

A “MÉLODIE FRANÇAISE” E O COMPOSITOR GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

PATRÍCIA CRISTINA PEROTE DO NASCIMENTO¹; CRISTINE BELLO GUSE²

¹*Universidade Federal de Pelotas – patriciaperote@gmail.com*

²*Universidade Federal de Pelotas – cgbuse@ufpel.edu.br*

1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa fez parte das atividades da ação “Compreendendo estilisticamente o repertório vocal - Etapa II” do projeto unificado com ênfase em ensino “Cantares: atividades complementares direcionadas à formação artística do cantor”, do qual participei como bolsista (PIBIC/CNPq) no ano de 2024, vinculado ao curso de Bacharelado em Música - Canto, da área Artes (sub-área – Canto) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), do qual sou recém egressa. O objetivo desta ação é buscar por uma melhor compreensão estilística e orientação interpretativa para os diversos gêneros do repertório vocal, através de pesquisa na literatura existente. Um dos assuntos abordados nos estudos dessa ação foi a canção artística francesa, que se desenvolveu a partir da metade do século XIX, denominada pelo termo *mélodie française*. Assim, o presente trabalho tem como objetivo trazer uma contextualização histórica resumida da *mélodie*, apresentando algumas de suas principais características musicais, e dando destaque a um dos principais compositores deste gênero, Gabriel Fauré (1845-1924).

2. METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste trabalho foi revisão de literatura e se fundamenta primariamente no capítulo 6 de ELLIOTT (2006) intitulado *French Mélodies*. O livro completo de ELLIOTT (2006) apresenta um panorama das características estilísticas do repertório vocal, desde o período do Barroco inicial até a contemporaneidade. Neste capítulo, a autora trata especificamente do desenvolvimento da *mélodie*, seu contexto histórico, características definidoras, principais compositores e intérpretes e orientações para performance desse repertório. Este trabalho também conta com BERNAC (1978), e KIMBALL (2006) como material complementar.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A *mélodie française* é o gênero de canção artística que se desenvolveu na França por volta da segunda metade do século XIX. Anteriormente, o estilo de música predominante nos salões aristocráticos franceses do século XVIII era a *romance*, um estilo de canção geralmente estrófica com acompanhamento musical simples, que apresentava pouca ou nenhuma relação entre a poesia cantada e a música do acompanhamento pianístico (KIMBALL, 2006, p. 157; ELLIOTT, 2006, p. 194-195). Também, na vida artística parisiense, estavam presentes diversos cantores virtuosos da ópera italiana, que viviam seu ápice de popularidade na Europa durante essa época. Dessa forma, muitas das canções francesas compostas neste primeiro momento, por compositores tais como Berlioz, Liszt, Edouard Lalo e Henri Duparc, foram escritas com este tipo de

intérprete em mente, possuindo um caráter mais próximo ao repertório operístico italiano (ELLIOTT, 2006, p. 195).

A partir da metade do século XIX, uma nova estética de música vocal começa a surgir. A Terceira República (1870-1940) na França foi um momento político marcado pela ascensão das artes, como pintura, literatura e música, e transformou Paris na capital artística da Europa. Os primeiros compositores de *mélodies* se inspiraram na poesia Parnasiana de poetas como Theophile Gautier (1811-1872), Victor Hugo (1802-1885) e Charles Baudelaire (1821-1867), os quais buscavam uma claridade de forma e declamação semelhante à encontrada na poesia grega clássica (ELLIOTT, 2006, p. 195; KIMBALL, 2006, p. 157). Kimball (2006, p. 157) destaca a importância do poeta Paul Verlaine (1844-1896) para o desenvolvimento da *mélodie*, tendo em vista o interesse deste poeta na musicalidade do texto, na ressonância das palavras e repetições fonéticas - Assonância (repetição de vogais) e Aliteração (repetição de consoantes). Seus textos foram utilizados em canções de compositores como Gabriel Fauré (1845-1924) e Claude Debussy (1862-1918). Nesse sentido, inspirados pelo movimento artístico da nova poesia, os compositores passaram a desenvolver novas paisagens harmônicas, com novo estilo composicional e técnicas, priorizando a música em detrimento do virtuosismo vocal, em oposição ao que era feito antes (ELLIOTT, 2006, p. 196).

Em 1830, a publicação na França dos *Lieder* de Franz Schubert (1797-1828), traduzidos para o francês também foi um marco desta mudança estilística. O termo *Lieder* foi traduzido para *mélodies* nestas publicações, e estas canções inspiraram um novo patamar de criação aos compositores franceses (KIMBALL, 2006, p. 195; ELLIOTT, 2006, p. 157). No entanto, é importante argumentar que *Lied* e *mélodie* são dois tipos de música vocal substancialmente diferentes, não apenas pela nacionalidade e idioma de cada gênero. Segundo Bernac (1978, p. 34), a *mélodie* demonstra uma preocupação com “percepções e impressões sensíveis, mais intelectual e mais objetiva” e o *Lied* “é quase sempre subjetivo, tanto musical quanto poeticamente”. Junto a isso, o *Lied* é um gênero da canção romântica, enquanto a *mélodie* é um gênero pós-romântico.

A *mélodie* também mudou a forma como os compositores se relacionavam com os intérpretes. A partir de então, passou-se a desejar que os cantores apenas executassem o que estava contido na partitura, com o maior grau de clareza possível, sem acrescentar ornamentos ou interpretações exageradas. Isso ocasionou parcerias entre compositores e seus intérpretes favoritos, como Gabriel Fauré e Claire Croiza (1882-1946), Claude Debussy e Jane Bathori (1877-1970) e Francis Poulenc (1899-1963) e Pierre Bernac (1899-1979) (ELLIOTT, 2006, p. 196).

Entre as possíveis origens da adoção do termo *mélodie* para definir este gênero de canção, além da mencionada tradução dos *Lieder* de Schubert, também pode-se considerar a publicação da série de canções de Hector Berlioz (1803-1869), sobre poemas de Thomas Moore (1779-1852), publicadas na França em 1830 com o título de *Neuf mélodies imitées de l'anglais*. Dessa forma, Berlioz pode ser considerado como o primeiro compositor a utilizar o termo propositalmente, mesmo que suas canções deste período inicial ainda se tratassesem de peças semelhantes à *romance* (ELLIOTT, 2006, p. 195; KIMBALL, 2006, p. 157).

Em relação às características definidoras da *mélodie*, primeiramente é importante entender que desde o século XVII e XVIII a música francesa tinha como marca a valorização da graça e beleza, o que fica mais evidente em

comparação com a música italiana do mesmo período, que era extremamente ornamentada e emocional. Desde a *romance*, já se buscava uma simplicidade, voz clara e articulação acurada. Ao longo do desenvolvimento da *mélodie*, essa busca pelo refinamento e elegância foi ainda mais ressaltada. Os cantores deveriam estudar o texto antes de cantá-lo, uma vez que o objetivo interpretativo era convencer o sentido do texto. Expressão facial e respiração deveriam ser naturais e nunca forçadas. Isso gerou nos compositores uma preferência pelos cantores mais amadores, que se apresentavam nos salões, em detrimento aos virtuosos de teatros de ópera (ELLIOTT, 2006, p. 199-200; BERNAC, 1978, p. 33).

Em suma, entre as principais características definidoras deste gênero, pode-se citar a refinada síntese entre texto e música, harmonia rica, declamação vocal lírica, utilização de textos poéticos (principalmente parnasianos e simbolistas), muita preocupação com o lirismo e sonoridade das palavras, linha melódica fluida, claridade de expressão e precisão, simplicidade e delicadeza de expressão (ELLIOTT, 2006, p. 200; KIMBALL, 2006, p. 158).

Entre os principais compositores, inicialmente temos Hector Berlioz, Franz Liszt (1811-1886), Charles Gounod (1818-1893), Victor Massé (1822-1884), Georges Bizet (1838-1875), Léo Délibes (1836-1891), Jules Massenet (1842-1912) e César Franck (1822-1890), e, posteriormente, Henri Duparc (1848-1933), Emmanuel Chabrier (1841-1894), Ernest Chausson (1855-1899), Gabriel Fauré, e, ainda, entre os últimos expoentes desse gênero, Erik Satie (1866-1925), Reynaldo Hahn (1874-1947), Maurice Ravel (1875-1937) e Albert Roussel (1869-1937) (KIMBALL, 2006, p. 157-158).

Gabriel Urbain Fauré (1845-1924) foi um compositor de destaque na França e contribuiu para o aperfeiçoamento da *mélodie*, tendo composto cerca de 100 canções ao longo de sua carreira, durante três períodos compostionais. Fauré inovou expandindo os parâmetros musicais da época e servindo de influência para a criação de novas técnicas compostionais de canção. Começou desde jovem a frequentar os salões aristocráticos, ainda como estudante e não era adepto à estética musical da ópera italiana, bastante popular na época. Ele era pianista e preferia trabalhos colaborativos com cantores do que solos pianísticos. Já como compositor, Fauré teria declarado que não encontrava entre os cantores profissionais (dos teatros de ópera) quem conseguisse interpretar suas obras da forma como ele desejava, mas que eram os amadores (cantores de câmara dos salões) que a executavam da melhor forma. Duas de suas cantoras favoritas foram as sopranos Emma Bardac (1862-1934) e Claire Croiza (1882-1946), esta última tendo interpretado o papel título de sua única ópera, *Pénélope* (1913) (ELLIOTT, 2006, p. 200; KIMBALL, 2006, p. 180-181). As canções de Fauré apresentam uma grande variedade de texturas e inspiraram novas técnicas de composição para a música francesa. A maneira como compunha empregava as palavras de modo a expressar sentimentos e emoções, mas não de forma literal. Suas canções são divididas em três períodos compostionais (KIMBALL, 2006, p. 181):

Estilo Inicial (1860-1865) - Inclui canções como *Le Papillon et la Fleur*, *Chanson du pêcheur*, *Chant d'automne*, *Mai*, *Sylvie*, *Rêve d'amour*, *Barcarolle*, *Au bord de l'eau*, *Après un rêve*, entre outras. Nesta fase, Fauré utilizou largamente os poemas da Escola Parnasiana, fazendo uma importante parceria com o poeta Leconte de Lisle (1818-1894). Muitas das canções deste período ainda conservavam o estilo estrófico, acompanhamento com escalas e tríades e sentimentalismo melodioso característico da música francesa anterior, apresentando um “charme ingênuo”, influenciado pelo estilo de C. Gounod,

porém, já insinuando mudanças que anunciam sua fase de composição madura (KIMBALL, 2006, p. 181-182, 188).

Estilo Intermediário (1880-1904) - Inclui canções como *Nell*, *Les roses d'Ispahan*, *Au cimetière*, *Notre amour*, *Le pays des rêves*, *Soir*, entre outras. Neste momento, além do material Parnasiano, Fauré também passou a beber da poesia Simbolista, através das obras do poeta Paul Verlaine, que estiveram massivamente presentes em suas canções dessa fase. Passou a apresentar cada vez mais textura e complexidade musical em suas obras, com uso de harmonia mais sutil e conteúdo emocional mais expressivo que nas composições anteriores (KIMBALL, 2006, p. 183).

Estilo Tardio (1906-1922) - Inclui obras como os ciclos de canções: *La Chanson d'Eve* (10 canções), *Le Jardin clos* (8 canções), *Mirages* (4 canções), *L'Horizon chimérique* (4 canções) e as canções *Chanson*, *Vocalise*, *C'est la paix*, *Le Don silencieux* entre outras. Fauré compôs neste período 3/4 do total de suas canções, os quatro ciclos de canções citados acima e sua ópera *Pénélope* (1913). Suas canções deste período são profundas e introspectivas, tem complexas manipulações harmônicas e apresentam ambiguidade tonal. Fauré foi perdendo a audição em seus últimos anos, e isso reflete em suas obras, as quais se mantiveram em uma tessitura média da voz, certamente, devido a sua incapacidade de escutar tons extremos (KIMBALL, 2006, p. 188).

4. CONCLUSÕES

Como conclusões, percebemos que, no tocante ao trabalho dos intérpretes, uma das importantes habilidades requeridas na *mélodie* é a necessidade de deixar de lado a dramaticidade interpretativa presente no repertório operístico, para desempenharmos o estrito papel de executores minuciosos do que foi escrito na partitura pelo compositor (ELLIOTT, 2006, p. 219). Quanto às orientações interpretativas estilísticas que pudemos depreender a partir dos estudos desenvolvidos neste trabalho em relação à *mélodie*, temos a necessidade de um canto livre de exageros, com expressividade natural e menos forçada, advinda do conhecimento do texto poético e seu significado, bem como cultivar uma pronúncia acurada das palavras, para transmitir adequadamente a sonoridade própria do idioma francês (ELLIOTT, 2006, p. 199, 200). No entanto, Bernac (1978, p. 35), alerta, ainda, que apesar da importância fundamental da interpretação e declamação do poema, a prioridade de execução deve ser a música, através da linha vocal.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNAC, Pierre. **The Interpretation of French Song**. New York: W. W. Norton & Company, 1978.

ELLIOTT, M. French Mélodies. In: ELLIOTT, M. **Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices**. New Haven: Yale University Press, 2006. Cap. 6, p. 194-221.

KIMBALL, C. French Mélodie. In: KIMBALL, C. **Song: A Guide to Art Song Style and Literature**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006. p. 157-244.