



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Estudio interpretativo en el ámbito coral

Les Sirènes de Lili Boulanger

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Klára Sarkadi

Director/a del TFG: Inmaculada Dolón Llor

Especialidad: Dirección

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Grado (TFG) tiene como objetivo la investigación del proceso de ensayo y la interpretación de la obra *Les Sirènes*, de la compositora francesa Lili Boulanger. La singularidad de esta pieza coral en el repertorio musical justifica la necesidad de un análisis pormenorizado de su ejecución.

Dicho estudio se divide en varias fases:

En primer lugar, se analizarán los problemas técnicos de la dirección y se detallará cómo afectan a la ejecución de la obra. Asimismo, se prestará especial atención a la técnica de dirección coral junto con las estrategias para lograr una correcta entonación en los cantantes.

En segundo lugar, se graba un ensayo realizado junto con los estudiantes de las especialidades de canto y dirección del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplà de Alicante.

La metodología contiene la grabación del ensayo, el análisis de la técnica de dirección coral que está estrechamente relacionada con la técnica del canto coral. La revisión de la literatura relacionada presenta la evolución de la técnica de la dirección coral, así como el desarrollo de sus fundamentos.

Los objetivos específicos abarcan la identificación de los problemas, tanto en la técnica de la dirección como en el trabajo en un ensayo coral. La finalidad del presente trabajo tiene el propósito de ayudar a otros directores de coro en sus labores, ofreciéndoles pautas sobre cómo abordar, procesar, comprender e interpretar *Les Sirènes* de Lili Boulanger.

En este trabajo se exponen las dificultades propias del ensayo coral y se analizan las estrategias para obtener el sonido adecuado, destacando la técnica de dirección necesaria para ello. De este modo, este documento pretende poner de relieve la compleja labor del director y de la directora coral.

Palabras clave

Les Sirènes, Lili Boulanger, estudio interpretativo, técnica de dirección, ámbito coral

ABSTRACT

This Final Degree (TFG) aims to investigate the rehearsal process and performance of *Les Sirènes*, by the French composer Lili Boulanger. The unique nature of this choral piece within the musical repertoire justifies the need for a detailed analysis of its performance.

This study is divided into several phases:

First, the technical challenges of conducting will be analyzed, and how they affect the performance of the work will be detailed. Special attention will also be paid to choral conducting technique, along with strategies for achieving correct intonation in the singers.

Second, a rehearsal will be recorded with students specializing in singing and conducting at the Óscar Esplà Higher Conservatory of Music in Alicante.

The methodology includes recording the rehearsal, analyzing the choral conducting technique, which is closely related to choral singing technique, and reviewing the relevant literature, which presents the evolution of choral conducting technique and the development of its fundamental principles.

The specific objectives encompass identifying problems in both conducting technique and choral rehearsal. The purpose of this work is to assist other choral directors in their work by offering guidelines on how to approach, process, understand, and interpret Lili Boulanger's *Les Sirènes*.

This paper outlines the inherent difficulties of choral rehearsal and analyzes strategies for achieving the appropriate sound, highlighting the conducting technique necessary for this. In this way, this document aims to underscore the complex work of the choral director.

Keywords:

Les Sirènes, Lili Boulanger, interpretative study, conducting technique, choral field

AGRADECIMIENTOS

«A mis padres, siempre. A su memoria.»

«Quiero agradecer a todos los profesores que he tenido, tanto en el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante como fuera de ella, y a todas las personas que de un modo u otro han contribuido a que este trabajo sea una realidad.»

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

- C Contraltos
- cc compases
- CSMA Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá de Alicante
- IMSLP *International Music Score Library Project* - Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales
- JSTOR *Digital library for the intellectually curious* - Biblioteca digital para intelectualmente curiosos, libros y fuentes primarias.
- M mezzosopranos
- pág. página
- pp pianissimo
- Rallentando Ampliación del tempo, progresivamente más lento
- rit. ritartando - Disminuyendo progresivamente la velocidad del tiempo.
- S Sopranos
- T Tenores
- TFG Trabajo Fin de Grado

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2	Estado de la cuestión.....	2
1.3	Objetivos.....	10
1.3.1	Objetivo General	10
1.3.2	Objetivos Específicos.....	10
1.4	Metodología y estructura.....	10
1.5	Dificultades y facilidades	11
1.6	Contextualización histórica	12
1.6.1	La Belle Époque	12
1.6.2	Impresionismo	14
2	ENFOQUE HISTÓRICO-PEDAGÓGICO DE LA DIRECCIÓN CORAL.....	17
2.1	Orígenes.....	17
2.1	Nace la figura del director coral.....	19
2.2	Desarrollo pedagógico de la técnica de dirección coral en ámbito institucional	21
2.3	El parámetro de la dirección coral.....	23
2.4	Análisis vocal.....	28
3	LILI BOULANGER.....	33
3.1	Una vida corta de la pionera parisina	33
3.2	La primera mujer ganadora del Premio de Roma.....	35
3.3	Estudio interpretativo de <i>Les Sirènes</i>	39
3.3.1	Las sirenas, de Nadia Boulanger y Claude Debussy	40
3.3.2	El poema de <i>Les Sirènes</i>	41
3.3.3	Análisis de la estructura en relación con la dirección	43
3.3.4	Enfoque del director	44
3.3.5	El desafío técnico	46

3.3.6 El ensayo	63
3.3.7 Los elementos esenciales	64
3.3.8 Parte práctica	65
3.3.9 La vocalización.....	67
3.3.10 Presentar la obra y el texto	69
3.3.11 Ensayos parciales.....	70
4 CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	79
FONOGRAFÍA	82
FILMOGRAFÍA	83
WEBGRAFÍA, PÓDCAST, DISCOGRAFÍA	83
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	86
ANEXO.....	89
1. La familia Boulanger.....	89
2. Historia del Premio del Roma.....	94
APÉNDICE DOCUMENTAL	97
INTERPRETACIÓN	121

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio del presente TFG se desarrolla en el ámbito coral. En concreto, pretende mostrar las competencias adquiridas en la especialidad de dirección mediante la obra impresionista de canto coral *Les Sirènes* de Lili Boulanger.

Elegir la obra coral *Les Sirènes* de Lili Boulanger ha sido por varios motivos:

En primer lugar, destaca el descubrimiento de una joven compositora cuya vida sirvió de ejemplo. Los excelentes resultados obtenidos de sus composiciones musicales abrieron puertas y brindaron oportunidades para que otras mujeres también pudieran revelar y aceptar con valentía su talento.

En segundo lugar, se busca profundizar en una obra destacada a través del estudio académico especializado en dirección, integrando diversos conocimientos interpretativos y técnicos.

Por último, la curiosidad fue la motivación personal para elegir la obra. La dirección del Orfeo de Dénia (Alicante) durante más de veinte años ha permitido una profunda inmersión en la investigación musical. La búsqueda de repertorio llevó primero a Nadia Boulanger y, al conocer su legado, se descubrió a su hermana menor: Lili Boulanger. La indagación posterior sobre su figura dejó una absoluta fascinación por la magnificencia de sus obras.

Por otra parte, el canto coral siempre ha tenido un papel fundamental en la vida de la autora de este trabajo. La participación en un coro se dio a la edad infantil, continuándose con el ingreso al coro juvenil femenino “Béla Bartók” formadas en el conservatorio profesional de música (Békéscsaba, Hungría). La actividad del coro femenino ha destacado por la participación en numerosos festivales nacionales e internacionales, la realización regular de ciclos de conciertos y la obtención de primeros premios en diversos concursos corales internacionales entre 1983 y 1988.¹

¹ Galardonados de primeros premios: Festival Nacional de Corales en Tarhos, Hungría, en 1983, donde Zoltán Kodály formó la primera Escuela de Música con su método. Concurso Internacional de Coro en 1984 en Debrecen, Hungría. Llangollen, Gales, en 1986 tanto en la categoría juvenil femenina como en la categoría femenina. Concurso Internacional de Canto Coral en Arezzo, Italia, en 1988 y el Segundo Premio de categoría Folklore y el Primer Premio del coro de juvenil femeninas, incluso el Premio del Público y el

1.2 Estado de la cuestión

La obra coral *Les Sirènes* de Lili Boulanger ha sido interpretada por diversos coros del mundo. Desde su exitoso estreno el 19 de marzo de 1912,² se han publicado breves análisis de su forma y armonía, además de reseñas en libros, trabajos de fin de máster y tesis doctorales. No obstante, no se encuentra literatura sobre la ejecución de su técnica de dirección. El estado actual de la cuestión revela la necesidad de una investigación, un estudio específico de su técnica de dirección, que contribuya al conocimiento y la interpretación de esta obra coral.

Esta investigación se fundamenta en fuentes primarias, utilizando como materia prima documentos originales de la compositora tales como artículos, cartas y fotografías y partituras localizados principalmente en el catálogo digital de la Biblioteca Nacional de Francia, y en la página web de IMSLP, como el manuscrito de *Les Sirènes*.³

El paso inicial consistió en contactar con la responsable (Anaëlle Bailly) y bibliotecaria (Gwenaëlle Morvan) de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de París, con el fin de localizar la partitura manuscrita de la obra objeto de este estudio y las ediciones pertinentes de Lili Boulanger para el desarrollo de este trabajo. Se ha constatado que la editorial Ricordi, antigua titular del contrato exclusivo con Lili Boulanger, ya no posee los derechos de autor de sus composiciones. En consecuencia, la mayoría de las partituras han sido subidas al sitio web de IMSLP. [https://imslp.org/wiki/Category:Boulanger, Lili](https://imslp.org/wiki/Category:Boulanger,_Lili).

Otras fuentes utilizadas en este TFG han sido las publicaciones de libros, estudios, tesis doctorales, trabajos de fin de máster, conferencias y artículos. Todos ellos reflejan el importante renacimiento que experimenta la figura de Lili Boulanger en el siglo XXI.

La literatura en español sobre la compositora parisina es escasa. La mayoría se difunde en inglés, italiano o francés. En la actualidad, tanto en España como en Francia, se pueden encontrar con frecuencia sus obras en programas de concierto, radio y podcast. Varios artistas consideran de gran importancia rendir homenaje al arte de Lili Boulanger.

Gran Premio entre todas las categorías. Participar en diversos festivales de música no solo en Hungría, sino en Inglaterra, y gira en Estados Unidos.

² Fuente: Les Sirènes (Boulanger). (19 de abril de 2026). En *Wikipedia*. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Sir%C3%A8nes_\(Boulanger\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Sir%C3%A8nes_(Boulanger))

³ IMSLP. (1918). *Les Sirènes (Boulanger, Lili)*. [https://imslp.org/wiki/Les_sir%C3%A8nes_\(Boulanger,_Lili\)](https://imslp.org/wiki/Les_sir%C3%A8nes_(Boulanger,_Lili))

Sus composiciones se interpretan en conciertos y su producción discográfica ha aumentado en las últimas décadas. Aunque actualmente las redes sociales ofrecen un mayor volumen de información sobre la compositora francesa, predominan los contenidos repetidos. Paralelamente, la documentación bibliográfica es escasa, limitándose a breves referencias sobre su figura.

En los siguientes puntos se presentan y distribuyen los materiales disponibles y la literatura especializada:

1. Literatura Internacional
2. Literatura española
3. Festival, conferencias, revistas, pódcast y publicaciones de página web
4. Trabajos de Fin de Máster y tesis doctorales
5. Literatura de la Técnica de Dirección Coral

1. Literatura Internacional:

La vida y obra de Lili Boulanger de Léonie Rosensteil (1978). Publicado por el editor Fairleigh Dickinson University Press, es el primer estudio completo de la vida y la obra de Lili Boulanger. Se basa casi por completo en fuentes, como fotografías familiares, discos y documentos en posesión de su única pariente superviviente, la eminente pedagoga musical Nadia Boulanger. El análisis del autor sobre los 91 ejemplos musicales de la obra de Lili Boulanger, junto con las 53 ilustraciones, muchas de ellas extraídas de fotografías familiares antiguas u otras fuentes manuscritas privadas. Estos materiales solo se encuentran en bibliotecas extranjeras o en el mercado de segunda mano, a un precio muy alto.

Lili Boulanger: La Vida y la música de Caroline Potter (2006), ofrece una detallada exploración de su corta pero brillante carrera, destacando sus principales logros y aportes a la música clásica. Potter presenta un análisis minucioso de la evolución de su estilo compositivo y examina las influencias que moldearon su obra. Asimismo, se adentra en los desafíos que tuvo que enfrentar como mujer en un entorno musical dominado por hombres. A través de esta obra, Potter nos permite comprender la importancia y el legado perdurable de Lili Boulanger en el mundo de la música. Han pasado casi 40 años desde el libro de Rosensteil para publicar en 2006 el estudio exhaustivo de Potter.

La Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional de Francia posee la mayoría de las fotografías, correspondencias y artículos sobre la compositora francesa, Lili Boulanger. <https://gallica.bnf.fr/blog/19042023/hommage-lili-boulanger?mode=desktop>.

La editorial española El Argonauta publicó 18 partituras de la compositora francesa. <https://www.elargonauta.com/autores/boulanger-lili/21530/>.

Los datos publicados en diccionarios, enciclopedias, incluso los artículos en revistas de música española escriben de manera breve y generalizada sobre Lili Boulanger

Diccionario de la música y de los músicos - Volumen 1 por Mariano Pérez Gutiérrez (1985, pág. 192).

Armonías y suaves cantos, Las mujeres olvidadas de la música clásica escrita por Anna Beer, estudia a varias compositoras representativas de distintos periodos musicales como, por ejemplo: Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Marianna Martines, Clara Shumann, desde la época Barroca hasta el siglo XX. También dedica un capítulo a Lili Boulanger en el que elogia su talento. Traducido al español en 2019, es el titulado, originalmente *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*. Publicada en castellano por la editorial Acanalado.

En Francia se ha publicado una amplia variedad de literatura especializada sobre la joven compositora.

Mujeres compositoras en Francia de Florencia Launay que presenta la biografía y la producción de una veintena de compositoras francesas: Julie Candeille, Sophie Gail, Hélène de Montgeroult, Pauline Duchambge, Pauline Viardot, Nadia Boulanger, Lili Boulanger, Henriette Renié. Editorial Fayard (2006).

Lili Boulanger: compositora del siglo XX por Carole Bertho Woolliams, es otro libro relevante publicado solo en francés por el Jardin d'Essay, en 2009. Basado en documentales y estudios propios. Presenta a Lili Boulanger, como la primera mujer en ganar el Gran Premio de Roma de composición musical en 1913. Habla de su legado. Se basa en fuentes inéditas, permite comprender mejor el universo musical de la compositora y descubrir su universo íntimo analizando muchas de sus obras.

En el libro *Lili Boulanger: su influencia en la música del siglo XX* de Jean-Michel

Nectoux y Catherine Massip exploran la influencia y el impacto de Boulanger en la música del siglo XX. Edición propia (2006).

Nadia Boulanger et Lili Boulanger: témoignages et études de Alexandra Laederich presenta a las hermanas y sus influencias en el ámbito musical. A través de variados análisis, este libro ofrece una reflexión profunda sobre el papel desempeñado por las dos hermanas músicos en la vida musical del siglo XX. Se enriquece con testimonios recientes de discípulos de Nadia Boulanger y con documentos hasta ahora inéditos: un doble catálogo de la obra de Nadia Boulanger y de Lili Boulanger, una discografía, una bibliografía, el censo de escritos de Nadia, así como el inventario de sus correspondientes, cuyas cartas forman un corpus extraordinario abierto a la investigación. Editorial Symetrie (2007).

Le XXe siècle des femmes - El siglo XX de la mujer, página 108, Françoise Audé, Caroline Helfter, Laurence Klejman destacan la vida y obra de creadoras y mujeres que desempeñan un papel protagonista. Editorial Nathan (1995).

Compositoras, Igualdad en acción Por Geneviève Fraisse , Laure Marcel-Berlioz , David Christoffel , Florence Launay , Geneviève Mathon. Manifiesta que la música es un arte que, a lo largo de su historia, ha dado un lugar a la mujer. A pesar de los obstáculos y los prejuicios, muchas compositoras han dejado una importante obra. Pero, en el siglo XX, en las sucesivas etapas de la música fueron desapareciendo. En la primera parte, compositores, invita a filósofos, historiadores, musicólogos y grandes testigos a analizar las causas de este borrado. Ediciones MF (2019).

Música y músicos en París durante la Gran Guerra. Los caminos del patriotismo es un libro de Charlotte Segond-Genovesi, dedicó diez años de investigación sobre cómo fue la vida musical entre el verano de 1914 y noviembre de 1918 en París, en la retaguardia, pero no lejos del frente de la Primera Guerra Mundial. Presenta iniciativas caritativas como el Comité Franco-Americano del Conservatorio de París dirigido por las hermanas Nadia y Lili Boulanger. Un trabajo resaltante de tesis doctoral en musicología, elegida Gran Premio 2023 por el jurado del Premio Francia del Libro Musical Claude. Editorial Vrin (2022).

En un gran trabajo, *Les passions du chœur: La musique chorale et ses pratiques en France 1800-1850 - Las pasiones del coro: la música coral y sus prácticas en Francia 1800-1850* de Bernadette Lespirand, presenta su libro sobre la práctica coral, que se ha convertido en

un tema de actualidad gracias a la película *Les Choristes*, también desde el punto de vista histórico. El objetivo de este libro es ofrecer a aficionados, practicantes, coristas y directores de coro, una historia de su arte desde principios del siglo XIX hasta el período actual, e insertarla en un contexto social y político. Bernadette Lespinard revisa así las cuestiones políticas que plantea la música coral, el renacimiento religioso que la acompaña, el lugar de esta práctica en la educación pública, la parte de este repertorio en la programación de conciertos y finalmente el papel que juega el arte coral en la cultura, el ocio e ideología en el siglo XX. La obra finaliza con una galería de retratos de “apóstoles” de la música coral; algunos de ellos han inscrito permanentemente su acción en el panorama musical actual. Editorial Fayard (2018).

Tres autores italianos homenajean a la pionera francesa:

Lili Boulanger, l'innocenza del sogno simbolista de Paola Gallo. Otro libro italiano resalta a la vía de obra de Lili Boulanger. Editorial Canova (1996).

Semplicemente Lili. La vita di Lili Boulanger de Chiara Carminati. Editore Rueballu, (2017).

Lili Boulanger frammenti ritrovati di una vita interrotta de Fiorella Sassanelli. Editorial Cafagna (2018).

2. Literatura española:

En consonancia, con lo anteriormente expuesto, el libro en español es *La música durmiente. Quince compositoras de la historia*, de Patricia García Sánchez. Un libro dedicado al papel de la mujer en la composición en la historia de la música occidental. Se centra en la vida y obras de quince compositoras a modo de viajes por diferentes lugares mágicos y reales. El libro está destinado a docentes, especialistas y amantes de la música y del arte en general, pero cualquiera puede introducirse en esta lectura para disfrutar de su música. Escuchen y lean, vuelen con su imaginación, huelan estas melodías. Editorial El Argonauta (2021).

Compositoras Clásicas de Esther Martínez Leciñena presenta la vida de quince mujeres desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Permite conocer en profundidad a cada una de las mujeres desde la voz y composiciones de Francesca Caccini hasta la música de Clara Schumann y las melodías de Lili Boulanger, desde sus primeros pasos en la música hasta sus logros más importantes. Editorial Coco Music (2024).

3. Festivales, conferencias, revistas, pódcast y páginas web:

En la actualidad se presentan festivales, conferencias, magazines, pódcast desarrollando varios trabajos de fin de máster que dedican homenaje a las hermanas Boulanger:

El *Festival Nadia y Lili Boulanger* anualmente ofrece programas de las obras de las hermanas. <https://www.festivalnadialiliboulanger.com/> en Trouville-sur-Mer.

La Fundación Juan March del 3 al 24 de abril en 2019 homenajeó a las hermanas Boulanger. Pilar Ramos, musicóloga, dio discurso titulado a *Las Boulanger y sus discípulos*. <https://www.march.es/es/madrid/boulanger-sus-discipulos>.

Diapason, el magazín francés, regularmente publica artículos sobre la compositora. <https://www.diapasonmag.fr/histoire/un-ete-avec-les-compositrices-lili-boulanger-1893-1918-37938.html#item=1> o <https://www.diapasonmag.fr/disque/lili-boulanger-nouvel-indispensable-de-diapason-29410.html#item=1>.

ResMusica, la revista francesa de música clásica y baile conmemora los 100 años de aniversario de su nacimiento, el 15 de marzo de 2018 escrita por Charlotte Saulneron. <https://www.resmusica.com/2018/03/15/lili-boulanger-la-frenesie-dune-compositrice-hors-norme/>.

Melómano, el magazín español, publicó un artículo de Patricia García Sánchez sobre Lili Boulanger en 2021. <https://www.melomanodigital.com/faust-et-helene-de-lili-boulanger-una-compositora-en-el-olampo/>.

La revista *Fugato* publicó *Lili Boulanger, una vida Breve, pero intensa* en 2023. <https://revistafugato.com/2023/03/14/lili-boulanger-una-vida-breve-pero-intensa/>.

Lili Boulanger, Un ángel vivió con nosotros por Jaques Sagot en la página de Visión CR (2023) encontramos una breve pero profunda presentación de la compositora. <https://vision-cr.com/2023/02/05/lili-boulanger-un-angel-vivio-con-nosotros/>.

En *Le Geneve*, un diario de la época (1913) se exalta el logro de Lili Boulanger. https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1913_07_11/1.

La prestigiosa página digital, JSTOR, sobre *Lili Boulanger* se encuentra 930 resultados de publicaciones. [Archivo PDF].

www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Lili+Boulanger&so=rell.

La página web de IMSLP contiene la lista de composiciones de Lili Boulanger.

[Archivo PDF]. https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Lili_Boulanger.

En los últimos años, se dedican programas de *Pódcast* a la joven pionera Lili Boulanger en Francia y en España. Tanto la lista de los programas de radios, como de las *discografías*, se encuentre en la *webgrafía* del presente trabajo.

4. Trabajos de fin de máster y tesis doctorales:

Her life and Works por April Renés Smiath-Gonzalez, es un trabajo fin de máster en la facultad de arte en la Universidad de Atlantic, Florida (2000). Analiza profundamente las obras y presenta la vida de Lili Boulanger.

https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A9635/datastream/OBJ/view/Lili_Boulanger__1893--1918_Her_life_and_works.pdf

Oblivion: Grandes compositoras europeas (1850-1950): Aportaciones al repertorio del violín y contribuciones al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música de David Otero Aragonese. En esta tesis doctoral, por medio de la mayéutica, y recurriendo a los métodos histórico y hermenéutico, se analizará el papel determinante de 15 grandes compositoras europeas de 1850 hasta 1950, sin embargo, se olvidan con frecuencia en los libros de música referenciales, en las programaciones de los conservatorios y en los conciertos dentro de los auditorios. Por otra parte, se analiza la gran aportación al repertorio del violín de este elenco de compositoras destacadas de su época, así como su contribución respecto al cambio paradigmático del rol de la mujer en la música hasta 1950. Los resultados revalorizan las figuras artísticas y creadoras de dicho elenco de compositoras, al mismo tiempo que ponen de relieve su repercusión, tanto en el repertorio del violín, como en los cambios que ayudaron a provocar en el rol paradigmático de la mujer dentro del mundo de la música. Universidad de Burgos (2019).

https://riubu.ubu.es/bitstream/handle/10259/5232/Otero_Aragoneses.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

5. Literatura de la técnica de dirección coral:

Técnica de dirección de canto coral, volumen I y II de Lajos Bárdos. Como catedrático de la Universidad de Arte y Música Ferenc Liszt, el compositor y director húngaro presentó a sus estudiantes de dirección coral ejercicios detallados, enfocados en la relación entre el gesto y el texto, así como en la importancia de la entonación. Editorial Tankönyvkiadó (1976).

Técnica de dirección coral de Nuria Fernández, catedrática en el Conservatorio Superior de Castilla La Mancha, presenta la técnica de dirección. Establece un recurso gestual de comunicación entre director e intérpretes, que se utiliza para mostrar una idea interpretativa con criterios musicales definidos. Esta publicación se centra en la técnica de dirección coral por lo que, los recursos propuestos, tienen como objetivo favorecer el canto de la interpretación: ayudar con el gesto a mantener la afinación, facilitar que el sonido permanezca timbrado en su zona de resonancia y procurar que no se pierda el apoyo del aire, entre otros aspectos. Nuestro gesto ha de estar lleno de significado interpretativo para poder extraer la belleza de la obra a través de claros y eficaces movimientos de dirección, basados en una técnica solvente. Este es nuestro objetivo: un gesto en comunión con nuestra idea interpretativa, que a su vez sea un canal de comunicación capaz de transmitir, conscientemente, todo un mundo de información y emociones de manera coherente (2023).

En su libro sobre *Técnica de dirección coral*, se sistematizan los conocimientos fundamentales de la disciplina. La obra tiene como objetivo facilitar la comprensión de los conceptos, optimizar la gestión coral y orientar a quienes deseen dedicarse a esta profesión. Por su parte, el autor, István Párkai, fue profesor y director del Departamento de Dirección de la Universidad de Música Ferenc Liszt de Budapest durante décadas, trayectoria por la que recibió diversos galardones nacionales e internacionales, además de ejercer como jurado en múltiples concursos. Editorial Múzsák (1984).

6. Estudios sobre la dicción y la pronunciación correctas de la lengua francesa:

En su trabajo de fin de grado, *Implementación de elementos musicales y del canto en la enseñanza de la pronunciación del francés como lengua extranjera* David José Murillo Cruz propone estrategias didácticas que vinculan la música con el aprendizaje fonético. El autor desarrolla el conocimiento de las particularidades del idioma francés aplicado específicamente al canto. Universidad del Valle (2015).

1.3 Objetivos

1.3.1 *Objetivo General*

- Poner en valor la relevancia de Lili Boulanger como compositora pionera de principios del siglo XX y resaltar su importancia en la historia de la música.
- Demostrar competencias artísticas, técnicas y pedagógicas adquiridas en el grado de dirección.
- Exponer, mediante una síntesis teórica e histórica, un panorama de la técnica de dirección en el ámbito coral.

1.3.2 *Objetivos Específicos*

- Debatir las implicaciones técnicas y expresivas en la dirección coral de *Les Sirènes* de Lili Boulanger, enfocándose en la riqueza interpretativa de la obra.
- Desarrollar una herramienta de consulta que brinde soluciones técnicas e interpretativas ante los desafíos de *Les Sirènes*, facilitar su enfoque pedagógico.
- Optimizar y evaluar las técnicas vocales necesarias para la ejecución de *Les Sirènes* de Lili Boulanger.

1.4 Metodología y estructura

El presente TFG se fundamenta en un enfoque metodológico mixto de carácter teórico-práctico, de corte principalmente cualitativo y basado en el análisis de fuentes primarias y secundarias.

Para el desarrollo del estudio, el trabajo se estructuró en tres fases principales que exponemos a continuación:

1. Análisis comparativo de la evolución de la gestión en la dirección de canto coral, identificando sus rasgos más característicos en relación con los elementos de la técnica de dirección y del canto coral
2. Síntesis del trabajo interpretativo de la obra *Les Sirènes* de Lili Boulanger, con especial atención a los elementos que contribuyen a ofrecer soluciones prácticas tanto para el director como para los cantantes.

3. Registro audiovisual del ensayo con los estudiantes del CSMA, con el objetivo de documentar el proceso de trabajo coral y facilitar su posterior análisis técnico, musical e interpretativo.

A continuación, se presenta la estructura del trabajo:

- En el primer capítulo se presenta la introducción con los puntos esenciales de la investigación: el establecimiento de objetivos, la búsqueda de literatura y materiales disponibles, el método utilizado, las soluciones a los obstáculos, el conocimiento de las características del estilo musical de la época y la expresión de la visión histórica de la capital francesa.
- En el segundo capítulo se expone la evolución histórica de la técnica de dirección de canto coral. Relata cómo y cuándo se inició oficialmente la formación académica en la técnica de la dirección coral. Ilustra cuáles son los elementos fundamentales de la técnica de gestión coral.
- En el tercer capítulo se habla de la corta vida de la compositora francesa y de su gran éxito: cómo ganó el Gran Premio de Roma y se convirtió en la primera mujer en lograrlo. Examina, como hilo conductor, la identificación y el desarrollo de elementos prácticos de *Les Sirènes*: el texto, la armonía, la técnica vocal coral y, fundamentalmente, la ejecución de su técnica de dirección. Estos factores determinan la sincronización, el estudio y la práctica necesarios para dominar una interpretación eficaz.
- En el cuarto capítulo se proporciona una conclusión extraída del trabajo realizado y una guía de buenas prácticas y estrategias de gestión para futuros directores.
- Finalmente, en el Anexo se encuentran el árbol genealógico de los Boulanger, la historia del Gran Premio de Roma y se informa sobre la lista de datos técnicos y la partitura del presente trabajo.

1.5 Dificultades y facilidades

Abordar un TFG sobre una obra coral en un idioma extranjero implica superar distintas barreras lingüísticas y retos interpretativos, sobre todo en lo que respecta a la fonética y la pronunciación. Para solventar estas dificultades, recibimos una gran ayuda de la solista, que habla francés a nivel nativo.

Se facilitó el uso del aula del coro del CSMA para la puesta en práctica de la obra y la realización de un ensayo conjunto con el alumnado de las especialidades de canto y dirección.

Finalmente, se presentarán las conclusiones obtenidas tras el análisis de estas dificultades y facilidades.

1.6 Contextualización histórica

En este apartado se tratan las circunstancias tanto culturales, sociales y políticas, así como las personas que influyeron en su crecimiento personal y creatividad artística.

1.6.1 La Belle Époque

Tal como afirma McAuliffe (2024), París volvió a convertirse en el centro cultural del mundo occidental entre el final de la Guerra Franco-Prusiana entre 19 de julio de 1870 al 10 de mayo de 1871, y el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914. Fue una época dorada de progreso, innovación y optimismo no solo en París, sino en toda Europa, lo que se denomina *La Belle Époque*.

La Belle Époque significa literalmente «la era hermosa» en francés y enmarca el período entre 1871 y 1914. En más de un sentido, La Belle Époque ha sido considerada como la edad de oro de Europa, una época notable que alteró significativamente la historia del continente y más allá. En menos de cincuenta años, Europa fue testigo de vastos avances en los frentes político, socioeconómico, cultural y tecnológico. Si bien generalmente se anuncia como una era transformadora, La Belle Époque, fue un término que fraguó su popularidad mucho más tarde. Cuando se examina a través de la lente de la nostalgia y la retrospección, surge la pregunta de si la época fue verdaderamente hermosa, romántica.

McAuliffe (2011) sostiene que en el corazón de todo espectáculo de La Belle Époque, estaba París. La ciudad de Claude Debussy, Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Émile Zola, Marcel Proust, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Gustave Eiffel, resulta una ciudad vertiginosa por la prosperidad y las innovaciones culturales incomparables que se habían extendido por sus calles, en un vertiginoso y rápido cambio. Desde la maravilla arquitectónica recientemente terminada que fue la Torre Eiffel hasta las impresionantes obras de una nueva generación de artistas impresionistas.

Según McAuliffe (2011), La Belle Époque fue verdaderamente una época de vida para muchos parisinos, pero por más soñadora que pareciera La Belle Époque, sus orígenes estaban, en realidad, lejos de serlo. En 1871, la Ciudad de la Luz se estaba recuperando de la desastrosa Comuna de París, entre 18 de marzo de 1871 y el 28 de mayo de 1871.

Un gobierno revolucionario de corta duración tomó el poder después de la Guerra Franco-Prusiana. La derrota de Francia en la guerra había provocado el colapso del Segundo Imperio de Napoleón III, 1852-1870, permitiendo a los radicales de la Comuna de París tomar el poder. Durante los dos meses siguientes, se produjo violencia y caos en la capital mientras el ejército francés luchaba por recuperar la ciudad. Como resultado, varias infraestructuras emblemáticas fueron incendiadas y destruidas, incluido el *Palacio de las Tullerías* y el *Hôtel de Ville*, el emblemático ayuntamiento de París. En junio de 1871, la Comuna de París había caído y el nuevo gobierno buscaba restablecer el orden y reconstruir muchos edificios en la ciudad. Tras la incesante construcción y reconstrucción de la ciudad, París durante *La Belle Époque* fue sede de dos exposiciones internacionales icónicas, la Exposición Universal de 1889 y 1900.

Muchos de los monumentos de la ciudad se construyeron para estas dos ferias y han seguido deslumbrando a locales y turistas hasta el día de hoy. Ejemplos de ellos son el *Pont Alexandre III*, el *Grand Palais*, el *Petit Palais* y la *Gare d'Orsay*, pero quizás lo más destacable de todo fue la *Torre Eiffel*, el admirado símbolo de la capital francesa. Apodada la Dama de Hierro, la Torre Eiffel (1884-1889) fue lo más destacado de la Exposición Universal de 1889 y en un momento fue la estructura más alta del mundo.

Prefirieron obras que tocaran temas tradicionales, como temas religiosos e históricos, Pintores como Gustave Moreau, 1826 – 1898, Theophile Poilpot, 1848 – 1915, Jean-François Millet, 1814-1875.

Según McAuliffe (2011), las biografías de los artistas sugieren que un grupo de artistas se unieron para expresar su desdén hacia interpretaciones tan rígidas del arte y formaron *el Salón de los Rechazados*, 1863, Eduard Manet, 1832 – 1883, Paul Cézanne, 1839 – 1906, que iniciaron una tendencia artística, técnica inusual, conocido como Impresionismo.

Tal como escribe McAuliffe (2011), otro avance infraestructural clave durante La Belle Époque fue el Metro parisino, que es la abreviatura de metropolitano. La construcción de

este sistema de tránsito rápido comenzó en 1890, con el ingeniero Jean-Baptiste Berlier a cargo del diseño y la planificación generales. En funcionamiento desde principios del siglo XX, el Metro es conocido por sus entradas únicas ricas en influencias *Art Nouveau*. A pesar de las atrevidas y controvertidas que eran en su día, estas extravagantes entradas contaban con elementos elaborados, como trabajos decorativos de hierro fundido y cartelas huecas. Diseñadas por el famoso arquitecto y diseñador francés Hector Guimard, estas impresionantes entradas reflejan la sensibilidad estética integral de La Belle Époque. Alrededor de 86 de estas obras maestras todavía existen hoy como monumentos históricos protegidos. Sin duda, una era que fue testigo de cambios sin precedentes en el terreno artístico, cultural, político y tecnológico.

La Belle Époque terminó en 1914 con el estallido de la Primera Guerra Mundial. El progreso y el espíritu de innovación que tanto habían impregnado la sociedad durante el lapso de cincuenta años culminaron en una guerra total en Europa. Mientras las naciones europeas luchaban con el equilibrio de poder dentro y fuera del continente, surgieron tensiones latentes debajo del optimismo y la exuberancia. Con los avances tecnológicos y culturales y voces cada vez más diversas que competían por ser escuchadas, se sentaron las bases para cambios profundos en muchas sociedades. Esencialmente, un período de experimentación y superación incesante de límites, La Belle Époque será recordada, en esencia, como una época de cambios.

1.6.2 Impresionismo

La obra principal de trabajo presente nació bajo la influencia de una época que se denomina la historia musical como Impresionismo.

Según Ballesteros Arranz (2015), la técnica impresionista implica el uso de pinceladas pequeñas y finas para captar representaciones cambiantes de la luz, tal como ocurre en la obra de Monet, *Impresión, sol naciente*, pintura que dio nombre al movimiento impresionista. Estaba formado por artistas ahora famosos como Claude Monet, 1840-1926, Pierre-Auguste Renoir, 1841 – 1919, y Camille Pissarro, 1830 – 1903.

Dicha técnica influiría posteriormente en los artistas cabecera de estilos emergentes como el posimpresionismo y el fauvismo, definiendo obras que marcaron el cambio de siglo. A medida que avanzaba el siglo XX, fue testigo del nacimiento de estilos artísticos más nuevos

y vanguardistas, como el modernismo y el cubismo, cuyo pionero fue el icónico pintor Pablo Picasso. Esto también coincidió con la popularización de ilustraciones y carteles, empleados principalmente para anunciar eventos culturales.

Decorados con colores brillantes y exuberantes influencias del *Art Nouveau*, estos carteles caracterizaron el espíritu de *La Belle Époque*. Un nombre fundamental asociado a este arte ilustrativo fue Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), artista postimpresionista cuyas obras decoraban los cafés, cabarés y la vida nocturna del París de fin de siglo, teniendo como epicentro el famoso Moulin Rouge, fundado en 1889. El movimiento impresionista también se extendió a la música. El impresionismo en la música tiene algunos vínculos con el movimiento de las artes visuales: el enfoque del género es la exploración del estado de ánimo y la atmósfera por encima de distintas líneas melódicas.

Tal como escribe Kroó (1973) en su libro de historia musical, el propósito de la música es evocar un sentimiento o transmitir un estado de ánimo, y para lograrlo, los compositores suelen explorar acordes alternativos, secuencias o escalas, además de buscar nuevas formas de generar sonido a partir de instrumentos.

La era impresionista comenzó a finales del siglo XIX en Francia, iniciada por personas como Maurice Ravel, 1875, y Claude Debussy, 1862. El impresionismo musical quedó ligeramente por detrás de la iniciativa de arte visual: mientras que la pintura de Monet, el verdadero comienzo del impresionismo en la música se produjo en 1894, cuando Debussy interpretó su pieza por primera vez.

Prélude à l'après-midi d'un faune (Preludio a la tarde de un fauno) es una pieza sinfónica relativamente corta, de poco menos de 12 minutos, y se trata esencialmente de una serie de motivos y *leitmotifs* expuestos por diferentes instrumentos, lo que hace que se parezca más a un poema musical que a la música clásica estructurada de principios del siglo XIX, y ciertamente más que a la forma rígida.

Curiosamente Debussy no le gustó el término impresionismo y lo describió como un término empleado con la mayor inexactitud, especialmente por los críticos de arte que lo utilizaron como para etiquetar a Turner, el mejor creador del misterio en todo el arte.

György Kroó y János Kárpáti (1973, pág. 9-58) en el cuarto volumen de la *Historia de la Música* describen con detalle la aparición de nuevos elementos musicales.

- El impresionismo en la música tuvo lugar durante el cambio de siglo y se caracteriza por tres áreas principales: un enfoque menos estructurado de la música, la armonía y el experimentando con el timbre.
- Un enfoque menos estructurado de la música: los impresionistas no siguieron una forma predefinida. Este rechazo de la estructura tradicional también se extendió al ritmo, con un mayor uso del tiempo libre o cambios de ritmo y sensación a lo largo de una pieza.
- Armonía: utiliza voces modales menos comunes. La exploración de la armonía también se extendió a las estructuras de acordes: antes de los impresionistas, aunque los acordes utilizados eran a menudo más complejos que simplemente la raíz, la 3.^a y la 5.^a, el uso de los acordes de 9.^a, 11.^a y 13.^a se volvió mucho más común. A menudo utilizaron diferentes tonalidades al mismo tiempo, bitonalidad o politonalidad.
- Experimentando con el timbre: el rechazo de la estructura tradicional también se extendió al ritmo, con un mayor uso del tiempo libre o cambios de ritmo y sensación a lo largo de una pieza, y por el uso inusual de las armonías y dinámicas. De hecho, dio origen a un nuevo sonido.

Esta introducción ofrece una visión general del documento, detallando sus objetivos y metodología. En los capítulos posteriores se desarrolla un enfoque histórico-teórico que incluye el contexto biográfico de la autora, sentando las bases para el análisis de la técnica de dirección coral y su interpretación.

2 ENFOQUE HISTÓRICO-PEDAGÓGICO DE LA DIRECCIÓN CORAL

El estudio de la técnica de dirección coral revela una evolución que va desde el uso de gestos rudimentarios hasta la sofisticada metodología científica. Esta evolución se divide en varias etapas.

La disciplina pedagógica de la técnica de dirección coral es relativamente joven. El enfoque específico se inicia hace cerca de cien años.

2.1 Orígenes

Gestualizar con la mano en la música se remonta a milenios. Los primeros registros y excavaciones de las antiguas civilizaciones refieren que los líderes de agrupaciones musicales utilizaban indicaciones manuales para mantener el pulso y el ritmo.

Mónica Cerrada Macías presenta un relieve egipcio en su tesis doctoral en el que se encuentra una escena de músicos, cantores y bailarines en la tumba de Ny-heft-ka de Sakkara. Se observa que las personas batean las rodillas con una mano y, con la otra, chasquean los dedos.

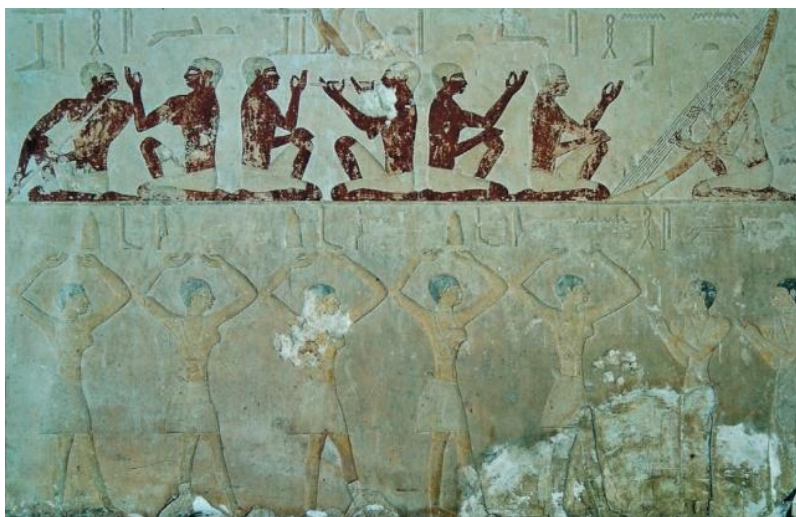


Figura 1: Tumba de la V. Dinastía de Imperio Antiguo⁴

⁴ Fuente: Cerrada Macías, M. (2007, p.196) *La mano a través del arte, simbología y gesto de un lenguaje no verbal*. [Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid].

<https://docta.ucm.es/entities/publication/fbb603e8-a5c2-4fa6-8cd2-4bfcc9755782>

La escritura musical no existía o era extremadamente rudimentaria en las civilizaciones antiguas. La mejor manera de recordar una melodía fue mediante unos gestos específicos de la mano. Esta forma de operar se llama *quironomía*. La encontraron en muchas descripciones de los antiguos egipcios, judíos, griegos, romanos, indios, incaicos y bizantinos.

Los cantantes medievales, que tenían que memorizar muchas canciones, tuvieron que seguir a un cantante mayor o con más experiencia para que les recordara la melodía.

Para llevar a cabo esta tarea, el maestro utilizaba un antiguo lenguaje de gestos que indicaba simbólicamente las características más destacadas de la canción. Dado que la *quironomía* ya se había desarrollado a lo largo de los siglos y permitía indicar una línea melódica con razonable precisión, se decidió utilizar los mismos signos técnicos gestuales para describir melodías. De este modo nació la notación neumática, que indicaba la posición absoluta de las notas, que debían verse como la transposición de los gestos.

Los maestros antiguos los ejercitaron para recordar las melodías. Uno de ellos era Guido d'Arezzo que incluso aplicó técnicas *quironómicas* a la entonación, a la colocación de los intervalos y a la descripción de la altura absoluta y relativa de los sonidos, como lo atestigua la famosa técnica manual, conocida como *Mano guidoniana*.



Figura 2: Mano guidoniana⁵

⁵ Fuente: Mano guidoniana. (9 de diciembre de 2025). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Guidonian_hand

Aunque el desarrollo decisivo de los gestos para transmitir información musical no se produjo tanto en el sector de las alturas de los sonidos, sino en la exploración del tiempo, para lograr este resultado es necesario adentrarse un poco más en la Edad Media, hasta la llamada era *Ars Nova*.

2.1 Nace la figura del director coral

Mientras el ritmo musical era solo verbal, determinado por el ritmo intrínseco del texto que se cantaba al *unísono*, u *organum*. El aspecto interpretativo del canto conjunto carecía de complejidad, por lo que resultó sencillo gestionar el coro gregoriano. Heredamos un inmenso patrimonio musical para las necesidades litúrgicas.

El siguiente video de Canal Centre Gregorien Saint Pie X (2022, 3m35s), brevemente demuestra un gesto tradicional de canto gregoriano. Se puede ver a través de los siguientes ejemplos los gestos gregorianos al minuto 1:32 - 1:44; 2:11 – 2:22; 3:07 – 3:20.



Vídeo 1: Presentación de la dirección de canto gregoriano⁶

⁶ Fuente: Canal Centre Gregorien Saint Pie X. (22 de enero de 2022). *La méthode d'interprétation de Centre Grégorien*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D2-0IpOjC6Y>

Con las nuevas épocas finales de la medieval y comienzo del Renacimiento se forma el advenimiento de la medida. Los compositores ya marcaron la duración de las notas musicales. O sea, con la división del tiempo, *isócrona del tiempo*, se crearon las condiciones y necesidad para que la música fuera dirigida.

Con la aparición de obras corales con estructuras homofonías y polifónicas, pasó a primer plano la necesidad de una sincronización métrica. De hecho, apareció casi de inmediato la figura de quien marca el compás para todos los intérpretes en escuelas de canto y para cantantes de la corte. Los gestos, por tanto, dejaron de indicar el tono de los sonidos para pasar a indicar el métrico dentro del cual debían marcarse la pulsación.

Medir el tiempo de la música, trajo un nuevo concepto muy importante: el *tactus*, el tiempo que sincronizaba entre sí las distintas voces de la polifonía. Desde entonces, la unidad de medida de la música era mantener los tempos. El *tactus*, que era la pulsación del latido del corazón, que se podía sentir palpando las venas de la muñeca. Incluso fue durante mucho tiempo el único metro de referencia para el tempo musical. Las diversas convenciones de escritura y los diversos símbolos de proporción asignaron diferentes relaciones entre el *tactus* y las figuras musicales. De este modo el *tactus* fue golpeado, marcado de muchas maneras que podemos clasificar en dos grandes categorías: sonoras y visuales.

El ritmo sonoro se obtenía golpeando con la mano o el pie o con diversos objetos como palos de varios tamaños, todo tipo de instrumentos de percusión, sobre una superficie, obteniendo un sonido audible que marcaba el tiempo.

La señal visual se obtenía moviendo la mano, que también podía agarrar objetos para aumentar la visibilidad, como palos de varios tamaños o rollos de papel. Este se componía de dos elementos: *arsis* - *tesis*. Una es la grave, la depresión o el pesimista, y la otra es la altura, el optimista. El acento principal inicial y final de una frase musical, *ictus*, era necesario marcarlo debidamente. La técnica gestual estaba en sus inicios, se enfocaba en la métrica unificada y no había otras iniciativas para gestionar la línea musical.

A continuación, se presenta un vídeo que ilustra esta práctica (Sarkadi, 2m51s). La grabación particular fue realizada el 3 de noviembre de 2019. El director es el Dr. Rubén Pacheco Mozas, catedrático en el Conservatorio Superior de Música Òscar Esplà, Alicante. Recopilaron los gestos de su patrimonio cultural tal como representa el siguiente video: Concierto *Dansayre* y el coro de niños “La Mano de Guido”.



Vídeo 2: Salve Regina del Misteri d'Elx⁷

Hasta el periodo renacentista, la función de dirigir y marcar el gesto recaía generalmente en el propio compositor, quien además supervisaba los ensayos, asignaba las voces y enseñaba la obra a los músicos. Con el auge de la *Schola Cantorum*, se produjo una prolífica creación de obras corales, tanto en el ámbito sacro como secular.

Grandes cambios llegaron con el Barroco, periodo en el que nace una nueva forma de dirección: la dirección desde el instrumento. El director guiaba a la agrupación mientras tocaba el violín, el clavecín u el órgano.

2.2 Desarrollo pedagógico de la técnica de dirección coral en ámbito institucional

Durante el siglo XVIII los orfanatos empezaron a convertirse en instituciones dedicadas a la enseñanza de música. Pronto se expandió esta iniciativa en las ciudades grandes europeas, al realizar y crear un método para cada una de las disciplinas artísticas. De esta forma, los

⁷ Fuente: Canal SARKADI KLÁRA. (2019). *Salve Regina del Misteri d'Elx – Consueta de 1709, obra del principio de siglo XVI*. [Archivo de Vídeo]. YouTube.
<https://youtu.be/WLBbFtVJcYA?si=GlWnyEoquU2hxGSb>

alumnos de la escuela de música pudieron adquirir prácticas en la interpretación de la orquesta y conocer la técnica de la dirección bajo la batuta de los compositores. Se iniciaron los movimientos del coro, que fueron dirigidos por aquellos que tuvieron conocimientos de la técnica del canto. Una nueva era comenzó con la fundación de los conservatorios.

El nuevo sistema educativo condujo a la formación de las sociedades de coros, bandas y orquestas. Cada evento inspiró a los compositores a escribir numerosas obras. Comenzó a integrar conocimientos científicos sobre la fisiología de la voz humana y la pedagogía vocal.

Tal como afirma Lespinard (2018) en su libro *Las pasiones del coro, la música coral y sus prácticas en Francia 1800 – 1950*:

De la práctica del coro mixto a capella de canciones renacentistas y madrigales presentados en coro en conciertos, nació nuevo género, la canción polifónica francesa. Esta pequeña forma se basa en poemas modernos o es parte de un regreso las fuentes de la poesía... Según los compositores, la sutileza de la escritura, la riqueza armónica, la soltura y la originalidad del tratamiento vocal marcarán la evolución de la canción polifónica moderna durante unos cincuenta años, en una constante renovación de estilos (pág. 10).

La formación de dirección orquestal empezó en los conservatorios de Moscú y París, mientras el canto y la dirección corales tardaron de incorporar a la interpretación principal del plan educativa. Se inició por primera vez en la escuela de música de Moscú, con el fin de iniciar no solo la asignatura del canto coral, sino también una amplia formación técnica de dirección coral. Surgieron tratados específicos que abordan no solo el gesto, sino la psicología del ensayo, la técnica vocal aplicada al coro.

El Conservatorio Superior de Música de Piotr Illich Chaikovski de Moscú (1966) menciona en su página web en el capítulo 1 abajo del título de *Conservatorio después de 1917* los momentos históricos sobre la enseñanza dirección, incluyendo el nacimiento de la disciplina coral:

En lugar de las seis facultades anteriores, se formaron cuatro departamentos: creativo, científico-teórico, escénico y pedagógico-instruccional. El departamento de interpretación incluía los siguientes subdepartamentos: piano, canto, orquesta (el departamento también reunía clases de todo tipo de conjuntos: piano, instrumentos de cuerda, metal y viento, canto, orquesta, coro y ópera). En la primavera de 1923, cuando la Academia Coral se unió al Conservatorio, se organizó otro subdepartamento dentro del departamento de interpretación: el coral (Capítulo I, párrafo 39).⁸

⁸ Fuente: Conservatorio Estatal de Moscú de P.I. Chaikovski. (2010- 2016). *Conservatorio de Moscú 1866-1966*. <https://www.mosconsrv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131422>

2.3 El parámetro de la dirección coral

Tal como afirma Párkai (1984), dirigir un coro tiene un propósito, un enfoque central, cómo los cantantes producen el tono. Se une, orienta y entrelaza la gestión de la dirección y el canto coral de la interpretación. La forma de gesticular, la forma en que usamos las manos, tienen un impacto profundo en cómo preparan el tono, cómo lanzar el tono y cómo terminar el tono.

En el sonido coral unificado y armonioso las voces individuales se fusionan, suenan como un solo instrumento. El trabajo musical requiere un nivel técnico y es fundamental ser consciente de los elementos técnicos: proveer la técnica de dirección, desarrollar la relación del texto con la técnica vocal necesaria, concede una experiencia musical de alto nivel.

El gesto permite al director o a la directora comunicarse con su agrupación tanto en el aspecto técnico como en la expresividad musical. Estos códigos corporales se adaptan a diversas instrucciones. La preparación profesional del director coral es compleja, combinando las técnicas de dirección, las especificidades de la técnica vocal, el conocimiento de diversas características lingüísticas para trabajar con el coro en el material musical determinado. El desarrollo de estos elementos requiere una preparación que exige una asidua práctica.

Marcar el tiempo no es lo mismo que dirigir. Enfatizar la dirección ayuda a los cantantes a interpretar obras y crear expresiones artísticas. Al mismo tiempo, es necesario dominar la técnica de dirección coral. Solamente dar la pulsación, y las entradas pueden desviarse de la interpretación.

El establecimiento de objetivos es dominar un conjunto de recursos y habilidades musicales, formado por conocimientos, que se pueden dividir en tres áreas que permiten desglosar los objetivos formativos de forma organizada:

1. Técnica: técnica de dirección, análisis, arreglo, piano, conocimiento de la voz.
2. Estilística: historia de la música, del arte, conocimiento de repertorios, prosodia.
3. Artístico: interpretación, concepción, sensibilidad, relación con otras ramas artísticas.

Lorenzo (2017) elaboró en su tesis doctoral pautas de la técnica de dirección que igualmente surgen en la técnica de dirección coral:

La escala de los gestos de dirección	Gesto asociados	Indicadores
Dimensiones del análisis		
Tempo	- Indicación de tempo de la partitura - Anacrusa de comienzo - Mantenimiento de la velocidad - Cambios de tiempo - Cambios agógicos: acelerando y retardando	- Ajuste a la partitura - Relación con la velocidad de la obra - Estabilidad de la velocidad - Preparación y establecimiento del tiempo nuevo. - Progresión proporcionada
Ritmo y métrica	- Marcación del compás - Polimetrías - Cambios de proporción	- Estabilidad del pulso y corrección de figura - Precisión en los cambios de métricos - Precisión en los cambios de proporción
Entradas	- Anacrusas para las entradas - Empleo del brazo izquierdo en la marcación	- Corrección técnica - Independencia del brazo izquierdo
Articulación	- Legato, staccato, marcato, tenuto, ect.... - Cambio de articulación	- Relaciones 1/1, 2/1, 3/1, 4/1, 5/1 - Claridad en el cambio
Dinámica	- Diferentes grados de dinámicas - Cambios dinámicos	- Ajuste del tamaño del gesto a la intensidad del sonido - Preparación de los cambios
Fraseo	- Empleo del brazo izquierdo - Separación de frases: cesuras y respiraciones - Interrupción del movimiento: calderones - Corte final	- Plasticidad del gesto - Corrección técnica - Anacrusa de reanudación del tiempo - Ajuste a la dinámica y a la articulación
Carácter de la música - expresión musical	- Actitud corporal general - Expresión de la cara - Empleo expresión del brazo izquierdo - Cambios del carácter	- Correspondencia actitud corporal - carácter de la música - Correspondencia expresión facial - carácter de la música - Implicación del brazo izquierdo en la expresividad - Anacrusas de preparación

Tabla 1: La escala de los gestos de dirección⁹

El enfoque cognitivo del vocalista es distinto del instrumentista. Lo más importante es cómo abordamos la interpretación estilística de la pieza. Para preparar el tono, el cantante se asemeja al instrumentista de viento, necesitando una sensación general de expansión que depende del gesto del director. La esencia de la belleza del canto radica en la libertad del sonido, cuya forma larga y fluida constituye el motor del *legato* y la voz ligada.

⁹ Fuente: Lorenzo de Reizabal, M. (2017). *El aprendizaje de la gestualidad en dirección de orquesta mediante la autoobservación*. [Tesis Doctoral, Universidad de País Vasco]. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/27792/TESIS_LORENZO%20DE%20REIZABAL_MAR GARITA.pdf?se uence=1.

Los siguientes conceptos fundamentales constituyen parte integral de la técnica de dirección coral. Su desglose y agrupación están orientados a la ejecución de tareas específicas, cuyo objetivo es alcanzar una interpretación musical precisa.

Conceptos básicos	descripción
Preparación Posición inicial "llamada de atención"	- El propósito es unificar la atención del coro, indicar la respiración conjunta y preparar el inicio exacto de la obra. - Una posición equilibrada de pie. Brazos extendidos ligeramente hacia el coro, con los antebrazos paralelos al suelo.
Referencia óptica / Campo eufónico	El espacio que los brazos recorren por encima del <i>plano de marcación básica</i> . Se conoce genéricamente como plano superior o plano vertical
<i>Anacrusa</i> o <i>Levare</i> Golpe anticipado	- Movimiento que unifica y anticipa el ataque musical. - Iniciar el comienzo: <i>anacrusa natural</i>— preparación a tiempo, o <i>anacrusa métrica</i>—preparación a contratiempo - Es respiratorio, proporciona la velocidad, la dinámica, el carácter y la articulación de la música que precede. Puede ser dinámico o expresivo.
Battere Golpe derivado	- Rebote elástico sobre el plano horizontal. Implica una contracción y relajación. - Se impulsa el brazo hacia arriba y le hace caer con la gravedad y velocidad del movimiento.
Pulso activo / pasivo	- Activo—ámbito "non legato" - Pasivo—legato => música vocal
Relaciones	Define la velocidad del movimiento dentro del tiempo junto con los contextos musicales rítmicos / 1:1, 2:1, 3:1
Subdivisiones	Según la necesidad rítmica o cambio del tiempo todas las figuras se puede subdividir con un rebote menor que el golpe principal
Corte	Finalizar la frase o motivo musical: realizar un rebote corto que cambia la dirección fluido previo.
Calderón	Suspensión de la pulsación. A la continuación depende del contenido musical cómo sigue el movimiento: corte—sigue el silencio o
Dinámica	Según los matices requeridas, los movimientos de las manos en el campo eufónico se reducen o se amplían.
Compás	- Simple — pulsación binaria - Compuesto — pulsación ternaria - Amalgama — pulsación combinados o mezclados.

Tabla 2: Conceptos básicos de técnica coral. Elaboración propia.

Tal como afirma Párkai (1984), los gestos indican claramente las diferentes articulaciones, recreando un tejido sonoro vivo para la expresión musical, transmitiéndolo al conjunto vocal o instrumental.

Cuando la línea musical se quiebra debido a una segmentación silábica excesiva, la interpretación se reduce a una simple ejecución vocal. Esta experiencia produce una tensión innecesaria en coristas y oyentes. En consecuencia, resulta imprescindible que la gestualidad de la dirección armonice con el carácter de la obra, expresando la música a través del movimiento.

Por lo general, el coro canta de pie en una posición similar o incluso superior a la del director, por lo que este trabaja con gestos más elevados para utilizar las manos con mayor eficacia. Al situar el gesto más al centro, todo el conjunto queda dentro de su campo de visión.

Los elementos técnicos incluidos en la dirección general son herramientas poderosas que implican una comunicación clara y efectiva con los músicos.

Según resume Bárdos (1973), el gesto del director coral gestiona la pulsación, las entradas, los cierres y la expresión musical. Este gesto anticipa y advierte, traduciendo la actitud corporal del director en un sentido más amplio, lo cual constituye una realidad sólida para los coristas.

El primer paso es adoptar una postura erguida y natural, idónea para la dirección. Mantener el cuello y los hombros relajados es fundamental para garantizar la flexibilidad, siendo la función principal del brazo derecho marcar el pulso con precisión. La medición con el brazo izquierdo permite distribuir las entradas y precisar las intenciones interpretativas. Es necesario que el director logre independencia entre ambos brazos, ya que la simetría excesiva es inútil, excepto en momentos de puntuación o agrupación. Obviamente, el gesto cambiará de amplitud según la dinámica que se quiera lograr.

El gesto preparatorio e inicial es la *anacrusa*, también conocido como *levare*, y es uno de los más importantes en la dirección. Además de determinar el inicio de la pieza, establece su carácter y estilo. Fernández (2023, pág. 121-122) afirma que la *anacrusa* está relacionada con el gesto de dirección y está vinculado a la métrica. En términos generales la *anacrusa* es el movimiento hacia el tiempo débil del compás, preparando e indicando el tiempo fuerte que sigue, *anacrusa normal*. Esto crea un apoyo para el ritmo fuerte en general, es una indicación para comenzar de inmediato sin un conteo extenso. La preparación siempre debe ser pasiva, produce estabilidad rítmica. La *anacrusa métrica* se ejecuta en una parte débil del compás, el gesto exige un rebote preciso en el plano horizontal, el cual anticipa un movimiento suspendido en el aire para marcar con claridad la entrada a contratiempo.

La pulsación constituye la base del ritmo. Se consigue mediante un rebote regular del antebrazo, recto y realizado en un plano horizontal. Podríamos decir una línea de ritmo virtual situada en algún lugar entre el ombligo y el pecho. La mano debe permanecer flexible. Se puede batir la pulsación de dos maneras: con un gesto agudo para un tiempo entrecortado o, más a menudo, con un gesto ligero y continuo para un tiempo.

Debemos ser conscientes de que todo rebote implica un gesto de elevación en el último golpe, mientras que acabamos de señalar que todos los puntos de impacto se apoyarán en un plano horizontal. El levantamiento y el descenso se sucederán en el mismo rebote, los puntos en contacto con la línea están ligeramente espaciados. El gesto inicial, el gesto importante, se recomienda batir dos tiempos para establecer mejor el tempo. En este caso, el primer gesto se llamará antes del *gesto pasivo*, se difuminará sin respirar para no crear ambigüedad y el segundo se llamará el *gesto activo* iniciar la respiración.

Evidentemente, el gesto inicial será firme, suelto o comedido según el carácter de la obra de canto coral. Es ese mismo gesto desencadenante fundamental. La reacción vocal de los coristas que marcará toda la pieza, marcando las entradas donde se señala el inicio de nuevas frases musicales. Los *gestos pasivos y activos* en el tempo de la obra proporcionan el carácter de la música.

Diferenciar el tiempo que precede al ataque se marcará con diferente velocidad y en el mismo momento la respiración sigue el gesto. El movimiento cambia el tamaño por las diferentes dinámicas. Cuando el clímax se produce en la mitad de las piezas o al final de la frase, el nuevo gesto inicial interrumpirá su retención y provocará la respiración para desencadenar un nuevo comienzo. Al final de las frases o secciones, cortamos el gesto con una parada precisa.

Según Bárdos (1973), he de mencionar otro criterio importante para esta posición de gestos que está entrelazado con la técnica del canto. Al dirigir en el plano de marcación orquestal, los coristas inclinan la cabeza hacia abajo para seguir las indicaciones del director. La compresión de la laringe bloquearía el conducto aéreo, generando una producción vocal tensa y disfuncional que esto no solo perjudica el momento de la ejecución sonora, sino que además deteriora la técnica vocal. El uso de una línea de marcación alta, situada entre el pecho y la boca, ayuda a elevar la mirada del cantante, libera la laringe y mejora la técnica

vocal, independientemente del nivel del coro. Es necesario manipular el tono. Se necesita poder sentir el flujo guiando la línea uniendo con la columna del aire, realizar el *legato*. Se utiliza la mano, de manera más efectiva, aprovechando que el gesto suave da una instrucción similar guiando la línea musical del canto. La situación cambia cuando el coro canta con instrumentos. La voz entonces es otro timbre con una textura amplia, pero hay que tratarlo como un instrumento más, en este sentido utilizar una batuta es eficaz en estos términos pues los gestos son más precisos.

2.4 Análisis vocal

Tal como afirma Bárdos (1973), más allá de la voz como instrumento humano, y de aspectos como el timbre, la dinámica y el carácter, existe un elemento ineludible en el canto: la palabra, mejor dicho, el texto de la obra. De hecho, los grandes compositores demostraron siempre una maestría excepcional en su uso. El estudio de la partitura requiere una tarea compleja de los directores corales.

Cada idioma tiene su propio acento, pronunciación y el cultivo del idioma está inextricablemente entrelazado, en el caso de las canciones. El coro y los cantantes fielmente pueden enlazar la música y el texto. Han de elaborar no solo la técnica vocal, sino estudiar la fonética del idioma dado. Los cantantes, junto con la melodía, tienen que articular, pronunciar múltiples vocales y consonantes. Es esencial asegurar la fluidez de la frase musical, impidiendo que las consonantes interrumpan el flujo vocal. En momentos específicos, la intervención técnica de la dirección resulta fundamental.

Las vocales son el pilar unificador del texto. Requiere una respiración correcta. El apoyo y control son fundamentales para dominar la técnica, incluso en coros aficionados. La velocidad de la mano debe indicar la inspiración correcta dado el tiempo de la canción o la obra coral. Para adquirir la respiración correcta es importante que el instructor coral sea experto en la técnica vocal. Asegura la continuidad que el movimiento de la mano del director o directora dibuje con la velocidad necesaria. El corte necesario para inspirar de nuevo debe seguir con el movimiento continuo para que el próximo lanzamiento del tono que no sea golpeado. Debe realizarlo con precisión, un movimiento pequeño, pero con un golpe claro, sobre todo cuando tienen que respirar en medio de una frase musical.

La técnica vocal se basa en la predictibilidad de las vocales cuya correcta pronunciación elimina muchas de las dificultades lingüísticas comunes en otros idiomas. Uno de los

desafíos principales del *legato* es lograr una continuidad constante, lo cual suele ser frustrante para cantantes provenientes de entornos instrumentales con menor precisión métrica. Para evitar retrasos en el tiempo, el sonido detrás de la nota, las consonantes deben formarse con antelación, permitiendo que la vocal aparezca justo en el compás. La excelente sonoridad de las obras corales nace de la unión de una adecuada respiración, pronunciación y entonación.

La manipulación de la velocidad y dinámica musical requiere de la conducción un gesto claro y con rebote, enlazado con un movimiento suave y continuo. Para mantener el 'tempo' y evitar retrasos, es fundamental fijar con precisión el ataque de las consonantes, ya que su demora provoca un retraso indeseado en las vocales. La precisión al final de la frase es tan crítica como el ataque de voz inicial. Por tanto, el gesto debe ser claro y expresivo para asegurar que cada consonante se articule correctamente en el contexto de la frase musical.

Lili Boulanger basaba sus composiciones vocales en textos franceses o latinos, cuyas dificultades de pronunciación debían ser aclaradas de antemano para los intérpretes extranjeros. El canto tanto coral como solista, exige una adaptación fonética específica para cada lengua, priorizando la resonancia, la claridad articulatoria y la emisión sostenida sobre la dicción hablada.

Los aspectos técnicos fundamentales incluyen la fonética aplicada, la articulación y los estilos musicales. La estructura lingüística condiciona la producción sonora:

- a) **Fonética Aplicada:** no se canta igual que se habla; los fonemas se ajustan para mantener la impostación y el brillo vocal.
- b) **Articulación:** la lengua y labios deben trabajar sin generar tensión para no interrumpir el flujo de aire y la resonancia.
- c) **Estilos y escuelas:** los idiomas influyen en la concepción sonora de los periodos musicales.

Murillo (2015) aborda en su trabajo fin del grado la *Implementación de elementos musicales y del canto en la enseñanza de la pronunciación del francés como lengua extranjera* básica de fonética y fonología la distinción fundamental entre el castellano y el francés dentro del ámbito del canto clásico.

Las diferencias radican en la complejidad fonética de las vocales y en el tratamiento de las consonantes finales. El francés requiere una técnica articulatoria más matizada para abordar sonidos inexistentes en castellano, ya que es un idioma directo y silábico.

A continuación, se abordará un análisis comparativo de las principales diferencias lingüísticas entre el francés y el español:

- Vocales:
 - El francés cuenta con al menos 14 a 17 sonidos vocálicos, incluyendo las vocales nasales.
 - El castellano tiene solo 5 vocales, A-E-I O-U.
- Consonantes y articulación:
 - El francés tiene muchas letras mudas, pero en el canto clásico existe la *liaison* o enlace, donde una consonante final, que normalmente es muda, se pronuncia si la siguiente palabra empieza por vocal, creando así una línea melódica continua o *legato*.
 - El sistema fonológico castellano presenta variantes alofónicas: oclusivas, caracterizadas por la oclusión total, y aproximantes, en las que se produce un acercamiento de los articuladores sin llegar al cierre.
 - Pronunciar la "r" francesa en el canto requiere un enfoque diferente al hablado, buscando suavidad para no romper la línea de canto, *legato*, y asegurar la proyección. La "r" francesa es uvular, se produce en la garganta, y debe ser sutil.
 - A diferencia de la "r" vibrante española, con la punta de la lengua, para pronunciar correctamente en el canto es necesario enfocar la técnica en la precisión de la lengua y el control del aire.
- Acento y Ritmo:
 - El francés carece de acento tónico en palabras individuales. El énfasis prosódico se sitúa al final de los grupos rítmicos, aportando a la música clásica francesa su fluidez y elegancia etérea características.
 - La marcada acentuación tónica de las palabras en castellano determina su particular rítmico musical.

El desarrollo de estos gestos requiere una preparación que exigirá una asidua práctica entre director y grupo. La técnica coral fomenta la escucha activa. Se escucha más a sus

compañeros que a sí mismo, logrando esa sonoridad característica unificando con la armonía.

En resumen, la función del director o directora el *instrumentista* y su coro es su *instrumento*. Su técnica se basa en:

- el gesto: marca el tiempo, las entradas y los finales
- dinámicas: indica el volumen y la intención emocional de la obra
- equilibrio: ajusta el volumen de cada cuerda vocal y sección musical para que la armonía sea balanceada.

La práctica del canto coral es una dimensión fundamental en la educación musical. Fomenta la armonía colectiva y potencia el aprendizaje gracias a sus múltiples beneficios cognitivos. En una entrevista audiovisual, Rutter (2017, 3m27s) subraya el valor de la música coral.

La música coral no es un lujo de la vida. Es algo que llega al corazón mismo de nuestra humanidad, nuestro sentido de comunidad y nuestras almas. Expresas, cuando cantas, tu alma en el canto... Todas esas personas están derramando sus corazones y almas en perfecta armonía, lo cual es una especie de emblema de lo que necesitamos en este mundo, cuando gran parte del mundo está en desacuerdo consigo mismo... eso solo para expresar, en términos simbólicos, cómo es cuando los seres humanos están en armonía. Esa es una lección para nuestros tiempos y para todos los tiempos. Lo creo profundamente. (Canal JOHN RUTTER & THE CAMBRIDGE SINGERS. 06 de septiembre de 2017).¹⁰

¹⁰ Fuente: Canal JOHN RUTTER & THE CAMBRIDGE SINGERS (6 de septiembre de 2017). *John Rutter: The importance of Choir(Interview)*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/XqsjkLPeuAQ?si=DhAogbSV4uLojpnw>

3 LILI BOULANGER

3.1 Una vida corta de la pionera parisina

Lili Boulanger nació el 21 de agosto de 1893 en París, Francia, en el seno de una familia de músicos, que recibió una fuerte influencia en su desarrollo musical. Su padre, Ernest Boulanger, era un compositor y profesor de música, mientras que su madre, Raissa Myshetskaya, era una cantante. Además, su abuelo, Frédéric Boulanger, también fue un destacado violoncelista y profesor de música. Estas figuras familiares cercanas despertaron su interés y amor por la música, sentando las bases para su futura carrera como compositora.

Los biógrafos Beer (2016), Carminati (2017) y Potter (2006) subrayaron que, considerando la línea familiar de la pequeña Lili, su talento musical era una herencia evidente. Ya a temprana edad estuvo rodeada de músicos excelentes y su intenso entorno melómano llamó su atención. El compañero y amigo de su padre, Gabriel Fauré, descubrió que tenía oído absoluto cuando tenía 2 años. A esta edad, Lili cantaba canciones de oído mientras Gabriel Fauré, el amigo familiar, la acompañaba.

Tanto Rosenstiel (1978) como Potter (2006) señalan en sus respectivas semblanzas biográficas que ella inició su formación musical a la edad de cinco años. Tuvo la posibilidad de asistir como oyente a las clases de órgano de su hermana Nadia; a partir de 1900, comenzó a cursar la clase de acompañamiento de Paul Vidal en el Conservatorio de París. Su hermana y los profesores se sorprendieron pues mientras Nadia tardó años en dominar los conocimientos teóricos, Lili no solo los aprendió en unos pocos meses, sino que con facilidad resolvió los ejercicios de composición.

Cuando las hermanas Boulanger se quedaron solas con su madre tras el fallecimiento de su padre, la ajetreada vida musical no se detuvo en el salón de su casa. Siguiendo la costumbre de la época, la casa se llenaba con frecuencia de músicos y melómanos. Allí interpretaban obras musicales, filosofaban y comentaban las noticias de actualidad. Raoul Pugno, amigo cercano, asumió entonces una figura paterna para Lili.

Rosensteil (1978) afirma, que la enfermedad la acompañó a ella durante toda su corta vida y estuvo presente todos los días hasta su fallecimiento. En el momento en que la salud de Lili se lo permitió, recibió permiso del director del conservatorio para acompañar a su

hermana y quedarse como oyente en las clases. Aprendió a tocar el piano, el violín, el violonchelo y el arpa a una edad temprana.

Nadia se asombró cuando descubrió que con tanta facilidad y rapidez era capaz de resolver y completar los ejercicios de armonía. Mientras su hermana mayor tardó años en dominarlos, Lili aprendió en unos pocos meses.

Potter (2006) reporta, a pesar de su enfermedad, ya que desarrolló la enfermedad de Crohn, no dejó de realizar sus ejercicios de composición, lecturas que ya venía haciendo en varios idiomas desde antes de ser un adolescente. Las dos hermanas tenían caracteres distintos. A diferencia del mal humor y el comportamiento temperamental de Nadia, Lili era mansa y encantadora. La tutora, señorita Leonie Negre, quedó a cargo de la educación de Lili. Cuando estaba suficientemente bien, fue oyente en las clases de su hermana de armonía, órgano, acompañamiento e historia a cargo de Louis Aubert en el Conservatorio. En 1902 comenzó a asistir a la clase de composición de Gabriel Fauré.

Beer (2016) recoge las palabras de Lili, las cuales evidencian su profunda conciencia sobre las limitaciones impuestas por la enfermedad y su reconocimiento de que esta terminaría con su vida.

Estoy desanimada (...) no por el sufrimiento, ni por el aburrimiento, sino porque me doy cuenta de que nunca podré conocer el sentimiento de haber hecho lo que yo quería, sólo el de hacer lo que tenía que hacer; nunca puedo continuar lo que quiera que me proponga, siempre he de parar durante un largo tiempo, así que mis esfuerzos no pueden ser prolongados. (p. 317)

Beer (2026) y Potter (2006) argumentan que tenía pocos contactos, pero realmente se sentía feliz cuando podía pasar tiempo de recuperación, después de las grandes recaídas, en la casa de campo de una familia en Gargenville. La hija de esta familia, Miki, se convirtió en su mejor amiga. Durante este periodo de recuperación, comenzó a escribir sus propias melodías e ideas compositivas. Lili pudo contar con su amiga, quien le brindó un apoyo incondicional recopilando y anotando sus ideas musicales hasta el último día de su vida.

Utilizaba cuadernos y libretas de papel pautado donde transcribía rápidamente sus melodías incipientes, progresiones armónicas y motivos temáticos. A partir de estos borradores, el autor perfilaba sus innovadoras texturas orquestales y su compleja paleta armónica. En la actualidad, gran parte de estos manuscritos, diarios y cuadernos originales se custodian en los archivos de la Biblioteca Nacional de Francia.

3.2 La primera mujer ganadora del Premio de Roma

Potter (2006) y Smiath-Gonzalez (2001) reportan que el año 1912 comenzó con muchos éxitos para Lili. El 9 de enero superó el examen de acceso al Conservatorio y el día siguiente el director, Gabriel Fauré, certificó la admisión oficial de la señorita Boulanger.

Después de cuatro años de que su hermana Nadia llegara a ser finalista y obtuviera el segundo premio del Gran Prix du Rome en 1908, Lili decidió presentarse al concurso también.

Como bien señalan biógrafas como Leonie Rosensteil (1978) en su obra fundamental sobre Lili Boulanger y Caroline Potter en su libro sobre las hermanas Boulanger, la competición comenzó el 7 de mayo de 1912. Durante los siguientes días su salud fue obstáculo, progresivamente empeoró. Entregó sus composiciones al curador el 13 de mayo, pero su estado de salud la obligó a abandonar el concurso. Por eso no pudo saber si pasaba a la siguiente ronda, o no.

A pesar de su salud delicada, no renunció a componer. Terminó varias obras durante el año y de nuevo se presentó al concurso. La primera ronda comenzó el 6 de mayo de 1913, cuando el Instituto de Francia dictó el tema de la fuga y la letra del coro a los concursantes de composición musical. Boulanger completó su primera ronda sin parar de trabajar.

El jurado el 13 de mayo anunció a los finalistas, entre ellos nombraron a Lili Boulanger. Fue la única mujer y la más joven entre todos. Lili se sentía privilegiada de ser reconocida junto a su hermana, que ya era profesora del Conservatorio. La segunda ronda comenzó el 22 de mayo de 1913. Los concursantes debieron presentar dos partituras completas, una partitura para piano y una versión orquestada de la misma partitura, hasta el 21 de junio de 1913.

Ambas autoras, Rosensteil (1978) y Potter (2006), coinciden en que Boulanger no gozó de buena salud durante este mes, pero completó la partitura de piano el 15 de junio. Eso le dejó una semana para terminar la orquestación con la cantata *Fausto et Hélène* sobre un texto del poeta francés, Eugène Adenis.¹¹ Debido a su delicado estado de salud durante la fase final de la competición, tras concluir la partitura, un compañero concursante ayudó a transcribir

¹¹ Bru Zane Mediabase. (12 de noviembre de 2024). *Eugène Adenis*.
<https://www.bruzanemediabase.com/en/exploration/artists/adenis-eugene>

la obra a la versión definitiva que se entregaría al jurado.

Una vez enviadas sus copias finales, enseguida tuvo que descansar y la llevaron a la costa. El resultado final se llevó a cabo dos semanas más tarde, en una actuación pública el 5 de julio. Para la interpretación pública de su cantata, Boulanger eligió a la familia y amigos para ayudarla con este monumental evento. Ella eligió a la señora Claire Croiza,¹² David Devriès,¹³ Henri Albers¹⁴ y su hermana Nadia interpretarán Fausto et Helene mientras Lili Boulanger dirigía. Los escritores describieron a Lili durante esa actuación como una sombra delgada, con un vestido blanco, tan sencilla, tranquila, seria y sonriente, una imagen tan inolvidable.

Después de las actuaciones de todos los concursantes, incluidos Marcel Dupré¹⁵ y Claude Delvincourt,¹⁶ el jurado se retiró a votar. Con una abrumadora mayoría de votos y en tan Solo cuarenta y cinco minutos, 31 de los 36 jueces declararon a Boulanger ganadora del Gran Premio de Roma (Rosensteil, 1978; Potter, 2006).

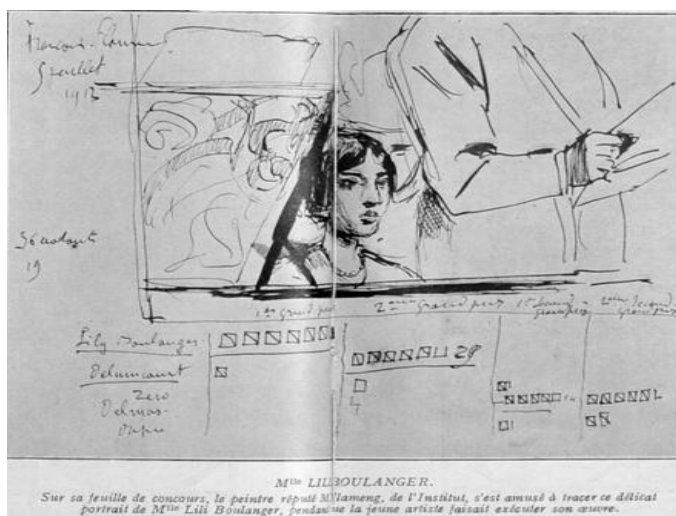


Figura 3: Boceto de François Flameng en 1913¹⁷

Los periódicos y revistas no pararon de reflexionar sobre la ganadora. El crítico musical francés Émile Vuillermoz (1913) escribió sobre el concurso un artículo titulado *La guerre*

¹² Croiza, Claire. (1882-1946). (2024). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Claire_Croiza

¹³ David Devriès. (2026). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/David_Devri%C3%A8s

¹⁴ Albers, Henri. (1866-1926). (2026). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Albers

¹⁵ Dupré, M. (2026). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Dupr%C3%A9

¹⁶ Delvincourt, C. (2026). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Delvincourt

¹⁷ ÉMF. (2016). *Lili Boulanger, première femme Prix de Rome*. <https://emf.regroupement-rcms.org/nhmf-1913/#:~:text=Les%20strat%C3%A9gies%20de%20Lili%20Boulanger,245%2D267>

en *dentelles* (La guerra en encajes), analizando el entorno del concurso y la victoria de Boulanger. Esto convierte el Premio de Roma en un verdadero campo de batalla entre sexos, observa la evolución de la mujer en la sociedad, desde el punto de vista de su aparición en profesiones normalmente reservadas a los hombres. Califica de feminista el acceso de las mujeres a nuevos campos profesionales:

Y aquí es donde apareció ante los observadores la superioridad de lo eterno femenino [...] La joven, que tenía derecho a toda la impaciencia y todo el nerviosismo, mostró la más perfecta compostura. Su comportamiento modesto y sencillo, su mirada baja a la partitura, su inmovilidad durante la interpretación, su absoluto abandono a la voluntad de sus excelentes intérpretes a quienes ni una sola vez se permitió marcar el compás ni indicar un matiz, todo contribuyó a servirle. Causa, que también fue excelentemente defendida, y llamar la atención sobre la puerilidad masculina (Revista Música, no 131).¹⁸

La obtención del Premio de Roma por parte de Lili Boulanger en 1913 tuvo lugar en un momento histórico impulsado por las crecientes reivindicaciones femeninas para acceder a la vida musical oficial. Su triunfo representó un logro sin precedentes en la historia de la música, derribando barreras y demostrando que el talento femenino podía imponerse en el certamen.

En conclusión, Lili Boulanger nació en una era inédita de intenso cambio continuo y avance de infraestructura. Sus obras han sido programadas en todo el mundo, en conciertos que celebran los logros de mujeres compositoras y artistas. Sus trabajos revelan una gran profundidad, agudeza intelectual y un talento excepcional para dotar de música al texto.

Ella sigue inspirando a estudiantes de composición y de todas las artes musicales. A pesar de que su enfermedad continuamente la debilitaba, se esforzó por ser creativa. Tomó responsabilidad de su propia educación, sin volverse dependiente de los profesores.

Ella es conocida por su prolífica producción musical en diversos géneros, destacando especialmente en la música vocal y coral. Además, compuso obras instrumentales para flauta, violín, violonchelo, órgano, música de cámara y orquesta. Su arte musical se reveló de manera particular a través del sonido del coro. Su legado demuestra una gran versatilidad y dominio de la composición, una herencia musical forjada gracias a su entorno, la tradición y su círculo de amistades y familiares.

¹⁸ ÉMF. (2016). *Lili Boulanger, première femme Prix de Rome*. <https://emf.regroupement-rcms.org/nhmf-1913/#:~:text=Les%20strat%C3%A9gies%20de%20Lili%20Boulanger,245%2D267>

Su padre durante décadas fue profesor prestigioso en el Conservatorio de París. Sus amigos, Faure, Vidal, sus compañeros regularmente pasaron tiempo juntos fuera del trabajo. Por lo tanto, la pequeña Lili y su hermana, Nadia, fueron testigos de este ambiente lleno de creatividad.

A pesar de su corta vida, su huella en el mundo musical es innegable. La pasión por la música no solo le dio fuerza a ella misma, sino que también inspiró a la generación que la siguió. Así se confirma, que la fuerza del talento rompe barreras. Tal como Gustav Doret (1913) valoró su destacado logro a la ganadora del Gran Premio en el sobre Lili:

Y, sin embargo, he aquí un triunfo del feminismo que ya ha provocado y provocará que se derrame mucha tinta. El primer gran “Premio de Roma” acaba de ganarlo en una dura lucha una joven, la señorita Lily Boulanger (...) En la sección de escultura, el Premio de Roma fue concedido el año pasado a una joven, pero hasta ahora la sección de música se había resistido a los encantos del feminismo (...) Esta “recompensa suprema”, como se la llama comúnmente, sólo demuestra en el ganador el conocimiento de su profesión, una habilidad profesional, un don para la rapidez en el trabajo. (...) de Miss Boulanger llena de encanto y sensibilidad. Alegrémonos y esperemos que la joven artista, cuya carrera promete ser tan brillante como oficial, no aspire, como casi todas sus colegas compositoras, al poder y al heroísmo... Si los hombres son excusables por no siempre lograr expresar fuerza en acentos musicales viriles, las mujeres son imperdonables -recordemos a Augusta Holmes- por intentar no ser ellas mismas. La señorita Boulanger posee gracia y juventud, tesoros inagotables de inspiración... (Journal de Genève, 11.06.1913, portada).

Su madre y su amiga Miki, incondicionalmente se preocuparon y la ayudaron. Estuvieron con ella incluso cuando estudió en Roma en la Villa Medici. Al estallar la Primera Guerra Mundial, tuvieron que abandonar la ciudad antes. Debido a las dificultades del viaje, la débil y frágil Lili pasó por varias crisis. Después de su regreso a casa, compone más de diez obras, principalmente para voz.

Rosensteil (1978) destaca cómo Lili manejaba su imagen de “mujer frágil” para navegar las políticas de género del Conservatorio de París, logrando que su ambición no resulta amenazante para los más conservadores. Falleció apenas cinco años después de su victoria en el pequeño pueblo rural de Mezy-sur-Seinre el 15 de marzo de 1918.

A través de un legado de casi medio centenar de obras, Boulanger no solo destacó la importancia de la voz femenina en la música, sino que exploró horizontes sonoros inéditos. Su perseverancia y su inagotable entusiasmo por la composición constituyeron un legado que dejó una profunda huella en quienes la rodearon.

3.3 Estudio interpretativo de *Les Sirènes*

Con tan solo 18 años, la compositora concibió *Les Sirènes* originalmente para coro femenino, solista soprano y piano. La obra fue compuesta entre el 8 y el 15 de diciembre de 1911 y su posterior orquestación se concluyó en marzo de 1912.¹⁹ El estreno tuvo lugar el 19 de marzo de 1912 a cargo del coro Engel-Bathori, bajo la dirección de Louis Aubert,²⁰ con Lili Boulanger al piano.

Rosensteil (1978) detalladamente presenta en su libro el evento de la presentación. Se estrenó en una fiesta privada que su madre habitualmente daba en el salón de su casa a la que se presentaron no solo amigos melómanos, sino un pianista y crítico de Auguste Mangeot,²¹ crítico fundador de la revista musical parisina *Le Monde Musical* e informó que a todos les gustó tanto la pieza que hubo que repetirla en la misma fiesta. La joven Lili dedicó su obra coral *Les Sirènes* a la soprano y pedagoga francesa Madame Jane Bathori.²²

Según Potter (2006) probablemente la razón principal de esta dedicatoria fue el estrecho vínculo profesional y el apoyo que Bathori brindó a la joven compositora. Jane Bathori era una figura clave en la escena musical parisina y una ferviente defensora de la música contemporánea. Fue una de las primeras en reconocer el talento de Lili y se encargó de estrenar y difundir varias de sus composiciones.

Potter (2006) menciona que La crítica que escribió sobre ella animó mucho a Lili y se presentó el año siguiente a *Gran Prix du Rome*. Lamentablemente, tuvo que abandonar en aquel año por su salud la competición, pero no descartó la posibilidad de presentarse en el futuro. Dos años después se convirtió en la primera mujer en ganar el gran premio.

Bertho-Woolliams (2009) mencionó que Lili Boulanger firmó un contrato de exclusividad con la prestigiosa editorial musical Ricordi tras su histórico éxito en 1913, al convertirse en la primera mujer en ganar el prestigioso Premio de Roma de composición con su cantata *Faust et Hélène*. El acuerdo con el editor Tito Ricordi le garantizó un ingreso anual fijo y propició la publicación de su obra premiada, así como de sus composiciones.

¹⁹ Les Sirènes. (2026). En *Wikipedia*. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Sir%C3%A8nes_\(Boulanger\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Sir%C3%A8nes_(Boulanger))

²⁰ Louis Aubert. (2026). En *Wikipedia*. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Aubert_\(compositeur\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Aubert_(compositeur))

²¹ Jean Auguste Mangeot. (2026). En *Wikipedia*. https://ca.wikipedia.org/wiki/Auguste_Mangeot

²² Jane Bathori. (2023). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Jane_Bathori

Según Beer (2026) desde el estreno de *Les Sirènes*, recibió críticas positivas. Los críticos elogiaron la originalidad de la composición, la profunda sensibilidad musical y la habilidad de Lili Boulanger para crear una atmósfera evocadora. La obra ganó popularidad a lo largo del tiempo, siendo considerada una de las obras más importantes del repertorio coral y orquestal del siglo XX que captura la esencia del impresionismo francés. Su impacto en la música clásica ha sido destacado, y ha sido reconocida como una obra maestra que combina de manera magistral la sofisticación armónica con un lirismo conmovedor.

3.3.1 Las sirenas, de Nadia Boulanger y Claude Debussy

Las sirenas, como figuras mitológicas, han constituido siempre una fuente de inspiración inagotable en la historia del arte. Tanto pintores como compositores han dado vida a estos seres misteriosos.

Nadia Boulanger, la hermana mayor de Lili, por su cantata *La Sirène* (1905) recibió el segundo Premio de Roma. Al respecto, Potter (2006) señaló que fue la cuarta mujer seleccionada para el concurso definitivo y la segunda en lograrlo, tras Hélène Fleury²³. El texto fue escrito por Eugène Adenis, libretista habitual del Premio de Roma, quien, en colaboración con el poeta Gustave Desveaux-Vérité.²⁴

Al analizar el fenómeno, Kroó (1978) concluyó que Debussy, entre otros muchos compositores, revolucionó la concepción de la armonía, influido por la música oriental y por los ecos medievales del canto gregoriano. Entre 1897 y 1899, Debussy compuso *Trois Nocturnes*,²⁵ un tríptico sinfónico para orquesta. El último movimiento, *Sirènes*, destaca por la inclusión de un coro femenino que vocaliza sin texto, simulando el canto de las sirenas. Las obras del mismo título, tanto de Debussy como de Nadia, influyeron profundamente en Lili. Asimismo, su composición presenta progresiones armónicas que evocan el estilo de Debussy. De la misma manera, Lili emplea la vocalización, aunque la obra escoge otro poema *Nous sommes la beauté qui charme les plus forts* (Somos la belleza que encanta a los más fuertes) de Charles Jean Grandmougin, que aparece en *À pleines voiles, Poésies* (1888).²⁶

²³ Hélène Fleury-Roy. (2026). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9l%C3%A8ne_Fleury-Roy

²⁴ Bru Zane Mediabase. (2023). *La Sirène*. <https://www.bruzanemediabase.com/en/exploration/works/sirene-adenis-desveaux-verite-nadia-boulanger>

²⁵ Nocturnos. (2022). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Nocturnos_\(Debussy\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Nocturnos_(Debussy))

²⁶ Granmougin, Ch. (1888). *À pleines voiles, Poésies*. Editorial: París, Alphonse Lemerre. <https://catalog.hathitrust.org/Record/008427061>

Potter (2006) señala la existencia de diversos paralelismos entre Lili y Claude. Ambos demostraron sus talentos musicales a temprana edad. Fueron galardonados con el Primer Premio de Roma: Debussy en 1884 (a los 21 años) y Lili Boulanger en 1913 (a los 20). Además, fallecieron en el mismo mes: marzo de 1918.

3.3.2 *El poema de Les Sirènes*

La letra de la obra coral se basa en un poema de Charles Jean Granmougin. El poeta y libretista francés nació en 1850 y falleció en 1930.



Figura 4: Ch. J. Granmougin²⁷

Llegó a ser un letrista muy popular en su época. Escribió el libreto de la ópera *Hulda* de César Franck y el de *La Virgen* de Jules Massenet. Inspiró con sus obras a músicos como Godard, con *Tasso*; Pugno, con *Lázaro*; y Thomé, con *El Niño Jesús*.²⁸

²⁷ Discogs. (2026). *Charles Grandmougin*. https://www.discogs.com/artist/1421192-Charles-Grandmougin?srltid=AfmBOoqCszKZRD_cCRX8uyyzk2ILzMKcPY21r4Ef2dU1evuBZTSW-Nnj

²⁸ Grokipedia. (2026). *Charles Grandmougin*. https://grokipedia.com/page/charles_grandmougin

Según menciona Beer (2016), Lili Boulanger dedicaba el tiempo en que no componía a la lectura de novelas, poemas y la actualidad contemporánea en diversos idiomas. Entre sus lecturas encontró el poema famoso que inspiró a otros compositores como Paul Abraham Dukas o Émile Naoumoff: *Nous sornmes la beaute qui charme les plus forts*, (Somos la belleza que encanta a los más fuertes). Lili utiliza la poseía para expresar su curiosidad por la mitología y su inquietud por el estilo musical actual.

Charles Jean Granmougin	Traducción por Google Traductor
Nous sornmes la beaute qui charme les plus forts.	Somos la belleza que encanta a los más fuertes.
Nous sornmes la beaute qui charme les plus forts.	Las flores temblando de espuma y niebla,
Les fleurs tremblantes de l'écume et de la brume,	¡Nuestros besos fugaces son el sueño de los muertos!
Nos baisers fugitifs sont rêve des morts!	
	Entre nuestros cabellos rubios
Parmi nos chevelures blondes	El agua se convierte en lágrimas plateadas.
L'eau rnoirte en larmes d'argent.	Nuestros ojos tienen un brillo cambiante.
Nos regards a l'éclat changeant	
	Son verdes y azules como las olas.
Sont verts et bleus cornrne les ondes.	al ver un ruido así,
A vee un bruit pareil	A las delicadas emociones de la cosecha
Aux délicats frissons des moissons	Revoloteamos sin tener alas.
Nous voltigeons sans avoir d'ailes.	
	Buscamos ganadores de licitaciones.
Nous cherchons de tendres vainqueurs.	Somos las hermanas inmortales
Nous sornmes les soeurs innrnortelles	Ofrecido a los deseos de vuestros corazones terrenales.
Offertes aux desirs de vos terrestres cœurs.	

Figura 5: *Nous sornmes la beuté de Granmougin*²⁹

Smiath – Gonzales (2001) destaca que el texto describe a las sirenas como figuras seductoras que invitan a los marineros al descanso eterno bajo las olas. Grandmougin enriquece sus versos irregulares con rimas peculiares. Demuestra un paralelismo insólito mediante pares como *fuertes-muertos*, *ganadores-corazones* y *emoción-cosecha*. Encontramos alteraciones sonoras que evocan, a la vez, un susurro sensual y un silbido, un ruido peligroso y la

²⁹ The LiederNet Archive. (2026). *Nous sommes la beauté qui charme les plus forts*. https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=6823

asonancia nasal de las suaves y voluptuosas vocales “a” o “e”. El campo léxico exhibe una marcada sensualidad estructural mediante elementos como la belleza, el temblor, los besos fugitivos, los cabellos rubios y emociones delicadas al servicio del deseo. La escena plantea una impactante dualidad de la muerte, a la vez atractiva e inquietante. Amor, muerte y música, ese trío de hermanas inmortales a merced de los deseos mortales, resonaban en Lili, quien se vio reflejada en ellas por su propia fragilidad.

Potter (2006) argumenta que el tema de las sirenas, personaje femenino por excelencia, motivó a Lili. El canto de estos seres atrajo a la joven compositora a buscar en la mitología una música hechizante y, al mismo tiempo, terriblemente desastrosa. Su estado de salud era otra de las asociaciones recurrentes de Lili. Quien se deja seducir por los cantos de sirena se arriesga a morir, del mismo modo que aquellos marineros conducidos a su perdición por estos seres maravillosos y míticos. Inevitablemente, la joven compositora sintió su destino fatal.

3.3.3 Análisis de la estructura en relación con la dirección

Les Sirènes de Lili Boulanger adopta una estructura de lied ternario ampliado, precedida por una introducción, y la sección B va seguida de una transición antes de la sección A, que concluye con una coda.

La textura se fundamenta en técnicas principalmente polifónicas, alternadas con secciones homofónicas que destacan por su ambiente impresionista.

Comienza con una atmósfera misteriosa y evocadora que anticipa su desarrollo, marcando un fuerte contraste entre las secciones principales mediante notables diferencias tonales y de densidad instrumental. Mientras la primera sección destaca por su carácter sereno y lírico, la segunda evoluciona hacia un estilo más virtuoso y dramático. Finalmente, la obra concluye con una coda que retoma elementos de la introducción, cerrando de manera enigmática.

La partitura original se encuentra en la página de web de la Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional Francia que se indica en el siguiente enlace:

https://data.bnf.fr/13952357/lili_boulanger_les_sirenes/.

La estructura de la obra se expone en la siguiente tabla:

Sección	Compases	Lied ternario ampliado — Características musicales
Introducción	1-10	piano - punto pedal con el intervalo quinto: efecto <i>organum</i> - armonización abierta.
A	11-32 • 10-26 • 21-31	• coro principal: textura musical imitativa • carácter: serena y dramática • ruptura de tonalidad - cambia con el carácter musical. Inclina la tonalidad con giros armónicos, cambios enarmónicos. • contenido armónico: pentatónica, escala de tono entero, intervalo tritono - texturas modernas, impresionistas y con gran fuerza expresiva. • coro eco: atmósfera, masa sonora con las armonías - secuencia.
B	30-82 • 32-59 • 60-73	• Enlace breve de dos compases • Solo de Mezzosoprano -material temático que se opone a la sección A • carácter: virtuosística y dramática • tonalidad de la dominante, tonalidad relativa, ruptura con la tonalidad, presenta bitonalidad, enarmónica y ultra relación. • rítmica liberada en el acompañamiento • secuencias, escala pentatónica, escalas modales • coro se incorpora con técnica contrapunto imitativo.
transición	74-82 • 74-81 • 79-88	• acompañamiento arpegiados y secuencia de escala pentatónica • Voz-octavas sostenidas
A'	82-101	• la recapitulación completa de sección A y en el tono principal en la materia coral • la estructura del acompañamiento cambia: arpegiados, elementos pintorescos junto a pedal central de <i>sostenuto</i>
Coda	103- 109	• El piano remonta elementos de la introducción • El coro sostienen acordes o notas largas por debajo o por encima

Tabla 3: La estructura de *Les Sirènes* de Lili Boulanger. Elaboración propia

3.3.4 Enfoque del director

El estudio interpretativo sobre *Les Sirènes* de Lili Boulanger desde la técnica de dirección requiere reconocer que la obra no es solo un ejercicio de atmósfera impresionista, sino un desafío de precisión técnica bajo una apariencia sutil.

Para una ejecución exitosa, el director debe integrar los siguientes puntos clave: el carácter, la dinámica, la agógica relacionadas con la gestión del tiempo y la articulación.

1. Gestión precisa del tempo y el flujo de aire vocal

El director o la directora no debe ser solo un mero metrónomo, sino que, con su gesto, sea facilitador y creador del color del sonido musical. Su gestualidad requiere un *legato* extremo y una marcación pasiva, evitando rebotes pesados para no romper la línea vocal. La obra exige una flexibilidad orgánica que requiere dominar la transición entre las secciones narrativas y contemplativas, asegurando que el fraseo respire sin perder su pulso decisivo.

2. Dinámicas y control de la energía

La dinámica en *Les Sirènes* fluctúa principalmente entre el *piano* y el *pianissimo*, con crescendos puntuales en pasajes de alta sensualidad que alcanzan el *forte*. Mediante una gestualidad pequeña y precisa, la dirección ayuda al coro a sostener la intensidad del aire sin incurrir en aumentos de volumen inapropiados.

La dirección se enfoca en esculpir el sonido más que en el marcaje rítmico, supeditando la técnica a la estética impresionista. La atmósfera textual exige un gesto pasivo para lograr una textura sonora espumosa pero definida, fiel a la sugerencia de Charles Grandmougin. La madurez técnica en esta obra reside en el equilibrio entre otorgar autonomía expresiva al coro y ejercer control gestual para preservar la cohesión formal.

3. Análisis y gestión de texturas y planos sonoros

Boulanger escribió una partitura rica en envoltura. El director debe crear una base sonora dirigiendo el acompañamiento instrumental, que ha de ser lo suficientemente transparente para que el coro y la solista flote sin esfuerzo. Los pasajes cantando o con la vocal “a” requieren una afinación impecable y una dirección que cuide la fatiga vocal, asegurando que el sonido no caiga de tono.

4. El desafío armónico y la entonación:

A pesar de su belleza, la obra contiene cromatismos sutiles y modulaciones que pueden desestabilizar al coro. La técnica de dirección tiene que anticipar las entradas de los intervalos difíciles mediante una preparación clara y un contacto visual constante. Además, el *legato* omnipresente exige que el director unifique el oleaje equilibrado del *piano* con el color de las vocales para evitar énfasis innecesarios de los cantantes.

5. El acompañamiento como "extensión vocal"

En las obras de Lili Boulanger, el piano no es un simple acompañamiento; es el generador de la resonancia. El director debe dirigir al pianista tanto como al coro. Pide un uso del pedal *atmosférico*, pedal de resonancia largo, pero con una articulación clara en los dedos para que las figuras de arpeggio, el movimiento del agua, no se conviertan en puro ruido. El coro se funda y resuena en la armonía del piano. Es necesario centrar la atención en la interacción piano-coro y en la gestualidad, aspectos decisivos para la calidad artística de *Les Sirènes*, especialmente en el bloque conclusivo.

3.3.5 El desafío técnico

Profundizar en la técnica de dirección, vamos a centrarnos en el desafío de la partitura. La partitura de *Les Sirènes* de Lili Boulanger está disponible gratuitamente en varios sitios web. Para este estudio, se utiliza la versión revisada de la primera edición publicada por Ricordi en 1919.

El patrón del movimiento que sostiene toda la obra coral es de $\frac{3}{4}$ que podemos observar en la siguiente figura:

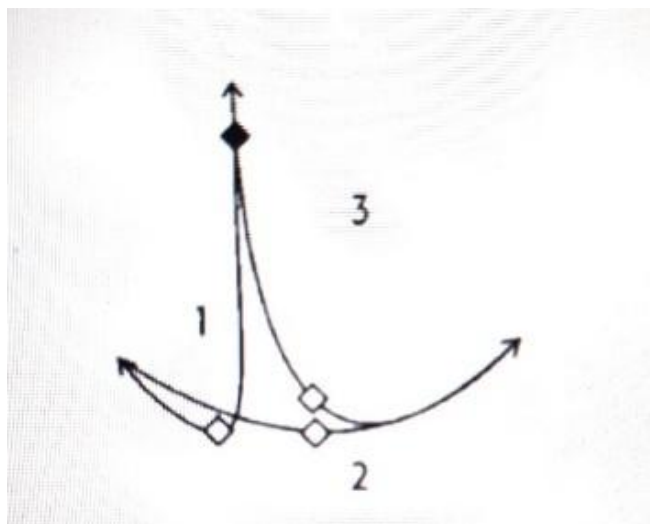


Figura 6: Patrón de $\frac{3}{4}$

1. El Preludio del piano, compases 1-10

Les Sirènes de Lili Boulanger comienza con una introducción lenta con el acompañamiento de piano. Aunque el coro no canta, debe dirigir el director desde el inicio la atmósfera de la obra. Comienza con arpeggios que representan el balanceo del mar.

- El *levare*, el gesto preparativo, inicia una *anacrusa normal*, que el gesto sigue con el pulso pasivo en cada compás, creando el *legato* fluido. El ritmo de la mano izquierda del acompañamiento toca notas sincopadas, pero el leve pulso de la dirección define su carácter suave y el volumen de *pianissimo*.
- Cada compás de la mano izquierda del instrumento requiere un gesto de anacrusa que reinicia el motivo *ostinato*. Sin embargo, desde el tercer compás, cuando entra la mano derecha, el gesto debe conducir la melodía armonizada en cada dos compases debajo de la ligadura.
- Las manos del director deben independizarse; señalar una expresión distinta en ambas manos para el acompañamiento. La dinámica cambia con un leve crescendo a partir del compás cuatro, y las manos amplían el movimiento sutil del pulso.

LES SIRÈNES

Paroles de
Ch. Grandmougin.

Lili BOULANGER.
21 Août 1893 - 13 Mars 1918.

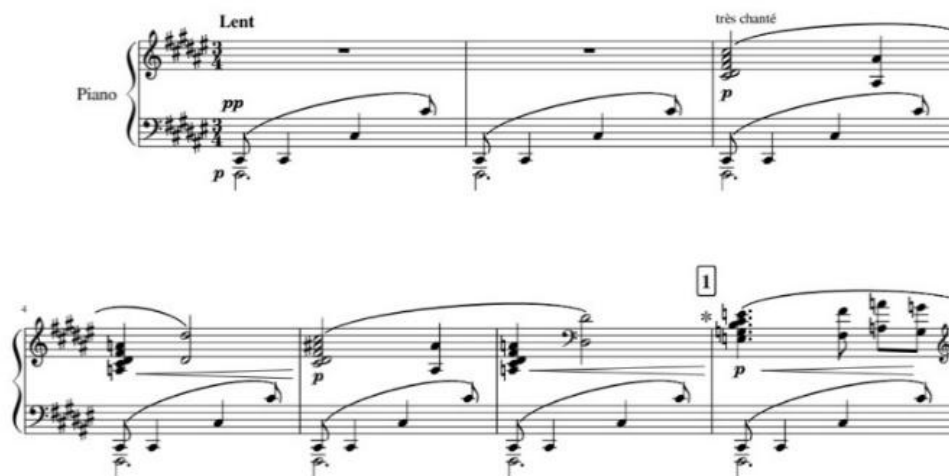


Figura 7: Inicio de la obra coral

Recorre la obra una escala tonal completa de escala pentatónica. Principalmente, está escrita en Fa# Mayor atravesando varias modulaciones por las secuencias. Pero el *do#*, denominamos punto pedal, junto con las quintas vacías, no está armonizado. Podemos hablar del efecto *órganum*, con presencia de quintas, cuartas y octavas.

- Dos compases antes de la entrada de las sopranos, compases 9 – 10, la compositora retiene el movimiento lento e indica un *Rallentando*. El gesto ha de dirigir progresivamente la disminución de la velocidad del movimiento.

2. La entrada del coro principal, compás 11

La parte vocal comienza con las sopranos en el compás 11 con *anacrusa métrica* en el primer tiempo.

- Hay que evitar que el pulso de entrada se golpee demasiado, casi un gesto de exhalación, que pueden cantar sin ataque duro. Indica Boulanger que el tiempo inicial vuelve el volumen de *piano* y con un encanto de sonido, *en dehors avec charme*.
- No obstante, al principio hay que tener en cuenta que la velocidad del movimiento en el gesto está estrechamente relacionada con la articulación. El director debe respirar siempre junto con sus coristas al dar la anacrusa. El pulso en el tiempo es constante, pasivo, lo que permitirá el *legato* continuo. El piano tiene una señal de asterisco que menciona en la nota de pie: *Faites désirer le tems suivant*, hacer el tiempo deseado.

The image shows a musical score for the soprano entrance. It consists of four staves. The top three staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor), and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood markings are 'Rall.' (Ritardando) and 'a Tempo'. The piano part has a dynamic marking of 'p' (piano) and a note with an asterisk (*). The lyrics 'Nous sommes' are written below the vocal staves.

Figura 8: Entrada de las sopranos

3. Entrada de las mezzosopranos y contraltos, compases 12 y 13

Durante los siguientes dos compases entran con una imitación melódica y rítmica las dos cuerdas de las mezzosopranos y las contraltos, compases 12 y 13 - ensayo 2.

- El rebote inicial debe tener una aceleración en el pulso del primer tiempo para indicar la entrada a contratiempo, pero durante el fraseo debemos evitar estos rebotes y seguir los movimientos pasivos de la dirección.
- A la entrada de las contraltos emerge un *Rallentando* que la velocidad de los brazos se reduce mientras el crescendo forma parte de las voces agudas.
- Aunque el pulso progresivamente baja la velocidad con ambas manos, en este punto ha de independizar las dos manos: con la mano derecha amplía el gesto para el volumen creciente y guía con la mano izquierda la entrada de las contraltos.
- En el siguiente compás vuelve el *a Tempo* con un anticipado impulso suave. Al mismo momento, debe señalar a los cantantes el *decrescendo* para las sopranos y mezzosopranos disminuyendo el tamaño del movimiento de la mano derecha.
- También aparece de nuevo el asterisco en el compás 14, indicando la velocidad deseada.

Figura 9: Entrada principal

4. Ensayo 3 – compás 17

Encontramos diversos desafíos en el compás 17, comienzo del ensayo 3, tanto musical como técnico.

Paralelo con la letra: “*tremblantes de l’écume*”, temblando de espuma, la dinámica crece muy suave durante los compases 15-16. Las sopranos cuando pronuncian la palabra “*bruma*”, niebla, de repente cae el volumen y se presenta el *súbito pp*.

- El gesto, levemente elevado indicado el crescendo en los compases anteriores, repentinamente baja, y sumerge al punto de plano donde partimos los movimientos para indicar el cambio dinámico mientras mantiene el pulso pasivo.

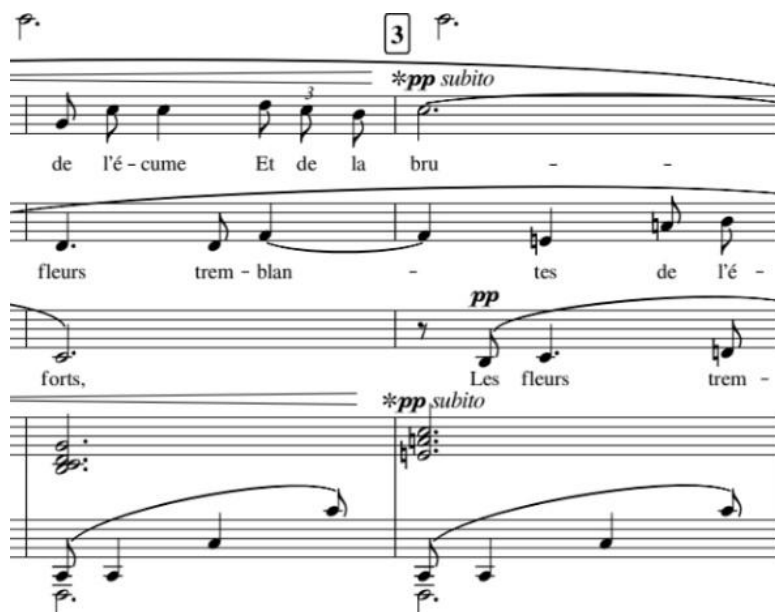


Figura 10: Llega el súbito pp

- Ha de indicar el cierre de la frase anterior para las contraltos y rebotar la anacrusa métrica, dar el contratiempo, en el primer tiempo del compás para comenzar la nueva frase musical. Este ataque resulta más difícil y requiere mucha precisión y claridad por parte del director hacia la voz correspondiente, debido al tono iniciado en el primer tiempo de las sopranos y la nota mantenida de las mezzosopranos. No obstante, es muy importante realizar adecuadamente los pulsos activos y pasivos, independizar las dos manos.

Encontramos entradas en diferentes tiempos y dinámicas entre las tres cuerdas durante la obra. Las indicaciones del gesto deben ser precisos mirando la cuerda correspondiente que pide un gesto justo a la textura musical. Debe mantener la carga energética en cualquier matiz, mantener el pulso para dejar caminando la música. Necesita un rebote vigoroso en los ataques, sobre todo de *anacrusa* en general. La dificultad de muchas entradas, inicio de

nuevos motivos o frases musicales, son que el acento rítmico no coincide entre las cuerdas. Resolver el problema de las entradas, finales de frases o diversos cambios dinámicos en la edición polifónica requiere una ejecución *legato* precisa, ligera y fluida.

5. Entrada del segundo coro, coro “eco”

En el compás 21 del número de ensayo 4, la compositora añade voces adicionales que representan a las sirenas.

Figura 11: La entrada del segundo coro

Se indica “*Come un murmure au loin*” (como un susurro en la distancia) mientras las sopranos llegan cantando fuerte la palabra “*morts*” (muerto) tras un crescendo en el compás 20. Boulanger planeó una escena misteriosa con la indicación de “*Voix dans la coulisse*” (detrás de la escena).

- La independencia de las dos manos juega un papel importante en este fragmento.
- La mano derecha que se responsabiliza de dirigir el coro eco ha de mantener el movimiento pasivo, que en ningún momento se rompa el *legato*.

- La mano izquierda guía tanto las cuerdas principales como los cambios dinámicos del piano.
- El rebote del aviso, una *anacrusa normal*, para la entrada del segundo coro es pequeño y preciso para que puedan realizar la entrada en el matiz pianísimo. Aquí no hay letra, con la vocal “A” cantan y comienzan una secuencia a la que ayuda el acompañamiento del piano con pequeñas acentuaciones en el segundo tiempo en los compases 21 - 22. Estos *marcatos*, supuestamente escribe Boulanger para que puedan realizar la adecuada entonación.
- Se prepara la entrada de las contraltos que su voz nace de la voz aguda del coro de eco en el mismo compás, 23. Llevando el pulso pasivo, la sección del coro principal termina con un volumen creciente ampliando el movimiento de la mano izquierda.
- Las mezzosopranos han de llegar con la nota larga hasta el compás 24 manteniendo la vocal “o” de la palabra “morts” apagando el volumen. Es necesario señalar con la mano izquierda el corte final. Con este aviso de un movimiento circular en el compás 24 ayuda a las contraltos a lanzar las notas agudas del ritmo de tresillo.



Figura 12: Final del coro principal

- El compás 25 es un desafío tanto para el coro como para el director. La mano derecha activa el movimiento para iniciar un nuevo motivo debajo de la nueva ligadura del coro segundo. La mano izquierda indica el crescendo de las contraltos del coro

principal elevando el gesto. Este movimiento sirve también para entonar una escala de tonos enteros descendentes del coro de eco para que no se caiga el tono y se logre entonar adecuadamente la siguiente nota, sexta menor, ascendente en primer tiempo del siguiente compás.

- Mientras la mano derecha guía el coro “eco” con las pulsaciones sutiles en *pianísimo*, al contrario, el gesto de la mano izquierda indica a las contraltos del coro principal con un movimiento creciente. Para al final de la nota alargada de cuatro tiempos, dar un corte final preciso.
- En el mismo tiempo, compás 26, comienza nuevo fraseo con las mezzosopranos y tenores del coro de *eco*. La indicación musical es *dolorosamente*, dramático y triste. La gestualidad indica diferente volumen comparando a las dos partes de la composición. Mientras continúa el coro de eco, el movimiento pequeño debe mantener la expresividad en el volumen bajo, doloroso e íntimo.

6. Inicio de la sección B

Coincidiendo con el final de la voz de la mezzosoprano del segundo coro, actúa como puente entre ambas secciones. Simultáneamente se introduce un nuevo tempo al comenzar la sección B: ensayo 5, compás 30 con la indicación *plus vite* (más rápido) en el piano. En este punto concluye la nota pedal de do#, dominante de Fa#, que sostenía el punto órgano durante 28 compases.



Figura 13: Sección B presenta el tiempo nuevo

- El gesto debe anticipar un gesto más rápido que el indicado en el tercer tiempo del compás previo, compás 29, disminuyendo su amplitud en el campo de dirección para sugerir el *decrescendo* hacia el *ppp*.
- El acompañamiento mantiene la ligadura de expresión en cada compás. En el compás 30, para el acompañamiento, la mano izquierda inicia el *legato* de articulación con un ligero rebote en el tercer tiempo.
- El final de la frase musical de coro “eco” debe marcarse con un suave corte circular para evitar enfatizar la vocal final que pueden terminar juntos en el tercer tiempo de compás 31.

7. La entrada de la voz solista: compás 32

En esta sección solamente canta una solista, en un registro de mezzosoprano, acompañando con el instrumento.

- En el momento en que se introduce un nuevo *legato* en el acompañamiento, el gesto de la mano derecha experimenta una activación sutil en el tercer tiempo. A partir de ese punto, la mano izquierda asume la responsabilidad de mantener el fraseo y la dinámica de la voz solista.
- La *anacrusa métrica* prepara la entrada de la solista en el primer tiempo del compás 32.
- El gesto del director o la directora mantiene un flujo constante, movimiento pasivo, para dar pulso a las semicorcheas del piano, imitando el movimiento del mar. El contacto entre la solista y la dirección es más estrecho.
- No obstante, la articulación *legato* debe ajustarse al acompañamiento del piano mediante una relación 1:1.



Figura 14: La entrada de la voz solista

- Ante cambios de matiz, el gesto debe descender, compás 34, sutilmente al indicar *decrescendo* para la voz solista o señalar el *crescendo* para el piano en el compás 35.
- Al iniciar la frase musical en tercer tiempo de compás 35 con una anacrusa normal para la solista, debe marcar la respiración activando el pulso con un ligero rebote en el segundo tiempo de mismo compás.

8. *Rallentando* y *Très ralenti*, compases 41, 43

- La solución consiste en articular el pasaje con un gesto disminuido hacia el plano y frenar el movimiento, finalizar con un corte lento tras el arpeggio del piano en el compás 43.
- Tras el cierre, se activa la *anacrusa normal* para la continuación, la cual inicia sola la solista muy lentamente, *Très ralenti*.

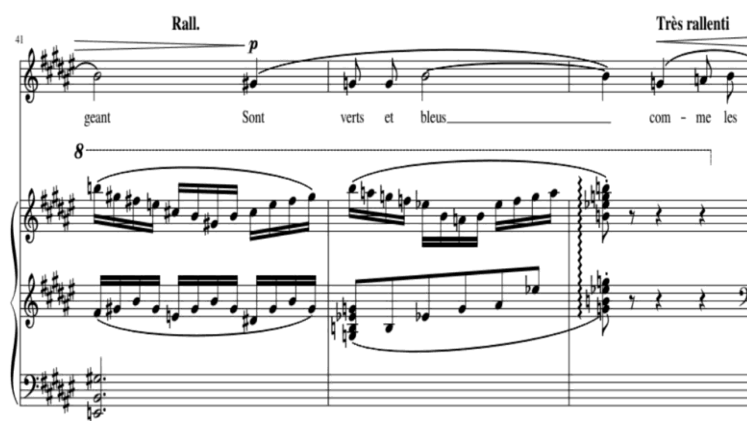


Figura 15: Rallentando y Très ralenti

9. Cambios del tiempo, compás 44, ensayo 6

- Al concluir la última nota del compás 43, la solista —coincidiendo con el artículo francés “les”— ha de ejecutar una anacrusa acelerada para introducir el nuevo tempo del piano.

Se presenta una acumulación de retos:

- Las dos manos del director indican dinámicas independientes: la izquierda marca un matiz creciente y decreciente para la cantante, mientras que la derecha inicia un *decrescendo* continuo para el piano.

- La solista finaliza su frase en el segundo tiempo del compás 45. La pulsación del gesto fluye hacia el piano; su protagonismo imita el vaivén del agua que gestiona el *rallentando* continuo de la dirección durante seis compases.

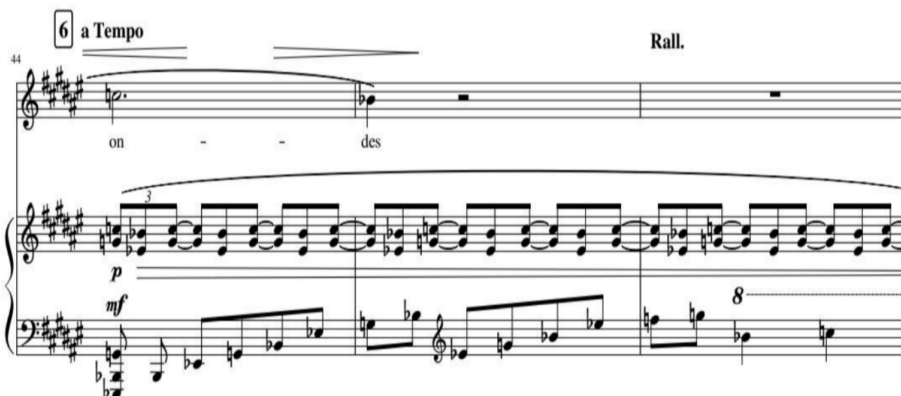


Figura 16: Cambios de tiempo

10. Ensayo 7

Antes de que vuelva la solista, durante el *ritardando*, la última semicorchea en el compás 51, *la b*, del piano ayuda a la cantante a alcanzar el tono.

- El gesto contenido del director advierte a la cantante sobre ese momento.
- Tras el *ritardando*, el gesto indica la activación de la *anacrusa métrica* mediante un rebote que marca el contratiempo para la entrada de la solista. La dinámica, *piano*, se mantiene con el gesto establecido.

Figura 17: preparación del ensayo 7

- En el compás 55, al iniciar el nuevo motivo, la mano amplía su movimiento para alcanzar un volumen *mezzoforte* en el compás siguiente.
- Al cambiar repentinamente del volumen al piano, compás 58, es necesario reducir la amplitud del movimiento de la dirección.
- Con un gesto sutil de la mano izquierda, la conducción ayuda a sostener la nota aguda en el compás 58. Esta estabilidad garantiza que el intervalo descendente al siguiente compás evite acentuar la nota final de la solista. Tras un pequeño rebote iniciado desde la muñeca, la dirección indica un final suave para la solista en el segundo tiempo del compás 59.



Figura 18: final del solo

11. El coro incorpora en la segunda sección, compás 60

- En el compás 59 el piano anticipa la entrada del coro con un *crescendo* para eso el gesto de la dirección del gesto se amplía.
- Compases 60-61, marca la *anacrusa normal* en cada entrada de cuerda activando el pulso en el tiempo anterior en un matiz de *mezzoforte*.

A musical score snippet showing the entry of the main chorus. It includes vocal staves with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Tous Nous cher - chons de ten - Nous cher - chons de ten - Nous cher - chons". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "8". The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (mf) marking.

Figura 19: Entrada nueva del coro principal

12. El clímax musical

Seguidamente, la dinámica aumenta el volumen.

- Coincidiendo con las entradas de las tres cuerdas, el gesto de *levare* es más activo: los rebotes de las entradas más fuertes se producen en el plano de marcación con intensidad.
- La expresividad gestual mantiene un flujo continuo hasta alcanzar el clímax musical de la obra coral en los compases 67-68.



Figura 20: El clímax musical

La reanudación de las voces del primer coro y sus armonías, combinada con un arpeggio cromático descendente en el piano, crea una atmósfera de misteriosa tensión. Dice la letra traducida: *Somos las hermanas inmortales. Ofrecidas a los deseos de vuestros corazones terrenales.*

13. El punto culminante – compás 69

- En el punto culminante, se mantiene la dinámica *forte* mediante un gesto amplio y grandioso, iniciando el nuevo *tempo* a través de un movimiento de brazo que retiene progresivamente en el compás 69.
- Tras un compás de crescendo junto con su acompañamiento, en el compás 71, la conducción mantiene el gesto grande, guiando el *legato*.

69 Rit. poco a poco

fer - tes aux dé - sirs de vos ter - res - tres

sirs de vos ter - res - tres

tes aux dé - sirs de vos ter - res - tres

Figura 21: El punto culminante

- En el ensayo 9, compás 72, la mano derecha ejecuta un gesto pasivo y amplio que sostiene el matiz *forte*, en tanto que la mano izquierda permanece estática, señalando al coro la prolongación de la nota con gesto de intensidad.
- Al concluir la frase coral en el compás 73, se realiza el corte definitivo en el segundo tiempo mediante un rebote amplio con la mano izquierda, mientras la derecha continúa marcando el pulso del acompañamiento.

10

9

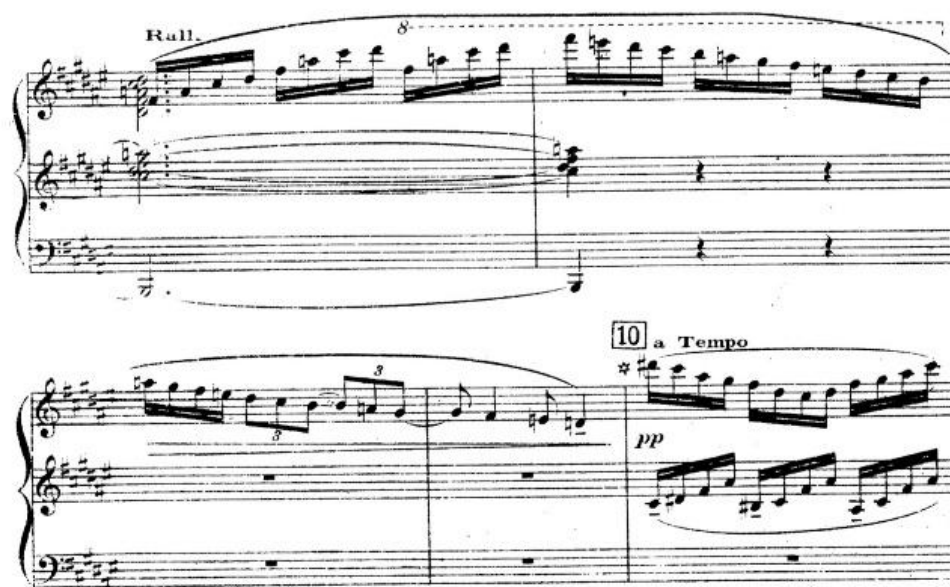
coeurs

coeurs

coeurs

Figura 22: El coro cierra la estrofa

- Compases 74 -77: el pasaje de piano inicia con un *Rallentando* y luego incluye *decrescendo*. El gesto directoral es amplio y expresivo, marcando un matiz fuerte con un gesto generoso. La conducción pasa a ser pasiva, reduciendo progresivamente la velocidad y la dinámica en el campo de dirección. Se ralentiza el movimiento y se reduce el tamaño del brazo hasta el compás 77.



R. 32.

Figura 23: El pasaje de piano

14. Puente – ensayo 10, compases 78-81

- La *anacrusa normal* situada al final del compás 77 se articula con un incremento de velocidad, facilitando el retorno al *a Tempo* original e iniciando el puente hacia la reexposición.

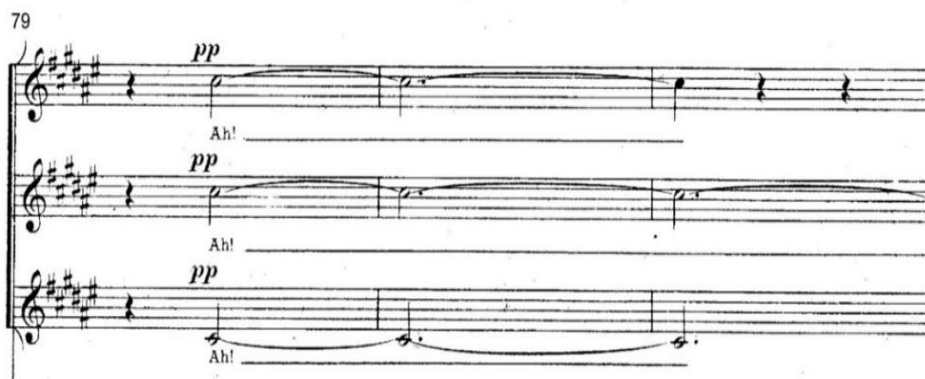


Figura 24: El puente

- Durante del puente, el coro principal se incorpora suavemente cantando una octava justa de $\text{do}\sharp$, nota que funciona como dominante de la tonalidad principal, $\text{Fa}\sharp$ mayor. En el primer tiempo del compás 79, el director indica con un gesto preciso y pequeño para la entrada de las voces en *pianissimo* en el segundo tiempo.
- A continuación, el gesto sigue pasivo y pequeño.

15. El retorno de la sección “A” – ensayo 11

La reaparición crea una estructura de marco en la obra. Por el contrario, el acompañamiento introduce un nuevo diseño melódico, aunque repite la misma estructura armónica.

- A medida que el director cierra gradualmente las notas sostenidas, la sección “A” regresa en el compás 82, con un matiz de *pp*.
- Tras marcar una *anacrusa métrica* en el primer tiempo para las sopranos, la mano derecha indica el cierre de las mezzosopranos en el segundo pulso, mientras la izquierda sostiene la voz de contralto hasta el segundo tiempo del compás 83.
- En el compás siguiente, 83, la mano derecha marca una anacrusa métrica en el primer tiempo para las mezzosopranos y, entretanto, la izquierda cierra la voz de los contraltos en el segundo pulso, con un matiz de *pianississimo*, *ppp*.
- La entrada de los contraltos en *ppp* es técnicamente igual a la del compás anterior.

Figura 25: El retorno de la sección “A”

A partir del compás 86, el matiz y el gesto técnico no difieren de la primera sección.

16. Cadencia – ensayo 15

Les Sirènes concluye con una cadencia de notas sostenidas cuyo movimiento varía según el compás. Tras la nota final sostenida del coro “eco”, entra el coro principal, introduciendo su voz suave mediante una anacrusa natural.

El piano reinicia el diseño pentatónico en la coda, debajo de las voces mantenidas hasta el final de la composición, y sirve de apoyo para que las cantantes entonen sus armonías.

- Los últimos ocho compases son extremadamente delicados en su interpretación. Mediante la respiración y la entonación, el director debe marcar la *anacrusa* con un sutil rebote, asegurando la precisión en el cambio de nota y guiando al conjunto.
- Todo esto se canta en un *pianissimo* desvanecido. El gesto pasivo y concentrado en el espacio central de conducción aporta energía a los cantantes dentro de este ambiente suave.

17. El cierre de la obra coral

El cierre requiere un control técnico complejo en el matiz *pianississimo*. La obra coral cierra el gesto en el segundo tiempo del último compás, aunque con una diferencia de una corchea entre el coro y el acompañamiento.

- Ambas manos participan: la derecha activa la *anacrusa* para el cierre en el primer tiempo y finaliza el corte con un pequeño movimiento circular de muñeca.
- Simultáneamente, en el segundo tiempo, la mano izquierda activa la anacrusa de cierre una corchea más tarde, ejecutándolo también con un rebote pequeño y preciso de la muñeca.



Figura 26: El cierre de la obra coral

Es fundamental que la dirección gestione con claridad el coro principal, el coro “eco” y el acompañamiento, ya que el resultado musical dependerá de esta ejecución.

A continuación, se expone el resumen técnico de la obra coral. En él se detallan los elementos básicos como carácter, dinámica, agógica, tiempo y articulación y haciendo hincapié en los puntos de mayor complejidad de la técnica de dirección.

Sección	Carácter	Dinámica	Agógica Tiempo	Articulación	Ejecución compleja
Introducción	suave	pianísimo Crescendo c.4.6.7.8.	Lento Ralentando c.9	Legato—mayormente pulso pasivo—relación 1:1	Segmentar ambas manos de forma distinta. Mlt: anacrusa para cada compás.MD: anacrusa cada dos compás
Sección A	Suave hasta ensayo 4: contraste entre los dos coros Sopranos del coro principal fuerte—afectado por el texto: muerte Coro eco—suavísimo	Crescendo c. 13. 15-16 Decrescendo c.14.15. 19. Subito pp c. 17. Crescendo—19-20. 25. Decrescendo 22-23 Coro eco: entre pp-p	a Tempo c.11 Ralentando c. 12 aTempo c.14	Entradas para las cuerdas: Anacrusa métrica para las entradas de las cuerdas. Cierre preciso-fraseo: S: c.14/Ms: c.15 / C: 16 Anacrusa métrica para las entradas de las cuerdas: cc.15-17 Anacrusa normal—nueva frase: S-c18/Ms-c.20/C-c.23 Cierre preciso-fraseo: S-c.22/ Ms-c.24./C-c.26 Coro eco: C y T c.28 /Ms-c.31.	Ensayo 3 , c.17: subito pp—nota sostenida mientras cierre la frase de Contralt y en el mismo tiempo dar anacrusa métrica a ellas. Entrada a coro eco: independizar las manos de conducción por las distintas caracteres.
Sección B	Suave Eleva el atmosfera del solo c. 55 Aumenta la intensidad al entrar el coro: matiz mf: c. 60 Se apasiona a partir de c. 64., culmina el carácter: punto climax: c. 69.	Contraste entre la solista y el acompañamiento en los cc. 34-35 Solo : crescendo cc.36-37, 39-40 Decrescendo cc.37-38, 40-41 Cresc. Y descrec. C. 44 Crescendoc.55 Matiz mf—c.56 Mientras el piano: descrec. Cc. 56-59 Matiz mf-cc.60-64 y matiz fuerte: 64-75	Plus vite c. 30 Ralentando c. 41 Très ralenti c. 43 aTempo c. 44 Rit. c. 46 Rit. c. 51 aTempo c. 52 Rit. poc a poc c. 69	Anacrusa métrica: c.32 Cierre la frase: cc.35. 39. Anacrusa normal cc. 35 y 39 Anacrusa métrica: c.52. Cierre el solo: c. 59 Entra todo el coro con anacrusa normal: cc. 60-61 Frasear: cc-63-64, Anacrusa normal: Ms-c.63 / S-c. 64 Anacrusa métrica: C- c.65 Anacrusas y cierres cruzadas: cc-67-70 Cierre	Mientras la solista canta, con el pulso pasivo guía el acompañamiento para que puede mantener la velocidad requerida. Mantener el pulso durante la culminación que no acelera para perjudicar la articulación del texto. C 67-70: indicar adecuadamente los cierres , inicios de motivos y la nota sostenida con el gesto activado hacia la cuerda correspondiente.
Transición	Vuelve a calmarse desde muy intenso hasta suave	Decrescendo desde fuerte, el acompañamiento : ff, hasta suavísimo cc:72-75 cc.76—81	Rall. c. 74 aTempo c. 78	El acompañamiento continuamente legato. Pulso pasivo, activa el gesto de la mano izquierda para segmentar cada compas la ligadura hasta que el coro entra con anacrusa normal en el c. 79.	evita que el pulso queda parada, mantiene viva la música
Sección A	En el inicio de la sección es más suave pero vuelve presentar la misma carácter del inicio.	Al principio de la sección es ppp- Ms y C, pero a partir del c. 86 vuelve como la sección primera.	Rall. c. 84 aTempo c. 85	Se repite la primera A sección	Mismo desafío que en la primera sección A
Coda	suave	desvaneciéndose	Rall. C. 104	Activa para cada compas el cambio de la armonía. C.109: el cierre divide entre la voz y el acompañamiento.	El pulso pasivo pero fluido para mantener la sonoridad y ayudar a los cantantes sostener la voz.

Tabla 4: Resumen técnico del gesto de *Les Sirènes*. Elaboración propia.

3.3.6 El ensayo

Para garantizar un desempeño eficiente, resulta esencial que el director transmita instrucciones gestuales precisas en relación con el tempo, las entradas, los cierres y las dinámicas. Asimismo, su preparación técnica condiciona directamente la calidad de la interpretación.

Un sonido coral de calidad es el resultado de una práctica vocal sistemática. El objetivo de la técnica debe ser el desarrollo de una emisión cohesionada, que garantice la homogeneidad tímbrica entre las distintas voces.

La planificación y elaboración didáctica de un ensayo coral exigen un análisis exhaustivo de la partitura y un conocimiento sólido de las capacidades vocales del conjunto. Asimismo, resulta imprescindible el estudio de la pronunciación del texto, el estilo musical, la estructura formal y la armonía.

3.3.7 Los elementos esenciales

El director o la directora coral deben realizar ejercicios técnicos diferentes al canto individual. El nivel de dificultad de los ejercicios depende de la formación del grupo vocal, sea aficionado o profesional. En cualquier caso, el calentamiento y la composición de los ejercicios técnicos tienen que ser sincronizados con las obras elegidas del programa y han de jugar un papel importante de la ejecución y desarrollo de la interpretación.

Los ejercicios de calentamiento no solo sirven para despertar la voz. Desde el punto de vista de canto coral no se puede aceptar el individualismo en el sonido. Debemos trabajar en la homogeneidad, unir las voces en un color. La esencia es emplear una sonoridad equilibrada.

Puesto que una técnica respiratoria adecuada articula múltiples funciones, su práctica sistemática resulta indispensable para alcanzar los objetivos musicales. Coadyuva para que el sonido coral sea uniforme, la entonación precisa y la pronunciación de vocales, consonantes se entienda y contribuye para tener un soporte adecuado en la formación de los matices musicales.

Una *anacrusa* claro por parte del director es imprescindible para garantizar la cohesión y el ajuste sonoro en las entradas y cierres contrapuntísticos. Para evitar que las notas iniciales o finales se deslicen, el gesto debe ser técnicamente preciso, marcando el pulso y la articulación según la función musical de la obra.

Después de varios ejercicios al *unísono* y comprobar que las voces suenan en tono idéntico, hay que iniciar ejercicios de las dificultades armónicas que plantea la pieza. Cantar *a capella*, los pasos de diferentes intervalos como el cromatismo, los tercios mayores o los pasos de quinta justa ascendente o descendente, las armonías de las secuencias, la aparición de diferentes ritmos entre las cuerdas ya que puede ocasionar perder el tono. En la mayoría de

los casos, la pérdida de tono se produce descendentemente. La persona que lleva el ensayo puede preparar ejercicios creativos inspirados en la canción y el programa.

3.3.8 Parte práctica

El presente trabajo sobre *Les Sirènes* de Lili Boulanger expone un ensayo de la obra realizada en el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplà. Participaron los alumnos de la especialidad de canto y de dirección y los acompañó al piano el profesor de repertorio de canto coral, Fran Ruiz.

Dividí los 90 minutos disponibles en 6 secciones:

1. La vocalización
2. Presentación breve de la obra y el texto.
3. Trabajar con el coro segundo por cuerdas y conjunto
4. Trabajar con el coro principal por partes y unirles luego
5. Ver el solo
6. Unir toda la obra

El siguiente enlace contiene varias grabaciones que se realizaron durante el ensayo y que pueden seguir el proceso de trabajo de 90 minutos:

Sarkadi, K. (2024). *Ensayo de Les Sirènes de Lili Boulanger*. [Archivo de Vídeo].

<https://mega.nz/folder/sNAVybQQ#LxmBnbwt9ue110zhmZEvNA>

Dado que únicamente fue posible llevar a cabo un ensayo, los participantes recibieron previamente las voces grabadas por cuerda, el cronograma y la vocalización planificada. Asimismo, cabe señalar que en la asignatura optativa “Preparación a coro profesional” no se disponía de la totalidad de las voces. Para este ensayo, contamos con la colaboración de alumnos de la Especialidad de Dirección.

Por lo tanto, los alumnos que tuvieron la capacidad de cambiar de registro ayudaron a la voz más grave durante los silencios de su parte asignada. Las voces de mezzosoprano y contralto del segundo coro “eco” fueron cantadas en falsete por los varones. Una alumna de la

especialidad de canto, Mireia Gallart Navarro, interpretó el solo, enriqueciendo el ensayo no solamente por su voz, sino también por su dominio del francés.

El contenido detallado del ensayo del coro se muestra a continuación:

Ensayo de Les Sirènes de Lili Boulanger dirigida por Klára Sarkadi

Minutos	Tema	Tarea
0 – 2 2 – 5 5 – 8 8 - 9 9 – 12 12 – 15 (15 minutos)	Vocalización	1. Resonancia 2. Dos voces, ascendente y descendente – con tonos enteros llegada a tritono 3. Dos voces, ascendente y descendente – llegada a l octava 4. Arpeggio de la triada mayor fundamental 5. Tres voces, 8ª en medio tritono, movimiento paralelo de grupeto 6. Tres voces – movimiento diferente de cada voz
15-19 (5 min.)	La obra	Presentar la obra, letra – pronunciación y traducción
19 – 31 (12 minutos) 3-3 minutos cada voz 3 minutos – unir el “eco”	Eco – segundo grupo Ensayos 4-5 y 13-14: 11 compases	1. Ver por voces: MS – C – T 2. Ver cada dos voces con el acompañamiento de piano: MS-C / C-T / MS-T a. Asegurar las entradas que ayuda tanto el piano como las voces del grupo principal desde el compás anterior b. Horizontal y verticalmente ajustar las voces tanto con el piano como entre sí. c. Dinámica -> El ejercicio de la resonancia indica la posición y el apoyo d. Unir las tres voces
31 – 39 (8 minutos)	Coro principal: Sopranos Ensayos 2-4 cc11 – cc22	Ver la sección A: 16 compases - Asegurar las entradas que ayuda el piano - Enfatizar la pronunciación y la dinámica
39 – 46 (8 minutos)	Coro principal: Mezzosopranos Ensayos 2-4 cc12 – cc23	Ver la sección A: 16 compases - Asegurar las entradas que ayuda tanto el piano como las otras voces - Enfatizar la pronunciación y la dinámica
46 – 53 (8 minutos)	Coro principal: Contraltos Ensayos 2-5, cc13- cc31	Ver la sección A, 16 compases: - Asegurar las entradas que ayuda tanto el piano como las otras voces - Enfatizar la pronunciación y la dinámica
53 – 65 (12 minutos, 3-3 por tarea)	Trabajar en el coro principal	1. unir las Sopranos y Mezzosopranos 2. unir las Sopranos y Contraltos 3. unir las Mezzosopranos y Contraltos
65-70 (5 minutos)	Solo Ensayos 5 - 7	Sección B, 30 compases, Ver las entradas que ayuda el acompañamiento
70 – 82 (12 minutos, 3-3 por tarea)	Coro principal Ensayos 8 – 10 Coda: ensayo 15	1. Al volver el coro principal al final de la sección B, 14 compases, trabajar en las voces separados primero y unir: S-MS/ S-C/ MS – C y luego cantar todos juntos. 2. Y también al final ver la “Coda”, 8 compases
82 – 90 (8-9 minutos)	Cantar todo entero	Asegurar que las entradas tanto el coro principal, como las voces de eco están claramente preparadas con la respiración y preparación de la posición vocal.

Tabla 5: Contenido del ensayo planeado. Elaboración propia

3.3.9 La vocalización

La joven Boulanger compuso su obra, caracterizada por melodías intensas y delicados intervalos, dentro del campo polifónico, exhibiendo una sonoridad propia del impresionismo. El desarrollo de la entonación coral pura constituye una tarea compleja, influenciada por factores vocales, fisiológicos y psicológicos que emergen durante la práctica de los ensayos. En consecuencia, es necesario conducir a los cantantes para que sostengan su voz y mantengan una posición y respiración correctas, facilitando así un canto libre de tensiones.

Teniendo todo esto en cuenta, la preparación de ejercicios de vocalización resulta ineludible para los cantantes, ya que constituye una base esencial para el éxito del coro. Los ejercicios utilizados para la vocalización han sido los siguientes:

1. El primer ejercicio enfoca en apostar la voz, junto a los semitonos y se basa en los pasos de la obra.
2. El segundo y el tercer ejercicio contribuyen a habituar el oído tanto a los intervalos de tritono como a los grados conjuntos y tonos enteros, tanto ascendentes como descendentes.
3. El cuarto ejercicio relaja la voz y la mente para cantar ligero, aunque la tríada mayor forma parte escondida de la obra mediante notas enarmónicas.
4. Ampliar la tarea con el quinto y sexto ejercicio de tres voces nos introduce en las dificultades de la obra.

Resulta fundamental no solo desarrollar y cuidar la voz individual, sino también escuchar al resto de las cuerdas para lograr la armonía conjunta. Es muy útil que el director acompañe al piano con una mano durante la mayor parte del ensayo y dirija con la otra, guiando así el pulso y la toma de aire.

Dirigir durante la vocalización es fundamental para afianzar la sincronización y trabajar distintas velocidades. Dar una *anacrusa normal* precisa garantiza que el coro comience al unísono, evitando que ninguna voz quede oculta. Asimismo, debemos controlar la emisión vocal en cada dinámica y velocidad.

Los ejercicios deben mantener una forma y una resonancia uniformes. Al entrenar la voz con diferentes sílabas, es fundamental igualar y homogeneizar las vocales, suavizar la transición entre registros y cuidar siempre la afinación.

A continuación, se detalla la propuesta de calentamiento y vocalización, diseñada específicamente para abordar los requerimientos técnicos de la obra coral:

Score

Vocalización

Les sirènes

1 Resonancia
"Ng"..... ascendente... descendente

2 Dos voces
Mo - a i ascendente - descendente

3
Ru - re ru re ru re ascendente descendente

4 ligero unisono
Ma-mi-ma-mi ma-mi-ma-mai mó ascendente - descendente - -

5 Tres voces
U O A E I... ascendente - descendente

6
U E I ascendente descendente

El movimiento ascendente y descendente de cada motivo se mueve por Semitonos.
Exepto el descendente del ejercicio 4 que baja por Tonos.

Figura 27: Calentamiento y vocalización escrita por la autora de presente TFG.

Elaboración propia

Muchos directores se conforman con que la afinación vocal coincida exactamente con la del piano. Aunque esto aporta mayor seguridad a los cantantes al principio, sobre todo cuando la entonación se complica, es fundamental que aprendan a afinar sin la ayuda de ningún

instrumento. Es fundamental enseñar a los coralistas a no limitarse a su propia melodía, sino a escuchar el resto de las voces y prestar atención a la armonía. Un resultado eficaz está garantizado por la unificación de las vocales, una entonación precisa y el empaste armónico necesario para mantener la afinación.

La interpretación de *Les Sirènes* plantea dificultades técnicas debido a la presencia de intervalos inusuales, como el tritono, y a la complejidad de las melodías imitativas. No obstante, al ejecutar cada voz mientras se atiende a la armonía global, los cantantes ejercitan el equilibrio y optimizan su empaste dentro del conjunto.

3.3.10 Presentar la obra y el texto

En general, las obras corales son inseparables del uso del texto. Para entender la obra coral, tenemos que dedicar un poco de tiempo para analizarlo. Conocer la génesis del poema y las circunstancias de la escritura de la pieza musical lleva a los intérpretes a un nivel superior durante el proceso de aprendizaje. Sobre todo, cuando el texto es de origen extranjero. Cada idioma tiene su propio sonido y el cultivo del idioma está inextricablemente entrelazado en el hecho de las canciones.

La obra de Boulanger proporciona una experiencia en la que todas las facultades están equilibradas. Los sentidos están influenciados tanto por la musicalidad del poema como por la música misma. El sonido bello resulta de la unión de las palabras y de la música.

El idioma francés, aunque se considera un idioma que apoya mucho los criterios de la técnica vocal según sus vocales, tiene características muy complejas en cuanto canta, a la prosodia hablada. Las palabras que terminan en vocal no se acentúan y las consonantes al final de las palabras no se pronuncian, pero cuando la siguiente palabra empieza con vocal, hay que unir, *liaison*, las dos palabras y muchas veces esto al cantar modifica la acentuación y la prosodia, es su peculiaridad lingüística. La mejor forma de aprender la letra es que alguien que domine el francés te indique en la partitura todas las pronunciaciones difíciles.

La respiración adecuada es clave para la técnica vocal y la expresión musical, ya que influye directamente en la entonación. Todo esto articula motivos y frases que deben ser señalados por el gesto de la dirección.

Mostrar en la partitura que el trabajo que está delante de nosotros facilita la forma «A-B-A», por eso el segundo coro solamente tiene que aprender una sección. Tenemos con la solista que anteriormente revisé las posibles dificultades. El coro principal, debido a que regresa de nuevo a la sección A completa, necesita ampliar su material.

Dejando un comentario sobre la circunstancia en la que nació *Les Sirènes* se entiende más por qué eligió esta letra la joven compositora, a 18 años, debido a que estaba consciente de la mortalidad por su grave enfermedad. Da optimismo a las cantantes también la historia de la presentación y la opinión del crítico parisino cómo la animó para presentarse en el Gran Premio de Roma.

3.3.11 Ensayos parciales

El ensayo parcial permite profundizar en la entonación y la respiración. El gesto director ha de guiar dibujando el paso de intervalo, emulando la dirección del canto gregoriano, pero evitando movimientos excesivamente amplios. Ensayar por cuerdas fomenta que el resto de las voces ejerciten la audición interior, manteniéndose atentas al flujo musical y a la pronunciación textual.

- El segundo coro, coro “eco”

El estudio de las opciones vocales y las condiciones técnicas del ensayo determinan que el eco sea ejecutado por voces masculinas empleando la técnica de falsete. Se aconseja iniciar con el coro de eco debido a su matiz suave y sus características tímbricas, protegiendo así la voz y evitando la fatiga de los cantantes.

El coro de eco canta una secuencia descendente dos veces, cuya progresión está respaldada por el piano. Esta parte resulta más sencilla y requiere menor tiempo de estudio. Asimismo, el piano refuerza las notas iniciales de dicha entrada y las del primer coro.

Inicialmente, las tres voces cantan separadas la primera vez; luego se juntan de dos en dos: M-C, M-T, C-T, antes de unirse las tres cuerdas, todo ello con el acompañamiento del piano.

- El Coro principal

Las voces del coro principal necesitan más tiempo de dedicación para que dominen todas las dificultades técnicas que afrontan. Las entradas, las imitaciones melódicas e imitaciones, células rítmicas, intervalos delicados entre las voces, las dinámicas y sus significados junto con la letra necesitan profundizar, dominar, diferenciar varios elementos musicales.

No obstante, para asegurar la entonación en el primer ensayo fue muy útil tocar el piano, apoyando las voces, utilizar todas las herramientas con las que el ensayo resultó más eficaz, ya que el ensayo fue el único intento para el presente trabajo. Hay que asegurar la pronunciación, que ayuda también a resolver la respiración, ya que con un solo gesto se capta la expresión y su solución musical.

Dar instrucciones, cómo captar las entradas, escuchando las otras voces, para ver cuál les apoya más. También hay que tener en cuenta que el acompañamiento de piano es parte de la armonía, cuyo movimiento tanto en acordes como en arpeggios colaboran a captar el tono, mantener el tono y, sobre todo, el tiempo. Igual que al coro secundario, les pedí cantar separados y luego uniéndolas en dúos y al final en tríos.

- El solo

Siempre es un privilegio trabajar con cantantes profesionales. Sus afinidades y reacciones inmediatas de las instrucciones dejan técnicamente profundizar más la ejecución en cualquier obra musical. La solista, Mireia Gallart Navarro, en breve tiempo aprendió su parte. Ella domina el idioma francés, por lo tanto, no era necesario dedicar tiempo a la pronunciación, sino a la melodía, a las entradas, a la entonación. En el caso de que hubiera posibilidad de retomar la obra, hay que trabajar en la pronunciación de la letra.

- Unir las voces

Cada ensayo debe tener un resumen. Como el plan enseña, al final del ensayo es necesario cantar todos juntos, no importa si o no podemos terminar de aprenderla. Preparar y repartir las grabaciones de cada cuerda ayudó a cantar la obra entera. Más tarde en el ensayo un estudiante tuvo que irse debido a sus deberes oficiales; por lo tanto, faltaba una voz al final del coro “eco”.

Conforme pasó el tiempo, no fue posible que los cantantes se alinearan en al menos dos filas. No entraron en el campo de visión, así que al dirigir en dar las entradas o terminar la frase, no se pudo realizar gestos correctamente por girar tanto a la cuerda adecuada. El peligro de la primera toma de cantar juntos tiene un riesgo. Muchas veces los cantantes no levantan sus cabezas suficientemente por la dificultad de sus voces, fijándose más en la partitura. A pesar de estas dificultades, tras un esfuerzo sostenido, el ensayo demostró ser activo y eficaz.

Evaluación y resumen del trabajo realizado:

La transposición de los conocimientos adquiridos y elementos técnicos a la práctica coral demostró que, de esta manera, se valida el enfoque metodológico utilizado para la comprensión integral de la obra.

- Identificar elementos de técnica de dirección durante el análisis de la obra y adaptarlos al estilo interpretativo adecuado. Exige cómo marcar anacrusas, dirigir el *legato*, tratar motivos distintos en un mismo compás mientras se cierra una cuerda y dar aviso de una entrada o recurrir a diferentes dinámicas.
- El tratamiento de temas mitológicos evidencia el uso de recursos musicales impresionistas. Maneja y desarrolla el texto francés y la técnica coral polifónica, su atmósfera, la sutileza y el uso de la tonalidad. Así como el manejo de armonías avanzadas y el esquema de color vocal que resalta la estructura melódica con una madurez que desmiente su edad.
- Establecer un estilo vocal-coral: perfeccionar la sonoridad mediante la pronunciación del francés.
- Entonación: El flujo, las ondulaciones y los matices sensibles de la música requieren una entonación precisa. Se potencia no solo por la lectura de la partitura, sino también por la gestualidad del director.
- Atmósfera impresionista: La obra logra un efecto hipnótico mediante la repetición de arpeggios ascendentes en el piano. Este diseño produce en el oyente un estado similar al del canto de las sirenas.
- Innovación armónica y vocal: Combina armonías para lograr una textura etérea y cromática. La estructura presenta una línea vocal solista que emerge sobre el arpeggio del piano. Se evidencia un alto nivel de madurez compositiva a pesar de la temprana edad de Boulanger.

Se detectan limitaciones y dificultades en la obra que requieren una solución técnica.

En primer lugar, el gesto del director o la directora puede confundir a los cantantes en la realización de la obra por varios factores:

- a) La continuidad del *legato* puede interrumpirse por la falta de inercia del gesto. Un pulso pasivo, al carecer de inercia, compromete la dirección musical, la estabilidad vocal y la afinación.
- b) La preparación de una entrada o del cierre está mal definida; la *anacrusa* no

está señalada a su debido tiempo.

- c) Un *marcato*, un énfasis inadecuado o un movimiento de muñeca innecesario genera una ejecución inapropiada en los cantantes.

En segundo lugar, exige no solo dirigir el coro, sino también al pianista, ya que el acompañamiento determina la sonoridad del canto.

En tercer lugar, la exigencia técnica vocal del coro busca sus efectos impresionistas y una atmósfera especial, lo que requiere intérpretes capaces de entonar armonías complejas e intervalos delicados. La ejecución precisa requiere tanto la estabilidad del soporte vocal de los intérpretes como la gestión técnica de la dirección musical durante la interpretación.

La primera obra coral significativa de Lili Boulanger ya ha mostrado avances en este sentido. Obviamente sus minuciosos y profundos estudios de composición musical, su formación musical y literaria y su herencia musical familiar le dieron la oportunidad de mostrar su talento a temprana edad.

Las características musicales de la época impresionista se pueden descubrir en su obra coral. Utilizó con confianza los elementos, manejó adecuadamente las características vocales, dominó el contenido del texto casi con madurez en su composición coordinó la armonía a través del coro y acompañamiento instrumental juiciosamente.

La preparación y ejecución del ensayo puede ser una tarea desafiante para quienes no dominan los elementos tradicionales de la época, a pesar de ser una práctica continua y regular. El desarrollo del ensayo presentado en este trabajo sirve para ser una guía.

Como reflexión final, Kodály (1941) el compositor y pedagogo húngaro apuntó en su libro de estudio *Quince ejercicios vocales de dos voces*:

El canto polifónico, y la capacidad de oír y percibir que se desarrolla paralelamente, abre las obras maestras de la literatura mundial a aquellos que no tocan ningún tipo de instrumento. Y las obras sólo pueden cumplir su propósito si resuenan en el alma de millones (prólogo).

4 CONCLUSIONES

Finalmente, la confrontación entre los objetivos planteados y los resultados obtenidos permitirá establecer las conclusiones correspondientes de este estudio de la obra *Les Sirènes* de Lili Boulanger.

1. Objetivos generales:

En primer lugar, se pone el valor la relevancia de Lili Boulanger como compositora pionera de principios del siglo XX. Resalta su importancia en la historia de la música, consolidándola como una figura que, al romper barreras de género y estilo, se alza como un referente absoluto que abrió el camino para todas las generaciones futuras de compositoras.

En segundo lugar, se expone, mediante una síntesis histórico-teórica, un panorama de la técnica de dirección en el ámbito coral, recorriendo las épocas hasta la incorporación de la educación académica. Se sistematizan los principales enfoques metodológicos y su relevancia en la dirección coral.

En tercer lugar, el análisis técnico demostró las competencias adquiridas en el grado de dirección, así como la viabilidad técnica y el valor estético de una propuesta profesional autónoma, características que se materializan en este proyecto final mediante el análisis, la planificación y la ejecución práctica.

2. Objetivos específicos:

En primer lugar, se abordan las implicaciones técnicas y expresivas de la dirección coral, enfocándose en la riqueza interpretativa de la obra. Se demuestra que la optimización de la interpretación trasciende la mera ejecución gestual, fundamentándose en la técnica vocal, el balance del texto francés y los matices dinámicos. Además, se evidencia que la dirección coral supera la simple indicación de entradas, salidas o el mantenimiento de la pulsación, buscando una interpretación fiel a la compositora. A través del análisis exhaustivo de la partitura, se determinan los gestos necesarios para abordar elementos clave: la dirección del *legato*, la ejecución pasivo-activa y los retos de sonoridad, tales como la entonación, la dicción y el equilibrio tímbrico.

En segundo lugar, el estudio ha elaborado una guía que ofrece soluciones interpretativas y

técnicas frente a los retos de *Les Sirènes*, con el fin de facilitar su aplicación pedagógica y promover la difusión y valoración de la obra entre aquellos intérpretes interesados en incorporarla a su repertorio. Es una herramienta y *vadémecum*³⁰ para lograr una comunicación artística, un aprendizaje y una interpretación eficaces.

3. Líneas futuras de investigación:

En primer lugar, resulta de gran interés realizar un estudio comparativo entre las distintas versiones de *Les Sirènes*, considerando tanto sus variantes editoriales como las diferentes aproximaciones interpretativas. Si bien la versión para coro y piano es la más frecuente, Boulanger también compuso una partitura orquestal. Así, un análisis detallado de cómo la instrumentación altera la paleta de colores de la obra permitirá comprender de qué manera elementos como el tempo, la dinámica, la articulación, el fraseo y el tratamiento vocal determinan la construcción del discurso musical y su impacto expresivo.

En segundo lugar, se propone profundizar en el análisis del simbolismo del texto y de su contexto estético y de género. Esta línea de investigación permitiría estudiar la relación de la obra con el simbolismo francés, así como valorar de qué manera el contenido poético condiciona la interpretación de Boulanger sobre las sirenas: no solo como seres mitológicos peligrosos, sino también como una representación del poder femenino. Resulta especialmente relevante considerar que la obra fue escrita por una joven compositora de 18 años en un entorno dominado por hombres. Asimismo, el análisis del contexto de género podría aportar una visión más completa sobre la posición de la artista en su marco histórico, cultural y artístico.

Otra línea de investigación consistiría en profundizar en el cromatismo impresionista de Boulanger y en los recursos compositivos que emplea para provocar inestabilidad tonal. En este sentido, resulta pertinente examinar el uso de pedales, armonías cromáticas y modulaciones ambiguas. Se trata de técnicas que vinculan su estética con el universo sonoro de Claude Debussy, al tiempo que preservan una voz singular.

Finalmente, se plantea la posibilidad de realizar un análisis comparativo de la escritura coral en obras con el mismo título compuestas por otros autores, tales como la famosa versión de

³⁰ De latín: *vade* “ven” o “camina” y *mecum* “conmigo”. Libro de poco volumen y de fácil manejo para consulta inmediata de nociones o informaciones fundamentales. Real Academia Española. (s.f.) Cultura. En Diccionario de la lengua española. (. 2024). *Vadémecum*. <https://dle.rae.es/vadem%C3%A9cum>

Sirènes (1901) de Claude Debussy o la cantata *Sirène* (1908) escrita por su hermana y mentora, Nadia Boulanger.

A modo de cierre, *Les sirènes* de Boulanger reafirma su identidad artística y se distancia de sus contemporáneos. La obra establece una propuesta singular y sofisticada que se confirma como un hito dentro del catálogo coral de la compositora.

El reto que plantea a la dirección coral la gestión de una paleta dinámica sutil y una compleja flexibilidad agógica no debe entenderse como una barrera, sino como el peaje necesario para acceder a su profunda riqueza estética. Al descodificar su entramado textual y armónico, el director no solo supera un desafío profesional, sino que restituye al repertorio coral una obra de valor incontestable, consolidando a Boulanger como una voz fundamental en la transición hacia la modernidad musical.

Esta investigación ha puesto de manifiesto que *Les Sirènes* no solo es una pieza coral virtuosa, sino también una composición audaz de principios del siglo XX. Ofrecer una interpretación estilísticamente adecuada de la obra siempre supondrá un gran reto para coros y directores.

BIBLIOGRAFÍA

- Audé, F. Helfter, C. Kleiman L. (1995). *Le XXe siècle des femmes - El siglo XX de la mujer* (p. 108). Editorial Nathan.
- Ballesteros Arranz, E. (2015). *El impresionismo-Historia universal del Arte y la Cultura*. Editorial Hiares.
- Bárdos, L. (1976), *Técnica de dirección de canto coral Volumen I. y II.* Editorial Tankönyvkiadó.
- Beer, A. (2016) *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*. (capítulo 7, pág. 243-285) Oneworld Publishing.
- Bertho-Woolliams, C. (2009). *Lili Boulanger: compositora del siglo XX*. Jardin d'Essay.
- Carminati, Ch. (2017). *Semplicemente lili. La vita di Lili Boulanger*. Editore Rueballu.
- Coco Music. (2024). *Compositoras Clasicas*. Editorial Coco Music.
- Fernández, N. (2023). *Técnica de dirección coral*. Edita: Parolas Languages
- Fraisse, G. Marcel-Berlioz, L. Christoffel, D. Launay, F. Mathon, G. (2019). *Compositoras, Igualdad en acción*. EDICIONES MF
- Gallo, P. (1996). *Lili Boulanger, l'innocenza del sogno simbolista*. Editorial Canova.
- García Sanchez. P. (2021). *La música durmiente. Quince compositoras de la historia*. Editorial El Argonauta.
- Kroó, Gy. (1973). *Muzsikáló Zenetörténet - “Historia de la música” Volumen IV*. (p.9-58). Editorial Gondolat Kiadó.
- Laederich, A. (2007). *Nadia Boulanger et lili Boulanger: témoignages et études*. Editorial Symetrie.
- Launay, F. (2006) *Mujeres compositoras en Francia*. Editorial Fayard.

- Lespinard, B. (2018). *Les Les passions du chœur: La musique chorale et ses pratiques en France 1800-1850*. Librairie Arthème Fayard.
- Lorenzo de Reizabal, M. (2017). *El aprendizaje de la gestualidad en dirección de orquesta mediante la autoobservación*. [Tesis Doctoral, Universidad de País Vasco]. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/27792/TESIS_LORENZO%20DE%20REIZABAL_MARGARITA.pdf?sequence=1.
- McAuliffe, Mary. (2011). *Dawn of the Belle Epoque: The Paris of Monet, Zola, Bernhardt, Eiffel, Debussy, Clemenceau, and Their Friends*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Michel Nectoux, J. y Massip, C. (2006). *Lili Boulanger: su influencia en la música del siglo XX*. Edición propia.
- Murillo Cruz, D. (2015). Implementación de elementos musicales y del canto en la enseñanza de la pronunciación del francés como lengua extranjera. [Trabajo fin del Grado, Universidad del Valle, Columbia]. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/entities/publication/974ecaf1-64a9-4d1b-8cc4-a1c993696ad6>.
- Otero Aragonese, D. (2019). *Oblivion: grandes compositoras europeas (1850-1950): aportaciones al repertorio del violín y contribuciones al cambio del paradigma del rol de la mujer en la Música*. [Tesis Doctoral, Universidad de Burgos]. file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Manual%20%20contenidos%20de%20TFG/Otero_Aragonese.pdf.
- Párkai, I. (1984). *A kórusvezénylés alapjai* “Los fundamentos de la dirección coral”. Editorial Múzsák.
- Potter, C. (2006). *Nadia and Lili Boulanger*. E.E.U.U. Ashgate Publishing.
- Ramos, P. (3-24 de abril de 2019). *Las Boulanger y sus discípulos*. [Discurso Principal] Fundación Juan March. <https://www.march.es/es/madrid/boulanger-sus-discipulos>.
- Ramos, P. (3-24 de abril de 2019). *Las Boulanger y sus discípulos*. [Discurso Principal]. <https://www.march.es/es/madrid/boulanger-sus-discipulos>.

- Reynolds, R.G. (2020). *Lili Boulanger –French Composer-First Woman Awarded the Prix de Rome* “Lili Bouanger - Primera compositora francesa galardonada con el Premio de Roma”. Editorial Smashwords.
- Rodríguez, R. (2013). *Dirección de coro - La ciencia, la técnica, el arte, las costumbres*. Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Deporte.
- Rosenstiel, L. (1978). *The life and work of Lili Boulanger*. Associated Univ Pr.
- Sassanello, F. (2018). *Lili Boulanger frammenti ritrovati di una vita interrotta* Editorial Cafagna.
- Segond-Genovesi, Ch. (2022). *Música y músicos en París durante la Gran Guerra. Los caminos del patriotismo*. Editorial Vrin. Version Kindle.
- Smiath-Gonzalez, A. R. (2001). *Her life and Works*. [Tesis de Maestría, Universidad Atlantic de Florida].
- https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A9635/datastream/OBJ/view/Lili_Boulanger__1893--1918___Her_life_and_works.pdf.

FONOGRAFÍA

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Letra de Les Sirènes de Lili Boulanger*. [Archivo de Vídeo]. https://youtu.be/oxJktpXCGes?si=Bpi6ibyYp6lNtl_P

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Piano electrónico de acompañamiento _ Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo].
<https://youtu.be/UAeQ2aWouQ8?si=TaUUNrovOrSkpb2i>

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Solo de Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo].
<https://youtu.be/Dqbxn6kGYog?si=oNj4F4WixRXhh0-u>

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Coro principal de Les Sirènes de Lili Boulanger*. [Archivo de Video].
https://youtu.be/PLnuTXo_LtM?si=rHvIY7MBxL4XtYFG

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Eco – 2º grupo de Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo]. https://youtu.be/ISVdyBfokhw?si=uJGK2539lLb1b_4R

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Eco – Mezzosoprano _ Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo]. <https://youtu.be/QfCUKxJSHYo?si=7rkswcHaIBixHqrO>

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Eco-contralt _ Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo].
https://youtu.be/znKPRuVdz9U?si=KqTLP7NE-NSjq_X1

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Eco - Tenor de Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo].
<https://youtu.be/gRlw5TA7jLU?si=c4sfOz24H1kqzzH9>

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Sopran -comienzo _ Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo]. https://youtu.be/3j57vnID_C8?si=L7HjZw-fPUOWFy8o

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Sopran- ensayo 8-cc.60 _ Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo]. <https://youtu.be/kGhiS6HUmDo?si=cq1S7SYa4t6Vs0jp>

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Mezzosoprano-I _ Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo]. https://youtu.be/R0RPY8TAvbY?si=nQ_ElkgjOaMY4Yrg

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Mezzosoprano- ensayo 8-cc.60. _Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo].
<https://youtu.be/bhdfxD601ew?si=2ffVov5kqf2IMZmw>

Canal Sarkadi Klára. (19 de marzo de 2024). *Contralto _Les Sirènes*. [Archivo de Vídeo].
<https://youtu.be/WLw2RTghtns?si=YJ3n4EYcltpbtHdh>

FILMOGRAFÍA

Canal SARKADI KLÁRA. (2019). *Salve Regina del Misteri d'Elx – Consueta de 1709, obra del principio de siglo XVI*. [Archivo de Vídeo]. YouTube.
<https://youtu.be/WLBbFtVJcYA?si=GlWnyEoquU2hxGSb>

Sarkadi, K. (2024). *Ensayo de Les Sirènes de Lili Boulanger*. [Archivo de Vídeo].
<https://mega.nz/folder/sNAVybQQ#LxmBnbwt9ue110zhmZEvNA>

WEBGRAFÍA, PÓDCAST, DISCOGRAFÍA

BNF. *Lili Boulanger*. La Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional de Francia.
<https://gallica.bnf.fr/blog/19042023/hommage-lili-boulanger?mode=desktop>

Boulanger, L. (1911). *Manuscrito de Les Sirènes* [BNF]
https://data.bnf.fr/13952357/lili_boulanger_les_sirenes/
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55014503m/f1.double>

Boulanger, L. (2024). *18 partituras de la compositora francesa*. Editorial Argonauta.
<https://www.elargonauta.com/autores/boulanger-lili/21530/>

Canal FRANCE MUSIQUE CONCERTS. (22 de diciembre de 2020). *Les Sirènes de Lili Boulanger*. [Archivo de Vídeo]. Youtube.
<https://youtu.be/Ruru0xAeSnk?si=wnFpktCuOWMWJhGw>

Canal JOHN RUTTER & THE CAMBRIDGE SINGERS. (06 de septiembre de 2017). *John Rutter - The importance of Choir (Interview)*. [Archivo de Vídeo]. Youtube.
<https://youtu.be/XqsjkLPeuAQ?si=DhAogbSV4uLojpnw>

Cervello, J. (2019). *Lili Boulanger (1893-1918)*.

<https://jordicervello Garriga.wordpress.com/2019/10/08/lili-boulanger-1893-1918/>

Festival. (2024). *Festival Nadia et Lili Boulanger*.

<https://www.festivalnadaliliboulanger.com/>

Hernandez, H. (2018). *Lili Boulanger compositora francesa*.

<http://www.heroinas.net/2018/05/lili-boulanger-compositora-francesa.html?m=1>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55014503m/f1.double>

JSTOR. *Lili Boulanger (1893 – 1918)*. 657 resultados de publicaciones. [Archivo PDF].

<https://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=Lili+Boulanger&so=rel>

IMSLP. *Lili Boulanger*. [Archivo PDF]. https://imslp.org/wiki/Category:Boulanger,_Lili

Revista Le Genève. (1911). *Gran Prix du Rome*. [Archivo PDF].

[file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Manual%20%20contenidos%20de%20TFG/JDG_1913_07_11%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Manual%20%20contenidos%20de%20TFG/JDG_1913_07_11%20(1).pdf)

Royal Northern College of Music. (1918). *Conservatories en temps de guerre*. [https://www.rncm.ac.uk/paris-manchester-1918/conservatoires-under-fire/la-gazette-des-](https://www.rncm.ac.uk/paris-manchester-1918/conservatoires-under-fire/la-gazette-des-classes-du-conservatoire-1915-1919/)

[classes-du-conservatoire-1915-1919/](https://www.rncm.ac.uk/paris-manchester-1918/conservatoires-under-fire/la-gazette-des-classes-du-conservatoire-1915-1919/)

Pódcast:

Chavarria, X. (2023 – presente). *A compositor de la semana* [Podcast] Catalunya Ràdio.

<https://www.ccma.cat/3cat/lili-boulanger-un-angel-de-la-musica-55/audio/1164805/>

Clemence Guinard (2021-presente) *Lili Boulanger, Compositora pionera con un destino*

trágico. [Podcast]. Radio France. <https://www.radiofrance.fr/francemusique/lili-boulanger-compositrice-pionniere-au-destin-tragique-7626854>

Radio Clásica (2021- presente). *Postales sonoras: Lili Boulanger*. [Podcast]. RTVE.

<https://www.rtve.es/play/audios/programas-especiales-de-radio-clasica/lili-boulanger/5810677/>

Rousseau, J. (2014-presente). *Lili Boulanger venga a su hermana* [Podcast]. Radio

France. <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/comme-si-vous-y-etiez/lili-boulanger-venge-sa-soeur-7526034>

Discografías:

Bayer. (1995). *Lili Boulanger Lili, Fanny Mendelssohn, Clara Schumann Wieck*. [Álbum]. <https://www.amazon.com/-/es/Lili-Boulanger/dp/B000004455>

Harmonia Mundi. (2023). *Les heures claires. The complete songs. Nadia et Lili Boulanger*. [Álbum]. <https://www.harmoniamundi.com/en/albums/les-heures-claires-integrale-des-melodies/>

Helios – CDH55153. (2004). *Lili Boulanger – Clairières Dans Le Ciel, Les Sirènes & Autres Mélodies*. [Álbum]. <https://www.discogs.com/release/16988115-Lili-Boulanger-Clairi%C3%A8res-Dans-Le-Ciel-Les-Sir%C3%A8nes-Autres-M%C3%A9lodies->

Hyperion – CDA 66726. (1994). *Lili Boulanger – Clairières Dans Le Ciel, Les Sirènes & Autres Mélodies*. [Álbum]. <https://www.discogs.com/release/4857177-Lili-Boulanger-Clairi%C3%A8res-Dans-Le-Ciel-Les-Sir%C3%A8nes-Autres-M%C3%A9lodies->

Prestomusic. (2004). *Lili Boulanger – Songs*. [Álbum]. <https://www.prestomusic.com/classical/composers/234--boulanger-l?srsId=AfmBOorDcicNJv1KE61OuiwcgpRjS4QSQY7QV6KHEvmAf7fxTae3-Zq2>

Lili Boulanger. (desde 1970). *Marie-Juliette Olga Lili Boulanger*. [Álbum]. <https://www.discogs.com/es/artist/2099356-Lili-Boulanger>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Figura 1: Tumba de la V. Dinastía de Imperio Antiguo	17
Figura 2: Mano guidoniana	18
Figura 3: Boceto de François Flameng en 1913	36
Figura 4: Ch. J. Granmougin	41
Figura 5: Nous sornmes la beuté de Granmougin	42
Figura 6: Patrón de $\frac{3}{4}$	46
Figura 7: Inicio de la obra coral.....	47
Figura 8: Entrada de las sopranos	48
Figura 9: Entrada principal.....	49
Figura 10: Llega el súbito pp.....	50
Figura 11: La entrada del segundo coro.....	51
Figura 12: Final del coro principal	52
Figura 13: Sección B presenta el tiempo nuevo	53
Figura 14: La entrada de la voz solista	54
Figura 15: Rallentando y Très rallenti	55
Figura 16: Cambios de tiempo.....	56
Figura 17: preparación del ensayo 7	56
Figura 18: final del solo	57
Figura 19: Entrada nueva del coro principal	57
Figura 20: El clímax musical.....	58
Figura 21: El punto culminante	59
Figura 22: El coro cierra la estrofa	59
Figura 23: El pasaje de piano	60
Figura 24: El puente.....	60
Figura 25: El retorno de la sección “A”	61
Figura 26: El cierre de la obra coral.....	62
Figura 28: Calentamiento y vocalización escrita por la autora de presente TFG.....	68
Figura 29: La familia Boulanger.....	89
Figura 30: Manuscrito de Les Siènes de Lili Boulanger.....	97
Figura 31: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.1	98
Figura 32: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.2.....	99
Figura 33: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.3.....	100

Figura 34: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.4.....	101
Figura 35: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.5.....	102
Figura 36: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.6.....	103
Figura 37: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.7.....	104
Figura 38: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.8.....	105
Figura 39: Les Sirènes de Lili Boulanger_p. 9.....	106
Figura 40: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.10.....	107
Figura 41: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.11.....	108
Figura 42: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.12.....	109
Figura 43: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.13.....	110
Figura 44: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.14.....	111
Figura 45: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.15.....	112
Figura 46: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.16.....	113
Figura 47: Cartel publicitario de 1900.....	114
Figura 48: Fases de la construcción de la Torre Eiffel.....	114
Figura 49: La Académie des Beaux-Arts en París.....	115
Figura 50: Impresión, sol naciente de Claude Monet.....	116
Figura 51: Lili Boulanger en el concurso.....	116
Figura 52: Lili junto a sus compañeros en el Gran Prix du Roma.....	117
Figura 53: Lili comienza su estancia en Roma.....	117
Figura 54: Artículo del Diario de Ginebra sobre el Gran Premio en 1913.....	118
Figura 55: Lili, la ganadora, junto a Nadia, su hermana.....	118
Figura 56: La cronología de la vida de Lili Boulanger.....	119
Tabla 1: La escala de los gestos de dirección.....	24
Tabla 2: Conceptos básicos de técnica coral. Elaboración propia.....	25
Tabla 3: La estructura de <i>Les Sirènes</i> de Lili Boulanger. Elaboración propia.....	44
Tabla 4: Resumen técnico del gesto de <i>Les Sirènes</i> . Elaboración propia.....	63
Tabla 5: Contenido del ensayo planeado. Elaboración propia.....	66
Vídeo 1: Presentación de la dirección de canto gregoriano.....	19
Vídeo 2: Salve Regina del Misteri d'Elx.....	21
Vídeo 3: A Trip Through Paris, France in late 1890s.....	115

ANEXO

1. La familia Boulanger

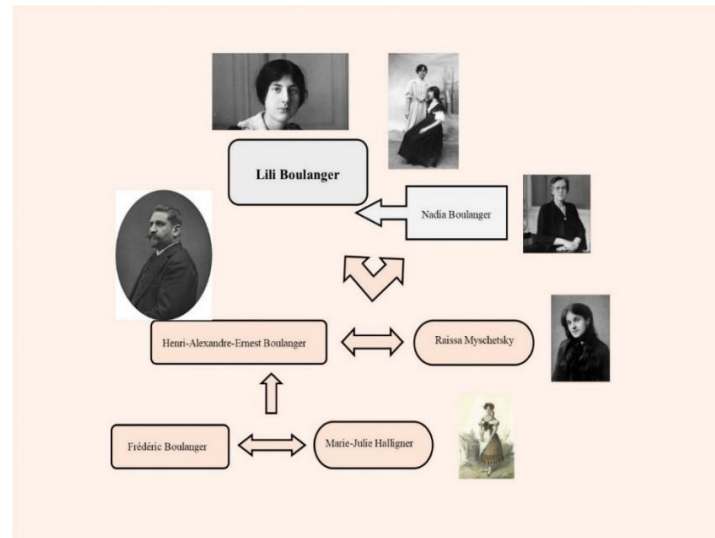


Figura 28: La familia Boulanger³¹

La familia Boulanger dejó su huella en la escena musical parisina durante tres generaciones. Lili y su hermana Nadia, que pasó a la historia de la música como famosa profesora y directora, contaron con excelentes músicos en su árbol genealógico.

Tal como afirman los autores de sus biografías (Rosenstein, 1978; Potter, 2006), las hermanas Boulanger heredaron la genialidad musical de sus antepasados que se presenta a continuación:

1. Frédéric Boulanger

El Conservatorio Nacional de París se inauguró en 1795. Dos años más tarde, el primer Boulanger ganó un premio del Conservatorio el 24 de octubre de 1797 por su interpretación

³¹ Fuentes de las imágenes: Marie-Julie Hallinger. (2025). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Marie-Julie_Hallinger. Ernest Boulanger. (2023). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Ernest_Boulanger. Tchaikovsky Research. (2023). *Raissa Boulanger*. https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Ra%C3%AFssa_Boulanger. Nadia Boulanger. (2026). En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Nadia_Boulanger. GarGenVille. (1979). *Nadia et Lili*. <https://gargenville.fr/ca-bouge/vie-culturelle/les-maisonnets/lili-et-nadia-boulanger-deux-soeurs-de-legende>

de violonchelo. Joven de 19 años interpretó obras de varios compositores, como Salieri, Gluck y Cherubini, y se llevó a casa el Primer Premio de violonchelo. Además de su carrera como violonchelista en the King's Capilla, la capilla del rey, entre 1797 y 1820, fue profesor en L'École Royale de Musique. Posteriormente, durante los años entre 1816 y 1820, fue profesor de canto en el Conservatorio Nacional.

2. Marie-Julie Hallinger

La abuela de Lili también asistió al Conservatorio Nacional de 1806 a 1809, donde obtuvo el primer premio de voz. Posteriormente, en 1810 ganó el primer premio de Comédie-Lyrique y en 1811 se convirtió en miembro del Théâtre de l'Opéra-Comique. Ella ya estaba casada con Frédéric Boulanger. Así, a lo largo de su carrera, fue conocida profesionalmente como Madame Boulanger. A pesar de su familia y sus responsabilidades, junto con su hijo recién nacido en 1815, la señora Boulanger continuó su carrera como cantante profesional. Se jubiló en 1845, después de 34 años en l'Opéra-Comique, y cinco años más tarde murió repentinamente el 23 de julio de 1850.

3. Henri-Alexandre-Ernest Boulanger

El padre de Lili nació el 16 de septiembre de 1815. Cuando Ernest tenía cinco años, su padre los abandonó a él y a su madre. Ernest, después de este desagradable hecho, tuvo poco contacto con su padre durante el resto de su vida.

Como hijo de dos músicos, Ernest creció alrededor de amigos de su madre, que incluían a algunos de los mejores escritores y artistas en Francia en ese momento. Entre los amigos de la familia se encontraban escritores como Alexandre Dumas, actores como Frédérick Lemaître, familiares y numerosos músicos de la época. Contrariamente a los planes de su madre de convertirlo en oficial del ejército, a los dieciséis años Ernest inició sus estudios en el Conservatorio Nacional, también conocido como Conservatorio de Música.

Cinco años después, en 1835, él se fue en el primer Boulanger en ganar el Gran Premio de Roma. Este concurso otorgó al ganador cuatro años de viajes y estudios en Italia, Grecia, Egipto, Austria y Alemania. Los ganadores tuvieron la oportunidad de presentar su ópera original en París después de su regreso en 1840. Su año en Italia, desde el otoño de 1836 al otoño de 1837, en la Villa di Medici estuvo lleno de acontecimientos, ya que dos epidemias de cólera asolaron Italia en 1836 y 1837. Recibió una educación liberal en todos sus viajes

por Europa, donde aprendió francés, alemán, inglés e italiano. Además, de los idiomas, Ernest se formó en estudios de arte, arquitectura e historia. Regresó a Francia en 1840 y presentó con éxito su ópera en un acto, *Le Diable a l'école*, en la Opera-Comique.

En 1842 Ernest se ganó una reputación en París por sus óperas cómicas, mostrando la influencia de su madre. Trabajaba duro para lograr el éxito tanto en sus esfuerzos compositivos como en la docencia. Su madre murió inesperadamente. Esto no frenó su ambición de perseguir sus objetivos.

Sus cuatro grandes ambiciones eran: primero, ser un compositor de ópera de éxito, segundo, obtener una cátedra en el Conservatorio, tercero, obtener la Legión honor y, por último, convertirse en miembro de la Academia de Bellas Artes.

Como compositor de ópera, Ernest Boulanger nunca alcanzó el éxito que le hubiera gustado, pero continuó componiendo óperas cómicas con la esperanza de lograr un mayor éxito. Tres de sus cuatro ambiciones, a través de sus persistentes trabajos, se cumplieron.

Recibió su merecido reconocimiento por La Legión de Honor en 1869, a la edad de 54 años. Se convirtió en profesor del Conservatorio Nacional de París, donde impartió clases de canto en 1872, a la edad de 57 años. Su última gran ambición, la elección a la Academia, nunca la consiguió. En 1900 le invitaron a hablar y presentar la partitura de una de sus obras corales en la Exposición Universal de París, pero lo impidió su fallecimiento repentino. La pérdida del padre cambió la vida de sus hijas para siempre.

4. Raïssa Ivanovna Myschetskaya

La esposa de Ernest nació en una familia noble el 19 de diciembre de 1856 en San Petersburgo. Ella aprendió ruso, alemán y francés y a los dieciséis años, realizó exámenes para convertirse en tutor a domicilio, el equivalente a una institutriz. Según la tradición, una familia noble no hubiera permitido jamás que hiciera estos exámenes, pero su vida estaba llena de secretos y con datos personales cuestionables, como su certificado de nacimiento también, Ernest Boulanger actuó en Rusia en 1874 donde Raïssa le vio como director.

Raïssa convenció a su madre para que le permitiera emigrar a Francia y estudiar música y le convenció al profesor Boulanger para que le dejara unirse a su clase de canto en septiembre de 1876. Sus profesores no estuvieron muy satisfechos con ella. Al contrario, el profesor

Boulanger tenía una opinión diferente. La veía inteligente y distinguida y se casó con su joven estudiante. Ernest tenía sesenta y dos años y Raissa solo diecinueve. Siguiendo la tradición de la madre de Ernest, la pareja invitó a muchos artistas y músicos franceses en su casa, entre ellos Gabriel Fauré, Charles Gounod, Charles Massenet y Camille Saint-Saëns.

El matrimonio se tuvo que enfrentar a grandes pérdidas, desgraciadamente perdió varios embarazos, como su primer y años más tarde su cuarto bebé. El 16 de septiembre de 1887 nació la segunda hija, Juliette Nadia. Marie-Juliette Olga, conocida como Lili, nació el 21 de agosto de 1893. El nombre de Juliette lo recibió por la memoria de la primera hija que falleció en pocos meses al nacer.

5. Juliette Nadia Boulanger

La hija mayor de la pareja demostró su talento incuestionable en la música. Tal como Laederich (2007) escribe en su libro, Nadia pudo entrar al Conservatorio de París y comenzar sus estudios con Vidal, Fauré. Su madre educaba a Nadia de manera estricta y perfeccionista. Nadia cumplió con un horario de estudio impuesto por su madre; este horario incluía intensas horas de estudio y memorización de música e idiomas.

Nadia obtuvo el segundo premio en armonía al año en que su padre murió en 1900 y en este mismo año ingresó a piano con Paul Vidal, en clase de acompañamiento, una de las más rigurosas del colegio. Esta clase exigente implicaba facilidad para leer a primera vista, improvisar, tocar el acompañamiento de bajo, transposición a primera vista y lectura a primera vista de partitura orquestal completa en piano. Debido a la depresión y la irritabilidad de su madre después de la muerte de Ernest, Nadia se lanzó a sus estudios musicales para escapar de las dificultades en casa.

Además, cuanto antes pudo ganar sus premios, antes pudo comenzar a enseñar para mantener a su madre y a su hermana, y les permitiría moverse de casa. Nadia ganó el segundo premio de armonía en 1901, y el primer premio de armonía en 1903.

Durante el último año de Nadia en el Conservatorio, 1903-1904, oficialmente entró en la clase de composición de Gabriel Fauré. Aunque difícil de complacer, Fauré tenía gran respeto por el trabajo de Nadia. Ella abandonó la composición porque sentía que Lili era la compositora de la familia, y que sus propios esfuerzos palidecían en comparación. De hecho,

en años posteriores, él le dijo que había sido un error por su parte abandonar la composición. Potter (2006) menciona en su libro que, en la primavera de 1904, Nadia ganó tres primeros premios: uno de órgano, otro de acompañamiento y otro en fuga. Después de ganar sus premios, conoció al famoso pianista y coleccionista de arte Raoul Pugno, quien la guió para auditar clases de composición de Charles-Mario Widor en el Conservatorio. Él se convirtió en amigo de la familia y mentor de una joven de 16 años, Nadia. Pugno también quedó impresionado con los jóvenes por el talento de Boulanger para la improvisación y la lectura a primera vista.

Con la libertad de Nadia para ganar dinero en su nuevo estatus como organista profesional y profesora de órgano, las mujeres Boulanger finalmente pudieron mudarse y también comprar un nuevo órgano Cavaille-Coll-Mutin. Nadia siguió estudiando composición y aspiraba a ganar el Premio de Roma. Entró al concurso en 1906 y 1907 sin ser elegida para pasar a la primera ronda. En 1908 ingresó nuevamente. Esta vez, se encontró con abierta hostilidad hacia su participación en el concurso por parte de Camille Saint-Saëns. De nada ayudó cuando, por rebeldía, compuso una fuga instrumental en lugar de la requerida fuga vocal. Ella avanzó a la ronda final y terminó ganando el Segundo Gran Premio. También estudiaba dirección y, entre los primeros intentos, recuperaba obras de Claudio Monteverdi en los años de 1930.

Fue la primera mujer que dirigió un concierto para la Royal Philharmonic Society de Londres en 1937, la Orquesta Sinfónica de Boston en 1938 y la Orquesta Filarmónica de New York en 1939. Su pedagogía y entusiasmo a la enseñanza musical guiaron y aconsejaron a muchos músicos excelentes como Astor Piazzolla, Leonard Bernstein y trabajó junto con Stravinski, como con otros grandes compositores de su época. Realizó giras en Estados Unidos, Inglaterra y Europa, e impartió clases magistrales en varias Universidades de Arte como Juilliard School, Yehudi Menuhin School, Royal College of Music, Royal Academy of Music.

Desde 1950 trabajó como directora del Conservatorio de París. Durante siete décadas en su apartamento, donde cada miércoles se reunían alumnos e intelectuales, recibió a aquellos que demostraron talento musical, entre ellos, Daniel Barenboim, y otros grandes músicos. Su vocación era la música. Al contrario de la corta vida de Lili, ella falleció con 92 años, dejando una gran herencia, inspirando a todos aquellos que pudieron acudir en persona e

incluso hoy todavía siguen sus enseñanzas, que están registradas en grabaciones de audio o video o publicadas en libros.

2. Historia del Premio del Roma

El premio del concurso del Conservatorio de Música, conocido como *Gran Prix du Rome* o El Premio de Roma, garantizaba el nivel de los estudiantes y la transmisión de una tradición. Los concursos marcaron el funcionamiento de la vida escolar del Conservatorio de Música de París.

Tal como Rosensteil (1978) describe, el premio no se otorgaba en la ciudad italiana, sino en París. Tiene su origen a mediados del siglo XVII bajo el reinado de Luis XIV, en su modalidad de pintura y de escultura, era organizado por la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Los primeros premios se entregaron en 1663 al ganador y se le concedía una pensión y una estancia en Roma, de dos a cuatro años de duración, en la que podía perfeccionar sus estudios.

Durante años tuvo su sede en el Palazzo Mancini y posteriormente se trasladó a la Villa Medici, complejo que perdura hasta el presente y pertenece al Estado francés.

El concurso de composición se incorpora al Gran Premio de composición musical en el año 1803, y terminó en el 1968. Este concurso jugaba un papel fundamental en la carrera de los jóvenes compositores, pues les permitía a los compositores ganadores, solteros de quince a treinta años, una estancia de tres años en Roma para estudiar y componer. Así mismo, tuvieron otras ventajas importantes recibieron los ganadores, pues quedaban exentos del servicio militar.

Segond-Genovesi (2022) menciona que la competición anual se celebró en junio. Una prueba preliminar consistió en escribir una fuga a cuatro voces, cuyo tema daba uno de los miembros de la Academia de Bellas Artes, y una pieza coral a cuatro voces con acompañamiento orquestal. Estas pruebas preliminares facilitaron el acceso a seis compositores a la segunda y última fase del concurso, la prueba de cantata, cuyo dificultad y reto demuestra su comprensión de la convención de la ópera, el género más subvencionado de la época.

Grandes compositores se encuentran entre la lista de ganadores como Héctor Berlioz por la cantata *La Mort de Sardanapale* en 1830, Ernest Boulanger, padre de Lili y Nadia Boulanger,

por la Cantata *Achille* en 1835. George Bizet en 1857 con su cantata *Clovis et Clotilde*, Claude Debussy en 1884 fue galardonado y obtuvo su premio por la cantata de L'Enfant Prodigue. Maurice Ravel entre 1901 al 1905 y la hermana de Lili, Nadia Boulanger, en 1908 quedaron finalistas³², pero no obtuvieron el primer premio *adémie Royale de Peinture et de Sculpture*. Los primeros premios se entregaron en 1663 al ganador *adémie Royale de Peinture et de Sculpture*.

Inscribirse a Gran Premio de Roma para los candidatos que hubieran estudiado en el Conservatorio de París era suficiente con adjuntar una recomendación de un compositor conocido con el que hubiera estudiado. Para los solicitantes que no estudiaron en París hasta el 1890, la inscripción administrativa fue más exigente. Debían demostrar junto a sus datos personales, incluyendo las profesiones de los padres, y sus premios anteriores u otros cursos completados.

Los orígenes sociales de los compositores son variados, pero casi ninguno pertenece a la aristocracia y pocos de ellos provienen de familias musicales. Las experiencias, así como las de la docena de mujeres inscritas en las clases de composición, muestran cuán lo difícil que fue el acceso a estas clases, incluso para las más talentosas, y reflejan las estrategias que debieron desplegarse para tener éxito.

Tal como Launay (2006) escribe, Maria Isamert en 1874 fue la primera mujer que quiso inscribirse en un prestigioso concurso. Envío una petición al Ministerio de Educación y al director de la Academia de Bellas Artes, presentando su diploma necesario, aunque no obtuvo este título en el Conservatorio de París. En aquellos años ya era también una pianista reconocida y aun así rechazaron sin explicación.

La oportunidad llegó veintinueve años más tarde para las mujeres en 1903, que les permitió a inscribirse al gran premio. Las mujeres que fueran aptas para estudios según sus capacidades a la composición recibieron formación privada, cada vez más de ellas seguían carreras musicales y obtenían reconocimiento público como Augusta Holmès, Amrai Isamert, Clémence de Reisert.

³² Lista de Premios de Roma en composición musical. (2026). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_de_Roma

Para acceder a una clase de composición en el Conservatorio de París fue necesario ganar un primer premio en otro ámbito de concurso musical. Tras estudiar órgano o un primer premio en otro ámbito de concurso musical. Tras estudiar órgano o acompañamiento de piano, pudieron estudiar e intentar componer fuga, dominar el bajo continuo, transcripción y lecturas orquestales.

Según Launay (2006) los datos del conservatorio de París, la primera mujer, la señorita Papot, por su premio de armonía, pudo matricularse en la clase de composición de Jules Massenet en 1878. A pesar de que más y más mujeres fueron premiadas en los concursos del conservatorio, hasta 1903 no se les permitió inscribirse en el Gran Premio de Rome. Helène Fleury, alumna de Widor inició este camino, pero no superó la prueba para ser finalista. Los exámenes de composición, que se establecieron cada dos años, reflejan exactamente en qué trabajaron y cómo se prepararon para el concurso. Todo esto influyó en el programa de los profesores para sus clases. Interpretaron fugas, coros y reducciones de cantatas que enfocaron al concurso.

Para evaluar el trabajo en la primera fase de la prueba, que era preliminar, los compositores académicos se unieron para votar en el Conservatorio. Votar la última parte de la prueba y conceder el primer premio, reunieron a toda la Academia de Bellas Artes, los pintores, los escultores, los arquitectos y los músicos. Era imprescindible que el candidato o la candidata fuera estudiante del Conservatorio.

Más allá de las habilidades técnicas, el concurso evaluó la disciplina de los compositores al someter su imaginación a los criterios del jurado. El certamen mantuvo una postura conservadora: la calidad no residía únicamente en la accesibilidad de los candidatos talentosos, sino en la resistencia de sus tradiciones en el mundo moderno. Finalmente, cerró sus puertas a los concursos de composición en 1968.

La Villa Médici en Roma funciona actualmente también como la sede de la Academia de Francia en Roma. Sigue como una institución artística que acoge a artistas y creadores ofreciendo exposiciones, visitas guiadas a sus jardines y habitaciones históricas al público general.

APÉNDICE DOCUMENTAL



Figura 29: Manuscrito de Les Siènes de Lili Boulanger³³

³³ IMSLP (2006). Les sirènes (Boulanger, Lili).
[https://imslp.org/wiki/Les_sir%C3%A8nes_\(Boulanger,_Lili\)](https://imslp.org/wiki/Les_sir%C3%A8nes_(Boulanger,_Lili))

LES SIRÈNES

Paroles de
Ch. Grandmougin.

Lili BOULANGER.
21 Août 1893 - 15 Mars 1918.

Lent

Piano

pp

p

p

très chanté

1

Rall.

a Tempo

p en dehors avec charme

Nous som - mes

* Faites désirer le temps suivant.

Figura 30: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.1

2

Rall. a Tempo

12

la beau - té qui char - me les plus forts, Les

pp

Nous som - mes la beau - té qui char - me les plus

pp

Nous som - mes la beau - té qui

3

15

fleurs trem - blan - tes de l'é - cume Et de la bru -

pp

forts, Les fleurs trem - blan - tes de l'é -

pp

char - me les plus forts, Les fleurs trem -

pp subito

pp subito

18

me Nos bai - sers fu - gi - tifs sont le rê - ve des

cu - me Et de la bru - me Nos bai -

blan - tes de l'é - cume - Et de la bru - me

pp

p

2

Figura 31: *Les Sirènes* de Lili Boulanger_p.2

21 4

f

morts!

sers fu - gi - tifs sont le rê - ve des morts!

pp

Voix dan la coulisse

Mezzo Sopr. *pp* comme un murmure, au loin

Ah! Ah! Ah!

Contralto *pp* comme un murmure, au loin

Ah! Ah! Ah!

Ténor *pp* comme un murmure, au loin

Ah! Ah! Ah!

mf

p

24

sers fu - gi - tifs sont le rê - ve des morts

** pp* douloureusement, en dehors

Ah! Ah! Ah!

pp

Ah! Ah!

** pp*

Ah!

** **

Figura 32: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.3

27

Ah! Ah!

p

pp

30 **5 Plus vite**
Solo

p clair
Par - mi nos

pp léger

33

che - ve - lu - res blon - - - des L'eau mi -

p

4

Figura 33: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.4

36

roite en lar - mes d'ar - gent

mf

8

39

Nos re - gards à l'é - clats chan -

8

41

Rall. *p* **Très rallenti**

geant Sont verts et bleus com - me les

8

Figura 34: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.5

6 a Tempo Rall.

44 on - - des

47 *p* *mf* *pp* *soutenu* 8

50 8 Rit.

7 a Tempo

52 *p* A - vec un bruit pa - reil Aux dé - li - cats fris -

Figura 35: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.6

54

sons _____ Des mois - sons Nous vol - ti -

8

56 *mf*

geons Sans _____ a - voir

8

58 *p*

d'ai - - les

8

Figura 36: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.7

60 **8** Tous *mf*
 Nous cher - chons de ten - dres vain -
mf
 Nous cher - chons de ten - dres vain -
mf
 Nous cher - chons de

8
en dehors

63 *f*
 queurs Nous som - mes les
 queurs Nous som - mes les sœurs im - mor -
 ten - dres vain - queurs Nous som - mes les

8
cresc. poco a poco

Figura 37: *Les Sirènes* de Lili Boulanger_p.8

66

sœurs im - mor - tel - les Of -

tel - les Of - fer - tes aux dé -

sœurs im - mor - tel - les Of - fer -

8

Rit. poco a poco

69

fer - tes aux dé - sirs de vos ter - res - tres

sirs de vos ter - res - tres

tes aux dé - sirs de vos ter - res - tres

8

Figura 38: Les Sirènes de Lili Boulanger_p. 9

9

72

f

cœurs

f

cœurs

f

cœurs

8

ff

74

8

76

3

10 a Tempo

*

pp

Figura 39: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.10

79 *pp*
Ah!

pp
Ah!

pp
Ah!

82 **11** *en dehors, avec charme* *p* *Rall.*
Nous som - mes la beau - té qui char - me les plus
ppp
Nous som - mes la beau - té qui
pp Ah! *ppp* Nous

Figura 40: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.11

85 **a Tempo**

forts Les fleurs trem - blan - tes
 char - me les plus forts Les
 la beau - té qui char - me les plus

87 **12** **pp subito**

de l'é - cume et de la bru -
 fleurs - trem - blan - tes de l'é -
 forts Les fleurs trem -

ppp

Figura 41: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.12

89

p

me nos bai - sers fu - gi - tifs sont le

cume et de la bru - - - - -

blan - tes de l'é - cume et de la

13

91

f

ré - ve des morts

pp

me Nos bai - sers fu - gi - tifs sont le

bru - me

Voix dans la coulisse

pp comme un murmure, au loin

Ah!

pp comme un murmure, au loin

Ah!

pp comme un murmure, au loin

Ah!

mf

p

Figura 42: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.13

93

ré - - ve des morts!

pp Nos bai -

Ah! Ah!

Ah!

Ah!

95

sers fu - gi - tifs sont le ré - ve des morts

Ah!

14

Figura 43: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.14

97

100

15

pp Ah! Ah! Ah! *dim.*

pp Ah!

pp Ah!

pp Ah!

p *mf*

pp Ah! Ah! Ah! Ah!

pp

Figura 44: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.15

103

p

p

Ah!

p

Ah!

mf

105

Ah!

8

107

pp

ppp

Ah!

pp

ppp

Ah!

pp

ppp

Ah!

8

pp

Figura 45: Les Sirènes de Lili Boulanger_p.16

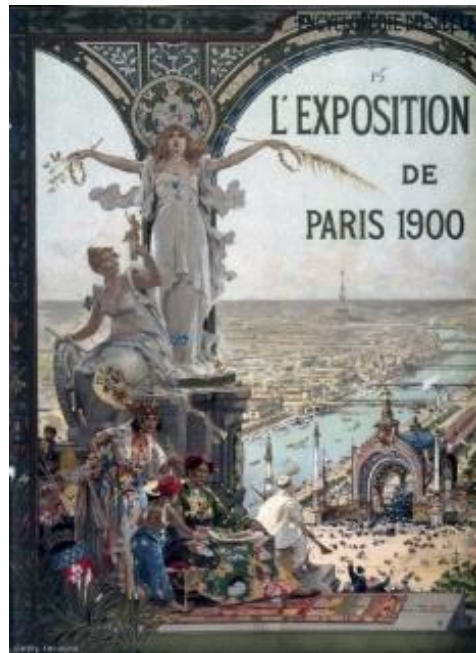


Figura 46: Cartel publicitario de 1900³⁴

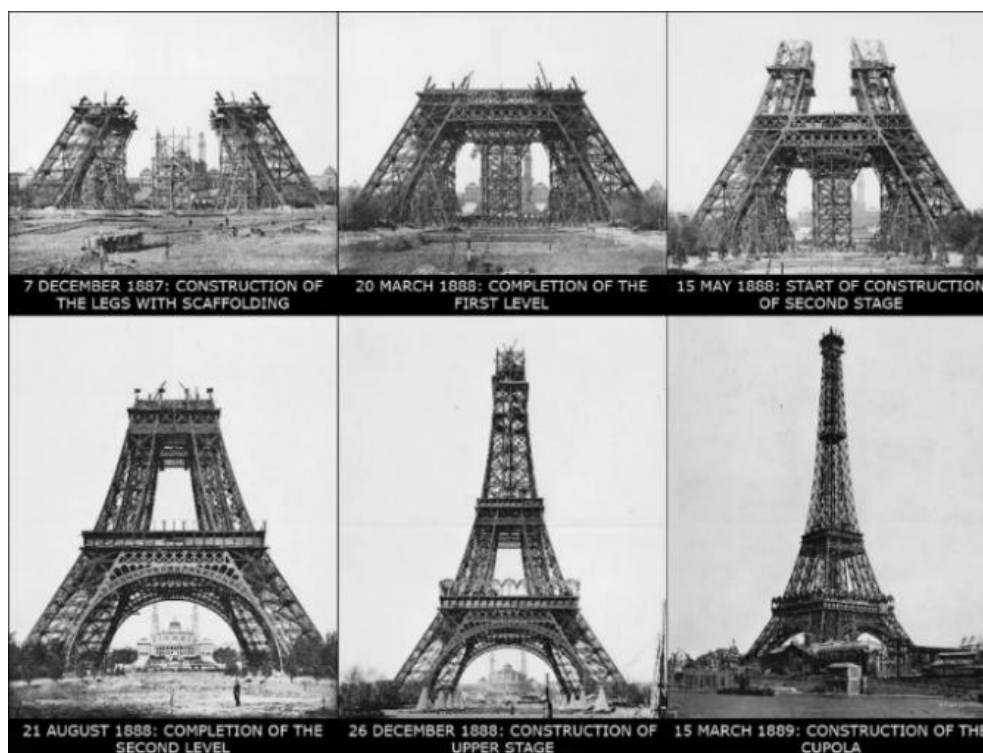
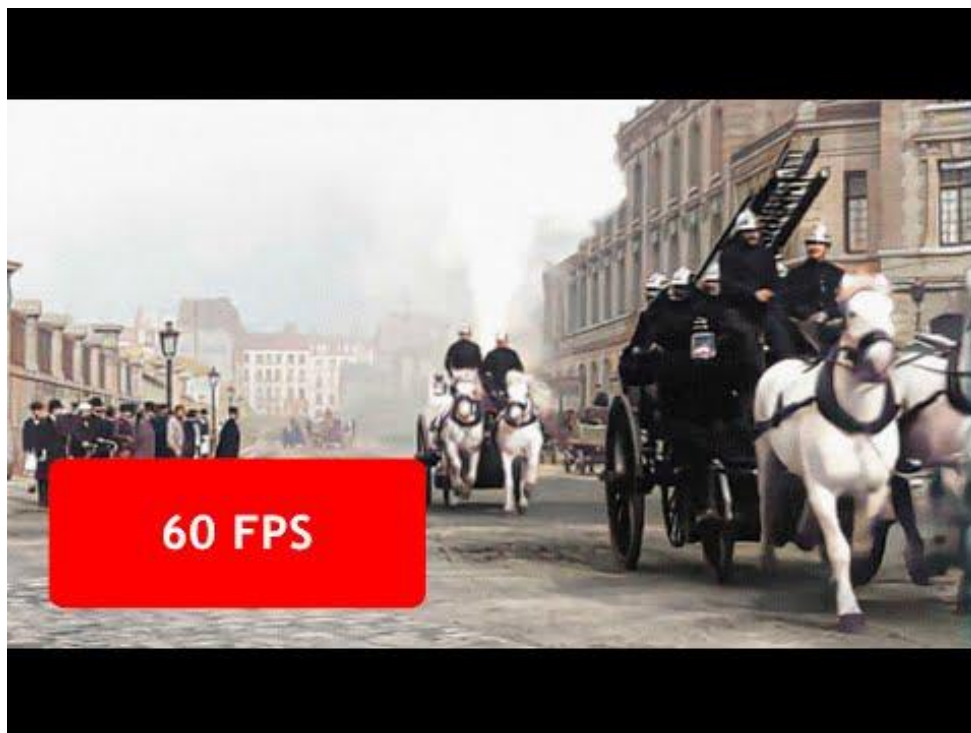


Figura 47: Fases de la construcción de la Torre Eiffel³⁵

³⁴ Katy. (26 de marzo de 2010). *Paris exposición universal de 1900*. Ciudadana del Mundo-Blog. <https://katy-ciudadanadelmundo.blogspot.com/2010/03/paris-exposicion-universal-de-1900.html>

³⁵ Blendex. (2006). *Breve historia del Torre Eiffel*. Blog. <https://idiomasblendex.com/breve-historia-de-la-torre-eiffel/>



Vídeo 3: A Trip Through Paris, France in late 1890s³⁶



Figura 48: La Académie des Beaux-Arts en París³⁷

³⁶ Fuente: Canal DENIS SHIRYAEV. (02.03.2020). *A Trip Through Paris, France in late 1890s / Un voyage à travers Paris, 1890*. [Archivo de Vídeo]. YouTube.

https://youtu.be/fo_eZuOTBNc?si=LycK9pNvOO5o8FOV

³⁷ Academi des Beus-Arts. (2025). *L'Académie des beaux-arts*. <https://www.academiedesbeauxarts.fr/en/our-missions>



Figura 49: Impresión, sol naciente de Claude Monet³⁸



Figura 50: Lili Boulanger en el concurso³⁹

³⁸ *Impresión, Soleil Levant* de Monet, 1872. (29 de octubre de 2020). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Impresi%C3%B3n_sol_naciente

³⁹ EMF. (2016). *Lili Boulanger, première femme Prix de Rome*. <https://emf.regroupement-rcms.org/nhmf-1913/#:~:text=Les%20strat%C3%A9gies%20de%20Lili%20Boulanger,245%2D267>.



Figura 51: Lili junto a sus compañeros en el Gran Prix du Roma⁴⁰



Figura 52:

Lili comienza su estancia en Roma⁴¹

⁴⁰PartitULE. (2028). *Lili Boulanger (1893-1918): 100 años de la muerte de un ángel de la música*. <https://bibliotecas.unileon.es/partitULE/2018/02/24/lili-boulanger-1893-1918-100-anos-de-la-muerte-de-un-angel-de-la-musica/>

⁴¹ Gallica. (19 de abril de 2023). *Hommage à Lili Boulanger*. <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/hommage-a-lili-boulanger>



Figura 53:

Artículo del Diario de Ginebra sobre el Gran Premio en 1913⁴²



Figura 54:

Lili, la ganadora, junto a Nadia, su hermana⁴³

⁴²Doret, G. (11 de julio de 1913). Notes de Musique. *Journal de Genève*. https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1913_07_11/1

⁴³ Gallica. (19 de abril de 2023). *Hommage à Lili Boulanger*. <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/hommage-a-lili-boulanger>



Figura 55: La cronología de la vida de Lili Boulanger⁴⁴

⁴⁴ Fuente: Beer, 2016; Potter, 2006; Rosensteil, 1978; Smiath-Gonzales, 2001.

INTERPRETACIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo principal demostrar las competencias y conocimientos técnicos adquiridos durante los Estudios de Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores de Música en la especialidad de Dirección, mediante el desarrollo de una representación pública de carácter profesional.

Banda Municipal de Música de Alicante. (2026, 8 de mayo). *Concierto de la Banda Municipal de Música de Alicante*. [Concierto]. [Casa de la Música, ubicada en el complejo del Centro Cultural Las Cigarreras. Alicante, España].

Programa:

1. Kamilló Lendvay: Festival Overture
2. Samuel R. Hazo: Arabesque
3. Frigyes Hidas: Capriccio

El presente proyecto se acompaña de un anexo digital que contiene la grabación del concierto y las partituras en formato PDF, accesible tanto mediante soporte físico [USB] como a través de la página web.

Canal Sarkadi Klára. (8 de mayo de 2026). *Concierto de la Banda Municipal de Música de Alicante*. [Archivo de Vídeo]. Youtube.

<https://youtu.be/9gahSI4XZdg?si=QJYY6QEvWmbRB20w>

Lendvay, K. (2026). *Festival Overture*. [Klára Sarkadi].

Lendvay, K. (1984). *Festival Overture*. [Archivo PDF].

https://mega.nz/file/Oqh21RIb#PPCiLy489tFrETHzsfzffp7Kjq3Tr9ib_nMUACggB2c

Hazo, R. S. (2026). *Arabesque*. [Klára Sarkadi].

Hazo, R. S. (2008). *Arabesque*. [Archivo PDF].

<https://mega.nz/file/yywS0KgL#z5WrDnXPXOfJGPgY3KAtSiLuBEUhlfn2CmFY3Bti7kI>

Klára Sarkadi

Hidas, F. (2026). *Capriccio*. [Klára Sarkadi].

Hidas, F. (1980). *Capriccio*. [Archivo PDF].

<https://mega.nz/file/e7wiUQra#CxR8JcysihMTVBHnqXznSKc8hNBzG1QlLjwclFPK>
E_8