

Poesía y música: *Chamber Music* de James Joyce *

CARMELO MEDINA CASADO

I. LA MÚSICA EN LA OBRA DE JOYCE

No cabe duda de que Joyce fue un gran amante de la música durante toda su vida. A su notable conocimiento de la expresión musical, se unía su gran interés por el campo de la interpretación. Cuando estaba entre amigos o para celebrar alguna ocasión especial, le gustaba cantar con su voz de tenor una variada gama temática: canciones del folklore tradicional irlandés e inglés, viejos aires sentimentales, baladas y canciones francesas e italianas. Este interés e inclinación por la música y en particular por el canto, lo había vivido desde su infancia en su propia familia. Su padre, John Stanislaus Joyce, era una persona extrovertida a quien le gustaba hablar de música e intérpretes, cantando él mismo a menudo cuando se encontraba entre sus amigos. Ésta es la imagen que nos presenta James Joyce de él en el episodio once de *Ulysses*, "Sirens," episodio en el que en la estructura formal de su narrativa utiliza la técnica musical de "fuga per canonem" y en el que los temas y motivos musicales están presentes de forma recurrente a lo largo de todo el episodio. El interés por la música también lo transmitiría Joyce a su hijo George quien intentó, sin mucho éxito, una carrera como intérprete vocal.

De joven, el propio Joyce se planteó seguir una carrera en el mundo del canto, participando incluso en un concurso para intérpretes vocales en Dublín conocido como "Feis Ceoil" (Festival de Música), que él preparó concienzudamente recibiendo clases privadas. El desarrollo del concurso, que le sorprendió en una de las pruebas, no fue conforme a sus expectativas—obtuvo sólo el tercer premio—y a pesar de que algunos le aconsejaban seguir adelante decidió abandonar este camino. La misma reseña que sobre este concurso apareció en *The Irish Daily Independent* el 17 de mayo de 1904 no podía ser más elogiosa: "Mr. Joyce showed himself possessed of the finest quality voice of any of those competing, but lost considerably in marks owing to not attempting the piece at sight."¹

Viviendo en Italia, en Trieste, también se planteó seguir la carrera profesional como tenor e incluso comenzó a recibir clases privadas de un conocido compositor de ópera de la ciudad que confiaba en conseguir convertirlo en un profesional.

* La realización de este estudio ha contado con la ayuda recibida de la Consejería de la Junta de Andalucía, con cargo al III Plan Andaluz de Investigación para la realización de "Acciones Coordinadas" (2002/459).

No obstante, después de poco tiempo Joyce dejó de recibir clases—parece que por motivos de falta de liquidez—circunstancia que siempre estuvo presente en los diferentes intentos que realizó para proseguir su educación musical. Más adelante, hay una simpática anécdota en la que su mujer, Nora, que desde que le conoció admiraba su atemperada voz de tenor, dijo a unos amigos de Joyce, dejándoles lógicamente desconcertados, que éste habría hecho mejor si se hubiera dedicado a la música en lugar de haber persistido en proseguir una carrera como escritor.

Siempre procuró tener un piano en su domicilio. Lo tuvo en su domicilio familiar en Dublín hasta que su padre se vio obligado a venderlo por problemas económicos, circunstancia que enfadó enormemente a Joyce y que motivó que éste abandonara el hogar para irse a vivir de alquiler, provocando que “normal relations between father and son completely broke down.”² En muchas ocasiones solía alquilarlo: ya lo hizo en Dublín para prepararse para el mencionado concurso, y lo haría a su llegada a Italia, en la ciudad portuaria de Pola, como también en los sucesivos lugares en los que vivió, Trieste, Zürich y París. Aparte de tocar el piano, con el que solía acompañarse cuando cantaba con sus amigos si no había alguien que lo hiciera, Joyce era un buen intérprete del laúd, instrumento de cuerda con el que Joyce es frecuentemente representado. Proyectó incluso realizar una gira, en verano de 1904, por Inglaterra interpretando canciones inglesas antiguas acompañándose de este instrumento, algo que finalmente no llevó a cabo.

El género musical que más atracción ejerció sobre Joyce fue la ópera. Son numerosos los estudios que se han publicado sobre las conexiones entre su obra y la ópera e incluso se ha referido que su propia vida contiene elementos operísticos, como sugiere Sean Latham: “Joyce may have been a quiet, almost shy man, but his life and his afterlife certainly share that extremity and extravagance we associate with opera.”³ Joyce conocía bien la obra de Richard Wagner⁴ y de otros compositores, como es el caso de Mozart,⁵ uno de cuyos dúos de la ópera *Don Giovanni* podemos ver citados en su obra. También hay multitud de referencias a otras piezas e intérpretes.

Un episodio que muestra su enorme interés por la interpretación musical es el empeño que mostró en destacar la figura de John Sullivan, tenor de origen irlandés a quien conoció a finales de 1929. Su dedicación a este tenor y sus elogios hacia él fueron constantes después de asistir a varias óperas en las que éste cantaba. Actitud que iría disminuyendo con el transcurso del tiempo. Joyce escribió una serie de consideraciones sobre Sullivan, en las que denunciaba la marginación de éste por parte de los responsables de la ópera en Inglaterra, que serían publicadas con el título de “From a Banned Writer to a Banned Singer.”⁶

Hay una anécdota relacionada con este tenor que puede leerse colocada en la pared de una de las salas del “James Joyce Centre” de Dublín—centro situado muy cerca del colegio jesuita de “Belvedere” en el que Joyce estudió el bachillerato—en el antiguo domicilio de un conocido profesor de danza, Denis J. Maginni, personaje que aparece brevemente hasta en seis ocasiones en el *Ulises*.⁷ La anécdota nos dice que Joyce, en 1930, al acabar Sullivan su interpretación en la ópera “Guillaume Tell,”

levantó unas gruesas gafas que llevaba —acababan de operarle de la vista—y exclamó “Merci, mon Dieu, pour ce miracle. Après vingt ans, je revois la lumière.”

Con menos manifestaciones públicas pero con gran interés, procuró buscar apoyos para promocionar la carrera musical como cantante de su hijo George por encima de sus propios intereses económicos o editoriales. Con motivo del viaje de éste a América pidió—en carta escrita en agosto de 1934—a su secretario y amigo Paul Leon, que en aquellos días estaba en negociaciones para la posible realización de una versión filmica de *Ulysses*, que solicitara el apoyo para facilitar las actuaciones de su hijo.⁸ George había realizado su debut en 1929, después de varios años de recibir clases de canto; inicialmente lo hizo con voz de bajo, más adelante, como consecuencia de una operación, cambiaría a la de barítono.

El oído musical de Joyce se refleja en sus escritos con numerosas alusiones e imágenes musicales. Puede decirse que es el sentido del oído el que predomina en su prosa en la que hay canciones que reverberan en la misma y que en algunos casos son mencionadas expresamente. Su propia debilidad visual, que le llevaría casi a la ceguera—sufrió numerosas operaciones en los ojos—la compensó con la exaltación de la palabra, uniendo música y palabras en su prosa. Como ha sido señalado por la crítica, siempre había una canción que vibraba en los oídos de Joyce mientras escribía todas y cada una de sus obras en prosa. Para Joyce, que dio el título de *Chamber Music* a su primer libro,⁹ el definir como musical su obra en prosa era el mayor elogio que ésta podía recibir. Esta musicalidad ya fue apreciada por el novelista ruso Vladimir Nabokov, que en una carta que dirigió a Joyce para solicitarle su visto bueno para llevar a cabo la traducción al ruso de *Ulysses*, que se le había propuesto, afirma: “I am a great admirer of your work and thus I should be happy to undertake this translation. . . . the Russian language can be made to convey in a most subtle way the musical peculiarities and intricacies of the original.”¹⁰

Ulysses, al igual que *Finnegans Wake*, han sido referidos como dos libros que, en cuanto a su técnica narrativa, pueden considerarse casi musicales, y así lo entendieron distintos compositores contemporáneos que se han inspirado y han musicalizado estas obras. Textos de estos dos libros, así como de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, han sido utilizados por distintos compositores. En *Ulysses*, las referencias a temas musicales y canciones son constantes llegando a formar parte de su trama argumental, como señala Z. Bowen:

In a great number of passages Joyce uses a musical reference as the vehicle of association in the stream of consciousness of the protagonist, sometimes through the actual words to the songs, sometimes through the images and implications the songs produce, and sometimes for no apparent reason.¹¹

Bowen continúa afirmando que “only the Wandering Rocks episode lacks musical allusions to Molly’s adultery” (10), algo que él mismo nos muestra a lo largo del libro citado y de sus numerosos escritos sobre este tema señalando las canciones:

“Là ci darem,” “Love’s Old Sweet Song”¹² y “M’appari” como indicativas de la relación entre Molly y Blazes Boylan. Joyce utiliza la música de forma temática a lo largo de toda la novela y en particular en el episodio “The Syrens,” escrito siguiendo la técnica de “fuga per canonem,” en el que imita una fuga en cuatro partes que se corresponden a las voces que se oyen en cuatro habitaciones o espacios diferentes que aparecen en el episodio. “The Syrens” es una enciclopedia de elementos musicales que incluye el canto del aria de la ópera “Martha” de Friedrich von Flotow. La fusión de los personajes con la estructura narrativa de la novela puede compararse con la forma de la sonata y su sistema tonal, incluyendo la tensión tonal dominante y su resolución final temática.¹³

En *Finnegans Wake*, los elementos fónicos y visuales se compaginan con la musicalidad y el ritmo de su prosa, contribuyendo a la interpretación de sus juegos de palabras políglotas tanto como el propio significado primario y etimológico de las mismas. Si hay una parte del libro en la que podamos destacar las alusiones musicales rivalizando con el lenguaje musical utilizado, ésta es sin duda el capítulo “Anna Livia Plurabelle,” en el que el movimiento de las aguas del río Liffey va *in crescendo* hasta que culmina con un *allegro giusto*, al unirse en mística y física unión el agua del río con las del padre mar en su desembocadura. Algunos críticos han interpretado esta obra como una composición basada en principios musicales y en particular en la técnica del “leitmotif,” o repetición temática insistente, de Richard Wagner.

En este sentido se ha visto en *Finnegans Wake*, una clara influencia de la ópera de Wagner y en particular de su tetralogía, *El anillo del Nibelungo*, destacando las siguientes similitudes: ambas obras se dividen en cuatro partes principales; ambas obras utilizan la filosofía de la circularidad de Vico, acabando como comienzan; ambas utilizan héroes y dioses de la mitología escandinava que tienen su réplica en diferentes personajes de las mismas; y, finalmente, tanto Wagner como Joyce crean nuevas palabras en sus respectivos textos.¹⁴ Otra ópera de Wagner, *Tristan und Isolde*, se ha estudiado como crucial en el desarrollo temático de *FW*, refiriéndose incluso al posible origen wagneriano del personaje de Issy y considerando el tema de Tristán e Isolda como central en los estudios realizados sobre la génesis de esta obra de Joyce.¹⁵

Pero también en las otras obras de Joyce están presentes los temas y alusiones musicales, como sucede en las diferentes historias que aparecen en *Dubliners*. En “The Dead,” la música está continuamente presente en las conversaciones entre los invitados sobre canciones e intérpretes, en las danzas que se realizan y alrededor del piano, cantándose al final de esta historia la canción romántica “The Lass of Aughrim,” crucial en la interpretación de los principales temas presentes en este relato y en las relaciones entre Gabriel y Gretta. Así mismo, en casi todos los otros relatos de *Dubliners* aparecen referencias a la música de manera recurrente de una forma u otra, ya sea como un modo de conocerse, como sucede con los protagonistas de “A Painful Case,” James Duffy y Mrs. Emily Sinico, o como línea argumental, como en “A Mother,” en la que la madre protagonista, Mrs. Kearney se empeña en

promocionar la carrera musical de su hija Kathleen, por citar sólo dos de las historias a modo de ejemplo.

Este interés de Joyce por la música y la interesante interacción que la misma juega en su obra, ha hecho que en el ámbito cultural del siglo XX la obra de Joyce haya ejercido una poderosa atracción en distintos compositores que pusieron música primero a sus versos, desde la década de los años veinte, y, a partir de los cincuenta, a su obra en prosa. Las innovaciones formales de su prosa atrajeron a los compositores de vanguardia de entonces y aún continúa ejerciendo una poderosa influencia en nuestros días. Entre compositores esenciales de la música contemporánea que han puesto música a su obra se encuentran Karol Szymanowski, Carlo de Incontrera, Luciano Berio y los americanos Samuel Barber y John Cage. Son numerosas las grabaciones realizadas en las más conocidas firmas discográficas de composiciones efectuadas sobre fragmentos de la obra de Joyce. Así mismo, son frecuentes los conciertos en los que se interpretan estas composiciones, en algunos casos de forma monográfica dedicados a Joyce.¹⁶

II. CHAMBER MUSIC

Fue el primer libro publicado por Joyce, en 1907, y aunque entonces no le reportaría beneficios económicos, sí le facilitó su reconocimiento como escritor y, en particular, el entrar en contacto con el movimiento poético de los “Imagistas” (“Imagistes”) y con varios de los poetas ingleses más relevantes de la época que le ayudarían a lo largo de toda su carrera, como fueron Ezra Pound y T. S. Eliot. Varios de sus poemas fueron publicados en la antología, *Des Imagistes*, editada por Ezra Pound en 1914, que fue la primera de las cuatro antologías atribuidas a este grupo poético inglés—las otras tres aparecerían en 1915, 1916 y 1917, publicadas por Amy Lowell con el título de *Some Imagist Poets*.

En cierto modo la edición de *Chamber Music*, contribuyó a que se interesasen por Joyce y que comenzara a conocerse su prosa. En la revista vinculada con los imagistas, *The Egoist*, publicaría “A Curious History” el 15 de enero de 1914, acerca de sus problemas para publicar *Dubliners*. En la misma revista publicó completo, de forma periódica, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, entre febrero de 1914 y diciembre de 1919 y varios episodios de *Ulysses* durante 1919. Para estas últimas fechas ya estaba de editora Harriet Shaw Weaver, que tanto ayudaría a Joyce a lo largo de toda su vida y que sería quien publicara, en 1922, la primera edición inglesa de *Ulysses*, que tuvo que realizarse en Francia por problemas con la censura en el Reino Unido.

La colección de poemas que aparecen en *Chamber Music*, treinta y seis en total, está escrita con un lenguaje convencional y una dicción precisa, en la que abundan las repeticiones, la aliteración y la asonancia. Son canciones de amor para una sola voz, a la manera del “song-cycle” de Schubert, y que Joyce denominó “a suite of songs.” Su contenido y estilo, en el que predomina los monosílabos y las vocales

abiertas sobre las cerradas, se asemeja a las cancioncillas al uso en el renacimiento inglés (“Renaissance airs”) de los períodos isabelino y jacobino, escritas para una voz sola y laúd; su hermano Stalinaus nos dice que a Joyce le gustaba pasarse las horas en la tarea de copiar los originales en la biblioteca nacional en Dublín. Diversos autores han insistido en el aspecto autobiográfico de los poemas, como sucede en el resto de la obra de Joyce. Así lo señala W. Y. Tindall: “since autobiography is the stuff out of which Joyce composed his works, it would be surprising if *Chamber Music* were the sole exception.”¹⁷ Más adelante, este mismo autor se refiere a la figura femenina que aparece en los poemas ampliando el ámbito de su significado:

The girl of *Chamber Music* is not only particular Emma and general imagination. She is also the indefinite archetype, like Jung's anima, of all that man supposes, suggesting by turns the mistress, the mother, the church, Ireland, and maybe the soul itself. (7)

Una de las circunstancias que han influido en la recepción de los poemas de Joyce es que siempre se han valorado situándolos dentro del contexto general de su obra, el canon Joyceano, algo que inevitablemente ha llevado a marginarlos. Se les ha acusado de ligereza, de falta de sustancia y contenido—cualidades que eran muy apreciadas en el renacimiento para este tipo de manifestación poética—y se han olvidado de su liricismo y musicalidad, elementos que están siendo resaltados por la nueva aproximación crítica que ha vuelto a estudiar la poesía Joyceana. Otro elemento importante que se destaca en la actualidad es la estrecha relación que estos poemas guardan con la producción narrativa posterior de Joyce como observa Jefferey M. Simons: “Close reading of *Chamber Music*, what is more, ought to guide the identification of lyric in *Ulysses*. Genre reciprocity links the two texts, for just as *Chamber Music* exhibits narrative movement, so *Ulysses* engages in lyric procedure.”¹⁸

Entre los primeros críticos que se refirieron a esta colección de poemas citamos al escritor irlandés y editor de *Irish Homestead*, George Russell (AE). En 1902, en su correspondencia, ya calificaba a Joyce como, “extraordinarily clever,” “young genius,” y, en una tercera carta que se refiere a la futura publicación de *Chamber Music*, dice de él que “writes with a more perfect art than anyone except Yeats who is I believe going to publish a book of lyrics.”¹⁹

Otro autor, el inglés Arthur Symons,²⁰ fue su mejor defensor, primero para que se publicasen sus poemas y a continuación para su posterior promoción. W. B. Yeats—con quien compartiría alojamiento durante algún tiempo—se lo presentaría a Joyce en Londres, en 1902, cuando éste iba de camino hacia París. En 1906, A. Symons escribió a Elkin Mathews, que será quien publique la primera edición de *Chamber Music*, para recomendarle “a book of verse which is of most genuine lyric quality of any work I have read for many years.”²¹ Más adelante realizó una excelente reseña aparecida en *Nation*, 22 junio 1907, en la que resalta de la poesía de Joyce precisamente algunos de esos aspectos que han contribuido a su marginación en el canon joyceano,

I advise everyone who cares for poetry to buy *Chamber Music*, by James Joyce. . . . [T]hey are so singularly good, so firm and delicate, and yet so full of music and suggestion, that I can hardly choose among them. . . . There is almost no substance at all in these songs, which hardly hint at a story; but they are like a whispering clavichord that someone plays in the evening, when it is getting dark. They are full of ghostly old tunes that were never young and will never be old, played on an old instrument. If poetry is a thing to be overheard, these songs, certainly, will justify the definition. . . . There is only just enough life in them to come into existence, but these instants are, in Browning's phrase, 'made eternity.'²²

A veces se ha presentado esta reseña de *Chamber Music* como la primera que se ha escrito sobre una obra de Joyce, sin embargo, unos días antes, el 1 de junio de 1907, había aparecido otra reseña firmada por Thomas Kettle en *Freeman's Journal*, en la que Kettle también resalta las cualidades de delicadeza, gracia y musicalidad, “which have, each of them, the bright beauty of a crystal.”²³ Hubo otras reseñas en las fechas de su aparición y en posteriores ediciones cuando se realizaron publicaciones conjuntas de la obra poética de Joyce. Entre todas ellas queremos mencionar en particular una que nos parece muy acertada y que fue realizada por Ezra Pound en una carta que escribió al abogado neoyorquino John Quinn,²⁴ que se refiere al papel que en su opinión ocupa este volumen dentro del contexto de la obra global de James Joyce: “I got the impression that the real man is the author of *Chamber Music*, the sensitive. The rest is the genius; the registration of realities on the temperament, the delicate temperament of the early poems.”²⁵

Su título, *Chamber Music*, se relaciona con una anécdota simpática, poco respetuosa, que es citada por sus biógrafos, Herbert Gorman y Richard Ellmann y ha sido aceptada por algunos críticos, como William Y. Tindall, pero que también ha sido negada y puesta en duda por otros.²⁶ Su hermano Stanislaus niega cualquier verosimilitud a las diferentes versiones de esta anécdota que considera “is false, whatever its source,”²⁷ defendiendo que el título que recibió esta colección de poemas fue elegido por él mismo, que fue quien también realizó el orden definitivo en el que se presentaron los poemas para su publicación.

Respecto a la distribución final de los treinta y seis poemas, señalar que existe otra organización realizada por el propio Joyce de los treinta y cuatro poemas iniciales—los dos últimos poemas se añadieron con posterioridad. El orden originalmente propuesto por Joyce, nos muestra mejor la intención temática en los mismos como desarrollo de las diferentes actitudes hacia el amor, que se reflejan en la descripción de la consecución y posterior desilusión en el amor una vez que éste ha sido consumado. Hay un poema central, el XIV²⁸ y otro que cerraría el ciclo, el XXXIV; los dos últimos, XXXV y XXXVI, serían el apéndice. La ordenación realizada por Stanislaus está más en consonancia con el sentir amoroso que se refleja en los poemas. En cualquier caso, a pesar de que el propio Joyce expresara cierta extrañeza respecto al orden propuesto por su hermano, tanto este orden como el título fue aceptado por él y es como son citados por la crítica y como aparecen distribuidos los poemas en las sucesivas ediciones de *Chamber Music*.²⁹

El contenido de los poemas es variado, predominando el tema del amor, un amor que aparece diluido, sin nítidas referencias a la persona amada, en línea con la poesía amorosa inglesa del renacimiento, pero en los que se puede apreciar el toque personal de Joyce. Hay referencia a otros temas como: la amistad traicionada (XVII y XXI); la naturaleza, el cielo, el bosque, el amanecer, el mar; las cuatro estaciones; el tiempo atmosférico e incluso el momento del día; la frustración en el amor; la soledad y el rechazo social; la función del arte y el papel jugado por el poeta. También aparecen alusiones literarias como la realizada a *Macbeth* en el poema XXXIV, "Sleep now, O sleep now"—cuya musicalización se ofrece en este estudio más adelante—y que comenta con sutileza J. M. Simons.

Stanza two of the poem, portraying "the winter" as "crying 'Sleep no more'" borrows its direct speech from Shakespeare's shortest tragedy. Like a prosodic cup composed of two stressed syllables separated by an unstressed one, the imperative's rhythmic contour—*Sleep no more*—announces the end of the suite and anticipates echoing, in the tailpiece immediately to follow, the rhymed even lines of poem XXXV, "All day I hear the noise of waters."³⁰

Del contenido de sus poemas queremos destacar sus referencias a la música, no debemos olvidar que Joyce siempre se refirió a sus poemas como canciones que sin música parecerían incompletas y que su intención al escribirlos era que fueran musicalizados. En el contenido de la poesía inglesa del renacimiento el tema de la música era algo que rivalizaba con el del amor y eso es lo que encontramos también en *Chamber Music*, siendo numerosas las alusiones que se hacen a la música o a instrumentos musicales que nos recuerdan continuamente esta línea temática.

Los poemas que fueron escritos entre 1901 y 1904, reflejan el estado emocional de Joyce en aquellos años. Más tarde llegó a dudar acerca de su publicación porque no se identificaba con la idea de ser considerado como un poeta de temática amorosa. Así se lo hizo saber a su hermano Stanislaus—cuando ya le habían enviado las copias de imprenta para su corrección e incluso el propio Joyce ya las había devuelto corregidas—diciéndole que quería enviar un telegrama al editor ya que en su opinión, "all that kind of thing is false. . . . Essentially the poems were for lovers, and he was no lover."³¹

Se trata de un ataque de indecisión y duda de última hora cuando ya estaba inmerso en futuros proyectos relacionados con su obra en prosa. Sin embargo, la recepción favorable en las reseñas que aparecieron publicadas y las que recibió de forma personal, contribuyeron a su posterior aceptación y a la valoración de los mismos que terminó aceptando como reflejo de una etapa de su vida y de una parte de sí mismo.

El propio Joyce utilizaría sus poemas para acercarse a Nora en momentos de crisis y según algunos críticos varios de estos poemas: "I would in that sweet bosom be" (VI), "My love is in a light attire" (VII) y "I would in that sweet bosom be" (XVIII) los había escrito Joyce para ella. Concretamente, en agosto de 1909, durante una estancia de Joyce en Dublín, le vino un tremendo ataque de celos debido a que le dijeron que Nora, con quien ya tenía sus dos hijos, había tenido relaciones sexuales

con uno de sus amigos antes de irse con él a Italia. Este episodio daría lugar a una reacción acusatoria y violenta de Joyce contra su mujer, que se calmaría cuando le convencieron de su error. A nosotros nos interesa este episodio—que ha dado lugar a diversos comentarios, no sólo respecto a la vida personal de Joyce sino respecto a su influencia y reflejo en *Ulysses*—por el papel que Joyce le atribuyó a sus poemas de *Chamber Music* para restañar heridas y restaurar la confianza entre ellos. Vamos a señalar varias de estas ocasiones.³²

En la carta que le escribió desde Dublín pidiendo disculpas por su acusación, se despidió citando de su poema "Sleep now, sleep now, / O you unquiet heart!" (XXXIV) en concreto con dos versos de su tercera estrofa "My kiss will give you peace now / And quiet to your heart" (Maddox 130). A su vuelta de Dublín, en septiembre, le llevaría como regalo un collar de marfil en el que había hecho gravar la línea que cierra el poema IX: "Love is unhappy when love is away!" (Maddox 133). Unas semanas después Joyce volvió a Dublín, esta vez con la idea de montar allí una sala de cine de la que carecía una ciudad con más de medio millón de habitantes. Su regalo por Navidad de nuevo está relacionado con sus poemas: se trata de una copia sobre pergamino que él mismo realizó para Nora, en la que aparecen todos sus poemas del volumen *Chamber Music* (Maddox 137), regalo al que adjuntó una romántica dedicatoria en la que le mostraba todo su amor. Esta copia la guardaría siempre Nora con un cariño especial y sería transmitida a su muerte a su hijo George y éste a su vez lo haría a su hijo y nieto de Joyce, Stephen. Fueron muchas las ocasiones en las que Joyce utilizaría estos poemas para mostrar su amor y aproximarse a su esposa.

Sin embargo, Joyce, que se había negado a identificarse con su contenido dudando incluso de su publicación, no utilizó estos poemas como un eficaz instrumento con fines amorosos sólo con Nora. Estando viviendo en Zúrich, a final de 1918, ya algo mejor situado y con cierto desahogo económico, tuvo varios escarceos amorosos con Martha Fleischmann, una mujer con cierto atractivo físico que vivía en una casa situada enfrente de la parte posterior de su casa y a la que secretamente observaba desde su propio domicilio. Después de varios encuentros fortuitos y de un intercambio de cartas, también a ella le envió una copia de *Chamber Music* para impresionarla, algo que consiguió y que le proporcionó cierto éxito coyuntural.³³

Aunque aquí nos hemos centrado en *Chamber Music*, Joyce escribió y publicó otros poemas. Poemas escritos y publicados individualmente: "The Holy Office," en 1904; "Gas from a Burner," en 1912; y, más adelante, en 1927, "Ecce Puer," una reflexión sobre el nacimiento de su nieto y la muerte de su padre que había ocurrido poco antes. También publicaría, en 1927, otro volumen: *Pomes Penyeach*, que contenía trece poemas escritos entre 1913 y los primeros años de 1920, en los que podemos apreciar el gusto y la tendencia a la nostalgia de Joyce. También hay que mencionar *Giacomo Joyce*, que ha sido descrito como una serie de poemas en prosa. Se trata de un pequeño y precioso volumen consistente en un conjunto de notas que básicamente reflejan su atracción hacia una joven estudiante de origen judío durante su estancia en Trieste. El mismo R. Ellmann, en la introducción que

escribe para este libro lo define como "A love poem which is never recited."³⁴ En estas notas manuscritas por Joyce alrededor de 1914 aparecen temas que desarrollará en el resto de su obra.

La musicalización de todos los poemas de *Pomes Penyeach* fue publicada por Hebert Hughes en 1933 con el título: *The Joyce Book*, en Oxford University Press. La edición incluía las partituras de todos los poemas realizadas por trece compositores diferentes. Joyce quiso que su hija Lucía hiciera las letrinas de las primeras letras de sus poemas, pero cuando las entregó le dijeron que no se podían incluir porque ya se había cerrado la edición.

Este episodio, el relacionado con las letrinas de su hija, junto al empeño de Joyce para que se publicaran, ocupa un buen número de cartas y presiones de Joyce a varias editoriales, como consta en su correspondencia de esos años. Podemos apreciar en las mismas que a Joyce no le importaba que eventualmente tuviese que correr él con los gastos, aunque procurando que su hija no se enterase de ello. Sólo quería que se publicaran como una forma de ayudar a su hija que ya estaba inmersa en sus depresiones y crisis de esquizofrenia que le llevarían a su hospitalización. Finalmente, algunas de las letrinas realizadas por Lucía aparecerían en una edición facsímil del manuscrito de *Pomes Penyeach* y en el libro *A Chaucer ABC*, publicado en 1936.

III. MUSICALIZACIÓN DE CHAMBER MUSIC PARA INSTRUMENTO Y CANTO

Joyce siempre había mostrado su deseo de que algún compositor pusiera música a sus versos. Así se lo expresaría en una larga carta que envió a su hermano desde Roma el 1 de marzo de 1907, en la que, además de referirse a su determinación en convertirse en escritor, le dice que ha recibido las pruebas de imprenta de *Chamber Music*, añadiendo al respecto su íntimo deseo de que los mismos fuesen musicalizados: "It is a young man book. I felt like that. It is not a book of love-verse at all, I perceive. But some of them are pretty enough to be put to music. I hope some-one will do so, someone that knows old English music such as I like."³⁵

No va a transcurrir mucho tiempo desde que Joyce expresara este deseo para que comenzaran a dirigirse a él para realizarlo. Poco después de aparecer publicados sus poemas, Geoffrey Molyneux Palmer, (1882-1957), compositor nacido y educado en Inglaterra, le escribió para solicitar su permiso para ponerles música. Los poemas se habían publicado en mayo de 1907 y la carta aparece dirigida a Joyce el 13 de julio de ese año. Palmer, que vivió gran parte de su vida en Irlanda, se consideraba a sí mismo como un compositor irlandés, fiel a sus orígenes irlandeses. Desde 1920, viviría en Sandycove, no lejos de "Martello tower," lugar en el que comienza *Ulysses*. Esta citada carta fue la primera de una correspondencia que mantendrían ambos a lo largo de veinticinco años sobre este tema al que Joyce le prestó toda su atención e interés.

G. M. Palmer puso música a treinta y dos de los treinta y seis poemas de *Chamber Music*. Sus melodías presentan una gran elaboración y su adecuación al texto es

excelente. El estilo de Palmer se encuadra dentro de las tendencias predominantes a comienzos del siglo XX marcadas por el postromanticismo y el surgimiento del neoclasicismo, a la vez que permanecen estilos musicales emparentados con los lenguajes folklóricos heredados del nacionalismo del siglo anterior.³⁶ Su armonía no es compleja y refleja las licencias de los nuevos estilos compositivos de una época en la que, según la crítica, en Inglaterra tiene lugar un cierto renacimiento musical.

Antes de continuar con Palmer y sus composiciones musicales de *Chamber Music*, conviene señalar que de los dos deseos expresados por Joyce, uno de ellos se cumpliría con creces, el de poner música a los mismos, no así el otro de que fuera con música inglesa antigua. La mayoría de las versiones que se han realizado han sido en forma de canciones de estilo romántico, sentimental, aunque también las hay con forma experimental de vanguardia. El número de compositores que han musicalizado distintos poemas de este libro es considerable; en la edición de las partituras realizadas por G.M. Palmer, publicadas por M. T. Russel, se ofrece al final una lista de compositores que, además de Palmer, han puesto música a alguno de los poemas de *Chamber Music*.³⁷ Aparecen nada menos que 141 compositores y no están todos, por ejemplo, no aparece el propio James Joyce, que musicalizó uno de sus poemas. Entre los nombres de los compositores aparece el del escritor Anthony Burgess, que también tiene publicados dos conocidos libros sobre Joyce.³⁸ No cabe duda que el delicado lirismo y la brevedad de estos poemas ha ejercido una poderosa influencia en numerosos compositores e intérpretes.

El poema al que Joyce puso música y que no se publicaría hasta después de su muerte, en 1949, es "Bid adieu" (XI). Joyce lo había situado en su clasificación justo delante del poema que él consideraba central en toda la suite "My dove, my beautiful one" (XIV). Siempre mostró por este poema un interés especial, ya fuera en publicarlo, a título individual, cuando lo escribió, o con posterioridad, en que se musicalizara, como así se lo diría en una de sus cartas a Palmer. El poema destaca el momento álgido de comunión a la que han llegado los amantes después de sus mutuos escauceos, haciéndose una explícita invitación al ser amado en los últimos versos del poema: "Begin thou softly to unzone, / Thy girlish bosom unto him / And softly to undo the snood / That is the sign of maidenhood." El poema tiene claras connotaciones sexuales algo que fue reconocido por el propio Joyce en una de sus cartas en la que se refirió a "Bid adieu" como "my obscene song."

Frecuentemente, al hablar de la musicalización de la poesía se habla del lenguaje musical utilizado, refiriéndose a la similitud con las distintas técnicas musicales con las que los compositores organizan los sonidos en sus creaciones. La transmisión del mensaje contenido en un texto poético o en prosa, mediante la pertinente organización de sonidos en una composición musical facilita o, más exactamente, ayuda a establecer una comunicación entre la obra realizada y el receptor que la escucha.

A veces el lenguaje utilizado por la música tonal puede imitar la estructura gramatical del texto, como sucede en las composiciones de Palmer adaptadas para guitarra al final de este estudio y en la mayoría de los casos en los que se sigue una técnica

musical convencional. Sin embargo, existen otras aproximaciones o lecturas del texto, como la que se realiza desde lo que se conoce como música atonal, que han puesto en práctica compositores como Antón Webern. En estos casos estamos ante una estructura atemática que rompe con el sentido clásico de lo melódico-rítmico-armónico e introduce nuevos sonidos.³⁹ Esta nueva estética musical ha sido utilizada por alguno de los compositores que han musicalizado la obra de Joyce y en particular *Finnegans Wake*. Estas composiciones han encontrado sus detractores entre críticos musicales y otros compositores que afirman que estas composiciones atonales pueden destruir un poema, rompiendo el contenido semántico de las palabras y su musicalidad, algo que, en cierto modo, entendemos es pretendido por estos compositores que buscan una nueva aproximación musical en línea con la lógica de la evolución en la creación literaria joyceana.

Uno de estos compositores contemporáneos que con gran eficacia y aceptación de la crítica musical utiliza esta nueva estética es el americano John Cage. Él ha puesto música a distintos textos de Joyce introduciendo como sonidos aceptados en su composición la técnica conocida como "piano preparado," provocando sonidos externos al piano que acaba utilizándose como si de un nuevo instrumento de percusión se tratase, golpeando sus tableros con los nudillos, los dedos o incluso con el puño.⁴⁰ El mismo Cage ha escrito sobre la importante influencia que Joyce ha tenido en su obra y ha expresado ésta de forma práctica en las distintas composiciones que ha realizado sobre textos de Joyce, en las que intenta expresar con lenguaje musical la complejidad y multiplicidad de significados que aparecen en dichos textos.⁴¹

Hay también versiones en las que se utilizan formas musicales con una más amplia repercusión popular, como la música jazz utilizada en la cantata de "Anna Livia Plurabelle" realizada por André Hodeir.⁴² La composición, con una duración de unos cincuenta y tres minutos, está dividida en veintiséis partes y se realizó al final de los años sesenta. En la misma obra su autor desarrolla la idea del deslizamiento desde el mundo del día al de la noche, ambos representados respectivamente por el mundo cotidiano y el reflejado en *Finnegans Wake*. La estructura musical de la obra refleja el movimiento del agua que comienza como un torrente y termina en su suave comunión con el mar, intercalando momentos de aceleración y estancamiento.

Entendemos, a partir de las distintas aproximaciones musicales realizadas a la obra de Joyce que, como la misma se realiza sobre un texto determinado, el modo de expresión o la técnica utilizada debe analizarse teniendo en cuenta diversos parámetros. Entre éstos consideramos la tendencia del compositor, del autor y texto musicalizado e incluso de la persona que la interpreta y la potencial audiencia a que va dirigida. Junto a todo lo anterior debemos tener presente el componente temporal en el que los anteriores elementos tiene lugar para una mejor aproximación a la valoración de los resultados obtenidos en la interacción música y texto.

Las partituras de los dos poemas que se ofrecen al final, adaptados para ser interpretadas por dos guitarras, se basan en la musicalización para piano realizada por G. M. Palmer. Como explica la citada editora de los mismos, Myra Teicher Russel,

que asume como propio el resultado final, "the preparation of Palmer's manuscripts has been not only arduous but rigorous" (43). Los borradores definitivos de las partituras a mano del compositor ofrecieron numerosos problemas de transcripción, en parte debidos a que Palmer se vio afectado por esclerosis múltiple especialmente a partir de 1920, y cometió graves errores de caligrafía. Algunas notas musicales eran ambiguas e incluso indescifrables; otras canciones no indicaban cambio de clave o variaciones en el tempo. A veces, incluso aparecían notas que excedían la extensión del compás, teniéndose que escribir de nuevo algunas canciones y en ocasiones transportarlas a una tonalidad distinta.

El manuscrito ológrafo de las partituras de Palmer, forma parte de la llamada *Colección Croessmann de James Joyce*. El doctor Harley K. Croessmann compiló correspondencia de Joyce además de una amplia serie de manuscritos, notas, fotografías y otros objetos pertenecientes a Joyce o a sus amigos, a biógrafos o a críticos. Tras ser informado de la muerte de Palmer en 1958, Croessmann escribió a la hermana del difunto y aquella correspondencia hizo posible que los poemas musicados de *Chamber Music* fueran a engrosar la citada colección.

IV. ADAPTACIÓN PARA DOS GUITARRAS DE LOS POEMAS XIX, "BE NOT SAD," Y XXXIV, "SLEEP NOW," SOBRE LA MÚSICA DE G. M. PALMER⁴³

Antes de comenzar el comentario detallado de los poemas XXXIV, "Sleep Now," y XIX, "Be not Sad," conviene indicar que las razones de la elección de estos dos poemas responden a criterios técnicos motivadas por su adaptación para dos guitarras. Se ha intentado respetar el original para piano y voz en cuanto a la tonalidad, melodía y acompañamiento. No obstante, hemos introducido recursos propios del instrumento con el que las mencionadas canciones se interpretarán: el *trémolo* o pulsación rápida repetida de una cuerda con los dedos índice, medio y anular de la mano derecha; los *armónicos* de la guitarra, de extraordinaria belleza, etc. La canción XXXIV ha sido modificada en cuanto a la base rítmica del acompañamiento, respetando por supuesto las notas del acorde. También se ha introducido un breve pasaje de dos compases, a modo de *coda*, al final de esta canción. Todas las modificaciones se han adaptado al carácter de cada canción, esperando contribuir a resaltar su belleza en un instrumento tan sugerente como es la guitarra.

XXXIV, "Sleep Now"

Robert White, cantante tenor gracias al cual las obras de Molyneux Palmer salieron de la semioscuridad, señaló la maestría del compositor a la hora de dibujar las palabras con la melodía. Es en verdad en sus melodías coloristas llenas de expresión donde Palmer despliega todo su talento. La adaptación de la música al sentido del poema, la conjunción de melodía y verso es llevada a cabo de una forma exquisita, sutil.

La canción generada a partir del poema XXXIV, "Sleep Now," es un magnífico ejemplo de ello. El compositor capta y respeta la atmósfera de delicada quietud que los doce versos de Joyce evocan; todos los componentes musicales de la canción (extensión y forma de la melodía, dinámica, *tempo* y armonía) contribuyen a recrear el sentido del poema. El resultado es una canción breve pero hermosa que tiene indudables referencias a una nana.

Como también indicó el citado tenor, Palmer expresa un amplio rango de emociones en un marco armónico aparentemente simple; nada más evidente que en esta canción, donde el romanticismo de primeros del XIX florece en los acordes de séptima mayor que resuelven según los patrones clásicos. La disposición armónica de la obra es sumamente sencilla: la tonalidad de Sol M (mayor), sólo levemente alterada por ligeras fluctuaciones a Mi m, se extiende por toda la pieza. Una obra en modo mayor confiere por lo general sentimientos de felicidad, luminosidad, sosiego mientras que el modo menor produce un ambiente de melancolía y solemnidad. Las razones de esta incidencia de la modalidad en el ánimo humano es una de las cuestiones más controvertidas y debatidas en el ámbito de la estética musical.⁴⁴ Hoy todavía se desconoce si la brillantez del modo mayor y la gravedad del menor son en realidad asociaciones adquiridas o si responden a razones fisiológicas. En todo caso, Palmer, consciente de los efectos producidos por cada modalidad, seleccionó el modo mayor para suscitar esa atmósfera de placentera tranquilidad que Joyce encerró en su poema.

La dinámica⁴⁵ de la obra comprende el ámbito del *pianísimo* al *mezzopiano*. La partitura está salpicada de *decrescendos*⁴⁶ suaves, calderones o pausas y silencios que marcan la respiración natural y los finales de verso. La longitud de la frase musical sigue los cánones del Clasicismo con sus ocho compases. De esta manera, el compositor transfiere la estabilidad normativa clásica al equilibrio mesurado que él desea transmitir. La estructura de la frase tiene forma de arco, por lo que la nota más aguda se suele situar en el centro de ésta. Este diseño también responde a patrones clásicos. Las cadencias armónicas coinciden con el final de frase y semifrase musicales que a su vez siguen fielmente los versos del poema.

Como muestra de los recursos musicales puestos al servicio de la poesía, citaremos el compás cinco y su especial figuración rítmica. Palmer parece utilizar deliberadamente el *cuatrillo* de negras para obtener un efecto de ralentización sobre la melodía. En este caso el lugar ocupado por seis notas es reemplazado por cuatro de mayor duración. De ahí que la melodía se haga marcada, pesante, para obtener así una sensación acrecentada de calma.

XIX, "Be not Sad"

La canción generada a partir del poema XIX, "Be not Sad," ha sido escogida, en gran medida, por el contraste que produce con la obra anterior. Si el equilibrio rítmico, la medida melódica, y los acordes perfectos mayores eran propios de la pieza XXXIV, ahora nos encontraremos frente a una armonía que se sale de los patrones clásicos,

junto con una atmósfera emocional radicalmente distinta. Joyce consuela a su amada ultrajada por el rumor difamador ajeno; la tristeza y los suspiros están ahora verbalmente presentes en las líneas del poema. Palmer no podía utilizar recursos similares a los de la obra anterior. Los acordes perfectos, el modo mayor y la dinámica dulce dejan paso a una indecisión armónica oscura y a un violento contraste de intensidades.

El análisis armónico de la obra nos descubre un estilo propio del siglo XX basado en una armonía tradicional. El autor parece querer romper las formas de estructura tonal, pues no llega a reposar nunca claramente en un sonido central.⁴⁷ Hay una abierta intención por alejarse de los cánones funcionales de la tonalidad (subdominante, dominante y tónica). Es obvio que los centros tonales más frecuentes son Mi, Si y durante un breve espacio la región de Re m. Palmer nos muestra un estilo musical de primeros de siglo que, aunque sin ser postromántico, desprende reminiscencias decimonónicas en las últimas frases de la obra durante una fluctuación hacia Re menor.

El hecho de abrir la obra con un acorde de novena menor (séptima disminuida con fundamental) confiere una gran inestabilidad para el comienzo, lo cual se amolda al carácter del texto. Los abundantes acordes de 7ª de sensible (5ª disminuida con 7ª menor) están aquí desposeídos de su función armónica, pues, como su nombre indica, este acorde posee la sensible que tiene que resolver en su sonido correspondiente; en cambio, en esta obra el acorde no funciona como elemento de transición hacia otro más importante sino que se recrea en sí mismo. Tal fenómeno produce un efecto de insatisfacción, puesto que nuestro oído pide unos encadenamientos de acordes que tradicionalmente se han ido consagrando en la sensibilidad musical occidental.

Un ejemplo ilustrativo sería el compás décimo: nuestro bagaje musical tradicional demanda que tras el primer acorde de dicho compás se suceda otro muy diferente del que allí se nos muestra (un acorde de 7ª disminuida en vez de un acorde mayor de Mi). Sin embargo, nuestras expectativas se rompen en un cromatismo que va en contra de la direccionalidad lógica de la frase musical. El autor parece haber preparado conscientemente esta disposición anómala en la armonía clásica ya que hay un claro paralelismo entre el efecto logrado y el sentido del poema: el acorde no resuelve como se espera porque la respuesta a la pregunta retórica en el texto ("Can they dishonour you?") es negativa. La resolución afirmativa en la armonía clásica se consigue con una cadencia auténtica (Si M-Mi M) y rara vez con el acorde de séptima de sensible que escoge el compositor. Este acorde parece ser, en resumen, un "no" verbal a la pregunta del poeta.

La dinámica de la canción abarca un amplio rango de intensidades que recorren desde el *forte* que domina el carácter de la pieza hasta el *pianísimo* con el que se cierra la obra.

Los seis últimos compases melódicos poseen una gran significación. El clímax musical se sitúa en el compás 15 en la palabra "proudly," donde la fluctuación tonal a Re m y la presencia de un *forte* reforzado por un acento en la sílaba "proud" concentran el máximo de intensidad emocional de la canción. La ascensión al clímax es preparada en el compás anterior con un acorde desplegado ascendientemente y

con un *crescendo*⁴⁸ dinámico. Curiosamente, esa serie de sonidos ascendentes coinciden con la palabra "sigh" ("suspiro") con lo que el autor parece imitar la inhalación de un suspiro, produciendo de esta manera un efecto de gran belleza.

Es relevante hacer notar que la disposición de la obra sigue el modelo de la *sección áurea*. Este principio, fundamentado en complejas proporciones matemáticas de origen pitagórico, sitúa el clímax de la obra en un centro desplazado hacia la derecha. La obra presenta una forma de triángulo escaleno con el ángulo recto apuntando hacia arriba. La arista izquierda representaría la ascensión melódica, armónica y dinámica hacia ese punto álgido, mientras que la arista derecha reflejaría el descenso que diluye la tensión creada. Este trazado musical en forma de arco conforma uno de los principios elementales de la música occidental que arranca en el Canto Gregoriano y que opone nuestra tradición musical a otras como la que aparece en la Hindú o la China.

En cuanto a la melodía, se pueden observar numerosos intervalos descendentes de cuarta que resultan bastante atípicos en los diseños melódicos tradicionales. Para este poema, Palmer adaptó los *ictus*⁴⁹ de la melodía a los acentos de los pies métricos, de manera que en raras ocasiones se asocian sílabas no acentuadas con un acento musical. El principio de isocronía de la lengua inglesa es así salvaguardado.

Notas

¹ Richard Ellmann, en *James Joyce* (2nd ed. Oxford: OUP, 1982) 150-152, cuenta con detalle todo el episodio. La cita que ofrecemos aparece en la nota 20.

² John Wyse Jackson and Peter Costello, *John Stanislaus Joyce* (London: Fourth Estate, 1997) 268. En este libro podemos leer sobre éste y otros episodios relacionados con la afición a la música de su padre y del propio James Joyce. Las relaciones padre-hijo se reestablecerían y entre las muestras afecto que dirigió hacia su padre se encuentra el pedirle al tenor John Sullivan, con motivo de una actuación suya en Dublín, que fuese a visitarlo (ambos eran originarios de Cork). La visita se realizó y que complació enormemente a John Stanislaus (ver también 409-410).

³ Sean Lathan, "Raising the Wind," presentación del volumen monográfico: "Joyce and Opera," *James Joyce Quarterly* 38.1-2 (Fall 2000/Winter 2001): 7. En este mismo volumen, Ruth Bauerte ofrece una recopilación bibliográfica sobre Joyce y la ópera a lo largo de veinticinco densas páginas, de 157 a 181.

⁴ Entre la numerosa bibliografía escrita sobre la influencia de este compositor en Joyce destacamos el libro de Timothy Martin, *Joyce and Wagner: A Study of Influence* (Cambridge: CUP, 1991).

⁵ Beryl Schlossman, "Che vuoi?: Don Giovanni and the Seduction of Art," *La revue des lettres modernes: Histoire des idées et des literatures* 953-954 (1990): 135-155. La admiración de Joyce por este dúo cantado y por su compositor era compartida con el novelista francés Gustave Flaubert, como se destaca en este estudio en el que se propone un análisis de la influencia de Mozart en la poética y la estética de los dos escritores. Joyce también conocía bien la obra de Flaubert, autor que aparece citado en varios de sus escritos críticos y en sus novelas.

⁶ James Joyce, "From a Banned Writer to a Banned Singer," *Occasional, Critical, and Political Writing*, ed. Kevin Barry (Oxford: OUP, 2000) 212-215.

⁷ La dirección exacta del centro es: "James Joyce Centre," 35 North Great George's Street, Dublin, 1.

⁸ La carta aparece fechada en agosto de 1934, sin que figure el día. La correspondencia acerca de la realización cinematográfica de *Ulysses*, que acabaron sin acuerdo, comienza en agosto de ese mismo año y continuó de manera irregular hasta febrero de 1936. Esta correspondencia la hemos consultado en la documentación existente en "The James Joyce-Paul Leon Papers," que se encuentra en la National Library of Ireland, en Dublín.

⁹ James Joyce, *Collected Poems* (New York: Viking Press, 1957).

¹⁰ La citada carta, enviada desde Berlín y fechada el 9 de noviembre de 1933, se encuentra en "The James Joyce-Paul Leon Papers." Hay copia de esta misma carta en ruso. Debemos tener presente que tanto Nabokov como Paul Leon eran de origen ruso.

¹¹ Zack Bowen, *Bloom's Old Sweet Song: Essays on Joyce and Music* (Gainesville: University Press of Florida, 1995) 10. Este mismo autor ha estudiado el tema de Joyce y la música en su libro: *126 Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry Through "Ulysses"* (Albany: State University of New York Press, 1974).

¹² Esta canción, "Love's Old Sweet Song," que suele cantarse junto con otras canciones favoritas de Joyce en encuentros internacionales dedicados al estudio de su obra, ha sido mencionada por Sean Lathan como "our unofficial anthem." Ver número anteriormente citado de *JJQ* 38.1-2 (Fall 2000/Winter 2001): 7.

¹³ Esta aproximación se ofrece desarrollada en el estudio de Mark Smith, "The Structural Rhythm in *Ulysses*: Dominant to Love to Return" *Twenty Century Literature* XXX.4 (Winter 1984): 404-419.

¹⁴ Ver Brian Herderson, "Wagner's *Ring* and Joyce's *Wake*: Structure, Cycles, Sources," *Opera Quarterly* VIII.4 (Winter 1991-1992): 41-64.

¹⁵ Ver en este sentido el estudio de Geert Lernout, "Richard Wagner's *Tristan und Isolde* in the Genesis of *Finnegans Wake*," en el volumen citado de *JJQ*, pp. 143-156.

¹⁶ En el teatro de La Maestranza de Sevilla tuvo lugar, en enero de 2001, un concierto monográfico dedicado a la interpretación de piezas musicales sobre la obra de Joyce titulado: "James Joyce y la música," en el que se interpretaron versiones de varios de los autores señaladas. Ver el comentario crítico de José M^a Tejedor en: <http://www.cica.es/~iberjoyce/Concierto>.

¹⁷ Citado en Selwyn Jackson, *The Poems of James Joyce and the Use of Poems in his Novels* (Frankfurt/Main: Peter Lang, 1978) 7.

¹⁸ Jefferey Morse Simons, *La conciencia lírica de "Ulysses"* (Tesis doctoral presentada en la Universidad de Sevilla, 2001) 94.

¹⁹ See Robert H. Deming, ed., *James Joyce: The Critical Heritage*. 2 vols. (London: Routledge and Kegan Paul, 1970) 32-35.

²⁰ Arthur Symons fue un destacado difusor del simbolismo francés en el mundo anglosajón su libro: *The Symbolist Movement in Literature*, publicado en 1899, fue leído por Joyce en su época de estudiante en la Universidad e influiría bastante en él. También influyó en T. S. Eliot quien después de leer este libro en 1908, mientras estudiaba en Estados Unidos en la Universidad de Harvard, pidió que le enviasen desde París la poesía del simbolista francés Jules Laforgue, autor cuya influencia estará presente en sus primeros poemas.

²¹ A. Symons citado en R. H. Deming 36.

²² A. Symons citado en R. H. Deming 38-39. También aparece en el libro citado de Selwyn Jackson, 1.

²³ R. H. Deming 37.

²⁴ John Quinn fue el abogado que defendió sin éxito a Joyce en el primer juicio por obscenidad que sufrió *Ulysses* en EEUU en 1921 y que prohibió su publicación en este país hasta que se levantó dicha prohibición en un nuevo juicio celebrado el seis de diciembre de 1933. J. Quinn también actuó como una especie de mecenas de escritores y fue coleccionista de manuscritos. De Joyce adquirió los manuscritos de *Exiles* y el *Ulysses*.

²⁵ R. H. Deming 176.

²⁶ Básicamente la anécdota consiste en que Joyce y Oliver St. John Gogarty fueron juntos a leer estos poemas a una viuda que los escuchaba encantada sin parar de beber cerveza, algo que motivó que en un momento dado tuviese que ir a hacer pis, utilizando un orinal situado detrás de unas cortinas. Mientras los dos escuchaban el consiguiente sonido, según R. Ellmann, Gogarty dirigiéndose a Joyce le dijo: "There is a critic for you!"; en la versión que ofrece H. Gorman la expresión es: "My God! She is a critic!" Sea o no auténtica la anécdota, hay que decir que Gogarty, que después tendría problemas personales con Joyce, elogió estos poemas. El mismo Joyce se referirá a esta anécdota en *Ulysses*, en el episodio "The Sirens," cuando Leopold Bloom reflexiona, "Chamber Music. Could make a kind of a pun on that. It is a kind of music I often thought when she. Acoustics that is. Tinkling. Empty vessel make most noise." (U 11. 979-980).

²⁷ Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper* (New York: Viking Press, 1958) 210.

²⁸ Para citar los poemas, indicaremos entre paréntesis el número romano al que corresponden.

²⁹ Existe otra ordenación de los poemas, aunque sólo de veintisiete de ellos, que aparece entre los manuscritos de la James Gilvarry Collection.

³⁰ Ver J. M. Simons 86. Este poeta y crítico, también realiza lúcidos y agudos comentarios a otros poemas de *Chamber Music* en el excelente estudio que hemos citado.

³¹ Ver Richard Ellmann, *James Joyce*. 2nd ed. (Oxford: OUP, 1982) 260.

³² Seguiremos a Brenda Maddox, *Nora. A Biography of Nora Joyce* (London: Hamish Hamilton, 1988).

³³ Ver este episodio en Richard Ellmann 448 y ss.

³⁴ James Joyce, *Giacomo Joyce* (London: Faber and Faber, 1968) xi. En esta edición, con Introducción y notas de Richard Ellmann, se ofrece el texto de las dieciséis páginas del cuaderno original y la edición en facsímil de cuatro de las páginas escritas a mano del original.

³⁵ Richard Ellmann, ed. *Selected Letters of James Joyce*. (London: Faber and Faber, 1975) 153.

³⁶ Ver Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*. 2^a ed. 2 vols. (Madrid: Alianza Editorial, 1995).

³⁷ Ver Myra Teicher Russel, ed., *James Joyce's Chamber Music. The Lost Song Settings* (Bloomington: Indiana University Press, 1993) 113-114.

³⁸ Anthony Burgess, *ReJoyce* (New York: W.W. Norton, 1965), aparecido también como *Here Comes Everybody* (London: Faber and Faber, 1965); y *Joysprick. An Introduction to the Language of James Joyce* (London: André Deutsch, 1973).

³⁹ Ver el capítulo "El lenguaje musical" en Gino Stefani, *Comprender la música* (Barcelona: Paidós, 1998) 39-66. Así mismo, ver el libro de Robert P. Morgan, *La música del siglo XX* (Madrid: Akal, 1999).

⁴⁰ John Cage (1912-94) es el compositor americano que quizá más ha influido en Europa, suyo es la llamada pieza "4' 33," tiempo durante el cual sus intérpretes permanecen sentados y en silencio, mientras los ruidos en la sala y del exterior constituyen la música. Ver, Orlando Jacinto García "Ives, Cage, Glass and Reich: The American experimental music tradition," *II Jornadas de Estudios Ingleses*, eds. C. Medina Casado y C. Soto Palomo (Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1997) 29-35.

⁴¹ Hay numerosos estudios sobre la influencia de Joyce y, en particular, de *Finnegans Wake* en la obra musical de John Cage. Ver Rosina Torrisi. "Cage and Joyce: Experimenti di riscrittura del *Finnegans Wake*," *Nova rivista musicale italiana XXVII* (Ocr-Dec. 1993): 605-621.

⁴² Ver André Hodeir, "To hear all about Anna Livia," *International Jazz Archives Journal*, 1/3 (Fall 1995): 28-45.

⁴³ Los arreglos musicales de los poemas han sido realizados por los guitarristas y compositores Manuel Jimena Vaquero y José Gregorio Trujillo Paredes, que son también co-autores de las notas que forman este cuarto apartado. Estos poemas fueron interpretados y comentados por los mencionados guitarristas en los XIII Encuentros James Joyce realizados en la Universidad de Huelva en 2002. La bibliografía musical consultada para la realización de los comentarios técnicos de los intérpretes ha sido: E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza Música, 1997); J. Larue, *Análisis del estilo musical* (Cooper City: SpanPress Universitaria, 1998); Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, vol. I (Madrid: Alianza Música, 1995); Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, vol. II (Madrid: Alianza Música, 1997); W. Piston, *Contrapunto* (Barcelona: Labor, 1992); Ulrich Michels, *Atlas de música I* (Madrid: Alianza Atlas, 1997); Ulrich Michels, *Atlas de música II* (Madrid: Alianza Atlas, 1996); V. Persichetti, *Armonía del siglo XX* (Madrid: Real Musical, 1985); J. Zamacois, *Tratado de Armonía*, vol. I (Cooper City: SpanPress Universitaria, 1997); J. Zamacois, *Tratado de Armonía*, vol. II (Barcelona: Labor, 1994); J. Zamacois, *Tratado de Armonía*, vol. III (Zaragoza: Labor, 1993); J. Zamacois, *Curso de Formas Musicales* (Cooper City: SpanPress Universitaria, 1997).

⁴⁴ La estética musical estudia aquello que los filósofos más destacados a lo largo de la historia han teorizado sobre la música y sus efectos. Las relaciones entre la música y la belleza, el arte, las matemáticas e incluso el alma humana son materias tratadas por la estética. Consideraciones tales como "¿Por qué esta melodía hace sentirme triste o alegre?" han sido ponderadas desde la Grecia clásica. James Joyce muestra su conocimiento de estas teorías estéticas: en el capítulo XI de *Ulysses*, donde Bloom reflexiona sobre la relación existente entre las matemáticas y la música, tema ya tratado por los pitagóricos y después retomado por los padres de la iglesia en la alta Edad Media: "Numbers it is. All music when you come to think" (U 11. 228) El efecto paliativo de la música, íntimamente relacionado con la teoría del *ethos* aristotélica, está también presente en las reflexiones de Bloom: "Wish they'd sing more. Keep my mind off" (U 11. 230). Curiosamente, también se pregunta la razón por la cual el modo menor está asociado con la tristeza: "Why minor sad?" (U 11. 230).

⁴⁵ Por dinámica se entiende el juego de intensidades sonoras y la disposición de los acentos.

⁴⁶ El *decrescendo* es un descenso gradual de la intensidad sonora.

⁴⁷ En las obras musicales tradicionales (hasta la segunda mitad del XIX) existía un "acorde" central con el que la melodía solía empezar y reposar en los finales. Ese acorde daba nombre a la tonalidad (por ejemplo "Sleep Now" está en Sol M). Palmer se aleja de esa convención en "Be not Sad" y adopta una indecisión tonal curiosa, pero igualmente bella.

⁴⁸ Un *Crescendo* es una subida progresiva en la intensidad del sonido.

⁴⁹ Parte fuerte de la melodía que recibe el acento por su posición en el compás.