

Los poetas de Gabriel Fauré

Teófilo Sanz Hernández

Universidad de Valladolid

Hablar del encuentro de la música con la literatura supone penetrar en un terreno bastante complejo. En la relación de ambos medios de expresión artística, se dan multitud de vínculos que en sí mismos pueden ser susceptibles de infinidad de variantes.

Dentro de las grandes líneas de investigación que han proliferado en la reciente historia de estos estudios, hay que destacar las clasificaciones de S. Brown, Calvin, Scher y otros, las cuales están integradas en un amplio marco que en síntesis tiene dos vertientes: la músico-lingüística y la músico-literaria. Personalmente he prescindido de la primera orientando mis preferencias hacia la segunda cuyo cometido pretende acercar dos artes antes que buscar los puntos de contacto entre el lenguaje verbal y la música como sistema de comunicación.

Así, el objetivo primero de esta línea de investigación, que por otro lado tiene relativamente poco años de vida, consistiría básicamente en explorar los momentos en que ambas formas de expresión se atraen y, en cierta medida, se ayudan en su deseo de perfección estética. En definitiva, como señala Brown, entre la música y la literatura existe una seducción por la cual cada una de ellas rechaza la antinomia originaria “et semble s’être donné pour dire le point de départ de l’autre”¹.

Según Pierre Boulez, la evolución musical siempre ha ido por detrás en sus transformaciones con relación a otros medios de expresión, léase la poesía. Entonces, no es de extrañar que las grandes corrientes poéticas hayan tenido gran influencia en el desarrollo de la estética musical². Obviando el contexto en el cual se inscribe esta observación del compositor vanguardista francés, diré que, efectivamente, la poesía ha jugado casi siempre un papel determinante en las audacias melódicas y armónicas de muchos músicos, sobre todo franceses, de los siglos XIX y XX. Partiendo de este presupuesto, estudiaré, de manera breve, en qué medida la poesía afianza la estética de un compositor tan importante como Gabriel Fauré, el cual dio forma definitiva a la composición músico-poética francesa llamada *Mélodie*. Es evidente que para completar este estudio no puedo dejar de mencionar, aunque sea de manera sucinta, a otros músicos relevantes de la generación anterior implicados en el proceso de transformación de la forma que nos ocupa.

¹ Citado por PIETTE, Isabelle en *Littérature et Musique*, P. U. de Namur, 1987, p. 26.

²BOULEZ, P.: “Son et verbe” en *Relevés d’apprenti*, Seuil, Paris, 1966, pp.57-58.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la música francesa, en particular la forma *Mélodie*, vive grandes cambios. La renovación más notoria tiene lugar en torno a los años setenta. En esos momentos, una serie de músicos jóvenes se propone crear un arte profundamente francés. En el campo de las formas músico-poéticas pretenden acabar con la influencia del *Lied* alemán. De esta manera, la *Romance*, composición con forma estrófica y texto sentimental, desaparece por completo dando lugar a una etapa nueva en las relaciones de la música con la poesía ³.

Los orígenes de este cambio hay que buscarlos en autores de la generación anterior. Berlioz es uno de ellos, pero sobre todo destaca Charles Gounod, padre, según muchos compositores, de la nueva forma. También habría que poner en un lugar preferente a Bizet y Massenet. Ciertamente, Gounod es una pieza clave en esos momentos de transición. No obstante, su arte todavía se caracteriza por un clasicismo rígido en la forma. En ese sentido está, sin duda alguna, vinculado al pasado aunque, por otro lado, pone todo su empeño en consolidar definitivamente la *Mélodie*. Por ello, su trabajo le convierte en el punto de referencia de los grandes maestros del género. Sin sus aportaciones sería difícil entender el arte de Fauré, Debussy o Ravel.

A pesar de todo, sus gustos son ambivalentes y se sitúan entre lo refinado del arte francés, más próximo a la comprensión intelectual del poema, y el arte melódico alemán, más musical. Realmente Gounod nunca se decanta de lleno, en la expresión que no en la forma, por una u otra manera de expresión artística. Ahora bien, no cabe duda de que su obsesión melódica nos ofrece atisbos de lo que será la atmósfera músico-poética de Fauré.

Con el fin de componer sus canciones, Gounod acude muy a menudo a textos de los románticos franceses. Pero llegados a este punto conviene preguntarse: ¿cuándo esa inspiración plasmada en una melodía adquiere el sello de un arte nuevo? Según Rémy Stricker ⁴, solamente unas doce “mélodies” de las ciento noventa y seis compuestas por Gounod rompen claramente con el molde de la *Romance*. Una de las más significativas es la titulada “Venise”, inspirada en un poema de Musset. En ella, las modulaciones huidizas de la música y la matización extremadamente rica presagian el mundo nebuloso de Fauré. Estamos ante un ejemplo que anticipa la revolución espiritual que tendrá lugar más tarde en la música francesa, en consonancia_ no conviene olvidarlo_ con las demás artes.

Pero como he venido anunciando, el músico que asienta definitivamente la bases de la *Mélodie* francesa es Gabriel Fauré. Con él quedan claramente

³ Cf. el completo estudio de F. NOSKE *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, North Holland Publishing Company, Amsterdam, 1954.

⁴ STRICKER, R.: *La Mélodie et le Lied*, PUF. Paris, 1975,p.75.

establecidas las diferencias entre el *Lied* y la *Mélodie*. A través de su evolución artística, se puede constatar que los aspectos románticos de la forma francesa van desapareciendo. La composición alemana, que en su momento inspiró la nueva relación del texto con la música, sigue su rumbo. Por el contrario, la *Mélodie* adquiere paulatinamente una fuerza y una entidad propias.

En efecto, el *Lied* estaba íntimamente ligado a una concepción romántica del mundo dominada por la naturaleza como lugar adecuado para la expansión intuitiva de la emociones. Es una forma que renuncia, en parte, al racionalismo precedente⁵. El folclore adquiere en el *Lied* una expresión artística por medio de la asociación de palabras y sonidos. En torno a esa forma músico-poética, se teje una metafísica naturalista. Esta forma viene a ser un nítido reflejo de la estilización más inmediata de los sentimientos. Mas precisamente, por esa misma razón, hace gala de una sensibilidad y de una ingenuidad cercana, según Jankélévitch, a la “sabiduría de los proverbios”.

En los filósofos románticos de la naturaleza se da una tendencia a la unidad originaria que en su concepción había sido destruida por un error en el rumbo tomado la humanidad. Esto se puede aplicar igualmente al lenguaje, tanto musical como poético. En suma, los proverbios a los que alude el filósofo tienen cabida en el *Lied* pues esta forma también busca, desde un punto de vista metafísico, un estado óptimo en el que la vida esté simple y llanamente en armonía con la naturaleza.

Por el contrario, en Francia, el gusto por el folclore es menor. Solamente algunos seguidores de César Franck recurren a lo popular para componer sus obras. En realidad, el folclore casi nunca tuvo cabida en la historia de la música francesa. Esta tendencia no iba a ser menos marcada a finales del XIX cuando el renacimiento de la comunicación de las artes se plasma en formas refinadas que buscan lo raro y lo exquisito. La poesía y la música encabezan esa tendencia. Los frutos más maduros de esos inicios se darán en los primeros años del siglo XX con las canciones ravelianas inspiradas en poemas de Mallarmé. Antes, Fauré inaugura de manera rotunda la alquimia perpetua entre verbo y sonido. Maurice Ravel así lo estima al considerar que este gran compositor gana la batalla definitiva de la música francesa frente al *Lied* alemán.

No obstante, si bien la personalidad creadora de Fauré se hace patente desde un principio, conviene establecer aquí las etapas más notorias de su quehacer en el campo músico-poético. Veamos cómo su evolución está íntimamente ligada a los cambios que se dan en el ámbito de la poesía y de qué forma se sirve de ésta para llevar a término sus obras vocales. Siguiendo los

⁵ De todas formas, conviene dejar claro que muchos pensadores románticos no renuncian por completo a las conquistas de la razón. Sólo consideran que la ciencia debe ir acompañada de un saber que únicamente la intuición y los mensajes del inconsciente pueden alcanzar.

acertados criterios de Jankélévitch ⁶, podemos establecer tres épocas creadoras en su trayectoria artística: una anterior a 1890, la segunda comprendida entre 1890 y 1905 y, por último, el período que va desde 1906 hasta 1924. Para ilustrar la relación de nuestro músico con la poesía y sus aportaciones a la forma *Mélodie*, escogeré sólo tres poetas, los más relevantes en su carrera (Baudelaire, Verlaine y Van Lerberghe), que permitan mostrar su evolución y el vínculo de ésta con las transformaciones que se daban en el campo de lo literario.

En la primera etapa Fauré conserva influencias italianas y alemanas. Sus tempranas canciones recuerdan vagamente la música de Schubert, en particular el acompañamiento de los *Lieder*. El canto se preocupa en demasía por el poema. En realidad, esta fase “romántica” es de filiación schumanniana. No debemos olvidar que a Fauré le gustaba establecer lazos entre sus obras vocales e instrumentales. Por ejemplo, en “Chant d’automne”, melodía sugerida por el conocido poema de Baudelaire, los arpeggios son claramente románticos, lo mismo que lo son las canciones basadas en poemas de Théophile Gautier, Victor Hugo o Leconte de Lisle.

Los tres poemas de Baudelaire puestos en música por Fauré_ “Chant d’automne”, “Hymne” y “La Raçon”_ no suponen un cambio sustancial en la evolución del músico. Como apunta Jankélévitch, la luz de Baudelaire le cegó. Se podría afirmar que la unión de la poesía moderna con una música schumanniano-romántica empobrece la riqueza cromática que desprende la luz verdosa omnipresente en la última parte de “Chant d’automne”. Tampoco se puede afirmar que haya armonías imitativas, más bien nos movemos en un terreno de confusión.

Se puede observar con nitidez que el joven músico no se desenvuelve con soltura en esa vía puramente francesa que caracterizará a la *Mélodie* posterior. Todavía se hace patente el peso de Saint-Saëns, su maestro. En suma, en esos momentos, Fauré no se ha desembarazado aún del romanticismo a la “alemana” tan lejano del arte galo finisecular, un arte que proclama la unión íntima entre los colores, los perfumes y los sonidos. Yo afirmaré que Fauré busca desesperadamente una nueva estética pero no llega a plasmar, o a captar, los aspectos que hacen de Baudelaire un poeta de la modernidad, es decir, el poder de la imaginación pero también el dominio de la escritura. Además, una poesía tan profunda y elaborada requiere otro tipo de tratamiento musical. En el marco de su riqueza armónica y tonal, innovadora desde un primer momento por su elegancia y equilibrio, las melodías sobre textos de Baudelaire adolecen de sencillez e ingenuidad. De todas maneras, el encuentro con el autor

⁶ JANKÉLEVITCH, V.: *Fauré et l'inexprimable*, Plon, Paris, 1974.

de *Les Fleurs du Mal* no cae en saco roto. De esa experiencia Fauré extrae un saber decisivo para su carrera como melodista. En esos momentos no era fácil adaptar musicalmente la modernidad poética con resabios románticos.

Todo cambia a partir de 1890 gracias al encuentro del compositor con la poesía de Verlaine. La musicalidad de los textos del gran poeta simbolista le entusiasma y le anima a buscar nuevas formas de expresión. El ciclo de *La Bonne Chanson* coincide con el período de madurez estética de Fauré que se distingue, sobre todo, por un refinamiento extremo de su escritura musical. Estamos, pues, ante una nueva manera de concebir el arte músico-poético. Este ciclo representa los inicios de lo que será la completa renovación de la forma *Mélodie*. El propio Maurice Ravel, consciente del trascendental paso dado por Fauré, define como sigue las transformaciones que conlleva el arte de su maestro: “Esta nueva manera se caracteriza claramente por la importancia que a partir de ese momento adquiere el elemento armónico en el lenguaje musical”⁷ sin que por ello la melodía sufra una pérdida de libertad.

Ese nuevo quehacer produce una música que expresa unos deseos de vida y de amor profundamente dionisiacos. Sin duda en este particular concuerda con el poeta. Su anhelo de redención es enorme, el sinfonismo de la escritura es salvador. El compositor eligió nueve de los veintiún poemas de *La Bonne Chanson*. Con ellos crea una especie de sinfonía al estilo wagneriano, o sea, con temas recurrentes. No obstante, estos leit-motiv, cinco según Jankélévitch, no son imágenes que reflejan el texto literario sin más. Fauré abandona el plano fenoménico para adentrarse en lo oculto. El músico aspira a revelar el contenido profundo de los textos. Un estudio completo del ciclo desbordaría los límites de estas líneas. Para ilustrar lo dicho tomemos como ejemplo la canción “Lune Blanche”, donde el tema del misterio aparece en el piano pasando de una mano a otra rompiendo así con un figuralismo sencillo. Los arabescos al estilo de Schumann, que predominaban en las melodías con textos de baudelairianos, desaparecen. Jankélévitch, filósofo y musicólogo que nos guía en estas interpretaciones, estima que se trata de un nocturno, “la seule minute où poète et musicien recherchent, au lieu du grand soleil, les folles ivresses de la forêt”⁸. Esta embriaguez se acentúa con una música escrita en el tono de Fa sostenido Mayor cuyas alteraciones crean una atmósfera más sombría que luminosa.

Lo cierto es que en este ciclo música y poema no tienden a la imitación pura y simple. La impresión que se desprende de la unión entre el arte de Fauré y el de Verlaine es doble, por un lado apunta a lo apolíneo y, por otra parte,

⁷ “Les Mélodies de Gabriel Fauré” texto de Maurice Ravel integrado como apéndice en el libro de MARNAT, M. *Maurice Ravel*, Fayard, Paris, 1986, p.703. La traducción es nuestra.

⁸ JANKELEVITCH, V.; op. cit. p. 138.

ansía alejarse del mundo razonable, es dionisiaca. Lo apolíneo se hace patente en el contrapunto musical y en el ambiente burgués que se refleja en el poema. Las fuerzas dionisiacas de la “Lune Blanche” también están presentes, sobre todo en el tema de la noche cuando el poeta y el músico se adentran, iluminados por la pálida luna que luce en el bosque, en un mundo de tinieblas embriagadoras.

Otro de los motivos musicales identificables en el ciclo sobre Verlaine es el del amor. Según Beltrando-Patier⁹, en el figuralismo interpretativo, este motivo puede aparecer cuando no lo manda el texto. Esto quiere decir que el músico estaría pensando de manera incosciente en él. Esto ocurre, siempre según la autora que acabo de citar, en la quinta melodía de *La Bonne Chanson* titulada “J’ai presque peur en vérité” en la que las imágenes oscuras corresponden a una música alegre representada por “l’intervalle mélodique de quarte augmentée (triton), archétype thématique de l’amour virginal et de la candeur”¹⁰. Así, pues, este figuralismo contradictorio es un elemento clave para comprender las diferencias entre el arte alemán y el francés, baste recordar, por ejemplo, el figuralismo del *Lied* “Le Roi des Aulnes” donde el trote del caballo es imitado sin ambages por el piano.

En definitiva, lo que me interesa subrayar es que en este ciclo aparecen las grandes innovaciones del maestro. Efectivamente, es fácil constatar las contradicciones entre el texto de los poemas y la música. No obstante, ello no quiere decir que la expresión de lo literario se empobrezca o se pierda. Al contrario, lo que aparece es un espíritu de movilidad que introduce una intensidad nueva entre el verbo y el sonido. La melodía de Fauré profundiza, entonces, en resoluciones poco habituales en esos momentos. Habría que decir también que la musicalidad de los poemas verlainianos le empuja y le ayuda a seguir por esa senda estética.

Nuestro músico es un maestro de los espejismos. En su música hay engaños manifiestos, modulaciones que nos alejan del tono principal, aunque siempre volvamos al regazo del mismo, eso sí, a través de senderos de misterio y riqueza armónica. Como ya señalé con anterioridad, Ravel quedó deslumbrado por el proceder de su antecesor. Así, a propósito de “Claire de lune”, poema de Verlaine musicalizado por Fauré en 1887, y por lo tanto no perteneciente al ciclo *La Bonne Chanson*, reitera su admiración en los siguientes términos: ¿”Se han fijado en que las palabras “en modo menor...” conducen a un arpeggio que dibuja, paradójicamente el acorde de Do mayor añadiendo no sé que prestigio melancólico al paisaje lunar?”¹¹

La depuración armónica le incita, cada vez con más fuerza, a adentrarse en

⁹ BELTRANDO-PATIER, M.C.; “Le Lied et la Mélodie” en *Histoire de la Musique*, Paris, Bordas, 1982, p.394.

¹⁰ JANKELEVITCH, V.; op.cit., p.394.

¹¹ “Les Mélodies de Gabriel Fauré” de Maurice Ravel, en op. cit. p. 703.

climas de misterio y de sombra. Esto se hará más patente en su última etapa creadora, a partir de 1906, cuando Fauré, sordo, se siente atraído por los poetas simbolistas belgas. El ciclo de *La Chanson d'Eve* se inspira en la poesía de Van Lerberghe, un de los principales representantes de la escuela belga junto con Maeterlinck. Recordemos que en 1866 un grupo de jóvenes escritores edita una revista titulada "La Pléiade". Allí publican sus textos que, de manera general, evocan el tedio, lo gris, los crepúsculos lluviosos, los claros de luna etc. Lo que llama la atención de esta poesía es la sonoridad nueva, un canto que se introduce en Francia desde el país vecino con fuerza y visos de vanguardismo. Guy Michaud estima que estos escritores imprimen a sus textos un "no sé qué brumoso y lejano, una luz de penumbra y de misterio, también un acento más doloroso"¹².

Esta poesía fluida y misteriosa, pero a la vez llena de imágenes luminosas, tiene una gran influencia en la evolución melódica de Fauré. De esta manera, diez poemas de *La Chanson d'Eve* de Van Lerberghe, son llevados al pentagrama. La composición dura cuatro años (1906-1910). El resultado es un ciclo de canciones marcado por la metafísica y por las invocaciones a la muerte. En estas composiciones, magníficamente analizadas por Jankélévitch, nuestro melodista, asediado por el silencio, recrea un universo personal casi mágico. Se trata de un paraíso lleno de paz, un lugar ideal para esperar el final. Por esa razón el ciclo se abre con el poema "Paradis" y se cierra con "O mort poussière d'étoiles". Podríamos decir que Fauré se convierte en un místico. De la reflexión sobre los inicios edénicos del ser humano a su inevitable retorno a la naturaleza, la música de nuestro melodista penetra admirablemente en el hermetismo de la poesía de Van Lerberghe. La atmósfera onírica domina por completo la composición. Es el principio del fin, el comienzo de una unión inédita de la música con la poesía. Sin renunciar al empleo de sus complejas tonalidades preferidas, Fauré utiliza otras más puras, más desnudas de alteraciones lo cual es un indicio de ascetismo en esta etapa final de su carrera. No obstante, siempre tenemos la sensación de que su música comunica directamente con un vacío generado por la inquietud ante ese "no sé qué" del que habla Michaud cuando se refiere a la poesía simbolista belga. Además de una prosodia que busca ante todo la musicalidad de los versos, la arquitectura de los acordes realza los textos y los hace majestuosos, sobre todo en el último poema "O Mort..." donde la voz grave, tranquila y sabia da la impresión de sentirse resignada frente a la eternidad que se abre ante sus ojos.

Lo mismo ocurre con el ciclo *Le Jardin clos* (1914-1915) inspirado en ocho de los cortos poemas prerrafaelitas de *Entrevisions*, escritos por Charles Van Lerberghe en 1888. El tema del amor, el del paso del tiempo y el de la muerte,

¹² MICHAUD, G.: *Message poétique du Symbolisme*, Nizet, Paris, 1947, p.289.

reaparecen en una música que alía pasión y resignación, es decir, ímpetu juvenil y serenidad adulta. Como subraya Jankélévitch “l'évolution de Fauré est continue comme la musique de Fauré: évoluer, pour lui, ce n'est ni renier, ni abjurer, mais approfondir le secret de la réminiscence. Telle est chez Fauré la signification toute bergsonienne de l'avenir et de la nouveauté; tel est chez Van Lerberghe le message du vestige indélébile (...)”¹³.

Fauré establece, así, un nuevo tipo de relación entre el texto y la música cuya continuación la encontramos en los melodistas posteriores. Se erige, pues, como una de las figuras más relevantes para entender la comunicación de las artes en la Francia de finales del XIX y principios del XX. Su técnica da forma definitiva a la *Mélodie*. Texto y pentagrama se integran dando paso a una mayor complejidad de sensaciones y armonías que generan emociones inéditas. En sus obras, lo exquisito, la sensualidad y el colorido se alejan de la sencillez de la *Romance*. Como él mismo señaló, la música debe poner de relieve el sentimiento profundo que habita el alma del poeta, sentimiento que sus versos no pueden traducir con exactitud.

El arte melódico de Fauré es tan rico que a veces penetrar en él implica sumergirse en un misterio. Su forma de componer melodías es seductora y audaz, por eso resulta apasionante vagar por esos mundos inexplorados de la voz, del texto y de la música. Su arte es una alquimia sonora que consigue fundir el poema y la partitura en algo inmaterial. Más allá del texto y de la música, encontramos en Fauré una suerte de gramática universal que nos colma de gozo. En suma, como dice Nadia Boulanger, “las cosas comunes se convierten entre sus manos en preciosas”. Fauré crea pureza y nos lleva de la mano hacia el mundo de los sentimientos, de los deseos y de las satisfacciones, en definitiva al reino del arte, que en palabras de Wittgenstein es “Unansprechliche”, es decir, lo inefable.

¹³ JANKELEVITCH, V., op. cit. p. 215.