

GABRIEL FAURE

POR OTTO DE GREIFF
SECRETARIO GENERAL
DE LA UNIVERSIDAD

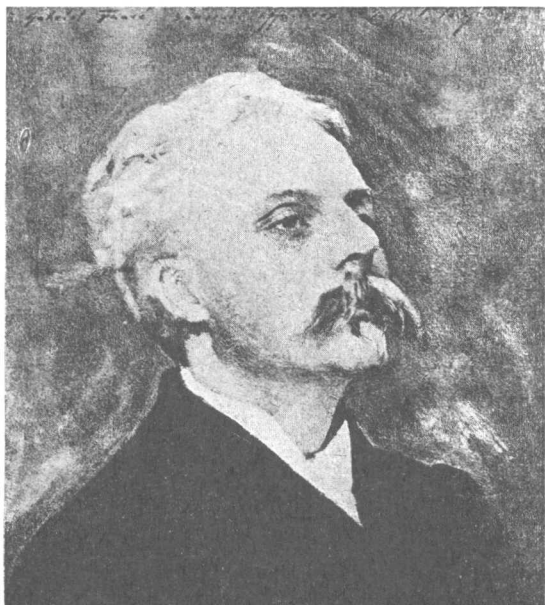
El 12 de mayo de este año se cumplirán ciento desde el nacimiento de uno de los hijos dilectos de la dulce Francia: Gabriel Urbain Fauré, nacido en Pamiers, en el país meridional de Foix; país aún decorado con el antiquísimo castillo de los condes de Foix, uno de los cuales, el Gastón Phoebus de las leyendas medioevvas, ilustró eruditamente, con el ejemplo y con la pluma, las artes venatorias.

Gabriel Fauré descendía de una modesta familia de herreiros; su apellido se pronunciaba, en la lengua de oc, "Faure", como nosotros lo leeríamos, y no "Foré"; quizás, por diversas transformaciones muy frecuentes en los nombres propios franceses, este Fauré provenga de la misma fuente que el Faure de Juan Bautista Faure, excelente barítono y mediocre compositor cuyas canciones religiosas, "Las palmas" y "El crucifijo", de gran popularidad en el siglo pasado, sembraron alguna confusión entre su nombre y el del ilustre patriarca de la música francesa.

Su vida, fecunda en gracias del espíritu, se extinguió casi a los ochenta años, el 4 de noviembre de 1924. No fue salpicada de aventuras y de desventuras como la de un Berlioz; casi puede decirse que fue la de Fauré una existencia prosaica, en lo exterior; que en lo interior fue riquísima de jugos acendrados de la más pura y decantada belleza. No le perjudicó el hecho de dirigir por muchos años el Conservatorio de París, anquilosador de los espíritus independientes; del ambiente académico salió Fauré tan puro como antes.

Su posición en la música francesa.—Es de todos sabido que Francia, cuya tradición musical no sufrió interrupción desde los lejanos días de Perotin y Leonin, a través de los compositores medioevales, de los maestros polifónicos del Renacimiento, y de las glorias altísimas de Lully, Couperin y Rameau, pasó (al advenimiento de Napoleón) por una larga y desolada crisis del gusto; precisamente mientras en Alemania imperaban Beethoven y los grandes cantores del romanticismo, en Francia se desconocía la música de cámara, se subestimaba y se tergiversaba la sinfónica, y sólo regía la ópera, en cuanto al vilipendiado género tuvo de falso y antiartístico en sus peores días. Apenas la figura profética y alucinada de Héctor Berlioz pugnaba en vano por sobreponerse al marasmo en que la música estaba sumida; más tarde dos maestros dominan el panorama: el versátil y talentoso Camilo Saint-Saens, y el padre Franck; pero, ¿será osadía grande afirmar que ninguno de los dos era francés en el grado eminente que el arte musical de Francia reclamaba? El primero era lo suficientemente universal e impersonal para demostrar que podía hacer música sabia de cualquier índole; el segundo, bien que su influjo haya sido inmenso, tenía un no sé qué de exótico y brumoso que no era soluble en la clara linfa gala. Más francés que ellos fue el genio meteórico y malogrado de Jorge Bizet, que de haber vivido unos cuantos años más hubiera cambiado el rumbo de la música francesa. Misión que el destino deparó a Fauré y a Debussy. Es evidente que Claudio de Francia fue el paladín belicoso de la nueva cruzada; pero no se debe olvidar que Fauré, nacido diez y siete años antes, mantuvo viva la llama pura de la gracia galaica desde las primeras canciones de 1870 hasta el cuarteto de cuerdas de 1924.

Su estética.—Quizás nada sea tan difícil de aprehender con palabras como la calidad artística de la música de Fauré; dificultad explicable, pues esta música es música musical, como la de Mozart, como la de Debussy; en muchos grandes compositores, sin excluir algunos de los cimeros, la calidad no siempre es estrictamente musical, sino que se afianza en elementos extraños; o dramáticos, o plásticos o metafísicos; Fauré, sin predicar credos ni buscar prosélitos, fue íntegramente músico e íntegramente francés; de ahí la esquivéz que para degustarlo plenamente sienten quienes no son ni lo uno ni lo otro.



GABRIEL FAURE

por John Sargent (1889)

Los cazadores de fórmulas han consagrado ciertos detalles peculiares en el estilo de cada artista, que son como la rúbrica de su firma; han estereotipado así unos cuantos lugares, siempre comunes y no siempre verídicos. No se le ha colgado así durante años y años al divino Mozart el sambenito de su gracia y su objetiva elegancia, a él que en sus obras últimas supo ser a veces más hondo y humano, antes de Beethoven, que el mismo sordo?

No es posible prescindir de un vocablo casi onomatopéyico que los franceses se han visto forzados a crear para referirse a Fauré; es el epíteto “foreano”, que al vertirse al español, pierde todo su aroma: “Le charme fauréen”, “la volupté fauréenne”; cuanto se intente para definir estos encanto y voluptuosidad, será inútil. Pero quienes se hayan adentrado definitivamente en ellos saben lo que aquel adjetivo significa.

Fauré se mantuvo prácticamente al margen de toda escuela, en una época en que florecían en profusión los ismos literarios, pictóricos y musicales. Su honestidad artística planeó, a través de sus largos años, por sobre las tendencias propias y extrañas que teñían el alma de la música francesa, depurada por fin en los filtros de Duparc, de Fauré, de Debussy, de Dukas y de Ravel.

¿Cuál la fórmula, el santo y seña para distinguir a Fauré? En la expresión, aquella inefable gracia foreana, siempre igual y diferente en todas sus obras; en lo formal, quizás una expertísima y siempre sorpresiva maestría en el arte de la modulación, que hacen de él, junto a Beethoven y Schubert, uno de los grandes moduladores de todos los tiempos, no sólo en la mera pericia técnica sino en los efectos maravillosos con ella logrados. Pero es tonto querer condensar en sólo un detalle de oficio el conjunto de factores de gusto y gracia, de sabiduría y arte que, amalgamados, confluyeron a dar el producto Fauré.

En un análisis prolijo de Fauré como compositor, tal como el que de sus canciones ha hecho Vladimir Jankelevich en un libro admirable, quizás demasiado minucioso en el detalle técnico, se advierte el escrupuloso cuidado del maestro en aliar al espíritu de cada página musical la tonalidad que Fauré consideraba más propia; exquisitez en la búsqueda de tonalidades poco usuales, y mágicas transiciones a otras lejanas.

Cher ami

Samedi je suis pris par
les offices infiniment
longs de la Toussaint!

Voulez-vous que je vienne
Dimanche à 10^h 1/2 ou
11^h ?

Si c'est oui en prenant
vos le peine de répondre.

Votez bien affectueusement
dévoué

Gabriel Fauré

"Cher ami

Samedi je suis pris à la Madeleine par les offices infiniment longs de LA TOUSSAINT! Voulez-vous que je vienne Dimanche à 10h. 1/2 ou 11h.? Si c'est OUI ne prenez pas la peine de répondre. Votre bien affectueusement dévoué, GABRIEL FAURÉ".

(Facsimil de una carta dirigida por Fauré al eminente pianista Isidore Philipp. Autógrafo propiedad de Otto de Greiff).

Su posición en la música universal.—Si se observan los programas de los conciertos alemanes de los últimos años, saltará de bulto la ausencia casi total del nombre de Gabriel Fauré; como era notoria antaño la ausencia del de Brahms de los programas franceses; los alemanes no sienten a Fauré, y aun llegan a desconocerle sitio de honor entre los compositores modernos. Algo análogo ocurre en otros países no latinos, que consideran a Fauré como un elegante catador de vinos galos, extraños a paladares forasteros. Por ello talvez las obras menos propias de su género han encontrado mayor difusión por fuera, como el Réquiem, mientras la música pianística, y sobre todo las canciones, son insípidas o repelentes al gusto de aquellos paladares.

Su obra. A ciento veintiuno llega el número de obras consignado en el catálogo; obra vasta en sí, pero restringida para la vida larga de Fauré. La razón es clara: como artista exquisito prefería la calidad a la cantidad, si bien no en la forma morbosa de un Duparc. Obra varia, puesto que en ella están representadas la música religiosa, la orquestal, la operática, la pianística y la de cámara. Vale más resumirla por géneros que cronológicamente, ya que en Fauré no se advierten claramente estilos diversos en sus diversas edades; su personalidad, naturalmente cada vez más acendrada, es la misma en los años mozos que en la senectud.

Para piano compuso varias series de nocturnos, barcarolas, impromptus y vales; naturalmente se impone la semejanza de estos títulos con los de Chopin; semejanza que se advierte muy conspicua en las primeras obras de Fauré, y que más tarde desaparece; esta música es abstracta; las denominaciones tienen un valor muy entendido, más entendido aún que en el propio Chopin; a todas estas piezas las anima una frescura y una limpidez absolutas; en todas campea la indefinible gracia foreana. Hay además otras obras pianísticas, la más valiosa de las cuales es la serie de variaciones sobre un tema propio. Para cuatro manos dejó una deliciosa suite infantil llamada *Dolly*, compuesta por seis breves piezas, la primera de las cuales existe también en forma de canción. Toda esta producción para piano está destinada a perdurar, afincándose lentamente. Nunca será popular, pero nunca sabrá a viejo. Algún exégeta de Fauré anotaba esta condición peculiar de su música, que fue novedosa al nacer y lo ha seguido siendo siempre. Y el gran pianista Alfre-

do Cortot, el ilustre intérprete a quien algunas de estas obras fueron dedicadas, dice así: "... las distingue la escogencia feliz de los ritmos, sea que aseguren, con su equilibrio, la declamación mesurada de una frase musical cuyo corte armonioso se asemeja a veces al del verso, con sus acentos, sus empalmes y casi su rima; sea que delaten por las síncopas o los tiempos contrarios, o por el desplazamiento característico de los bajos (anticipación o retardo) la intensidad ansiosa de un desarrollo o de una progresión; el cuidado por el equilibrio de las sonoridades, el temor parnasiano de las duplicaciones engorrosas, la sobriedad en el empleo de los registros extremos. Y por último la penetrante poesía de un estilo pianístico enteramente personal, en que todo se renueva sin parecer cambiar, cuya ornamentación se incorpora a la melodía que envuelve o prolonga y que, aunque generalmente pensada y escrita en el estudio, no deja de poseer la vivacidad y la espontaneidad del virtuosismo casi improvisado".

El fundamento principal de la fama de Fauré está en su música vocal, y muy especialmente en sus melodías, nombre que los franceses dan a la canción estilizada, al *art song* de los ingleses o al *lied* alemán; la obra de Fauré en este sector va a través de toda su vida, desde 1865 hasta 1922. Con todo, está muy lejos de ser tan abundante como la de los grandes maestros alemanes del género. Es la parte de la producción de Fauré que mejor nos revela sus aficiones y gustos artísticos, aunque sólo sea por la selección de los poetas destinados a ser, o nuevamente inmortalizados, o librados del olvido, gracias a la musicalización siempre admirable, a veces genial, de sus poemas. Acorde naturalmente con el movimiento poético, Fauré en un principio interpretó a algunos de los parnasianos, bien de los puros y grandes como Gautier y Leconte de Lisle, bien de los menores o de los contaminados del virus filosófico, como Silvestre, Richepin y Sully-Prudhomme; más o menos hasta 1885 son estos los poetas que informan la obra melódica de Fauré, y a su concurso se deben medallones de gracia fina y amable como *Lydia* de Leconte de Lisle e *Ici-bas* de Sully-Prudhomme. Pertenece también a esta época la melodía más popular de Fauré. *Après un rêve*, popular debido a que es la que más se presta al lucimiento vocal de los cantantes, lo cual vale decir que es de las menos características del estilo de Fauré. Harto más va-

lios son, por ejemplo, *Nell*, *Automne* y el breve ciclo de tres canciones *Poème d'un jour*.

De una época posterior son *La rose*, *Le parfum imperissable* y *Les roses d'Ispahan*, todas de Leconte de Lisle, y *Au cimetiere*, una de las más patéticas inspiraciones de Fauré, sobre un texto de Jean Richepin. Preceden ellas (o son concomitantes) a la plena expansión de Fauré al aliar su inspiración con la de uno de los más puros líricos de todas las épocas, Paul Verlaine. La comunión de los dos artistas fue perfecta: la gracia imponderable de Fauré iba a fundirse con el inasible matiz verleniano. El op. 58 lo componen cinco canciones de Verlaine, de las que basta citar *En sourdine* como muestra invaluable de la exquisita compenetración entre ambos poetas. El op. 61 es uno de los ciclos famosos en la historia del lied: *La bonne chanson*, luminosa síntesis de algunos de los más puros poemas verlenianos, engastados en la penumbra de una música insinuante, acariciante, tímidamente sensual, huidiza y cautiva a la vez. Se repite aquí una de esas perfectas simbiosis de espíritus, cuyos más ilustres precedentes en género análogo los vemos en las parejas Schiller-Schubert, o Müller-Schubert, o Heine-Schumann, o Moerike-Wolf, o Boito-Verdi o Baudelaire-Duparc. Justamente de esta época es una de las canciones perfectas de Fauré, también con texto de Verlaine, *Clair de lune*.

En la imposibilidad de citar todas las canciones, es necesario aludir a los dos ciclos de la edad madura y de la provectora, *La chanson d'Eve* (poesías de van Lerbeghe) y *L'horizon chimérique*, compuesto en 1922 sobre un poema de un poeta desconocido, Jean de la Ville Mirmont, y una de las más frescas obras del casi octogenario maestro.

Entre las obras vocales religiosas, la que va en segundo término entre las más famosas es el Cántico de Racine; aparte de varias cantatas, coros y motetes, la gloria de Fauré en la música litúrgica reposa en su Misa de Réquiem, compuesta en 1887, para coros, barítono y soprano solistas, orquesta y órgano. Quienes juzgan esta obra como la de un compositor moderno la hallan convencional y sentimental; quienes la aprecian como obra de un post-romántico, la tienen por sublime. Quizás no sea temerario decir que, si bien no es característicamente *fauréenne* (aparte del angélico *In Paradisum*), talvez por no ser la inspiración religiosa la más afín al talento de Fauré, como obra en

sí es una de las más claras y puras en su género, y de las más accesibles al oyente común.

De la música de teatro de Fauré, que el pergeñador de estas líneas sólo conoce por comentarios, lo más notable es la música para la tragedia *Prometeo* de Jean Lorrain y Ferdinand Hérold, y la ópera *Penélope*, cuyo valor musical se dice muy superior a la difusión de ella.

Dos breves obras para orquesta merecen mención especial: la suite *Masques et Bergamasques* y la música para el drama *Peleas y Melisenda* de Maeterlinck, formada por cuatro fragmentos compuestos antes de que Debussy escribiera su ópera inmortal.

Queda sólo por mencionar la música de cámara, en la que Fauré hizo su obra más perfecta, o tan perfecta como la de las canciones; su sonata op. 13 para violín y piano es justamente famosa, y no ha faltado quién la tilde de un tanto franckiana, sin advertir que fue escrita antes que la de Franck; su fama ha opacado injustamente otra sonata para los mismos instrumentos, en mí menor, compuesta en 1917, más de cuarenta años después de la primera. Hay también dos sonatas para violonchelo, y algunas obras breves para violín y para chelo, entre éstas una elegía, que Fauré arregló después, transcribiendo para orquesta el acompañamiento de piano.

En orden cronológico la primera obra importante para conjunto de cámara es el cuarteto con piano, op. 15, en dó menor (1879), que a pesar de corresponder a la obra juvenil, es una de las más acabadas obras, no sólo de Fauré sino del género; el op. 45 para los mismos instrumentos es mucho menos conocido; los quintetos, también con piano, y el trío para piano, violín y chelo están entre las más preciadas joyas de la música de cámara francesa. No es esta la opinión unánime, en cambio, sobre el único cuarteto de cuerdas, su última obra (póstuma), op. 121, que para algunos resume las mejores cualidades del maestro, para otros se resiente de alguna debilidad senil; quizá la obra pueda tildarse de confusa y desigual, pero lo cierto es, por una parte, que Fauré la terminó premurosamente, previendo su fin próximo, por otra que el primer movimiento y el andante son páginas de la más elevada y clara inspiración. Por la época en que Fauré escribió, y aún antes, estaba ya padeciendo de una dolencia cruel para un músico, que consistía en oír los

sonidos bajos una tercera más altos, y los altos una tercera más bajos. La víspera de su muerte el Cuarteto Krettly quiso tocarle su última obra. Con un grito de angustia respondió: "No, no! No oiría sino cosas espantosas!"

La esposa de Fauré fue Marie, hija del notable escultor Emmanuel Frémiet, el autor de la estatua ecuestre de Bolívar que hay en el Parque de la Independencia, en Bogotá. Se unieron en 1883; dos hijos hubo, Emmanuel y Philippe, este último un fervoroso biógrafo de su padre.

BIBLIOGRAFIA DE FAURE

Aunque la bibliografía de Fauré no es muy vasta, podemos citar algunas cuantas obras de carácter general y unos estudios especiales.

C. Benoit: *Le Requiem de Gabriel Fauré*.—Bruselas, 1888.

Hugues Imbert: *Profils de musiciens*.—París, 1888.

Alfred Bruneau: *La musique française*.—París, 1901.

Louis Vuillemin: *Gabriel Fauré*.—París, 1914.

Octave Seré (Jean Poueigh): *Musiciens français d'aujourd'hui*.—París, 1922.

Joseph de Marliave: *Etudes musicales*.—París, 1917.

Charles Koechlin: *Gabriel Fauré*.—París, 1927. Esta es una de las mejores biografías, escritas por uno de los más notables discípulos de Fauré.

Phillippe Fauré-Frémiet: *Gabriel Fauré*.—París, 1929. Biografía publicada por la casa Riéder, con excelente material iconográfico.

Georges Servieres: *Gabriel Fauré*.—París, 1930 (Colección Laurens).

André Coeuroy: *La musique française moderne*.—París, 1924.

René Dumesnil: *La musique contemporaine en France*.—París, 1930.

La revue musicale: Número especial dedicado a Fauré.

René Dumesnil: *Portraits de musiciens français*.—París, 1938.

Cinquant ans de musique française, por varios autores, obra publicada por L. Rohozinski.—París, 1925.

Emile Vuillermoz: *Cinquante ans de musique française* (con un estudio especial sobre la música de cámara).—París.

Alfred Cortot: *La musique française de piano*.—París, 1932. Un excelente y definitivo estudio sobre la obra pianística de Fauré, por uno de sus máximos intérpretes.

L. Aguetant: *Gabriel Fauré y Le génie de Gabriel Fauré*.—Lyon, 1924.

Florent Schmitt.—Artículo *Fauré* en la famosa obra *Cobbet's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. La más luminosa exégesis de la música de cámara de Fauré, por su discípulo y notable compositor.—Londres, 1929.

Vladimir Jankelevitch: *Gabriel Fauré et ses mélodies*.—París, 1938. El comentario definitivo sobre las canciones y, en general, sobre la estética de Fauré.

DISCOGRAFIA DE FAURE

De algún tiempo a esta parte es de uso agregar a la bibliografía de los músicos su discografía, ya que el disco fonográfico es un auxiliar preciosísimo para el conocimiento de la música, y casi el único medio de comunicación, entre nosotros, especialmente con los maestros muy antiguos o muy modernos. Cuando el compositor no está entre los diez o doce genios mayores de la música, este vehículo es indispensable. Desgraciadamente la mayor parte de los discos de Fauré son franceses, que vale decir inaccesibles para nosotros. El siguiente recuento es apenas una selección:

MUSICA PARA PIANO:

Balada, op. 19, para piano y orquesta.—Marguerite Long y la Orquesta Sinfónica de París, Phillippe Gaubert.—CM-X62 (2 discos).

Barcarolas: No. 5, op. 66. Emma Boynet, V-4415; No. 6, op. 70, Marguerite Long, C-69063.

Dolly, op. 56, Suite para piano a cuatro manos. A. Siegel y B. Leonet, discípulos de Marguerite Long. C.9103 y 4120.

Impromptus: No. 2, op. 31, Eileen Joyce. P-E11372. No. 3, op. 34, León Kartun, D-25944. No. 5, op. 102, Robert Casadesus, C-68853.

Nocturnos: No. 3, op. 33, Arthur Rubinstein, V-15660, y Carmen Guilbert, en el álbum del Tema y Variaciones. No. 4, op. 36, Marguerite Long, C-69063. No. 6, op. 63, Marguerite Long, C-LFX37.

Preludio: No. 5, Robert Casadesus, C-68853.

Tema y Variaciones, op. 73. Carmen Guilbert, CM-X156 (2 discos).

MELODIAS (Canciones):

A song recital. Este álbum, VM-478, contiene, admirablemente interpretadas por Charles Panzéra, acompañado por su esposa, las siguientes canciones: las nueve que componen el ciclo "La bonne chanson", las cuatro que forman "L'horizon himérique", y Au cimetière, Lydia, En sourdine y Le parfum impérissable (6 discos).

Après un reve, Charles Panzéra G-DA4911.

L'Automne, Povla Frijsh, V-18053.

Chant d'automne, Pierre de Seyguieres, C-DFX220.

Clair de lune, Georges Thill, C-4164, Ninon Vallin, D-20323.

Mirages, ciclo de cuatro canciones, Lise Daniels, OL-27/8.

Nell, Povla Frijsh, V-2078.

Noel, Georges Thill, C-4218.

Poeme d'un jour, ciclo de tres canciones, Georges Thill, C-17157. (contiene, además, la canción Fleur jetée).

Les roses d'Ispahan, Lily Pons, V-1997.

Le secret, Povla Frijsh, V-2078.

Sérénade toscane, Georges Thill, C-4164.

MUSICA RELIGIOSA:

Maria Mater Gratiae, motete, Doniau-Blanc y otros, D-20605.

Requiem, Les chanteurs de Lyon, con Dupont y Didier, CM-354 (5 discos).
Marcelle Denys y Marck Harrell, con coros y orquesta de Montreal, VM-844 (5 discos).

MUSICA DE TEATRO:

Penélope: *Danse*, y *Vous n'avez fait*, Germaine Cernay, D-25815.

Shylock: Suite orquestal, Nocturno. Orquesta Sinfónica del Conservatorio de París, Ph. Gaubert. C-68960.

MUSICA ORQUESTAL:

Pavana, Orquesta Sinfónica Nacional, Damrosch, V-7323.

Peleas y Melisenda: Preludio, Hilanderas, Adagio final. VM-941 (2 discos). Orquesta Sinfónica de Boston, Sergio Kussevitzy. Inexplicablemente se omitió en este álbum reciente la parte tercera, *Siciliana*; además, el *adagio final* está erróneamente rotulado como *Siciliana*. Esta parte, sola, está en el disco PD-66727.

MUSICA DE CAMARA:

Sonata para violín y piano, op. 13, Jascha Heifetz y E. Bay, VM-328; Mischa Elman y L. Mittmann, VM-859 (3 discos).

Elegía, op. 24, versión para chelo y orquesta, Jean Bedetti y Orquesta Sinfónica de Boston, Kussevitzy, V-14557.

Cuarteto op. 15, en do menor, Zurfluh-Tenrock, H. y A. Merckel, Marchesini, VM-594; Robert Casadesus, Calvet, Pascal y Mas, CM-253 (4 discos en ambas versiones).

Cuarteto de cuerdas op. 121, Cuarteto Pro Arte VM-372 (4 discos).

Quinteto con piano, Emma Boynet y cuarteto de cuerdas, Sch-9 (4 discos).

Explicación de las abreviaturas: C, Columbia; D, Decca; G, Gramophone; OL, Oiseau Lyre (París); P, Parlophone; Sch, Schirmer (New York); V, Victor. En esta lista se omiten muchas versiones europeas de difícil adquisición actualmente casi imposible.