



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

# **A obra vocal de Gabriel Fauré com textos de Paul Verlaine: ciclos e canções no período de 1887 a 1894**

Marta Isabel Aguiar Magalhães

## **Orientador**

Professor António José Ribeiro Carrilho

Trabalho de projeto apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Mestrado em Música realizada sob a orientação científica do Professor António José Ribeiro Carrilho do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Março 2022**



## **Composição do júri**

### Presidente do júri

Professora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Professora Coordenadora na Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco

### Vogais

Professora Maria Elisabete da Silva Duarte Matos

Professora Adjunta Convidada na Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco

Professor António José Ribeiro Carrilho

Professor Adjunto na Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco



## **Dedicatória**

Família e amigos, por me apoiarem nesta caminhada no mundo do canto.



## **Agradecimentos**

Aos meus pais e irmão, por todo o apoio que me deram neste longo percurso académico.

Às professoras Elisabete Matos e Dora Rodrigues, por todos os ensinamentos e experiências que me ajudaram a crescer.

Ao professor António Carrilho, por ter aceito orientar este trabalho e pelo apoio ao longo deste mestrado.

À minha família, namorado e amigos, por todo o apoio e motivação.

A todos “muito obrigada”.



## **Resumo**

O presente trabalho apresenta uma análise interpretativa e performativa de ciclos e canções de Gabriel Fauré em que são utilizados textos de Paul Verlaine, num período específico de sete anos, entre 1887 a 1894. As obras a serem trabalhadas são: *Clair de Lune op.46 nº2*; *Spleen op. 51 nº 3*; *Cinq melodies de Venise op.58*; *La bonne chanson op. 61*; *Prison op. 83 nº 1*. Ao longo do trabalho é proposta uma fundamentação de análise musical, análise poética, organização temática e estrutura das canções e ciclos, criando assim uma preparação performativa do mesmo, sendo que será apresentado de forma cronológica.

## **Palavras chave**

Poesia de Verlaine; Gabriel Fauré; Ciclos e canções; Período de 1887 a 1894;



## **Abstract**

The present work presents an interpretive and performative analysis of cycles and songs by Gabriel Fauré in which texts by Paul Verlaine are used, in a specific period of seven years, between 1887 and 1894. The works to be worked on are: Clair de Lune op.46 n° 2; Spleen op. 51 No. 3; Five melodies by Venise op.58; La bonne chanson op. 61; Prison op. 83 n° 1. Throughout the work, a foundation of musical analysis, poetic analysis, thematic organization and structure of songs and cycles is proposed, thus creating a performative preparation of the same, which will be presented chronologically.

## **Keywords**

Verlaine's poetry; Gabriel Faure; Cycles and songs; Period from 1887 to 1894;



# Índice Geral

Índice Geral .....	XIII
Índice de Figuras .....	XIV
Lista de tabelas .....	XV
1. Introdução.....	1
2. Do apogeu da escola francesa (declínio do romantismo) até Pós-Romântico (modernismo musical).....	3
2.1. Gabriel Fauré – um dos grandes mestres dos tempos modernos .....	3
2.2. Maturidade musical e o segundo período de 1885 a 1906 .....	4
3. O papel de Verlaine na obra vocal de Fauré.....	6
3.1. A vida de Verlaine (1844-1896).....	6
3.1.1. Verlaine e Mathilde.....	7
3.2. Obra literária de Verlaine .....	10
3.2.1. A relação de Verlaine com Fauré.....	10
3.2.2. Poesia de Verlaine em Fauré.....	11
4. Canções e Ciclos de Gabriel Fauré com textos de Paul Verlaine .....	13
4.1 Canção: <i>Clair de Lune</i> (1887) op. 46 n.º 2 .....	13
4.2 Canção: <i>Spleen</i> (1888) op. 51 n.º 3 .....	16
4.3 Ciclo: <i>Cinq Mélodies de ‘Venise’</i> (1891) op. 58.....	18
4.3.1. Estrutura textual e musical geral do ciclo.....	20
4.3.2. História e organização geral performativa de <i>Cinq Mélodies de Venise</i> .....	22
4.3.3. Análise textual e musical das canções n.º 1 a 5 de <i>Cinq Mélodies de Venise</i> ..	23
4.4 Ciclo: <i>La Bonne Chanson</i> (1892-1894) op. 61 .....	32
4.4.1. Fauré e Emma Bardac.....	33
4.4.2. Estrutura textual e musical geral do ciclo.....	36
4.4.3. Os cinco motivos temáticos .....	44
4.4.4. História e organização geral performativa de <i>La Bonne Chanson</i> .....	49
4.4.5. Análise textual e musical das canções de <i>La Bonne Chanson</i> .....	52
4.5 Canção: <i>Prison</i> (1894) op. 83 n.º 1 .....	68
5. Conclusão .....	71
6. Bibliografia .....	73
7. Anexos .....	74

## Índice de Figuras

Figura 1 – <i>Clair de Lune</i> (op.46 nº 2): primeira versão dos compassos 39-42 (Orlegde, 1979).....	3
Figura 2 – Motivo nº 1 (verde) – <i>Green</i> (compassos 1-3) (Orlegde, 1979).....	39
Figura 3 – Motivo nº 2 (cor de laranja) – <i>A Clymène</i> (compassos 1-3) (Orlegde, 1979).....	39
Figura 4 – Motivo nº 3 (azul) – <i>C'est l'extase</i> (compassos 16-18) (Orlegde, 1979). ....	39
Figura 5 – Motivo nº 4 (roxo) – <i>C'est l'extase</i> (compassos 32-35) (Orlegde, 1979).....	40
Figura 6 – Motivo nº 5 (rosa) – <i>En sourdine</i> (compassos 27-28) (Orlegde, 1979). ....	40
Figura 7 – Motivo nº 6 (vermelho) – <i>C'est l'extase</i> (compassos 2-4).....	40
Figura 8 – Excerto de <i>Green</i> compassos 18 a 21.....	46
Figura 9 – Excerto de <i>Green</i> compassos 28-29. ....	47
Figura 10 – excerto de texto rítmico da canção nº 7 (Nectoux, 1991). ....	58
Figura 11 – <i>Une Sainte en son auréole</i> – compassos 79-84.....	63
Figura 12 – <i>La lune blanche luit dans les bois</i> – compassos 9-11 (3ª canção) .....	64
Figura 13 – <i>J'ai presque peur, en vérité</i> - compassos 64-71 (4ª canção).....	65
Figura 14 – <i>Avant que tu ne t'en ailles</i> – compassos 9-11 (6ª canção) .....	65
Figura 15 – <i>Avant que tu ne t'en ailles</i> – compassos 72-79 (6ª canção).....	66

## Lista de tabelas

Tabela 1 – desenvolvimento de <i>La Bonne Chanson</i> (segundo fontes manuscritas) - *A canção número quatro na ordem original aparece claramente nos manuscritos de Royaumont em cada uma das canções mas foram finalmente publicadas como a canção nº 3 e nº 6 (Nectoux, 1991).....	38
Tabela 2 – Tabela guia performativa da história do ciclo La Bonne Chanson.....	51



## 1. Introdução

É na qualidade da inspiração que a música de Fauré me fascinou. Ao interpretar o seu grande ciclo *La Bonne Chanson* op. 61, fiquei perplexa com a complexidade musical, harmónica, organização temática e estrutura deste ciclo. Assim, defini aprofundar a nível musical, interpretativo e literário, desde o momento em que o escolhi como um dos meus objetos de estudo. Ao deparar-me que este ciclo se baseia numa seleção de poemas de Paul Verlaine, acabei por pesquisar um pouco mais sobre a literatura deste poeta, descobrindo que, num espaço de sete anos entre 1887 a 1894 Fauré compôs canções baseadas em dezassete poemas de Verlaine, que ele próprio escolheu livremente. Estas escolhas deram origem a algumas das suas melhores canções e ciclos: *Clair de Lune* (1887), *Spleen* (1888), *Cinq melodies de Venise* (1891), *La Bonne Chanson* (1892-4) e *Prison* (1894). Assim decidi que o meu objeto de estudo seria centrar-me na análise interpretativa e performativa dos ciclos (*Cinq mélodie de Venise* e *La Bonne Chanson*) e das três canções (*Clair de Lune*, *Spleen* e *Prison*) em que são utilizados textos de Paul Verlaine, num período específico de sete anos, entre 1887 a 1894.

Os temas, harmonias e formas ao longo da vida de Fauré vão tornando-se em composições cada vez mais frescas, pessoais e acima de tudo muito profundas. A gradual evolução do compositor tem maior percentagem na parte harmónica do que na parte da textura ou forma. Fauré revitalizou o sistema tonal a partir do momento em que o fundiu com o sistema modal e assim esticou as mudanças harmónicas até ao limite sem fazer com que a sua música se sentisse artificial.

Fauré, como muitos outros compositores da sua época, foi atraído pelos versos do poeta simbolista Paul Verlaine. Este trabalho visa explorar as melodias das diversas canções com textos deste, que são apreciados pelos cantores, mas que também apresentam alguns desafios significativos na performance, especialmente na interpretação e expressividade da sua poesia.

Fauré usou uma linguagem harmónica única para comunicar a poesia de Verlaine nas suas canções, sendo que grande parte desta foi inspirada nos eventos da sua vida, infundida com o seu próprio caminho em direção à liberdade e expressão individual. A união destes dois artistas marca o segundo período da vida de Fauré, definido por Orledge (1979), que dividiu a vida deste em três períodos e que este segundo entre 1885 a 1896 representa a sua maturidade musical. Assim, Fauré selecionou poemas que se relacionavam tematicamente e procurou unificá-los no conteúdo musical e literário.

Com a minha pesquisa e baseando-me em diversos autores como Johnson, Orledge, Nectoux e Duchon foi possível descobrir imensos detalhes musicais como interpretativos das canções e ciclos, que me poderão levar a uma melhor performance musical. Deste modo, ao longo deste trabalho irei propor uma fundamentação de análise musical, análise poética, organização temática e estrutura deste programa,

criando assim uma preparação performativa do mesmo, sendo que será apresentado de forma cronológica.

## 2. Do apogeu da escola francesa (declínio do romantismo) até Pós-Romântico (modernismo musical)

Dois nomes explicam o apogeu da escola francesa no século XX: os nomes de dois compositores cuja influência se fará sentir desde o início da escola francesa: Fauré e Debussy. Estes compositores aplicam estéticas diferentes, mas cujas as obras marcam um esforço semelhante, uma vez que procuram afastar-se do romantismo e retomar a tradição dos séculos clássicos (Dufourcq, 1988).

### 2.1. Gabriel Fauré - um dos grandes mestres dos tempos modernos

Gabriel Fauré (1845-1924) foi um dos fundadores da Sociedade Nacional de Música Francesa e o primeiro presidente da Sociedade Musical Independente, sendo que saiu dessa organização em 1909. Estudou composição com Saint-Saëns entre 1861 a 1865 e depois ocupou vários cargos de organista, professor de composição do conservatório de Paris a partir de 1886 e diretor do mesmo entre 1905 a 1920, sendo que foi obrigado a demitir-se devido a contrair surdez (Grout & Palisca, 2007).

Fauré encarna as qualidades aristocráticas da tradição francesa sendo que a sua música é requintada e culta. Com exceção de algumas canções, as suas obras nunca foram muito populares e, muitos estrangeiros como músicos, não conseguem entender o motivo pelo qual Fauré é umas das figuras mais consideradas em França. Compositor, principalmente, de obras líricas e de música de câmara, compôs, por exemplo, entre as suas obras mais amplas raras, o *Requiem* (1887), a música de cena para *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck (1898), e as suas óperas *Prometeu* (1900) e *Penélope* (1913) (Grout & Palisca, 2007).

A música de Fauré não é especialmente notável através da sua paleta de cores e a orquestração não era o ponto forte do compositor, visto que nunca publicou sinfonias nem concertos. É nas suas, cerca de cem canções, que Fauré revela as suas características, sendo importante mencionar obras como: *Lydia*, *Après un rêve* (ambas de 1865), *Clair de lune* (1887), *Au cimetière* (1889), as *Cinq mélodies* (1890) e, acima de tudo os seus ciclos, *La Bonne Chanson* (Verlaine; 1892-1894), *La chanson d'Ève* (Charles van Lerberghe) e *L'Horizon chimérique* (Jean de la Ville de Mirmont; 1992). Tal como as canções, as peças para piano de Fauré foram escritas ao longo de todos os períodos da sua vida criadora, sendo que nesta formação incluem-se *impromptus*, prelúdios, treze barcarolas, treze noturnos e algumas obras mais longas. A segunda sonata para violino (1917), o segundo quinteto para piano (1921) e o quarteto de cordas (1924) são as mais importantes obras de música de câmara, sendo estas mais tardias (Grout & Palisca, 2007).

Fauré começou por escrever as suas canções baseando-se na estrutura de Gounod e peças de salão para piano ao estilo de Mendelssohn e Chopin. E, em alguns aspetos, manteve os seus ideais: melodias líricas e sem exhibições de grande virtuosismo

permaneceram sempre como a base do seu estilo, sendo que as suas preferidas as formas mais breves. Mas num período de maturidade musical, a partir de 1885, estas formas breves começaram a ser preenchidas com uma nova linguagem musical. Para além de revelar uma capacidade cada vez maior para criar melodias vivas e flexíveis, Fauré introduziu inovações no campo da harmonia, como será possível analisarmos no seu ciclo, *La Bonne Chanson*, que ilustra algumas das suas inovações nas linhas melódicas como harmónicas (Grout & Palisca, 2007).

“A música de Fauré tem muitas vezes sido caracterizada como “helénica”, pois as suas qualidades de clareza, equilíbrio e serenidade fazem lembrar o espírito da antiga arte grega” (Grout & Palisca, 2007) Estas qualidades são visíveis não apenas nas obras mais intimistas, mas também na sua ópera *Penélope* (onde são particularmente adequadas ao tema da obra) e no *Requiem*. A partir de 1910, nas obras *L’Horizon chimérique* e a décima barcarola nota-se que o estilo de Fauré torna-se ainda mais denso e com texturas mais rígidas e, no segundo quinteto e décimo terceiro noturno é possível notar as linhas mais desenvolvidas a nível do contraponto.

Fauré é um compositor digno de ser lembrado, não apenas por causa da beleza da sua música, mas porque deu um exemplo de integridade pessoal e artística, mantendo-se fiel à tradição, neste caso francesa, à lógica, moderação e à poesia da forma musical original, num período em que estes ideais estavam longe de serem universalmente valorizados. A sua linguagem harmónica, terá provavelmente inspirado, em alguns aspetos, a música de Debussy, no entanto, no conjunto, o seu estilo (melodias claras líricas e contínuas) seja o oposto do impressionismo. Apesar disso, a influência que exerceu sobre o seu aluno Ravel e, através da famosa professora Nadia Boulanger (1887-1979), sobre inúmeros compositores das gerações seguintes é um dos fatores importantes da história da música do século XX (Grout & Palisca, 2007).

Orledge (1979), define três períodos na vida de Fauré: 1º período de 1860 a 1885, 2º período de 1885 a 1906 e 3º período de 1906 a 1924. Sendo que o ciclo *La Bonne Chanson* insere-se nas composições do 2º período, será importante contextualizar este período de maturação musical para compreender a complexidade musical do ciclo.

## 2.2. Maturidade musical e o segundo período de 1885 a 1906

Os três períodos definidos por Orledge (1979), segundo este, não são fáceis de separar harmonicamente. O desenvolvimento da sua carreira é marcado pela gradual história da sua linguagem harmónica requintada, sendo que modulações específicas ocorrem menos e a indecisão existe em vários níveis, o que leva ao surgimento de acordes cromáticos diatónicos ou acordes diatónicos que se tornam cromáticos.

Fauré não inventa novos acordes, mas acaba por usar alguns em novas combinações e, a sua subtilidade em acordes invertidos colocam-no no mesmo patamar como descendente de Schumann, o anterior mestre do uso de dominantes e sétimas

secundárias. As 2<sup>a</sup> inversões de tríades de acordes ocorrem em cadências ou contextos de passagens nos seus primeiros trabalhos, uma vez que se tornam acordes de livre uso ou para recapitulação ou até com uma função de dominante (Orlegde, 1979).

Os primeiros anos do segundo período foram sombrios na vida de Fauré e na arte. Dificuldades financeiras, compromissos de ensino musical e a morte dos pais resultou de um período de aguda depressão para Fauré. Artisticamente, começou a melhorar quando descobriu a poesia de Verlaine em 1887, através do Conte Robert de Montesquiou e praticamente através das suas férias em Veneza (1891) que foram compartilhadas pela Princesa de Polignac (também conhecida por Winnaretta Singer). Isto não quer dizer que as tristes e reflexivas composições não aparecem no 1<sup>o</sup> período, no entanto, no início do 2<sup>o</sup> período esta “regra” tornou-se essencial, em vez da exceção. Neste período, Fauré voltou-se para a música incidental para a performance, talvez para substituir composições sinfónicas ou um libreto de opera ideal que nunca encontrou, embora procurasse (Orlegde, 1979).

Os anos após-Veneza foram bastante felizes e produtivos com a composição de grandes obras musicais como *La Bonne Chanson*, o 6<sup>o</sup> e 7<sup>o</sup> Noturnos e *Pelléas et Melisande*. Como Fauré enfrentava o estilo musical do início do século XX, a sua forma composicional começou a mudar. Algumas das suas composições entre 1897 e 1906 são realmente do 2<sup>o</sup> período, no entanto, outras acabam por antecipar o estilo musical do 3<sup>o</sup> período. Cada género reflete, a vários níveis, o desenvolvimento musical maduro de Fauré como compositor, do qual é mais evidente nas subtis cadências, nas linhas melódicas seccionais e o crescente uso da modalidade. Mais importante ainda são os desenvolvimentos por baixo da superfície musical: o crescente entendimento poético, autocrítica e profundas emoções (Orlegde, 1979).

Durante os 12 anos entre o Requiem (1887-1890) e o final do século, a extensão do desenvolvimento musical de Fauré surpreendeu todos até mesmo aqueles que o seguiam através da sua simpatia. As composições deste período, nos quais ele chegou à sua maturidade artística, são marcados por ousadia, inovação e originalidade. Foi uma época muito importante para Fauré, marcado por diversos encontros como por exemplo, o jovem Marcel Proust, Robert de Montesquiou, Paul Verlaine, Albert Samain, entre outros. Como em todos os períodos de troca e experimentação musical de Fauré, o centro das suas composições dos anos 1887-97 foram as canções, em particular a ideia dos ciclos, possivelmente na procura de uma solução ao resultado de uma linha melódica vocal demasiado fragmentada. Esta preocupação estava também ligada à sua prosperidade pelo seu motivo de trabalho na música de câmara e na música orquestral. Esta é a razão pela qual é importante analisar as canções deste período, sendo que são semelhanças a projetos operáticos dos quais ele abandonou sobre livre vontade. Isto levou ao aparecimento das suas relações com os dois poetas, Paul Verlaine e Albert Samain, que lhe foram sugeridos. Na verdade, algumas das suas melhores canções têm os textos de Verlaine – *Clair de Lune* (1887), *Spleen* (1888), *Cinq melodies de ‘Venise’* (1891), *La Bonne Chanson* (1892-94) e *Prison* (1894) – e quando o poeta morreu em 1896, Fauré tocou órgão no seu funeral (Nectoux, 1991).

O 2º período de canções está dominado pelo primeiro de seis ciclos de canções: o “*Cinq melodies ‘de Venise’*” (junho a setembro de 1891) e *La Bonne Chanson* (1892-1894). Ambos os ciclos são baseados na poesia de Verlaine e ambos podem afirmar serem deliberadamente cíclicos através de motivos temáticos ocorrentes e estilos semelhantes.

### 3. O papel de Verlaine na obra vocal de Fauré

#### 3.1. A vida de Verlaine (1844-1896)

Com a chegada do poeta Verlaine ao mundo das canções de Fauré, algo novo e especial aparece, tal como aconteceu com Schubert quando se deparou com a poesia de Goethe em 1814. Fauré é verdadeiramente um compositor da poesia de Verlaine, embora ele não fosse o primeiro a colocar os textos do poeta na música. Verlaine era um dos poetas mais musicado, havendo cerca de 1500 obras com textos da sua autoria, por mais de 700 artistas, desde 1871. Verlaine era cerca de quatorze meses mais velho que Fauré, sendo o poeta mais jovem, além de Grandmouging, com quem Fauré colaborava até conhecer a obra de Verlaine em 1887. Como o uso da poesia de Verlaine foi usada por Fauré quando este já estava no final da vida e carreira do poeta, parece-me apropriado começar este subcapítulo com um pequeno enquadramento da vida turbulenta de Verlaine (Johnson, 2009).

Paul Verlaine nasceu numa família de militares em Metz a 30 de março de 1844, tal como Fauré, Verlaine mudou-se das províncias para Paris ainda em criança. Em 1853 entrou para a Instituição Landry na Rua Chaptal (em 1854 Fauré entrou na *École Niedermeyer*). Em 1862, Verlaine deixou a escola (o *Lycée Bonaparte*, mais tarde renomeado Condorcet) e começou a estudar direito (Johnson, 2009).

Depois dos vários contactos com poetas parisienses mais jovens, ele abandonou os seus estudos jurídicos e tornou-se vendedor de seguros, sendo que decidiu ser um “poeta-funcionário-público”, uma vez que era um emprego aborrecido para ele mas, que era regularmente pago e o serviço público permitia que ele se concentrasse na escrita. Nessa época o poeta estava apaixonado pela sua prima, Elisa Moncoble, que morava perto de Douai e com quem costumava passar as férias. Foi durante esse período que, no salão de Nina de Callias, na rua Chaptal, não muito longe da sua primeira escola, que Verlaine conheceu Emmanuel Chabrier e, que mais tarde Verlaine dedicaria um soneto de admiração pelo compositor. Da colaboração entre ambos surgiu duas operas em 1864 – *Fisch-Ton-Kan* e *Vaucohard et fils ler*, sendo que desta última só sobreviveram fragmentos da partitura para piano (Johnson, 2009).

O pai de Verlaine morreu em 1865 e o poeta acabou por ficar mais próximo da sua mãe, que era indulgente e controladora. Nesta altura, ele já tinha publicado uma série de poemas em revistas e resenhas, mas 1866 é marcado pelo aparecimento de sete dos poemas de Verlaine na obra *La Parnasse Contemporain* e também a sua primeira

coleção publicada, *Poèmes Saturniens*, sendo que estas foram publicados às custas do autor (ou de sua mãe) pela nova dinâmica editora *Alphonse Lemerre* (Johnson, 2009).

Os seus versos primorosamente controlados foram escritos num meio de alarmantes sinais de instabilidade emocional: em 1869, teve problemas com o álcool e tentou matar a sua mãe, sendo que toda a sua vida foi caracterizada por violentos contrastes. Quando conheceu Mathilde Mauté, meia-irmã de um dos seus amigos, o compositor de música popular Charles de Sivry (1848-1900), viu-a como uma esperança e propô-la a casamento, sendo que seria uma solução para os seus infortúnios e inseguranças (Johnson, 2009).

Paul e Mathilde casaram-se em agosto de 1870, no entanto foi um ano infeliz para França, assim como os recém-casados. No início, houve um esplendor divino nas escritas de Verlaine, visto que publicou *La Bonne Chanson*, uma sequência de poemas para Mathilde que constitui um hino às maravilhas do amor conjugal, sendo que nove desses poemas foram musicados por Fauré mais de vinte anos depois. Os desastres políticos de 1870 iniciados pela guerra franco-prussiana (ou guerra franco-germânica) colocaram uma escuridão sobre a vida de Verlaine, uma vez que teve de se juntar à guarda nacional e permaneceu em Paris durante a Comuna, servindo aos rebeldes como assessor de imprensa (Johnson, 2009).

### 3.1.1. Verlaine e Mathilde

Para um melhor entendimento de como estes poemas foram escritos, devemos procurar reconstituir um pouco da história de Verlaine com Mathilde, sendo que temos de imaginar Verlaine num momento da sua vida um quarto de século antes da sua morte (8 de janeiro de 1896), quando este sentiu uma chance genuína de superar, com a ajuda da sua esposa, o que ele considerava ser falhas da sua natureza como as suas inclinações homossexuais, o seu alcoolismo e a sua tendência para a violência irracional.

Segundo Johnson (2009), Verlaine quando era jovem acreditava que era fisicamente feio e até mesmo repulsivo. Essa apreciação sobre a sua própria falta de atratividade, principalmente quanto era mais jovem, e antes de construir uma carreira é confirmada pelo seu amigo poeta Edmond Lepelletier. Parece que, embora Verlaine tivesse se apaixonado pela sua prima Elsa, o seu único contacto com mulheres era extremamente profissional. Do ponto de vista do poeta Edmond Lepelletier, Verlaine era tímido, estranho, solitário, pouco à vontade na companhia feminina e desinteressado nas saídas sociais juntamente com amigos a um contacto normal e animado com mulheres.

Em 1869, o poeta visitou o seu amigo Charles de Sivry, que era um músico que desejava escrever operetas nos moldes de Offenbach, como *La Belle Hélène*, sendo que se tornou maestro de orquestra do cabaré no famoso “Chat Noir” e ele sabia que o jovem poeta do recém publicado *Poèmes Saturniens* e *Fêtes Galantes* seria um bom libretista para umas das suas obras. Numa conversa séria entre dos dois no seu quarto,

uma jovem sem dúvida curiosa sobre o novo hóspede, bateu à porta e acabou por se desculpar por perturbar a discussão entre os dois, mas foi incentivada a ficar e conhecer Verlaine (Johnson, 2009).

O poeta jamais esquecerá aquele momento em que Mathilde Mauté entrou no seu quarto, uma morena com um vestido de pregas cinza e verde (“*en robe grise et verte, avec des ruches*” – como descobrimos num dos poemas de *La Bonne Chanson* mas que não está musicado por Fauré). Sivry já tinha mencionado o poeta à sua família, incluindo a Mathilde, a sua meia-irmã, e até já tinha mostrado alguns dos trabalhos de Verlaine. Mathilde não era interessada em literatura, mas fazia sempre elogiosos comentários sobre o trabalho de Verlaine. Esta jovem de dezasseis anos parecia olhar para ele com uma compreensão e simpatia fora do normal, o que acabava por fazer com que Verlaine não se sentisse julgado por ela, visto que era muito inexperiente, muito protegida pelos pais, imperturbável com a aparência incomum de Verlaine e capaz de ver as profundezas da sua alma (Johnson, 2009).

Mathilde foi muito afetada com a relação com Verlaine, apesar de ser uma jovem mulher mimada e pouco educada, claramente não era tola. A sua mãe era uma excelente música, professora de piano, sendo uma das ex-alunas de Chopin e uma mulher que, quando o casamento da sua filha acabou, foi inteligente o suficiente para entender as crises de Verlaine além de qualquer expectativa razoável. Madame Mauté gostava muito da proximidade de homens talentosos e criativos e a admiração desta por artistas em geral pode ter influenciado Mathilde a favor de Verlaine. Ela estava numa idade em que procurava um marido, mas não havia necessidade de pressa e na indulgente casa dos seus pais, ela não queria nada e não sentiu nenhuma pressão em deixar a rua Nicolet. Mathilde estava à espera de encontrar um marido da classe média com um bom salário, no entanto, Verlaine não era rico, mas esse não foi um aspeto que a preocupasse. A tragédia deste casal foi a fantasia de Verlaine e sua crença no casamento, o que inexplicavelmente acompanhou os semelhantes sentimentos por parte de Mathilde, embora ela nunca “perdesse a cabeça” (Johnson, 2009).

Verlaine acreditou que o poder do amor tinha vencido a sua necessidade de beber, e assim escreveu uma longa carta a Sivry quase a exigir a mão da sua meia-irmã e esqueceu completamente o papel dos pais. Esta decisão faz-nos suspeitar que talvez o poeta inconscientemente sentia uma atração por Sivry e acabou por transferi-la para a sua meia-irmã, no entanto, tal carta que fora ignorada do consentimento dos pais era uma abordagem completamente não convencional no namoro, mas mesmo assim não alarmou a família Mauté. A aprovação da família veio por uma série de razões, sendo que o poeta tinha um bom emprego no serviço público, tinha algumas perspetivas, era filho único e com isso teria uma pequena fortuna familiar própria. Os Mautés tinham duas filhas e a disposição do poeta para casar Mathilde “*sans dot*” (sem dote) era uma vantagem distinta (Johnson, 2009).

A resposta ao casamento colocou Verlaine num estado de felicidade imensa, sendo que escreveu poesia sobre a sua maravilhosa sorte, uma vez que nunca acreditou que alguém tão irrepreensivelmente puro, tão bom, pudesse amá-lo. Até a sua mãe não foi contraditória ao casamento, dado que ela notou uma nítida melhoria nos seus hábitos diários, estando obsessivamente mais cuidadoso em não causar impressão de bêbado na entrevista crucial que iria confirmar o casamento. Verlaine correspondia com Mathilde através de cartas ardentes, sendo que estas já incluíam alguns fragmentos dos textos mais recente (Johnson, 2009).

Durante a preparação do casamento, os versos ardentes de *La Bonne Chanson* foram escritos e muitos mais do que aqueles vinte e um que aparecem na coleção publicada. Originalmente, havia uma série de poemas muito mais ousados e apaixonados que foram suprimidos pelo poeta, o que mais tarde este lamentou a decisão. As emoções que ele sentia por ela certamente incluíam desejo físico, consciência da homossexualidade de Verlaine, pelo menos o seu outro lado de natureza bissexual, muitas vezes despertou nos leitores uma descrença na sinceridade daqueles versos. Mas como Lapelletier mencionou: "*La Bonne Chanson é uma transição dos versos objetivos e descritivos, como em Fêtes Galante, por exemplo, uma expressão pessoal, uma confissão da alma*" (Johnson, 2009).

A data do casamento foi adiada várias vezes, ou porque a Mathilde estava com varicela ou a Madame Mauté adoecera. Em julho de 1870, o poeta dedicou *La Bonne Chanson* à sua noiva e nessa altura por um breve momento renasceu um novo homem. Os poemas brilham o otimismo de Verlaine e a exagerada crença de que o seu lado mais sombrio foi salvo pelo poder da cura do amor transcendental (Johnson, 2009).

Num momento de sorte, o casamento foi marcado para agosto de 1870, exatamente quando as forças alemãs avançavam sobre Paris. Verlaine, de vinte e seis anos, foi convocado para o serviço militar como outros solteiros do seu ano, mas o poeta persuadido pelos seus futuros sogros ignorou a convocação. Contudo, a cerimônia matrimonial na Montmartre e Notre-Dame-de-Clignancourt ocorreu num cenário derramado de sangue e tiros de canhão, um presságio completamente sinistro. Johnson (2009), descreve uma superstição: "*se Fauré tivesse ficado em Paris naquele verão, em vez de fugir para Comuna e se refugiar na Suíça, talvez pudesse ter encontrado Verlaine no seu casamento, sendo o organista*".

*La Bonne Chanson* foi impresso numa edição muito pequena por Lemerre em dezembro de 1870. Vitor Hugo, poeta também musicado por Fauré, saudou o ciclo como "*um buquê numa cápsula de canhão*". Isto sem dúvida refere-se ao surgimento dos poemas durante o bombardeio alemão em Paris, mas o grande poeta tinha noção da natureza altamente tensa e até explosiva do autor, e de uma expressividade de felicidade que atinge uma nota chocante e desesperada. Mathilde dificilmente era vista como uma verdadeira mulher, mas ela é uma força mágica, uma resposta às orações de um homem que até conhecê-la era atormentado pelos seus demônios (Johnson, 2009).

Tanto Lepelletier como Mathilde, num livro que esta escrevera em 1907 (*Mémoires de ma vie*), defenderam a profundidade e veracidade dos sentimentos do poeta pela sua noiva. A posteridade julgou de uma forma diferente: a escrita dos poemas foi amplamente vista como parte de uma fantasia de realização de simples desejos, no entanto, quer Robert Orledge (1979) esteja correto ou não ao observar que “o homossexual Verlaine colocou mais paixão genuína na *La Bonne Chanson* do que jamais sentia por Mathilde”, estes foram dos comentários feitos pelas gerações posteriores. Fauré acabou por definir alguns textos de *La Bonne Chanson*, que acabou por ter um desfecho trágico e uma história literária desatualizada. Sabemos que Verlaine falhou em superar os seus problemas com o álcool e os seus comportamentos violentos, visto que em menos de dois anos após a publicação dos poemas, ele deixou a esposa e o seu filho, e partiu com o poeta adolescente Arthur Rimbaud, por quem se apaixonou. Esta foi a sua despedida de uma vida de respeitabilidade e o início de uma decadência para a vagabundagem e miséria (Orledge, 1979).

## 3.2. Obra literária de Verlaine

### 3.2.1. A relação de Verlaine com Fauré

A resposta de Fauré à poesia de Paul Verlaine nas canções *Clair de Lune* e *Spleen* – duas das suas melhores canções até então e também as primeiras composições com textos da sua autoria – provou que ele encontrou na obra deste poeta uma poderosa fonte de inspiração. Assim, quando Winnaretta Singer lhe ofereceu 25.000 francos (cem vezes mais que o seu salário mensal na Madeleine) para escrever uma ópera curta que seria apresentada para inaugurar a sua nova sala de música, Fauré estava ansioso para trabalhar com Verlaine (Duchen, 2000).

Verlaine era uma pessoa de extremos e paradoxos: complexo, violento e alcoólatra, mas também o autor de uma poesia sensível e primorosamente torneada imbuída de sutis anseios, esperanças e arrependimentos, escrita dentro do que ficou conhecido como estética simbolista. A sua consciência da musicalidade na linguagem sem dúvida ajudou a atrair muitos compositores que adoravam musicar as suas palavras e ele começou a publicar poemas a partir de 1866, enquanto trabalhava como funcionário municipal. Como já referi acima o seu casamento terminou quando ele se envolveu intensamente num relacionamento homossexual com o poeta Rimbaud, com quem viveu em Londres durante um tempo, sendo que a ligação entre ambos terminou quando o bêbado Verlaine feriu Rimbaud durante uma discussão. Com isto ele foi enviado para a prisão e teve contacto com o catolicismo. Após a sua libertação, foi escrevendo e ensinando em Inglaterra até 1877 (que foi o ano em que regressou a Paris). Quando Fauré o encontrou em Janeiro de 1891, ele já estava num estado avançado de alcoolismo e era frequentemente internado no hospital. Fauré e Winnaretta não estavam cientes destes episódios até que começaram a realizar o projeto operístico (Duchen, 2000).

Amigos de Verlaine contavam com o inverno para retirá-lo do hospital mas é ali que a sua imaginação floresce. Foi nessa altura que um projeto entre Verlaine e Fauré foi proposto pela princesa, como abertura do seu novo salão, haveria a apresentação de uma ópera que seria composta por Fauré com libreto de Verlaine, sendo que o poeta concordou em trabalhar com este. No entanto, Verlaine não cumpriu com a sua palavra e escreveu a Fauré pedindo detalhes de duração, tipo de assunto, período aproximado e assim por diante, e declarando que estava a ser tratado de reumatismo. Após Verlaine ter saído do hospital não havia sinal de progressos, apesar do adiantamento financeiro de Winnaretta (Lewis, 2009). Fauré chegou a procura-lo no *Café François* o favorito de Verlaine, mas sem sucesso – *“Verlaine estava sempre lá e sempre que eu acabava de chegar ele já lá não estava... Que pessoa singularmente estranha e incompreensível”*, escreveu Fauré a Winnaretta. *“Como pode um ser humano tão maravilhosamente dotado ter prazer neste interminável vai-e-vem entre o bar e o asilo!... Olhar para ele é a própria fealdade, mas com muita ternura e brilho diante dos seus olhos semicerrados”* (Duchen, 2000).

Quando Fauré finalmente conseguiu alcançar Verlaine, a sua frustração só aumentou. Verlaine sugeriu trabalhar na sua ópera com um final alterado, uma ideia que Fauré dificilmente achou inspiradora. O compositor não podia esconder mais o seu descontentamento: *“nada conta para ele, nada importa, desde que tenha algo para beber! Dar-lhe mais dinheiro servirá apenas para saciar a sua sede por alguns dias”*, escreveu a Winnaretta Singer (Duchen, 2000).

A convite de Winnaretta, entre maio e junho de 1891, Fauré foi para Veneza com um grupo de amigos artistas, sendo que este tempo revelou-se mais crucial para a sua composição do que qualquer anseio ou correspondência com Verlaine. Acima de tudo, Fauré precisava de uma mudança, uma vez que sofreu de um agravamento das enxaquecas às quais ele era propenso desde a adolescência. Neste momento, a autoconfiança de Fauré estava tão baixa que ele não teve coragem de pedir uns dias ao padre da Madeleine até quase ao último minuto. Assim, ele acabou por deixar Paris na companhia de Winnaretta, o seu marido Roger e uma série de artistas para o *Palazzo Wolkoff* em Veneza. A beleza da cidade de Veneza foi uma grande inspiração para Fauré e encontrou o seu estilo de vida, cercado de pessoas cultas no luxuoso palácio no Grande Canal, *“mais do que divino”*, como confidenciou a Marguerite Baugnies numa longa e estranhamente carta emocional a 12 de junho de 1891. Claro que, a ópera nunca chegou a ser concretizada, mas criou uma conexão entre o poeta e o compositor que culminou no seu primeiro ciclo com textos de Verlaine *Cinq Mélodies de Venise* (Duchen, 2000).

### 3.2.2. Poesia de Verlaine em Fauré

Este trabalho é dedicado às canções compostas por Fauré com poemas de Paul Verlaine, portanto, foi necessário expor a forma como os dois autores colaboraram. Poderemos falar que houve uma “colaboração remota”, embora se tenham reunido

para um projeto de ópera do qual Verlaine seria o libertista, vimos que nunca trabalharam diretamente juntos. Fauré descobriu a poesia de Paul Verlaine através de um amigo, o conde Robert de Montesquiou, que, ansioso por enriquecer a cultura literária do amigo, acabava por o apresentar a novos autores.

No caso de Verlaine, Fauré só o descobriu por volta de 1887, sendo que essa descoberta foi de suma importância para Fauré, uma vez que ele ainda não se tinha conectado a um único poeta em particular. Essa “colaboração” foi bastante excepcional na obra de Fauré, sendo que compôs melodias para poemas de Verlaine entre 1887 e 1894, período que foi descrito por Orledge (1979) como o 2º período (maturidade musical). Durante esse tempo, Fauré libertou-se de certas influências institucionais ou até tradicionais para desenvolver verdadeiramente a sua linguagem musical. Foi uma época de grande lirismo, de famosas melodias cheias de charme e graciosidade que moldaram a sua reputação, sendo que algumas das suas melhores melodias se centram neste tempo.

Fauré compôs os seus verdadeiros ciclos de canções, nesta altura, e a noção de ciclo (*Lieder*) era conhecida nos países germânicos, mas que, nenhum ciclo de melodias francesas, realmente bem sucedidas tinha sido composto ainda. Fauré abriu assim uma nova conceção musical e provavelmente graças ao que lhe inspirou: a poesia de Verlaine (Capt & Moll, 2017).

Capt & Moll (2017) interrogam-se porque a poesia de Verlaine fala com Fauré e respondem que existe muito encanto na sua poesia. Verlaine cria ambientes acolchoados e sabe despertar mistério em quem lê ou ouve a sua poesia através das canções de Fauré. Os seus poemas parecem sempre cobertos por um subtil véu, sendo que as imagens evocadas nos seus poemas são concretas (pelo menos nos poemas escolhidos por Fauré) e ainda uma leve imprecisão que certamente permitiu a Fauré lidar com os versos da sua poesia com a flexibilidade necessária para a sua música, que contém elementos como sonho, encanto e mistério.

Em geral, a música de Fauré não se baseia na transcrição musical de uma palavra do poema, mas sim de uma impressão geral do poema. Durante o segundo período de Fauré, a música pode não se desenvolver tanto seguindo o texto, mas acaba por seguir uma linguagem musical própria do compositor. Isto é particularmente perceptível nas longas linhas melódicas escritas por Fauré que, embora concordem perfeitamente com a frase poética que expressa, permanecem acima de tudo as linhas musicais “puras” e não se enquadram em ilustrações literais das palavras. Sendo a poesia de Verlaine muito rica, a forma como se entoa os seus poemas graças às nuances e ritmos dos versos, muitas vezes ímpares ou irregulares, cria uma forma de entoação musical, ou seja, a própria poesia é música. Portanto, muito provavelmente a poesia de Verlaine criou este impacto sobre Fauré, que quando lê sente uma linha melódica.

## 4. Canções e Ciclos de Gabriel Fauré com textos de Paul Verlaine

Até ao princípio do século XX, os compositores mantêm-se quase todos fiéis à tradicional conceção tonal imposta pelos madrigalistas italianos do fim do século XVI. Do mesmo modo que o século XVII abandonou pouco a pouco os antigos modos da igreja – que durante sessenta anos compositores como Bourgault-Ducoudray, Fauré, Emmanuel, Koechlin, Ravel, tentaram reaver esses modos conferindo à linguagem musical uma cor penetrante de envolvimento. Algo semelhante à nossa época em que se renuncia os modos maiores e menores, para se voltar para uma música que se baseia não só na bitonalidade e na politonalidade, mas também na atonalidade, dando sinais do uso de cromatismos acentuados e que conduz a uma divisão artificial da escala temperada em doze meios-tons, o que acaba por acontecer em algumas harmonias utilizadas por Fauré (Dufourcq, 1988).

Em França, a atonalidade não encontrou compositores específicos, mas a bitonalidade e politonalidade foram bastante exploradas. Sendo que diversos compositores franceses ligam-se à tradição musical de Debussy e sobretudo à de Fauré. O génio musical de Fauré caracteriza-se por uma construção sólida, que no entanto desaparece sob linhas melódicas evolventes, uma escrita de flexibilidade infinita, a preocupação de lembrar e sugerir os pensamentos para mais tarde exprimi-los, encadeamentos harmónicos que por vezes provêm da música gregoriana e que subitamente nos transportam de um tom para outro, uma arte subtil da modulação, no entanto, clássica, equilibrada, velada por aparências imprecisas, voluptuosas, muitas vezes sensuais e até mesmo pagãs, uma arte íntima, toda cheia de profundidade, mas que proporciona, clareza, num encanto grego, e finalmente um sentido do contraponto que se vai consolidando com os anos (Dufourcq, 1988).

### 4.1 Canção: *Clair de Lune* (1887) op. 46 n° 2

Poema e Respetiva tradução (Azevedo, 2002)

#### *Clair de Lune*

#### Luar

*Votre âme est un paysage choisi*

A vossa alma é uma paisagem escolhida

*Que vont charmant masques et bergamasques,*

Que encanto vão máscaras e bergamascas,

*Jouant du luth, et dansant, et quasi*

Tocando alaúde e dançando, e quase

*Tristes sous leurs déguisements fantasques.*

Tristes nos seus disfarces extravagantes.

<i>Tout en chantant sur le mode mineur</i>	Cantando em modo menor
<i>L'amour vainqueur et la vie opportune,</i>	O amor triunfante e a vida oportuna,
<i>Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur</i>	Não têm ar de acreditarem na sua felicidade
<i>Et leur chanson se mêle au clair de lune,</i>	E a sua canção mistura-se com o luar,
<i>Au calme clair de lune triste et beau,</i>	Com o calmo luar triste e belo,
<i>Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres</i>	Que faz sonhar as aves nas árvores
<i>Et sangloter d'extase les jets d'eau,</i>	E soluçar de êxtase os repuxos,
<i>Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.</i>	Os grandes repuxos esbeltos entre os mármoreos.

A canção *Clair de Lune* op. 46 nº 2, escrita em 1887, evoca a tranquilidade do luar, tornando-a num momento musical particularmente bonito. Esta foi a primeira canção composta por Fauré sobre um poema de Verlaine que faz parte da sua obra *Fêtes Galantes*.

A coleção *Fêtes Galantes*, publicada por Verlaine em 1869, evoca as festas aristocráticas do reinado de Luís XIV (no final do século XVII e início do século XVIII). Retrata festas ociosas e lânguidas, que para os artistas do século XIX eram intimamente ligadas às representações feitas por Jean-Antoine Watteau em pinturas de uma grande suave atmosfera, onde se fundiam as personagens da grande aristocracia e os da *Commedia dell'Arte*. Estas cenas, envoltas em sonhos e por vezes transportadas para contextos mitológicos, transmitem encanto, elegância e um amor mais galante ligado a declarações murmuradas ao luar, ao som de alaúdes e flautas. Assim, compreendemos que estes ambientes podem ter fascinado Verlaine a escrever a sua obra *Fêtes Galantes* e consecutivamente, através da sua poesia terem atraído Fauré (Capt & Moll, 2017).

A longa introdução do piano, algo raro na obra de Fauré, imediatamente mergulha-nos num mundo da pintura de Watteau, *Le Donneur de Sérénades* (O Doador de Serenatas), com arpejos que nos fazem lembrar o acompanhamento de um alaúde, sendo que esta é dominada pela forma de *Minuet* (Minueto).

Em *Clair de Lune*, o piano e a voz mostram uma surpreendente independência rítmica, que acaba por conferir à canção algo misterioso, sendo que o piano têm uma clara predominância com um ritmo dançante que percorre toda a canção. Esta é uma das primeiras grandes composições de Fauré unidas por uma melodia sem fim e a linha vocal é realmente o resultado da complexa e expressiva parte do piano, no entanto, as duas linhas misturam-se por uns breves compassos (39-41) em que a música dançante do minueto se mistura com o luar (*au calme clair de lune*).

Também, acabamos por sentir que o véu envolvente pelo luar nas personagens evolui e que de certo modo é tingida por nostalgia, sendo que é contraposto por uma ligeira ironia, particularmente quando nos compassos 26-27, o texto *Tout en chantant sur le mode mineur* (cantando em modo menor), cria um contraste de amor distante e que Fauré transporta a harmonia para Si b Maior contrapondo o próprio texto.

Existem esboços das suas canções que contêm as primeiras linhas de *Clair de Lune*, assim é difícil de acreditar que a naturalidade e fluidez presente nesta canção, que combina tão perfeitamente com o poema de Verlaine poderia ter sido tão diferente. Estes esboços, segundo Orledge (1979), mostram que a frase *et leur chanson se mêle au clair de lune* nos compassos 34-36 seria em Sol menor e que a secção central contrastante *au calme clair de lune triste et beau* (compassos 39-42) estava definida de maneira diferente na parte vocal com oito tempos em vez de dez tempos e com mais harmonias cromáticas envolvendo quintas aumentadas na parte do piano, na relativa maior (ver figura 1). As mudanças na linha vocal mostram que a música foi ficando mais calma e simples, refletindo com mais precisão as palavras, até que Fauré alcançou a perfeição. A tendência de Fauré de juntar as linhas no início e depois espaçá-las na versão final é evidente no esboço de *Clair de Lune*.

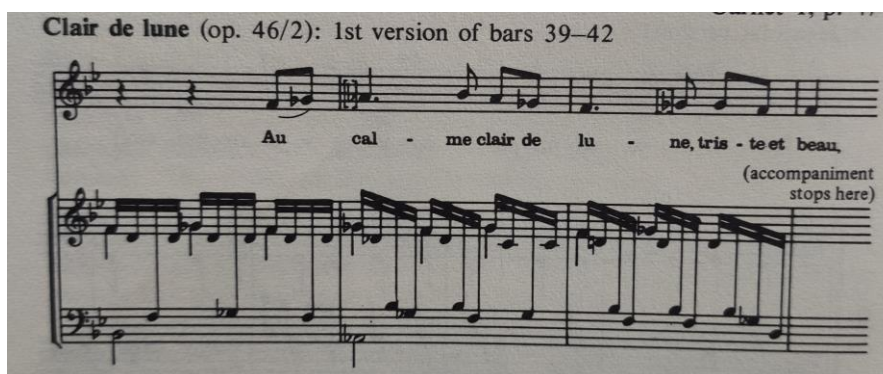


Figura 1 - *Clair de Lune* (op.46 nº 2): primeira versão dos compassos 39-42 (Orledge, 1979).

A evidência desses esboços sugere que Fauré trabalhou em três elementos: a direção harmónica, a prosódia e na forma do acompanhamento. Às vezes, optava por trabalhar nelas separadamente, outras vezes simultaneamente, no entanto, o mais impressionante de todos os elementos da música parece ter sido a linha vocal a mais difícil de encontrar a perfeição. Isto acaba por ser muito particular nos esboços de *Clair de Lune*, o minuetto na parte do piano aparece de uma forma reconhecível, enquanto que as tentativas na linha vocal *au calme clair de lune* ainda têm um longo caminho a percorrer.

Esta canção dá-nos a sensação que um abismo se abriu entre a música que Fauré tentava compor com as palavras que a inspiravam e a única solução só poderia vir com muito trabalho e paciência, pelo menos é o que nos mostram os esboços, segundo

Nectoux (1991). Este afirma que Fauré nem sempre organizava as suas composições com rigor, sendo que preferia trabalhar uma nova composição na sua cabeça e apenas escrevê-la completamente de maneira a obter logo o produto final. É notável nos esboços de *Clair de Lune* que mostram a canção quase na sua forma final, com a importante exceção de que as tonalidades são curiosamente indecisas, uma vez que o esboço revela que *Clair de Lune* estava em Sol menor e só mais tarde foi transposta para si bemol menor. Os esboços mostram que Fauré teve algumas dificuldades em particular como a frase *au calme clair de lune*, um dos pontos mais vitais da canção e que aparece em duas versões diferentes, enquanto que o segundo verso *La fleur qui va sur l'eau* aparece em três versões.

Fauré recorre ainda ao uso de sucessões intervalares cromáticas e escalas de tons inteiros que acabam por estar fora dos limites das tonalidades, que na maior parte dos casos evita a nota principal e qualquer cadência final. Esta provocação harmónica, juntamente com o ritmo flexível e a graciosidade melódica desta ideia, dão a sensação de dança antiga como o famoso minueto que é a base desta canção. Também o uso frequente de cadências plagais, lembrando que as dominantes nos modos gregorianos são mais usuais no sexto grau do que na quinta acima da tónica, acaba por conferir esta ideia de “dança mais antiga” (Orlegde, 1979).

## 4.2 Canção: *Spleen* (1888) op. 51 nº 3

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

### *Spleen*

*Il pleure dans mon coeur  
Comme il peut sur la ville.  
Quelle est cette langueur  
Qui penetre mon coeur?*

*O bruit doux de la pluie,  
Par terre et sur les toits!  
Pour un coeur qui s'ennuie,  
O le bruit de la pluie!*

*Il pleure sans raison  
Dans ce coeur qui s'écoeur.*

### *Spleen*

Caem lágrimas no meu coração  
Como cai a chuva na cidade.  
Que langor é este  
Que me penetra o coração?

Oh! Doce ruído da chuva  
No chão e nos telhados!  
Para um coração que se entedia,  
Oh! o ruído da chuva!

Caem as lágrimas sem razão  
Neste coração que se enfastia.

<i>Quoi! nulle trahison?</i>	O quê! Nenhuma traição?
<i>Ce deuil est sans raison.</i>	Este pesar é sem razão.
<i>C'est bien la pire peine,</i>	É bem a pior pena
<i>De ne savoir pourquoi,</i>	Não saber porquê,
<i>Sans amour et sans haine,</i>	Sem amor e sem ódio,
<i>Mon coeur a tant de peine.</i>	O meu coração tem tanta dor.

Um dos temas abordados por Verlaine na sua poesia é o do ser atormentado. Se este aspeto estava obviamente ligado à sua vida, tumultuada e às vezes sombria, esse aspeto era o que menos interessava a Fauré, no entanto, compôs duas das suas mais belas melodias em dois poemas tortuosos: *Spleen* e *Prison*.

*Spleen* também conhecida como *Il pleure dans mon coeur*, faz parte da coleção *Romances sans paroles* e foi o segundo poema de Verlaine que Fauré escolheu compor como base poética. Este deu o título de *Spleen*, tirado de um outro poema da mesma coleção e usa este poema para exprimir o seu estado de espírito com o qual já estava familiarizado. *Spleen* foi composta pouco depois de *Clair de Lune*, em 1888, e mostra a extrema habilidade de Fauré, sendo que ele compõe um motivo que parece simples na parte do piano, mas que expressa as gotas de chuva *il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville* (caem lágrimas no meu coração como cai a chuva na cidade) (compassos 4-9) e o estado de espírito do poeta ao fazer ouvir uma melodia que gira sobre si mesma sem parecer saber para onde ir. A voz segue um caminho bastante semelhante à parte do piano, sendo que emana uma nostalgia intensa tingida de resignação, do qual é ainda mais acentuada pelos excertos de motivos pianísticos descendentes que representam tanto o fluxo da chuva quanto o crescente profundo desânimo do poeta (Capt & Moll, 2017).

Encontra-se escrita em Ré menor, tal como o *Requiem* op. 48, que foi escrito exatamente ao mesmo tempo, e que expressa completamente uma atmosfera fria e atormentada. Faz parte do seu op. 51 juntamente com outras duas canções também em modos menores e que o compositor anunciou a sua conclusão da trilogia numa carta à condessa Greffulhe de 23 de novembro de 1888 (Orlegde, 1979).

Fauré usa elementos bastantes simples, padrões de colcheias desfasadas entre as duas linhas do piano e retrata a neblina da chuva caindo *Par terre et sur les toits!* (no chão e nos telhados) (compassos 17-19). Debussy usou mais tarde a mesma textura sincopada na obra *Children's Corner* em 1908, representado a neve a cair. Os dois compositores estão ligados em torno desta canção, já que Debussy publicou uma canção sobre este poema e no mesmo ano, 1888, na coleção *Ariettes Oubliées*. A canção escrita por Debussy foi composta para uma voz ágil e dos dois compositores Fauré é o mais contido e fiel ao texto, de uma forma geral quanto em pequenos detalhes da declamação, e se compararmos as duas canções de Fauré e Debussy compuseram com

base neste poema de Verlaine, pode haver dúvidas que o cenário mais prosodicamente ideal não é o de Debussy (Nectoux, 1991).

Tanto Fauré como Debussy usam o modo menor para expressar a sensação de langor de Verlaine e ambos usam prolongamentos harmônicos para transmitir a dor sem causar e destruir excertos do texto. Sem interromper o acompanhamento, Debussy e Fauré dobram a linha vocal na mão esquerda do piano uma oitava abaixo em alguns lugares, no entanto, Fauré obtém efeitos desproporcionais aos meios que emprega na sua secção final, com uma parte modificada e um salto súbito na linha do baixo para dar o peso inesperado no verso final *mon coeur a tant de peine!* (compassos 46-48). A descida do baixo também é usada para um propósito diferente, o de anunciar uma mudança de humor para a segunda estrofe *o bruit doux de la pluie* (compassos 15-17) (Orlegde, 1979).

### 4.3 Ciclo: Cinq Mélodies de ‘Venise’ (1891) op. 58

Em maio e junho de 1891, Fauré foi para Veneza juntamente com os seus amigos pintores Ernest Duez e Roger Jourdain, a convite de Winnaretta Singer. “*Que país*”, escreveu ele a Marguerite Baugnies, numa das várias cartas emocionais sobre aquele tempo em Veneza (Nectoux, 1991).

Pela primeira vez na vida, compôs do lado de fora, sentado no movimentado Café *Florian*, na *Piazza San Marco*, sem piano à mão. Foi aqui que começou a compor *Mandoline*, a primeira canção do ciclo. Os poemas de Verlaine ofereciam a Fauré a oportunidade de definir as palavras do poeta sem as frustrações de lidar com o próprio homem, e ele pode tê-los visto também como uma oportunidade de presentear Winnaretta com alguma recompensa pela falta da ópera pretendida. Não poderia haver uma melhor oferta. *Mandoline*, *En sourdine*, *Green*, *A Clymène* e *C’est l’extase* contêm um pouco desta música mais concentrada, focada e profundamente sentida, extremamente sensual e melódica (Duchen, 2000).

A intensidade do sentimento era evidente nas cartas de Fauré de Veneza que pode ter sido inspirado pelo ambiente da cidade, mas provavelmente pode ser explicado pelo fervoroso sentimento de libertação que este espaço lhe trouxe. A libertação parece ter se derramado numa pequena paixão pela própria Winnaretta, mais forte do que qualquer outra que ele havia expressado desde o término do seu noivado. Ele escreveu a Marguerite Baugnies numa carta emocionada:

“(...) *que vida que temos! Divino é uma palavra muito fraca para descrever: acho que não há uma que sirva! Menos ainda para descrever a admiração e um pouco mais (infelizmente) da nossa encantadora anfitriã que me inspira! A tranquilidade de que preciso para trabalhar certamente não a encontro aqui e o pequeno esboço que fiz, de um dos poemas de Verlaine, talvez possa transformar-se em algo quando eu voltar para Paris*” (Nectoux, 1991).

A amizade de Fauré com Winnaretta permaneceu uma das mais fortes na sua vida e as suas cartas para ela são as mais sinceras e reveladoras que ele escreveu. Além da amizade, ela era absolutamente inacessível graças ao seu lesbianismo, do qual Fauré devia estar pelo menos parcialmente consciente. Possivelmente, ele não se tinha ainda apercebido da falta de atração pelos homens. Durante a primeira metade da sua vida, Fauré foi claramente atraído por mulheres distantes e indiferentes, uma vez que a paixão anterior foi com uma mulher emocionalmente indisponível, Marianne Viardot e a sua esposa Marie também não tinha a capacidade emocional de enfrentar a sua paixão em termos iguais. Talvez este fosse o resultado da sua primeira infância em que se distanciava da sua mãe, que pode ter buscado inconscientemente uma figura materna, mas, como muitos artistas criativos, ele também buscava uma musa. Winnaretta acabou por se mostrar uma falsa musa, por mais magníficas que fossem as músicas que ela inspirou, no entanto, outra mulher entraria na sua vida e cumpriria essa função (Duchen, 2000).

Quando voltou para Paris, a 20 de junho, depois de uma breve passagem em Florença e Génova, “o pequeno esboço” intitulado de *Mandoline* (1ª canção do ciclo) estava pronto e foi apresentado no salão de Mme Baugnies. A ideia de compor um ciclo de canções veio logo após a apresentação e a 26 de junho Mme Baugnies fez a primeira apresentação privada de *En sourdine* (2ª canção do ciclo). Em julho, Fauré enviou a terceira canção, *Green*, para Winnaretta, decidindo que lhe iria dedicar o seu novo ciclo e escrevendo-lhe: “*Conseguí transpor este maravilhoso poema numa canção de adoração? Não sei. Não o destrua com as suas maravilhosas duas mãos brancas, e se não gostar à primeira vista, vai me prometer não desanimar, mas ler tudo de novo! É difícil de interpretar: lento, mas agitado em sentimentos, feliz e miserável, ansioso e desanimado!*” (Nectoux, 1991).

Fauré escreveu a Marguerite Baugnies, aconselhando-a: “*Bréville me disse que cantou En sourdine admiravelmente. Na canção Green, não deve ser cantada muito devagar, tem de ser viva, apaixonada, quase sem fôlego! E acima de tudo, cante como se fosse para si*” (Nectoux, 1991).

Em agosto de 1891 Fauré escreve a Winnaretta:

“*Vou continuar com o ciclo de canções. A quarta A Clymène, compus com bastante facilidade, mas a quinta, C’est l’extase está a tornar-se inconformada. Mostrei-a para Benôit e tenho de confessar que ele me disse, com uma expressão pesada e severa, que eu me estava a tornar incoerente e nebuloso! O que me deixou muito preocupado pois sempre achei que era muito clássico!*” (Nectoux, 1991)

Winnaretta recebeu o manuscrito da quinta canção *C’est l’extase* em setembro de 1891, com o seguinte comentário:

“*Verás que, como em Clymène, experimentei uma forma que acho nova, pelo menos não conheço nada parecido; tentar algo novo é o mínimo que posso fazer quando estou a escrever para ti, a única pessoa neste mundo que é menos parecida com qualquer outra! Após o tema de abertura, que não se repete, apresento na segunda estrofe um retorno de*

*Green, agora calmo e repousante, e para a terceira estrofe um retorno de En sourdine, agora muito mais frustrante, sempre mais profundo e intenso até ao final. Clymène forma uma espécie de conclusão e transforma estas cinco canções numa espécie de suite, uma história.”* (Nectoux, 1991)

Estes comentários do compositor sobre uma das suas obras revelam claramente a emergência da ideia de ciclo e a dupla organização, tanto a nível musical como literária, que o compositor lhe associou. Para compor esta suite ou história, escolheu cinco poemas de duas obras literárias de Verlaine que já o haviam inspirado anteriormente, sendo elas: *Mandoline*, *En sourdine* e *A Clymène* da obra *Fêtes Galantes* (assim como *Clair de Lune*) e *Green* e *C'est l'extase* da obra *Romances sans paroles* (como *Spleen*).

#### 4.3.1. Estrutura textual e musical geral do ciclo

Como já mencionada acima, Fauré compôs a primeira canção *Mandoline* enquanto estava em Veneza em maio de 1891 a convite de Winnaretta Singer juntamente com alguns amigos artistas. Visto que Fauré não conseguiu cumprir com a promessa de uma ópera com libreto de Verlaine, compôs um ciclo com cinco dos seus poemas, o primeiro ciclo com motivos temáticos, que dedicou à princesa de Polignac, de quem era um grande admirador. Apenas a primeira canção foi composta inteiramente em Veneza, mas podemos dizer que esta viagem deu-lhe impulso para escrever as seguintes, justificando assim o título do ciclo *Cinq Mélodies de Venise* (Cinco melodias de Veneza) (Capt & Moll, 2017).

*Mandoline*, apresenta um cenário muito familiar a *Clair de Lune* op.46 nº 2, com a sua longa introdução extraordinária e a sua nostalgia modal, relacionando-se com a *Commedia dell'arte* italiana, continuando a traduzir para a forma musical a civilização voluptuosa da obra *Fêtes Galantes*. Veneza era a terra natal da *barcarole*, sendo que *A Clymène* reflete esse estilo mas com uma imaginação francesa em pano de fundo idealizado para encontros ao luar e paixões refinadas. Tudo é contido, velado e subtil nas máscaras e bergamascas *quasi tristes* (quase tristes) de Verlaine e Fauré, que não guardam vestígios do espetáculo teatral cortês ou da desajeitada dança camponesa (Orlegde, 1979).

Esta “suite”, como o próprio Fauré a chamou, faz parte da estética da obra *Fêtes Galantes* com as suas atmosferas de meio-tom e o charme, langor e sensualidade das suas melodias. A voz desenvolve-se muitas vezes de uma forma ampla, e por vezes até com melismas, algo bastante raro em Fauré (já que geralmente se encontra uma nota por sílaba), que expressa o lirismo elegante dos amantes galantes.

O acompanhamento, muitas vezes balança harmonias muito comoventes que criam uma espécie de auréola misteriosa, mas sem nunca cair em efeitos impressionistas. Na verdade, a textura musical de Fauré nunca se torna difusa a ponto de obter efeitos grandiosos como Debussy ou Ravel, mas ao contrário mantém sempre uma direção

musical forte e clara. O piano expressa atmosferas precisas e desempenha um papel expressivo fundamental, como por exemplo em *Mandoline*, onde este representa o efeito de um bandolim ou até em *En Sourdine* onde a melodia que ressoa no piano e que dobra a voz subitamente destaca-se sutilmente desde último para fazer ouvir um delicioso dueto entre a voz e o piano sobre as palavras *Mêlons nos âmes, Nos coeurs et nos sens extasiés* (fundamos as nossas almas, os nossos corações e os nossos sentidos extasiados).

Alguns motivos temáticos ligam também ligam as canções, fazendo com que os vários poemas ressoem uns com os outros. Para uma melhor organização desses motivos numerei-os e relacionei-os com uma cor, baseando-me na análise dos motivos temáticos de Orledge (1979) (ver a análise do ciclo nos anexos).

Na canção nº 2, *En Sourdine*, nos compassos 17-20 sob as palavras *Ferme tes yeux à demi, Croise tes bras sur ton sein* (Semicerra os olhos, Cruza os braços sobre o peito) aparece o motivo nº 4 (roxo) que volta a reaparecer na última canção *C'est l'extase*, nos compassos 32 a 38 (figura 2), sendo este o último motivo temático que aparece no ciclo. Ainda na canção nº2, entre os compassos 27-28 (figura 6), aparece o motivo nº 5 (rosa) que é repetido logo de seguida nos compassos 29-30.

Na canção nº 3, *Green*, nos compassos 1-3 (figura 2) aparece o motivo nº 1 (verde) que aparece no início da primeira estrofe do poema e depois volta a repetir-se no início da terceira estrofe, nos compassos 23-25, sendo o motivo temático que unifica a canção. No entanto, também no compasso 20 aparece o motivo temático nº 3 (azul) (figura 4), sendo um motivo temático presente na última canção de uma forma mais completa.

Na canção nº 4, *A Clymène*, na introdução, compassos 1-3 (figura 3), aparece o motivo temático nº 2 (cor de laranja), sendo que este motivo se repete várias vezes ao longo da canção, nos compassos 9-11, 17-19, 30-34 e 57-59.

Na última canção, *C'est l'extase*, temos presente 3 motivos temáticos. Nos compassos 2-4 (figura7) aparece o motivo temático nº 6 (vermelho) que se repete logo de seguida nos compassos 5-7, tornando o início da canção bastante apelativo e doce. Nos compassos 16-18 (figura 4), temos um retorno do motivo temático nº3 (azul) presente na canção nº 3 (*Green*), mas de uma forma mais completa. E para terminar nos compassos 32-38 (figura 5), Fauré apresenta-nos um retorno do motivo temático nº 4 (roxo) presente na canção nº 2 (*En sourdine*).

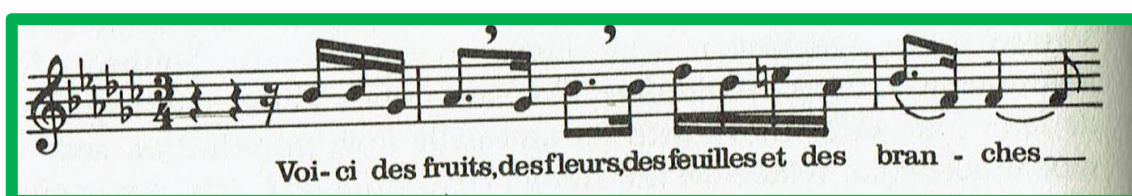


Figura 2 - Motivo nº 1 (verde) - *Green* (compassos 1-3) (Orledge, 1979).

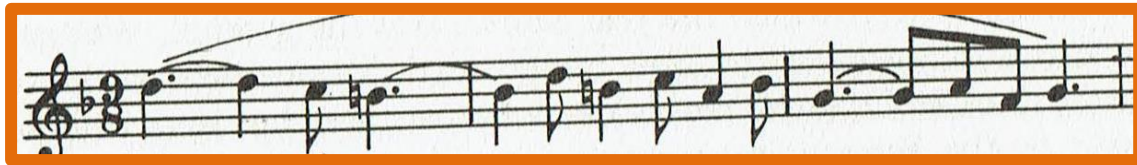


Figura 3 - Motivo nº 2 (cor de laranja) - A Clymène (compassos 1-3) (Orlegde, 1979).



Figura 4 - Motivo nº 3 (azul) - C'est l'extase (compassos 16-18) (Orlegde, 1979).

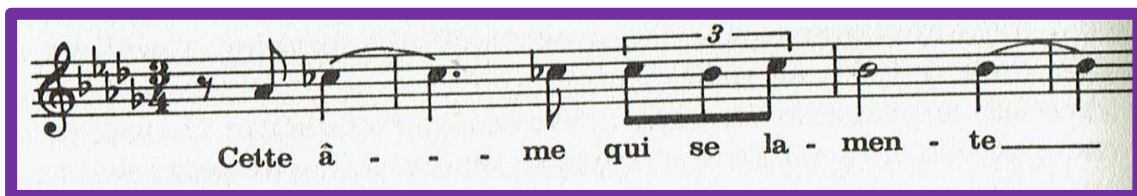


Figura 5 - Motivo nº 4 (roxo) - C'est l'extase (compassos 32-35) (Orlegde, 1979).



Figura 6 - Motivo nº 5 (rosa) - En sourdine (compassos 27-28) (Orlegde, 1979).



Figura 7 - Motivo nº 6 (vermelho) - C'est l'extase (compassos 2-4).

#### 4.3.2. História e organização geral performativa de *Cinq Mélodies de Venise*

A história do ciclo apresenta cinco fases ligadas às cinco canções sendo que: *Mandoline* define o ambiente onde se passa a ação, criado por Watteau, evocando o sonho e a escuridão criando assim um cenário vago; *En sourdine* é a obra prima incontestável do ciclo, uma canção de lirismo intenso e terno, espelhando o vínculo espiritual e carnal que une os amantes; *Green* é uma canção astuciosa e uma declaração de amor mas com um tom brincalhão; *A Clymène* mostra-nos uma espécie de retrato da

pessoa amada, baseada num modo sensual, mas místico; Por último, *C'est l'extase* reúne todos os temas de uma forma magnífica, representando o amor humano.

Na carta a Winnaretta citada acima, Fauré enfatizou a forte coerência entre *Green*, *En sourdine* e *C'est l'extase*, mantendo a primeira e a quarta canção isoladas. Esta análise é confirmada pelo crítico Louis Aguettant citado por Nectoux (1991): "*Fauré disse-me que as canções venezianas foram concebidas como um ciclo à exceção da primeira Mandoline e A Clymène.*"

O ciclo pode ser visto como uma espécie de suite, como já foi referido, em cinco movimentos, sendo que Nectoux (1991) propõe a seguinte organização:

- I: Prelúdio (Sol Maior) *Mandoline* (*Allegretto Moderato*);
- II: primeiro andamento lento (Mi bemol Maior) *En Sourdine* (*Andante Moderato*);
- III: *Scherzo* (Sol bemol Maior) *Green* (*Allegretto con moto*);
- IV: segundo andamento lento (Mi menor) *A Clymène* (*Andantino*);
- V: Finale (Ré bemol Maior) *C'est l'extase* (*Adagio non troppo*).

Além de alternar músicas rápidas e lentas, Fauré utiliza dois tipos de textura no piano: *staccato* nas canções nº 1, 3 e 5 e suaves arpejos nas nº 2 e 4. O mais extraordinário é a meticulosa organização a nível musical como literário. Na performance, ficamos impressionados com a diversidade e a retidão da invenção de Fauré.

#### 4.3.3. Análise textual e musical das canções nº 1 a 5 de *Cinq Mélodies de Venise*

##### Canção nº 1 (*Mandoline*)

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

##### *Mandoline*

*Les donneurs de sérénades  
Et les belles écouteuses  
Echangent des propôs fades  
Sous les ramures chanteuses.*

*C'est Tircis et c'est Aminte,  
Et c'est l'éternael Clitandre,*

##### Bandolim

Os que fazem serenatas  
E as belas ouvintes  
Trocam conversas insípidas  
Sob as ramadas canoras.

É Tirsis e é Amintas,  
E é o eterno Clitandro,

*Et c'est Damis qui pour mainte  
Cruelle fait maint vers tendre.*

E é Damis que para muita  
Dama sensível faz muitos versos ternos.

*Leurs courtes vestes de soie,  
Leurs longues robes à queues,  
Leur élégance, leur joie  
Et leurs molles ombres bleues,*

As suas curtas vestes de seda,  
Os seus longos vestidos de cauda,  
A sua elegância, a sua alegria  
E as suas macias sombras azuis,

*Tourbillonnent dans l'extase  
D'une lune rose et grise,  
Et la mandoline jase  
Parmi les frissons de brise.*

Rodopiam no êxtase  
Duma lua rosada e cinzenta,  
E o bandolim trauteia  
Por entre os estremecimentos da brisa.

À exceção de *A Clymène*, Debussy escolheu todos os poemas do op. 58 para as suas obras antes de Fauré. Embora não haja ligações musicais diretas na canção *Mandoline*, ambos os compositores optaram por manter o mesmo humor ao longo de todo o poema. O cenário criado por Fauré está mais em sintonia com o charme pastoral de Verlaine, enquanto que Debussy goza com o cenário proveniente das serenatas amadoras. Como aponta Arthur Wenk citado por Orledge (1979), ambos alteram os textos dos poemas, sendo que Fauré repete a primeira estrofe no final, implicando uma serenata sem fim, embora não seja tão exagerado quanto Debussy, que escreveu um refrão em “*la, la, la*” de vinte compassos (Orledge, 1979).

O cenário criado por Fauré nesta canção traz-nos um clima alegre e dançante. A introdução é a mais imediatamente acessível e charmosa das cinco, com a sua adorável melodia e ritmo rápido, embora não seja estritamente estrófico, há motivos repetidos nos dois primeiros versos da música. O acompanhamento do piano, relembra um bandolim, consiste em leves figuras de colcheias arpejadas e continuas nos dois primeiros versos. O terceiro verso apresenta novo material melódico: um motivo descendente de notas leva a um efeito de turbilhão entre a voz e o piano enquanto o poeta e o compositor descrevem a alegria elegante dos dançarinos sob a lua rosada e cinzenta.

Um dos aspetos que acho curioso sobre esta canção é o facto do poema transformar o cantor num narrador e não num ator, implicando um grau de separação emocional do texto. O poema, inspirado por pinturas de Watteau, que retratam a nobreza do século XVIII nas suas festas campestres trazem-nos alegria, sensualidade, melancolia, riqueza e ainda o cansaço do mundo, especificamente o *Le Joueur de Mandoline* (O tocador de Bandolim), dão oportunidade ao cantor de ver uma foto da poesia. As

pinturas eram derivadas dos personagens da *Commedia dell'Arte* dos séculos XVI e XVII e do teatro e da literatura francesa.

Robert Gartside citado por Lewis (2009), diz-nos que Fauré escreveu um trítone bastante óbvio no compasso 14 entre um Fá natural na linha do baixo do piano e um Si natural na linha vocal de maneira a realçar a palavra *Clitandre*, o “eterno chato” da festa, efeito que o cantor pode facilmente indicar com a voz.

### **Canção nº 2 (En Sourdine)**

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

#### En sourdine

*Calmes dans le demi-jour  
Que les branches hautes font,  
Pénétrons bien notre amour  
De ce silence profond.*

*Fondons nos âmes, nos coeurs  
Et nos sens extasiés,  
Parmi les vagues langueurs  
Des pins et des arbousiers.*

*Ferme tes yeux à demi,  
Croise tes bras sur ton sein,  
Et de ton coeur endormi  
Chasse à jamais tout dessein.*

*Laissons-nous persuader  
Au soufflé berceur et doux  
Qui vient à tes pieds rider  
Les ondes de gazon roux.*

*Et quando, solennel, le soir  
Des chênes noirs tombera,*

#### Em surdina

Calmos, à meia luz  
Que os ramos altos fazem,  
Penetremos bem o nosso amor  
Com este silêncio profundo.

Fundamos as nossas almas, os nossos corações  
E os nossos sentidos extasiados,  
Por entre os vagos langores  
Dos pinheiros e dos medronheiros.

Semicerra os olhos,  
Cruza os braços sobre o peito,  
E do teu coração adormecido  
Expulsa para sempre todo o intento.

Deixemo-nos persuadir  
Ao sopro embalador e doce  
Que vem a teus pés enrugar  
As ondas de relva ruça.

E quando, solene, a noite  
Dos carvalhos negros cair,

*Voix de notre désespoir,  
Le rossignol chantera.*

Voz do nosso desespero,  
O rouxinol cantar-á.

No caso de *En sourdine*, Fauré transmite-nos um cenário mais contínuo e que revela uma compreensão clara do poema. Esta questão vai-se desenvolvendo até à linha vocal final *Le rossignol chantera* (O rouxinol cantar-á) dos compassos 39-44, em que na sílaba tónica *chan-*, Fauré escreve uma nota mais aguda, nomeadamente na tónica, de modo que há um sentimento natural de culminação, mas que é ainda mais eficaz pela sua dinâmica contida (pianíssimo). Fauré não usa uma ideia musical específica para representar o rouxinol como acontece em *Fêtes Galantes* de Debussy, no entanto, a configuração da linha de abertura *Calmes dans le demi-jour* (calmos, à meia-luz) compassos 1-4 com a breve introdução de arpejos estabelece um clima perfeito de “nana”, em que o rouxinol é representado na canção como uma das evocações noturnas mais serenas do compositor (Orlegde, 1979).

Esta canção marca um contraste descrevendo em tons calmos e em dinâmicas sobre o piano, a profunda conexão entre os amantes. A canção começa com notas longas e sustentadas na linha vocal por cima dos acordes arpejados do piano, descrevendo a tarde roubada dos amantes com o seu uso magistral de harmonias oscilantes e o registo piano e tranquilo da voz. Curtas contra melodias surgem na linha do piano, interagindo com a voz num comentário ininterrupto que descreve a lânguida tarde e a chegada da noite. Enquanto *Mandoline* define o cenário para o resto do ciclo, *En sourdine* (em surdina), o cantor tem de tornar a canção muito mais íntima. Há uma profunda paz e ternura na poesia bem como na estrutura da linha melódica, sendo que o texto é subtil, no verdadeiro estilo de Verlaine e a linha melódica transporta-nos para o nosso íntimo.

### **Canção nº 3 (Green)**

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

#### Green

*Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et  
des branches,*

*Et puis voici mon coeur qui ne bat que  
pour vous.*

*Ne le déchirez pas avec vos deux mains  
blanches*

*Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent  
soit doux.*

#### Green

Eis aqui frutos, flores, folhas e  
ramos,

E depois eis o meu coração que bate  
apenas por vós.

Não o despedaceis com as vossas duas  
mãos brancas,

E que a vossos olhos tão belos o humilde  
presente seja doce.

<i>J'arrive tout couvert encore de rosée</i>	Chego todo coberto ainda de orvalho
<i>Que le vent du matin vient glacer à mon front.</i>	Que o vento da manhã vem gelar na minha frente,
<i>Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée</i>	Permiti que a minha fadiga, a vossos pés repousada,
<i>Rêve des chers instants qui la délasseront.</i>	Sonhe com os queridos instantes que a descansarão.
<i>Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête</i>	Sobre o vosso jovem seio, deixai rolar a minha cabeça,
<i>Toute sonore encore de vos derniers baisers ;</i>	Toda sonora ainda com os vossos últimos beijos,
<i>Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,</i>	Deixai-a acalmar-se da boa tempestade,
<i>Et que je dorme un peu, Puisque vous reposez.</i>	E que eu durma um pouco já que vós repousais.

Debussy retrata este poema através de um cenário cheio de alegria juvenil de um novo amor, enquanto que o de Fauré representa com mais precisão as emoções em rápida mudança do amante que está pronto para entregar o seu coração nos ansiosos compassos de abertura tão prontamente quanto as frutas e flores que ele trouxe. Ambos os compositores usam harmonias para refletir o humor do poema: as fortes progressões de quinta de Debussy e o adiamento da tónica sugerem a seriedade do amante e a sua incerteza simultânea, enquanto os frequentes retornos de Fauré à tónica no meio das progressões harmónicas sugerem timidez, bem como uma ansiedade confusa (Orlegde, 1979).

Com uma ternura tranquila e alegre, *Green* continua a narrativa dos amantes bem diferente da calma canção *En sourdine*. Sobre acordes de colcheias no piano, a linha melódica cobre com elegância todo o alcance da música no primeiro verso, definindo o cenário para o resto da história, descrevendo a chegada do amante com o “vento da manhã”. Com constante deslocação dos centros tonais, Fauré descreve musicalmente a emoção do encontro, culminado num fá b agudo, que ao final da frase desde a oitava (figura 8).

Re - ve des chers ins - tants qui la de -  
las - se ront.

Figura 8 - Excerto de *Green* compassos 18 a 21.

À medida que a excitação se acalma, há um momento de nostalgia numa explosão de paixão, enquanto a melodia começa num forte mi e desce gradualmente para dó # com intervalos cromáticos, preparando a conclusão da canção. A frase seguinte *Et que je dorme un peu, Puisque vous reposez* (E que eu durma um pouco já que vós repousais) conclui a música num ambiente calmo e doce (figura 9).

The image shows a musical score for the song 'Green' by Gabriel Fauré. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and features a forte (f) dynamic. It includes three triplet figures. The lyrics are 'la s'a - pai - ser de la bon - ne tem - pe - te.' The piano accompaniment is in the bass clef and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Figura 9 - Excerto de *Green* compassos 28-29.

*Green* é uma das poucas canções para as quais temos instruções escritas de Fauré sobre como a deveremos interpretar. A princesa de Polignac, a quem as canções são dedicadas, estava na mente de Fauré quando este escreveu estas canções de amor, o que nos dá um contexto importante sobre as canções. Numa das cartas de Fauré para a princesa, este diz-nos que esta canção é difícil de interpretar, sendo lenta, mas agitada de sentimentos, feliz e miserável, ansiosa e desanimada, ainda outra carta para Marguerite Baugnies escreve um conselho dizendo que não deve ser cantada devagar, sendo animada, apaixonada e íntima, uma vez que deve cantar como se fosse para o próprio cantor.

#### **Canção nº 4 (A Clymène)**

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

##### A Clymène

*Mystiques barcarolles,  
Romances sans paroles,  
Chère, puisque tes yeux,  
Couleur des cieux,*

*Puisque ta voix, étrange  
Vision qui dérange*

##### A Clímene<sup>1</sup>

Místicas barcarolas,  
Romanzas sem palavras,  
Querida, já que os teus olhos,  
Da cor dos céus,

Já que a tua voz, estranha  
Visão que desordena

<sup>1</sup> Referência a Clímene que, na mitologia grega, era uma ninfa, filha do Oceano e de Tétis, e mãe de Atlas e Prometeu, entre outros.

*Et trouble l'horizon  
De ma raison,*

E perturba o horizonte  
Da minha razão,

*Puisque l'arôme insigne  
De ta pâleur de cygne  
Et puisque la candeur  
De ton odeur,*

Já que o aroma distinto  
Da tua brancura de cisne  
E já que a candura  
Do teu odor,

*Ah! Puisque tout ton être,  
Musique qui penetre  
Nimbos d'anges défunts,  
Tons et parfums,*

Ah! Já que todo o teu ser,  
Música que penetra  
Nimbos de anjos defuntos  
Tons e perfumes,

*Azur d'almes cadences  
En ses correspondances  
Induit mon coeur subtil,  
Ainsi soit-il!*

Conseguiu, sobre almas cadências  
Em suas correspondências,  
Induzir o meu coração subtil,  
Assim seja!

A *Clymène* parece ser uma canção simples, mas a natureza da poesia, refletida na parte musical, torna a canção uma das mais desafiadoras do ciclo. Baseando-se principalmente em acordes arpejados e fragmentados melódicos expressivos, Fauré permite que a voz descanse em momentos em que o piano mostra o seu próprio lirismo, criando um núcleo tranquilo entre a voz e o piano.

Lewis (2009) refere que esta canção é a mais ligada à essência do simbolismo o que pode explicar porque a música de Fauré parece “incoerente”, como afirma Baudelaire.

Nos compassos 24-28 sobre as palavras *Puisque ta voix, étrange, vision qui dérange* (Já que a tua voz, estranha visão que desordena), o som da voz de Clymene é chamado de visão e nos compassos 34-38 sobre as palavras *Puisque l'arôme insigne, De ta pâleur de cygne* (Já que o aroma distinto, Da tua brancura de cisne) as referências visuais e olfativa misturam-se, visto que a sua palidez tem um aroma e o seu cheiro uma brancura ingênua. Essa mistura permite-nos interpretar as duas primeiras linhas como metáforas auditivas para os olhos da dama que são de certa forma como barcarolas.

### **Canção nº 5 (C'est l'extase)**

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

*C'est l'extase*

*C'est l'extase langoureuse,  
C'est la fatigue amoureuse,  
C'est tous les frissons des bois  
Parmi l'étreinte des brises.  
C'est, vers les ramures grises,  
Le choeur des petites voix.*

*O le frêle et frais murmure,  
Cela gazouille et susure,  
Cela ressemble au cri doux  
Que l'herbe agitée expire.  
Tu dirais, sous l'eau qui vire,  
Le roulis sourd des cailloux.*

*Cette âme qui se lamente  
En cette plainte dormante,  
C'est la nôtre, n'est-ce pas?  
La mienne, dis, et la tienne  
Dont s'exhale l'humble antienne,  
Par ce tiède soir, tout bas.*

*É o êxtase*

É o êxtase langoroso,  
É a fadiga amorosa,  
São todos os estremecimentos dos bosques  
Por entre o abraço das brisas.  
É, lá nas ramagens pardas,  
O coro das vozinhas.

Oh! O frágil e fresco murmúrio,  
Como chilreia e sussurra,  
Como se assemelha ao grito suave  
Que a erva agitada exala.  
Tu dirias, sob a água que gira,  
O rolar surdo dos calhaus.

Esta alma que se lamenta  
Neste queixume dormente,  
É a nossa, não é?  
A minha, diz, e a tua  
De que se exala a humilde antífona,  
Por esta tarde tépida, baixinho.

Ao compararmos *C'est l'extase* de Debussy e Fauré, reparamos que o de Debussy é mais lânguido, uma vez que usa uma figura descendente baseada no acorde de 9ª dominante que cria instantaneamente o clima necessário e o seu uso de frases vocais num tom monótono coloca os momentos mais líricos num nítido relevo. Fauré, por sua vez, refere o teor lânguido através da parte suspirante da introdução e o êxtase encoberto pelo seu acompanhamento sincopado. Os dois motivos temáticos presentes na canção e a continuidade da textura do piano complementam o esquema rítmico e indicam as ligações subjacentes entre a estrofe de Verlaine de uma forma que Debussy não o consegue demonstrar (Orlegde, 1979).

A parte musical de *C'est l'extase* é semelhante a *Green* em ritmo e temperamento, transbordando doçura e intensidade do amor. A beleza da capacidade de Fauré de criar uma linha vocal sustentada a partir das bases harmónicas ambíguas é confirmada desde o início do primeiro verso do poema. A canção começa de uma forma bastante

simples com um motivo melódico repetido nos dois primeiros versos dos compassos 1 a 7.

Liricamente, *C'est l'extase* é mais profunda que *Green*, ao trazer à superfície *Cette âme qui se lamente/En cette plainte dormante* (Esta alma que se lamenta/Neste queixume dormente), presente no 3º e último verso, dos compassos 32-38, repetindo novamente o motivo melódico nestes dois versos e sendo o motivo temático nº4 presente na canção *En sourdine*, a música e a poesia unem-se criando uma tensão fervorosa que finalmente resolve num pianíssimo.

De todas as canções do ciclo, penso que esta é a menos problemática para interpretar porque a música e a poesia são claramente ternas, extáticas e apaixonadas. Como já mencionado no subcapítulo 4.3.1., Fauré usa vários motivos temáticos ao longo do ciclo, sendo que o motivo temático nº 3 aparece em *Green*, após o tema de abertura, que não se repete, na introdução para a segunda estrofe do poema (compassos 16-18). Depois de uma forma mais calma e repousante, no início da terceira estrofe apresenta o motivo temático nº 4, como um grito de frustração, sempre cada vez mais profundo e intenso até ao final (compassos 32-38). Fauré transforma esta canção numa conclusão amável transformando as cinco canções numa suite, numa história.

Fauré oferece o melhor conselho possível ao cantor: interpretar este conjunto de canções como uma história. Há um mundo inteiro contido neste ciclo que poderemos torná-lo muito mais íntimo, relacionando beleza da poesia de Verlaine e mantendo as intenções do compositor.

#### **4.4 Ciclo: *La Bonne Chanson* (1892-1894) op. 61**

*La Bonne Chanson* é umas das composições mais magistrais de Gabriel Fauré. Com um ambiente perfeito, este ciclo flui espontaneidade e rigor nunca antes vistos na *Chanson*. Embora *La Bonne Chanson* não tenha sido inicialmente apreciável pelos seus ouvintes e nunca tenha sido publicada durante a vida de Fauré, diversos autores concordam que *La Bonne Chanson* é uma das composições mais impressionantemente avançadas de Gabriel Fauré (Nectoux, 1991).

O facto de Gabriel Fauré começar os seus estudos na música na escola de Louis Niedermeyer em Paris, que incluíam órgão, contraponto, fuga, harmonia, canto, piano e composição deu-lhe bases musicais sólidas na música de compositores como Händel e Bach, visto que Niedermeyer concentrou-se no trabalho com Fauré em compositores antes de 1750. Este método permitiu-lhe aprender de uma maneira mais clara, solta e esclarecida sobre aspetos de composição como notas de passagem, modulações enarmónicas e linguagem tonal que colocou nas suas composições fundindo-as com elementos modais. Esta liberdade de composição musical permitiu a Fauré incorporar as ideias da música antiga em composições mais modernas, como acontece no ciclo *La*

*Bonne Chanson* (The truth about singing: a performer's perspective of Fauré's "La bonne chanson", 2015).

*La Bonne Chanson* é um ciclo canções baseado em nove poemas da obra *La Bonne Chanson* de Paul Verlaine (1844-1896). Fauré intencionalmente selecionou específicos poemas desta obra de maneira a sugerir o seu estado emocional no momento em que compôs o ciclo, usando cinco motivos temáticos ao longo do ciclo para trazer coerência musical e alicerçar a história geral do ciclo. Lui (2005) através da análise do conteúdo dos poemas, expõe duas linhas da narrativa do ciclo: o desejo do narrador de ser guiado pela sua amada e a esperança de uma nova vida, sendo que estas são fundamentais, predominantes e ajudam no desenvolvimento da história do ciclo. Nos poemas como na própria música do ciclo, conseguimos perceber que os principais desejos do narrador são concretizados, sendo que este recebe a orientação da sua amada e a nova vida que tanto deseja enquanto a história do ciclo se desenrola.

Concordo com a proposta das linhas da narrativa de Lui (2005), uma vez que estas refletem a experiência de vida de Fauré como de Verlaine. No entanto, a primeira linha é algo real na vida de Fauré como de Verlaine, no entanto a segunda linha é superficial e sonhadora, uma vez que tanto Fauré como Verlaine não ficam com a pessoa amada (a quem dedicam a obra).

Assim para um melhor entendimento de como estas duas linhas da narrativa podem estar relacionadas foi necessário fazer um enquadramento do ciclo nas suas vidas. Uma vez que, no capítulo 3 fiz uma abordagem à vida de Verlaine e a sua relação com Mathilde, a quem dedicou *La Bonne Chanson*, tal como Verlaine *La Bonne Chanson* foi dedicada por Fauré a uma mulher, Emma Bardac.

#### **4.4.1. Fauré e Emma Bardac**

No final de compor as canções de Veneza, Fauré pensou que tinha exausto as possibilidades musicais da poesia de Verlaine mas, no ano seguinte embarcou na composição de um ciclo de nove canções retirado da obra *La Bonne Chanson*.

A vida de Fauré antes de conhecer Emma Bardac (a quem dedicou o ciclo) tem algumas semelhanças com a vida de Verlaine. A sua vida no período dos 30 anos estava estagnada, uma vez que o seu noivado com Marianne Viardot tinha acabado em 1877. A família Viardot era uma das famílias, em que Saint-Saëns apresentou Fauré em 1872, para que ele pudesse começar a partilhar as suas composições realizando apresentações no salão da casa da família Viardot (Nectoux, 1991).

Mais tarde casou com Marie Fremiet em 1883 mas não tinha um casamento feliz. O seu trabalho como mestre de capela e compositor não estavam a ser financeiramente recompensados e Fauré acabou por passar por um período de depressão profunda. Assim, a princesa Edmond de Polignac (mais tarde conhecida como princesa de Scey-Montbeliard) salvou a vida de Fauré enviando-o para um retiro num ambiente favorável para a composição, juntamente com outros colegas para um acampamento

em Veneza e Florença em 1891. A princesa justamente observava que *“ninguém admirava e compreendia Verlaine melhor do que Fauré”* e sugeriu que os dois colaborassem num projeto de teatro, no entanto, nunca aconteceu. Ela fez-nos chegar uma interessante descrição de Fauré naquele período:

*“Ele tinha um senso de humor aguçado e estava intensamente ciente do absurdo do seu orgulho. Mas embora ele fosse sensível e sentimental, ele era facilmente levado por novas afeições, e nem sempre era um amigo fiel e perfeito, estando muito mais interessado em novos laços do que em se preocupar com os antigos. Ninguém conseguia resistir às suas maneiras de encanto, à sua alegria e ternura, acima de tudo a sua sinceridade absoluta quando uma “nova fantasia” preenchia o seu coração e mente, como muitas vezes acontecia”* (Polignac, 1945 como referido em Orledge, 1979).

A atração de Fauré por Emma não era somente uma *“new fancy”* e *La Bonne Chanson*, maioritariamente escrita em Bougival numa casa da propriedade Bardac emprestada a Fauré, durante os verões de 1892 e 1893, é a expressão artística da sua paixão por ela. O segundo ciclo de Verlaine é o mais próximo que Fauré consegue a um nível de completo otimismo e extrovertida composição. Como Fauré disse a Roger-Ducasse, citado por Orledge (1979):

*“Nunca escrevi nada mais espontaneamente do que La Bonne Chanson, e fui ajudado pela espontaneidade de uma cantora que continuou a ser a sua intérprete mais comovente - uma espontaneidade pelo menos igual à minha. Nunca conheci um prazer igual ao que senti ao ouvir aquelas páginas ganharem vida, uma após a outra, ao levá-las até ela”*. Quase todas as suas canções foram escritas durante a sua estadia com Emma, exceto a última canção *“L’Hiver a cessé”*.

Emmanuel, filho de Fauré, no final da sua vida contava a Nectoux momentos bastante emotivos em que ouvia as performances privadas de *La Bonne Chanson* por Emma durante as quentes tardes de verão em Bougival, com o seu pai no piano. Roger-Ducasse, citado por Nectoux (1991), diz-nos que *“Emma era mais que uma fonte de inspiração e a primeira intérprete do ciclo. Em diversas ocasiões, Fauré era recíproco a todos os seus conselhos, sendo que todas as tardes Fauré costumava mostrar-lhe o que tinha composto durante o dia e frequentemente ela mandava-o fazer correções. Eu tenho a primeira versão de La lune blanche e ela fez com que ele escrevesse todos os compassos”*.

Numa carta de Samain para a sua irmã, este escreveu sobre Fauré e Bardac: *“Encontrei a dita Sra. Bardac, uma jovem de cerca de trinta anos. Ela é bonita, elegante, uma mulher do mundo, o seu marido é banqueiro. Depois do jantar ela cantou. Fauré disse-me ‘Tu nunca vais a ouvir cantar melhor’. E, na verdade, ela tem um verdadeiro sentimento pelas nuances e uma pureza de estilo incomum”* (Nectoux, 1991).

A relação entre Fauré e Emma Bardac desenvolveu-se “sob o nariz” de Marie Fauré e o marido de Emma, Sigismund Bardac. Emma não era tão bonita quanto distinta, sendo que o seu charme ligava-se à sua inteligência, gosto, elegância e aos seus talentos

musicais. Ela cantava lindamente, tendo uma voz leve de soprano e era excelente na técnica de voz sussurrada. Extrovertida, divertida, flexível, Emma preferia cantar em privado e era feliz, de facto entusiasta, por colocar o seu talento ao serviço dos compositores contemporâneos. Ela tinha um grande calor e lado maternal como personalidade que Fauré terá achado irresistível. Emma era idealmente adequada para ser uma musa e companheira de um homem criativo, era entusiasta da música nova e compositores talentosos eram a sua fraqueza amorosa, a tal ponto que o seu marido gozava com ela. O filho do casal Bardac, Raoul (1881-1950), mais tarde tornou-se um compositor respeitado e estudou com Fauré e Debussy. Quando Fauré conheceu Emma, ela tinha dado à luz uma filha, Hélène, que tinha o apelido de Dolly. Havia uma lenda de que Dolly Bardac era filha de Fauré, uma vez que ele escreveu um conjunto de peças para dueto de piano entre 1893 e 1896 em sua homenagem mas, todos os factos apontam para que não fosse verdade, devido à paixão de Fauré por Emma no verão de 1892 quando ele começou a escrever *La Bonne Chanson*, sendo que o manuscrito da primeira canção a estar completa (*Donc se sera par un clair jour d'été*) marca a data de 9 de agosto de 1892 (Johnson, 2009).

Em muitos aspetos, Emma era o amor da vida de Fauré, mas o caso parece ter desaparecido depois de quatro anos ou mais. Podemos apenas supor sobre o porquê de tudo terminar: havia outra mulher na vida de Fauré ou então Emma apercebeu-se que a relação não tinha futuro e que Fauré nunca se separaria da sua esposa. Os afetos de Emma por Fauré não devem ser subestimados, puramente num nível físico, ela pode se ter cansado de um homem que era dezassete anos mais velho que ela. É um dos fatos peculiares da história musical em que ela foi a musa e amante de dois grandes compositores franceses, Fauré e Debussy (que tinha quase exatamente a sua idade) e ela ainda tentou um terceiro compositor. Debussy conheceu Emma em 1903, como resultado das aulas do seu filho Raoul, de quem Debussy era professor. Pouco antes, é dito que ela tentou, mas sem sucesso seduzir Maurice Ravel, que foi um dos alunos de Fauré apresentado no salão Bardac na rua de Berri, a verdade é que Ravel dedicou uma das suas canções do ciclo *Schéhérazade* a Emma, *L'Indifférent*, que retrata um cenário baseado num texto de Tristan Kingsor, que descreve um bonito jovem que ignora os avanços de uma admiradora apaixonada (Johnson, 2009).

O casal Bardac tinha uma relação incomum de liberdade, como é evidenciado por uma carta a Pierre Louÿs ao seu irmão Georges em Outubro de 1904, um pouco depois de Emma fugir com Debussy: *“ele estava habituado à sua mulher fugir e quando perguntavam sobre ela, ele sorria e dizia: ela está a cuidar de si mesma com a última moda musical dos compositores, mas eu sou aquele que tem o dinheiro. Ela voltará.”*. Emma Bardac levou uma alta vida independente, mas em 1908 o seu marido deu-lhe o divórcio para que ela pudesse casar com Debussy, com quem ela já tinha uma filha desde 1905, Chouchou, sendo que se tornou a Sra. Claude Debussy, também denominada como Emma Claude (Nectoux, 1991).

Depois que Debussy morreu, a março de 1918, Fauré escreveu uma carta de condolências a Emma, sendo que esta não resistiu em mencionar o grande ciclo de

canções que surgiu porque Fauré a amou um dia, e ela não resistiu em repreender Fauré, em subestimar Debussy como ser humano:

*“agradeço-lhe profundamente, meu caro amigo, pelos seus afetuosos sentimentos de respeito por este terrível luto que me atingiu. Sinto-me totalmente incapaz de traduzir em palavras a angústia cruel que se apoderou de mim desde a sua morte e que continuará a crescer (...) Não respondi aos telegramas que me enviaste, será necessário perdoar o meu esquecimento, talvez me desculpe. Emma Claude Debussy” (Johnson, 2009).*

O caso de Fauré com Emma Bardac foi um desespero e, talvez inevitável escape do seu próprio casamento, que tinha sido uma decepção. Com o enquadramento histórico das duas experiências de vida de Fauré e de Verlaine, vemos que existe uma semelhança no momento em que compuseram a *La Bonne Chanson*, visto que ambos estavam infelizes com as suas vidas antes de conhecerem as mulheres que os inspiraram e que amaram e, que esperam que estas os levem para um novo capítulo das suas vidas.

#### **4.4.2. Estrutura textual e musical geral do ciclo**

De muitos pontos de vista *La Bonne Chanson* aparece como o natural sucessor das canções de Veneza. Esta contém os mesmos elementos de composição, mas apresentam-se mais ousadamente e numa escala mais ampla. O ciclo expressa incandescência e a complexidade formal leva a uma cor única de entre os trabalhos de Fauré.

As letras eram homenagens de amor escritas por Verlaine num clima de alta exaltação e refletiam a alegria de Fauré com a sua nova colaboração com Emma Bardac, tanto a nível pessoal como artístico. Podemos supor que alguém com a sua cultura e a sua sofisticação musical admirava inovação, ousadia e encantou-se com a maestria composicional de Fauré. A exuberante prodigalidade harmónica deste ciclo resultou em grande parte do desejo compreensível, por parte de Fauré de impressionar Emma, com a música dedicada a ela e sabemos que foi alguém que Fauré valorizou por toda a vida.

Como o mais puramente musical dos compositores, Fauré foi capaz de ser completamente ele na definição dos poemas de *La Bonne Chanson*. Quando comparamos a parceria da poesia de Verlaine com a musicalidade de Fauré, todos os outros poetas favoritos musicados tinham as suas desvantagens, como por exemplo, Silvestre em que as suas fraquezas tinham uma tendência à generalização e doçura excessivamente madura, Richepin que era conscientemente masculino e rude e ainda, Leconte de Lisle, mestre do controlo, rigidez e da singularidade. Certamente Fauré teria vencido todos os obstáculos durante anos como parte do trabalho de compositor, mas que desta vez deve ter tido o prazer de trabalhar, mesmo que à distância, com uma alma gêmea e de matéria de arte, pelo menos. A apresentação do ciclo *Cinq melodies 'de*

*Venise'* no ateliê da princesa foi uma espécie de ensaio geral para a primeira apresentação na *Société Nationale de la Musique* a 2 de abril de 1892. Fauré tinha ficado encantado com o seu primeiro real ciclo de canções, sendo que encontrou um formato com referências musicais interligadas e que sentiu ser genuinamente novo (Johnson, 2009).

Para o ciclo *La Bonne Chanson*, Fauré escolheu nove de vinte e um poemas de Verlaine, que este tinha escrito para a sua noiva Mathilde Mauté de Fleurville em 1870, sendo que escreveu as primeiras oito canções em 1892/3, mas gastou algum tempo a considerar a última canção na qual não completou até fevereiro de 1894. Os poemas são poderosas expressões de amor e somente a poesia preocupou Fauré, de maneira a que cuidadosamente musicasse os poemas escolhidos formando um ciclo, através dos conteúdos poéticos e também de recorrentes motivos temáticos (Orlegde, 1979).

Abaixo estão listados os poemas de *La Bonne Chanson* que Fauré selecionou, juntamente com os nomes de alguns compositores que musicaram os mesmos poemas.

Nº IV, *Puisque l'aube grandit*;

Nº V, *Avant que tu ne t'en ailles*;

Nº VI, *La lune blanche* – musicado por Massenet com o título *Rêvons, c'est l'heure*; Ernest Chausson e Ange Flégier titulado como *Apaisement*; Reynaldo Hahn e Poldowski com o título *L'Heure exquise*;

Nº VIII, *Une sainte en son auréole* – Fauré parece ter sido o único compositor a compor com base neste poema;

Nº XV, *J'ai presque peur, en vérité*;

Nº XVII, *N'est-ce pas?* – também definido por Charles Koechlin;

Nº XIX, *Donc, ce sera par un clair jour d'été* – também definido por Reynaldo Hahn como *Tous deux* na sua obra *Chansons Grises*;

Nº XX, *J'allais par des chemins perfides* – Charles Bordes como *La Bonne Chanson*;

Nº XXI, *L'hiver a cesse*.

Charles Koechlin também definiu do ciclo de poemas *La Bonne Chanson* o nº I *Le Soleil de matin*, nº III *Une robe grise et verte* (como *Un jour de juin*) e nº XII *Va, chanson*. Charles Bordes selecionou a nº I *Le Soleil de matin* (como *Promenade matinale*) e Reynaldo Hahn selecionou a nº XI *La dure épreuve va finir* (como *La Bonne Chanson*) (Johnson, 2009).

Fauré conjugou nove de vinte e um poemas no seu ciclo *La Bonne Chanson*, com a exceção do início de *J'allais par des chemins perfides*, que ele evitou letras por expressarem dúvida e angústia. Ele não prestou atenção às ordens do poeta, no entanto optou por finalizar o ciclo com o poema final. Como podemos ver acima, Fauré selecionou os poemas IV, V, VI, VIII, XV, XVII, XIX, XX e XXI do ciclo de Verlaine. Estes foram organizados de uma nova ordem até ao ciclo *La Bonne Chanson* op. 61 ter a

seguinte ordem: VIII, IV, VI, XX, XV, V, XIX, XVII, XXI. Como já vimos, as primeiras oito canções foram compostas entre 1892 e 1893 e a última só ficou pronta em fevereiro de 1894 (Johnson, 2009).

Um estudo mais aprofundado dos manuscritos feito por Nectoux (1991), revela claramente que a notável tonalidade e organização temática de *La Bonne Chanson* foi o fruto da continua reflexão do próprio ato de composição. A ordem dos nove poemas ocupam os pensamentos de Fauré e o que ele finalmente decidiu é bastante diferente daquilo que foi editado (ver tabela 1).

<b>Título da canção</b>	<b>Ordem Final</b>	<b>Ordem Original</b>	<b>Tonalidade</b>	<b>Data</b>
<i>Une Sainte en son auréole</i>	1		Lá bemol	17 de setembro 1892
<i>Puisque l'aube grandit</i>	2	2	Sol Maior	(1893)
<i>La lune blanche</i>	3	4*	Fá # Maior	20 de julho (1893)
<i>J'allais par des chemins perfides</i>	4	3	Fá # menor	Outono 1892
<i>J'ai presque peur, en vérité</i>	5	(7?)	Mi menor	4 de dezembro 1893
<i>Avant que tu ne t'en ailles</i>	6	4*	Ré bemol Maior	Outono 1892
<i>Donc ce sera par un clair jour d'été</i>	7	5	Si bemol Maior	9 de agosto 1892
<i>N'est-ce pas?</i>	8	6	Sol Maior	25 de maio 1893
<i>L'hiver a cesse</i>	9		Si bemol Maior	Fevereiro 1894

Tabela 1 - desenvolvimento de *La Bonne Chanson* (segundo fontes manuscritas) - \*A canção número quatro na ordem original aparece claramente nos manuscritos de Royaumont em cada uma das canções mas foram finalmente publicadas como a canção nº 3 e nº 6 (Nectoux, 1991).

Esta tabela requer uma série de observações, segundo Nectoux (1991), sendo que podemos deduzir as datas das canções nº 2 (*Puisque l'aube grandit*), nº 3 (*La lune blanche*), nº 4 (*J'allais par des chemins perfides*) e nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*) através de um estudo da caligrafia dos manuscritos de Royaumont: a escrita é pequena

nos manuscritos do verão de 1892 e as canções nº 4 (*J'allais par des chemins perfides*) e nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*) apresentam uma semelhança à canção nº 1 (*Une sainte en son auréole*), datada a 17 de setembro de 1892 na única cópia de Fauré. Por outro lado, a canção nº 2 (*Puisque l'aube grandit*) está escrita com uma caligrafia maior, semelhante à canção nº 5 (*J'ai presque peur, en vérité*) e nº 9 (*L'hiver a cesse*) com datas de dezembro de 1893 e fevereiro de 1894, respetivamente. Nectoux (1991), diz-nos que poderemos supor que a numeração definitiva foi estabelecida por Julien Hamelle através das instruções do compositor. Isto deve ter sido no início de Agosto de 1893, quando as canções de Fauré estavam compostas e foram enviadas para gravação. No entanto, quinze dias antes, Fauré ainda estava a trabalhar na canção nº 3 (*La Lune blanche*) e na sua segunda versão, que terminou a 20 de julho de 1893 e provavelmente também na canção nº 5 (*J'ai presque peur en vérité*), uma vez que ele escreveu a Paul Poujaud a 9 de julho dizendo: “eu prometo-te algumas novas canções”.

Fauré escreveu a Saint-Saëns, que estava nervoso acerca da sua reação perante o ciclo: “eu tenho guardado as minhas últimas canções extravagantes para te mostrar”. Esta referência é das únicas sobre *La Bonne Chanson* que Nectoux (1991) conseguiu encontrar no meio de toda a correspondência entre os dois. No entanto, no livro editor (*Cahier de Cotage*), no qual anotou as obras que iria publicar na ordem em que foram gravadas dá-nos informações. No início de agosto de 1893, quando a composição foi inserida no livro editor, o ciclo continha somente oito canções, visto que a canção nº 9 (*L'hiver a cesse*) foi inserida somente a 10 de março de 1894 (sendo que no manuscrito está datada um mês antes), isto significa que a composição inserida pela editora teve de ser removida por estar incompleta. Quanto às canções nº 7 (*Donc ce sera par un clair jour d'été*) e nº 8 (*N'est-ce pas?*), Fauré parece ter tido dúvidas sobre estas, visto que foram escritas no livro editor a lápis (Nectoux, 1991).

A ordem que finalmente adotou revela um incomum plano tonal, visto que as primeiras seis canções situam-se dentro de um intervalo de 5ª (Lá bemol a Ré bemol). A penúltima canção forma uma balança simétrica à canção nº 2 (*Puisque l'aube grandit*), sendo que está na mesma tonalidade, Sol Maior, com a canção central na relativa menor, (nº 5, *J'ai presque peur, en vérité*) e, de facto as canções que estão colocadas a meio estão no modo menor (nº 4, *J'allais par des chemins perfides* e nº 5, *J'ai presque peur, en vérité*).

Fauré molda também a parte textual à parte musical ou vice-versa, por exemplo, na canção nº 7 (*Donc, ce sera par un clair jour d'été*) o contraste entre a emoção, acentuação das palavras e a prolongação de *bonheur* e *atente*, dá um sentimento de eternidade.

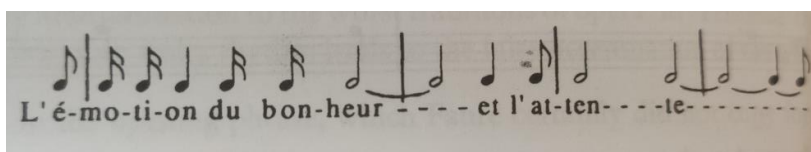


Figura 10 - excerto de texto rítmico da canção nº 7 (Nectoux, 1991).

Como Pierre Fontassier, citado por Nectoux (1991), disse: “a entrega é a voz do próprio Fauré”, sendo que sugere que a música de Fauré “é inseparável na sua entrega admirável ao poema, cujo sem dúvida é uma das razões porque nós achamos a sua música tão comovente”.

Nas suas notáveis, ricas e variadas canções a relação entre as palavras e a música obedece a uma série de lógica, dependendo da natureza da sua inspiração. Algumas das canções foram compostas diretamente sobre a poesia e fielmente seguem uma estrutura estrófica, imaginativa e rítmica, como a canção nº 4 (*J’allais par des chemins perfides*) e a canção nº 6 (*Avant que tu ne t’en ailles*). Outras canções, por outro lado, a música acaba por ser a base original e o poema é moldado a ela (Nectoux, 1991).

Michael Soulard, como citado em Nectoux (1991), no seu excelente estudo sobre *La Bonne Chanson*, comentou sobre a canção nº 3 (*La lune blanche*):

“Sente-se que a leitura do poema por Fauré sugeriu um ritmo baseado num padrão (colcheia, semínima, colcheia, semínima) e que, tendo absorvido o ritmo, ele replicou no poema, sacrificando a exata pontuação falada deste para servir a linha melódica”. Aqui encontramos o oposto entre poesia e música, sendo que o compromisso de servir a poesia pode ser difícil, mas na verdade, neste caso, Fauré recusa-se a ser restringido pela parte textual. Mais tarde Soulard, citado por Nectoux (1991), no seu estudo mencionou que “nesta instância, Fauré traduz a unidade do poema para dentro dos termos da pureza musical”, tal procedimento consegue colocar Fauré numa linha de compositores semelhante a Wolf, Schubert e Schumann (Nectoux, 1991).

O compromisso pode ser difícil entre a poesia e a música e existem excertos das canções de *La Bonne Chanson* que nos dizem isso. Manuscritos das suas primeiras canções, juntamente com variadas edições publicadas na sua vida, revelam até três diferentes versões da prosódia em algumas passagens, segundo Nectoux (1991). Na verdade, um ouvinte atento, sente em certos momentos, que a linha musical foi adaptada com alguma dificuldade à linguagem poética, ou porque à alguma coisa a faltar ou porque ficou demasiado longo.

Nectoux (1991) diz-nos que pessoalmente sempre achou o final de *La Bonne Chanson* insatisfatório e que “soa incompleto”, “como se faltassem linhas”. Existem também algumas passagens na *La Bonne Chanson* onde os cromatismos não são naturais, sendo que devemos suspeitar que o compositor deliberadamente complicou o discurso musical, de maneira a acomodar uma ou duas linhas e, o que ele deveria ter feito, segundo Nectoux (1991) seria dispensá-las. Por exemplo em *J’allais par des chemins perfides*, ele pode ter omitido uma interpolação em *luisait un faible espoir d’aurore* que cresce até às palavras *à penser qu’on mot, qu’un sourire de vous* e que acaba por desabar em *pour mettre tout mon être en deul* por nenhuma razão musical específica.

Fauré disse a Louis Aguetant em 1902, citado por Orledge (1979), que este procurou expressar os sentimentos gerais em vez de individuais detalhes nas suas configurações musicais. Assim, como em *Les Berceaux*, o balanço dos berços ou barcos é figurado pelo importante acompanhamento. Fauré, no entanto, reflete maiores mudanças de humor na canção nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*) e na canção nº 4 (*J'allais par des chemins perfides*), onde ambas as harmonias e melodias contribuem para a incerta angústia do amante no início e a sua feliz reunião através da certeza no amor no final.

Não preocupava Fauré se omitisse uma estrofe ou mudava palavras no processo da composição, uma vez que as estrofes nº 2, 4 e 6 desaparecem do poema musicado *Puisque l'aube grandit* e Fauré define apenas as estrofes nº 2, 3 e 6 de *N'est-ce pas?*. Ainda divide a estrofe nº 3 entre o segundo e terceiro versos para a entrada do tema Lydia no piano.

*La Bonne Chanson* oferece uma incrível variedade, desde as quatro vozes polifónicas nas canções nº1 (*Une sainte en son auréole*) e nº 4 (*J'allais par des chemins perfides*) até ao som dos ricos arpejos das canções nº 2 (*Puisque l'aube grandit*), nº 7 (*Donc ce sera par un clair jour d'été*) e nº 9 (*L'hiver a cessé*), a expressividade no uso do staccato na canção nº 5 (*J'ai presque peur, en vérité*) e a favorita divisão de temas entre as mãos nas nº 3 (*La lune blanche*) e nº 8 (*N'est-ce pas?*) (Nectoux, 1991).

A harmonia instável de *La Bonne Chanson* atinge um plano tonal raramente igualado nas obras de Fauré. Tonalidade é indeterminada por tortuosos cromatismos, por isso algumas vezes, como por exemplo na canção nº 4 (*J'allais par des chemins perfides*), a sensação de tonalidade é quase obliterada. O ritmo também, normalmente nas composições de Fauré é diversificado e existem momentos de extrema alternância métrica e no tempo, como na canção nº 3 (*La lune blanche*) com os compassos 9/8, 3/4 e 4/4 alternados, enquanto que na canção nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*) é constituída em contrastes de tempo rápido entre o *quasi adagio* e *allegro moderato* – seis diferentes tempos metrométricos marcam as primeiras três páginas (Nectoux, 1991).

Variedade e flexibilidade são as características excepcionais deste ciclo. Além das muitas partes figurativas e descritivas da música, tal como a linha curva que representa o nascer do sol no final da canção nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*), pode-se fazer uma comparação ao simbolismo da luz e escuridão pois alterna em palavras como na música, dando ao ciclo uma corrente de luar cintilante. Devem-se enfatizar as ondas, o fluxo lírico que leva o ciclo adiante, as subtilidades textuais e ingênuas harmonias, que irradiam energia, amor e uma felicidade avassaladora.

A paixão de Fauré por Emma Bardac teve o efeito de completa reorientação da sua atividade musical, uma vez que em *La Bonne Chanson* Fauré deu uma pausa na sua deliberada habitual suavidade e deixou as ideias do que era razoável e respeitável, o que “soava bem” e assim, alcançou a liberdade soberana que marca os grandes músicos criativos (Nectoux, 1991).

*La Bonne Chanson* é mais do que um volume de canções, chegando quase a proporções de uma sinfonia vocal, no qual a voz e o piano são uma entidade. Tal conceito é suportado pelo facto de se terem feito duas tentativas para orquestra-lo. Em 1993, depois da sua morte, um dos seus alunos, Maurice le Boucher, fez uma versão para voz e orquestra completa da qual foi gravada em 1934/5 por Piero Coppola. É uma conscienciosa obra mas não vale mais do que uma passageira menção. Muito mais interessante que a tentativa de orquestrar *La Bonne Chanson*, é sem dúvida a própria transcrição que Fauré fez da parte do piano acompanhamento para quinteto de cordas e piano. Esta versão foi apresentada no concerto privado em Londres a 1 de abril de 1898, com Fauré ao piano. Segundo Nectoux (1991), Fauré escreveu à sua esposa antes do concerto: “depois do primeiro ensaio, eu estava longe de estar feliz com isto. Ontem à tarde pareceu-me horrível e sem sentido”. No dia seguinte ele escreveu novamente: “tudo foi esplêndido, ambos o ‘Franck quintet’ e *La Bonne Chanson*. Bagès cantou admiravelmente e foi um extraordinário sucesso..., mas pessoalmente, eu ainda acho que esta versão de acompanhamento é desnecessária e prefiro somente a versão de piano”. Fauré tinha muito mais interesse no piano desde que era estudante, uma vez que tinha preferência para o timbre quase monocromático que o piano lhe permitia.

Na minha opinião, concordo com a opinião de Fauré. A textura essencialmente polifónica de algumas passagens, especialmente na canção nº1 (*Une sainte en son auréole*) e na última canção nº 9 (*L’hiver a cesse*), certamente é maravilhada com as cordas e elas frequentemente servem para clarificar um pouco mais a densidade da escrita do piano, no entanto, o efeito geral da transcrição está longe de ser tão convincente. Por exemplo, nos momentos de exuberante lirismo como as canções nº 2 (*Puisque l’aube grandit*), nº 7 (*Donc ce sera par un clair jour d’été*) e nº 9 (*L’Hiver a cessé*) que embora o piano continue o líder do ensemble, soa um pouco empobrecido e em geral, a abrangência e paixão do ciclo é enfraquecido e suavizado.

A produzir a transcrição, Fauré fez uma série de mudanças no esquema tonal do ciclo, transpondo as primeiras duas canções de Lá b maior e Sol maior para Si b maior e Lá Maior. Isto reforça a coerência do ciclo, com a canção nº1 (*Une sainte en son auréole*) e a última canção (*L’Hiver a cessé*) que com as modificações ficam na mesma tonalidade e a canção nº 4 (*J’allais par des chemins perfides*) em Fá # menor na relativa maior da canção nº 2 (*Puisque l’aube grandit*) (Nectoux, 1991).

A única apresentação desta versão foi feita por Maurice Bagès de Trigny em Londres. Ele era um talentoso amador, que foi introduzido dentro do ciclo da *Société Nationale e la Musique*, pelo seu amigo chegado e compositor Pierre de Bréville. A sua voz leve de tenor tinha charme e estilo, uma vez que foi chamado para fazer as estreias performativas de Fauré *Clair de lune* com orquestra (28 de abril de 1888), *La fée aus chansons* (12 de maio de 1888), *Au cimetière* (2 de fevereiro de 1889) e as cinco canções de Veneza (2 de abril de 1892). Bagès era constantemente convidado a cantar nas mais progressivas salas da cidade, à parte dos trabalhos contemporâneos, música de Mozart

e Wagner. Ele foi solista nas primeiras performances da *La Bonne Chanson* em salas parisienses a 25 de abril de 1894 para a condessa de Saussine e a 26 de março de 1895 para a florista Madeleine Lemaire, no entanto, a primeira performance oficial na *Société Nationale de La Musique* foi feita por Jeanne Remacle a 20 de abril de 1895 (Nectoux, 1991).

O novo ciclo de Fauré causou um forte impacto e sensação. O jovem Marcel Proust, que era um entusiasta seguidor do desenvolvimento de Fauré, pois era um dos seus compositores preferidos, escreveu a um amigo Pierre Lavalée, citado por Nectoux (1991), no final de setembro de 1894:

*“Bagès deixou-me tudo o que era de Fauré, mas metade está em manuscrito e a outra metade embora impressa, tem dedicatórias, por isso fiquei com medo de estragá-los e mandei-os todos de volta.. Todos os jovens músicos são quase unânimes em não gostar de La Bonne Chanson, sendo que aparentemente dizem que era desnecessariamente complicado e muito inferior ao resto. Este é o ponto de vista de Bréville e Debussy (que toda a gente diz que é um grande génio, muito mais superior do que Fauré). Pessoalmente, não me interessa, eu adoro esta coleção e as canções que eu não gosto são das primeiras que eles preferem: ‘Au cimetière’ é verdadeiramente horrível e ‘Aprés un rêve’ realmente um fracasso. Eu não gosto de ‘Les Présents’ para começar, mas é muito melhor do que as outras canções”.*

Saint-Saëns ficou perplexo com a técnica do ciclo e inicialmente declarou que o seu aluno tinha ficado completamente maluco. A complexidade de *La Bonne Chanson* faz de facto um trabalho difícil em abordá-lo, mas como as todas verdadeiras obras-primas, cada leitura e cada performance do ciclo revela novos aspetos. É um ciclo poderoso e original que o coloca fora da época em que foi escrito e normalmente, os compositores têm mais interesse nas composições que eles estão atualmente envolvidos ou a planear para o futuro. Fauré mostrou uma semelhante tendência quando questionou sobre *La Bonne Chanson* a um excelente jovem crítico, Louis Aguettant, que estava a preparar um artigo sobre as suas canções no *Le Courrier Musical* a 1 de fevereiro de 1903. Aguettant escreveu, citado por Nectoux (1991):

*“Eu perguntei-lhe sobre o significado das suas intenções em certos pontos e sobre o significado de certos temas e ele negou ter pensado na maioria deles, dizendo: ‘os compositores estão cheios de intenções que eles nunca tiveram’. Então continuei (sendo que eu era particularmente perspicaz a perguntar-lhe sobre La Bonne Chanson): Os temas básicos do ciclo têm alguma conotação literária? Ou são somente apontamentos musicais? Neste momento Fauré respondeu: ‘Temas? Só existe realmente um tema nas variadas canções de La Bonne Chanson, que vem da minha canção ‘Lydia’ e refere-se a uma cantora”.*

Aqui podemos supor que a cantora a que se referia Fauré era sem dúvida Mme Bardac, para quem o tema *Lydia* é dedicado. Este tema aparece na canção nº 3 (*La lune blanche*) no ‘-e’ da palavra *ramée* e é na verdade a abertura do tema *Lydia* durante 2 compassos. Gradualmente ele “admite” dois ou mais temas ao longo do ciclo. No

entanto Aguetant, citado por Nectoux (1991), diz-nos: *“tive de colocar os meus dedos em cada uma destas semelhanças e força-lo a reconhecer uma a uma pois parece ter esquecido. Algumas vezes tocava um excerto para tentar consertar a memória e dizia ‘é uma coleção que escrevi há dez anos atrás’, naturalmente, eu desculpava-me por infligir nele o recordar de uma época, mas não me arrependo”*.

Como já vimos não existe nenhum plano tonal geral, mas existem cinco motivos temáticos no ciclo *La Bonne Chanson*. Estes ocorrem mais frequentemente na parte do piano, o que é importante para a voz num todo. Segundo Orledge (1979), a função destes temas é puramente musical, não existindo ligações a imagens poéticas ou ideias, sendo que não têm semelhanças com os *leitmotiv* wagnerianos. Como Jankélévitch, citado por Orledge (1979), disse: *“La Bonne Chanson é uma verdadeira sinfonia, e enquanto algumas referências temáticas são mais óbvias que outras, não há dúvida nenhuma, que a maioria é deliberada”*.

#### 4.4.3. Os cinco motivos temáticos

Com a minha pesquisa foi possível analisar que existem cinco motivos temáticos recorrentes ao longo do ciclo que reforçam a tonalidade e coerência textual do ciclo. Enquanto que alguns dos motivos são óbvios, outros são mais subtis e abertos a interpretação, no entanto, todos eles tornam a história de forma mais coesa (ver nos anexos análise geral do ciclo).

Estes foram descobertos por musicólogos como Jean-Michael Nectoux (1991) e Gabriel Orledge (1979), autores pelos quais me baseei para elaborar a análise destes motivos. Apesar de Orledge (1979), afirmar que a função destes temas é puramente musical, podemos supor que existem ligações destes motivos temáticos com o campo emocional do narrador, sendo que cada um desses motivos temáticos tem o seu próprio significado e função dentro do ciclo.

Existem três motivos temáticos que dominam a partitura sendo eles, o 1º motivo temático (*Carlovingien*), o 2º motivo temático (*Lydia*) e o 3º motivo temático (*Que je vous aime*). Os outros dois motivos temáticos são de importância secundária, uma vez que são puramente descritivos, sendo estes o 4º motivo temático (canção dos pássaros) e o 5º motivo temático (o sol) que aparecem em canções específicas, a canção nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*) e na nº 7 (*Donc ce sera par un clair jour d'été*), respetivamente. No entanto, voltam a reaparecer na última canção (*L'Hiver a cessé*), onde todos os motivos temáticos se entrelaçam entre si criando um espírito verdadeiramente sinfónico.

De seguida, irei especificar os motivos temáticos em pequenos excertos da partitura de *La Bonne Chanson*, na ordem em que eles aparecem ao longo do ciclo, no entanto, nos anexos do trabalho está todo o ciclo com os motivos temáticos assinalados com as cores correspondentes a cada motivo. Os recorrentes motivos temáticos são

bastante numerosos do que Fauré afirma, sendo que alguns deles devem ter sido subconscientes.

**1º Motivo temático: *Carlovingien* (azul)**

The image shows a musical score for the piece 'Une Sainte en son auréole' by Gabriel Fauré, specifically measures 79-84. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are 'nom Car - lo - vin - gi - en.' The piano part is marked 'p dolce'. The 'Carlovingien' motif is highlighted in blue. It consists of a descending major second interval (2ª Maior) followed by a descending diminished fifth interval (Tritono (5ª diminuta)).

Figura 11 - *Une Sainte en son auréole* - compassos 79-84

Este motivo é uma melodia descendente que ocorre pela primeira vez na canção nº 1 (*Une Sainte en son auréole*) que é referido como o motivo temático *Carlovingien*. Aparece, claramente, na parte do piano nos primeiros compassos e na última linha melódica do canto na parte do piano por baixo das palavras *nom Carlovingien* (nome Carolíngio). Também é facilmente reconhecida num número dos interlúdios do piano, como em *vaste et tendre apaisement* na canção nº 3 (*La lune blanche*), a secção de *un poco più mosso* na canção nº 4 (*J'allais par des chemins perfides*), as breves interjeições entre cada estrofe na canção nº 5 (*J'ai preque peur, en vérité*), que nos relembram a abertura do ciclo e na última canção (*L'Hiver a cessé*) por baixo das palavras *cette fantaisie* na parte superior do piano.

A forma deste motivo é baseada num intervalo de segunda maior descendente seguido de um intervalo maior de quinta diminuta (trítano) também descendente.

## 2º Motivo temático: Lydia (cor-de-rosa)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line with lyrics '- mi - - - e'. The middle staff is the piano accompaniment. A pink box highlights measures 9-11 of the piano part. A label '5 notas (figuração)' points to a five-note ascending figure in the piano part. Another label '3ª Maior' points to the key signature (three sharps). The piano part includes dynamics like *pp* and *ppp*, and articulation marks like *rit.* and *tr.*

Figura 12 - La lune blanche luit dans les bois - compassos 9-11 (3ª canção)

Este motivo temático tem o nome de *Lydia* pois possui características musicais semelhantes à sua canção *Lydia* op. 4 n.º1, sendo que a linha melódica está construída sobre o modo lídio, as três primeiras notas criam um movimento ascendente de uma terceira maior e como característica final deste motivo, existe uma figuração de cinco notas ascendentes. Fauré acaba por criar algumas variações deste motivo usando as características musicais deste.

Este motivo temático aparece: na linha vocal da canção n.º 2 (*Puisque l'aube grandit*) nas palavras *puisque voici l'aurore* (compassos 3 e 4) e *les lenteurs de la route* (compassos 32 e 33); mas mais evidente ainda na parte do piano da canção n.º 3 (*La lune blanche*), nos compassos 9 a 11 sobre a palavra *ramée* e nos compassos 36 a 38 sobre as palavras *que l'astre irise*; na canção n.º 5 (*J'ai presque peur, en vérité*) nos compassos 19 a 21 na linha do tenor do piano por baixo das palavras *vous aimer et de vous plaire*; na linha vocal da última canção (*L'Hiver a cessé*) nos compassos 27 e 28 nas palavras *ainsi qu'une flume entoure une flamme*; na canção n.º 4 (*J'allais par des chemins perfides*) no compasso 13 na linha superior do piano; na última canção dos compassos 46 a 48 na linha vocal na palavra *charmante*.

### 3º Motivo temático: *que je vous aime* (cor-de-laranja)

The image shows a musical score for the 4th song, 'J'ai presque peur, en vérité'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'sempre animato' and 'pp senza rall.'. The lyrics are: '-tours que je vous ai - - - - - me, que je t'ai - - - - -'. The 3rd thematic motif is highlighted in orange boxes. The first box covers the vocal line 'que je vous ai' and the piano accompaniment. The second box covers the vocal line '-me, que je t'ai' and the piano accompaniment.

Figura 13 - *J'ai presque peur, en vérité*- compassos 64-71 (4ª canção)

Este motivo temático denominado por Orledge (1979), *que je vous aime*, aparece pela primeira vez na linha vocal da 5ª canção (*J'ai presque peur, en vérité*) para expressar o sentimento do narrador quanto ao seu interesse amoroso. É uma ascendente arpejo que corresponde à mais poderosa emoção.

Este motivo temático volta-se a repetir: na parte do piano na canção nº 7 (*Donc ce sera par un clair jour d'été*) na secção final do *molto più lento*, nos compassos 27 a 30 e 36 a 38 e na última canção (*L'Hiver a cessé*) nos compassos 15 e 16.

### 4º Motivo temático: canção dos pássaros (verde)

The image shows a musical score for the 6th song, 'Avant que tu ne t'en ailles'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'Cresc.'. The lyrics are: 'Mil - le caill - les chan - tent, chan - tent dans le'. The 4th thematic motif is highlighted in a green box.

Figura 14 - *Avant que tu ne t'en ailles* - compassos 9-11 (6ª canção)

Este motivo temático está associado ao canto dos pássaros, uma vez que aparece pela primeira vez na canção nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*) na parte do piano, nos compassos 9 a 11, imitando os sons das codornizes e cotovias ao amanhecer. A nível textual, as codornizes são pássaros ligados ao amor e à luxúria e as cotovias estão associadas aos amantes e ao amanhecer. Este elemento reaparece na canção nº 9 (*L'Hiver a cesse*), nos compassos 1 a 5, 10 a 14 e 40 a 43, que fala-nos sobre a primavera, sendo um dos principais motivos temáticos da canção. Musicalmente, este motivo temático é uma combinação de duas vozes e a nível interpretativo podemos associar às duas personagens da história de amor presente no ciclo.

### 5º Motivo temático: Sol

Figura 15 - *Avant que tu ne t'en ailles* - compassos 72-79 (6ª canção)

Este motivo temático tem o nome de sol porque aparece no final da canção nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*) devido ao texto nos dizer *Car voici le soleil d'or!* (pois aí vem o sol), nos compassos 72 a 78. Este motivo temático reaparece: na canção nº 7 (*Donc ce sera par un clair jour d'été*) nos compassos 4-5, 7-8, 12 e 18-19, como um dos elementos principais, e na canção nº 9 (*L'Hiver a cesse*), nos compassos 6-7 e 21.

Entre estes cinco motivos temáticos, *Carlovingien* e *Lydia* são os mais importantes pois representam o narrador e a sua amada, respetivamente, o que quer dizer que estes dois motivos acabam por simbolizar Fauré e Emma Bardac. O motivo temático *Lydia* acaba por aparecer algumas vezes durante o ciclo e penso que foi uma das formas de

Fauré dedicar um dos motivos a Emma Bardac, além de que Fauré trazia os seus manuscritos para que Emma cantasse e lhe ajudasse e, esta seria uma forma de expressão dos sentimentos por Emma por parte de Fauré. Também o facto de, quando aparece pela primeira vez o motivo temático *Lydia* no compasso nº9 da canção nº 3 (*La lune blanche*) este é logo seguido das palavras *O bien aimée* (o bem-amada), o que acaba por sugerir o interesse amoroso do narrador.

Podemos fazer mais uma conexão dos motivos temáticos com a própria história de vida de Fauré, uma vez que se supusermos que o motivo temático *Lydia* representa Emma, então o motivo temático *Carlovingien* representa Fauré, isto porque, os dois motivos temáticos aparecem muitas vezes juntos ao longo do ciclo aparecendo primeiro o motivo temático *Lydia* e logo de seguida o motivo temático *Carlovingien*. Assim podemos assumir que o motivo temático *Carlovingien* representa Fauré e que este deseja ser conduzido pela sua amada e que a junção destes dois motivos temáticos representa a união das duas personagens (Fauré e Emma Bardac).

#### 4.4.4. História e organização geral performativa de *La Bonne Chanson*

O ciclo *La Bonne Chanson*, como já mencionei no início deste capítulo, centra-se, segundo Lui (2005), em duas linhas de narrativa que se enquadram na estrutura da história: o desejo do narrador de ser guiado pela sua amada e a esperança de uma nova vida. No entanto, estas linhas surgem das experiências de vida de Fauré e de Verlaine na altura em que ambos compuseram/escreveram a obra *La Bonne Chanson*.

Fauré organizou os poemas de maneira a criar “uma história”, da qual retrata a pessoa amada e que é construída a partir de uma série de episódios, sendo que a história se assemelha ao seu caso amoroso com Emma Bardac.

Estas linhas da narrativa, expostas por Lui (2005) são frequentemente referenciadas ao longo do ciclo. A canção nº 1 (*Une sainte en son aureole*) fornece a indicação do narrador na descrição de uma mulher e a sua invocação de entusiasmo ao conhecê-la, o que faz com que esta canção funcione como um prólogo da narrativa principal da história. Na verdade, penso que a canção nº 1 (*Une sainte en son aureole*) retrata textualmente o momento em que Verlaine conheceu Mathilde e o quanto aquele momento significou para ele, sendo que o mesmo acontece com Fauré, no seu caso com Emma, fazendo com que textualmente como musicalmente a canção nº 1 (*Une sainte en son aureole*) nos transporte exatamente para esse momento.

As canções nº 2 (*Puisque l'aube grandit*), nº 3 (*La lune blanche*) e nº 4 (*J'allais par des chemins perfides*) devem ser agrupadas enquanto descrevem a próxima fase da história, visto que a canção nº 2 (*Puisque l'aube grandit*) pode ser o verdadeiro começo da história, que acaba por ser comprovado com várias partes do texto. A canção nº 3 (*La lune blanche*), sugere uma paisagem nos bosques, que pode significar a incerteza em admitir os sentimentos por parte do narrador, uma vez que ele repete *c'est l'heure* (é a hora) duas vezes, acabando a canção com essa expressão, o que significa que o

poeta decidiu e dará um passo em frente na sua relação. Também podemos supor que a canção nº 3 (*La lune blanche*) funciona como uma ponte entre a canção nº 2 (*Puisque l'aube grandit*) e a canção nº 4 (*J'allais par des chemins perfides*), daí terem de estar agrupadas. Em seguida, a canção nº 4 (*J'allais par des chemins perfides*) apresenta a confirmação que de ambas as personagens estão unidas, finalizando assim a primeira metade do ciclo. No entanto, a canção transmite que o narrador inicialmente está angustiado e só na parte final é que comprovamos que realmente ele se reúne num par de felicidade. Estas três canções representam o desejo do narrador de ser guiado pela sua amada e de estar com ela.

A canção nº 5 (*J'ai presque peur, en vérité*) é uma espécie de ponte de transição do ciclo, uma vez que o narrador admite o seu amor, sendo que isso significa que o narrador alcançou o verdadeiro amor.

A partir deste ponto, a segunda metade do ciclo começa. A canção nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*), nº 7 (*Donc ce sera par un clair jour d'été*) e nº 8 (*N'est-ce pas?*) agrupam-se pertencendo umas às outras, dado que são sobre a vida da personagem no futuro. Para iniciar esta fase da história, a canção nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*) retrata cenas do amanhecer e a simbologia da chegada do sol, sendo que conecta-se com a canção nº 2 (*Puisque l'aube grandit*) e confirma que a nova vida do narrador começou. Após esse novo começo, a canção nº 7 (*Donc ce sera par un clair jour d'été*) é sobre o seu futuro casamento. Depois, a canção nº 8 (*N'est-ce pas?*) expressa a esperança do narrador da sua vida futura com a sua amada e, portanto, encerra a segunda metade da história.

Adequadamente a canção nº 9 (*L'Hiver a cessé*) funciona como o epílogo, a primavera é uma metáfora para a nova vida e renascimento. Contudo as personagens, apesar de todas as dificuldades das suas vidas passadas, encontraram a sua própria verdadeira felicidade.

Resumindo, podemos dividir o ciclo em três partes:

Prólogo (canção nº 1) – introdução da história (apresentação das duas personagens);

Desenvolvimento, que é dividido em três fases: o presente (canções nº 2, 3 e 4), a transição para uma nova vida (canção nº 5) e o futuro (canção nº 6, 7 e 8). No entanto, a canção nº 3, na primeira fase do desenvolvimento, funciona como uma ponte para a canção nº 4. A canção nº 5 funciona claramente como uma canção transitiva entre a fase do presente e o desejado futuro;

Epílogo (canção nº 9) – futuro da história e a sua finalização.

Com as duas linhas de narrativa, propostas por Lui (2005), é possível dividir a história do ciclo nestas três partes e assim agrupar as canções, criando assim uma linha geral performativa do ciclo.

De diversas maneiras, o ciclo *La Bonne Chanson* é um reflexo da época em que Fauré vivia, sendo que estas linhas de narrativa estão expressas na música e nos textos de Verlaine, e refletem a necessidade do narrador de ser guiado para uma nova vida. Contudo, como já vimos através do estudo da vida de Verlaine como de Fauré, a primeira linha de narrativa é algo que é real na vida dos autores, visto que após conhecerem Mathilde e Emma, respetivamente, estes foram guiados para uma nova realidade que lhes deu a inspiração para escrever/compor a *La Bonne Chanson*, uma vez que Verlaine e Fauré viviam vidas desesperadas e sem sentido antes de conhecerem as suas amadas. Por outro lado, a segunda linha da narrativa presente no ciclo, acaba por ser uma linha imaginária na vida de Verlaine e Fauré. Verlaine, escreveu os poemas já sabendo que casaria com Mathilde, visto que lhe foi dedicado como presente de noivado e tinha consciência do futuro que poderia ter com ela, no entanto, como vimos através do enquadramento histórico da sua vida é que esse futuro não é concretizado. O mesmo acontece com o próprio Fauré, ao selecionar os poemas de *La Bonne Chanson*, sendo que finaliza o ciclo exatamente com o mesmo poema da obra de Verlaine. O desejo de Fauré de um futuro com Emma Bardac é evidenciado através da seleção dos poemas de Verlaine e pela sua escrita musical intensa, inseridos na parte do desenvolvimento (fase do futuro) e no epílogo, mas tal como Verlaine, este futuro não acontece.

Resumindo, das duas linhas da narrativa só uma delas foi real na vida de Fauré e Verlaine porque, realmente, estas mulheres mudaram a vida destes homens que atravessavam uma fase obscurecida nas suas vidas e que lhes permitiu criar um ciclo de poemas/canções tão complexo e divino como *La Bonne Chanson*.

A tabela abaixo, reflete uma simetria performativa dentro da estrutura da história descrita por *La bonne chanson*. A história de amor leva ao renascimento, ou seja, uma nova vida é o conceito central da história do ciclo.

<b><u>1ª Parte</u></b> <b><u>Prólogo</u></b>	<b><u>2ª Parte</u></b> <b><u>Desenvolvimento</u></b>			<b><u>3ª Parte</u></b> <b><u>Epílogo</u></b>
	<b><u>Fase do presente</u></b>	<b><u>Fase de transição</u></b>	<b><u>Fase do Futuro</u></b>	
<b><u>Canção nº 1</u></b> <b>Introduz a personagem principal e a amada.</b>	<b><u>Canções nº 2ª, 3ª e 4ª</u></b> O narrador é unido a ela (a 3ª canção funciona como uma ponte)	<b><u>Canção nº 5</u></b> O narrador alcança o verdadeiro amor.	<b><u>Canções nº 6ª, 7ª e 8ª</u></b> Os desejos do narrador são concretizados e será guiado para a sua nova vida.	<b><u>Canção nº 9</u></b> Renascimento

Tabela 2 - Tabela guia performativa da história do ciclo *La Bonne Chanson*.

Com a tabela acima proponho uma forma de apresentação performativa do ciclo, de maneira a agrupar as canções para evidenciar o desenvolvimento da história, isto é, determinar a duração das pausas entre cada canção para conseguir definir as três partes. Assim, devemos fazer pausas mais longas entre os pontos principais do ciclo, nomeadamente entre o prólogo (canção nº1), desenvolvimento – dividir as três fases: 1ª fase (presente - canções nº 2, 3 e 4), 2ª fase (transição - canção nº5) e 3ª fase (futuro – canções nº 6, 7 e 8) e por último o epílogo (canção nº 9). Nas canções que fazem parte da mesma fase as pausas devem ser curtas, evidenciando assim a parte do desenvolvimento da história.

Além da organização performativa do ciclo, devemos procurar entender textualmente como musicalmente cada canção através da tradução dos poemas para a nossa língua materna, baseando nas traduções de Fernando Azevedo (2002) e tendo o cuidado de evidenciar os motivos temáticos que aparecem ao longo do ciclo e que embelezam a história emocional de *La Bonne Chanson* (ver anexos).

#### 4.4.5. Análise textual e musical das canções de *La Bonne Chanson*

Neste subcapítulo, tentarei expor as principais ideias textuais como musicais de todas as canções para uma melhor interpretação de cada uma, tendo o cuidado de seguir a linha performativa exposta acima e para uma melhor análise musical das canções foram feitas anotações com cores, nomeadamente dos motivos temáticos, nas próprias partituras que estão expostas nos anexos do trabalho.

##### **Canção nº 1 (*Une Sainte en son auréole*)**

17 de setembro de 1892, op. 61, Lá b maior, 3/4, *Allegro con moto* (138)

##### **Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)**

*Une Sainte en son auréole*

Uma santa em sua auréola

*Une Sainte en son auréole,*

Uma santa em sua auréola,

*Une Chatelaine en sa tour,*

Uma castelã em sua torre,

*Tout ce qui contient la parole*

Tudo o que contém a palavra

*Humaine de grâce et d'amour.*

Humana de graça e de amor.

<i>La note d'or que fait entendre</i>	A nota de ouro que faz ouvir
<i>Le cor dans le lointain des bois,</i>	A trompa nos confins dos vosques,
<i>Mariée à la fierté tendre</i>	Unida à altivez terna
<i>Des nobles Dames d'autrefois;</i>	Das nobres damas de antigamente;
<i>Avec cela le charme insigne</i>	Com tudo isso, o encanto distinto
<i>D'un frais sourire triomphant</i>	De um fresco sorriso triunfante
<i>Eclos dans des candeurs de cygne</i>	Desabrochado em canduras de cisne
<i>Et des rougeurs de femme enfant;</i>	E rubores de mulher criança;
<i>Des aspects nacres blancs et roses,</i>	Aspetos nacarados brancos e rosados,
<i>Un doux accord patricien,</i>	Uma doce harmonia nobre,
<i>Je vois, j'entends toutes ces choses</i>	Vejo, ouço todas estas coisas
<i>Dans son nom Carlovingien.</i>	No seu nome carolíngio.

*Une Sainte en son aureole* carrega uma intensidade de graça e amor que nos leva a um alto nível musical logo no começo do ciclo. Os seus compassos religiosos são medidos e tornados flexíveis por três compassos que muitas vezes se sobrepõem entre a voz e o piano. Esta canção começa com um retrato de uma pessoa amada, uma *Châtelaine en sa tour* (uma castelã em sua torre), sendo que Mathilde e Emma Bardac, são aqui apresentadas como uma santa numa auréola, ou seja, sobre um pedestal. A música de Fauré leva-nos nesta canção a viajar no tempo uma vez que sugere uma espécie de madrigal do século XVII, com uma escrita musical e um contraponto que imitam a devoção rigorosa de moteto medieval, um pouco até arcaico, mas sem sacrificar o seu estilo musical ou a paleta de cores sonoras típicas da música de Fauré.

A música exprime firmeza, sentimentalismo e acima de tudo pureza, sendo que Fauré entende que a função desta castelã é melhorar a pessoa amada, bem como motivá-la e inspirá-la. Toda a paleta sonora dá-nos a sensação de calma, apesar de um ritmo andante.

O talento melódico de Fauré pode ser visto na sua forma mais expansiva na sobreposição e irregularidade na primeira frase da primeira estrofe, onde apresenta um dueto entre a voz e o piano, mostrando a extensão para a arte oculta na maturidade musical de Fauré, sendo que a mão esquerda da parte do piano imita a mão direita, fornecendo uma sobreposição adicional para consolidar a estrutura dos compassos 1 a 10.

Na estrofe nº 2, Fauré entrega-se a algumas pinturas musicais de forma rara, uma vez que antes da linha vocal *la note d'or que fait entendre le cor* (A nota de ouro que faz ouvir a trompa) ele usa o fá bemol (compassos 22 a 24 e 28 a 30) da linha do soprano

do piano, que se encontra acentuado, criando assim uma enarmonia que é repetida sobre a mudanças de acordes menores de mi bemol e dó, o que acaba por criar um ambiente diferente até à entrada da voz, por isso, devemos evidenciar a nota fá bemol na parte do piano pois significa o som triste da *la note dor* (nota de ouro) da trompa nos confins dos bosques, criando uma cor mais escura.

As características do motivo temático *Carlovingien* podem ser ouvidas na introdução da canção, e em diversos compassos da escrita do piano, mas o tema real aparece pela primeira vez nos compassos 15 a 20, sobre as palavras *de grace et d'amour* (de graça e de amor), por isso o crescendo escrito nesses compassos, deve ser bastante controlado para que se possa evidenciar o motivo temático. Devemos ainda mencionar, que o próprio Fauré escreveu o motivo temático *Carlovingien* sobre linhas vocais com notas longas, para que o cantor possa vibrar naturalmente a sua voz e não ficando excessivamente pesado nessas passagens, procurando a pureza e naturalidade do instrumento vocal.

O motivo temático *Carlovingien* expressa as impressões do narrador e os sentimentos por uma mulher doce, gentil e adorável. Quando Fauré introduz este motivo temático no início da canção, o público sentirá todos os sentimentos do narrador pela pessoa amada, que acaba por se repetir algumas vezes durante a canção, que podemos interpretar como sendo uma obsessão do narrador por esta mulher e essas emoções mudam, conforme as alterações musicais feitas.

Além disso, o motivo temático *Carlovingien* representa a personagem principal e no ciclo ele aparece junto do motivo temático Lydia, o que acaba por representar uma das linhas de narrativa presentes no ciclo.

A nível textual, existe uma passagem dos compassos 49 a 59, em que devemos evidenciar o texto *eclos dans des candeurs de cygne et des rougeurs de femme enfant* (desabrochando em canduras de cisne e rubores de mulher criança), que nos dizem claramente que Verlaine, se referia à jovem e imatura Mathilde Mauté, mostrando mais características da mulher amada. Assim, Fauré transporta-nos para uma mudança sonora a partir do compasso 49 com acordes longos, que nos transmitem uma sensação absoluta de calma e pureza, o que cria a sensação de desaceleração no tempo, voltando a criar a sensibilidade de andamento a partir do compasso 59. Esta secção e ao longo do ciclo, requerem por parte do cantor, um controlo enorme nas dinâmicas *piano*, que acaba por ser algo até sussurrado, que sabemos que era uma das qualidades interpretativas de Emma Bardac.

Além de toda parte textual, devemos ter também o cuidado de respeitar todas indicações de dinâmicas e fraseados que Fauré escreveu na partitura, que muitas vezes estão ligadas ao motivo temático *Carlovingien*.

### **Canção nº 2 (Puisque l'aube grandit)**

1893, op. 61 nº2, Sol Maior, 4/4, *Allegro*

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

*Puisque l'aube grandit*

Já que a alva se eleva

*Puisque l'aube grandit, puisque voici  
l'aurore,*

Já que a alva se eleva, já que se aproxima  
a aurora,

*Puisque'après m'avoir fui longtemps  
l'espoir veut bien*

Já que após me ter fugido muito tempo a  
esperança quer

*Revoler devers moi qui l'appelle et  
l'implore,*

Voltar a mim, que a chamo e  
lhe imploro,

*Puisque tout ce bonheur veut bien être le  
mien,*

Já que toda esta felicidade quer ser  
minha,

*Je veux guidé par vous, beaux yeax aux  
flammes douces,*

Quero, guiado por vós, belos olhos de  
chamas doces,

*Par toi conduit, ô main où tremblera ma  
main,*

Por ti conduzido, ó mão onde  
estremecerá a minha mão,

*Marcher droit que ce soit par des sentires  
de mousse*

Caminhar direito seja por veredas de  
musgo

*Ou que rocs et cailloux encombrant le  
chemin;*

Seja por rochas e calhaus que obstruam o  
caminho;

*Et comme pour bercer les lenteurs de la  
route,*

E como para iludir a lentidão do  
trajeto,

*Je chanterai des airs ingénus,  
je me dis*

Cantarei árias ingénuas, digo a mim  
próprio

*Qu'elle m'écouterá sans déplaisir sans  
doute,*

Que ela me escutará sem desagrado sem  
dúvida,

*Et vraiment je veux pas d'outre Paradis.*

E verdadeiramente não quero outro  
paraíso.

*Puisque l'aube grandit* é a primeira de várias canções com explosões de alegria presentes neste ciclo, retratando o nascimento do amor. O melisma presente na palavra *aurora* (compasso 4) é uma das frases mais sinceras de todas as suas melodias incorporando o motivo temático nº 2 (*Lydia*).

O acompanhamento consiste na troca incessante de sextinas de semicolcheia, alternando entre as mãos e explorando cada canto e recanto harmónico. Fauré definiu as estrofes 1, 5 e 7 do poema original de Verlaine, sendo que a terceira estrofe (a estrofe final) inicia uma mudança de valor rítmico em vez de andamento – as sextinas são substituídas por tercinas e a linha vocal torna-se mais expansiva sem qualquer sensação de ralentando. Tudo isso leva ao fervor radiante da coroação e conclusão da frase *je veux pas d'outre Paradis*. Toda esta estrofe é de facto uma coda, a primeira de várias onde Fauré inventa um novo conceito – poslúdio vocal (Johnson, 2009).

Esta canção é um ponto significativo da história pois revela a primeira e segunda ideias centrais do ciclo, segundo Lui (2005), sendo que a orientação da mulher e a esperança de uma nova vida permanecerão uma ideia central para o resto do ciclo. Musicalmente, a introdução da canção está associada à segunda ideia central, uma vez que essa esperança de uma nova vida é simbolizada pela aurora, descrevendo a emoção do narrador e antecipação do verdadeiro amor e felicidade.

Nos compassos 3-4, na linha melódica do canto aparece o segundo motivo temático (*Lydia*) que está interligado com a palavra *l'aurore* (aurora), que por sua vez está associada à segunda ideia central, com um contorno melódico ascendente que nos permite sentir a ascensão do sol, acabando por simbolizar a esperança de uma nova vida. Como esta linha melódica é um fragmento do segundo motivo temático, este pode ser interpretado como uma introdução para o segundo motivo temático completo presente na próxima canção. Além disto, esta linha melódica também aparece de forma fragmentada na terceira e quarta canções, representando a primeira ideia central do ciclo (representação da mulher).

Por último, esta frase reaparece de uma forma idêntica na última canção, conectando a primeira metade do ciclo à segunda metade e término da obra (Lui, 2005).

### **Canção nº 3 (La lune blanche luit dans les bois)**

20 de julho de 1893, op. 61 nº 3, Fá # Maior, 9/8, *Andantino*

#### Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

*La lune blanche luit dans les bois*

*A lua branca brilha nos bosques*

*La lune blanche luit dans les bois;*

*A lua branca brilha nos bosques;*

*De chaque branche part une voix*

*De cada ramo parte uma voz*

*Sous la ramée.*

*Sob a ramagem,*

*Ô bien aimée.*

*Ô bem amada.*

<i>L'étang reflète, profond miroir,</i>	O lago reflete, profundo espelho,
<i>La silhouette du saule noir</i>	A silhueta do salgueiro negro
<i>Où le vent pleure.</i>	Onde o vento chora.
<i>Rêvons, c'est l'heure.</i>	Sonhemos, é a hora.
<i>Un vaste et tendre apaisement</i>	Uma vasta e terna quietude
<i>Semble descendre du firmament</i>	Parece descer do firmamento
<i>Que l'astre irise.</i>	Que o astro irisa.
<i>C'est l'heure exquise.</i>	É a hora deliciosa.

O poema desta canção foi o primeiro a ser musicado, nomeadamente por Massenet no seu dueto *Rêvons, c'est l'heure* (1872). Alguns anos depois, o aluno de Massenet, Reynaldo Hahn, compôs sobre o mesmo poema mas com outro cenário diferente na sua obra *Chanson Grises (L'heure exquise)*.

O poema descreve um cenário no bosque durante a noite, numa hora requintada, que implica sensualidade. Aparentemente, esta canção não contribui para o desenvolvimento da história, no entanto, Nectoux (1991), afirma que esta canção funciona como um interlúdio entre as canções nº 2 e nº4, contudo, os elementos presentes nesta canção podem sugerir o contrário, uma vez que Fauré introduz o segundo motivo temático no compasso 9-11, conectando com a frase seguinte, exprimindo o símbolo de união entre as duas personagens, supondo que ambos se tornam um durante a canção. À medida que a sua união se vai realizando, mais um passo foi dado na caminhada emocional de *La bonne chanson* desenvolvendo o objetivo de uma nova vida.

Fauré transporta-nos para um clima suave com um certo embalo, devido ao uso de três colcheias e a atividade harmónica incessante, no entanto, a música está longe ser sonolenta ou até retraída. O clímax nos compassos 11-14 atinge um forte não esperado, mas um pouco antes nos compassos 9-11, sob a frase *sous la ramée*, ouvimos na linha melódica superior do piano o segundo motivo temático, sendo que na canção *Lydia*, esta representava a tímida beleza grega e como próprio compositor admitiu, este motivo está associado à sua musa e a quem dedicou o ciclo, Emma Bardac.

A parte do piano deve ser tocada de forma a transmitir uma sensação de tranquilidade e repouso durante toda a canção, permitindo que os grupos de três colcheias permaneçam suaves e relaxantes, não atrasando o tempo. Na terceira estrofe, Fauré apresenta-nos outro poslúdio vocal (com o reaparecimento do segundo motivo temático), que configura a frase final, *C'est l'heure exquise*, iniciada pelo salto de uma oitava na linha vocal. Esta frase é arrebatadora, estando marcada com a indicação de *dolcissimo*, tornando um dos momentos mais requintados de Fauré e uma das frases

mais importantes do ciclo uma vez que é repetida no final da última canção (compassos 49-51).

Os compassos finais desta canção são enriquecidos pela sucessão de notas ascendentes derivadas do segundo motivo temático no acompanhamento, sendo que estas colcheias sobem delicadamente por ambas as partes do piano, como se fosse uma névoa a flutuar no ar parado da noite. Para os ouvintes atentos à perfeição desta canção, acabam por se perderem nas mudanças harmónicas e rendem-se à calma transmitida pelos momentos musicais deliciosos e afetuosos que esta canção nos transmite. Esta é a única canção de Fauré em Fá # Maior, uma tonalidade que associamos à sua sedutora obra *Ballade pour piano et orchestre*, op. 19 (1881) (Johnson, 2009).

### **Canção nº 4 (*J'allais par des chemins perfides*)**

1892, op. 61 nº4, Fá # menor, 3/4, *Allegretto quasi andante*

#### Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

##### *J'allais par des chemins perfides*

##### Seguia por caminhos pérfidos

*J'allais par les chemins perfides,*

Eu seguia por caminhos pérfidos,

*Douloureusement incertain.*

Dolorosamente inseguro;

*Vos chères mains furent mes guides.*

Vossas queridas mãos foram meus guias.

*Si pâle à l'horizon lointain*

Pálida no horizonte longínquo

*Luisait un faible espoir d'aurore;*

Luzia uma débil esperança de aurora;

*Votre regard fut le matin.*

Vosso olhar foi a manhã!

*Nul bruit, sinon son pas sonore,*

Nenhum ruído senão o seu passo sonoro

*N'encourageait le voyageur.*

Encorajava o viajante;

*Votre voix me dit: "Marche encore!"*

A vossa voz diz-me: Continua a andar!

*Mon coeur craintif, mon sombre  
coeur*

O meu coração receoso, o meu sombrio  
coração

*Pleurait, seul, sur la triste voie;*

Chorava, sozinho, sobre a triste via.

*L'amour, délicieux vainqueur,*

O amor, delicioso vencedor,

*Nous a réunis dans la joie.*

Reuniu-nos na alegria!

A mudança repentina entre o Fá # menor desta canção e o Fá # Maior de *La lune blanche* é dramática e intencional, uma vez que, Fauré permite definir o poema

expondo as tristezas e dificuldades da vida de Verlaine, permitindo assim ao compositor descrever como essas dúvidas são triunfantemente resolvidas e removidas na segunda metade da canção. Os caminhos perversos são perfeitamente ilustrados pela luta harmônica angustiada da abertura, onde mal se sente a tonalidade da canção. Este efeito é uma reminiscência do tortuoso cromatismo e autopunitivo das canções religiosas de *Spanisches Liederbuch* de Hugo Wolf.

Nos compassos 48-49, há uma mudança de tonalidade para maior, bem como uma mudança de andamento (*un poco più mosso*). Nesses compassos está presente o primeiro motivo temático, como se a amada estivesse diante do poeta como personificação do amor, tornando o momento mágico. Esta melodia é toca pela mão direita do piano enquanto que a mão esquerda apresenta uma linha ascendente derivada do segundo motivo temático. A unificação dos dois amantes, ou seja, dos dois temas é coroada pelo súbito aparecimento de tercinas sob a palavra final *joie*.

*J'allais par des chemins perfides* funciona como um reflexo da vida passada do narrador e a confirmação da união entre as duas personagens. Fauré usa repetidamente variações do primeiro e segundos motivos temáticos para reforçar a ideia central do ciclo e esta é uma canção com um ponto significativo no ciclo porque é uma afirmação musical da união com a sua amada que expressa a alegria do narrador de deixar o tortuoso passado para trás.

Fauré usa o segundo motivo temático no compasso 13, representando a mulher a orientar o narrador (primeira ideia central) e usa um recurso de escalas ascendentes mais longas dos compassos 14-16, sendo que estes motivos levam-nos a um motivo de duas notas, baseado no primeiro motivo temático, no compasso 17.

Esta combinação entre motivos temáticos nos compassos 13-17 desempenha um papel importante na confirmação de que a terceira canção é importante para o desenrolar da história. Comparando os compassos 13-14 da quarta canção com os compassos 38-39 da terceira canção pode-se ver que eles são quase idênticos em termos de textura e contorno melódico. No compasso 13 da quarta canção, o segundo motivo temático é transposto um meio-tom abaixo na terceira canção (compasso 38), de certa forma, a textura presente na 4ª canção é uma continuação do desenvolvimento da terceira canção. Portanto, esta conexão feita entre as duas canções contradizem a teoria de Nectoux (1991) de que a terceira canção é um interlúdio entre a segunda e a quarta canções e que não contribui para a história geral. O desenvolvimento da música de Fauré indica que a quarta canção é na verdade a continuação da terceira canção e, que ambas a estrutura musical e o desenvolvimento da história suportam a conexão entre as duas canções.

Fauré usa o primeiro e o segundo motivo temático para descrever novamente a união entre as duas personagens no final desta canção, uma vez que depois do narrador abandonar o seu passado, ele anuncia que ele e a mulher se uniram. A combinação dos motivos temáticos começa novamente com o recurso ao segundo motivo no compasso 46, e de seguida o uso de escalas ascendentes, iniciadas no compasso 47, sendo que no

compasso 48, reaparece o primeiro motivo temático, com uma modulação de fá # menor para Fá # maior, observando que os motivos movem-se em movimentos contrários, uma vez que o primeiro motivo temático move-se descendentemente enquanto que as escalas movem-se ascendentemente.

Além deste contorno musical, a modulação de Fá # menor do motivo temático *Lydia* para fá # maior também desempenha um papel importante no contexto da textura musical da canção, salientando que o si# do compasso 46 e 54 sugere a modulação para fá # maior no motivo temático *Lydia*. Depois da união no compasso 61, o si# é substituído por si e a escala maior em Fá # conduz a acordes finais em fá # maior.

Com esta canção há uma afirmação da união das personagens, aparecendo juntos na maioria dos casos o primeiro e segundo motivos temáticos, sendo que esta junção ocorre com menos frequência no restante ciclo.

### **Canção nº 5 (*J'ai presque peur, en vérité*)**

4 de dezembro 1893, Op. 61 No. 5, Mi menor, C, *Allegro molto*

#### Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

##### *J'ai presque peur, en vérité*

##### Quase tenho medo, na verdade

*J'ai presque peur, en vérité*

Quase tenho medo, na verdade,

*Tant je sens ma vie enlacée*

Tanto sinto a minha vida enlaçada

*A la radieuse pensée*

No radioso pensamento

*Qui m'a pris l'âme l'autre été,*

Que me tomou a alma no outro verão;

*Tant votre image, à jamais chère,*

Tanto a vossa imagem para sempre querida

*Habite en ce coeur tout à vous,*

Habita neste coração todo vosso,

*Ce coeur uniquement jaloux*

Neste coração unicamente cioso

*De vous aimer et de vous plaire.*

De vos amar e de vos agradar.

*Et je tremble, pardonnez-moi*

E tremo, perdoai-me

*D'aussi franchement vous le dire,*

De tão francamente vo-lo dizer,

*À penser qu'un mot, qu'un sourire*

Ao pensar que uma palavra, que um sorriso

*De vous est désormais ma loi,*

Vosso é doravante a minha lei,

<i>Et qu'il vous suffirait d'un geste, D'une parole ou d'un clin d'oeil, Pour mettre tout mon être en deuil De son illusion céleste!</i>	E que vos bastaria um gesto, Uma palavra ou um piscar de olhos Para pôr todo o meu ser de luto Pela sua ilusão celeste!
<i>Mais plutôt je ne veux vous voir, L'avenir dût-il m'être sombre Et fécond en peines sans nombre, Qu'à travers un immense espoir,</i>	Mas, de preferência, não vos quero ver- O futuro teve que ser-me sombrio E fecundo em penas sem número – Senão através duma imensa esperança,
<i>Plongé dans ce bonheur suprême De me dire encore et toujours, En dépit des mornes retours, Que je vous aime, que je t'aime!</i>	Mergulhado nesta felicidade suprema De me dizer ainda e sempre, A despeito dos tristes reveses, Que vos amo, que te amo!

Esta canção é a mais rápida do ciclo e apresenta uma nova reflexão do narrador sobre o seu estado de espírito depois da união com a sua amada, na canção anterior. Ele expressa medo de perder esta recente descoberta de felicidade, sendo que apesar da sua insegurança, ele garante que a ama e esta termina com a confiança que ele encontra na sua amada. O primeiro motivo temático é o principal motivo presente nesta canção e no final desta, Fauré apresenta o terceiro motivo temático, *que je vous aime*, que se torna o foco da ideia de orientação da mulher para uma nova fase da sua vida, marcando um ponto de transição no ciclo.

Nos compassos 10-12, após as palavras *l'autre été*, o motivo ascendente na parte do piano é derivado do primeiro motivo temático e por baixo da linha melódica dos compassos 19-21 na parte do piano é derivado do segundo motivo temático, criando um efeito de esperança no meio da escuridão trazida pela canção anterior. A combinação destes dois motivos temáticos, *Carlovingien* e *Lydia*, presentes nos compassos 19-23, além de representarem a primeira ideia central estão sob a linha vocal *ce coeur uniquement jaloux de vous aimer et de vous plaire*, que ao observar encontramos o motivo temático *Lydia* sob a palavra *vous*, que sugere o interesse amoroso do narrador. Para Fauré, como ele secretamente usa o segundo motivo temático para se referir a Emma Bardac, essa configuração pode ser vista como uma via de expressar o seu amor por ela. Além disso, o primeiro motivo temático pode ser interpretado como uma textura musical do narrador a tentar agradar a sua amada.

O poeta teme que o seu bem estar dependa tanto do olhar e gesto da sua amada, que em reposta às palavras *son illusion céleste*, a música muda de tonalidade menor para maior e transmite a ideia de ilusão celestial em termos musicais. Nos compassos 55-

59, sob as palavras *plongé dans ce bonheur suprême*, o efeito musical é fazer com que o ouvinte seja banhado em luz e imerso num estado de felicidade, que culmina nos últimos compassos da canção. O poema pode falar de um futuro sombrio mas a música embala o cantor como se estivesse a flutuar numa imensidão de felicidade e neste ponto, a música desenvolve para uma explosão de alegria que faz com que o ouvinte se sinta completo pelo desfrutar do estado de graça por parte do cantor.

O poeta inicia uma nova fase no seu relacionamento com a sua amada depois de uma mudança literária do formal para o informal através das palavras *vous* (vós) para *tu* (tu), nos compassos 65-75, na forma como se dirige à sua amada. Uma das frases finais, *Que je vous aime* (compassos 65-68) é um arpejo ascendente, que corresponde ao terceiro motivo temático, que ouviremos novamente nas três últimas canções do ciclo. Além disto, o mais impressionante é o acompanhamento da frase seguinte, *que je t'aime* (compassos 69-75), que no princípio é bastante íntimo e vulnerável, sendo que está marcado com uma *senza rallentando* na partitura e depois parece ganhar uma certa coragem à medida que a frase se desenvolve. Nestas duas frases contrastantes finais, ouvimos o progresso de um relacionamento para uma nova fase de intimidade, sendo que esta afirmação de amor é significativa porque é a primeira vez que o narrador admite que a ama. Fauré compôs uma declaração através de uma melodia que se tornaria o terceiro motivo temático que conecta o resto do ciclo e que está associado à segunda ideia central. A melodia termina na nota mi em Mi Maior que é a mesma nota inicial do segundo motivo temático que surge na terceira canção.

### **Canção nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*)**

1892, op. 61 nº 6, Ré b Maior, 3/4, *Quasi adagio* – 2/4, *Allegro moderato*

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

*Avant que tu ne t'en ailles*

Antes de partires

*Avant que tu ne t'en ailles,*

Antes de partires,

*Pâle étoile du matin,*

Pálida estrela da manhã,

*Mille cailles*

Mil codornizes

*Chantent, chantent dans le thym!*

Cantam, cantam no tomilho!

*Tourne devers le poète*

Volta-te para o poeta

*Dont les yeux sont pleins d'amour,*

Cujos olhos estão cheios de amor,

*L'alouette*

A cotovia

*Monte au ciel avec le jour!*

Sobe o céu com o dia!

<i>Tourne ton regard que noie</i>	Vira o teu olhar que inunda
<i>L'aurore dans son azur,</i>	A aurora no seu azul,
<i>Quelle joie</i>	Que alegria
<i>Parmi les champs de blé mûr!</i>	Entre os campos de trigo maduro!

<i>Et fais luire ma pensée</i>	E faz luzir o meu pensamento
<i>Là-bas - bien loin! Oh! Bien loin !</i>	Lá bem longe! Oh! bem longe!
<i>La rosée</i>	O orvalho,
<i>Gaîment brille sur le foin!</i>	Alegremente, brilha sobre o feno!

<i>Dans le doux rêve où s'agite</i>	No doce sonho em que se agita
<i>Ma mie endormie encor.</i>	A minha amada adormecida ainda.
<i>Vite, vite,</i>	Depressa, depressa,
<i>Car voici le soleil d'or!</i>	Pois aí vem o sol de ouro!

O poeta criou uma nova forma, uma vez que dois poemas são sobrepostos um ao outro e também o compositor sobrepõe essa ideia alternando em dois tempos contrastantes. As mudanças musicais repentinas instigadas por Fauré reconhecem e destacam uma dualidade poética, segundo Johnson (2009).

A canção começa com o nascer do sol até que existe uma mudança de armação de clave, compasso e andamento (*allegro moderato*), sendo caracterizada pelo canto dos pássaros com o aparecimento do quarto motivo temático, que depois retorna na última canção ainda mais triunfante. Fauré usa este motivo para representar codornizes e cotovias, combinando duas vozes distintas, que pode ser interpretado como as duas personagens principais da história do ciclo. Após seis compassos de música introspectiva (compassos 15-20), há mais uma vez uma mudança de tonalidade e a exaltação do canto dos pássaros. A seguinte mudança de andamento é caracterizada entre o *Adagio* e o *Allegro moderato* (compassos 28-42), exaltando a beleza da luz do sol nos campos de milho, após as palavras de *les champs de blé mûr*, aparece o retorno da brisa fresca da manhã e a música começa a desenvolver-se em direção ao nascer do sol presente nos últimos compassos, embora o compositor nos faça esperar pelo momento culminante, fazendo um acompanhamento circulante na mão esquerda e acentos fora do tempo na mão direita. Fauré cria magistralmente tensão para que sintamos o impacto deslumbrante dos raios dourados do sol nos compassos finais da canção, sendo que a frase do piano que acompanha a última linha vocal é o quinto e último motivo temático (sol) (compassos 72-79).

Podemos dizer que esta canção é um novo capítulo na vida do narrador, uma vez que o longo amanhecer finalmente chegou e é representado de uma forma brilhante na música, descrevendo a chegada do sol no final da canção, significando a nova vida do compositor com a sua amada (segunda ideia central) e introduzindo os últimos dois motivos temáticos: o canto dos pássaros e o sol que estão associados ao amanhecer e a esta nova etapa na vida do narrador.

### **Canção nº 7 (Donc, ce sera par un clair jour d'été)**

9 de agosto de 1892, op. 61 nº 7, Si b Maior, C, *Allegro non troppo* – 9/8, *Molto più lento*

#### Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

<i>Donc, ce sera par un clair jour d'été</i>	<u>Será pois por um claro dia de verão</u>
<i>Donc, ce sera par un clair jour d'été</i>	Será pois por um claro dia de verão:
<i>Le grand soleil, complice de ma joie,</i>	O grande sol, cúmplice da minha alegria,
<i>Fera, parmi le satin et la soie,</i>	Fará, por entre o cetim e a seda,
<i>Plus belle encor votre chère beauté;</i>	Mais bela ainda a vossa querida beleza;
<i>Le ciel tout bleu, comme une haute tente,</i>	O céu todo azul, como um alto toldo
<i>Frissonnera somptueux à longs plis</i>	Estremecerá sumptuoso, em longas pregas,
<i>Sur nos deux fronts qu'auront pâlis</i>	Sobre as nossas duas frentes que terão empaldecido
<i>L'émotion du bonheur et l'attente;</i>	A emoção da felicidade e a expectativa;
<i>Et quand le soir viendra, l'air sera doux</i>	E quando a tarde chegar, será doce o ar
<i>Qui se jouera, caressant, dans vos voiles,</i>	Que brincará, acariciante, com os vossos véus,
<i>Et les regards paisibles des étoiles</i>	E olhares tranquilos das estrelas
<i>Bienveillamment souriront aux époux.</i>	Benevolente sorrirão aos esposos!

*Donc, ce sera par un clair jour d'été* remete o dia de casamento do poeta em que o ritmo e o ímpeto da secção de abertura são os da 2ª canção e o *grand soleil* mencionado na primeira estrofe do poema parece ser uma sequência natural do nascer do sol triunfante que encerrou a canção anterior.

A nível de textura rítmica, as sextinas apressadas presentes no acompanhamento vão morrendo gradualmente devido ao aparecimento de um compasso 3/2 onde as semicolcheias são agrupadas em quatro em vez de seis e a música torna-se mais calma e noturna, criando um clima que remete a 3ª canção do ciclo e preparando a mudança de andamento presente no compasso 27.

Como mencionado, esta canção descreve o dia do casamento e também a noite de núpcias das duas personagens, atuando como um *climax* da história, recorrendo ao uso do terceiro motivo temático que confirma a união das duas personagens. Fauré incorpora o quinto motivo temático na canção para demonstrar a felicidade das duas personagens. A forma de acompanhamento assemelha-se à 2ª canção e o compositor varia-o para transmitir a mudança do dia para a noite, diminuindo o valor rítmico e reduzindo o contorno musical para representar o pôr do sol. O terceiro motivo temático tocado apenas pelo piano implica uma tarde cheia de amor e pode ser interpretado como uma declaração de amor entre o casal. Musicalmente, este elemento é bastante lírico e está num registo grave do piano, representando intimidade.

### **Canção nº 8 (*N'est ce pas?*)**

25 de maio de 1893, op. 61 nº 8, Sol Maior, 3/4, *Allegretto moderato*

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

#### *N'est ce pas?*

#### *Não é verdade?*

*N'est-ce pas? nous irons gais et lents,  
dans la voie*

*Não é verdade? Iremos, alegres e lentos,  
pela via*

*Modeste que nous montre en souriant  
l'Espoir,*

*Modesta que nos mostra, sorrindo, a  
Esperança,*

*Peu soucieux qu'on nous ignore ou qu'on  
nous voie.*

*Pouco preocupados com que nos ignorem  
ou nos vejam.*

*Isolés dans l'amour ainsi qu'en un bois  
noir,*

*Isolados no amor como se num bosque  
negro,*

*Nos deux coeurs, exhalant leur tendresse  
paisible,*

*Os nossos dois corações exalando calma  
ternura,*

*Seront deux rossignols qui chantent dans  
le soir.*

*Serão dois rouxinóis que cantam à  
tardinha*

*Sans nous préoccuper de ce que nous  
destine*

*Sem nos preocuparmos com o que nos  
destina*

*Le Sort, nous marcherons pourtant du  
même pas,*

*A sorte, caminharemos contudo com o  
mesmo passo*

<i>Et la main dans la main, avec l'âme enfantine.</i>	E de mãos dadas, com a alma infantil
<i>De ceux qui s'aiment sans mélange, n'est-ce pas?</i>	Daqueles que se amam com pureza, não é verdade?

Esta canção retrata o episódio esperançoso em que o narrador reflete sobre o seu ideal de vida de casado no futuro. Fauré usa o terceiro motivo temático para simbolizar o amor e a união das personagens na sua nova vida e este elemento aparece pela primeira vez na voz do contralto da linha do piano no compasso 14-15 para refletir o texto *isolés dans l'amour*.

Nos compassos 28-33, Fauré usa o segundo e terceiro motivo temático para expressar o seu amor por Emma Bardac. O terceiro motivo temático em oitavas no compasso 29-30 é imediatamente seguido por uma variação do motivo *Lydia*. Como já mencionado este motivo representa Emma Bardac e, esta ordem específica dos dois motivos pode ser interpretada como uma afirmação musical de “eu amo-te, Emma”. Ambos estes motivos representam o amor e união das duas personagens no futuro.

No final da canção entre os compassos 61-64, volta a aparecer o terceiro motivo temático representado o amor entre as personagens, sendo que aparece na linha do tenor do piano no compasso 61-62 para representar o narrador e na linha do soprano do piano no compasso 63-64 para representar a mulher. Essas duas aparências podem ser interpretadas como as duas personagens cantando “eu amo-te” um para o outro. Finalmente, este motivo aparece em oitavas no compasso 65-66, representando as palavras “eu amo-te” ao mesmo tempo.

### **Canção nº 9 (L'Hiver a cessé)**

Fevereiro de 1894, op. 61, Si bemol Maior, *Allegro* (96)

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

#### L'hiver a cesse

*L'hiver a cesse, la lumière est tiède  
Et danse, du sol au firmament clair.  
Il faut que le cœur le plus triste cède  
À l'immense joie éparse dans l'air.*

#### O inverno acabou

O inverno acabou, a luz é tépida  
E dança, do solo ao firmamento claro,  
É preciso que o coração mais triste ceda  
À imensa alegria dispersa pelo ar.

*J'ai depuis un an le printemps dans l'âme* Tenho lá um ano a primavera na alma

*Et le vert retour du doux floral,* E o verde regresso do doce Floreal\*,  
*Ainsi qu'une flamme entoure une* Tal como uma chama envolve uma  
*flamme,* chama,  
*Met de l'idéal sur mon idéal.* Põe o ideal sobre o meu ideal.

*Le ciel bleu prolonge, exhausse et* O céu azul prolonga, exalta e  
*couronne* coroa  
*L'immuable azur où rit mon amour.* O imutável azul em que ri o meu amor.  
*La saison est belle et ma part est bonne* A estação é bela e a minha parte é boa  
*Et tous mes espoirs ont enfin leur tour.* E todas as minhas esperanças têm enfim  
a sua vez.

Que vienne l'été! que viennent encore Que venha o Verão! Que venham ainda  
L'automne et l'hiver! Et chaque saison O outono e o inverno! E cada estação  
Me sera charmante, ô Toi que décore Me será agradável, ó tu que embelezas  
Cette fantaisie et cette raison! Esta fantasia e esta razão!

\*Oitavo mês do calendário republicano francês  
(de 20 de abril ou 21 de abril a 19 ou 20 de maio).

*L'Hiver a cessé* é uma canção de expansiva felicidade com abrangentes sonoros arpejos e com uma linha vocal triunfante. Este é o exuberante Fauré que surge muito raramente na década anterior e que forma um contraste perfeito com a terna e calma canção nº 3 (*La lune blanche*) e, a íntima e plácida canção nº 8 (*N'est ce pas?*).

*L'Hiver a cessé* é o sumário artístico natural do ciclo *La Bonne Chanson*, sendo que finaliza o ciclo com invejável precisão e quase até com um tom sinfónico. A longa introdução que é incomum na música de Fauré descreve a chegada da primavera com um irresistível desejo e as partes melódicas são excepcionalmente emocionantes. O primeiro motivo temático que ouvimos é o 4º motivo, o canto dos pássaros, que é ouvido pela última vez na canção nº 6 (*Avant que tu ne t'en ailles*), como um coro de vozes crescente, como se fossem juntando várias aves junto a um rio, onde nos primeiros compassos a mão direita entra a solo representando, as “mil codornizes” (descrita na canção nº6), que acaba por juntar uma linha de contralto como se fosse um diálogo entre as aves, criando assim um ambiente sonoro sinfónico, logo no início do ciclo. Depois dos primeiros cinco compassos num gradual crescendo, o nascer do sol é descrito com o motivo temático nº 5, o sol, nos compassos 6-7, que é apresentado pela primeira vez nesta canção com grande esplendor. Segundo Johnson (2009), Beethoven quanto Schubert também nos seus poemas musicados de Sauter *Der Wachtelschlag* (O canto da codorniz) retratam o canto dos pássaros de maneira semelhante, com um ritmo pontuado. Na música de Fauré as codornizes cantam no

mesmo ritmo num motivo maravilhosamente energético que incorpora uma quarta ascendente.

Após a extraordinária junção dos motivos temáticos nº 4 (o canto dos pássaros) e o nº 5 (o sol) para representar a primavera, a voz entra com as palavras *L'hiver a cessé* (o inverno acabou) em crescendo e decrescendo de uma forma emocionante, que segundo Johnson (2009), parece que o cantor é um surfista a apanhar uma “onda” carregado de uma triunfante linha melódica sobre a “crista da onda” da parte do piano. Nesta estrofe, o arpejo ascendente nos compassos 15 e 16 sobre as palavras *du sol au firmament clair* são definidas pelo motivo temático nº 3, *que je vous aime*, sendo que Fauré, como já vimos, omitiu a segunda estrofe de Verlaine. O segundo verso, *J'ai depuis un an* é definido por um novo material musical, que já aparece a partir do compasso 17, mas muito parecido com a canção nº 2 (*Puisque l'aube grandit*), devido aos acordes arpejados que dão cores vibrantes a esta secção com um verdadeiro *flóreal* (floreale). Esta nova secção com novo material musical envolve a linha vocal dos compassos 27-28 que corresponde ao motivo temático nº 2, *Lydia*.

O final da estrofe sinaliza o reaparecimento do motivo temático nº 4, canção dos pássaros, na parte do piano, por baixo das palavras *que vienne l'été* (que venha o Verão) e em *me sera charmante* (me será agradável), na linha vocal, sendo formado pelo motivo temático nº 2, *Lydia*, culminando um glorioso melisma de oito notas sobre a palavra *charmante* juntando o piano de forma explosiva numa cadência interrompida.

Após um momento de silêncio no compasso 49, o que se segue é uma mudança de andamento mais lento e com uma métrica composta. Isto é algo extraordinário uma vez que as palavras *ô toi* (tu) são colocadas num salto de oitava tal como nas palavras *c'est l'heure exquise* (é a hora deliciosa) na canção nº 3 (*La lune blanche*). Depois da palavra *décore* (embelezas) na parte do piano, surge o motivo temático nº 1, *Carlovingien*, em colcheias suaves e concluímos assim o ciclo com a música e texto descritivos de Mathilde e Emma, uma vez que se assemelha à parte musical de *Châtelaine en sa tour* (castelã em sua torre), na canção nº 1 (*Une sainte en son aureole*). Nesta secção final a partir do compasso 52, com as palavras *Cette fantaisie et cette raison* (esta fantasia e esta razão) existe uma mudança de tempo de um compasso 9/8 para um compasso mais fluído de 3/4, caracterizado por escalas de semicolcheia para acompanhar melodicamente as doces e sinceras últimas palavras.

#### 4.5 Canção: *Prison* (1894) op. 83 nº 1

4 de dezembro de 1894, op. 83 nº 1, Mi b Maior, 3/4, *Quasi adagio*

Poema e respetiva tradução (Azevedo, 2002)

*Prison*

Prisão

*Le ciel est, par-dessus le toit,  
Si bleu, si calme!  
Un arbre, par-dessus le toit,  
Berce sa palme.*

O céu está, por cima do telhado,  
Tão azul, tão calmo,  
Uma árvore, por cima do telhado,  
Baloíça a copa;

*La cloche, dans le ciel qu'on voit,  
Douxement tinte.  
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit  
Chante sa plainte.*

O sino, no céu que se vê,  
Badala docemente,  
Um pássaro sobre a árvore que se vê,  
Canta o seu lamento.

*Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,  
Simple et tranquille.  
Cette paisible rumeur-là  
Vient de la ville.*

Meu Deus, a vida está ali,  
Simples e tranquila!  
Aquele manso rumor  
Vem da cidade

*- Qu'as-tu fait, ô toi que voilà  
Pleurant sans cesse,  
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,  
De ta jeunesse?*

Que fizeste, ó tu que aí estás  
Chorando sem cessar,  
Diz, que fizeste, tu que aí estás,  
Da tua juventude?

Com a *La bonne chanson*, Fauré atingiu o apogeu da sua complexidade musical. De acordo com Claude Rostand, Ravel referiu-se à obra como uma *sinfonia incomparável ... um vasto poema lírico emotivo e perfeito*. *Prison*, foi composta mais ou menos como forma de despedida de Fauré a um dos poetas que lhe abriu novas perspectivas de expressão. É uma canção muito breve, mas devastadoramente comovente composta oito meses depois da publicação do ciclo de *La bonne chanson*.

No verão de 1873, a tensão entre Rimbaud e Verlaine chegou a um limite. Em Bruxelas, a 10 de julho, Verlaine feriu Rimbaud duas vezes com uma revólver, embora não com gravidade, mas as ameaças de Verlaine eram cada vez mais violentas. Assim, Rimbaud fez queixa de Verlaine e este foi preso. Vitor Hugo pediu aos responsáveis da prisão para que pudessem tratar do poeta como alguém melhor que um criminoso, e assim, ele foi transferido para a prisão de Carmes, onde ficou numa cela individual e tinha permissão para caminhar até ao pátio exterior. Enquanto esperava o julgamento, Verlaine escreveu o poema desta canção, sendo talvez uma das suas mais conhecidas.

O poema de *Prison* apareceu sem título em *Sagesse*, uma coleção de poesia publicada em 1881 de Verlaine, sendo o último poema deste poeta que Fauré usou nas suas

composições. Composta em 1894, encontramos uma textura íntima nos acordes da parte do piano que expressam encanto e mistério, no entanto, a harmonia e o alcance vocal desenvolvem-se em direção a um clímax cheio de tensões, de uma intensidade dramática que mostra o quanto Fauré evoluiu (Capt & Moll, 2017).

*Prison*, está entre as mais poderosas canções de Fauré e também das mais concisas. Escrita numa das mais melancólicas das tonalidades, Mi menor, com uma introdução curtíssima transmite-nos um clima adequadamente claustrofóbico, tal como o título da canção expressa. O carácter desesperante está presente na canção, principalmente no compasso 14, em que o compositor nos transporta para um clímax de terrível desespero, sendo que nas palavras *Mon Dieu*, há uma mudança harmónica e linha melódica sobe meio-tom para um efeito poderosíssimo, criando assim uma carga dramática no meio da canção. Esta é uma das frases em que o narrador não está a chamar por Deus, mas retrata uma explosão de autopunição que anseia desesperadamente ser salvo (Duchen, 2000).

A nível musical, o quarto compasso, com a súbita mudança de registo do piano no final, fornece um motivo recorrente para a primeira parte da música e um efeito dramático. As linhas finais da canção são acompanhadas por progressões harmónicas crescentes na nota pedal de Mib. A nível de impulsos rítmicos da canção, por mais calma e suave seja a introdução, podemos de alguma forma sentir na música as barras da cela da prisão inerentes ao ritmo igual e percebemos que este ambiente fechado e pesado penetrou-se na alma do poeta.

## 5. Conclusão

Fauré sempre seguiu o seu próprio caminho e o seu desenvolvimento pessoal foi bastante solitário. Assim, todas as suas obras apresentam elementos fascinantes porque muitas vezes são únicos e de uma beleza extraordinária, como foi o período de 1887 a 1894 em que compôs dois ciclos e três canções sobre poemas de Paul Verlaine. Mesmo as criações mais memoráveis de Fauré, como *clair de lune*, têm motivos à base de escalas ou arpejos, e o recorrente uso de harmonias modais. O talento de Fauré estava voltado para o uso de motivos temáticos para o desenvolvimento dos seus temas, como foi possível analisar nos ciclos *Cinq melodies de Venise* e *La bonne chanson*.

De todas as obras apresentadas neste trabalho e a que se destaca mais dentro do período de 1887 a 1894 é sem dúvida o ciclo *La bonne chanson*. Existem muitas outras grandes canções de Fauré mas não há nenhuma que se compare a esta erupção de energia, otimismo e criatividade. Do ponto de vista, de uma pessoa que já cantou este ciclo algumas vezes, posso dizer que este foi um trabalho estimulante, e agora com todas as informações que consegui obter sobre a relação de Verlaine com Mathilde e Fauré com Emma e, todos os outros aspetos musicais como textuais que estão presentes no ciclo, posso dizer que é profundamente comovente estudá-lo e cantá-lo, no entanto, tenho a noção que muitos ouvintes, principalmente aqueles que não têm qualquer preparação e não estão habituados a ouvir este tipo de música, fiquem desorientados e até desentusiasmados.

*La bonne chanson* tem tanta atividade musical que é preciso esmiuçar toda a riqueza envolvente das canções. A razão pela qual foi colocado tanto esforço e dedicação tem a ver com a própria luta de Fauré com os seus sentimentos naquele momento vulnerável, a chegar à sua meia-idade, quando um novo romance parece ter sinalizado uma oportunidade de felicidade. O caso com Emma Bardac parece ter revelado um lado da natureza do compositor que normalmente era facilmente subjugado e mantido em segredo. Fauré parece ter sempre controlado os seus casos amorosos e, provavelmente pela primeira vez na sua vida, estava escravizado por alguém igual ao seu intelectual, uma mulher tão forte quanto ele era. A sua reação foi de abandonar totalmente o controle, compor música onde a emoção fosse subjetivamente expressa de uma forma que até então fora estranha à sua forma musical. Fauré teve a sorte de dedicar a obra a uma pessoa, cuja personalidade musical e a sua maneira de cantar (algo que se perde na ausência de gravações), tenham sido grande influência no estilo da música, não só neste ciclo mas também nas suas posteriores canções.

Contudo, é certamente a tensão entre as realidades da vida de Fauré como de Verlaine e as exigências do próprio ciclo que fazem com que *La Bonne Chanon* seja uma obra extraordinária em que o “trunfo” é a emoção nua, uma vez que, estamos cientes que esta obra causa um enorme esforço para dominar os detalhes técnicos presentes ao longo do ciclo. Temos de trabalhar a obra de maneira a resolver os desafios musicais desta em favor de uma performance que é caracterizada por passagens extensas de calma e controle requintados, em vez de efeitos demasiado líricos e pesados.

Para o cantor, existem muitas facetas nas canções de Fauré que podem ser exploradas. As componentes musicais da melodia, harmonia e ritmo são essenciais para entender e interpretar uma canção, no entanto, a poesia transporta-nos para outro nível, uma vez que são as palavras que o cantor usa para contar a história incorporada na música. Quando as palavras e a música se tornam um só vem ao de cima os significados obscuros, como vemos na poesia de Verlaine combinada com a brilhante originalidade de Fauré em transmitir os sentimentos mais profundos do poeta e, como performers somos chamados a compartilhar destas emoções. Penso que Fauré compôs as suas canções a partir de uma profunda conexão pessoal com a poesia de Verlaine, e isso pode ser útil para mim enquanto cantora para a interpretação destas obras. Por mais turva que a poesia possa parecer ao início, podemos deixá-la crescer, como fez Fauré, pouco a pouco dentro de si, criando a sua própria história com base no contexto da obra e deixarmo-nos levar por esta magnífica poesia.

## 6. Bibliografia

- Azevedo, F. J. (2002). *Antologia Poetico-Musical*. Porto : Edições Politema .
- Capt, B., & Moll, P. (9 de abril de 2017). Introduction par Géraldine Claux aux mélodies de Fauré chantées et jouées lors du concert donné par Benoioit Capt et Phillip Moll.
- Duchen, J. (2000). *Gabriel Fauré* . London: Phaidon Press Limited.
- Dufourcq, N. (1988). *Pequena História da Música* . Lisboa: Edições 70.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2007). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Johnson, G. (2009). *Gabriel Fauré and their poets* . London: The Guildhall School of Music & Drama .
- Lewis, L. (2009). *The poetry of symbolism and the music of Gabriel Fauré*. Indiana: Ball State University .
- Lui, K. W. (2005). *Fauré's La bonne chanson: a journey of love and rebirth*. Ohio: Ohio University.
- Nectoux, J. M. (1991). *Gabriel Fauré: A Musical Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Orlegde, R. (1979). *Gabriel Fauré*. London: Ernst Eulenburg Ltd.
- The truth about singing: a performer's perspective of Fauré's "La bonne chanson"*. (27 de maio de 2015). Obtido de wordpress.com: <https://thetruthaboutsinging.wordpress.com/2015/05/27/a-performers-perspective-of-faures-la-bonne-chanson/>

## 7. Anexos

à Emmanuel Jadin

Ton original

# Clair de Lune

(Menuet)

Deux mélodies, Op. 46, N° 2

Musique: Gabriel Fauré (1845-1924)

Poème: Paul Verlaine  
«Fêtes galantes»

Andantino quasi Allegretto ♩ = 78

Voix

Piano

*p*

*sempre dolce*

© Les Éditions Outremontaises, 2006

12 *p*  
Vo - tre â - me est un pa - y - sa - ge choi - si,

15 *pp*  
Que vont char - mant mas - ques et ber - ga - mas - ques

18 *sempre cantabile*  
Jou - ant du luth et dan - sant, et qua - si

21  
tris - tes sous leurs dé - gui - se - ments fan - tas - - - ques.

24

*dolce*  
Tout en chan - tant,

*p* *pp*

Red. \* Red. \*

27

sur le mo - de mi - neur, L'a - mour vain - queur et la - vie op - por -

Sib Maion

30

- tu - - - ne, Ils n'ont pas

33

l'air de croi - re à leur bon - heur, Et leur chan - son se mêle au clair de

36

lu - - - ne,

*pp*

*Red.*

39

*espressivo e dolce*

Au cal - - - me clair de lu - - - ne,

*Red.*

42

tris - - te et beau, Qui fait rê - ver les oi -

*dolce*

*Red.*

45

- seaux dans les ar - - - - bres,

*Red.*

# Fauré Spleen

48



1 Andante quasi Allegretto.  $\text{♩} = 76$ .



51



Il pleu - - re dans mon cœur com-me il pleut sur la



54



vil - - le. quel - le est cet - te lan - gueur qui pé -



58



ne - tre mon cœur? O bruit





Fauré — Spleen

28

Dans mon cœur qui sé -

30

re. Quoi!

33

nul - - le tra - hi - son? mon deuil est sans rai -

36 *p*

son. C'est



Fauré — Spleen

39

39

bien la pi-re pei - - ne de ne sa-voir pour-quoi... Sans a -

*cresc.* *f*

*cresc.* *f*

Detailed description: This system contains measures 39 to 42. The vocal line starts with a half note 'bien' and continues with eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line. Dynamics include *cresc.* and *f*.

43

43

mour et sans hai - - ne mon

*dim.* *p*

Detailed description: This system contains measures 43 to 46. The vocal line has a half note 'mour' followed by eighth notes. The piano accompaniment includes triplets in the right hand. Dynamics include *dim.* and *p*. A red box highlights the final measure (46).

47

47

cœur a tant de pei - - ne!

Detailed description: This system contains measures 47 to 50. The vocal line has a half note 'cœur' followed by eighth notes. The piano accompaniment features a complex bass line with many accidentals. A red box highlights the first two measures (47-48).

51

51

Detailed description: This system contains measures 51 to 54. The vocal line is mostly silent, with a few notes at the end. The piano accompaniment continues with a complex bass line. The system ends with a double bar line.

Fauré  
Mandoline  
Cinq Mélodies

1 Allegretto moderato. (♩ = 84)

*leggiero*  
*p*

3 *dolce*

Les don-neurs de sé - ré - na - des

5

Et les bel - les é - cou - teu - ses

4 7

- changent des pro-pos fa - des, Sous les ra - mu - - - res chan-

9

- teu - - - - ses

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

11

C'est Tir - cis et c'est A - min - - - te

13

Et c'est l'é - ter - nel Chi - tan dre Et c'est Da -

5 - Diminuendo

15 5

- mis qui, pour main - te cru - el - le, Fit maint vers

17

ten - dre

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

19

*mf* Leurs cour - tes ves - tes de soie, Leurs lon - gues ro - bes à queues,

*mf* *ped.* \* *ped.* \*

21

Leur é - lé - gan - ce, leur joie Et leurs mol - lès -

*dimin.* *ped.* \* *ped.* \*

6 23

*p* *p sempre*

om - - - bres bleues. Tour - bil-lon-nent dans l'ex -

*pp sempre*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

25

-ta - se Du - ne lu - ne rose et gri - - - se,

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

27

*p*

Et la man-do-li - ne ja - se Par - mi les fris-sons de

*sempre pp*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

29

bri - - - se. Les don-neurs de sé - ré -

*mf*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

31

- na - - des Et les bel - les é - cou -

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

33

- teu - - ses É - chan - gent des pro - pos

*dimin.*

35

fa - des, Sous les ra - mu - - res chan -

*pp* *poco rit.*

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

37

- teu - - - - ses.

*a tempo*

*a tempo* *ppp*

*ped.* \*

# Fauré En sourdine

1 *Andante moderato.* (♩ = 68) *dolce*  
Cal - - - mes

3 dans le de - mi - jour Que les bran - ches hau - tes

5 font, *cresc.* Pé - né - trons bien notre a - mour. *espressivo*

8 *sempre* 9 *f*  
De ce si-len - ce pro-fond, Mé-lons nos â - mes, Nos cœurs -  
*mf*  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

11 *p*  
et nos sens ex - ta - si - és, Par -  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

13 *pp*  
- mi les va - - gues lan - gueurs des pins  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

15 *pp*  
et des ar - bou-siers  
*legato sempre* *dolcissimo*  
Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

10 17 <sup>4</sup>

*dolcissimo* *pp*

Fer - me tes yeux à de-mi, Croi - se tes bras

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

20

*pp* *cresc.* *mf*

- sur ton sein Et de ton cœur en-dor-mi Chas - se à ja -

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

23

*p* *dolce*

- mais tout des - sein.

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

25

*dolce*

Lais - - - sons-nous per - su - a - der Au

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

27 <sup>5</sup> 11

souf - fle ber - ceur et doux Qui

*And.* \* *And.* \* *And.* \*

29 <sup>5</sup>

vient, à tes pieds, ri - der Les on - des des

*And.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \*

31

ga - zons roux.

*mf* *sempre*

*And.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \*

33 *f* *espressivo*

Et quand, so-len-nel, le soir Des chê - nes noirs tom - be.

*And.* \* *And.* \* *And.* \* *And.* \*

36

*espressivo*

*sempre f*

- ra, Voix de no - tre dé - ses-

*mf*

*f*

Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \*

38

- poir, Le ros - si - gnol

*p*

*p sempre*

Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \*

41

chan - - - te - ra.

*pp sempre*

*dim.*

*pp sempre*

↑ *ritmica*

Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \*

44

Tea \* Tea \* Tea \* Tea \* Tea \*

Fauré  
Green

1 Andante con moto. (♩=69) 1

*p animato*  
Voi - ci des fruits, des fleurs, des feuil - les et des

3  
bran - ches... Et puis voi - ci mon cœur qui ne bat que pour

5 *p* *dolce*  
vous... Ne le dé - chi - rez pas a - vec vos deux mains

*p*  
*f*  
*p*  
*f*  
*p*  
*f*

*And.* \*

*And.* \*

*And.* \*

Fauré — Green

14

7

blan - - ches, Et qu'à vos yeux si beaux, l'hum-ble pré -

9

- sent soit doux! Jur-ri - ve tout cou-

12

- vert en - co - - re de ro - sé - e, Que le

14

vent du ma - tin vient gla - cer à mon front. Souf -

16

- frez que ma fa-tigue à vos pieds re-po-sé - - e

18

*sempre*  
Rê - ve des chers ins - tants qui lu dé -

*mf*  
ped. \*

20

- las - se - ront.  
*espressivo*

ped. \*

23

*dolce*  
Sur vo - tre jeu - ne sein, lais-sez rou - ler ma

*pp*  
ped. \* ped. \* ped. \* ped. \*

25

tê - te Tou-te so - nore en - cor de vos der - niers bai - sers, Lais - sez.

red. \*

28

la s'a - pai - ser de la bon - ne tem - pè - te. Et

*dolce*

red. \*

31

que je dorme un peu, Puis - que vous re - - po -

*sempre dolce*

*dolce*

*pp*

red. \*

34

sez.

*p*

red. \*

# Fauré A Clymène

1 Andantino. (♩=02.)

*dolce espressivo.*

Mys - ti - - ques bar - ca - rol - - - les,

2

The image shows a page of a musical score for Fauré's 'A Clymène'. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-3) features a piano introduction in 9/8 time, marked 'Andantino. (♩=02.)'. The right hand has a melodic line starting with a '2' above it, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The second system (measures 4-7) includes a vocal line with the lyrics 'Mys - ti - - ques bar - ca - rol - - - les,' and a piano accompaniment. The third system (measures 8-10) continues the piano accompaniment, with a '2' above the right hand's melodic line. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'p', and performance instructions like 'And.' and 'dolce espressivo.'. There are also asterisks and 'And.' markings under the piano accompaniment lines.

Fauré - A Clymène

18

12 *p*  
Ro - man - ces sans pa - ro - - - les

16 *dolce*  
Chè - - -

2

20  
- re, Puis - que tes yeux Couleur des

24 *Un poco più mosso.*  
cieux, Puis - que ta voix é - tran - - ge, Vi - si -

27 *cresc.*  
- on qui dé-run - ge Et trou - - - ble l'ho - ri -

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

30 **Tempo I.**  
- zon De mu rui-son,

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

34 *dolce*  
Puis - que l'u - rô - - me in - si - - - gne, De ta pâ-leur de

*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

38 *cresc.*  
cy - - - gne Et puis-que la can-deur De ton odeur

*ped.* \*

20

42

Ahl pour que tout ton è - tre Mu - si - - - que

45

qui pé - nè - - - tre, Nim - - - bes d'an - - - ges dé -

48

- fants, Tons et par - fums.

52

x - - zur d'al - - mes ca - den - - - ces

56

En ses correspon-dan-ces In-duit mon

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

60

cœur sub-til

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

64

Ain-si soit-il.

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

68 *pp*

Ped. \* Ped. \*

# Fauré C'est l'extase

1 Adagio non troppo. (♩ = 120)

*pp*

*Red.*

*dolcissimo*

C'est l'ex-

3

- tu - - se lun - gou-reu - - se,

*sempre dolce*

*Red.*

C'est

*sempre pp*

*Red.*

6

la fu - ti - - gue amou-reu - - se,

*mf*

C'est tous les fris-

*mf*

*Red.*

*\* Red. \**

*\* Red. \**

*\* Red. \**

*\* Red. \**

*Resmo motivo melódico*

9

*pp* *mf sempre*

- sons des bois, Par - mi l'é - trein - te des

*pp* *mf*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

12

bri - ses, C'est vers les ra - mu - res gri - ses Le

*p* *mf*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

15

*pp* *dolce espress.*

chœur des pe - ti - tes voix

*pp*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

3

18

*p* *p* *sempre espressivo*

ô le frêle et frais mur - mu - - - re.

*p* *sempre espressivo*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

24

21

Ce - lu gu - zouille et su - su - - re Ce -

*p* *dolce*

*Ped.* \* *Ped.* \*

23

- lu res-semble au bruit doux Que l'herbe a - gi-tée ex-

*pp*

*Ped.* \* *Ped.* \*

26

- pi - re Tu di - rais, sous l'eau qui vi - re, Le rou-lis

*mf*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

29

sourd des cuil - loux.

*p* *espressivo*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

32 *mf* Cette à - - - me qui se la - men - - - to *p*

35 Et cet-te plain - - - te dorman -

38 - te, C'est la nô - - tre, n'est - ce

41 *p* pas? *f espressivo* La mien - ne, dis, et la

26

43

tien - - - ne, Dont s'è - xu - - - le

45

l'humble antien - - - ne Par ce

47

tiè - - - de soir,

49

tout bas.

Fauré  
Une Sainte en un auréole

1 *Allegretto con moto.* ♩ = 198 *dolce*

diálogos  
entre  
as vozes do  
piano e  
a voz

5

10

15 *pp* *cresc.* *sempre dim.*

1 = Motivo  
Carolingien

21 *ambiente diferente*

La no - te d'or que

27

fait en - ten - dre le cor dans le loin - tain des bois,

33 *cresc.*

Ma - ri - é a la fier - té ten - dre des no - bles da -

38 *dolce*

- mes d'au - tre - fois; A - vec ce - la le charme in -

Fauré — Une Sainte en un auréole

43

*crusc.*

- si - - gue d'un frais souri - - re tri-om - phant

49

Purezza e Calma

E - clos dans des eau - deurs de cv - -

*pp*

*And. \* And. \* And. \* And. \* And. \* And. \**

55

gile Et des rou - geurs de femme en - fant, Des as -

*p*

*meno p*

*p*

*And. \* And. \* And. \* And. \**

61

- pects na - crés - blancs et ro - - ses, Un doux accord

*p*

*mf*

*p*

*And. \* And. \**

Fauré — Une Sainte en un auréole

5

67

pa-tri-ci-en, Je vois,

73

J'en-tends tou-tes ces cho-ses Dans son

79

nom Car-lo-vin-gi-en.

1º motivo Carolingien

*p dolce*

85

# Fauré Puisque l'aube grandit

Allegro.  $\text{♩} = 112.$

*p* *e cresc.*

Puis - - que l'au - be gran - dit, puis-que voi-ci l'au - ro - -

*con anima*

*p*

- re Puisqu' a - près n'a - voir

2º Notivo  
lydia

Fauré — Puisque l'aube grandit

7

The musical score is written in G major and 6/8 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The score includes various musical markings such as *dolce*, *p*, *cresc.*, *mf*, *f*, and *dimin.*. The lyrics are: "fui long-temps l'es-poir veut bien Re-vo-ler de-vers moi qui l'ap-pelle et l'im-plo-re Puis-que tout ce bou-heur veut bien". The score is numbered 6, 8, 10, and 12 at the beginning of each system.

6 *dolce*  
fui long-temps l'es - poir veut

8 *cresc.*  
bien Re - vo - ler de - vers moi qui l'ap - pelle et l'im -

10 *mf* *f*  
- plo - - - re

12 *dimin.*  
Puis - - - que tout ce bou - heur veut bien

8 *14*

é - - tre le mien, Je

*poco a poco*

16 *cresc.*

veux gui - di par vous, beaux yeux aux flammes

*cresc.*

18 *p* *f*

dou - - ces Par toi con - duit,

*p* *f*

20 *dimin.* *p* *f*

o main où trem - - ble - ra ma

*dimin.* *pp*

Fauré — Puisque l'aube grandit

9

22

main, Mar - cher droit que ce

*mf* *dolce*

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

24

soit par des sen-tiers de mous - - se

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

26

*CRESC.*

Ou que rocs et cail-loux en -

*pperc.*

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

28

- com - - brent le che - min;

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Fauré — Puisque l'aube grandit

10 30

*dolce* *senza rall.*

Et com - - me pour ber -

*pp*

32

2: *Notivo Lydia*

-cer les lenteurs de la rou - te, Je chan - te -

*p* *pp*

34

-rai des airs in - gé - nus,

*p* *pp*

36

*sempre dolce*

Je me dis qu'el - le m'é -

*p* *pp*

cou - - te - ra sans dé - plai -

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics "cou - - te - ra sans dé - plai -". The piano accompaniment features a flowing eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. There are four fermatas marked with a star and a clef-like symbol below the piano part.

- sir sans dou - - te, Et vrai -

The second system continues the vocal line with lyrics "- sir sans dou - - te, Et vrai -". The piano accompaniment maintains its characteristic eighth-note texture. There are three fermatas marked with a star and a clef-like symbol below the piano part.

- ment je ne veux pas d'au - -

The third system features the vocal line with lyrics "- ment je ne veux pas d'au - -". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the right hand. There are no fermatas in this system.

- - tre Pa - ra - dis.

The fourth system concludes the vocal line with lyrics "- - tre Pa - ra - dis.". The piano accompaniment features a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the left hand. There are two fermatas marked with a star and a clef-like symbol below the piano part.



12 *crisp.* *f*  
bien - ni - mé - - - e



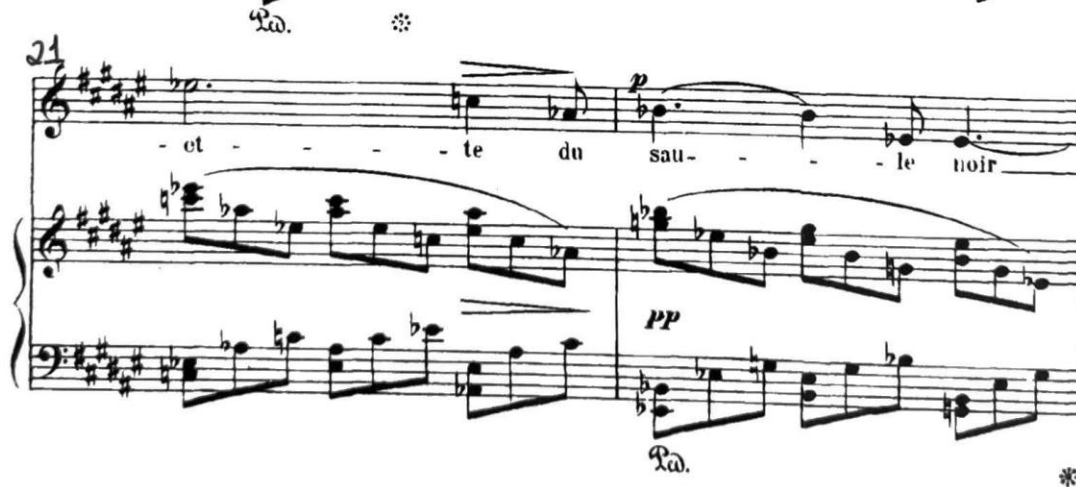
15 *molto* *f*  
Lé-tang re - flè - - - te,



18 *dim.* *pp sempre*  
pro-fond — mi - roir La sil - hou-



21 *p*  
- et - - - - te du sau- - - - le noir



14 <sup>23</sup> *dolce*  
Où le vent pleu- - - re

26 *pp* *p*  
Rê - - - vous c'est l'heu - - - re

29 *pp* *ff* *p*  
Un

32 *pp*  
vis- - - te et tendre a - pai - - se - ment Sem - ble des-

1-note Carlvingiem

Fauré — La lune blanche luit dans les bois

35

- cen - dre du fir - ma - mient que l'as - tre i -

2 = Motivo Lydia

*Red.* \*

38

- ri - - se.

*sempre pp*

idêntico aos compassos 13-14 da 4ª canção.

41

*dolcissimo*

C'est - l'heu - - re ex -

motivo ♀  
se repete  
no final da  
última  
canção

45

- qui - - - se.

*ppp*

motivo ♀  
se repete  
no final da  
última  
canção

Fauré  
J'allais par des chemins perfides

1 Allegretto quasi Andante. ♩ = 112

5 J'al-lais par des che-mins per-fi-des,

9 Dou-lou-reu-se-ment in-cer-tain,

13 *dolce*  
Vos chè-res mains fu- - rent mes  
*cresc.*

idêntico aos compassos 38-39 da 3ª canção.

Fauré — J'allais par des chemins perfides

17

16

gui - des; Si pâ - le à l'ho - ri -

19

- zen loiu-tain Lui - sait un faible es - poir d'au - ro - re

23

Vo - tre re - gard fut le ma - tin!

27

Nul bruit, si - non son pas so - no - re,

18

31 *cresc.* *f.*

N'en-cou-ra-geait le voy-a-geur, Vo-tre voix me dit: — Mar-che en-

*cresc.* *sempre f*

36 *sempre f*

-co - - - re!

*p*

41 *dolce* *mf*

Mon cœur crain-tif, mon sombre cœur — pleurait, seul, sur la tris-te

*pp* *mf*

46 *dim.* *p* *un poco più mosso.* *dolce*

voi - - e,

*p* *1=notivo* *Carlovingiem*

Fauré — J'allais par des chemins perfides

50

- mour, dé - li - ci - eux vain -

Culboringien

54

- queur, Nous

Culboringien

1-noto Culboringien

58

a - ré - u - ni dans la joi -

Culboringien

62

- e!

Culboringien

Fauré  
J'ai presque peur, en vérité

1 Allegro molto.  $\text{♩} = 162$ . *p*

J'ai presque peur, — en vé-ri-

*pp*

-té Tant je sens ma vie en-la - cé - e à la ra-di-eu-se pen-

8 *mf* *p* *espressivo* 1: note coloring.com

-sé - e qui m'a pris l'à - me l'autre é - té;

12 *p* *mf*

Tant votre i - ma - ge à ja-mais chère ha - bite en ce cœur tout à



Fauré — J'ai presque peur, en vérité

22 *36*

deuil pour met - - tre tout mon être en deuil de

40 *dim.* *p*

son il - lu - si - on ce - les - - - te!

*dolor* *senza rall.* *sempre p*

1: notino Calvingien

44 *p*

Mais, plutôt, je ne veux vous voir, — l'a - ve - nir dût - il m'être

48 *poco a poco cresc.* *f*

som - bre Et fé - cond en pei - nes sans nom - bre, qu'à tra - vers un im -

*poco a poco cresc.*

1: notino Calvingien

52 *p* *pp sempre* *p*

- mense es - poir Plou -

1: notino Calvingien

56

- gi dans ce bon - heur su - prê - me

60

de me dire en-co-re et tou - jours En dé - pit des mor - nes re -

*mf*

*cresc.*

64

*sempre animato*

-lours que je vous ai

3: "Notivo" que je vous aime

68

-me, que je t'ai

*pp senza rall.*

72

me!

# Fauré Avant que tu ne t'en ailles

1 Quasi Adagio. ♩ = 68 *pp*  
A - vant que tu ne t'en ail - les pâle é -

5 Allegro moderato. ♩ = 96  
- loi - le du ma - tin

9 *cresc.*  
Mil - le euil - les chan - tent, chan - tent dans le

12 *rit.*  
thyn!

4 = motivo  
Canto das  
Paissanos

15 *Quasi Adagio.*  $\text{♩} = 68$   
*dolce*

Tour-ne devers le po - è - te dont les yeux sont pleins d'a-

19 *Allegro moderato.*  $\text{♩} = 96$

- mour

22 *p cresc.*

Là-lou - et - te mon - te au ciel à - vec le

4 = Nôve  
Canto das  
Paissanas

25 *f*

jour!

rall.

\*

28

28 Adagio.  $\text{♩} = 66$  *p*

Tour - ne ton re - gard que noi - e l'au - ro - re dans son a -

32 Allegro moderato.  $\text{♩} = 96$

-zur,

35 *p* *es. sc.*

Qu'el - le joi - - - e par -

38 *f*

- ni les champs de blé mûr

41 *espressivo* *sempre f*

- ni les champs de blé mûr

Fauré — Avant que tu ne t'en ailles

27

44 Et fais lui-

48 re ma pen - sé - e Là - bas bien

52 loin! Oh! bien loin!

56 La ro - sé - e, gaiement, bril -

60 - le sur le foin!

The musical score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in French. The piano accompaniment features various dynamics such as *p*, *cresc.*, *f*, and *pp*. The score is divided into systems, with measure numbers 44, 48, 52, 56, and 60 indicated at the beginning of each system. The piece concludes with a double bar line and a 3/4 time signature change.

Fauré — Avant que tu ne t'en ailles

28 63 *p*  
Dans le doux

66  
rê - ve où s'a - gi - te ma mie en - dor - mie en - cor

69 *cresc. molto*  
Vi - - te, vi - - te, *f sempre*

72 *f sempre*  
Car voi - ci le soleil

76 *d'or!*

sensitive:  
sol

Fauré  
Donc, ce sera par un clair jour d'été

1 Allegro non troppo.  $\text{♩} = 92$

*pp*

2 *mf con anima* *f*

Donc ce se-ra par un clair jour d'été;

*mf* *f*

4 *mf*

Le grand soleil, com-

*p*

6

- pli - ce de ma joi - - e Fe - ra, par -

5 = native  
sol

Fauré — Done, ce sera par un clair jour d'été

30  
8

- mi le satin et la soi - e, Plus bel - - le en-co - - re

*cresc.*

*cresc.*

10

vo - - - - tre chè - re beauté;

*mf* *f* *dimin.*

12

Le ciel tout

*p* *f*

14

bleu, comme u - ne bau - te ten - - - - le Fris -

*p*

S: notive  
Sol

Fauré — Donc, ce sera par un clair jour d'été

16 *poco a poco*

- son - ue - ra somp - tu - eux, à longs

*poco a poco*

*p* *f* *Cresc.*

18 *f sempre*

plis, Sur nos deux fronts qu'auront pa -

*f* *meno f*

5: nota Sol

20

- lis Lé - - tio - ti - on du bon - heur

*p* *Cresc.*

22 *f* *sempre*

et lât - ten - - te;

*f* *sempre*

Fauré — Donc, ce sera par un clair jour d'été

32  
24

*poco a poco dimin. e molto rall.*

*poco*

26

Molto più lento.  $\text{♩} = 72$

*pp sempre*

3=notivo  
que se  
vous  
aime

28

*dolce*

Et quand le soir vien-

31

-dra, l'air se-fa doux — Qui se joue - ra, ca - ressant, dans vos

Fauré — Donc, ce sera par un clair jour d'été

38

34

voit - - - les, Et

*Cesse,*

3: notivo  
que se vous  
arme

37

les re gards - - - pai - si - bles des é - toi - -

*pp*

40

- les - - bien - - veil-lam-ment sou - ri ront

*sempre dolce*

*pp*

43

aux é - poux!

*pp*

Fauré  
N'est-ce pas?

1 Allegretto moderato.  $\text{♩} = 92$  *dolce*

N'est - ce pas? nous i -

*p legato*

4 -rons, gais et lents, dans la voie Mo - des - te que nous

7 mon - - tre en sou - ri - ant l'Es - poir, Peu sou - ci -

10 -eux qu'on nous i - gno - re ou qu'on nous voie.

*fin.* \*

Fauré — N'est-ce pas?

The image shows a page of a musical score for the song "N'est-ce pas?" by Gabriel Fauré. The score is written for voice and piano. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in French. There are handwritten annotations in blue ink: a circled '3' at the beginning of the first system, and a handwritten note on the right side that says "3: Notivo que se vous aime". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p.*, *p.*, and *cresc.*, and fermatas. The lyrics are: "I - so - lés dans l'a - mour", "ain - - si qu'en un bois", and "noir, Nos deux".

3

3: Notivo que se vous aime

I - so - lés dans l'a - mour

ain - - si qu'en un bois

noir, Nos deux

*p.* *p.* *cresc.*

Fauré — N'est-ce pas?

36

cœurs ex-ha-lant leur ten-

28

-dres-se pai-si-ble,

31

Se-

34

-ront deux ros-si-gnols qui chan-

37

-tent dans le

3º Motivo que je vous aime

2º motivo lydia

Fauré — N'est-ce pas?

37

40  
soir

43  
\* \* \*

46  
*p*  
Sans nous pré-oc-cu-per de ce que nous des-ti-ne le

49  
sort, nous marche-rons pour-tant du mê-me

52  
pas Et la main dans la

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in French. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with a 'p' (piano) dynamic marking. There are asterisks in the piano part at measures 43 and 44. The score ends with a fermata on the final note of the piano part.

38

55

main a - vec l'a - - - me enfan - ti - - - ne

58

de ceux qui s'ai - - ment sans mé - lau - - -

*cresc.*  
*cresc. poco a poco*

61

- ge, - - - N'est - ce

*marcato*

representa a mulher

representa o homem

3: No tipo  
temático  
que se vos  
aime

65

pas?

*pp*

3: notivo

representa o casal

Fauré  
L'hiver a cessé

1 Allegro.  $\text{♩} = 96.$

4 = notivo  
caneão  
dos pássaros

poco a poco cresc.

6

dimin.

5 = notivo  
Sol

8

Lhi-ver

mf

cresc.

Seção  
importante  
+  
controle  
do  
resendo

Fauré — L'hiver a cessé

40

Handwritten musical score for measures 40-41. The vocal line has the lyrics "a ces - sé". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. A green highlight is under the piano part from measure 40 to the end of the system. A red mark is visible at the beginning of the system.

4 = notiva  
camba das  
paissanos

Handwritten musical score for measures 42-43. The vocal line has the lyrics "la lu - miè - re est tiè - de Et". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A green highlight is under the piano part from measure 42 to the end of the system.

Handwritten musical score for measures 44-45. The vocal line has the lyrics "dan - se, du sol au fir - ma - ment". The piano accompaniment features triplets of eighth notes. A green highlight is under the piano part from measure 44 to the end of the system. An orange highlight is under the vocal line from measure 45 to the end of the system.

3 = notiva  
que je vous  
aime

Handwritten musical score for measures 46-47. The vocal line has the lyrics "chir, Il faut que le cœur le plus tris - te". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. A green highlight is under the piano part from measure 46 to the end of the system. An orange highlight is under the vocal line from measure 46 to the end of the system. The word "sempre" is written above the vocal line.

rudança  
no  
acompanha

Fauré — L'hiver a cessé

41

18

ce - de A l'im - men - se joi - - e -

*cresc.*

20

- par - - - se dans l'air.

*f sempre*

s=notave  
Sol

22

J'ai de - puis un an le prin -

*dolce*

*mp*

24

- temps dans l'â - - me Et le vert re - tour du

movto  
material  
musical  
↓  
pauerto  
com  
a  
campo  
m=2

42  
26 *p*  
doux flo - ré-al, ain - si qu'u - ne flam - me en -  
*poco a poco cresc.*  
*p* *poco a poco cresc.*

2 = notivo  
lydia

28  
- tou - reu - ne flam - me, Met de l'i - dé -  
*p*  
*pp*

30  
- al sur mon i - dé - al.  
*s*

32  
*p dolce*  
Le ciel bleu pro - lon - - - ge, ex - hausse et cou -  
*p* *dim.* *pp*

34

ron - - - ne L'im - mu - able a - zur où rit - mon a -

36

- mour. La sai - son est

37

bel - - - - le et ma part est -

38

bon - - - - ne Et tous mes es -

44  
39

- poirs ont en - fin leur tour. Que

41

vien - - - ne l'é - té! que vien - nent en -

4 = motivo  
Canto dos  
paissanos

43

- co - re l'au - tom - ne et l'hi - ver! Et

45

cha - que sai - son me se - ra char - man -

2 = motivo  
lydia  
→

Fauré — L'hiver a cessé

47 45

tu,

49

*piu lento* *Andante moderato.*

*mf* *exp.* *p*

ô? Toi — que dé-ro — re Cet-te fan-tai

*dolcissimo*

*motivo igual a c'est l'heure exquisite (começo m=3)*

Emma  
Mathilde

1 = motivo  
Carolingien

53

*Listesso tempo.* *dimin.*

- si - - e et — cet - - - te rai - son!

56

*pp*

*pp*

# Fauré Prison

1 Quasi adagio. (♩ = 60.)

Le ciel est pardessus le toit si bleu, si cal - - me,

5 Un ar-bre pardessus le toit ber - ce sa pal - - me; La clo-che

9 dans le ciel qu'on voit Doucement tin - - te, Un oi-seau sur

12 l'ar-bre qu'on voit Chante sa plain - - te. — Mon Dieu, mon Dieu la

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Quasi adagio' with a metronome marking of 60. The lyrics are in French. The piano accompaniment features a steady bass line with chords. Four red boxes highlight specific chords in the bass line: the first box is at measure 4, the second at measure 8, the third at measure 12, and the fourth at measure 16. Each box contains the letters 'L.S.' and an asterisk.

Fauré — Prison

16

vie est là. Simple et tran - quil - le ! Cet - te pai-si-ble rumeur-

19

- là Vient de la vil - le. Qu'astu fait, o toi que voi -

22

- là, Pleurant sans ces - se, Dis, qu'astu fait, toi -

26

- que voilà, De ta jeu - nes - se ?