística habría tratado de cerrarse a tal influencia? . . . Es inconfundible que el jazz ha jugado un papel esencial en la distensión rítmica, armónica y formal que hemos logrado hoy, y sobre todo en la simplicidad y comprensibilidad cada vez mayores de nuestra música’’<sup>82</sup>.*

La reflexión que nos comparte el compositor Kurt Weill (1900-1950) es totalmente acogida por *Le Groupe des Six*. La idea de encontrar una relajación en las reglas académicas que se alejaban de la música popular era transgresora. Tanto para Satie como para Poulenc la mezcla de sonidos y ritmos cotidianos junto con la intelectualidad y la innovación en la composición más formal, les permitía enlazar ese pedazo de la naturaleza con el vanguardismo musical de principios de siglo XX. De este concepto deriva la actitud contraventiva de estos compositores.

### **3.3. Ritmos utilizados en el cabaret**

Los ritmos que se utilizaban en las canciones de cabaret variaban entre la canción popular, el jazz o el circo. Aquí especificamos el ragtime y el *cakewalk* como representantes del jazz, y otros más tradicionales como el vals o la marcha.

---

<sup>82</sup> Hermand. et all. (1984). Writings of German Composers. The Continuum Publishing Company. p. 265



## ***Ragtime***

Es un estilo de música popular que floreció desde mediados de la década de 1890 hasta 1918. Su principal característica es su ritmo irregular, es decir, sincopado.

En el siguiente ejemplo vemos que la síncopa se produce sobre el centro del compás; esta figura se encuentra ocasionalmente en los *rags* de la década de 1890, pero después de 1900 se convirtió gradualmente en el rasgo más típico del ragtime<sup>83</sup>:



*Ejemplo de síncopa en el centro del compás*

El denominado "ragtime secundario", se caracteriza por no tener síncopa; sin embargo, al ser un patrón melódico de tres notas que se repite superpuesto a un compás binario, crea acentos cambiantes. Era poco frecuente antes de 1906, pero a partir de entonces ganó rápidamente en popularidad, convirtiéndose en un cliché en 1910<sup>84</sup>:



*Ejemplo de ragtime secundario*

## ***Cakewalk***

El estilo de ragtime que dominaba a finales de la década de 1890 era el *cakewalk*. Proviene de las danzas de las plantaciones realizadas por los esclavos

<sup>83</sup> Edward A. (2013, 16 de octubre). Ragtime. Oxford Music Online. p.1-2.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252241?print=pdf>.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.1-2.

negros; se había hecho popular a principios de la década de 1890 como representación teatral y como baile de salón. La música solía ser sincopada, pero a partir de 1897 asumió las síncopas asociadas al ragtime. Otras denominaciones son: "*cake walk march*", "*two-step*" y "*ragtime cake walk*"<sup>85</sup>. (Más adelante analizaremos un ejemplo de este ritmo en la canción *La Diva de l'Empire* de Erik Satie).

Rítmicamente el *cakewalk* se caracteriza porque la síncopa puede estar de forma independiente en cualquiera de las dos mitades de un compás:



Prácticamente todos los *rags* concebidos como piezas instrumentales siguen el concepto formal establecido por las danzas anteriores de 2/4 y 4/4: la marcha, el *two-step*, la polca y la *schottische*. Estas danzas constaban de tres o más frases independientes de 16 compases, cada una de ellas dividida en períodos de cuatro frases de cuatro compases y dispuestos en patrones de repeticiones y vueltas. Los patrones típicos eran AABBACCC', AABBCDD y AABBCCA, con los dos primeros compases en la tonalidad de la tónica y los compases adicionales, a menudo denominados "trío", casi siempre en la subdominante. La mayoría de los ragtimes están en modo mayor, pero para aquellos con la primera estrofa en una tonalidad menor, la segunda estrofa suele estar en el tono relativo mayor y el trío está en la subdominante del relativo mayor.

Las notas con puntillo no se consideraron típicas del ragtime hasta la década de 1910, cuando se fueron aceptando a medida que el ragtime se asociaba con el *foxtrot* y otros bailes que utilizaban esos ritmos:



<sup>85</sup> *Ibid.*, p.3

Es probable que los ritmos con puntillo no se interpretaran exactamente como están anotados, sino más bien como corcheas de swing, con la nota más larga respecto a la más corta en una proporción de 2:1 en lugar de 3:1, es decir, atresilladas en la proporción recién descrita:



La mayoría de los *rags* se escribían en compás de 2/4. Como regla general, la parte de la mano izquierda reforzaba el compás con una alternancia regular de notas graves u octavas en el tiempo, alternando con acordes de rango medio entre los tiempos.<sup>86</sup>

## Vals

Es una danza en tiempo ternario que se convirtió en el baile de salón más popular del siglo XIX. El nombre deriva del verbo alemán *walzen*, que a su vez está relacionado con el verbo latino *volvere*, que denota un giro o una rotación.

El término *walzen* era sólo uno de los varios que se utilizaban para describir danzas básicamente similares, en su mayoría en tiempo ternario y bailados por parejas abrazadas, que se encontraban en el sur de Alemania, Baviera, Austria y Bohemia. El vals comenzó a ser popular en el extranjero con las giras de conciertos que Johann Strauss (1825-1899) realizó en Alemania Francia y Gran Bretaña<sup>87</sup>.

Su característica más significativa es que por lo general está escrita en compás ternario. En el compás del vals, el primer tiempo siempre es considerado como el tiempo fuerte y los otros dos son débiles. (Como veremos más adelante, un ejemplo de este ritmo en cabaret lo encontramos en la canción de *Je te veux* de Satie).

---

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> Lamb, A. (2001, 20 de enero). Waltz. Groove Music Online. p 1-4.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29881>

## Marcha

Se estructura en compás binario o cuaternario, aunque el más común es el binario. Su ritmo lleva a la división de los tiempos en dos valores desiguales, siendo el primero más largo que el segundo, para lo cual se suele usar el puntillo. De esta manera, se consigue una acentuación que ayuda a llevar el paso, considerándose una danza andada. Este ritmo era típico de las fiestas feriales y circos de París en los años veinte. Un ejemplo de marcha lo encontramos en *Le Picadilly Marche* para piano de Satie:



Ejemplo del ritmo de Marcha. Fragmento de "Le Picadilly" de E. Satie

### 3.4. Estilos de interpretación de la canción de cabaret

De forma general, podemos observar que la canción de cabaret tiene dos elementos fundamentales que conforman su estructura. El primero es la expresión del texto (el más esencial); alrededor de él se mueve la línea vocal, que según cada intérprete variará en timbre, sonido, volumen y matices. El segundo componente es el patrón rítmico, que ayuda a la sensación de movimiento de los estados de ánimo que el texto quiera reflejar.

La combinación del patrón rítmico dentro de la línea de expresión textual en la canción de cabaret dio lugar a dos estilos. Se diferencian dos tipos de escuelas basadas en dos artistas franceses: Yvette Guilbert (1867-1944), que utilizaba el estilo de *Rythme Fondu* ("disease") y Aristide Bruant (1851-1925), cuyo

método para cantar era el de *Chanteur*<sup>88</sup>. Los franceses usaban dos términos para diferenciar estas dos técnicas:

- *Chansonnier* o *chanteur* y la *chansonnière* o *chanteuse* que son los que cantan principalmente.
- *Diseur* y *diseuse* que son los que principalmente recitan (con música) y a veces actúan. Guilbert era una *diseuse* y Bruant un *chanteur*.

Según Ruttkowski, Guilbert desarrolló una libertad rítmica que se ha convertido en un elemento común en la forma de cantar cabaret de nuestro tiempo, aunque fue totalmente nueva en esa época. Llamó a esta técnica “*rhythme fondu*”, que podríamos traducirlo como “ritmo suavizado” o más exactamente “ritmo suspendido”. Consiste en abandonar temporalmente la medida subyacente de un poema o canción por el bien de la expresión, apresurando o ralentizando las palabras. Se trata de abandonar el ritmo musical y sustituirlo por la palabra rítmica, según la acentuación y la necesidad expresiva del texto. Según el autor, sólo un artista profundamente musical puede permitirse interpretar este estilo sin “perder la pista” siguiendo la armonía del acompañamiento. La calidad rítmica es análoga a la libertad que tienen los vocalistas de jazz (como Ella Fitzgerald al hacer *scatting* improvisando sobre una secuencia de acordes)<sup>89</sup>.

En el estilo de Bruant hay que diferenciar entre las palabras “*chansonnier*” que se refiere al cantante que interpretaba sus propias letras y “*chanteur*”, si cantaba letra y música de otras personas. El *chansonnier* normalmente no era un cantante entrenado e incluso podía no contar con una técnica vocal suficiente, pero las deficiencias vocales se pasaban por alto o se consideraban simpáticas, como parte del sabor idiosincrático esencial para la interpretación<sup>90</sup> (en el cabaret, el poeta y el compositor solían gozar de un prestigio artístico superior al del intérprete).

---

<sup>88</sup> Ruttkowski, W. (2008) Cabaret Songs. Green Verlag. p.45

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.46-47

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.49

### 3.5. Categorías de canciones según el contenido textual

Según Ruttkowsky hay cuatro categorías de canciones atendiendo a las características de los textos a los que ponen música<sup>91</sup>:

**La Balada** se trata de una canción ligera y sencilla que cuenta una historia que consta de dos o más estrofas, todas cantadas con la misma melodía (canción estrófica). Un ejemplo de balada es *La Diva de L'Empire* de Satie.

**La «I» o Canción de la Prostituta.** Este es un formato para que la cantante se presente a sí misma y hable con el público antes de empezar a cantar. Incluso podía hablar en medio de la canción, compartiendo sus propios sentimientos. Este modelo de canción se usó anteriormente en la opereta o farsa musical. Ejemplos de este tipo de canción los encontramos en canciones de cabaret de compositores como Benjamin Britten (1913-1976) con *Tell me the Truth About Love* (Dime la verdad sobre el amor), o en *Gigerlette* de Arnold Schönberg (1874-1951), que trata del encuentro sexual con una prostituta.

**El cuplé vienés.** El texto trata desde reflexiones de temas personales (como el sexual), hasta cuestiones de cariz social o político. El cuplé vienés tradicional tiene la forma AABB, y se identifica principalmente por la sátira a través del chiste. Un ejemplo lo volvemos a encontrar en *La Diva d'Empire* de Erik Satie, donde el estribillo es la parte AA y los versos que son los que van contando la historia son la parte BB.

**Canciones sobre estados de ánimo y sentimientos.** El propósito principal de estas composiciones es reflejar o provocar determinados estados de ánimo o sentimientos. Se construyen en base a un poema y la música trata de reflejar con recursos sonoros el mismo estado de ánimo que el poema evoca. Un ejemplo es *Les Chemins de L'Amour* de Francis Poulenc.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.53-56

## CAPITULO 4

### La influencia del cabaret y otros géneros musicales en Erik Satie y Francis Poulenc

Las nuevas formas de expresión musical de comienzos del siglo XX incorporaron una amplia gama de géneros populares en los locales parisinos que influenciaron a *Le groupe de les Six*: desde el café-concierto, el *music-hall*, el circo y las canciones de cabaret, hasta los ritmos de jazz como el ragtime o la estética urbana y comercial de *Tin Pan Alley*. Todas estas influencias llamaron la atención de nuestros compositores por su modernismo atractivo y su imbricación en el tejido del entretenimiento popular, haciendo posible a través de estos géneros la incorporación de principios estéticos característicos como la diversidad, la parodia, la banalidad y la nostalgia.

#### 4.1. El entretenimiento popular parisino

En este apartado sólo vamos a comentar los modelos de espectáculo que de forma especial repercutieron en las composiciones de Satie y Poulenc. Estos son el café concierto, el cabaret artístico, el circo, el *music-hall*, la fiesta ferial y el baile *mousette*.

##### *Le café-concert* (el café-concierto)

Se trataba de un local popular que atendía a comerciantes, empleados y otros miembros de la clase baja y media. A diferencia del cabaret, el café-concierto no tenía ambiciones artísticas. El tono de su espectáculo era descaradamente grosero y terrenal<sup>92</sup>.

Los parisinos iban a disfrutar de la charla, a beber, y a escuchar cantantes vestidos con ropa de noche acompañados por una orquesta. Era un ambiente muy informal donde se cantaban romanzas o canciones ligeras, y donde la gente se sentía libre para hacer comentarios, cantar o levantarse cuando quisieran.

---

<sup>92</sup>Brody, E. (1987). *The Musical Kaleidoscope 1870-1925*. George Braziller. p.102.

Durante los primeros años de su popularidad, la disposición de los asientos se parecía a la de los cafés con mesas y sillas. La atmósfera era ruidosa y un poco molesta<sup>93</sup>.

No se cobraba una entrada. El programa estaba formado por rondas de canciones llamadas *tours de chant* (en cada serie se presentaba un cantante diferente), interludios de danza, o comedias musicales cortas. Se tenía que pedir bebida después de cada tour. Normalmente los espectadores se quedaban un rato y luego se iban a otro local<sup>94</sup>.

En el *Café-concert* había diferentes tipos de actores: El *diseur* actuaba en un estilo declamatorio, usando sutiles inflexiones vocales y gestos corporales para enfatizar ciertas palabras; el “soldado”, conocido entre los franceses como el *troupiér* cómico, era ingenuo y torpe, y como indumentaria usaba pantalones, chaleco y gorra; la *gommeuse*, era representada por lujuriosas cantantes femeninas que interpretaban sus canciones de amor de forma ingeniosa, a menudo con la intención de organizar citas después de la actuación. Las *chansons d’actualité* también interpretadas en este tipo de espectáculo, tenían un motivo patriótico y desempeñaron un papel importante, aunque el género cómico era el más popular<sup>95</sup>.

### ***Le cabaret artistique* (el cabaret artístico)**

La aparición de un nuevo local como alternativa a los cafés y salones parisinos fue el *cabaret artistique*. Este establecimiento presentaba un espectáculo con canciones proporcionando una contrapartida a los cafés literarios de París. El local que alcanzó más fama fue *Le Chat Noir* fundado en 1881 por Rodolphe Salis. Se pretendía que el cabaret fuera un lugar donde pintores, poetas, compositores y músicos no sólo se conocieran, sino también confrontasen su arte con el público. La provocación artística era la esencia de este tipo de cabaret.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>94</sup> Segel, H. (1987) *Turn-of-the-Century Cabaret*. Columbia University Press. p.35.

<sup>95</sup> *Ibid.* P.36.

<sup>96</sup> K.Wachmann & P. O’Connor. *cit.*, p..3-4



*Le Cabaret artistique* proporcionó un ambiente en el que la innovación tenía la oportunidad de florecer; no es de extrañar que la experimentación vanguardista dominara a menudo las actuaciones; mucho de lo que se representaba era improvisado. El papel del *conférencier* o maestro de ceremonias, exigía especialmente que el público estuviera prestando atención. Muchos compositores de gran renombre se unían a él. Debussy dirigió una vez un coro, y Milhaud, Satie, Jean Wiener y Schönberg desempeñaron papeles activos dentro de la función. A Satie se le atribuye haber compuesto más de 50 piezas cuando era pianista en el *Chat Noir* y en el *Auberge du Clou*. Todos los compositores que trabajaron en el cabaret se inspiraron en canciones populares o parodias operísticas existentes.<sup>97</sup>.

Durante los primeros años del cabaret, el programa comenzaba con un coro animado interpretado por un grupo de poetas y cantantes y dirigido por un miembro del equipo del local. Después, el grito de *A la Tribune!* anunciaba una serie de actuaciones de *poètes-chansonniers* que actuaban mostrando sus talentos en la escritura de canciones y poesía, el canto y la recitación dramática. El ambiente en *Le Chat Noir* era informal y a menudo escandaloso. Los llamados *fumistes* hacían juegos de palabras, chistes, y anécdotas humorísticas entre canciones<sup>98</sup>.

El tono de la ironía y la sátira se convirtió en una característica permanente del entretenimiento del *Chat Noir* y muchos otros *cabarets artistiques*. En 1885, después de que este local se asentara, Salis incrementó la variedad de los programas instalando un pequeño teatro, o *théatricule*, para la interpretación de obras cortas y humorísticas con canciones y acompañamiento musical. Salis pidió al pintor Henri Rivière que se hiciera cargo del nuevo teatro de títeres, y poco después Rivière introdujo el teatro de sombras. Colgaba un papel al óleo delante del pequeño escenario del teatro, oscurecía la sala y representaba una historia contenida en los versos de una canción popular moviendo siluetas de cartón detrás del papel. El artefacto del títere de sombras tuvo tanto éxito que

---

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004505?mediaType=Article>

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> H. Segel. *cit.*, p.28.

los artistas de cabaret comenzaron a escribir obras con música incidental para este nuevo teatro. Durante los años 1886-1887, el teatro de sombras se convirtió en un evento nocturno típico del *Chat Noir*<sup>99</sup>.

### ***Le cirque (el circo)***

La multitud que asistía a los espectáculos circenses parisinos tendía a ser más diversa que la del cabaret o que el público del café-concierto. Se componía de una sorprendente mezcla de parisinos: los de clase baja pagaban dos francos por la entrada y se quedaban de pie en la arena, los de la clase media pagaban 3 francos y se podían sentar en pequeñas mecedoras dispuestas en fila, y los ricos aristócratas se alquilaban sus palcos<sup>100</sup>.

A principios de la década de 1920, Poulenc, junto con amigos como Milhaud, Cocteau, y la pintora Marie Laurencin, visitaban con frecuencia los circos y los recintos feriales de París.

Tres circos principales entretenían a París a finales del siglo XIX y principios del XX: el *Cirque Nouveau*, el *Cirque Médrano* y el *Cirque de Paris*. Poulenc y sus acompañantes eran habituales del *Cirque Médrano*, famoso por las excelentes actuaciones de los tres hermanos Fratellini, que hacían del clown todo un arte. Los tres hermanos formaban un equipo tan brillante y divertido que sacudían en Satie y Poulenc el espíritu humorístico tan característico de gran parte de su música.

Grock, uno de los payasos más populares del *Cirque Médrano* y uno de los favoritos de Poulenc, interpretaba un número conocido como “el musical excéntrico”, en el que usaba las palmadas, parodiaba las marchas americanas, tocaba *cakewalks* con el clarinete, o interpretaba otras partituras más serias y virtuosas con otros instrumentos musicales<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.72

<sup>100</sup> Conley, D. (1994) *The influence of Parisian popular entertainment on the piano works of Erik Satie and Francis Poulenc* [Tesis de Doctorado, The University of North Carolina]. p.6 [https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/McKinney\\_uncg\\_9502709.pdf](https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/McKinney_uncg_9502709.pdf)

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.21-22.

### *El music-hall*

Superó al cabaret, al *café-concert* y al circo en la diversidad de sus atractivos estímulos y en su tendencia a absorber géneros de otros ambientes. Fue un gran popurrí donde se encontraba de todo, desde el realismo más bajo hasta la poesía más sublime.

El *music-hall* creció al margen del *café-concert*, aunque por un tiempo, a finales del siglo XIX y principios del XX, los dos términos y los dos lugares coexistieron con diferencias muy sutiles entre ellos<sup>102</sup>.

La aparición del *music-hall* se remonta a 1867. Surgió cuando en los *café-concerts* apareció la mezcla de teatro, danza, canciones y atracciones de circo en un mismo espectáculo.

El término *music-hall* prestado de los ingleses, no se aplicó realmente a un establecimiento popular parisino hasta 1893, cuando Joseph Oller abrió el *Olympia*<sup>103</sup>.

Lo que lo diferenció del *café-concert* fue la categoría superior del género de la revista, ya que en el *music-hall* era muy elaborada, con efectos de iluminación, cuadros espectaculares, la actuación de artistas extranjeros y en definitiva la gran calidad un entretenimiento que incluía circo, teatro, danza y *chanson*. Además, los edificios tenían fachadas elegantes e interiores muy bien decorados.

La revista consistía en una sucesión de escenas en las que los principales acontecimientos políticos, sociales y artísticos del año eran “revisados”, por así decirlo, presentadas por dos narradores, *le compère et la commère*.

Una de las más opulentas revistas, por su grandeza y complejidad fue la del *Folies-Bergère*. Una característica de los programas de *music-hall* alrededor del cambio de siglo era dividir la noche en una serie de fiestas, unas reservadas para una obra de teatro, otras para bailes y circo con atracciones, otras reservadas para una revista corta más que para un gran espectáculo, y otras para la interpretación de canciones<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> P. Brody. *cit.*, p.106.

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> P. Conley. *cit.*, p.25.

Después de la guerra, el entretenimiento popular en el *music-hall* se expandió aún más. Las estrellas que actuaban en estos locales fueron más ampliamente aclamadas y difundidas, y las revistas, que habían sido populares desde finales de siglo, llegaron a ser aún más grandiosas y visualmente más resplandecientes. La escenografía y los trajes exhibían mayor lujo y opulencia. Para que la revista tuviera éxito dependía del apoyo de una orquesta que proporcionara oberturas que vincularan los diversos elementos del espectáculo, acompañaran cada número, y ofreciera un gran final. El papel del director de orquesta era de suma importancia, ya que supervisaba la colaboración entre autores y coreógrafos, realizaba los arreglos para las canciones y el baile, y elegía la mejor música que se adaptara a la coreografía y la voz de los cantantes implicados.

Sin embargo, aún con todo este espectáculo, el *music-hall* siguió siendo principalmente un lugar de entretenimiento musical y la canción conservó la posición preeminente que había disfrutado en el *café-concert*<sup>105</sup>.

### ***Fête foraine (la feria)***

Era un acontecimiento anual que incluía varios espectáculos: circo, teatro, marionetas, magos, fenómenos exóticos, juegos de azar, así como la venta de alimentos, artículos domésticos y objetos de decoración.

El público que acudía no se limitaba a asistir a un espectáculo, sino que se convertía en un participante activo. Al parecer, en la juventud de Poulenc, había una feria permanente en Montmartre en la que él y otros amigos, como Milhaud, Auric y Cocteau, participaban los sábados. La *fête foraine* era un evento al aire libre con casetas colocadas a lo largo de una avenida y teatros temporales montados en el terreno. Los espectáculos principales incluían juegos de azar en los que el participante compraba un boleto para recibir un premio. Había puestos de exhibición con adivinos, galerías de tiro, juegos populares o espectáculos donde el artista hacía conjuros, malabares, imitaciones y ventriloquía. También había un entretenimiento llamado "*feeries*", que consistía en veinte o treinta cuadros en los que se representaban y narraban escenas con iluminación eléctrica para realzar los efectos. Entre

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.26.

todos estos espectáculos se escuchaba la orquesta que estaba formada por un tambor de mano, un bombo, gong, platillos y un surtido de instrumentos de metal<sup>106</sup>.

Otras atracciones musicales consistían en *l'homme orchestre*, los *chanteurs des rues* y los *marchands de chansons*, que eran también miembros de la vida musical que rodeaba el recinto ferial y las calles de París acompañados por dos o tres músicos (un acordeonista, un violinista y un percusionista).

Un numeroso grupo de personas, de pie y en círculo, escuchaba atentamente y seguía la música con sus partituras recién compradas para aprender con precisión la melodía y la letra de la canción y unirse para cantar el estribillo.

Así pues, las fiestas feriales fueron una influencia artística importante ya que la conexión directa entre los artistas y el público, que participaba activamente en el espectáculo, era constante. Para Poulenc el componente de participación era valioso, de hecho, un elemento que se desprende de los estudios sobre Poulenc es la gran sociabilidad del compositor y su disfrute con el público. Por ejemplo, durante sus veladas de los sábados por la noche con *Les Six* y otros, se sabe que Poulenc cantaba su obra *Cocardes* para el grupo y que se mostraba bastante desenfadado y bullicioso en las fiestas<sup>107</sup>.

### ***Le bal musette* (el baile *musette*)**

El *bal musette* era un estilo de música popular francesa que llegó a París en la década de 1880 con los inmigrantes de la provincia de Auvergne. La música, al principio, era producida por una *musette* (una gaita de fuelle) para acompañar el baile de la *bourrée* (danza rápida en 2, 3, 4 o 5 tiempos) y a principios del siglo XX, se adoptó también el acordeón. Los bailes relacionados con este género eran el vals, la polca, el *Scottish*, la mazurca, el paso doble, el *fox-trot* y el *Java* (un tipo de vals francés)<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> St Aubin C. (2008). *Poulenc, nostalgia and parisian culture*. [Tesis de doctorado, University of Toronto]. p.116-121  
[https://central.bac.lac.gc.ca/.item?id=NR44799&op=pdf&app=Library&oclc\\_number=691738056](https://central.bac.lac.gc.ca/.item?id=NR44799&op=pdf&app=Library&oclc_number=691738056)

<sup>107</sup> Poulenc, F. *Correspondance 1910-1963* (1994) Myriam Chimènes, ed. p.105-106

<sup>108</sup> C.P. St, Aubin. *cit.*, p.122-123

En el *bal musette* se tocaban instrumentos como el clarinete, el contrabajo, la batería, la voz y, a partir de los años 40, diversos instrumentos como el saxofón, el banjo, la guitarra, el violín y el órgano, entre otros.

Durante la juventud de Poulenc, el *bal musette* tenía fama de estar asociado a los pobres y a la clase baja parisina. Este vínculo fascinó a la alta sociedad de los años veinte que sentía cierta excitación por participar en estos eventos de baja categoría. Poulenc participó en muchas de las reuniones celebradas por estos aristócratas e incluso escribió algunas de sus conocidas piezas como encargos para estas personalidades (por ejemplo: *Aubade*, en 1929; *Le Bal masqué*, en 1932; Concierto en Re menor en 1932 o el Concierto en Sol menor para órgano, cuerdas y timbales en 1938)<sup>109</sup>.

Estos diferentes géneros que convivían en París a principios del siglo XX fueron una gran influencia para Satie y Poulenc.

## **4.2. La influencia de la música popular parisina en Satie y Poulenc.**

Tanto Satie como Poulenc fueron compositores que disfrutaban del ambiente bohemio de los espectáculos parisinos, de los circos, y del *music-hall*. En este apartado vamos a escribir algunas pinceladas de esa influencia en su vida artística y haremos referencia su encuentro con artistas del género de cabaret con los que tendrían una larga relación artística y personal.

Un aspecto importante del estilo de Erik Satie es el lenguaje popular de café-concierto que cultivó asiduamente durante toda su carrera. Su primer boceto conocido fue el pequeño *Allegro* en 1884, otra obra que revela los elegantes recursos musicales del compositor. El *Valse-ballet* y la *Fantaisie-valse* del año siguiente, así como sus *valse chantées* (valse cantados) que fueron escritos en el estilo de *music-hall* para los cantantes Paulette Darty (1871-1939) y Vincent Hyspa (1865-1938), estaban en clave de humor y mismo tono sentimental que las canciones que escribía su padre.

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.124-125

El origen popular del arte de Satie dejó huella en toda su producción, y los ecos del cabaret y *music-hall* resuenan en toda su música para piano. Tanto el círculo de Montmartre, como el típico *chansonier* parisino o la música de circo, fueron parte de la vida cotidiana de Satie e influenciaron su época “seria” como compositor. Incluso después de dejar de trabajar en los locales más populares, Satie siguió inspirándose en el entretenimiento popular parisino como lo demuestran sus piezas para piano con anotaciones humorísticas o los ensayos sobre música que aparecieron por primera vez en la década de 1910, y que contienen una mezcla de fantasía, ingenio y parodia<sup>110</sup>.

Francis Poulenc, a diferencia de Satie, al principio solo era un espectador entusiasta del café-concierto, el cabaret, el circo y el *music-hall*. En su juventud Poulenc se vio inmerso en la cultura parisina de mano de su madre y su tío, que regularmente llevaban al niño a conciertos, al teatro y al circo. Cuando Poulenc se hizo lo suficientemente mayor (alrededor de 1914), comenzó a frecuentar los cafés-conciertos, cabarets, salas de música y circos de París, especialmente los cercanos a la *Place de La République*. Fue en los *café-concerts* y *music-halls* donde Poulenc cayó bajo el hechizo de Edith Piaf (1915-1963), Maurice Chevalier (1888-1972), y otros artistas conocidos en ese momento. Los ritmos *lilting* (un tipo de tarareo rítmico con la voz), las agradables melodías, y las armonías de origen popular que caracterizaban esta música impresionaron de forma permanente al joven compositor<sup>111</sup>.

Poulenc tenía un estrecho vínculo personal con *Folies-Bergères*. Fue aquí donde escuchó por primera vez a Denise Duval (nacida en 1921), una de las actrices cantantes más talentosas de su tiempo. Después de hacer su debut operístico en Burdeos, Duval comenzó a actuar en *el Folies-Bergères* de París, donde recibió formación para cantar y actuar en comedia musical. En 1947 Poulenc la seleccionó para el estreno de su ópera bufa *Les Mamelles de Tirésias* (Los pechos de Tiresias) en la que triunfó. A partir de entonces Duval se convirtió en la intérprete preferida (después de Pierre Bernac) de las obras vocales de Poulenc<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup>D. Conley. *cit.*, p.

<sup>111</sup> Daniel, K. (1982). *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style, Studies in Musicology Series, no. 52*. UMI Research Press. p.6.

<sup>112</sup> D. Conley. *cit.*, p.8.

### 4.3. Erik Satie

(Honfleur, 17 de mayo de 1866 – París, 1 de julio de 1925).

Fue un compositor iconoclasta con ideas que miraban constantemente al futuro. Debussy le bautizó como "el precursor" por sus tempranas innovaciones armónicas. Satie se anticipó a la mayoría de los avances de la música del siglo XX, desde el cromatismo total organizado hasta el minimalismo. Hizo de sus limitaciones técnicas una virtud, pero su meticulosa búsqueda de la perfección en la simplicidad, junto con su ingenio irónico y su astuto conocimiento de las vanguardias en otros campos del arte contemporáneo, le convirtieron en la personificación del espíritu nuevo en Francia<sup>113</sup>.

Tras un breve periodo en el Conservatorio, Satie se lanzó al mundo de la composición incentivado por Debussy, componiendo sus *Gymnopédies* en 1888, aunque él se decantó por dedicarse de forma temprana a la música de cabaret. Estos mágicos locales fueron el lugar de encuentro con numerosos artistas y poetas, siendo este periodo (llamado *Rose-Croix*, de 1891 a 1895) el que fue testigo de cierto número de sus obras más características<sup>114</sup>. Sus objetivos durante este periodo eran crear un nuevo estilo musical a partir de los limitados medios técnicos de que disponía y darse a conocer. Su asociación con Joséphin Péladan en 1891 le ayudó a dar rienda suelta a la experimentación como compositor y organizar sus conciertos en la Galería Durand-Ruel. En 1895 compuso la colección *Messe des pauvres* (Misa de los pobres) marcando el inicio de una nueva dirección artística, que junto con el traslado en 1898 a un suburbio al sur de Arcueil, definiría un punto de inflexión en su estilo de composición. Para ganarse la vida acompañaba a Hyspa en los cafés-concierto, y a partir de 1902 a Paulette Darty (la "Reina del vals lento"). En 1903 publicó *Trois morceaux en forme de poire*, además de arreglos de canciones de cabaret<sup>115</sup>. En 1905 ingresó en la *Schola Cantorum* trabajando con Vincent d'Indy (1851-1931), Albert Roussel (1869-1937) y Auguste Séryeyx (1865-1949). Desde entonces, se dio conocer por sus melodías y piezas para piano, y

---

<sup>113</sup> Leslie A. (2020, 23 de diciembre) *Satie, Erik*. Groove Music Online. p.1  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40105>.

<sup>114</sup> François-Sappey, B. et Cantagrel, G. (1994). *Guide de la mélodie et du lied*. Fayard. p 595

<sup>115</sup> A. Leslie. *cit.*, p. 2-3



a partir de 1911 a raíz de que Ravel interpretara algunas de sus piezas, comenzaron años prósperos, siendo respetado como compositor y considerado como un "precursor del genio". En 1912 se publicaron sus *Véritables préludes flasques* (Verdaderos preludios flácidos) y otras piezas para piano, lo cual le permitió dejar su trabajo en el cabaret pudiendo dar comienzo a un nuevo periodo productivo que culminó con los *Sports et divertissements* (Deportes y entretenimientos) en 1914. Dos años más tarde, Satie conoció a Cocteau, quien le abrió las puertas al desfile del ballet Dyaghilev (1872-1929) en 1917 para el cual compuso *Parade*, un ballet inspirado por el cubismo, que sería todo un éxito. Después de esto, su carrera giró en torno al teatro y a escribir música por encargo. En 1921, Satie se afilia al partido comunista y comienza a implicarse cada vez más en el movimiento dadaísta de París. En la última década de su carrera produjo *Quatre petites Mélodies* (1920), colaboró en cinco obras teatrales con Cocteau (1889-1963) y en tres obras con Picasso (1881-1973). En 1924 compuso los ballets *Relâche* (para el ballet de F. Picabia) y *Mercur*e (con Picasso y Massine). Las obras de sus últimos años destacan por su seriedad y contención, entrando en un mundo interior que fluye hacia una sonoridad estática<sup>116</sup>.

#### 4.3.1. Satie y *Le Chat Noir*

Sus primeras publicaciones fueron el *Valse-ballet* y la *Fantasie-valse* para piano, con la editorial de su padre en 1887. A pesar de intentar encajar en las aspiraciones musicales burguesas de sus padres, sus relaciones fueron cada vez más tensas y dejó su casa en 1887 para comenzar una carrera independiente como pianista de café en Montmartre.

Para Satie, la música clásica era burguesa; sentía que su música debía estar conectada con las raíces populares, y rechazaba la expresividad romántica, así como las técnicas compositivas y las melodías complejas del siglo XIX. Era progresista, se oponía a la influencia de Wagner en la música francesa, y evitaba cualquier indicio de impresionismo influenciado por Debussy y Ravel. Quería hacer una música moderna que reflejara el estilo de vida de la población común.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.4-6

Finalmente, se trasladó de la casa de su padre a París, y fue a vivir a pocas manzanas de *Le Chat Noir*<sup>117</sup>.

En 1887, Satie comenzó a frecuentar este local atraído por el ambiente de ingenio e irreverencia que allí se respiraba. Pronto comenzó a disfrutar de amistades con *poetes-chansonniers* como Jules Jouy (1855-1897) o pintores como Maurice Donnay (1859-1945) y Henry Rivière (1864-1951). Fue parte integrante del círculo de artistas de cabaret y *music-hall* y estuvo en *Le Chat Noir* de 1887 a 1891. Durante este tiempo, compuso obras que abarcaban estilos franceses como la canción de cabaret francesa o el *valse chantée*, y estilos americanos como la marcha o *cakewalk*. En 1888 se incorporó como auxiliar del pianista Albert Tinchant, año en el conoció a Vincent Hyspa (1865-1938), con quien crearía una fructífera relación artística y una larga amistad<sup>118</sup>.

En una carta dirigida a su amante Suzanne Valadon (1865-1938), podemos ver cómo Satie recuerda su paso por *Le Chat Noir*:

[...] *Sin embargo, y a decir verdad, no fue sino en el café-cabaret Le Chat Noir donde comenzó a crecer mi labor artística. Allí construí las Ginnopédias, utilizando como fuente de inspiración uno de los poemas de Contamine, titulado Les Antiques. El encanto de aquellas antiguas danzas de guerra espartana nos fascinaba tanto a ambos, que fuimos incapaces de ignorarlas.*

*Durante mi etapa en el Chat Noir compartí también aficiones con innumerables artistas y bohemios, como George Auriol, Henri Rivière, Aristide Bruan, Guy de Maupassant o el mismísimo Toulouse Lautrec. Pero mi mayor satisfacción en el cabaret llegó al convertirme durante gran parte del año 1888, en auxiliar de su pianista principal, Albert Tinchant. Y, para este servidor y desgraciado gentilhombre, poder recomendar al auditorio musical mis amadas Ginnopédias, no tenía precio. Siempre he creído que esta obra, esencialmente*

---

<sup>117</sup> Ritter, D. (2017, Noviembre). *A Stylistic Guide to Classical Cabaret, Part 1: The Music of Satie, Poulenc, and Schonberg*. *Journal of Singing*.  
<https://www.thefreelibrary.com/A+Stylistic+Guide+to+Classical+Cabaret%2C+Part+1%3A+The+Music+of+Satie%2C...-a0523609643>

<sup>118</sup> Pierre D. Templier, *Erik Satie*. Paris : Rieder, 1932, p.14

*artística, podría figurar entre las más bellas del mundo, sin intención de coquetear con la pedantería.*

*También resultó gratificante durante aquella época acompañar en el piano a un talentoso cantante como lo era Vincent Hyspa, con sus divertidas y atractivas sátiras políticas. Pero no fue sino el propio Debussy quien despertó en mí la verdadera pasión por la música, a unos niveles indescriptibles. Yo sabía, ciertamente, que jamás podría alcanzar su técnica y finura musical, y así se lo hacía saber, aunque mi buen amigo me demostrase admiración mutua de continuo. Uno se rompía la cabeza con tal de sorprenderle, harto difícil de lograr, y aquello imagino que acrecentaba mi saber, si bien en una dirección que en nada se asemejaba a la musicalmente correcta. Debussy era la seriedad, la completa armonía, y yo era el contrapunto, la atonía, y sin embargo conseguía captar el interés del público, lo que hizo encaminarme hacia aquella extraña dirección que nunca supuse equivocada. [...] <sup>119</sup>.*

En 1891 Satie fue a trabajar como pianista a otro cabaret, *Auberge du Clou*, y en 1892 al *Café de la Nouvelle Athenes*. En 1899, empezó a acompañar a Hyspa y Paulette Darty haciendo paradas nocturnas para cantar en diferentes cabarets del barrio de Montmartre. En 1900, Satie se convirtió en el compositor de Hyspa. Veintiocho canciones compuestas por Satie con letra de Hyspa se encuentran en la Biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard<sup>120</sup>.

### **4.3.2. El estilo compositivo de Satie**

Como ya hemos comentado anteriormente, a principios de la década de 1890, Satie atraviesa su periodo *Rose-Croix*. En este año, el compositor se asoció con los rosacruces, un culto religioso esotérico fundado por Péladan, caracterizados por el misticismo. Los años 1890-92 vieron la producción de piezas abstrusas como las *Sonneries de la Rose Croix* (1892), los *Quatre Préludes* (1892) y las famosas *Gymnopédies* (1888), escritas en un estilo totalmente diferente debido a que son danzas griegas arcaicas que suenan antiguas y modernas al mismo

---

<sup>119</sup> Volta, Ornella. (2002). *Erik Satie: Correspondance presque complète*. Fayard. p.42

<sup>120</sup> Ritter D. *A Stylistic Guide to Classical Cabaret, Part 1: The Music of Satie, Poulenc, and Schonberg*.

tiempo. Sus texturas ostentadamente sencillas, sus armonías casi modales y sus acordes no resueltos crean la ilusión de movimiento, en piezas esencialmente estáticas<sup>121</sup>.

Respecto a las *mélodies* de Satie durante ese mismo periodo, son de gran variedad en cuanto a géneros y escritura. Los primeros músicos que le inspiraron fueron Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Claude Debussy (1862-1918). Sus primeras composiciones con espíritu simbolista fueron *Trois Melodies* con textos de Contamine (1886), *Elégie* (1886), y *Chanson* (1886). En la época en la que tocaba en *Le Chat Noir* se encontró con poetas menos convencionales (Vincent Hyspa, Numa Blès, Dominique Bonnaud). En este periodo compuso *Tendrement* (1897), el vals *Je te veux* (1897), *La Diva de l'Empire* “Intermezzo americano” (1900) o las *chansons montmartroises* como “*Velvet Gentleman*”, escrita para Paulette Darty. Todas estas composiciones fueron parte de sus obras más populares<sup>122</sup>.

La capacidad Satie de unir textos con bellas armonías se refleja en la producción de 1914 a 1923, donde sus ciclos de canciones rebosan de confluencia armónica y prosódica: *Trois Poèmes d'amour* (1914), *Trois Mélodies* (1916), *Quatre Petites Mélodies* (1929) y *Ludions* (1923)<sup>123</sup>.

Existen tantas interpretaciones contradictorias de la carrera de Satie, que lo mejor es considerarla como una sola etapa, cuya dirección poco convencional estuvo determinada por un continuo replanteamiento de los objetivos y la estética de la música en reacción a la práctica y los excesos del siglo XIX. En su último periodo, la danza, el teatro y la música de cabaret fueron hilos prácticamente continuos, al igual que las virtudes francesas fundamentales de la sencillez, la brevedad y la precisión.

En su obra no existe un desarrollo en los motivos musicales ni ninguna dirección armónica hacia un clímax, haciendo que su estilo no sea convencional. Por ejemplo, en muchos aspectos, las *Sarabandes* de 1887 son más sofisticadas desde el punto de vista armónico que su último ballet *Relâche*,

---

<sup>121</sup> D. Conley. *cit.*, p.27-28

<sup>122</sup> François-Sappey, B. et Cantagrel, G. *cit.*, p.595

<sup>123</sup> *Ibid.*

lo que denota que su genio reside en una capacidad de renovación y experimentación constantes dentro de una gama textural limitada. Su oído armónico fue su mayor don, aunque su obra adquirió mayor fuerza gracias al enfoque más parco y contrapuntístico que adoptó tras sus años en la *Schola Cantorum*. Curiosamente, la originalidad rítmica nunca pareció preocuparle<sup>124</sup>.

Aunque Satie era un compositor de música deliberadamente modesta y a menudo intrascendente, también era un modelo de ingenio urbano y fantasía excéntrica. Satie se vio obligado a ganarse la vida como pianista de cabaret y compositor de canciones de café-concierto y música incidental para obras de teatro de sombras. A pesar de su aparente aversión a este trabajo, continuó frecuentando los *music-halls* y los cabarets y componiendo canciones populares.

Tras el traslado a Arcueil a finales de 1898, la carrera de Satie pareció bifurcarse, y por mucho que profesara despreciar su obra de café-concierto, ésta ya fertilizaba sus composiciones "serias" en 1903. Podemos observar que muchas de sus piezas tienen un modelo popular; desde el *Allegro* de 1884 hasta el *Ragtime du paquebot* (Ragtime del transatlántico) y el *Titanic*, (ambos de Parade, 1916). También en *Le Piccadilly* (1904) obra para piano y luego para piano y cuerda, experimenta con el ragtime, en este caso juega con el estribillo de la canción de estilo popular americano *Hello! Ma Baby* de Howard y Emerson (1899)<sup>125</sup>.

### 4.3.3. Las canciones de cabaret de Satie

Aunque observamos la influencia de las raíces populares en muchas de sus obras, la mayor parte de la música popular que compuso Satie se engloba bajo la denominación general de canción de café-concierto. Estas canciones se interpretaban tanto en los cafés-concierto como en los cabarets de París. Satie era un melodista dotado y algunas de sus mejores composiciones están en esta categoría.

---

<sup>124</sup> A.Leslie. *cit.*, p.7

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 9

Dos de las primeras canciones de café-concierto de gran calibre son *Tendrement* (Tiernamente), con texto de Vincent Hyspa y *Je te veux* (Te deseo) con texto de Henry Pacory (1863- ?), compuestas alrededor de 1900. En ellas se escuchan las tiernas melodías características del estilo de café-concierto de Satie<sup>126</sup>.

Como ejemplo de su composición melódica dentro del estilo de cabaret encontramos la canción *Poudre d'or* (Polvo de oro) compuesta en 1901 a ritmo de vals. La melodía adquiere su calidad melancólica y romántica a través de una inflexión cromática ocasional y del uso de ligaduras para que el *rubato* se incorpore en el tejido rítmico de la pieza (véase el siguiente ejemplo):



*Poudre d'Or. compases. 49-56*

Ambos recursos eran habituales en la música de vals de la época. Satie duplica la forma de los *valsees chantées* de Rodolphe Berger (compositor de valsees austríaco 1864-1916) creando una alternancia entre un estribillo de treinta y dos compases en tónica y una estrofa de treinta y dos compases en dominante. El uso frecuente de ligaduras, la división de la estrofa y el estribillo en dos compases de dieciséis, comenzando por estribillo seguido de la estrofa son rasgos que también aparecen en *Je te veux*, escrita para Paulette Darty. El vals *Je te veux* (que más adelante analizaremos a nivel musical y vocal) representa el lirismo característico de todas las canciones de café-concierto de Satie. Otra de las canciones que analizaremos es *La Diva de l'Empire* también dedicada a Darty. Esta canción es un ejemplo del estilo de café-concierto extrovertido de Satie.

Los arreglos de composiciones como *Poudre d'or*, *Je te veux* y *Le Piccadilly*,

<sup>126</sup> D. Conley. *cit.*, p.30-31

tipifican la predilección de Satie por arreglar sus propias canciones para piano solo. Incluso la primera pieza para piano de Satie que se conserva, el *Allegro* de diez compases de 1884, apunta al lenguaje de la tierna melodía de *café-concert*<sup>127</sup>.

Sólo en los años 1905-1906 Satie ya compuso un número considerable de canciones y valeses como por ejemplo: *Chez le docteur* (En casa del médico), *L'Omnibus automobile*, *Imperial-Oxford*, *Ugende californienne*, *Allons-y Chochotte* (Vamos, Vamos, querida), *Rambouillet*, *Les Oiseaux* (Los pájaros), *Marienbad*, *¡Psitt! Psitt* o *Ami-Cheri* (Querido amigo).

En su trabajo en los cabarets de Montmartre, además de canciones, Satie debía componer (e interpretar) música incidental para las obras de teatro de sombras. Poco se sabe de esta "música de fondo", salvo que la mayor parte fue escrita para las obras representadas en el *Auberge du Clou*. Un ejemplo de estas obras fue la canción de Vincent Hyspa titulada *Noel*. Aunque su partitura se perdió, probablemente fue recuperada a partir de materiales preexistentes como las *Gnossiennes* (1890). Finalmente fue representada en diciembre de 1892<sup>128</sup>.

Por otra parte, la música compuesta para pequeña orquesta de cabaret en la década de 1900 marcó la pauta de sus orquestaciones posteriores, que se caracterizan por rangos instrumentales conservadores, la ausencia de doblajes en el mismo tono y una mezcla casi continua de cuerdas y vientos articulados por separado.

Como ejemplos de composiciones en forma de canción de cabaret, haremos una lista de las compuestas en el periodo 1897-1909. Al ser difíciles de datar con precisión, sólo se enumerarán las canciones originales completadas por Satie. En los casos en los que estas impresiones han sido sustituidas por una edición crítica moderna, la fecha de publicación de esta última es la que se indica. Las publicaciones proceden de París, salvo que se especifique lo contrario<sup>129</sup>:

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.31

<sup>128</sup> Orledge, R. (1990). *Satie the Composer*. Cambridge University Press. p.276

<sup>129</sup> A. Leslie. *cit.*, p.10

## Canciones de cabaret compuestas por Erik Satie (periodo 1897-1909)

Canción	Poeta	Año publicación	
1. <i>Le picador est mort</i>	Hyspa	1903-4 (1997)	<b>Ciclo:</b> <i>Petit recueil des fêtes</i>
2. <i>Sorcière</i>			
3. <i>Enfant-martyre</i>			
4. <i>Air fantôme</i>			
<i>J'avais un ami</i>	Hyspa?	1904 (1997)	
<i>Les bons mouvements</i>	Hyspa	1904	
<i>La Diva de l'Empire</i>	D. Bonnaud, N. Blès	1904 (1904)	
<i>Douceur d'oublier</i>	M. de Féraudy	1904 (1904)	
<i>Impérial-Oxford</i>	Latour (texto perdido)	1904-5 (1997)	
<i>Légende californienne</i>	Latour (texto perdido)	1905	
<i>L'omnibus automobile</i>	Hyspa	1905 (1906)	
<i>Chez le cocteur</i>	Hyspa	1905 (1906)	
<i>Allons-y Chochotte</i>	D. Durante	1905 (1978)	
<i>Rambouillet</i>	Hyspa	1907 (1978, sin texto)	
<i>Les oiseaux (Il nou prètent leurs noms)</i>	Hyspa	1907 (1978, sin texto)	
<i>Marienbad (Il portait un gilet)</i>	Hyspa	1907 (1978, sin texto)	
<i>Psitt! Psitt!</i>	Desconocido	1907	
<i>La chemise</i>	J. Dépaquit	3 versiones, 1909 (1997) 1909, versión polca para P. Darty	



#### 4.4. Francis Jean Marcel Poulenc

(París, 7 de enero de 1889 – 3 de enero de 1963)

Desde los cinco años, Poulenc ya tocaba el piano. Fue un músico de talento precoz interesado en la música de Debussy, Schubert y Stravinsky entre otros. En el año 1915 Ricardo Viñes lo toma como alumno, y con él descubrió la música de Fauré, Debussy, Ravel... su maestro también le presenta a Satie y a Auric. Comenzó a devorar los textos de poetas como Mallarmé, Apollinaire, Claudel, Gide, Valéry, etc. Su éxito comenzó con la publicación de varias obras: *La Rapsodie Nègre* dedicada a Satie en 1917, los *Mouvements perpétuels* para piano en 1918 y el ciclo *Le Bestiaire* (El Bestiario) con texto de Apollinaire. En torno a Satie y Cocteau conoció a los compositores Durey, Auric, Milhaud, Tailleferre y Honegger, con los que realizaba asiduamente programas de conciertos, siendo bautizados por el crítico Henri Collet como *Groupe des Six* en 1920<sup>130</sup>.

En lugar de seguir un curso convencional, los años de estudio de Poulenc se solaparon con el inicio de su carrera. Ya tenía cierta reputación cuando comenzó clases de composición con Charles Koechlin en 1921. Todavía era su alumno cuando recibió un encargo de Diaghilev para los Ballets rusos: *Les biches*, estrenada en Montecarlo en 1924, que recibió muy buenas críticas y fue un gran éxito<sup>131</sup>. Gracias a Nadia Boulanger (1887-1979), se familiarizó con los principales maestros de la música antigua tales como Monteverdi, Buxtehude, Couperin o Frescobaldi. Entre los años 1930 y 1960 escribió grandes obras corales como las cantatas *Sécheresses* (*Sequías*), *Figure humaine* (*Figura humana*), *Stabat Mater* o *Gloria*; obras escénicas tales como el ballet *Les Animaux modèles* (*Los Animales modelos*); la ópera bufa con texto de G. Apollinaire *Les Mamelles de Tirésias* (*Los Pechos de Tirésias*); la ópera *Dialogues des Carmélites* (*Diálogos de Carmelitas*) en 1953, y *La Voix Humaine* (*La Voz Humana*), ópera de un acto con libreto de Cocteau estrenada en 1959<sup>132</sup>.

Otras referencias artísticas importantes para Poulenc en los años 30 fueron la

---

<sup>130</sup> Johnson, G. & Stokes, R. (2002). *A french song companion*. Oxford University Press. p.488

<sup>131</sup> Chimènes M. & Nichols R. (2001, 20 de enero). *Poulenc, Francis*. Groove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22202>. p.2

<sup>132</sup> Johnson, G. & Stokes, R. p. 489

formación de un dúo con el barítono Pierre Bernac (1899-1979) y la composición de sus primeras obras religiosas. En 1934 decidió iniciar una carrera en torno a los conciertos con Bernac, para quien llegó a componer unas 90 *mélodies*, específicamente para sus recitales juntos. Su asociación duró hasta 1959. En 1948, la carrera internacional de Poulenc se amplía con sus giras de conciertos por Estados Unidos con Bernac o Duval hasta el año 1960. Entre 1947 y 1949, reconociendo la importante influencia que había adquirido la radio, ideó y presentó una serie de emisiones en la radio nacional francesa<sup>133</sup>.

Poulenc nunca abandonó la música para piano ni la música de cámara; entre otras obras compuso su *Sextuor (Sexteto)* compuesta en 1931-32, escribió sonatas para flauta y piano, oboe y piano y para clarinete y piano. Ya en su último año 1963, comenzó a escribir una ópera sobre *La Machine Infernale (La Máquina Infernal)* de Cocteau<sup>134</sup>.

Aunque en la obra de Poulenc hay una considerable muestra de canciones para voz y piano, tenemos que recalcar la importancia en su composición de la música vocal con orquesta (9 obras), de la música escénica (escribió 4 óperas), de la coral (19 composiciones en las que abarca música religiosa), de la orquestal (14 obras), de la música de cámara (16 composiciones) y del repertorio de música para piano (36 piezas) entre otras creaciones, por lo que como observamos, nunca dejó atrás la música instrumental aunque su predilección por la música vocal se impuso a otros géneros.

#### **4.4.1. La influencia del ambiente parisino en Poulenc**

Al igual que el resto de sus amigos del “Grupo de los Seis”, Poulenc disfrutaba haciendo música que imitara y abrazara la vida parisina. Tocaba su música, imitando el sonido y el estilo del cabaret, e incluso se burlaba de este y de los modismos populares en algunas de sus canciones. Sus técnicas de composición en esta época se consideraban vanguardistas incluso para la escena musical y de cabaret parisina. El hecho de comenzar a formarse más seriamente a partir de

---

<sup>133</sup> M. Chimènes & R. Nichols. *cit.*, p. 2

<sup>134</sup> Johnson, G. & Stokes, R. p.489

1915, no le privó de su fascinación por la diversión popular. Poulenc, Cocteau y los demás miembros de *Les Six* recuerdan haber asistido a diversas actividades populares cuando eran niños, o más tarde cuando eran adultos. Cada uno de estos artistas es conocido por intentar plasmar esas experiencias en su música. En 1919, Poulenc y algunos de sus amigos se reunían cada sábado para recorrer las calles de París en busca de ferias, circos, salones de música y desfiles. Estas formas de entretenimiento popular sirvieron de inspiración para su actividad artística, y dieron lugar a cierta rebeldía en Poulenc que no sólo quiso seguir los cánones de expresión tradicionales de las formas musicales clásicas, sino que quiso compartir ambos mundos<sup>135</sup>.

La afición de Poulenc por los espectáculos populares y su formación académica le convirtieron en un gran compositor ecléctico. A diferencia de Satie, Poulenc no se ganaba la vida en locales populares, más bien hacía un tipo de "arte que imita al arte". No se consideraba un verdadero compositor de cabaret, sino admirador de este género. Tal y como él mismo expresa en *My friends and myself: Conversations with Francis Poulenc*:

*"A menudo me han reprochado mi faceta de "músico de la calle". Se ha sospechado de su carácter genuino y, sin embargo, no hay nada más genuino en mí. Nuestras dos familias tenían sus negocios en el barrio del Marais, lleno de preciosas casas antiguas, a pocos metros de la Bastilla. Desde la infancia he asociado las melodías de café con las suites de Couperin en un amor común sin distinguirlas."*<sup>136</sup>

Gran parte de la música de Poulenc refleja un sentimiento de nostalgia, sobre todo las obras influenciadas por el ocio popular parisino. Tal como el mismo describe: "Cada vez que paso semanas trabajando lejos de París, es con un corazón enamorado que vuelvo a 'mi ciudad'"<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> Ritter D. R. (2017). A Stylistic Guide to Classical Cabaret, Part 1: The Music of Satie, Poulenc, and Schonberg. *The Free Library. Journal of Singing*.  
<https://www.thefreelibrary.com/A+Stylistic+Guide+to+Classical+Cabaret%2C+Part+1%3A+The+Music+of+Satie%2C...-a0523609643>.

<sup>136</sup> Poulenc F. & Audel S. (1978) *My friends and myself*. Dennis Dobson. p.31.

<sup>137</sup> Poulenc F. (1964). *Diary of my Songs*. (Winifred Radford, Trad.). Victor Gollanez. p.18.

Este sentimiento que le evoca París, queda reflejado en muchas de sus canciones en las que incorporó el lenguaje popular del *café-concierto*, del *music-hall*, del circo, de la *fête foraine* y del *bal musette*. Por ejemplo, en la canción *Toréador* (1918) utiliza recursos de la *chanson* (una progresión armónica tradicional de I-(vi7)-ii9-V7 o la forma de estribillo-estrofa)<sup>138</sup>.

Otro ejemplo lo encontramos en las canciones de la colección *Cocardes (Insignias)* (1919) en las que se revela nostalgia y patriotismo, además de una combinación de imágenes que aluden al circo, a la feria, al cine y al *music-hall*. El más evidente uso de la estética popular en este ciclo de canciones proviene de la elección de la instrumentación de Poulenc: una corneta, un trombón, un violín, un bombo, platillos y un triángulo, que es la partitura típica de las pequeñas bandas que se escuchaban en la feria, en las calles o en el *café*.<sup>139</sup>

En sus *Novelettes* (1927) recrea la atmósfera circense y de la feria mediante un tempo con figuras rítmicas ininterrumpidas usando dinámicas con *staccatos*, acentos fuertes, figuras *ostinati*, líneas de bajo saltantes y *glissandi*, Otro ejemplo del uso de la estética popular lo encontramos en *Cinq poemes de Max Jacob* (1931), donde en el cuarto poema, *Berceuse* (Canción de cuna), Poulenc escribe un marcado acompañamiento de *valse-musette* en el piano en compás de 3/8, para percibir el acordeón del *bal musette*<sup>140</sup>.

Para acabar esta muestra de ejemplos añadiremos *Le Bal masqué* (1932), que se trata de una cantata laica basada en poemas de *Le Laboratoire central* (1921) de Max Jacob. En ella Poulenc evoca el circo, la *fête foreine*, el *café-concert* y el *music-hall* primitivo. Su preferencia en la elección de los poemas de Jacob demuestra la afinidad del compositor con esas imágenes que se relacionan con su juventud en *Nogent-sur-Marne* y la *Belle Époque*<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> C. St Aubin. *cit.*, p.159-167

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.167-171

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.182

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 183-186

#### 4.4.2. El vínculo de Poulenc con la poesía y la *mélodie*

Desde su más temprana edad Poulenc ya se deleitaba en la poesía. Esta profunda relación con los textos le dio una comprensión particularmente aguda de la poesía contemporánea como la de Max Jacob (1876-1944), Jean Cocteau, Louise de Vilmorin (1902-1969) y sobre todo de Guillaume Apollinaire (1880-1918) y Paul Éluard (1895-1952).

Poulenc es muy perspicaz en las elecciones de sus poesías. Por ejemplo, de Apollinaire no elige los poemas más célebres, sino los que resulten mejor en cuanto al resultado final, los que dejen un margen en torno a las palabras, que no tengan una arquitectura rígida ya desde el comienzo dejando lugar a un espacio sonoro, que sin hacer redundancia en las palabras, le añade nuevas dimensiones. La poesía surrealista se adapta particularmente bien a este singular enfoque<sup>142</sup>.

Para componer, Poulenc se deja guiar por toques e impresiones. Según el mismo Poulenc expresa: “[...] leo el poema y antes de realizar la transposición musical, lo examino en todas sus caras. Después recito el poema buscando las trampas, notando las respiraciones e intentando descubrir el ritmo interno. Luego trato de ponerle la música teniendo en cuenta las diferentes densidades del acompañamiento pianístico. Raramente comienzo la melodía por el principio, sino que uno o dos versos elegidos al azar me dan el tono, el ritmo secreto, la clave de la obra [...]”.

Por lo que concierne al cantante, señala lo siguiente: “[...] algunos pasajes vocales exigen una gran destreza técnica por parte del cantante, quien deberá emitir los más dulces agudos, los graves más timbrados y dibujar líneas suaves articulando claramente el texto y empleando una paleta de timbres extremadamente variada [...]”<sup>143</sup>.

Desde el punto de vista textual, rítmico y armónico, Poulenc no era especialmente inventivo. Nunca cuestionó la supremacía del sistema tonal-modal y el cromatismo en su música no es más que pasajero, aunque haya utilizado la 7<sup>a</sup>

---

<sup>142</sup> Johnson, G & Stokes R. *cit.*, p.489

<sup>143</sup> *Ibid.*

disminuida más que cualquier compositor importante desde Verdi.

Para él, el elemento más importante era la melodía, y encontró el camino hacia un vasto tesoro de las que no estaban descubiertas en un área que ya parecía haber sido estudiada, trabajada y agotada. Respecto a esto, en una carta de 1942 escribió: "Sé perfectamente que no soy uno de esos compositores que han hecho innovaciones armónicas como Stravinsky, Ravel o Debussy, pero creo que hay espacio para *nueva* música a la que no le molesta utilizar los acordes de otros. ¿No fue ese el caso de Mozart-Schubert"?"<sup>144</sup>.

Las melodías de Poulenc son pura delicadeza y sugestión. Bernac remarca esta idea escribiendo: "Suplico a los cantantes no tender la mano al público nunca. Deben permanecer dentro de los límites de un estilo clásico, tan lejos de la frialdad como de la exageración. Por muy descarada o irónica que sea, una melodía de Poulenc no es una canción de cabaret"<sup>145</sup>. Lo cual nos recuerda que, compartiendo el mismo respeto por el texto al igual que se hace en la canción de cabaret, su estilo musical y melódico contiene muchos más elementos asociados a una finura y elegancia dentro de un equilibrio interpretativo propio de las canciones de Poulenc.

---

<sup>144</sup> Chimènes, M & Nichols, R. *cit.*, p.9

<sup>145</sup> Johnson, G & Stokes, R. *cit.*, p.489

## CAPÍTULO 5

### **Análisis musical e interpretativo de dos canciones de cabaret de Satie y Poulenc.**

Este capítulo tiene como finalidad hacer un análisis de dos canciones de cabaret de estos compositores. Hablaremos de la forma, la armonía, el ritmo, el contenido textual, y por último llevaremos a cabo una propuesta vocal interpretativa para cada canción. Este planteamiento está concebido apoyándonos en los ideales que Satie y Poulenc compartían en *Le Groupe des Six* respecto a la unión de una forma de interpretación más hablada en algunos momentos y más cantada en otros, lo cual también se sustenta en los estilos franceses de *diseuse* y *chanteuse*. Por otra parte, se pretende que la interpretación no sea desde un concepto clásico, sino que se pueda mezclar una dicción con sonidos y timbres más naturales con otros que requieran más lirismo. Hablaremos de ello posteriormente.

Nuestra aportación también pretende hacer un guiño a esta irreverencia propia del género de cabaret ante lo que se ha aceptado como correcto. La pulcritud en la técnica o la perfección en los sonidos puede ser deliberadamente modificada para realzar una emoción implícita en el texto.

#### **5.1. Recursos vocales para la interpretación de las canciones**

En la exposición de una propuesta interpretativa de las canciones que nos ocupan, describiremos matices, colores, volúmenes, intenciones, contrastes y dinámicas para dar coherencia al discurso musical y a la expresividad textual. Para ello contamos con recursos vocales como la dicción, la articulación, el *legato*, la utilización de resonadores, el vibrato, el color de la voz, el uso de forma hablada o más cantada y el apoyo del aire. Para entender dichos recursos queremos mencionar ciertas herramientas vocales que nos ayudarán a interpretar de una manera más fiel el estilo de las partituras, a la vez que nos permiten oscilar entre el mundo lírico y el popular, es decir, desde un punto de vista como cantante lírica, usaremos el

formante del cantante<sup>146</sup> y el apoyo del aire para dar proyección al sonido, y desde un punto de vista más popular, utilizaremos una forma de cantar más hablada, colocando la voz<sup>147</sup> en los resonadores naturales de la boca, los senos maxilares y frontales, la nariz, y otras estructuras conformantes de la máscara resonadora que tienen que ver con las cavidades del cráneo y de todo el cuerpo.

De esta forma damos lugar a una emisión de sonido libre, evitando que los músculos del tracto vocal<sup>148</sup> restrinjan la proyección, y ayudando a la articulación de los sonidos y las palabras para dar expresividad al texto. Esto significa adoptar la posición específica de los órganos articulatorios en el momento de la producción del sonido, es decir, permitir el movimiento de estos órganos para pasar de una posición a otra.<sup>149</sup>

Lo que tendremos en cuenta para abordar nuestra interpretación como cantantes, es que el texto se entienda perfectamente y que formemos las vocales utilizando una dicción clara sin oscurecer el sonido, equilibrando:

- La calidad del sonido que forman las vocales.
- La articulación de consonantes y palabras para dar el sentido que queremos expresar.
- La proyección de sonidos sin demasiado oscurecimiento por mantener la laringe baja o una impostación exagerada.

---

<sup>146</sup> Formante del cantante: frecuencia óptima alta, responsable de la brillantez, resonancia y la proyección de la voz (3200 Hz o más en la mujer y 2800-2900 Hz en hombre). Se encuentra más o menos constante en las voces líricas y se caracteriza por el oscurecimiento de vocales.

<sup>147</sup> La “colocación de la voz”, término empleado en la técnica vocal, orienta respecto de la zona o punto concreto en donde el cantante percibe las vibraciones sonoras (sensaciones propioceptivas) al cantar, ubicados en puntos específicos de la cabeza o del sistema oral.

<sup>148</sup> El tracto vocal es una caja de resonancia que es susceptible de ser alargada o acortada por los músculos faríngeos y laríngeos extrínsecos, lo que permite mejorar la calidad tímbrica. Inclusive puede mudar de forma en función de las posiciones que adopten articuladores tales como los labios, la lengua, los dientes, el paladar duro, el paladar blando, los alveolos, la mandíbula y el maxilar superior.

Un cantante entrenado puede realizar a voluntad cambios en el sonido por medio de variaciones en la configuración de su tracto vocal. Estas modificaciones generan cambios a nivel de frecuencia, timbre, foco resonancial, tipo de voz, vibrato, intensidad y proyección.

<sup>149</sup> Fuertes, P.R. (2018). *Características vocales de la voz cantada de un grupo de estudiantes de canto de música popular contemporánea de la ciudad de Lima*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Postgrado]. p.59-69.

[https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14427/FUERTES\\_L%C3%93PEZ\\_PATRICIA\\_ROSARIO11.pdf?sequence=1](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14427/FUERTES_L%C3%93PEZ_PATRICIA_ROSARIO11.pdf?sequence=1)



- La utilización de todos los resonadores corporales.
- La optimización del apoyo del aire.

En la presentación de este planteamiento vocal, nos apoyaremos en los siguientes recursos vocales aplicados al texto:

- Usaremos el estilo francés *diseuse* en secciones donde el poema se preste a ser más hablado o declamado.
- Utilizaremos sonoridades más claras adecuando la técnica clásica lírica para una óptima comprensión del texto, sin oscurecer los sonidos.
- Nos orientaremos hacia un trabajo actoral en el cual, en algunos momentos, el significado y el ritmo de las palabras esté por encima de la belleza del fraseo lírico, sin descuidar el *legato* que requiere el estilo de canciones de estos compositores.

## 5.2. Análisis musical e interpretativo de dos canciones de cabaret de Erik Satie: *La Diva de l'Empire* y *Je te veux*

Como hemos explicado con anterioridad, en 1899 Satie comenzó a acompañar a Vincent Hyspa (1865-1938), cantante y poeta conocido por sus sátiras políticas, y a Paulette Darty (1871-1939), considerada la reina del vals lento, en los cabarets del barrio de Montmartre. En 1900, Satie se convirtió en el compositor de Hyspa componiendo 28 canciones. En 1904 Satie escribió *La diva de l'Empire* y *Je te veux* para Paulette Darty. Estas composiciones son muy similares a las canciones humorísticas y sentimentales de su padre.

Aunque ser el pianista del cantante de cabaret Vincent Hyspa no era muy estimulante, su colaboración durante cerca de una década, influyó en cierta forma su etapa musical “seria”. Durante este periodo, Satie se convirtió en un experimentado músico por primera vez en su vida<sup>150</sup>. Con Hyspa, aprendió la parodia y una amplia gama de géneros desde el *café-concert* hasta la ópera. También tuvo la oportunidad de experimentar como compositor, sobre todo en

---

<sup>150</sup> Moore, S. (1999). *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford University Press. p. 67

relación a la armonía; quizá todo ello le animara a volver al conservatorio a los 39 años de edad para estudiar contrapunto.

A partir de su entrada como alumno en la *Schola Cantorum* (1905), que ofrecía un enfoque religioso en la enseñanza musical, comenzará a rechazar las composiciones de esa primera etapa como músico. Posteriormente, su composición se enfocaría más hacia el piano. Años más tarde, Satie escribiría un conjunto de canciones llamadas *Trois autres mélodies* con un estilo más serio y minimalista que las canciones compuestas con Hyspa, aunque su conexión con la música de cabaret siempre formaría parte de su vida artística.

La importancia de estas composiciones en estilo de canción de cabaret radica en los siguientes aspectos:

- El ejercicio de composición y práctica musical que llevó a Satie a conocerse como músico, identificando sus limitaciones y encontrando recursos para pulirlas.

- En su implicación como compositor, debido a que sus ingresos y forma de vida dependían directamente de sus intervenciones como músico de cabaret.

- En el influjo del ambiente artístico y las temáticas de los textos de las canciones de cabaret, las cuales motivaron a Satie para convertirse en transgresor de las normas de composición musical y para identificarse con el espíritu de crítica a la sociedad a través de la sátira y la burla.

Satie compuso 22 canciones de *mélodie française* y 18 canciones de cabaret, por lo que su producción de canciones se divide casi a partes iguales. Uno de los mayores logros musicales de Satie fue su esfuerzo por integrar los sonidos del *music-hall*, del cabaret y las melodías populares en su producción musical clásica. Desempeñó un papel importante en el desarrollo del género del cabaret francés, y contribuyó a perpetuar la noción de libertad tanto en la composición como en el pensamiento<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> R. Orledge. *cit.*, p.9

### 5.2.1. *La Diva de l'Empire* (1904)

El texto de esta canción es de Dominique Bonnaud (1864-1943) y Numa Blès (1871-1917). En esta poesía querían reflejar el ambiente de Leicester Square, una plaza muy concurrida en Londres que era frecuentada por prostitutas y sus clientes.

#### Traducción

<p><i>Sous le grand chapeau Greenaway, Mettant l'éclat d'un sourire, D'une rire charmant et frais De baby étonné qui soupire, "Little girl" aux yeux veloutés, C'est la Diva de "L'Empire". C'est la rein 'dont s'éprenn 'nt les gentlemen Et tous les dandys de Piccadilly.</i></p>	<p>Bajo un gran sombrero Greenaway, con el resplandor de una sonrisa, con una risa encantadora y fresca de bebé sorprendido que suspira la <i>little girl</i> de los ojos aterciopelados, es la diva de "L'Empire". Es la reina de la que se enamoran los <i>gentlemen</i> y todos los dandys de Piccadilly.</p>
--	--

<p><i>Dans un seul "yès" elle mettant de douceur, que tous les snobs en gilet à coeur L'accueillant de hurras frénétiques, Sur la scène lancent des gerbes de fleurs, Sans remarquer le rire narquois de son joli minois.</i></p>	<p>En un solo "yes" ella pone tanta dulzura, que todos los snobs con corazón debajo del chaleco la acogen con hurras frenéticos, echando ramos de flores al escenario, sin darse cuenta de la risa burlona de su bella cara.</p>
---	--

<p><i>Sous le grand chapeau Greenaway... Elle danse presque automatiquement, Et soulève, oh! très pioudiquement ses jolis dessous de fanfreluches, de ses jambes montrant le frétellement. C'est à la fois très innocent et très très excitant. Sous le grand chapeau Greenaway...</i></p>	<p>Bajo un gran sombrero Greenaway... Baila casi automáticamente, y levanta ¡oh! muy púdicamente sus bonitas enaguas de frufú, descubriendo el bullir de sus piernas. Es a la vez muy inocente y muy muy excitante. Bajo un gran sobrero Greenaway...</p>
--	---

El "chapeau Greenaway" se trata de un estilo popular de sombrero que se usó alrededor de 1900. Kate Greenaway era una ilustradora de libros infantiles

cuyos personajes vestían extravagantes ropas y sombreros. Los diseñadores de sombreros comenzaron a crear diseños basados en la indumentaria de los personajes de Greenaway y se convirtieron en una parte muy popular de la costura francesa. “L’Empire” es el *Empire Theatre of Varieties*, un popular establecimiento en Leicester Square. “*Little girl*” es una prostituta, una niña sólo en la forma en que se viste, pero en realidad es una mujer de mundo, incluso si es realmente joven cronológicamente, sus experiencias con los hombres apenas la hacen inocente<sup>152</sup>.

Los “snobs con chalecos” son probablemente hombres ingleses que están de visita en París y están allí para disfrutar de la libertad de los teatros de cabaret. En la tercera estrofa la “diva” baila como si estuviera tratando de no mostrar demasiado, de preservar su inocencia, cuando en realidad, es este acto lo que la hace mucho más excitante y seductora. La “diva” sabe muy bien lo que está haciendo. Tal como el texto está escrito, refleja la actitud francesa hacia los turistas británicos, ya que les perciben más hipócritas y crédulos en comparación con los franceses, sexualmente más abiertos. El poema incluso intenta imitar el acento inglés escribiendo “¡aoh!” en la segunda línea de esta estrofa<sup>153</sup>.

Esta poesía es aparentemente sencilla en la superficie, pero abre una puerta a un mundo lleno de ilusiones. La yuxtaposición de una mujer vestida como una niña, y que es probablemente más experimentada que la mayoría de los hombres en la sala, crea una ilusión. Hace que los hombres piensen que ella es ingenua y que está emocionada por estar con ellos. Estas ilusiones de inocencia y de deseo de la muchacha de estar con los hombres son creadas por las mujeres que por experiencia saben que sus amantes creen lo que quieren creer. Los hombres, de hecho, son los que son ingenuos<sup>154</sup>.

El baile *cakewalk* (ritmo de ragtime sincopado, que se puso de moda alrededor de 1880, y que se originó entre los esclavos de raza negra en Florida, para parodiar las danzas europeas de esa época), fue popular tanto en los Estados

---

<sup>152</sup> D. Ritter. *cit.*, p.23.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.24

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.25


Unidos como en Francia durante esta época. Esta canción es una demostración de la habilidad que tenía Satie para componer en gran variedad de estilos populares<sup>155</sup>.

“*La diva de l’Empire*” está en tono de Sol mayor, tiene estructura de canción, con una introducción, estribillo, dos estrofas y una coda. Tiene un carácter humorístico y cínico. Interpretivamente, se pondrá la intención en transmitir los matices del texto a través del color tonal, el *rubato* y la expresión facial.

Repasaremos el análisis musical propuesto por la soprano Vivien Hamilton<sup>156</sup>:  
Compases 1-4:



Introducción de "La Diva de l'Empire". c-1-4

La introducción está en Sol mayor. El ritmo sugiere una marcha alegre con las características del ritmo *cakewalk*  que se escucha desde el compás 1 al 3. Usa acordes triadas (I, ii, IV y V). Hay también un pequeño movimiento cromático en escala diatónica.

En los compases 5-8 hay una repetición rítmica que alterna las armonías de tónica y dominante:



cc.5-8 de "La Diva de l'Empire"

<sup>155</sup> D. Ritter (2017). *cit.*

<sup>156</sup> Hamilton, V. (2013). *La Diva de l’Empire*. Ross Hamilton’s Music Education Resources. <https://www.rosshamilton.com.au/Documents/Samples/Level-VI-Analysis-sample.pdf>.

En los compases 9-24, las frases son de 4 compases. La melodía tiene un carácter juguetón. El ritmo es sincopado. La armonía se mueve entre tónica y dominante, utilizando la 6ª y 9ª para dar color. La melodía coincide en notas con las de los acordes de piano (Sol-Fa#-Mi-Re), y alcanza su pico más alto en el compás 13 para descender rápidamente, imitando una risa. La armonía pasa por el acorde La<sup>7</sup> semi disminuido y en el c. 14 llega a la cadencia V-I (cc. 15-16), con la melodía acabando sobre la dominante.

En la tercera frase (cc. 17-20) la melodía termina en tónica con el acorde ii<sup>7</sup>. Esta frase acaba repitiendo la melodía y el motivo sincopado en el acompañamiento:





The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The first system contains the lyrics: "Sous le grand cha-peau Greenaway, Met. tant l'eclat d'un sou-ri-re,". The second system contains the lyrics: "D'un ri-re charmant et frais — l'e ba-by é-tonné qui sou-pi-re,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some chords marked with a '7' indicating a seventh chord.

cc.9-16 "La Diva de l'Empire"



Lit - tlegrî aux yeux veloutés, C'est la Di.va de"l'Em.pi - re"; C'est la  
 rein'dont s'èprenn't les gentlemen Ettous les dan.dys De Piccadil - ly.

*cc.17-24 "La Diva de l'Empire"*

En los compases 25-28 se encuentra la primera estrofa en Re mayor formada por 4 compases. Tiene ritmo sincopado, y se usan los motivos  y . La melodía y el acompañamiento se unen en los cc. 29-30, donde el texto hace una sátira de la adinerada audiencia que adora a la diva (snobs con chalecos). Hay un movimiento que flexiona a La mayor y la armonía se mueve en círculo de 5<sup>as</sup> (SI-MI-LA-RE). En los compases 41-44 se presenta un interludio en Sol igual a la segunda parte de la introducción. En los cc. 45-60 aparece de nuevo el estribillo en Sol, y en los cc. 61-76 encontramos la segunda estrofa en Re, igual que la primera. En los siguientes compases la canción pasa por un interludio y estribillo en Sol y en los cc. 97-100 va hacia la Coda volviendo a la primera parte de la introducción. En toda la canción el tiempo es de marcha ligera.

Las características estilísticas de este cabaret son:

- Carácter alegre y humorístico.
- Ritmos sincopados.
- Frases regulares de 4 compases.
- Forma estrófica con repetición de estribillo.

- Predominan las armonías diatónicas.
- A veces se usa los acordes con séptima y 6ª añadida para dar color.

En “*La Diva de L’Empire*” vemos que tanto en el texto como en la música, hay un coqueteo y un juego con el público, por lo que la intención en el aspecto vocal va encaminado a dejarse llevar por el texto y la línea melódica sin artificios, utilizando expresiones corporales o faciales, de forma que la interpretación nos traslade una sala café-concierto donde el atrevimiento, naturalidad y humor atrapen al oyente.

### 5.2.1.1. Interpretación vocal

Procedemos ahora a explicar nuestra propuesta interpretativa para esta canción, aplicando lo estudiado en apartados anteriores y pretendiendo destacar por medio de la interpretación los rasgos que más honestamente conectarían al género de cabaret con sus características fundamentales.

Comienza el estribillo en el c.9 con la frase *Sous le grand chapeau Greenaway, mettant l’éclat d’un sourire* (Bajo un gran sombrero Greenaway, con el resplandor de una sonrisa). En este verso utilizaremos una dinámica *piano* a modo declamatorio, acentuando *Greenaway* con pronunciación inglesa. Mediante una frase ligada llegamos a la palabra *sourire*, en la que haremos un portamento enfatizando su significado.

Sigue el c. 13 con la frase *D’une rire charmant et frais* (con una risa encantadora y fresca). En ella resaltamos la interválica que caracteriza la risa. Para potenciar tal efecto modificamos el *tempo*, haciendo uso de *rubato* rítmico imitando la risa que Satie evoca en esa línea descendente en figuraciones rápidas. Mediante e recurso de la articulación (más *stacatto* o silábico) nos valemos del fonema  $\text{ʁ}$  para transmitir la frescura de la risa.

Continuando en el c. 15 con la expresión *De baby étonné qui soupire* (de bebé sorprendido que suspira), aprovechamos el uso de la *mesa di vocce* en la palabra *soupire* para evocar un suspiro; también sugerimos airear la voz en la sílaba central, de forma que se le dé un particular color vocal.



En la expresión “*Little girl*” del c. 17, podemos usar un tono más infantil para ironizar su doble sentido, jugando con la dinámica en las repeticiones y exagerando la pronunciación inglesa. A continuación, en la frase *aux yeux veloutés* (de los ojos aterciopelados), matizamos la palabra *yeux* (ojos) por medio de la acentuación o incluso gesticulando con los ojos.

La frase del estribillo que comienza en el c.19 : *C'est la Diva de l'Empire, C'est la rein 'dont s'éprenn 'nt les gentlemen Et tous les dandys de Piccadilly* (Es la reina de la que se enamoran los “*gentlemen*” y todos los “*dandis*” de Piccadilly), nos desvela quién es la cantante y la procedencia de sus admiradores. Incidimos en el elemento cómico, por el hecho de que el ritmo extranjero (*cakewalk*) y las palabras inglesas utilizadas son un guiño al tipo de público que hay y al tipo de placeres que buscan. Con un matiz más destacado, acentuamos *rein* (reina) y seguimos las inflexiones musicales con un color vocal juguetón. Para ello resaltamos la rítmica y la acentuación escogidas por Satie.

Con el fin de dotar más variedad a los estribillos, proponemos no emplear la misma agógica todas las veces que se repite. Se puede dejar el final con un tempo suspendido, hacerlo más rítmico o más lento para dejar paso a las diferentes estrofas.

En la frase del c.25: *Dans un seul yes elle mettant de douceur* (en un solo “*yes*” pone tanta dulzura), podemos declamar la palabra “*yes*” acortándola o separándola, ligando mucho las siguientes palabras con un pequeño portamento para enfatizar su dulzura.

En el c. 29, comienza la frase *Que tous les snobs en gilet à coeur, l'accueillant de hourras frénétiques* (que todos los snobs con chaleco la acogen con hurras frenéticos,) retrata la imagen de los turistas ingleses que miran a la diva, disfrutando de esa libertad sexual, con el objetivo de que se animen y saquen la billetera. Se puede cantar con un tono más conclusivo, en una dinámica *forte*, jugando con las palabras como si dentro de la frase se escucharan los “*hurras*” al cantarla de forma más rítmica y silábica mediante notas picadas. Estilísticamente podemos dejar el final en suspensión o hacer un *ritenuto* en la palabra *frénétiques* del c.32 ejecutándola de manera más lenta, ya que tiene un perfil melódico que sugiere un canto más ligado. Aprovechamos para apuntar

que en toda la canción, Satie juega con patrones rítmicos y melódicos para hacer palabras más articuladas o acentuadas y otras más ligadas que permiten el uso del *rubato*.

Sigue el c. 33 con la frase: *Sur la scène lancent des gerbes de fleurs, sans remarquer le rire narquois de son joli minois* (echando ramos de flores al escenario, sin darse cuenta de la risa burlona de su bella cara.). Aquí la melodía y el propio ritmo, ya nos destacan la palabra *rire* (risa). Podemos acabar la frase con un pequeño *ritenuto*, y para destacar el aspecto irónico de *joli minois* (bella cara) nos valdremos de una sonrisa interior, apoyándonos en los pómulos para enfatizar la expresión de su bella cara burlona. Realmente la proyección del sonido y la intención deben estar muy mimetizados con el ritmo y las cadencias.

El piano, como si fuera parte de la música del show de cabaret que se va describiendo, nos introduce de nuevo el estribillo (c.45), que será diferente añadiendo posibles variaciones a nivel de volumen y tempo, como ya hemos apuntado anteriormente. Dinámicamente podemos comenzar en *piano*, como si quisiéramos recordar al público el escenario expuesto.

La segunda estrofa comienza en el c.77 con la frase *Elle danse presque automatiquement* (ella baila casi automáticamente). Empezaremos con una dinámica *piano* y un fraseo ligado, y en la frase “*presque automatiquement*” optaremos por una articulación picada, usando las consonantes para darle un sonido robótico. En la frase del c.49 que dice: *Et soulève, aoh! très piouidiquement ses jolis dessous de fanfreluches* (y levanta ¡oh! muy púdicamente sus bonitas enaguas de frufnú), la palabra “oh” será más hablada yendo hacia una dinámica *forte* en “*ses jolis dessous de fanfreluches*” (sus bonitas enaguas de frufnú).

En la frase que comienza en el c. 53: *De ses jambes montrant le frétillement* (descubriendo el bullir de sus piernas), apoyaremos el sentido del texto realzando el ritmo escrito. Será un fraseo de juego usando notas picadas y ligadas, reteniendo un poco el final. Los matices silábicos son un cruce entre la realidad, que es lo que la cantante sabe que les gusta a los hombres jugando con la reacción de éstos, y el papel que interpreta para captar la atención de las billeteras de los “snobs” que la miran.

Continuando en el c.57 con la frase *C'est à la fois très innocent, et très très excitant* (es a la vez muy inocente y muy muy excitante), planteamos el carácter inocente con una dinámica más suave que la frase anterior, con sencillez, sin un gran *rubato*. Seguimos jugando entre lo inocente y lo excitante, con un *portamento* y un gran *ritardando* en la palabra “*excitant*” (excitante), para subrayar el significado sensual. Se puede complementar la interpretación vocal con la gestual.

Con un *tempo* ligero volvemos al estribillo (c.81), sin más pretensión que describir el panorama y el ambiente de ese lugar de encuentro entre fantasías sexuales, juegos eróticos y la realidad barnizada de fiesta y humor que se respiraba entre las prostitutas y sus clientes. Para resaltar ese clima, nos valdremos de una dinámica más extrovertida y continuada a lo largo de todo el estribillo con una dinámica *forte*. Alargamos un poco el *tempo* en la frase *C'est la Diva de L'Empire*, por ser la última vez que aparece en la canción, y lo retomamos para finalmente expandirlo en la palabra “*Piccadilly*” articulando cada sílaba para dotarla de un carácter más conclusivo. Con esto queremos enfatizar que el público al que se dirige la cantante es mayoritariamente inglés.

Puntualizamos que el papel del piano sirve para trasladarnos a la sala donde se está actuando, como si la música fuera parte del espectáculo, y nosotros fuéramos los espectadores. Esta evocación nos la ofrece el sencillo acompañamiento escrito de la parte pianística, que es un ritmo propio del cabaret, pero claramente con una influencia anglosajona.

En esta canción predominan los matices y colores vocales que muestran la fiesta, la ironía, el humor y el descaro. No se trata de describir emociones intensas, sino de dejarse llevar por el retrato de la sociedad y las escenas cabareteras del momento. El compositor caricaturiza por medio del acompañamiento de piano, el ritmo escogido y la presencia de múltiples palabras en inglés, un ambiente en el que se ridiculiza con un doble sentido a los ingleses, sus gustos, sus modales y su aparente recato. Como ya hemos comentado en párrafos anteriores la interpretación de esta canción puede estar complementada por recursos corporales que recalquen el carácter cómico al mismo tiempo que el sensual, dejando lugar a una libre escenificación por parte de cada intérprete.

### 5.2.2. *Je te veux* (1902)

*Je te veux*, canción con texto de Henry Pacory (1873 - ¿?), experimentó una enorme popularidad y fue interpretada en numerosas ocasiones en cabarets cantada por la famosa cantante de *music hall* Paulette Darty (1871-1939), a quien Satie conoció en el Conservatorio.

Satie compuso esta canción en 1902 mientras trabajaba para varios cafés y cabarets. En ese año, compuso muchos valeses; en sus cuadernos de partituras hay casi 60 borradores como muestra de ello. De todos los valeses que escribió, *Je te veux* y el vals emblemático de Hyspa, *Tendrement* (Tiernamente), fueron los más populares y aún hoy en día forman parte del repertorio más interpretado y conocido de Satie<sup>157</sup>.

Este vals presenta un carácter de flirteo y adormecimiento, con un tono vacilante que se refleja en el uso de hemiolias y en su manera fragmentaria de exponer los motivos musicales. Tal y como demuestra el éxito de estas canciones y el volumen de su producción, Satie se encontraba cómodo en este género, tal vez debido al recuerdo de experiencias infantiles ya que sus padres escribían música para salón<sup>158</sup>.

*Je te veux* es una canción de amor sentimental. La pieza se asemeja en varios aspectos a *La diva de L'Empire*: la forma es estrófica, las frases no son simétricas, hay muchas partes donde el piano dobla la melodía en octavas, la textura es ligera con armonizaciones sutiles y se utilizan ritmos sincopados.

*Je te veux* es un vals moderado, en el que hay libertad en cuanto a la gestión agógica del *tempo* mediante el recurso del *rubato*. Como características rítmicas habituales, Satie recurre a la síncopa y la hemiolia<sup>159</sup>.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.67-68

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.68

<sup>159</sup> Ritter D. (1 de Noviembre, 2017). A Stylistic Guide to Classical Cabaret, Part 1: The Music of Satie, Poulenc, and Schonberg. *The Free Library*.  
<https://www.thefreelibrary.com/A+Stylistic+Guide+to+Classical+Cabaret%2C+Part+1%3A+The+Music+of+Satie%2C...-a0523609643>

**Traducción: Te deseo**

<i>J'ai compris ta détresse</i>	Entiendo tu angustia
<i>Cher amoureux</i>	Querido amante
<i>Et je cède à tes vœux</i>	Y cedo a tus votos
<i>Fais de moi ta maîtresse</i>	Hazme tu amante
<i>Loin de nous la sagesse</i>	Lejos de nosotros la sabiduría
<i>Plus de tristesse</i>	No más tristeza
<i>J'aspire à l'instant précieux</i>	Aspiro al momento precioso
<i>Où nous serons heureux</i>	Donde seremos felices
<i>Je te veux</i>	Te deseo

<i>Je n'ai pas de regrets</i>	No me arrepiento
<i>Et je n'ai qu'une envie</i>	Y sólo tengo un deseo
<i>Près de toi là tout près</i>	Cerca de ti, cerca
<i>Vivre toute ma vie</i>	Vive toda mi vida
<i>Que ton corps soit le mien</i>	Que tu cuerpo sea el mío
<i>Que ma lèvre soit tienne</i>	Que mi labio sea el tuyo
<i>Que ton coeur soit le mien</i>	Que tu corazón sea mío
<i>Et que toute ma chair soit tienne</i>	Y que toda mi carne sea tuya

<i>J'ai compris ta détresse</i>	Entiendo tu angustia
<i>Cher amoureux</i>	Querido amante
<i>Et je cède à tes vœux</i>	Y cedo a tus votos
<i>Fais de moi ta maîtresse</i>	Hazme tu amante
<i>Loin de nous la sagesse</i>	Lejos de nosotros la sabiduría
<i>Plus de tristesse</i>	Más tristeza
<i>J'aspire à l'instant précieux</i>	Aspiro al momento precioso
<i>Où nous serons heureux</i>	Donde seremos felices
<i>Je te veux</i>	Te deseo

<i>Oui je vois dans tes yeux</i>	Sí, veo en tus ojos
<i>La divine promesse</i>	La Promesa Divina
<i>Que ton coeur amoureux</i>	Que tu corazón amante
<i>Vient chercher ma caresse</i>	Viene a buscar mi caricia
<i>Enlacés pour toujours</i>	Enlazado para siempre
<i>Brûlant des mêmes flammes</i>	Ardiendo con las mismas llamas
<i>Dans un rêve d'amour</i>	En un sueño de amor
<i>Nous échangerons nos deux âmes</i>	Intercambiaremos nuestras dos almas

<i>J'ai compris ta détresse</i>	Entiendo tu angustia
<i>Cher amoureux</i>	Querido amante
<i>Et je cède à tes vœux</i>	Y cedo a tus votos
<i>Fais de moi ta maîtresse</i>	Hazme tu amante
<i>Loin de nous la sagesse</i>	Lejos de nosotros la sabiduría
<i>Plus de tristesse</i>	Más tristeza
<i>J'aspire à l'instant précieux</i>	Aspiro al momento precioso
<i>Où nous serons heureux</i>	Donde seremos felices
<i>Je te veux</i>	Te deseo

Esta canción es un ejemplo paradigmático de las características habituales de las melodías de cabaret por su sencillez estructural, su uso de modismos populares, su armonización simple, el uso del género de danza (en este caso el vals), y de ritmos sincopados y elementos rítmicos del jazz<sup>160</sup>.

El vals *Je te veux* contiene un estribillo y dos estrofas con estructura ABAB'A. La diferencia con respecto a otras piezas de cabaret predecesoras, es que Satie comienza la canción con el estribillo en lugar de con una estrofa al igual que en *La diva de l'Empire*. El texto sensual habla de la pasión entre dos amantes, y el influjo del  $\frac{3}{4}$  a ritmo de vals equilibra la intensidad del texto con un aire juguetón y alegre. Como es común en los vales de Satie, los ritmos de hemiolia son prevalentes, como se observa en los compases 18-20 del estribillo, compases 58-60 de la primera estrofa, y los compases 84-86 de la segunda estrofa<sup>161</sup>:



The image shows a musical score for the song 'Je te veux' by Erik Satie. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are 'moi ta maî - tres - se. Loin de All the'. The score is marked with a box containing the number '18' at the beginning of the first line. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, illustrating the hemiolia rhythm mentioned in the text.

*hemiolias en c.18-21*

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> Chiesa, S. (2013). *French Cabaret Music: Songs of Aristide Bruant, Erik Satie, and Marguerite Monnot (1881-1958)*. [Tesis de doctorado, Florida State University]. Florida State University Libraries. p.34.

<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:185090/datastream/PDF/view>.



58

le - vre - la mien - ne, Que ton  
l'U bare

Musical score for measures 58-61, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score includes a box with the number 58 in the top left corner. The lyrics are: "le - vre - la mien - ne, Que ton l'U bare".

*hemiolias en c. 58-61*

84

- cher ma - ca - res - se. En - la -  
me. Tbere sball

Musical score for measures 84-87, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score includes a box with the number 84 in the top left corner. The lyrics are: "- cher ma - ca - res - se. En - la - me. Tbere sball".

*hemiolias en c. 84-87*

Hay que recordar que en la música francesa escrita a finales del siglo XIX y en el siglo XX, los signos de *crescendo* y *diminuendo* se refieren a menudo al *tempo*, además de indicar la dinámica. En esta canción se señalan de esta forma las fluctuaciones de tempo con *rubati* que darán expresión musical por medio de una agógica flexible, por medio de *accelerandi* en las líneas melódicas ascendentes como en los compases 30 a 34 del estribillo o *ritardandi* como en el compás 34:

30

- pire à l'ins - tant pré - ci - eux Où nous se - rons heu - reux; — Je te  
this is the mo - ment su - blime when I'll bear one more time: — You are

Musical score for measure 34, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score includes a box with the number 30 in the top left corner. The lyrics are: "- pire à l'ins - tant pré - ci - eux Où nous se - rons heu - reux; — Je te this is the mo - ment su - blime when I'll bear one more time: — You are".

*Ritardando en c.34*

Otro ejemplo de *ritardando* se encuentra en la primera estrofa, en los compases 43 a 44:



38 1<sup>er</sup> COUPLET  
pas de re - grets Et je  
42 n'ai qu'u - ne en - vi - e: Prés de

*Ritardando c.43-44*

El acompañamiento de piano es un vals estándar. Se duplica la línea vocal en octavas, mientras que la línea del bajo cae en la primera parte del compás que es completado por acordes con un típico patrón de acompañamiento de vals (con alternancia de bajo y acordes). El hecho de que el primer pulso sea en octavas realza la distribución rítmica propia del vals. Como vemos en los ejemplos anteriores, en el segundo y tercer tiempo de casi todos los compases hay acordes que completan el diseño rítmico habitual del tipo de danza que nos ocupa<sup>162</sup>.

La armonización es diatónica, utilizando sextas o novenas como apoyatura en la melodía para dar color a la armonía. Las tensiones recaen en acordes de dominante para reposar en cadencias auténticas (V-I). El recorrido tonal de la pieza es sencillo y oscila entre la modulación a dominante en las estrofas (Sol) y la tónica en el estribillo (Do).

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.37



### 5.2.2.1. Interpretación vocal

Para cantar e interpretar este tipo de repertorio, es interesante priorizar la intención de no cantarlo de una manera artificial, ya que son canciones que parten de un género clásico que se adentra en un estilo más popular y cercano a la audiencia. Habrá un uso general del *legato* en toda la canción. Los acentos e inflexiones melódicas nos ayudarán para la expresión musical y textual del poema, llevando a cabo un fraseo que evoque las emociones y el deseo de los dos amantes. En la interpretación del estilo de cabaret trataremos de cantar de tal forma que tengamos tan asimilado el contenido, la dicción y lo que queremos transmitir de ese texto que la musicalidad llegue naturalmente, sin rigidez, y que nuestra interpretación pueda ser libre, realzando los matices que en el mismo texto se encuentren.

Satie anotaba los tonos que se adecuaban a cada cantante<sup>163</sup>. En el caso de esta canción el transporte de tono está justificado para acomodarse a la tesitura del/la cantante. Por este motivo proponemos transportar el tono para mayor calidad vocal si es necesario ya que el contenido del poema y su comprensión deben prevalecer por encima de la perfección sonora. Se pondrá atención al tipo de dicción y articulación más que a un sonido impostado. Es importante el uso del *legato* para un fraseo musical vocal en algunos momentos, y la articulación para una voz más hablada en otros. El flujo del aire se basará en el movimiento del diafragma. Los resonadores corporales utilizados serán el pecho, la boca, y los senos nasales y frontales, sin demasiado empeño en que las vocales suenen “líricas” u oscurecidas para una mayor comprensión del texto.

El texto de esta canción de cabaret es sensual y erótico, pensado para cantar en salas café-concierto, por lo que la interpretación textual ha de estar enfocada en un aire desenfadado y natural.

Así pues, nos enfocamos en un trabajo actoral, que potencie la comprensión del poema sin obviar el carácter en el que está escrita la pieza, que en este caso es un vals muy ligado. Precisamente este tipo de articulación y el juego de dinámicas que Satie propone están vinculados al contenido del texto. Nos permite dejarnos llevar por el ritmo de vals tal y cómo está escrito, muy ligado,

---

<sup>163</sup>Moore, S. (1999). *From Cabaret to Concert Hall*. Clarendon Press. p.68

con cambios de dinámica que intensifican la variedad dinámica. Aunque nos valemos de los elementos escritos para expresar el texto, nosotros decidimos el contraste y la intensidad de las indicaciones, por ejemplo, ralentizando más o menos el tiempo en los finales de sección o las cadencias para generar doble expectativa, tanto en la repetición como en la exposición de material nuevo.

Todo ello nos da la base para mimetizarnos con el arquetipo del amante, cuyo mundo es la sensualidad, la posesión, la sumisión, el deseo y el ansia de envolverse del olor y el tacto de la piel con el amado o amada, de evadirse de todo dejando la lógica a un lado y entrando en un estado de deseo y pasión, pero siempre dentro de la elegancia y de una cierta moderación.

Comienza el piano con una introducción en *p* de 4 compases a tiempo moderado. Proponemos una velocidad de negra=105 ppm, con un *tempo* de vals no demasiado lento.

Comenzamos a cantar el estribillo en el c.5 con la frase *J'ai compris ta détresse cher amoureux* (entiendo tu angustia querido amante). La introducción del piano es más extrovertida, pero el texto comienza en un color íntimo, por lo que introducimos el tema en una dinámica *pp* diferenciada del piano introductorio. Es importante que a la hora de trabajar el balance se busque un equilibrio sonoro al acompañar al cantante, definiendo la importancia de la jerarquía entre entre los registros grave y agudo del piano. Con un fraseo muy ligado, nos vamos apoyando en los fonemas *R* de las palabras *compris*, *détresse*, *cher amoureux* acentuándolas sutilmente, para ir a la siguiente frase en el c. 13: *Et je cède à tes vœux fais de moi ta maîtresse* (y cedo a tus votos, haz de mí tu amante), todavía más ligado. Podemos comenzar con un mínimo *rubato*, dando importancia a la sílaba *ce* de la palabra *cède* (cedo) por medio de un pequeño portamento. Seguimos a *tempo* realzando los motivos de la frase, y aceleramos hacia *vœux* (deseos) en c. 16, con otro portamento intencional, al igual que en c. 19-20, donde la línea melódica desciende en *maîtresse* (amante). Esta tesitura nos da un recurso para expresar deseo mediante una voz hablada, grave y sensual. Decidiremos la intensidad del uso de resonadores del pecho para enfatizar esa emoción y nos apoyaremos en el sonido *S*. Acabamos la frase sobre acorde dominante dejando la frase en suspensión para seguir con la siguiente frase.

En el c. 21: *Loin de nous la sagesse, plus de tristesse* (Lejos de nosotros la sabiduría, no más tristeza), iniciaremos la frase con un suave impulso y haremos pequeños portamentos en los intervalos más pronunciados. En Todo este comienzo es como si habláramos a nuestro amante secreto. Con un fraseo muy ligado y empleando un color cálido en la voz le decimos que cedemos a su deseo, lejos de la sabiduría que nos advierte que esto está prohibido, sólo imaginamos el momento de estar juntos, sin importar nada más. Analizando el texto, podemos observar la parte transgresora del cabaret, ya que valora y valida que una mujer ponga voz al deseo de forma directa, manifestando una libertad moral para expresar con quién quiere estar sin remordimientos, lo cual es un símbolo del modernismo. El poema expone que la atracción sexual y la libido es importante en una relación de amor.

En los cc. 29-30 nos dirigimos hacia el final del estribillo con la frase: “*J'aspire à l'instant précieux où nous serons heureux*” (Aspiro al momento precioso donde seremos felices) donde hacemos un *crescendo*, acelerando el tiempo en la línea ascendente hacia la nota sol. Este momento es de gran intensidad, un punto culminante o clímax del estribillo (incluso el piano dobla la melodía en octavas).

En los cc. 30- 34, podemos dar un matiz más denso en las vocales y hacer un efecto en la voz usando la dicción y la salida del aire en las consonantes *p*, *s* y *r* para expresar éxtasis, deseo y alegría, como si aspiráramos realmente con todo nuestro cuerpo a ese momento del encuentro. Este efecto de clímax se observa también en el movimiento contrario a la melodía que realiza el bajo del piano, creando amplitud de tesitura y acompañando un fraseo unitario. Finalizamos en los cc.35-36 con *Je te veux* (te deseo), donde podemos retener un momento el tempo para dar énfasis al significado del deseo, con una dinámica *f*.

La primera estrofa comienza en la anacrusa del c. 38 diciendo *Je n'ai pas de regrets et je n'ai qu'une envie* (No me arrepiento y sólo tengo un deseo). Por el contenido del texto, parece que hacemos una confesión, así que comenzaremos a cantar en una dinámica *piano* y mantendremos un fraseo largo y extendido en *legato*, creciendo la dinámica hacia la nota Mi de la palabra *envie* (deseo) en el c.44, ya que es una apoyatura que da color al acorde de Sol.

Sigue en c. 45 diciendo *Près de toi là tout près vivre toute ma vie* (Cerca de ti, cerca, vivir toda mi vida). Articulamos la palabra *toi* (de ti) y al repetir en el c. 48 el adverbio *près* (cerca) podemos articular más la sílaba con un carácter más picarón, pensando en la proximidad física. Realizamos otro *crescendo* hacia *vie* en “*vivre toute ma vie*” (vivir toda mi vida) en el c. 52, ya que es un momento que va hacia el acorde de dominante. Proponemos hacer un *tenuto* en la palabra *vie* destacando la idea de temporalidad, es decir, de estar toda una vida juntos.

Antes de seguir, nos tomaremos un momento de suspensión del tiempo en el c. 53 para seguir con la frase siguiente: *Que mon coeur soit le tien, que ta lèvre soit mienne* (que mi corazón sea el tuyo, que mi labio sea el tuyo) en los cc. 53-61. Aquí describimos la unión de los cuerpos, como si la identidad de cada uno se perdiera. Para ello seguimos con un matiz cálido e intenso en las palabras *coeur* (corazón) en c. 54 y *tien* (tuyo) en c. 56, apoyando el sonido fonético de las vocales, al igual que en las palabras *lèvre* (labios) en c. 58 y *mienne* (míos) en los cc.60-61, cargándolos de sensualidad y acompañando la dirección ascendente de la línea melódica hacia la cadencia de los cc. 65-69 donde la estrofa dice *que toute ma chair soit tienne* (que toda mi carne sea tuya). En este punto, la intención en el fraseo es la expresión de posesión y sexualidad mediante un *crescendo* hacia la nota Sol aguda en el c. 68. Aquí retendremos el tiempo un momento, para luego relajar el sonido en la bajada de la octava con un portamento cadencial en el c. 69 que acaba en la dominante con séptima del tono del estribillo (Do). Podemos ampliar la duración de la pausa antes de retomar la repetición del estribillo, el cual comenzaremos con un *ritenuto* en el comienzo de la frase (indicado en la partitura), y con una dinámica de *pp* para recuperar el ritmo de vals en c. 6 (repetición del estribillo). En esta repetición proponemos mayor expansión del sonido a medida que cantamos. Este recurso sonoro nos recuerda la intención de la sátira que juega con las expresiones típicas del amor romántico para hablar en realidad de una relación más bien basada en el deseo.

Al tratarse de una canción estrófica con partes repetitivas en cuanto a música se refiere, tendremos en cuenta que el texto es diferente, por lo que apostaremos por más autonomía agógica y dinámica.

La siguiente estrofa comienza en la anacrusa del c. 70 con la frase: *Oui, je vois dans tes yeux la divine promesse* (Sí, veo en tus ojos la promesa divina). Al ser la segunda vez que se repite esta sección, podemos comenzar con una dinámica más sonora que en la primera estrofa. La articulación, en general, caracterizándose por el uso de *legato* con un fraseo amplio. En los cc. 73 -76 marcaremos un *crescendo* intensificando la expresión de la palabra *promesse* (promesa) del c. 76. En esta sección el poema juega con expresiones como “divina promesa”, o “nuestras almas” poniendo al mismo nivel lo divino con lo terrenal, ya que el adjetivo *divine* posee un matiz dual entre el amor sagrado y el placer sexual. Así pues, en “divine” enfatizaremos la pronunciación del fonema *v*. Vamos hacia c. 79 con la siguiente frase: *Que ton coeur amoureux vient chercher ma caresse* (que tu corazón amante viene a buscar mi caricia). Seguimos cantando en una dinámica *mf*, aprovechando los intervalos que nos permitan un sutil portamento en el fraseo ligado (cc. 77-78 y cc. 79-80). Haremos un *crescendo* hacia *ma caresse* (mi caricia), dejando el tiempo suspendido sin perder la conexión con la siguiente frase en los cc. 85-93: *Enlacés pour toujours brûlant des mêmes flammes* (enlazado para siempre ardiendo con las mismas llamas), en la que aumentamos la intensidad y densidad del sonido hacia *mêmes flammes* en los cc. 91-92 a través de la línea ascendente, llegando a un clímax que va hacia la nota Fa. Haremos un pequeño portamento hacia el Mi en el c. 93. Continuamos retomando el *tempo primo* en la siguiente frase que comienza en la anacrusa del c. 94 hasta primer tiempo del c. 101 que dice: *Dans un rêve d'amour nous échangerons nos deux âmes* (En un sueño de amor intercambiaremos nuestras dos almas), frase en la que con un *accelerando* en la palabra *changerons* (c.98) llegaremos al clímax hacia *forte* con sonido pleno en la palabra *âmes* (cc. 100-101), que coincide con la nota Sol aguda. Después mediante un portamento más lento para darle un tono más espiritual al texto, relajaremos el *tempo* al bajar de nuevo a la octava central.

En esta estrofa nos vamos apoyando en palabras como “Oui”, “vois”, “promesse”, “amoureux”, “flammes”, “rêve d’amour”, “deux âmes” a través de los sonidos de las consonantes *s*, *m*, *f*, *v* y las vocales que forman las sílabas tónicas de estas palabras, siempre dentro del *legato*. La mezcla de recursos líricos mediante un canto con fraseo largo y ligado y valiéndonos de un sonido

más hablado se pone de relieve con el manejo de la agógica, el *rubato*, la dicción del texto y la articulación silábica.

En la interpretación cantada del poema, el uso del *tempo* y la pronunciación del texto está por encima de la intención de una línea melódica pulcra (es decir, con proyección de sonidos perfectamente emitidos). Mediante estos recursos sonoros afirmamos que los ojos y el corazón del amante buscan la caricia, explorando la conexión profunda de dos almas. Los matices y el color vocal pretenden evocar ese ensimismamiento ensoñador al expresar que nosotros, como actores amantes sentimos lo mismo; para ello, la voz y el fraseo han de transmitir esa determinación y ternura. La diferencia entre estas estrofas está en el juego de dinámicas, fraseo y *tempo*, pudiendo cantar la repetición de la melodía de la segunda estrofa con más plenitud en dinámicas y contrastes de sonido que la primera.

Antes de atacar el último estribillo de la canción podemos jugar mucho más con la dilatación de la pausa para dar mayor expectación. En el enlace al estribillo desde la segunda estrofa, podemos hacer una pausa más dilatada antes de comenzar, como si el amante ya supiera que son las mismas palabras que ya se han dicho, reiterando el subtexto del discurso. Así pues, empezamos mucho más lentamente la frase del estribillo (...*Je compris* ...) y reanudamos el estribillo a *tempo* de vals, caminando hasta el punto álgido donde la frase melódica asciende diciendo “*J'aspire à l'instant précieux Où nous serons heureux ...*” y vamos a la frase final *Je te veux* enfatizando la palabra “te” porque es la última vez que nos dirigimos a la otra persona, realizando un *portamento* expresivo hacia “*veux*” con una dinámica de *ff*, coincidiendo con el final de estribillo y canción.

Hay que apuntar que todas las inflexiones musicales y las intenciones dinámicas vocales, las podemos extrapolar al acompañamiento de piano, de forma que la interpretación sea homogénea tanto en la tímbrica y expresión pianística como en la vocal.

En resumen, se trata de una canción para interpretarla de forma relajada, sin rigidez en el *tempo* y el fraseo, cuyas características generales son la

flexibilidad en las dinámicas, color vocal y el empleo de la articulación para realzar el contenido estilístico del texto.

### **5.3. Análisis musical e interpretativo de dos canciones de Poulenc: *Violon* y *Hôtel* (1939).**

Antes de abordar una propuesta interpretativa a nivel vocal de las composiciones objeto de estudio, hay que enfatizar las preferencias de Poulenc en cuanto a cómo quería que se ejecutaran sus canciones. El barítono francés Pierre Bernac formó dúo con el compositor durante 25 años, y recogió en el libro *Francis Poulenc: The Man and his Songs*<sup>164</sup> análisis detallados sobre cómo escribía Poulenc sus canciones. Publicado en 1977, este volumen nos ofrece el fruto del camino que el barítono recorrió junto a Poulenc, analizando cada canción para voz y piano que el compositor escribió. Junto con cada canción hay una anotación del poeta y una descripción de Poulenc para promover la idónea actitud en la interpretación del poema y la música.

También contamos con el documento que el propio Poulenc escribió a modo de diario íntimo el *Journal de mes Mélodies*. La versión publicada en 1964 cuenta con el prólogo de una cantante muy querida para él y con quien colaboró en muchas ocasiones, Denise Duval<sup>165</sup>. Se trata sobre todo de una guía para los cantantes.

Basándose en estos dos documentos, junto a cartas de Poulenc y otras fuentes, Susan Joanne Musselman (en su tesis doctoral para *Ohio State University*<sup>166</sup>) hace referencia a la preocupación de Poulenc por cómo se interpretaban sus *mélodies* y examina las relaciones de Poulenc con sus cantantes para entender

---

<sup>164</sup> Bernac, P. (1977). *Francis Poulenc: The Man and his Songs*. . (Winifred Radford, Trad.). W. W. Norton & Company.

<sup>165</sup> Más información: Poulenc, F. (2006). *Journal de mes Mélodies. (Diary of my Songs)*. (Winifred Radford, Trad.) Kahn & Averill.

<sup>166</sup> Musselman, S. J. (2007). *Cohesion of composer and singer: the female singers of Poulenc*. [Tesis de doctorado, The Ohio State University]. p.20-26.

[https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=osu1196185791&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1196185791&disposition=inline).

la importante influencia que estas amistades tuvieron en sus composiciones. A partir de esta fuente podemos concluir que:

- Poulenc raramente escribe sobre el timbre o la calidad de la voz particular de cada cantante. La mayoría de las veces, hace comentarios sobre su interpretación personal de la poesía y cómo ésta se funde con su significado. Es esta perspectiva la que puede ser tan vital para cualquier cantante de la música de Poulenc.
- A los ojos de Poulenc no bastaba con tener una voz bonita. Exigía al intérprete que no sólo tuviera un hermoso instrumento, sino también que captara la atención de los conocedores tanto de la música como de la poesía. Fue esta atención a los detalles textuales lo que le llevó a atraer a ciertos cantantes.
- Enfatiza que el estudio del texto es crucial. Esto implica no sólo la pronunciación y articulación apropiadas, sino también una comprensión profunda del poema. La mejor manera de lograrlo es declamar el poema en voz alta con pasión y propósito, como lo haría un actor o actriz. Según palabras de Bernac esto “descubriría el significado más profundo, la atmósfera, el color vocal, las inflexiones y los acentos expresivos, dando así vida a la interpretación que, por supuesto, debe concordar con la concepción del compositor”.
- Una parte importante de la *mélodie* es la cohesión del instrumento y el cantante, que forman un conjunto. Es deber del cantante, así como del acompañante, encarnar esta comprensión.
- Sus indicaciones de *tempo* son a menudo muy específicas al respecto, y su deseo de que el *tempo* se mantuviera, a menos que se anotara, era inflexible. Según sus palabras odiaba el *rubato* en su música, lo que acentúa la idea de que el cantante debe ser ágil con el texto mientras al mismo tiempo se adhiere a la igualmente significativa línea del piano (Aunque él mismo, cuando tocaba su música hacía uso de este recurso).
- . (Aunque él mismo, cuando tocaba su música los hacía).
- Poulenc consideraba muy importante que un cantante poseyera una amplia gama de timbres vocales para acompañar la amplia gama de emociones encontradas en la música. En palabras de Bernac “Cada



nuevo poema, cada nueva pieza musical, debe sugerirle un nuevo timbre, a veces ligero, claro, transparente, suspendido, o muy oscuro, cálido, rico, pesado, etc. a veces poético, tierno y dulce, o muy intenso, dramático y hasta trágico, emocional o frío, con más o menos vibrato en la voz, etc. hay un infinito de matices de expresión”. Son estas cualidades las que nos humanizan.

- El cantante debe tener suficiente confianza en su técnica para llegar al punto en el que pasa por alto estas reglas y confía en su instinto. Es sólo en ese momento cuando un intérprete puede actuar como si “la música se le escapara de los labios o de los dedos”. En las propias palabras de Poulenc: “Sobre todo, no analices mi música, ¡ámala!”.

### 5.3.1. *Violon* (Violín, 1939)

*Violon* es una canción incluida en el ciclo *Fiançailles pour rire*, dentro del cual ocupa el quinto y penúltimo lugar. Esta *mélodie* evoca París. El poema de Louise de Vilmorin (poeta, novelista y periodista francesa, 1902-1969) nos traslada a un elegante restaurante húngaro situado en *Les Champs-Élysées*: un violinista gitano toca una serenata para una refinada mujer mecenas de las artes. Está inspirada en la música tocada por una orquesta de gitanos húngaros contratada por el marido de Vilmorin, el conde Palffy (político, noble y mecenas húngaro, 1845-1946).

Poulenc escribió la música para este poema en forma de vals lento, donde el acompañamiento del piano recuerda la forma de tocar de un violinista húngaro mediante el uso de arpeggios y adornos gitanos, simulando las dobles notas tocadas por este instrumento de cuerda, o marcando *glissandi*.

Para enfatizar el texto y la intención melódica con la voz, Poulenc exagera algunas palabras como *amoureux*, *plaisent*, *tendu* o *inconnu* utilizando el *portamento* para ir de una nota a otra<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> Kimball, C. (2006). *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Hal Leonard. p.230

Fue compuesta en 1939.

### Traducción

<i>Couple amoureux accents meconnus</i>	Pareja amorosa de acentos desconocidos
<i>Le violon et son joueur me plaisent.</i>	el violín y su violinista me cautivan.
<i>Ah! J'aime ces gémissements tendus</i>	¡Ah! Me gustan estos gemidos tensos
<i>Sur la corde des malaises.</i>	en la cuerda del malestar.
<i>Aux accords sur les cordes des pendus</i>	Con los acordes en las cuerdas de los ahorcados
<i>À l'heure où les lois se taisent.</i>	a la hora donde las leyes se callan.
<i>Le coeur en forme de fraise, s'offre à l'amour comme un fruit inconnu.</i>	El corazón en forma de fresa, se ofrece al amor como un fruto desconocido.

*Violon* fue dedicada a la actriz francesa Denise Bourdet (1892-1967). Como hemos dicho anteriormente, Poulenc crea un ambiente donde una mujer elegante disfruta de la cena y de la música de un restaurante con cierto sentimiento gitano. Poulenc dibuja la imagen de una mujer cada vez más borracha con líneas melódicas descendentes y con notas y frases ligadas tanto en la melodía como en el piano, por lo que al cantarlo se pondrá atención en hacer un suave *portamento* deslizando las notas de la melodía enfatizando el texto<sup>168</sup>.

Durante toda la pieza usa patrones rítmicos que representan la música húngara con corcheas con puntillo y fusas:



<sup>168</sup>Gasson, M.E. (2017). *A poetic and musical analysis of Fiançailles pour Rire by Francis Poulenc with poems by Louise de Vilmorin*. [Tesis de doctorado, Columbus State University] p.23.  
[https://csuepress.columbusstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1285&context=theses\\_dissertations](https://csuepress.columbusstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1285&context=theses_dissertations).

También utiliza las fusas en escala ascendente que proporcionan la sensación de balanceo o sacudida (representando quizás la sensación de estar borracha) y escritas de tal forma que se asemeja a estar tocando un violín (en c.13):



En el c.12 escribe notas *staccato* sobre la palabra “violon” para que quede explícito que suena como las notas *pizzicato* del violín:



La canción comienza y acaba con acordes en la menor aunque es difícil encontrar un centro tonal desde que la voz entra hasta que desvanece. Hay alteraciones accidentales constantemente y las marcas de dinámicas son abruptas. Comienza en *forte* y va hacia *mezzo forte* hacia el final de la canción. El momento más íntimo en cuanto a dinámica y tempo está en el c. 32 cuando el texto compara el corazón con una fresa (*le coeur en forme de fraise*), que tiene que ser cantada como si se hablara o susurrara. En general las dinámicas tan marcadas y contrastadas realzan el efecto del alcohol en cómo se expresa la mujer.

La siguiente frase del c. 33 dice que “el corazón se abre al amor” (*S’offre à l’amour*) en una dinámica de *mezzo forte* y sigue diciendo en c. 35 “como un fruto desconocido” (*...comme un fruit inconnu*), con un matiz de esfuerzo, en frases cortas. El piano toca un *pianissimo* en el penúltimo compás seguido de un acento fuerte, como una nota arrebatada mientras la mano izquierda toca la nota final a modo de *pizzicato*, recordando las notas del violín<sup>169</sup>:

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.24

C. 28-40 de "Violon". Ciclo "Fiançailles pour rire"<sup>170</sup>

### 5.3.1.1. Interpretación vocal

Con toda esta información, ¿qué recursos expresivos utilizaremos para cantar *Violon*? Entendiendo que puede considerarse su interpretación como música de cabaret, pero que el texto y el *tempo* deben ser tratados con mucho conocimiento sobre el poema y la forma de escribir de Poulenc, podemos deducir que nuestra versión ha de estar llena de matices tímbricos y contrastes de volumen, haciendo uso de un *tempo* que se ceñirá al que Poulenc escribió. En el color de la voz se denotará el ambiente cargado de sensualidad, transmitiendo las sensaciones que se evocan en la mujer cuando escucha el violín en un estado de embriaguez y desinhibición.

<sup>170</sup> Francis Poulenc. *Fiançailles pour rire* [música impresa]. París: Editions Salabert, 1996. 24p.

En la introducción a cargo del piano, Poulenc ya indica un *tempo* moderado (negra=63). El poema comienza en el c. 8 con la frase: *Couple amoureux accents meconnus, le violon et son joueur me plaisent* (Pareja amorosa de acentos desconocidos, el violín y su violinista me cautivan). En este compás la partitura marca una articulación *très lié* (muy ligada), por lo que haremos un fraseo ligando mucho las palabras a modo de pequeño portamento. La dinámica es *forte* con un timbre cálido y un vibrato natural que nos hace evocar una atmósfera relajada, con un color en las vocales que no sea muy oscuro. Para ello, usaremos los resonadores pectorales y faciales, sin crear ningún sonido falso o fuera del ambiente que recrea el poema: estamos en un café concierto, suena un violín, y nos dejamos llevar por el ritmo de vals, las bebidas consumidas comienzan a hacer su efecto y nos vamos desinhibiendo.

En el c.12 La palabra “violon” irá acentuada articulando cada sílaba para recordar el *pizzicato* del violín. Seguimos cantando en el c. 13 la frase: *et son jouer me plaisent* donde emplearemos un fraseo ligado enfatizando los sonidos *S*, *ʒ* y *PL* de las palabras *son*, *jouer* y *plaisent* para resaltar la sensación de placer. No perderemos la calidez del color, la afinación y el cuerpo del sonido.

El c.16 marca una dinámica *forte* y una articulación exageradamente ligada en la frase *Ah! J'aime ces gémissements tendus* (¡Ah! me gustan estos gemidos tensos), así que podemos marcar ligeramente un poco de portamento, cantando en *forte*, ayudándonos de los sonidos de las consonantes para ligar todavía más las palabras, especialmente en *gémissements* (gemidos). El color del sonido será redondo y expresivo para expresar la sensación de disfrute.

El c.20 sigue con la frase: *sur la corde des malaises* (en la cuerda del malestar.). La palabra *malaises* (malestares) se cantará haciendo un *glissando* lento, mediante un portamento muy exagerado. Lo que se quiere expresar es que hay un deleite en esos acordes tensionados del violín.

En el c.24, la frase *aux accords sur les cordes des pendus* (con los acordes en las cuerdas de los ahorcados), la abordaremos en la misma dinámica *forte*, apoyándonos en el sonido *K* de las consonantes de *accords* (acordes) y *cordes* (cuerdas que compara con las de un ahorcado).

Seguimos en el c. 28 con la frase *à l'heure où les lois se taisent* (a la hora donde las leyes se callan), en la que cambiamos a una dinámica *mf* hasta el c.31. El rango interválico de la melodía ya nos va conduciendo a un estado conclusivo de silencio en la palabra *taisent* (callan). Llegando a este punto utilizaremos un fraseo muy ligado y enlazaremos muy bien los sonidos de las palabras para resaltar ese final inevitable, es decir, acalladas las leyes y tras esa tensión acumulada, solo queda abrirnos al amor, en el más sensual de los sentidos. Para ello, en el c.31 y c.32 con la frase *Le coeur en forme de fraise* (el corazón en forma de fresa), podemos incluir el estilo *diseuse*, tal como lo señala la partitura (*quasi parlando*) y pasando de una dinámica *mf* a *p*. Se puede dar un matiz pasional, con una salida de aire hablada o susurrada. La intención es expresar deseo de forma sutil y elegante en la palabra *fraise* (fresa), la cual puede tener una connotación más sexual, (depende del enfoque del o la intérprete).

Llegamos al c.33 con la frase *s'offre à l'amour comme un fruit inconnu* (se ofrece al amor como un fruto desconocido): retomando un volumen *mf* (en la partitura está escrito que se haga *mf subito*), seguiremos con el fraseo ligado para llegar al c.32 con un *sforzando* (*sf*) sobre la palabra *comme* disminuyéndolo a final de compás. Este recurso nos vale para destacar ese último esfuerzo antes de rendirse a lo desconocido. Esta indicación se repite en los compases 37 y 38 sobre la palabra *inconnu* (refiriéndose al fruto desconocido). En este verso seguiremos un fraseo ligado con un vibrato natural, aprovechando los resonadores pectorales y nasales que nos sirven para que la dicción del texto sea muy clara.

Vemos una vez más que la confluencia de la música con el poema inspirada en el estilo de canción de cabaret ha de ser abordada de una forma muy actoral, dejando que las inflexiones musicales y la intención textual nos conduzcan a una expresividad auténtica. El sonido no debe ser oscuro y la dicción ha de ser clara. De esta forma pretendemos conectar con la esencia auténtica del poema, humanizando la música a través de la gama de emociones que todos compartimos.

### 5.3.2. *Hôtel* (1939)

*Hôtel* pertenece al ciclo de canciones *Banalités* (1940). Es una canción imaginativa que describe una sensualidad e intimidad propias de la *chanson* de cabaret. El poema de Appollinaire está compuesto de forma declamatoria y parece pintar con palabras, de manera onomatopéyica, cada imagen creada por el texto. Podemos imaginar el cigarrillo encendido y el sol entrando por la ventana con la frase: "*j'allume au feu du jour ma cigarette*" (enciendo mi cigarrillo en el fuego del día). Del mismo modo, en nuestra mente, podemos imaginar que la canción termina con una lenta exhalación de humo en las palabras *je veux fumer* (quiero fumar). La sonoridad de las palabras contribuye a la representación de la sensual pereza. La canción crea un entorno detallado en la mente del oyente y del intérprete a través del poder de sus imágenes evocadoras. La descripción del espacio íntimo cobra vida de manera que podemos incluso sentir la pequeñez de la habitación. Tal es el poder teatral de la canción de cabaret<sup>171</sup>.

#### Traducción

<i>Ma chambre a la forme d'une cage</i>	Mi habitación tiene forma de una jaula
<i>Le soleil passe son bras par la fenêtre.</i>	El sol pasa su brazo por la ventana.
<i>Mais moi qui veux fumer pour faire des mirage.s</i>	Pero yo que quiero fumar para hacer espejismos.
<i>J'allume au feu du jour ma cigarette.</i>	Enciendo mi cigarrillo en el fuego del día.
<i>Je ne veux pas travailler, je veux fumer.</i>	No quiero trabajar, quiero fumar.

La introducción del piano consiste en acordes con séptima, ricos en textura y color, a un ritmo que nos hace entrar en una atmósfera perezosa, estableciendo el estado de ánimo que evoca la canción.

El movimiento del piano marca *très calme et paresseux*, es decir, muy tranquilo y perezoso, con un volumen sonoro en *pianissimo*, como si la música dibujara

---

<sup>171</sup> A. Grumet. *cit.*, p.70

el humo que va subiendo. Destaca esta indicación de carácter por su originalidad, en una evidente relación con el texto puesto en música.



*Fragmento de Hôtel. Compases 1-2, introducción del piano*

El primer verso del poema, "Mi habitación tiene la forma de una jaula", no retrata en absoluto una habitación de hotel. El poeta usa la palabra "jaula" para dar la sensación de estar atrapado, si no emocionalmente, tal vez metafóricamente, como en una celda, ya que de hecho Apollinaire pasó cierto tiempo en la cárcel<sup>172</sup>.

La forma en la que Poulenc introduce esta frase hace suponer que tal vez la persona implicada no desea escapar, lo cual se refleja en la música por el hecho de que durante ocho notas consecutivas la voz no se mueve de un intervalo de segunda mayor (cc. 3-4).

<sup>172</sup> J. Allen. *cit.*, p.39



*Compases 1 al 7. Hôtel.*

A partir de la siguiente frase, "El sol pasa sus brazos por la ventana", el ambiente cambia un poco. El énfasis en el sol que brilla a través de la ventana se muestra en que la línea vocal comienza en agudo y desciende una octava y una tercera, creando un punto de tensión.

De la poesía hay que destacar que se utiliza la palabra "brazos" en lugar de "rayos": tal vez a través del cristal los rayos del sol parecían brazos que entraban por la ventana, estableciéndose así una imagen en la que el propio sol se apoya con pereza en la ventana de la habitación. El compositor utiliza una modulación subrayando el cambio de una descripción del entorno a una expresión de los deseos personales en plena simbiosis con el texto. La tonalidad original es Re Mayor, pero en el compás 6 aparece un acorde de Sol#7 con la 5ª disminuida para ir a la tonalidad de Re# menor, interpretable también como un acorde alterado en la tonalidad de Re mayor (cc. 5-7)<sup>173</sup>.

El cambio de humor del personaje es temporal, la tonalidad cambia mediante el uso de un acorde de Do# en el compás 8, para preparar la tonalidad de Fa# menor en el compás 9.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.40



*mf*  
 - né tre mais moi qui veux fu. mer — Pour fai. re des mi. —  
*window.* But I want to smoke and make shapes  
*mf*  
*p*

*Compases del 8 al 11. Hôtel.*

En el c. 9 comienza la frase diciendo "pero yo..." hasta el final de la siguiente frase "...espejismos", donde la música llega a un *forte* en la última palabra. Poulenc retrata un cambio abrupto de pensamiento, modula por medio de un acorde de La mayor séptima con sexta, dando paso suavemente a una tonalidad de Re menor, con una séptima y una novena añadidas al acorde, lo que permite llegar a un clímax armónico y melódico. Por medio de estos recursos, Poulenc crea, a nuestro juicio, una de las frases más cálidas y hermosas de toda la canción (cc. 12-13)<sup>174</sup>.

El descanso antes de "*ma cigarette*" (c. 14) se suma a la atmósfera perezosa de la canción, dando la sensación de un suspiro. El *portamento* en la palabra "cigarrillo" simplemente enfatiza esa actitud (cc. 14-15).



*f* *p subito très doux* *port.*  
 - ra - ges j'al - lume au feu du jour — ma ci - ga - ret - te  
*in the air* and so I light my cigarette on the sun's fire  
*p très doux*

*Compases 12 al 15. Hôtel.*

<sup>174</sup> *Ibid.*, p.42

Desde el final de esta frase hasta el final de la canción, la línea vocal es más bien declamatoria. El compositor realiza una transición a la tonalidad original de Re mayor. Los acordes carecen de la habitual riqueza de textura y su estatismo retrata la inactividad del yo poético y su abulia. La canción comienza a morir lentamente. De esta forma, Poulenc tal vez revela que no hay un deseo sincero de escapar de este mundo de ensueño, sino sólo de hundirse más en él. En el c.19 realiza una modulación a través de los acordes de La con la 5ª aumentada, Do# disminuido con séptima y Sol# que lleva a la tonalidad de Re mayor<sup>175</sup>.



Je ne veux pas tra.vail . ler  
I don't want to work

Je veux fu - mer.  
I want to smoke

*pp*  
*mf doucement soutenu*

Noisay  
Octobre 1940


176

Fragmento a partir del compás 16 hasta el final de la canción. Hôtel.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p.43

<sup>176</sup> Petrucci Music Library. Francis Poulenc, Banalités. En [https://imslp.org/wiki/Banalit%C3%A9s%2C\\_FP\\_107\\_\(Poulenc%2C\\_Francis\)](https://imslp.org/wiki/Banalit%C3%A9s%2C_FP_107_(Poulenc%2C_Francis)). Hôtel [música impresa]: para canto y piano. París: Max Esching, Editions, 2001

Al final de la canción, el piano retoma los mismos acordes que al principio, unificando la pieza. La canción se cierra en la tonalidad de Re mayor.

El ritmo de *Hôtel* es realmente muy simple, lo que representa una vez más la pereza de la situación. El acompañamiento siempre tiene tres negras en movimiento; el ritmo vocal, también simple, contiene más movimiento que el acompañamiento. El motivo  aparece con bastante frecuencia a lo largo de la canción.

Apollinaire logra crear una máscara a través de la cual se ve la verdad del poema, y Poulenc contribuye en gran medida con un tiempo lento, bellas melodías líricas y ricos acordes de tipo jazzístico<sup>177</sup>.

### 5.3.2.1. Interpretación vocal

La propuesta interpretativa a nivel vocal está implícita en la forma en que la línea melódica está escrita, y en las indicaciones de *tempo* y expresión que Poulenc escribió. Por otra parte, el poema es declamatorio, por lo que se cantará con la intención de recitarlo, como si describiéramos la situación.

Comenzamos en el c. 3 con la frase *Ma chambre a la forme d'une cage* (mi habitación tiene la forma de una jaula) con un fraseo muy ligado y expresivo en dinámica *p*. El timbre será cálido, con una dicción limpia. Nos apoyaremos en el fonema  $\int$  de la palabra *chambre* para destacar la sensación de pereza al cantar. La melodía ya hace la inflexión en la palabra *cage* (jaula) a través de una línea ascendente y descendente.

En la frase *Le soleil passe son bras par la fenêtre* (el sol pasa su brazo por la ventana) del c. 5, iremos variando la dinámica desde *mf* hasta *f* en el c7. En la palabra *soleil* aprovechamos el rango del intervalo para hacer un pequeño portamento, al igual que en *son bras*. Seguimos con una intención declamatoria, como si estuviéramos bostezando en actitud perezosa. En las palabras *par la fenêtre* realizamos una línea descendente en *f* (cc.7-8) con un fraseo muy ligado y un sonido que vibre en los resonadores pectorales y faciales.

---

<sup>177</sup> J. Allen. *cit.*, p.45

En la frase de los cc. 9-10: *Mais moi qui veux fumer* (pero yo quiero fumar) hay una línea musical descendente en *mf*, con un ritmo más estático al final de la frase que resalta la voluntad del personaje de no hacer otra cosa que fumar. En esta parte, el color de voz será denso, marcando ligeramente *veux fumer* a través de la repetición de la misma nota Do. Seguimos con la frase *pour faire des mirages* (para hacer espejismos) en los cc.11-12, en la que realizamos un *crescendo* hacia *f* para disminuir en *mirages*. En todo este verso vamos enlazando las sílabas y palabras de forma muy ligada, usando pequeños portamentos insinuados en los intervalos que lo permitan. En la anacrusa del c. 13 comenzaremos la frase con una dinámica *p subito* cuando el poema introduce la frase *J'allume au feu du jour ma cigarette* (enciendo mi cigarrillo en el fuego del día). El sonido vocal será muy dulce, muy ligado, con un fraseo cuyo propósito sea quedarnos suspendidos en la sensualidad del momento mediante un portamento en la palabra *cigarette*.

En la frase *Je ne veux pas travailler* (no quiero trabajar) de los cc.17-19, la propia línea melódica ya enfatiza la palabra *pas*, (no). La dinámica es *piano* haciendo un *sf* en la primera sílaba de *travailler*. Este recurso nos sitúa en el esfuerzo que supone el pensar que hay que trabajar. En la última frase *je veux fumer* (quiero fumar) del c. 20 ya vamos hacia una dinámica *p* que se extinguirá en un sutil *pp*. En el c.21 podemos marcar un poco el ritmo de negras en la misma nota, recurso que nos sirve para expresar que el personaje no quiere salir de ese estado ni salir de esa habitación, lo cual se confirma al acabar en la tonalidad de origen, Re mayor. Terminaremos con un vibrato muy suave, destacando sutilmente el fonema *f* de *fumer*.



## CONCLUSIONES

El contexto histórico de finales del S. XIX y principios del XX provocó que en la música comenzara a surgir un inconformismo atraído por nuevos ideales, apoyados por una parte en el surrealismo de la postguerra, que reaccionaba ante los cánones establecidos, y por otra parte, en el fomento de una estética del arte absurdo y de la parodia artística. Todo ello dio lugar a una incipiente experimentación en la música, mediante la práctica de nuevos métodos compositivos como el uso de la disonancia o la eliminación de la tonalidad en la melodía. Esta creciente forma de comprender la música, pretendía promover una estética con un estilo más realista y cotidiano a través de la incorporación de elementos del circo, de la *chanson de café concert*, del *music-hall* o del jazz. También se incorporó el empleo de la escala diatónica y una estructura musical caracterizada por la claridad en la forma y la simplicidad emotiva.

En este periodo de transición surge la canción de cabaret: con melodías cortas y sencillas, líneas vocales más habladas, ritmos populares sincopados o derivados del jazz, el uso de modismos populares, el empleo de formas con estribillo y estrofa, y una nueva forma de instrumentación en pequeñas *ensembles* que interpretarían este repertorio en lugares pequeños o de fácil acceso.

En realidad, observamos que, desde un enfoque compositivo musical, en el cabaret no existe ninguna línea experimental que se acerque a la vanguardia de principio del siglo XX. Sin embargo, la concepción del género de cabaret fue incorporada a las composiciones e ideales musicales de los compositores Satie y Poulenc, entre otros, como una bandera subversiva ante las tradiciones establecidas en cuanto al arte, la política, las normas sociales, e incluso, ante la sumisión de una música clásica, que no reflejaba el plano terrenal y el día a día de las personas.

Concluimos asimismo que la influencia y los sonidos del cabaret, además de otras fuentes populares, trazaron un camino reaccionario que buscaba nuevos horizontes que se alejaran de la música clásica conocida hasta entonces. Esta irreverencia respecto a las pautas y preceptos asentados, es la esencia de un lenguaje transgresor que se integró en la personalidad artística de estos

compositores que supieron reivindicar un cambio de perspectiva en el significado de la música y la participación del público, que hasta entonces era totalmente pasivo.

La faceta inconformista de la canción de cabaret pretendía movilizar un cambio mediante una esencia burlona y de crítica contra las normas establecidas o los convencionalismos. Este pensamiento se contagió desde Francia a otros países como Alemania, en el que el *kabarett* mostró su vertiente más hedonista, lasciva y políticamente descarada. El resto de Europa, aunque con ciertas variantes, imitaría la concepción experimental, humorística y teatral del cabaret francés.

En torno al movimiento cultural que ocurría en Francia, París se convirtió en la capital vanguardista y bohemia del momento. Tanto Satie como Poulenc eran vividores que disfrutaban del ambiente popular parisino. Entre sus formas de entretenerse estaban el circo, el *music-hall*, los cabarets y las fiestas donde se tocaba música con raíces del folclore francés. Ambos compositores se inspiraron en estas armonías y ritmos para romper con los tradicionalismos románticos y dar paso a un nuevo vanguardismo musical.

En el caso de Satie, sabemos que tuvo que trabajar en cabarets para ganarse la vida. En estos cabarets se hizo músico profesional, indagando en armonías, textos, recursos compositivos y desarrollando la sátira y el absurdo. Aquí fue compañero de otros artistas a los que pudo conocer gracias a esos lugares de expansión de libertad y vanguardismo artístico que eran los locales de cabaret. De forma general, la canción de cabaret, el *music-hall*, la música de circo o la típica melodía de los *chansoniers*, fueron parte de su vida cotidiana e influenciaron se época posterior, más seria, como compositor.

Sus canciones de cabaret demuestran que era un gran melodista y un músico que se sentía cómodo en los ritmos populares o sincopados que provenían del jazz; incluso supo reformular el vals clásico para la canción de cabaret.

Todo ello nos conduce a concluir que el estilo compositivo de Satie estuvo determinado por una ininterrumpida búsqueda de una estética reaccionaria a los excesos del siglo XIX. La sencillez, la brevedad y la precisión junto con la influencia que recibió del ambiente de cabarets y la música popular parisina, fueron elementos persistentes en toda su producción.



En cambio, Poulenc nunca trabajó en locales de cabaret, pero disfrutaba en estos ambientes de fiesta, transgresión y libertad a los cuales ya iba desde niño. La nostalgia y el patriotismo que confesaba por París, junto con su fascinación por la poesía surrealista de poetas franceses de principios del siglo XX, impregnó su producción de una sonoridad que recuerda constantemente a esos ecos como participante y espectador de estos géneros, incluso después de comenzar su educación más formal, a partir de 1915. Al igual que Satie, también tuvo un perfil reaccionario ante las formas tradicionales y clásicas del s. XIX y principios del XX. La mezcla entre el carácter nostálgico popular, junto con el idealismo que compartía con el *Groupe des Six* y su capacidad para descubrir el sentido melódico, tímbrico y armónico en textos de poesía contemporánea, le hicieron un compositor ecléctico, y particularmente dotado para la *mélodie française*.

Esto nos conduce a la conclusión de que sus canciones, muchas inspiradas en el estilo de canción de cabaret, tienen la particularidad de poner el énfasis en el significado del texto, con una profunda comprensión de la poesía. Su forma de entender la interpretación de sus *mélodies*, se basa por un lado, en la implicación con el poema, tal como lo recitaría un actor o actriz, y por otro lado, en la utilización por parte del cantante de una amplia gama de matices y timbres que encarnen las diferentes emociones implícitas en el poema y que enriquezcan la sonoridad expresiva del texto y su relación con música.

En cuanto a la interpretación, concluimos que el modo en el que nos acercaremos a interpretar las canciones de cabaret de estos compositores, ha de construirse desde un enfoque actoral y rico en recursos vocales. También tendremos en cuenta las consideraciones tanto de Satie como Poulenc respectivamente, en cuanto al tratamiento del texto, la melodía, el ritmo y la expresión de las emociones.

Retomando las palabras de Weinstein citadas en nuestro primer capítulo y la definición de cabaret que nos proporcionaban D. Sabella y S. Matsuk, concluimos que la mejor interpretación para cantar este género es la implicación directa con el texto, con las palabras y con el ritmo intrínseco del fraseo, de manera que generemos en nosotros como cantantes el mismo estado de ánimo que el poema evoca. No se trata de cantar con un lirismo que empañe

la claridad de las palabras creando sonidos oscuros, una actitud que por cierto, podría contrarrestar los ideales estéticos de Satie, Poulenc y de la nueva música de principios del s. XX, sino más bien de crear una variedad de colores, matices y timbres que junto a un fraseo y unas dinámicas que refuercen el sentido musical del poema, eleven el propósito de hacer de nuestra interpretación un vínculo entre el compositor, el poeta, las emociones y el público, poniendo de manifiesto el valor transgresor de la imbricación de un género popular en las obras de música culta a través de nuestras decisiones interpretativas.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allen, J.A. (1968). *A Stylistic análisis of Banalités by Francis Poulenc*. [Tesis Doctoral. North Texas State University]. [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699446/m2/1/high\\_res\\_d/1002774320-Allen.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc699446/m2/1/high_res_d/1002774320-Allen.pdf)

Appignanesi, L. (1976). *The Cabaret*. Universe Books.

Bernac, P. (1977). *Francis Poulenc: The Man and his Songs*. (Winifred Radford, Trad.). W. W. Norton & Company.

Brody, E. (1987). *The Musical Kaleidoscope 1870-1925*. George Braziller.

Burrows, C. (2010). *Cabaret: a historical and musical perspective of a struggling era*. [Tesis doctoral, Faculty of the Graduate School at University of North Carolina at Greensboro]. [https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Burrows\\_uncg\\_0154D\\_10542.pdf](https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/Burrows_uncg_0154D_10542.pdf)

Chiesa, S. (2013). *French Cabaret Music: Songs of Aristide Bruant, Erik Satie, and Marguerite Monnot (1881-1958)*. [Tesis de doctorado, Florida State University Libraries]. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:185090/datastream/PDF/view>

Chimènes M. & Nichols R. (2001, 20 de enero)). Poulenc, Francis. Groove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22202>

Conley, D. (1994) *The influence of Parisian popular entertainment on the piano works of Erik Satie and Francis Poulenc*. [Tesis de Doctorado, The University of North Carolina]. [https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/McKinney\\_uncg\\_9502709.pdf](https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/McKinney_uncg_9502709.pdf)

Edward A. (2013, 16 de octubre). Ragtime. Oxford Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252241?print=pdf>

Daniel, K. (1982). *Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style, Studies in Musicology Series, no. 52*. UMI Research Press.

Dumesnil, R. (1946) *La musique en France entre les deux guerres: 1919-1939*. Éditions du Milieu du Monde.

François, V. (julio- septiembre 2020). À l'École des Hydropathes. Se former sur la Scène et pour la Scène. *Revue D'Histoire Littéraire De La France*. <https://www.jstor.org/stable/26927846>.

François-Sappey, B. et Cantagrel, G. (1994). *Guide de la mélodie et du lied*. Fayard.

Fuertes, P. R. (2018). *Características vocales de la voz cantada de un grupo de estudiantes de canto de música popular contemporánea de la ciudad de Lima*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. [https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14427/FUERTES\\_L%C3%93PEZ\\_PATRICIA\\_ROSARIO11.pdf?sequence=1](https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14427/FUERTES_L%C3%93PEZ_PATRICIA_ROSARIO11.pdf?sequence=1)

Gasson, M.E. (2017). *A poetic and musical analysis of Fiançailles pour Rire by Francis Poulenc with poems by Louise de Vilmorin*. [Tesis de doctorado, Columbus State University]. [https://csuepress.columbusstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1285&context=theses\\_dissertations](https://csuepress.columbusstate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1285&context=theses_dissertations).

Grumet, A.J. (1996) *The elusive cabaret song: The marriage of classical and popular styles in the Cabaret Songs of William Bolcom and Arnold Weinstein* [Tesis de Doctorado, The University of Arizona]. P.70 <https://repository.arizona.edu/handle/10150/290696?show=full>.

Hamm, C; Walser, R; Warwick, J. & Garret, H. (2014, 31 de enero). "Popular Music". Groove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2259148>

Hamilton, V. (2013). *La Diva de l'Empire*. Ross Hamilton's Music Education Resources. <https://www.rosshamilton.com.au/Documents/Samples/Level-VI-Analysis-sample.pdf>

Herbert, M. (1967). *La Chanson à Montmartre*. Editions de la Table Ronde.

Hermend. et all. (1984). *Writings of German Composers*. The Continuum Publishing Company.

Johnson, G. & Stokes, R. (2002). *A french song companion*. Oxford University Press.

Kimball, C. (2006). *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Hal Leonard.

Lamb, A. (2001, 20 de enero). Waltz. Groove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29881>

Leslie A. (2020, 23 de diciembre) *Satie, Erik*. Groove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40105>

Moore, S. (1999). *From Cabaret to Concert Hall*. Clarendon Press.

Mullins, R. (2013). *That World of Somewhere in Between: The History of Cabaret and de Cabaret Songs of Richard Pearson Thomas, Volume I*. [Doctoral dissertation, The Ohio State University]. [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=osu1372753684&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1372753684&disposition=inline).

Musselman, S. J. (2007). *Cohesion of composer and singer: the female singers of Poulenc*. [Tesis de doctorado, The Ohio State University]. [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=osu1196185791&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1196185791&disposition=inline).

Orledge, R. (1990). *Satie the Composer*. Cambridge University Press.

Passler J. (2009) *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic*. University of California Press.

Perloff, N. (1994). *Art And The Everyday: Popular Entertainment And The Circle Of Erik Satie*. Oxford University Press.

Petravage, L. M. (2016). *The Re-establishment of the French Musical Aesthetic at the Beginning of the Twentieth Century and the Perception of Nationalism in Francis Poulenc's Choral Music, Quatre motets pour un temps de pénitence, FP 97, AND Figure humaine, FP 120* [Tesis Doctoral. George Mason University]. <http://mars.gmu.edu/handle/1920/10633>

Petrucci Music Library. Francis Poulenc, Banalités. En [https://imslp.org/wiki/Banalit%C3%A9s%2C\\_FP\\_107\\_\(Poulenc%2C\\_Francis\)](https://imslp.org/wiki/Banalit%C3%A9s%2C_FP_107_(Poulenc%2C_Francis)) ). *Hôtel* [música impresa]: para canto y piano. París: Max Esching, Editions, 2001.

Plaza, E. (30 de agosto, 2015) *Le Coq et l'Arlequin*. <https://es.scribd.com/document/277016057/Le-cop-et-l-arlequin>

Poggioli, R. (1968) *The Theory of the Avant Garde*. (Gerald Fitzgerald, Trad). The Belnap Press. (Obra original publicada en 1967). [https://monoskop.org/images/6/60/Poggioli\\_Renato\\_The\\_Theory\\_of\\_the\\_Avant-Garde\\_1968.pdf](https://monoskop.org/images/6/60/Poggioli_Renato_The_Theory_of_the_Avant-Garde_1968.pdf)

Poulenc, F. *Correspondance 1910-1963* (1994) Myriam Chiménes, ed.

Poulenc F. (1964). *Diary of my Songs*. (Winifred Radford, Trad.). Victor Gollanez.

Poulenc F. & Audel S. (1978) *My friends and myself*. Dennis Dobson.

Poulenc, *Violon (Fiançailles pour rire)* [Música impresa]: para canto y piano. París: Editions Salabert, 1996.

Ritter, D. (2011). *An Historical overview of Cabaret through the selections of Satie, Poulenc, Schönberg, Weill, Britten and Moore*. [Doctoral dissertation, University of Oklahoma]. [https://shareok.org/bitstream/handle/11244/318788/Bernardini\\_ou\\_0169D\\_10519.pdf?sequence=1](https://shareok.org/bitstream/handle/11244/318788/Bernardini_ou_0169D_10519.pdf?sequence=1)

Ritter, D. (2017, 1 de noviembre). *A stylistic guide to classical cabaret, Part 1: The music of Satie, Poulenc, and Schonberg*. *Journal of Singing*. <https://www.thefreelibrary.com/A+Stylistic+Guide+to+Classical+Cabaret%2C+Part+1%3A+The+Music+of+Satie%2C...-a0523609643>

Ruttkowski, W. (2008). *Cabaret Songs*. Green Verlag.

Sabella, D.& Matsuk, S. (2020). *So You Want to Sing Cabaret: A Guide for Performers*. Rowman&Littlefield Publishing Group.

Satie, E. *La Diva de l'Empire* [música impresa]: canto y piano. París: Salabert, 1984.

Petrucci Music Library. Satie, E. *Je te veux*. En [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP16883-Satie\\_-\\_Je\\_te\\_Veux\\_\(voice\\_and\\_piano\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP16883-Satie_-_Je_te_Veux_(voice_and_piano).pdf). Satie, E. *Je te veux* [música impresa]: para canto y piano. París: Salabert, Editions,1984.

Segel, H. (1987) *Turn-of-the-Century Cabaret*. Columbia University Press.

Seigel, J. (1986). *Bohemian Paris*. Viking Penguin.

Shattuck, R. (2019). *La época de los banquetes. Historia de la bohemia y las vanguardias en el París de la “Belle Époque”*. Machado Grupo de Distribución.

Tedrick, D. (2006). *Black Cats, Berlín, Broadway And Beyond: The Genre of Cabaret*. [Doctoral dissertation, University of Central California. <https://stars.library.ucf.edu/etd/972/>].

Templier, P. D.(1932). *Erik Satie*. Rieder

St Aubin C. (2008). *Poulenc, nostalgia and parisian culture*. [Tesis de doctorado, University of Toronto]. [https://central.bac.lac.gc.ca/.item?id=NR44799&op=pdf&app=Library&oclc\\_number=691738056](https://central.bac.lac.gc.ca/.item?id=NR44799&op=pdf&app=Library&oclc_number=691738056)

Volta, Ornella. (2002). *Erik Satie: Correspondance presque complète*. Fayard.

Wachmann, K. & O’Connor, P. (2001, 20 de enero). “Cabaret”. Grove Music Online. Oxford Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004505?mediaType=Article>

Weinstein, A. (1998). *Arnold Weinstein-William Bolcom: Cabaret Songs*. Edward B. Marks Music Company

Yu, L.L, (1997). *An Investigation of the Relationship Between Popular Music and Analytic Cubist Paintings in prewar Paris*. [Doctoral dissertation, Virginia Commonwealth University]. [Theses and Dissertations - VCU Scholars Compass - Virginia Commonwealth University | Graduate School | Virginia Commonwealth University](https://thesesanddissertations.vcu.edu/scholarship/thesesanddissertations/vcu-scholars-compass-virginia-commonwealth-university-graduate-school-virginia-commonwealth-university).





## ANEXO

### LISTADO DE CANCIONES PARA VOZ Y PIANO DE ERIK SATIE<sup>178</sup>

<b>Canción</b>	<b>poeta</b>	<b>Año comp.</b>	<b>Ciclo</b>
<i>Elégie</i>	C. Latour	1887	
<i>Les anges</i>	C. Latour	1887	<b><i>Trois mélodies</i></b>
<i>Les fleurs</i>			
<i>Sylvie</i>			
<i>Chanson</i>	C. Latour	1887	
<i>Bonjour Biqui, bonjour!</i>	E. Satie	1893	
<i>Chanson médiévale</i>	C. Mendès	1906	
<i>3 Poèmes d'amour</i>	Satie	1914	
<i>La statue de bronze</i>	L.P. Fargue	1916	<b><i>Trois mélodies</i></b>
<i>Daphénéo</i>	M. Godebska		
<i>Le chapelier</i>	R. Chalupt		
<i>Elégie</i>	A.Lamartine	1920	<b><i>Quatre petites mélodies</i></b>
<i>Danseuse</i>	Cocteau		
<i>Chanson</i>	Anón. S.XVIII		
<i>Adieu</i>	Radiguet		
<i>Air du rat</i>	L.P. Fargue	1923	<b><i>Ludions</i></b>
<i>Spleen</i>	L.P. Fargue		
<i>La grenouille américaine</i>	L.P. Fargue		
<i>Air du poète</i>	L.P. Fargue		
<i>Chanson du chat</i>	L.P. Fargue		

<sup>178</sup> Orledge, R. *cit.*, p.13-14

## LISTADO DE CANCIONES PARA VOZ Y PIANO DE FRANCIS

### POULENC<sup>179</sup>

<b>Canción</b>	<b>Poeta</b>	<b>Año comp.</b>	<b>Ciclo</b>
<i>Toréador</i>	Cocteau	1918	
<i>Le boeuf</i>	Apollinaire	1918	<b><i>Le Bestiaire</i></b>
<i>La mouche</i>			
<i>La tortue</i>			
<i>Le serpent</i>			
<i>La Colombe</i>			
<i>Cocardes</i>	Cocteau	1919	
<i>Attributs</i>	Ronsard	1924	<b><i>Poèmes de Ronsard</i></b>
<i>Le tombeau</i>			
<i>Ballet</i>			
<i>Je n'ai plus que les os</i>		1925	
<i>A son page</i>			
<i>La maîtrise volage</i>		1925	<b><i>Chansons gaillardes (siglo XVII)</i></b>
<i>Chanson à boire</i>			
<i>Madrigal</i>			
<i>Invocation aux Parques</i>			
<i>Couplets bachiques</i>			
<i>L'offrande</i>			
<i>La belle jeunesse</i>			
<i>Sérénade</i>			

<sup>179</sup> Chimènes, M. & Nichols, R. *cit.*, p.13-16



Vocalise		1925	
<i>Air romantique</i>	J. Moréas	1927	<b><i>Airs chantés</i></b>
<i>Air champêtre</i>			
<i>Air grave</i>			
<i>Air vif</i>			
<i>Epitaphe</i>	F. de Malherbe	1930	
<i>Le présent</i>	M. Laurencin	1931	<b><i>Trois poèmes de Louise Lalanne</i></b>
<i>Chanson</i>	Apollinaire		
<i>Hier</i>	Laurencin		
<i>L'anguille</i>	Apollinaire	1931	<b><i>Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire</i></b>
<i>Carte postale</i>			
<i>Avant le cinéma</i>			
1904			
<i>Chanson</i>	Max Jacob	1931	<b><i>Cinq poèmes de Max Jacob</i></b>
<i>Cimetière</i>			
<i>La petite servante</i>			
<i>Berceuse</i>			
<i>Souric et Mourc</i>			
<i>Pierrot</i>	T. de Banville	1933	
<i>La couronne</i>	Wianek	1934	<b><i>Huit chansons polonaises</i></b>
<i>Le départ</i>	Odjazd		
<i>Les gars polonais</i>	Polska mlodiziez		
<i>Le dernier mazour</i>	Ostatni mazur		



<i>L'adieu</i>	Pozegnanie		
<i>Le drapeau blanc</i>	<u>Biala choragiewka</u>		
<i>La vistule</i>	<u>Wisla</u>		
<i>Le lac</i>	<u>Jeziro</u>		
<i>Nous voulons une petite soeur</i>	Jaboume [J. Nohain])	1934	<b>Quatre chansons pour enfants</b>
<i>La tragique histoire du petit René</i>			
<i>Le petit garçon trop bien portant</i>			
<i>Monsieur Sans Souci</i>			
<i>Peut-il se reposer?</i>	P. Eluard	1935	<b>Cinq poèmes de Paul Eluard</b>
<i>Il la prend dans ses bras</i>			
<i>Plume d'eau claire</i>			
<i>Rôdeuse au front de verre</i>			
<i>Amoureuses</i>			
<i>A sa guitare</i>	Ronsard	1935	
<i>Bonne journée</i>	Eluard	1937	<b>Tel jour, telle nuit</b>
<i>Une ruine coquille vide</i>		1936	
<i>Le front comme un drapeau perdu</i>		1937	
<i>Une roulotte couverte en tuiles</i>		1936	
<i>A toutes brides</i>		1937	
<i>Une herbe pauvre</i>		1936	
<i>J n'ai envie que de</i>			

<i>t'aimer</i>			
<i>Figure de forces brûlante et farouche</i>		1937	
<i>Nous avons fait la nuit</i>		1937	
<i>Le garçon de Liège</i>	L. de Vilmorin	1937	<b>Trois poèmes de Louise de Vilmorin</b>
<i>Audelà</i>			
<i>Aux officiers de la garde blanche</i>			
<i>Le portrait</i>	Colette	1938	
<i>Dans le jardin d'Anna</i>	Apollinaire	1938	<b>Deux poèmes de Guillaume Apollinaire</b>
<i>Allons plus vie</i>			
<i>Priez pour paix</i>	C. d'Orléans	1938	
<i>La grenouillère</i>	Apollinaire	1938	
<i>Tu vois le feu du soir</i>	Eluard	1938	<b>Miroirs brûlants</b>
<i>Je nommerai ton front</i>		1939	
<i>Ce doux petit visage</i>	Eluard	1939	
<i>La dame d'André</i>	L. de Vilmorin	1939	<b>Fiançailles pour rire</b>
<i>Dans l'herbe</i>			
<i>Il vole</i>			
<i>Mon cadavre est doux comme un gant</i>			
<i>Violon</i>			
<i>Fleurs</i>			
<i>Les chemins de l'amour</i>	Anouilh	1940	



<i>Chansons d'Orkenise</i>	Apollinaire	1938	<b>Banalités</b>
<i>Hôtel</i>			
<i>Fagnes de Wallonies</i>			
<i>Voyage à Paris</i>			
<i>Sanglots</i>			
<i>Chansons villageoises</i>		1942	
<i>Reine des mouettes</i>	Vilmorin	1943	<b>Métamorphoses</b>
<i>C'est ainsi que tu es</i>			
<i>Paganini</i>			
<i>C</i>	L. Aragon	1943	<b>Deux poèmes de Louis Aragon</b>
<i>Fêtes galantes</i>			
<i>Montparnasse</i>	Apollinaire	1941-5	
<i>Hyde Park</i>	Apollinaire	1945	
<i>Le pont</i>	Apollinaire	1946	<b>Deux mélodies sur des poèmes de Guillaume Apollinaire</b>
<i>Un poème</i>			
<i>Paul et Virginie</i>	R. Radiguet	1946	
<i>Le disparu</i>	R. Desnos	1946	
<i>Main dominée par le coeur</i>	Eluard	1946	
<i>L'enfant muet</i>	Garcia Lorca	1947	<b>Trois chansons de F. Garcia Lorca</b>
<i>Adelina à la promenade</i>			
<i>Chanson de l'oranger sec</i>			



<i>... mais mourir</i>	Eluard	1947	
<i>L'espionne</i>	Apollinaire	1948	<b>Calligrammes</b>
<i>Mutation</i>			
<i>Vers le sud</i>			
<i>Il pleut</i>			
<i>La grâce exilée</i>			
<i>Aussi bien que les cigales</i>			
<i>Voyages</i>			
<i>Hymne</i>	J. Racine	1948	
<i>"Mazurka" for Mouvements du coeur</i>		1949	
<i>Rayon des yeux</i>	Eluard	1950	<b>La fraîcheur et le feu</b>
<i>Le matin les branches attisent</i>			
<i>Tout disparut</i>			
<i>Dans les ténèbres du jardin</i>			
<i>Unis la fraîcheur et le feu</i>			
<i>Homme au sourire tendre</i>			
<i>La grande rivière que va</i>			
<i>Jouer du bugle</i>	Max Jacob	1954	<b>Parisiana</b>
<i>Vous n'écrivez plus?</i>			
<i>Rosemonde</i>	Apollinaire	1954	
<i>Pablo Picasso</i>	Eluard	1956	<b>Le travail du peintre</b>

Marc Chagall			
Georges Braque			
Juan Gris			
Paul Klee			
Joan Miró			
Jacques Villon			
<i>La souris</i>	Apollinaire	1956	<b><i>Deux mélodies</i></b>
<i>Nuage</i>	L. de Beylié		
<i>Dernier poème</i>	Desnos	1956	
<i>Une chanson de porcelaine</i>	Eluard	1958	
<i>Fancy</i>	Shakespeare	1959	
<i>Le sommeil</i>	M. Carême	1960	<b><i>Le courte paille</i></b>
<i>Quelle aventure!</i>			
<i>La reine du coeur</i>			
<i>Ba, be, bi, bo, bu</i>			
<i>Les anges musiciens</i>			
<i>La carafon</i>			
<i>Lune d'avril</i>			
<i>La puce</i>	Apollinaire	1960	
<i>Nos souvenirs chantent</i>	R. Tatry	1962	
<i>Colloque</i>	P. Valéry	1940	





Satie  
La Diva de "l'Empire"

Temps de marche

First system of musical notation, piano accompaniment. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns and slurs, while the bass clef provides a steady accompaniment.

*léger*

Second system of musical notation, piano accompaniment. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and the tempo marking *léger*. The melody in the treble clef features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs, and the bass clef provides a simple accompaniment.

*p*  
Sous le grand cha-peau Greenaway, Met-tant l'éclat d'un sou-ri-re,

Third system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "Sous le grand cha-peau Greenaway, Met-tant l'éclat d'un sou-ri-re,"

D'un ri-re charmant et frais — Pe ba-by é-tonné qui sou-pi-re,

Fourth system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "D'un ri-re charmant et frais — Pe ba-by é-tonné qui sou-pi-re,"

Lit - tle girl aux yeux veloutés, C'est la Di - va de "l'Em - pi - re", C'est la

re - in - dont s'épren - nt les gentlemen Et tous les dan - dys De Piccadil - ly. —

*P* Dans un seul yes — el - le met tant de dou - ceur —

*f* Que tous les snobs en gi - let à cœur L'accueillant de hourras fré - né - ti - ques,

Sur la sce - ne ——— lancent des gerbes de fleurs, ———

Sans remarquer le ri - re narquois De son jo - li mi - nois. ———

*p* *leger*

*p* Sous le grand cha - peau Greenaway, Met - tant l'éclat d'un sou - ri - re.

D'un ri-re charmant et frais — De ba-by é-tonné qui sou-pi-re,

Lit-tle girl aux yeux veloutés, C'est la Di-va de l'Em-pi-re, C'est la

rein'dont s'épren'nt les gentlemen Et tous les dan-dys De Piccadil-ly. —

El-le dan-se — presque au-to-ma-ti-que-ment,

Et souève, aoh! très piou.di.quement, Sesjolis dessous de fan.fre.lu.ches;

De ses jam - bes montrant le fré.til - le - ment.

C'est à la foistrés très in - nocent Et très très ex.ci - tant.

*legger*  
*p*

*p*

Sous le grand chapeau Greenaway, Met tant l'éclat d'un sou - ri - re,

The first system of music consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a dynamic marking of *p* (piano). The lyrics are: "Sous le grand chapeau Greenaway, Met tant l'éclat d'un sou - ri - re,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

D'un rire charmant et frais — De ba - by e - tonné qui sou - pi - re,

The second system continues the musical piece. The vocal line and piano accompaniment are in the same key and time signature. The lyrics are: "D'un rire charmant et frais — De ba - by e - tonné qui sou - pi - re,". The piano accompaniment includes some triplet markings.

Lit - tle girl aux yeux veloutés, C'est la Diva de l'Em - pi - re', C'est la

The third system continues the musical piece. The vocal line and piano accompaniment are in the same key and time signature. The lyrics are: "Lit - tle girl aux yeux veloutés, C'est la Diva de l'Em - pi - re', C'est la".

re in dont s'éprenn't les gentlemen Et tous les dan - dys De Piccadil - ly —

The fourth system continues the musical piece. The vocal line and piano accompaniment are in the same key and time signature. The lyrics are: "re in dont s'éprenn't les gentlemen Et tous les dan - dys De Piccadil - ly —".

The fifth system shows the final part of the piano accompaniment for this page. It continues the rhythmic and harmonic patterns established in the previous systems, ending with a double bar line.

# JE TE VEUX

Paroles de  
**HENRY PACORY**

Musique de  
**ERIK SATIE**  
1902

English Translation by  
**ROBERT HESS**

**Modéré**

CHANT

J'ai com-  
You must

PIANO

*p*

*pp*

**REFRAIN**  
**VALE**

- pris ta dé - tres - se, Cher a - mou -  
know how I love you, Lov - er di -

**Valse**

*très lié*

- reux, Et je cè - de à tes vœux, Fais de  
- vine, And I swear you'll be mine, I'll place

*très lié*

© 1971 by EDITIONS SALABERT S.A. Paris

© 1976 by EDITIONS SALABERT S.A. Paris

All Rights Reserved. International Copyright Secured.



moi ta maî - tres - se. Loin de nous la sa -  
 no one a - bove you. All the past now for -

- ges - se, Plus de tris - tes - se, J'as -  
 - get - ting No more re - gret - ing, For

- pire à l'ins - tant pré - ci - eux Où nous se - rons heu - reux; — Je te  
 this is the mo - ment su - blime when I'll bear one more time: — You are

1<sup>re</sup> Fois 2<sup>me</sup> Fois Pour Finir  
 veux. — Je n'ai veux — Oui, je veux —  
 mine. — I have mine — Yes, I mine —

*ralentir* FIN

1<sup>er</sup> COUPLET

pas de re - grets Et je  
 few things to say There's but

n'ai qu'u - ne en - vi e: Près de  
 one thought I treas - ure, next to

toi, là, tout près, Vi - vre  
 you, I shall stay tast - ing

tou - te ma vi e, Que mon  
 joy with - out meas - ure, with my

cœur ——— soit le tien ——— Et ta  
 heart ——— ev - er near ——— Tho' your

lè - vre ——— la lè mien - ne, Que ton  
 lips nev - er told me. I'll have

corps ——— soit le mien, ——— Et que  
 no ——— more to fear, ——— If your

tou - te ma chair soit tien - ne. J'ai com -  
 two lov - ing arms en - fold me. You must

AU REFRAIN

*pp* retenir *pp* très retenu

2<sup>e</sup> COUPLET

*p* vois dans tes yeux La di  
see in your eyes that dear

- vi - ne pro - mes se. Que ton  
prom - ise you made me. No more

çœur a - mou - reux Vient cher -  
tears or good - byes Love shall

- cher ma - ca - res se. En - la -  
no more e - vade me. There shall

- cés pour tou - jours, Brû - lés  
burn in your heart, like a

des mê - mes flam - mes, Dans des  
warm, glow - ing em - ber, one sweet

rê - ves d'a - mours Nous é -  
dream set a - part which we

- chan - ge - rons nos deux â - mes. J'ai com -  
two ev - er shall re - mem - ber. You must  
AU REFRAIN  
retenir pp très retenu

# V Violon

Louise de VILMORIN

Francis POULENC

CHANT *Modéré* ♩ = 63

PIANO *mf*

*très lié*

Couple a - mou - reux - aux ac - cents mé - con - nus -

Le vi - io - lon et son jou - eur me

plai - - - sent. Ah!

*f* presque exagérément lié

gracieux *m.g.*

*p* *m.g.* *p*

j'ai me ces gé - mis - se - ments ten - dus

*p*

Sur la cor - de des ma - lai - - ses.

*portando*

*f*  
 Aux ac - cords sur les cor - des des pen - dus

*mf*  
 A l'heure où les Lois se tai - sent Le cœur

*mf*  
 (légèrement marqué)

*p* (*quasi parlando*) *mf subito* *sf*  
 en for - me de frai - se S'offre à l'a - mour - comme un

*mf* *sf* *mf*  
 fruit in - con - nu.

*pp* *sf* *arraché quasi pizz.*  
 strictement en mesure



## II. Hôtel

CHANT

Très calme et paresseux (♩ = 50) *p* très lié et expressif

Ma chambre a la for-me  
My room has the form

PIANO

Très calme et paresseux (♩ = 50)

*pp* très doux *m. g.*

*mf* *f*

d'u-ne ca-ge Le so-leil pas-se son bras par la fe-  
of a cage The sun reaches its arm in through the

*mf* *f*

*5p* *tenu*

*mf*

-né tre mais moi qui veux fu-mer Pour fai-re des mi-  
window. But I want to smoke and make shapes

*mf*

*rit.* \*

*f* *p subito très doux* *port.*

- ra - ges j'al - lume au feu du jour — ma ci - ga - ret - te

*in the air and so I light my cigarette on the sun's fire*

*p très doux*

*p*

Je ne veux pas tra - vai - ler

*I don't want to work*

*mf* *p*

*p* *pp*

je veux fu - mer.

*I want to smoke*

*sf* *m.g.* *p* *pp* *ppp* *mf doucement soutenu*

\* respecter scrupuleusement ce doigté.