

Anna Al-Araj

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

Pieśniowe interpretacje wybranych wierszy Paula Verlaine’a. Analiza porównawcza utworów Ireny Wieniawskiej oraz Gabriela Faurégo, Claude’a Debussy’ego i Maurice’a Ravela¹

Irena Wieniawska (1879–1932), córka Henryka Wieniawskiego, znana też jako Madame Poldowski albo Lady Dean Paul, była działającą na terenie Belgii i Wielkiej Brytanii kompozytorką oraz pianistką. Tajniki sztuki muzycznej miała okazję zgłębiać m.in. w paryskiej Schola Cantorum u Vincenta d’Indy’ego, we Francji poznała także dorobek impresjonistów, co miało znaczący wpływ na kształtowanie się jej idiomu twórczego. Madame Poldowski często występowała w ramach recitali organizowanych przez stowarzyszenie La Libre Esthétique w Brukseli, odbyła ponadto podróże koncertowe do Stanów Zjednoczonych i Hiszpanii². Istotną część dorobku Wieniawskiej stanowią pieśni

- 1 Niniejszy artykuł jest opracowaniem fragmentu pracy magisterskiej, napisanej pod kierunkiem dr hab. Renaty Suchowiejko w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zob. A. Al-Araj, *Pieśni Ireny Wieniawskiej do słów Paula Verlaine’a*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UJ, Kraków 2012.
- 2 Zob. E. Grabkowski, „Poldowski” – zapomniana kompozytorka, córka Henryka Wieniawskiego, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 4, s. 32–33; R. Suchowiejko, *Wieniawska, Dean Paul Irena*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Wieniawski. Od legendy do konkursu*, red. E. Dziębowska, Kraków 2011, s. 19; też, *Wieniawska, Irena*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 12 (W-Ż), Kraków 2012, s. 167.

na głos i fortepian (łącznie trzydzieści jeden, powstające w latach 1911–1927), spośród których dwadzieścia jeden zostało opartych na lirykach Paula Verlaine'a³. Wybierając wiersze symbolisty jako podstawę umuzycznienia, Madame Poldowski podążyła śladem kompozytorów francuskich tworzących na przełomie XIX i XX wieku oraz na początku XX stulecia, traktujących poezję „biednego Leliana” jako cenne źródło wielowymiarowej i nietradycyjnej interpretacji. Osiągnięcia literackie Verlaine'a były ponadto świadectwem umiejętnego wykorzystania efektów o muzycznej proveniencji, których nagromadzenie stanowiło pokusę – i jednocześnie wyzwanie – dla muzycznej „bohemy” tamtych czasów. Zestawienie opartych na tych samych lirykach poety pieśni autorstwa Wieniawskiej i francuskich kompozytorów, którzy za sprawą swoich dokonań trwale zapisali się na kartach historii muzyki, pozwala dostrzec wartość i oryginalność mniej popularnych, ale równie interesujących dzieł kameralnych Lady Dean Paul. W większości z nich znalazły odzwierciedlenie wyznaczniki gatunku *mélodie*.

Pod przemożnym wpływem twórczości symbolisty pozostawali słynni eksploratorzy pieśni: Claude Debussy i Gabriel Fauré. Pierwszy z nich po wielokroć dawał dowody swojej admiracji dla Verlaine'a (który, jak pisze Stefan Jarociński, spośród wszystkich poetów najsilniejsze „wzniecał w nim poruszenia duszy”⁴), opierając na jego wierszach osiemnaście miniatur wokalnych, z których aż piętnaście powstało przed 1891 rokiem⁵. Znamienna jest ponadto zbieżność światopogląd-

3 Są to następujące utwory: *À Clymène* (1927) [kserokopia przekazana autorce przez Davida Mooneya], *A Poor Young Shepherd* (1924), *Brume* (1913), *Bruxelles* (1911), *Circonspection* (1913), *Colombine* (1913), *Cortège* (1913), *Crépuscule du soir mystique* (1914), *Cythère* (1913), *Dansons la gigue* (1913), *Dimanche d'Avril* (1911), *Effet de neige* (1913), *En sourdine* (1911), *Fantoches* (1913), *Impression fausse* (1913), *L'attente* (1912), *Le Faune* (1919), *L'heure exquise* (1913), *Mandoline* (1913), *Spleen* (1913), *Sur l'herbe* (1918) [daty w nawiasach dotyczą wydań w londyńskiej oficynie J. & W. Chester]. Materiały nutowe zostały zgromadzone w siedzibie Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu dzięki inicjatywie Petera Renniego – angielskiego badacza i popularyzatora wiedzy o rodzinie Wieniawskich.

4 S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 127.

5 Tamże, s. 124. Regina Chłopicka utrzymuje, iż do tekstów Verlaine'a powstało siedemnaście pieśni. Autorka zdaje się nie uwzględniać zaginionej dzisiaj, lecz wykonywanej jeszcze w 1938 roku przez Claire Croizę *Sérénade*. Warto dodać, że wspomniana śpiewaczka z ogromnym szacunkiem mówiła o stosunku Debussy'ego do słowa poetyckiego, nazywając go „najbardziej artystycznym muzykiem”. Zob. M. Dubiau-Feuillerac, *Corporality and Sound in French Art Song in Some Mélodies of Claude Debussy*, [w:] *Dzieło muzyczne jako fenomen dźwiękowy*, red. A. Nowak,

dów poety i muzyka – dwóch apologetów symbolizmu – zaakcentowana chociażby w następującej wypowiedzi kompozytora: „Muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne. Muzyka jest stworzona dla niewyraźnego. Chciałbym, żeby wyglądała tak, jakby wychodziła z cienia i chwilami doń powracała”⁶. Postulowana przez Verlaine’a i artystów z jego otoczenia aluzyjność, płynność znaczeniowa, w dorobku Debussy’ego przejawia się przede wszystkim na płaszczyźnie harmoniki i tonalności:

Właściwe tonacje to blaga. Muzyka nie jest ani majorowa, ani minorowa, lecz raczej jest jednym i drugim jednocześnie [...]. Dzięki 24 półtonom zawartym w oktawie ma się zawsze do dyspozycji akordy wieloznaczne, które należą do 36 tonacji naraz. Bardzo słusznie używa się akordów niepełnych i interwałów nieokreślonych, bardziej jeszcze płynnych w swoim znaczeniu [...]⁷.

Wyrażna inspiracja poezją symbolistów, zwłaszcza spuścizną „biednego Leliana”, miała wpływ na krystalizację indywidualnego stylu kompozytora, na jego stopniowe wyzwianie się spod jarzma fascynacji idiomem Richarda Wagnera⁸. Stefan Jarociński wskazuje na jeszcze inną zbieżność:

[...] linia rozwojowa, jaką rysuje twórczość wokalna Debussy’ego w tym pierwszym okresie, zdaje się być wiernym odbiciem ewolucji, jaką przeszedł sam ruch symbolistów od swych narodzin w kuźniach Parnasu aż do swego apogeum w nieukończonych dziełach i estetycznych dywagacjach Mallarmégo, w teatrze Maeterlincka, w malarstwie Redona, Gauguina i późnego Moneta⁹.

Bydgoszcz 2007, s. 103; R. Chłopiczka, *Claude Debussy: C’est l’extase langoureuse do słów Paula Verlaine’a*, [w:] *Forma i ekspresja w liryce wokalne 1808–1909. Interpretacje*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1989.

6 Cyt. za: R. Chłopiczka, dz. cyt., s. 141.

7 Cyt. za: S. Jarociński, *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*, Kraków 1972, s. 139. Vladimir Jankélévitch mówi w tym kontekście o „Debussy’owskiej poezji nieuchwytności i fragmentarycznych sugestii” (zob. V. Jankélévitch, *Ravel*, tłum. M. Zagórska, Kraków 1977, s. 136). Wszystkie wyróżnienia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

8 Już Stefania Łobaczewska zauważyła, iż „[...] wszystkie niemal innowacje harmoniczne występują u Debussy’ego po raz pierwszy w utworach wokalnych opartych na tekstach symbolistów francuskich [...]”. Cyt. za: S. Jarociński, *Debussy a impressionizm...*, dz. cyt., s. 114.

9 Tamże, s. 115.

Podobnie zarysowują się związki Faurégo i Verlaine'a. Kompozytor, twórca ponad stu pieśni, „preferował poezję Paula Verlaine'a, konkurując z Debussym w jej interpretacji muzycznej, czasem może nawet trafniejszej”¹⁰. Wiersze symbolisty były inspiracją dla dwóch słynnych cyklów wokalnych: *Cinq mélodies*, zwanego „weneckim” (1891), i *La Bonne Chanson* (1892), w których naczelną kategorię ekspresywną stanowi – idiomatyczny dla warsztatu Faurégo – liryzm. Wydaje się, że odzwierciedlenia poetyckiej „mglistości”, nieokreśloności i wieloznaczności także tutaj należy poszukiwać w wymiarze tonalnym pieśni. Problem ten jest przedmiotem wnikliwych badań Edwarda R. Phillipsa, który w artykule *Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré* pisze o „harmoniach fałszywych dominant” (*false dominant harmonies*), omawiając zabieg polegający na unikaniu aluzji do systemu dur-moll w powierzchniowej warstwie dzieła, podczas gdy warstwa głęboka oparta jest na relacjach funkcyjnych¹¹.

Odmienny charakter ma zależność między poetą a Maurice'em Ravelem. Tego muzycznego „parodystę” i „folklorystę” w niewielkim stopniu zajmowała – zazwyczaj poważna i aluzyjna – twórczość Verlaine'a. Vladimir Jankélévitch ujmuje tę kwestię w następujący sposób:

Sur l'herbe (Na trawie) jest jedynym spotkaniem Ravela z poetą, który natchnął Debussy'ego i Faurégo tylu cudownymi pomysłami. Być może, że pewna asymetria i naturalna swoboda Verlainowskiej poezji nie odpowiadała naszemu artyście, zwolennikowi trudnego rzemiosła¹².

Analiza wypowiedzi kompozytora dotyczących preferowanych przez niego tekstów skłania jednak do całkowicie odmiennych refleksji – wiersz Verlaine'a mógł być dla Ravela zbyt „klasyczny” i zanadto podporządkowany metrycznym regulacjom¹³:

10 J. Stankiewicz, *Fauré, Gabriel*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 3 (EFG), Kraków 1990, s. 78.

11 E.R. Phillips, *Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré*, „*Music Analysis*” 1993, nr 1, s. 3–24.

12 V. Jankélévitch, *Ravel*, dz. cyt., s. 30. Warto zaznaczyć, że Jadwiga Paja-Stach w wykazie dzieł Ravela uwzględnia jeszcze dwie inne pieśni do słów Verlaine'a: *Un grand sommeil noir* (1895) oraz *Le ciel est, par dessus le toit* (brak roku). Zob. J. Paja-Stach, *Ravel, Maurice*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 8 (Pe-R), Kraków 2004.

13 Warto w tym miejscu wspomnieć, że znacznie bardziej swobodna i wyzwolona z okowów wersyfikacyjnej regularności poezja Mallarmégo zainspirowała Ravela

[...] jeśli kompozytor wykorzystuje regularny wers, jego muzyka w prostej linii dąży do uwydatnienia i podtrzymania treści wiersza, ale niczego nie tłumaczy ani nie dodaje od siebie. Wierzę, że jest lepiej, gdy kompozytor, wyrażając poprzez muzykę uczucia i wyobrażenia, czyni to przy użyciu wiersza wolnego. „Psucie” klasycznej poezji wydaje mi się czymś niedopuszczalnym. Proza czasami bardziej zachęca do umuzycznienia, gdyż ma pewne właściwości, za sprawą których cudownie dopasowuje się do przedmiotu [czyli do muzyki – przyp. A.A.]¹⁴.

Prawdopodobnie te uwarunkowania wpłynęły na wybór *Sur l'herbe* – utworu w niewielkim stopniu egzemplifikującego idiom poetycki Verlaine'a, o dialogicznej i zaburzonej konstrukcji. Wydaje się, że znaczenie mogło mieć także źródło inspiracji, tkwiące w tradycji osiemnastowiecznej, gdyż to właśnie do niej Ravel żywił szczególnie przywiązanie. Infantylny charakter wiersza (Jankélévitch twierdzi, że to „najbardziej oschłe okruchy” Verlaine'owskiej frazy w cyklu *Fêtes galantes*¹⁵) korespondował zapewne także z antyromantyczną postawą kompozytora i jego niechęcią wobec sentymentalnych wynurzeń.

Irena Wieniawska i Gabriel Fauré. *Mandoline* (1913) – *Mandoline op. 58 nr 1* (1891)

Pieśń Wieniawskiej *Mandoline* pod wieloma względami przypomina wcześniejszą kompozycję Faurégo o tym samym tytule. W obu utworach lekki i żartobliwy charakter wiersza Verlaine'a podkreślany jest przez figuracyjny akompaniament fortepianu oparty na dialogu partii prawej i lewej ręki oraz przez uwagi wykonawcze (*très rythmé et joyeux* u Madame Poldowski, *leggiero* u Faurégo). Eksponowane w obu

do stworzenia jednego z jego najlepszych dzieł – cyklu *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913). Zgodnie z opinią Pai-Stach, kompozytor osiągnął w nim „najwyższe mistrzostwo w korespondencji słowa i muzyki, w warstwie muzycznej znajduje bowiem odbicie struktura poezji i jej nastrój”. Peter Kaminsky uznaje ten utwór za świadectwo dojrzałości twórczej Ravela jako kompozytora pieśni. Zob. J. Paja-Stach, dz. cyt., s. 322; P. Kaminsky, *Of Children, Princesses, Dreams and Isomorphisms: Text-Music Transformation in Ravel's Vocal Works*, „Music Analysis” 2000, nr 1, s. 31.

14 F. Noske, *French Song from Berlioz to Duparc. The Origin and Development of the Mélodie*, tłum. R. Benton, New York 1970, s. 66 (przeł. A.A.).

15 V. Jankélévitch, *Ravel*, dz. cyt., s. 66.

działach „arpeggiowe” pochody po rozłożonych akordach stanowią zapewne ilustrację gry na instrumencie strunowym, o którym mowa jest w tekście. Analogicznie rozplanowana została także dramaturgia tych pieśni – mimo wyraźnego podziału na odcinki kompozycje te nie są wewnątrznie skontrastowane i nie dążą do kulminacji. Wrażenie jednorodności nastroju multiplikuje podobny zakres dynamiczny, oscylujący wokół *piano* i *mezzo forte*. Zwracają również uwagę zbieżności dotyczące muzycznej ilustracji tekstu: „jęk mandoliny” zarówno u Wieniawskiej (przykład 1a), jak i u Faurégo (przykład 1b) obrazuje wykorzystanie niskiego rejestru oraz repetycji w partii głosu wokalnego. Na upodobanie Lady Dean Paul i francuskiego twórcy do płynności i wieloznaczności harmonicznego wskazują wprowadzone w obu utworach struktury bifunkcyjne (Wieniawska: H/fis, E/cis, Gis/fis, As/Ges; Fauré: pojawiające się na przestrzeni całej pieśni złożenia akordów a/G i G/h).

The image shows a musical score for Example 1a. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The lyrics are "Et la man - do - li - ne ja - se". The bottom system has a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) in the same key signature and time signature. The piano part features arpeggiated chords and sustained notes, with a red vertical bar on the left side of the first staff.

Przykład 1a. I. Wieniawska – *Mandoline*, t. 30–31. Muzyczna ilustracja słów „Et la mandoline jase” („jęk mandoliny”).

The image shows a musical score for Example 1b. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are "Et la man - do - li - ne ja - se. Par - mi les fris - sons de". The bottom system has a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) in the same key signature and time signature. The piano part features a complex, arpeggiated accompaniment with many sixteenth notes. A red vertical bar is on the left side of the first staff.

Przykład 1b. G. Fauré – *Mandoline*, t. 27–28. Muzyczna ilustracja słów „Et la mandoline jase” („jęk mandoliny”).

Pod względem traktowania materii słownej dzieła uwypuklają jednak na ogół odmienny stosunek twórców do pierwowzoru literackiego. Fauré jest zdecydowanie mniej restrykcyjny – powtarza pierwszą strofę wiersza w zakończeniu *Mandoline* (t. 30–38), nadając tym samym utworowi znamion łukowości (układ ABA'), niewynikającej z ukształtowania liryku Verlaine'a. Kompozytor opracowuje ponadto tekst w sposób melizmatyczny (np. w t. 3 na sylabie „sé-” w wyrazie „sérénades”, w t. 8 na sylabie „-mu-” w wyrazie „ramures”), wprowadzając na przestrzeni t. 9–10 i 17–18 pełne wdzięku frazy o hiszpańskim kolorycie brzmieniowym, oparte na heksachordzie *fis-gis-ais-h-cis-dis*¹⁶. Kolejna różnica tkwi w charakterze partii wokalne – u Faurégo przesyconej liryzmem, zwłaszcza w cząstkach A i A' (niewielkie kroki interwałowe, artykulacja *legato*, określenie *dolce*), u Wieniawskiej zaś wykazującej cechy recytatywne. Francuski twórca prezentuje ponadto bardziej tradycyjne niż Lady Dean Paul ujęcie harmoniki: wykorzystuje charakterystyczne dla tonacji G-dur relacje funkcyjne i proste modulacje (np. do tonacji Es-dur w t. 21–28), chociaż nie unika kolorystycznych właściwości współbrzmień, czego potwierdzeniem jest częste eksponowanie interwału sekundy i wspomnianych już struktur bifunkcyjnych. Niższy poziom komplikacji i wewnętrznego zróżnicowania cechuje również fakturę dzieła Faurégo, choć pojawia się tu niekiedy polifonizacja w postaci imitacji między partią głosu i fortepianu (przykład 2).

Przykład 2. G. Fauré – *Mandoline*, t. 9–10. Technika polifonizująca (imitacja między partią głosu i fortepianu).

16 Figura jest, jak się zdaje, muzyczną ilustracją śpiewu, o którym traktuje liryk („Échantant des propos fades / Sous les ramures chanteuses”).

***En sourdine* (1911) Wieniawskiej – *En sourdine* op. 58 nr 2 (1891) Faurégo**

W pieśni Faurégo *En sourdine*, podobnie jak w utworze Wieniawskiej o tym samym tytule, tekst Verlaine'a opracowany jest wyłącznie w sposób sylabiczny i nie podlega modyfikacjom. Obie kompozycje przenika stała figura w partii akompaniamentu oddająca nastrój marazmu i stagnacji oraz wywołująca wrażenie transu: u Madame Poldowski jest to kołyszący motyw ósemkowy na tle statycznych akordów, a u Faurégo – szesnastkowe figuracje po rozłożonych akordach. Również w partii głosu odnajdziemy analogiczne rozwiązania, na przykład zwrot *kathabasis* na słowach: „Et quand solennel, le soir / Des chênes noirs tombera” („A gdy wieczór od niebiosów / Spadnie w czarne czuby drzew”; przykłady 3a i 3b)¹⁷. Podobnie prezentuje się poza tym forma obu utworów, o układzie ABCA³, wpływająca na inne rozłożenie akcentów niż w literackim pierwowzorze (w wierszu *pointa* pojawia się dopiero w ostatniej strofie). Wiele zbieżności wykazują także zakończenia obu kompozycji, równie dyskretne, powściągliwe i intymne w wyrazie (dynamika *pp*), mimo traktowania o kwestiach niezwykle doniosłych.



The image shows a musical score for the song 'En sourdine' by Frédéric Fauré. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics 'le soir des chênes noirs tombera'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Przykład 3a. I. Wieniawska – *En sourdine*, t. 30–32. Figura *kathabasis*.

¹⁷ P. Verlaine, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 48 (przeł. A. Kosko). U Faurégo katabaza jest mniej wyrazista, gdyż ruch descendentalny urozmaicają skoki w kierunku wznoszącym, np. na słowie „soir” w t. 34.

Przykład 3b. G. Fauré – *En sourdine*, t. 35–36. Figura *kathabasis*.

Pieśni cechuje natomiast odmienne rozplanowanie muzycznej dramaturgii – Lady Dean Paul wprowadza kulminację w środkowym odcinku utworu (t. 8–12), podczas gdy francuski kompozytor konstruuje formę gradacyjną, w której wzrost napięcia następuje dopiero w fragmencie końcowym (t. 33–44). Co więcej, obie apoteozy utrzymane są w zupełnie innym charakterze: Fauré unika emfazy, wzmagając ekspresję typu lirycznego (dynamika *forte*, określenie *espressivo*, wyższy rejestr głosu i większe skoki interwałowe), zaś Wieniawska „zachwyty zmysłów” oddaje z przesadą, jak się zdaje, afektacją i emocjonalnym wzburzeniem (dynamika *ff* i *fff*, *appassionato*, złożona i schromatyzowana faktura, wysoki rejestr głosu, wskazówka wykonawcza *pressez un peu*). Kolejną różnicą tkwi w traktowaniu partii wokalne – miniatura Madame Poldowski potwierdza predylekcję kompozytorki do ukształtowań recytatywnych, zaś u francuskiego twórcy dominuje płynna melodyka typu kantylenowego. Jeśli chodzi o harmonikę *En sourdine*, to pieśń Wieniawskiej, podobnie jak jej *Mandoline*, wykazuje wyższy poziom zaawansowania, ze stosowaniem na szeroką skalę bifunkcji i odległych połączeń między wielodźwiękami. U Faurégo przewagę zyskują natomiast relacje funkcyjne, z uprzywilejowaną rolą stosunków toniczno-subdominantowych (np. Es–As w t. 1–5, 17–20, Ges–Ces w t. 31–32), chociaż kompozytor nie stroni także od skomplikowanych ciągów akordowych (np. w t. 8–10). Na bardziej zniuansowany nastrój pieśni Lady Dean Paul w stosunku do miniatury francuskiego twórcy wpływa ponadto jej większe zróżnicowanie pod względem fakturalnym, dynamicznym i agogicznym.

À Clymène (1927) Wieniawskiej – À Clymène op. 58 nr 4 (1891) Faurégo

Pieśń Faurégo do wiersza *À Clymène* Verlaine'a jest świadectwem pełnego pietyzmu stosunku kompozytora do pierwowzoru literackiego. Podobnie jak Wieniawska, nie wprowadza on powtórzeń słownych, unika także melizmatycznego opracowania tekstu (melizmaty pojawiają się tylko w t. 14 na sylabie „-ro-” w wyrazie „paroles” oraz w t. 54 na sylabie „d'al-” w wyrazie „d'almes”). Co więcej, zarówno Wieniawska, jak i Fauré respektują zasady rządzące intonacją – apostroficzny zwrot do tytułowej Klimeny sytuują w wyższym rejestrze głosu, uzyskując efekt wykrzyknienia. Pewne analogie można zauważyć ponadto w sposobie muzycznego ilustrowania treści wiersza przez Madame Poldowski i francuskiego twórcę. Stan oczarowania, odurzenia głosem ukochanej („Puisque ta voix, étrange / Vision qui dérange”¹⁸) w realizacji Lady Dean Paul oddaje stały motyw szesnastkowy w partii prawej ręki fortepianu (przykład 4a), Fauré interpretuje go zaś przy użyciu triolowych pochodów po rozłożonych akordach, utrzymanych w zmienionym metrum i w żywszym tempie (przykład 4b).

Puis-que ta voix, é-tran-ge vi-si-on qui dé-range et trou-ble l'ho-ri

Przykład 4a. I. Wieniawska – *À Clymène*, t. 7–8. Ilustracja stanu oczarowania głosem ukochanej.

18 „Iż głos twój samowładnie / Wabi rozum w zapadnie”. Zob. P. Verlaine, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 46 (przeł. R. Kołoniecki).

Przykład 4b. G. Fauré – *À Clymène*, t. 25–27. Ilustracja stanu oczarowania głosem ukochanej.

Ukształtowanie formalne pieśni jest jednak odmienne. Wprawdzie oba utwory zbudowane zostały w oparciu o układ szeregowy z podziałem na trzy odcinki, jednak w *À Clymène* Madame Poldowski wprowadza elementy klamry kompozycyjnej („kołyszące” figury ósemkowe w t. 20–22) nieobecne u Faurégo, inaczej prezentuje się ponadto dramaturgia tych dzieł. W ujęciu Lady Dean Paul jest ona pozbawiona wyraźnych wzrostów i spadków napięcia, zaś w realizacji francuskiego twórcy – wzbogacona o kulminację w odcinku środkowym (t. 42–51). Z takim rozplanowaniem energetycznym ściśle wiąże się dynamika – oscylująca wokół *piano* u Wieniawskiej, szerzej zakrojona, z odcinkami *forte* i *fortissimo* u Faurégo. W jego utworze częściej wykorzystywany jest również wysoki rejestr w partii głosu wokalnego, a partia akompaniamentu wykazuje większą samodzielność niż ma to miejsce w utworze Wieniawskiej – nierzadko wchodzi w dialog z głosem, prezentując ważne myśli muzyczne (t. 30–33, 51–62), które przenikają również do wstępu i interludium. Plan harmoniczny natomiast, podobnie jak we wcześniej analizowanych pieśniach, jest bardziej przejrzysty i mniej urozmaicony w porównaniu z opracowaniem Madame Poldowski, niedającym się wpisać w ścisłe ramy systemu dur-moll. *À Clymène* francuskiego kompozytora utrzymana jest w tonacji d-moll (w zakończeniu tryb zmienia się na durowy, co można łączyć z wyrażaną przez podmiot wiersza nadzieją rychłego spotkania z ukochaną) i eksponuje charakterystyczne dla niej relacje funkcyjne. Najwyższy poziom komplikacji pojawia się na przestrzeni t. 34–53, jednak i tutaj nie tracą na znaczeniu połączenia toniczno-dominantowe (Ges–Ces w t. 37–39, F–B w t. 40–41 i 43–44, a–E w t. 48–49). W dziele Wieniawskiej z kolei bogactwo harmoniczne wiąże się ze złożonością i gęstością wymiaru fakturalnego, których brakuje w – opartej na jednym wzorcu rytmicznym – kompozycji Faurégo.

***L'heure exquise* (1913) Wieniawskiej – *La lune blanche* op. 61 nr 3 (1892) Faurégo**

W pieśni Faurégo *La lune blanche*, opartej na liryku Verlaine'a o tym samym tytule, nie pojawiają się powtórzenia tekstu słownego, który w głównej mierze opracowany jest w sposób sylabiczny. Melizmaty są jednak tutaj wprowadzane zdecydowanie częściej niż w kompozycji Madame Poldowski. Oba utwory jednoczy pełen spokoju i rozmarzenia nastrój, podkreślany przez określenia wykonawcze (*doux et calme* u Lady Dean Paul, *dolce* u Faurégo), śpiewność linii melodycznej w partii głosu wokalnego oraz, przede wszystkim, typ akompaniamentu o kołyszącym rytmie ósemkowym (w metrum 4/4 w dziele Wieniawskiej, 9/8 w pieśni Faurégo). Umuzycznienia utrzymane są w tożsamy pod względem enharmonicznym tonacjach: Ges-dur i Fis-dur, dobrze ilustrujących oniryczny charakter liryku. Pewne zbieżności wykazuje także warstwa harmoniczna obu kompozycji – cechująca się prostotą oraz przewagą relacji kwintowych i paralelnych. Więcej komplikacji przynosi zakończenie pieśni Faurégo, oscylujące wokół stosunkowo odległych akordów Fis-dur i D-dur septymowego¹⁹. Utwór Madame Poldowski wieńczą natomiast połączenia oparte na równoległych współbrzmieniach Ges-dur i es-moll. Zwraca również uwagę podobne traktowanie wykrzyknień zamykających kolejne strofy wiersza – zarówno Lady Dean Paul, jak i francuski kompozytor wykorzystują w celu ich zobrazowania wysoką tessiturę głosu wokalnego oraz długie wartości rytmiczne (przykłady 5a i 5b).

Przykład 5a. I. Wieniawska – *L'heure exquise*, t. 11–12. Figura exclamatio.

19 Pod względem funkcyjnym akord D-dur można interpretować jako molową tonikę szóstego stopnia wtrąconą do molowej toniki fis-moll (zabieg wyrzutni).

Przykład 5b. G. Fauré – *La lune blanche*, t. 12–14. Figura exclamatio.

Zasadnicza różnica między pieśniami Wieniawskiej i Faurégo dotyczy ich wymiaru formalno-dramaturgicznego. Pierwszy utwór osiąga punkt kulminacyjny w odcinku środkowym, na co wskazują takie zabiegi jak: zmiana faktury na akordową, rozszerzenie zakresu dynamicznego do *forte*, zamieszczenie wskazówek wykonawczych *accelerando* i *appassionato*, silna chromatyzcacja oraz unikanie aluzji do centrum tonalnego (t. 22–27). Analogiczne miejsce w kompozycji Faurégo (t. 24–29) pozbawione jest elementów wzmagających poziom muzycznego napięcia i nie stanowi kontrastu dla pozostałych ogniw. Takie rozplanowanie narracji, wraz ze stosunkowo wyrównaną dynamiką (*forte* pojawia się tylko w t. 13) i fakturą typu ostinatowego, wpływa na jednorodność charakteru utworu oraz wywołuje wrażenie transowości, które w tej drugiej interpretacji zyskuje na sugestywności wyrazu.

Irena Wieniawska i Claude Debussy²⁰. *Mandoline* (1913) – *Mandoline* (1882)

Claude Debussy zainspirował się wierszem *Mandoline* jeszcze wcześniej niż Gabriel Fauré. Kompozytor nie wprowadza w pieśni powtórzeń słownych, w jej zakończeniu zamieszcza jednak wokalizę imitującą „śpiew” (a może „lament”) tytułowego instrumentu (t. 49–68).

²⁰ Zapropionowane w niniejszym artykule chronologiczne omówienie pieśni Debussy’ego nie koresponduje z numeracją nadaną kolejnym cyklom: utwory *En sourdine* i *Fantoches* z pierwszego zbioru *Fêtes galantes* powstały w latach 1881–1882, wydane były natomiast później niż *Ariettes oubliées*, w 1891 roku. Najwięcej poprawek kompozytor wprowadził do ostatecznej wersji *En sourdine*. *Fantoches* i *Mandoline* pozostały prawie niezmienione.

Podobnie jak ma to miejsce w dziełach Faurégo i Wieniawskiej, francuski twórca przy wykorzystaniu rozmaitych środków ilustruje brzmienie mandoliny: eksponuje superpozycję dwóch kwint w akordach typu „arpeggiowego” (przykład 6), konstruuje descendentalne i oparte na skali chromatycznej pochody, odzwierciedlające zapewne „jęk”, o którym jest mowa w liryku (przykład 1c), nadaje partii głosu wokalnego hiszpański koloryt poprzez eksponowanie falistego, krętego kierunku linii melodycznej²¹. Obie kompozycje w analogiczny sposób obrazują pozorną lekkość i beztrzeskość charakteru wiersza (motoryczny akompaniament, metrum 6/8, żywe tempo, jednostajny poziom dynamiczny, artykulacja *staccato*, określenia wykonawcze: *très rythmé et joyeux* u Wieniawskiej, *dolce e leggero* u Debussy’ego), chociaż realizacja Debussy’ego – obfitująca w pełne przepychu i kwietyzmu „fioritury” wokalne – zdaje się lepiej oddawać typ Verlaine’owskiej ironii. Zarówno Madame Poldowski, jak i twórca *La Mer* w częściach umuzyczniających „enumeracyjne” strofy literackiego oryginału zmieniają w obrębie swoich pieśni tonację w celu uzyskania innego kolorytu brzmieniowego (Des-dur w t. 17–23 dzieła Wieniawskiej, E-dur w t. 28–38 utworu Debussy’ego). Ukształtowanie partii głosu wokalnego – opartej w obu dziełach na rozłożonych pasażach – nawiązuje do systemu funkcyjnego. Harmonika tych pieśni wykazuje jednak znamiona nowatorstwa: w *Mandoline* Madame Poldowski wykorzystane są przesunięcia akordów po skali diatonicznej (H–A–G w t. 11–12) i chromatycznej (naprzemienność A⁷ i A^{s7} w t. 33–36) oraz odległe zestawienia współbrzmień (np. Gis⁷ i E⁷ w t. 1–5, Ges i E w t. 23). Debussy wprowadza natomiast do swojego utworu ciągi oddalonych o półton trójdźwięków durowych, nie oddzielając ich żadnymi modulacjami ani przejściami (As–G–Ges, C–Ces–B w t. 10–14 i 45–48), eksponuje ponadto mediantowe połączenia struktur wertykalnych (głównie C–E).

The image shows a musical score for the first five measures of 'Mandoline' by Debussy. It consists of three staves: a vocal line (treble clef, 6/8 time), a piano accompaniment (treble clef), and a bass line (bass clef). The vocal line has the lyrics 'Les don-neurs de se-re-na-des'. The piano accompaniment features a superposition of two quint intervals in the chords, as described in the caption.

Przykład 6. C. Debussy – *Mandoline*, t. 4–5. Superpozycja dwóch kwint.

Przykład 1c. C. Debussy – *Mandoline*, t. 46–48. Muzyczna ilustracja słowa „brise” („jęk mandoliny”).

Wieniawska i Debussy pod względem sposobu podłożenia tekstu inaczej ustosunkowują się do Verlaine’owskiego pierwowzoru – w kompozycji francuskiego twórcy równouprawnione jest opracowanie sylabiczne i melizmatyczne, natomiast w utworze Madame Poldowski dominuje pierwszy typ traktowania głosu wokalnego. Pieśni mają także odmienny układ formalny – dwuczęściowy ze wstępem i kodą w realizacji Lady Dean Paul (układ ABCD) oraz reprzytowy w umuzycznieniu Debussy’ego (układ ABA’). Kompozytor wzbogaca fakturę dzieła, prowadząc w unisonie dwie linie melodyczne: w partii głosu wokalnego i lewej ręki fortepianu (t. 35–36, 50–52, 53–55, 58–60).

***En sourdine* (1911) Wieniawskiej – *En sourdine* (1881–1882) Debussy’ego**

En sourdine to kolejny przykład liryku, po który sięgnęli nie tylko Fauré i Wieniawska, ale także Debussy. W obu realizacjach *En sourdine* głos wokalny prezentuje tekst w sposób sylabiczny, nie powtarzając go. Jedyny wyjątek od tej reguły stanowi melizmat na sylabie „-te-” w wyrazie „chantera” („zaśpiewa”²²) w pieśni Debussy’ego (t. 38). Forma obu tych kompozycji jest rodzajem interesującego mariażu budowy klamrowej (powrót inicjalnej motywiki w zakończeniu) i szeregowej (każda strofa wiersza otrzymuje odrębne muzyczne opracowanie). Wiąże się to z obecnością w skrajnych ogniwach melodyczno-rytmicznej figury

22 W przekładzie Allana Koski przetłumaczono ten wyraz jako „dzwonić” („Rozpacz naszej dwugłosem / Słowika zadzwoni śpiew”). Zob. P. Verlaine, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 48.

o funkcji integrującej, nadającej utworom istic hipnotyczny nastrój: w pieśni Wieniawskiej przyjmuje ona postać kołyszącego zwrotu ósemkowego w t. 1–7 i 33–35, a u Debussy'ego – wielokrotnie powracającego w toku kompozycji repetycyjnego motywu opartego na skali pentatonicznej²³. W odpowiadających sobie odcinkach pieśni Madame Poldowski i francuskiego twórcy głos traktowany jest recytatywnie (Lady Dean Paul: t. 3–7, 21–27; Debussy: t. 4–9, 26–30). W analogiczny sposób w opracowaniach trzeciej strofy wiersza Verlaine'a oddany też został stan omdlenia, stagnacji i bezruchu – jednostajne pochody ósemkowe w partii fortepianu pojawiają się w t. 13–20 utworu Wieniawskiej i w t. 18–24 kompozycji Debussy'ego. Pewne zbieżności wykazuje ponadto ukształtowanie partii głosu wokalnego – na słowach „Qui vient à tes pieds rider / Les ondes de gazon roux” („Marszczący w długich pokłonach / Fale rudawej murawy”²⁴) zarówno Wieniawska, jak i twórca *Nocturnes* wprowadzają pochód po skali chromatycznej, zakończony dużym skokiem interwałowym. O sile dramaturgicznej obu kompozycji w znacznej mierze decyduje umiejętne operowanie tempem, sfinalizowane chwytem *frozen time*, symbolizującym „zastyganie w rozpacz” (Wieniawska: wskazówka wykonawcza *de plus en plus calme*, dynamika *pp* i *ppp*, repetycje w głosie wokalnym; Debussy: tempo *lent*, dynamika *pp*, uwaga *en se perdant*). Jeśli chodzi o harmonikę, w pieśniach tych na szeroką skalę wykorzystywane są struktury bifunkcyjne (np. w zakończeniu obu kompozycji pojawiają się złożenia paralelnych akordów – A-dur i fis-moll u Wieniawskiej czy H-dur i gis-moll u Debussy'ego) oraz połączenia sekundowe (w pieśni Wieniawskiej: D–E–Fis, E–D, A–H [przykład 7a], u Debussy'ego: Cis–H/h, Gis–Fis [przykład 7b]), przypominające te z opracowania wiersza *Mandoline* Faurégo. Podobnie została również rozplanowana dramaturgia dzieł, wyraźnie dążąca do – przypadającego w innych miejscach (Wieniawska: t. 8–12; Debussy: t. 29–31) – punktu kulminacyjnego i tracąca na intensywności wyrazu po jego osiągnięciu.

O ile Lady Dean Paul wprowadza do swej pieśni momenty o przesadnej wręcz emfazie, o tyle utwór francuskiego kompozytora zna-

23 Ten pentatoniczny zwrot pojawia się także w późniejszej pieśni Debussy'ego – *Colloque sentimentale* – i symbolizuje bezpowrotnie utracone i wygasłe uczucie.

24 P. Verlaine, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 48 (przeł. A. Kosko).

mionuje nastrój wyciszenia i równowagi – nawet chwilowe wzrosty napięcia cechują się subtelnością i wyczuciem smaku. Zjawisko to jest po części związane z konsekwentnym unikaniem dynamicznych skrajności (Debussy ani razu nie używa *forte*, a *mezzo forte* pojawia się tylko raz, w t. 31). Tekst Verlaine'a twórca interpretuje ponadto w mniej dosłowny sposób niż jego następczyni (oraz Fauré): nie stosuje figury *kathabasis* na zwrocie traktującym o zapadaniu zmierzchu czy, jak w przekładzie Allana Kosko, o „spadającym wieczorze”, lecz – nieco przekornie – wyznacza tej frazie kierunek wznoszący (t. 33–35), wprowadzając descendentálną linię melodyczną dopiero w t. 36–39.

Przykład 7a. I. Wieniawska – *En sourdine*, t. 14–15. Akordy w relacji sekundy.

Przykład 7b. C. Debussy – *En sourdine*, t. 19–20. Akordy w relacji sekundy.

Fantoches (1913) Wieniawskiej – Fantoches (1881–1882) Debussy’ego

Debussy, podobnie jak Wieniawska, nadaje pieśni *Fantoches* znamiona przekomponowania, każdą strofę wiersza opracowując w odmienny sposób:

Odcinek	Wstęp	A	Ł1	B	C	D	Ł2	Coda
Zakres taktów	1–5	6–17	18–21	22–33	34–46	47–60	61–65	66–72

Równie trafnie odmalowuje także mechaniczne ruchy marionetek, upodabniając utwór do *perpetuum mobile* (akompaniament o jednostajnej pulsacji, tempo *allegretto scherzando*, artykulacja *staccato*, prześmiewcze wokalizy oparte na sylabie „la”, efekt skandowania w partii głosu wokalnego). W obu realizacjach pojawiają się ponadto elementy ilustracyjne – synkopowany dialog fortepianu i śpiewu w kompozycji Madame Poldowski, dookreślony zaleceniem *misterioso*, jest odzwierciedleniem „skradania się” córki Doktora Bolonais („Lors sa fille, piquant minois, / Sous la charmille, en tapinois, / Se glisse demi-nue”, przykład 8a). Debussy zaś na słowach traktujących o hiszpańskim piracie kreuje egzotyczny nastrój (rozlewne frazy, hiszpańsko brzmiące ornamenty: przykład 8b).

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: nu - e, en que - te de son. The bottom two staves are the piano accompaniment in bass clef. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is common time (C). The piano part features a steady, rhythmic accompaniment with some syncopation.

Przykład 8a. I. Wieniawska – *Fantoches*, t. 16–17. Muzyczna ilustracja słów „Se glisse demi-nue, / En quête de son” („skradanie się” córki Doktora Bolonais).

The image shows a musical score for the song "Son beau pirate espagnol" by Claude Debussy. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 2/4. The lyrics are "son beau pirate espagnol". The music features triplets and various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes chords and melodic lines in both hands.

Przykład 8b. C. Debussy – *Fantoches*, t. 50–51. Muzyczna ilustracja słów „Son beau pirate espagnol” („hiszpańskie” ornamenty).

Po raz kolejny dzieło twórcy *Popołudnia fauna* odznacza się większą swobodą wobec literackiego pierwowzoru niż interpretacja Lady Dean Paul. Debussy zastępuje odnoszący się do trelu słowika termin „langoureux” wariantem „amoureux”, inkrustuje poza tym pieśń wokalizami o satyrycznym wydźwięku (t. 12–16, 44–46, 66–70). Kompozytor wzbogaca linię melodyczną w partii głosu wokalnego o – niewystępujące w *Fantoches* Wieniawskiej – liczne melizmaty, dopuszczając przy tym licencje wobec prozodycznej poprawności (w t. 38 akcent metryczny przypada na nieakcentowany rodzajnik „la”). Utwory różnią się także tempem – dostojne i wyważone *moderato* u Madame Poldowski wprowadza odmienny charakter niż nieco zadziorne *allegretto scherzando* w umuzycznieniu Debussy’ego. Inaczej została również rozplanowana dramaturgia obu miniatur: w realizacji Lady Dean Paul kulminacja następuje w odcinku środkowym (t. 16–19: określenie *pressez*, dynamika *forte*, wysoki rejestr w głosie wokalnym, gęsta faktura), natomiast pieśń francuskiego kompozytora osiąga apogeum w swojej końcowej fazie (t. 56–60: wysoki rejestr w partii głosu, tryle i biegniki imitujące ptasi śpiew). Dzieło Wieniawskiej cechuje większe bogactwo harmoniczne, skutkujące niemożnością osadzenia go w ramach określonego centrum tonalnego (początek: wielodźwięk H-dur nonowy bez prymy, zakończenie: akord Es-dur). Utwór Debussy’ego, mimo że wyraźnie oscyluje wokół a-moll, w wymiarze melodycznym konstytuowany jest głównie przez pochody po skali chromatycznej (t. 22–24, 30–33, 56–58), determinujące także wertykalny układ kompozycji (pochód akordów A–As–G–Fis–G–As–A–B powracający trzykrotnie w toku kompozycji: w t. 1–3, 18–20 i 22–24).

Brume (1913) Wieniawskiej – *L'ombre des arbres* (1885–1887) Debussy'ego

Utworki Debussy'ego i Wieniawskiej oparte zostały na liryku rozpoczynającym się od słów „l'ombre des arbres” („cień gałęzi”). Kompozytor, podobnie jak Madame Poldowski, w swoim opracowaniu unika powtórzeń słownych. Od tej zasady odstępkuje tylko w zakończeniu pieśni, repetując wyraz „noyéés” („tonące”; t. 25–26). Kolejna analogia zachodząca między dziełami dotyczy ich wymiaru formalnego. Oba mają budowę szeregową o układzie ABC z tendencją do kłamrowości:

Kompozytor	Odcinek	Zakres taktów
Wieniawska	Wstęp	1–2
	A	3–10
	B	11–15
	C	16–21
	Coda	22–23
Debussy	Wstęp	1–2
	A	3–10
	Łącznik	11–12
	B	13–20
	C	21–26
	Coda	27–31

Forma łukowa jest tu pochodną dążności do integracji znamionującej obie miniatury wokalne – w dziele Lady Dean Paul realizowanej dzięki kołyszącej figurze ósemkowej rozwijanej na tle statycznych pionów akordowych (t. 1–6, 21–22), zaś w umuzycznieniu francuskiego twórcy – dzięki alterowanemu motywowi opartemu na wycinku skali chromatycznej, powracającemu w partii prawej ręki fortepianu (t. 2, 4, 12, 14, 28) i szczególnie eksponowanemu w preludium oraz postludium²⁵. Jednorodny charakter *Brume* i *L'ombre des arbres* wiąże się ponadto z analogicznym rozplanowaniem ich dramaturgii, pozbawio-

25 W kształcie motywu można dopatrywać się aluzji do – kierującej lirykiem Verlaine'a – zasady lustrzanego odbicia: dźwięk *es* stanowi centrum, wokół którego ogniskują się kolejno dźwięki *h* i *e/d*.

nej wyraźnych wzrostów i spadków napięcia, uwypuklającej właściwą lirykowi Verlaine'a transowość i, by tak rzec, psychiczny dystans. Także na poziomie szczegółowych rozwiązań odnaleźć można w utworach podobieństwa. Zarówno Madame Poldowski, jak i Debussy czerpią z zasobów figur retorycznych: *kathabasis* pojawia się w t. 9–10 realizacji Wieniawskiej (na słowach „Se plainent les tourterelles”) oraz w t. 21–22 pieśni kompozytora („Et que tristes pleuraient”), ponadto w obu interpretacjach apostrofa do wędrowca wyróżniona jest przez wznoszący kierunek linii melodycznej (Wieniawska: t. 11–12; Debussy: t. 12–14). W partii głosu wokalnego zdecydowaną przewagę zyskuje melodyka typu deklamacyjnego, na której obecność wskazują liczne repetycje. Analogicznie prezentuje się również agogika i ekspresja porównywanych kompozycji (określenie *très calme mais pas trop lent* u Wieniawskiej, a *lent et triste* u Debussy'ego; dynamika *pp*, *rallentando* i *morendo* w zakończeniu obu pieśni).

W utworze Debussy'ego tekst opracowany jest głównie w sposób sylabiczny, jednak incydentalnie pojawiają się także melizmaty (t. 14, 17, 19–20). Dynamika w *L'ombre des arbres* oscyluje wokół *p* i *pp*, stroniąc od silnego wolumenu (muzyka – inaczej niż w kompozycji Wieniawskiej – ani razu nie osiąga *forte*). Twórca *Popołudnia fauna* na szerszą skalę niż Lady Dean Paul wykorzystuje natomiast skrajne, zwłaszcza niskie rejestry fortepianu (przykład 9). Warstwa harmoniczna dzieła nacechowana jest wyraźnie wpływami osiągnięć Wagnera na tym polu: nawiązaniem do akordyki typu „tristanowskiego” są wertykalne struktury z sekstą przechodzącą na septymę, niekiedy bez prymy, z sekstą i septymą jednocześnie bądź tylko z sekstą. O inspiracji twórczością mistrza z Bayreuth świadczy także bogactwo chromatyki.

The image shows a musical score for the song "L'ombre des arbres" by Claude Debussy. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The lyrics "L'om - bre des" are written below the notes. The bottom staff is the piano accompaniment, written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a prominent bass line with a triplet of eighth notes in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Przykład 9. C. Debussy – *L'ombre des arbres*, t. 1–2. Niski rejestr w partii fortepianu.

Spleen (1913) Wieniawskiej – Spleen (1885–1887) Debussy’ego

Wieniawska opracowuje słynny *Spleen* „biednego Leliana” – *per analogiam* do Debussy’ego – sylabicznie, nie wprowadzając powtórzeń słownych. W obu kompozycjach sugestywnie oddana jest możliwa „ucieczka” ukochanej, o której traktuje Verlaine’owski liryk: Madame Poldowski w celu jej zobrazowania eksponuje w t. 18 i 20 descendentalny motyw triolowy w partii fortepianu, zaś twórca *Peleasa* i *Melizandy* ilustruje ją za pomocą wznoszących figur chromatycznych oraz zalecenia *stringendo* (t. 20–21). Ponadto zarówno francuski kompozytor, jak i Lady Dean Paul respektują zasady rządzące intonacją, w podobny sposób interpretując eksklamacje – umieszczone w wysokim rejestrze głosowym – i westchnienia, oparte na repetowanych dźwiękach (Wieniawska: t. 9, 28–29; Debussy: t. 10, 29–30). Zbieżności dotyczą również konstrukcji dzieł, będącej kolejnym przykładem mariażu budowy szeregowej i klamrowej²⁶:

Kompozytor	Odcinek	Zakres taktów
Wieniawska	Wstęp	1–4
	A	5–12
	B	13–20
	C	21–29
	Coda	30–34
Debussy	Wstęp	1–4
	A	5–17
	B	18–30
	Coda	31–34

Kulminacja dramaturgiczna w obu pieśniach przypada na ostatnie słowa liryku: „Et de la campagne infinie / Et de tout, fors de vous” („I ten krajobraz nieskończony, / Wszystko prócz ciebie”²⁷), dobitnie wyartykułowane przy użyciu analogicznych środków kompozytorskich: dynamiki *f* i *ff*, gęstej faktury i wysokiego rejestru w partii wokalne. W porównywanych umuzyycznieniach przeważa recytatywne traktowa-

26 Zaprezentowany w początkowej fazie utworu Debussy’ego motyw (t. 1–2) powtarzany jest jeszcze sześciokrotnie w jego dalszym przebiegu, na wzór ostinata.

27 P. Verlaine, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 85 (przeł. F. Konopka).

nie głosu, silnie wyeksponowane zwłaszcza w początkowych odcinkach kompozycji (przykłady 10a i 10b). Interesującym zjawiskiem, wzięwszy pod uwagę bogactwo harmoniczne znamionujące oba omawiane utwory, jest pojawienie się w ich zakończeniach kadencji wielkiej doskonałej (u Madame Poldowski – akordy g–a–d, u Debussy’ego – akordy b–C–f).

ro - ses é - taient tou - tes rou - ges et les

Przykład 10a. I. Wieniawska – *Spleen*, t. 5–6. Recytatywne traktowanie głosu wokalnego.

ro - ses é - taient tou - tes rou - ges, et les liè - res é - taient tout

Przykład 10b. C. Debussy – *Spleen*, t. 5–7. Recytatywne traktowanie głosu wokalnego.

Różnice zachodzące między porównywanymi interpretacjami wiersza *Spleen* dotyczą przede wszystkim fakturalnego i harmonicznego wymiaru dzieł. Pieśń Madame Poldowski cechuje się przejrzystością i jednorodnością w zakresie realizacji partii akompaniamentu (powtarzanie formuły ósemkowej), tkanka muzyczna opracowania Debussy’ego jest natomiast przesycona chromatyką. Bogactwo akcydencji wiąże się z często wprowadzanymi przez francuskiego twórcę modulacjami, wyraźnie zapowiadany w przebiegu kompozycji (t. 14–17) lub też następującymi bez przygotowania (t. 24–25, 27–29).

Debussy stosuje ponadto przesunięcia akordów po skali chromatycznej (B–H–B w t. 22–24, Es–D–Des–C w t. 30–31), nie stroni także od wielodźwięków pozostających w relacji trytonu – Ges–dur (molowa subdominanta obniżonego drugiego stopnia) zestawione zostaje z C–dur z noną małą (dominanta nonowa), a nowatorstwo tego połączenia jest tym większe, iż pojawia się ono już na początku pieśni (t. 3–4), po krótkim monodycznym wstępie.

***Dimanche d'Avril* (1911) Wieniawskiej – *L'échelonnement des haies* (1891) Debussy'ego**

Dzieła Debussy'ego i Wieniawskiej stanowią muzyczne opracowania wiersza rozpoczynającego się od słów „l'échelonnement des haies” („rozrzucone żywoploty”). Również w tej pieśni kompozytor konsekwentnie unika melizmatów i powtórzeń słownych, w czym jest bardziej restrykcyjny niż Lady Dean Paul, która wprowadza pojedynczy melizmat w taktie 8 na słowie „clair” („światło”). Analogicznie prezentuje się partia akompaniamentu w obu utworach – składają się na nią szesnastkowe figuracje oparte na rozłożonych akordach. Pojawiające się w zakończeniach obu dzieł repetycje dźwiękowe w głosie wokalnym (wzbogacone u Debussy'ego o tercjowe wychylenia), obrazujące proces uspokajania i wyciszania się morskiej tafli, stanowią dalekie echo *Augenmusik* (Madame Poldowski: t. 34–36; Debussy: t. 29–34). Na tym nie wyczerpuje się pula ilustracyjnych zabiegów zastosowanych w pieśniach – zarówno w *Dimanche d'Avril*, jak i w *L'échelonnement des haies* imitowane jest brzmienie dzwonów („De cloches comme des flûtes / Dans le ciel comme du lait”²⁸). W interpretacji Lady Dean Paul ich jednostajne bicie przywołują akcentowane w monodycznych pochodach dźwięki *a* i *fis* oraz *fis* i *dis* w oktawie razkreślnej i dwukreślnej (przykład 11a). W umuzycznieniu twórcy *La Mer* tę samą funkcję pełnią wertykalne struktury oparte na kwintowej podstawie basowej oraz równoległe oktawy w partii prawej ręki fortepianu (przykład 11b)²⁹.

28 „We flety głos scedziły dzwony; / Rozprysł się w niebie pełnym mleka”. Zob. tamże, s. 125 (przeł. R. Kołoniecki).

29 Jarociński zauważa, iż temat – eksponowany w t. 29–34 w zdwojeniu oktawowym, zaprezentowany zaś po raz pierwszy w preludium w partii lewej ręki fortepianu (t. 1–3, potem t. 9–11, 21–23) – został zapożyczony z powstałej w 1890 roku *Tarantelli*

Przykład 11a. I. Wieniawska – *Dimanche d'Avril*, t. 32–33. Imitacja brzmienia dzwonów.

Przykład 11b. C. Debussy – *L'échelonnement des haies*, t. 29–31. Imitacja brzmienia dzwonów.

Obie kompozycje cechuje ponadto uproszczenie warstwy harmoniczej oraz – rzutujące na budowę kadencji³⁰ – wyekspozowanie określonych relacji między współbrzmieniami: kwintowych u Debussy'ego, mediantowych u Wieniawskiej. W pieśniach pojawiają się poza tym niezbyt rozbudowane fragmenty modulacyjne (Madame Poldowski: t. 15–18, 31–33; Debussy: t. 14–20).

Podstawowa różnica zachodząca między utworami wiąże się z ich układem formalnym – reprzyzowym w *Dimanche d'Avril* Lady Dean Paul oraz szeregowym w *L'échelonnement des haies* Debussy'ego (Wieniawska: układ ABCA'D, z cezurami w taktach 10, 19, 22 i 35; Debussy: układ ABCDE, z cezurami w taktach 3, 11, 15 i 20). Architektonika determinuje dramaturgiczny wymiar dzieł: w realizacji Wieniawskiej następuje

styryjskiej (*Danse*) na fortepian. Zob. S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm...*, dz. cyt., s. 127.

³⁰ W pieśni Lady Dean Paul końcowa kadencja ma układ VI–I–VI–I–VI–I, zaś w kompozycji Debussy'ego: IV–V–IV–V–I, ze zmianą trybu z cis-moll na Cis-dur w ostatnim taktie.

wyraźny wzrost napięcia w części *mutatio* (t. 15–19: *agitato*, dynamika *forte*, gęsta i schromatyzowana faktura, wysoki rejestr głosu wokalnego), podczas gdy przekomponowana forma wykorzystana przez Debussy'ego nie wymusza konieczności wprowadzenia wyraźnej kulminacji. Używana zamiennie z *legato* artykulacja *staccato* w partii głosu wokalnego pieśni francuskiego kompozytora, w połączeniu z recytatywnym typem melodyki, wywołuje efekt skandowania. Nie znajduje on natomiast zastosowania w lirycznie nacechowanej kompozycji Madame Poldowski³¹. Zachodzące między porównywanymi realizacjami różnice agogiczne (*moderato* w pieśni Wieniawskiej, *assez vif et gaiement* u Debussy'ego) wpływają na odmienność ich charakterów.

Le Faune (1919) Wieniawskiej – Le Faune (1904) Debussy'ego

W pieśni *Le Faune* Debussy opracowuje tekst w całości sylabicznie, nie stosując powtórzeń. Nie ilustruje go jednak w tak dosłowny sposób jak Wieniawska, która poprzez wprowadzenie do utworu wokalizy oddaje złowieszczy śmiech psotliwego bożka. W realizacji francuskiego twórcy pojawia się natomiast, podobnie jak w umuzycznieniu Madame Poldowski, „fletowy” motyw przewodni, oparty na chromatycznej skali molowej z obniżonym piątym stopniem (przykłady 12a i 12b). W miniaturze wokalne kompozytorki zwrot przyjmuje zarówno wznoszący, jak i opadający kierunek, podczas gdy Debussy preferuje jego postać descendentálną. Między dziełami zachodzą również analogie formalne: oba posiadają dwuczęściową budowę z predylekcją do kłamrowości (powrót inicjalnej figury w kodzie):

Kompozytor	Odcinek	Zakres taktów
Wieniawska	A	1–13
	B	14–24
	Coda	25–30
Debussy	Wstęp	1–12
	A	13–23
	B	24–33
	Coda	34–39

31 Mimo że melodyka w pieśni Lady Dean Paul wykazuje znamiona recytatywności, zastosowana w niej artykulacja *legato* oraz swoista płynność muzycznego toku niwelują efekt skandowania.



Przykład 12a. I. Wieniawska – *Le Faune*, t. 1–3. „Fletowy” motyw przewodni.

Przykład 12b. C. Debussy – *Le Faune*, t. 1–3. „Fletowy” motyw przewodni.

Porównywane interpretacje w sugestywny sposób ilustrują ostre i bezduszne brzmienie tamburynu, o którym traktuje zakończenie liryku Verlaine’a – w *Le Faune* Madame Poldowski w partii lewej ręki fortepiano zostaje wprowadzona superpozycja kwint (t. 19–24), natomiast w pieśni kompozytora bezlitosny upływ czasu oddaje ostinato rytmiczne w niskim rejestrze instrumentu³². Warto wskazać na jeszcze jedno podobieństwo – w obu omawianych utworach na poincie: „Jusqu’à cette heure dont la fuite / Tounoie au son des tambourins” („Do godziny, której przebieg / W rytm wiruje tamburynów”³³) dochodzi do rozwarstwienia faktury (u Wieniawskiej w t. 19–24, u Debussy’ego w t. 31–39).

Podstawowa różnica między umuzycznieniami wynika ze stopnia ich zaawansowania harmonicznego. Twórca *Peleasa i Melizandy* wprowadza liczne komplikacje, skutkujące zniesieniem relacji funkcyjnych. Morfologia akordów oraz sposób traktowania przez niego struktur

32 Jarociński określa je mianem „basso continuo”. Zob. S. Jarociński, *Debussy a impresionizm...*, dz. cyt., s. 127.

33 P. Verlaine, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 44 (przeł. F. Konopka).

wertykalnych zdają się odsyłać do organizacji brzmienia typowej dla ragtime'u, chociaż tego rodzaju impulsy silniej dojdą do głosu dopiero w późniejszych dziełach kompozytora³⁴. Skojarzenia z nowoorleańskim gatunkiem muzycznym może budzić obecność kilkupiętrowych konstrukcji dźwiękowych (np. g-moll z undecymą zwiększoną w t. 7–12 i 15 i z undecymą czystą w t. 16 i 22), eksponowanie interwału sekundy zwiększonej w motywie przewodnim i trytonu g-cis w ostatnim akordzie pieśni, wykorzystanie na szeroką skalę trójdźwięków zwiększonych i równoległych przesunięć. Trop ten podtrzymują inne elementy dzieła muzycznego – tempo *rubato*, faktura typu „arpeggiowego” (t. 18, 31–32) oraz emancypacja czynnika rytmicznego (ostinato oparte na interwale kwinty, synkopy m.in. w t. 2–3, 11–12). Inaczej została także rozplanowana dramaturgia obu utworów – obecnemu w dziele Debussy'ego nastrojowi jednostajności i bierności Wieniawska przeciwstawiła układ gradacyjny, z kulminacją w kodzie.

Irena Wieniawska i Maurice Ravel. *Sur l'herbe* (1918) – *Sur l'herbe* (1907)

Sur l'herbe to jedyna pieśń Ravela oparta na wierszu Verlaine'a. Kompozytor rezygnuje z melizmatycznego opracowania tekstu, zachowuje także wierność wobec oryginału, unikając powtórzeń słownych. Zarówno w realizacji Wieniawskiej, jak i w dziele twórcy *Dafnis i Chloe* dominantą ekspresyjną zdaje się kategoria „kapryśności”, mająca źródło w literackim pierwowzorze. W obu przypadkach jest ona ilustrowana przez – wywołujące wrażenie chwiejności – częste zmiany metrum i tempa (Madame Poldowski: *rubato, lento, vivement, très animé*; Ravel: *modéré, plus lent, un peu plus lent qu'an début, lent, retenu, assez vite*) oraz określenia wykonawcze, różnicujące wypowiedzi kolejnych postaci biorących udział w dialogu (Wieniawska: *capricieusement, avec ironie, dolce, avec affectation, joyeusement, avec élan, languido, rêveusement, avec impatience, tendrement, avec surprise*; Ravel: *expressif, avec afféterie*). Dysproporcja zachodząca między liczbą wskazówek kompozytorskich pojawiających się w porównywanych pieśniach obrazuje typowo Ravelowską skłonność do unikania wszelkiej dosłowności, na jego umiłowanie lakoniczności i esencjonalności wywodu:

34 M.in. w *Golliwog's Cake-Walk* z 1908 roku i w finale *Sonaty* na skrzypce i fortepian z 1916 roku.

Ta nadzwyczajna powściągliwość Ravela wcale nie jest jakimś obliczonym manewrem strategicznym, mającym na celu podrażnienie naszego apetytu, lecz przeciwnie – raczej antidotum na przesadę literacką, frazeologię i automatyczne pomruki muzyczne; tak więc pozorny brak spójności wywodu u Ravela i u Debussy'ego zasadza się, biorąc ogólnie, na panicznym strachu przed deklamatorstwem i na potrzebie podawania wyłącznie rzeczy najistotniejszych [...] ³⁵.

Atmosferę zmysłowego i alkoholowego upojenia („Ce vieux vin de Chypre est exquis / Moins, Camargo, que votre nuque”) potęguje zastosowana w pieśni twórcy *Bolera* artykulacja: *glissando*, *staccato*, *portato*, liczne arpeggia. W partii głosu wokalnego w interpretacjach Wieniawskiej i Ravela przewagę zyskuje melodyka typu deklamacyjnego. W obu utworach dochodzi poza tym do zawieszenia relacji funkcyjnych poprzez eksponowanie połączeń sekundowych oraz niejednoznaczności tonalnej (oscylacja między cis-moll i gis-moll w początkowym fragmencie oraz zmiana trybu w zakończeniu *Sur l'herbe* Ravela).

Umuzycznienia mają odmienną budowę: w realizacji Wieniawskiej wykazującą znamiona reprzyzowości (ABA'C), zaś w interpretacji kompozytora – szeregowości z wpływami ukształtowania klamrowego (powrót materiału wstępu przeniesionego o sekundę małą niżej w kodzie). Różnice dotyczą także rozplanowania dramaturgii dzieł: w opracowaniu muzycznym Madame Poldowski napięcie rośnie gradacyjnie, aż do zaskakującej eksklamacji w t. 32–33 (przykład 13a), w utworze Ravela natomiast kulminacja następuje na słowach: „Embrassons nos bergères, l'une / Après l'autre, Messieurs, eh bien?” (przykład 13b), doprowadzając w konsekwencji do energetycznego rozładowania.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of music. The first system is in 2/4 time and the second system is in 3/4 time. The vocal line is in the treble clef and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "He! bon - soir la Lu - ne!". The score is marked with a red vertical line on the right side.

Przykład 13a. I. Wieniawska – *Sur l'herbe*, t. 32–33. Moment kulminacyjny.

35 V. Jankélévitch, *Ravel*, dz. cyt., s. 129.

Em - bras - sons nos ber - gè - res, l'une Ap - rès

Przykład 13b. M. Ravel – *Sur l'herbe*, t. 18. Moment kulminacyjny.

Podsumowanie

Powyższa analiza porównawcza obrazuje istnienie zarówno wielu podobieństw, jak i różnic między pieśniowymi interpretacjami wierszy Verlaine'a autorstwa Madame Poldowski oraz Faurégo, Debussy'ego i Ravela. Ujęcie Wieniawskiej, w niektórych aspektach pokrewne propozycjom francuskich twórców, stanowi pochodną dążności kompozytorki do realizacji podstawowych wyznaczników gatunku *mélodie* (takich jak m.in.: wariabilność harmoniczna, zmienna struktura, recytatywne traktowanie głosu, sylabiczne opracowanie tekstu, akompaniament o funkcji ekspresywnej czy mnogość efektów orkiestrowych w partii fortepianu)³⁶. Lady Dean Paul wydaje się niedościgniona w wypełnianiu tych postulatów – żaden z jej muzycznych poprzedników nie odznaczył się w tym zakresie taką konsekwencją i skrupulatnością.

Najlepiej bodaj tę tendencję ilustruje stosunek wymienionych artystów do literackiego pierwowzoru: Debussy i Fauré niekiedy traktują Verlainowskie liryki bardziej swobodnie, wprowadzając powtórzenia słowne (*Mandoline* Faurégo, *L'ombre des arbres* Debussy'ego), zamieniając wyrazy (*Fantochez* Debussy'ego), dodając pointujące lub różniące przebieg pieśni wokalizy (*Mandoline* i *Fantochez* Debussy'ego), sprzeniewierzając się prawidłom rządzącym prozodią (*Fantochez* Debussy'ego) czy wreszcie opracowując tekst w sposób melizmatyczny (co nie było zalecane twórcom *mélodies*). Uobecniona w partii głosu wokalnego w dziełach Wieniawskiej melodyka typu recytatywnego również jest bez precedensu – w umuzycznieniach pozostałych kompozytorów, zwłaszcza Faurégo, bywa ona przyćmiewana przez kantylenę.

36 Więcej na temat gatunku *mélodie* zob. F. Noske, dz. cyt., s. 1–39.

Wyrażna predylekcja Madame Poldowski do wykorzystywania szeregowego układu formalnego, wynikająca z chęci jak najwierniejszego oddania znaczenia kolejnych strof wiersza, zdaje się nawiązywać do osiągnięć Debussy'ego na tym polu. Podobnie jak on, kompozytorka umiejętnie łączy budowę odcinkową z techniką motywów przypominających, zapewniającą tym utworom integralność i spójność. Nie zmienia to jednak faktu, że w pieśniowym dorobku Lady Dean Paul znajdują się także pozycje o skrajnie regularnej, reprzyzowej strukturze.

W zakresie harmoniki dzieła Wieniawskiej lokują się pomiędzy pozostającymi w okowach systemu funkcyjnego realizacjami Faurégo a nowatorskimi w sposobie traktowania współbrzmień umuzyycznieniami Debussy'ego. Madame Poldowski wprowadza wprawdzie do swoich pieśni równolegle przesuwane struktury wertykalne, akordy pozostające względem siebie w relacji sekundy, modulacje czy wymykające się jednoznacznej klasyfikacji wielodźwięki, nie wykorzystuje ich jednak na tak szeroką skalę jak francuski kompozytor, którego – jeszcze przecież wczesna³⁷ – twórczość jest pochodną fascynacji idiomem Wagnera z jednej i dopiero co rodzącym się jazzem z drugiej strony.

W odniesieniu do interpretacji tekstu poetyckiego miniatury wokalne Lady Dean Paul cechuje wyższy stopień zachowawczości niż pieśni Debussy'ego i Ravela. Dosłowny typ obrazowania, będący konsekwencją wprowadzania mało wyrafinowanych, przewidywalnych figur retorycznych oraz licznych wskazówek wykonawczych, uniemożliwia ukonstytuowanie się aluzyjnego, pełnego niuansów i niedopowiedzeń typu wypowiedzi lirycznej, właściwego dziełom francuskich twórców. Odzwierciedleniem takiego stanu rzeczy jest pewien deficyt swobody, wdzięku czy – by tak rzec – nonszalancji w realizacjach Wieniawskiej, kategorii ucieleśnianych przez muzykę wyżej wymienionych kompozytorów.

Bibliografia

- A History of Song*, red. D. Stevens, New York 1970.
Boucourechliev A., *Debussy. La révolution subtile*, Paris 1998.
Chłopicka R., *Claude Debussy: C'est l'extase langoureuse do słów Paula Verlaine'a*, [w:] *Forma i ekspresja w liryce wokalne 1808–1909. Interpretacje*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1989.

³⁷ Wyjątek stanowi pieśń *Le Faune*, powstała w 1904 roku.

- Cooper M., *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré*, London 1951.
- Dubiau-Feuillerac M., *Corporality and Sound in French Art Song in Some Mélodies of Claude Debussy*, [w:] *Dzieło muzyczne jako fenomen dźwiękowy*, red. A. Nowak, Bydgoszcz 2007.
- Études sur la musique française. Autour de Debussy, Ravel et Paul Le Flem*, red. A. Penesco, Lyon 1992.
- Grabkowski E., „Poldowski” – zapomniana kompozytorka, córka Henryka Wieniawskiego, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 4.
- Harding J., *Saint-Saëns and His Circle*, London 1965.
- Jankélévitch V., *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique*, Paris 1951.
- Jankélévitch V., *Ravel*, tłum. M. Zagórska, Kraków 1977.
- Jarociński S., *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976.
- Jarociński S., *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*, Kraków 1972.
- Kaminsky P., *Of children, Princesses, Dreams and Isomorphisms: Text-Music Transformation in Ravel's Vocal Works*, „Music Analysis” 2000, nr 1.
- Noske F., *French Song from Berlioz to Duparc. The Origin and Development of the Mélodie*, tłum. R. Benton, New York 1970.
- Paja-Stach J., *Ravel, Maurice*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 8 (Pe-R), Kraków 2004.
- Phillips E., *Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré*, „Music Analysis” 1993, nr 1.
- Reuter E., *La mélodie et le Lied*, Paris 1950.
- Stankiewicz J., *Fauré, Gabriel*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 3 (EFG), Kraków 1990.
- Suchowiejko R., *Wieniawska, Dean Paul Irena*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Wieniawski. Od legendy do konkursu*, red. E. Dziębowska, Kraków 2011.
- Suchowiejko R., *Wieniawska, Irena*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 12 (W-Ż), Kraków 2012.
- Verlaine P., *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
- Wenk A.B., *Claude Debussy and the Poets*, Berkeley 1976.

Abstract

Musical interpretation of selected poems by Paul Verlaine. Analysis of Irena Wieniawska's songs in the comparison to the compositions by Fauré, Debussy, and Ravel

The aim of this article is to interpret songs by Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel and a less-known composer – Irena Wieniawska (1879–1932), based on the same poems by Paul Verlaine. In the first part of this paper, the relationships between Wieniawska, Fauré, Debussy, Ravel and Verlaine are subsequently described. Then, the author makes a comparison between selected songs by French composers and Madame Poldowski, indicating main similarities and differences. The final part consists of some remarks related to the fact that Wieniawska fulfills features of the French *mélodie* very strictly. This is why her songs seem to be more traditional, not as allusive and sophisticated as Debussy's or Ravel's vocal works.

Keywords

20th-century song, *mélodie*, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Irena Wieniawska