

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA



OPCIÓN DE TESIS
NOTAS AL PROGRAMA

**TRES EXPONENTES DE LA MELODÍA FRANCESA:
RICARDO CASTRO, LOUIS DUREY Y
ALBERT ROUSSEL**



PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CANTO

QUE PRESENTA
MÓNICA MERCEDES RAMÍREZ RÍOS

ASESORA
MTRA. THUSNELDA NIETO JARA

CIUDAD DE MÉXICO / FEBRERO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a mis padres Guille y Ángel; a mis hermanos Toño, Daniel y Jaime; a mi esposo Polo y a mis hijos Moni y Gabriel, por su más sincero amor y apoyo incondicionales. Lo mismo que a mis padrinos, tíos y primos. Los admiro y amo infinitamente.

A la UNAM y a la Facultad de Música, que me dieron los recursos para guiarme y formarme.

A los maestros David Domínguez, Zuly Amir López Ríos y Lorena Barranco, por sus valiosos comentarios y observaciones en la revisión de este trabajo.

A los maestros Armando Merino, Thusnelda Nieto, Verónica Villegas, Alicia Cascante y María Julius, por su tiempo de estudio, cariño y dedicación en el transcurso de mi carrera.

A la maestra Cynthia Fragoso y al doctor Luis Alfonso Estrada, con un especial reconocimiento por todo el respaldo que me han brindado. Han hecho fácil lo difícil. Considero un privilegio el haber podido contar con su guía y ayuda.

Al maestro (y poeta) Daniel Olivares Viniegra por su revisión y apoyo tan oportuno.

A mi amigo y acompañante pianista José Herrera Tapia. Seguro desde tu cielo, celebras la conclusión de esta etapa en mi vida. Hubiese sido genial llegar juntos a la meta.

Y a Luzmi Velasco, Edgar Bouchan, Rosario Galicia, Fernanda Mondragón, Violeta Guevara, Irasema Arévalo, Víctor Hernández, Fabiola Zepeda, Christian Uribe, Adriana del Río, Lulis Tinajera, Ximena Carmona, Jennifer Douwes y Adrián Díaz Hilton, mis más queridos amigos, por su respaldo y amistad incondicionales.

Contenido

Introducción: Panorama musical de la primera mitad del siglo XX en Francia.....	i
<i>La mélodie</i>	vii
<i>Le Groupe des Six</i>	x
1. <i>Images à Crusoe</i> de Louis Durey	1
Semblanza biográfica del autor	1
<i>Daniel Defoe y Robinson Crusoe</i>	3
Daniel Defoe	3
<i>Robinson Crusoe</i>	4
Sinopsis de la novela	5
Estructura de la novela	7
Tema y argumento de la novela	8
Apreciación crítica de la novela	9
Saint–John Perse (Marie–René–Alexis Saint–Leger Leger)	9
<i>Images à Crusoe</i> : Textos y traducciones.....	14
Análisis de <i>Images à Crusoe</i>	20
2. <i>Tres mélodies</i> de Albert Roussel	28
Semblanza biográfica del autor	28
<i>Ode à un jeune Gentilhomme</i>	30
<i>Deux poèmes chinois</i> , Op. 12 (1907–1908)	30
Herbert Allen Giles	30
Henri–Pierre Roché.....	31
Texto y traducción.....	32
Análisis.....	33
<i>Réponse d’une épouse sage</i> , Op. 35 no. 2	35
<i>Deux poèmes chinois</i> , Op. 35 (1927)	35
Chang–Chi.....	36
Texto y traducción.....	37
Análisis.....	37
<i>Jazz dans la nuit</i> , Op. 38 (1928)	40
René Dommange	40
Texto y traducción.....	40
Análisis.....	43
3. <i>Dos mélodies</i> de Ricardo Castro.....	44

Semblanza biográfica del autor	46
<i>Premier chagrin</i>	49
Texto y traducción.....	49
Análisis.....	50
<i>Je veux t'oublier</i>	50
Texto y traducción.....	50
Análisis.....	51
Referencias	53
Anexo I: Síntesis para el programa de mano	80
Anexo II: Partituras	90

Introducción: Panorama musical de la primera mitad del siglo XX en Francia

Como es evidentemente comprobable, la música del siglo XX difiere de la del siglo anterior por supuestos estéticos y técnicos significativamente distintos. A finales del siglo XIX, los avances científicos, la invención del teléfono, la luz eléctrica, los dibujos animados, algunos destacados logros de la ingeniería (como el canal de Suez), junto con la atención y los avances médicos, alcanzan un nivel cada vez más alto que sin duda afecta casi todas las áreas del desarrollo y la convivencia humana.

Al término de la guerra franco-prusiana, en 1871, durante lo que se conoce como la Tercera República de Patrice de Mac-Mahon, Francia se encuentra aún en vías de recuperación,¹ pero el “progreso” se convierte en el gran tema de este periodo.

Desafortunadamente, apenas entrado el nuevo siglo, la Primera Guerra Mundial derrumbará todo ese optimismo y traerá consigo nuevamente destrucción física y miseria humana. Nos situamos entonces en un contexto en el que, además de expandirse las fronteras ideológicas, luego de las propuestas de Charles Darwin, por una parte, o Carlos Marx y Federico Engels, por otra; pronto, Albert Einstein, en su “Teoría de la relatividad” (1905) afirmará que la idea de un Universo estable e instintivamente ordenado no parecía seguir siendo viable; en tanto que Sigmund Freud señalará el lado ilógico de la conducta humana y la reafirmación de la primacía del impulso sexual, así como el consciente y el subconsciente en la psique del hombre.

Algunos pintores nacidos en las últimas décadas del siglo XIX optarán por formarse rompiendo con las influencias de otros, y buscando inspirarse en sus propias experiencias psicológicas internas, por lo que sus obras comienzan a mostrar un estado de pura abstracción (Edvard Munch, Pablo Picasso, Georges Braque). Pero, una separación por demás notable se producirá cuando Wassily Kandinsky realice en Múnich—durante los años precedentes al desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial—una serie de pinturas carentes de todo figurativismo.²

¹ Marie Edmé Patrice Maurice de Mac-Mahon (1808–1893), destacado militar y político francés; ocupó la presidencia de Francia del 24 de mayo de 1873 al 30 de enero de 1879, convirtiéndose en el segundo presidente del período conocido como la Tercera República. (“Marie-Edme-Patrice-Maurice, count de Mac-Mahon”, s.f., *Enciclopedia británica*).

² Arte que representa la realidad de forma fiel o semejante, al contrario que el abstracto. (“Figurativismo”, s.f., *Wordreference*).

Son tiempos en que, en la literatura, destacan Virginia Woolf, Robert Musil, Maurice Maeterlinck y Marcel Proust, mientras que, en la arquitectura, Otto Wagner rechaza el estilo ecléctico y oficial en favor de uno más sencillo y funcional, en el que predomina la utilidad por encima de la monumentalidad (Morgan, 1994, p. 31).

Ahora bien, inclusive en París (centro cultural de Europa a finales del siglo XIX), la fecundidad creativa que trajo consigo la relativa calma del cambio de siglo no pudo salir a flote sin antes vencer las inercias y obstáculos que, en forma de inmovilismo y reticencia hacia todo lo novedoso, caracterizaron precisamente esa época de estabilidad: se encasillaba a cada persona en una posición determinada dentro de un orden social fijo, limitando la posibilidad de cualquier avance individual, en tanto que el pensamiento creativo era duramente perseguido; cuanto más radical era su naturaleza, más rápidamente era suprimido. Así, en el ámbito musical, el neoclasicismo, una forma de nuevo clasicismo, surgió hacia 1920 como reacción frente a la posición de vanguardia que significaban el posromanticismo, el impresionismo y el expresionismo. Pero tal actitud antirromántica, que rompió con el pasado inmediato, se sintió familiarizada con los conceptos musicales anteriores al romanticismo, especialmente los del siglo XVIII.

En este clima, no es extraño que ante todo el impresionismo musical, a causa de su carácter innovador, debiera enfrentarse a un fuerte rechazo y a toda clase de prejuicios antes de ganarse la consideración de los críticos del momento y de pasar a la posteridad como el movimiento estimulante que en la actualidad nos perfecciona.

Desde esta perspectiva es que se comprende la relación entre el impresionismo pictórico y el impresionismo musical: expresar el mundo según lo ve el artista y no de acuerdo con las convenciones y costumbres del momento; una ruptura o la superación de las formas previamente establecidas; la liberación del artista y el comienzo del arte contemporáneo.

Cabe mencionar, como iniciadores de este movimiento, al grupo de amigos formado por Claude Monet (1840–1926), Edouard Manet (1832–1883), Camille Pissarro (1830–1903), Alfred Sisley (1839–1899), Edgar Degas (1834–1917), Auguste Renoir (1842–1919) y Paul Cézanne (1839–1906).

El nombre de “impresionistas” se les dio, en son de burla, debido al cuadro de Monet titulado *Impression, soleil levant* (*Impresión, sol naciente*, 1872), que se exhibió en la primera exposición del grupo, en 1874, y el mote pronto lo secundó la ciudadanía azuzada por el grueso de los críticos. Esta icónica imagen no describe ninguna historia; pareciera una sencilla instantánea fotográfica en donde la luz es la protagonista.

Por su parte, los músicos, que desde 1887 serían denominados “impresionistas”, constataron el ocaso del romanticismo que se vivía en Europa a finales del siglo XIX, tras el esplendor alcanzado por las composiciones de Hector Berlioz (1803–1869), Frédéric Chopin (1810–1849) y Johannes Brahms (1833–1897), y la hegemonía finalmente ejercida por la figura de Richard Wagner (1813–1883). Por ello, comenzaron a sentir la necesidad de independizarse del espíritu wagneriano, profundamente germano, al tiempo que buscaban una identidad musical propia. Esta búsqueda los llevó a otras fuentes de inspiración y a experimentar con una serie de recursos técnicos y expresivos –unas veces novedosos, aunque no siempre así– más acordes con su idiosincrasia, los cuales fueron conformando un nuevo estilo que iba a revolucionar la música occidental y a perfilarse como la primera corriente musical europea del siglo XX.³

Los sentimientos estéticos antirrománticos habían sido perfectamente expresados por el singular iconoclasta Erik Satie (1866–1925), antes del cambio de siglo. Arnold Schönberg (1872–1951), de forma similar, rompió con el sistema tonal tradicional.

En 1907, la música programática condujo hacia concepciones musicales de naturaleza esencialmente dramática, colorista o descriptiva; nociones que habían sido impensables dentro de un contexto musical abstracto. Esta música proporcionó a los compositores una justificación para escribir pasajes que no habrían sido admitidos ni en la teoría tradicional ni en términos puramente musicales. Este es el caso del compositor ruso Igor Stravinsky (1882–1971), quien abrió el panorama contemporáneo con obras como *El Pájaro de fuego* y *La consagración de la primavera*.

Otro factor significativo fue el surgimiento del nacionalismo,⁴ durante el siglo XIX, lo mismo en los países germánicos, que en Italia y, en menor medida, Francia; o bien en los extremos de Europa, como en Rusia, con Modest Mussorgsky (1839–1881).

³ Dentro de la música impresionista, el compositor trata de suscitar con su música una imagen visual tan nítida como pueda; destaca el impacto o impresión que produce en el espectador u oyente; la melodía se convierte en algo fragmentario que contribuye a crear una atmósfera sonora tan imprecisa como la línea. Las armonías tradicionales se sustituyen por otras no basadas en tonos mayores o menores, sino en escalas no usadas habitualmente, al menos en el contexto europeo “occidental”, aunque sí en la música oriental o africana, por ejemplo, la pentatónica (de 5 notas) –como las notas negras del piano– con intervalos de tonos y de terceras menores, superponiendo sonidos en busca de una belleza sensual. El sonido constituirá el alma de la música, como el color de la pintura, contribuyendo a ello el colorido de la instrumentación. Se rompe con la tonalidad tradicional. El músico impresionista valorará y buscará el sonido en sí mismo, como objeto de placer y sin finalidad alguna. El sonido impresionista surge también de sonidos independientes que pierden su personalidad y producen, al juntarse, el efecto que se ha dado en llamar *disolución impresionista*. (Alegre, 2008, p. 20).

⁴ Nacionalismo corresponde aquí al movimiento musical que surgió en la segunda mitad del siglo XIX, cuyo objetivo era reafirmar los valores esenciales de cada “raza” o nación a través de su música popular o de su folclore. Es una reacción a la agobiante presión del romanticismo germano y de la ópera italiana, los

Claude Debussy (1862–1918), quien tenía un papel dominante en el terreno de la composición musical francesa, fue criticado por los conservadores por sus innovaciones, pero aclamado por los progresistas al abrir nuevas áreas dentro de la exploración musical. La fuerza de su personalidad sonora coloreó todo el periodo.

Entre los compositores jóvenes más importantes de la Francia de aquel tiempo se encontraban Paul Dukas (1870–1935) y Charles Koechlin (1867–1950), pero sólo un miembro de esta generación alcanzó una fama internacional capaz de rivalizar con Debussy en todos los sentidos: Maurice Ravel (1875–1937), quien en cierta ocasión expresó que su único objetivo como compositor era alcanzar “la perfección teórica”. Su obra es considerada de extraordinario cuidado y meticulosidad, a tal grado que Stravinsky lo comparó con un “fabricante de relojes suizo”. Algunas de las obras de Ravel (*Shéhérezade*, 1903; *Rapsodie espagnole*, 1908; *Valses nobles et sentimentales pour piano*, 1905, y *Le Tombeau de Couperin*, 1917) contienen una serie de características pertenecientes a los musicales que recogió de fuentes extranjeras, y otras de sus composiciones, como el *ballet Bolero* (1928), revelan un considerable impulso dramático, como el de la brillante orquestación de la *Suite para piano Cuadros de una exposición* (1922), de Mussorgsky.

El siglo XX, en su faceta artística, se caracteriza por ser el periodo histórico en el que se concentran un mayor número de manifestaciones artísticas en un tiempo más corto. Gran cantidad de estilos, tendencias, corrientes, autores en búsqueda de una estética propia, aparecen y se suceden e incluso se extinguen antes de haber ofrecido algo mínimamente interesante. No es una tarea fácil clasificar a los autores. La mayoría participa de varias tendencias sucesivas y hasta simultáneas. Concretamente, se reacciona contra lo emotivo buscando revalorizar los elementos del sonido por sí mismos; la música no ha de ser necesariamente bella y armoniosa, sino sobre todo auténtica y, por lo tanto, también puede lindar con lo desagradable. La finalidad no es el placer, sino la conmoción del ser humano. El objetivo será un arte más intelectual, abstracto y puro, que obedezca tan sólo a las leyes del sonido.

cuales invadían y condicionaban la música europea del momento. El nacionalismo tiene su origen en el romanticismo. La libertad, que durante tanto tiempo proclamó este movimiento, tuvo como resultado el hecho de que las naciones desearan elegir libremente su propio destino y que los artistas buscaran nuevas estéticas que se ajustaran más a sus propios sentimientos y culturas. Ciertos acontecimientos políticos e históricos, como la declaración de independencia de Estados Unidos, el Congreso de Viena –que declaraba los derechos de cada nación a fijar sus fronteras–, la separación de Grecia y Turquía, y de Holanda y Bélgica, o la unificación de Alemania y de Italia, condujeron al desarrollo de las ideas nacionalistas. (Álvarez, 2012).

Es importante, por tanto, destacar las características que se desarrollan en los aspectos estructurales de la música de esta época:

El ritmo

Goza de un gran enriquecimiento. Las fuentes que inspiran estos cambios son:

- Los ritmos propios de la música extraeuropea, del *jazz* o los ritmos libres del *gregoriano* o del *motete medieval*.
- Se experimenta evadiendo a la música tradicional, explorando los compases basados en cinco, siete, once o trece tiempos.
- Se tiende a someter a la obra musical a un cambio continuo en su métrica, rompiendo la regularidad de épocas pasadas. Nacen los polirritmos, que son la superposición de dos o más ritmos simultáneos.

La melodía

Se dan nuevos planteamientos en lo melódico:

- Se evitan las frases regulares con sus repeticiones.
- Contiene amplios saltos interválicos, tan extremos y difíciles que producen el efecto de fragmentación.
- Busca inspiraciones muy variadas, explotando cuantos valores de la historia o de otras culturas puedan ser válidos.
- La voz humana es tratada como si de un instrumento se tratase. El siglo XX muestra un gran interés en la calidad o esencia del sonido como la base de la expresión musical. Esto conduce a que los compositores exploraren metódicamente los límites extremos de rango y la entera diversidad de sonidos vocales, y hasta corporales, como material potencialmente creativo y de comunicación. Además, comienza el uso de *técnicas extendidas* tanto en el instrumento como en el canto. El instrumento vocal queda instaurado como un instrumento idéntico a otros y se configura una nueva filosofía que torna en innovadoras las relaciones entre la labor compositiva e interpretativa. Esta concepción del instrumento vocal es responsable de las posibilidades expresivas de la voz dentro de la producción compositiva de la segunda mitad del siglo XX.

La tonalidad

- La música del siglo XX tiende a usar los doce sonidos de la escala cromática de manera libre, atenuando, eliminando o huyendo claramente de la sensación del centro tonal.
- Se aprecia un interés por las escalas propias de músicas medievales o exóticas, en busca de nuevas sonoridades.
- Otras veces, se mezclan dos tonalidades diversas (bitonalismo) o varias (politonalismo), o se usa un sistema de superposición de intervalos no triádicos dentro de una escala diatónica (pandiatonicismo o pandiatonalismo) (Slonimsky, 2005, v. 3, p. 101).

La armonía

Desde principios del siglo XX se transgrede directamente contra las bases de la armonía clásica:

- Se abandona el tradicional sistema de construcción de acordes (basado en tríadas construidas sobre una nota fundamental que toma como base el intervalo de 3^a) y se sustituye por combinaciones muy complejas de intervalos y disonancias, no sujetas a otras reglas que no sean las de su propia sonoridad.
- Se usan acordes que derivan de otro tipo de escalas (antiguas, exóticas, orientales, etc.).

La textura

En general, se tiende hacia la recuperación de la textura contrapuntística (polifónica).

La orquestación es uno de los campos en los que la música del siglo XX ha ofrecido más novedades:

- Se busca que cada instrumento destaque con personalidad propia. Se buscan los registros extremos de los instrumentos tradicionales, coaccionando sus

características para tratar de obtener unos efectos sonoros que, en un principio, no parecen ser propios de los mismos.

- Los nuevos instrumentos electrónicos posibilitan la aparición de timbres completamente nuevos.
- Se multiplican los instrumentos de percusión y sus funciones de orquesta.
- El ruido se incorpora a la música. También los sonidos extraídos de la vida cotidiana.

La mélodie

Mélodie es una palabra en francés que, en el siglo XIX, era utilizada para denominar “una canción de arte”; es equivalente al *lied* alemán. Marca además su diferencia respecto de la *chanson*, que es ligera y menos literaria. Surgió como un tipo distinto de composición en la cuarta década del siglo XIX, como resultado de tres factores importantes:

- La disminución del nivel artístico, del *romance*, con la resultante necesidad de sustituir el género vocal.
- La introducción a Francia de los *Lieder* de Franz Schubert, los cuales rápidamente se hicieron populares.
- El impacto de la nueva poesía romántica.

El término *romance* originalmente se refirió a una forma literaria. El *Dictionnaire de l'Académie Française* (1718) lo describe como un tipo de “verso ligero que retomaba historias antiguas”, pero omite cualquier mención de que fuese cantado. Esta característica, en la cual predominó también el aspecto literario, fue indicada por primera vez en la *Encyclopedie* (1765) y definió al romance como: “Un cuento antiguo escrito en verso simple, sencillo y natural”. La descripción en el *Dictionnaire de musique*, de Jean Jacques Rousseau, es más clara y detallada, pues define al *romance* como: un aria con la que se canta un poema del mismo nombre dividido en *stanzas*⁵ y cuyo tema es, esencialmente, una historia de amor, asiduamente trágica. Rousseau enfatiza la necesidad de la sencillez. Las raíces de la *mélodie*, entonces, se encuentran en el *romance*, una forma

⁵ La *estancia* o *estanza* es una estrofa formada por versos endecasílabos y heptasílabos, generalmente con rima consonante. Los versos se agrupan a gusto del poeta, en conjuntos de ocho, diez o más versos, y tal estructura se repite a lo largo del poema. (“La estancia o estanza”, 2009, *Vademecum poético*).

caracterizada por la sencillez, el fraseo simétrico, armonías sosas y acompañamiento simple de bajo de Alberti.⁶ Era esencialmente estrófica en su forma y su principal interés se centraba en la línea vocal. A diferencia de las arias de ópera, el *romance* evita la bravura y la ornamentación y depende, en cambio, de un encanto lírico y sensible.

El poema *Le Lac* (1825) de Alphonse de Lamartine (1790–1869), musicalizado por Louis Niedermeyer (1802–1861), es considerado la primera *mélodie*. En realidad, es una *scène* de dos versos seguida de un *romance* de tres versos (nombres originales usados por el compositor).

Los primeros compositores que dotaron de mayor originalidad a la *mélodie* fueron Héctor Berlioz e Hippolyte Mompou (1804–1841).

Las *mélodies* de Édouard Lalo (1823–1892) fueron las primeras en ser compuestas en Alemania. Se caracterizan por sus acompañamientos elaborados para el piano y su éxito en la transmisión de una amplia gama de emociones humanas.

Franz Liszt (1811–1886) y Richard Wagner también coadyuvaron al género. Liszt compuso 61 melodías que se mantuvieron prácticamente ignoradas hasta el final del siglo, probablemente debido a las exigentes demandas que había entre el intérprete y su público. Sus mejores ejemplos muestran la influencia del *lied* alemán. *Oh quand je dors*, la cual puede considerarse una de sus mejores canciones en francés, empata los profundos poemas de Víctor Hugo con una penetrante sutileza del pensamiento. Su última melodía, *Tristesse* (mejor conocida con el nombre de *J'ai perdu ma force et ma vie*), compuesta en 1872 a partir del poema de Alfred de Musset (1810–1857), es más una declamatoria, casi un recitativo, que sigue los matices delicados de las palabras. Wagner, a su vez, escribió *Les deux grenadiers* y *Adieux de Marie Stuart*, entre 1839 y 1840, con poemas de Heinrich Heine (1797–1856) y Pierre-Jean de Beranger (1780–1857), y asimismo *Mignonne*, de Pierre de Ronsard (1524–1585), donde muestra un peculiar fulgor francés que se inclina hacia el estilo del *romance* tradicional.

Emmanuel Chabrier (1841–1894) en sus *Seis mélodies*, impone humor y sátira más una considerable habilidad y sutileza compositiva que miran al estilo antirromántico, además de reflejar el entusiasmo y el ingenio de París en la década de 1880. Ravel, aunque

⁶ Recurso característico del período clásico, en el cual el acompañamiento de la melodía se realiza a partir de los acordes “quebrados”. Por ejemplo, si la armonía toca el acorde de Do, las notas de este acorde no suenan al mismo tiempo sino alternadas (do–sol–mi–sol–do–sol–mi–sol). En el piano casi siempre aparece con la mano izquierda. Fue llamado así por Domenico Alberti. Puede apreciarse en sonatas de Haydn, Mozart y la primera etapa composicional de Beethoven. (“El bajo de Alberti”, 2010, *Foro de piano. Entre pianistas*).

escribió pocas canciones, algunas de las cuales estaban en ciclos con acompañamiento de piano o conjunto, reflejaba en ellas afinidad entre el texto y la música, logrando una amplitud compositiva y su amplia sensibilidad hacia la literatura. Por otra parte, Vincent D'Indy (1851–1931) se orientó hacia al neoclasicismo; mientras que Georges Migot (1891–1976), en su música vocal de cámara, a veces con textos propios, utilizó texturas polifónicas originales con efecto decorativo y llamativo. Asimismo, al momento de su temprana muerte en 1918, Lili Boulanger (1893–1918) ya seguía su propio camino; su ciclo *Clairières dans le ciel* representa un “parteaguas” en el canto francés.

El estilo de Francis Poulenc (1899–1963), en contraste con el de Ravel, era puramente lírico.⁷ En el contexto, sus seis poemas de Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire* (1918–1919), contienen algo de la simplicidad de los inicios del *romance*. Algunas de sus canciones posteriores más exigentes y su amor por la línea pura, lo ubican como el heredero francés de la *mélodie*. Por su parte, Albert Roussel (1869–1937) combina influencias neoclásicas–impresionistas.⁸ Posteriormente, el humor, la sátira y la burla de los ideales románticos e impresionistas aparecen en un grupo de colegas de Poulenc (*Les Six*), quienes buscaban componer canciones que elevaran la música francesa del siglo XX.

Otro de los compositores de esta época, Henri Sauguet (1901–1989), con su ciclo de canciones *Cirque* (1925), muestra la influencia directa de Satie.

En 1936, André Jolivet (1905–1974), Yves Baudrier (1906–1988), Daniel Lesur (1908–2002) y Olivier Messiaen (1908–1992) fundaron el grupo *La Jeune France*. Proponían contrarrestar el neoclasicismo imperante en París, y alcanzar una forma más humana y menos abstracta en la composición. Las canciones de Lesur y Baudrier desarrollaron una calidad lírica más espontánea, mientras que las de Jolivet mostraron un estilo de mágico encantamiento. Messiaen, en cambio, se encauza hacia el lado religioso. La estructura compositiva de las canciones francesas de finales del siglo XX fue más ecléctica, dado que se encaminaron hacia la fase del dodecafonismo, el serialismo y el atonalismo. Estos últimos temas bien podrían ser objeto de estudio de una maestría, a fin de ser tratados con mayor profundidad.

⁷ De la lírica o de la poesía propia para el canto en la que predominan los sentimientos y emociones del autor, o relativo a ellas. Género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o el lector, sentimientos análogos (“Lírica”, s.f., *WordReference*).

⁸ Expondré una sinopsis biográfica de este compositor en el capítulo II.

Le Groupe des Six

En 1918, el poeta francés Jean Cocteau⁹ (1889–1963) dio a la luz un trabajo muy influyente, titulado “El gallo y el arlequín”, en el cual señalaba: “Satie nos enseñó lo que, en nuestra época ha sido lo más audaz y sencillo”. Uno de los puntos que trataba en ese artículo ya lo había expuesto con anterioridad, justo con lo que denominó “la niebla wagneriana”. Prevenía así a sus contemporáneos contra “la oscuridad” de Debussy y los “misticismos” teatrales de *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Había que evitar, por tanto, no sólo el romanticismo alemán, sino también el impresionismo francés y el paganismo ruso.¹⁰

Cocteau desconfiaba de la complejidad y de las pretensiones de este tipo de música, de sus “rebuscamientos, trampas y trucos”. Decía que la música rusa era demasiado larga y tenía demasiadas notas. “Ya tenemos suficientes notas, olas, acuarios, espíritus marinos y escenas nocturnas. Lo que necesitamos es una música que surja de la tierra, una música de cada día” (Cocteau, citado por Morgan, 1994, p. 179). Esta “música de cada día” tenía que ser sencilla en cuanto a su estructura y escritura, y debía aspirar a poseer la “lucidez de los niños”. Además, recibiría influencia de la música de los circos, del *music-hall*, de los café-conciertos y del *jazz*.

El hecho de que Cocteau nombrara a Satie como primer ejemplo en esta llamada “vuelta a la simplicidad” resulta, en cierta medida, bastante lógico, ya que la música de Satie reflejaba, en gran parte, las cualidades musicales que él mismo se exigía. Signos de esta nueva tendencia se reflejan desde su *ballet Parade*, creado en 1917.

Desde finales de 1918, seis jóvenes compositores (Francis Poulenc, Louis Durey, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric y Germaine Tailleferre) acostumbraban reunirse cada sábado por la noche en un restaurante de París, pero no fue sino hasta un 16 de enero de 1920 que comenzaron a ser nombrados como “*Les Six*” por

⁹ Jean Maurice Eugène Cocteau fue uno de los artistas más polifacéticos del siglo XX. Además de haber sido director de escena, fue poeta, novelista, pintor, dramaturgo, filósofo y actor. Hizo en total 12 películas, todas ricas en surrealismo y simbolismo, por lo que es considerado uno de los más importantes directores de vanguardia. Junto con Erik Satie fue igualmente mentor de *Les Six*. (Katz, 2015).

¹⁰ Se denomina pagano a un hombre sin religión y sin Dios, que no pertenece a las religiones principales o que no comparte sus ideas. Al siglo XIX se le considera como la era de “la nueva escuela musical rusa”. Fue un movimiento en torno al conjunto de principios estéticos que seguían los compositores del grupo que llevó por nombre “Los Cinco”: Mili Balákirev, Modest Músorgky, Tsézar Kiui, Alexander Borodin y Nicolai Rimsky-Korsakov. Su reto principal fue reflejar, con toda precisión, la imagen del pueblo de su país, junto con sus ideales morales y espirituales. El paganismo ruso bien puede definirse como el rompimiento contra lo instituido por el grupo de “Los Cinco” en esta época.

el periodista Henri Collet. Satie inobjetablemente fue reconocido como el “padre espiritual” de este grupo.

Les Six se declaraban antiwagnerianos o en contra de cualquier otro compositor alemán, pero también eran “antiDebussy” y “antiimpresionismo”, y se abrazaron igualmente a la filosofía antirromántica de Cocteau. Comulgaron con el estilo de *cabaret* de Satie, y a éste le añadieron el *jazz* y el neoclasicismo en cantidades variables. Damos cuenta a continuación del esbozo biográfico de cada uno de sus integrantes:

- Darius Milhaud (1892–1974)

Ha sido uno de los músicos más prolíficos del siglo XX (con más de cuatrocientas cincuenta obras de todos los géneros). Fue considerado el más altamente instruido de todos los integrantes de *Les Six*. A menudo usaba el politonalismo,¹¹ cuyo mejor ejemplo puede hallarse en *Le boeuf sur le toit* (1919), una pieza dotada de melodías, ritmos sudamericanos y algunos más al estilo de cabaret. Su obra maestra *La creación del mundo* (1923) es un *ballet* que representa la génesis del mundo del folk y de algunas leyendas africanas. Esta obra posee un fragmento en donde utiliza la instrumentación del *jazz* y ritmos del *swing* que habían sido escuchados directamente por él en Harlem.

- Francis Jean Marcel Poulenc (1899–1963)

A menudo es empatado estilísticamente con Milhaud, pero existen diferencias entre las composiciones de ambos. Es considerado uno de los grandes melodistas del siglo XX. El lirismo también se encontró en sus óperas (*Diálogo de las Carmelitas*, 1953; *La voz humana*, 1958), corales religiosos (*Gloria*, 1959; *Stabat Mater*, 1950), e incluso música de cámara (*Sextuor*, 1932; *Trio*, 1921–26).

Otro lado de su personalidad sale a relucir en *Baile de máscaras* (1932), un ciclo de canciones con conjunto de cámara, cuyos textos son poesía surrealista.¹² El surrealismo

¹¹ Este término se aplica a la composición musical en la que se emplean dos o más tonalidades distintas simultáneamente. (“Politonal”, s.f., *Lexicoon. El diccionario español*).

¹² El término “surrealismo” fue utilizado por primera vez por Guillaume Apollinaire en 1917. Como corriente, nació en Francia a partir del dadaísmo y se desarrolló durante las primeras décadas del siglo XX (Aristu, 2000). Aunque su poesía no rechaza del todo la rima o la métrica, entre otras muchas normas, sus características expresivas difieren en su totalidad de la lírica tradicional. Su estructura es acumulativa, de carácter lúdico (busca jugar con las palabras o los versos), y privilegia la libertad frente a la norma; por tanto, subvierte algunos usos de las letras mayúsculas o la puntuación, además de las regularidades métricas. Propicia con ello una multiplicidad de significaciones. Amén de que se utilizan todo tipo de imágenes para

(o surrealismo o suprarrealismo) nació como un movimiento influenciado por el psicoanálisis. Se basa en la expresión de la imaginación que deja de ser controlada por la razón, con lo que se trata de sugerir cómo ocurren ciertas actividades de la mente a partir de los impulsos del subconsciente, ya sea durante el sueño o aun cuando el individuo se encuentra despierto. Denomina a su discurso dominante automatismo psíquico. (Se ha dicho también que el surrealismo se asocia con alucinaciones al ingerir ciertos medicamentos).

Muchas otras canciones de Poulenc tenían letras más atractivas y profundas; por ejemplo, *Banalités* (1940), con poesía de Guillaume Apollinaire, uno de sus poetas favoritos y asimismo considerado uno de los precursores de la poesía surrealista.

- Arthur Honegger (1892–1956)

Músico y compositor de origen suizo y radicado en Francia (nace en el puerto de *Le Havre*). Es considerado también como uno de los compositores más completos dentro del Grupo de los Seis, en cuanto a su técnica de composición y consistencia, enmarcadas dentro de un estilo propio. Se le reconoce también como el restaurador del Oratorio en el siglo XX. Como siempre sucede en estos casos, la posteridad le ha dado una justa posición en el panorama musical del siglo XX, al lado de los grandes. Sus cinco sinfonías, sus movimientos sinfónicos y sus poemas musicales, dan buena cuenta de ello. La música de Honegger, además de su vocación lírica, posee una fuerza arquitectónica que proviene de sus conocimientos de los clásicos. La arquitectura musical adquirió para él total preminencia y jamás la sacrificó en aras de las representaciones pictóricas o literarias. Se le reclama incluso una tendencia, quizás exagerada, a investigar la complejidad polifónica. Su gran modelo fue Johann Sebastian Bach, si bien no buscó, como otros músicos antiimpresionistas, un retorno a la simplicidad armónica. Encontró, por el contrario que era mejor servirse del material armónico creado por esas escuelas precedentes, pero en un sentido diferente, como una base para establecer lo nuevo (Rivero, 2010).

causar emociones. Al decir de André Bretón, “la más fuerte imagen surrealista es aquella que muestre un grado de arbitrariedad más elevado” (Bequer, 2011). Aunque este movimiento proviene directamente del dadaísmo (arte que propugna destruir, provocar el caos y aniquilar), el surrealismo (aún con sus contradicciones ideológicas) construye una plena concepción del arte y de la vida (Torre, vol. III, p. 19).

- Georges Auric (1899–1983)

Desde que era apenas un joven músico, Auric se hizo amigo de Erik Satie. En París, estudió con Vincent d'Indy y Albert Roussel. Fue crítico musical y compositor. Sus primeros trabajos los hizo, en gran parte, dentro del ámbito clásico (*ballets*, conciertos y ópera). Su pertenencia a *Les Six* y la cercanía con Jean Cocteau le llevó a musicalizar poesía y, posteriormente, cine. Escribió bandas sonoras para un gran número de películas, las cuales son ampliamente recordadas principalmente por el público de la Gran Bretaña, por ello fue llamado “un francés muy inglés”. Con *The Song from Moulin Rouge*, escrita en 1952, Auric tuvo la oportunidad de representar a su país natal en el idioma inglés. Fue el director artístico de la Ópera de París y de la Opéra-Comique (1962–1968), así como presidente de la Sociedad de la Música Francesa y de los Derechos de Autor. (“Georges Auric”, s.f., *Enciclopedia británica*).

- Germaine Tailleferre (1892–1983)

Fue la única mujer compositora en el grupo, en tanto que su contribución al movimiento musical francés fue sobresaliente. Jean Cocteau equiparó a su música a “lo que Marie Laurencin¹³ era para la vista”. Elogia así las imágenes de ingenuidad, espontaneidad, encanto, frescura y feminidad reflejadas en su obra. La carrera de Tailleferre abarca más de 70 años de composición activa. Jactándose prudentemente de sus logros afirma: “Escribo música porque me divierte. No es buena música, lo sé, pero es música de la luz del corazón que a veces se compara con los *petits maître* del siglo XVIII y eso me llena de orgullo”.

Su apellido era Taillefesse, pero cuando ingresó al Conservatorio de París –y pese a haber obtenido un premio por un concurso de piano–, su padre se negó a seguir pagando sus estudios. Fue entonces que adoptó el apellido Tailleferre, con el cual culminó sus estudios e hizo más atractivo su nombre. Fue ahí en el conservatorio donde entabló amistad con Auric, Poulenc, Durey, Milhaud y Honegger.

¹³ Marie Laurencin (1883–1956) fue una pintora y diseñadora de escenografía teatral de la vanguardia cubista, vinculada con el grupo *La Section d'Or*, generado en torno a la revista homónima. (Véase Martínez, s.f., “Laurencin, Marie”, <http://www.mcnbiografias.com>).

Después del estreno de su *Cuarteto de cuerdas*, en 1918, se unió a *Neveux Jeunes*, un grupo de jóvenes artistas igualmente formado por Satie y Cocteau. Juntos escribieron cerca de dieciocho obras cortas agrupadas bajo el título *Le Petit Livre de Harpe de Madame Tardieu*. Ello en homenaje a Caroline Tardieu, profesora asistente de arpa en el Conservatorio de París.

A partir de 1923, Germaine Tailleferre trabajó muy de cerca con Maurice Ravel, quien le resultó una gran fuente de apoyo. Éste la animó a concursar por el Gran Premio de Roma. Ravel igualmente había quedado impresionado por las obras de *Les Six* y le dio a Tailleferre importantes ideas sobre orquestación y composición.¹⁴

Entre las obras más importantes que desarrolla individualmente destacan su *Primer Concierto para Piano*, el *Concertino para arpa y orquesta*, y el ballet *La nouvelle Cythère*, que le fue encargado para la temporada de los famosos Ballets Rusos.¹⁵ En la década de 1930, Germaine compone el *Concierto para dos pianos, coros, saxofones y orquesta*, su *Concierto para violón* y la *Cantata de Narciso*, que trabajó en asociación con Paul Valéry.¹⁶

Al iniciar la ocupación alemana, durante la Segunda Guerra Mundial, tuvo que escapar rumbo a España, después a Portugal, y de ahí partió hacia los Estados Unidos de América. En Filadelfia, Pennsylvania, permaneció el tiempo que duró la guerra. Luego de su regreso a Francia, a partir de 1946, compuso aún varias piezas de música orquestal de cámara y *ballets*, mismas que, lamentablemente, sólo se publicaron hasta después de su muerte.

En relación con el repertorio elegido para la presentación de mi examen profesional, en el siguiente capítulo detallo los datos biográficos sobre Louis Durey, el integrante más longevo de *Les Six*, y asimismo realizo un breve análisis sobre la obra que he seleccionado para interpretar.

¹⁴ Al respecto, véase “Germaine Tailleferre”, s.f., en *The Famous People, Society for recognition...*

¹⁵ Célebre compañía de danza creada en 1907 por el empresario Sergéi Diáguilev (1872–1929), con los mejores integrantes del Ballet Imperial del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, quienes eran dirigidos por el gran coreógrafo Marius Petipa (1818–1910).

¹⁶ Poeta y literato francés (1871–1945) cuya obra presenta una contemplación y la acción que deba resolverse artísticamente para captar el sentido de la vida. De influencia simbolista, fue considerado como uno de los grandes escritores filosóficos modernos en verso y prosa. (“Paul Valéry”, 2015)

1. *Images à Crusoe* de Louis Durey

Semblanza biográfica del autor

Louis (Edmond) Durey nace en París el 27 de mayo de 1888, en la plaza *Saint Germain-des-Prés*, en una familia de la burguesía industrial especializada en la impresión. No fue antes de sus veinte años, tras el descubrimiento de *Pelleas et Mélisande* (ópera en cinco actos con música de Debussy), que el gusto que manifestaba por la música le empujara a realizar estudios de armonía, contrapunto, fuga y composición, todo como alumno particular y al margen de cualquier escuela, bajo la dirección de León Saint-Réquier (1872–1964), profesor en la Schola Cantorum y director de los Cantores de Saint-Gervais.

Las primeras composiciones de Durey datan de 1914 y muestran la profunda afinidad que le ligaba a la música de Debussy. Ese mismo año, el azar le llevó a descubrir una melodía de Arnold Schönberg, extracto del *Libro de los jardines colgantes*.¹⁷ Ese rasgo de luz abrió la vida a todas sus búsquedas ulteriores y fue precisamente con la *Offrande lyrique* (*Opus 4*), con la que su personalidad se afirmó abandonándose a todos los recursos de su imaginación. Por ello fue –sin duda– el primero en Francia en utilizar un lenguaje musical tan claramente liberado. Hacia 1977, él mismo consideraba esta obra como una de las páginas más representativas de su carrera musical y de su personalidad.

En 1917, Durey funda, junto con Erik Satie y Arthur Honegger, el grupo “Nuevos jóvenes”, mismo que en enero de 1920 se convertiría en “Los Seis”. En 1921 se separa de este grupo, sin romper por ello los lazos de franca amistad que siempre los unieron. De 1943 a 1947, emprende numerosos trabajos de musicología. Reconstruye más de un centenar de antiguas canciones francesas de Clément Janequin (c.1485–1558); diversas piezas de Guillaume Costeley (c.1531–1606), Orlando de Lassus (1532–1594), Luca Marenzio (1553–1599), y grandes motetes de Josquin-des-Prés (c. 1455–1521). Esta actividad desarrolla en él el gusto por la escritura coral. Realiza igualmente numerosas armonizaciones de cantos folklóricos franceses. En 1953, con *Six pièces de l’automne*

¹⁷*Das Buch der Hängenden Gärten* (*El libro de los jardines colgantes*) de Stefan George (1868–1933), considerado el más importante de los poetas simbolistas alemanes, es un conjunto de treinta y un poemas de los cuales Schönberg eligió quince entre 1908 y 1909. (“Stefan George”, s.f. *Biografías y vidas.*)

(*Opus 75*), Durey volverá a la música “pura”, abandonando por un tiempo la expresión de ideas por la mediación de la voz cantada. En 1968 compone *Nicolios et la flûte (Opus 11)*, a partir de una novela de Nikos Kasantzakis,¹⁸ *El Cristo recrucificado*. En esta obra encontró plenitud de expresión y un frescor excepcional.

La obra de Durey, que totaliza 116 *opus* catalogados, abraza todos los géneros con excepción del *ballet*. No abordó mucho la escena o la orquesta sinfónica, pero compuso música para documentales. No se dejó encerrar en ningún sistema y cuidó siempre el poder expresarse con toda libertad. Con el fin de renovarse, se definió a sí mismo como un continuo de aspectos variados. Por encima de las diferentes bifurcaciones estéticas, más allá de toda influencia recibida, en toda su música permanece su gran sensibilidad y su humanismo. (“Louis Durey”, s.f., Gérard Billaudot Éditeur).

Durey musicaliza el ciclo de siete poemas, *Images à Crusoe*, del poeta Marie–René Auguste–Alexis Leger, mejor conocido como Saint–John Perse, mismos que constituyen la parte central del presente programa: *Tres exponentes de la melodía francesa: Ricardo Castro, Louis Durey y Albert Roussel*.

Esta obra de Durey fue editada en París, en abril de 1918, por la casa Chester y está dedicada a Pierre Bertin (director y actor teatral y cinematográfico) y a Germaine y Marcelle Meyer (hermanos músicos, en algún momento igualmente integrantes de *Les Six*).

Durey descubrió la obra de Saint–John Perse muy al principio de la carrera del poeta., cuando éste se encontraba en China y comenzó la escritura del ciclo. La primera compilación de poesías, *Eloges (Elogios)*, que comprende las *Images à Crusoe*, fue publicada en 1911, pero Durey encontró el texto incluso en una versión anterior –en donde el nombre del autor era todavía “Saintléger–Léger”–, en una copia de la *Nouvelle Revue Française (NRF)*¹⁹ de agosto de 1909. Esto puede explicar las diferencias del texto entre las *mélodies* y la versión publicada de los poemas.

¹⁸ Escritor y traductor griego (1883–1957), su obra más conocida es *Zorba, el griego*. Publicó diversos libros en los que aborda temas religiosos y filosóficos, entre los que destacan *La última tentación de Cristo* (1957) y *El pobrecillo de Dios* (1953). Tradujo obras de Dante y Goethe. (“Nikos Kazantzakis”, s.f., *El poder de la palabra*).

¹⁹ Célebre revista literaria fundada en 1908 en torno a un grupo de escritores como André Gide, Jean Schlumberger y Jacques Copeau. Durante la primera mitad del siglo XX ejerció una influencia determinante, ofreciendo una ventana a los nuevos autores y corrientes. Sus principios eran, y son, el rechazo de la moral y la política en el arte, la desconfianza hacia el éxito, la primacía del estilo sobre las ideas y la ausencia de *a priori*s (promover una literatura independiente del romanticismo y el simbolismo). (Milosevic, 2016)

En su *Catálogo comentado* (1962), Durey percibe de una forma excepcional la fusión entre la poesía y su música, por lo que, al respecto a este ciclo, comenta:

La construcción del conjunto está cuidadosamente equilibrada, la primera y la séptima son piezas que forman la exposición y la conclusión. Los números 2 y 6 contrastan con un carácter vivaz; los números 3 y 5 son los episodios centrales de forma un poco más desarrollada. Breve y tranquila: el número 4. Con este equilibrio puedo afirmar legítimamente que se puede tratar de una sinfonía. Mi preocupación es constante para evitar cualquier cosa que pudiese recordar algo “exótico” como el abuso de poemas hindúes, chinos, japoneses, árabes, persas.

Creo que las *Imágenes de Crusoe* es la fusión más completa que he hecho entre la expresión musical y la expresión poética; los sentimientos se despliegan con fervor y con intensidad, incluso con entusiasmo, con sinceridad y espontaneidad, lo que hace sin duda, una de las composiciones más importantes que he escrito.

La escritura armónica hace uso muy libre de la atonalidad, la politonalidad (pero sin ningún sesgo sistemático) y utiliza sobre todo las bases tonales regulares. Es lo más fiel posible a la idea poética y el lenguaje al servicio del pensamiento, como instrumento dócil de este último. (Durey citado por Robert, 1987)

E igualmente en cuanto a la temática explicará:

Algunas personas trataron de ver el tema de la soledad [...] “El tema de ‘Crusoe–Durey’ volverá automáticamente a la soledad...”, escribió en París, “Jean Cocteau, quien nunca imaginó que uno podría vivir fuera de su mundo, en un mundo tan lejos del mío. *Imágenes*, en realidad, como el *Cuarteto*, me ayudó a deshacerme de trucos y payasadas, decidida y definitivamente”. (Fancourt, s.f., Le Six)

Daniel Defoe y *Robinson Crusoe*

Daniel Defoe

Defoe fue un novelista y periodista inglés que escribió más de 500 libros, panfletos y ensayos. Su prolífica obra refleja su experiencia en muchos países y en muchos aspectos de la vida. Probablemente nació en Londres, alrededor de 1660. Su padre era un comerciante apellidado *Foe*; hacia 1700, Daniel antepuso el elegante “De” a su nombre,

en aras de optar por un “estrato social de abolengo”. Fue comerciante textil y su trabajo le dio oportunidades para viajar por el oeste de Europa. Estuvo casado y tuvo siete hijos. Incansable activista político, en 1703, fue aprehendido y posteriormente preso por publicar el libro *El medio más eficaz para con los disidentes*, en el que ironizaba sobre la intolerancia religiosa. Fue puesto en libertad en noviembre del mismo año, pero debido a esta temporada en la cárcel, su negocio quebró. A partir de ahí se dedicó al periodismo para subsistir.

Entre 1704 y 1713 redactó la mayor parte de los artículos de un diario de noticias titulado *The Review*, cuyos análisis y opiniones eran a menudo independientes; si bien, por lo general, favorables a la política del nuevo gobierno. Fue pionero de la prensa económica.²⁰ En 1709 escribió *Una historia de la unión*. De entre sus novelas destacan *Memorias de un caballero* (1720), *Vida, aventuras y piratería del capitán Singleton* (1720) y *Fortuna y adversidades de la famosa Moll Flanders* (1722), ésta considerada una de las grandes novelas inglesas de todos los tiempos, y que trata de las aventuras de una prostituta. Defoe muestra en ella su conocimiento de la naturaleza humana y su interés por los motivos que conducen a determinados comportamientos. Con ello da cuenta también de su preocupación por los pobres. Otros escritos de importancia fueron *Diario del año de la peste* (1722), *El coronel Jack* (1722), *Lady Roxana o la cortesana afortunada* (1724), *Un viaje por toda la isla de Gran Bretaña* (1724–1727), *Historias de piratas* (1724–1728) y *El perfecto comerciante inglés* (1725–1727). Murió en 1731.

Robinson Crusoe

La obra más famosa de Defoe, escrita en 1719, aunque aún enmarcada en la literatura del siglo XVIII se considera un límite entre la ilustración y el romanticismo. Relata las aventuras de un náufrago inglés que pasa 28 años en una lejana isla tropical, y aunque se basa en un hecho real ocurrido al marino, Alexander Selkirk, quien había sido abandonado en una isla del archipiélago Juan Fernández, frente a las costas de Chile, la novela debe leerse, en principio, como una autobiografía ficticia. Su título completo es "*La vida e increíbles aventuras de Robinson Crusoe, de York, marinero, quien vivió veintiocho años*

²⁰ Información o prensa económica ha de entenderse como toda noticia, opinión, documentación y bibliografía específica surgida –producida– periodísticamente en el triángulo formado por el capital y las actividades empresariales, capaces de crear calidad de vida y bienestar social (Mirón, 1998, p. 72).

completamente solo en una isla deshabitada en las costas de América, cerca de la desembocadura del gran río Orinoco;²¹ habiendo sido arrastrado a la orilla tras un naufragio, en el cual todos los hombres murieron menos él. Con una explicación de cómo al final fue insólitamente liberado por piratas. Escrito por él mismo". Se publicó, cuando el autor contaba ya con 60 años de edad. Se ha convertido en un clásico de la literatura universal. La estructura de la novela es simple y lineal, pero escrita en forma de “diario”, lo cual le da mayor veracidad a la trama.

Sinopsis de la novela

Robinson Crusoe es un joven inglés de 19 años que vive en la ciudad de York durante el siglo XVII. Es el hijo más joven de un mercader de origen alemán, quien desea que su hijo estudie leyes y lleve una vida tranquila y modesta. Robinson, contrariamente, desea ser marino. Obedece al principio los deseos de su padre, pero finalmente se embarca con un amigo con rumbo a Londres. En una tormenta casi pierden la vida y su amigo le pide que no vuelva a embarcarse. Crusoe, sin embargo, está decidido a ser marino mercante y vuelve a unirse a otra expedición que se dirige a Guinea, la cual resulta exitosa. Con el dinero obtenido, planea un segundo viaje, pero no es tan afortunado como el anterior y sufren un ataque por parte de piratas turcos, que le hacen prisionero y le venden como esclavo en la ciudad africana de Salee. Robinson y otro muchacho, Xury, en condición de esclavo también, consiguen escapar y ser rescatados por un capitán portugués, que compra Xury como esclavo y lleva a Robinson a Brasil, donde éste se establece como próspero comerciante y dueño de una plantación. Entusiasmado por el comercio de esclavos, Robinson se embarca en una expedición hacia el oeste de África, pero el barco naufraga en la costa de Trinidad. Al llegar a una isla, pronto se da cuenta de que es el único superviviente. Busca refugio y comida, vuelve a los restos del barco y consigue salvar, algunos pertrechos. Con ello construye un refugio. En una cruz donde inscribe la fecha de su llegada: 1 de septiembre de 1659. A partir de entonces, hace una marca en la madera por cada día que pase para no perder la noción del tiempo. Comienza un diario, donde anota sus avances y logros, para asegurar su supervivencia (incluso con ciertas comodidades a las que estuvo acostumbrado. Hacia 1660, cae enfermo y tiene

²¹ El río Orinoco, ubicado en América del Sur, constituye el río más caudaloso, después del río Amazonas, cubre 880,000 km cúbicos, 23.7% en Colombia y el resto en Venezuela.

alucinaciones en las que un ángel le visita, advirtiéndole que debe arrepentirse de sus pecados. Poco después, experimenta otra revelación religiosa, a partir de la cual supone que Dios le castiga con su naufragio. Al recuperarse, explora una parte del territorio de la isla y encuentra un valle donde crecen uvas. Comienza a entrenar a un loro para que hable y toma una cabrita salvaje como mascota. Aprende a tejer cestas, y a elaborar pan y cerámica. Posteriormente, corta un enorme roble y construye una canoa con la que navega alrededor de la isla, pero una corriente le hace naufragar una vez más. Deja de escribir en su diario porque se le acaba la tinta. En el sexto año de estancia en la isla, descubre varias huellas de pies de hombres en la arena. Crusoe teme que pertenezcan a caníbales y decide prepararse para la defensa. Luego de ese incidente, que no pasó a mayores, encuentra en la playa restos humanos de lo que parece haber sido un festín antropófago. No obstante, cierto día descubre un grupo de caníbales con dos prisioneros, prestos a sacrificarlos y a comérselos. Cuando aniquilan a uno de ellos, el otro consigue escapar hacia donde se encontraba Crusoe, quien decide ayudarlo. Hiere a uno de sus perseguidores y mata al otro. A pesar de la superioridad numérica de los caníbales, Crusoe los hace huir con su arma. Toma como sirviente al hombre que ha salvado, el cual le muestra sumisión y total agradecimiento. Robinson lo llama *Viernes*,²² por el día en que lo rescató. Intenta civilizarlo y educarlo. Le enseña a hablar inglés y algunos conceptos elementales sobre el cristianismo. Viernes, por su parte, le explica que los caníbales se dividen en varias naciones, y que solamente se comen a sus enemigos. También le cuenta que sus anteriores captores retienen a un buen número de hombres (españoles). Deciden construir un barco para ir a rescatarlos, pero antes de que tengan tiempo para partir, aparecen en la playa nuevamente veinte caníbales con tres prisioneros, uno de ellos con ropas europeas. Viernes y Crusoe matan a la mayoría de los caníbales, y liberan a los presos. Uno es un español, llamado don Pedro, y el otro resulta ser el padre de Viernes, quien se alegra mucho. Celebran la liberación con una cena. Posteriormente, Crusoe manda al padre de Viernes y a don Pedro a investigar otros alrededores y de ser posible encontrar a otros prisioneros. Ocho días después de que éstos parten, aparece un barco inglés. Viernes y Crusoe observan desconfiadamente cómo once hombres llevan a tres prisioneros a la playa. Cuando los captores van a explorar la isla, Viernes y Crusoe aprovechan para

²² En algunas de las primeras traducciones como la que corresponde a *La vie et les aventures suprenantes de Robinson Crusoe* (A Amsterdam, sur l'imprimé A Paris: chez l'Honoré et Chatelain, 1720), Crusoe "bautiza" a este personaje con el nombre de Dimanche (Domingo). Un dato meramente anecdótico que sin embargo ha tenido repercusión por sus implicaciones simbólicas y hasta meramente eufónicas. Ha sido retomado así, por ejemplo, en algunas secuelas filmicas.

liberar a los prisioneros. Uno de ellos resulta ser el capitán del barco que ha sufrido un motín. Aprovechando su conocimiento de la isla, Crusoe y Viernes, junto con el capitán recién liberado, emboscan a los amotinados y los derrotan, dejándoles la opción de elegir entre volver a Inglaterra o ser ahorcados. Éstos aceptan colaborar, ya en paz, con la última opción. Finalmente, el 19 de diciembre de 1686, Crusoe se embarca de nuevo a Inglaterra. En el epílogo, Robinson Crusoe descubre que sus padres han muerto. Pero sobreviven aún su hermana y sus sobrinos. Vuelve a Lisboa a visitar al capitán portugués que contribuyó a su rescate, y éste le informa que las plantaciones que Robinson había iniciado en Brasil son ahora muy prósperas y que se ha hecho rico con ellas. Tras algunos viajes, se casa y tiene tres hijos. Años después, a la muerte de su mujer, en 1694, decide viajar nuevamente a su isla. Allí descubre que los españoles la han gobernado bien y que se ha convertido en una próspera colonia, a la que llaman “Isla Robinson”.

Estructura de la novela

La novela se divide en 35 capítulos. Cada uno de ellos de diferente extensión.

- Planteamiento: Robinson era un joven ávido de aventura. Un día decide embarcarse en alta mar sufriendo diversas calamidades.
- Nudo: Luego de naufragar, Robinson se encuentra en una isla desierta. En un diario consigna las fechas y acontecimientos relevantes de su vida; aprende a cultivar y a ganarse la vida por sí mismo hasta que por fin encuentra al salvaje Viernes, llamado así por el día que lo encontró y lo rescató de una tribu de caníbales. Con él inicia una relación de contrastación de costumbres y saberes.
- Desenlace: Un día llegan a la isla barcos ingleses en problemas. Con la ayuda de esa tripulación, y lleva consigo a su gran amigo Viernes. Al llegar a Brasil se entera de que su plantación ha prosperado, y, sin esperararlo, se vuelve rico.

El final es cerrado, pues concluye con el rescate de Robinson, lo mismo que de su “riqueza”. No obstante, la historia deja la posibilidad de continuarla, incluso el autor escribió una segunda obra titulada *Más aventuras de Robinson Crusoe*.

La historia comienza en 1651, cuando el joven Robinson es un muchacho de 19 años. Desde este punto, el relato avanza siguiendo un orden cronológico hasta 1686. Sigue, por tanto, un orden lineal.

El narrador es el propio Robinson por lo que no es una biografía real, sino una historia ficticia. Se cuenta en primera persona, lo que permite observar los pensamientos del personaje protagonista. La historia está escrita en pretérito, al narrar los pormenores vividos.

La narración da cuenta de unos 36 años, entre lo acontecido antes de naufragar, los veintiocho años en la isla y el regreso a Londres.

Tema y argumento de la novela

Diversos temas en la obra resultan controversiales para la sensibilidad actual. Así, por ejemplo, la patente aceptación del racismo, el esclavismo y el colonialismo cultural, pero que eran circunstancias consideradas normales por la sociedad inglesa de la época. Se destacan, además como principales valores: la superación ante la adversidad, la gobernabilidad y el colonialismo. Al respecto, debe tomarse en cuenta que, durante la vida de Daniel Defoe, el imperialismo británico estaba en plena expansión, y que, a lo largo de 400 años, los ingleses esclavizaron a más de veinte millones de personas (la mayoría provenientes de la costa este de África). De ahí el sesgo colonialista de la novela, incluso al final se refieren ya a la isla como una colonia. Otros críticos consideran que la idealizada relación señor-sirviente, entre Crusoe y Viernes, representa el imperialismo cultural donde Robinson alude al europeo culto, mientras que Viernes es el “salvaje” que solamente puede ser redimido de su bárbaro modo de vida a través de su adaptación a la cultura europea. Pese a ello, la postura de Defoe ante el colonialismo no es totalmente acrítica y durante la novela también condena, por ejemplo, la conquista española de América. Otro de los temas importantes es el religioso y/o espiritual. Defoe era un hombre profundamente religioso, educado en el protestantismo presbiteriano, ello explica el por qué sólo hasta que Robinson acepta con total rendición la sabiduría de Dios, comienza a progresar en la isla. Durante el resto de la novela, éste reza y lee cotidianamente la Biblia e igualmente convierte a Viernes a su misma creencia e ideología.

Apreciación crítica de la novela

James Joyce (1882–1941)²³ vio en Robinson el ejemplo del colonialismo británico. Pero la novela es del mismo modo una alegoría de la vida de Defoe, quien vivió la quiebra económica y debió sobreponerse con dureza y trabajo a ella. Por otra parte, aunque nunca haya sido la intención del autor, filosóficamente la novela cuestiona la hipotética fragilidad humana ante las fuerzas abrumadoras de la naturaleza. Combate que es posible únicamente al contar con la “cultura” y la “técnica” como principales instrumentos. La isla en el delta del Orinoco puede verse como una especie de tierra prometida donde únicamente el arduo trabajo de un hombre blanco puede convertirla en un oasis. De esta manera, además de una novela de aventuras, *Robinson Crusoe* es un cuento moral con elementos de fábula estricta, géneros en los que se suelen incluir también a obras de sus coetáneas tales como *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (1667–1745) y *Tom Jones* de Henry Fielding (1707–1754).

Por otra parte, esta historia de aventuras afinca su punto climático frente a la soledad humana. Durante un largo lapso es sólo la historia de un hombre sin más compañía que sus conversaciones con Dios en tanto tiene que resolver las dificultades de la vida diaria sin las ventajas del mundo moderno. Transcurridos más de doscientos años desde su publicación, tales temas universales despiertan todavía el total interés del lector contemporáneo, de ahí su calidad de clásico de la literatura universal o bien, e inclusive, instrumento pedagógico.

Saint–John Perse (Marie–René–Alexis Saint–Leger Leger)

Marie–René–Alexis Saint–Leger Leger, mejor conocido como Saint–John Perse, fue un diplomático y poeta francés que obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1960, reconocimiento que, por supuesto, vino a coronar toda una vida de creación poética. En sus textos plasma ante todo la esencia de su bello país natal.

Utilizó otros seudónimos, como Saint Léger Léger, así en tres palabras, Saintleger Léger, en dos, o bien St. L. Léger, y finalmente, en 1924, se decidió por Saint–John Perse, a partir del poemario *Anabase (Anábasis)*. Usar un seudónimo tenía el propósito de

²³Novelista y poeta irlandés cuya agudeza psicológica e innovadoras técnicas literarias expresadas en su novela épica *Ulises*, le convierten en uno de los escritores más importantes del siglo XX. (“James Joyce”, s.f., *El poder de la palabra*).

separar su misión diplomática de su oficio de poeta. Construyó con ello una de las personalidades más importantes y misteriosas de la literatura francesa.

Alexis Saint-Leger nació el 31 de mayo de 1887. Su familia poseía por entonces un islote en el puerto de Guadalupe Pointe à Pitre: Saint-Léger-les Feuilles. Era una pequeña isla de coral cercana a la Guadalupe, dependencia del imperio colonial francés en las Antillas, descubierta por Colón (“Recordando a Saint-John Perse: las campanas”, 2016, *Trianarts*). El poeta menciona frecuentemente haber nacido ahí, quizás con la intención de evocar su extraterritorialidad y la importancia de este islote en su obra poética es evidente.

Por su ascendencia materna, Marie-René-Alexis proviene de una rica familia de blancos creoles,²⁴ implantada en las Antillas desde finales del siglo XVII, mientras que su padre desciende de una familia de abogados radicada en Guadalupe desde 1815. Fue el único varón de entre cinco hijos, y vivió en una mezcla muy complicada de razas y lenguas, en tanto vivía una infancia idílica, basada en un entorno protegido y rodeado de una naturaleza exuberante.

Hacia 1899, sin embargo, cuando Saint-Leger contaba apenas con 12 años, vivió un acontecimiento que lo marcaría para siempre. Su familia hubo de trasladarse hacia Francia, lo cual constituyó para él una pérdida definitiva: un exilio sin retorno posible, pues, en efecto, el poeta no regresó nunca más al Caribe. Las razones siguen siendo secretas, pues es dudoso que no tuviera oportunidad de ello; no obstante, tanto su vida como su obra se vieron siempre frecuentadas por la isla natal. Se sabe que anduvo navegando muy cerca, en el archipiélago Matouba, pero es de pensarse que el tejido social que le daba sentido a su pasado había quedado deshecho. El adolescente había dejado atrás una sociedad recién salida del colonialismo, fundada en los intercambios de servicios y las relaciones individuales, en la que el odio racial y los conflictos de clase aún no se habían inventado.

²⁴ Una lengua “creole”, es un idioma que se gestó de la fusión de dos culturas. Las lenguas *creole* nacen cuando los padres provenientes de una cultura les hablan a sus hijos en su segunda lengua, pero, a su vez, esta segunda lengua se convierte en la primera lengua de los niños porque es la lengua que alberga el nuevo contexto cultural. Muchas de las lenguas nacieron en los últimos quinientos años, producto de la avasallante expansión marítima europea. El término inglés *creole* proviene del francés *créole*, con su equivalente en español criollo y en portugués *crioulo*. Todos ellos comparten la misma raíz del verbo “*cria*”. (“Creole”, s.f., *Dictionary.com*).

Ya en Francia, los Leger se establecieron en Pau,²⁵ donde Alexis, alumno brillante, se adaptó progresivamente a su nuevo entorno. De esta manera, era consciente de que había perdido un paraíso, pero que al mismo tiempo poseía un capital inalienable con el cual buscó con tenacidad descifrar el secreto de la felicidad ausente. La poesía, y sólo la poesía, se le presentó como instrumento de esta exploración.

Al obtener su bachillerato, en 1904, comenzó en Burdeos estudios de derecho y medicina, por una parte, y de letras, de filosofía, por otra. Para este estudiante ecléctico, esos años de aprendizaje se caracterizaron por una intensa vida intelectual.

En 1902, conoció al poeta Francis Jammes (1868–1938),²⁶ quien le presentó a Paul Claudel (1868–1955).²⁷ También se relacionó con el escritor André Gide (1869–1951)²⁸ y con Jacques Rivière (1886, 1925), cofundador de la *Nouvelle Revue Française*, quienes lo convencieron para que publicara sus primeros poemas.

Su primera publicación en la *NRF* aconteció en 1907, con *Images à Crusoe* (“Imágenes para Crusoe”), variación poética y evocación de la figura esencial del exiliado, alrededor del mito literario fundado por Daniel Defoe. Desde los diecisiete años, cuando redactaba esta obra (1904), el joven Leger supo que la voz de la poesía del exilio estaba, en consecuencia, todavía por ser inventada. *Éloges* (1911), su primer poemario, es el libro en el que se publican por primera vez sus “Imágenes para Crusoe”.

La edición incluye además los poemarios: “Para celebrar una infancia” (1907) y “Escrito sobre la puerta” (1908). *Elogios* puede leerse, desde este punto de vista como la conquista progresiva de la voz personal del poeta.

En particular, “Imágenes para Crusoe” evoca la figura de un navegante envejecido, exiliado en una ciudad negra y grasosa (¿Londres o Burdeos?), y que llora por aquella “su” isla, donde el amanecer era tan bello que apagaba la sed. Crusoe es el portavoz del poeta que habla en primera persona, en tanto se pasea entre el pasado y el presente sin rupturas, sin discontinuidad. La totalidad de esta obra, llama la atención por

²⁵ Ciudad de Francia ubicada al sudoeste. Es la capital del departamento de los Pirineos Atlánticos; se localiza a 50 kilómetros de los Pirineos. Fue fundada en la Edad Media con el fin de controlar un paso del río (Gave de Pau). (“Pau”, s.f., *Francia.net—Guía turística de Francia*).

²⁶ Poeta y novelista francés. Pasó la mayor parte de su vida en las regiones de Béarn y en el país vasco francés, lugares que se convirtieron en sus principales fuentes de inspiración. Se caracteriza por su lirismo y por su exaltación de la vida rural. (Burgess, J., 2006).

²⁷ Paul Louis Charles Claudel. Dramaturgo, ensayista y poeta francés, considerado un paladín del catolicismo. (“Paul Louis Charles Claudel”, s.f., *Biografías y vidas*).

²⁸ Premio Nobel de Literatura 1947. Escritor francés. Su obra refleja todas las contradicciones de la ética y la estética contemporáneas. Defendió la doctrina del hedonismo activo. (“André Gide”, s.f., *El portal de la palabra*).

su tono original y tuvo una muy favorable aceptación desde su aparición por parte de quienes hacían la revista *La Phalange*.

En 1914, Saint-Leger ganó las oposiciones para entrar en el Ministerio de Relaciones Exteriores y allí comenzó una carrera administrativa, primero, y diplomática después. A partir de 1916, año en que fue nombrado secretario de la Legación Francesa de Pekín, permaneció en China, ocupando diversos puestos consulares y llevando a cabo en el transcurso de esa estancia un importante avance intelectual y filosófico, al tiempo que entró en contacto con las espiritualidades asiáticas, específicamente el budismo y el hinduismo. En 1924, publicó por primera vez bajo el seudónimo de Saint-John Perse, la que sería una de las obras más sustanciales de aquel periodo y uno de los puntos culminantes de su obra, *Anabase*, misma que sería traducida, respectivamente, por Tomas Stern Eliot (1888–1965),²⁹ Walter Benjamín (1892–1940),³⁰ Rainer Maria Rilke (1875–1926)³¹ y Giuseppe Ungaretti (1888–1970).³² En cuanto al uso de su seudónimo, la línea divisoria entre el poeta y el diplomático se mantuvo hasta 1940, pues sólo hasta entonces el diplomático dominó al poeta.

En el periodo entre 1925 y 1932, su carrera como diplomático se consolidó cuando se convirtió en el colaborador cercano de Aristide Briand, ferviente partidario de una política de paz. Forjaron entonces una estrategia de pacificación de las relaciones internacionales, mediante la firma de una serie de pactos y alianzas, como el pacto Briand-Kellog, en abril de 1928. A partir de 1933, Saint-Leger, como secretario general del Ministerio de Asuntos Extranjeros, tuvo una influencia sobre la política exterior francesa, misma que continuaba la línea de Briand, lo que le hizo cómplice de las dilaciones funestas que condujeron al gobierno francés a ratificar los Acuerdos de Múnich,³³ en 1938. Esta delicada situación ocasionó su destitución por parte del régimen

²⁹ Poeta, crítico literario y dramaturgo inglés nacido en Estados Unidos. Premio Nobel de Literatura y autor del famoso poema *Tierra baldía*, una de las obras más discutidas e importantes del siglo XX. (“T. S. Eliot”, s.f., *El poder de la palabra*).

³⁰ Pensador alemán de origen judío, cuya obra, fragmentada e incompleta, es por su valor de sugerencia y proyección en el pensamiento actual, una de las más relevantes del siglo XX (utopismo negativo). <http://www.infoamerica.org/teoria/benjamin1.htm>

³¹ Poeta y novelista austrogermano. Es considerado el más importante escritor en lengua alemana de la primera mitad del siglo XX. (“Raine Maria Rike”, s.f., *A media voz*).

³² Poeta y traductor italiano. Su obra más importante fue *Sentimiento del tiempo*. Tradujo al italiano obras de importantes autores. En su obra se advierte siempre una tensión existencial y un continuo viaje interior hacia la memoria. (“Giuseppe Ungaretti”, s.f., *Biografías y vidas*).

³³ En septiembre de 1938 tuvo lugar en Múnich una conferencia para “tratar” el problema checoslovaco (planes de Hitler para invadir Checoslovaquia). Con el fin de evitar la guerra, se firmó este pacto cuyos

de Vichy, en 1940. Este gobierno le quitó la ciudadanía francesa y fue retirado de la Legión de Honor. A causa de ello, decidió exiliarse en los Estados Unidos, luego de visitar Londres, donde se encontró con Wiston Churchill. Al triunfo de Charles De Gaulle, se negó a unirse a las instancias dirigentes de la Francia Libre encabezada por éste. Durante esa época se convirtió en consejero literario de la Biblioteca del Congreso en Washington. No regresó a Francia sino hasta 1958.

En los Estados Unidos, Argentina y Francia publicó, sucesivamente: *Exil*, en 1942; *Pluies* y *Poème à la virgin du l'étrangère*, en 1943, y *Neiges*, en 1944, y tras la liberación de Europa del dominio nazi, desde los Estados Unidos, se dio a conocer mediante la editorial Gallimard. En 1946, con *Vents* y luego con *Amers*, en 1957. En este mismo año se negó también a asumir el cargo de embajador en Washington.

En 1958 se casó con la norteamericana Dorothy Milburn, a quien llamó “Dot” y sobre todo “Diane”, y le dedicó el *Poème a l'étrangère*.

Su obra tuvo un creciente éxito internacional, mismo que fue coronado con el Premio Nobel de Literatura en 1960. En los años siguientes el poeta se consagró a la elaboración de una poesía exigente en *Chronique* (1960), y finalmente en *Oiseaux* (1962), esta última redactada en la compañía artística del pintor Georges Braque (1882–1963), un poemario que finalmente no tuvo tiempo de concluir.

Por otra parte, durante una decena de años, se consagró a preparar su última obra, que fue también la construcción de su propia leyenda. Con el acuerdo de la casa editorial Gallimard, trabajó solo en el volumen de sus *Obras completas*. El volumen se publicó sólo hasta en noviembre de 1972 dentro de la prestigiosa colección la *Pléiade*. Asimismo, se publicaron algunos poemas en la *NRF*: “Chanté par Celle qui fut là”, en 1969, “Chant pour équinoxe”, en 1971, y “Nocturne” en 1973.

Perse nunca leyó sus poemas en público ni participó en mesas redondas. Hizo apenas una breve aparición pública en ocasión de recibir el Premio Nobel, el 10 de diciembre de 1960. Su alocución en aquella ocasión estuvo consagrada a la relación entre la ciencia y la poesía.

Saint–John Perse murió el 20 de septiembre de 1975, a los ochenta y ocho años, en Giens, un departamento francés de Var, junto al mar, donde reposan sus restos. Poco antes de morir, legó todos sus manuscritos, papeles y objetos personales, además de los

suscriptores fueron Gran Bretaña, representada por Arthur Neville Chamberlain; Francia, por Édouard Daladier; Italia, por Benito Mussolini, y Adolf Hitler, por la Alemania Nazi. A pesar de ser el principal país interesado, ningún miembro de la delegación checoslovaca fue invitado. (“*Acuerdos de Múnich*”, 1938).

libros de su biblioteca, a la ciudad de Aix (Provenza), la cual alberga hasta nuestros días la Fundación Saint–John Perse. Esta institución reúne su patrimonio literario y político, en el seno de la Cité del libro de Aix–en Provence.

La obra de Perse, como su existencia misma, discurre bajo el ícono del nomadismo y del asombro maravillado ante el mundo y la naturaleza. Su producción literaria consta de cuatro ciclos: Antillas, Asia, América y Provenza, lugares éstos que fueron portadores de descubrimientos y aventuras, pero también de soledades y exilios, fuente de inspiración. Saint–John Perse une a los continentes y los saberes mediante un lenguaje sorprendente. Para él, “más que modo de conocimiento”, la poesía es, ante todo, modo de vida, y de vida integral.

Su obra no se había considerado como parte de la literatura de Guadalupe, hasta que el filósofo martiniqueño Emile Yoyo, en su ensayo “Saint–John Perse y el cuentero”, hizo ver el basamento lingüístico que en la escritura del poeta tenían la lengua y la cultura creoles. Su obra transportaba la lengua del país, la fauna, la flora y la existencia de aquellas tierras. Al reflejar la realidad creole, en particular en *Éloges*, Perse manifestaba su complicidad con todo habitante antillano.

Su obra poética conforma, en un lenguaje amplio y solemne, cercano a la epopeya, un inventario de la belleza del mundo.

Images à Crusoe: Textos y traducciones

<p>I³⁴</p> <p>Vieil homme aux mains nues, Ô remis entre les hommes, Crusoe!</p> <p>Tu pleurais, j’imagine, quand des tours de l’Abbaye, comme un flux s’épandait le sanglot des cloches sur la Ville...</p> <p>O dépouillé!</p> <p>Tu pleurais de songer aux brisants sous la lune; aux sonorités du ciel vide ; aux musiques étranges qui naissent et</p>	<p>I</p> <p>Viejo hombre de manos desnudas ¡Oh, de nuevo entre los hombres, Crusoe!</p> <p>Llorabas, imagino, cuando desde las torres de la Abadía, como un flujo se desbordaba el sollozo de las campanas sobre la villa...</p> <p>¡Oh, despojado!</p> <p>Llorabas recordando los rompientes bajo la luna; las sonoridades del cielo vacío; las músicas extrañas que nacen y</p>
--	--

³⁴ Sin título en la partitura de Durey. *Les cloches* [Las campanas] en el poema original de Saint–John Perse.

<p>s'assourdissent dans le temple creux des oreilles solitaires,</p> <p>Semblables aux cercles enchaînés que sont les ondes d'une conque, ou à l'amplification de clameurs sous la mer.</p>	<p>se atenúan en el templo hueco de las orejas solitarias,</p> <p>similares a los círculos encadenados que son las ondas de una concha, o la amplificación de clamores bajo el mar.</p>
---	---

<p>II. Vendredi</p> <p>Rires dans du soleil, ivoires! Agenouillements timides, les paumes comme des palmes, Ingénuités de singe, douceur et caresses, simplicité du chevreau, douceur et caresses.</p> <p>...Vendredi! Que tu étais net, les mains aux genoux, éclaboussant de la lumière, quand près de Lui tu promenais le ruissellement bleu de tes membres!</p> <p>—Maintenant l'on t'a fait cadeau d'une défroque rouge. Tu bois l'huile des lampes, et tu voles au garde-manger; tu convoites les jupes de la cuisinière parce qu'elle est grasse et sent le poisson, tu mires aux boutons de ta livrée, tes yeux fourbes et ton rire devenu vicieux.</p>	<p>Viernes</p> <p>Risas bajo el sol, ¡marfiles!, tímidos arrodillamientos, las palmas como aletas, ingenuidad de mono, suavidad y caricias, simplicidad de niño, suavidad y caricias.</p> <p>¡...Viernes! ¡Que tú eras claro, las manos sobre las rodillas, destellos de la luz, cuando cerca de él paseabas el azul escurrimiento de tus miembros!</p> <p>—Ahora te han obsequiado un andrajo rojo. Te llevas el aceite de las lámparas, y robas en la despensa; deseas las faldas de la cocinera porque ella es gorda y huele a pescado, miras en los botones de tu librea, tus ojos bribones; tu risa se ha vuelto viciosa.</p>
--	---

<p>III. Association³⁵</p> <p>Le pan de mur est en face, pour conjurer le cercle de ton rêve. Mais l'image pousse son cri. La tête contre une oreille du fauteuil gras, tu éprouves tes dents avec ta langue: le goût des graisses et des sauces infecte tes gencives. Et tu songes aux matins jaunes sur ton île, quand la lumière s'insinue à l'eau de</p>	<p>Asociación</p> <p>El lienzo de la pared está enfrente, para conjurar el círculo de tu sueño. Pero la imagen lanza su grito. La cabeza contra una oreja del sillón grasiento, sientes tus dientes con la lengua: el sabor de las grasas y las salsas infesta tus encías. Y sueñas con las amarillas mañanas sobre tu isla, cuando la luz se filtra entre el agua de</p>
---	--

³⁵Le mur en el original.

<p>feuilles sombres; à l'air laiteux enrichi du sel des alizés et des eaux mystérieuses.</p> <p>...C'est la sueur des sèves, le suint amer des icaquiers; l'acre insinuation des mangliers charnus; et les fusées du tamarin dont l'aube fut violentée.</p> <p>C'est le miel fauve des fourmis dans les galeries du raisinier; et des insectes rouges sur le sable.</p> <p>C'est un goût de jus clair dont surit l'air que tu bois.</p> <p>Fête Dieu sur la mer et les nues! Les toiles resplendent, les parvis invisibles sont semés d'herbages, ton île est un reposoir d'odeur verte écrasée!</p>	<p>las sombrías hojas; en el aire lechoso enriquecido de sal de alisios y de aguas misteriosas.</p> <p>...Es el sudor de las savias, la escoria amarga de los hicacos; la insinuación acre de manglares carnosos; y los cohetes del tamarindo cuya alba fue violentada.</p> <p>Es la miel salvaje de las hormigas en la galería de uvas; y de los insectos rojos sobre la arena.</p> <p>Es un sabor de jugo claro que fermenta el aire que tú bebes.</p> <p>¡Celebra Dios sobre el mar y aquella desnudez! ¡Lienzos resplandecientes, las plazas invisibles son sembradas de hierbas, tu isla es una estación de olor verde triturado!</p>
--	--

<p>IV. L'arc</p> <p>Devant les mystères de la cheminée, transi sous ta houppelande à fleurs, tu regardes onduler les nageoires douces de la flamme. Mais un craquement fissure l'ombre chantante: c'est ton arc qui vient d'éclater à son clou, suivant l'une des fibres qui le divisent. Et il s'en tr'ouvre tout au long, comme le pois de flamboyant, comme la gousse du Kourbari.</p>	<p>El arcón</p> <p>Delante de los misterios de la chimenea, helado bajo tu hopalanda floreada, miras el ondular de las dulces aletas de la flama. Pero un crujido agrieta la sombra cantante: es tu arcón que acaba de estallar a su clavo, siguiendo una de las fibras que lo dividen. Y él se abre todo a lo largo, como el guisante resplandeciente, como la vaina del Kourbari.</p>
--	--

<p>V. Visitation</p> <p>C'est le soir sur ton île et à l'entour, ici et là, partout où s'arrondit le vase sans défaut de la mer, c'est le soir couleur de paupières et remueur de linges dans le ciel.</p> <p>Tout est salé, tout est visqueux et lourd comme la vie des plasmés.</p>	<p>Visitación</p> <p>Es la tarde en tu isla y alrededor, aquí y allá, dondequiera que se redondea el vaso impecable de la mar; es la tarde de color de párpados y bullicio de sábanas en el cielo.</p> <p>Todo es salino, todo es viscoso y lento como la vida de los plasmás.</p>
--	---

<p>Les pélicans se bercent dans un rêve huileux, et le fruit creux du catalpa sourd d'insectes tombera ans l'eau des criques, fouillant son bruit.</p> <p>L'île s'endort sans un effroi, lavée des courants chauds et des laitances grasses; parmi l'explosion de noirs parfums aux vases somptueuses.</p> <p>Sous les palétuviers qui la propagent, des poisons lents parmi la boue ont délivré des bulles avec leur tête plate; et d'autres qui sont lents, tachés comme des reptiles, veillent. Les vases sont fécondées. Entends claquer les pinces du Bernard l'ermite.³⁶ Il y a, sur un morceau de ciel vert, une fumée prisonnière qui est le vol emmêlé des maringouins. Les criquets sous les feuilles s'appellent doucement. Les anolis timides, la queue de travers sur les troncs lisses, énoncent leur prière qui est la déglutition de deux perles gonflant leur gosier jaune...</p> <p>Vagissement des eaux tournantes et lumineuses!</p> <p>Corolles, bouches des moires: le deuil qui point et s'épanouit! Ce sont de grandes fleurs anciennes, des fleurs de deuil.</p> <p>O la couleur des brises circulant sur les eaux calmes, O brises sur les brisants, les palmes des palmiers qui bougent!</p> <p>Pas un aboiement lointain de chien qui signifie des huttes, qui signifie la hutte et la fumée du soir et les trois pierres noires sous l'odeur de piment.</p>	<p>Los pelícanos se mecen en un sueño aceitoso, y la fruta hueca de la catalpa sorda de insectos caerá en el agua de las caletas, buscando su ruido.</p> <p>La isla se adormece sin un pavor, lavada por las corrientes cálidas y las grasas lechosas; entre la explosión de negros perfumes a los limos suntuosos.</p> <p>Bajo los mangles que lo propagan, entre el cieno lento peces han expelido burbujas de su cabeza chata; y otros que son lentos, manchados como reptiles, velan. Los barro son fecundados. Escuchas abofetear las pinzas de ese "Bernardo el ermitaño". Sobre un retazo de cielo verde, un humo prisionero es el vuelo enredado de los mosquitos. Los grillos bajo las hojas se llaman dulcemente. Un nolis tímido, desparrama su rabo sobre los troncos lisos y enuncia su oración que es la deglución de dos perlas dilatando su gorja amarilla...</p> <p>¡Váguido de las aguas girantes y luminosas!</p> <p>¡Corolas, bocas de los muarés: duelo que despunta y revienta! Son grandes flores viejas, las flores de duelo.</p> <p>¡Oh, el color de las brisas circulando sobre las aguas calmas! ¡Oh, brisas sobre los rompientes, las palmas de las palmeras que se agitan!</p> <p>Ni un lejano ladrido de perro que signifique: la choza; que quiera decir el bohío y el humo de la tarde y las tres piedras negras bajo el olor del pimiento.</p>
---	---

³⁶ Designación popular para el crustáceo *Dardanus arrosor* mayormente conocido como cangrejo ermitaño.

<p>Mais les chauves-souris découpent le soir mol à petits cris. Et pleuvent les paupières sombres sur les chemins tissés de la mer et du ciel.</p> <p>Joie! Ô joie déliée dans les hauteurs du ciel!</p> <p>Robinson! Tu lèves ta face pâle d'anxiété, et ta face de fièvre est offerte aux choses du ciel comme une paume renversée, Pendant que le pullulement de toutes les étoiles crépite pour toi dans le profond du ciel!</p>	<p>Pero los murciélagos cortan ya la blanda tarde a grititos. Y lloran los párpados sombrios sobre los caminos tejidos por el mar y por el cielo.</p> <p>¡Alegría! ¡Oh alegría suelta en las alturas del cielo!</p> <p>¡Robinson! Levantas tu cara pálida de ansiedad, y ofreces tu rostro enfebrecido a las cosas del cielo como una palma abatida, sin embargo el titilar de todas las estrellas crepita para ti en lo profundo del cielo!</p>
--	--

<p>VI. Le perroquet</p> <p>C'est un autre.</p> <p>Un marin rugueux l'avait porté à la bonne femme qui l'a donné. Il est sur le palier près de la lucarne, là où s'emmêle au noir la brume sale du jour couleur de venelles.</p> <p>D'un double cri, la nuit, il te salue, Crusoe, quand, remontant de la cour, tu pousses la porte du couloir et élèves devant toi le bec de ta lampe. Il tourne sa tête pour tourner son regard. Et toi, tu regardes l'œil rond sous le pollen des paupières grenues, tu regardes le deuxième cercle comme un anneau : Il est jaune du jus des mangues, du jaune des graines fleuries de cocotier. Ses plumes malades trempent dans l'eau de fiente.</p>	<p>El perico</p> <p>Es otro.</p> <p>Un marinero rugoso se lo había llevado a la buena mujer que lo adoptó. Está sobre el rellano, cerca de la lumbrera, ahí donde se embarulla con el tizne, la sucia neblina del día, color de callejón.</p> <p>De un doble grito, en la noche, te saluda, Crusoe, cuando subiendo del patio, empujas la puerta del corredor y levantas ante ti el pico de tu lámpara. Vuelve su cabeza para mirarte mejor. Y tú, tú miras el ojo redondo bajo el polen de los párpados marchitos, tú miras el segundo círculo como un anillo: él es del amarillo del jugo de los mangos, del amarillo de las semillas florecidas de los cocoteros. Sus plumas maltrechas se han remojado en el agua de excremento.</p>
--	---

<p>VII. Attente</p> <p>Ainsi, d'avoir perdu le fil de tes divinations, tu pleurais, ô Dépouille!</p>	<p>Espera</p> <p>Así, de haber perdido el hilo de tus adivinations, tú llorabas, ¡oh, desposeído!</p>
---	--

<p>Ainsi de ne pouvoir conserver l'arc, le parasol de chèvre et un reflet dans l'œil de Vendredi.</p> <p>Et ton âme assombrie de l'ombre des reflets morts, tu la sommais encore, plus misérable que l'enfant torturé, quand il presse le globe de ses yeux pour des illuminements jaunes, et rouges, et puis bleus.</p> <p>“D'un exil surhumain et plus lointain déjà que l'orage qui roule comment garder les voies, ô mon Seigneur, que vous m'aviez livrées? Ne me laisserez-vous que ce vacillement de ma tête sauvage après l'étrange fracas?</p> <p>“Après que vous m'ayez assis dans une île au Là-bas de votre Solitude, et dans le milieu même de votre lumière éclatée. Témoin de votre ombre, de vos silences et de vos bris de lumière,</p> <p>« ...je suis le nageur qui n'a plus où appuyer le dessous de ses bras...</p> <p>...Et leur ciel sur Leur ville n'est plein que d'un bruit d'hommes!</p> <p>Ainsi tu te plaignais, dans la confusion de tes yeux. Mais sous l'obscur croisée, devant le pan de mur d'en face lorsque tu n'avais pu susciter l'éblouissement perdu, Alors, ouvrant ta Bible, tu promenais, un doigt usé entre les prophéties, et ton regard fixé au large, tu attendais l'instant du départ, le lever du grand vent qui te descellerait d'un coup, et qui te charrierait sans saute, comme un typhon, divisant les nuées devant la soif de tes yeux, Jusqu'au gouffre effroyable où l'on plonge!</p>	<p>Así de no poder conservar el arco de la sombrilla de cabra y un reflejo en el ojo de Viernes.</p> <p>Y tu alma eclipsada por la sombra de los reflejos muertos, tú todavía la intimabas, más miserable que el niño torturado, cuando aprieta el globo de sus ojos por los colores amarillos, y rojos, y luego azules.</p> <p>“¿De un exilio sobrehumano y más distante ya que la tempestad que retumba, cómo guardar las sendas, oh, Señor! ¿Qué me has confiado? ¿Me dejarás sólo esta vacilación de mi cabeza salvaje después del extrañamiento estruendo?”</p> <p>“Después de que me hubiste dejado en una isla allá en su soledad, y en medio de su luz estrellada. Testigo de su sombra, de su silencio y de sus quebrantos de luz,</p> <p>“...soy el nadador que no tiene más dónde apoyar el fondo de sus brazos...</p> <p>¡...Y este cielo sobre su ciudad no está lleno de ruido de hombres!</p> <p>Así te quejabas, dentro de la confusión de tus ojos. Pero bajo la encrucijada oscura, delante del lienzo de la pared de enfrente no habías podido suscitar el deslumbramiento perdido. Entonces, abriendo tu Biblia, paseabas un dedo gastado entre las profecías y tu mirada fija a lo lejos, esperabas el instante de la salida, la subida del gran viento que te desgajaría de un golpe y que te acarrearía ágilmente como un tifón, dividiendo las nubes delante de la sed de tus ojos, hasta al abismo espantoso en el que se sumerge.</p>
--	---

Análisis de *Images à Crusoe*

I

Cerrado el ciclo de su aventura, Crusoe recuerda vivencias en su isla, después de haber permanecido en ella tantos años y haberla urbanizado contra su voluntad. Él, ahora es un desposeído en una urbe, luego de haber sido rescatado, tras haber sobrevivido largos años en aquel edén.

La estructura de la pieza es A (cc. 1–22) – B (cc. 23–40). La introducción asemeja las campanas de alguna abadía cercana al puerto de donde partió, desde la primera vez que se embarcó en la búsqueda de aventuras en alta mar (Ej. 1).

Ejemplo 1. Durey, L. (1918). *Images a Crusoe*, No. 1 “I”, cc. 1–2.



A partir del compás 11, puede escucharse una melodía que representa el sollozo en el piano y el acompañamiento con tresillos refleja el movimiento del oleaje en calma (Ej. 2), semejante a un motivo característico utilizado por Bach en su cantata *Ich habe genug* que también representa un sollozo.

Ejemplo 2. Ídem. cc. 10–12.



Un motivo rompe la tranquilidad inicial (cc. 21–22), puesto que Durey lo resalta con un *forte*. Posteriormente, regresa la calma para ligar con la parte B. Por esta razón, parece ser el cierre de A; sin embargo, este motivo tiene una función unificadora entre este número y el VII. *Attente*, donde repite íntegra la extensión (Ej. 3). Crusoe siente lástima por él mismo; al retener el tiempo en los cc. 22 y 23 enfatiza el dolor que le provocaba el saberse completamente solo en la isla cuando naufragó, pero que, ahora lejos de ella, y de nuevo en una ciudad, es más grande la pérdida. Desea volver. Se siente ajeno en la

ciudad. Recuerda cada uno de los sonidos que la naturaleza le daba por medio de las olas, el viento, los sonidos de las conchas o caracoles en sus oídos y las imágenes nocturnas bajo la luna en el mar.

Ejemplo 3. Ídem, cc. 21–22.



Vendredi

La forma de esta pieza es A–B–C, lo que la cataloga como *lied* descriptivo. La técnica compositiva, simbolista y expresionista, ayuda a Durey a describir mediante el acompañamiento, lo efímero, lo vago e ingenuo del poema. Para expresar la inestabilidad evita tocar lo fundamental de la tonalidad (Ej. 4). Comienza con un acorde de vii⁷ que no resuelve, usado por los franceses desde Debussy con fines expresivos y de color armónico. Viernes, el muchacho rescatado y criado por Crusoe, ahora es ya un hombre adulto que, habiendo retornado a la civilización, conserva la ingenuidad similar a la de un mono (un chimpancé o un tití, que son especies de simios a las cuales les gusta el juego o las bromas).

Ejemplo 4. Ídem., No. 2 *Vendredi*, c. 1.



En la parte C, Viernes, simulando inocencia, acecha maliciosamente a una sirvienta. Durey describe, por medio de un motivo con carácter suspicaz, sus pasos cortos y maliciosos (Ej. 5). Finalmente, termina esta descripción con un *glissando* (c. 108) que deja abierta la posibilidad de que Viernes pudiese haber ido más allá de un simple juego con la mujer.

Ejemplo 5. Ídem. cc. 65–66.



Association

La sensación que desprende esta pieza es el trance de un sueño, el cual es descrito por el motivo inicial cromático, casi creando un *cluster* (Ej. 6). El texto, en general, es descriptivo: sabores de residuos de comida en las encías que causan infección –esto puede ser el simbolismo de un hastío moral, de situaciones que Crusoe pudo anidar para insistir en navegar, viajar y, finalmente, vivir aislado de la civilización en contra de su voluntad–, tonalidades diversas, producto del paso la luz entre la vegetación selvática, hormigas en plena labor, toda la riqueza que Crusoe encontró en su isla y que ahora es sólo un mar de recuerdos.

Ejemplo 6. Ídem., No. 3 *Association*, c. 1.



En el primer compás (*un peu lent*), los acordes del piano, a manera de recitativo con la voz, pudieran ser una especie de sopor. En el tempo *Animé* (c. 21), el piano se torna ágil y se desplaza al registro agudo, pues denota sabores y visiones más optimistas (manglares de pulpa carnosa y los tamarindos al caer con cada amanecer).

Crusoe no despierta de su sueño. Durey representa hacia el final de la pieza (cc. 105–127) este estado somnoliento por medio de escalas pentatónicas y acordes de cinco notas (Ej. 7). Además, enfatiza esta situación volviendo al tiempo inicial y dejando un acorde de quintas tenido (c. 117).

Ejemplo 7. Ídem. cc. 106–108.



L'arc

Durey evita la tonalidad tradicional para describir lo efímero de la poesía de Saint–John Perse. En esta pieza de forma A–B, utiliza acordes de cuartas como recurso antitonal; debajo, un *ostinato* sincopado para representar la inestabilidad del ondular de las flamas, en la primera parte. En la segunda, simboliza las flamas por medio de arpeggios ascendentes. La diversidad de recuerdos de Crusoe es la constante en el transcurso de cada pieza del ciclo.

La descripción del crujido en el arcón (Defoe describe en la novela un arco de carpintero que, entre los utensilios que Crusoe rescató del barco, fue de las cosas que más atesoró) puedo interpretarlo como los recuerdos de éste al cortar troncos para fabricar sus muebles y las grietas surcadas sobre la madera (c.18–19), Crusoe lo compara con las vainas de un Kourbari. Simbólicamente y paralelamente a lo anterior, el crujido y las grietas representa todos los infortunios vividos en la isla. Destaca en la voz de forma recitada en modo frigio para volver a la inestabilidad, dejando un acorde por segundas como base armónica; esto da pie a una interpretación fina y delicada del texto “Pero un crujido agrieta la sombra cantante” (Ej. 8). Las grietas que describe el poema pueden ser las mismas en la vida de Crusoe, ocasionadas por los infortunios vividos en la isla. El arcón, título del poema, es dibujado por el piano en el compás 27, dejando una imagen sonora casi imperceptible, característica esencial del simbolismo francés. En el capítulo VII de la novela de Robinson Crusoe, él regresa al buque ya varado con la intención de rescatar víveres, armas y demás implementos que le sean de ayuda y subsistencia en la isla. Se encuentra el arcón de carpintero que contenía clavos, cierras, martillos y demás implementos mencionando que no había mejor tesoro que se hubiese encontrado en su aún corta vida. Esto demuestra el simbolismo de la supervivencia. Con todos los insumos ahí hallados, tenía resuelta gran parte de su vida en la isla.

Ejemplo 8. Ídem, No. 4 *L'arc*, cc. 20–24.

Mais un cra-que-ment fis-su - re l'om-bre chan - tan - te:

Visitation

La forma de esta pieza es libre (Stein, 1993, p. 77). El texto del poema describe la infinidad de ruidos (de insectos, del mar, de especies marinas, reptiles, vegetación y murciélagos), sensaciones, olores, efectos de luces de las estrellas y el titilar de las mismas. Lo más destacado del simbolismo de esta pieza es lo siguiente:

- Introducción (*Très calme*, cc. 1–9); nuevamente, Durey emplea tresillos (9/8) para simular el oleaje en calma, con el mismo patrón rítmico que empleó en el No. 1 para describir un sollozo, y el mismo que usará en el No. 7 para describir un oleaje calmado (Ej. 9). Durante el trance del atardecer al anochecer, el poema es paralelo a la música: “Es la tarde en tu isla y alrededor, aquí y allá, dondequiera que se redondea el vaso impecable de la mar; es la tarde de color de párpados y bullicioso de paños en el cielo”.

Ejemplo 9. Ídem, No. 5 *Visitation*, c. 1.



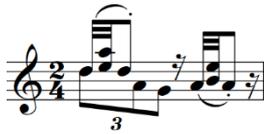
Una frase introductoria cambia el entorno visual por uno de sapidez y da pie al texto “Todo es salino, todo es viscoso”. El piano presenta una melodía con la indicación *le chant en dehors et expressif*, el canto suelto y expresivo; de esta manera le da cinco compases de protagonismo al instrumento acompañante (Ej. 10). Por medio de la línea melódica ligada sobre un acorde basado en pandiatonalismo, la frase introductoria, en este caso, no funciona sólo para establecer la tonalidad o la técnica compositiva, sino que propone un nuevo tejido melódico.

Ejemplo 10. Ídem, cc. 21–25.

- En la introducción breve de la parte C (cc. 59–61), el piano asemeja, mediante trémolos y timbres graves, el deambular de los peces expeliendo su huevo debajo de los manglares, en tanto que los reptiles permanecen al acecho.
- Es notable cómo Durey recrea los sonidos de la fauna tropical y de un ambiente agradablemente templado. La ecolocación, o ultrasonidos, y aleteo de los murciélagos es simbolizado bajo el texto: “Pero los murciélagos cortan la blanda tarde a grititos” (Ej. 11).

•

Ejemplo 11. Ídem, c. 169.



- Crusoe, sabiéndose solo en la isla, propone darse ánimos contemplando las estrellas en el firmamento: “*Joie! O joie déliée dans les hauters du ciel!*”. Su rostro denota ansiedad ante la incertidumbre del presente y el futuro en su edén. Esta alegría es plasmada en el canto con la indicación *fff* y el canto en el registro agudo. El acompañamiento pandiatonal por cuartas, registro agudo, en la mano derecha y acordes por segundas y cuartas en la mano derecha (Ej. 12).

Ejemplo 12. Ídem, cc. 193–200.

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a high register, starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and followed by a quarter note (C5). The piano accompaniment features a strong *fff* dynamic and a pandiatonal accompaniment in the right hand (quartas) and chords in the left hand (segundas and cuartas). The piece is in a key with one sharp (F#).

Éste es el punto climático de la pieza y la indicación más fuerte de toda la obra.

Le perroquet

Según la historia de Defoe, Robinson encontró un perico al cual domesticó. El poema puede ofrecer dos opciones interpretativas: describe que posiblemente Crusoe regresó con

él del naufragio, pero tuvo que darlo en adopción a una buena mujer; o bien, que éste es otro perico que le recuerda al que encontró y domesticó en su isla: “Vivía solo, con un loro (perico) viejo como única compañía”.

La estructura es: A (cc.1–45), B (46–67) y A' (68–113). El compás introductorio (c. 1, *Animé*) está conformado por sólo cinco notas, es una escala pentatónica, utilizada por Durey para destacar lo exótico. Un perico o un loro es un ave exótica, de cuello corto y ancho, pico grande y fuerte, de patas cortas y robustas de cuatro dedos, de plumaje predominantemente brillante, su voz natural es un grito corto y estridente, mismo que representa Durey por medio de motivos agudos y con salto.

Ejemplo 13. Ídem, No 6 *Le perroquet*, cc. 2–4, cc. 49–50.

2 Cést un au - tre. 49 Cru-so - e!

Dentro de la parte A' (cc. 86–91), Crusoe busca interiorizar su pensamiento, característica común a partir del modernismo de Baudelaire, por medio de una metáfora sobre el ojo del perico, entre el párpado amarillo y la córnea. Le recuerdan el jugo de los mangos y de las semillas de los cocoteros. Los recuerdos incesantes de todo lo acontecido en la isla que lo albergó durante 28 años.

Attente

En el transcurso de todo este ciclo, entre lo simbólico y descriptivo de la poesía de Saint–John Perse, le reclama a Dios la tortura sufrida en un exilio sobrehumano. Le cuestiona la razón de esa desventura: no encuentra el sosiego ni la paz espiritual ni aun en la civilización; los recuerdos de su isla, lo atormentan. Sólo queda una salida, la muerte. Tal vez ahí encuentre el remanso ante el cansancio que lo tiene rendido ante la vida.

Hay semejanzas con el primer número del ciclo: la frase introductoria (cc. 1–4) es igual en tonalidad y acordes a la parte homónima, pandiatonal. En esta pieza encuentro más similitudes con relación a la I: en la parte A, No 1, cc. 7–10, el simbolismo de los astros en el firmamento es similar a la parte A del No 7, cc. 5–7; el oleaje en calma, I: cc. 11–20, y VII: 8–20, misma tonalidad.

La parte B (Moderé, cc. 37–51), denota intranquilidad, el reclamo a Dios se intensifica. Se avecina una tormenta espiritual y es representada por el piano con un *crescendo* masivo (*Agité*, cc.79–86) para dar paso a la misma partícula (cc. 87–88) de la pieza I, con la cual unifica, en conjunto con la introducción, el ciclo entero. El agotamiento espiritual y físico de Crusoe discurre en paralelismo con los cambios de dinámica (*Calme*, c. 89, *Un peu lent*, c. 96).

El clímax de esta pieza se encuentra en donde la poesía expresa el deseo que Crusoe tienen de sumergirse en lo más profundo de un precipicio. Durey (*Lent*, 2/4, pp., cc.125–132) describe lo abismal, el fin del ciclo y la espera de la muerte en calma por medio de una serie de acordes por una cuarta (añadida) en lugar de la 3ª, tal como

Escuela Nacional de Música de Roubaix, y asimismo piano, órgano, armonía, contrapunto y fuga con Eugène Gigout (1844–1925).

En 1897 presenta, con dos nombres diferentes, *Deux madrigals*, composición a cuatro voces, misma que también dirige, en 1898, en La Salle Pleyel. En este mismo año se inscribe en los cursos de composición y de historia de la música de la Schola Cantorum. De 1902 a 1914, Roussel imparte la clase de contrapunto, teniendo como alumnos a Erik Satie, Edgar Varesse (1883–1960), Roland Manuel (1891–1966) y Paul le Flem (1881–1984).

En 1908 se casa con Blanche Preisach y viajan a España, África del Norte, India y Camboya, lugares que inspiran su obra *Evocaciones* (1910–1911), ejecutada al año siguiente por René Baton (1879–1940). Entre 1912 y 1913, compone el *ballet El festín de la araña*, una de sus obras más famosas. En 1914, al comenzar la Primera Guerra Mundial, Roussel se ofrece de voluntario, como conductor de ambulancia de la Cruz Roja. A pesar de esta experiencia, su música nunca fue reflejo de la guerra; al contrario, sus piezas muestran un carácter alegre. En 1918, nuevamente por problemas de salud, es declarado no apto para seguir en la guerra. Se establece en Perros–Guirec y completa su obra *Padmavati*, misma que había comenzado antes del conflicto bélico. En 1922 adquiere una propiedad frente al mar de Verengeville. A partir de 1936, tras haber sufrido un ataque al corazón, se retira a Royan a descansar. Un año después fallece.

La estética de la obra de Roussel se caracteriza por una gran arquitectura de sonido. De construcción sólida y bien equilibrada, expresa imágenes o emociones que a menudo son las de un impresionista, así como resulta distintivo el llamativo efecto del color en su obra. Su creación recrea nuevas emociones que terminan por ser evocaciones, mismas que tienen que ver con su alma de espíritu marino, los sueños y los deseos no alcanzados, o bien que se relacionan con el hogar y los lugares familiares. Se mantuvo siempre abierto a todas las novedades, y se dice que en él no hay mayor rastro de tendencias conservadoras. Fue un hombre de actitud modesta y reservada. Leal, desinteresado, escrupulosamente honesto y bueno. Desdeñaba honores, y pensaba más en los demás que en sí mismo. Descansa en el pequeño cementerio de Varengeville, cerca de su hermosa propiedad en Vasterival. Justo frente al mar que fue el móvil de gran parte de su obra (Hoérée, 1938, pp. 6–3).

Ode à un jeune Gentilhomme

Deux pòemes chinois, Op. 12 (1907–1908)

Roussel preparó varias obras (*Opus*) con el título *Deux pòemes chinois*. De entre ellas seleccionamos las dos piezas que a continuación se detallan. En primer término, un poema del inglés de Herbert Allen Giles (1845–1935), mismo que fue traducido por Henri–Pierre Roche. Le sigue un poema de Chang–Chi (c. 768–830). En ambas colaboró como libretista Henri–Pierre Roché (1879–1959).

Herbert Allen Giles

Este notable poeta nació en Oxford, el 18 de diciembre de 1845. Fue el cuarto hijo de John Allen Giles (1808–1889), un clérigo anglicano miembro del colegio de Corpus Christi, y quien tenía diferencias doctrinales con la Iglesia. Por esa causa tuvo que servir en una prisión, como castigo por una infracción menor a la ley eclesiástica. Se vio obligado además a producir una serie de publicaciones, muchas de ellas marcadas por un carácter utilitario, tales como una serie de cunas de textos griegos y latinos para estudiantes. Esta ingente labor provocó que Herbert hiciera su primera incursión en el mundo de las letras. Su posterior agnosticismo y anticlericalismo, sin duda, tuvieron que ver con el calvario que su padre hubo de sufrir a manos de la Iglesia de Inglaterra.

Después de cuatro años en Charterhouse, en 1867, Herbert se dirigió a Pekín, tras haber ganado en un concurso como estudiante–intérprete. Su servicio consular transcurrió de 1867 a 1893. Una vez allá tuvo el tiempo y la energía necesarios para dedicarse a la investigación de todo lo que se refiriese a China, con el resultado de que cuando se retiró por motivos de salud, a la edad de 47 años, después de 25 años de servicio, había establecido una innegable reputación como sinólogo,³⁷ inclusive para optar a uno de los más prestigiosos puestos académicos en aquella nación. De esta labor finalmente se retiró en 1932. Murió, a los noventa años, el 13 de febrero de 1935. El legado que Giles dejó puede dividirse en cuatro grandes categorías: obras de referencia, libros de texto de

³⁷ Persona que se dedica al estudio de la sinología, es decir, el estudio de la lengua, la literatura y las instituciones de China, ejercida por personas ajenas a la misma. El componente *sino-* deriva del griego Σινᾶ, que significa China, y *-logia*, a su vez, de λογία: tratado, estudio, ciencia. (“Sinología”, 2016, *Definiciones–de.com*).

idiomas, traducciones y escritos diversos. Lo más relevante de todas sus publicaciones, hoy en día, son las antologías en prosa y verso *Joyas de la literatura China* (1884) e *Historias extrañas de un estudio chino* (1878), en las cuales puede encontrarse la mayor colección de historias de Liao Zhai Zhi Yi. Giles fue conocido como un crítico implacable del trabajo de sus compañeros sinólogos, así como en su redacción periodística.

Henri–Pierre Roché

Este escritor galo nació en París el 28 de mayo de 1879. Toda vez que su padre murió cuando él era muy pequeño, como hijo único desarrolló una estrecha relación con su madre, Clara. La influencia que ella ejerció en su vida personal se evidencia en su matrimonio tardío. No obstante, muchas de sus relaciones con diversas mujeres en el transcurso de su vida, se plasman en sus novelas, tales como *Jules et Jim* y *Deux anglaises et le continent*. Por otra parte, fue un escritor prolífico, coleccionista de arte, y hombre de muchos intereses y talentos. Desde muy joven estuvo muy relacionado con las vanguardias, en particular con cubistas y dadaístas.

A inicios del siglo XX, en París hizo amistad con Julio Ortiz de Zárata (1885–1943),³⁸ Marie Vassilieff (1884–1957),³⁹ Max Jacob (1876–1944)⁴⁰ y Pablo Picasso (1881–1973).⁴¹

De 1914 a 1918, Roché fue corresponsal de guerra para *Temps*, luego vivió en los Estados Unidos de América, Inglaterra, Alemania y Medio Oriente. Tradujo a Peter Altenberg, Arthur Schnitzler y Arnold Keyserling, además de que publicó cuentos en varias revistas.

Tuvo una gran amistad con Franz Hessel (1880–1941), escritor y traductor alemán quién murió en Francia; éste se había casado en 1913 con la pintora berlinesa Helen Hessel, cuyo nombre de soltera era Helen Grunt. Roché y Hessel tuvieron una relación

³⁸ Pintor chileno, perteneciente a la generación de 1913, al grupo de los Diez y al grupo Montparnasse (1923).

³⁹ Pintora y escultora rusa. En 1908, fundó la Academia Rusa, y en 1912 abrió su propio estudio en Montparnasse, el *Vassilieff Academia*, que se convirtió en el lugar de encuentro de la vanguardia de la técnica de ese tiempo. Asistían ahí artistas como Erik Satie, Henri Matisse y Nina Hamnett, entre otros.

⁴⁰ Escritor y poeta francés de tendencia surrealista. Su obra está influida por la estética de los cubistas.

⁴¹ Pablo Ruiz Picasso. Español. Uno de los pintores más connotados de nuestro tiempo; se le considera “padre del cubismo”. También fue escultor y artista polifacético.

triangular con ella. De hecho, ella inspiró el personaje Jules de la novela *Jules et Jim*, escrita por Roché a los 74 años. Roché no pudo ver el filme *Jules et Jim* de François Truffaut (1932–1984), aunque sí supo del gran interés que el cineasta tenía por sus libros. Gracias a las películas de éste, la obra de Roché despuntó. Murió el 9 de abril de 1959 (Charles, 1997).

Texto y traducción

Ode à un jeune gentilhomme	Oda a un joven caballero⁴²
<p>N'entre pas, Monsieur, s'il vous plaît, Ne brisez pas mes fougères, Non pas que cela me fasse grand' peine, Mais que diraient mon père et ma mère? Et même si je vous aime, Je n'ose penser à ce qui arriverait.</p>	<p>No entre, Señor, por favor, no rompa mis helechos. No es que me cause gran tristeza, pero, ¿qué dirían mi padre y mi madre? Y aun cuando lo amo, no me atrevo a pensar lo que pasaría.</p>
<p>Ne passez pas mon mur, Monsieur, s'il vous plaît N'abîmez pas mes primevères, Non pas que cela me fasse grand' peine Mais, mon Dieu! que diraient mes frères? Et même si je vous aime, Je n'ose penser à ce qui arriverait.</p>	<p>No traspase mi muro, Señor, por favor no eche a perder mis primulas. no es que me cause gran tristeza, pero, ¡Dios mío!, ¿qué dirían mis hermanos? Y aun cuando lo amo, no me atrevo a pensar lo que pasaría.</p>
<p>Restez de hors, Monsieur, s'il vous plaît, Ne poussez pas mon paravent, Nos pas que cela me fasse grand' peine, Mais mon Dieu! qu'en diraient les gens? Et même si je vous aime, Je n'ose penser à ce qui arriverait.</p>	<p>Quédese afuera, Señor, por favor, no empuje mi biombo, no es que me cause gran tristeza, pero, ¡Dios mío!, ¿qué diría la gente? Y aun cuando lo amo, no me atrevo a pensar lo que pasaría.</p>

⁴² Traducción al español de Carmen Betancourt.

Análisis

Esta pieza está dividida en tres partes: A (cc. 1–21), A₁ (cc. 22–42) y A₂ (cc. 43–64), las cuales corresponden a las estrofas del verso. Solamente se dan variaciones rítmicas entre las diferentes partes; la forma de la pieza es *lied estrófico variado*.

Las tres partes contrastan rítmicamente para diferir las estrofas y así representar musicalmente la *gradación*⁴³ propuesta por el escritor en la poesía, pues el rechazo de la mujer al hombre crece musicalmente del mismo modo que sucede en el texto. Los tres elementos de la gradación son cada vez más enfáticos en la exposición de acciones entre los personajes:

1. “No entre, Señor, por favor / no rompa mis helechos.”
2. “No traspase mi muro, Señor, por favor / no eche a perder mis prímulas”.
3. “Quédese afuera, Señor, por favor / no empuje mi biombo”.

Además, la preocupación representada por la figura retórica del “qué dirán” de la joven está distribuida gradualmente en padres, hermanos y sociedad.

De la misma forma, Roussel propone la gradación rítmica en el acompañamiento (ej.15) para enfatizar los textos anteriores. En la parte A utiliza corcheas; en la parte A₁, tresillos de corchea; y en la parte A₂, heptillos. Este cambio de velocidad es el único elemento que denota el aumento de la agitación propia del momento. Queda abierta la naturaleza de esta agitación. El piano de ritmos ligeros bien puede evocar el sonido de campanillas de una fantasía oriental.

Ejemplo 15. Roussel, *A un jeune gentilhomme*, cc. 1, 22, 43.



Cada parte está dividida en dos periodos. El primero abarca los tres primeros versos de cada estrofa, en donde separa los versos por medio de la dinámica *p*, *mf*, *p*, *mf*. El segundo periodo abarca sólo dos versos, musicalizados con notas más largas y con las dinámicas

⁴³ Figura retórica que consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decrecientemente, a la inversa. (Beristain, 1985, p. 243).

p y *pp*; de esta manera, Roussel realiza los versos que considera más importantes para la expresión.

La división de las frases es irregular. Algunas miden tres, y otras, cuatro compases; esto es inusual en la música de principio de siglo XX en Francia (Stein, 1993, p. 28). Asimismo, tales frases, en la expresión poética, contienen cesuras, representadas musicalmente por silencios, por lo que facilitan la respiración. Sin embargo, la interpretación poética impide la respiración en cada silencio. Mi propuesta de respiración es la siguiente: “*N’entrez pas, Monsieur, s’il vous plaît, (‘) ne brisez pas mes fougères, (‘) non pas que cela me fasse grand peine, (‘) mais que diraient mon père et ma mère? (‘) et même si je vous aime*”, tal como está separada por versos en la poesía original; excepto por la última estrofa, en la cual tomo respiración de la siguiente forma: “*je n’ose penser (‘) à ce qui arriverait*”, para enfatizar la segunda parte del verso y caracterizarlo con timidez. De esta manera, el fraseo, aunque es similar, crece en énfasis al cantar las siguientes estrofas, aportando carácter de limitación y enojo; así, la interpretación asemeja las gradaciones propuestas por el compositor y el poeta, y unifica el fraseo musical.

El lenguaje de esta pieza es la escala pentatónica o pentáfona. Comienza y se basa en el modo II o modo mayor a partir de Fa; sin embargo, utiliza los cinco modos de manera indistinta y sin secuencia (Ej. 16). Comienza las tres partes en la tonalidad original (F), y modula a Gb en el tercer verso de A, a Ab en el tercer verso de A₁ y a E en el tercero de A₂; en el penúltimo verso vuelve a la tonalidad original para acabar la pieza.

Ejemplo 16. Escala pentatónica y sus cinco modos.

Modo II (mayor)	Modo III	Modo IV	Modo V	Modo I (menor)
				
Mayor – 3ª M	6ª M	Neutro sin mediante.	menor 3ª menor 6ª menor	Poco mayor 3ª mayor No tiene 6ª.
				Poco menor 3ª menor No tiene 6ª.

La primera nota del canto, sin haber una tonalidad definida por una sensible, es difícil de abordar directamente debido a la carencia de un centro tonal. Dado esto, el proceso auditivo que yo he seguido, es el relativo: tomo las notas iniciales del acompañamiento del piano (más la relación interválica) como referencia para deducir la nota inicial del canto y abordarla sin necesidad de una guía tonal.

En los cierres de parte, el tejido musical forma acordes, pero la armonía no es triádica, sino que su construcción se basa en acordes por cuartas justas (Ej. 17). Dado el caso, la escala pentáfona común es la forma más simple de una escala, es decir, no tiene tercero, sexto ni séptimo grado. La formación de acordes es muy limitada: sólo se puede formar un acorde menor, uno mayor, y un par de sus inversiones, dejando algunas notas sin posibilidad de acorde por tríadas. En cambio, si se forman acordes por cuartas, todas las notas tienen posibilidad de pertenecer a un acorde; razón por la cual, el compositor opta por este tipo de armonía.

Ejemplo 17. Roussel, *A un jeune gentilhomme*, c. 16.



Réponse d'une épouse sage, Op. 35 no. 2

Deux poèmes chinois, Op. 35 (1927)

En China, la poesía es una manifestación literaria muy respetada desde la antigüedad. Es la máxima expresión de la milenaria cultura del país, a la vez que la poesía más antigua del mundo. Tal era su importancia y relevancia que fue considerada una expresión de las artes plásticas, ya que se escribía con pincel.

Se conocen poemas chinos de hace más de 4360 años. Tan sólo en la dinastía *Tang* (618–907) destacaban más de 2000 poetas con más de 49 000 poemas. Este periodo ha sido señalado como la edad de oro de la poesía china; representa su apogeo y máximo esplendor (Anaya, 2009).

Es importante mencionar que en la antigua China las mujeres fueron sometidas a un sistema de absoluta desvaloración, pero aun con esta situación es posible encontrar algunas poetisas relevantes, como Xue Tao (c. 768–831). Fue hija de un funcionario menor y vivía en Cheng–du (en el Sichuan moderno), en el suroeste de China. Ella tuvo el beneficio de una educación superior que normalmente era el privilegio de los jóvenes de una minoría selecta, así que aprendió temprano el arte de escribir poesía. Debido a esta formación erudita, Xue–Tao no quedó dentro de la categoría de las mujeres normales, para quienes era obligatorio ser obedientes, castas e incultas; que debían dedicarse

exclusivamente a los deberes domésticos y cuya única aspiración en la vida era el matrimonio.

Con el transcurso del tiempo, la poesía china ha logrado destacar por su sofisticación como ninguna otra. La rima, el metalenguaje,⁴⁴ el ritmo, la musicalidad (a las creaciones que se podían cantar con música se les llamaba canciones, y a las que no, poemas), las aliteraciones,⁴⁵ los juegos de palabras, la metáfora y la onomatopeya son elementos primordiales que la caracterizan. Pero su rasgo excepcional y característico radica en el tono para conseguir diversos significados. El apego a la peculiar música china la define como “la música que habla” tornándose esotérica y simbólica. Por consiguiente, los versos (o líneas) solían ser de escasas cuatro palabras, tal como los primeros poemas que se dieron a conocer a partir del año 200 a. C. (Yuxuan, 2015). Más adelante, los poemas se escribieron con versos de cinco o siete palabras sin límite en el número de versos. A partir del año 600, aproximadamente, quedó establecido que los poemas debían limitarse a tan sólo ocho versos clasificados, se comenzó a hablar entonces de *Lü-Shin* (poesía regulada) o *Kin Ti* (estilo moderno) (Calderón, 2014).

Respecto de todo lo anterior, recordemos que Albert Roussel, desde muy pequeño, estuvo influenciado por el contacto directo con la naturaleza, sobre todo con el mar; que creció con una gran fascinación por los viajes y que conocer Indochina y su ambiente exótico, constituyó una importante fuente de inspiración para él.

Chang-Chi

En chino simplificado: 张籍; en chino tradicional: 張籍. En Pinyin : *Zhāng-Jí* ; en notación Wade-Giles: *Chang-Chi*. Fue éste un poeta de la Dinastía Tang. Formó parte del círculo de Hau-Yü y fue amigo de Po-Chu. En la pobreza padeció una enfermedad que progresivamente lo fue dejando ciego. Sus poemas abordan principalmente temas políticos. Chang-Chi era un nativo del río Wu, zona en Jiangnan. De acuerdo con Herbert Giles, fue reconocido como un erudito y poeta que fue patrocinado por el gran Han-Yu.

⁴⁴ El metalenguaje consiste en el lenguaje usado para hacer referencia a otros lenguajes. En un aspecto más general, puede referirse a cualquier terminología o lenguaje usado para discutir acerca del mismo lenguaje. (Macha, 2012).

⁴⁵ La aliteración es un recurso retórico en donde las palabras se utilizan en forma de rápida sucesión, y comienza con letras que pertenecen a un mismo grupo de sonido. Independientemente de si el sonido es de una consonante o de una vocal de un grupo específico. Implica la creación de una repetición de sonidos similares en la frase. Las aliteraciones también se crean cuando las palabras comienzan con la misma letra.

Chang llegó a ser un tutor en la Academia Imperial. Era un recio oponente al budismo y al taoísmo. Tenía 80 años de edad cuando murió. Según los datos indicados en la partitura de Roussel, se le atribuye la autoría del poema base para la *mélodie Réponse d'une épouse sage*.⁴⁶

Texto y traducción

Réponse d'une épouse sage	Respuesta de una esposa prudente⁴⁷
<p>Connaissant, seigneur, mon état d'épouse, Tu m'as envoyé deux perles précieuses Et moi, comprenant ton amour Je les posai froidement sur la soie de ma robe.</p>	<p>Conociendo, señor, mi estado de esposa, me enviaste dos perlas preciosas y yo, comprendiendo tu amor, las coloqué fríamente sobre la seda de mi vestido.</p>
<p>Car ma maison est de haut lignage Mon époux capitaine de la garde du Roi Et un homme comme toi devrait dire: «Le liens de l'épouse ne se défont pas».</p>	<p>Porque mi casa es de alto linaje, mi esposo, capitán de la guardia del rey, un hombre como tú debería decir: “los lazos de la esposa no se deshacen”.</p>
<p>Avec les deux perles je te renvoie deux larmes, deux larmes pour ne pas t'avoir connu plus tôt.</p>	<p>Con las dos perlas te regreso dos lágrimas, dos lágrimas por no haberte conocido antes.</p>

Análisis

Esta *mélodie* se gestó en el tercer periodo compositivo de Albert Roussel (1926–1937), el mismo de *Jazz dans la nuit*. Explora el tema de la fidelidad conyugal: “Sabido señor, mi condición de...” (lo que representa el medio más sencillo y excelente de enfatizar la dignidad y el honor de una mujer que, en este caso, pertenece a un estrato social muy alto). Dramáticamente, el texto fusiona emociones intensas con el control y una especie de rito arraigado en la cultura oriental.

⁴⁶ Existieron dos poetas homónimos y contemporáneos a Chang-Chi, sin que hasta el momento se tenga información certera sobre los mismos. Se conocen sólo datos aproximados del año de nacimiento y muerte del primero (720–780) y del segundo sólo el año de nacimiento (800–s.d.).

⁴⁷ Traducción al español de Carmen Betancourt.

La estructura está conformada por las partes A, B y Coda. La parte A inicia con un motivo melódico que asemeja el galanteo de un hombre, probablemente de bajo estrato social. Este motivo es recurrente en los compases 5, 7 y 8 y en la coda, en los compases 56 y 57 (con diferencia interválica), 59 y 60 (original). La repetición establece la base compositiva para la pieza entera: una escala tonal⁴⁸ extendida. Ésta se conforma con la escala menor melódica, pero agrega dos alteraciones más: el cuarto grado ascendido y el sexto grado doblemente ascendido. Esto es, utiliza el mismo principio de la escala melódica de acercamiento del sexto grado al séptimo para una conducción a la tónica menos abrupta (en comparación con la armónica); sin embargo, este acercamiento provoca que su función sea de sensible de la sensible (vii/vii). Además, los acordes formados con el cuarto grado provocan una doble dominante (Ex. 18).

Ejemplo 18. Roussel, *Réponse d'une épouse sage*, cc. 1-4.

Figured bass notation for Example 18: e: i V vii/vii i V v/v i v/I It/III i

Ejemplo 19. Escala de Roussel comparada con una escala melódica.

Labels for Example 19: Escala de Roussel, Escala menor melódica

A partir del compás 9 (*poco più animato*), “Tú me has enviado dos perlas preciosas...” justo en esta última palabra (compás 12 y 13), Roussel cede un melisma a la voz con el que representa la respuesta coqueta y discreta al obsequio del hombre.

Cuando inicia la parte B (*allegretto*), el piano simboliza un cierto enojo de ella, *explicando* que su hogar, su casa y su esposo (quien está al servicio de un rey) son de un alto linaje. La palabra “rey” cae en un Si 6 más un *forte*. Continúa esta declaratoria en los acordes del piano del compás 34 hasta el 37.

⁴⁸ Es la única escala compuesta por seis notas. Es totalmente simétrica, si las notas musicales son 12, dividido entre 2 quedan 6. Es decir, se da pie a dos escalas tonales.

El clímax de esta pieza se encuentra en la sentencia de la mujer cuando le dice al hombre: “los lazos de la esposa no se deshacen” (c. 42–45). Ella, sin desearlo, describe su estado de esposa “abnegada”, aunque, posiblemente también, su aburrida y tediosa vida. Desde el principio, el compositor prepara un punto álgido en la pieza, que culmina en el compás 34 con una nota aguda en la voz y *forte* en el piano: sin embargo, sagazmente utiliza ese punto como preparación a este clímax, en el que disminuye la dinámica y el tempo, y mueve la voz al registro grave para dar pie a la interpretación vocal. Este punto que parece anticlímax, por medio de la oposición de carácter, le da a la obra una dificultad interpretativa en la que no se puede perder la tensión después del punto álgido. Además de ensalzar el clímax con una antítesis musical, el compositor agrega una cesura que provoca en el oyente una sensación de mayor tensión.

La coda inicia en el compás 47. Retoma el tempo primo y dinámica suave, después de haber elevado el nivel expresivo y de tensión. Esto completa la doble antítesis. El piano, por medio del motivo inicial, asemeja las lágrimas que deja escapar la mujer cuando le regresa las dos perlas obsequiadas, lamentando el no haberlo conocido antes, y dando, de esta manera, un significado sorpresivo a este motivo (Ex. 20).

Ejemplo 20. Ídem., cc. 55–56.



En la siguiente tabla se muestra la distribución de la forma y el periodo climático:

Tabla 1. Rousel, *Réponse d'une épouse sage*, forma.

Forma	Compases	Lenguaje	Dinámica	Tempo
A	1–22	Escala melódica extendida (en Em)	<i>p</i> → <i>mf</i> → <i>p</i>	Andantino <i>poco più animato</i> (c. 9) <i>Poco Rit.</i> (c. 22)
B	24–46	Armonía por quintas/ sexta aumentada francesa (cc. 24–37)	<i>mp</i> → <i>poco cresc.</i> → <i>f</i>	Allegretto
		Periodo climático (38–46)	<i>mp</i> → <i>dim.</i> →Cesura	Ritard.
Coda	47–62	Tonal, escala melódica extendida	<i>pp</i> dulce → <i>mp</i> → <i>p</i> → <i>pp</i>	Tempo 1°

Jazz dans la nuit, Op. 38 (1928)

René Dommange

Abogado de profesión, editor de música y político, René Dommange nació el 18 de diciembre de 1888 en París, y murió el 27 de mayo de 1977 en Avon (Seine-et-Marne). Fue alumno de la Escuela Libre de Ciencias Políticas y doctor en Derecho. Ingresó en 1909, como abogado, al Tribunal de Apelación de París. En 1914, fue secretario de la Conferencia de Abogados. A partir de 1920 se dedicó a la edición musical. Fue también arreglista, musicólogo y poeta. Amante del *jazz* y la vanguardia musical, invitó regularmente a su mansión a Camille Saint-Saëns (1835–1921), Gabriel Fauré (1845–1924), Claude Debussy y Maurice Ravel.

En 1940, se encargó de presidir la organización de las industrias y empresas dedicadas a la edición musical. Dirigió *Editions Durand* hasta su muerte en 1977 (Cousin, 2015).

Texto y traducción

Jazz dans la nuit	Jazz en la noche⁴⁹
Le bal, sur le parc incendié Jette ses feux multicolores, Les arbres flambent, irradiés. Et les rugissements sonores.	El baile, en el parque incendiado lanza sus fuegos multicolores, los árboles arden, irradiados. Y los rugidos sonoros.
Des nègres nostalgiques, fous, Tangos nerveux, cuivres acerbes, Étouffent le frôlement doux Du satin qui piétine l'herbe.	De los negros nostálgicos, locos, tangos nerviosos, metales acerbos, acallan el dulce roce del satín que aplasta la hierba.
Que de sourires épuisés, À l'ombre des taillis complices, Sous la surprise des baisers consentent Et s'évanouissent...	Cuántas sonrisas agotadas a la sombra de los bosquecillos cómplices, bajo la sombra de los besos consienten y desfallecen...
Un saxophone, en sanglotant	Un saxofón, sollozando

⁴⁹ Traducción al español de Carmen Betancourt.

De longues et très tendres plaintes, Berce à son rythme haletant L'émotion des furtives étreintes.	largas y muy tiernas quejas, mece a su ritmo jadeante, la emoción de los furtivos abrazos.
Passant, ramasse ce mouchoir, Tombe d'un sein tiède, ce soir, Et qui se cache sous le lierre ; Deux lèvres rouges le signèrent,	Transeúnte, recoge ese pañuelo, caído de un seno tibio, esta noche, y que se esconde bajo la enredadera; dos labios rojos le marcaron.
Dans le fard, de leur dessin frais, Il te livrera, pour secrets, Le parfum d'une gorge nue Et la bouche d'une inconnue.	En el maquillaje, su dibujo fresco, te entregará, como en secreto, el perfume de una garganta desnuda y la boca de una desconocida.

La barbarie de la Gran Guerra tuvo un efecto peculiar en la población, la cual se empeñaba en disfrutar de la vida como nunca, para compensar así los horrores sufridos. Los norteamericanos no fueron ajenos a esta nueva forma de vida. Toda una generación marcada por la transformación industrial, económica y una política exterior cada vez menos influyente en su territorio, dedicó gran parte de sus esfuerzos a buscar lugares donde pudiese relajarse y disfrutar de su música y bebidas favoritas. Aquellos “años locos”, los “años felices”, la época del *jazz* y el *charleston*, en los Estados Unidos, también fueron los de la Ley Seca y el auge de las mafias y el amor libre. Los descubrimientos y avances científicos favorecieron el uso del maquillaje. La tendencia era delinear los párpados con una línea negra y sombrearlos asimismo con colores rojo o morado; los labios se pintaban en tonalidades de rojo oscuro y el colorete se aplicaba tan sólo como una mancha redondeada en las mejillas. Lo anterior constituía toda una provocación, misma que era calificada como vulgar en esa década. Encuentro que en el texto de *Jazz dans la nuit* existen campos semánticos que evocan un ambiente de fiesta, maquillaje, sensualidad, erotismo y liberalismo plenos. (Vilches, 2011).

El *jazz* es una forma musical artística que surgió en Estados Unidos a partir de la “confrontación” de los negros para con la música europea. Surge entre las comunidades afroamericanas establecidas en el sur y florece posteriormente en la región de Nueva Orleans en torno al cambio de siglo. El término puede proceder de África Occidental o del argot de la época, con el significado de acto sexual, o incluso derivado de jazmín, que

era el perfume preferido de las prostitutas de la citada ciudad. El término fue aplicado de forma peyorativa a la música negra y después al *jazz* de los blancos. Jelly Roll Morton (1885–1941)⁵⁰ sostuvo que fue el primero en utilizarlo en 1902. (Veiga, 2009)

El *jazz* tiene una serie de rasgos particulares:

- Improvisación grupal o del solista.
- Presencia de sección de ritmo en el conjunto.
- Melodías sincopadas.
- Empleo del *blues* y de la canción popular.
- Organización armónica pandiatonal (Slonimsky, 2005, v. 3, p. 101).
- Rasgos tímbricos (vocales e instrumentales) con vibratos y glisandos.
- Estética centrada en el intérprete o intérprete compositor, antes que en el compositor. (Pereda, 2010, p.1).

Entre 1920 y 1922, Ravel descubre, como la mayoría de los músicos de la época, la música del *jazz*. Por otra parte, sabido es el papel que desempeñó en la revelación de la música “negra” el gran pianista y compositor Jean Wiener (1896–1982), al que más tarde iban a hacer famoso y popular numerosas partituras cinematográficas, como *Touchez pasa au grisbi*. En 1920, Wiener actúa con el pianista belga Doucet. Sus interpretaciones de *jazz* a dos pianos atraen a “todo París” al cabaret–bar *Boeuf sur le Toit*, que debe su celebridad a la moda lanzada por estos artistas. Paralelamente, Wiener, organiza conciertos de *jazz*, o de música sincopada, como le decían entonces, para lo que contrata a los mejores intérpretes norteamericanos. Una noche, llevó a un cuarteto de negros a la Sala de los Agricultores. Después de presentarlos al público, desde el escenario vio en primera fila a Maurice Ravel y Albert Roussel. A los cinco minutos de empezar la música, Roussel se levantó ofendido y salió dignamente de la sala. Por el contrario, Ravel se quedó hasta el final y se acercó a Wiener para felicitarle y darle las gracias por haberle hecho escuchar una música tan nueva y tan excitante. La anécdota es divertida y reveladora de dos temperamentos completamente distintos (Slonimsky, 2005, v. 3, p. 101).

⁵⁰ Su verdadero nombre fue Ferdinand Joseph LaMenthe. Criollo de Nueva Orleans, pianista y compositor, se decía inventor del *jazz*. Tocó en prostíbulos y viajó por gran parte del país. A finales de los años 20 llegó a la cima de su carrera con el grupo Red Hot Peppers, con músicos vinculados al estilo de su ciudad natal.

Análisis

Jazz dans la nuit fue creada en el tercer periodo compositivo de Roussel. Esta *mélodie* describe, en su totalidad, el ambiente festivo, plácido y nocturno en un lugar posiblemente a la intemperie y no tiene equivalente con otras canciones de Roussel. Está colmada de imaginación y buen humor. Refleja la fascinación de Roussel por el *jazz*, incluyendo a muchos compositores de aquel entonces. La línea vocal viva y lánguida complementa el cuadro de un parque a cielo abierto. Su forma es A–B–C, la cual no era utilizada hasta principios del siglo XX a consecuencia del *lied* descriptivo. La parte A comienza con un periodo introductorio en el piano (c. 1–14), de carácter sutil y lánguido, que coincide con el poema (Ex. 21).

Ejemplo 21. Roussel, *Jazz dans la nuit*, cc. 1–2.



Los fuegos multicolores son descritos con un motivo descendente (Ex 22).

Ejemplo 22. Ídem. c. 5.



La parte A define el lenguaje compositivo de frases irregulares y armonía modulante. Aprovecha el verso “tangos nerviosos, metales acerbos”, y de esta manera se representa la poesía comienza desde la introducción, si bien toma forma en el acompañamiento, el cual asemeja danzas características del estilo jazzístico por medio de síncopas y combinación de ritmos en *staccato*, al mismo tiempo que se incorporan melodías ligadas.

La parte B (cc. 50–86) cambia el carácter a partir del primer verso: “Cuántas sonrisas agotadas...”, el piano asemeja esa sonrisa por medio de motivos descendentes (Ex 23).

Ejemplo 23. Ídem. c. 50.



Un interludio del piano (cc. 85–102), en *allegretto*, coincide con la “emoción de abrazos furtivos” y lo que por consecuencia pudiese surgir de esto. El clímax de esta pieza se encuentra en la sección *Più animato* (cc. 90–97), la cual destaca al piano por tres compases en *forte* y luego disminuye para disolver la tensión hacia la parte C. Viene el desenlace final representado nuevamente en el texto del poema: “Transeúnte, recoge ese pañuelo, caído del seno tibio, esta noche...”. Recuerda así de forma nostálgica lo vivido (cc. 140–142).

3. Dos *mélodies* de Ricardo Castro

La música de concierto en México empezó a cambiar a partir de 1870. La tertulia y el salón románticos continuaron siendo entornos propicios para la música íntima y se reafirmó el gusto social por la música escénica (ópera, zarzuela, opereta). El cambio en las formas de componer, interpretar y difundir la música habría de ser un tanto más lento y gradual. En el último cuarto del siglo XIX se consolidó la tradición pianística mexicana (una de las más antiguas de América); se desarrolló la producción orquestal y la música de cámara; se reincorporó la música folklórica y popular a la música profesional de concierto, y se produjeron nuevos repertorios más ambiciosos en forma y género.

Con el cambio de siglo, algunos compositores se aproximaron a las nuevas estéticas europeas para renovar sus lenguajes (francés y alemán) y se inició y confirmó la creación de una infraestructura musical moderna. En 1900, el francés se consideraba el idioma universal. México, con 541 000 habitantes, se había vuelto cosmopolita (Carmona, 2009, p. 16). El movimiento musical mexicano del porfiriato se desarrolló bajo el influjo de las corrientes culturales y literarias de finales del siglo XIX. Heredero del romanticismo, hizo acopio de los aspectos técnicos desarrollados por figuras como Schumann (1810–1856)⁵¹ y Frédéric Chopin (1810–1849).⁵² Para el común de los artistas de la época, lo central fueron las ideas de modernidad y progreso.

⁵¹ Robert Schumann, compositor y crítico musical alemán del siglo XIX.

⁵² Fryderyk Franciszek Chopin. Genial compositor y virtuoso pianista polaco. Uno de los mayores representantes del Romanticismo musical.

La búsqueda de identidad nacional en la música comenzó con un movimiento indigenista plenamente romántico, lo mismo en Perú que en Argentina, Brasil o México. Al principio, tal corriente se basaba, principalmente en rescatar símbolos prehispánicos atractivos para la ópera. No obstante, a principios del siglo XX, se percibía ya un claro nacionalismo musical en México influido, a su vez, por corrientes nacionalistas europeas.⁵³

Las ideas estéticas de los compositores nacionalistas románticos representaban los valores de la clase media y alta de la época, en concordancia con los ideales del romanticismo europeo (elevar la música del pueblo al nivel del arte).

Se trataba de identificar y rescatar ciertos elementos de la música popular y vestirlos con los recursos de la música de concierto. En lo que puede denominarse una *Etapa de transición*, misma que abarca de 1870 a 1910, entre los compositores mexicanos que contribuyeron a la búsqueda de una música de carácter nacional, están Tomás León (1826–1893), Julio Ituarte (1845–1894), Ernesto Elorduy (1853–1912), Felipe Villanueva (1863–1893) y Ricardo Castro (1864–1907) (*México Desconocido*, 2002, “*La música mexicana...*”).

A finales del siglo XIX, el modernismo influyó en todas las artes y se generalizó no sólo en Europa sino en toda América. El modernismo, corriente esencialmente decorativa, buscó en los motivos de la naturaleza su fuente de inspiración, la sensualización en la expresión artística, las imágenes femeninas, el erotismo y la exaltación de los sentidos en el arte. Este movimiento, llamado también *Art nouveau*, que nace en Bélgica, surge por la evolución del eclecticismo y el historicismo. Buscaba renovar, cambiar lo cotidiano y crear un nuevo tipo de arte.

A través del modernismo, de fondo romántico en una primera instancia, Ricardo Castro estilizó su música mediante un airoso y elegante dibujo melódico (más ornamental que motivico) y también por medio del color y variedad en su armonía.

En muchas de sus obras se nota cierta influencia de Chopin y Liszt, autores favoritos de Castro, cuya influencia se reconoce un poco en las ideas, modulaciones,

⁵³ Otro tipo de nacionalismo musical mexicano se verá surgir más tarde, a partir del impacto social y cultural de la Revolución, ello en el denominado Periodo de Eclecticismo 1910–1960. Aparecen aquí numerosas corrientes de nacionalismo (ya indigenista puro, ya impresionista, o bien realista, expresionista o inclusive neoclásico) donde destacan nombres que van desde Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas hasta Carlos Chávez, Candelario Huízar, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Miguel Bernal Jiménez, Rodolfo Halffter o Carlos Jiménez Mabarak, entre otros, sin descartar el que muchos de éstos experimentaran a la par o posteriormente en otras vanguardias o tendencias. (*México Desconocido*, 2002, “*La música mexicana...*”).

elegancia de la armonización y el sentimentalismo melódico. En la obra total de Castro predominan las composiciones pianísticas; toda vez que incursionó poco en el género exclusivamente sinfónico u orquestal. No obstante, cualidades de primer orden se tocan en *Atzimba* y *La leyenda de Rudel*. Esta última considerada la obra maestra de Castro y la más hermosa producción lírica de un mexicano. Por su concepción, acción dramática, orquestación perfecta, bien equilibrada y colorida (Stevenson, 1952, p. 211), Castro fue llamado “el más europeizante de los compositores mexicanos y el último romántico del porfiriato”.

Semblanza biográfica del autor

Ricardo Castro fue probablemente la figura más destacada entre los compositores del siglo XIX de todo el continente americano. Se le considera un insuperable promotor de la música instrumental y sinfónica por estos lares. A continuación, de forma cronológica, se mencionan los acontecimientos más relevantes de su vida.

1864: Un 7 de febrero, Ricardo Rafael de la Santísima Trinidad Castro Herrera nace en la hacienda de Santa Bárbara, Municipio de Nazas, Durango. Hijo del licenciado Vicente Castro y de su esposa María de Jesús Herrera Jaime.

1870: Inicia sus estudios musicales con el maestro Pedro H. Ceniceros (1825–1883).

1877: Se traslada a la Ciudad de México, donde reside en forma definitiva.

1879: Ingresa al Conservatorio Nacional de Música. El primer año aprueba tres grados de piano con Juan Salvatierra (1831–1902), 1º de armonía con Melesio Morales (1839–1908) y el curso completo de Solfeo con Lauro Beristain (1839–).⁵⁴

1881–1882: Primera etapa composicional. Cubre una temporada de conciertos. Compone *Himno a la ciencia* y *Melodía para violín y orquesta*.

⁵⁴ A la fecha de entrega de estas notas al programa, no se cuenta con la fecha de muerte del músico mencionado.

1883: Compone: *Fantasia sobre temas de Norma, Capricho sobre Aires Nacionales Mexicanos, Mazurca Enriqueta, 1ª Sinfonía en do menor*. Termina sus estudios en el Conservatorio.

1884: Inauguración de la Biblioteca Nacional. *Marcha solemne. Obertura: La marcha del rey*.

1885: Es nombrado representante artístico de la nación. Es enviado por el gobierno de México a la exposición algodonera de Nueva Orleans.

1886: Gustavo E. Campa (1863–1934)⁵⁵ y Juan Hernández Acevedo (c. 1838–1898)⁵⁶ fundan la Academia Musical, de la que Castro es catedrático fundador de los cursos de piano y composición. Se muestra además como un excelente pedagogo.

1900: *Enero 20:* Estreno de la ópera *Atzimba* (obra con la que incursiona en el teatro lírico nacionalista). Ésta, junto con *Scherzino* y *Chant d'amour* son sus primeras obras editadas por la casa Wagner y Levien. *Julio:* Publica en el *Imparcial* y en el *El entreacto* una carta en la que agradece a quienes lo ovacionaron en sus últimos recitales, así como al general Porfirio Díaz por comunicarle que lo enviará a Europa. (Justo Sierra contribuyó a que Castro fuese becado por el gobierno para perfeccionar sus estudios en aquel continente). *Diciembre:* Viaja a Veracruz y de ahí se embarca en el vapor *La France* rumbo a Europa. Radica en París.

1903: Segunda etapa composicional: Inicia actividades de perfeccionamiento pianístico con Teresa Carreño (esposa de Eugene d'Albert, ambos discípulos de Liszt). *Abril 6:* Recital en la sala *Érard* de París. *Septiembre 22:* Visita las instituciones de enseñanza musical en Salzburgo, Praga y Dresde. Se entrevista en Leipzig con Carl Reineck (1824–1910) y en Alemania con Ferruccio Busoni (1866–1924).

⁵⁵ Compositor, profesor y crítico musical mexicano. Opositor a la corriente operística italiana en México.

⁵⁶ Compositor e instrumentista (Flauta). Formó parte del Grupo de los Seis (Gustavo Emilio Campa, Ricardo Castro Herrera, Carlos Meneses, Ignacio Quesada, Felipe Villanueva Gutiérrez). Junto con Castro, Campa, y Pablo Castellanos León, fundó el Instituto Musical Campa Hernández Acevedo.

1904: *Marzo 15.* Estada breve en Roma. *Mayo 30:* Estada en Bayreuth.⁵⁷ *Agosto 26:* Se entrevista con Giovanni Sgambati (pianista y compositor italiano amigo de Liszt y Wagner). *Diciembre 21:* Concluye su ópera *La leyenda de Rudel*.

1905: *Noviembre 19:* El gobierno de México le renueva la pensión de 500 francos mensuales por dos años más.

1906: *Enero 20:* Escribe sobre su entrevista con su amiga y compositora Cécile Chaminade (1857–1944). *Septiembre:* Se embarca rumbo a México. *Octubre 8:* Castro regresa de Europa con ideas universalistas, si bien desde la primera etapa de su producción, abarcó él solo todos los aspectos del folklorismo musical mexicano del siglo XIX.

1907: *Enero 1:* Es designado director interino del Conservatorio Nacional de Música. *Noviembre 28:* Víctima de enterocolitis infecciosa muere en su domicilio.

Es importante destacar que Ricardo Castro, al igual que su amigo y colega Gustavo E. Campa, cultivó el género de la *mélodie*, así como obras de carácter religioso. Castro desechó sus primeras producciones y evolucionó completamente, asimilando el estilo de los compositores franceses y alemanes contemporáneos. Además, sacó buen provecho de entrevistarse con Busoni, Sgambatti,⁵⁸ Reinecke⁵⁹ y Chaminade; lo mismo que de su intercambio de ideas con Richard Strauss (1864–1949), Félix von Weingartner (1863–1942), Siegfried Wagner (1869–1930), Camille Saint-Saëns (1835–1921) y Maurice Moszkowsky (1854–1925), a quienes igualmente conoció. (Carmona, 2009, p. 29...).

⁵⁷ Ciudad situada al este de Alemania. Es mundialmente famosa por estar ligada a Richard Wagner, quien además de vivir en ella unos años, construyó allí su teatro, inaugurado en 1876. Desde su fundación, año tras año, presenta un festival en verano (Bayreuther Festspiele), consagrado en exclusiva a representar los dramas musicales del compositor alemán. En todo momento, la dirección del festival ha estado a cargo miembros de la familia Wagner. (“The Bayreuth Festival”, 2016, *Wagneropera.net*).

⁵⁸ Giovanni Sgambati (1841–1914). Compositor, pianista y director de orquesta italiano.

⁵⁹ Carl Heinrich Carsten Reinecke (1824–1910). Compositor, profesor, pianista y director de orquesta alemán.

*Premier chagrin*⁶⁰

Texto y traducción

Premier chagrin	Primera pena
Malgré moi je reviens dans ce bois solitaire! Sous cet ombrage épais Dont j'aime le mystère.	A pesar de mí mismo vuelvo a este bosque solitario bajo su espesa sombra de la cual amo el misterio.
Je retrouve ces pas Dans cette étroit chemin Où tous deux nous nous marchions Nous tenant par la main.	Reencuentro pasos en este camino estrecho donde ambos anduvimos tomados de las manos.
J'étais heureux alors! Et mon âme ravie. S'abandonnait rêveuse S'abandonnait aux charmes de la vie!	Yo era feliz mi alma se deleitaba abandonada al ensueño abandonada a los encantos de la vida.
Voici le lieu béni, Près de l'antique croix Où nos cœurs s'unissaient Dans la même pensée!	He aquí el lugar bendito cerca de la antigua cruz donde nuestros corazones se unían en un mismo pensamiento.
C'est là qu'un jour hélas! Mon âme fut brisée Que je la vis pour la dernière fois, hélas! Quand sa voix triste chère, Dans un suprême aveu M'eut dit je t'aime. Espère.	Aquí también aquel día desventurado mi alma se resquebrajó fue donde la vi por última vez, ¡ay! Cuando su voz querida y triste en una suprema confesión me había dicho te amo. ¡Espera!

⁶⁰ Traducción de Mónica Mercedes Ramírez Ríos. La letra se plantea a la manera de un romance antiguo. Con la misma letra existe también una versión de Felix Godefroid (1818–1897) para piano. (Véase al respecto: <http://www.melodiefrañcaise.com/encyclopedie/encyclopedie.php> en el portal de Le Centre International de la Mélodie Française; ítem de búsqueda: *Premier chagrin*).

Análisis

Tonalidad original: Re bemol Mayor. El texto describe el dolor que causa una separación dentro de una relación amorosa. La nostalgia al recordar los instantes felices y los espacios vivenciales. Posiblemente la separación fue intempestiva. La introducción del tema A consta de cuatro compases con un motivo musical de carácter sutil, evocando la lejanía física entre una pareja. La voz es acompañada al piano por acordes sincopados comparable a un sollozo. Continúa así hasta el compás 21.

Ejemplo 24. Castro, R., *Premier chagrin*, cc. 1–4.



A continuación, en la parte B, se presenta una modulación a la tonalidad de Do bemol mayor, el piano se torna enérgico (*forte*), es preponderante el piano acorde con el texto: “*J’étais heureux alors! Et mon âme ravie...*”.

En el compás 35, repite nuevamente la tonalidad inicial, Re bemol Mayor, sólo que ahora la métrica del piano cambia a tresillos, para regresar al tema B en el compás 53 (Do bemol Mayor, *col canto appassionato*), el piano enfatiza lo apasionado con corcheas para llegar al clímax de la pieza: “*je t’aime, espère...*”. Un “te amo”, puede transmitir la esperanza de un posible reencuentro.

*Je veux t’oublier*⁶¹

Texto y traducción

(A la fecha de la presentación del este trabajo, se le atribuye a Ricardo Castro la autoría de los textos de la siguiente *mélodie*).

⁶¹ Traducción: Mónica Mercedes Ramírez Ríos.

Je veux t'oublier	Quiero olvidarte
<p>Va t'en, je ne veux plus regarder ton regard Vois tes yeux plus lointains Et plus doux que la nue. Ta joue où les rayons du jour d'or sont épars Ta bouche qui sourit et qui ment, Ta main nue.</p>	<p>¡Vete! No quiero mirar más tu mirada, ver tus ojos tan distantes y más dulces que las nubes. Tu mejilla donde los rayos dorados del día se dispersan, tu boca que sonrío y miente, tu mano desnuda.</p>
<p>Va t'en. Eloigne toi de mon désir. Ce soir tout de toi me ravit, et me tourmente. Loin de tes bras trompeurs Et chers je vais m'asseoir. Dans la plaine, dans la plaine assoupie Où se bercent les menthes.</p>	<p>¡Vete! Te deseo lejos de mí. Esa tarde todo de ti me irrita y me atormenta. Lejos de tus brazos mentirosos y queridos me sentaré en la llanura somnolienta donde se adormecen las mentas.</p>
<p>Et la oubliant tout du mal que tu me fais J'entendrai, les yeux clos, L'esprit bas le cœur sage. Sous les êtres d'argent pleins d'ombre et de reflets. La respiration paisible du feuillage.</p>	<p>Y para olvidar todo el mal que me haces con los ojos cerrados escucharé, con el espíritu en calma y el corazón a salvo, bajo las hayas de plata, llenas de sombras y reflejos, la respiración apacible del follaje.</p>

Análisis

Tonalidad original: Si menor. El texto de esta *mélodie* es de carácter romántico. Es una obra enérgica, lírica y tempestuosa. El tema A (*moderato*), conformado por 15 compases, describe la exasperación ante la traición en una relación amorosa. Los atributos físicos de quien engaña son, a la vez, seductores y nefastos. El tejido pianístico está conformado por acordes (c. 1–4) cuya sonoridad concuerda con la sentencia de (quizá) no volver a ver al ser amado (Ej. 25). En el compás 16 (tema B, *più mosso*), la tonalidad a Sol Mayor y el piano, mediante arpeggios, puede simbolizar una vorágine de emociones al decir “*Va t'en. Eloigne toi de mon désir ce soir. Tout de toi me ravit, m'irrite et me tourmente*”.

Ejemplo 25. Ídem, *Je veux t'oublier*, cc. 1–4.



En el compás 22, a pesar del cúmulo de emociones generados por una traición, los tresillos de acordes del piano en “*poco più ancora*” y en *forte*, pueden direccionar, hacia un clímax, pero el texto menciona un estado de necesidad de paz, encontrándolo en el refugio de una llanura en calma. Ahora, en el compás 31, inicia el tema A’ (*tempo primo*), el piano destaca con arpeggio y acorde hasta el compás 34. La sección conclusiva surge en el compás 35; de nuevo el piano cambia a cuatrillos de dieciseisavos, *crescendo* y *accelerando* poco a poco. Es notable el contraste pianístico con el del texto. El piano describe la proximidad de un estado de ira, sin embargo, el texto reincide en buscar el sosiego, la quietud y la calma en el corazón mismo de la persona que fue traicionada. El clímax de la pieza está en el compás 45 (*fortíssimo*), en el fa#6 (*feuillage*).

Referencias

- “Acuerdos de Múnich”. (1938). (2015, enero 9). En *Enciclopedia libre universal en español*. Recuperado de:
[http://enciclopedia.us.es/index.php?title=Acuerdos_de_M%C3%BAnich_\(1938\)&oldid=598982](http://enciclopedia.us.es/index.php?title=Acuerdos_de_M%C3%BAnich_(1938)&oldid=598982)
- “Albert Roussel. Composer”. (s.f.). En *The Bach Cantatas Website*. (Biographies of Poets & Composers). Recuperado de: <http://www.bach-cantatas.com/Lib/Roussel-Albert.htm>
- Alegre, M. (2008). La música francesa entre los siglos XIX y XX. El impresionismo. Especial referencia al repertorio pianístico. Curso 2007–2008. Universidad Internacional de Andalucía Sede Antonio Machado Baeza (Jaén, España). Recuperado de
<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/493/CURSO%20BAEZA%20MAAM%20IMPRESIONISMO.pdf?sequence=1>
- Álvarez, A. (2012). Nacionalismo musical [diapositiva en Prezi]. Recuperado de
<https://prezi.com/0ycxblcohb3m/nacionalismo-musical>
- Anaya, J. V. (2009). *Los deseos del corazón. Poesía breve de China*. México: Círculo de poesía. Disponible en
https://bcehricardogaribay.files.wordpress.com/2009/11/galeria_poesiabrevedechina.pdf. También en:
circulodepoesia.com/wp-content/uploads/2009/06/galeria_poesiabrevedechina.pdf
- “André Gide”. (s.f.). En *El portal de la palabra*. Recuperado de:
<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1758>
- Aristu M. J. (2000). Surrealismo. En *Las vanguardias literarias del siglo XX* [portal electrónico]. Recuperado de: <https://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/surrealismo.html>
- Beristain, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

- Bequer, M. La poesía surrealista y sus características. En *Aires Galegos. Foro Internacional de poesía. (Teoría poética)*. Recuperado de:
<http://airesgalegos.foroactivo.com/t796-la-poesia-surrealista-y-sus-caracteristicas>
- Burgess, J. (2006). Francis James Child: Brief of a Victorian enthusiast, 1825–1986. *Harvard magazine*, May–June, pp. 52–53. Recuperado de
<http://harvardmagazine.com/2006/05/francis-james-child.html>
- Calderón, D. y Calderón A. (2014). Breve muestra de poesía china contemporánea. *Círculo de poesía*. Recuperado de: <http://circulodepoesia.com/2014/01/breve-muestra-de-poesia-china-contemporanea/#comments>
- Carmona, G. (2009). *Álbum de Ricardo Castro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes–Dirección General de Publicaciones.
- Charles, A. (1997). The Memoirs of H. A. Giles (abridged). In *East Asian History*, 13–14 (june/december), pp. 1–7.
- Cousin, R. (2015). Dommange René. En *la-loupe.over-blog.net*. Recuperado de
<http://la-loupe.over-blog.net/article-dommange-rene-39095665.html>
- “Creole”. (s.f.). En *Dictionary.com*. Recuperado de
<http://www.dictionary.com/browse/creole>
- Defoe, D. (1984). *Robinson Crusoe*. Barcelona: Orbis.
- Defoe, D. (2012). *Robinson Crusoe* [trad. Enrique de Hériz]. Recuperado de
<https://lelibros.org/libro/descargar-libro-robinson-crusoe-en-pdf-epub-mobi-o-leer-online>
- “El bajo de Alberti”. (2010). *Foro de piano. Entre pianistas* [mensaje en foro]. Recuperado de
<http://www.entre88teclas.es/foro/viewtopic.php?t=554>

- Emmons, S. y Sonntag, S. (2000). *The art of the song recital*. Long Grove, Illinois: Waveland Press.
- Fancourt, D. (s.f.). Le Six. En *La música y el holocausto*. Recuperado de <http://holocaustmusic.ort.org/es/resistance-and-exile/french-resistance/les-six>
- “Figurativismo”. (s.f.). En *WordReference*. Recuperado de <http://www.wordreference.com/definicion/figurativismo>
- García, J. M. (2000). *La música del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
- “Georges Auric”. (s.f.). *Enciclopedia británica*. Recuperado de <https://global.britannica.com/biography/Georges-Auric>
- “Germaine Tailleferre”. (s.f.). En *The Famous People, Society for recognition...* Recuperado de <http://www.thefamouspeople.com/profiles/germaine-tailleferre-346.php>
- “Giuseppe Ungaretti”. (s.f.). En *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/ungaretti.htm>
- Hoérée, A. (1938). *Albert Roussel*. París: Rieder.
- “James Joyce”. (s.f.). En *El poder de la palabra*. Recuperado de <http://www.epdlp.com/texto.php?id2=756>
- Johnson, G. y Sokes, R. (2000). *A french song companion*. London: Oxford University Press.
- Katz, A. (2015). Jean Cocteau. En *SocialsTv.com. Tu red social del 7º Arte*. Recuperado de <http://socialstv.com/profesional/jean-cocteau>
- Kimbal, Carol (2005). *Song. A guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukke, WI: Hal Leonard.

“La estancia o *estanza*”. (2009). En *Vademecum poético* [blog a cargo de El Santo]. Recuperado de <http://vademecum-poetico.blogspot.mx/2009/11/la-estancia-o-estanza.html>

“Lírica”. (s.f.). En *WordReference*. Recuperado de <http://www.wordreference.com/definicion/lirica>

“Louis Durey”. (s.f.). En *Gérard Billaudot Éditeur*. Recuperado de: <http://www.billaudot.com/es/composer.php?p=Louis&n=Durey>

“Louis Durey. Catálogo de obras”, s.f., Gérard Billaudot Éditeur. Disponible en http://www.billaudot.com/_pdf/composers/dureycatalogue.pdf

Macha, R. (2012). Metalenguaje, metacognición y aprendizaje. En *Aprendizaje del aprendizaje. Just Another Wordpress.Com Weblog*. Recuperado de <https://rumavel.wordpress.com/2012/09/25/metalenguaje-metacognicion-y-aprendizaje>

“Marie-Edme-Patrice-Maurice, count de Mac-Mahon”. (s.f.). En *Enciclopedia británica*. Recuperado de <https://global.britannica.com/biography/Marie-Edme-Patrice-Maurice-comte-de-Mac-Mahon-duc-de-Magenta>

Martínez, E. (s.f.). *Marie Laurencin*. En *MCN Biografías.com. La web de las biografías*. Recuperado de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=laurencin-marie>

México Desconocido (2002). *La música mexicana de concierto en el siglo XX*. Recuperado de <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html>

Milosevic, F. (2016). La Nouvelle Revue Française. En *Journal de la République des Lettres*, Éditions Noël Blandin. Recuperado de <http://republique-des-lettres.fr/10623-nouvelle-revue-francaise.php>

Mirón, L. M. (2003). *La información económica: concepto, características y marco*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense–Facultad de Ciencias de la Información. Disponible en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/S/3/S3034501.pdf>.

Morgan, R. P. (1994). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal.

“Nikos Kazantzakis”. (s.f.). En *El poder de la palabra*. Recuperado de <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1882>

Noske, F. (1970). *French song from Berlioz to Duparc. The origin and development of the Mélodie*. New York: Dover Publications.

“Pau”. (s.f.). En *Francia.net–Guía turística de Francia*. Recuperado de <http://www.francia.net/pau>

“Paul Louis Charles Claudel”. (s.f.). En *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/claude.htm>

“Paul Valéry”. (s.f.). En *El poder de la palabra*. Recuperado de <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2389>

Pereda, J. (2010). El jazz, origen y evolución. En *La madeja de la vida*. Blog [documento PDF]. Recuperado de <https://lamadajadelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf>

Perse, S. J. (1960). *Éloges*. Paris: Gallimard.

Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.

Petit, Pierre (1975). *Ravel*. Madrid: Espasa–Calpe.

“Politonal”. (s.f.). En *Lexicoon. El diccionario español*. Recuperado de <http://lexicoon.org/es/politonal>.

“Raine Maria Rike”. (s.f.). En *A media voz* (portal de Graciela Henao Londoño). Recuperado de <http://www.amediavoz.com/rilke.htm>

“Recordando a Saint–John Perse: Las campanas”. (2016). En *Trianarts* [blog de Concha Rodríguez]. Recuperado de <http://trianarts.com/recordando-a-saint-john-perse-las-campanas>

Reuter, E. (1950). *La mélodie et le lied*. Paris: Presses Universitaires de la France.

Rinck, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial.

Rivero, F. (2010). Arthur Honegger. En *La música moderna* [blog]. Recuperado de <http://francisco-lamusicamoderna.blogspot.mx/2010/04/arthur-honegger.html>

Robert, F. (1987). Le théâtre lyrique des Six, et L’occasion, extrait du Catalogue commenté de Louis Durey. En Danièle Pistone, *Le théâtre lyrique français 1945–1985*, Paris: Champion, pp. 276–193.

“Robinson Crusoe”. (2008). En *Mitos literarios. Historia resultantes de la ficción universal* [blog a cargo de cosmefulanitofc]. Recuperado de <https://mitosliterarios.wordpress.com/2008/07/04/robinson-crusoe>

Roy, J. (1994). *Le Group des Six*. Paris: Seuil.

“Saint–John Perse”. (s.f.). En *Geni*. Recuperado de <https://www.geni.com/people/Saint-John-Perse-Nobel-Prize-in-Literature-1960/6000000014631658061>

“Saint–John Perse”. (2006). En *EnCaribe. Enciclopedia de historia y cultura del Caribe*. Recuperado de www.encaribe.org/es/article/saint-john-perse/1879

- “Sinología”. (2016). En *Definiciones–de.com. Diccionario general de español*. Recuperado de <http://www.definiciones–de.com/Definicion/de/sinologia.php>
- Slonimsky, N. (2005). *Writing on music: vol. 3. Music of the modern era*. New York: Routledge–Taylor & Francis.
- “Stefan George”. (s.f.). En *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/george.htm>
- Stein, L. K. (1979). *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical*, Princeton, NJ: Summy Birchard.
- Stevenson, R. (1952). *Music in México: a historical survey*. New York: Crowell.
- “T. S. Eliot”. (s.f.). En *El poder de la palabra*. Recuperado de <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1679>
- “The Bayreuth Festival”. (2016). En *Wagneropera.net*. Recuperado de <http://www.wagneropera.net/bayreuth>
- Torre de, G. (1971). *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3 vols. Madrid: Guadarrama.
- Veiga, O. (2009). El movimiento pop y su historia: del ragtime al jazz. Documento del curso Historia de la Música Pop y el Rock–4º ESO. Curso 2009–10: CPI Monte Caxado. Recuperado de https://www.murciaeduca.es/iesfranciscorosginer/sitio/upload/H_del_pop_y_del_rock.pdf
- Vilches, JM. (2011). La depresión de los años 30 y el apogeo del swing. En *Musicópolis*. Recuperado de <http://www.musicopolis.es/la–depression–de–los–anos–30–y–el–apogeo–del–swing/248902011>

Yuxuan, R. (2015). La poesía china. En *China Files: Reports from China*. Recuperado de <http://www.china-files.com/es/link/46303/la-poesia-china>

Anexo I: Síntesis para el programa de mano

Programa

*Tres exponentes de la melodía francesa:
Ricardo Castro, Louis Durey y Albert Roussel*

Nombre de la alumna: Mónica Mercedes Ramírez Ríos

Para obtener el Título de: Licenciada en Canto

Louis Durey

(1888–1979)

Images à Crusoe, Op. 11 (1918)

Reducción para canto y piano del autor.

Poemas de Saint–John Perse

(Marie–René Alexis Saint–Léger Léger, 1887–1975).

I. <i>I</i> ¹		2'15''
II. <i>Vendredi</i>	(Viernes)	2'10''
III. <i>Association</i>	(Asociación)	3'36''
IV. <i>L'Arc</i>	(El arco)	2'03''
V. <i>Visitation</i>	(Visitación)	9'44''
VI. <i>Le perroquet</i>	(El perico)	2'52''
VII. <i>Attente</i>	(Espera)	6'02''

Duración total: 28'42''

¹ Esta *mélodie* no lleva el título de un poema.

Albert Roussel
(1869–1937)

Ode à un jeune gentilhomme, Op. 12 No. 1
(*Oda a un caballero*)
Versión de H. P. Roché sobre el poema de Herbert Allen Giles 2'20"
(1845–1935)

Respuesta de una esposa prudente
Poema de Chang–Chi (siglo VIII–IX)²
Traducción de H. P. Roché 3'35"

Ricardo Castro Herrera
(1864–1907)

*Premier chagrin*³
(*Primera pena*) 3'40"

*Je veux t'oublier*⁴
(*Quiero olvidarte*) 3'35"

Duración total: 6'75"

Duración total de las doce obras musicales: 45'02"

* * *

Mónica Mercedes Ramírez Ríos, soprano.

Mtra. Verónica Villegas, piano.

² Este dato aparece así en la partitura.

³ Se desconoce el nombre del poeta.

⁴ Se desconoce el nombre del poeta.

Síntesis

Mélodie es una palabra en francés que, en el siglo XIX, era utilizada para denominar “una canción de arte”; es equivalente al *lied* alemán. Marca además su diferencia respecto de la *chanson*, que es ligera y menos literaria. Surgió como un tipo distinto de composición en la cuarta década del siglo XIX, como resultado de tres factores importantes:

- La disminución del nivel artístico, del *romance*, con la resultante necesidad de sustituir el género vocal.
- La introducción a Francia de los *Lieder* de Franz Schubert, los cuales rápidamente se hicieron populares.
- El impacto de la nueva poesía romántica.

Los primeros compositores que dotaron de mayor originalidad a la *mélodie* fueron Héctor Berlioz e Hippolyte Mompou. Más adelante, un autor puente viene a ser Albert Roussel (1869–1937), quien combina influencias neoclásicas–impresionistas, pero aporta una gran arquitectura de sonido. De construcción sólida y bien equilibrada, expresa imágenes o emociones que a menudo son las de un impresionista, así como resulta distintivo el llamativo efecto del color en su obra. Posteriormente, el humor, la sátira y la burla de los ideales románticos e impresionistas aparecen en un grupo de autores encabezados por Francis Poulenc (1899–1963), *Les Six*, quienes buscaban componer canciones que elevaran la música francesa del siglo XX.

1. *Images a Crusoe*, Op. 11

Louis (Edmond) Durey (1888–1979)

Compositor francés e integrante del *Group des Six*. A la edad de veinte años, luego de escuchar *Pelleas et Melisande* (arreglo de Claude Debussy), descubre su verdadera vocación musical e inicia estudios de armonía, contrapunto, fuga y composición como alumno de León Saint–Réquier, profesor en la Schola Cantorum y director de los Cantores de Saint–Gervais.

Sus primeras composiciones datan de 1914 y muestran profunda afinidad con Debussy. Ese mismo año, el azar le lleva a descubrir una melodía de Arnold Schönberg, extracto del Libro de *Los jardines colgantes*,⁵ un rayo de luz que da vida a todas sus búsquedas ulteriores. Precisamente con la *Offrande Lirique*, Op. 4, su personalidad se afirma abandonándose a todos los recursos de su imaginación. Por ello es, sin duda, el primer francés en utilizar un lenguaje musical tan claramente liberado.

En 1917, junto con Erik Satie y Arthur Honegger, Durey funda el grupo Nuevos jóvenes, mismo que en enero de 1920 se convertiría en Los Seis. No obstante, en 1921 se separa del grupo.

De 1943 a 1947, emprende numerosos trabajos de musicología. Su obra, que totaliza 116 *opus* catalogados, abarca todos los géneros, con excepción del *ballet*. No abordó mucho la escena o la orquesta sinfónica, pero compuso música para documentales.

Rehuyó siempre el encerrarse en algún sistema para poder así expresarse con libertad. Con el fin de renovarse se definió a sí mismo como un continuo de aspectos variados. Por encima de las diferentes bifurcaciones estéticas, y más allá de toda influencia recibida, en toda su música permanece su gran sensibilidad y humanismo. (*“Louis Durey”*, s. f. *Gérard Billaudot Editeur*).

Hacia 1918, Durey musicaliza el ciclo de siete poemas, *Images à Crusoe*, del poeta Marie-René Auguste-Alexis Leger, mejor conocido como Saint-John Perse, mismos que constituyen la parte central del presente programa: *Tres exponentes de la melodía francesa: Ricardo castro, Louis Durey y Albert Roussel*.

Images à Crusoe fue editada en París, en abril de 1918, por la casa Chester y está dedicada a Pierre Bertin (director y actor teatral y cinematográfico) y a Germaine y Marcelle Meyer (hermanos músicos, en algún momento igualmente integrantes de *Les Six*).

Louis Durey descubrió la obra de Saint-John Perse muy al principio de la carrera del poeta, cuando éste se encontraba en China y comenzó la escritura del ciclo. La primera compilación de poesías, *Eloges (Elogios)*, que comprende las *Images á Crusoé*, fue publicado en 1911, pero Durey encontró el texto incluso en una versión anterior –en donde el nombre del autor era todavía “Saintléger-Léger”–. Esto, en una copia de la

⁵ *Das Buch der Hängenden Gärten (El libro de los jardines colgantes)* de Stefan George (1868-1933), considerado el más importante de los poetas simbolistas alemanes, es un conjunto de treinta y un poemas de los cuales Schönberg eligió quince entre 1908 y 1909. (*“Stefan George”*, s. f. *Biografía y vidas.*)

Nouvelle Revue Francaise, de agosto de 1909. Tal circunstancia puede explicar las diferencias del texto entre las *mélodies* y la versión publicada de los poemas.

Durey mismo calificó sus *Imágenes a Crusoe* como la fusión más completa entre la expresión musical y la expresión poética. Tanto en la música como en las letras los sentimientos se despliegan con fervor y con intensidad, así como con entusiasmo, sinceridad y espontaneidad, lo cual sin duda ha contribuido a que ésta fuera una de sus mejores composiciones.

2. Tres *mélodies* de Albert Roussel

Albert Charles Paul Marie Roussel nació en Tourcoing, el 5 de abril de 1869, y murió el 23 de agosto de 1937, en Royan. Proveniente de una familia industrial, quedó huérfano a los ocho años de edad, por lo que fue criado por su abuelo, quien era alcalde de la ciudad y bastante buen músico aficionado. Antes, su madre le había enseñado los fundamentos de la teoría de la música. A la muerte de su abuelo, el pequeño fue confiado a sus tíos, los Requillart.

A la edad de 15 años, Albert Charles ingresó al bachillerato en el Colegio Stanislas de París, donde simultáneamente preparó su ingreso a la Academia Naval, en la cual fue admitido en 1887. A bordo del Buque Escuela Borda, zarpó de Brest hacia Asia suroriental y la India, lo cual le permitió conocer la cultura y las músicas de aquellas lejanas tierras. Desde entonces empezó a mostrar sus dotes, al dirigir los coros y las misas en los barcos.

A los 25 años, y por quebrantos de salud, Roussel renunció a la Marina y decidió dedicarse por entero a la música. Se estableció en París, a partir de 1894, y realizó estudios con Vincent d'Indy, quien sería una influencia muy importante en su primera etapa compositiva. Estudió después armonía con Juluien Koszul, director de la Escuela Nacional de Música de Roubaix, y asimismo piano, órgano, armonía, contrapunto y fuga con Eugène Gigout.

De 1902 a 1914, Roussel impartió la clase de contrapunto, en la cual tuvo como alumno a Erik Satie. En 1908 se casó con Blanche Preisach y viajaron a España, África del Norte, India y Camboya, lugares que inspiraron su obra *Evocaciones* (1910–1911). Entre 1912 y 1913, compuso el *ballet El festín de la araña*, una de sus obras más famosas. En 1914, al comenzar la Primera Guerra Mundial, Roussel se ofreció como voluntario, y

tuvo como encargo conducir una ambulancia de la Cruz Roja. A pesar de esta experiencia, su música nunca fue el reflejo de la guerra; al contrario, sus piezas muestran un carácter alegre.

En 1918, se estableció en Perros–Guirec, donde completó su obra *Padmavati*, y adquirió después una propiedad frente al mar de Verengeville. Luego de 1936, tras haber sufrido un ataque al corazón, se retiró a Royan a descansar. En ese mismo sitio falleció un año después.

La estética de la obra de Roussel expresa imágenes que a menudo parecieran las de un impresionista. Su creación recrea nuevas emociones que terminan por ser evocaciones, las cuales tienen que ver con su alma de espíritu marino: sueños y deseos no alcanzados, o bien que se relacionan con el hogar y los lugares familiares.

Abierto a todas las novedades, se mantuvo fiel a ese impulso, sin que se encuentre en su obra mayor rastro de tendencias conservadoras. Fue un hombre de actitud modesta y reservada. Desdeñaba honores y pensaba más en los demás que en sí mismo. Descansa en el pequeño cementerio de Varengeville, justo frente al mar que fue el móvil de gran parte de su obra (Hoérée, 1938, pp. 6–3).

Ode á un jeune Gentilhomme

Deux poemes chinois, Op. 12 (1907–1908)

Roussel preparó varias obras con el título *Deux pòemes chinois*. De entre ellas seleccionamos las dos piezas que a continuación se detallan. En primer término, un poema del inglés de Herbert Allen Giles (1845–1935), mismo que fue traducido por Henri–Pierre Roche. Le sigue un poema de Chang–Chi (c. 768–830). En ambas colaboró como libretista Henri–Pierre Roché (1879–1959).

Ode à un jeune gentilhomme está dividida en tres partes, correspondientes a las estrofas del verso. La forma de la pieza es *Lied estrófico variado*. Las tres partes contrastan rítmicamente para diferir las estrofas y así representar musicalmente la gradación propuesta por el poeta, pues el rechazo de la mujer al hombre crece musicalmente del mismo modo que va aconteciendo en el texto. Además, la preocupación representada por la figura retórica del “qué dirán” de la joven, está distribuida gradualmente entre padres, hermanos y sociedad.

Réponse d'une épouse sage, Op. 35 (1927)

En China, la poesía es una manifestación literaria muy respetada desde la antigüedad. Tal era su importancia y relevancia que fue considerada una expresión de las artes plásticas, ya que, además, se escribía con pincel. Se conocen poemas chinos desde hace más de 4360 años.

Esta poesía ha logrado destacar por su sofisticación como ninguna otra. La rima, el metalenguaje, el ritmo, la musicalidad (a las creaciones que se podían cantar con música se les llamaba canciones, y a las que no, poemas)... las aliteraciones, los juegos de palabras, la metáfora y la onomatopeya son elementos primordiales que la caracterizan. Pero su rasgo singular y característico radica en el tono para conseguir distintos significados. El apego a la peculiar música china la define como “la música que habla”, tornándose también esotérica y simbólica.

Roussel, desde muy pequeño estuvo influenciado por el contacto directo con la naturaleza, sobre todo con el mar, y conocer Indochina y su ambiente exótico, constituyó para él una importante fuente de inspiración.

Esta *mélodie* se gestó en el tercer período compositivo de Roussel (1926–1937). Explora el tema de la fidelidad conyugal, pero enfatiza la dignidad y el honor de una mujer que en este caso, pertenece a un estrato social muy alto. Dramáticamente el texto fusiona emociones intensas con el control y una especie de rito arraigado en la cultura oriental.

Jazz dans la nuit, Op. 38 (1928)

René Dommange

Abogado de profesión, editor de música y político. Nació en 1888 en París, y murió en 1977 en Avon (Seine-et-Marne). Fue alumno de la Escuela Libre de Ciencias Políticas y doctor en Derecho. A partir de 1920, se dedicó a la edición musical. Fue también arreglista, musicólogo y poeta. Amante del *jazz* y la vanguardia musical, invitaba regularmente a su mansión a Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Claude Debussy y Maurice Ravel.

El *jazz* es una forma musical artística que surgió en Estados Unidos a partir de la “confrontación” de los negros para con la música europea. Surge entre las comunidades afroamericanas establecidas en el sur y florece posteriormente en la región de Nueva Orleans en torno al cambio de siglo. El término puede proceder de África Occidental o del argot de la época, con el significado de acto sexual, o incluso derivado de jazmín, que era el perfume preferido de las prostitutas de la citada ciudad. El término fue aplicado de forma peyorativa a la música negra y después al *jazz* de los blancos. Jelly Roll Morton (1885–1941) sostuvo que fue el primero en utilizarlo en 1902. (Veiga, 2009)

Esta *mélodie*, colmada de algarabía y buen humor, describe, en su totalidad, el ambiente festivo, plácido y nocturno en un lugar posiblemente a la intemperie. Lo cual, por lo demás, no tiene equivalente en otras canciones de Roussel.

3. Dos *mélodies* de Ricardo Castro

A finales del siglo XIX, el modernismo influyó en todas las artes y se generalizó no solo en Europa, sino en toda América. Corriente esencialmente decorativa, buscó en los motivos de la naturaleza su fuente de inspiración, la sensualización en la expresión artística, las imágenes femeninas, el erotismo y la exaltación de los sentidos en el arte. Este movimiento, llamado también *Art nouveau*, que nace en Bélgica, surge por la evolución del eclecticismo y el historicismo. Buscaba renovar, cambiar lo cotidiano y crear un nuevo tipo de arte.

A través del modernismo, de fondo romántico de primera instancia, Ricardo Castro estilizó su música mediante un airoso y elegante dibujo melódico (más ornamental que motivico) y también por medio del color y variedad en su armonía. En muchas de sus obras se nota cierta influencia de Chopin y Liszt, sus autores favoritos, por ejemplo en las ideas, modulaciones, elegancia de la armonización y el sentimentalismo melódico. En la obra total de Castro predominan las composiciones pianísticas, toda vez que incursionó poco en el género orquestal o sinfónico.

Ricardo Rafael de la Santísima Trinidad Castro Herrera nació en la hacienda de Santa Bárbara, Municipio de Nazas, Durango, el 7 de febrero de 1864. En 1870 comenzó sus estudios musicales con el maestro Pedro H. Ceniceros. En 1877 se trasladó a la Ciudad de México de forma definitiva. Dos años más tarde ingresó al conservatorio Nacional de

Música en donde estudió piano con Juan Salvatierra, armonía con Melesio Morales y solfeo con lauro Beristain.

El 20 de enero de 1900, se estrena su ópera *Atzimba*. Ésta, junto con *Scherzino* y *Chant d'amour* son sus primeras obras editadas por la casa Wagner y Levien. En julio de este mismo año, Castro publica en el *Imparcial* y en *El entreacto* una carta en la que agradece a quienes lo ovacionaron en sus últimos recitales, así como al general Porfirio Díaz por comunicarle que lo enviará a Europa. Pronto se encuentra ya radicando en París.

A partir de 1904 cubre algunas estadías en Roma y otras ciudades en donde se entrevista con algunos talentosos maestros tales como Giovanni Sgambati (pianista y compositor italiano amigo de Liszt y Wagner). En diciembre de aquel año concluye *La leyenda de Rudel*, considerada la obra maestra de Castro y la más hermosa producción lírica de un mexicano.

El gobierno de México le renueva la pensión por dos años más y ello le permite seguir conviviendo con personalidades como Cécile Chaminade.

Al regresar a México, en enero de 1907 es designado director interino del Conservatorio Nacional de Música. No obstante, de forma inesperada, fallece, el 28 de noviembre de ese mismo año.

Premier chagrín⁶

El texto describe el dolor que causa una separación dentro de una relación amorosa. La nostalgia al recordar los instantes felices y los espacios vivenciales. Posiblemente la separación fue intempestiva. La voz es acompañada al piano por acordes sincopados comparable a un sollozo. Queda al final de la pieza, la esperanza de un posible reencuentro.

⁶ La letra se plantea a la manera de un romance antiguo. Con la misma letra existe también una versión de Félix Godefroid (1818-1897) para piano. (Véase al respecto: <http://www.melodiefrancaise.com/encyclopedie.php> en el portal de Le Centre International de la Mélodie Française; ítem de búsqueda: *Premier chagrín*).

Je veux t'oublier

El texto de esta *mélodie* es de carácter romántico. Es una obra enérgica, lírica y tempestuosa. Describe la exasperación ante la traición en una relación amorosa. Los atributos físicos de quien engaña son tan seductores como nefastos. El tejido pianístico está conformado por acordes cuya sonoridad concuerda con la sentencia de (quizá) no volver a ver al ser amado. En el transcurso de la pieza, es notable el contraste pianístico con el texto. Así, mientras que el instrumento describe la proximidad de un estado de ira, la letra reincide en buscar el sosiego, la quietud y la calma en el corazón mismo de la persona que fue traicionada.

Hasta el día de hoy el texto de esta *mélodie* se sigue atribuyendo al propio Ricardo Castro.

Anexo II: Partituras

Castro, R. A. (1909). *Je veux t'oublier. Oeuvre posthume*. México: Wagner y Levien. Sucesor (Friedrich Hofmeister, Leipzig)

Castro, R. A. (1909). *Premier chagrin. Oeuvre posthume*. México: Wagner y Levien. Sucesor (Friedrich Hofmeister, Leipzig)

Durey, L. J (1922). *Images á Crusoe, Op. 18*. Reduction pour Chant et Piano par l'auteur. London: Chester Music Ltd.

Roussel, A. (1921). *A un jeune Gentilhomme, Op. 12, No. 1*. Paris : Rouart Lerolle & Cie.

Roussel, A. (1927–1929). *Réponse d'une épouse sage, Op. 35, No. 2*. Paris: Durand & Cie.

Roussel, A. (1929). *Jazz dans la nuit, Op 38*. Paris: Durand & Cie.

3

5. Je veux t'oublier.

quatre *allegretto*

Oeuvre posthume. Ricardo Castro.

Moderato, f

Chant. *f*

PIANO *f*

Va. l'en, je ne veux plus te par-der ton re-gard, *meurtra*
te ya ne quisiermas *ta*

Vire tes yeux plus lointains et plus doux que la nu-é. Ta Jou-é où les
 ver tes yeux plus lointains Y rras d'oues plus mebe. To meff la doue

Poco più *accel.* *sin rall.*
 les *accél.* du jour d'or sont é pars. Ta bou-é chi
Poco più? *accél.* *sin rall.* *accél.* *sin rall.* *accél.* *sin rall.* *accél.* *sin rall.*

f *rall.* *me*
 qui sou-rit et qui ment, la main n'y
f *rall.* *me*
 que sou-rit et qui ment, la main n'y

Copy. 1861, by J. W. Stern, A. G., New York.
 A. Wagner, London. Deutscher Musikverlag, Leipzig.
 Printed and Published by Friedrich Hofmeister, Leipzig.
 No. 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Castro, R. A. (1909). *Je veux t'oublier. Oeuvre posthume*. México: Wagner y Levia.
 Sucesor (Friedrich Hofmeister, Leipzig)

3. Premier Chagrin.

Romance pour Soprano ou Tenor.

Oeuvre posthume.

Ricardo Castro.

Moderato.

Chant. *moderato e timora* Malgré moi jo-co-

PIANO. *p cresc.*

viens — Dans ce bois so-li - tai - re! Sous cet om - bra - ge é-

fess.

cresc.

passionata *poco rall.* *a tempo e cresc.*

païs — Dont j'ai - me Dont j'aime le mys-té - re Je re-trouve ces

poco rall. *a tempo e cresc.*

Copyright, 1909, by Jos. W. Stern & Co, New York.

A. Wagner y Levion Succ. México.

Propiedad de los Editores.

Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Castro, R. A. (1909). *Premier chagrin. Oeuvre posthume.* México: Wagner y Levien. Sucesor (Friedrich Hofmeister, Leipzig)

A Pierre Berlin, à Germaine et Marcelle Meyer.

IMAGES À CRUSOË

1

avec accompagnement de Quatuor à cordes, Flûte, Clarinette et Cor (ou Harpe)

(Saint Léger Léger)

Rédaction pour Chant et Piano par l'auteur

LOUIS DUREY.
Op. 11.

Lent.

Piano.

expressif.

hom - mes, Cru-so - é! Tu pleu - rais, fi - ma - gi - ne, quand des

cresc.

Copyright 1922 by J & W Chester Ltd.

J & W C. 3868

Tous droits réservés.

A un Jeune Gentilhomme

ODE CHINOISE

TO A YOUNG GENTLEMAN

CHINESE ODE

Paroles de
H. P. ROCHE
d'après le poème anglais de GILES
English words adapted from Prof. GILES
Verses by ROSE NEWMARCH.

Musique de
Albert ROUSSEL
Op. 12 N° 1

CHANT *Vif et léger* *p*

N'entrez pas, Monsieur, s'il vous
Don't come in, good Sir, if you

PIANO *p*

mf *p* en retenant un peu

plait, — Ne bri - sez pas mes fougè - res, Non pas que ce - la me fas - se grand'
please, — Don't break my wil - low - trees, — 'Tis not that your en - trance would much dis.

mf Au mouv! *più p et*

pei - ne, Mais que di - raient mon père et ma mè - re? Et
.tress me; But what would fa - ther and moth - er say? — And

sans rigueur *p* *pp*

mé - me si je vous ai - me, Je n'o - se pen - ser à
 though I'm sure that I love you, I hard - ly dare think _____

retenez **Plus vite**

ce qui ar - ri - ve - rait _____
 How they would scold next day! _____

pp

Au mouv!

p *mf*

Ne pas - sez pas mon mur, Mon - sieur, s'il vous plaît, N'a - bi - mez
 Don't climb my wall, good Sir, if you please, Don't spoil my

p en retenant un peu

pas mes pri - me - vè - res, Non pas que ce - la me fas - se grand'
mul - ber - ry trees; — 'Tis not that their ru - in would much dis -

mf Au mouvt! *più p et*

pei - ne, Mais, mon Dieu! que diraient mes frè - res? Et
tress me, But, O what would my brothers say? — And

sans rigueur *p*

mê - me si je vous ai - me, Je n'o - se pen -
though I'm sure that I love you, I hard - ly dare

retenez Plus vite

-ser à ce qui ar - ri - ve - rait
think How they would scold next day!

Red.
Au mouv! *p*

Res - tez de - hors, Monsieur, s'il vous
Then stay out - side, good Sir, if you

mf *p en retenant un peu*

plait, — Ne pous - sez pas mon pa - ra - vent, — Non pas que ce -
please, — Be - tween my shut - ters do not squeeze; — 'Tis not that your

mf *Au mouv!*

-la me fas - se grand'pei - ne, Mais, mon Dieu! qu'en di - raient les
pres - ence would much dis - tress me, But, O dear, what the world might

più p et sans rigueur

gens? — Et mè - me si je vous ai - me,
say! — And though I'm sure that I love you,

p *pp* *retenez*

Je n'o - se pen - ser — à ce qui ar - ri - ve -
I hard - ly dare think — How much folk would talk next

Plus vite

-rait. —
day. —

sempre pp

pp



réponse d'une épouse sage...

musique de

Albert Roussel

paroles de H.-P. Roché

(d'après la traduction anglaise, par Herbert Giles,
du poème chinois de Chang-Chi - 8^e et 9^e siècles).

chant et piano -- net : 1,75

Op. 55 n^o 3

PARIS — A. DUBAND & FILS, ÉDITEURS
DURAND & Co

4, Place de la Madeleine, 4

Déposé selon les traités internationaux. Proscrit pour tous pays.
Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.

DURAND & Co

ALPH. DURAND
400%

1 81

Original key
E min

Réponse d'une épouse sage

repōs(ə) dyn epus(ə) sag(ə)

Poem by Chang-Chi
translation by H.P.Roché

Albert Roussel
alber rusef

Andantino ♩ = 92

Con-nais-sant, sei-
kɔ̃ nɛ sɑ̃ sɛ

5

gneur, mon é - tat d'é - pou - se,
ɲœr mɔ̃ nɛ ta dɛ pu - zɔ̃

Poco più animato

9

Tu m'as en - voy - é deux per - les pré - ci - eu -
ty ma zɑ̃ vva je dœ̃ pɛr lœ̃ pɛr si ø̃

13

ses. Et moi, com-pre-
zø e mwa kô prø

p

17

nant ton a - mour je les po - sai froi-de-
nã tã na mur zø le po ze frwa dø

p

21

ment sur la soie de ma ro - be.
mã syr la swa dø ma ro bø

poco rit. *mp*

Allegretto ♩=120

25

Car ma mai - son est de haut li -
kar ma me zø ε dø o li

mp

29

gna - ge. Mon é - poux ca - pi - tai - ne de la
 na ʒø mɔ̃ me pu ka pi tɛ nɔ̃ dɔ̃ la

poco cresc.

33

gar - de du Roi.
 gar dɔ̃ dy rwa

f

38

ritard.
 Et un hom - me com - me toi de - vrait di - re:
 e œ̃ nɔ̃ mœ̃ kɔ̃ mœ̃ twa dɔ̃ vrɛ̃ di rø

mp *dim.*

42

slargando
 «Les liens de l'é - pou - se ne se dé - font pas.»
 lɛ ljɛ̃ dœ̃ le pu zœ̃ nœ̃ sœ̃ de fœ̃ pa

p 8^{va.}

47 **Tempo I** $\text{♩} = 92$

A-vec les deux per - les
a vek le dø per lø

pp dolce

51

je te ren - voie deux lar - mes,
ʒø tø rã vva dø lar lar mes

55 *rall.*

Deux lar - mes pour ne pas t'a - voir con - nu plus
dø lar mø pur nø pa ta vwar kɔ ny ply

mp *p* *rall.*

59

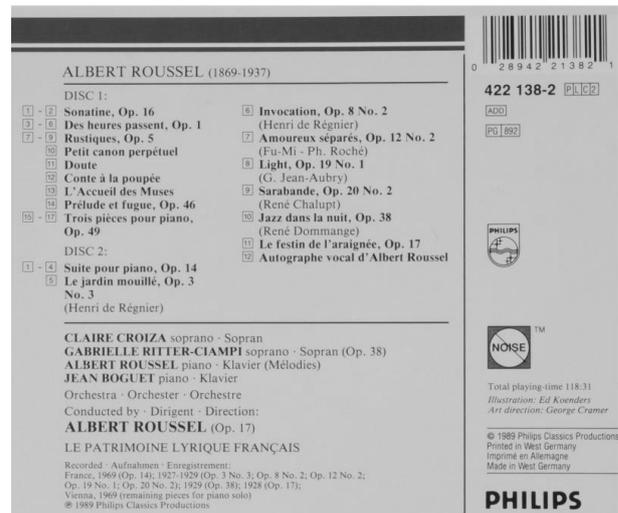
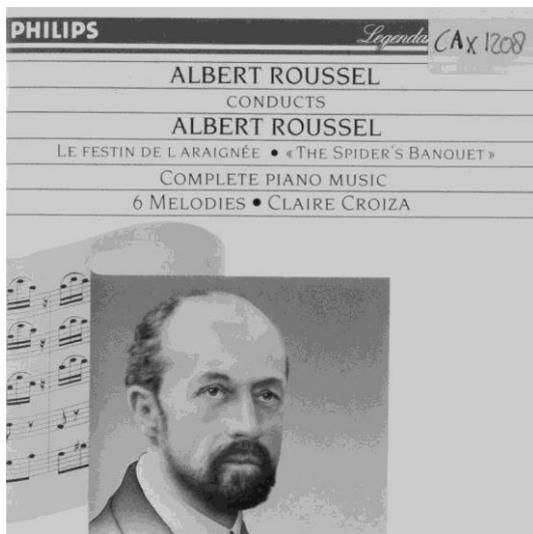
tôt.
to

p *pp*



By Albert Roussel (1869-1937)

Published by
Editions Durand



Roussel, A. (1929). *Jazz dans la nuit*, Op 38. Paris: Durand & Cie.