

POULENC Y LA POESÍA:

**ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA “SONATA PARA FLAUTA Y PIANO FP
164” DE FRANCIS POULENC BASADO EN COMPARACIONES CON POESÍA
FRANCESA DE PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.**

POULENC Y LA POESÍA:

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA “SONATA PARA FLAUTA Y PIANO FP 164”
DE FRANCIS POULENC BASADO EN COMPARACIONES CON POESÍA
FRANCESA DE PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.

SARA RESTREPO QUINTERO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

BOGOTÁ

2017

Carta de Presentación Asesor Proyecto de Grado

Bogotá, 20 de noviembre de 2017

Señores,

DIRECCIÓN BIBLIOTECA GENERAL

Pontificia Universidad Javeriana

Ciudad

Respetados señores,

Me permito presentar el trabajo de grado titulado “POULENC Y LA POESÍA: Análisis interpretativo de la *Sonata para flauta y piano FP. 164* de Francis Poulenc basado en comparaciones con poesía francesa de primera mitad del siglo XX”, elaborado por la estudiante Sara Restrepo Quintero, identificada con la cédula de ciudadanía No. 1020780531, para que sea incluido en el catálogo de consulta.

Cordialmente,

Rafael Ernesto Rodríguez Rueda

Profesor de Flauta y música de cámara – Pontificia Universidad Javeriana

TABLA DE CONTENIDO

<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>5</u>
<u>CAPÍTULO I: EL COMPOSITOR</u>	<u>6</u>
<u>1.1 LA VIDA DE FRANCIS POULENC</u>	<u>6</u>
<u>1.2 BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE CÁMARA DE POULENC Y LA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO FP 164</u>	<u>7</u>
<u>1.3 LITERATURA Y MÚSICA EN POULENC</u>	<u>7</u>
<u>CAPÍTULO II: EL MOVIMIENTO LITERARIO</u>	<u>9</u>
<u>2.1 DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DEL SURREALISMO FRANCÉS</u>	<u>9</u>
<u>CAPÍTULO III: LOS POETAS</u>	<u>11</u>
<u>3.1 BIOGRAFÍA DE LOS POETAS Y ANÁLISIS FORMAL DE LOS POEMAS ESCOGIDOS</u>	<u>11</u>
<u>3.2 PAUL ELUARD</u>	<u>11</u>
<u>3.3 ANÁLISIS DEL POEMA DE PAUL ELUARD</u>	<u>12</u>
<u>3.4 GUILLAUME APOLLINAIRE</u>	<u>15</u>
<u>3.5 ANÁLISIS DEL POEMA DE APOLLINAIRE</u>	<u>16</u>
<u>CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO FP.164 DE POULENC</u>	<u>18</u>
<u>CONCLUSIONES</u>	<u>30</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>32</u>
<u>GLOSARIO</u>	<u>33</u>
<u>ANEXOS</u>	<u>35</u>

INTRODUCCIÓN

Desde el siglo XIX y durante el siglo XX, los movimientos nacionalistas en la música se desarrollaron en varios países como respuesta a las guerras y a influencias artísticas extranjeras. Sus primeras décadas estuvieron acompañadas por una realidad violentada y agravada que se reflejó en el arte, pues generó una postura crítica en los artistas y una intención de cambio.

En Francia, varias tendencias artísticas (algunas conocidas como vanguardias) se enfrentaron a la tradición y a los parámetros instaurados, en parte como protesta hacia todas las situaciones que llevaron a aquella caótica realidad y que enfrentaban en ese momento. “Les Six” fue un grupo de compositores que hizo parte de la resistencia durante la segunda guerra mundial, y se opuso a la ocupación Nazi de Francia. Una de las figuras más importantes de “Les Six” fue Francis Poulenc, quien se destacó por demostrar una actitud de resistencia durante este periodo. Muchas de las obras de Poulenc hacen referencia a vivencias de guerra.

Poulenc también mantuvo estrechas relaciones con reconocidos poetas nacionalistas franceses, como Louis de Aragon, Paul Éluard, Jean Cocteau y Guillaume Apollinaire, estos últimos tres enmarcados dentro del surrealismo francés. Estos autores tuvieron una importante influencia en Poulenc, pues en los poemas el compositor identificó sus sentimientos respecto al periodo de guerra y postguerra, viendo constantemente plasmados sus sentimientos de nostalgia y las imágenes de la tragedia en la poesía. De esta forma, las composiciones que reflejaron su conducta de resistencia hacia la guerra estuvieron basadas en los poetas de la resistencia francesa.

La vida del compositor estuvo atravesada por el gusto por la literatura desde la infancia y el amor por parte de Poulenc hacia la poesía le llevó a producir un gran repertorio basado en poemas. Un ejemplo es su repertorio vocal, donde predomina la musicalización de poemas de Guillaume Apollinaire y Paul Éluard. Debido a esta constante relación, se tomó la decisión de denominar este trabajo “Poulenc y la poesía”.

Constantemente es posible establecer analogías entre el lenguaje hablado y la música. Se podría suponer que la manera en la que se comportan las palabras dentro de la poesía que rodeaba a Francis Poulenc pudo trasladarse a un contexto musical, independientemente de haber sido una acción explícita (como en el caso de las musicalizaciones en el repertorio vocal) o implícita, como se pretende comprobar en este trabajo. La motivación de este proyecto es tener la oportunidad de constatar o descartar similitudes entre una de las obras de cámara de Poulenc y los poemas de los autores mencionados, desde una perspectiva interdisciplinaria, distinta al análisis netamente musical, utilizando herramientas del análisis literario para tomar decisiones interpretativas.

En este caso, el trabajo pretende explorar la presencia de recursos de la poesía francesa de primera mitad del siglo XX en la *Sonata para flauta y piano FP. 164*, mediante el análisis de los poemas *Être* y *Solo deseo amarte* de Paul Éluard y Guillaume Apollinaire. Posteriormente, la indagación estará enfocada en la comparación entre las obras a nivel de discurso y estructura.

CAPÍTULO 1: EL COMPOSITOR

1.1. LA VIDA DE FRANCIS POULENC

Francis Poulenc nació en París el 7 de enero de 1899. Su música y lenguaje, según la perspectiva de varios críticos, se caracterizan por la simplicidad y la franqueza. El compositor pertenecía a una familia burguesa y atribuía a sus padres su profunda fe católica y la herencia musical. En la obra de Poulenc se puede apreciar la presencia de lo profano y lo religioso.

El compositor inició sus estudios de piano con su madre a los 5 años. En 1914, a la edad de 15 años, se convirtió en alumno de Ricardo Viñes, quien, además de ser su maestro, fue de gran importancia para la vida y obra al estrenar sus primeras obras y al convertirse en su mentor espiritual durante los tiempos de guerra y tras la muerte de sus padres. La influencia de Viñes es notable en el repertorio para piano de Poulenc, ya que se evidencia en un estilo muy claro y colorido, y en el mantenimiento del pedal. Gracias a Viñes, Poulenc conoció a renombrados compositores como Satie y Auric. Durante este periodo de su vida Poulenc fue llevado a la librería de Adrienne Monnier por Raymonde Linossier, donde conoció y se familiarizó con la obra de poetas y escritores como Apollinaire, Éluard, Breton, Aragon, Gide, Valery, entre otros. Fue alumno de Viñes hasta 1917, año en el que Poulenc estrenó oficialmente su primera obra, *Rapsodie nègre*, la cual causó una buena impresión en Stravinsky, quien contribuyó a que se publicase su obra y lo recomendó al reconocido coreógrafo Diaghilev.

Entre 1918 y 1921 Poulenc es reclutado por el ejército francés, pero aun así continúa con sus composiciones. Un ejemplo es *Le bestiaire* (ciclo de melodías basadas en poemas de Apollinaire). Sus obras comienzan a ser interpretadas en el estudio de Emile Lejeune, donde también se interpretan obras de Honegger, Auric, Milhaud, Tailleferre y Durey. Junto con Poulenc, estos artistas hacían parte de un grupo de jóvenes impulsado por Eric Satie y Jean Cocteau llamado *Les Nouveaux Jeunes*. Gracias a los recitales en el estudio de Lejeune nace una gran amistad entre Poulenc y los compositores mencionados, como también la reseña por Henri Collet sobre uno de los conciertos que dio lugar al grupo *Le Six* (1920). En 1921 Poulenc se convierte en alumno de Koechlin quien le enseña armonía durante tres años, y fue comisionado por Diaghilev para componer el ballet *Les biches*. Posteriormente en 1922 viajó a Viena y conoció a Schoenberg.

Luego de 1920, Poulenc se percata de su homosexualidad y sufre una serie de maniaco-depresiones a lo largo de esa década que estuvieron intercaladas con fases de entusiasmo, y duda. En la década de 1930 el compositor conformó un dúo con el barítono Pierre Bernac hasta 1959, para el cual compuso varias melodías. El dúo representa una etapa de gran cantidad de recitales y el inicio de la obra religiosa de Poulenc.

El compositor alternaba su vida entre París y su casa en Noizay, donde pasó gran parte de la Segunda Guerra Mundial. Allí compuso varias obras, entre ellas *Figure humaine*; composiciones basadas en poemas clandestinos de Paul Éluard. En 1948 Poulenc realizó una gira por Estados Unidos y viajó regularmente para dar conciertos con el dúo que

había conformado con Bernac, con la soprano Denise Duval, y para presenciar el estreno de varias de sus obras.

La década de 1950 significó para Poulenc un periodo de independencia y dedicación a la composición, como también una etapa de distanciamiento de las principales tendencias musicales de la época. Las composiciones de mayor éxito y renombre en esta década fueron *Dialogues des Carmélites*, y *La voix humaine*. En 1963 Poulenc muere de un infarto en París (Chimènes, Grove Music Online).

1.2. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE CÁMARA DE POULENC Y LA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO FP. 164

La obra de Francis Poulenc comprende música para piano, de cámara, ópera, y un amplio repertorio vocal. La *Sonata para flauta y piano FP. 164* corresponde al repertorio de cámara del compositor, el cual atravesó varias etapas a lo largo de su vida. Hasta aproximadamente 1925, las obras de cámara de Poulenc se caracterizaron por ser familiares al lenguaje del jazz, por presentar temas triádicos y escalísticos acompañados de disonancias, por la bitonalidad, algunos elementos del clasicismo, y evidenciaban desde el inicio de la carrera del compositor rasgos de su propio lenguaje, como detalles sorprendidos en la música, especialmente al momento de las cadencias (Nichols, Grove Music Online).

Por otro lado, las obras compuestas en las décadas de 1930 y 1940 comprenden sus sonatas para instrumentos de cuerda, el *Sexteto para piano y quinteto de maderas*. Algunas de las sonatas para cuerdas fueron iniciadas anteriormente (1919 – 24) pero destruidas por el mismo compositor, quien luego recuperó la *Sonata para violín y piano FP.119* (1942 - 1943) con el fin de homenajear a Federico García Lorca (Mellers, 1993).

Una última etapa de la obra de cámara de Poulenc está constituida por las *Sonatas para instrumentos de viento madera*. El compositor murió antes de completar el grupo de sonatas; sin embargo, las tres sonatas finalizadas son de gran importancia dentro del repertorio del clarinete, la flauta y el oboe debido a sus requerimientos técnicos, afectivos y a su belleza.

1.3. LITERATURA Y MÚSICA EN POULENC

La cercanía de Poulenc con la literatura se refleja explícitamente en sus canciones y composiciones vocales. Dentro del catálogo de obras para voz, específicamente en la ópera *Les mamelles de Tirésias* y los ciclos de canciones, se encuentran más de seis sobre textos de Guillaume Apollinaire. Un ejemplo es una de sus primeras composiciones titulada *Le bestiaire* (1918), que está constituida por seis pequeños poemas de Apollinaire y se caracteriza por la musicalización precisa y explícita, de aire impresionista, que transmite de manera muy clara el tono de cada poema. Posteriormente

en 1931 y 1932 Poulenc compone *Trois poème de Louise Lalanne*¹, donde uno de los poemas es de Apollinaire y dos de Marie Laurencin (pintora francesa y amante del poeta).

Desde la adolescencia, Francis Poulenc se vio atraído por la poesía de Paul Éluard. En 1935 Poulenc recibe una copia del libro *À toute épreuve*; elaborado por Joan Miró, Paul Éluard y el editor Gerard Cramer. Tiempo después el compositor se refirió al libro de la siguiente manera:

“Estos poemas me abrieron el mundo de la poesía de Éluard, por fin había encontrado un poeta lírico, un poeta del amor, bien sea el amor humano o el amor a la libertad” (Mellers, 1993).

Esta obra cumple un papel climático en la relación que Poulenc alimentó desde joven con Éluard y su obra, por lo cual decidió componer el ciclo de canciones *Cinq poèmes de Paul Éluard* como reflejo de su gran admiración. Las canciones se estrenaron ese mismo año, junto con el barítono Pierre Bernac, y a esta composición le siguieron muchas más como el ciclo *Tel jour, telle nuit*.

En 1950 Poulenc compuso *La fraîcheur et le feu*, donde el compositor dividió uno de los poemas de Éluard en siete secciones. La obra es de gran importancia debido a que fue considerada por Poulenc como su canción más elaborada. En la obra, el lenguaje de Poulenc se mantiene y aunque se puede notar la economización de los materiales y la simplicidad de la línea, la obra lleva implícitamente una gran riqueza en la expresividad y el discurso musical. Durante esa década, el compositor continuó basándose en poemas de Éluard y en 1956 le comisionó al poeta los textos sobre los cuales compuso el último ciclo titulado *Le travail du peintre*; un homenaje a siete pintores de la época.

Aunque los textos de Paul Éluard y Guillaume Apollinaire predominan como referencia literaria dentro del catálogo de canciones y repertorio vocal de Poulenc, varias de sus obras también se basan en escritos de Jean Cocteau, Max Jacob, Louis de Aragon, Federico García Lorca, Stéphane Mallarmé, Louise de Vilmorin, William Shakespeare y Pierre Ronsard.

¹ Louise Lalanne fue una poetisa creada por la imaginación de Apollinaire y utilizada como seudónimo.

CAPÍTULO II: EL MOVIMIENTO LITERARIO

2.1. DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL SURREALISMO FRANCÉS.

Tanto el siglo XIX como el siglo XX están marcados por varias e importantes transformaciones técnicas que ocasionaron la sustitución de la producción manufacturera por la producción fabril, y grandes transformaciones económicas, ya que estos cambios dieron lugar al capitalismo. Este proceso se conoció como “Revolución Industrial”, y a raíz de éste se generó un cambio en los procesos productivos, apareció libre competencia para eliminar el monopolio en la economía, y se expandió el imperialismo político.

Paulatinamente los cambios que ocurrían dieron lugar a rivalidades económicas entre los países de Europa, que se sumaron a luchas territoriales y al nacionalismo arraigado. Estos conflictos fueron detonantes de la Primera Guerra Mundial, un hecho que generó un sinnúmero de muertes, grandes gastos militares para las naciones y la devastación de Europa. De esta manera, en la segunda década del siglo XX ocurre una gran crisis económica y social a lo largo del continente.

Durante la última década del S.XIX y los primeros años del S.XX París se tornó en la capital del arte, en esta ciudad se instaló un gran número de artistas (entre ellos Picasso, Modigliani, Satie, Delaunay, Brancusi, Mallarmé y muchos otros) quienes motivados por la atmósfera de dinamismo y libertad de París dieron lugar a nuevas ideas y corrientes artísticas. Como consecuencia de la agitada y agravada situación que se vive en las primeras décadas del siglo XX, el arte empezó a reflejar la realidad convulsionada de este tiempo, además de revelar la intención de cambio en la sociedad por parte de los artistas. La representación de esta realidad crítica y violentada por la guerra ocasionó la confrontación con la estética tradicional del arte y todos los parámetros que se habían instaurado a lo largo de la historia, y originó varias tendencias artísticas innovadoras que se enfrentaron a la tradición académica y recibieron el nombre de *vanguardias*. Algunas vanguardias importantes fueron el ultraísmo, el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el expresionismo, el fauvismo y el surrealismo.

El surrealismo tiene como punto de partida el año 1917, cuando se estrenó en París el Ballet *Parade*, una obra que constituyó un gran paradigma del siglo XX debido a que en ella se consignaron innovaciones y descubrimientos artísticos de gran impacto para la época. La obra causó en la audiencia una reacción de escándalo. En el ballet participaron Pablo Picasso (vestuario y escenografía), Léonide Massine (coreografía), Jean Cocteau (argumento) y Erik Satie (música). Ese mismo año se estrenó la obra de Guillaume Apollinaire titulada *Los pechos de Tiresias*, que se convertiría luego en una ópera con música compuesta por Francis Poulenc (Bradley, 1999).

El surrealismo como movimiento artístico fue consolidado luego del estreno de estas dos obras, pues el autor Guillaume Apollinaire se refirió a la primera como una verdad artística que iba más allá del realismo, y a la segunda específicamente como un drama surrealista. De esta forma se utilizó inicialmente el término *surrealismo*, pero adquirió sentido como corriente artística al ser tomado por André Breton para nombrar las

tendencias, la práctica literaria y el modo de expresión que se gestaba y el cual quería difundir. De esta manera, se bautiza y se inaugura el movimiento en el *Manifiesto surrealista* escrito por Breton en 1924.

Según el manifiesto surrealista, el Surrealismo es definido de la siguiente manera:

“(…) Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton, 1924: 13).

Breton utilizó la escritura automática² y se vio notablemente influenciado por los postulados de Sigmund Freud. Puede verse (expresado en el manifiesto) la manera en la que ambos permean la naturaleza de esta corriente artística:

En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a pensar en voz alta. (Breton, 1924: 12)

El movimiento surrealista puede ser descrito como una forma de expresión autómatas, en la cual se busca dejar de lado el raciocinio, la medida, los prejuicios y cualquier control de la mente con el fin de liberar el inconsciente, y expresar mediante el arte la realidad profunda y abstracta del ser humano, el simbolismo de los sueños y el subconsciente. André Breton se refiere a la escritura automática, y a lo que se puede considerar como producción artística de la siguiente manera:

Ordenen que les traigan con qué escribir, después de situarse en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de su espíritu, al repliegue de su espíritu sobre sí mismo. Entren en el estado más pasivo, o receptivo, de que sean capaces. Prescindan de su genio, de su talento, y del genio y el talento de los demás. Digan hasta empaparse que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escriban de prisa, sin tema preconcebido, escriban lo suficientemente de prisa para no poder refrenarse, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se les ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. (Breton, 1924: 16)

² La escritura automática es una propuesta que busca aislar los pensamientos conscientes de quien escribe, permitiendo aflorar el subconsciente. Su objetivo es lograr una escritura sin sujetarse a las represiones físicas, morales, o sociales, y eliminar la censura sobre el inconsciente para que la creación se libere del sentido y la voluntad de quien escribe. Este método fue utilizado durante las primeras décadas del siglo XX dentro del surrealismo, permitiendo a los poetas expresarse libremente.

CAPÍTULO III: LOS POETAS

3.1. BIOGRAFÍA DE LOS POETAS Y ANÁLISIS FORMAL DE LOS POEMAS ESCOGIDOS

A continuación se mencionarán aspectos biográficos importantes de la vida de los poetas, y se analizará, desde lo formal, lo simbólico y lo conceptual, un poema de cada uno de estos autores, para de esta manera acercarnos a una mejor comprensión de sus obras. Los siguientes poemas fueron musicalizados por Poulenc y por este motivo han sido elegidos para este trabajo.

3.2. PAUL ÉLUARD

Nació en Saint-Denis en 1895 en el seno de una familia burguesa. Desde joven se ve acosado por la enfermedad; a corta edad sufre de tuberculosis, motivo por el cual deja sus estudios en el Liceo Colbert, que retomará luego. Durante la Primera Guerra Mundial, Éluard colabora como enfermero en un sanatorio donde conocerá a Gala, con quien se casará en 1917. Gala será en su obra inicial un motivo de inspiración, así como lo fue posteriormente para el pintor Salvador Dalí, con quien contrae matrimonio luego de separarse del poeta. En 1914 es llamado a filas, pero no puede acudir debido a una enfermedad en los pulmones.

En 1916 había iniciado el dadaísmo, vanguardia que se había iniciado en Zurich, Suiza, gracias a las iniciativas de Hugo Boll, que harán eco en Tristán Tzara, considerado padre de dicho proyecto. Con la ayuda de Éluard, se llevan a cabo las primeras proclamas y las primeras intervenciones antiartísticas que harán tan famoso al dadaísmo. Para esa época, en plena guerra, el arte resulta una de las pocas herramientas para hacer frente al desasosiego que deja el estado actual del mundo; la razón, la burguesía, entre otros, serán los principales objetivos contra los que arremete el dadaísmo.

De regreso en Francia y ya iniciada su labor poética que se abre con el libro *El deber y la inquietud* de 1917, entra en contacto con Breton, Soupault, Aragon y Picabia, quienes conocían ya sobre el dadaísmo. De esta forma, entablarían una sólida amistad sostenida en el naciente proyecto artístico que daría origen al surrealismo. Es en esta época cuando publica su libro *Poemas para la paz* y posteriormente, en 1918, *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves*, libro en donde ya se percibe la influencia de la naciente vanguardia. Éluard, seudónimo de Eugène Grindel, se destacará como una prominente figura dentro del surrealismo, que de cierta manera se supo alimentar de las ideas dadaístas; su poesía oscila entre el mundo de los sueños y su compromiso político, entre un hondo lirismo que la caracterizó siempre y una consciencia de lo real, que se revelará polifónicamente en toda su obra.

Su obra poética es extensa. En ella se destacan libros como *Morir por no morir* de 1924, *El amor, la poesía* de 1929, *Chanson complète* de 1939, *Choix de poèmes* de 1941 y *La Inmaculada Concepción* de 1930, escrita en colaboración con Anton Breton. Ya en 1924,

cuando iniciaba la vanguardia surrealista, Éluard separa su producción clasificándola cuidadosamente en poesía, textos surrealistas y narraciones oníricas. A pesar de que entre unos y otros textos se mantendrá una voz particular que los conectará en ocasiones, en su trabajo hay una poesía de carácter espontáneo, en donde el yo lírico atiende a lo onírico y a la introspección y otra de carácter intencional, que responde a situaciones externas muchas veces de corte político, como es claro en su poema *Libertad*.

Su poesía se ve influenciada además por sus constantes viajes, uno de ellos será decisivo y terminará de acentuar el carácter comprometido de su poesía intencional, de postura política y claramente proclive al comunismo. Su visita a España, antes de la guerra civil, dejará una honda huella en el poeta. Sin embargo, como se dijo anteriormente, su poesía mantendrá siempre un estilo único y un espectro amplio de temas y preocupaciones además de las políticas. *Poésie et vérité* de 1942, *Dignes de vivre* de 1944 y *Au rendez-vous allemand* de 1944, son libros que ilustran su preocupación política y su afinidad con la resistencia; la ocupación alemana revelará en el poeta la necesidad de cantar para resistir la barbarie y la injusticia, y es así como a partir de este momento definitorio, el carácter social se hace cada vez más visible en su obra: buscar la armonía, llamar a la justicia, oponerse a la destrucción y al dolor, son temas recurrentes en esta época del poeta.

El lenguaje del poeta, simple sin perder la elegancia ni la capacidad evocativa, será también gracias al surrealismo, de una extraña violencia y oscuridad; expresará con claridad las emociones más contradictorias, el amor y la desesperanza, el sueño y la vigilia sin perder de vista el poder metafórico de sus imágenes y el ritmo íntimo que las acerca a la música.

Éluard muere en Charenton-le-Pont en 1952 probablemente de un infarto, dejando una obra amplia y contundente que será retomada en la música por compositores como Poulenc, como es el caso de este proyecto.

3.3 ANÁLISIS DEL POEMA DE PAUL ÉLUARD

El primero de los poemas lleva como título *Être*, *Ser*, del poeta Paul Éluard. La traducción es de Luis A. Cano:

Être

Le front comme un drapeau perdu
Je te traîne quand je suis seul
Dans des rues froides
Des chambres noires
En criant misère

Je ne veux pas les lâcher

Tes mains claires et compliquées
Nées dans le miroir clos des miennes

Tout le reste est parfait
Tout le reste est encore plus inutile
Que la vie

Creuse la terre sous ton ombre

Une nappe d'eau près des seins
Où se noyer
Comme une pierre.

Ser

Con la frente como una bandera perdida
te arrastro cuando estoy solo
por calles heladas
por cuartos negros
proclamando infortunios

No quiero abandonar
tus manos claras y complicadas
nacidas en el encerrado espejo de las mías

Todo lo demás es perfecto
todo lo demás es todavía más inútil
que la vida

Excava la tierra bajo tu sombra,
un estanque junto a los senos
donde hundirse
como una piedra.

El poema está compuesto por 4 estrofas; la primera tiene 5 versos, la segunda 3, la tercera, 3 y la cuarta 4. El poema está escrito en verso libre, por lo tanto no tiene rima. En el primer verso encontramos un símil: *Con la frente como una bandera perdida*; la frente hace alusión a la parte más elevada y visible de la cabeza, en la mayoría de los casos nos ofrece la imagen de la victoria y el honor, emblema del canto triunfante frente a las adversidades, canto que proclama que la luz ha vencido las tinieblas. En el poema esta bandera se eleva pero su significado es contrario, se canta la pérdida, alude a la desesperanza, a la ausencia de una patria que ya no se puede nombrar; patria que es al mismo tiempo un cuerpo y su fragilidad. La causa por la que se erige aún esa bandera tiene como único fin resistir al olvido y traer a la vida, desde las palabras, la imagen amada que se traga el tiempo. Los siguientes cuatro versos nos hablan de un yo reflexivo que se dirige a un tú; la atmósfera del poema es oscura y nos arroja a una soledad única en la cual palabras como *solo*,

heladas, negros e infortunios sugieren no solo un estado de ánimo del yo lírico sino también la turbulencia del espacio mismo en el que los sentimientos son el motor, pero también el motivo de dolor. En el tercer y cuarto verso de la primera estrofa encontramos una anáfora, *Por calles heladas / por cuartos negros*; la repetición de la preposición *por*, sirve, además de dar musicalidad al verso y de afirmar a través de la reiteración una continuidad que nos lleva del afuera al adentro, de la calle al cuarto, para potenciar a través de esos epítetos todo el espacio del que habla. El yo lírico proclama infortunios y sabemos entonces que este es el pregón de esa bandera que se nos menciona en el primer verso.

En la segunda estrofa el poeta afirma no querer abandonar al depositario de sus sentimientos, que aparece a través de *unas manos blancas y complicadas*, estos adjetivos sugieren un cuerpo idealizado, blanco, en contraste con la primera parte del poema en donde todo pertenece a la oscuridad. *Nacidas en el encerrado espejo de las mías*, es una metonimia a través de la cual las manos terminan siendo la imagen de la persona de la que se habla en el poema; sin embargo, se convierten en un símbolo, como la imagen perfecta, infinita, cuya presencia se repite continuamente en el yo, sin reposo. A través del espejo se construye una metáfora que reproduce lo que ella es, lo que significan su presencia y su ausencia.

En la tercera estrofa el tono cambia, la voz que habla nos dice que *todo lo demás es perfecto*, es decir lo que está fuera de su reflexión, la realidad, el mundo quizás. A partir de esto volvemos a establecer la relación entre lo presente y lo perdido. Así, el adjetivo *complicadas*, que califica las manos de la mujer, manifiesta la situación entre los dos pero, más allá de eso, al finalizar el poema es claro para el lector qué era lo complicado que se nos anunciaba: la partida del ser amado y el no poder retener el tiempo. *Todo lo demás es todavía más inútil / que la vida*, estos versos cargan tres palabras definitivas para comprender la relación que el yo entabla con la realidad: *demás, inútil, vida*. Lo perfecto pertenece al espacio en donde no está ella, las manos blancas y complicadas, metonimia también de la mujer; eso perfecto es inútil, igual que la vida que pasa sin sentido si no se dan las distintas luchas que el hombre debe enfrentar para *ser* de verdad. Mejor tener una vida complicada, que sea digna de alzar una bandera aunque esta sea la de la desesperanza, que pertenecer a una realidad vacua y carente de sentido.

El primer verso de la última estrofa: *Excava la tierra bajo tu sombra*, es una personificación, ya que se nos presenta esa tierra pronta a desenterrar una imagen bajo la sombra de ese cuerpo que está ausente. Lo anterior vuelve a idealizar esa figura, la convierte en idea lejana e imposible. La mujer o su idea, está contenida en la palabra *senos* que reposan cerca de un estaque, inmóviles, pues el agua no fluye y está contenida en la palabra que la nombra. El último símil que es el último verso: *un estanque junto a los senos / donde hundirse / como una piedra*, tiene una enorme carga simbólica; la mujer termina por hundirse en el estaque; su imagen condensada en los senos, ahora cae hacia el fondo como una piedra en medio del estaque. No hay continuidad de tiempo ni de espacio, el tiempo del poema se estanca metafóricamente. Ya al final, se comprende a qué hace alusión esa bandera perdida que aparece al inicio del poema, a la desesperanza en la que se hunde el poeta.

Aunque el poema no tiene una gran cantidad de figuras literarias, el análisis conceptual y simbólico nos presenta a un poeta cuyo universo está atravesado por la tierra como morada última de la vida, esto quizá debido a su contexto histórico y a su vida, por un lado, y por el otro, porque el paisaje que alza en sus versos es el de la pérdida de lo amado. El título del poema es paradójico, *Ser*, que se afirma y se niega simultáneamente: se manifiesta en el poeta, lo presente, quien resiste al olvido y lucha para enfrentar el *ser*, a la vez, se nos revela como *no ser*, lo ausente, como el final de la materia que permanece en el recuerdo solo a través del poema y su fuerza.

En cuanto a la musicalidad del poema, esta se da gracias al entramado de las palabras y su potencial sonoro; a pesar de que este análisis se hace desde la traducción del mismo, el traductor logra conservar el ritmo interno. La anáfora *por calles heladas / por cuartos negros*, y las aliteraciones *tus manos claras y complicadas*, donde destaca la consonante C, y *nacidas en el encerrado espejo de las mías*, donde destaca la S, permiten ese orden y armonía internos que constituyen la fluidez y ligereza en los versos.

3.4. GUILLAUME APOLLINAIRE

Nace en Roma, Italia en 1880; su madre fue una aristócrata polaca y de su padre no se conoce mucho. Se traslada a Francia a corta edad, donde estudia en diversos liceos en Mónaco, Cannes y Niza. Posteriormente viaja con su familia a París donde se establecerán. Trabaja como contador y como crítico literario en varias revistas, y allí comienza su camino formal en las letras. Su cercanía con el arte determinará su obra poética, que derivará en sus famosos caligramas o poesía visual.

El poeta considera que la cotidianidad alimenta la poesía y esta unión entre arte y vida provoca la aparición de lo esencial. Dentro de las vanguardias su obra representa una fractura, mostrando que la poesía puede salir del espacio formal, abandonando la rigidez clásica y entrando en el terreno de lo plástico. El recuerdo, el amor, la angustia, la melancolía y el erotismo son temas recurrentes que irán de la mano de su deseo de renovación literaria. Sabrá aprovechar el medio que lo rodea y dar a su obra un gran vitalismo.

La obra de Apollinaire es amplia y entre ella se encuentran varios libros de poesía como *El bestiario* o el *Cortejo de Orfeo* de 1911, y *Alcoholes* de 1913. Se enlista como voluntario en la Primera Guerra Mundial donde obtuvo el grado de teniente y la condecoración de la Cruz de Guerra. En 1918, después de la guerra y afectado por sus secuelas, escribe uno de sus libros de poesía más reconocidos, *Caligramas*, “ideogramas líricos”, que será publicado de manera póstuma; este libro será retomado una y otra vez en el estudio de la poesía visual y marcará el trabajo de muchos otros poetas y artistas. *Las tetas de Tiresias*, uno de sus dramas principales, será motivo de influencia en la obra de Poulenc que lo musicalizará; buena parte de su poesía despertará en el compositor interés y pasión.

Bajo la influencia del surrealismo, *Las tetas de Tiresias*, cuyo personaje central es el famoso adivino tebano, se desenvolverá al mejor estilo de una pieza dramática cargada de

ironía, sinsentido y humor. La obra se estrenó un año antes de su muerte, 1917, y se le presentó al espectador como una bella exposición en defensa de las mujeres, de lo femenino, a favor de las potencias creativas positivas y elevadas (Velázquez, 1987).

3.5. ANÁLISIS DEL POEMA DE APOLLINAIRE

El siguiente poema escrito por Apollinaire lleva como título *Je n'ai envie que de t'aimer*, *Solo deseo amarte*.

Je n'ai envie que de t'aimer

Je n'ai envie que de t'aimer
Un orage emplit la vallée
Un poisson la rivière

Je t'ai faite à la taille de ma solitude
Le monde entier pour se cacher
Des jours des nuits pour se comprendre

Pour ne plus rien voir dans tes yeux
Que ce que je pense de toi
Et d'un monde à ton image

Et des jours et des nuits réglés par tes paupières.

Solo deseo amarte

Solo deseo amarte
una tempestad llena el valle
un solo pez el río.

Te he hecho
a la medida de mi soledad
todo el mundo para esconderse
días y noches para entender

Para contemplar en tus ojos
todo lo que pienso de ti
y de un mundo hecho a tu imagen

Y las noches y los días gobernados por tus párpados.

El poema de Apollinaire está compuesto por tres estrofas, cada una de tres versos irregulares y un verso suelto. El poema tiene en total once versos libres.

La primera estrofa comienza con una afirmación; *solo deseo amarte* y en el segundo verso hay una aliteración de la doble L, *una tempestad llena el valle*, que da musicalidad y ritmo. En este verso hay también una metáfora respecto a los sentimientos del poeta que oscurece el paisaje y crea una atmósfera de desosiego. El tercer verso mantiene esta idea gracias a la metáfora *Un solo pez el río* a través de la cual el ambiente desolado anuncia cierta vacuidad que anuncia la soledad del poeta, pero también ilumina cuando el río se presenta como un solo pez que se desliza en medio de la tempestad.

El poema está escrito en primera persona y esto permite ahondar en las reflexiones de ese yo poético que se sitúa en medio de una naturaleza poco apacible, propia de los mejores del movimiento romántico. En la segunda estrofa el primer y segundo verso nos hablan de un ideal que nos llega desde la expresión *te he hecho / a la medida de mi soledad* en donde un yo creador, a manera de un pequeño dios, construye la imagen del amor como figura ideal que se mantiene a lo largo del poema. Este amor es un refugio para el yo poético, oculto, que se construye como un lugar en su imaginación que lo protege del mundo gracias a su naturaleza, volviéndose paradójico porque abre su perspectiva sobre el mundo a la vez que lo oculta de él, ocupando su mente: *todo el mundo para esconderse / días y noches para entender*.

La tercera estrofa reafirma la idealización de un amor que lo ocupa todo y que es el mundo para el poeta: *y de un mundo hecho a tu imagen*. La imagen femenina se levanta sencilla y natural, es serenidad y tormento pues, como en la poesía romántica, el paisaje es reflejo del estado anímico del poeta, y el sentimiento del amor suele presentarse de manera contradictoria al enfrentarse a la imagen de la mujer amada.

El último verso del poema *Y las noches y los días gobernados por tus párpados*, es una metonimia con la cual los párpados de la amada aluden a su presencia misma y es a través de esta imagen que el universo del hablante tiene sentido. En este mismo verso también encontramos la personificación: los párpados gobiernan su mundo. Esto reitera el tema del poema, según el cual la amada rige el mundo del poeta, vulnerable ante ella.

Palabras como tempestad, soledad, contemplar y noches, son tópicos esenciales de la corriente romántica; gracias a estas palabras, el lector penetra en un mundo idealizado en donde el afuera es excusa para expresar una interioridad convulsionada por el amor.

El poema no tiene muchas figuras literarias, es sobre todo un poema narrativo, pero no por esto se deja a un lado la musicalidad. Nos enfrentamos a reflexiones de un yo poético que se deja llevar hacia un viaje introspectivo que trae de regreso la idea de una mujer que todo lo ocupa, reemplazando incluso a la misma naturaleza que sostiene el poema.

Para los románticos la presencia femenina es fundamental, se eleva su figura y su idea tomando el lugar del culto mariano. La mujer recupera la perdida relación entre su espíritu y la naturaleza, tan propia de la tradición literaria griega y romana.

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DE LA SONATA PARA FLAUTA Y PIANO FP.164 DE POULENC

Dentro de la vida de Francis Poulenc, la pertenencia al grupo *Les Six* es uno de los hechos que más se refleja en su estilo, además de llevar a la música el ambiente parisino en el cual estuvo inmerso. La música de *Les Six* se caracterizó por la búsqueda de una música de tintes nacionalistas franceses, con un estilo marcado por la simplicidad y la brevedad que estuviese inspirado en el día a día y evocara las salas, la música de circo y el jazz (Griffiths, Grove Music Online). Poulenc es tal vez el mayor representante de *Les Six*, pues aun al perder el grupo su cohesión, el compositor permaneció fiel a las ideas que lo germinaron. Una de ellas es el desarraigo de la tradición, de las ideas de forma y armonía instauradas para componer, junto con la crítica al romanticismo y al impresionismo. Poulenc realizó una búsqueda constante de una música ligera y actualizada; concepción que se ejemplifica en la *Sonata para flauta y piano FP.164*.

Sin embargo, Poulenc no fue el único que persiguió un estilo nuevo. Amigos y contemporáneos del compositor como Paul Éluard y Guillaume Apollinaire también rompieron con los paradigmas de su época, cuestionaron su realidad y se expresaron con una voz propia. En el caso de Apollinaire la fractura que representa la poesía visual es evidente, el salirse de la forma y abandonar la rigidez clásica es un aspecto que se refleja y es compartido por ambos autores en sus obras.

La ruptura y crítica de la forma se ejemplifica con claridad en el primer movimiento de la *Sonata FP.164, Allegretto malincolico*, pues el compositor titula la obra como sonata sin que el primer movimiento tenga forma sonata. La estructura del *Allegretto malincolico* se ilustra a continuación:

SECCIÓN	Tonalidades	Eventos
Parte A cc.1 - 34	Em Se dan secciones ambiguas entre i y VI (Em y C)	cc. 8: S.C en Em cc. 16 - 18: Cadencia en C y extensión de la cadencia cc.18: S.C en Em cc.18 - 31: Em cc.31 - 31: Dbm c.33: Fa Mayor
Parte B cc.34 - 52	F, Fm, Bbm, Am. Aparición de nuevo material.	cc.34 - 40: Fa Mayor cc. 40 - 44: Fm y S.C en Fm c.44 - 50: Bbm. Presencia del V/V de Am c.50 - 52: Cadencia en Bbm y extensión c.52: S.C en Am
Parte A cc.52 - 67	Am. Se dan secciones ambiguas entre i y VI (Am y F)	cc.52 - 60: Am c.60: S.C en Am

Parte C cc.67 - 98	F#m, F, Db, A, C. Ambigüedad entre F y Fm, y entre Db y Bbm. Aparición de nuevo material.	cc.67 - 71: F#m cc.71 - 80: F cc.80 - 86: Db cc.86 - 90: A cc.90 - 94: C cc.94 - 97: Inestabilidad y acumulación de tensión cc. 97 - 98: Am y CAI.
Parte A cc.98 - 117	Am, Em, C. Ambigüedad entre Am y C	cc.98 - 106: Am y C (Motivo en Am) c.106: S.C en Em cc.106 - 114: Em c.114: Cadencia en C y cambio de modo cc.115 - 117: Modulación y CAP en Em
Coda cc.117 - 136	Em, E. La sección toma material de todas las secciones. Finaliza en la paralela.	cc.117 - 121: Región inestable cc.120 - 121: Cadena por tonos ascendentes (F#, G#, A#/Bb, C) cc.122 - 125: B (V de Em) cc.125 - 132: Em (c.128: S.C en Em) c.132: CAI en Em cc.132 - 134: Extensión de la cadencia y contraposición de ambos modos cc.134 - 136: CAI en E

Tabla 1: Esquema formal del primer movimiento de la Sonata para flauta y piano FP.164. Las tonalidades se indican en cifrado de fundamentales.

El término *sonata* se refiere a una pieza de cámara o instrumento solista que usualmente incorpora uno o varios movimientos con forma sonata, generalmente el primer movimiento de la composición. Esto se dio predominantemente en las sonatas del clasicismo y el romanticismo, a diferencia de la sonata barroca, para la cual el término *sonata* designaba un conjunto de varias piezas instrumentales (Mangsen, Grove Music Online).

Aunque a lo largo del movimiento varios elementos aluden a la forma sonata, como es el caso de la aparición del tema en distintas áreas tonales, la presencia de un material contrastante, una sección intermedia que desarrolla tanto elementos iniciales como materiales nuevos, y el regreso a la tonalidad principal en la sección final, la forma del *Allegretto malincolico* es una forma rondó, donde el tema caracterizado por la figura de cuatro fusas reaparece varias veces en distintas tonalidades a lo largo del movimiento, es intercalado por secciones de mayor densidad armónica con materiales contrastantes a nivel rítmico y melódico, y donde todas estas partes guardan cierta proporción en la extensión, están delimitadas con cierta estaticidad, y no son tan activas ni energéticamente acumulativas como lo serían las secciones de una sonata clásica.

La similitud entre el *Allegretto malincolico* y un rondó, más que con la forma sonata a pesar del título de toda la pieza, podría ser considerado como un cuestionamiento explícito

de Francis Poulenc hacia las formas instauradas. Esto sin mencionar la utilización de progresiones más libres, disonancias armónicas, agregados, relaciones más amplias entre las regiones tonales, etc.

Un aspecto relevante es la sensación del pulso y la métrica que se genera durante el *Allegretto malincolico*. Las secciones en las se escucha el tema principal contienen una figura de semicorchea constante en el acompañamiento del piano, que funciona como un motorritmo, y que en conjunto con el carácter anacrúsico y las direcciones de la melodía de la flauta causan que se perciba una pulsación distinta al beat de negra dentro de la métrica de 2/4. La pulsación ocurre cada dos compases, dando lugar a un movimiento constante en la música. En los lugares donde las frases finalizan, y donde los silencios funcionan como articulaciones para una frase nueva, se regenera la pulsación y se conserva el dinamismo mediante el motorritmo mencionado y los gestos anacrúsicos de la flauta.

Sin embargo, la utilización de recursos para dar movimiento y agilidad en el interior de una obra no solo se refleja en el primer movimiento de la *Sonata para flauta y piano* de Poulenc, sino también en *Être* de Éluard y *Solo deseo amarte* de Apollinaire. En ambos poemas, los autores utilizan figuras literarias como anáforas (repetición de palabras al inicio del verso) y aliteraciones (repetición de un sonido dentro del verso) con las cuales logran dar musicalidad a la composición, permitiendo fluidez, ligereza en los versos, y manteniendo un ritmo interno. Ejemplos de aliteraciones se pueden ver en los versos *tus manos claras y complicadas*, donde destaca la consonante C, *nacidas en el encerrado espejo de las mías*, donde destaca la S, o *una tempestad llena el valle*, donde ocurre la aliteración de la doble L.

Otra figura literaria recurrente en la poesía es la metáfora, el uso de palabras que simbólicamente evocan otra cosa o idea, y que también se encuentran en los poemas de Paul Éluard y Guillaume Apollinaire. La metáfora, como figura retórica donde un concepto guarda cierta relación de semejanza con el concepto que evoca, se refleja tanto en la mayoría de composiciones musicales, como también en el *Allegretto malincolico* de la *Sonata para flauta y piano FP.164*, ya que en seguidas ocasiones un material rítmico o melódico corresponde a otro material utilizado a lo largo de la pieza. Lo anterior puede ejemplificarse en la relación entre el c.73 del primer movimiento y el c.26 del segundo movimiento de la sonata en la voz de la flauta. Esto se muestra a continuación en las figuras 1 y 2:

8 **Un peu plus vite** ♩ = 92

73

mf

F: I (ii2)

Fig. 1: *Allegretto malincolico*, c.73

26

3

f

mf

G: I

Fig. 2: *Cantilena*, c.26.

El segundo movimiento de la sonata se titula *Cantilena*. *Cantilena* es un término en latín que significa melodía o canción, y que hace referencia a la mezcla de dos o más entidades melódicas (Sanders, Grove Music Online). Desde la Edad Media, este término comprende varios fenómenos musicales como las melodías del canto llano, la monofonía no eclesiástica, organum, motetes, madrigales, canción polifónica y posteriormente la chanson francesa; pero es asociado principalmente a todas las canciones y coplas que interpretaban los juglares, los refranes seculares de la región del norte de Francia. La característica principal de una cantilena es la presencia de un texto poético (o relacionado con poesía) y de carácter no litúrgico.

En el caso de la *Sonata FP.164* se puede observar la correspondencia entre el segundo movimiento de la obra y la naturaleza de la cantilena. La pieza inicia con la imitación de dos melodías, y mantiene durante todo el movimiento un carácter muy melódico que se apoya en la extensión, sencillez y delicadeza de las frases. Es propio de este movimiento el lirismo de la flauta y el carácter tan íntimo del acompañamiento del piano, el cual es respaldado por el tempo lento, el motorritmo de corchea, y la utilización del pedal. Aunque la cantilena de Francis Poulenc no esté acompañada de un texto poético, los elementos musicales presentes en este movimiento hacen que la connotación poética que tiene una cantilena esté siempre implícita en la música y que no se requiera de letra para designarlo como *poético*.

Por otro lado, la *Cantilena* de la *Sonata para flauta FP.164* está estructurada a nivel formal por una introducción, tres partes con tres transiciones, y una sección final. La organización de la *Cantilena* se ilustra a continuación:

SECCIÓN	Eventos	TRANSICIÓN	Eventos
Introducción cc. 1 - 2	Imitación de la M.D durante una redonda.	Transición 1 cc.11 - 19	c.17: Cadencia en Fa Mayor cc.17 - 19: Extensión de la cadencia y modulación a Am cc.11 - 12: Bbm cc.12 - 17: Fm c.17 - 18: Fa Mayor c.18: Am
Parte A cc.3 - 11	cc.3 - 8: Bbm cc.8 - 9 : Fm c.10: Cadencia en Fa Mayor cc.10 - 11: Extensión de la cadencia c.11: Bbm		
Parte B cc.19 - 26	cc.19 - 22: Am c.22: Cadencia en Sol Mayor cc.22 - 26: Gm c.26: Sol Mayor		Transición 2 cc.26 - 31
Parte C cc.31 - 38	cc.31- 34: Ebm cc.34 - 38: Juego entre Ab y Fm c.38: Semicadencia en Fm (C c.39: Rompimiento de la textura (cesura pequeña)	Transición 3 cc.39 - 55	c.39: Fm. Material de la Parte C en la M.I, compás con el que inicia la transición. cc.40 - 44:B cc.44 - 47: F#m cc.47 - 49: Cm cc.49 - 52: Db c.52: Bbm c.55: Semicadencia en Bbm (F)
Parte A' cc.56 - 65	Bbm		

Tabla 2: Esquema formal del segundo movimiento de la Sonata para flauta y piano FP.164. Las tonalidades se indican en cifrado de fundamentales.

A lo largo de esta estructura ocurren algunos eventos que se asemejan a varios aspectos de los poemas analizados en el capítulo anterior:

La sección climática de la Cantilena se sitúa entre los cc.26 – 30. Puede catalogarse como clímax debido al ataque sorpresivo de la flauta, la aparición de una nueva figura rítmica, de la nota más aguda del movimiento, y la indicación de dinámica que aparece como *forte* por primera vez en ambos instrumentos. En el poema *Être* de Paul Éluard se puede encontrar el clímax en la tercera estrofa gracias a la afirmación del poeta (*Todo lo demás es perfecto / todo lo demás es todavía más inútil / que la vida*), y la connotación de verdad que tiene esta estrofa a diferencia de las demás. Tanto en la *Cantilena* como en *Être* el registro más grave aparece después de las secciones climáticas, y evoca una sensación de reposo. En el caso de la *Cantilena* esto ocurre en el c.35 con el Do grave de la flauta donde muere la frase, y que funciona como eco del gesto musical anterior; y en el caso de *Être*, en la última y cuarta estrofa, donde la gravedad y el cambio de tono se dan gracias a la carga simbólica de las

palabras *excava, tierra, bajo, sombra, estanque, hundirse, y piedra*. Al igual que en la voz de la flauta, la continuidad del poema muere en esta estrofa.

Dentro del estilo de Paul Éluard es recurrente encontrar la expresión de emociones contradictorias y de polos. Un ejemplo es la oscuridad mencionada en el párrafo anterior, propia de la última estrofa de *Être*, que contrasta con la claridad transmitida por la segunda estrofa. Luego de que el poeta expone en la primera estrofa una situación o condición del sujeto, se invocan en la segunda estrofa palabras como *claras, espejo, manos*, que en comparación a las otras estrofas del poema es la única que transmite una sensación luminosa y de claridad. En el 2do y 3er verso encontramos aliteraciones que dan una musicalidad característica y mayor ligereza en comparación a los otros versos.

En la cantilena de Poulenc sucede algo muy similar, ya que el movimiento inicia presentando y repitiendo la tonalidad de Si bemol menor, hasta que en la segunda sección aparece una cadencia en Fa mayor (c.17) que auditivamente es un evento armónico fuerte, más brillante, contrastante respecto a los eventos armónicos previos, y no concluyente. En otras palabras, tanto la Cantilena como el poema de Éluard, a pesar de su extensión relativamente corta, contienen un amplio espectro de emociones, pues algunas secciones resultan simbólicamente opuestas, como es el caso de la segunda sección de ambas obras en contraposición a la sección posterior al clímax.

Otro elemento en común entre el segundo movimiento de la *Sonata FP.164* y el poema *Être* de Paul Éluard es la presencia de las reiteraciones. Así como en el poema se hallan reiteraciones en los versos *por calles heladas/ por cuartos negros* a través de la repetición de la preposición *por*, en la música también se encuentran reiteraciones. Tal es el caso de los cc. 6 – 8, en la melodía de la flauta, y cc.8 – 9 en la línea del piano. Esto se ilustra a continuación bajo los corchetes numerados en la figura 3:

The image displays a musical score for the second movement of Sonata FP.164, featuring a flute and piano. The score is divided into two systems. The first system shows the flute part with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the flute melody and piano accompaniment. Numbered brackets (1 and 2) are placed above the flute part to indicate specific repetitions or structural elements. The piano part includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

Fig 3. Ejemplo de reiteraciones en el segundo movimiento de la Sonata para Flauta y piano FP.164

Por otro lado, el poema del Guillaume Apollinaire titulado *Solo deseo amarte* también contiene rasgos de estilo y estructuración que pueden encontrarse en la *Cantilena*, uno de ellos es del verso suelto: verso de medida desigual que no coincide con la rima ni secuencia de los otros versos, pero que hace parte de la composición.

Este tipo de verso se refleja en la sección final de la cantilena. En el c.62 hay una ligera sensación de reposo dada por el acorde de tónica. Aunque auditivamente se puede reconocer el Bb como reposo, la sensación de resolución no se instaura completamente debido a que el acorde de tónica ha cambiado de modo y muestra un color distinto. La sensación de resolución es incompleta gracias a la melodía del piano que destaca la 7ma, y la línea de la flauta que expone el 5to grado de la tonalidad. Aunque la música ha regresado a la región de Bb, la sensación de cadencia se completa únicamente hasta después de la pausa del c.63, donde suena el acorde de Bbm, la voz del bajo resuelve, y finaliza el movimiento. Gracias a la textura, a la dinámica, y al descenso de la densidad rítmica se genera un ambiente de quietud en la música que permite percibir el acorde final como un susurro, un evento que no da continuidad pero que se integra al todo como un eco. Se ilustran los cc. 61 – 65 en la figura 4:

Bbm: V6 iv6 ii° I (iii) I6 i

Fig 4. Ejemplo del verso suelto aplicado al segundo movimiento de la Sonata para Flauta y piano FP.164

En el poema *Solo deseo amarte* de Apollinaire, el último verso aparece de manera similar. En la 3era estrofa se ha dicho una idea que parece estar concluida, pero se realiza una pausa luego de la cual se lee *Y las noches y los días gobernados por tus párpados*. A través de este verso considerado como verso suelto, finaliza el poema y adquiere sentido el universo del hablante, de manera similar en la que el acorde del c.64 resuelve armónicamente para concluir la *Cantilena*.

Finalmente, el tercer movimiento de la *Sonata para flauta y piano FP.164* de Poulenc titulado *Presto giocoso*, es tal vez el movimiento en el cual convergen todos los elementos literarios mencionados. La forma del movimiento se ilustra a continuación:

SECCIÓN	Eventos
Exposición cc.1 - 71	cc.1 - 31: Aparición del tema principal en A cc.31 - 39: Transición hacia el tema de contraste (Em y E) cc.39 - 55: Aparición del tema de contraste en Am cc.55 - 71: Sección de cierre para el desarrollo (Ab, Abm)
Desarrollo cc. 71 - 192	Convergencia de materiales rítmicos y melódicos Presencia de temas anteriores Utilización e indicación de tempos distintos Acumulación de tensiones (secuencias) (Gm , Bbm, G, Gm, Fm, Ab, Bm, C#, Dm, Em, E)
Reexposición cc.192 - 236	cc.192 - 211: Reaparición del tema principal en A cc.221 - 236: Utilización de materiales del desarrollo para concluir. cc.233 - 236: CAI en A.

Tabla 3: Esquema formal del tercer movimiento de la Sonata para flauta y piano FP.164. Las tonalidades se indican en cifrado de fundamentales.

Este movimiento es el movimiento de mayor extensión en la sonata, y contiene una sección intermedia (desarrollo) que constituye un ejemplo más de la analogía entre la metáfora en la poesía y la relación entre dos materiales dentro de un contexto musical. Es necesario destacar que la relación de semejanza que ocurre entre varias palabras en la poesía, y en el caso de la música entre varios materiales, se da gracias a que cada elemento posee una identidad, es decir, en la sección de desarrollo del *Presto giocoso* convergen materiales que se familiarizan con otros ya escuchados a lo largo de la sonata, gracias a unas características específicas que permiten al oyente reconocerlos. Este fenómeno es propio del desarrollo de movimientos finales y ocurre a lo largo de la pieza, por ejemplo en los cc.72 - 82, cc. 170 – 174 como se ilustra a continuación en las figuras 5 y 6:

66

73

79

9

mf

mf

sec. dist. sans péd.

f

f

Fig. 5. Ejemplo de la convergencia de materiales en el tercer movimiento de la Sonata para Flauta y piano FP.164. Se encierra dentro de los recuadros el material escuchado en los cc.26, 28, 30 y 31 del primer movimiento.

167 **Subito più lento** $\text{♩} = 66$

mélancolique
p

mp
p mélancolique

172

Tempo presto I^o

pp
pp²
sans péd.

Fig. 6. Ejemplo de la convergencia de materiales en el tercer movimiento de la Sonata para Flauta y piano FP.164. Se encierra dentro de los recuadros el material escuchado en los cc.73 - 96 del primer movimiento.

En cuanto a las reiteraciones, estas aparecen de diversas maneras constantemente a lo largo del movimiento. Podría decirse que los gestos repetitivos ocurren predominantemente en el acompañamiento del piano, pues a lo largo del presto la voz del acompañamiento realiza células rítmicas iguales, unas veces de forma literal y otras veces a manera de secuencia. No obstante, el recurso de la repetición en varias ocasiones también ocurre a manera de imitación, concretamente entre la voz del piano y la flauta. En las siguientes figuras 7 y 8 se observa ejemplos de la reiteración literal dentro de una misma voz y la reiteración por imitación:

Por último, cabe resaltar que, a diferencia de la poesía, donde la anáfora ocurre al repetirse literalmente el inicio de un verso o una frase, la aplicación de la figura de repetición en la música está sometida a un gran número de factores. Mientras que en el primer caso se tiene en cuenta el verso en un sentido retórico y de linealidad, en el segundo caso se tiene en cuenta una gran cantidad de elementos que ocurren simultáneamente, como lo son el ritmo, la melodía, la armonía, etc., existiendo además el hecho de que cada uno de estos elementos ha tenido un proceso y desarrollo a lo largo de la composición, y no ocurren de manera netamente aislada o infundamentada. Esta es una consideración que puede ser pertinente a la hora de intentar aplicar las figuras literarias y otros recursos propios del lenguaje escrito y la poesía a la música; pues no es la intención de este proyecto el desvirtuar o trivializar la poesía, sino encontrar mediante la evaluación de elementos característicos en las obras una relación entre el discurso que ofrecen ambas formas de arte.

CONCLUSIONES

Aunque la obra instrumental de cámara de Poulenc no esté acompañada de un texto, muchos eventos en la música de la *Sonata para flauta y piano FP.164* son prueba de que, al ser Poulenc tan cercano y afín a la literatura, su obra de cámara puede estar perfectamente permeada por elementos de la poesía, así como la misma vida del compositor estuvo atravesada por el amor hacia esta forma de expresión.

Dentro de la vida parisina de primera mitad del siglo XX, muchos contemporáneos al compositor se convirtieron en renombrados personajes de la literatura. Entre ellos se encuentran autores como Paul Éluard y Guillaume Apollinaire, cuyas composiciones poéticas fueron utilizadas en gran número de ocasiones para ser musicalizadas por Poulenc, demostrando la preferencia del compositor hacia ellos, por encima de otros autores y colegas. Aunque la presencia de la poesía de Éluard y Apollinaire es contundente en la obra vocal de Francis Poulenc, este trabajo encontró elementos presentes en dos poemas de los autores mencionados que pueden ser aplicados al discurso dentro de la música instrumental y de cámara, concretamente en la *Sonata para flauta y piano FP.164*.

Dentro de la relación que se estableció entre los poemas y los movimientos de la Sonata, pueden verse correspondencias en un plano formal, y en un plano simbólico:

A nivel formal existe una relación entre las figuras literarias presentes en los poemas y el comportamiento de muchos gestos rítmicos y melódicos a lo largo de la sonata. Por ejemplo, las figuras literarias como símiles, anáforas, metáforas y aliteraciones fueron aplicadas a un contexto musical y encontradas a manera de repeticiones, reiteraciones, motorritmos, y referencias dentro de la música a un tema anteriormente escuchado.

Por otra parte, en la estructura interna de los poemas y la configuración de los versos se observaron semejanzas con la música, entre ellas la presencia de secciones climáticas, de tensión y con un gran simbolismo, antecedidas y precedidas por elementos comunes. Se puede decir que en ambas formas de expresión se reflejan propuestas artísticas que cuestionaron la tradición instaurada y la realidad del momento, por ejemplo, a través de la ruptura de la forma, la libertad de la rima, el simbolismo de las palabras, la utilización de nuevas armonías, relaciones entre áreas tonales distantes, colores y tensiones agregadas, etc. Estos y otros aspectos delatan un estilo y manifiestan una voz propia de cada autor. Adicionalmente, el uso de verso libre y verso suelto también se encontró en fragmentos finales de los movimientos de la sonata (en este caso, tanto en la armonía como en la melodía).

A nivel simbólico, el movimiento que tiene tal vez más correspondencia con los poemas es la *Cantilena*. En ella existe una relación de carácter etimológico en cuanto al significado y evolución del término *cantilena*, pues el concepto que designaba un género musical vocal estrechamente ligado a la poesía es utilizado por el compositor como título del movimiento, un movimiento que además es instrumental. Este proyecto permitió constatar que el uso de la palabra tiene fundamento en el comportamiento de las melodías, del acompañamiento, el lirismo, la elegancia y el ambiente que musicalmente evoca la *Cantilena* de Poulenc.

Por medio de este proyecto se arrojó una herramienta para enriquecer la interpretación y ejecución musical de la *Sonata para flauta y piano FP.164* de Poulenc, pues brinda una perspectiva interdisciplinaria que contribuye al análisis y preparación de la obra por parte del intérprete. El instrumentista puede abordar la obra desde un ángulo adicional al de la teoría musical, y aproximarse al discurso de la pieza a través de la asociación con el lenguaje, el cual es natural y orgánico en el ser humano. La relación de la *Sonata FP.164* con la poesía es una muestra de que el lenguaje escrito puede tener gran correspondencia con la música. El compositor menciona:

“When I have chosen a poem, the musical realization of which often does not follow until months later, I examine it from all angles ... I recite the poem to myself many times. I listen to it, I look for traps, I sometimes underline the difficult parts of the text. I note the pauses, I try to discover the internal rhythm through a line which is not necessarily the first. Then I try setting it to music, bearing in mind the different densities of the piano accompaniment.” (Kimball, 2013).

La cita anterior permite notar que la poesía pone en contacto al receptor con una voz interior. La poesía despierta por sí misma una respuesta emocional en quien la escucha o la lee, y como toda forma de expresión contiene implícita una gran carga afectiva. Tomando las palabras de Francis Poulenc: “...la musicalización de la poesía debe ser un acto de amor, nunca la unión de la razón” (Kimball, 2013). Además, la carga afectiva de la poesía y la reacción que suscita no son ajenas a la misma emocionalidad que debe despertar el intérprete en una audiencia por medio de la música. Tal como expresaba Pierre Bernac, gran amigo y colega de Poulenc:

“In the art of music, it is the interpreter’s performance which we come to regard as the work itself”. (Kimball, 2013).

BIBLIOGRAFÍA

Bradley, Fiona. 1999. *Surrealismo: Movimientos en el Arte Moderno*. Londres: Ed Encuentro.

Breton, André. 1924. *Primer manifiesto surrealista*. Buenos aires: Nueva Visión.

Chimènes, Myriam and Roger Nichols. "Poulenc, Francis." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22202>>. [16-Apr.-2017].

Griffiths, Paul. 2011. "Les Six." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25911>>. [4 – Jul-2017].

Kimball, Carol. 2013. *Art Song: Linking Poetry and Music*. Milwaukee: Hal Leonard.

Mangsen, Sandra. 2014. "Sonata." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191>. [10-Jun-2017]

Mellers, Wilfrid. 1993. *Oxford Studies of composers: Francis Poulenc*. Nueva York: Oxford University Press.

Nichols, Roger. "Poulenc, Francis." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22202> [14- Apr- 2017]

Poulenc, Francis. 1994 (1957). *Sonata para flauta y piano*. Londres: Chester Music.

Sanders, Ernest H. "Cantilena (i)." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04773>

Velázquez, José Ignacio. 1987. "Prólogo". En: *Guillaume Apollinaire: Caligramas*. Madrid: Cátedra. [30-Jun-2017]

GLOSARIO DE TÉRMINOS LITERARIOS

Anáfora: (Del latín *anaphora* y ésta del griego ἀναφορά “ascenso, referencia a lo anterior”). Es una Figura Retórica que consiste en repetir una palabra o conjunto de palabras al comienzo de una frase o verso.

Aliteración: Consiste en repetir vocablos o sonidos iguales en un verso. Aliteración, repetición de un fonema (casi siempre consonántico) o de una sílaba tónica que contribuye a dar estructura rítmica a un verso o a una línea de un escrito en prosa.

Epíteto: Adjetivo que subraya una cualidad característica del sustantivo al que acompaña sin modificar su extensión; generalmente se emplea para producir un determinado efecto estético.

Metáfora: Recurso literario que consiste en identificar dos términos entre los cuales existe alguna semejanza. En la mayoría de casos uno de los términos es el literal y el otro se usa en sentido figurado.

Metonimia: Figura retórica de pensamiento que consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la cual existe una relación de contigüidad espacial, temporal o lógica. Se designa el efecto con el nombre de la causa (o viceversa), el signo con el nombre de la cosa significada, el contenido con el nombre del continente, el instrumento con el nombre del agente, el producto con el nombre de su lugar de procedencia, el objeto con la materia de que está hecho o lo específico con el nombre genérico.

Personificación: Consiste en atribuir cualidades propias de seres animados y corpóreos a otros inanimados o abstractos, o acciones y cualidades humanas a seres que no lo son, dándoles vida propia. Es un recurso muy utilizado en fábulas y cuentos infantiles.

Rima: Es la total o parcial identidad fonética, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada. Lo importante en la rima es la percepción de una igualdad de timbre: es, por lo tanto, un fenómeno acústico, no gráfico, aunque, como las letras son la representación de los fonemas, en una lectura no articulada siempre existe la sensación de esa equivalencia acústica. La rima de un verso se marca con las letras del abecedario (MAYÚSCULAS o minúsculas).

Símil: El Símil o Comparación es una Figura Retórica que consiste en establecer una relación explícita entre un término real y uno alegórico o imaginario de cualidades análogas. Esta comparación está marcada típicamente por medio de “como”, “cual”, “que”, o “se asemeja a”.

Verso: Es la unidad rítmica más pequeña, la menor división estructurada que encontramos en el poema. Sólo tiene razón de existir cuando se encuentra en función de otro u otros versos, formando parte primero de la estrofa y luego del poema.

Verso irregular: Aquellos **versos** en los que la métrica de cada **verso** es de diferente número en sus sílabas; independientemente de ser rima o de no serla.

Verso libre: Versos de desigual medida, sin rima.

Verso suelto: Aquellos versos que no riman en una estrofa en la que los demás sí riman.

Yo reflexivo: Se escribe en primera persona y genera la sensación de que es el mismo poeta el que le está hablando a los lectores.

Yo lírico: Se utiliza en la poesía y se diferencia del poeta. Por tanto expresa sentimientos y emociones mediante el lenguaje pero mantiene la distancia o individualidad respecto del autor. Expresa los sentimientos del yo interior del autor y los exterioriza.

AGRADECIMIENTOS

“Poulenc y la poesía” fue realizado gracias a la asesoría de Camila Charry Noriega, quien con su conocimiento en el ámbito literario proporcionó una guía estimulante y enriquecedora, y a Rafael Rodríguez Rueda, quien ha sido guía y parte esencial de un proceso de maduración musical e interpretativa, y brindó la asesoría artística necesaria para la ejecución de la *Sonata para flauta y piano FP.164* de Francis Poulenc.