FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRDUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU
Curs 2025-2026

Traduir el jazz: L'intercanvi cultural entre França i els Estats Units a través de la traducció de cançons

Sara Reyes Montañés
1669822

TUTOR/A
ÀNGELS CATENA RODULFO

Barcelona, 31 de maig de 2025

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

D'ailleurs, ne dit-on pas souvent
d'une langue qu'elle « chante », et
d'une musique qu'elle « parle » ?

—Mimi Perrin

Dades del TFG

Títol: Traduir el jazz: l'intercanvi cultural entre França i els Estats Units a través de la traducció de cançons
Traducir el jazz: el intercambio cultural entre Francia y Estados Unidos a través de la traducción de canciones
Translating jazz: the cultural exchange between France and the United States through song translation

Autor/a: Sara Reyes Montañés
Tutor/a: Àngels Catena Rodulfo
Centre: Facultat de Traducció i Interpretació
Estudis: Grau en Traducció i Interpretació
Curs acadèmic: 2025-2026

Paraules clau

Paraules clau: traducció de cançons, jazz, cantabilitat, Johan Franzon, Peter Low, anglès, francès
Palabras clave: traducción de canciones, jazz, cantabilidad, Johan Franzon, Peter Low, inglés, francés
Keywords: song translation, jazz, singabilty, Johan Franzon, Peter Low, English, French

Resum del TFG

Resum: Aquest treball de fi de grau analitza els elements més rellevants i decisius a l'hora de traduir cançons de jazz. Se centra en els aspectes que possibiliten la cantabilitat d'una traducció a través d'una metodologia basada en les teories de Johan Franzon i Peter Low. Per fer-ho, s'ha seleccionat un corpus de temes de jazz originals en anglès que han estat traduïts al francès, i de cançons franceses que es van traduir i incorporar al repertori de molts artistes de jazz. Durant l'anàlisi, es comprovarà si aquestes dues teories són suficients per determinar tendències de traducció en aquest àmbit. L'objecte d'estudi s'emmarca en els primers seixanta anys del segle XX. La investigació reflexiona sobre el paper fonamental de la traducció en l'intercanvi artístic entre dues cultures, en aquest cas la francesa i l'estatunidenca.

Resumen: Este trabajo de fin de grado analiza los elementos más relevantes y decisivos a la hora de traducir canciones de jazz. Se centra en los aspectos que posibilitan la cantabilidad de una traducción mediante una metodología basada en

las teorías de Johan Franzon y Peter Low. Para ello, se ha seleccionado un corpus de temas de jazz originales en inglés que han sido traducidos al francés, y de canciones francesas que se tradujeron e incorporaron en el repertorio de muchos artistas de jazz. Durante el análisis, se comprobará si estas dos teorías son suficientes para determinar tendencias de traducción en este ámbito. El objeto de estudio se enmarca en los primeros sesenta años del siglo XX. La investigación reflexiona sobre el papel fundamental de la traducción en el intercambio artístico entre dos culturas, en este caso la francesa y la estadounidense.

Abstract: This thesis analyzes the most relevant and decisive elements when translating jazz songs. It focuses on the aspects that enable the singability of a translation, employing a methodology based on the theories of Johan Franzon and Peter Low. To do so, a corpus of original jazz songs in English has been selected, as well as French song that were translated and included into the repertoire of many jazz artists. Throughout the analysis, whether these two theories are sufficient to determine translation trends in this field will be tested. The object of study is framed within the first sixty years if the 20th century. The research reflects on the fundamental role of translation in the artistic Exchange between two cultures, in this case, French and American.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ: MOTIVACIÓ PERSONAL I OBJECTIUS 6

2. JAZZ A FRANÇA 7

2.1. Arribada i Primera Guerra Mundial 7

2.2. Període d'entreguerres (1917-1939) 7

2.3. Segona Guerra Mundial (1939-1945) 8

2.4. Postguerra (1945-1960) 9

3. SELECCIÓ I JUSTIFICACIÓ DE CANÇONS 10

4. TRADUCCIÓ DE CANÇONS 13

4.1. Mimi Perrin 13

4.2. Johan Franzon 14

4.3. Peter Low 15

5. METODOLOGIA I ANÀLISI 19

5.1. Georgia on My Mind (Ray Charles) / Georgia (François Lubiana) 19

5.2. How High the Moon (Ella Fitzgerald) / La lune est grise... Mon cœur aussi (Rolande Desormeaux) 24

5.3. Speak Low (Sarah Vaughan) / Tout Bas (Les Blue Stars) 28

5.4. Lullaby of Birdland (Sarah Vaughan) / Lola (Legende du pays aux oiseaux) (Les Blue Stars). 32

5.5. Les feuilles mortes (Yves Montand) / Autumn Leaves (Nat King Cole) 37

5.6. La vie en rose (Édith Piaf) / La Vie en Rose (Louis Armstrong) 41

5.7. J'ai Deux Amours (Josephine Baker) / Two Loves Have I (Nat King Cole) 46

5.8. La Mer (Charles Trenet) / Beyond the Sea (Bobby Darin) 50

5.9. Nuages (Lucienne Delyle) / It's the Bluest Kind of Blues My Baby Sings (Denny Denis) 55

6. DISCUSSIÓ 61

7. CONCLUSIONS 64

8. BIBLIOGRAFIA: OBRES CITADES 65

1. Introducció: Motivació personal i objectius

La traducció i la música són maneres de connectar cultures, d'ampliar l'abast d'un mateix missatge. La principal motivació d'aquest treball ha estat unir aquestes dues matèries. Tant la música com les llengües han format part dels meus interessos des de ben petita i, com a persona que ha estudiat ambdues disciplines, és fàcil veure que tenen molt en comú. Amb aquest estudi es pretén mostrar fins a quin punt convergeixen a través de l'anàlisi de diverses cançons.

Si bé és cert que en l'àmbit de la traducció musical habitualment es pensa en cançons amb un suport visual (cinema, teatre musical o anuncis), el present treball examina una traducció musical destinada a l'execució en directe i la difusió discogràfica. En concret, s'analitza la traducció de cançons de jazz a França i als Estats Units durant els primers seixanta anys del segle XX. Aquest va ser un període de gran intercanvi artístic on la traducció no va suposar només una tasca lingüística, sinó que va fer possible que els estàndards de jazz i la música francesa s'influenciessin.

L'objectiu central és analitzar els aspectes més rellevants de la traducció d'aquestes cançons, així com els elements que han pogut determinar les decisions dels traductors. Per a això, es presenten enfocaments teòrics com el Pentatló de Peter Low i la teoria de Johan Franzon. Tot i ser posteriors a l'objecte d'estudi, permeten explicar i aprofundir en les estratègies utilitzades.

Aquest treball es compon de cinc apartats. Primer, es contextualitza la recerca a través de la història del jazz a França, la seva influència en la societat i en l'escena artística de l'època. El segon apartat planteja el corpus d'anàlisi, dividit en tres grups: estàndards de jazz, *chansons françaises* i temes de jazz francès, per tal d'observar si la direccionalitat de la traducció condiciona les decisions preses. Després, es connecta el jazz amb la traducció i s'exposen dues teories referents a la traducció musical. Al quart apartat es proposa una metodologia d'anàlisi, basada en allò que s'ha vist a l'apartat anterior, i s'aplica als nou temes seleccionats. El cinquè apartat mostra els resultats obtinguts. Per acabar, es presenten les conclusions del treball, juntament amb possibles extensions del tema tractat.

2. Jazz a França

2.1. Arribada i Primera Guerra Mundial

El primer contacte de França amb el jazz es remunta al final del segle XIX, quan apareixen alguns *minstrel shows*[1] a París (Fry, 2014). Anys més tard, Estats Units entra a la guerra i envien a França el 369è Règim d'Infanteria (coneguts més endavant com Harlem Hellfighters). La banda que acompanyava els militars divulga el jazz a França. En general, tant els músics com el gènere es van rebre amb els braços oberts. Aviat sorgeixen altres bandes de jazz que toquen arreu del país, com ara Louis Mitchell i els Jazz Kings o Will Marion Cook's Southern Syncopated Orchestra (McGregor, 2016).

Així i tot, el gènere afroamericà no es guanya el cor de tothom. Els crítics més conservadors afirmaven que el jazz s'allunyava massa de la tradició musical francesa i advertien que seguir aquesta tendència podria causar la "pèrdua de l'autocontrol" (McGregor, 2016). Aquesta por a l'internacionalisme i a l'americanització va motivar alguns metges a assegurar que ballar al ritme del jazz podia ser perjudicial per a la salut. També es pensava que les dones que sortien a ballar estaven desobeint els rols de gènere tradicionals. Fins i tot, el 1920, l'Església catòlica va prohibir que els catòlics ballessin aquest gènere musical (McGregor, 2016).

2.2. Període d'entreguerres (1917-1939)

Durant els anys vint, el jazz s'escoltava a diversos establiments: clubs nocturns a Montmarte, tant els dirigits exclusivament per gent negra com la resta, diferents teatres i sales de ball. En aquesta època, la gran majoria d'artistes que formaven part de l'estil musical eren afroamericans. Molts volien deixar enrere la segregació dels Estats Units i viure en una ciutat on se'ls reconeixia com a iguals (Fry, 2014). Tanmateix, pintors, escriptors i altres músics francesos, com ara el grup Les Six o Jean Cocteau, ja començaven a inserir el jazz en les seves composicions (McGregor, 2016).

Aquesta admiració per la cultura negra, però, sovint s'acompanyava d'estereotips i prejudicis. Els dos espectacles més aclamats de l'època eren *La création du monde* i *La Revue nègre*. Darius Milhaud, compositor de *La création du monde*, va afegir elements del jazz a la música de l'espectacle. Tot i això, afirmava que el jazz blanc era "mecànic", al contrari del jazz negre, que era "primitiu" i venia directament de "l'Àfrica salvatge i els racons més obscurs de l'ànima negra" (McGregor, 2016). A *La Revue nègre*, Josephine Baker ballava les composicions de Sidney Bechet, gairebé nua, amb una faldilla de plàtans i acompanyada d'un guepard (Sadurní, 2023).

[1] Gènere teatral del segle XIX que es caracteritza per perpetuar els estereotips afroamericans i l'ús del *blackface* (Museu Nacional d'Història i Cultura Afroamericana).

Aquest context serà molt útil més endavant a l'hora d'analitzar una de les seves cançons.

A causa de la Gran Depressió, els músics i turistes estatunidencs tornen al seu país (McGregor, 2016). Durant els anys trenta, a París hi ha més músics francesos que afroamericans. En tot cas, artistes més populars com Duke Ellington o Louis Armstrong, qui més endavant versionarà la coneguda *La vie en rose,* continuaven visitant l'hexàgon (Fry, 2014). Fins a aquell moment, el gènere es considerava purament estranger i no s'imaginava que els jazzistes francesos poguessin tocar música de la mateixa qualitat. Els músics, crítics musicals i els fans del gènere van aprofitar aquesta època per canviar la manera en què es percebia el jazz francès, en l'àmbit comercial i el de la crítica. Ray Ventura va ser dels primers a interpretar *chansons françaises* afegint elements de jazz (Jackson, 2002). En combinar elements d'ambdós gèneres, aconseguia que la gent amb por de perdre la identitat francesa valorés el jazz i, a la vegada, apropar el públic jove a la tradició. A més, és en aquesta època en què Stéphane Grappelli i Django Reinhardt van començar la seva carrera (Jackson, 2002). Anys més tard, Reinhardt va viatjar als Estats Units per fer de teloner en un concert de Duke Ellington. Va tenir tant d'èxit en la seva primera actuació que els dos artistes de jazz van acabar per recórrer diverses ciutats estatunidenques (Meiksins, 2024). En el treball també es tractarà un tema original de Reinhardt que va estar traduït a l'anglès.

Van aparèixer publicacions periòdiques com *Jazz-Tango*, que promocionaven nous artistes de jazz francesos i comentaven l'actualitat musical. L'any 1932, aquesta revista va anunciar l'obertura del Hot Club de France, una societat dirigida per fans, crítics musicals com Hugues Panassié i l'artista Charles Delaunay, que apostaven per la difusió del jazz dins i fora de la capital francesa (Jackson, 2002). Panassié ja era conegut abans que no s'inaugurés la societat. Va participar en publicacions com *Jazz-Tango, La Revue du jazz* i *La Grand'Route* (McGregor, 2016). De fet, la seva distinció entre el "hot jazz" (negre) i el "straight jazz" (blanc) és una de les bases de la societat (Fry, 2014). Al Hot Club de France, es defensava el jazz "hot", el jazz "de veritat", el jazz que s'improvisa i emociona per sobre de "la imitació comercial blanca del jazz" (McGregor, 2016). Això no vol dir, però, que no donessin suport als artistes blancs francesos. Fomentaven la música de tothom sempre que fos "hot" (McGregor, 2016).

2.3. Segona Guerra Mundial (1939-1945)

Al llarg de la Segona Guerra Mundial, els artistes afroamericans i la seva música ja no eren el focus del públic francès. Durant l'ocupació nazi, es va criticar molt el gènere, fins i tot es considerava una música "degenerada", però no es va arribar a prohibir. Abans que la guerra esclatés, Delauney va aconseguir despolititzar el jazz i, a més, els soldats alemanys volien transmetre una sensació de normalitat (McGregor, 2016). Es continuava promulgant el jazz, ja fos a través de concerts, enregistraments o programes de ràdio (Fry, 2014). Tot i que el jazz francès creixia ràpidament, els francesos no oblidaven les seves arrels. Quan els Estats Units va

entrar a la guerra, es va bloquejar tota mena de música procedent del país (McGregor, 2016) però, per poder continuar escoltant als afroamericans, traduïen el títol de les cançons: *Saint Louis Blues* es va convertir en *La tristesse de Saint Louis* i *Lady Be Good* en *Les Bigoudis* (Fry, 2014).

Per a molta gent, el jazz simbolitzava la crítica a l'ocupació, la Resistència. Van aparèixer els *zazous*, un grup de joves que es contraposaven a la França de Vichy amb la seva vestimenta i suport pel swing (McGregor, 2016). Si bé durant les dècades després de la Segona Guerra Mundial s'ha persistit amb la idea que el jazz va simbolitzar l'alliberament, molts historiadors apunten al fet que, en realitat, el gènere es va consumir per part de la Resistència i també dels col·laboradors (Fry, 2014).

2.4. Postguerra (1945-1960)

Després de la guerra i amb l'arribada del bebop, sorgeix una disputa per determinar l'essència del jazz. Delauney acceptava el bebop com un estil dintre del jazz i Panassié el rebutjava (McGregor, 2016). El gènere es manté viu gràcies als crítics professionals i als seguidors, que van continuar creant noves associacions seguint el model del Hot Club de France. També van persistir les publicacions periòdiques i els programes de ràdio. A la dècada dels cinquanta, dels vint programes que emetia a la setmana RTF, cinc eren dedicats al jazz (McGregor, 2016). Durant aquesta època també van arribar per primer cop artistes com Miles Davis per actuar al primer festival internacional de jazz a París. A la capital francesa, Davis va conèixer a Boris Vian, Jean-Paul Sartre i Juliette Gréco, amb qui va sortir un temps. També va compondre bandes sonores de pel·lícules franceses com *Ascenseur pour l'Echafaud* (Bonnes, 2024).

Tanmateix, la influència dels Estats Units i el seu model de consum va tenir un efecte negatiu. L'auge del mercat discogràfic i els enregistraments musicals va suposar una disminució de música en directe, fet que va provocar que molts músics es quedessin sense treball. Els enregistraments de jazz no es compraven tant com els d'altres gèneres. Les discogràfiques no aconsegueixen gaire benefici gravant jazz, per tant, els músics de jazz francesos havien de dependre d'empreses estatunidenques per vendre fora del país (McGregor, 2016). Malgrat això, artistes com Sidney Bechet sí que van poder continuar tocant en *caves* a Saint-Germain-des-Prés (Fry, 2014). Als anys seixanta, el rock and roll va substituir el jazz en l'escena musical. El gènere afroamericà va guanyar respecte dintre de classes socials més altes, mentre que el rock and roll apel·lava al públic més jove, igual que una vegada va fer el jazz. (Fry, 2014; McGregor, 2016).

3. Selecció i justificació de cançons

L'arribada del jazz a França no va contribuir únicament a la societat i la cultura, sinó també, com veurem més endavant, a la traducció. Amb l'objectiu d'analitzar i comparar versions de temes escrits en aquesta època, s'han escollit cançons dintre de tres grups diferenciats.

El primer grup inclou estàndards de jazz[2] que, un cop arribats a França, van ser traduïts i interpretats per bandes i músics de jazz francesos, i fins i tot artistes que no pertanyien al gènere. El primer estàndard que es comentarà és *Georgia On My Mind* (1930), escrit per Hoagy Carmichael i Stuart Gorrell, amb una primera versió d'Hoagy Carmichael and his Orchestra. Durant els anys posteriors a aquesta versió, el tema es va interpretar diverses vegades, però la versió més popular va ser la de Ray Charles, en 1960. Aquesta va arribar a França i, l'any següent, Jacques Plante va adaptar-la al francès amb el títol *Georgia*. The Karting Brothers i, més endavant, el vocalista i compositor François Lubiana, van ser els intèrprets de la primera versió vocal francesa.

També es compararan les versions americana i francesa del tema *How High the Moon* (1940), escrita per Morgan Lewis i Nancy Hamilton. La primera versió va ser interpretada per Benny Goodman i Helen Forrest. Aquest tema va ser molt popular a les *jam sessions* de l'època; l'harmonia està basada en un II-V-I descendent[3], la qual cosa la feia senzilla de tocar. Altres músics de renom que la van interpretar van ser Ella Fitzgerald, Anita O'Day i Stan Getz. En 1962, Jacques Larue va adaptar la lletra al francès amb el títol *La lune est grise mon cœur aussi*. La primera versió cantada en francès va ser interpretada per la cantant canadenca Rolande Désormeaux.

El següent tema a comparar és *Speak Low* (1942), escrit per Kurt Weill i Ogden Nash, i interpretat per primera vegada pel mateix compositor, Kurt Weill. Originalment, la peça va ser composta pel musical *One Touch Of Venus*, però va esdevenir estàndard de jazz a causa de la seva popularitat entre, sobretot, les vocalistes femenines del gènere, com ara Ella Fitzgerald, Billie Holiday i Sarah Vaughan. El 1956, un cop més, Jacques Plante va adaptar el tema al francès amb el títol *Tout Bas*. Aquesta versió va ser interpretada per primer cop per Paule Desjardines. El primer grup de jazz vocal francès, Les Blue Stars, també té una versió molt popular. De fet, no és l'únic estàndard del qual en van fer una versió.

Per tancar aquest grup, es comentarà l'adaptació del tema *Lullaby of Birdland* (1952), escrita per George Shearing, qui la va interpretar també per primer cop. La va escriure com a oda al club de jazz Birdland, on el compositor va tocar per primera vegada el 1949. Aquest tema va ser molt popular també entre vocalistes femenines.

---

[2] Tipus de cançons o melodies creades a partir del jazz dels anys trenta, molt influïdes pels musicals dels Estats Units, que per la seva flexibilitat i facilitat d'adaptació s'han anat convertint, amb el pas del temps, en clàssics més enllà de les modes (TermCat).

[3] Successió de II-V-I en un ordre cromàtic descendent.

A França, dos anys després, Les Blue Stars van ser els primers a interpretar el tema adaptat al francès per Jean Constantin, amb el títol *Lola (Légende du pays aux oiseaux)*. Jacqueline François també compta amb una versió coneguda.

El segon grup consta de temes francesos que no pertanyen al jazz, sinó a la *chanson française*[4], però que sí que van estar molt influenciats pel gènere americà. La cançó més important, i l'única d'aquestes que es considera avui dia un estàndard de jazz, és *Les feuilles mortes* (1946), escrita per Joseph Kosma i Jacques Prévert i interpretada per Yves Montand. Aquesta cançó està fortament influenciada pel jazz, i es pot veure en l'ús del cercle de quintes[5] per formar la progressió harmònica[6] i en els ritmes característics del *swing*[7]. El 1950, Johnny Mercer va adaptar la lletra a l'anglès amb el títol *Autumn Leaves*. La primera versió va ser interpretada per Jo Stafford i es va convertir en l'estàndard que és avui dia, amb més de 1900 versions, entre elles les de Louis Armstrong, Sarah Vaughan, Chet Baker i Miles Davis.

La segona cançó que es comentarà dintre d'aquest grup és *La Vie en Rose* (1946), composta per Louiguy i Édith Piaf i interpretada per primer cop per la mateixa cantant francesa. Tot i que no forma part del gènere del jazz, *La Vie en Rose* conté diverses progressions II-V-I [8] i extensions [9] d'acords, el que fa pensar que el compositor va estar influenciat per la música jazz del moment. En 1950, Mack David va adaptar la lletra a l'anglès, però va mantenir el títol en francès. Aquesta versió va ser interpretada primer per Harry James i, més tard, per artistes com Louis Armstrong i Ray Charles.

També es compararan l'adaptació a l'anglès de la cançó *J'ai Deux Amours* (1930), escrita per Vincent Scotto, Géo Koger, Henri Varna i interpretada per Joséphine Baker, qui va ser una figura molt important a l'època. Tot i que la progressió harmònica no és la que se sol veure en un tema de jazz, s'inclou en aquest grup per l'impacte que va tenir l'arribada del jazz en els diferents cabarets de París. El 1931, Barry Trivers i Jack Murray van adaptar la lletra a l'anglès, amb el títol *Two Loves Have I*. Va ser interpretada primer per Ted Black and His Orchestra i, més tard per artistes com Nat King Cole.

Per acabar, es comentarà la cançó francesa *La Mer* (1946) i la seva adaptació. La versió original va ser escrita per Albert Lasry i Charles Trenet i interpretada per aquest últim. De la mateixa manera que en temes anteriors, la presència de

[4] Cançons amb lletra en francès, normalment poètiques, de temàtica amorosa o crítica social.
[5] Representació gràfica que relaciona les 12 tonalitats musicals, ordenades de manera que hi hagi un interval de 5a justa (3 tons i mig) entre elles.
[6] Successió d'acords.
[7] Estil musical derivat del jazz, originat als anys trenta del segle XX als Estats Units, que es caracteritza per una interpretació del ritme marcada, però elàstica i impulsiva, que dona a la música un caràcter ballable i més melòdic (TermCat).
[8] Progressió harmònica típica del jazz que consta de l'acord del segon grau de l'escala, seguit del cinquè i finalment el primer (Juanilla, 2014).
[9] Notes, normalment el novè, onzè o tretzè grau de l'escala, que s'afegeixen a la tríada bàsica per aportar tensió i profunditat al so.

progressions II-V-I i de ritmes *swing* denoten la influència del jazz. El 1948, Jack Lawrence va adaptar la lletra amb el títol *Beyond the Sea*. Va ser interpretada per primer cop per Taz Beneke, però la versió més popular és la de Bobby Darin, del 1959. En la seva versió hi afegeix molts altres elements del jazz que fan que la *chanson française* sembli un tema original de jazz.

El tercer i últim grup tracta un tema de jazz francès que va acabar per convertir-se en estàndard de jazz i es va interpretar arreu de França i els Estats Units. Aquest no és cap altre que *Nuages*, de Django Reinhardt (1940). El Quintette de Hot Club de France va tocar la seva versió original i instrumental per primer cop al mateix Hot Club de France. El tema de Reinhardt, que seguia la progressió harmònica típica del jazz, el II-V-I, va ser interpretat tantes vegades que avui en dia és considerat per moltes persones com a estàndard de jazz. El 1942, Jacques Larue li va afegir lletra al tema i, en 1946, el compositor americà Spencer Williams la va adaptar a l'anglès amb el títol *It's the Bluest Kind of Blues My Baby Sings*. Aquesta última versió va ser interpretada per primera vegada per Denny Dennis.

4. Traducció de cançons

El propòsit d'aquest apartat és exposar diferents teories sobre la traducció de cançons amb la finalitat de desenvolupar una metodologia d'anàlisi pròpia que es pugui aplicar als temes abans esmentats. Es comentarà el treball i les tècniques de traducció que feia servir Mimi Perrin, la teoria de Johan Franzon quant a les decisions que es poden prendre a l'hora de traduir una cançó i, finalment, la teoria del Pentatló de Peter Low.

4.1. Mimi Perrin

Tot i que els temes de jazz no ha sigut un objecte d'estudi recurrent pel que fa a la traducció de caçons en general, no podem dir que no tinguin cap relació. De fet, existeix una relació bastant propera entre el jazz, França i la traducció, i la persona que una vegada va vincular aquests tres aspectes directament no és cap altre que Mimi Perrin. Benjamin Givan explica al seu article *Dizzy à la Mimi: Jazz, text and translation* (2017) la trajectòria de Mimi Perrin i la relació d'aquesta amb el famós trompetista de jazz Dizzy Gillespie.

Mimi Perrin va ser cantant de jazz, compositora i traductora. Abans de començar la seva carrera com a músic, va estudiar Literatura Anglesa a la Sorbona. Més endavant, el 1959, va fundar un grup de jazz anomenat Les Double Six. Al seu primer àlbum, produït per Quincy Jones, estava basat en les *big bands*[10] de Count Basie. Mimi Perrin les va voler recrear només amb les veus dels integrants del grup i, per fer-ho, utilitzava paraules que poguessin imitar els sons dels instruments musicals (Givan, 2017). En 1966, va haver de retirar-se per problemes de salut. Ocasionalment, seguia en contacte amb la música com a professora o compositora, però, un cop fora dels escenaris, Mimi Perrin es va dedicar a la traducció. Traduïa novel·les i també va traduir biografies d'alguns músics de jazz, inclosa la de Dizzy Gillespie, amb qui va col·laborar a l'àlbum *Dizzy Gillespie and the Double Six Of Paris* (1963).

Al seu text *Improviser comme les jazz man* (1983), Mimi Perrin afirmava que per traduir textos feia servir la mateixa tècnica que en escriure lletres per les seves cançons. Ella buscava una equivalència sonora, un equilibri en el ritme i l'harmonia de les frases i que les veus semblessin els instruments d'una *big band*. Per aconseguir-ho, escoltava la música i identificava el que ella anomenava "elements clau" (Perrin, 1983; Givan, 2017). Aquests eren sonoritats que després traduïen en certes consonants, síl·labes i èmfasis equivalents a la música original. Mimi Perrin es refereix a aquest procés com a "traducció homòfona" i fa una analogia entre aquest recurs i la seva interpretació de la música i la manera en què els músics de jazz improvisen sobre uns acords de base (Givan, 2017).

[10] Gran conjunt de música popular o de jazz, format per uns quinze instruments que comprenen, generalment, una secció rítmica i una secció de metall que acompanyen un vocalista, i que es va popularitzar als Estats Units durant els anys trenta i quaranta del segle XX (TermCat).

4.2. Johan Franzon

El traductor finlandès Johan Franzon (2008) va escriure un article indicant quines opcions existeixen quan es tradueix una cançó. Per ell, reproduir alhora els valors essencials de la música, la lletra i la interpretació en la llengua meta és gairebé impossible. Per aquesta raó, Franzon esmenta que una cançó es pot considerar traducció quan un, o més, d'aquests aspectes es veu reflectit en la interpretació de la llengua meta.

A partir d'aquesta definició, Franzon (2008) desenvolupa una llista de 5 decisions que es poden prendre a l'hora de traduir una cançó:

1. No traduir:

Les cançons no es traduirien en qualsevol dels motius següents:

- Si la cançó original ja és coneguda mundialment, s'ha de mantenir l'autenticitat
- Si l'oient o lector ja la coneixen
- En el cas d'una pel·lícula, si aquesta forma part de la banda sonora, però no té cap rellevància per a la trama

En tot cas, la traducció d'una cançó, quan parlem de productes audiovisuals, mai no hauria de dificultar la comprensió.

2. Traduir la lletra sense tenir en compte la música:

Aquesta decisió es prendria únicament quan l'oient o lector ja coneix la cançó i, per interès o per obtenir informació quant a la lletra, es fa una traducció. Per exemple: inserts a un àlbum musical, traduccions de fans.

3. Escriure una nova lletra a la música original, sense tenir en compte la lletra original:

Quan la música es considera el punt més important en la cançó, s'escriu una nova lletra sobre la música original. Segons Franzon, això encara és un acte traductològic, "és l'intercanvi d'un material musico-verbal entre llengües i cultures" (Franzon, 2008).

Com és evident, aquest tipus de traducció és més lliure, tot i que no sempre es descarta totalment la lletra original. La melodia, principalment, és l'element que més condiciona al traductor quan elabora la seva versió. Sovint, a més, queden algunes paraules de la lletra original, o fins i tot frases en l'idioma d'arribada, com és el cas de la versió anglesa de *C'est si bon*.

4. Traduir la lletra i adaptar la música o, fins i tot, fer una nova composició:

Al contrari que al punt anterior, quan la lletra es considera el punt més important i la cançó s'interpretarà, es permet adaptar la música, i més aviat la melodia, per obtenir una traducció més fidel.

5. Adaptar la traducció a la música original:

Aquesta decisió és la més recurrent. Normalment, es demana l'equivalent funcional, una cançó que es pugui cantar, que tingui *cantabilitat*. És molt habitual trobar-se amb aquest tipus de traducció en musicals i doblatge.

Els últims tres punts són els únics que podrien arribar una traducció que es pugui cantar, una traducció amb *cantabilitat*. En aquest mateix article, Franzon (2008) parteix del fet que, pel lletrista, una cançó es compon de tres elements: una melodia, una estructura harmònica i una impressió. Afegeix que, una vegada la lletra coincideix amb aquests elements, s'aconsegueix una traducció amb *cantabilitat*. Franzon (2008) anomena a aquestes relacions entre lletra i música "les tres capes de la *cantabilitat*":

a. Relació prosòdica:

En aquesta primera capa, s'ha de ser fidel a la melodia i crear una lletra que sigui comprensible i natural en cantar-la. Per a això, el traductor s'ha de fixar en les síl·labes que utilitza, el ritme i l'entonació que porta la melodia original i l'èmfasi. Franzon parla de "sons fàcils de cantar", és a dir, vocals i consonants que facilitin l'execució de la part vocal de la cançó.

b. Relació poètica:

Aquesta relació parla de l'estructura de la lletra, de l'efecte poètic que té i l'objectiu d'atrapar l'atenció del públic. Amb aquest propòsit, el traductor haurà de considerar molt bé la rima, la segmentació de frases, versos i estrofes, els paral·lelismes i contrasts i on es troben les paraules clau de la cançó. Això serveix per intensificar les sensacions i emocions que ja provoca la progressió d'acords per si mateixa.

c. Relació semàntica i reflexiva:

L'última capa tracta l'expressió. La música instrumental té un significat, per tant, la lletra, de manera similar al punt anterior, ha de dir el mateix que diu la música. Per a mantenir aquest significat, el traductor pot utilitzar, per exemple, els personatges, una història similar a l'original, una descripció que mostri els mateixos sentiments, etc.

4.3. Peter Low

Peter Low exposa al seu llibre *Translating song: lyrics and text* (2017) la seva teoria quant a la traducció de cançons. Per a l'interès d'aquest treball, em centraré en els capítols cinquè i sisè, ja que profunditzen en la *cantabilitat*, el ritme i la rima.

Segons Peter Low (2017), la traducció de cançons comporta diverses restriccions. Diu que el traductor haurà de parar atenció a l'articulació i, sobretot, al ritme de la melodia, i ho compara amb les restriccions d'espai que es troben quan es tradueix un còmic original en alguna llengua asiàtica com el xinès on el japonès.

Es donen consells per fer una bona traducció de cançó. El primer consisteix a identificar les parts més importants del text, allà on la lletra té més força, per mantenir els mateixos èmfasis que la cançó original, igual que feien Perrin i Franzon. Després, recomana tenir unes prioritats ben definides abans de començar a traduir: si la cançó portarà rima o no, si les vocals llargues són importants, si el *legato*[11] és essencial per a aquella cançó, etc. (Low, 2017). També opina que abans de traduir, ens hauríem de plantejar si les paraules de la cançó són tan rellevants. De fet, posa com a exemple el jazz, ja que hi ha cançons, com veurem, que varien molt en aquest sentit.

Peter Low (2017) elabora una llista de cinc aspectes a considerar quan es tradueix una cançó, i l'anomena Pentatló:

1. *Cantabilitat*

Defineix la cantabilitat com la "pertinència fonètica de la traducció en cantar-la" (Low, 2017). Com ja havia explicat Franzon, fer que una traducció sigui *cantable* és facilitar la vocalització de les paraules, tenint en compte l'articulació, la respiració i la ressonància. És un criteri purament físic i fonètic que condicionarà l'elecció de vocals i consonants.

Per a aconseguir la *cantabilitat*, el traductor pot utilitzar diversos recursos. Alguns dels que recomana Low (2017) són els següents:

- Intentar que les síl·labes finals siguin "obertes", és a dir, que acabin amb consonant-vocal. Si no es pot evitar que la síl·laba acabi en consonant, intentar que aquesta sigui una [n] o una [l].
- Evitar les consonants oclusives; a final de síl·laba paren el flux d'aire. A més, per construir *legatos* més naturals, [m] i [r] funcionen millor que [s],[z],[f] i [v].
- Normalment, i segons l'idioma, més de dues consonants per síl·laba dificulta la *cantabilitat*.
- Per a augmentar la ressonància, se solen cantar les vocals [a:],[e:],[i:],[o:] i [u:]. En una nota alta, els cantants acostumen a modificar vocals més tancades per aquestes cinc. Com a traductors, es pot facilitar aquest aspecte. Per exemple, en una nota llarga, el pronom francès "je" no seria gaire útil, per tant, es podria modificar per una síl·laba amb una altra vocal.

2. Sentit

[11] Procediment interpretatiu vocal i instrumental que permet el fraseig sense separació entre les notes, de manera que les unes s'uneixen a les altres (TermCat).

Aquest aspecte consisteix a assegurar-se que el missatge del text original s'ha transmès correctament. En general, no cal una fidelitat lèxica si el resultat no és natural; es poden utilitzar hiperònims, hipònims i cohipònims. De la mateixa manera, es permeten inexactituds en el lèxic si el seu propòsit és mantenir una rima o el nombre de sílꞏlabes.

3. Naturalitat

La naturalitat és l'elaboració d'un text "que podria haver estat produït en la llengua meta" (Low, 2017). Low parla d'evitar paraules que sonin estranyes o fora del registre de l'oient, que s'adaptin a l'estil i al públic destinatari. Si sembla una traducció, la cançó no tindrà naturalitat.

4. Ritme

El més important en una traducció és que es mantingui el ritme de la música. Per a això s'han de tenir presents diversos aspectes.

El primer són les sílꞏlabes tòniques o èmfasis. La gran majoria d'ocasions, quan es tradueix una cançó sense pensar que s'interpretarà més endavant, encara que tingui el mateix nombre de sílꞏlabes que el text original, no encaixa amb la música perquè els èmfasis recauen en paraules que no donen cap força, com articles o preposicions. S'ha de considerar, també, que entre llengües, les sílꞏlabes tòniques poden variar. Low (2017) posa com a exemple la paraula *imagine* en anglès i *imagine* en francès; tot i que tinguin dues sílꞏlabes, com la tònica és diferent, no funcionarien en la mateixa posició.

Després, apunta que les paraules que en el text original estan situades en una nota alta, s'haurien de traduir en la mateixa posició. En cas de no fer-ho, la nota alta, que sol ser el clímax d'una cançó, perdria efecte.

Per acabar, és important saber que, ja que moltes cançons tenen frases o versos de dues o tres sílꞏlabes separades per repeticions o silencis, no passa res per modificar mínimament el nombre de sílꞏlabes. De vegades, no modificar-lo pot perjudicar la naturalitat o el sentit de la traducció. Low recomana afegir sílꞏlabes en melismes[12] i treure-les en notes repetides, afegint una lligadura[13]. És millor utilitzar aquesta tècnica que no canviar la melodia.

5. Rima

La rima, segons Low, és la consideració menys important. Com s'ha esmentat abans, en començar a traduir s'hauria de pensar si s'afegeix la rima o no. No és

[12] Successió de diverses notes sobre una mateixa síl·laba (TermCat).
[13] Línia corba amb la qual s'indica que dues o més notes s'han de cantar o tocar amb una sola emissió de so (TermCat).

necessària en tots els idiomes i, sobretot, utilitzar-la no pot desfavorir els quatre aspectes anteriors.

5. Metodologia i anàlisi

Per fer l'anàlisi dels temes prèviament proposats, es farà una comparació de les traduccions amb les teories de Franzon i Low.

Primer, es classificarà la traducció en una de les cinc decisions per traduir cançons de Franzon, la qual cosa influenciarà consideracions com el sentit o la naturalitat, pertanyents a la teoria de Low. Després, l'anàlisi se centrarà en gran part en la *cantabilitat* de les traduccions, basada en les tres capes de la *cantabilitat de* Franzon:

- La relació prosòdica, tenint en compte els exemples que proposa Low i les possibles modificacions del ritme i els èmfasis en ser traduïts
- La relació poètica, on es tractarà, a més, el sentit i la naturalitat
- La relació semàntica i reflexiva

5.1. Georgia on My Mind (Ray Charles)[14] / Georgia (François Lubiana)[15]

Com s'ha esmentat anteriorment, per aconseguir una traducció amb *cantabilitat*, el traductor hauria d'escollir alguna de les tres últimes decisions que proposa Franzon. En concret, aquest tema s'ajustaria a l'última opció: adaptar la traducció a la música original. Algunes de les relacions no es compleixen del tot, com veurem en els següents apartats. Malgrat això, no es pot afirmar que no s'hagi tingut present la lletra original, perquè el sentit general persisteix.

En aquest treball, les seccions dels temes s'indicaran amb lletres majúscules (A, B, C). Cada secció es caracteritza per una coherència melòdica i rítmica que es desenvolupa sobre una progressió harmònica determinada. El conjunt de seccions forma una narrativa musical que, alhora, acompanya la narrativa de la lletra.

Versió original	***Versió en francès***
A	**A**
Georgia, Georgia	Georgia, Georgia
The whole day through	Le monde est grand
Just an old sweet song	Pour celui qui court
Keeps Georgia on my mind	Après ses souvenirs
A	**A**
Georgia, Georgia	Georgia, Georgia
A song of you	Que de printemps
Comes as sweet and clear	Entre toi et moi
As moonlight through the pines	S'en sont venus mourir
B	**B**
Other arms reach out to me	Notre tendre amour d'enfance
Other eyes smile tenderly	Nous l'avons abandonné

[14] (1930, ABC-Paramount). https://www.youtube.com/watch?v=ggGzE5KfCio&list=RDggGzE5KfCio&start_radio=1

[15] (1961, BNF Collection 2014). https://www.youtube.com/watch?v=-lKAQzW_AzU&list=RD-lKAQzW_AzU&start_radio=1

Still in peaceful dreams I see	Comme un jouet sur le sable
The road leads back to you	Après les vacances
A	**A**
I said Georgia, oh Georgia	Oh Georgia, Oh Georgia
No peace I find	Où que tu sois
Just an old sweet song	Aies de temps en temps
Keeps Georgia on my mind	Une pensée pour moi
B	**B**
Other arms reach out to me	Ton sourire entre tes larmes
Other eyes smile tenderly	Le jour où l'on s'est quitté
Still in peaceful dreams I see	Était un, un dernier soleil
The road leads back to you	À travers les arbres
A	**A**
Georgia, Georgia	Oh Georgia, Oh Georgia
No peace, no peace I find	En te perdant
Just an old, sweet song	J'ai eu l'impression
Keeps Georgia on my mind	De perdre mes vingt ans
I said just an old sweet song	J'ai eu l'impression
Keeps Georgia on my mind	De perdre mes vingt ans

a. Cantabilitat

- **Relació prosòdica, ritme i èmfasis**

L'element que més clarament pot fer variar el ritme és el nombre de sílꞏlabes per vers. En aquest cas, resulta clar que no canvia gaire entre les dues versions, de fet, en comptades ocasions aquesta diferència és de, com a molt, dues sílꞏlabes. Pel que fa a la versió francesa, es juga molt amb les rimes femenines —les que porten una -e muda [ə] a final de mot que no es pronuncia— perquè aquesta última sílꞏlaba no entra dintre del recompte, però l'intèrpret la pronuncia de tota manera. Veiem un exemple amb el recompte de sílꞏlabes en negreta i les sílꞏlabes que realment es pronuncien en cursiva:

Versió original	***Versió en francès***
7 Other arms reach out to me	**7**/*8* Ton sourire entre tes lar<u>mes</u>
7 Other eyes smile tenderly	**7** Le jour où l'on s'est quitté
7 Still in peaceful dreams I see	**7** Était un dernier soleil
6 The road leads back to you	**5**/*6* À travers les arb<u>res</u>

En acabar els versos amb vocals o monosílꞏlabs, es permet a l'intèrpret allargar la nota amb més comoditat, com succeeix a l'estrofa de l'exemple anterior. En anglès els versos acaben amb les vocals [i:] i [u:], i en francès amb els sons vocàlics [ə], [e] i [ɛj]. En canvi, si els versos acaben en consonant o en vocals nasals, com és el cas d'altres versos de la versió francesa, l'intèrpret ha de fer una nota més curta o afegir alguna pausa al vers. Aquí tenim dos exemples d'això:

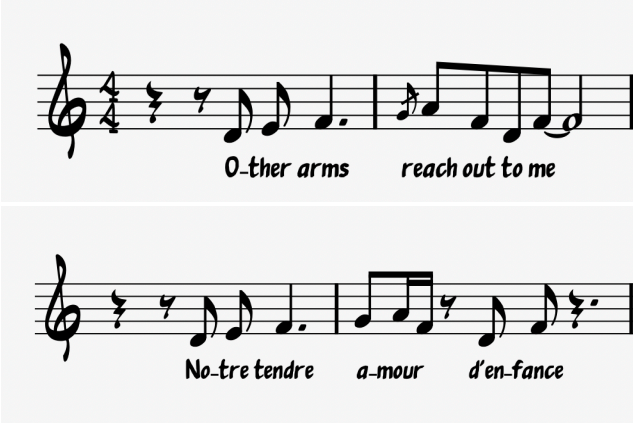


Figura 1: Georgia On My Mind/Georgia secció B

En el primer vers de la secció B és on més diferències de ritme podem observar. Mentre que a la versió original, es canten tots els temps i s'allarga la vocal final, la versió francesa acurta algunes notes i no pot allargar l'última síl·laba perquè, en fer ús d'una vocal nasal [ã], seria incòmode per l'intèrpret. Per a allargar la nota de manera natural, l'intèrpret podria dividir la paraula "enfance" en tres síl·labes i acabar el vers amb la vocal [ə] ("en-fan-ce").

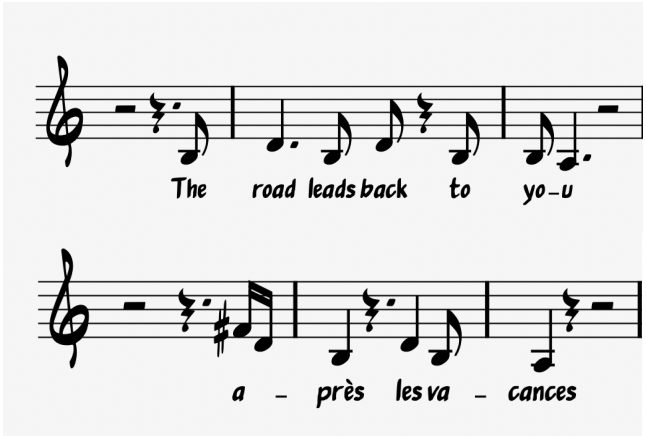


Figura 2: Georgia On My Mind/Georgia secció B

En aquest vers veiem, una altra vegada, com la interpretació de François Lubiana tendeix a utilitzar notes més curtes i no manté el melisma final. A la versió original, l'última síl·laba dura dos temps i es canten dues notes i, en canvi, a la versió francesa, l'última síl·laba dura un sol temps i es canta una nota. Això és, novament, per fer més agradable la tasca a l'intèrpret, però també a l'oient.

Tenint en compte les diferències fonètiques entre l'anglès i el francès, és fàcil entendre que a la traducció al francès de Jacques Plante no es mantinguin les vocals llargues ni se segueixin a la perfecció els consells que donava Peter Low. Després de tot, l'anglès té 12 sons vocàlics, mentre que el francès en té 16, a més de 3 semivocals. En lloc de mantenir les vocals llargues a final de vers, Plante es fixa

que la lletra flueixi en francès, tot i que alguns intèrprets puguin variar el ritme, com ha sigut el cas de François Lubiana.

Un altre element a tenir en compte en aquest apartat són els èmfasis. La majoria s'han deixat a la mateixa posició que estaven en la versió original i, en general, funcionen. Només hi ha un cas en què es podria dir que l'èmfasi està lleugerament fora de lloc. Aquest és a la segona estrofa A, al principi de la cançó. Veiem aquí les dues versions comparades amb l'èmfasi en negreta:

Versió original	***Versió en francès***
A	**A**
I said Georgia, oh Georgia	Georgia, Georgia
A **song** of you	**Que** de printemps
[...]	[...]

En aquest cas, l'èmfasi funciona melòdicament perquè es troba en la seva posició original, però semànticament no acaba d'encaixar que es faci un èmfasi en un pronom, quan la resta de la cançó accentua paraules més rellevants per la narració.

- **Relació poètica, sentit i naturalitat**

En ambdues versions es manté la mateixa estructura: AABABA, i, com a peculiaritat en aquesta cançó, la secció A té una tonalitat major[16] i la secció B, la seva relativa menor[17]. Amb la inclusió de les dues tonalitats, la primera més alegre i la segona més trista, es respecta també el sentit del tema, que té un to d'enyorança. L'intèrpret recorda moments feliços d'una relació que, alhora, troba a faltar. La lletra en francès de Jacques Plante, tot i que no és un equivalent exacte, expressa perfectament aquest sentiment i, sobretot, ho fa de manera natural.

Quant a la rima, s'ha mantingut igual que a la versió original durant l'obra sencera. A la secció A es conserva la mateixa estructura de la rima, els versos parells tenen una rima creuada. En canvi, a la secció B de la versió original en anglès, rimen els tres primers versos i, en la versió francesa, a les estrofes B rimen el primer i últim vers:

Versió original	***Versió en francès***
B	**B**
Other arms reach out to me	Notre tendre amour d'enfance
Other eyes smile tenderly	Nous l'avons abandonné
Still in peaceful dreams I see	Comme un jouet sur le sol
The road leads back to you	Après les vacances

[16] Dit del mode que empra l'escala diatònica de cinc tons i dos semitons en la qual aquests són situats entre el tercer i el quart i entre el setè i el vuitè dels seus graus (TermCat).
[17] Escala o tonalitat que parteix del sisè grau d'una escala major i comparteix les seves mateixes alteracions, per la qual cosa se les coneix com a 'relatives' (Juanilla, 2014).

A	**A**
I said Georgia, oh Georgia	Oh Georgia, Oh Georgia
No peace I find	Où que tu sois
Just an old sweet song	Aies de temps en temps
Keeps Georgia on my mind	Une pensée pour moi

A més d'això, la segmentació de les frases no és exactament igual en les dues versions. En la versió anglesa trobem alguns versos que funcionen com a unitats de sentit per si mateixos, que no formen cap frase, i d'altres que sí que segueixen l'estructura d'una frase. Veiem com a exemple la primera estrofa, on els dos primers versos són unitats de sentit individuals i els dos últims formen una frase: "Georgia, Georgia / The whole day through / Just an old sweet song / Keeps Georgia on my mind". A la versió de Jacques Plante, cada estrofa és una frase. Per exemple, els versos de la primera estrofa componen la frase "le monde est grand pour celui qui court après ses souvenirs".

- **Relació semàntica i reflexiva**

El 1930, Hoagy Carmichael va escriure la música d'aquesta cançó i Stuart Gorrell la lletra. El que s'explica sobre aquesta cançó és que els dos músics van decidir escriure un tema sobre l'estat de Georgia durant un dia de pluja. De tota manera, la lletra, encara que és bastant ambigua, suggereix que la nostàlgia va dirigida a una persona, fins i tot es parla que Gorrell la va escriure sobre la germana de Carmichael, que es deia Georgia (Rushby, 2021). Mostra aquest sentiment explicant com el nom "Georgia" li fa pensar en una cançó i no se la pot treure del cap per molt que ho intenti.

A la versió francesa Jacques Plante sembla haver escollit el segon significat i queda molt clar que parla d'una persona, amb la diferència que es tracta d'un amor d'infància. Fa referència a una possible ruptura i a com aquesta fa sentir a l'intèrpret la pèrdua de la seva joventut.

Prenent en consideració tot el que s'ha esmentat, es pot afirmar que, tot i no ser una traducció perfecta, la qual cosa és gairebé impossible, fa un treball excel·lent en mantenir la seva funció, que és aconseguir una cançó que es pugui cantar, que soni natural en francès, i que aconsegueixi fer arribar el sentiment de melancolia a l'oient.

5.2. How High the Moon (Ella Fitzgerald)[18] / La lune est grise... Mon cœur aussi (Rolande Desormeaux)[19]

En el cas de la traducció de *How High the Moon*, feta per Jacques Larue, podríem dir que es tracta de l'última de les decisions que proposa Franzon: adaptar la traducció a la música original. Com hem vist, aquesta és la manera de traduir que ens donaria un resultat amb la màxima *cantabilitat* possible, un resultat que mantingués tota la funció de la cançó. A continuació, examinarem els diferents aspectes que han fet d'aquesta traducció una amb una gran *cantabilitat*.

Versió original	***Versió en francès***
A	**A**
Somewhere there's music	J'entends la brise
How faint the tune	Pleurer d'ici
Somewhere there's heaven	La lune est grise
How high the moon	Mon cœur aussi
There is no moon above	Le ciel paraît si triste
When love is far away too	À ceux qui sont oubliés
Till it comes true	Vous devinez
That you love me as I love you	Tout changerait si vous m'aimiez
A	**A**
Somewhere there's music	Toute la brise
It's where you are	Pourrait chanter
Somewhere there's heaven	La lune grise
How near, how far	Rire à l'été
The darkest night would shine	Et dans les cieux
If you would come to me soon	Cent mille étoiles pour vous fêter
Until you will	À vos beaux yeux
How still my heart, how high the moon	Dirait merci, mon cœur aussi
B	**A**
How high the moon	Toute la brise
Is the name of this song	Pourrait chanter
How high the moon	La lune grise
Though the words may be wrong	Rire à l'été
We're singing it	Et dans les cieux
Because you ask for it	Cent mille étoiles pour vous fêter
So we're swinging it just for you	À vos beaux yeux
B	Dirait merci
How high the moon	À vos beaux yeux
Does it touch the stars	Dirait merci, mon cœur aussi
How high the moon	Merci. Merci.
Does it reach up to Mars	
Though the words may be wrong	
To this song	

[18](1940, UMG Recordings).
https://www.youtube.com/watch?v=Gm4rkPEGwCs&list=PLKLPE6Ph1xZpNVAB-ibZqMcL4wWXtcFHC&index=8
[19](Venus Records, 1962).
https://www.youtube.com/watch?v=jxN2pYaYTfA&list=RDjxN2pYaYTfA&start_radio=1

We're asking how high, high, high High, high is the moon [scat] Though the words may be wrong To this song We hope to make high, high, high, high High as the moon

a. Cantabilitat

- **Relació prosòdica, ritme i èmfasis**

Aquesta relació és de les més complicades a seguir a l'hora de traduir una cançó i, malgrat això, és la que s'ha respectat amb més fidelitat de tot el tema. Primer, mirem el nombre de síl·labes de cada vers, que és un dels elements que podria fer variar el ritme. Una altra vegada, la traducció al francès considera les rimes femenines per a augmentar el nombre de síl·labes per vers. Aquí podem veure un exemple amb el recompte de síl·labes en negreta i les síl·labes que realment es pronuncien en cursiva:

Versió original	***Versió en francès***
5 Somewhere there's music	**3**/*5* Toute la brise
4 It's where you are	**4** Pourrait chanter
5 Somewhere there's heaven	**3**/*5* La lune grise
4 How near, how far	**4** Rire à l'été
6 The darkest night would shine	**4** Et dans les cieux
7 If you would come to me soon	**8/***9* Cent mille étoiles pour vous fêter
4 Until you will	**4** À vos beaux yeux
8 How still my heart, how high the moon	**8** Dirait merci, mon cœur aussi

En pronunciar aquestes síl·labes, l'intèrpret pot mantenir el ritme original sense fer modificacions poc naturals per l'idioma i per la mateixa cançó. A més, observem que el recompte de síl·labes no coincideix als versos cinquè i sisè, però, com la suma d'ambdós versos és la mateixa a les dues versions, el ritme no es veu afectat de cap manera.

Els èmfasis d'aquest tema es troben normalment a final de vers. L'original els mostra allargant les últimes vocals o diftongs d'aquests. En la traducció de Jacques Larue veiem com aquest fet es repeteix i, a més, se centra a fer que les paraules que s'utilitzen a final de mot acabin amb vocals que permeten una ressonància apropiada i pronúncia còmoda. Algunes d'aquestes paraules poden ser *brise* [ə], *été* [ɛ] i *aussi* [i] en l'estrofa de l'exemple.

- **Relació poètica, sentit i naturalitat**

L'arranjament original de *How High the Moon* consistia en una mateixa secció que es repetia diverses vegades, segons la versió, i que només variava en la lletra. Més

endavant, influenciats pel *bebop*[20], els músics van començar a afegir-hi una altra secció amb un tempo més ràpid i que portava a la improvisació, al scat[21]. Les diferents versions en francès, malgrat que fossin contemporànies a les versions més *bebop,* mantenen l'estructura i el tempo originals, no hi ha espai per a la improvisació. Això pot estar relacionat amb la lletra, ja que, com s'explica més endavant, la lletra en francès de Jacques Larue sembla ser més pessimista, més melancòlica que l'original, on la improvisació va d'acord amb la lletra esperançadora.

Per altra banda, la segmentació de les frases és bastant fidel a l'original. En anglès, els quatre primers versos de l'estrofa són unitats de sentit independents, tot i que es podrien considerar dues frases: "Somewhere there's music / It's where you are / Somewhere there's heaven / How near how far". En canvi, la versió de Jacques Larue forma frases cada dos versos. Per tant, les frases de la primera estrofa, per exemple, serien les següents: "J'entends la brise pleurer d'ici. La lune est grise, mon cœur aussi. Le ciel parait si triste a ceux qui sont oubliés. Vous devinez, tout changerait si vous m'aimiez".

La traducció respecta les paraules clau en tot moment. La lletra utilitza moltes referències a la lluna, el cel i la nit. Quan per a la traducció no resulta possible mantenir tot el referent sencer, Jacques Larue l'adapta de manera es representi el mateix concepte. Així doncs, "there is no moon above" (no hi ha lluna a dalt) es tradueix com a "le ciel paraît si triste" (el cel sembla tan trist) i "the darkest night would shine if you would come to me soon" (la nit més fosca brillaria si estiguessis amb mi aviat) passa a ser "et dans les cieux cent mil étoiles pour vous fêter" (i als cels, cent de milers d'estrelles per celebrar-te).

Per acabar aquest apartat, cal mencionar que en ambdues versions hi ha rima, però cap té una estructura constant. A la primera estrofa de la versió americana, rimen el segon i quart vers i els tres últims; en canvi, en la versió francesa, rimen el primer amb el tercer, el segon amb el quart i els tres últims entre ells:

Versió original	***Versió en francès***
A	**A**
Somewhere there's music	J'entends la brise
How faint the tune	Pleurer d'ici
Somewhere there's heaven	La lune est grise
How high the moon	Mon cœur aussi
There is no moon above	Le ciel paraît si triste
When love is far away too	À ceux qui sont oubliés
	Vous devinez

[20] Jazz d'influència afrocubana originat a mitjans dels anys quaranta del segle XX a Nova York, que es caracteritza per la improvisació, el virtuosisme tècnic, l'abandonament de la continuïtat rítmica i la prolongació de les bases harmòniques (TermCat).

[21] Forma de cantar desenvolupada amb el jazz i que consisteix a improvisar cantant síl·labes onomatopeiques o sense sentit (TermCat).

Till it comes true That you love me as I love you	Tout changerait si vous m'aimiez

La segona estrofa, tot i que pertany a la mateixa secció A, és diferent. En la versió original es rima el segon vers amb el quart i el sisè amb el vuitè, i en la versió francesa es rima el primer amb el tercer, el segon amb el quart i el sisè, i el cinquè amb el vuitè:

Versió original	***Versió en francès***
A	**A**
Somewhere there's music	Toute la brise
It's where you are	Pourrait chanter
Somewhere there's heaven	La lune grise
How near, how far	Rire à l'été
The darkest night would shine	Et dans les cieux
If you would come to me soon	Cent mille étoiles pour vous fêter
Until you will	À vos beaux yeux
How still my heart, how high the moon	Dirait merci, mon cœur aussi

- **Relació semàntica i reflexiva**

Morgan Lewis i Nancy Hamilton van escriure la música i la lletra d'aquesta cançó, respectivament, el 1940. Originalment, aquest tema formava part d'una revista musical de Broadway anomenada *Two for the show*, i es tractava d'una balada lenta, d'un moment dolç entre els dos personatges (Wilson, 2020). La lletra original mostra l'enyorança entre els dos protagonistes, fent una analogia entre la lluna i l'amor de l'altre, i apuntant a l'esperança que algun dia es tornin a trobar. En francès, però, la lletra de Jacques Larue té un matís més trist. Continua fent referència a la lluna i expressant el desig per l'altra persona, però amb un punt de melancolia i acceptació pel fet que no es tornaran a veure.

El tema original va tenir molt d'èxit i, anys després, músics que pertanyien al gènere del *bebop* el van adoptar i li van afegir el tempo ràpid pel qual es coneix avui en dia. No obstant això, les versions en francès, tot i que són de més endavant, mantenen el tempo original de la balada.

Després d'analitzar tots aquests elements, es pot afirmar que aquesta és una traducció que, malgrat els petits canvis de sentit que ha patit la lletra, ha sabut mantenir a la perfecció la seva *cantabilitat* sense deixar de banda l'expressió del sentiment de la lletra.

5.3. Speak Low (Sarah Vaughan)[22] / Tout Bas (Les Blue Stars)[23]

En aquesta nova anàlisi, veurem com la decisió que s'ha pres és l'última de totes les que proposa Franzon: adaptar la traducció a la música original. Tot i que la versió de Jacques Plante no acaba de complir alguna d'aquestes relacions, és un molt bon exemple d'una traducció que prioritza la *cantabilitat*.

Versió original	***Versió en francès***
A	**A**
Speak low, when you speak love	Tout bas, parle tout bas
Our summer day withers away	Sans effrayer, sans réveiller
Too soon, too soon	L'amour, l'amour
Speak low, when you speak love	La joie qui dort en moi
Our moment is swift,	Bercée par le murmure
Like ships adrift,	L'onde pure
We're swept apart too soon	De ta voix, tout bas
A	**A**
Speak low, darling, speak low	Tout bas, n'entends-tu pas
Love is a spark lost in the dark	Trembler mon cœur, car j'ai si peur
Too soon, too soon	De toi, de moi
I feel wherever I go	De nous, de ce rêve un peu fou
That tomorrow is near	De cette ardeur trop forte
Tomorrow is here	Qui nous emporte
And always too soon	Bien loin de tout ?
B	**B**
Time is so old and love so brief	Même au lointain, les chants d'oiseaux
Love is pure gold and time a thief	Se sont éteint dans les roseaux.
A	**A**
We're late, darling, we're late	Tout bas, chante tout bas,
The curtain descends,	Mais que ta chanson
Everything ends	Soit un frisson,
Too soon, too soon	Un souffle, un souffle,
C	**C**
I wait, darling, I wait	Un rien, mieux qu'un refrain,
Will you speak low to me?	La confidence
Speak, love, to me and soon?	Qu'un silence
Will you speak low to me?	Dit si bien
Speak, love, to me too soon?	
Will you speak low to me?	
Speak, love, to me and soon?	
And soon?	

a. Cantabilitat

- **Relació prosòdica, ritme i èmfasis**

[22] (1942, Stray Voltage Music). https://www.youtube.com/watch?v=WWcxhLCDXAE&list=RDWWcxhLCDXAE&start_radio=1

[23] (1956, Mouton Records). https://www.youtube.com/watch?v=-ANx-d2j5aI&list=RD-ANx-d2j5aI&start_radio=1

Primer, ens centrarem en el nombre de síl·labes que tenen les dues versions. Veiem que la traducció coincideix amb l'original en gairebé totes les estrofes. A més, de la mateixa manera que en traduccions anteriors, la versió francesa utilitza la rima femenina com a recurs per a mantenir el ritme el més similar possible a l'original. Això implica que l'intèrpret ha de pronunciar la -e muda [ə] al final d'alguns mots, si bé normalment no es pronuncia. En el següent exemple apreciem la primera estrofa de la cançó amb les síl·labes que farien part del recompte en negreta, i les que realment es pronuncien en cursiva:

Versió original	***Versió en francès***
A	**A**
6 Speak low, when you speak love	**5**/*6* Tout bas, parl<u>e</u> tout bas,
8 Our summer day withers away	**8** Sans effrayer, sans réveiller
4 Too soon, too soon	**4** L'amour, l'amour,
6 Speak low, when you speak love	**6** La joie qui dort en moi
5 Our moment is swift,	**6** Bercée par le murmure
4 Like ships adrift,	**2**/*3* L'ond<u>e</u> pure
6 We're swept apart too soon	**5** De ta voix, tout bas

De fet, en l'estrofa de l'exemple i la que li seguiria, els últims tres versos no coincideixen en el nombre de síl·labes. En fer la suma de les síl·labes d'aquests tres versos, tampoc no dona com a resultat el mateix número (en l'original són 15 i en la traducció 14). Això té una incidència en el ritme. Veiem aquí la comparació de la notació musical d'ambdues versions:

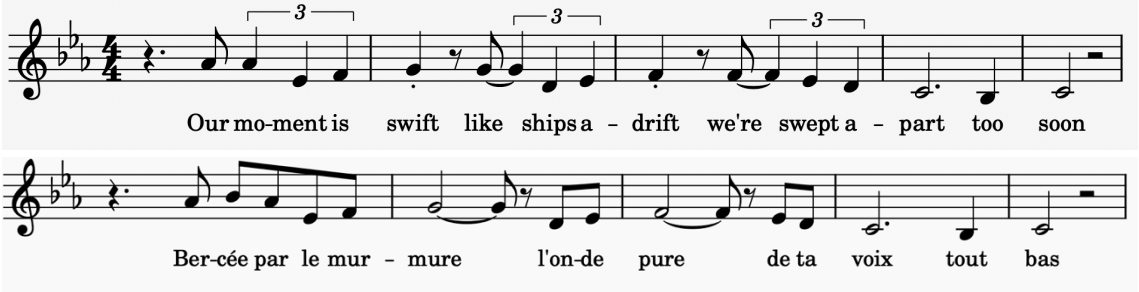


Figura 3: Speak Low/Tout Bas secció A

Les dues versions duren quatre compassos i mig. Allò que varia és la manera en què es distribueixen les figures. Al primer compàs de l'arranjament original, on es canten 4 síl·labes, veiem l'ús d'un treset, molt característics del swing. En canvi, en aquest mateix compàs de la traducció francesa es canten 5 síl·labes i s'opta per fer ús de les corxeres. Als compassos segon i tercer, es canten més síl·labes a la versió original i es continua amb els tresets a final de compàs. En la traducció hi ha una síl·laba menys en cada compàs i s'utilitzen corxeres. Fent servir aquestes figures en comptes d'un treset, el ritme és una mica més accelerat del que ho és a la versió original.

Els èmfasis en aquest tema es troben a final de vers. Com en casos anteriors, aquestes paraules accentuades es poden diferenciar per la durada de la figura en què es canten, que sol allargar-se dos o tres temps. Aquesta manera d'emfatitzar és la que utilitzen Sarah Vaughan i Les Blue Stars durant la major part de la seva interpretació. Tanmateix, també es pot posar l'accent en una paraula fent tot el contrari. Cantar algunes paraules de final de vers de manera concisa fa que l'oient pari més atenció, ja que la majoria de les paraules en la mateixa posició s'allarguen. Tot i que el grup francès utilitza menys aquest recurs, veiem aquí un exemple en les dues versions:

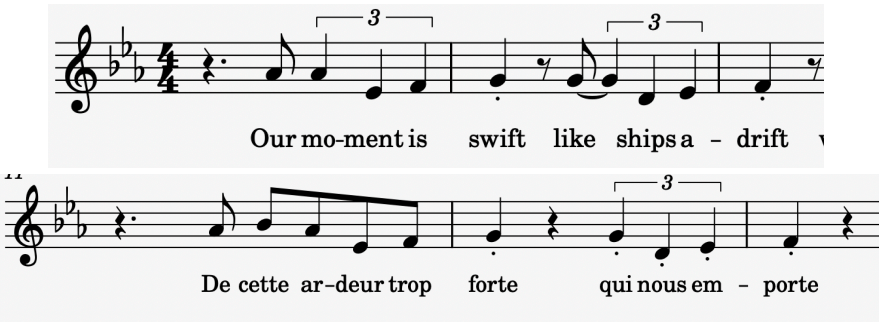


Figura 4: Speak Low/Tout Bas èmfasis

L'última nota de l'exemple (Fig. 4) dura la meitat de temps que d'altres notes a final de vers. Però no és només la durada de la nota el que fa que s'emfatitzi la paraula, sinó que també influeix com s'articula aquesta, i tant Sarah Vaughan com Les Blue Stars afegeixen un *staccato*[24] en allò que volen emfatitzar.

A més, un aspecte que facilita allargar les notes és l'ús de vocals a final de vers, com s'observa a la versió original. La traducció al francès de Paule Desjardines respecta aquest factor utilitzant sons vocàlics i semivocals que faciliten la ressonància, com ara [u], [a], [wa], [y] i [e].

- **Relació poètica, sentit i naturalitat**

Tant la versió original com la versió traduïda al francès segueixen la mateixa estructura: AABAC. La secció A funciona com a estrofa i tornada, la secció B és un petit pont conformat per dos versos i l'última secció consisteix en una conclusió, la qual es redueix considerablement en la traducció.

Pel que fa a la segmentació de les frases, mentre que la versió en anglès forma frases curtes, d'un o dos versos, en la versió francesa es tendeix a crear frases més llargues, que duren gairebé tota l'estrofa. Per exemple, les frases de la primera secció A en anglès serien "Speak low when you speak love. Our summer day withers away too soon. Speak low when you speak love. Our moment is swift. Like ships adrift, we're swept apart too soon"; mentre que en francès el resultat seria una frase

[24] En una partitura, signe en forma de punt que indica que les notes s'han d'interpretar per separat les unes de les altres (TermCat).

més llarga: “Parle tout bas, sans effrayer, sans réveiller l’amour, la joie qui dort en moi bercée par le murmure, l’onde pure de ta voix”.

Tot i que l’estructura de les frases sigui bastant diferent, Jacques Plante manté amb precisió les paraules clau. La lletra original demana parlar fluix quan es parla d’amor —es tradueix *speak low* com *tout bas*—, i durant tota la versió traduïda es conserva la posició d’aquest sintagma. Pel que fa a la resta de paraules que es podrien considerar importants en l’original, com la continuació de la frase anterior “when you speak love”, trobem que no s’han mantingut de manera consistent. Això podria ser perquè s’ha volgut prioritzar la rima, i malgrat que la traducció no sigui literal, sí que s’ha continuat amb la temàtica de manera adient i, sobretot, natural.

La rima en aquest tema varia en funció de la secció. En les estrofes de la secció A, per exemple, els versos rimen de dos en dos, és a dir, el primer amb el segon, el tercer amb el quart, i així successivament:

Versió original	***Versió en francès***
A	**A**
Speak low,	Tout bas,
when you speak love	Parle tout bas,
Our summer day	Sans effrayer,
withers away	Sans réveiller
Too soon, too soon	L’amour, l’amour,
Speak low,	La joie
when you speak love	Qui dort en moi
Our moment is swift,	Bercée par le murmure
Like ships adrift,	L’onde pure
We're swept apart too soon	De ta voix, tout bas

Durant la secció B, podem observar una rima encadenada en ambdues versions i, quant a la secció C, només veiem una rima creuada en la versió francesa, ja que la versió original no hi afegeix rima:

Versió original	***Versió en francès***
B	**B**
Time is so old	Même au lointain
And love so brief	Les chants d’oiseaux
Love is pure gold	Se sont éteint
And time a thief, time a thief	Dans les roseaux

- **Relació semàntica i reflexiva**

Speak Low va ser composta pel musical *One Touch of Venus*. Al musical, una estàtua de la deessa cobra vida quan el protagonista li col·loca un anell al dit i, després, Venus l’intenta seduir amb aquesta cançó (Burlingame, 2020). Tant

l'original com la traducció tenen aquesta sonoritat seductora. No obstant això, la lletra se centra en l'amor efímer, un amor que han de tractar amb cura i amb murmuris perquè hi ha un gran risc de perdre'l.

Com s'ha esmentat abans, la traducció de la lletra no és literal, però utilitza altres referents per mostrar la brevetat, la por que l'amor desaparegui. Per exemple, a les estrofes de la secció A veiem versos com "Speak low when you speak love. Our summer day withers away too soon" (Parla baix quan parlis d'amor. El nostre dia d'estiu s'esvaeix massa aviat) traduïts per "Tout bas, parle tout bas, sans effrayer, sans réveiller l'amour" (Parla suaument, sense espantar, sense despertar l'amor). També, la secció B, que a l'original diu "Time is so old and love so brief, love is pure gold and time a thief" (El temps és tan antic i l'amor tan breu. L'amor és or pur i el temps un lladre) es tradueix com a "Même au lointain, les chants d'oiseaux se sont éteint dans les roseaux" (Fins i tot a la llunyania, el cant dels ocells s'ha esmorteït entre els joncs).

Després d'analitzar totes les relacions entre les dues versions, no podem negar que sigui una traducció amb *cantabilitat*. Tot i que la traducció varia en termes de ritme, referents i estructura, Paule Desjardines va fer una lletra que es pot cantar en francès a la vegada que es transmet el mateix sentiment original.

5.4. Lullaby of Birdland (Sarah Vaughan)[25] / Lola (Légende du pays aux oiseaux) (Les Blue Stars)[26]

A partir de les relacions que s'analitzaran a continuació, es pot deduir quina és la decisió d'entre les que proposa Franzon que s'ha escollit per traduir aquest tema de jazz. Veiem que, a diferència dels casos que hem vist fins ara, la tècnica que utilitza Jean Constantin és escriure una nova lletra a la música, sense tenir en compte la lletra original.

Com sempre, les seccions d'ambdues versions s'indicaran amb lletres majúscules (A, B, C) i representen cadascun dels elements que formen la narrativa musical i poètica de la cançó.

Versió original	***Versió en francès***
A	**A**
Lullaby of Birdland that's what I	Quand elle s'ennuie dans sa mansarde,
Always hear, when you sigh	Lola vient écouter
Never in my wordland could there be ways to reveal	Le murmure des fontaines qui bavardent à travers
In a phrase, how I feel	Les prés et les rosées.
A	**A**
Have you ever heard two turtledoves	Elles lui racontent la légende

[25] (1954, UMG Records Inc.).
https://www.youtube.com/watch?v=UuFRN2GCihU&list=RDUuFRN2GCihU&start_radio=1
[26] (1954, Universal Jazz Music France).
https://www.youtube.com/watch?v=BgVW2wABFvU&list=RDBgVW2wABFvU&start_radio=1

Bill and coo when they love? That's the kind of magic music we make with our lips When we kiss **B** And there's a weepy 'ol willow He really knows how to cry That's how I'd cry on my pillow If you should tell me farewell and goodbye **A** Lullaby of Birdland, whisper low Kiss me sweet, and we'll go Flying high in Birdland high in the sky up above All because we're in love **B** And there's a weepy 'ol willow He really knows how to cry That's how I'd cry on my pillow If you should tell me farewell and goodbye **A** Lullaby of Birdland, whisper low Kiss me sweet, and we'll go Flying high in Birdland high in the sky up above All because we're in love	Du Pays aux Oiseaux, Et pour mieux l'entendre, Lola se penche à l'ombre Des roseaux. **B** C'est l'histoire fabuleuse Où des oiseaux par milliers, D'une île miraculeuse, S'envolent éparpillés, dispersés. **A** Ils promènent au vent dans le sillage De leurs ailes voyageuses Des millions de plumes dans un nuage de caresses Amoureuses **A** Au pied d'un rocher Lola se couche, Éblouie près de l'eau, Pour entendre encore dans le chant des sources, le murmure Lancinant des ruisseaux **A** Qui parcourent des plaines et des landes, De palais en château, Pour lui répéter tout bas la légende Du Pays aux Oiseaux. **B** Et sur sa robe éclatante, Dans ce jardin enchanté, Lola s'endort frissonnante À la fraîcheur d'une allée parfumée. **A** Et grisée de l'odeur des fougères, Elle rêve à celui Qui transformera pour elle des volières en baisers Pour la vie

a. Cantabilitat

- **Relació prosòdica, ritme i èmfasis**

Malgrat que la decisió que s'ha pres durant aquesta traducció és crear una nova lletra a la música original, en aquest apartat veurem que la relació prosòdica entre les dues versions es manté.

En primer lloc, cal comentar que el nombre de síl·labes per estrofa es conserva amb precisió durant tota la traducció. Un cop més, la versió francesa utilitza la rima femenina per pronunciar més síl·labes de les que es comptarien formalment. Veiem aquí un exemple de les seccions A i B, amb les síl·labes que formen part del recompte en negreta, i les que realment es pronuncien en cursiva:

Versió original	*Versió en francès*
A	**A**
9 Lullaby of Birdland that's what I	**8/***9* Quand elle s’ennuie dans sa mansarde,
6 Always hear, when you sigh	**6** Lola vient écouter
13 Never in my wordland could there be ways to reveal	**12**/*13* Le murmure des fontaines qui bavardent à travers
6 In a phrase, how I feel	**6** Les prés et les rosées.
B	**B**
8 And there's a weepy 'ol willow	**6/***8* C’est l’histoire fabuleuse
7 He really knows how to cry	**7** Où des oiseaux par milliers,
8 That's how I'd cry on my pillow	**6/***8* D’une île miraculeuse,
10 If you should tell me farewell and goodbye	**9**/*10* S’envolent éparpillés, dispersés.

Com que el nombre de síl·labes és tan similar, tampoc hi ha canvis rellevants en el ritme. De fet, a l’únic vers on el recompte de síl·labes varia —per una sola—, simplement s’allarga la vocal, creant un melisma. Veiem aquí la notació musical del vers en qüestió:

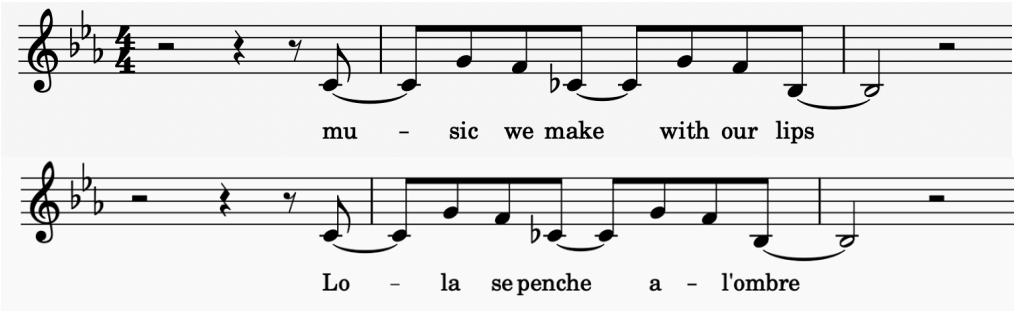


Figura 5: Lullaby Of Birdland/Lola secció A

Per altra banda, els èmfasis d’aquest tema es troben principalment a la primera nota de cada estrofa. En la versió en anglès, normalment en aquest temps es canta principalment un monosíl·lab o la paraula “lullaby”, que és esdrúixola. Per evitar un canvi d’èmfasi en la versió francesa, Jean Constantin no manté la traducció literal de “lullaby of Birdland” en la mateixa posició atès que començaria per “légende”, una paraula aguda com totes les del francès. Constantin manté l’èmfasi de la primera nota escrivint un monosíl·lab i col·locant “légende du pays aux oiseaux” un vers més endavant.

Pel que fa a la prosòdia d’aquest tema, veiem que, com en casos anteriors, els versos de la versió en anglès solen acabar en vocal o diftongs. Això permet allargar les notes de manera còmoda, com s’aprecia a la versió de Sarah Vaughan. En gran part, la versió francesa ha mantingut aquest aspecte, però també hi apareixen certs grups consonàntics que sonen naturals quan es canten en una nota curta, com és el cas de “couche” [ʃ]. Veiem la notació musical:



Figura 6: Lullaby Of Birdland/Lola diftong-consonant

El primer vers, de la versió original en anglès acaba amb un diftong, *low* [oʊ], i la síl·laba es canta en dos temps i mig. El següent vers, de la traducció francesa, acaba amb una consonant, *couche* [ʃ]. En aquest cas la síl·laba es canta en un sol temps i manté la naturalitat que es vol aconseguir.

- **Relació poètica, sentit i naturalitat**

L'estructura de la cançó varia entre les dues versions. La versió original interpretada per Sarah Vaughan segueix una estructura AABABA. En l'arranjament original, la secció A funciona com a estrofa i, la secció B, com una petita tornada. En la versió en francès Les Blue Stars es decanten per allargar l'estrofa amb l'estructura següent: AABAAABA.

La segmentació de les frases també és un aspecte diferent entre la versió original i la traducció. En la versió original de Weiss, cada estrofa consta de dues oracions. Per exemple, les oracions de la segona estrofa de la secció A serien les següents: "Have you ever heard two turtle doves bill and coo when they love? That's the kind of magic music we make when we kiss". En canvi, en la traducció de Jean Constantin, cada estrofa és una sola oració. Aquesta seria la construcció en la mateixa estrofa de la versió francesa: "Elles lui racontent la légende du Pays aux Oiseaux, et pour mieux l'entendre, Lola se penche à l'ombre des roseaux".

La rima tampoc es manté de la mateixa manera en la traducció. En la versió original, la secció A utilitzen la rima caudada i la secció B fa servir la rima encadenada. En canvi, en la versió en francès s'aprecia la rima encadenada en les dues seccions. Veiem un exemple amb les dues seccions:

Versió original	***Versió en francès***
A	**A**
Have you ever heard two turtledoves Bill and coo when they love? That's the kind of magic music we make with our lips When we kiss	Elles lui racontent la légende Du Pays aux Oiseaux, Et pour mieux l'entendre, Lola se penche À l'ombre des roseaux
	B

B And there's a weepy 'ol willow He really knows how to cry That's how I'd cry on my pillow If you should tell me farewell and goodbye	C'est l'histoire fabuleuse Où des oiseaux par milliers, D'une île miraculeuse, S'envolent éparpillés, dispersés

Com s'ha comentat abans, en aquesta traducció s'ha escrit una nova lletra a la música original. Jean Constantin tradueix "Birdland" com "Pays aux Oiseaux", la qual seria una traducció literal. En aquest cas, no es consideraria una paraula clau, ja que el context en què es troba és totalment diferent de l'original. La lletra de la traducció s'ha construït a partir d'aquest títol, que no descriu el mateix que representa el títol original. Com s'explica en l'apartat següent, *Birldland* és un club de jazz i *Pays aux Oiseaux* és un món imaginari.

Per aquesta mateixa raó, la naturalitat no resulta un problema. Jean Constantin parteix d'un títol traduït com a inspiració, però no trasllada una història o un sentiment a la llengua d'arribada.

- **Relació semàntica i reflexiva**

George David Weiss va escriure la lletra original de *Lullaby of Birdland*. "Birdland" feia referència a un club de jazz de l'època, que a la vegada va rebre el seu nom perquè Charlie "Bird" Parker tocava allà amb freqüència (Hoang, 2023). La lletra de Weiss, però, va ser escrita anys després i té un to romàntic. Encara que manté el títol del tema a la lletra, no fa cap referència al club de jazz.

Per altra banda, la versió en francès de Jean Constantin no té present la temàtica de la lletra original. La traducció ens presenta el personatge de Lola, qui es troba envoltada de natura i escolta com canten els ocells. A la lletra se'ns descriu com les diferents aus que hi ha a l'escena li expliquen una llegenda d'un país on només viuen ocells. Per tant, com la història és totalment diferent, no podem considerar que la relació semàntica es compleixi.

Després de veure aquests tres aspectes, es podria afirmar que la versió original sí que s'ha tingut en compte. Si bé la lletra tracta una temàtica molt diferent de l'original, els aspectes rítmics i poètics s'han mantingut de manera conscient per fer una versió igual de *cantable,* però que expliqués una història diferent.

5.5. Les feuilles mortes (Yves Montand)[27] / Autumn Leaves (Nat King Cole)[28]

Aquest tema és el primer d'aquest treball que consisteix en una traducció del francès cap a l'anglès. No obstant això, veurem que la manera de traduir no és gaire diferent d'allò que hem vist fins ara. Un cop més, en aquesta traducció s'aplica l'última de les decisions que proposa Franzon: adaptar la traducció a la música original.

Versió original	*Versió en anglès*
Intro	**A**
Oh, je voudrais tant que tu te souviennes	The falling leaves drift by the window
Des jours heureux où nous étions amis	The autumn leaves of red and gold
En ce temps-là, la vie était plus belle	I see your lips, the summer kisses
Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui	The sun-burned hands I used to hold
	B
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle	Since you went away the days grow long
Tu vois, je n'ai pas oublié	And soon I'll hear old winter's song
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle	But I miss you most of all my darling
Les souvenirs et les regrets aussi	When autumn leaves start to fall
	A
Et le vent du Nord les emporte	The falling leaves drift by the window
Dans la nuit froide de l'oubli	The autumn leaves of red and gold
Tu vois, je n'ai pas oublié	I see your lips, the summer kisses
La chanson que tu me chantais	The sun-burned hands I used to hold
	B
A	Since you went away the days grow long
C'est une chanson qui nous ressemble	And soon I'll hear old winter's song
Toi tu m'aimais, et je t'aimais	But I miss you most of all my darling
Nous vivions tous les deux ensemble	When autumn leaves start to fall
Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais	
B	
Mais la vie sépare ceux qui s'aiment	
Tout doucement, sans faire de bruit	
Et la mer efface sur le sable	
Les pas des amants désunis	
B	
Mais la vie sépare ceux qui s'aiment	
Tout doucement, sans faire de bruit	
Et la mer efface sur le sable	
Les pas des amants désunis	

a. Cantabilitat

- **Relació prosòdica, ritme i èmfasis**

[27](1946, Igwt Music).
https://www.youtube.com/watch?v=c0L_XDv0BCc&list=RDc0L_XDv0BCc&start_radio=1
[28](1950, Capitol Records Inc.)
https://www.youtube.com/watch?v=YVedK1VUfLM&list=RDYVedK1VUfLM&start_radio=1

Aquesta primera relació és una de les que més s'ha contemplat a l'hora de traduir la cançó a l'anglès. Els diferents aspectes que poden variar el ritme, com poden ser el nombre de síl·labes i els èmfasis, són tan propers com sigui possible a la versió original per tal de no alterar una cançó que ja s'havia fet molt popular.

Pel que fa al nombre de síl·labes, només varien lleugerament en dos versos de la secció B. Com hem vist abans, tot i que en francès no entrin en el recompte les paraules que acaben amb -e muda [ə], les síl·labes que contenen aquesta vocal són importants pel ritme. Veiem la secció B amb el recompte de síl·labes en negreta i les que realment es pronuncien, en cursiva:

Versió original	***Versió en anglès***
B	**B**
8/*10* Mais la vie sépare ceux qui s'aiment	**9** Since you went away the days grow long
7/*8* Tout doucement, sans faire de bruit	**8** And soon I'll hear old winter's song
8/*10* Et la mer efface sur le sable	**10** But I miss you most of all my Darling
8 Les pas des amants désunis	**7** When autumn leaves start to fall

El primer vers té una diferència d'una síl·laba entre les dues versions. El ritme es veu afectat mínimament a la traducció, veiem la notació de l'arranjament francès i la de l'arranjament estatunidenc:

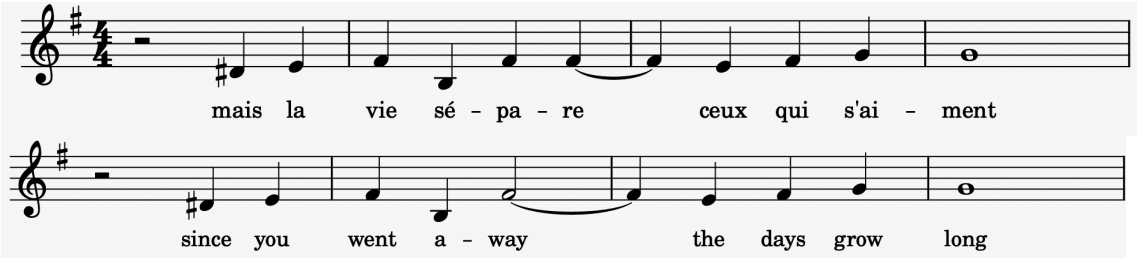


Figura 7: Les feuilles mortes/Autumn Leaves secció B

Al segon compàs d'aquest pentagrama, apreciem com la paraula "sépare" es canta en tres negres, perquè es pronuncia aquesta última síl·laba. Si no fos el cas, els intèrprets francesos també tenen la possibilitat de pronunciar [se-pa-Rə] en dues síl·labes [se-paR] i podrien utilitzar el mateix ritme que adopten els americans: una negra i una blanca.

L'últim vers de la secció també varia en una síl·laba. Igual que abans, la diferència en el ritme és gairebé inapreciable. Veiem la notació d'ambdues versions:

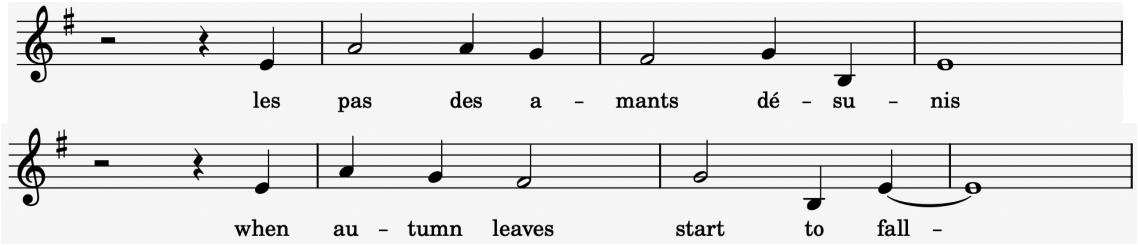


Figura 8: Les feuilles mortes/Autumn Leaves secció B

En aquest cas, el segon compàs canvia l'ordre de les seves figures. La cançó original utilitza una blanca per cantar el monosíl·lab del compàs, i dues negres per fer la *liaison* entre "des" i "amants". La traducció conserva aquest recurs de manera similar. Es fan servir dues negres per cantar la paraula plana, i una blanca pel monosíl·lab.

Per acabar aquest apartat, fixem-nos en la prosòdia. Com s'ha explicat en diverses ocasions abans, les vocals a final de vers ajuden a fer una interpretació més còmoda i a aconseguir més ressonància. Pel que fa a la cançó francesa, tots els versos acaben amb [i], [e] o [ə]. Si bé a la traducció també s'ha intentat acabar els versos amb vocals, no sempre ha sigut possible, però Johnny Mercer utilitza altres recursos. Com deia Peter Low (2017), si un vers no pot acabar amb vocal, les consonants que millor la substituirien són [n] i [l], i això és precisament el que fa Mercer. La majoria dels versos acaben amb [l], o els grups consonàntics [ld] i [ŋ].

- **Relació poètica, sentit i naturalitat**

La versió original d'aquesta cançó inclou una introducció que és més aviat un poema recitat. Les versions de la traducció a l'anglès, que es van convertir en un estàndard de jazz, no mantenen, però, aquesta introducció. La resta de seccions de la cançó, A i B, sí que formen part de l'estàndard. La versió original d'Yves Montand segueix l'estructura ABB, mentre que la versió de Nat King Cole que s'analitza en aquest treball, utilitza l'estructura ABAB.

Malgrat aquesta omissió, la traducció de Mercer conserva els referents de la introducció francesa en els seus versos. En la versió original, no es mencionen les *feuilles mortes* en cap altra secció que no sigui el poema del principi, i es parla d'elles com una representació dels records d'una relació. En la traducció, s'introdueixen les *autumn leaves* a l'inici del tema, i manté el sentit que tenien les fulles a la cançó original.

Un altre aspecte a comentar en aquest apartat és la rima. Si bé és cert que ambdues versions tenen rima, cap en segueix una estructura clara. Per tant, es pot assumir que no era un aspecte central en la cançó francesa. L'arranjament original en francès rima el primer vers amb el tercer en la secció A, i el segon vers amb el quart en la secció B. Tanmateix, la traducció de Johnny Mercer rima el segon vers amb el tercer en la secció A, i el primer amb el segon i el quart en la secció B:

Versió original	*Versió en anglès*
A	**A**
C'est une chanson qui nous ressemble	The falling leaves drift by the window
Toi tu m'aimais, et je t'aimais	The autumn leaves of red and gold
Nous vivions tous les deux ensemble	I see your lips, the summer kisses
Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais	The sun-burned hands I used to hold
B	**B**
Mais la vie sépare ceux qui s'aiment	Since you went away the days grow long
Tout doucement, sans faire de bruit	And soon I'll hear old winter's song
Et la mer efface sur le sable	But I miss you most of all my darling
Les pas des amants désunis	When autumn leaves start to fall

A més, la segmentació de les frases no varia gaire entre les dues versions. En l'original, cada vers de la secció A és una unitat de sentit independent: "C'est une chanson qui nous ressemble / Toi tu m'aimais, et je t'aimais / Nous vivions tous les deux ensemble / Toi qui m'aimais, moi qui t'aimais". En la versió en anglès, els dos primers versos de la secció A són dues unitats de sentit independents, mentre que els darrers dos formen l'oració següent: "I see your lips, the summer kisses, the sun-burned hands I used to hold". En la secció B d'ambdues versions, però, dos versos formen una oració. Així doncs, en francès l'oració seria "Mais la vie sépare ceux qui s'aiment tout doucement, sans faire de bruit. Et la mer efface sur le sable les pas des amants désunis" i en anglès "Since you went away the days grow long and soon I'll hear old winter's song. But I miss you most of all, my darling, when falling leaves start to fall".

- **Relació semàntica i reflexiva**

Les feuilles mortes, composta per Joseph Kosma, es va utilitzar per primera vegada en el ballet de Jacques Prévert titulat *Le Rendez-vous*. Més endavant, quan es va voler adaptar aquesta història al cinema, Prévert li va afegir lletra a la música de Kosma. A la pel·lícula *Les Portes de la Nuit,* la cançó és interpretada per Yves Montand, qui interpreta un home que formava part de la Resistència francesa a finals de la Segona Guerra Mundial. L'escena mostra la tràgica història d'amor entre els dos protagonistes (Wilson, 2020). La lletra parla del record d'una relació i de la fi d'aquesta en versos com "*les feuilles mortes se ramassent à la pelle / le souvenir et le regrets aussi*" (les fulles mortes es poden recollir amb una pala, els records i els penediments també). Mostra el dol d'una relació que acaba a poc a poc, per exemple al vers "*mais la vie sépare ceux qui s'aiment / tout doucement sans faire de bruit*" (però la vida separa els qui s'estimen, a poc a poc, sense fer soroll).

La versió traduïda, tot i no ser part de cap pel·lícula amb el mateix argument, manté el mateix sentiment. La lletra de Johnny Mercer expressa enyorança cap a l'altra persona i deixa veure una relació que ja s'ha acabat: *since you went away the days grow long* (des que te'n vas anar els dies són més llargs)*, the sun-burned hands i used to hold* (les mans cremades pel sol que jo abans agafava).

De fet, es diu que Johnny Mercer va escriure la lletra en anglès de pressa en un tren (Baudoin, 2012). Potser això és el que el va ajudar a separar-se de la lletra original i crear-ne una natural, igual d'emotiva i emblemàtica.

5.6. La vie en rose (Édith Piaf)[29] / La Vie en Rose (Louis Armstrong)[30]

La traducció d'aquest tema francès tan conegut segueix l'última de les opcions que suggereix Franzon: adaptar la traducció a la música original. Tot i que, com veurem a continuació, algunes de les relacions no es compleixen del tot, Mack David aconsegueix elaborar una traducció plenament cantable.

Versió original	***Versió en anglès***
A'	**A**
Des yeux qui font baisser les miens	Hold me close and hold me fast
Un rire qui se perd sur sa bouche	The magic spell you cast
Voilà le portrait sans retouches	This is la vie en rose
De l'homme auquel j'appartiens	When you kiss me, heaven sighs
A	And though I close my eyes
Quand il me prend dans ses bras	I see la vie en rose
Qu'il me parle tout bas	When you press me to your heart
Je vois la vie en rose	I'm in a world apart
Il me dit des mots d'amour	A world where roses bloom
Des mots de tous les jours	**B**
Et ça m'fait quelque chose	And when you speak, angels sing from above
Il est entré dans mon cœur	Everyday words seem to turn into love songs
Une part de bonheur	Give your heart and soul to me
Dont je connais la cause	And life will always be
B	La vie en rose
C'est lui pour moi, moi pour lui dans la vie	
Il me l'a dit, l'a juré pour la vie	
Et dès que je l'aperçois	
Alors je sens dans moi	
Mon cœur qui bat	
A'	
Des nuits d'amour à plus finir	
Un grand bonheur qui prend sa place	
Des ennuis, des chagrins s'effacent	
Heureux, heureux à en mourir	
A	
Quand il me prend dans ses bras	
Qu'il me parle tout bas	
Je vois la vie en rose	
Il me dit des mots d'amour	
Des mots de tous les jours	
Et ça me fait quelque chose	

[29] (1954, EMI Music France).
https://www.youtube.com/watch?v=rzeLynj1GYM&list=RDrzeLynj1GYM&start_radio=1
[30] (1950, The Verve Music Group, a Division of the UMG Recordings, Inc.)
https://www.youtube.com/watch?v=9n-hyA2-FDg&list=RD9n-hyA2-FDg&start_radio=1

Il est entré dans mon cœur Une part de bonheur Dont je connais la cause **B** C'est toi pour moi, moi pour toi dans la vie Il me l'a dit, l'a juré pour la vie Et dès que je t'aperçois Alors je sens dans moi Mon cœur qui bat

a. Cantabilitat

- **Relació prosòdica, ritme i èmfasis**

El primer aspecte destacable en comparar la versió de Piaf amb la versió d'Armstrong és que el nombre de síl·labes pràcticament no varia. Normalment, com en el tema anterior, la traducció es guia del nombre de síl·labes que es pronuncien, i no pas del recompte formal. Veiem la secció A d'ambdues versions amb el nombre de síl·labes al recompte en negreta i les que realment es pronuncien en cursiva:

Versió original	***Versió en anglès***
A	**A**
7 Quand il me prend dans ses bras	**7** Hold me close and hold me fast
5/*6* Qu'il me parle tout bas	**6** The magic spell you cast
6/*7* Je vois la vie en rose	**6** This is la vie en rose
7 Il me dit des mots d'amour	**7** When you kiss me, heaven sighs
6 Des mots de tous les jours	**6** And though I close my eyes
7 Et ça m'fait quelque chose	**6** I see la vie en rose
7 Il est entré dans mon cœur	**7** When you press me to your heart
5/*6* Une part de bonheur	**6** I'm in a world apart
6/*7* Dont je connais la cause	**6** A world where roses bloom

Si ens hi fixem en l'exemple, els únics versos en què no coincideix el nombre de síl·labes pronunciades són el tercer, el sisè i el novè. Això probablement es deu al fet que, encara que a la traducció es manté el francès "la vie en rose", Louis Armstrong pronuncia el mot "rose" com si fos anglès. Per tant, mentre que a l'arranjament original es pronuncia *ro-se* [ʁozə], amb dues síl·labes, a la versió en anglès es canta *rose* [rəʊz], amb una sola síl·laba. En el cas del novè vers, podem deduir que hi ha hagut una decisió intencionada en escriure 6 síl·labes, perquè d'aquesta manera la mètrica dels tres tercets de l'estrofa és regular.

Malgrat aquesta diferència, el ritme de la cançó no es veu afectat. En la notació musical a continuació, podem apreciar que Armstrong simplement allarga l'última síl·laba durant un altre temps, creant un melisma:

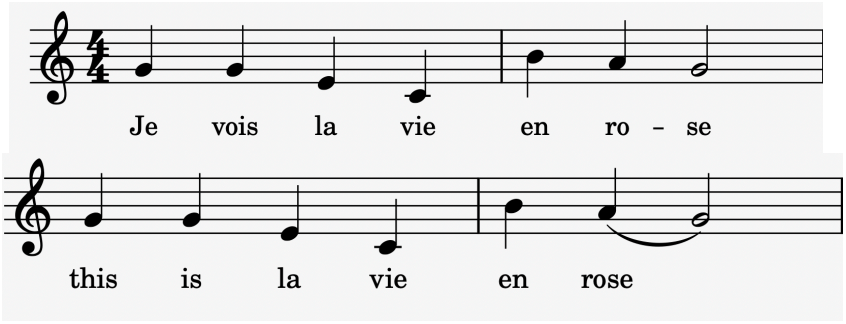


Figura 9: La vie en rose/La Vie En Rose secció A

Un altre aspecte a comentar dintre d'aquest apartat és la prosòdia. S'ha explicat anteriorment que l'ús de les vocals no només és còmode per la ressonància i l'articulació, sinó que també permet a l'intèrpret allargar les notes si ho decideix. Així doncs, tant la majoria dels versos de la versió original com de la versió traduïda acaben en vocal. Per exemple, en la versió francesa tenim *bras* [ɑ], *coeur* [œ] i *vie* [iə] i en la traducció tenim *eyes* [aɪ] *, me* [i:] i *bloom* [u:]. No obstant això, encara que Édith Piaf sí que sol allargar les síl·labes, Louis Armstrong no ho fa, ja que el seu estil de cant es caracteritza per frasejar com si estigués parlant. Veiem en la notació musical una comparació d'ambdues versions:

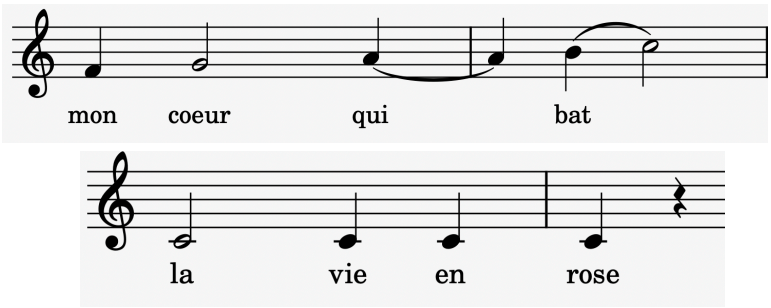


Figura 10: La vie en rose/La Vie En Rose vocals

En la primera línia de pentagrama, observem com l'última síl·laba de la versió de Piaf dura tres temps. Per contra, en la segona línia, es pot apreciar que l'última síl·laba de la versió d'Armstrong dura un sol temps.

Com succeïa en casos anteriors, la traducció en anglès ha hagut de considerar que en francès totes les paraules són agudes. Per tal de no modificar els èmfasis en la cançó, la traducció utilitza algunes paraules agudes a final de vers (*apart* i *above*), on més destacaria un canvi d'èmfasi, però també fa un gran ús de monosíl·labs (*heart, bloom, eyes, sighs, etc.*).

- **Relació poètica, sentit i naturalitat**

L'estructura de *La vie en rose* pateix alguns canvis durant la seva traducció. Mentre que la versió de Mack David inclou només una secció A i una secció B, l'original contenia, a més, una altra secció, que funcionava com a introducció i com a pont

de la cançó. Així doncs, l'estructura original constaria de tres seccions que es repeteixen un cop (A'ABA'AB) i la traducció, de dues (ABAB). En el cas de la interpretació de Louis Armstrong, la primera part de la cançó és instrumental i toca l'emblemàtica melodia amb la seva trompeta.

Per altra banda, la rima es conserva amb totalitat. La secció A d'ambdues versions és una novena o tres tercets. En aquest tipus d'estrofa, els dos primers versos del tercet rimen entre ells, i el tercer vers rima amb els altres tercers versos:

Versió original	***Versió en anglès***
A	**A**
Quand il me prend dans ses bras	Hold me close and hold me fast
Qu'il me parle tout bas	The magic spell you cast
Je vois la vie en rose	This is la vie en rose
Il me dit des mots d'amour	When you kiss me, heaven sighs
Des mots de tous les jours	And though I close my eyes
Et ça m'fait quelque chose	I see la vie en rose
Il est entré dans mon cœur	When you press me to your heart
Une part de bonheur	I'm in a world apart
Dont je connais la cause	A world where roses bloom

En la secció B, la rima canvia, però es manté gairebé igual a la traducció. Els dos primers versos rimen entre si, i els tres últims entre ells. La diferència es troba a l'últim vers de la traducció, on es reitera el títol de la cançó i no s'aconsegueix rimar aquell vers amb els dos anteriors:

Versió original	***Versió en anglès***
B	**B**
C'est lui pour moi, moi pour lui dans la vie	And when you speak, angels sing from above
Il me l'a dit, l'a juré pour la vie	Everyday words seem to turn into love songs
Et dès que je l'aperçois	Give your heart and soul to me
Alors je sens dans moi	And life will always be
Mon cœur qui bat	La vie en rose

A més, cal mencionar que la segmentació de les frases també s'ha mantingut en la traducció. En la secció A, cada tercet forma una oració completa. Per exemple, en francès, una de les frases seria "il me dit des mots d'amour, les mots de tous les jours et ça me fait quelque chose", mentre que la frase corresponent en anglès seria "when you kiss me heaven sighs, and though I close my eyes I see la vie en rose".

La secció B no és diferent. Els dos primers versos formen una oració i els tres últims, una altra. Per tant, en francès l'última frase de la cançó és "et dès que je l'aperçois,

alors je sens en moi mon cœur qui bat" i, en anglès, "give your heart and soul to me and life will always be la vie en rose".

- **Relació semàntica i reflexiva**

El 1945, Édith Piaf escriu un poema sobre la seva parella d'aquell moment, que no era cap altre que Yves Montand. Dos anys després, juntament amb la seva amiga Marianne Michel i el pianista Louis Guy, van acabar d'escriure la lletra i compondre la música de la cançó (Dicale, 2024).

Sembla que l'origen de l'expressió "voir la vie en rose" remunta fins al segle XVIII, quan el color rosa comença a simbolitzar l'alegria, l'optimisme i la tendresa. "Voir la vie en rose" (veure la vida de color rosa) és adoptar una actitud positiva vers la vida i oblidar-se'n de tot allò negatiu. És per això que sovint es relaciona també amb conèixer una persona i enamorar-se, com a la *La vie en rose*. A mitjan segle XX, la cançó d'Édith Piaf va ajudar a popularitzar l'expressió.

Quan Édith Piaf viatja a Nova York, una de les ciutats més importants pel jazz, *La vie en rose* aconsegueix un gran èxit als Estats Units. Això va comportar que músics de jazz fessin la seva pròpia interpretació del tema i, també, que es traduís a l'anglès (Blanco, 2021).

La traducció de Mack David no és literal, però aconsegueix transmetre el mateix sentiment de l'amor des d'un punt de vista molt optimista, i ho fa conservant l'essència francesa en mantenir "la vie en rose" al títol i a les estrofes de la cançó.

La cançó parla d'estar enamorat i de la manera en què la vida es torna més dolça quan tens algú que t'estima al teu costat. A la secció A d'ambdues versions, es descriu un moment íntim i quotidià en la vida dels dos enamorats que torna la vida de color rosa. Ho veiem en versos com "quand il me prend dans ses bras / qu'il me parle tout bas / je voie la vie en rose" i, en anglès a "when you kiss me heaven sighs / and though I close my eyes / I see la vie en rose". En la secció B, la cançó se centra en l'eternitat de l'amor que han trobat. En francès "c'est lui pour moi, moi pour lui dans la vie / il me l'a dit, l'a juré pour la vie" i, en anglès "everyday words seem to turn into love songs / give your heart and soul to me / and life will always be / la vie en rose".

Com a conclusió, es pot dir que la versió en anglès de *La vie en rose* és un exemple de bona traducció musical. Mack David aconsegueix elaborar una lletra amb el mateix sentiment, respectant els diferents aspectes poètics i prosòdics sempre que ha sigut possible, mentre que respectava la naturalitat i la cantabilitat.

5.7. J'ai Deux Amours (Joséphine Baker)[31] / Two Loves Have I (Nat King Cole)[32]

En l'anàlisi d'aquest tema, es podrà comprovar la complicació que comporta traduir una cançó per a algú que no acostuma a escriure ni traduir lletres. Barry Trivers i Jack Murray componien cançons, però no era la seva activitat principal. Tots dos es dedicaven a escriure guions per cinema i televisió. Tot i que veurem força diferències entre els dos arranjaments, no es pot negar que s'hagi tingut en compte la lletra original fins a cert punt. Per tant, d'entre les decisions que proposa Franzon per traduir una cançó, aquesta traducció segueix, un cop més, l'última de totes: adaptar la traducció a la música original.

S'indicarà, com prèviament, amb lletres majúscules (A, B, C) cada secció dels temes, és a dir, cada element que compon la narrativa musical i poètica de la cançó.

Versió original	***Versió en anglès***
A'	**A**
On dit qu'au-delà des mers	Two loves have I
Là-bas sous le ciel clair	And they tear me apart
Il existe une cité	Two loves have I
Au séjour enchanté	Both are in my heart
Et sous les grands arbres noirs	
Chaque soir	One is a flower
Vers elle s'en va tout mon espoir	And the other a flame
A	Two loves have I
J'ai deux amours	But they're not the same
Mon pays et Paris	**B**
Par eux toujours	When I'm in a gay mood
Mon cœur est ravi	Tis then my light love I crave
B	Then again at times
Ma savane est belle	My other love can make me a slave
Mais à quoi bon le nier	**A**
Ce qui m'ensorcelle	I can't deny
C'est Paris, Paris tout entier	That to both I am true
A	Two loves have I
Le voir un jour	Both of them are you
C'est mon rêve joli	**A**
J'ai deux amours	I can't deny
Mon pays et Paris	That to both I am true
A'	Two loves have I
Quand sur la rive parfois	Both of them are you
Au lointain j'aperçois	Two loves have I
Un paquebot qui s'en va	Both of them are you
Vers lui je tends les bras	
Et le cœur battant d'émoi	
A mi-voix	
Doucement je dis "emporte-moi !"	

[31] (1930, Universal Digital Enterprises).
https://www.youtube.com/watch?v=ni1bJ666_Ew&list=RDni1bJ666_Ew&start_radio=1
[32] (1931, Capitol Records, Inc.).
https://www.youtube.com/watch?v=OSIwXHmXlSQ&list=RDOSIwXHmXlSQ&start_radio=1

A
J'ai deux amours
Mon pays et Paris
Par eux toujours
Mon cœur est ravi
B
Ma savane est belle
Mais à quoi bon le nier
Ce qui m'ensorcelle
C'est Paris, Paris tout entier
A
Le voir un jour
C'est mon rêve joli
J'ai deux amours
Mon pays et Paris

a. Cantabilitat

- **Relació prosòdica, ritme i èmfasis**

En aquest apartat analitzarem alguns dels canvis interessants que ha patit el tema en ser traduït a l'anglès. El nombre de síl·labes de la traducció respecta amb exactitud el tema original. En totes les traduccions franceses hem vist com el francès jugava amb la seva -e muda [ə] per afegir síl·labes al recompte i que coincidís amb el que es cantava al tema original. Ara, doncs, ens trobem amb el cas a la inversa. En la segona estrofa de la primera secció A, Nat King Cole no pronuncia l'última síl·laba de la paraula *flower*. El cantant de jazz pronuncia *flow* [flaʊ] en comptes de *flower* [flaʊər]. No cantar aquestes dues lletres suposa que el vers tingui el mateix nombre de síl·labes que l'original. Veiem l'estrofa en qüestió en ambdues versions, amb el recompte en negreta i les síl·labes que realment es pronuncien en cursiva:

Versió original	***Versió en anglès***
A	**A**
4 J'ai deux amours	**5/***4* One is a flower
6 Mon pays et Paris	**6** And the other a flame
4 Par eux toujours	**4** Two loves have I
5 Mon cœur est ravi	**5** But they're not the same

Per altra banda, la secció B, encara que no presenta grans diferències en el nombre de síl·labes de cada vers, sí que varia molt en el ritme respecte a la versió original. Això es deu simplement a l'estil de cadascun dels vocalistes i dels arranjaments musicals. Comparem, per exemple, els dos últims versos de la secció B en francès i en anglès:

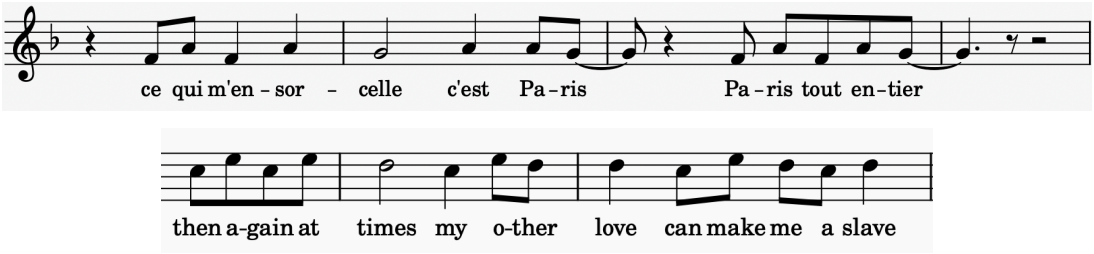


Figura 11: J'ai deux amours/Two Loves Have I secció B

Primer, podem apreciar que la versió en anglès és més curta, ja que gairebé no dura 3 compassos, mentre que l'original són prop de 3 compassos i mig. A més, a la versió original hi ha més pauses entre vers i vers, a diferència de la traducció, on no hi ha cap silenci.

- **Relació poètica, sentit i naturalitat**

L'estructura de *J'ai deux amours* és igual a la del tema anterior, *La vie en rose*. Comença amb una secció (A') que també s'utilitzarà com a pont més endavant en la cançó i continua amb una estrofa (A) i una tornada (B). Com a diferència, trobem que la versió de Nat King Cole és més curta i no segueix aquesta mateixa estructura. S'elimina la secció A' i es mantenen l'estrofa i la tornada, de manera que segueix l'estructura ABAA, i no A'ABAA'ABA.

Tot i que l'estructura no és la mateixa, la segmentació de les frases sí que s'ha mantingut d'acord amb l'original. En ambdues versions es forma una oració cada dos versos. Per exemple, la frase que formen els dos últims versos de la secció B de la versió francesa és "ce qui m'ensorcelle, c'est Paris tout entier", i els mateixos dos versos en la traducció formarien l'oració "then again, at times, my other love can make me a slave".

Si bé és cert que la temàtica de la traducció és diferent de l'original, com s'explicarà en el pròxim apartat, sembla que Barry Trivers i Jack Murray van tenir cura de mantenir "j'ai deux amours" (traduït per "two loves have I", un hipèrbaton) en la mateixa posició. En els dos arranjaments es fa referència al títol durant la secció A. Construir la resta de la lletra a partir de certs versos o paraules que no es poden moure de lloc no és una tasca fàcil, però van aconseguir fer-ho amb naturalitat.

Pel que fa a la rima, podem observar que hi havia intenció de mantenir-la igual que en el tema original, però no sempre s'ha pogut fer, potser per haver prioritzat la naturalitat. En totes les seccions de la versió de Joséphine Baker, els versos senars rimen amb els senars i els parells, amb els parells. En la versió en anglès també se segueix aquest patró, excepte en la segona estrofa de la secció A i en la secció B:

Versió original	***Versió en anglès***
A	**A**
J'ai deux amours	One is a flower
Mon pays et Paris	And the other a flame

Par eux toujours	Two loves have I
Mon cœur est ravi	But they're not the same
B	**B**
Ma savane est belle	When I'm in a gay mood
Mais à quoi bon le nier	Tis then my light love I crave
Ce qui m'ensorcelle	Then again at times
C'est Paris, Paris tout entier	My other love can make me a slave
A	**A**
Le voir un jour	I can't deny
C'est mon rêve joli	That to both I am true
J'ai deux amours	Two loves have I
Mon pays et Paris	Both of them are you

- **Relació semàntica i reflexiva**

Aquesta última relació és la que té més diferències. La cançó original va ser escrita expressament per Joséphine Baker. L'artista va viatjar a París el 1925 i va captivar l'escena nocturna del moment. Als Estats Units el racisme creixia exponencialment durant l'època. Segons Baker, ni tan sols es podia emprovar un barret en un centre comercial. Ella i la seva mare van ser víctimes d'abús i maltractament de part dels propietaris de la casa on treballava la seva mare. Quan tenia catorze anys, va començar a ballar al Plantation Club, a Broadway. Allà va conèixer a Donald J. Reagan, agregat comercial de l'ambaixada dels Estats Units a París, qui li va oferir protagonitzar *La Revue Nègre* a París (Sadurní, 2023).

L'espectacle *La Revue Nègre* va néixer en un París que canviava la seva percepció de la gent negra. L'art africà es començava a popularitzar i ja no es percebia la gent negra com a salvatges o monstres, com es feia a l'època colonial (Musée Franco-Américain du Château de Blérancourt, s. d.). Així doncs, *La Revue Nègre* era un espectacle de gran magnitud en el qual només participava gent d'origen afroamericà. Mostraven aquest canvi de visió al ressaltar la cultura i l'art africà, influenciats també pel primitivisme[33] del segle XIX (tot i que va rebre algunes crítiques per excés d'exotisme vers la cultura africana). Joséphine Baker ballava al ritme de Sidney Bechet gairebé nua, amb una faldilla de plàtans i acompanyada d'un guepard (Sadurní, 2023).

Aquest tipus de pràctiques les podem observar també a la lletra de *J'ai deux amours*, escrita per Géo Koger i Henri Varna expressament per a Baker. A la secció A' parla d'una ciutat encantada a l'altra banda del món i que ella, sota els arbres negres, cada vespre somia amb ser-hi allà. L'estrofa en francès diu "On dit qu'au-delà des mers / Là-bas sous le ciel clair / Il existe une cité / Au séjour enchanté / Et sous les grands arbres noirs / Chaque soir / Vers elle s'en va tout mon espoir". A la secció B,

[33] Moviment artístic de finals del segle XIX basat en la fascinació per les cultures no occidentals, "primitives".

es canta “ma savane est belle” (la meva sabana és bonica), referint-se al continent africà, encara que ella va néixer als Estats Units. En aquests segments s’observa que, encara que ella no va néixer a cap país de l’Àfrica, en els espectacles de París era un símbol d’exotisme i africà només pel seu color de pell. És una contraposició del seu “origen primitiu” amb la llum de París.

Anys més tard, quan va tornar als Estats Units, se la va rebutjar per ser negra. Va decidir no tornar mai més al seu país d’origen i, un cop a França, va adoptar la nacionalitat francesa (Sadurní, 2023). A les nits de París va trobar un públic que no la jutjava i al qual podia seduir com la resta de noies blanques. Fins i tot, quan va esclatar la Segona Guerra Mundial, Joséphine Baker va treballar com a espia per a França (Jouany, 2022). Precisament, aquest és un dels temes principals de la lletra de *J’ai deux amours*. En la cançó es parla d’estimar el teu país natal i, a la vegada, desitjar estar i viure en un altre lloc, en aquest cas, París. Anys després, Baker canviava la lletra de l’estrofa a “mon pays, c’est Paris” (el meu país és París) en comptes de “mon pays et Paris” (el meu país i París).

No obstant això, la traducció de Barry Trivers i Jack Murray no parla de cap exili ni de cap ciutat. La lletra en anglès segueix la temàtica de l’amor i parla de dos tipus d’amor que es poden sentir, un romàntic i un altre més passional: “one is a flower, and the other a flame” (un és una flor, i l’altre una flama).

Després d’analitzar *J’ai deux amours* i *Two Loves Have I*, es pot concloure que, encara que la versió en anglès sigui una traducció cantable, podria haver respectat molts més elements de l’arranjament original.

5.8. La Mer (Charles Trenet)[34] / Beyond the Sea (Bobby Darin)[35]

En aquesta nova anàlisi veurem un cas similar a l’anterior. La traducció de *La mer*, elaborada per Jack Lawrence, segueix l’última de les decisions que proposa Franzon: adaptar la traducció a la música original.

Versió original	***Versió en anglès***
A	**A**
La mer qu'on voit danser	Somewhere beyond the sea
Le long des golfes clairs	Somewhere waitin' for me
A des reflets d'argent, la mer	My lover stands on golden sands
Des reflets changeants, sous la pluie	And watches the ships that go sailin'
La mer qu'au ciel d'été confond	Somewhere beyond the sea
Ses blancs moutons	She's there watchin' for me
Avec les anges si purs, la mer	If I could fly like birds on high
Bergère d'azur, infinie	Then straight to her arms I'd go sailin'
B	**B**

[34] (1945, Parlophone Music France).
https://www.youtube.com/watch?v=PXQh9jTwwoA&list=RDPXQh9jTwwoA&start_radio=1
[35] (1948, Warner Strategic Marketing).
https://www.youtube.com/watch?v=TsK4UTWzvSQ&list=RDTsK4UTWzvSQ&start_radio=1

Voyez, près des étangs	It's far beyond the stars
Ces grands roseaux mouillés	It's near beyond the Moon
Voyez, ces oiseaux blancs	I know beyond a doubt
Et ces maisons rouillées	My heart will lead me there soon
A	**A**
La mer les a bercés	We'll meet beyond the shore
Le long des golfes clairs	We'll kiss just as before
Et d'une chanson d'amour, la mer	Happy we'll be beyond the sea
A bercé mon cœur pour la vie	And never again I'll go sailin'
	A
La mer qu'on voit danser	I know beyond a doubt
Le long des golfes clairs	My heart will lead me there soon
A des reflets d'argent, la mer	We'll meet beyond the shore
Des reflets changeants, sous la pluie	We'll kiss just as before
	Happy we'll be beyond the sea
La mer au ciel d'été confond	And never again I'll go sailin'
Ses blancs moutons	**C**
Avec les anges si purs, la mer	No more sailin'
Bergère d'azur, infinie	So long sailin'
B	Bye, bye sailin'
Voyez, près des étangs	Move on out, captain
Ces grands roseaux mouillés	So long, ensign
Voyez, ces oiseaux blancs	
Et ces maisons rouillées	
A	
La mer, les a bercés	
Le long des golfes clairs	
Et d'une chanson d'amour, la mer	
A bercé mon cœur pour la vie	

a. Cantabilitat

- **Relació prosòdica, ritme i èmfasis**

En aquest apartat veurem que la relació prosòdica és la que més es respecta en la traducció de *La mer*. Comencem l'anàlisi comparant el nombre de síl·labes de les dues versions. De la mateixa manera que en les traduccions que hem vist prèviament, l'arranjament en anglès es fixa en les síl·labes que es pronuncien en francès i no en el recompte formal. En general, Jack Lawrence conserva el mateix nombre de síl·labes durant tot el tema. Només hi ha un vers en la secció B on no es compleix la relació. Veiem un exemple de les seccions A i B amb el recompte formal de síl·labes en negreta i les que realment es pronuncien en cursiva:

Versió original	***Versió en anglès***
A	**A**
6 La mer qu'on voit danser	**6** Somewhere beyond the sea
5/*6* Le long des golfes clairs	**6** Somewhere waitin' for me
8 A des reflets d'argent, la mer	**8** My lover stands on golden sands
8/*9* Des reflets changeants, sous la pluie	**9** And watches the ships that go sailin'
B	**B**

6 Voyez, près des étangs	**6** It's far beyond the stars
6 Ces grands roseaux mouillés	**6** It's near beyond the Moon
6 Voyez, ces oiseaux blancs	**6** I know beyond a doubt
6 Et ces maisons rouillées	**7** My heart will lead me there soon

En aquest últim vers de la secció B, el ritme varia considerablement. En la notació musical següent (Fig. 12), veiem com el vers en anglès s'allarga dos compassos més que l'original. És probable, però, que l'alteració del ritme no hagi estat causada per cap aspecte de la traducció, sinó que Bobby Darin hagi decidit fer una variació del ritme a la seva interpretació, fruit del swing i la improvisació.

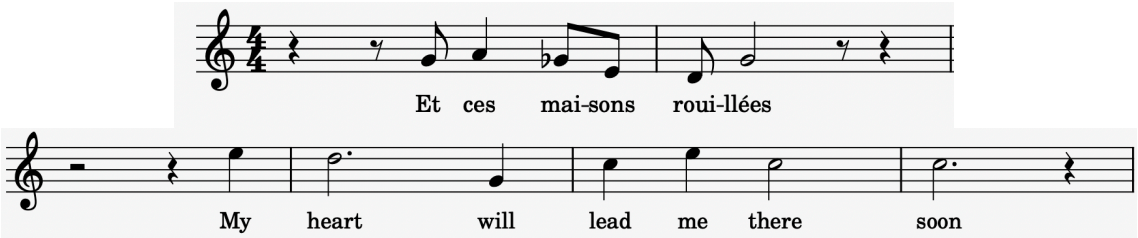


Figura 12: La mer / Beyond the Sea secció B

Per altra banda, a la versió en anglès, la majoria dels versos acaben en monosíl·labs (*sea, me, sands, moon, doubt*), si bé en la versió original no sempre és així. Escriure monosíl·labs pot ser un recurs útil a l'hora de mantenir els èmfasis a final de vers a fi que coincideixin amb les paraules agudes del francès.

De tota manera, a la secció A trobem un cas interessant. Cada estrofa d'aquesta secció acaba amb la paraula "pluie", "infinie" o "vie", i en totes es pronuncia la -e muda [ə]. D'aquesta manera, les paraules esmentades ja no són agudes, sinó que són planes. A la versió de Lawrence, tots aquests versos acaben amb la paraula "sailing", una paraula plana també. Veiem la notació musical:

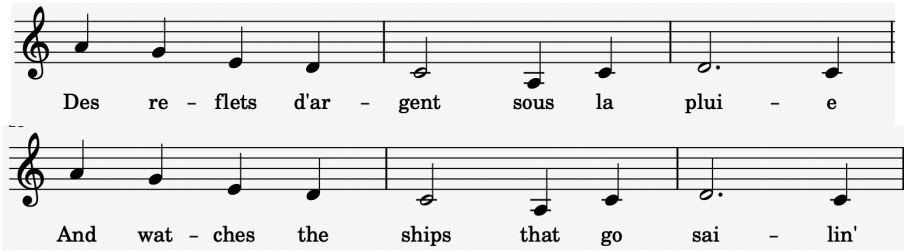


Figura 13: La mer / Beyond the Sea secció A

En les dues versions s'allarga la penúltima síl·laba. En *La mer,* la cadència[36] es resol amb una -e muda, que converteix "pluie" en una paraula plana. En el cas de la traducció, això es respecta amb una síl·laba àtona.

[36] Conclusió o caiguda d'una frase musical (TermCat).

- **Relació poètica, sentit i naturalitat**

L'estructura de *La mer* es compon de dues seccions diferents distribuïdes en l'ordre ABABA. A diferència de l'original, la versió de Bobby Darin hi afegeix una secció C al final del tema que funciona com a conclusió i no repeteix la secció B. Així, l'estructura de la versió en anglès queda com ABAC.

Pel que fa a la rima, a la traducció veiem la intenció de mantenir-la. Tot i això, com l'estructura rítmica original no és gaire regular i l'estructura del tema varia entre les dues versions, la rima tampoc no acaba de ser igual. En *La mer*, algunes estrofes de la secció A rimen els tres primers versos i d'altres, només els dos primers versos. La versió en anglès manté sempre la rima als dos primers versos de la secció A.

Versió original	***Versió en anglès***
A	**A**
La mer qu'on voit danser	Somewhere beyond the sea
Le long des golfes clairs	Somewhere waitin' for me
A des reflets d'argent, la mer	My lover stands on golden sands
Des reflets changeants, sous la pluie	And watches the ships that go sailin'
La mer qu'au ciel d'été confond	Somewhere beyond the sea
Ses blancs moutons	She's there watchin' for me
Avec les anges si purs, la mer	If I could fly like birds on high
Bergère d'azur, infinie	Then straight to her arms I'd go sailin'

En la secció B de la versió francesa, rimen el primer vers amb el tercer, i el segon vers amb el quart. En canvi, la traducció de Jack Lawrence rima només els versos parells:

Versió original	***Versió en anglès***
B	**B**
Voyez, près des étangs	It's far beyond the stars
Ces grands roseaux mouillés	It's near beyond the Moon
Voyez, ces oiseaux blancs	I know beyond a doubt
Et ces maisons rouillées	My heart will lead me there soon

A més, la segmentació de les frases no es manté igual en els dos arranjaments. Quant a la secció A, en el tema original es formen dues oracions en cada estrofa. Per exemple: "La mer qu'on voit danser le long des golfes clairs a des reflets d'argent. La mer [a] des reflets d'argents sous la pluie". En canvi, en la primera estrofa de la secció A de la traducció observem un primer vers que funciona com a unitat de sentit independent i tres que constitueixen una oració, com és "Somewhere waiting for me, my lover stands on golden sands and watches the ships that go sailing". En la resta d'estrofes de la secció A, es formen dues oracions, com ara "Somewhere

beyond the sea, she's there watching for me. If I could fly like birds on high, then straight to her arms I'd go sailing".

Per acabar aquest apartat, l'aspecte que sí que s'ha mantingut són les paraules clau. Charles Trenet només menciona explícitament "la mer" a la secció A. Jack Lawrence sembla haver respectat això sempre que ha pogut. En algunes estrofes de *La mer*, el títol apareix dues vegades, al primer i al tercer vers. En francès és fàcil moure aquest sintagma perquè són dues síl·labes, però, en anglès, *beyond the sea* són quatre. En les estrofes on "la mer" apareix dues vegades, en anglès s'ha mantingut el títol només una vegada al primer o al tercer vers. Veiem aquí les diferents estrofes amb "la mer" i "beyond the sea" en negreta:

Versió original	***Versió en anglès***
A	**A**
La mer qu'on voit danser	Somewhere **beyond the sea**
Le long des golfes clairs	Somewhere waitin' for me
A des reflets d'argent, **la mer**	My lover stands on golden sands
Des reflets changeants, sous la pluie	And watches the ships that go sailin'
A	**A**
La mer les a bercés	We'll meet beyond the shore
Le long des golfes clairs	We'll kiss just as before
Et d'une chanson d'amour, **la mer**	Happy we'll be **beyond the sea**
A bercé mon cœur pour la vie	And never again I'll go sailin'

- **Relació semàntica i reflexiva**

Charles Trenet formava part de la *chanson française* i, a diferència d'altres cantants del gènere, ell escrivia les seves cançons. Per compondre-les, Trenet s'inspirava en la poesia d'avantguarda i en els ritmes sincopats[37] característics del jazz i del swing. *La mer* es va començar a escriure el 1943, quan França estava ocupada per l'Alemanya nazi i es perseguia la música afroamericana i la influenciada pel jazz (Ollivier, 2023). En plena Segona Guerra Mundial, *La mer* simbolitzava l'esperança i la llibertat.

La cançó de Charles Trenet és una oda a la mar, tot i que es diu que realment es va inspirar en l'Étang de Thau, una llacuna al sud de França (Monfort, 2013). La lletra expressa la fascinació per la bellesa del mar i tot allò que l'envolta. Veiem exemples d'això en versos com "la mer qu'on voit danser / le long des golfes clairs / a des reflects d'argent, la mer" (el mar que balla als golfs clars té reflexos platejats, el mar) o "voyez, près des étangs / ces grands rosseaux mouillés" (mira, a prop dels estanys, aquests canyars alts i humits).

[37] Fragment musical que fa ús de la síncope, un desplaçament de l'accent rítmic per prolongació d'un temps feble sobre un temps fort (TermCat).

La versió en anglès, traduïda per Jack Lawrence, perd el to melancòlic de la poesia de Trenet. Aquesta diferència s'aprecia primer a la música. La versió francesa és molt més melòdica i els instruments que escoltem són un piano, violins, un contrabaix i altres instruments de corda fregada. En canvi, la versió de Bobby Darin canvia l'orquestració per instruments de vent metall i una bateria, i n'atribueix un so més optimista i propi d'una banda de jazz.

A més, la lletra de Lawrence no és una oda al mar. Si bé és cert que manté la temàtica del mar i la costa, el que expressa realment és que algun dia es retrobarà amb la seva amant, més enllà del mar. Això ho veiem en versos com "somewhere beyond the sea / somewhere waiting for me / my lover stands on golden sands" (en algun lloc més enllà del mar, el meu amor m'espera dempeus a les sorres daurades).

Després de comparar ambdues versions, podem concloure que la traducció de Jack Lawrence podria haver respectat més aspectes del tema original. No obstant això, fa un bon treball en adaptar la seva traducció al públic americà, sobretot quant al ritme i a la semàntica.

5.9. Nuages (Lucienne Delyle)[38] / It's the Bluest Kind of Blues My Baby Sings (Denny Denis)[39]

En aquesta última anàlisi del treball, es compararà un dels grans temes de Django Reinhardt, *Nuages*, amb la seva traducció a l'anglès. Segons els aspectes que veurem a continuació, en elaborar la versió en anglès s'hauria pres l'última de les decisions que proposa Franzon en la seva teoria: adaptar la traducció a la música original.

Versió Original	***Versió en anglès***
A	**A**
Lentement dans le soir	It's the bluest kind of blues,
Le train s'en va	my baby sings
Sur le quai son mouchoir	It's the newest kind of blues,
S'enfuit déjà	my baby sings
Dans la glace comme un songe	It's the kind that makes you sigh
Le mur gris de sa maison	It's the kind that makes you cry
Sous le jour qui s'allonge	Doing something to my poor heart
S'estompe à l'horizon	Like a soft lullaby
Un nuage s'étire	It's the bluest kind of blues,
Sur son toit bleu	my baby sings
En passant il semble dire	It's the truest kind of blues,
Un triste adieu	my baby brings
B	**B**
Et tout ce que j'aimais	Always on my mind,

[38] (1940,Black Round Records).
https://www.youtube.com/watch?v=0fyl4BrA7Jc&list=RD0fyl4BrA7Jc&start_radio=1
[39] (1946, Black Cat Productions).
https://www.youtube.com/watch?v=n6Dgpc50nJA&list=RDn6Dgpc50nJA&start_radio=1

Lorsque le train vire	awake or a-sleeping
Dans un flot de fumée	It's the bluest kind of blues,
S'efface à jamais	my baby sings
C	**B**
Le cœur empli de fièvre	Always on my mind,
Un jour croyant trouver l'amour	awake or a-sleeping
On fait un beau rêve	It's the bluest kind of blues
Mais l'orage emporte votre bonheur	my baby sings
Le beau roman s'achève	
Et serrant votre cœur	
A	
Lentement dans le soir	
Un train s'en va	
Sur le quai son mouchoir	
S'enfuit déjà	
Dans la glace comme un songe	
Le mur gris de la maison	
Sous le jour qui s'allonge	
S'estompe à l'horizon	
Un nuage s'étire	
Sur un toit bleu	
En passant il semble dire	
Un triste adieu	
B	
Et tout ce qu'on aimait	
Lorsque le train vire	
Dans un flot de fumée	
S'efface à jamais	

a. Cantabilitat

- **Relació prosòdica, ritme i èmfasis**

En primer lloc, ens fixarem en el nombre de síl·labes dels versos. En anàlisis anteriors hem vist que la traducció en anglès normalment considera les síl·labes que es pronuncien i no pas les del recompte formal. En el cas de *It's the Bluest Kind of Blues*, no s'ha continuat amb aquest criteri. La gran majoria dels versos en anglès varien en una o dues síl·labes respecte als versos originals. Veiem el recompte de síl·labes de les seccions A i B, amb el nombre de síl·labes del recompte formal en negreta i les que realment es pronuncien en cursiva:

Versió original	***Versió en anglès***
A	**A**
5/*6* Lentement dans le soir	**7** It's the bluest kind of blues,
4 Le train s'en va	**4** my baby sings
6 Sur le quai son mouchoir	**7** It's the newest kind of blues,
4 S'enfuit déjà	**4** my baby sings
6/*8* Dans la glace comme un songe	**7** It's the kind that makes you sigh

7 Le mur gris de sa maison	**7** It's the kind that makes you cry
6/*7* Sous le jour qui s'allonge	**8** Doing something to my poor heart
6 S'estompe à l'horizon	**6** Like a soft lullaby
5/*6* Un nuage s'étire	**7** It's the bluest kind of blues,
4 Sur son toit bleu	**4** my baby sings
7 En passant il semble dire	**7** It's the truest kind of blues,
4 Un triste adieu	**4** my baby brings
B	**B**
6 Et tout ce que j'aimais	**5** Always on my mind,
5/*6* Lorsque le train vire	**6** awake or a-sleeping
6 Dans un flot de fumée	**7** It's the bluest kind of blues,
5 S'efface à jamais	**4** my baby sings

Malgrat les diferències en el nombre de síl·labes, la traducció no pateix canvis de ritme rellevants. Com que la diferència de síl·labes sol ser d'una síl·laba, els intèrprets poden cantar la cançó de manera molt similar a l'original. Veiem la notació musical de dos casos per comparar les dues versions.



Figura 14: Nuages/It's the Bluest Kind of Blues secció A

En aquest exemple (Fig. 14), podem observar una negra al primer vers de la secció A de la versió original, on es pronuncien 6 síl·labes. En la traducció de Spencer Williams, es canta una síl·laba més. Amb l'objectiu de no canviar massa el ritme de la cançó, es divideix la negra en dues corxeres.

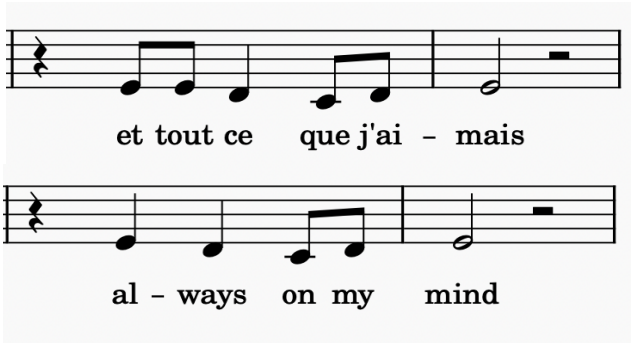


Figura 15: Nuages/It's the Bluest Kind of Blues secció B

En la secció B trobem un cas similar. Al vers de l'exemple (Fig. 15), és la versió original la que pronuncia una síl·laba més. Per resoldre aquesta diferència, en l'arranjament en anglès es canvia un parell de corxeres per una negra.

Pel que fa a la prosòdia, es respecta bastant l'ús de vocals i semivocals a final de vers en ambdues versions. En francès, els versos acaben amb paraules com *dejà* [a], *soir* [w], *jamais* [ɛ] i en anglès apareixen paraules com *blues* [u:z] i *sigh* [aɪ].

A més, els dos arranjaments presenten una diferència respecte de tots els temes anteriors. Abans s'ha explicat que acabar les frases en vocals i semivocals és el més idoni a l'hora d'ajudar l'intèrpret a projectar la veu i allargar notes còmodament, però això no es compleix en aquest cas. Tant en la versió francesa com en la traducció en anglès, algunes notes s'allarguen en vocals nasals, en el cas del francès, i en gerundis, en el cas de l'anglès. En *Nuages*, la vocal nasal [ɔ̃] apareix diverses vegades (*songe, maison, horizon*). En anglès, el so més semblant a les vocals nasals del francès és [ŋ], el qual trobem al final dels gerundis com *sing* i *bring*.

- **Relació poètica, sentit i naturalitat**

Per començar aquest apartat, ens fixarem en l'estructura de les dues versions. *Nuages* compta amb tres seccions diferents, ordenades com ABCAB. A diferència de la versió original, la versió en anglès suprimeix la secció C i, a més, no repeteix la secció A un segon cop. Per tant, l'estructura de la traducció és ABB.

La rima, que és un altre aspecte a considerar a l'hora de traduir una cançó, no es respecta en la versió de Spencer Williams. En la secció A de *Nuages* rimen els versos parells amb els parells i els senars amb els senars. A la versió en anglès trobem algunes diferències. Els primers quatre versos són repeticions, així, tot i que formalment no es consideraria rima, la sonoritat equival a la del tema original. Seguidament, el cinquè vers rima amb el sisè i el vuitè i els últims quatre versos respecten la rima original:

Versió original	***Versió en anglès***
A	**A**
	It's the bluest kind of blues,

Lentement dans le soir Le train s'en va Sur le quai son mouchoir S'enfuit déjà Dans la glace comme un songe Le mur gris de sa maison Sous le jour qui s'allonge S'estompe à l'horizon Un nuage s'étire Sur son toit bleu En passant il semble dire Un triste adieu	my baby sings It's the newest kind of blues, my baby sings It's the kind that makes you sigh It's the kind that makes you cry Doing something to my poor heart Like a soft lullaby It's the bluest kind of blues, my baby sings It's the truest kind of blues, my baby brings

Quant a la secció B, a *Nuages*, un cop més, rimen els versos parells amb els parells i els senars amb els senars, però a la traducció no es manté cap rima:

Versió original	***Versió en francès***
B	**B**
Et tout ce que j'aimais Lorsque le train vire Dans un flot de fumée S'efface à jamais	Always on my mind, awake or a-sleeping It's the bluest kind of blues, my baby sings

Com veurem en el següent apartat, la lletra de Spencer Williams expressa un sentiment similar a *Nuages,* però no explica la mateixa història. Per aquesta raó, les paraules clau de cada versió no coincideixen. Així mateix, la segmentació de les frases tampoc coincideix entre ambdues versions. Mentre que la lletra francesa sol formar oracions cada quatre versos, la lletra en anglès les crea cada dos. Per exemple, l'oració de la secció B seria "et tout ce que j'aimais, lorsque le train vire, dans un flot de fumée s'efface à jamais" i en anglès quedarien dues oracions: "Always on my mind, awake or sleeping. It's the bluest kind of blues my baby sings".

- **Relació semàntica i reflexiva**

Django Reinhardt escriu *Nuages* el 1940. Igual que *La mer,* aquest tema es compon en plena ocupació nazi a França. Amb *Nuages,* Reindhardt expressa la nostàlgia, la incertesa i l'esperança de l'època intercalant progressions II-V-I majors i menors. (Nicolaou, 2023).

No és fins al 1942 que Jacques Larue, compositor que ja hem vist en aquest treball, afegeix lletra al tema instrumental de Django Reinhardt. La lletra de Larue explica com tothom i tot allò que estimes pot desaparèixer a causa d'una "tempesta", que segons el context de la cançó, podria ser la guerra. Ho veiem en versos com

“lentement dans le soir / le train s’en va / sur le quai son mouchoir / s’en fuit déjà” (a poc a poc, al vespre, el tren surt de l’andana i el seu mocador s’enlaira) o també en “on fait un beau rêve / mais l’orage emporte votre bonheur / le beau roman s’achève” (somies un somni preciós, però la tempesta s’emporta la teva felicitat i la novel·la s’acaba).

La lletra en anglès de Spencer Williams manté la melancolia del tema original. Encara que no hi aparegui cap referència a la Segona Guerra Mundial, la cançó parla d’un blues. En general, tots els temes de blues transmeten històries adverses, de patiment. Per tant, *It’s the bluest kind of blues* tracta d’una persona que canta un blues força trist. A més, el títol es repeteix contínuament, reiterant aquesta idea.

Si bé *It’s the Bluest Kind of Blues* és una traducció completament cantable, els aspectes semàntics es podrien haver adaptat a la cultura d’arribada de manera que es mantingués alguna relació als sentiments produïts per la guerra.

6. Discussió

Un cop analitzats aquests temes, se'n poden extreure diverses conclusions. L'anàlisi s'ha dividit en tres categories: estàndards de jazz en anglès traduïts al francès, cançons franceses traduïdes a l'anglès i un tema de jazz francès traduït a l'anglès. Excepte *Lola (Légende du pays aux oiseaux)*, tots els temes adapten la traducció a la música original com a estratègia de traducció. Tanmateix, s'han pogut observar diferents tendències.

Les tres traduccions de l'anglès al francès prioritzen sobretot la relació semàntica. Amb tot, hi trobem algunes diferències pel que fa al grau d'equivalència:

- *Tout bas* és molt fidel semànticament a *Speak Low*, i expressa amb precisió l'amor efímer del qual parla la lletra original: "Speak low, when you speak love / our summer day withers away / too soon" traduït com a "tout bas, parle tout bas / sans effrayer, sans réveiller / l'amour". A més, aquesta traducció prioritza la rima abans que la prosòdia o el ritme.
- *Georgia* expressa el sentiment de la cançó original, però afegeix nous matisos. La lletra en anglès evoca un amor del passat ("Other eyes smile tenderly / Still in peaceful dreams I see / The road leads back to you"), mentre que a la versió francesa es reinterpreta com un amor d'infància ("Notre tendre amour d'enfance / Nous l'avons abandonné"). Després de la semàntica, la relació que més es té present en aquest tema és la prosòdica, a més del ritme, que gairebé no varia.
- *La lune est grise...Mon cœur aussi* també respecta principalment la relació semàntica. No obstant això, de manera similar al cas anterior, la traducció canvia lleugerament el to optimista i esperançador de *How High the Moon* ("Somewhere there's music / It's where you are / Somewhere there's heaven / How near, how far") i el transforma en un missatge d'acceptació per un amor que no tornarà ("La lune est grise / Mon cœur aussi / Le ciel paraît si triste / a ceux qui sont oubliés"). Igual que en el cas anterior, la relació semàntica i el ritme també es respecten.

Pel que fa a les traduccions del francès a l'anglès, s'identifiquen dues tendències diferenciades. El primer grup inclou versions molt fidels a les originals, principalment quant a la relació prosòdica i la relació semàntica.

- *Autumn Leaves* varia mínimament el ritme respecte a la versió original i manté una prosòdia cantable. El centre de la traducció, però, és la relació semàntica. Ambdues versions descriuen una relació que va desapareixent amb el pas del temps. En francès "Mais la vie sépare ceux qui s'aiment / Tout doucement, sans faire de bruit" i en anglès "But I miss you most of all my darling / When autumn leaves start to fall". A més, si bé no és l'aspecte primordial de la traducció, la relació poètica i el sentit també es mantenen equivalents. S'utilitza el mateix referent, les fulles de la tardor, com a metàfora d'un amor que s'acaba.

- En *La Vie en Rose* d'Armstrong, la relació prosòdica i poètica es respecten amb exactitud. Les diferències entre ritme, rima i prosòdia respecte a la versió original són gairebé inexistents. Així i tot, una vegada més és la relació semàntica la que predomina. Les dues versions tracten l'amor des d'un punt de vista molt positiu. En francès "Quand il me prend dans ses bras / Qu'il me parle tout bas / Je vois la vie en rose" i en anglès "And when you speak, angels sing from above / Everyday words seem to turn into love songs". Aquesta traducció a més, té una doble intenció. No només s'expressa el mateix sentiment que la lletra original, sinó que, en mantenir l'expressió francesa a la lletra, també es trasllada l'imaginari francès a una altra cultura.

En el segon grup d'aquesta combinació lingüística es recullen les tres traduccions restants. Al contrari que les versions anteriors, la relació semàntica passa a un segon pla:

- *Beyond the Sea* conserva amb atenció la relació prosòdica i la relació poètica. La relació semàntica, però, no es manté. *La mer* és una oda a la mar escrita en el context de la Segona Guerra Mundial, i simbolitzava l'esperança i la llibertat ("La mer qu'au ciel d'été confond / Ses blancs moutons / Avec les anges is purs, la mer / Bergère d'azur, infinie"). La versió en anglès omet qualsevol referència al context de *La mer*. Beyond the Sea es transforma en una cançó d'amor: "Somewhere beyond the sea / Somewhere waiting for me / My lover stand on golden sands".
- *It's the Bluest Kind of Blues* intenta expressar la malenconia de *Nuages*, però la lletra es generalitza considerablement i perd profunditat. Mentre que l'original diu "Un nuage s'étire / Sur son toit bleu / En passant il semble dire / Un triste adieu", la versió en anglès opta per la repetició de "It's the bluest kind of blues / my baby sings / It's the kind that makes you sigh / It's the kind that makes you cry". Aquesta versió prioritza la prosòdia i el ritme, potser perquè la versió instrumental de Django Reinhardt es va popularitzar abans de tenir lletra.
- En *Two Loves Have I*, cal considerar que els lletristes no tenen experiència com a traductors. El ritme varia notòriament en algunes seccions i les relacions poètica i semàntica no es compleixen, especialment aquesta última. *J'ai deux amours* està carregada d'un context històric vinculat a l'exotisme que representava Joséphine Baker ("Il existe une cité / Au séjour enchanté / Et sous les grands arbres noirs / Chaque soir / Vers elle s'en va tout mon espoir"). Aquest matís desapareix a la versió americana, que es decanta per una lletra sobre dos tipus d'amor: "One is a flower / And the other a flame".

Com s'ha vist, tot i que aquests vuit temes segueixen la mateixa estratègia de traducció segons la teoria de Franzon, existeixen factors que permeten fer distincions en funció dels elements que es prioritzen en cada traducció.

Així doncs, pel que fa a la direcció de la traducció, sembla que les traduccions de l'anglès al francès són, en general, més respectuoses amb tots els elements que conformen l'arranjament original. S'ha contemplat aquesta tendència en les

traduccions de *Georgia On My Mind, How High the Moon* i *Speak Low*. Com hem vist, les traduccions del francès a l'anglès s'allunyen una mica més de la versió original a causa, principalment, de dos factors.

a) La popularitat prèvia del tema original és un element decisiu a l'hora d'escollir com traduir una cançó. Les traduccions de *Les feuilles mortes* i *La vie en rose* es mantenen fidels a les versions originals perquè els temes francesos estaven molt estesos als Estats Units abans que no es fes una traducció. Pel que fa a *Nuages,* com es va popularitzar en la seva versió instrumental, és la relació prosòdica la que més es compleix, i no tant la poètica o la semàntica.

b) El context sociocultural pot també causar que la traducció s'allunyi de l'original, especialment quan la lletra té un fort rerefons històric. *La mer* i *Nuages* tracten la vida durant l'ocupació nazi i *J'ai deux amours* reflecteix l'exotisme de l'època. Les traduccions d'aquests temes solen generalitzar la temàtica i diluir el context sociocultural per tal de fer-les més captivadores pel públic estatunidenc.

7. Conclusions

En aquest treball s'ha vist que la traducció ha estat present durant una època de gran flux musical entre França i els Estats Units. L'objectiu d'aquest estudi era evidenciar que, pel que fa a l'àmbit artístic, aquests dos països no només compartien música, sinó que també intercanviaven llengua. Després d'un breu resum del jazz a França entre els anys 1900-1960, s'ha proposat la selecció de les següents traduccions de cançons del francès a l'anglès i viceversa:

- Georgia on My Mind / Georgia
- How High the Moon / La lune est grise… Mon cœur aussi
- Lullaby of Birdland / Lola (Légende du pays aux oiseaux)
- Les feuilles mortes / Autumn Leaves
- La vie en rose / La Vie en Rose
- J'ai deux amours / Two Loves Have I
- La mer / Beyond the Sea
- Nuages / It's the Bluest Kind of Blues My Baby Sings

Per tal d'elaborar una metodologia d'anàlisi, s'han estudiat les teories de Johan Franzon (2008) i Peter Low (2017). A partir de l'enfocament de Franzon (2008) es classifica la traducció en una de les seves "cinc decisions". Després, l'anàlisi ha consistit a avaluar la cantabilitat a partir de tres perspectives: la prosòdica, la poètica i la semàntica i reflexiva.

A través de les diferents anàlisis elaborades, s'ha evidenciat que a la traducció de cançons influeixen molts més elements dels que expliquen les dues teories exposades. Quan es tracta d'una cançó pensada per interpretar davant un públic o enregistrar-la en un àlbum, no n'hi ha prou amb considerar cantabilitat, sentit, naturalitat, ritme i rima. En aquests casos, com hem vist en l'apartat anterior, la combinació lingüística, la popularitat de la versió original i el context sociocultural d'ambdues cultures també poden incidir en la manera de traduir.

En futures recerques, seria interessant revisar altres traduccions de jazz amb aquesta combinació lingüística, centrant-se més aviat en les tècniques utilitzades per traduir cançons o en les estratègies proposades per tal de resoldre diferents problemes, i no tant en els elements que es tenen presents. Com que el jazz va ser un fenomen mundial, també valdria la pena fer aquest tipus de recerca amb altres combinacions lingüístiques (jazz en la península Ibèrica, al Regne Unit, al Brasil, etc.) i valorar si les conclusions extretes en el present treball es podrien aplicar també a altres àmbits lingüístics o si són exclusives de la relació entre França i Estats Units.

8. Bibliografia: Obres citades

Baudoin, P. (2012). History and Analysis of “Autumn Leaves”. Current Research in Jazz, 4. https://www.crj-online.org/v4/CRJ-AutumnLeaves.php

Blanco, A. (2021, Octubre 8). «La Vie en rose»: el otro himno de Francia cumple 75 años. El independiente. https://www.elindependiente.com/tendencias/musica/2021/10/09/la-vie-en-rose-el-otro-himno-de-francia-cumple-75-anos/

Bobby Darin. (2007, Març 8). Beyond the Sea. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TsK4UTWzvSQ&list=RDTsK4UTWzvSQ&start_radio=1

Bonnes, E. (2024). Miles Davis in Paris. Paris by Emy. https://parisbyemy.com/miles-davis-in-paris/

Burlingame, S. (2020). Speak Low. Jazz Standards Songs and Instrumentals. https://www.jazzstandards.com/compositions-1/speaklow.htm

Carmichel, H. i Gorrell, S. (1930). Georgia On My Mind [Cançó enregistrada per R. Charles]. The Genius Hits The Road. ABC-Paramount.

Carmichel, H. i Plante, J. (1930). Georgia [Cançó enregistrada per F. Lubiana]. Georgia (feat. Jo Moutet et son orchestre). BNF Collection 2014.

Chansons, Folklore et Variété. (2016, Maig 28). Lucienne Delyle – Nuages. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0fyl4BrA7Jc&list=RD0fyl4BrA7Jc&start_radio=1

Charles Trenet. (2011, Agost 18). Charles Trenet – La mer (Officiel) [Live Version]. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PXQh9jTwwoA&list=RDPQh9jTwwoA&start_radio=1

Classic Mood Experience. (2021, Febrer 9). Nat King Cole – Two Loves Have I [1956]. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=OSIwXHmXlSQ&list=RDOSIwXHmXlSQ&start_radio=1

Denny Denis – Tema. (2015, Febrer 24). It's The Bluest Kind Of Blues. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=n6Dgpc50nJA&list=RDn6Dgpc50nJA&start_radio=1

Dicale, B. (2024, Juny 5). Édith Piaf et la baiser de «La Vie en rose». Franceinfo. https://www.radiofrance.fr/franceinfo/podcasts/c-est-une-chanson-qui-nous-ressemble/edith-piaf-et-le-baiser-de-la-vie-en-rose-8083733

Édith Piaf Officiel. (2011, Agost 18). Édith Piaf – La vie en rose (Officiel) [Live Version]. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=rzeLynj1GYM&list=RDrzeLynj1GYM&start_radio=1

Ella Fitzerald. (2018, Novembre 22). How High The Moon. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Gm4rkPEGwCs&list=PLKLPE6Ph1xZpNVAB-ibZqMcL4wWXtcFHC&index=8

François Lubiana - Tema. (2014, Juliol 24). Georgia. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-lKAQzW_AzU&list=RD-lKAQzW_AzU&start_radio=1

Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation. The Translator, 14(2), 373-399. https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263

Fry, A. (2014). Paris blues : African american music and french popular culture, 1920-1960. University of Chicago Press.

Gillespie, D i Double Six Of Paris. (1963). Dizzy Gillespie and The Double Six Of Paris. [Àlbum]. The Verve Music Group, a Division of the UMG Recordings, Inc.

Givan, B. (2017). Dizzy à la Mimi: Jazz, Text, and Translation. Journal Of The Society For American Music, 11(2), 121-154. https://doi.org/10.1017/s1752196317000049

Hoang, T. (2023). Lullaby of Birdland over the years. Tuannyriver. https://tuannyriver.com/2016/07/10/lullaby-of-birdland-over-the-years/

Jackson, J. H. (2002). Making Jazz French: The Reception of Jazz Music in Paris, 1927-1934. French Historical Studies 25(1), 149-170. https://muse.jhu.edu/article/11913.

Jazz standard repertoire. (s.d.). https://standardrepertoire.com/

Jazz Standards Introduction: Origins, History, Theory, Musicology, Biographies, and Books. (s.d.). https://www.jazzstandards.com/index.html

Josephine Baker - Tema. (2014, Novembre 8). J'ai deux amours. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ni1bJ666_Ew&list=RDni1bJ666_Ew&start_radio=1

Jouany, V. (2022, Març 4). Joséphine Baker; J'ai deux amours, Les Milandes et Paris. Esprit de Pays Dordogne-Périgord. https://espritdepays.com/dordogne/des-hommes/josephine-baker-jai-deux-amours-les-milandes-et-paris

Juanilla, J. M. (2014). Movimientos II-V-I. En J. M. Juanilla (Ed.). Armonía moderna y otras herramientas compositives. (pp. 98-107). IdeaMúsica Editores, S.L.

Juanilla, J. M. (2014). Tonalidad Menor Relativa. En J. M. Juanilla (Ed.). Armonía moderna y otras herramientas compositives. (pp. 26-29). IdeaMúsica Editores, S.L.

Kosma, J. i Mercer, J. (1946). Autumn Leaves [Cançó enregistrada per J. Stafford]. The Magic Of Jo Stafford. Capitol Records Inc.

Kosma, J. i Prévert, J. (1946). Les feuilles mortes. [Cançó enregistrada per Y. Montand]. C'est si bon + 49 succès de Yves Montand (Chanson Française). Igwt Music.

Lasry, A i Trenet, C. (1945). La mer. [cançó enregistrada per C. Trenet]. Disque d'Or. Parlophone Music France.

Lasry, A, Trenet, C i Lawrence, J. (1948). Beyond The Sea [cançó enregistrada per B. Darin]. That's All. Warner Strategic Marketing.

Les Blue Stars – Tema. (2018, Juliol 31). La légende du pays des oiseaux. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=BgVW2wABFvU&list=RDBgVW2wABFvU&start_radio=1

Les Blue Stars – Tema. (2025, Abril 11). Tout Bas (Speak Low). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-ANx-d2j5aI&list=RD-ANx-d2j5aI&start_radio=1

Lewis, M. i Hamilton, N. (1940). How High The Moon [Cançó enregistrada per E. Fitzgerald]. Lullabies Of Birdland. UMG Recordings.

Lewis, M. i Hamilton, N. (1940). La lune est grise...Mon Cœur Aussi [Cançó enregistrada per R. Desormeaux]. Rolande Desormeaux. Venus Recors.

Louiguy i David, M. (1945). La vie en rose. [Cançó enregistrada per L. Armstrong]. The Very Best Of Louis Armstrong. The Verve Music Group, a Division of the UMG Recordings, Inc.

Louiguy i Piaf, E. (1945). La vie en rose. [Cançó enregistrada per E. Piaf]. De l'accordeoniste a milord. EMI Music France.

Louis Armstrong. (2023, Agost 4). Louis Armstrong – La vie en rose. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9n-hyA2-FDg&list=RD9n-hyA2-FDg&start_radio=1

Low, P. (2017). Translating song: lyrics and text. Rouledge. Recuperat de https://es.scribd.com/document/578007554/Translating-Song-Lyrics-and-Texts

Lullaby of Birdland over the years. (2023). Tuannyriver. https://tuannyriver.com/2016/07/10/lullaby-of-birdland-over-the-years/

McGregor, E. (2016) Jazz and Postwar French Identity: Improvising the Nation. Lexington Books.

Meiksins, R. (2024). Django Reinhardt at the Music Hall. Cleveland Historical. https://clevelandhistorical.org/items/show/525

Monfort, N. (2013). Le roman de Charles Trenet. Éditions de Rocher.

Musée Franco-Americain du Château de Blérancourt. (s. d.). La Revue negre, 1925. Musée Franco-Americain du Château de Blérancourt. https://museefrancoamericain.fr/collection/objet/la-revue-negre-1925

Nat King Cole. (2017, Març 29). Autumn Leaves (Remastered). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YVedK1VUfLM&list=RDYVedK1VUfLM&start_radio=1

National Museum of African American History & Culture. (s. d.). Blackface: The Birth of an American Stereotype. NMAAHC. https://nmaahc.si.edu/explore/stories/blackface-birth-american-stereotype

Nicolau, L. (2023, 14 Maig). “Nuages” : cinq version renversantes du Standard de Django Reinhardt, mort il y a tout juste soixante-dix ans. Télérama. https://www.telerama.fr/musique/nuages-cinq-versions-renversantes-du-standard-de-django-reinhardt-mort-il-y-a-tout-juste-soixante-dix-ans-7015536.php#0

Ollivier, S (2023, Desembre 17). Charles Trenet interprète La mer. Lumni Enseignement. https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000001212/charles-trenet-interprete-la-mer.html

Perrin, M. (1986). Improviser comme les jazzmen. En J. Gattegno, M. Pezet y J.-P. Camoin (Eds.), *Actes des Deuxièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1985)* (p. 123). Actes Sud. https://www.atlas-citl.org/wp-content/uploads/pdf/2actes.pdf

Ray Charles. (2021, Septembre 8). Ray Charles – Georgia On My Mind (Official Video). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ggGzE5KfCio&list=RDggGzE5KfCio&start_radio=1

Reinhardt, D i Larue, J. (1940). Nuages. [Cançó enregistrada per Lucienne Delyle]. La Chanson Française – Lucienne Delyle (1939-1956), Volume 1. Black Round Records.

Reinhardt, D i Williams, S. (1946). It's the Bluest Kind of Blues My Baby Sings. [Cançó enregistrada per D. Denis]. Donald Peers and Denny Denis: Forties Favvourites. Black Cat Productions.

Rushby, S. (2021). Georgia On My Mind by Ray Charles (written by Hoagy Carmichael). simonrushby. https://www.simonrushby.com/post/georgia-on-my-mind-by-ray-charles-written-by-hoagy-carmichael

Sadurní, J. M. (2023). Una artista contra el racismo. Joséphine Baker, la bailarina más icónica de los años veinte.Historia National Geographic. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/josephine-baker-bailarina-mas-iconica-anos-veinte_15681

Sara Vaughan - Tema. (2020, Desembre 17). Lullaby of Birdland. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UuFRN2GCihU&list=RDUuFRN2GCihU&start_radio=1

Sara Vaughan - Tema. (2020, Febrer 28). Speak Low (Live at the London House, Chicago/1958). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=WWcxhLCDXAE&list=RDWWcxhLCDXAE&start_radio=1

Schreuder, C. (2023). Singable Standards: A First foray into Studying Jazz Song.

Shearing, G i Constantin, J. (1954). Lola (Légende du pays aux oiseaux). [Cançó enregistrada per Les Blue Stars]. The Pianist. Universal Jazz Music France.

Shearing, G i Weiss, G. D. (1954). Lullaby of Birldand. [Cançó enregistrada per S. Vaugan]. Sarah Vaugan. UMG Recordings, Inc.

Socotto, V, Koger, G. i Varna, H. (1930). J'ai deux amours. [Cançó enregistrada per J. Baker]. J'ai deux amours. Universal Digital Enterprises.

Socotto, V, Trivers, B i Murray, J. (1930). Two Loves Have I. [Cançó enregistrada per N. Cole]. After Midnight: The Complete Session. Capitol Records, Inc.

TERMCAT. (s.d.). bebop – Cercaterm. https://www.termcat.cat/ca/cercaterm/fitxa/MzE5NDUzNg%3D%3D

TERMCAT. (s.d.). big band - Vocabulari de la música. https://www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia/266/search/big%2Bband?type=basic&language=&condition=match

TERMCAT. (s.d.). cadència – Cercaterm. https://www.termcat.cat/ca/cercaterm/fitxa/NDEyMzY%3D

TERMCAT. (s.d.). estàndard – Cercaterm.
https://www.termcat.cat/ca/cercaterm/fitxa/MzM1NDIxNQ%3D%3D

TERMCAT. (s.d). legato - Vocabulari de la música.
https://www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia/266/search/legato?type=basic&language=&condition=match

TERMCAT. (s.d.). lligadura - Vocabulari de la música.
https://www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia/266/search/lligadura?type=basic&language=&condition=match

TERMCAT. (s.d.). major – Cercaterm.
https://www.termcat.cat/ca/cercaterm/major?type=basic&thematic_area=&language=

TERMCAT. (s.d.). melisma – Vocabulari de la música.
https://www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia/266/search/melisma?type=basic&language=&condition=match

TERMCAT. (s.d.). scat – Cercaterm.
https://www.termcat.cat/ca/cercaterm/fitxa/MzQzMjI2OA%3D%3D

TERMCAT. (s.d.). síncope – Cercaterm.
https://www.termcat.cat/ca/cercaterm/fitxa/MzA1Nzk5

TERMCAT. (s.d.). staccato – Cercaterm.
https://www.termcat.cat/ca/cercaterm/fitxa/MzQyMjcxNg%3D%3D

TERMCAT. (s.d.). swing – Cercaterm.
https://www.termcat.cat/ca/cercaterm/fitxa/NDMxMTc0OQ%3D%3D

Vinyle 33-45 RPM. (2023, Novembre 14). Rolande Desormeaux - La Lune Est Grise...Mon Coeur Aussi (How High The Moon). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jxN2pYaYTfA&list=RDjxN2pYaYTfA&start_radio=1

Weill, K i Nash, O. (1942). Speak Low. [Cançó enregistrada per K. Weill]. Tryout (a Series of Private Rehearsal Recordings). Stray Voltage Music.

Weill, K i Plante, J. (1956). Tout Bas. [Cançó enregistrada per Les Blue Stars]. The Excellence Series: Lullaby Of Birdland. Mouton Recordings.

Wilson, J. (2020). Autumn Leaves. Jazz Standards Songs and Instrumentals. https://www.jazzstandards.com/compositions-0/autumnleaves.htm

Wilson, J. (2020). How High the Moon. Jazz Standards Songs and Instrumentals. https://www.jazzstandards.com/compositions-0/howhighthemoon.htm

Yves Montand. (2018, Juliol 26). Les feuilles mortes (Version alternative 1962). [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=c0L_XDv0BCc&list=RDc0L_XDv0BCc&start_radio=1