

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
ESCUELA DE POSGRADO**

**MAESTRIA EN INTERPRETACIÓN DE
MÚSICA DE CÁMARA**



**“Las voces del piano”
Autonomía del canto instrumental en el
Op. 51 de Fauré.**

Memoria final

Maestranda: Mariela Vecchioli

Director: Dr. Federico Buján
Co-director: Dr. Antonio Formaro

2022

Índice

Agradecimientos.....	4
1. Acerca del objeto de estudio.....	5
1.1. Objetivos.....	9
1.2. Metodología.....	10
2. El canto del piano y las voces de la música.....	12
2.1. Cantar con el piano.....	12
2.2. Las voces de la música	15
2.3. El “modo de canción” como modalidad enunciativa	18
3. Las voces del piano: Fauré y el Op. 51.....	21
3.1. Fauré y la <i>mélodie</i>	21
3.2. El Op. 51 de Fauré.....	24
3.3. Aproximaciones analíticas al Op. 51 de Fauré y consideraciones interpretativas.....	26
4. Discusión general y criterios interpretativos.....	44
Conclusiones.....	46
Anexo: Textos y traducciones.....	49
Referencias bibliográficas.....	53

Agradecimientos

Al Dr. Federico Buján, director de esta memoria, por su idoneidad, generosidad y paciencia.

A Marcela Centenaro y Liza Polichiso, colegas, cómplices y amigas en este trayecto de nuevos aprendizajes.

A mis hijos Rodrigo, Federico y Gonzalo, amorosas razones de mis ansias de superación.

A Luis, mi compañero de vida e indispensable sostén.

1. Acerca del objeto de estudio

“Tocado percusivamente, el piano se vuelve aburrido.
[...] El objetivo es hacer que el piano cante, cante,
cante...”

Vladimir Horowitz

En la presente memoria se problematiza una serie de aspectos interpretativos inscriptos en el dominio de la Música de Cámara para piano y canto, poniendo foco en el tratamiento de las voces pianísticas como así también en las íntimas relaciones que se establecen entre aquellas y la voz cantada.

El propósito de este estudio es doble: por una parte, aportar una visión superadora de ciertas concepciones que restringen la función del piano en esta formación camerística a la de sólo ser sostén armónico y sonoro para el cantante (con la consecuente subordinación interpretativa que esto conlleva); por otra parte, desarrollar una indagación profunda sobre un caso de estudio a los efectos de explorar e identificar en las texturas musicales desarrolladas en el mismo, la riqueza de posibilidades existentes en el entramado pianístico concebido como *voces cantábiles*, lo cual equilibraría la responsabilidad expresiva entre el piano y la voz, otorgándole verdadera significación como dúo de cámara.

El canto representa la exaltación del poder expresivo de la palabra; gran parte de este suceso se debe a que en él convergen la habilidad y competencia lingüística y musical. Si bien la música y el lenguaje natural son dos sistemas semióticos autónomos, el mero hecho de que se puedan articular enunciados lingüísticos mientras se produce una secuencia melódica a través del canto, o se puedan apreciar las propiedades rítmicas, melódicas y armónicas de la música mientras comprendemos el significado de la letra, sugiere la concurrencia de procesos cognitivos integrados en el desarrollo de dicha actividad (Buján, 2021), en la que confluyen la atención y la memoria (Igoa, 2010) en función de sus configuraciones sonoras y sus matices expresivos y semánticos (Buján, 2019).

Parafraseando a Fubini (2004) podemos agregar que en este encuentro de música y texto literario es en donde se expresa en su mayor esplendor la semanticidad de la música: en la

compleja relación que se establece entre música y poesía.

En este particular fenómeno semiótico pareciera producirse una dominancia de sentido sobre el valor semántico y expresivo de la palabra, invistiendo así a la voz cantada –en el dúo de cámara de canto y piano- de un protagonismo más destacado y decisivo en la obra musical, generando la falsa ilusión de que la única voz es la voz cantada, desplazando al piano a un plano secundario y de mero acompañamiento, y obturando así la complejidad significativa de las voces del piano que intervienen en las profundas configuraciones del discurso camerístico-musical.

Muy por el contrario, adscribimos a la idea de que la práctica musical compartida puede entenderse “como un proceso comunicacional en el que se establece un intercambio multimodal, intersubjetivo, de influencia mutua, del que forman parte tanto actos audibles como visibles” (Valles, 2016: 72)

Recuperaremos esta definición de práctica musical compartida por resultar pertinente para el abordaje de la dimensión grupal de la Música de Cámara, dejando a un lado la atención en los ‘aspectos visibles’ (ya que esto nos llevaría a profundizar otras problemáticas que no forman parte de nuestro objeto de estudio) y enfocaremos el interés en su primera parte, coincidiendo en que la relación que se establece entre canto y piano comporta una gran complejidad, poniendo en obra múltiples relaciones tanto en el plano sonoro como en el plano intersubjetivo. Esos intercambios suponen una operatoria sobre niveles muy sutiles y profundos, de detalles mínimos, de acuerdos de base fundamentados, en parte, en la importancia de la palabra, pero tensionados por la manifestación sonora de las múltiples voces intervinientes en la producción camerística. En dicho contexto, el toque, la gestión del *timing* y las sutiles dinámicas propuestas por el/la pianista (entre otros aspectos), en función de sus intencionalidades expresivas y de diversas soluciones (muchas veces intuitivas) que permiten el despliegue de la plasticidad y singularidad interpretativa, convergen con los matices expresivos de la voz cantada, percibiéndose en cada sílaba y en cada nota esa *influencia mutua* que se manifiesta en la *praxis* camerística. Este conjunto de aspectos interviene en la configuración de la resultante sonora, siendo determinante en la definición de la calidad musical, en donde la responsabilidad expresiva del piano no debería ser menor a la del canto: ambas estarían al mismo nivel como dúo.

La concepción de este paradigma se consolida a principios del siglo XIX con el surgimiento del *lied*; concepción que extenderá su influencia a las composiciones posteriores similares generadas no sólo en Alemania, sino también en el resto de Europa. En dicho

contexto, el piano se convierte en un gran protagonista: será el instrumento elegido por los compositores para expresar sus sentimientos más íntimos y, a la vez, para exhibir el genio y la virtuosidad.

La jerarquización del rol del piano en el *lied* y en la evolución del *lied* en general se la debemos inicialmente a Franz Schubert, quien elevó y redefinió el género, convirtiéndolo en modelo paradigmático del siglo XIX. Schubert encontró en la poesía el apoyo vital para llevar a cabo todas sus innovaciones, respaldadas en la relevancia otorgada al piano: es en esta unión de texto, voz y piano que creó un “todo”, capaz de transmitir una gran carga emocional y expresiva:

La hazaña de Schubert consistió en crear una nueva pareja interpretativa, un conjunto unificado formado por ambos, una interpretación en que tanto el cantante como el pianista reproducían la canción dentro de una responsabilidad artística compartida. (...) Schubert prefería entrelazar sus temas, unir íntimamente las frases de la voz y de las partes del piano. Le confiaba al acompañante los matices realistas de la canción, con temas que daban colorido y caracterizaban, todo lo cual brindaba un nuevo e importante material para la interpretación. (Dorian, 1950: 226)

Tal como lo evocara alegóricamente el poeta clásico austríaco Grillparzer (amigo de Schubert y testigo de sus interpretaciones) en relación a su espíritu y estilo, “Schubert le ordenó a la poesía que cantara y a la música que hablase, no como la señora y la criada, sino como hermanas, abrazándose ambas por sobre la cabeza de Schubert”. (Dorian, 1950: 228). Esta cita, a pesar de denotar tintes absolutamente clasistas, es a la vez muy pertinente y gráfica para describir el avance de la concepción pianística de Schubert al Hermanarla con la voz, posicionándolas sobre un mismo plano jerárquico.

En esta redefinición del acompañamiento es en donde haremos hincapié; ya no será sólo sostén armónico de la voz, sino que se convertirá en escenario, subrayado del texto, personaje, comentario, diálogo, orquesta y vehículo para materializar aquello que no se puede explicar con palabras.

A partir de Schubert, la función del piano no sólo está equiparada con la del solista, sino que en ocasiones asume el cometido de papel principal, poniendo en relieve todos sus recursos sonoros, tímbricos y técnicos. Ello confiere un resultado integrador y diferente de lo

que hasta entonces se conocía, es decir, surge una verdadera concepción de unidad camerística entre piano y voz, generando una ruptura con cualquier tipo de función que hayan tenido hasta este momento el piano y los anteriores instrumentos de teclado.

A finales del siglo XIX Türk¹ afirmaba en su *Klavierschule* que “el instrumentista interpreta mejor cuanto más cercano esté de la voz”. Esta afirmación coloca al *lied* en un lugar privilegiado, pues el piano debe buscar la imitación del canto y es lo que Schubert consigue: hacer cantar al piano al intentar emular a la voz –instrumento natural por excelencia- y además convertirlo en orquesta, personajes y cantante (Grau, 2017).

Esta conceptualización del acompañamiento pianístico con jerarquía de voz será el eje de nuestro trabajo, pero poniendo el foco no en el *lied* sino en la *mélodie*, género desarrollado en el último cuarto del siglo XIX en Francia.

La *mélodie* recoge la tradición romántica alemana del *lied*, distinguiéndose del mismo por su carácter aristocrático e intelectual. Roland Barthes (1986) sostiene que los “héroes” de este género son Fauré, Duparc y Debussy, quienes basaron sus melodías en poemas de grandes escritores franceses. Si bien la concepción del acompañamiento de la *mélodie* está inspirada en el *lied*, notamos en las partituras de estos compositores otros elementos que llaman nuestra atención: frecuentes contrapuntos libres junto a acompañamientos arpegiados y a un diálogo constante con la voz, que forman un todo junto a la estructura melódica. A ello debemos agregar la absoluta equivalencia en el tratamiento de ambas manos.

El Op. 51 de Fauré (conformado por cuatro canciones) presenta toda la riqueza que podría ostentar el género: grandes poetas, variedad de caracteres y de tempos, múltiples texturas y toques, delicadas sutilezas de diálogo con la voz humana y, especialmente, numerosas posibilidades de *canto instrumental*. Es por ello que el Op. 51 de Fauré constituirá el corpus analítico para el desarrollo de nuestro objeto de estudio. A través de un abordaje crítico a dicho ciclo procuraremos identificar y caracterizar diversos elementos que se tornan enriquecedores en las relaciones que las voces del piano establecen con el canto y que, como pianistas, nos permitirán lograr una interpretación expresiva fundamentada en la concepción integral de las voces de la música. A la vez, discutiremos el concepto de ‘voz instrumental’ a partir de los aportes de diversos autores y exploraremos sus alcances y potencialidades en el ámbito de la interpretación de música de cámara para piano y canto.

1. Daniel Gottlob Türk (1750 – 1813) compositor, organista y profesor de música alemán. *Klavierschule*, una guía didáctica para el teclado, es su contribución más notable a la música clásica.

1.1. Objetivos

General:

Problematizar el rol del piano en el contexto de la Música de Cámara con Canto, tomando como caso de estudio el Op. 51 de Fauré y poniendo foco en las complejas relaciones que se establecen entre la voz cantada y las voces instrumentales en el despliegue de la discursividad musical.

Específicos:

- Incentivar la indagación profunda y analítica de la música de cámara para piano y canto, identificando el entramado polifónico existente en la misma, estimulando una lectura horizontal que realce la multiplicidad de voces y sus relaciones, en contraposición a una lectura vertical que sólo forme armonías de sostén.

- Analizar, como caso testigo, las voces pianísticas del Op. 51 de Gabriel Fauré como voces que, aún sin ser portadoras de texto lingüístico, no pueden dejar de “cantarse”, con el fin de jerarquizar el trabajo camerístico y colocar en igualdad de condiciones a la voz (humana) cantada y a las voces del piano en relación con su participación y responsabilidad en el plano de los resultados expresivos.

- Proponer recursos y estrategias para el despliegue de la praxis interpretativa que permitan que el resultado sonoro esté en concordancia con una percepción clara de cada una de las voces identificadas en el análisis, y que permita, a la vez, la definición de criterios interpretativos conducentes al despliegue de una concepción orgánica e integral de las voces de la música.

- Aportar una visión del Op. 51 de Fauré que permita estimular búsquedas similares en la interpretación del abundante repertorio existente para la conformación camerística canto-piano.

1.2. Metodología

En atención a los objetivos propuestos y a la naturaleza del objeto de estudio, se propone una estrategia metodológica de corte cualitativo a través del desarrollo de una investigación de tipo exploratoria y de carácter analítico-reflexiva.

Dadas las cualidades del ciclo Op. 51 de Gabriel Fauré para canto y piano, el mismo resulta adecuado para la realización de un estudio de caso como el propuesto, tomándolo como caso testigo para la exploración de la dimensión circunscripta. En tal sentido, se trabajará con un muestreo no probabilístico y decisional.

Se justifica tal decisión a partir de la constatación de que el ciclo presenta los elementos peculiares que definen al género *Mélodie*: grandes poetas, variedad de caracteres y de tempos, múltiples texturas y toques, delicadas sutilezas de diálogo con la voz humana y, especialmente, numerosas posibilidades de canto instrumental. Es por ello que se pretende identificar y caracterizar todos estos elementos en sus propias dinámicas discursivas y en sus interrelaciones dialécticas con el canto, a los efectos de contribuir a una comprensión integral de su matices y funcionamientos y favorecer una exploración profunda de la dimensión expresiva de la obra que colabore al desarrollo de criterios interpretativos fundados y sostenidos en la musicalidad de las voces del piano y de sus relaciones con el canto.

Manteniendo como eje la idea de *voces* y la posibilidad de que el instrumento pueda ‘cantar’, incorporaremos, inicialmente, el pensamiento de Roland Barthes (1986), el cual nos llevará a indagar acerca del desarrollo de este concepto aplicado al piano durante el siglo XIX, lo que nos permitirá comprender el contexto de creación y surgimiento de la *mélodie*.

En la búsqueda de otras posibilidades para el concepto de “voz” proponemos una aproximación reflexiva a las definiciones que Carolyn Abbate (1991) formula en torno a “las voces de la Música”. La *voz*, en el sentido de Abbate, no es literalmente una interpretación vocal, sino una sensación de ciertos gestos aislados y singulares en la música, ya sean vocales o no vocales, que pueden percibirse como modos de enunciación de los sujetos. Considerando esta idea intentaremos encontrar aquellos aspectos que puedan llegar a relacionarse con las diversas texturas pianísticas elaboradas por Fauré en el Op. 51.

Tomaremos también como parte del abordaje analítico las categorías enunciativas que propone Agawu (2012) en su comprensión de la música como discurso. Considerando que la música instrumental puede ser poseedora de algunas de las características de la música vocal con sus diversos modos de enunciación; en esta dirección, proponemos la posibilidad de reconocer el “modo canción” presente en el piano.

Posteriormente, analizaremos las reflexiones de diversos autores sobre el estilo de Fauré y así poder identificarlo en sus *mélodies*. En este punto, y accediendo de lleno al Op. 51, propondremos una aproximación a cada una de las canciones que lo conforman, considerando diferentes parámetros que posibiliten comprender las relaciones que se establecen, en el plano expresivo, entre el piano y el canto. Para ello se partirá de la traducción de los textos para la comprensión general del carácter de cada canción; luego se avanzará en la identificación de recursos descriptivos que evoquen ideas visuales (es decir, elementos pictóricos) en la parte pianística que puedan llevar a reforzar el sentido de alguna palabra o imagen poética; se focalizará en las diferentes intensidades de cada una de las líneas, justificando sus jerarquías acorde al desarrollo del discurso musical; se explorarán posibles toques que operen como cambio de rol en relación al canto y viceversa (es decir, se sugerirán opciones interpretativas al cantante en base a la articulación desarrollada en el piano), lo que permitirá la emergencia de nuevas posibilidades interpretativas. El análisis posterior, auditivo y crítico de este acercamiento práctico a la música, nos permitirá asimilar y comprender aquello que muchas veces surge de modo intuitivo al momento de experimentar la práctica musical compartida, *id est*: la complejidad que comportan los procesos de ajuste en el trabajo de conjunto y la puesta a prueba de soluciones interpretativas en el estudio y ensayo de cámara, definiendo criterios interpretativos y ratificando –o rectificando- lo propuesto desde un plano teórico y conceptual.

Como resultado del recorrido metodológico propuesto se definirán, finalmente, los principales aspectos que conforman el criterio interpretativo que hemos adoptado para abordar la interpretación del Op.51 de Fauré en virtud del proceso reflexivo desarrollado acerca de las relaciones entre las voces del canto y del piano; fundamentos sobre los que se basará la *praxis* musical desarrollada a través de la performance.

2. El canto del piano y las voces de la música

2.1. Cantar con el piano

En su libro *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes se pregunta cómo es posible que lo único que pueda decir al escuchar un fragmento de un trío instrumental de Schubert es que “canta”, lo que lo asombra aún más porque allí no hay ninguna voz:

(...) lo único que me es posible decir es que canta: canta simple, terriblemente, en los límites de lo posible. ¿No es sorprendente que esta asunción del canto hacia su esencia, este acto musical gracias al cual el canto parece manifestarse aquí en toda su gloria, se dé precisamente sin la concurrencia del órgano que produce el canto, a saber, la voz? (Barthes, 1986: 279)

Barthes encuentra en la música del período romántico, sea vocal o instrumental, ese *canto del cuerpo natural*. Lo llama así por ser un canto sin estridencias ni extremos molestos, dentro de su propia tesitura, lo que le permite desenvolverse en la tranquilizadora unidad de su cuerpo. En eso reside su esencia: “es una música que no tiene sentido si yo no puedo cantarla siempre en mí mismo, con mi propio cuerpo. [...] *cantar*, en su sentido romántico, es eso: gozar fantásticamente de mi cuerpo unificado” (Barthes, 1986: 281).

Schubert fue uno de los precursores de la búsqueda de la imitación del modelo vocal con el piano, y estaba muy orgulloso de que así sea. Esto es muy evidente en una carta dirigida a su familia en 1825:

Algunas personas me aseguraron que las teclas se transformaban en voces que cantaban bajo mis dedos; un hecho que, si fuera verdad, me haría muy feliz, porque no puedo soportar el maldito martilleo al que se dedican incluso distinguidos pianistas y que no deleita ni al oído ni la mente (Rattalino, 2015: 71)

Pensemos que en esta época se valoraba cada vez más el virtuosismo exterior de muchos instrumentistas, y gran parte del público de entonces no estaba preparado para apreciar

semejante postura interpretativa. Compartimos con cierta nostalgia este ideal schubertiano: la identidad entre cantante y pianista que llegan a ser uno en la *performance*.² Y no sólo eso, sino también el ambiente particular de las ejecuciones en las *schubertiadas* como el ámbito ideal para apreciar un *lied*, moldeado sobre una calidad intimista, en donde más que nunca, está presente “el canto dentro del cuerpo”, como señalara Barthes.

En 1853 Sigismund Thalberg (gran virtuoso del piano y rival de Liszt) publicó una curiosa colección de sencillas transcripciones de arias y melodías populares bajo el título de “El arte del canto aplicado al piano”, en donde se esconde una teoría del sonido *cantabile* plenamente identificada con el modelo vocal. En su prólogo señalaba:

Una de las primeras condiciones para conseguir grandeza en la ejecución es (...) despojarse de toda dureza. Es indispensable, por lo tanto, conservar en el antebrazo, en la conexión de éste con la mano y en los dedos toda aquella flexibilidad y aquellas diferentes inflexiones que un buen cantante posee en la voz. (...) En los cantos amplios, nobles y dramáticos hay que “cantar de pecho”, exigir mucho del instrumento y sacarle la mayor intensidad posible de sonido sin jamás percutir las teclas. Por consiguiente, será necesario atacarlas desde cerca, penetrando en ellas y presionándolas con robustez, energía y calor. (Por el contrario), en los cantos simples, tranquilos y graciosos es necesario por así decirlo “ablandar” el teclado, presionándolo con la mano deshuesada y con dedos de terciopelo; las teclas en este caso deben ser más bien “sentidas” que “percutidas” (Chiantore, 2001: 298)

Es notable el uso de elementos de la técnica vocal (“cantar de pecho”) para explicar los toques en el piano. Asimismo, no podemos dejar de relacionar el “canto simple”, de una mano blanda al extremo, de un dedo sin hueso, a cuando Barthes dice que “la única parte erótica del cuerpo de un pianista (son) las yemas de los dedos, cuyo *grano* se oye tan rara vez...”.³ Este concepto fue adoptado también por Debussy, quien exigía a sus alumnos que “toquen con más sensibilidad en la yema de los dedos, que toquen los acordes como si las teclas estuvieran

² Schubert en el piano y el barítono Vogl cantando “era algo nuevo, jamás oído por la gente, porque nosotros parecemos, en ese momento, no ser más que UNO.” (Carta de Schubert a su hermano, en: Chiantore, 2001: 211).

³ Barthes define algo extra en la música, el “grano”, concebido como cuerpo vibrante con sonido musical. Lo más importante o el aspecto performativo más poderoso de la performance musical como acto de enunciación, está en el “grano”, esos aspectos corpóreos que le dan entidad única, que permiten acercar la distancia entre el oyente y la performance: “El *grano* es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta”. Según su concepto, el grano de los pianistas está en la yema de los dedos, por eso las describe como la única parte *erótica* del cuerpo de un pianista” (Barthes, 1986: 270-271).

atraídas por las yemas y se elevaran hasta la mano como hacia un imán”. (Chiantore, 2001: 483)

Thalberg y Liszt, cada uno a su manera, demostraban la variedad de efectos de que era capaz el piano; efectos relacionados, por encima de todo, con la imitación de la voz humana. Para Liszt fue una constante preocupación conseguir que esta imitación resulte convincente. Su interés por el mundo de canto era constante y se ve reflejado en sus versiones pianísticas de tantos *lieder* de Schubert, Schumann y otros autores en donde busca reproducir, mediante la escritura, la naturaleza de la parte vocal original.

Otro ejemplo particular del siglo romántico en relación a este tema es, evidentemente, las *Romanzas sin palabras* (1829-1830) de Félix Mendelssohn. La interesante idea que las sustenta (escribir *lieder* sin texto, ni cantante) marca un progreso decisivo en la obtención del mayor provecho de la cantabilidad pianística.

No podemos dejar de hacer referencia en honor al género, a la herencia que Clara Wieck (la pianista mujer más trascendente del siglo XIX) dejó tras de sí: la necesidad de interpretar de forma “expresiva” incluso las figuraciones más complejas: “Entre los dedos de sus alumnas, todo se transformaba en canto, todo tenía un sentido si se fraseaba.” (Chiantore, 2001: 302)

La cantabilidad del piano llega a uno de sus puntos cúlmines en la concepción de Fryderyk Chopin, con un ideal de declamación basado en la voz humana, haciendo hincapié en un fraseo que debía reproducir los ritmos y las proporciones de la lengua hablada. Un alumno suyo (Karol Mikuli) lo recuerda de este modo: “Bajo sus dedos, cada frase musical sonaba como un canto, con tal claridad que cada nota tomaba el significado de una sílaba, cada compás el de una palabra, cada frase el de un pensamiento” (Chiantore, 2001: 306). Otra discípula de Chopin asegura que los alumnos que no sabían “cantar con los dedos” podían verse obligados a recibir clases de canto. (Chiantore, 2001: 306)

Jean-Jaques Eigeldinger (recopilador y estudioso de Chopin) señala que el iniciador de este enfoque pianístico basado en una *idea vocal* es Mozart; modelo que continuará Chopin y más tarde Debussy. Por otro lado, Beethoven daría pie a una escuela de tipo *orquestal*, continuada por Liszt y luego por Ravel (Sato Besoain, 2013). Esto sugiere que el canto pianístico es una concepción no exclusiva del siglo XIX, atribuyéndole a Mozart (emblema de la ópera del siglo XVIII) el origen de este modelo. Gabriel Fauré, como predecesor de Debussy, se encuentra consecuentemente incluido en este mismo modelo.

Este recorrido histórico de la búsqueda del canto pianístico por parte de tantos y tan grandes músicos nos da la pauta de su importancia para la interpretación. Es por ello que en este trabajo insistimos en recrear o refrescar estos conceptos aplicables a nuestra práctica instrumental.

Asumir la existencia del canto instrumental implica también aceptar que esas voces existen y que necesitan y ‘deben’ ser cantadas.

En nuestra investigación nos concentraremos principalmente en la identificación de estas voces en la partitura, basados en la premisa de un análisis textural y polifónico. Sin embargo, también intentaremos ahondar en la búsqueda de ‘otras posibles voces’, no tan evidentes como las texturales, que podrían o no estar presentes en una obra musical. Esta original visión es la que formula y aporta Carolyn Abbate, la cual presentaremos seguidamente.

2.2. Las voces de la música

Carolyn Abbate (1956) es una de las musicólogas más reconocidas y respetadas en el mundo. Su principal mérito fue, y sigue siendo, el haber desafiado los límites de las metodologías tradicionales del campo, lo que provocó nuevas formas de pensar sobre la música y de comprender su experiencia.⁴

Su trabajo “Las voces de la música” (1991) despertó nuestra curiosidad desde la sola lectura del título ya que el término *voz* sugiere canto, y es lo que nos interesa investigar en relación a la temática elegida en este trabajo.

Analizando el “Aria de las Campanas”, de la ópera *Lakmé*, Abbate logra identificar lo que sucede en la misma: una voz que canta y persuade sin la ayuda de las palabras, poniendo en evidencia el “sospechoso poder de la música y su capacidad de conmovernos sin el lenguaje racional”. El objetivo de *Lakmé* es lograr la atención de Gerald y lo consigue no por lo que dice, sino por el solo hecho de cantar. Es decir que el cuento que cuenta *Lakmé* es

⁴ Abbate obtuvo una licenciatura de Yale y un doctorado de Princeton. Fue docente en Princeton, en la Universidad de Pennsylvania y en la Freie Universität Berlin. Realizó becas de investigación y conferencias. Actualmente es profesora de la Universidad de Harvard. Desde sus primeros ensayos, ha cuestionado los enfoques familiares de obras conocidas, que van más allá de sus partituras impresas y las intenciones del compositor. Su investigación se centra principalmente en el repertorio operístico del siglo XIX, y ofrece enfoques creativos e innovadores para comprender estas obras de manera crítica e histórica. Recientemente ha abordado temas como los estudios cinematográficos y los estudios de performance en general. Su libro *Unsung Voices* (1991) sigue siendo un texto seminal, un rico recurso de hechos, métodos y análisis que cambió la manera en que los académicos piensan sobre la música y el lenguaje al interrogar el tópico de la música como narrativa (Fuente: <https://news.harvard.edu/gazette/story/2013/11/abbate-named-university-professor/>).

insignificante, ya que esto no es lo que actúa sobre el oyente; lo importante es el acto de narrar. Encuentra entonces que una enunciación narrativa puede ser significativa en formas que van más allá de la historia que cuenta: así, lo que predomina es el modo de enunciación por sobre el enunciado.

Abbate (1991) refiere que “la música de la actuación de Lakmé puede entenderse como una voz narrativa: se define no por lo que narra sino más bien por su vuelo audible desde el continuo que la envuelve.” Ésta sería la voz *no cantada* o *desconocida* que, sin embargo, se escucha. Sostiene que la música no es narración pero, en situaciones como ésta, posee momentos de narración; esos momentos que generan un efecto extraño y subversivo parecen voces de otra parte que hablan, *las voces de la música*. Es una visión fenoménica del evento sonoro como acto de enunciación.

Abbate habla de las voces en un sentido más abstracto y al mismo tiempo más materialista en tanto y en cuanto las *unsung voices* son aquellas voces que no pueden explicarse ni tampoco verse concretamente en la partitura. Se producen dentro de la temporalidad efímera que se genera en la *performance* musical y la experiencia sensorial, no son reducibles al lenguaje o a la notación musical, pero producen una impresión memorable tanto en el oyente como en el *performer* mismo.

Por lo tanto, la voz en el sentido de Abbate no es literalmente una interpretación vocal, sino una sensación de ciertos gestos aislados y raros en la música, ya sean vocales o no vocales, que pueden percibirse como modos de enunciación de los sujetos.⁵ Ella prefiere esta multiplicidad de voces descentralizadas (que esconden, velados, los momentos narrativos de la música), a diferencia del concepto de Cone (1974, en Kramer, 2003) que sostiene la presencia de una inteligencia en el acto de pensar a través de la obra musical. Cone llama a esta única voz, “la voz del compositor”.⁶

Hay en la concepción de Cone, sin embargo, rasgos que guardan una estrecha relación con el encuadre que queremos lograr en el trabajo camerístico del pianista con el cantante: el

⁵ Abbate en <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/abbate/> citado por Jerry Mc Bride, Bibliotecas de la Universidad de Stanford, 2005.

⁶ Edward T. Cone (1917-2004) fue un compositor, teórico musical, pianista y filántropo estadounidense. A partir de 1946 enseñó en Princeton. Fue coeditor de la revista *Perspectivas de la nueva música* entre 1965 y 1969. Conocido por sus contribuciones a la crítica y análisis de la música, también compuso un importante cuerpo de música. Su trabajo académico abordó la forma musical y la estética, en particular las cuestiones del ritmo y la expresión musical. *La voz del compositor*, libro publicado en 1974, intenta abordar esa problemática que se plantea con poca frecuencia. Al hacerlo, propone una teoría dramática de la expresión musical, basada en la idea de que cada composición es un enunciado simbólico que implica un acto fundamental de personificación. La voz que escuchamos no es la del compositor mismo, sino la de una persona, una proyección musical de su conciencia que experimenta y comunica los eventos de la composición.

hecho de pensar la música como cantada a través del tiempo y el considerar que *esta voz* (en el caso del *lied* o la *mélodie*) pueda residir en el piano y ordenar la parte vocal en modos que el cantante no pueda discernir.

En este sentido, Lawrence Kramer (2003) sostiene que en el fondo no son tan diferentes los conceptos de Cone y de Abbate, ya que se percibe que esta última acepta que “todas esas voces no cantadas” sólo podrán reconocerse a través de la voz del autor virtual (quien fue el que, históricamente, las excluyó).

En este contexto conceptual, tomaremos del pensamiento de Abbate aquello que nos llevó a reflexionar sobre nuestra problemática: el concepto de voces “no cantadas o desconocidas” pero que sin embargo están, para referirnos al posible canto presente en el piano de cámara junto a la voz (*lied* o *mélodie*) el cual, a pesar de no tener texto, no podríamos ignorar. Aun así, no reduciremos en nuestra investigación la noción fenoménica de Abbate a una analogía literal-conceptual entre esas voces fenoménicas y el concepto tradicional de “voces” heredado de la teoría contrapuntística, sino que intentaremos identificar si en algún momento del Fauré Op. 51 las voces que pondremos en relieve en el análisis primero, y en la interpretación musical luego, podrían en sí mismas generar otras voces que no están en la partitura.

Esto sería muy apropiado, ya que la inefabilidad es fundamental para Abbate, siendo sus *unsung voices* inefables, inasibles, más allá de lo conceptual e inteligible o lo que muestra la partitura. Aunque, por supuesto, el punto de partida lo constituirá el texto de la partitura; he ahí la paradoja esencial de la música y sus voces.

Finalmente, el análisis de Abbate en relación a lo que sucede en el aria de *Lakmé*, nos permite vislumbrar una especie de empatía con aquello que intuimos y vivenciamos como “pianistas de cantantes”: una cierta sensación de exclusión con respecto a la voz:

[...] el sonido de una voz que canta se convierte (...) en el único centro de atención del oyente, que se arrastra fuera de las palabras, el argumento, el personaje, y lo que es más, de la música que reside en la orquesta, o la música como gestos formales.
(Abbate 1991: 195)

Entendemos que Abbate se refiere a ese momento puntual de la ópera, pero es un concepto aplicable a la polarización que ejerce la voz en los trabajos de conjunto. En nuestro caso, reemplazamos “orquesta” por “piano” y la idea resulta apropiada y operativa a nuestros fines.

Algunos podrán objetar que nos estamos quedando con una visión demasiado parcial del magnífico pensamiento de Abbate. Sin embargo, como intérpretes, es nuestro modo práctico de valorar e incorporar sus conceptos teóricos y su perspectiva analítica, ya que los mismos pueden impulsar la configuración y el desarrollo de matrices expresivas y esquemas mentales de gran relevancia para la praxis interpretativa que se despliega desde y a través de la performance.

Finalmente, respecto de lo tratado en esta sección, corresponde indicar que el título de esta memoria “Las voces del piano” está plenamente inspirado en el trabajo de Abbate y en las resonancias de sentido que el mismo generó en nuestra reflexión, constituyendo el impulso motivador para el desarrollo de este estudio.

Antes de pasar al estudio propiamente dicho del Op. 51 de Fauré, creemos necesario desarrollar brevemente uno de los criterios para el análisis de la música del Romanticismo, del cual nos serviremos en repetidas ocasiones a los fines de identificar el canto del piano.

2.3. El “modo de canción” como modalidad enunciativa

Consideramos necesario anticipar, brevemente, una de las principales perspectivas que definirán la aproximación analítica que adoptaremos para el abordaje del Op. 51 de Fauré, como un enfoque particular para el análisis de la música del Romanticismo que nos servirá, específicamente, para identificar los funcionamientos discursivos del *canto* del piano.

Nos referimos concretamente a la perspectiva de Kofi Agawu en relación a la música del siglo XIX. Agawu (2012) sostiene que, si la música instrumental del romanticismo es concebida como poseedora de alguna de las características de la música vocal, uno de los criterios para analizarla es a través de sus tres posibles modos de enunciación: el modo de habla, el modo de canción y el modo de danza. Como modos materiales, proveen un marco para registrar desplazamientos en la temporalidad en una obra musical, lo cual invita, junto a una necesidad humana básica de comprender la sucesión de manera coherente, a dotar automáticamente de potencial narrativo a las composiciones verbales y musicales.⁷

Agawu afirma que el *modo de canción* es el modo de enunciación innato y más natural para

⁷ A propósito de la narratividad y en relación a los conceptos de Abbate, Agawu sostiene que las discusiones más fructíferas sobre este tema son las que aceptan los imperativos de una aporía, de una imposibilidad fundacional que permita tratar de comprender la narración en términos de no narración; esa imposibilidad de resistirse por completo a la tentación de atribuirle cualidades narrativas a una composición musical, sabiendo que es un desafío hacerlo superando la imprecisión del lenguaje metafórico. (Agawu, 2012: 92)

el compositor romántico; es el modo en el que canta, el modo en que se lleva a cabo algo que se aproxima al ser puramente musical. Nos interesa definir cómo caracteriza el propio Agawu este modo de enunciación:

En el modo de habla, el instrumento habla, como en un recitativo. La manera de articulación es silábica; las periodicidades que se producen suelen ser asimétricas. El modo de canción es menos silábico y más melismático. La periodicidad se basa en una regularidad cíclica que puede romperse de vez en cuando para lograr un efecto expresivo. Y a diferencia del modo de habla, que no está obligado a producir una melodía bien construida, el modo de canción muestra la melodía y atrae la atención hacia la voz que canta, ya sea la del oboe, el corno inglés, el violín, la flauta o el piano. El modo de canción se aparta de la característica "reveladora" del habla. El impulso de informar o de transmitir un mensaje que puede recobrase conceptualmente es reemplazado por el impulso de emocionar, de lograr una sonrisa producto de un bello giro de la frase. (Agawu, 2012: 89)

De acuerdo a todo lo desarrollado inferimos que en el romanticismo la música *canta* con palabras o sin ellas, estando su esencia en el "grano" (según Barthes) o en ese impulso por conmover o "lograr una sonrisa" (según Agawu): en ambos casos queda claro que lo fundamental es conseguir la emoción por encima de las perfecciones técnicas vacías de contenido.

Considerando lo expuesto nos preguntamos entonces: ¿Cuál es la responsabilidad expresiva del piano dentro del dúo con canto? ¿Existen voces *no cantadas* en la parte pianística de un *lied* o de una *melodie*? ¿Hay algún canto escondido, callado o desaprovechado a causa de un descuido interpretativo de los mismos pianistas? ¿Cantar es posible al estar compartiendo el hacer musical con la voz humana a sabiendas que será una competencia desigual? ¿Qué tipo de voces obsequian los compositores a los pianistas en una *mélodie*? ¿Qué canto espera oír el oyente de nuestra parte, si es que realmente reconoce nuestro derecho a cantar al no poder hacerlo con las cuerdas vocales sino con la yema de los dedos? ¿Cómo puede llegar a "cantar" el piano a partir y más allá de las voces contrapuntísticas en la partitura? ¿Cómo esas voces pueden llevar a que el piano cante "en su sentido romántico... gozando fantásticamente de mi cuerpo unificado?" (Barthes, 1986: 281)

Bajo la luz de estos conceptos y en la búsqueda de respuestas a nuestros interrogantes desarrollaremos seguidamente el análisis correspondiente a nuestro caso de estudio: el Op. 51 de Gabriel Fauré.

3. Las voces del piano: Fauré y el Op. 51

3.1. Fauré y la *mélodie*

Gabriel Fauré nació en 1845 en Pamiers y falleció en 1924 en París. Organista y pianista además de compositor. Saint-Saëns, que fue su profesor de piano, lo consideraba un virtuoso que conocía en profundidad los lenguajes musicales ligados a lo espiritual y lo atemporal.

Entre 1854 y 1865 estudió en la Escuela Niedermeyer, en la que se ofrecía una educación integral con la intención de formar futuros maestros de capilla. La formación musical, además del lenguaje musical (solfeo, armonía, contrapunto) y del instrumento (piano y órgano), abarcaba todos los aspectos de la música sacra, desde el canto gregoriano a la polifonía de todas las épocas). Otros compositores esenciales en el estudio de los alumnos eran Bach, Mozart, Beethoven y Mendelssohn.

Fue miembro fundador de la Société Nationale de Musique, formada en febrero de 1871 bajo la presidencia conjunta de Romain Bussine y Saint-Saëns, la cual, bajo el lema de *Ars gallica*, busca promover la nueva música francesa con identidad propia. Otros miembros que participaron fueron Georges Bizet, Emmanuel Chabrier, Henri Duparc, Vincent d'Indy, César Franck, Édouard Lalo y Jules Massenet.

En 1905 fue nombrado director del Conservatorio de Música de París, cargo que ejerció hasta 1920 con moderación y eficiencia, ganándose el respeto y la admiración de alumnos y colegas.

Su legado ha sido descrito como el enlace entre el final del Romanticismo con el Modernismo del segundo cuarto del siglo XX. Se lo describe como el compositor más avanzado de su generación en Francia; sus innovaciones armónicas y melódicas influyeron en la enseñanza de la armonía musical en generaciones venideras. (Camarero Julián, 2013)

Gabriel Fauré es señalado por Jankélévitch⁸ como el padre de la melodía francesa a la que caracteriza por su sonoridad abstracta e inmaterial y por la renuncia a lo externo, es decir, al ropaje virtuosístico propio del Romanticismo en beneficio del *pathos* interior. La melodía francesa, según Jankélévitch, canta con sordina la tristeza, la languidez y la vida. Lo que acontece en la música de Fauré es, conforme a esta lectura, una evolución que procede de la

8. Vladimir Jankélévitch (1903-1985) fue un importante filósofo y musicólogo francés, gran especialista en la música de los siglos XIX y XX.

interiorización, sin antenas para lo exterior (Jankélévitch, 1951, en: Camarero Julián, 2013).

Podemos definir a la melodía francesa o *mélodie* como una obra musical para una voz solista acompañada por piano, cuyos versos cantados proceden exclusivamente de poemas franceses; viene a recoger la tradición romántica alemana del *Lied* (que significa canción), pero a diferencia de ésta, el *Lied* es una canción más bien popular. La *mélodie* se distinguirá por su carácter aristocrático e intelectual, que tiene su origen en la romanza, la cual fue decayendo en favor de la *mélodie* porque ésta ofrecía más posibilidades estilísticas. La *mélodie* se convirtió entonces en el género noble y característico de la música francesa. En ella se producía una especie de encuentro vocal y camerístico con un estilo pianístico particular y con la poesía nacional (Beltrando-Patier, 1997, en: Sánchez Lucas, 2015).

Roland Barthes agrega que la melodía francesa no es con exactitud el paralelo francés del *lied* alemán:

[...] gracias al romanticismo, el *lied*, por cultivada que esté su forma, participa de un modo de ser alemán que fue a la vez nacional y popular. La ecología, si se nos permite la palabra, de la melodía francesa es diferente: su medio de nacimiento, de formación y de consumo no es popular, y sólo es nacional (francés) porque las otras culturas no se ocupan de él; su medio es el salón burgués. Sus héroes son Faurè, Duparc y Debussy (Barthes, 1986: 274)

Este concepto también es sostenido por Jankélévitch al afirmar que el *lied* aparece en Alemania –y también en los países eslavos– como una reivindicación de la conciencia nacional, mientras que este populismo no se produce en la historia de la música francesa. Aunque la herencia de César Franck conservará vivo cierto gusto por el folclore, la *melodía francesa* buscará su propio refinamiento. Para este filósofo “la música francesa va derecha hacia lo inentendido, lo inexperimentado, lo inédito. Por consiguiente, camina hacia la novedad, hacia lo nunca oído anteriormente” (Camarero Julián, 2013: 192).

Gabriel Fauré representará, con la *mélodie*, la perfecta encarnación de las nuevas direcciones de la cultura francesa que, a través de sus mejores poetas, acierta con la clave de su originalidad: ser sensitivo, aristocrático y sereno a la vez. En esta forma íntima de expresión musical desarrollada a través de toda su vida (desde 1865 hasta 1922) encontramos la belleza y magia de su música.

Su maestría en este género se manifiesta por su deseo de poner de relieve el sentimiento

profundo que habita en el alma del poeta a través de la música, sentimiento que los versos no alcanzan a traducir con exactitud. Encontramos lo exquisito, lo sensual, lo colorido, lo audaz. Fauré crea pureza y nos lleva al mundo de los sentimientos, de los deseos y de las satisfacciones, es decir, al “reino del arte” (Sanz Hernández, 1997).

Fauré pudo trasponer fielmente al plano musical poemas rodeados de un halo de imponderables, apoderándose de toda una gama de sensaciones raras, de emociones sutiles, de caricias, de resonancias, de estremecimientos, de ecos, de misteriosas correspondencias...realizando este milagro con no más que sus diez dedos para aprisionar un fabuloso tesoro de música pura, que turba nuestro inconsciente hasta sus profundidades (Vuillermoz, 1952).

Es por esto que uno de sus discípulos, Émile Vuillermoz lo llama “poeta de los sonidos” y afirma que “para amar y comprender a Fauré, hace falta, a toda costa, tener una naturaleza musical [porque] Fauré es la música pura en el sentido acústico y más estricto de la palabra”. Afirma que su estilo es desconcertante por su aparente simplicidad, en donde es necesario ser sensible al “sabor inquietante de ciertos acordes y a la voluptuosidad física de ciertas modulaciones”.⁹

Dalhaus coincide en que la música de Fauré “requiere de la atención del oyente reflexivo para reconocer en la melodía tanto la consecuencia de la técnica compositiva como, a la inversa, en la técnica compositiva la consecuencia de la melodía” (Dalhaus, 2014: 281), haciendo referencia a que, debido a una escucha inexacta, se podría caer en el error de asociar al compositor con la música de salón.

Jankélévitch sostiene que el pianismo de Fauré es una suerte de virtuosismo diferente, en donde hay que poner en juego otros recursos que no son ni exteriores ni tan visibles:

Virtuosidad discreta, secreta, de alguna manera esotérica que, no exenta de dificultad para el intérprete, sin embargo, renuncia al exhibicionismo frente al público. Fauré encarna la perfección formal y, por excelencia, el encanto (*charme*), la serenidad y el pudor. (Jankélévitch, 1951, en: Camarero Julián, 2013: 189)

El *charme* (ese atractivo encantador de la música), sería para Jankélévitch una belleza natural totalmente inocente que representa la inspiración, lo inexpresable, eso que intuimos en Fauré especialmente cuando lo vivimos desde adentro, como intérpretes y no como oyentes.

9. Andrés Ruiz Tarazona, *Ciclo Gabriel Fauré de la Fundación March: Introducción general y notas al programa*. 1995. Madrid, 31. (Rescatado de <https://studylib.es/doc/6360748/gabriel-faur%C3%A9---fundaci%C3%B3n-juan-march>)

Un aporte sumamente interesante es el realizado por el escritor y poeta español Gerardo Diego (1896-1987), autor de “Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré” (1967) que compartiremos textualmente a modo de clara síntesis sobre la esencia de nuestro compositor:

Gabriel Fauré –hora es ya de decirlo- es un músico difícil, quizá el más difícil entre los modernos. No sólo porque su técnica, sin aparentarlo es sutil hasta la paradoja, refinada y resbaladiza, revolucionaria por esencia, aun siendo tan firme en su basamento clásico, sino porque -y esto es lo esencial- su musicalidad, la autenticidad poética de su inspiración, de su aristocracia espiritual, no están al alcance de todas las fortunas. Amar y comprender a Fauré es timbre de hidalguía, ejecutoria de nobleza, prenda de rara calidad del alma, piedra de toque de una capacidad poética. No hay literatura en esa música. Ni hay oratoria. Ni descripción. Ni programa. Ni frases hechas. Jamás adivinamos el compás siguiente. Su música es el imposible geométrico de una curva sin solución de continuidad, hecha de infinitas tangentes sucesivas. En su música no hay más que música (Gerardo Diego, 1986 en: Montes, 2012: contratapa).

Descubrir el piano de Fauré, conocerlo, estudiarlo, elegirlo e interpretarlo, no es tarea fácil, pero sí muy enriquecedora, pues, como pensaba Jankélévitch, estamos ante el músico de la “tranquilidad de alma y del encanto”. (Montes, 2012: 17)

3.2. El Op. 51 de Gabriel Fauré

El Op. 51 de es un ciclo para canto y piano integrado por cuatro canciones. Fueron compuestas alrededor de 1890 en la época en que la relación poesía-música en Francia converge en la *mélodie*.

En un principio Fauré pensó en una trilogía de canciones en modo menor conformado por las tres primeras: “Larmes”, “Au cimetière” y “Spleen”. En una carta fechada el 23 de noviembre de 1888 se manifiesta satisfecho con la creación de este ciclo (Nectoux, 2004:176). Posteriormente fue agregada la cuarta, “La rose” cuyo manuscrito data de agosto de 1890, casi dos años después de la composición de las otras tres canciones del Op. 51.

“Larmes” y “Au cimetière” tienen textos de Richepin (1849-1926). La primera es una de las canciones más tormentosas del compositor mientras que la segunda, por el contrario, anticipa la paz y la emoción profunda del Fauré tardío.

“Spleen”, con texto de Verlaine (1844-1896), de carácter introvertido y melancólico, contrasta con la oda parnasiana de Leconte de Lisle (1818-1894) “La rose”, de líneas vocales más amorosas y livianas.

A partir de 1878/79 y a sugerencia de su editor, Fauré empezó a escribir canciones en grupos de dos, tres o cuatro, en donde planeaba cuidadosamente su orden tonal. En el caso de nuestro ciclo, el Op. 51, las tres primeras (compuestas en simultáneo) están escritas originalmente en un registro cercano de tonalidades menores: DO – MI – RE, mientras que la cuarta está en un contrastante modo mayor, FA (el relativo de la tonalidad en que está escrita la tercera). Este cuidadoso plan es frecuentemente alterado por los editores, ya sea por cuestiones comerciales o por la practicidad de poder interpretar el ciclo completo con un único cantante.

En sus tonalidades originales tres canciones fueron escritas para voz aguda y sólo una (“Spleen”) para registro grave. Es decir que, si realizamos el ciclo con una soprano o un tenor, encontraremos ediciones en donde las tonalidades serían las siguientes: “Larmes”: Do menor (original); “Au cimetière”: Re menor (bajada un tono); “Spleen”: Mi menor (subida un tono) y “La Rose”: Fa mayor (original) mientras que si el registro es de mezzo o barítono las tonalidades de las ediciones serían: “Larmes”: Si bemol menor (bajada un tono); “Au cimetière”: Do menor (bajada dos tonos); “Spleen”: Re menor (original) y “La Rose”: Mi bemol mayor (bajada un tono).

Nuestro análisis estará basado en la edición para voz aguda: FAURÉ, Gabriel. “Larmes” Op. 51, N° 1; “Au cimetiere” Op. 51, N° 2; “Spleen” Op. 51 N° 3; “La rose” Op. 51, N° 4. Edward B. Marks Music Corporation, 1945.

Seguidamente, profundizaremos en cada una de las cuatro canciones del ciclo tratando de identificar aquellos elementos que permitan responder nuestros interrogantes. El objetivo será poner en relieve las voces de esta obra que se hacen presentes en el piano que no deberían dejar de cantarse, para poder así jerarquizar el trabajo camerístico en igual (o incluso mayor) medida de lo que lo hace la propia voz humana y, además, descubrir *momentos narrativos* tal como Abbate lo hizo en Lakmé.

3.3. Aproximaciones analíticas al Op. 51 de Fauré y consideraciones interpretativas

La primera canción “Larmes” (*Lágrimas*, Op. 51, N° 1) se basa en un texto de Jean Richepin que pertenece al poema *La Mer*: se refiere al dolor y a las penas que cada hombre manifiesta a través de las lágrimas saladas, relacionando la inmensidad del mar (salado al igual que las lágrimas), como el grito desgarrador de toda la tierra que llora.¹⁰

El motivo que presenta el piano, de dos corcheas descendentes por semitono seguidas de dos negras, también descendentes, pero separadas por intervalos cada vez más amplios (tercera mayor y luego octava), dibujan esas lágrimas que nacen en los ojos y que terminan cayendo. En el inicio de cada estrofa *Pleurons nos chagrins* expone la misma estructura motivica, pero aumentando la tensión armónica subiendo por semitonos (do menor en la primera, do sostenido menor en la segunda y re menor en la tercera). Este motivo cumple las funciones de introducción, estribillos y coda.

En este caso, la voz del piano puede pasar desapercibida si el pianista lee el pasaje haciendo un uso incorrecto del pedal de resonancia; esto jugaría en contra de la polifonía mezclando los rellenos armónicos de los contratiempos con la línea. Asimismo, se deberá cortar con exactitud la duración de las semicorcheas tocándolas con menor volumen que el motivo principal, respetando el silencio de corchea para impedir que queden sonando restos armónicos inadecuados:

10. En el anexo del presente trabajo se encuentran los textos de los cuatro poemas en francés con sus correspondientes traducciones al español.

LARMES

Poésie de Jean Richepin ("La Mer")

Gabriel Fauré. Op. 51, No. 1

Molto moderato. (♩ = 69)

rons nos chagrins, cha-cun le nô - tre; U-ne lar - me tom - be, puis u-

Este motivo aparece siempre en ambas manos con diferencia de octavas; es criterio del pianista en qué momento destacar uno u otro registro (en nuestro caso preferimos destacar la mano derecha en el compás 1 y la mano izquierda en el compás 2, haciendo un paralelismo sonoro del descenso en el registro con la caída de la lágrima referida en el texto).

Lo que quizás resulte evidente en el análisis no resulta tan sencillo al llevarlo a los dedos: el oído atento nos indicará si le hacemos justicia a esta voz que nos corresponde presentar con igual claridad al oyente con la que nos la presenta Fauré en la partitura.

En el compás 21 la textura cambia: el piano tiene a su cargo tres voces de las cuales la superior es la más importante, ya que será la imitada por la voz con texto, que entrará tres tiempos después. Aquí notamos, en relación a los modos de enunciación de Agawu, que el piano lo hace en el *modo canción* (su línea, larga y expresiva debe sostenerse por cinco compases), mientras que la voz enuncia en el *modo habla*, cantando sólo fragmentos de lo que el piano hace de forma completa.

En los compases 21 a 25 no hay ninguna indicación de pedal, quedando más que claro que su uso en este sector atentaría contra la linealidad de la voz superior, razón por la cual todo ese gran ligado deberá hacerse con la yema de los dedos, con el crescendo gradual correspondiente para alcanzar el primer clímax de la *mélodie*. Es uno de los momentos indicados para demostrar el *grano* de nuestra voz de pianistas:

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 20, shows a vocal line with the lyrics "ne au - - - tre. Se - - nous dans la mer ces". Below it, the piano accompaniment is shown in two staves. A red box highlights a long, flowing melodic line in the right hand of the piano part, which begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system, starting at measure 23, shows the vocal line with the lyrics "pâ - - les fleurs! A notre san - glot qui". The piano accompaniment continues with a similar melodic line, also highlighted with a red box. This section includes a *cresc.* (crescendo) marking and a triplet of notes in the vocal line. The piano part also features a *cresc.* marking.

se la - men - te El - - le ré - pon - dra par la tour-

25

Otro pasaje similar se presenta en los compases 38 a 46, desarrollándose una extensa frase en la parte superior de la mano derecha:

ne au - - - tre. *cresc.* Peut - ê - tre toi - mê - - me, ô tris - te

36 *mf*

mer, Mer au goût de larme âcre et sa -

39

The image shows a musical score for a piece titled "Larmes". It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment has a third voice in the left hand, which is circled in red in the original image. The vocal line has lyrics in French. The piano accompaniment has measure numbers 41, 43, and 46. The score includes dynamic markings such as *molto crescendo*, *cre*, *scen - - - do*, *molto*, and *ff*. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4.

En este sector se agrega además el canto octavado en la mano izquierda que constituye una tercera voz totalmente independiente de las desarrolladas por la mano derecha y por el cantante. Al igual que en compases 21 a 26, esta gran frase en el piano conduce al segundo y mayor clímax de la obra, en donde vuelve a aparecer el motivo del inicio en la tonalidad original, con el máximo de sonido (FF por primera vez).

En resumen, los parámetros fundamentales para considerar en "Larmes" son: el toque sumamente preciso en relación a las duraciones, el uso muy acotado del pedal de resonancia, y el ligado de yema basado en sustituciones; esto permitirá manejar las sonoridades en relación a la voz humana que durante casi todo el tiempo deberá medirse en una relación desigual de densidades contra tres voces pianísticas.

El texto de la segunda canción “Au cimetière” (*En el cementerio*) es también de Jean Richepin, y pertenece al poema *La Mer*: describe la felicidad del que muere en la tierra y puede ser sepultado entre sus amigos, en contraste con aquel que muere ahogado –anónimo y desnudo- en el fondo del mar lejos de su país amado.

El inquietante escenario de Fauré sobre el texto de Richepin busca evocar en lugar de representar; es decir, elige su música buscando la emoción profunda.

La poesía tiene cuatro estrofas, de las cuales la última es repetición de la primera. La textura está muy ligada a aquella: en las estrofas que se relacionan a la tierra (primera, segunda y cuarta) es de acordes constantes, mientras que la tercera (la que habla del mar), convierte los acordes en ondulantes arpeggios.

La primera estrofa de la canción comienza con acordes silenciosos que colorean la melodía a medida que entra. Nectoux (2004) afirma que esta melodía basada en una cuarta que se eleva y desciende de la tónica por grados conjuntos es una de esas melodías imposibles de olvidar ya que es única en toda la obra de Fauré. El texto describe un cementerio y habla de la muerte. El estado de ánimo es de sosiego más que de angustia –el difunto “duerme un sueño largo y sereno bajo el cielo brillante”- y pronto también es transmitido por los acordes repetidos, que se elevan lentamente hacia el cielo con el contorno de la melodía y casi alcanza un modo mayor más optimista antes de regresar al modo menor al final del verso. Las inflexiones modales del final de la estrofa sugieren un carácter de religiosa meditación.

Pero no debemos dejarnos engañar por los acordes del piano; éstos no son sólo armonías. Siempre en ellos hay una nota enlazada con otra del acorde siguiente que va formando una voz (que puede llegar a ser una *voz no cantada* si no lo vemos de este modo).

En el ejemplo marcamos las notas elegidas para integrar esta línea; tratamos de seleccionar aquellas diferentes de las que ya está cantando la voz humana para que actúen como contracanto. En el primer compás destacamos la nota superior; en el segundo destacamos la intermedia en las dos primeras negras y el bajo en la tercera. A partir del compás 3 destacamos el bajo (que tocaremos directamente con la izquierda para facilitar la diferencia de sonoridad). Mirando el ejemplo en la partitura, en la segunda frase optamos por destacar la línea intermedia que, personalmente, también haremos con la izquierda para seguir con la misma calidad de sonido que en la primera frase, es decir, podemos tocar las tres notas de cada acorde con la mano derecha, destacando la que nos interesa; o realizar el canto con la izquierda (por encima de la derecha) para lograr un relieve más notorio:

AU CIMETIERE

Poésie de Jean Richepin ("La Mer")

Gabriel Fauré, Op. 51. No. 2

Andante. (♩ = 66.) *dolce e sereno*

Heu - reux qui meurt i

- ci, Ain - si que les oi - seaux des champs! Son corps, près des a -

- mis, Est mis dans l'herbe et dans les chants. Il

Con respecto al toque, debe resultar diferente al ligado sostenido que posee la voz humana en toda la frase; la voz *cantabile* del piano (y también las otras dos notas que cumplen la función armónica) deberán tener una duración aproximada de corchea con puntillo, utilizando un pedal corto en cada una de ellas para lograr un sonido más mullido.

Cuando en el compás 11 entra la mano izquierda con sus bajos relativamente fijos, el criterio será el mismo, es decir, destacar dentro del acorde la melodía existente en una y otra mano que en este caso coincide con las notas superiores:

The image shows a musical score for piano and voice, measures 11-14. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: "dort d'un bon som - meil vermeil, Sous le ciel ra - di - eux... Tous". The piano part features a melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Red circles highlight specific notes in the piano accompaniment, indicating the melodic line mentioned in the text.

El segundo verso es más tenso emocionalmente: los seres queridos están junto a la tumba, ahora, arrodillados, "sus huesos, allí debajo de las flores... bañados por sus lágrimas". Este aumento de tensión se manifiesta con el enriquecimiento de la textura, con una línea mucho más fluida en la parte inferior de la mano izquierda que será, a nuestro criterio, la que deberá sobresalir en equilibrio a la voz con texto, destacándose en segunda instancia la línea marcada en la mano derecha:

croix les pa - rents, pleu-rants, Res-tent a - ge-nouil - lés;

19 *simili*

mf Et ses os. sous les fleurs, de pleurs Sont dou-ce-ment mouil - lés.— Cha -

23 *mf*

La tercera estrofa llega al clímax de la obra. La escena en el texto pasa de la melancolía al espanto, generando un violento contraste, cuando el cantante lamenta el destino de aquellos que no tuvieron la suerte de ser enterrados en tierra: el marinero fallecido que languidece en las profundidades del mar "arrojado, desnudo y olvidado, sus ojos aún grandes y sin parpadear". Richepin y Fauré no recurren a ningún tipo de sutilezas para representar esta terrible escena.

La textura aquí es mucho más clara. Habíamos anticipado que los acordes se convierten en arpeggios de la mano izquierda, mientras que la derecha, con incisivas apoyaturas de negras, va subiendo por semitonos en cada verso (este ascenso por semitonos también lo vimos en "Larmes"), a la vez que aumenta al máximo la sonoridad (FF). En este sector el piano es apoyo y comentario a la vez. Es el único lugar de la partitura que indica pedal de resonancia, lo cual nos hace pensar que Fauré reserva su uso para los momentos culminantes de cada canción (lo mismo sucedía en "Larmes") advirtiéndonos, así, lo cuidadosos y austeros que debemos ser con el mismo en el resto de la obra.

En la cuarta estrofa (repetición de la primera) aparece por primera vez en la mano izquierda un pedal sobre "la" con sonoridad de campanadas. Aquí percibimos al 'Fauré

organista' aplicando los inmensos recursos del órgano e integrándolos en su escritura pianística: el uso de los bajos como pilares armónicos para instalar un ambiente determinado sobre el que flotan todas las voces superiores.

Nos detendremos en la significación crucial de estas campanadas que surgen como una nueva voz de gran poder alusivo. Su reiteración a lo largo de diez compases hace que se perciban como una "tercera dimensión", más allá del piano y del canto. Descubrimos que es uno de esos momentos memorables de las *unsung voices* de las que habla Abbate. El sonido de las campanadas nos hace volver a la tierra, luego de la terrible escena del mar profundo: vuelve a vincularnos con el texto de la primera estrofa, en donde los seres queridos marchan, acompañan y despiden al que partió. Es nuestra intención que el oyente pueda recibir esta impresión o experiencia sensorial, que nosotros percibimos como intérpretes.

Es por ello que las destacaremos por encima del resto: el toque de los bajos lo haremos con el dedo 3 empezando con una pequeña pero firme presión de la yema del dedo y terminando el recorrido con la punta del mismo, con un movimiento flexible y elástico, en el que no mantendremos la tecla baja durante los tres tiempos que dura la blanca con puntillo (deberemos trasladar la mano izquierda al registro medio del piano para tocar las negras del segundo y tercer tiempo). La idea es lograr una resonancia especial, como si fuese el movimiento que realiza el badajo al golpear contra la campana, generando múltiples armónicos. Redondearemos el sonido utilizando el pedal tonal que nos permitirá prolongar el sonido de las blancas con puntillo, sin mezclar los toques cortados que deberán realizar las negras, las cuales, asimismo, deberán seguir cantando con sus notas superiores. Creemos que con este tipo de toque podremos realzar la importancia de esta voz tan especial por su significación en el análisis de todo el ciclo.

En resumen, en "Au Cimetière" encontramos muchas voces escondidas dentro de una textura aparentemente acórdica. La dificultad es poder realzarlas apelando a diferentes presiones en los dedos de una misma mano y, al igual que en "Larmes", usar el pedal de resonancia con inteligencia para no interferir en la linealidad.

La tercera canción "Spleen" (*Melancolía* o *Bazo*) está basada en un poema de Paul Verlaine, *Il pleure dans mon coeur*, extraído de *Romances sans paroles*. Alude al estado de incertidumbre y hastío de sentir tanta pena en el corazón sin saber el por qué, incentivado por la lluvia que cae sobre la ciudad. Como dato complementario agregamos que este mismo poema fue musicalizado por Debussy, pero según Nectoux (2004), no lo hizo con tanto control y fidelidad al texto como sí lo hizo Fauré en el carácter y en los detalles de la

declamación.

En la introducción, y durante toda la primera estrofa, el piano simula la lluvia: grados conjuntos que ascienden y descienden por terceras; igual diseño en ambas manos a distancia de octava y en contratiempo. Este motivo simple de corcheas alternadas entre ambas manos es sumamente efectivo para evocar el sonido de la lluvia. El toque semi-staccato debe ser muy parejo en las duraciones y en las intensidades para crear ese clima de monotonía que sugiere el texto (por supuesto, no se usará el pedal de resonancia).

Como vemos en el ejemplo, el canto también aparece esta vez en el piano: en el segundo compás anticipa el canto de la voz humana en los bajos de la mano izquierda. En realidad, más que anticipar, el piano *canta siempre* y la voz humana se agrega, plegándose a la propuesta del piano. Éste es uno de los momentos en que Cone (en: Abbate, 1991) sostiene que esa voz (la del compositor) “pueda residir en el piano y ordenar la parte vocal en modos que el cantante no pueda discernir” (p. 197). El cantante podría no estar, y la coherencia musical y formal de la obra se mantendría en pie.

Estos bajos cantables se deberán ligar con los dedos, haciendo notoria la diferencia con el toque cortado que corresponde a la lluvia. Esta línea apoya y sostiene la voz con texto, duplicándola melódicamente pero con una figuración más simple (blanca-negra) que no plasma las articulaciones de las palabras:

SPLEEN

Poésie de Paul Verlaine

Gabriel Fauré, Op. 51, No. 3

Andante quasi allegretto. (♩ = 78)

Il pleu - re dans mon cœur comme il pleut sur la

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

En los compases 16 con levare a 25 (corresponde a la segunda estrofa) el piano enuncia en *modo canción*, mientras que la voz humana lo hace en *modo habla*: cuatro voces lineales en el supuesto acompañamiento mientras que el cantante hace mayormente notas repetidas y silencios: en el ejemplo de la siguiente página indicamos con color rojo lo que a nuestro criterio es la voz principal, la cual deberá sobresalir; en color verde la segunda voz en importancia, en azul los bajos responsables de la tercera línea. La cuarta voz está formada por las figuraciones complementarias de los tresillos y las semicorcheas que cumplen la función de rellenos armónicos:

The image displays three systems of musical notation for the song "Spleen" by Gabriel Fauré. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by intricate textures, including triplets and polyphony, which are highlighted with red, green, and blue circles and lines. The lyrics are: "doux de la pluie Par terre et sur les toits!" (measures 16-18), "Pour un cœur qui s'en -" (measures 19-21), and "nui - - e O le chant de la" (measures 22-24). The piano part includes markings for dynamics like *p* and *f*, and articulation like *acc.* and *rit.*.

El toque deberá ser siempre ligado, con un detalle de pedal muy corto en cada negra (menos en el compás 23, que vuelve a aparecer la lluvia); las intensidades se trabajarán bajo el mismo concepto al empleado para interpretar una polifonía barroca en el piano: con control individual y preciso de cada dedo.

En las siguientes estrofas de "Spleen" Fauré utiliza los mismos recursos a los presentados en los ejemplos: juegos de textura que hacen vislumbrar *la lluvia* en determinados pasajes, muchas líneas simultáneas (generalmente tres o cuatro), y el canto constante del piano a lo largo de toda la *mélodie*.

Es fundamental destacar la variedad de toques, los ligados de dedos, las diferentes

intensidades en las polifonías y el escaso o nulo uso del pedal de resonancia (elemento que encontramos como una constante en todo el ciclo).

“La Rose” (*La Rosa*), Op. 51 N° 4, es una oda anacreóntica de Leconte de Lisle. Las dos primeras estrofas son alabanzas poéticas a la flor, y la tercera relata cómo fue engendrada por la tierra para equiparar la creación del mar (Afrodita), enamorando al Olimpo entero, quien la dotó de hermosura.

Recordemos que esta *mélodie* tan contrastante con las tres anteriores fue “agregada” al ciclo unos dos años después de la composición conjunta de aquellas. Podemos decir que su carácter resulta un tanto más frívolo que las demás, pero, aun así, y a modo personal, no nos disgusta este efecto extrovertido para el cierre del ciclo.

Esta obra se caracteriza por su figuración de abundantes semicorcheas, por armonías que cambian constantemente, y por la frescura y liviandad de las líneas. La textura presente en las dos primeras estrofas (hasta el compás 28) tiene estructura de dueto vocal: al principio se alternan la voz de la mano derecha del piano con la del cantante, luego se van superponiendo en una especie de diálogo arrebatado. El piano, en consecuencia, *canta sin letra* una melodía siempre ascendente que genera sensación de volatilidad y movimiento. La mano izquierda tiene dos líneas: las negras en descenso por grado conjunto, que compensan y equilibran lo *aéreo* de la mano derecha y el inquieto motivo de dos semicorcheas-corchea que permanecerá constante, cantando su propio canto ajeno a los demás:

LA ROSE
(Ode Anacréontique)

Poésie de Leconte de Lisle**Gabriel Fauré, Op. 51, No. 4**

Andante. (♩ = 66.) *dolce*

Je di - rai la Ro - se aux plus gra - ci -

meno dolce *cresc.*
 eux. La Rose est le souffle em bau-mé des Dieux, Le plus
 4 *cresc.*
 7 *mf*
 cher sou-ci des Mu-ses di - vi - nes. Je di - rai ta gloi-re, ô char-me des
mf

En esta *mélodie* no hay voces escondidas; como señalamos con anterioridad, está concebida para dos voces cantábiles en donde la mano derecha es el *partenaire* de la voz humana; por ello hay que participar en ese diálogo respondiendo al cantante de igual a igual: notemos que las dinámicas indicadas en ambas partes durante estas dos estrofas siempre coinciden (nunca es menor en la parte del piano). También aquí el pedal de resonancia será apenas un toque breve en cada negra ya que inclusive el *motivo inquieto* deberá oírse como tres notas consecutivas y no como una resultante armónica de las tres juntas.

Entre los compases 29 y 40 hay un gran cambio de textura:

The image displays two systems of a musical score. The first system, starting at measure 28, features a vocal line with the lyrics 'feuil - lel Ruis - sé -' and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *pp* and the instruction *tranquillamente*. The piano accompaniment consists of a right-hand melody with notes circled in red and a left-hand bass line with notes also circled in red. Pedal markings are indicated at the bottom of the piano part. The second system, starting at measure 31, continues the vocal line with the lyrics 'lan - teen - cor du flot pa - ter - nel, Quand de' and the piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *pp*. The piano accompaniment continues with the same melodic structure as the first system, with notes circled in red and pedal markings at the bottom.

Este sector es uno de los únicos pasajes en todo el ciclo Op. 51 que está pensado armónicamente: es evidente por la indicación del pedal, por la estructura interválica de cada grupo de cuatro semicorcheas, e incluso por el gran contraste dinámico señalado entre la voz humana y el piano (PP para el piano y MF que llegará a F en el compás 35 –así se mantendrá hasta el final- para la voz). A pesar de esta estructura preponderantemente armónica, hay una voz a destacar en el piano y es la señalada en el ejemplo: las negras irán formando su propio dibujo melódico y debemos dar cuenta de ello.

Como detalle descriptivo agregamos que el ataque súbito del Re bemol Mayor en el compás 29, junto al uso amplio del registro del piano y la sonoridad PP, transportan automáticamente al oyente al misterioso plano de los dioses y al nacimiento de Afrodita (es una percepción subjetiva en donde creemos que aquí el piano, más que *hablar*, está *pintando* la ubicación espacial de la acción). No en vano, Nectoux (2004) describe esta sección como un *botticellismo* aludiendo a su *Nacimiento de Venus*. Exactamente esa misma impresión es la que percibimos al estudiar y oír este pasaje de la partitura.

La textura de *diálogo vocal* será retomada en el compás 41 y continuará hasta el final de la obra. No obstante, aparecen compases intercalados en el piano con la estructura anterior, pero con una sonoridad mucho más amplia: son momentos descriptivos que nos remiten al Olimpo y su grandiosidad. Lo notamos en la coda a cargo del piano, en donde igualmente, también

The image displays a musical score for piano and voice, spanning measures 44 to 47. The score is written in a grand staff format, with a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is characterized by a complex texture of multiple voices, with some notes circled in red and others in green, indicating different vocal lines. The vocal line includes the lyrics: "d'a-mour trans por-té, Sa-lu-a la fleur a-vec la Beau-té!". The score includes dynamic markings such as *f sempre*, *p*, *mf*, and *sempre f*. The piano part also features markings like *Red.* and *Gr.* (Grand). The number 21 is visible in the top right corner of the first system.

hay voces (en rojo la principal y en verde la secundaria):

Habiendo concluido nuestro recorrido por las canciones del Op. 51 se hace necesario mencionar aquellos elementos que determinan la agrupación de estas cuatro *mélodies* en un ciclo.

Si bien no hay un único escritor para los cuatro poemas ni una ilación de acontecimientos entre uno y otro, encontramos un objeto poético en común, el *agua*: presente como llanto y lágrimas, como mar y lluvia, y finalmente, como gestadora de dioses.

Las descripciones musicales de Fauré en relación a la temática son muy puntuales: alguna insinuación rítmica que sugiera las olas del mar en “Au cimetiere”, o el tipo de toque sugiriendo la lluvia en “Spleen”. Aun así, el ciclo presenta una gran unidad y un gran equilibrio en lo formal.

El oyente va pasando así por diferentes estados de ánimo, producto de las originalidad e identidad de cada una de las canciones y también por el inteligente planteo armónico de ascenso por tonos que posee el ciclo en su edición para voz aguda (Do menor: “Larmes”- Re menor: “Au cimetiere”- Mi menor: “Spleen”- Fa mayor: “La Rose”) logrando un cierre animoso y brillante.

4. Discusión y criterios interpretativos

El proceso por el cual unas páginas colmadas de símbolos musicales y palabras se convierte en *música* puede ser más o menos variado: dificultoso y elaborado, o sencillo e intuitivo.

Nuestro primer contacto con el Op. 51 fue el que siempre realizamos con una nueva partitura: lectura en el piano descifrando ritmos, armonías, identificando fraseos y dinámicas, definiendo posibles digitaciones, trabajando coordinación de las manos en pasajes complicados... dicha lectura del texto musical constituye nuestra primera escucha perceptiva de la obra, y constituye también nuestra “primera impresión”, libre de cualquier referencia adicional: sólo la música del piano.

Si bien Fauré no nos resultaba del todo ajeno, el lenguaje del Op. 51 se nos manifestó como diferente y lejano de lo que hasta el momento habíamos estudiado de este compositor. Desde el inicio la lectura de “Larmes” nos pareció dificultosa y singular. Tal vez nuestro error fue pensar que, en esta obra en particular, nos encontraríamos también con la característica melodía placentera y fresca que Fauré exhibe, por ejemplo, en “Le papillon et la fleur” o en “Nell”.

Este contraste con nuestro preconcepto nos obligó a salirnos de la comodidad interpretativa y a buscar nuevos fundamentos.

Al mismo tiempo en que el ciclo maduraba técnicamente e iniciaban los primeros ensayos con la cantante, en nuestro interior comenzaron a resonar las lecturas de Abbate y Barthes relacionadas con el canto instrumental y a las voces de la música. Profundizar en estos conceptos fue fundamental para despertar la causa insustituible de la construcción interpretativa: la imaginación. Es imposible determinar con rigor científico cómo se desarrolló este proceso de relación de conceptos con la búsqueda de determinadas sonoridades y efectos en el piano. Lo certero es que realmente sucedió de este modo.

Repasar históricamente la noción de canto pianístico surgido en el Siglo XIX, la idea del *grano* en la yema de los dedos, el concepto de voces cantadas sin ser vistas, fueron las causales motivadoras que generaron la idea interpretativa del Op. 51 en relación a los toques, a las voces a destacar dentro de la trama pianística, a los momentos en los que el piano debe distinguirse por encima de la voz humana. El análisis contrapuntístico basado en la identificación del *modo canción* en el piano, también contribuyó concretamente al momento

de elegir destacar determinadas líneas, siempre fundamentadas en el reconocimiento del canto.

La indagación sobre la creación musical de Fauré a lo largo de su vida, asimismo, fue muy importante para comprender las diferentes características de sus *mélodies* de acuerdo al contexto en el que fueron compuestas (como parte de sus condiciones de producción) como así también saber que su predilección y manejo magistral de la polifonía resultó producto de su formación académica en la Escuela de Niedermeyer. Este conocimiento determinó la decisión interpretativa del uso consciente y estricto del pedal de resonancia en cada una de las canciones, para evitar las mezclas armónicas de esas voces.

Ratificamos la autonomía del canto instrumental especialmente en “Spleen”. La multiplicidad de voces en la parte pianística hace que la obra tenga cohesión y sentido aun dejando de lado la línea de la voz humana. Algo similar sucede en “Claire de Lune”, otra bellísima *mélodie* de Fauré, que los pianistas amamos interpretar.

Las ideas de “voces escondidas”, nos llevó a buscarlas en aquellas obras aparentemente acórdicas como “Au cimetière”. Y las descubrimos, pensando justamente en el concepto de *claroscuro* que utiliza Nectoux (2004) al referirse a Fauré: decidimos iluminar determinadas notas dentro de esos acordes para hacer surgir voces diferentes cuando esos acordes se repiten. Este recurso que agrega riqueza al discurso también podríamos utilizarlo en “Le secret”, “Après un rêve”, “Au bord de l’eau” o “Lydia” por ejemplo.

Por último, consideramos que la base de todas nuestras decisiones interpretativas está fundamentada en la concepción del piano como instrumento cantáble, lejos de la cuerda percutida. Ese es el sincero objetivo en cada una de nuestras interpretaciones: “*cantar, cantar, cantar...*” tal como lo señalara el gran Vladimir Horowitz.

Conclusiones

El lenguaje pianístico de Fauré presenta características que lo hacen singular, personal e inconfundible: la exquisitez armónica, las rápidas modulaciones a tonos lejanos, las melodías cursivas. Si bien encontramos la pasión romántica y ciertos procedimientos compositivos de aquellos que lo precedieron (Chopin, Schumann, Mendelssohn), estos hallazgos aparecen remansados por su espíritu calmo, sensible y refinado que impide el grito. Es por esto que, aun viviendo en uno de los períodos de más hondas transformaciones del arte europeo, pudo continuar su lenta y sutil evolución personal, al margen de todos los *ismos*.

En el análisis textural del Op. 51 de Fauré comprobamos que la parte pianística es de gran sutileza y complejidad compositiva: nada más lejano al monótono soporte armónico (arpegiado u acórdico) que sólo sostiene y refuerza el canto. El piano envuelve voluptuosamente a la línea melódica y, con frecuencia, traduce más directamente que ella el pensamiento profundo del poema. En esta dirección, se podría considerar que no es el cantante sino el pianista el que va más lejos en la interpretación del texto.

Pudimos ratificar que en sus obras “el piano siempre canta, por muy densa que sea la escritura” (Montes, 2012: 57). Se sienten los bloques de voces y hay que esforzarse en diferenciar y tocar correctamente a cada una de ellas para realzar su potencial melódico.

La polifonía desarrollada en el supuesto *acompañamiento* puede prescindir de la voz humana y su poesía y, aun así, mantener coherencia formal y emotiva, como si en realidad hubiese sido compuesta para piano solo. Esta característica está manifestada especialmente en “Larmes” y en “Spleen”, en donde el compositor le otorga al piano el *poder* de conducir la obra (de acuerdo a la perspectiva de Cone). La pauta de ello nos la da el haber identificado en varios momentos del ciclo que la enunciación en *modo canción* (Agawu, 2012) estaba en el instrumento y no en la voz. Descubrimos un *acompañamiento* que no es algo posterior, exterior y añadido a la voz humana, sino que ésta aparece a menudo como culminación de ese acompañamiento que permanece en constante movimiento y evolución.

La unión de este piano independiente con la semántica aportada por la voz cantada y su texto lingüístico da como resultado una obra de gran valor artístico: ambas partes intervienen de modo activo enriqueciendo el hacer musical camerístico.

La predilección de Fauré por el plano de la sucesión (melodía) en contrapartida al de la simultaneidad (armonía) debe incentivarnos a descubrir estas *vozes escondidas* aún en las

partes totalmente acórdicas (tal como lo hicimos en “Au cimetière”), como si fuese un desafío planteado por el compositor al pianista a modo de estrategia para enriquecer el discurso. En la última estrofa de esta misma *mélodie* descubrimos la posibilidad de las “*unsung voices*” en las campanadas de la mano izquierda.

Comprobamos también que en muchas ocasiones *las voces* están a la vista, pero los pianistas las hacemos desaparecer por una lectura inadecuada o superficial de la partitura. Con esto nos referimos al toque inexacto de las duraciones de las figuras en las polifonías o a la inercia de ponerle pedal de resonancia a todo lo compuesto en el siglo XIX, como algo inmanente al período histórico al que pertenece. No debemos olvidar que la educación musical de Fauré se llevó a cabo en una institución (la Escuela Niedermeyer) que había decidido exhumar la música de los grandes maestros de la polifonía de los siglos XVI y XVII, con el fin de formar serios compositores de música religiosa y excelentes organistas. En el Op. 51 aparecen estos elementos, pero transformados: con una estética diferente a la del pasado, pero con el mismo sustento de base al momento de interpretarlos, *id est*, la claridad de las líneas. Esta preferencia por el contrapunto y la polifonía requieren de un sinfín de recursos de parte del intérprete para conseguir la continuidad de las líneas, por ejemplo, el uso constante de sustituciones de dedos (recurso claramente natural para los organistas).

La interpretación pianística de la música de Fauré requiere un modo de tocar que sea flexible y fluido, subrayando los rasgos armónicos e introduciendo en las frases sensualidad y expresión (usando las yemas de los dedos, el “grano”, según Barthes) y a la vez, manteniendo la sobriedad en las sonoridades y la exactitud en los tempos, tal como el mismo Fauré concebía su propia música. En este proceso son imprescindibles la reflexión, la profundidad en el estudio y el rechazo al virtuosismo gratuito. Es un compositor en donde resulta difícil encontrar algún compás que suene “vulgar”, y por ello pone a prueba el estilo, la sensibilidad y el buen gusto del intérprete.

Finalmente volvemos a Carolyn Abbate, ya que ella es la causa indirecta de que nos hayamos arriesgado a “hablar de música” y a construir, desde este conjunto de aproximaciones reflexivas, analíticas y expresivas, nuestros propios criterios interpretativos. Como aclaramos en el inicio, la nuestra resultó una lectura muy subjetiva, en donde sus pensamientos actuaron como movilizados de ideas propias y prácticas en relación a la condición cotidiana de *intérpretes- pianistas de cantantes*. Por medio de ellas intentamos poner en relieve la riqueza musical y expresiva existente en el piano en las partituras camerísticas con voz (humana) cantada, como así también jerarquizar el potencial de este dúo

dentro de la gran Música de Cámara. Puede resultar un aporte que ayude a concretar el complejo arte de interpretar, de recrear una obra, de darle a la música nuestro apronte vivo, para que ella pueda realmente existir más allá del papel.

Una última reflexión es que para que alguien pueda hablar de música y para que *todas sus voces* (narrativas o no, múltiples o monofónicas) puedan ser oídas, es ineludible que la música *suene*: esa sería la primera condición que avale la existencia de todas las demás. Y para ello es necesaria la presencia de los intérpretes, que las materialicen, que exploren sus posibilidades expresivas, permitiendo la emergencia de nuevos universos de sentido. En eso radica el acto mágico e inefable de la música como un acto performativo, el cual genera, a través de sus múltiples voces, lo que Barthes llamaba el “goce fantástico” del “canto natural” de los cuerpos.

Anexo: textos y traducciones

“Larmes” Op. 51 N° 1

Texto de Jean Richepin (1849 - 1926)

Pleurons nos chagrins, chacun le nôtre.	Lamentemos nuestros dolores, cada uno el nuestro
Une larme tombe, puis une autre.	Cae una lágrima, luego otra.
Toi, qui pleures-tu? Ton doux pays,	Tú, ¿quién eres tú llorando? Tu dulce país
Tes parents lointains, ta fiancée.	Tus lejanos parientes, tu prometida.
Moi, mon existence dépensée	Yo, mi existencia gastada
En vœux trahis.	En los votos traicionados.

Pleurons nos chagrins, chacun le nôtre.	Lamentemos nuestros dolores, cada uno el nuestro
Une larme tombe, puis une autre.	Cae una lágrima, luego otra.
Semons dans la mer ces pâles fleurs.	Sembrar en el mar estas pálidas flores
A notre sanglot qui se lamente	A nuestro sollozo que se lamenta
Elle répondra par la tourmente	Ella responderá con agitación
Des flots hurleurs.	Olas aullando.

Pleurons nos chagrins, chacun le nôtre.	Lamentemos nuestros dolores, cada uno el nuestro
Une larme tombe, puis une autre.	Cae una lágrima, luego otra.
Peut-être toi-même, ô triste mer,	Puedes ser tú mismo, oh triste mar
Mer au gout de larme acre et salée,	Mar con gusto agrio y salado
Es-tu de la terre inconsolée	Eres de la tierra desconsolada
Le pleur amer!	El amargo grito!

“Au cimetière” Op. 51 N° 2

Texto de Jean Richepin (1849 - 1926)

Heureux qui meurt ici,
Ainsi que les oiseaux des champs!
Son corps, près des amis,
Est mis dans l'herbe et dans les chants.
Il dort d'un bon sommeil vermeil,
Sous le ciel radieux.
Tous ceux qu'il a connus, venus,
Lui font de longs adieux.

À sa croix les parents, pleurants,
Restent agenouillés;
Et ses os sous les fleurs, de pleurs,
Sont doucement mouillés.
Chacun, sur le bois noir,
Peut voir s'il était jeune ou non,
Et peut, avec de vrais regrets,
L'appeler par son nom.

Combien plus malchanceux sont ceux
Qui meurent à la mer,
Et sous le flot profond
S'en vont loin du pays aimé!
Ah! pauvres! qui pour seuls linceuls
Ont les goémons verts,
Où l'on roule inconnu, tout nu,
Et les yeux grands ouverts!

¡Dichoso quien muere
como las aves del campo!
Su cuerpo, cerca del de sus amigos,
yace en la hierba entre cantos.
Bajo el cielo radiante
su sueño es largo y sereno.
Todos cuantos le conocieron, han venido,
la despedida es larga.

Junto a la cruz, llorando,
quedan arrodillados los familiares;
y sus huesos bajo las flores
son regados dulcemente por el llanto.
Sobre la negra madera,
cualquiera puede ver si era joven o no,
y llamarle, con sincera pesadumbre,
por su nombre.

¡Cuánto más desdichados
son los que mueren en el mar
y bajo las profundas aguas
se van lejos del país amado!
¡Infelices! ¡Por único sudario tienen
la maraña de algas verdes
que los envuelve, anónimos y desnudos,
con los ojos siempre abiertos!

“Spleen” Op. 51 N° 3

Texto de Paul Verlaine (1844 - 1896)

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville ;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s’ennuie,
Ô le chant de la pluie !

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s’écœure.
Quoi ! nulle trahison ?...
Ce deuil est sans raison.

C’est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine!

Llora en mi corazón
Como llueve en la ciudad
¿Qué languidez es esta
Que penetra en mi corazón?

¡Oh, ruido dulce de la lluvia
En la tierra y en los tejados!
Para un corazón hastiado,
¡Oh, el canto de la lluvia!

Llora sin razón
En este corazón descorazonado.
¡Qué! ¿Ninguna traición?
Este duelo no tiene razón.

¡Es la peor pena
No saber por qué,
Sin amor y sin odio,
Mi corazón siente tanta pena!

“La rose” Op. 51 N° 4

Texto de Charles Marie René "Leconte de Lisle"(1818 - 1894)

Je dirai la Rose aux plis gracieux.
La Rose est le souffle embaumé des Dieux,
Le plus cher souci des Muses divines!
Le dirai ta gloire, ô charme des yeux,
Ô fleur de Kypris, reine des collines!
Tu t'épanouis entre les beaux doigts
De l'Aube écartant les ombres moroses.

L'air bleu devient rose et rose les bois;
La bouche et les sein des vierges sont roses!
Heureuse la vierge aux bras arrondis
Qui dans les halliers humides te cueille!
Heureux le front jeune où tu resplendis!
Heureuse la coupe où nage ta feuille!

Ruisselante encore du flot paternel,
Quand de la mer bleue Aphrodite éclore
Etincela nue aux clartés du ciel,
La terre jalouse enfanta la rose;
Et l'Olympe entier, d'amour transporté,
Salua la fleur avec la Beauté!

Hablaré de la Rosa de pétalos graciosos.
La Rosa es el soplo perfumado de los dioses,
el más querido afán de las musas divinas.
¡Hablaré de tu gloria, oh, encanto de los ojos!
¡Oh, flor de Cripri, reina de las colinas!
Te abres entre las bellas manos del alba cuando,
al dar paso a la luz, aparta las tinieblas.

El aire azul se torna rosa, rosa como los bosques,
como los labios y pechos de las vírgenes.
¡Feliz la doncella que en la espesura
te acoja entre sus mórbidos brazos!
¡Feliz la frente juvenil donde tú resplandeces!
¡Feliz la copa donde tu hoja flota!

Cuando del mar surgió desnuda Afrodita,
aún bañada por el agua materna
y por la resplandeciente luz de los cielos,
la tierra, por celos, engendró a la rosa,
y extasiado de amor, el Olimpo entero
le otorgó a la flor la hermosura.

Referencias bibliográficas

ABBATE, Carolyn (1991). “Las voces de la Música”. En: *Unsung Voices*, Princeton University Press. Traducción de Silvia Alonso.

AGAWU, V. Kofi (2012). *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.

BUJÁN, Federico (2019). “La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical”, *Revista Chilena de Semiótica*, N° 12 (114-128).

BUJÁN, Federico (2021). “Circulación sonora e inflexiones de sentido: en torno a las dinámicas no-lineales de la significación Sonora”, *II Simposio Internacional de Arte Sonoro*. Instituto de Investigación en Arte y Cultura, Universidad Nacional de Tres de Febrero, UNTREF (263-276).

CAMARERO JULIÁN, Celia (2013). “Fauré: el equilibrio”. En: *Vladimir Jankélévitch: filosofía de la vida y filosofía de la música (189-200)*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=86726>

CHIANTORE, Luca (2001). *Historia de la Técnica Pianística: Un estudio de los Grandes Compositores y el Arte de la Interpretación en Busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza.

DAHLHAUS, Carl (2014). *La música del Siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.

DE GREIFF, Otto (1945). “Gabriel Fauré”. Rescatado de: <http://bdigital.unal.edu.co/17487/1/13124-36552-1-PB.pdf>

DORIAN, Frederik (1950). *Historia de la música a través de su ejecución. El arte de la interpretación musical desde el Renacimiento hasta nuestros días*. (Versión castellana, Dr. León Mirlas). Buenos Aires: Editorial Impulso.

FUBINI, Enrico (2004). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza.

IGOA, José Manuel (2010). “Sobre las relaciones entre Música y Lenguaje”. *Epistemos. Revista de Música, Cognición y Cultura*. Vol. 1, N° 1 (97-125).

KRAMER, Lawrence (2003). “Narratología musical. Un esbozo teórico”. *Quodlibet, revista de especialización musical*. N° 25 (Traducción de: “Musical Narratology. A theoretical outline”, *Classical music and postmodern knowledge*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres (1995). Traducción: Juan Carlos Lores Gil (113-138).

- MONTES, Beatriz C. (2012). *Gabriel Fauré al piano*. Madrid: Ediciones Nauclero.
- NECTOUX, Jean-Michel (2004). *Gabriel Fauré: A Musical Life* (Traducción de Roger Nichols). Cambridge University Press.
- QUANTZ, Johann Joachim (1998). *Método para aprender a tocar la flauta travesera*. Berlín [1752]. Traducción al español de Rodolfo Murillo. Universidad de Arizona: United States Code.
- RATTALINO, Piero (2005). *Historia del Piano: El instrumento, la música y los intérpretes*. España: Idea Books.
- ROMERO, Estrella María (2017). “Investigando al/a la pianista acompañante”. *Tercio Creciente*, N°11, Universidad de Jaén (93-106).
- SÁNCHEZ LUCAS, Yolanda (2015). *El compositor y su tiempo: Gabriel Fauré (1845-1924) y el asentamiento de la mélodie*. Tesis de grado: Universidad de Murcia. Recuperado de: https://www.academia.edu/23235863/El_compositor_y_su_tiempo_Gabriel_Faur%C3%A9_1845-1924_y_el_asentamiento_de_la_m%C3%A9lodie [fecha de consulta: enero 2019]
- SATO BESOAIN, Eduardo (2013). “Gestos Musicales en la Transición del Clavecín al Piano (1770-1820)”, *Resonancias*, N°33, Universidad de Chile (127-146).
- TARAZONA, Andrés Ruiz (1995). *Ciclo Gabriel Fauré de la Fundación March: Introducción general y notas al programa*. Madrid, recuperado de: <https://studylib.es/doc/6360748/gabriel-faur%C3%A9---fundaci%C3%B3n-juan-march> [fecha de consulta enero 2019]
- VALLÉS GRAU, Luis (2017). *El piano en los Lieder de Franz Schubert. Un cambio en la concepción del acompañamiento pianístico*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/88392?show=fullRiuNet-Repositoryo Institucional UPV> [fecha de consulta: enero 2019].
- VALLES, Mónica (2016). “El valor comunicacional de las articulaciones vocales expresivas en contextos de la práctica musical compartida”, *Epistemus. Revista de Música, Cognición y Cultura*. Vol. 4, N° 1 (69-82).
- SANZ HERNÁNDEZ, Teófilo (1997). “Los poetas de Gabriel Fauré”. En: Delgado Cabrera, A. (Coord.). *IV Coloquio: Centenario de François Rabelais*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas, Servicio de Publicaciones (445-452).
- PARTITURAS:**
FAURÉ, Gabriel. “Larmes” Op. 51 N°1; “Au cimetiere” Op. 51 N° 2; “Spleen” Op. 51 N° 3; “La rose” Op. 51 N° 4. Edward B. Marks Music Corporation, 1945.