Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

DOI: 10.17951/l.2016.XIV.1.91

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XIV, 1 SECTIO L 2016

Katedra Teorii Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

Anna Al-Araj

Pieśni Ireny Wieniawskiej do słów Paula Verlaine'a[1]

Irena Wieniawska's Songs to Words by Paul Verlaine

Irena Wieniawska[2] skomponowała 21 pieśni do słów Paula Verlaine'a – wszystkie przeznaczone na głos i fortepian. Utwory te powstawały w latach 1911–1927. Warto przypomnieć, że znaczną część dorobku pieśniowego kompo-

[1] Niniejszy artykuł jest zmodyfikowaną częścią mojej 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*, Instytut Muzykologii UJ, Kraków 2012.

[2] 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 paryskim Schola Cantorum u Vincenta d'Indy'ego, we Francji poznała także dorobek impresjonistów, co w znaczny sposób ukształtowało jej idiom twórczy. Madame Poldowski często występowała w ramach recitali organizowanych przez stowarzyszenie *La Libre Esthétique* w Brukseli, odbyła ponadto podróże koncertowe do Stanów Zjednoczonych i Hiszpanii. Zob.: *eadem*, *Irena Wieniawska – zapomniana kompozytorka. Rys biograficzny i recepcja twórczości w I połowie XX wieku*, „Muzyka" 58: 2013, nr 4, s. 51–66; *eadem*, *Paul Verlaine – „urodzony pieśniarz"*, „Bez Porównania" 2013, nr 1–2, s. 123–134; E. Grabkowski, *„Poldowski" – zapomniana kompozytorka, córka Henryka Wieniawskiego*, „Ruch Muzyczny" 41: 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; *eadem*, *Wieniawska Irena*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 12, Kraków 2012, s. 167.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

zytorki – w tym również umuzycznienia wierszy Verlaine'a – wydała londyńska oficyna J. & W. Chester w latach 1915–1935 i tam też przedrukowano jej dzieła opublikowane wcześniej w Paryżu przez spółkę wydawniczą Durand et Cie (w latach 1911–1913).

Zaprezentowane w niniejszym studium ujęcie analityczne stanowi rezultat wyłącznie własnych badań przeprowadzonych nad pieśniami Wieniawskiej, bez wykorzystania istniejących już opracowań przedmiotu, tj. niepublikowanych rozpraw pióra Davida Mooneya[3] oraz Myry F. Brand[4], do których – mimo poczynionych starań – autorce artykułu nie udało się dotrzeć.

Warstwa słowna

Wykorzystany w pieśniach Wieniawskiej materiał słowny[5] pokazuje, że kompozytorka przyjęła podobną metodę selekcji utworów poetyckich jak inni twórcy tego czasu. Kierując się przede wszystkim „muzycznością" liryków Verlaine'a, wybrała z poszczególnych tomów te w najwyższym stopniu nasycone walorami brzmieniowymi. Najwięcej wierszy zapożyczyła ze zbiorów *Fêtes galantes* (9) i *Romances sans paroles* (6); w *La Bonne Chanson* znalazła dwie interesujące ją pozycje, z pozostałych zaś tomów (*Poèmes saturniens*, *Sagesse*, *Jadis et naguère* i *Parallèlement*) zaczerpnęła tylko po jednym utworze[6].

[3] D. Mooney, *Musical Settings of the Poetry of Verlaine: A Study in Music-Poetic Synthesis*, National University of Ireland, Maynooth, 1990 (niepublikowana praca dyplomowa); *idem*, *The Pursuit of Ultimate Expression: the Works of Poldowski [Lady Irène Dean Paul] 1879–1932*, University College Dublin 1999 (niepublikowana dysertacja).

[4] M. F. Brand, *Poldowski [Lady Dean Paul]: Her Life and Her Song Settings of French and English Poetry*, University of Oregon 1979.

[5] Teksty pieśni w oryginale francuskim oraz w tłumaczeniu na język angielski zamieszczono w książeczce do płyty CD *Poldowski – Mélodies*, Musique en Wallonie MEW 0741, 2006. Są one także dostępne on-line: http://www.musiwall.ulg.ac.be/IMG/pdf/MEW_poldowski_livret_070820_light.pdf.

[6] 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 dotyczą wydań w londyńskiej oficynie J. & W. Chester]. Materiały nutowe zostały zgromadzone w siedzibie Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu dzięki inicjatywie Petera Rennie – angielskiego badacza i popularyzatora wiedzy o rodzinie Wieniawskich.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Baudelairiański z ducha *Crépuscule du soir mystique* zapewne nie bez przyczyny współtworzy cykl nazwany przez Verlaine'a *Krajobrazy smutne*. Dominująca w nim atmosfera smutku, goryczy i wewnętrznej rozterki to po części efekt wpływu autora *Kwiatów zła*. Inną wskazówką informującą o źródle inspiracji jest tytuł wiersza – epitet „mystique" często powraca w twórczości starszego poety. O łączności Verlaine'a z warsztatem literackim poprzednika świadczy także nawiązanie do teorii *correspondances des arts*. Idea odpowiedników, równoważności między światem zewnętrznym a wewnętrznym, znajduje realizację już w pierwszym wersie utworu:

„Le Souvenir avec le Crépuscule	„Wspomnienie wraz ze Zmrokiem w bladej czerwoności
Rougeoie et tremble à l'ardent horizon	Krople rdzy wsącza w płomieniste rozjarzenie
De l'Espérance en flamme […]"	Horyzontu Nadziei […]"[7]

Za przejaw dążenia do syntezy sztuk można również uznać synestezyjne stopienie woni, barw i uczuć, które doprowadza podmiot do zawrotu głowy, do zagubienia się w „bezkresnym omdleniu". Dominujące w wierszu wrażenie duszności, obsesji i tajemniczości (podkreślanej przez tytułowe określenie „mistyczny") uzyskuje Verlaine przez stosowanie typowych dla niego zabiegów: zacieranie granic znaczeniowych i konturów świata przedstawionego, łączenie „chwiejności" z „wyrazistością" (przeciwstawienie „bladej czerwoności" i „płomienistego rozjarzenia", „tajemniczego ogrodzenia" i „bujnego rozkwiecenia", „zdrowego myślenia" i „otchłannego omdlenia").

Sur l'herbe to liryk utrzymany w rzadko spotykanej u Verlaine'a formie dialogu. Przywołaną tutaj towarzyską rozmowę przenika – charakterystyczny dla całego zbioru *Zabaw miłosnych* – nastrój frywolnej zmysłowości i beztroski. Wskazuje się w kontekście tego wiersza na chęć nawiązania przez poetę do obrazu *L'île enchantée* Jeana Antoine'a Watteau[8]. Podobnie jednak jak niektóre elementy dzieł francuskiego malarza znamionują już głębię preromantycznej melancholii, tak i liryki symbolisty nie ograniczają się do błahych i wykwintnych słów. Stylizacja jest tutaj formą kamuflażu, gestem wykonanym pod adresem czytelni-

[7] *Zmierzch mistyczny*, przeł. R. Kołoniecki. Cytaty z wierszy Verlaine'a przywołano na podstawie: P. Verlaine, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Wrocław 1980. W przypadku braku dostępu do polskich tłumaczeń posłużono się przekładami angielskimi zawartymi w książeczce do płyty CD *Poldowski – Mélodies*... Wszystkie podkreślenia (wyróżnienia) pochodzą od autorki artykułu.

[8] Chociaż, jak zauważa Anna Drzewicka: „*Fêtes galantes* nie są w ścisłym znaczeniu transpozycją słowną dzieł malarskich, przejmują raczej, przetwarzając ją swoiście, ich atmosferę". Zob.: Verlaine, *op. cit*., s. XLVII.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

ka, który powinien doszukiwać się – ukrytego pod maską miłosnej gry i arystokratyczno-libertyńskiej zabawy – prawdziwego sensu utworów. Licznie zgromadzone w tym zbiorze motywy nawiązujące do teatru marionetek czy pantomimy każą myśleć o świecie przedstawionym *Fêtes galantes* jako o realizacji toposu *theatrum mundi*. Literalna wymowa wiersza jest jednak przesycona erotyczną rubasznością, upojeniem i ironicznym dystansem wobec moralnych obwarowań (o czym świadczy postać „księżulka"):

„– Ma flamme… – Do, mi, sol, la, si.
– L'abbé, ta noirceur se dévoile.
– Que je meure, mesdames, si
Je ne vous décroche une étoile! […]"

„Do, mi, sol, la, fa… – Kochać się trzeba…
– Księżulku, poprawże sutanę!
– Niech skonam, Pani, jeśli z nieba
Gwiazdki dla ciebie nie dostanę […]"[9]

Prześmiewczego charakteru dopełniają skrajnie regularne rymy o układzie krzyżowym oraz solmizacyjne „wstawki", które można interpretować jako próbę zagłuszenia tego, co ukryte pod siatką złudzeń i pozorów rozmowy pełnej galanterii[10].

Wiersz *Cortège*, nawiązujący prawdopodobnie zarówno do malarstwa Watteau, jak i XVIII-wiecznej obyczajowości, także cechuje lekko zawoalowana zmysłowość. Ta przesycona humorem i figlarnością scenka stanowi ilustrację zalotów małpki i czarnoskórego chłopca pod adresem ich „pani" – właścicielki „śnieżnej obfitości biustu":

„Le singe ne perd pas des yeux
La gorge blanche de la dame,
Opulent trésor que réclame
Le torse nu de l'un des dieux […]"

„Szympans wciąż patrzy w pani biust,
Boć tej ich śnieżnej obfitości
Mógłby tym skarbom pozazdrościć
Odkryty tors któregoś z bóstw […]"[11]

Kobieta, ucieleśnienie najśmielszych fantazji „domowych zwierząt" („animaux familiers"), zdaje się jednak całkowicie ignorować fakt bycia obiektem westchnień.

Kolejny liryk ze zbioru *Fêtes galantes – Fantoches* – składa się z trzech odrębnych scenek rodzajowych, ukazujących postaci z *commedia dell'arte*. Najpierw pojawia się zabawna i zawadiacka para przyjaciół: Scaramouche i Pulcinella, gestykulująca w świetle księżyca. Następna strofa przynosi obraz bolońskiego

[9] *Na trawie*, przeł. C. Jastrzębiec-Kozłowski.

[10] W cytowanym polskim przekładzie zrezygnowano z jednej „wstawki" solmizacyjnej, znajdującej się w ostatnim wersie trzeciej strofy utworu, oraz zmodyfikowano układ tej zachowanej z „do, mi, sol, la, si" na „do, mi, sol, fa". Zabieg ten intensyfikuje groteskowość charakteru całego wersu, brzmiącego: „Do, mi, sol, fa… – Kochać się trzeba… ".

[11] *Świta*, przeł. F. Konopka.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

lekarza, z pietyzmem zbierającego zioła lecznicze. I wreszcie – w kolejnej części utworu – przywołana jest wizja z udziałem jego córki, ukradkiem przemykającej przez altanę w celu ujrzenia przystojnego hiszpańskiego pirata.

Motyw podróży na wyspę Cyterę, na której miała przebywać – według mitologicznego przekazu – bogini miłości, Afrodyta, zajmuje ugruntowaną pozycję w kulturze i sztuce. Wystarczy wspomnieć, że źródłem inspiracji dla Verlaine'a mógł być zarówno słynny obraz Watteau, zatytułowany *Odjazd na Cyterę*, jak i wiersz Baudelaire'a, *Podróż na Cyterę*. Silnie zaakcentowana w liryku sensualność, mnogość woni, barw i rozmaitych wrażeń zmysłowych, służy wykreowaniu obrazu wyspy-idylli, będącej schronieniem dla zmęczonych prozą życia kochanków. Jak to często ma miejsce w poezji Verlaine'a, w wierszu sąsiadują ze sobą elementy „wyblakłe", pozbawione konturów, i te naznaczone piętnem wyrazistości: z jednej strony pojawia się „omdlała wśród letnich powiewów woń róż" („L'odeur des roses, faible, grâce / Au vent léger d'été qui passe"), z drugiej zaś – „przeszywająca ekscytacja" („une exquise fièvre") i „zagarniające wszystko miłosne pragnienie" („l'Amour comblant tout"), które chroni przed „męczarniami" („des courbatures").

Jednym z symptomów „przebudzenia", ucieczki od pełnego pozorów świata kukiełkowej maskarady w *Fêtes galantes* jest wiersz *Le Faune*. Uznawany za proroka nieszczęścia złośliwy bożek[12], w liryku Verlaine'a wieszczy – z ironicznym uśmiechem na ustach – sromotę, która ma nadejść po pełnych radości chwilach:

„[…] Présageant sans doute une suite Mauvaise à ces instants sereins […]"	„[…] Wróżąc długi ciąg sromotnych Następstw onym chwilom słodkim […]"[13]

W drugiej strofie bardzo silnie zaznacza się obecność toposów życia-wędrówki i życia-teatru, sygnalizowana przez fałszywie brzmiący dźwięk tamburynów, towarzyszący człowiekowi aż do kresu ziemskiej egzystencji.

Stanowiąca konglomerat rozmaitych tradycji – od pseudomitologicznej[14], poprzez sielankową, aż do salonowej *préciosité*[15] – *Mandolina* przywołuje kontekst miłości dworskiej ze znamiennym dla niej genologicznym wzorcem serenady podokiennej. Pojawiające się w liryku postacie, odsyłające do literackiego źró-

[12] Faun uznawany jest za wnuka Saturna, pod którego znakiem miał się urodzić Verlaine, zgodnie z jego własną opinią.

[13] *Faun*, przeł. F. Konopka.

[14] Drzewicka zauważa, że Verlaine nie był „szczególnie zamiłowanym hellenistą", skąd wnioskuje o silniejszym wpływie tradycji literackiej trzech ostatnich wieków niż mitologii na kształt wiersza. Zob.: Verlaine, *op. cit*., s. 45.

[15] Ten rozpowszechniony przez Moliera termin odnosi się do wykwintności, wyszukania, ale też pewnego rodzaju estetycznego nadmiaru cechującego XVII-wieczne salony paryskie.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

dła: Tyrcys i Amyntas (dramat pasterski *Aminta* Tassa), Klitander i Damis (komedie Moliera), charakteryzowane są zarówno pod względem sposobu bycia, jak i powierzchowności:

„Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues […]"

„Te kuse kurtki ich jedwabne,
Ich suknie długie nieskończenie,
Ich śmiechy, pozy ich powabne
I ich niebieskie, giętkie cienie […]"[16]

À Clymène to kolejny z wierszy, tym razem w żartobliwy sposób[17] aplikujący Baudelairiańską teorię *correspondances* i synestezji[18]. Poszczególne atrybuty tytułowej Klimeny (imię wywodzące się z pastersko-salonowej tradycji) są zestawiane i porównywane na zasadzie odpowiedniości z wrażeniami z różnych zakresów zmysłowych: słuchu („barkarole milczące", „pieśni bez słów"[19] w odniesieniu do oczu ukochanej), wzroku („chmura cienia przygaszająca ostrość widzenia" w kontekście oddziaływania głosu Klimeny) i powonienia („biel zapachu"). Czwarta strofa jest rodzajem sumacji:

„Ah! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbes d'anges défunts,
Tons et parfums […]"

„Iż jest w tobie muzyka,
Co duszę wskroś przenika,
Anielstwa blask tajony,
Wonie i tony […]"[20]

Liryk *Colombine* ponownie wprowadza w magiczny świat postaci *commedia dell'arte*. Okrutna i niedostępna Kolombina zwodzi „ofiary" swego dziecięcego uroku, podobnie jak „pani" z *Cortège*, pozostając niewrażliwa na ich zaloty. Na jej jedno skinienie gromada „nabranych" znosi upokorzenia, zbliżając się coraz bardziej do nieuchronnej klęski:

„– Eux ils vont toujours! –
Fatidique cours
Des astres,
Oh! dis-moi vers quels

„– As for them, they re still carrying on! –
Fateful course
Of the stars,
Oh tell me towards what

[16] *Mandolina*, przeł. R. Kołoniecki.

[17] O czym świadczy pierwotny, ostatecznie odrzucony tytuł wiersza – *Galimathias double* (*Podwójny galimatias*).

[18] Por. *Zmierzch mistyczny* ze zbioru *Wiersze spod znaku Saturna*.

[19] To sformułowanie można zapewne traktować jako zapowiedź tytułu późniejszego zbioru Verlaine'a.

[20] *Do Klimeny*, przeł. R. Kołoniecki.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Mornes ou cruels	Dismal or cruel
Désastres	Disasters
L'implacable enfant,	The implacable child,
Preste et relevant	Nimble, and lifting-up
Ses jupes,	Her skirts,
La rose au chapeau,	A rose in her hat,
Conduit son troupeau	Leads her flock
De dupes?"	Of dupes?"[21]

Tragiczny w wymowie wiersz *En sourdine* jest projekcją rozmyślań poety na temat niemożności całkowitego zespolenia dwóch istot, nieprzenikalności ich świadomości. Zanim jednak dojdzie do wyartykułowania pointy, Verlaine pozwala sobie na roztoczenie wizji pełnej miłosnych uniesień i – zaznaczonej z właściwym mu kunsztem – intymności, tonącej w oparach nadchodzącego zmierzchu (charakterystyczne określenia to: „półgłosem", „półmrok", „półzwisłe, półomdlałe pióropusze", „oczy zadumane", „serce uśpione", „powiew słodki, łaskawy"). Dopiero zapadnięcie zmroku sprowadza na kochanków rozpacz i pozbawia ostatnich złudzeń:

„Et quand, solennel, le soir	„A gdy wieczór od niebiosów
Des chênes noirs tombera,	Spadnie w czarne czuby drzew,
Voix de notre désespoir,	Rozpaczy naszej dwugłosem
Le rossignol chantera".	Słowika zadzwoni śpiew"[22].

La lune blanche (*L'heure exquise*) to jeden z najdoskonalszych i najpiękniejszych utworów w zbiorze *La Bonne Chanson*, czego poświadczeniem jest duże zainteresowanie lirykiem wśród kompozytorów. Treść wiersza ogranicza się w zasadzie do opisu krajobrazu oraz eksklamacji wygłaszanych pod adresem ukochanej, stanowiących cezury między poszczególnymi strofami. Tęsknota, którą przynosi wiatr, jest jednocześnie ukojeniem – zostaje skierowana, podobnie jak inne marzenia i doznania, ku dyskretnie obecnemu „ty".

Kolejny liryk pochodzący ze zbioru *Dobra piosenka*, *Le foyer…* (*L'attente*), przenika nastrój oczekiwania. Wszystko, co związane z przekroczeniem granicy, którą dla podmiotu stanowi moment ślubu, budzi pozytywne konotacje: „ogniska żar", „marzeń wolny ciąg", „herbaty wrzącej czas", „zmęczenia senny czar",

[21] *Colombine*, brak dostępu do polskiego przekładu. Użyta w wierszu strofa 6-wersowa umożliwiła Verlaine'owi wprowadzenie rymów o układzie aabccb.

[22] *Z tłumikiem*, przeł. A. Kosko.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

„słodycz nocy cienia". Upragnione ciepło domowego zacisza i spokój, który przyniesie dopiero ostateczne złączenie z ukochaną, wciąż jednak nie nadchodzą:

„[…] Oh! tout cela, mon rêve attendri le poursuit	„[…] O! za tym wszystkim sen mój rzewny bez wytchnienia
Sans relâche, à travers toutes remises vaines,	Podąża wiernie w ślad, na przełaj przerw rozwlekłych,
Impatient des mois, furieux des semaines!".	Miesięcy długość klnąc, a na tygodnie wściekły"[23].

Dans l'interminable (*Effet de neige*) z kolejnego zbioru Verlaine'a, *Romances sans paroles*, stanowi ilustrację odrealnionego pejzażu zimowego – symbolu wszechogarniającej nudy („ennui") i głuchego niepokoju. Znamienny dla utworów z cyklu *Zapomniane melodyjki* efekt „muzyczności" – tutaj wywołujący wrażenie monotonii i płynności – współtworzą wersy o nieparzystej miarze 5-zgłoskowej[24], wyłącznie żeńskie rymy o układzie okalającym bądź krzyżowym oraz, co najważniejsze, integrujące liryk powtórzenia, przyjmujące formę refrenów wewnętrznych (strofa druga i czwarta) bądź zewnętrznych (strofa pierwsza i ostatnia).

Wiersz *L'ombre des arbres…* (*Brume*) poprzedza następujące motto: „Słowik, z wysokości gałęzi przeglądający się w rzece, mniema, iż w niej się utopił. Jest na szczycie [dębu], a przecie lęka się, iż utonie" autorstwa XVII-wiecznego pisarza i filozofa, Cyrana de Bergerac[25]. Ta dramatyczna w wymowie wizja ściśle koresponduje z treścią liryku, kierowanego przez zasadę „gry luster"[26], odbicia. Wpływa ona na fakt wzajemnego przenikania się poszczególnych elementów krajobrazu: drzew, wędrowca, turkawek i zatopionych nadziei, wplecionych w tak lubianą przez Verlaine'a bladomglistą aurę:

„Combien, ô voyageur, ce paysage blême,	„O, jak, wędrowcze, ów mgławy krajobraz
Te mira blême toi-même,	Blado odlśni twój obraz,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées	Gdy w listowiu wysokim nadzieja się żali,
Tes espérances noyées!"	Tonąca w mglistej fali!"[27]

[23] [*Le foyer…*], przeł. F. Konopka.

[24] W polskim przekładzie obowiązuje metrum 6-zgłoskowe.

[25] „Le rossignol qui du haut d'une branche se regarde dedans, croit être tombé dans la rivière. Il est au sommet d'un chêne et toutefois il a peur de se noyer. (Cyrano de Bergerac)". Cyt. [za:] Verlaine, *op. cit*., s. 75.

[26] É. Zimmermann, *Magies de Verlaine, étude de l'evolution poétique de Paul Verlaine*, Paryż 1967. Informacja przytoczona [za:] Verlaine, *op. cit*., s. LXIV.

[27] [*L'ombre des arbres…*], przeł. S. Napierski.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Kolejne strofy unaoczniają, poprzez swoją budowę, nadrzędną dychotomię rządzącą wierszem: między zmysłowym i pozazmysłowym wymiarem rzeczywistości, między realnie istniejącym elementem i jego „pozorem", odbiciem. Dzieje się tak dzięki zastosowaniu dwóch regularnie przeplatających się miar wersów: 12- i 7-zgłoskowej (w czym można doszukiwać się namiastki muzycznego efektu echa)[28].

Liryk *Bruxelles. Simples fresques, I* z cyklu *Krajobrazy belgijskie* przynależy do odmiennego estetycznie świata niż wiersze z *Zapomnianych melodyjek*. Zaznacza tutaj swoją obecność wyraźna inspiracja – rodzącym się w okresie belgijskich podróży Verlaine'a i Rimbauda – nurtem impresjonizmu. Wpływ tego kierunku przejawia się chociażby w upodobaniu poety do rejestrowania „współczesnych krajobrazów" oraz w tematycznej błahości wierszy stanowiących swoiste szkice wrażeń kolorystycznych. Zmianie ulegają także preferencje barwowe francuskiego twórcy (uprzywilejowanie zieleni, różu i złota). Nastrój spokoju czy nawet rezygnacji, które udzielają się podmiotowi prawdopodobnie podczas jazdy pociągiem[29], ulega intensyfikacji w ostatniej strofie:

„Triste à peine tant s'effacent
Ces apparences d'automne,
Toutes mes langueurs rêvassent,
Que berce l'air monotone"

„Spoglądam – z łezką, nie ze łzą –
Na zmierzch ostatnich złud jesieni,
Majacząc: gnuśną niemoc mą
W sen kołysanka kół niech zmieni!"[30]

Spleen z cyklu *Akwarele*, jak wskazuje tytuł utworu, jest wyrazem nudy i wstrętu do życia, a więc znamiennych dla epoki fin de siècle'u nastrojów. Potrzeby podmiotu, obojętnego na bodźce płynące ze świata zewnętrznego, ogniskują się w osobie tajemniczej kobiety[31], która wydaje się dla niego jedynym oparciem, jakże jednak niepewnym:

„Le ciel était trop bleu, trop tendre,
La mer trop verte et l'air trop doux.

„Niebo zbyt modre jest, zbyt tanie
Zielenie mórz i dali mdłej.

Je crains toujours, – ce qu'est d'attendre!
Quelque fuite atroce de vous".

Wciąż boję się – ach to czekanie! –
Jakiejś ucieczki strasznej twej"[32].

[28] Cytowany przekład polski zachowuje to zróżnicowanie, zmienia jednak miary na 11- i 7-zgłoskową.

[29] Anna Drzewicka wskazuje, że jest to prawdopodobna, ale nie jedyna z możliwych interpretacji tego wiersza. Zob.: Verlaine, *op. cit*., s. 79.

[30] *Bruksela. Freski naiwne, I*, przeł. R. Kołoniecki.

[31] Lub też mężczyzny – użycie rodzaju żeńskiego może być jedynie formą kamuflażu.

[32] *Spleen*, przeł. F. Konopka.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Kolejny utwór z tego samego cyklu, *Streets, I* (*Dansons la gigue*) to migawka z ulic londyńskich, na których Verlaine miał okazję obserwować zabawy taneczne przy dźwiękach szybkiego *gigue*[33]. Niezmienny refren[34] – radosna zachęta do udziału w hulankach, kontrastuje z tonacją uczuciową tercyn, utrzymanych w konfesyjnym charakterze. Podmiot wspomina zalety urody i charakteru ex-ukochanej, z ironicznym dystansem analizując jej zdolność we władaniu sercem i umysłem mężczyzny. Konkluzja jest jednak zaskakująca – admirator kobiecych wdzięków wybiera rozłąkę jako lepszą i bezpieczniejszą formę pożycia:

„Dansons la gigue!	„Tańczmy wciąż gigę!
Mais je trouve encore meilleur	Lecz więcej haustów szczęścia czerpię sobie
Le baiser de sa bouche en fleur,	Z ust całowanych w całej ich ozdobie,
Depuis qu'elle est morte à mon coeur.	Gdy już umarła we mnie. Gdym w żałobie.
Dansons la gigue!"	Lecz tańczmy gigę!"[35]

Ta niejednoznaczność, niespójność nastroju panującego w wierszu ponownie każe myśleć o toposie życia-teatru jako naczelnym kontekście interpretacyjnym. Zawrotny taniec jest tutaj rodzajem ucieczki, remedium na bolesne doświadczenia z przeszłości, swoistym „śmiechem przez łzy".

Zgodnie z określeniem Anny Drzewickiej, *A Poor Young Shepherd* to „wdzięczne wariacje na temat święta zakochanych"[36]. Humorystyczna wizja młodego, nieśmiałego pasterza pałającego uczuciem do Kasi ma charakter ludowej przyśpiewki[37]. O tego rodzaju stylizacji świadczą przede wszystkim: prostota wypowiedzi, symetryczna budowa (strofy 5-wersowe, tożsamość strofy pierwszej i ostatniej oraz wersu pierwszego i ostatniego w każdej strofie, wersy 5-zgłoskowe, rymy o układzie abbaa w „refrenie" i ababa w „zwrotkach"), zamierzona banalizacja treści, a także tytuł odwołujący się do tematyki sielskiej.

Powstały z inspiracji wiejskim pejzażem Stickney wiersz *L'échelonnement des haies…* (*Dimanche d'Avril*) ze zbioru *Sagesse* w znacznym stopniu nawiązuje do poetyki *Romances sans paroles*. Fakt ten ilustruje fascynacja Verlaine'a brzmieniowymi walorami utworu i możliwościami ich wyzyskania, jak również płynność, subtelność i ulotność wrażeń konstytuujących liryk. Prezentowaną

[33] Verlaine zasygnalizował pod tekstem, że to egzotyczne dla niego widowisko miało miejsce w londyńskiej dzielnicy Soho.

[34] W cytowanym przekładzie polskim zróżnicowano kolejne prezentacje refrenu.

[35] *Streets, I*, przeł. R. Kołoniecki.

[36] Verlaine, *op. cit*., s. LXX.

[37] Drzewicka wskazuje także na możliwe reminiscencje z Szekspira i innych poetów angielskich. Zob.: *ibid*., s. 88.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

w wierszu metodę stapiania odmiennych obrazów (angielskiego pejzażu łąkowego z pejzażem morskim) za pomocą wspólnej symboliki światła i lekkości[38] dobrze oddaje wykorzystanie czasownika „moutonne", sugerującego falowanie i bielenie się zarówno morza, jak i owczej wełny czy obłoków na niebie:

„L'échelonnement des haies
Moutonne à l'infini, mer
Claire dans le brouillard clair
Qui sent bon les jeunes baies".

„Na tkwiące rzędem w dnie przegrody
Morze wciąż kądziel pian zwichrzoną
Nawija w mgle, co tchnie skroploną
Leśną rzeźwością – jak jagody"[39].

Circonspection ze zbioru *Ongiś i Niedawno* jest zachętą do przyjęcia pełnej pokory i łagodności postawy wobec przemijania. Zrezygnowany, pozbawiony nadziei podmiot zaleca swojej towarzyszce rozwagę i opanowanie, które uodpornią ją na „kaprysy" zmiennego losu. Wystrzeganie się nadmiernej ekscytacji, czujne i przezorne bytowanie zapewniają poczucie bezpieczeństwa oraz względny spokój, trwający nawet w obliczu „śmierci słońca":

„Oublions d'espérer. Discrète et contenue,
Que l'âme de chacun de nous deux continue
Ce calme et cette mort sereine du soleil".

„Let us forget to hope. Discreet and contained,
Let the soul of each of us continue
This calmness and this serene dying of the sun"[40].

Fakt, że utwór kończy tercyna, ma znaczenie dla wydźwięku całości – ostatni wers pozostaje bowiem bez rymu („soleil"). Zabieg ten sprawia, iż pointa zyskuje na wyrazistości i kieruje uwagę odbiorcy ku nieodwracalności procesów i wydarzeń z przeszłości.

Powstały podczas pobytu w brukselskim więzieniu wiersz *Impression fausse* ze zbioru *Parallèlement* jest opisem pierwszych, być może fałszywych, wrażeń przebywającego w celi nowicjusza. Anna Drzewicka sugeruje, że tytuł utworu można interpretować zarówno w kontekście impresjonizmu malarskiego (na co wskazywałyby zmiany ubarwienia „panny myszki"), jak i w odniesieniu do sytuacji Verlaine'a, który w momencie pisania liryku był dopiero na początku swojej „skazańczej drogi"[41]. Zobrazowanej z dużą dozą humoru i dystansu rutynie życia „w zamknięciu", gdzie jedyną rozrywką dla odizolowanych od świata mężczyzn wydają się marzenia o podłożu erotycznym, towarzyszy jednak – symbolizowany przez maleńkie zwierzę – nieuchronnie upływający czas:

[38] W cytowanym przekładzie polskim rezygnuje się z tego zespolenia, oddzielając pejzaż wiejski (II i III strofa) od morskiego (I i IV strofa).

[39] [*L'échelonnement des haies*...], przeł. R. Kołoniecki.

[40] *Circonspection*, brak dostępu do polskiego przekładu.

[41] Verlaine, *op. cit*., s. 156.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

„Dame souris trotte,	„Panna myszka drepce
Noire dans le gris du soir,	Czarna w zmierzchu szarej mgle,
Dame souris trotte,	Panna myszka drepce
Grise dans le noir.	Szara w czarnej ćmie.
[…]	[…]
Dame souris trotte,	Panna myszka drepce,
Rose dans les rayons bleus.	Różowa wśród modrych lśnień.
Dame souris trotte:	Panna myszka drepce:
Debout, paresseux!”	Wstawać, śpiochy, dzień!”[42]

Po raz kolejny zaznaczający się w liryce Verlaine’a podział na to, co „prawdziwe”, przynależące do istotnego wymiaru rzeczywistości, i to, co „fałszywe”, złudne i pozorne, odsyła do topiki teatralnej.

Bogactwo znaczeniowe i wersyfikacyjno-składniowe wyselekcjonowanych przez Irenę Wieniawską utworów Paula Verlaine’a wyraźnie wskazuje na nienaganny gust literacki kompozytorki. Konsekwencja i dokładność, z jaką dokonała ona wyboru tekstów do swoich pieśni, są świadectwem wyczucia stylu własnej muzyki i umiejętności trafnego dopasowania do niej liryków o zbliżonym typie emocjonalności i nastrojowości.

Warstwa muzyczna

Więź duchowa Paula Verlaine’a i Ireny Wieniawskiej – o której istnieniu świadczy charakter ich dorobku twórczego – zaznacza swoją obecność przede wszystkim na płaszczyźnie ekspresji. Typowa dla lirycznej spuścizny poety melancholia, *spleen*, „muzyczny smutek”, przewaga czystej wrażeniowości i aluzyjności nad logiką typu dyskursywnego oraz inne elementy ściśle sprzężone z założeniami symbolizmu znajdują odzwierciedlenie w pieśniowych interpretacjach kompozytorki.

To pokrewieństwo artystycznego wyrazu może mieć związek z rozmaitymi czynnikami, spośród których na plan pierwszy zdają się wysuwać uwarunkowania geograficzno-kulturowe. Na doniosłość tego elementu wskazuje wypowiedź Edmonda i Julesa de Goncourt, pochodząca z ich *Dziennika*[43]:

[42] *Fałszywe wrażenie*, przeł. A. Drzewicka.

[43] Na marginesie warto zaznaczyć, że studia z zakresu historii sztuki autorstwa braci de Goncourt były inspiracją dla Verlaine’a podczas pisania wierszy do tomu *Fêtes galantes*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

> „Trzeba znaleźć wyraz dla nowej melancholii: m e l a n c h o l i i f r a n c u s k i e j, którą można by nazwać humorystyczną. To melancholia niewinna, subtelne uczucie smutku, naznaczone dyskretnym uśmiechem ironii"[44].

Wydaje się, że opisywana przez braci de Goncourt „melancholia francuska" na gruncie muzycznym najpełniejszy wyraz znalazła w gatunku *mélodie*, do którego nawiązują utwory Ireny Wieniawskiej.

Melodyka

Wymiar horyzontalny pieśni Wieniawskiej jest w głównej mierze kształtowany przez partię głosu wokalnego. Ma ona zazwyczaj kantylenowy, śpiewny charakter, wspomagany przez użycie niewielkich kroków interwałowych i artykulacji *legato*. Tego rodzaju środki znajdują zastosowanie w pieśni *Dimanche d'Avril*, którą rozpoczyna opadający pochód gamowy (t. 3–5), powtarzany kilkakrotnie w toku utworu (t. 7–8, 23–24). Linię melodyczną cechuje przewaga sekund małych i wielkich, największą zaś wprowadzoną odległością w partii głosu wokalnego jest kwinta czysta (t. 30–31). Ukształtowanie pieśni *Spleen* także wykazuje znamiona liryzmu. W niej też kompozytorka na szeroką skalę wykorzystuje descendentalne przebiegi gamowe (t. 5–8, 9–12), nie stroni jednak od większych skoków interwałowych (oktawa w t. 8–9, kwinta w t. 20–21). Postulat śpiewności – jako naczelnej kategorii konstytuującej gatunek pieśni[45] – realizowany jest również w *Crépuscule du soir mystique*. Co interesujące, w utworze tym kantylenowość i repetytywność koegzystują ze sobą na równych prawach, nie wykluczając się wzajemnie. Najsilniej nasycone liryzmem są fragmenty umuzyczniające wewnętrzne refreny wiersza (t. 20–24, 34–38), oparte w zasadniczej swej części na dźwiękach o tej samej wysokości (t. 34–35, 37). Płynnością odznacza się także partia wokalna pieśni *L'heure exquise*, mimo obecnych w niej większych skoków interwałowych (kwinta czysta w t. 6, seksta wielka w t. 7).

Głos w pieśniach Ireny Wieniawskiej często traktowany jest w sposób recytatywny. Mimo zdecydowanej przewagi kantylenowo ukształtowanej linii melodycznej, brak fragmentów typu deklamacyjnego w danym utworze należy do rzadkości[46]. Na szeroką skalę są one wykorzystane w pieśniach: *En sourdine*

[44] Cyt. [za:] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 6.

[45] Zob.: M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 68–73.

[46] W upodobaniu Wieniawskiej do recytatywnego traktowania głosu wokalnego można doszukiwać się wpływu francuskiej *mélodie*. Zob.: F. Noske, *French Song from Berlioz to Duparc. The Origin and Development of the Mélodie*, przeł. R. Benton, Nowy Jork 1970, s. 36.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

(t. 21–36), *Fantoches* (repetycje dźwiękowe przenikają cały utwór, nadając partii wokalnej cech techniki *parlando*), *Cortège* (t. 6–8, 16–18, 22–24, 31–32, 40–45), *Impression fausse* (t. 19–30), *Mandoline* (cała pieśń kreowana jest w oparciu o tę zasadę), *À Clymène* (t. 14–15), *Dimanche d'Avril* (t. 28–36; repetycje dźwięku *d* wieńczące partię solową multiplikują efekt *morendo*, korespondujący z zaleceniem wykonawczym *très lointain* w t. 34). Czasami na ich obecność w utworze wskazują określenia *recit*., *quasi recit.* (*Mandoline*: t. 30, *Le Faune*: t. 6, *Dansons la gigue*: t. 4, *Sur l'herbe*: t. 14, *Fantoches*: t. 5). Śpiewność bywa także zaburzana przez wprowadzanie bardzo dużych skoków interwałowych, jak to ma miejsce w pieśni *Dansons la gigue*. Tytułowe wykrzyknienia eksponują oktawę lub kwintę czystą (t. 4, 10–11, 20–21, 37–38), incydentalnie sekundę małą, ale w wysokiej tessyturze głosowej (t. 26–27). Wykorzystanie szerokiego ambitusu charakteryzuje także inne fragmenty utworu (t. 17–18).

Kompozytorka często wzbogaca partię wokalną swoich pieśni o znaki chromatyczne, które mają przygodny charakter i występują w przebiegach skalowych lub są pochodną progresywnego ukształtowania melodyki. Ta ostatnia możliwość znajduje odzwierciedlenie w pieśni *A Poor Young Shepherd*, w której liczne zmiany wysokości dźwięków uwarunkowane są sposobem prowadzenia głosu (t. 7 i 12, 24 i 28, 40 i 44; 14 i 15, 30 i 31, 46 i 47; 18 i 19, 34 i 35) i oscylacją między trybem durowym a molowym (t. 20–21, 36–37). Alteracje pojawiają się również w utworze *Sur l'herbe*, w którym uprzywilejowanym interwałem jest tryton (t. 10, 16). Zmiany chromatyczne wynikają zazwyczaj z wykorzystania w przebiegach melodycznych budowy trójdźwiękowej (t. 5–6) bądź z braku stabilności trybów dur i moll (t. 5–6 i 7–8). Na horyzontalny wymiar pieśni *Cortège* zasadniczy wpływ ma obecność różnego typu pochodów skalowych, zarówno w partii głosu solowego, jak i akompaniamentu (przebiegi tercjowe). Chromatyczne motywy descendentalne bądź ascendentalne pojawiają się m.in. w t. 2, 4, 11–12, 19, 20, 26–27. Przeznaczona do wokalnej realizacji linia melodyczna w t. 35–36 oparta jest zaś na wycinku skali całotonowej. Odmienna motywacja rządzi zmianami wysokości dźwięków w pieśni *À Clymène*. Mimo braku znaków przykluczowych utwór ten w zasadniczej swej części oscyluje wokół tonacji Des-dur. To ona, jak się zdaje, warunkuje charakteryzujące to dzieło nagromadzenie bemoli. W partii głosu wokalnego pojawiają się ponadto zwroty oparte na akordach przesuwanych po skali chromatycznej (t. 9–11).

Akompaniament

Rola akompaniamentu w pieśniach Madame Poldowski nie zawsze sprowadza się wyłącznie do towarzyszenia – partia fortepianu uniezależnia się w tych utworach zaskakująco często, współtworząc jeden z najważniejszych wymiarów

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

dzieła muzycznego[47]. Do takiego usamodzielnienia dochodzi zazwyczaj w preludiach, interludiach bądź postludiach, w których instrument może wreszcie w pełni się „wypowiedzieć".

Powyższą sytuację egzemplifikuje pieśń *Dansons la gigue*, w której funkcję przekaziciela melodii przejmuje partia prawej ręki fortepianu (t. 11–14), z pełnymi uroku ascendentalnymi pochodami. Analogiczne rozwiązanie pojawia się w końcowym odcinku tego utworu (t. 34–37). W pieśni *Colombine* zaznaczony we wstępie motyw z charakterystycznym skokiem kwartowym (najniższy rejestr akompaniamentu) przenika pokaźną część dzieła (t. 1–9, 24–25). Zdarza się, że jego miejsce zajmują inne zwroty melodyczne, dominujące nad linią głosu wokalnego, np. repetytywno-szesnastkowa figura z interludium (t. 26–30), powtarzana w t. 37–42, opadający pochód występujący w t. 45–48 w partii lewej ręki fortepianu czy wreszcie punktowana myśl muzyczna z t. 18–19, powracająca w t. 50–51, 57 i 59.

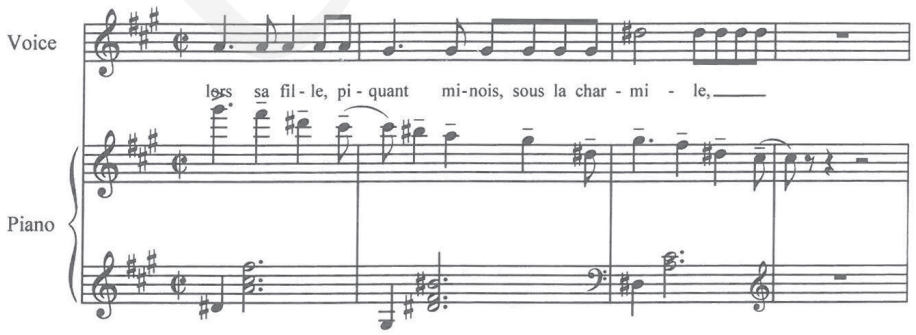
W pieśni *L'attente* znaczący udział w kształtowaniu linearnego wymiaru dzieła ma materiał łącznika (t. 7–8), stanowiący także część składową postludium (t. 28–29). Osobna uwaga należy się opadającym szesnastkowym figurom z t. 16–19, które – wybijając się ponad deklamacyjną melodykę głosu wokalnego – zyskują na samodzielności, tworząc przebieg sekundowo-tercjowy (pierwsze dźwięki każdej z grup szesnastkowych układają się w ciąg *e-fis-a* i *a-h-d*). W pieśni *Le Faune* za horyzontalny aspekt utworu odpowiadają m.in. obecne w partii fortepianu wznoszące i opadające pochody gamowe, prawdopodobnie ilustrujące złowieszczy śmiech Fauna. Pojawiają się one w preludium (t. 1–4) oraz w kodzie, wzbogacając trzymany dźwięk w partii głosu wokalnego (t. 25–28). Naczelny motyw konstytuujący tkankę muzyczną utworu *Spleen* zostaje wprowadzony we wstępie (t. 1–4), w najwyższym rejestrze fortepianu. Następnie rozbrzmiewa na tle repetytywnej linii głosu wokalnego, samodzielnie odpowiadając za melodyczny wymiar tej części pieśni (t. 5–8). Myśl ta powraca w postludium (t. 29–32). Analogiczny przypadek reprezentuje pieśń *Impression fausse*, w której główna figura o budowie tercjowej (najniższy rejestr fortepianu) po raz pierwszy pojawia się w preludium, by następnie zostać przejętą przez partię głosu (dźwięki *d-f-e-c-b-d-c-a*). Motyw realizowany przez instrument jest jednak zdecydowanie bardziej nośny niż ten sam zwrot zapisany w niskiej tessyturze wokalnej. Przebieg powraca w finale utworu i ponownie – za sprawą różnicy rejestrów – silniej zaznacza się w partii akompaniamentu (t. 31–34).

[47] Zdaniem Fritsa Noske, aktywizacja partii akompaniamentu, zwiększenie jego udziału w kreowaniu nastroju i interpretacji tekstu stanowi wyróżnik gatunkowy francuskiej *mélodie*. Zob.: *ibid.*, s. 37.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Inną – znajdującą zastosowanie w tych pieśniach – formą aktywizacji towarzyszenia instrumentalnego jest powierzanie fortepianowi ważnych motywów, koegzystujących z linią wokalną na zasadzie dialogu. Taka sytuacja pojawia się w *Sur l'herbe*, w którym dość schematycznej, opartej na pochodzie trójdźwiękowym partii głosu wokalnego towarzyszy śpiewna melodia, z łatwą do identyfikacji figurą triolową – mordentem (t. 4–7, 20–23). Podobnie jak w omówionych wcześniej utworach, tutaj także materiał wstępu (t. 1–3) ma konstytutywne znaczenie dla rozwoju całości – powraca w t. 24–25, w których stanowi jedyną „podporę" melodyczną dla deklamacji głosu wokalnego. Znaczący udział w tworzeniu linearnego wymiaru dzieła ma także akompaniament w pieśni *Dimanche d'Avril*. Najwyższe, akcentowane dźwięki opartego na rozłożonych trójdźwiękach motywu descendentalnego (t. 28–33) tworzą oktawowo-tercjowy ciąg, wtórujący recytatywnie ukształtowanej linii wokalnej. Figura ta pojawia się również w postludium fortepianowym (t. 36–38), towarzysząc ostatniemu, trzymanemu dźwiękowi w partii głosu (*d*) i podkreślając toniczny akord D-dur. Ważna myśl muzyczna występująca w partii instrumentalnej zaznacza swoją obecność w t. 12–17 utworu *Fantoches*. Ten kantylenowy, opadający pochód w wysokim rejestrze fortepianu wyraźnie kontrastuje z repetytywną melodią głosu wokalnego i przejmuje rolę nośnika melodii.

Przykład 1. Irena Wieniawska, *Fantoches*, t. 12–15.



W t. 18–21 pojawia się swoista replika tego motywu – przemianowanego na figurę o kierunku wznoszącym i wzbogaconego harmonicznie (rozbudowanie i zagęszczenie faktury). Element dialogowości współtworzy także tkankę muzyczną pieśni *Brume*. Występujący w niej – niepozbawiony uroku – ascendentalny zwrot triolowy (t. 11–16) stanowi niejako uzupełnienie dla statycznej i rozwijającej się małymi krokami interwałowymi melodii głosu wokalnego.

Odrębny rodzaj akompaniamentu, aktywnie uczestniczącego w tworzeniu melodycznej warstwy utworu, pojawia się w pieśni *A Poor Young Shepherd*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Górny głos partii prawej ręki fortepianu jest w zasadzie dokładnym powieleniem – wzbogaconym harmonicznie, zazwyczaj przez dolne tercje – linii wokalnej. Trudno rozstrzygnąć, który z „głosów" wysuwa się na prowadzenie, gdyż nie występuje zróżnicowanie rejestrowe. Niewątpliwie jednak dochodzi tutaj do rezygnacji z biernego towarzyszenia przez instrument partii wokalnej.

Odmienny typ relacji między głosem a fortepianem prezentuje pieśń *En sourdine*. Na przestrzeni t. 21–28 rola akompaniamentu sprowadza się do harmonicznego ubarwiania repetowanych dźwięków w partii wokalnej poprzez dodawanie kolejnych składników danego akordu. Na tym jednak jego funkcja się nie kończy – w najniższym rejestrze instrumentu pojawia się bowiem figura w drobniejszych wartościach rytmicznych (*a-f-g-a* w t. 21–24, *fis-d-e-fis* w t. 25–28), która odpowiada za zachowanie ciągłości melodycznej w tej części utworu i stanowi wyraźny kontrast wobec nadbudowanych nad nią statycznych struktur wertykalnych.

Harmonika

W niniejszym artykule zdecydowano się na analizę pieśni Wieniawskiej w odniesieniu do założeń systemu dur-moll, chociaż niektóre rozwiązania techniczne wprowadzane przez kompozytorkę świadczą o innym, kolorystycznym traktowaniu czynnika harmonicznego. Za zachowaniem tradycyjnej terminologii przemawia jednak fakt, że omawiane utwory nie wykazują takiego poziomu zaawansowania, jak chociażby dzieła Claude'a Debussy'ego, w kontekście których można mówić przede wszystkim o centralizacji, ciążeniu ku określonym wysokościom dźwiękowym. Pieśni Madame Poldowski oscylują zazwyczaj wokół jednej tonacji, eksponując charakterystyczne dla niej zwroty i relacje funkcyjne (chociaż momentami bardzo odległe).

Powyższą tezę potwierdzają niektóre z tych pieśni, oparte na nieskomplikowanym – oczywiście w kontekście poziomu europejskiej muzyki pierwszej i drugiej dekady XX wieku – planie harmonicznym. Skrajne części utrzymanego w tonacji d-moll utworu *Impression fausse* znamionują paralelnie przesuwane struktury (permanentne powtórzenia akordów d-moll, C-dur, B-dur, a-moll w t. 1–6, 31–35). Prostotą naznaczona jest także część w tempie *Andante* (t. 7–18), w której została wykorzystana opozycja wyłącznie dwóch akordów: d-moll z noną wielką oraz g-moll septymowego. Zwracają ponadto uwagę wprowadzone w tym fragmencie pieśni równoległe kwinty w partii lewej ręki fortepianu, nadające mu iście rustykalnego charakteru.

Nieco wyższy poziom zaawansowania cechuje harmonikę *L'heure exquise*. Utwór w zasadniczej mierze prezentuje jednak podstawowe relacje toniczno-dominantowe, z wychyleniami w stronę akordu siódmego stopnia z wtrąconą doń

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

toniką szóstego stopnia (t. 5) lub w kierunku subdominanty drugiego stopnia, z poprzedzającą ją wtrąconą dominantą septymową (t. 8–9). Odcinek w t. 15–23 współtworzą w warstwie harmonicznej wyłącznie dwie struktury: D-dur septymowy oraz C-dur/c-moll.

Podstawowe stosunki funkcyjne eksponuje również plan harmoniczny pieśni *Dimanche d'Avril*. W jej skrajnych częściach (t. 1–10, 23–42) wykorzystane są, poza akordami triady harmonicznej, współbrzmienia poboczne (tonika szóstego stopnia: h-moll, tonika/dominanta trzeciego stopnia: fis-moll). W odcinku końcowym pojawiają się bardziej odległe zestawienia: Fis-dur/H-dur (t. 31–33) i septymowe D-dur/B-dur (t. 34–35). Na tego rodzaju opozycji akordowej (b-moll/d-moll) zasadza się też fragment utrzymany w jednoimiennej tonacji d-moll (t. 15–18). Zamienność paralelnych struktur D-dur i h-moll znamionuje zaś fragmenty utrzymane w fakturze figuracyjnej oraz kadencję końcową (t. 28–30, 36–42).

Brak komplikacji harmonicznych charakteryzuje również tkankę muzyczną pieśni *Spleen*. Najchętniej wykorzystywanymi funkcjami są: molowa tonika (d-moll), molowa subdominanta (g-moll), dominanta (A-dur), molowa tonika szóstego stopnia (B-dur), raz pojawia się obniżona subdominanta drugiego stopnia (Es-dur w t. 15); bardziej odległe akordy wprowadzone są zaś w t. 11 (C-dur nonowy bez prymy, E-dur nonowy bez prymy). Dopełnieniem stosunkowo prostego schematu harmonicznego jest kadencja doskonała (t. 33–34).

W utworze *Bruxelles* na plan pierwszy wysuwają się relacje toniczno-dominantowe. Są one charakterystyczne zwłaszcza dla części eksponujących pochody ósemkowe, regularnie powracające w przebiegu pieśni (t. 1–6, 29–33, 38–41). Kwintowe stosunki między akordami znamionują jednak także inne fragmenty utworu (t. 11–16, 21–24 oraz odcinek, w którym następuje modulacja do tonacji G-dur w t. 17–20).

W początkowych i końcowych partiach pieśni *A Poor Young Shepherd* szczególne znaczenie zyskują połączenia kwartowe, będące pochodną preferowanych stosunków subdominantowo-tonicznych (t. 1, 4–7, 52–55). Kompozytorka chętnie wprowadza również przesunięcia akordowe (D-dur/g-moll i C-dur/f-moll; f-moll/B-dur i Es-dur/As-dur) we fragmentach opartych na progresjach melodycznych (t. 14–15, 18–19, 30–31, 34–35, 46–47).

Pieśni Wieniawskiej wykazują upodobanie kompozytorki do gry z kanonami systemu dur-moll, przejawiające się w relatywizowaniu tradycyjnych związków funkcyjnych, w nadawaniu im wieloznacznego charakteru[48]. Efekt ten pomagają

[48] Ruchliwość i wieloznaczność harmoniczna stanowi zdaniem Biget-Mainfroy wyznacznik gatunku francuskiej *mélodie*. Zob. : M. Biget-Mainfroy, *La mélodie française: une identité difficile à conquérir*, [w:] *Muzyka i liryka 9. Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2000, s. 144–145.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

uzyskać często wykorzystywane w utworach struktury bifunkcyjne. Przenikają one m.in. do pieśni *En sourdine*, w której nadają kształt powtarzanej na wzór ostinata figurze melodyczno-rytmicznej (nałożenie akordów E-dur i h-moll nonowego w t. 1–7, 33–35). Pojawiają się także w innych fragmentach utworu (np. w t. 10: współwystępowanie struktur G-dur i h-moll, E-dur septymowego i cis--moll, w t. 27: połączenie G-dur i h-moll, w t. 28: stopienie E-dur septymowego i fis-moll, w t. 30: zestawienie Cis-dur septymowego i A-dur).

W pieśni *Circonspection* już pierwsze cztery takty wskazują na oscylację między akordami D-dur i h-moll (dzieje się tak za sprawą umieszczonego w górnym rejestrze fortepianu dźwięku *h*, który pojawia się na tę samą miarę, co dźwięk *fis*, multiplikując tym samym efekt bitonalności). W t. 9 tego utworu dochodzi do – występującego na ostatniej miarze w takcie – zestawienia składników struktur Cis-dur i h-moll. Liczne bifunkcje są ponadto obecne na przestrzeni taktów 27–28 tej kompozycji (kolejno: E-dur septymowy i a-moll, D-dur septymowy i Fis-dur, E-dur septymowy i a-moll, Fis-dur septymowy i h-moll, E-dur septymowy i a-moll).

Obecność mikstur akordowych znamionuje także tkankę muzyczną pieśni *Le Faune*. W t. 14, 15 i 16 pojawiają się złożenia struktur d-moll i C-dur, w t. 19–24 zaś na równych prawach współdziałają ze sobą współbrzmienia d-moll i a-moll[49]. Wystąpienie dźwięku *gis* we wstępnych przebiegach ósemkowych w *Crépuscule du soir mystique* sugeruje nałożenie na siebie składników struktur E-dur i h-moll, wprowadzane również w dalszej części utworu (t. 1–4, 6, 8, 10, 47, 50–51, 53–55). Ciekawy przykład bifunkcji złożonej z dźwięków akordów Cis-dur i h-moll prezentuje także t. 49.

O niekonwencjonalnym podejściu kompozytorki do kształtowania harmonicznego świadczy też konstrukcja wstępów i zakończeń poszczególnych pieśni. Zdarza się, że w introdukcjach nie eksponuje się składników toniki danej tonacji, które pojawiają się dopiero w dalszym przebiegu utworu.

Taka sytuacja ma miejsce w utworze *Crépuscule du soir mystique*, rozpoczynającym się, jak już było wspomniane, od złożenia E-dur i h-moll, które można interpretować jako molową subdominantę z dodaną sekstą wielką. *Mandoline* inicjuje akord dominanty septymowej w tonacji cis-moll – Gis-dur, zamyka zaś – współbrzmienie Des-dur (modulacja enharmoniczna). We wstępie pieśni *Circonspection* pojawiają się – omówione wcześniej – mikstury, oparte na składnikach struktur D-dur i h-moll. Podobnie niejednoznaczny początek prezentuje kompozycja *En sourdine*

[49] Tę wertykalną strukturę można także traktować jako akord d-moll z noną wielką, jednak zważając na kształt pochodu – opartego na składnikach trójdźwięku a-moll – w partii głosu wokalnego, taka interpretacja wydaje się mniej zasadna.

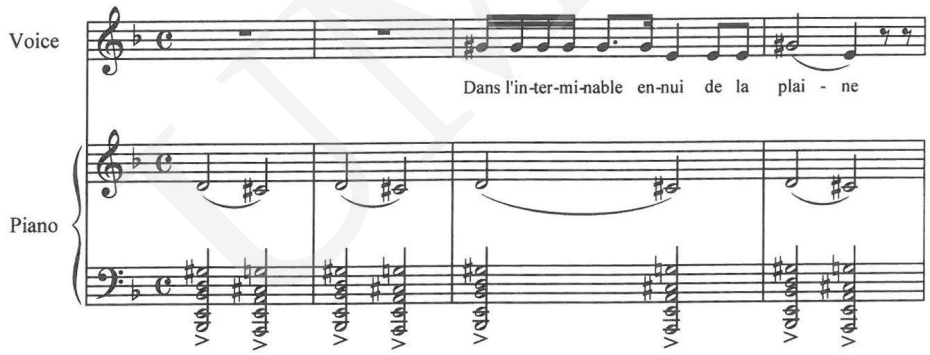
Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

(bifunkcja: E-dur i h-moll), zakończona równie nieprzewidywalnym wielodźwiękiem (bifunkcja: A-dur i fis-moll, ewentualnie A-dur z dodaną sekstą wielką).

Wiele niedopowiedzeń przynosi pierwsza część *A Poor Young Shepherd*, z przebiegiem ósemkowym eksponującym akord B-dur nonowy bez prymy / f-moll z dodaną sekstą wielką (tutaj też można mówić o zestawieniu dwóch struktur: B-dur i f-moll), następnie rozwiązany na trójdźwięk toniczny, c-moll. Chwiejność harmoniczna jeszcze silniej zaznacza swoją obecność we wstępie pieśni *L'attente*, której pierwszy takt znamionowany jest przez miksturę współbrzmień cis-moll i d-moll[50].

Kompozycję *Effet de neige* rozpoczynają septymowe akordy E-dur i A-dur (dominanta septymowa wtrącona do dominanty septymowej w t. 1–4, zob. przykł.), kończy zaś – całkiem niespodziewanie – struktura d-moll, poprzedzona odległym wielodźwiękiem septymowym E-dur (zabieg wyrzutni w t. 32–33).

Przykład 2. Irena Wieniawska, *Effet de neige*, t. 1–4.



Ciekawą relację tonalną zachodzącą między *exordium* a odcinkiem finalnym ukazuje utwór *Dansons la gigue*, inicjowany przez fragment utrzymany w tonacji c-moll (t. 1–6), wieńczony natomiast – zaskakującym w tym kontekście – współbrzmieniem G-dur (t. 38–39).

Pojawiające się na przestrzeni pierwszych i ostatnich taktów pieśni *Brume* akordy układają się natomiast w opadający szereg, oparty na dźwiękach górnego tetrachordu eolskiej odmiany skali f-moll (F-dur, Es-dur, Des-dur, C-dur nono-

[50] Bardzo trudno umieścić tę pieśń w ramach funkcyjnych, rozwija się ona bowiem na zasadzie „ciągłej modulacji". Tym bardziej zaskakująca wydaje się obecność regularnej kadencji złożonej z akordów fis-moll – A-dur w t. 31–32. Takie mediantowe połączenia w odcinkach kadencyjnych Wieniawska stosuje dosyć często – pojawiają się one m.in. w pieśni *Circonspection* (B-dur – D-dur) i w *Colombine* (Des-dur – F-dur).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

wy w t. 1–2, 21–22). Identyfikacja tonalna pieśni *Cortège* utrudniona jest przez obecność chromatycznie przesuwanych pochodów ósemkowych o charakterze łącznikowym (t. 2–5, 19–21).

Najwyższy poziom komplikacji harmonicznych cechuje pieśni *Fantoches* – oscylującą wokół tonacji E-dur i A-dur, zakończoną zaś nieprzewidywalnie akordem Es-dur – oraz *Sur l'herbe*, w finale której następuje nagły zwrot ku eufonicznie brzmiącym strukturom G-dur.

Daje się zauważyć wyraźną predylekcję Wieniawskiej do wpisywania utworów w ramy tonacji d-moll i D-dur (*Dimanche d'Avril*, *Le Faune*, *Spleen*, *Circonspection*, *Effet de neige*, *Impression fausse*), chociaż wprowadzane przez kompozytorkę relacje i budowana na ich bazie dramaturgia muzyczna dalekie są od sztywnych kanonów systemu funkcyjnego.

Faktura

W pieśniach Madame Poldowski dominuje akordowy typ faktury. Do rzadkości jednak należy rozwiązanie polegające na ukształtowaniu partii fortepianu na podstawie wyłącznie jednego modelu strukturalnego. Tego rodzaju przykład reprezentują kompozycje *À Clymène*, *Spleen*, *A Poor Young Shepherd*, w których przewagę zyskuje faktura figuracyjno-akordowa, jak również *Bruxelles*, *L'attente*, *Effet de neige*, z wiodącą rolą akompaniamentu złożonego z pionów harmonicznych.

Wieniawska często różnicuje przebieg swoich utworów poprzez wykorzystanie rytmiki uzupełniającej, wywołującej efekt „rozproszenia". Pojawia się ona m.in. w pieśniach: *Effet de neige* (t. 10–19), *Circonspection* (t. 22–24, 37–40), *Sur l'herbe* (t. 13–14), *Cortège* (t. 12–14, 27–29, 36–39), *Cythère* (t. 4–5, 11–12), *Impression fausse* (t. 1–6, 31–34), *L'attente* (t. 16–19), *Spleen* (t. 18, 20), *Mandoline* (t. 8–16, 27–29). Tego rodzaju wymiana materiału dźwiękowego między partią prawej i lewej ręki fortepianu rodzi skojarzenia z techniką dialogu, który kompozytorka imituje również poprzez modyfikacje muzycznej akcentacji (*Fantoches*: t. 18–21, *À Clymène*: t. 11, *L'heure exquise*: t. 26–31, *Spleen*: t. 17–20, *Colombine*: t. 20–23, 43–44, 52–53).

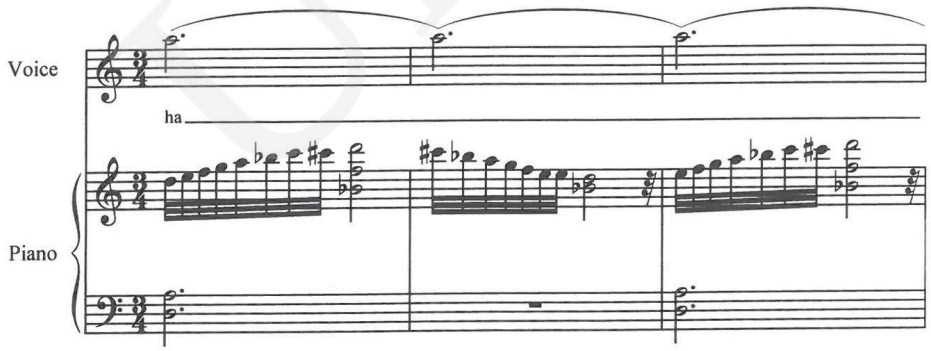
Faktura akordowa w pieśniach Lady Dean Paul przyjmuje rozmaite postacie. W celu uzyskania wrażenia „zagęszczenia" kompozytorka wprowadza struktury wertykalne w układzie skupionym, często o rozległym ambitusie (*Effet de neige*: t. 1–9, *Cortège*: t. 10–11, 25–26, *Dansons la gigue*: t. 15–17, *En sourdine*: t. 10, *Crépuscule du soir mystique*: t. 45–47).

Innym rozwiązaniem jest wyznaczanie kilku planów brzmieniowych, wzajemnie się dopełniających (zazwyczaj przyjmujących formę typową dla faktury

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

homofonicznej – tematu i „uzupełnienia"). Taki zabieg pojawia się w pieśni *Circonspection*, w której pionom akordowym towarzyszą figuracyjne przebiegi pasażowe o funkcji melodycznej (t. 5–7, 10–11). Rozbicie na dwa odrębne poziomy cechuje również przebiegi dźwiękowe w t. 16–17 tej samej kompozycji. Analogiczna sytuacja ma miejsce w utworze *Sur l'herbe*, w którym zwartym strukturom w partii prawej ręki fortepianu wtórują tematycznie potraktowane pochody w lewej ręce (t. 9–11, 16–17). W *Fantoches* koegzystują ze sobą skupione akordy w niskim rejestrze akompaniamentu z ósemkowymi figurami dwudźwiękowymi w rejestrze górnym (t. 1–4). Podział na dwa plany występuje ponadto w t. 12–17 tej kompozycji, na przestrzeni których wchodzą ze sobą w dialog współbrzmienia i opadający przebieg melodyczny. W pieśni *Brume* kilkudźwiękowym pionom w partii lewej ręki towarzyszą kwartowo-kwintowe figuracje, których najwyższe dźwięki tworzą horyzontalny wymiar utworu (t. 1–6, 21–22). Nałożenie na siebie niespokrewnionych struktur brzmieniowych znamionuje również początek kompozycji *Le Faune* – na tle akordów rozwijają się wznoszące i opadające fioritury oraz tryle (t. 1–5, 25–28), współtworząc koronkową fakturę.

Przykład 3. Irena Wieniawska, *Le Faune*, t. 25–27.



Charakterystyczny dla homofonii sposób kształtowania planów melodycznych pojawia się w t. 19–24 tego samego utworu. Regularnie zbudowanemu tematowi wtórują w tym fragmencie piony harmoniczne o symetrycznej strukturze kwintowej. Przykłady tego rodzaju rozwiązań fakturalnych można by mnożyć (*Dansons la gigue*: t. 27–28, 34–37; *En sourdine*: t. 21–27; *Crépuscule du soir mystique*: t. 28–33, 39–44; *Colombine*: t. 1–2, 4–5, 7–8, 24–25, 37–42, 45–48).

Zdarza się, że kompozytorka tworzy trzy odrębne warstwy brzmieniowe. Taka sytuacja ma miejsce w pieśni *Mandoline*, na przestrzeni taktów 17–23. Solistycznie potraktowanej partii lewej ręki fortepianu towarzyszą figuracje szesnastkowe w środkowym oraz ósemkowe repetycje w górnym rejestrze instrumentu.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Faktura typu figuracyjnego cechuje przede wszystkim odcinki o charakterze łącznikowym. Przyjmuje rozmaite postacie – monodycznych przebiegów (*Fantoches*: t. 23–24; *Cythère*: t. 6, 13), równolegle przesuwanych pochodów chromatycznych (*Cortège*: t. 2–5, 19–21), dwudźwiękowych motywów ascendentalnych (*L'heure exquise*: t. 15–23), figuracji opartych na rozłożonych trójdźwiękach i czterodźwiękach (*Dimanche d'Avril*: t. 1–8, 23–33, 36–38; *Mandoline*: t. 37–38; *Crépuscule du soir mystique*: t. 1–10, 20–24, 34–38, 50–53; *En sourdine*: t. 13–20) lub biegników gamowych (*Le Faune*: t. 1–4, 25–28; *Mandoline*: t. 3, 5). Czasami poszczególne linie melodyczne zyskują na samodzielności, współtworząc fakturę polifonizującą (*Circonspection*: t. 30–36). Sytuacja ta należy jednak do rzadkości.

Znaczący wpływ na fakturalny wymiar dzieł Wieniawskiej ma rodzaj preferowanej przez nią artykulacji – *arpeggio*[51]. Nadaje ono swoistej lekkości, ażurowości zwartym i gęstym strukturom akordowym. Pojawia się m.in. w pieśniach *Cythère* (t. 17–18), *Dansons la gigue* (t. 5–7) i *Impression fausse* (t. 19–30).

Forma

Wieniawska wykorzystuje w swoich pieśniach rozmaite układy formalne. Poniższe zestawienie pozwala usystematyzować różnorodność typów konstrukcyjnych spotykanych w omawianych utworach Madame Poldowski[52]:

– forma repryzowa ABA[1]: *Crépuscule du soir mystique*, *Dimanche d'Avril*, *Impression fausse*, *Bruxelles*, *L'heure exquise*, *En sourdine*[53], *Sur l'herbe*[54];
– forma szeregowa (AB lub ABC): *Mandoline*, *Spleen*, *Le Faune*, *Fantoches*, *Cythère*, *Cortège*[55], *À Clymène*, *Circonspection*, *Colombine*, *L'attente*, *Dansons la gigue*[56], *Brume*;
– forma rondowa: *Effet de neige*;
– forma zwrotkowa: *A Poor Young Shepherd.*

[51] Obecność efektów orkiestrowych w partii akompaniamentu fortepianowego – w tym przypadku imitowanie brzmienia harfy – to kolejny wyróżnik gatunku *mélodie*. Zob.: Biget-Mainfroy, *op. cit*., s. 144.

[52] W wykazie nie uwzględniono odcinków wstępnych i kodalnych oraz fragmentów łącznikowych. Pieśni, w których materiał pierwszego ogniwa powracał dopiero w kodzie, nie tworząc oddzielnej całości konstrukcyjnej, przyporządkowano do grupy utworów utrzymanych w formie szeregowej.

[53] Pieśń ma formę ABCA1.

[54] Pieśń tę trudno zaklasyfikować do konkretnej grupy – jej forma stanowi połączenie elementów repryzowości i szeregowości (ABA1C).

[55] Pieśń ma formę AA1B.

[56] Pieśń wpisuje się w układ ABCD, przedzielany odcinkami o charakterze łącznikowym.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Większość pieśni cechuje nieschematyczne potraktowanie czynnika formalnego, co jest kolejnym argumentem przemawiającym za istnieniem związków między tą twórczością a gatunkiem francuskiej *mélodie*[57]. Fakt odchodzenia przez kompozytorkę od sztywnych reguł konstrukcyjnych, swobodniejszego podążania za symboliczną wymową tekstów, zyskuje na znaczeniu przy uwzględnieniu strofi cznej regularności wykorzystanych przez Wieniawską liryków Verlaine'a.

Nieszablonowość architektonicznego ujęcia przejawia się chociażby w sposobie rozplanowania dramaturgii muzycznej. Wieniawska w niektórych pieśniach o repryzowej budowie ABA[1] rezygnuje z tradycyjnie zakomponowanej kulminacji w kontrastowym odcinku *mutatio*. Przenosi ją natomiast na koniec utworu, uzyskując efekt gradacji. Takie rozwiązanie pojawia się w pieśni *Le Faune*, której środkowe ogniwo (t. 14–24) zaskakuje ubóstwem środków technicznych służących wzmożeniu muzycznego napięcia (repetytywna melodyka, prostota harmoniczna i fakturalna, pochody po rozłożonym trójdźwięku w głosie wokalnym). Symptomatyczne dla momentów poprzedzających apoteozę *crescendo* i wysoki rejestr wprowadzone są dopiero na przestrzeni t. 21–22. Zasadnicza kulminacja następuje zaś w części A[1] (t. 25–30), którą wieńczy descendentalny pochód chromatyczny – imitacja złowieszczego śmiechu Fauna. Analogiczne rozplanowanie dramaturgii prezentuje pieśń *Impression fausse*, również mająca tradycyjny układ ABA[1]. Kilkuodcinkowa część B (t. 7–12, 13–18, 19–23, 24–30) w kontekście rozwoju muzycznej narracji odgrywa raczej nikłą rolę – przyczyną tego zjawiska jest obecność statycznych, „arpeggiowych" pionów akordowych (t. 7–18) oraz melodyki typu recytatywnego (t. 19–30). Dopiero powrót materiału dźwiękowego pierwszego ogniwa utworu (t. 31–35) wywołuje ożywienie, doprowadzając do rozładowania napięcia energetycznego w finale (t. 34–35).

Innowacyjność Wieniawskiej przejawia się też w próbach rozbudowy szablonowej formy repryzowej o nowe odcinki, co nierzadko nadaje tym kompozycjom znamion nieprzewidywalności. W pieśni *Dimanche d'Avril*, po części nawiązującej do początku utworu (t. 23–28), następuje – zaburzający symetrię – epizod melodeklamacyjny (t. 28–36). W *Effet de neige* skonstruowane na wzór części A ogniwa (t. 20–23, 29–32) rozdzielane są przez „wstawkę" utrzymaną w zredukowanej fakturze (t. 24–28)[58]. W utworze *Sur l'herbe*, po przypomnieniu materiału odcinka inicjalnego (t. 20–23), wprowadzony jest diatoniczny fragment w tonacji G-dur (t. 26–35), z kulminacyjną eksklamacją w t. 32–33.

[57] Noske, *op. cit*., s. 35.

[58] Pieśń ta wykazuje znamiona formy rondowej ABACA, która jest pochodną refrenicznej budowy wiersza.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Pieśni Lady Dean Paul często wykazują cechy przekomponowania. Najbardziej znamiennym przykładem jest *Dansons la gigue*, w której każda strofa tekstu zyskuje inne opracowanie muzyczne (t. 5–10, 15–18, 23–26, 30–34). Szeregową budowę typu ABC (uzupełnianą o wstępy, odcinki kodalne bądź łącznikowe) mają ponadto: *Circonspection* (t. 1–16, 17–30, 31–42), *Fantoches* (1–4, 5–11, 12–19, 20–21, 22–26), *Brume* (t. 1–2, 3–10, 11–15, 16–23), *Cythère* (t. 1–3, 4–16, 17–23), *Spleen* (t. 1–4, 5–12, 13–20, 21–29, 30–34) i *L'attente* (t. 1–2, 3–6, 7–9, 10–15, 16–27, 28–32). W trzech ostatnich utworach występują także elementy budowy klamrowej w postaci powracającego w postludiach fortepianowych materiału tematycznego[59].

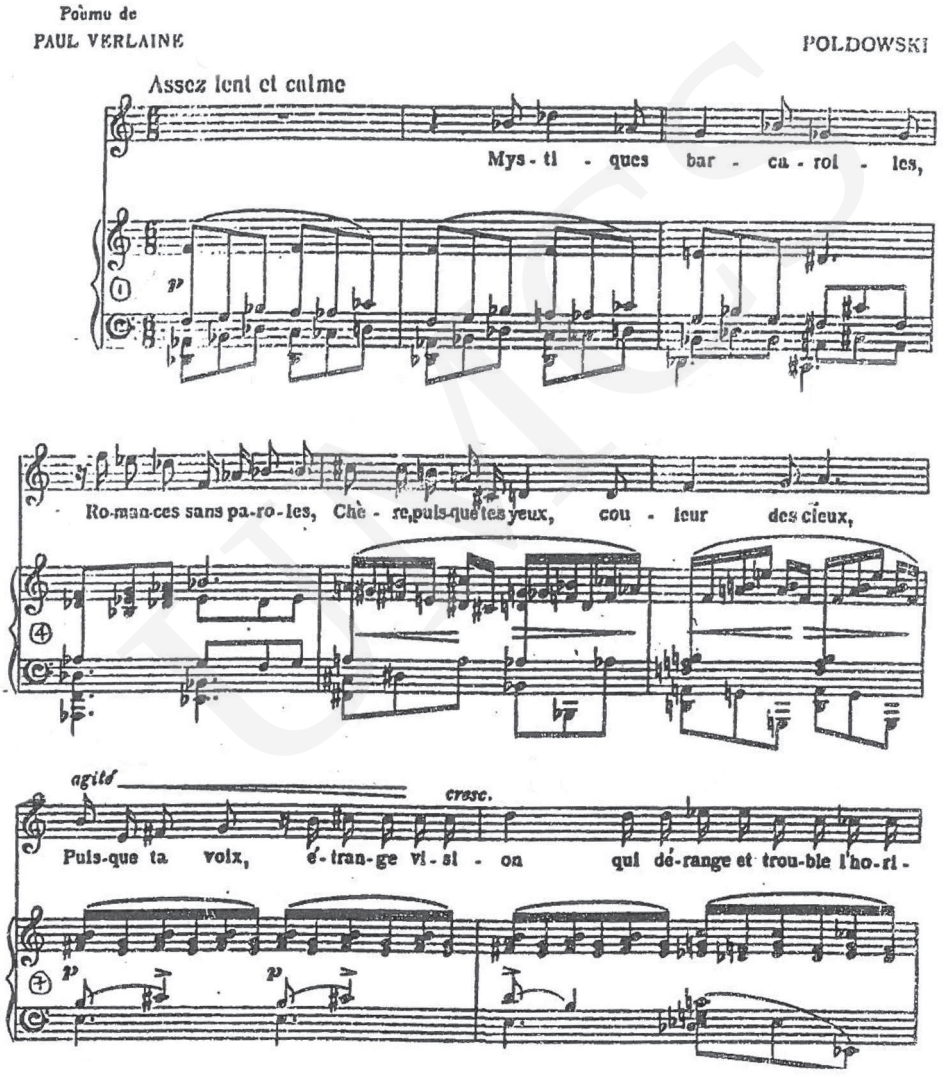
Stałą manierą Madame Poldowski jest rozpoczynanie i kończenie kompozycji tożsamymi odcinkami w partii fortepianu. Zapewnia to jej pieśniom integralność, nawet w sytuacji, gdy ich forma odbiega od układu repryzowego. Tak pojęta łukowość znamionuje utwory: *Bruxelles* (t. 1–2, 38–39), *A Poor Young Shepherd* (t. 1–7, 49–55), *Brume* (t. 1–2, 21–22), *Spleen* (t. 1–4, 29–32), *À Clymène* (t. 1–3, 19–21). Równie często zdarza się, że inicjalna motywika towarzyszy w części finalnej partii głosu wokalnego (*En sourdine*: t. 1–3, 33–35; *Crépuscule du soir mystique*: t. 1–6, 50–53; *Effet de neige*: t. 1–2, 29–32; *Impression fausse*: t. 1–6, 31–34; *Le Faune*: t. 1–5, 25–28).

W pieśniach wykorzystywane są na szeroką skalę – oddzielające kolejne ogniwa formalne – fragmenty łącznikowe, w ramach których kompozytorka przeprowadza modulacje lub przypomina wcześniej rozwijany materiał tematyczny. Takie stałe figury o funkcji integrującej pojawiają się w *Colombine* (t. 18–19, 50–51, 57, 59; 26–30, 37–42), *Cortège* (t. 10–11, 25–26) i *Dansons la gigue* (t. 11–14, 34–37). Zwroty te przyjmują w większości przypadków postać figuracyjnych biegników, jednak zdarza się, że mają charakter liryczny, jak chociażby w utworach *Brume* (t. 11–16) i *L'attente* (t. 7–9, 28–30). Odcinki łącznikowe zaznaczają swoją obecność także w pieśniach: *Fantoches* (t. 20–21), *Dimanche d'Avril* (t. 20–22), *L'heure exquise* (t. 13–14, 28–31), *Mandoline* (t. 27–29).

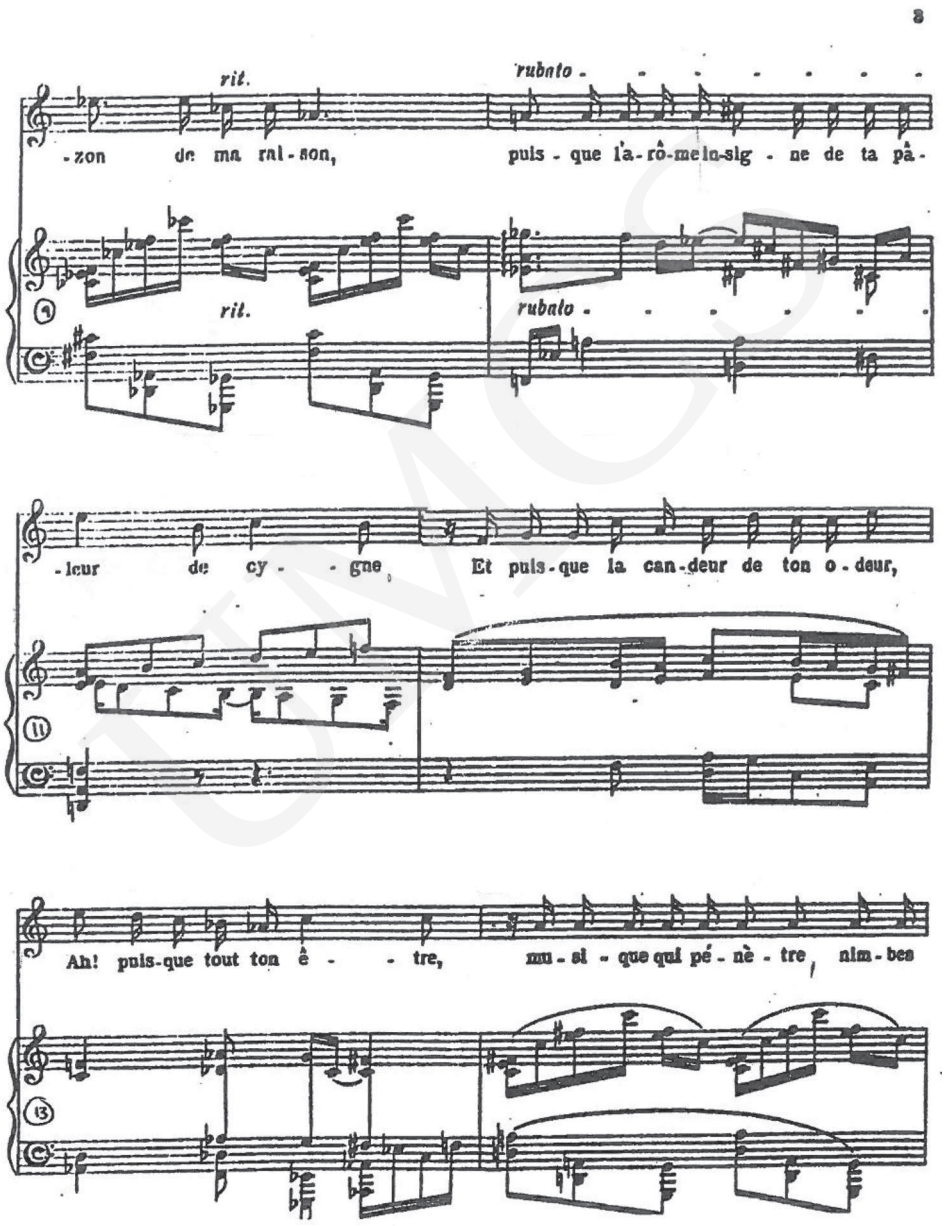
[59] W pieśni *L'attente* postludium fortepianowe oparte jest na materiale lirycznego łącznika (t. 7–9), a nie wstępu.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

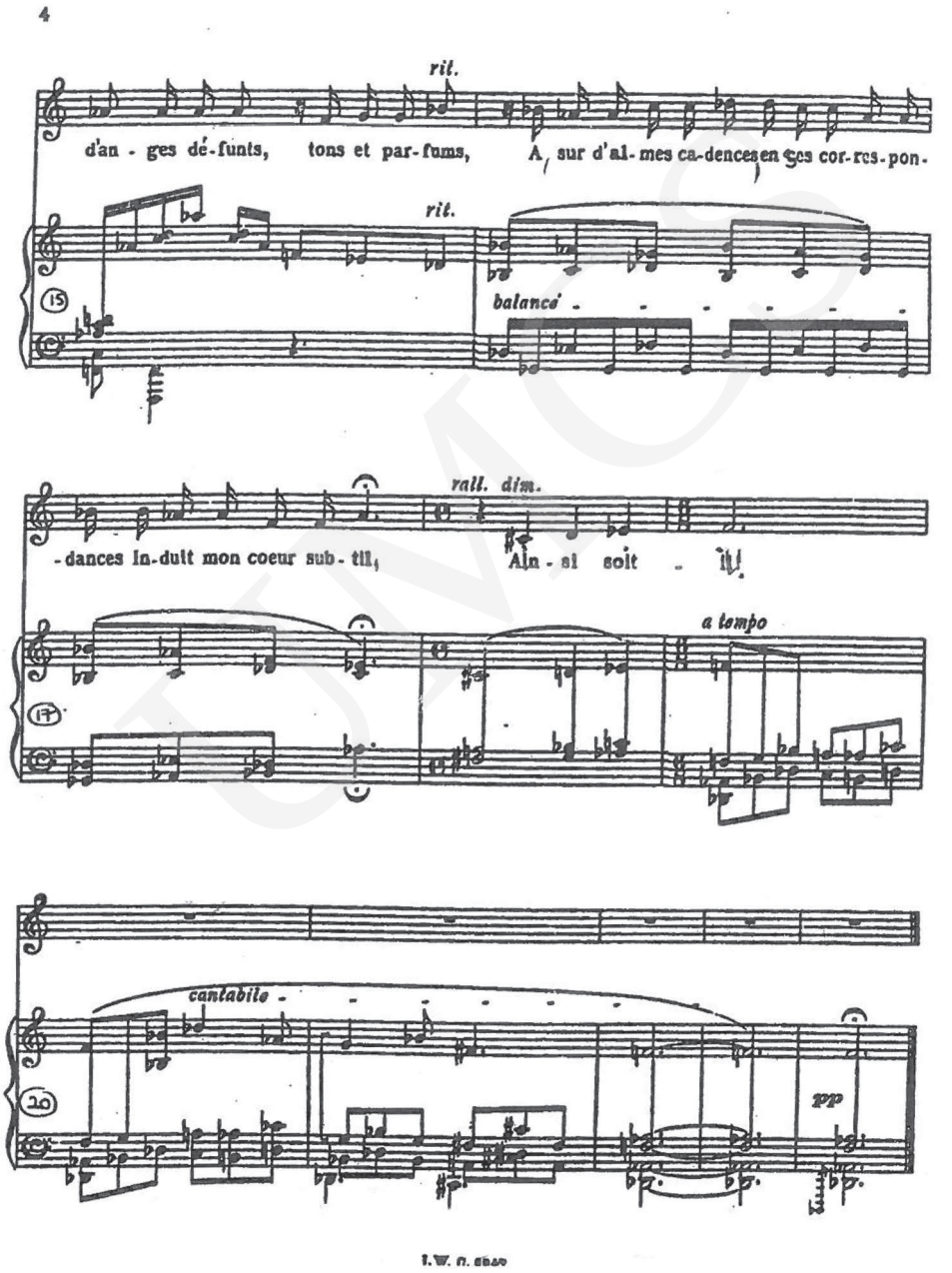
Przykład 4. Irena Wieniawska, *À Clymène.*



Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

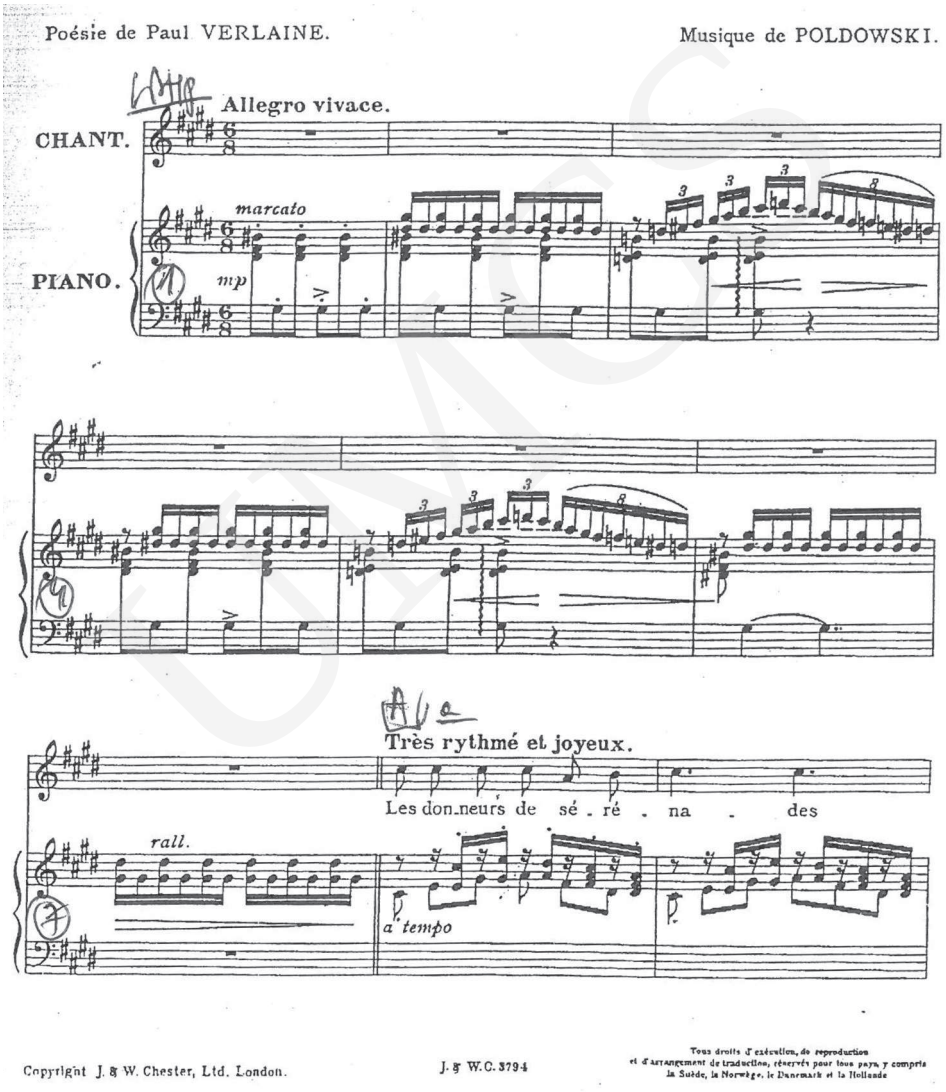


Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

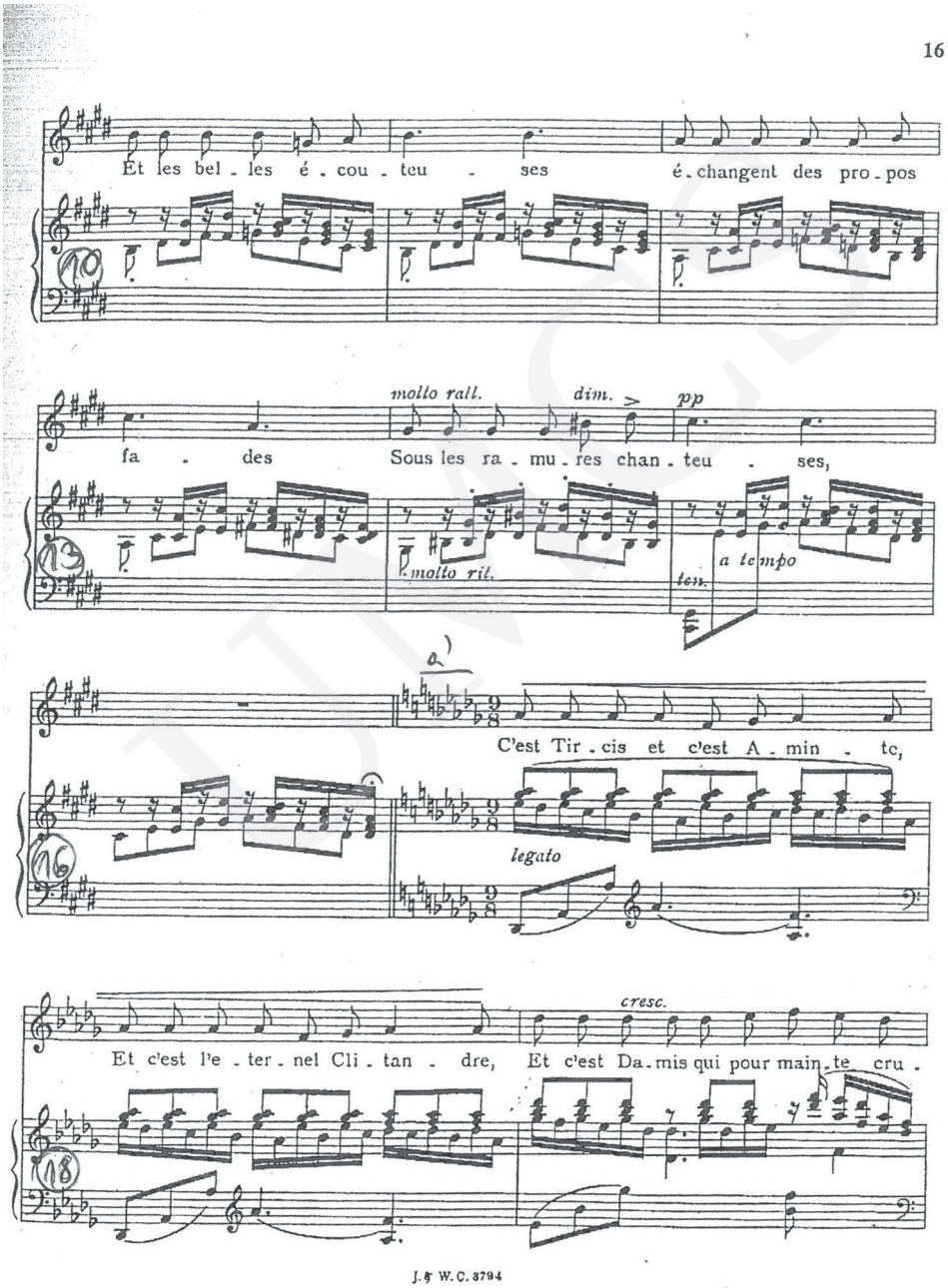


Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

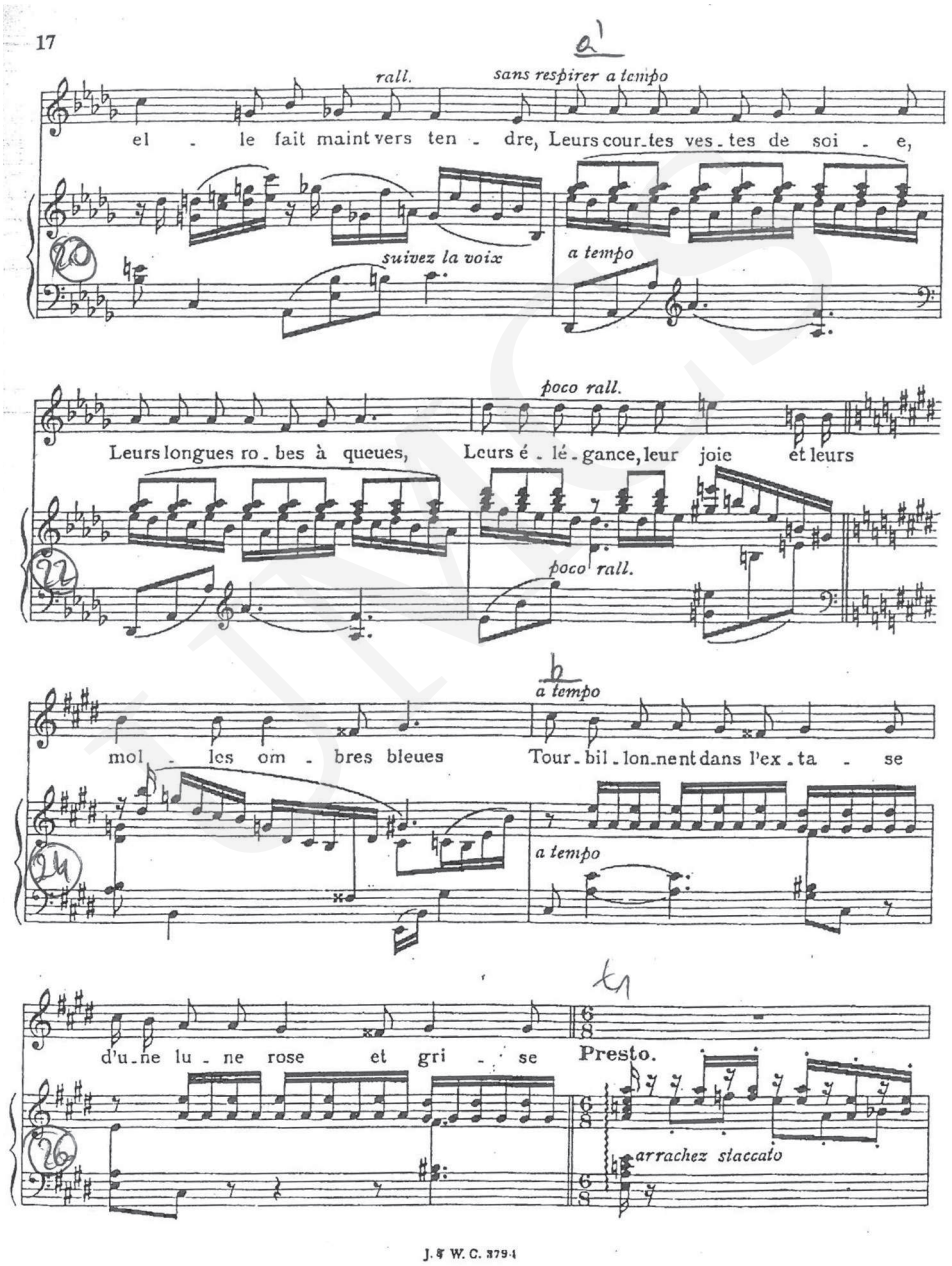
Przykład 5. Irena Wieniawska, *Mandoline.*



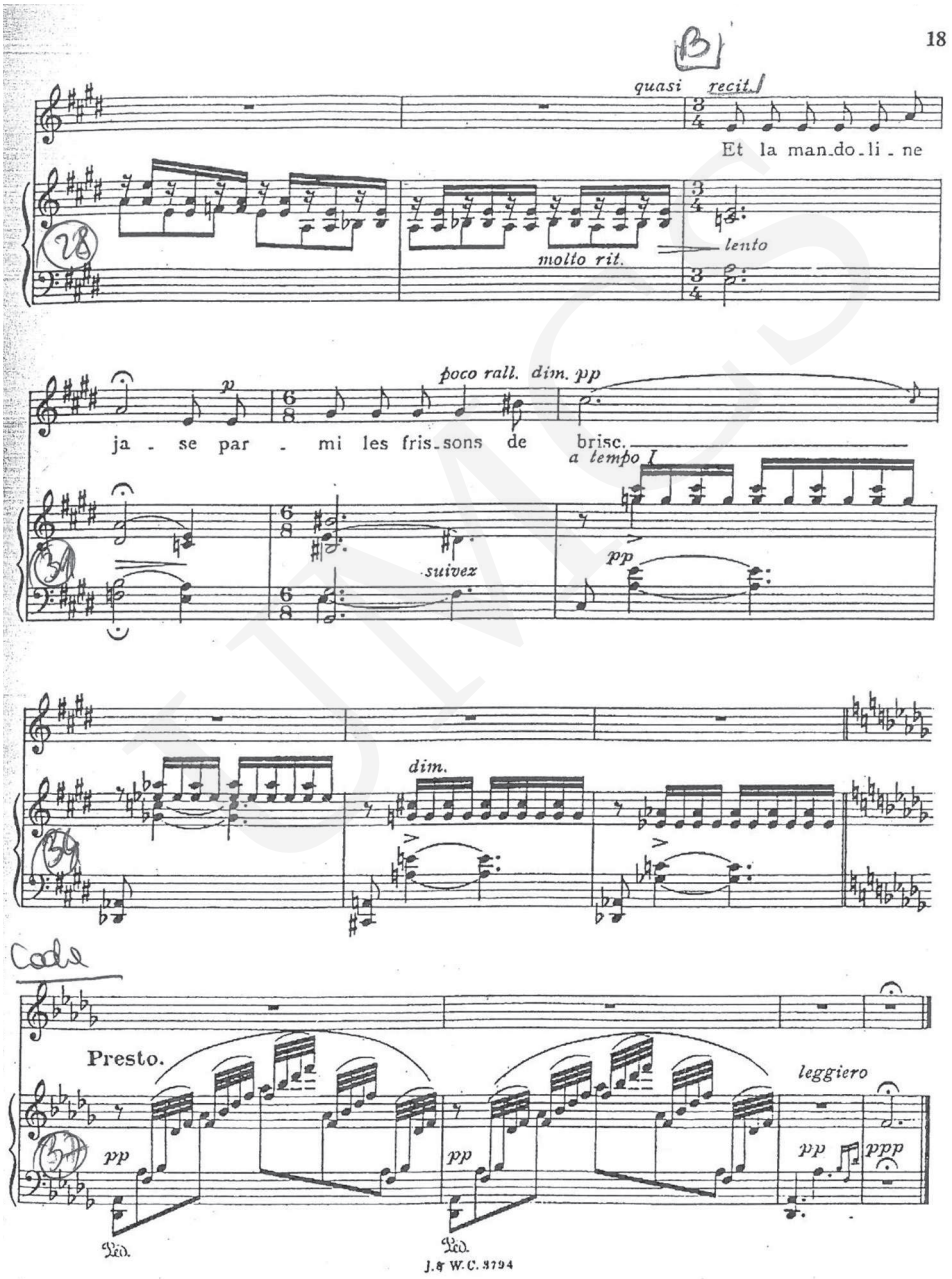
Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18



Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18



Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18



Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Związki słowno-muzyczne

Pieśni Ireny Wieniawskiej są świadectwem zaawansowanej wiedzy kompozytorki w zakresie reguł rządzących związkami słowno-muzycznymi. Utwory te w większości wypadków realizują najbardziej rygorystyczne wytyczne dotyczące poprawnej prozodii wysuwane przez teoretycznego purystę – Henry'ego Woolletta:

> „6. […] W przypadku, gdy głoska *e* jest poprzedzana przez samogłoskę (jak w wyrazach «vie», «loue», «joue» lub «haie»), dwie sylaby muszą być umiejscowione na dwóch podobnych i połączonych ze sobą nutach.
>
> 9. Appoggiatura powinna być używana oszczędnie, wyłącznie na akcentowanych, «otwartych» sylabach.
>
> 10. Wokalizy są chybionymi konstrukcjami (*misconstruction*). Mogą być wykorzystywane wyłącznie w celu zobrazowania lokalnego kolorytu (w pieśniach o ludowej proweniencji) lub w celach ilustracyjnych.
>
> 16. Powtórzenia słowne nieuwzględnione przez autora tekstu są zabronione. Kompozytor musi zawsze odnosić się do literackiego pierwowzoru z należnym mu respektem"[60].

Warto zauważyć, że do tych i innych surowych reguł wyznaczonych przez badacza nie stosowali się bezwzględnie nawet „najwięksi" – Gounod, Fauré czy Debussy, w dziełach których Woollett dostrzegał rażące „błędy".

Wieniawska odstępuje od tych zaleceń zaskakująco rzadko, wykazując dużą konsekwencję i rozwagę w doborze opracowania muzycznego do wyselekcjonowanych wierszy Verlaine'a. Niewątpliwy wpływ na tę zgodność z wyznacznikami poprawnej prozodii ma często wprowadzana przez kompozytorkę polimetria sukcesywna, umożliwiająca zmiany i przesunięcia akcentacyjne, które nie byłyby wykonalne w przypadku ograniczenia się do jednego wzorca metrycznego[61]. Tylko sześć z omawianych pieśni rozwijanych jest na gruncie stałej i niezmiennej

[60] H. Woollett, *Petit traité de prosodie à l'usage des compositeurs*, Le Havre 1903. Cyt. [za:] Noske, *op. cit*., s. 64 (przeł. Anna Al-Araj). Przywołane cztery reguły (z szesnastu spisanych „corollaries") stanowią uzupełnienie naczelnej tezy badacza o następującej treści: „Akcentowane sylaby na mocnych miarach w takcie, nieakcentowane sylaby na słabych miarach lub na słabych częściach miar w takcie".

[61] Zmiana metrum jest oczywiście uwarunkowana szeregiem innych czynników, np. chęcią zróżnicowania charakteru danego odcinka czy koniecznością nawiązania do treści wiersza. W tym miejscu modyfikacje miary taktowej rozpatruje się wyłącznie w kontekście ich ewentualnego wpływu na prozodię utworu.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

pulsacji rytmicznej (*Spleen*, *Brume*, *À Clymène*, *En sourdine*, *Crépuscule du soir mystique*, *Impression fausse*).

W utworze *Sur l'herbe* różnicowanie miary pozwala wyeksponować wieńczące wersy słowa: „perruque" (t. 8, zmiana metrum z 3/4 na 4/4), „dévoile" (t. 15, zmiana metrum z 3/4 na 2/4), „étoile" (t. 18, zmiana metrum z 2/4 na 4/4), „Lune" (t. 33, zmiana metrum z 2/4 na 3/4)[62]. W pieśni *A Poor Young Shepherd* konwersja taktu nieparzystego na parzysty, następująca tylko w dwóch miejscach kompozycji, uwarunkowana jest chęcią zaznaczenia imienia ukochanej pasterza – „Kate" (t. 22–23)[63] oraz wyrazu „promise" (t. 38–39). Czasami zaburzenie pulsacji odbywa się na niewielkiej przestrzeni muzycznej, jak w utworze *Dimanche d'Avril*, w którym nagłe wtargnięcie miary dwudzielnej w obręb metrum 4/4 pozwala zaakcentować skok kwintowy (a wraz z nim określenie „volutes") następujący po prezentacji repetytywnej i monotonnej frazy głosu wokalnego (t. 30–31). W pieśni *Colombine* równie krótkie zachwianie pojawiające się w t. 11 umożliwia chwilowe zatrzymanie na wyrazie „aussi", a w konsekwencji – domknięcie frazy długimi wartościami rytmicznymi na słowie „fantasque" (t. 13). W wyniku zmiany pulsacji w t. 35 utworu *Cortège* kończący wers termin „escaliers" zostaje usytuowany na właściwym pod względem poprawności prozodycznej miejscu (t. 36–38). Analogiczne rozwiązanie wprowadzone jest w pieśni *Dansons la gigue*, w zakończeniu której kompozytorka – dla należytego wyeksponowania ostatniego słowa wiersza (nie wliczając refrenicznego zawołania „Dansons la gigue!") – zastosowała metrum 9/8 (t. 33–34).

Poprawne realizacje szóstej „reguły" Woolletta znamionują przestrzeń dźwiękową pieśni *Spleen* („vernie" w t. 21–22, „infinie" w t. 25–26), *Mandoline* („soie" w t. 21)[64] i *Dimanche d'Avril* („haies" w t. 4, „baies" w t. 10).

Umuzycznienia Wieniawskiej cechuje wierność wobec literackiego pierwowzoru. Kompozytorka w żaden sposób go nie uzupełnia, nie wprowadza powtórzeń, nie modyfikuje. Wyjątek stanowi pieśń *A Poor Young Shepherd*, w której pojawia się repetycja słowna towarzysząca progresywnie przesuwanemu motywowi melodycznemu (t. 14–15, 30–31, 46–47). Krótkie rozwinięcie (jeśli tak można określić część opartą wyłącznie na wykrzyknieniach „Ha! Ha! Ha! Ha!") wiersza Verlaine'a następuje zaś w utworze *Le Faune*, zakończonym fragmentem o wyraźnych znamionach ilustracyjnych (t. 24–30).

[62] Podkreślenia wskazują sylabę akcentowaną w danym wyrazie.

[63] Ze względu na rozkład rymów w wierszu zasadna wydaje się wymowa tego angielskiego imienia jako [kat], analogicznie do następującego po nim „délicate". W pieśni Wieniawskiej oba wyrazy podzielono na większą liczbę sylab (Ka-te w t. 18 i 23, dé-li-ca-te w t. 20).

[64] W analogicznym miejscu w t. 23 kompozytorka rezygnuje jednak z podziału wyrazu „joie" na dwie sylaby (co zresztą jest bliższe poprawnej wymowie tego słowa).

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

W pieśniach Madame Poldowski tekst opracowany jest w sposób sylabiczny[65]. Incydentalnie występujące melizmaty obecne są wyłącznie w kompozycjach: *Dimanche d'Avril* (w t. 8 na słowie „clair"), *Spleen* (w t. 27 na słowie „tout"), *L'heure exquise* (w t. 15 na sylabie „re-" w wyrazie „reflète") oraz *Cythère* (w t. 4 na „des" i sylabie „-siers" w słowie „rosiers"; w t. 7 na sylabie „-ble" w wyrazie „faible" i na słowie „vent"; w t. 11 na „yeux" i sylabie „-vaient" w wyrazie „avaient"; w t. 21 na sylabie „cour-" w wyrazie „courbatures").

Kompozytorka w swoich umuzycznieniach ściśle podąża za budową stroficzną liryków Verlaine'a, nie ignorując jednak ich wymiaru syntaktycznego. Ten fakt ma przede wszystkim znaczenie w kontekście utworów operujących zabiegiem przerzutni, której obecność Wieniawska zazwyczaj niweluje. Taka sytuacja ma miejsce w pieśni *Dimanche d'Avril*, w której pojawia się wymowna cezura przed słowem „mer", składniowo przynależącym do kolejnego wersu (t. 6). Analogicznie w t. 29 tej kompozycji wyraz „l'onde" jest prezentowany w związku z poprzedzającą go konstrukcją i oddzielony metrycznie od następującego po nim sformułowania „roulée en volutes". Podobnie w utworze *Fantoches* Madame Poldowski rezygnuje z wyraźnego różnicowania w narracji muzycznej opracowania trzeciej i czwartej strofy, gdy ta stanowi semantyczną oraz syntaktyczną kontynuację poprzedniego ogniwa (t. 17).

Zdarza się, że kompozytorka wprowadza łączniki w obrębie jednej zwrotki wiersza, co także znajduje uzasadnienie w znaczeniowym wydźwięku poszczególnych konstrukcji składniowych (*Circonspection*: t. 25–26, *Mandoline*: t. 27–29). Jeszcze silniej zjawisko to zaznacza się w pieśni *Sur l'herbe*, mającej za podstawę formę dialogu, w której wypowiedzi kolejnych postaci modulowane są przez użycie kontrastowych środków wyrazu (dobrze obrazuje to zwłaszcza końcowy fragment utworu: t. 21–23, 24–25, 26–28, 29–30, 32–33).

W kompozycjach wiernie podążających za podziałem stroficznym wierszy Wieniawska oddziela kolejne odcinki tekstowo-muzyczne za pomocą cezur metrycznych i fakturalnych (np. *Cythère*: t. 11, *L'attente*: t. 16, *Sur l'herbe*: t. 20–21, *Fantoches*: t. 12, *Effet de neige*: t. 10–11, 24, 29, *Bruxelles*: t. 11–12, 29), fakturalnych i agogicznych (np. *L'heure exquise*: t. 15, *Impression fausse*: t. 7), tonalnych (np. *Mandoline*: t. 17), dynamicznych (*En sourdine*: t. 8, 13), łącznikowych (*Cortège*: t. 10–11, 26, 34, *Colombine*: t. 26–30). Zdarza się również, że pieśń pozbawiona jest wyraźnych wcięć demarkacyjnych, jak to ma miejsce w *À Clymène*.

[65] Sylabiczność jest zdaniem Biget-Mainfroy konstytutywną cechą francuskiej *mélodie*. Zob.: *eadem*, *op. cit*., s. 144.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

Do często spotykanych w pieśniach Lady Dean Paul zjawisk należy wykorzystanie bardziej lub mniej sugestywnych efektów ilustracyjnych. Obecne w środkowym ogniwie *L'heure exquise* wznoszące figury w partii akompaniamentu (t. 13–25) zdają się imitować zawodzenie wiatru, o którym mowa w tej strofie („Stawu tajemne / Lustro bez dna / Odbija ciemne / Wierzb sennych tła, / Gdzie wiatr wspomina…"). Przenikające tkankę utworu *Spleen* opadające zwroty triolowe (t. 17–20) przyczyniają się – wraz z określeniami *agitato* i *avec inquiétude* – do kreowania nastroju pełnego niepokoju i wewnętrznego rozchwiania. Uzasadniona wydaje się także interpretacja wskazująca na związek tego przebiegu z motywem ucieczki ukochanej („Wciąż boję się – ach to czekanie! – / Jakiejś ucieczki strasznej twej").

W pieśni *Dimanche d'Avril* symbolem stopniowego wyciszania i uspokajania się morza są repetycje w partii głosu wokalnego, zwieńczone długo trzymanymi akordami (t. 28–36). Zmianę charakteru dodatkowo podkreślają określenia wykonawcze: *comme en un rêve* (t. 28), *de plus en plus calme* (t. 31), *très lointain* (t. 34), *délicato* (t. 28, 36), a także dynamika *piano* i tempo *lento* (t. 34). Nagła zmiana faktury, agogiki i metrum pojawiająca się w t. 19 utworu *Le Faune* prawdopodobnie jest bezpośrednim nawiązaniem do tańca przy wtórze dźwięków tamburynu, o którym traktuje wiersz („Do godziny, której przebieg / W rytm wiruje tamburynów"). W zakończeniu tej pieśni widnieje natomiast sugestywna „figura śmiechu", imitująca go w nader trafny sposób (inicjalny skok o interwał kwarty czystej, wysoki rejestr i opadający chromatycznie pochód w partii głosu wokalnego, tempo *presto*, dynamika *ff*).

W zwroty ilustrujące brzmienie mandoliny obfituje kompozycja *Mandoline*. Do tytułu odnoszą się zarówno rozwiązania obecne w t. 30–31 (repetycje dźwiękowe, niski rejestr głosowy), obrazujące „jęk" instrumentu, puste kwinty w t. 25–26, jak i końcowe biegniki po rozłożonych akordach (t. 37–38). Partia akompaniamentu w pieśni *Impression fausse* zdaje się nawiązywać do lekkości i dyskretności mysiego chodu (*mysterioso leggiero*, dynamika *piano*, drobne wartości rytmiczne w t. 1–6, 31–35). Przenikające środkowy odcinek utworu (t. 7–18) burdonowe kwinty w niskim rejestrze fortepianu imitują z kolei odległy dźwięk dzwonu (*très en déhors et sans expression*), wyznaczający więzienny harmonogram. Podobne nacechowanie symboliczne mają akordy w t. 29–30, co sugeruje określenie wykonawcze *avec un effet de cloches lointaines*. Kodalna część kompozycji *Fantoches* ilustruje natomiast śpiew słowika, o którym traktuje zakończenie wiersza (biegniki w t. 23–24, tryle i repetycje dźwiękowe w t. 25–26).

Budowa łączników pojawiających się w pieśni *Colombine* wskazuje na chęć nawiązania przez Wieniawską do niepokornego i żywego charakteru Kolombiny (rytmy punktowane w t. 18–19, 50–51, 57, 59; krótkie i akcentowane wartości

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

w t. 26–30, 37–42). Efekt kołysania, którego doświadcza podróżujący pociągiem podmiot tekstowy w wierszu *Bruxelles*, w interpretacji muzycznej oddaje jednostajny ósemkowy akompaniament (t. 1–8, 29–35, 38–39) wspomagany przez artykulację *legato*. Stopniowe dystansowanie się od świata zewnętrznego, związane ze stanem snu, w który pragnie zapaść „ja" („Gnuśną niemoc mą / W sen kołysanka kół niech zmieni!"), podkreślają w finale utworu określenia *rêveusement* (t. 34), *morendo* (t. 38), sukcesywnie spowalniane – aż do *lento* – tempo (t. 39), a także wyciszona dynamika (*p* w t. 36, *ppp* w t. 39). Ciekawie zilustrowany został również „wątły śpiew ptaków", o którym mowa w liryku (tempo *più lento*, długo trzymane akordy w partii fortepianu, *morendo* w t. 25–28).

Wieniawska respektuje w swoich kompozycjach prawidła rządzące intonacją. Wykrzyknienia i zwroty apostroficzne utrzymuje w dynamice *forte* i w wysokim rejestrze głosu, który osiąga albo przez skok interwałowy (*Dansons la gigue*: t. 4–5, 10–11, 20–22, 37–38; *Brume*: t. 11–12; *Impression fausse*: t. 34–35; *Colombine*: t. 35–37), albo bez uprzedniego przygotowania (*Spleen*: t. 9, *Effet de neige*: t. 24–28[66]).

Znamienną cechą twórczości pieśniarskiej Madame Poldowski jest towarzysząca zazwyczaj tragicznym pointom wierszy Verlaine'a prostota muzycznego wyrazu. Najbardziej rozpaczliwe konstatacje, pełne trwogi i poczucia beznadziei gesty kompozytorka wypowiada niejako półgłosem, szeptem, przy wtórze dyskretnej dynamiki i zredukowanego brzmienia fortepianu[67]. Egzemplifikację powyższej tendencji stanowi utwór *L'attente*, w finale którego pojawiają się – oddające nastrój rezygnacji i zniecierpliwienia – statyczne piony akordowe, wspierane przez melorecytację głosu wokalnego w niskim rejestrze i określenia *subitement lent. avec découragement* (t. 24) oraz *avec une tristesse exaspérée* (t. 27). Analogicznie w pieśni *En sourdine* rozpaczliwy śpiew słowika, symbolizujący niemożność porozumienia, w warstwie muzycznej ucieleśniają: jednostajna figura w partii akompaniamentu, ograniczona do dwóch wysokości linia melodyczna w głosie wokalnym, dynamika *p* i *pp* oraz spokojny charakter (*de plus en plus calme* w t. 33). Równie – zdawałoby się – beznamiętnie (chociaż, paradoksalnie, te pełne dyskrecji i umiaru odcinki obdarzone są największą siłą wyrazu) kompozytorka wypowiada się w zakończeniu utworu *Circonspection*. Nieuchronna „śmierć słońca" obwieszczana jest w stonowany i łagodny sposób (*paisiblement* w t. 34, ambitus ograniczony do kwinty w partii wokalnej, „nieinwazyjny" akompaniament, dynamika *piano*). Podobnie okrucieństwo i bezwzględność Kolombi-

[66] Warto zwrócić uwagę, że w zakończeniu tej frazy (t. 28) pojawia się – nieadekwatna do formy pytania – intonacja opadająca.

[67] Tendencja ta zbliża twórczość Wieniawskiej do idiomu muzyki francuskiej, z tak charakterystyczną dlań powściągliwością i nieufnością wobec emocjonalnych wynurzeń.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

ny, wiodącej swoją naiwną „gromadę" ku zatraceniu, kompozytorka interpretuje w warstwie muzycznej za pomocą prostych środków: repetytywnej melodyki i niskiego rejestru w partii głosu wokalnego oraz dynamiki *piano*[68].

***

Analizy pieśni Ireny Wieniawskiej skłaniają ku przyjęciu konstatacji, że wokalno-instrumentalna twórczość Madame Poldowski pozostaje pod silnym wpływem estetyki *mélodie*. W dziełach kompozytorki zaznacza swoją obecność zdecydowana większość wyznaczników francuskiego gatunku: wariabilność harmoniczna, zmienna struktura, recytatywne traktowanie głosu, sylabiczne opracowanie tekstu, akompaniament o funkcji ekspresywnej czy mnogość efektów orkiestrowych w partii fortepianu. Nierealizowanie „postulatu" asymetryczności fraz wokalnych wynika z budowy wierszy Verlaine'a – wykazujących predylekcję poety do ukształtowań izosylabicznych. Wykorzystanie przez Wieniawską takiego zestawu środków artystycznego wyrazu obrazuje chęć oddania przez nią treści liryków w sposób jak najbardziej wierny i przejrzysty (recytatywność, sylabiczność). Komplikacje harmoniczno-formalne stanowią zapewne próbę odzwierciedlenia wieloznaczności i semantycznej złożoności wierszy „biednego Leliana". W świetle powyższych rozważań uprawnione wydaje się traktowanie wokalno-instrumentalnego dorobku Madame Poldowski (a przynajmniej jego „Verlainowskiej" części) jako swoistej transpozycji założeń literackiego symbolizmu na grunt muzyczny[69].

Summary

This article presents the interpretation of 21 songs (composed between 1911 and 1927) by Irena Wieniawska (1879–1932), based on Paul Verlaine's poems. The composer, also known as Poldowski or Lady Dean Paul, was a daughter of the famous Polish artist and violinist – Henryk Wieniawski, and Isabelle Hampton-Wieniawska. She lived and worked in Belgium and England. It is worth mentioning that Madame Poldowski knew

[68] Tutaj końcowe pytanie zyskuje adekwatne opracowanie muzyczne – z linią melodyczną w kierunku wznoszącym (t. 56–57).

[69] Idąc za Stefanem Jarocińskim, w niniejszym artykule postuluje się rezygnację z – nieadekwatnego wobec materii muzycznej – terminu „impresjonizm" i zastąpienie go bardziej uzasadnioną formułą – „symbolizm muzyczny". W kontekście twórczości osnutej wokół poetyckiego dorobku Paula Verlaine'a kwestia nomenklatury wydaje się mieć szczególne znaczenie. Zob.: S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, *passim.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

some impressionistic works (among others Maurice Ravel's) in France and these experiences influenced her artistic idiom.

First, the author analyzes the lyrics (main themes as well as the structure of Verlaine's texts). Then the attention is paid to the music level: the author subsequently describes the basic musical elements such as melody, piano accompaniment, harmony, texture, form. In the third part of this article, following some of the rules (so-called *corollaries*) by Henry Woollett, the problem of word-music relationships in Wieniawska's songs is discussed. In conclusion the author suggests that Madame Poldowski's vocal-instrumental pieces represent the genre of French *mélodie* because of verbal transparency (recitative and syllabic treatment of text) as well as harmonic and formal complexity, and variability. A hypothesis is put forward that this aesthetics is a reinterpretation of common symbolist features in music.

UMCS

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 29/11/2026 13:52:18

UMCS