

Trzy pieśni francuskie w relacjach tekstu i muzyki:
Sully Prudhomme, Verlaine, Baudelaire – Fauré, Debussy

Małgorzata Komorowska

Okolo 1880 roku francuska *mélodie* zyskała odrębność pośród gatunków pieśni europejskiej. Jej cechą wyróżniającą był literacki rodowód i połączenie poezji z muzyką tak ściśle, że aż irracjonalne (Biget-Mainfroy). Kształtowanie się poezji decydującej dla gatunku *mélodie* przedstawić można w zwięzłym kalendarium literackich zdarzeń. Hasło Teofila Gautier „l’art pour l’art” i kunszt wersyfikacyjny wierszy w jego tomiku *Emaux et camées* (1856) przyjął za swój manifest nurt tzw. parnasizmu. Charles Baudelaire w tomie *Les Fleurs du mal* (1857) zamieścił sonet *Correspondances* (*Odpowiedniości*), gdzie napisał „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”, wers uznany za sedno doktryny o wzajemnej odpowiedniości sztuk. Poruszony dziełami Wagnera (1861) dołączył do tych sztuk muzykę głosząc, iż „muzyka tłumaczy [słowo czy malarstwo] na swój sposób i środkami sobie właściwymi” i tworząc poezję niezwykle muzyczną. Prekursorem tych idei był bez wątpienia Edgar Allan Poe, piewca autonomii sztuki i słowa w funkcji dźwiękowej, nie semantycznej. Swe krańcowe spełnienie znalazły one w poezji parnasisty (1865 tom *Le Parnasse contemporain*) i symbolisty Stefana Mallarmégo, z założenia nie wyrażającej i znaczącej lecz ledwie sugerującej, i jak to się żartobliwie określa, „nieprzetłumaczalnej nawet na francuski”. Mallarmé, „opętany pomysłem zniesienia podziału między poezją i muzyką” (Jarociński) stosował zapis graficzny wierszy wzorowany na zapisie partytury utworu muzycznego. Później, w prelekcji *La Musique et les Lettres* (1894) stwierdził iż „istotą muzyki jest nie tyle sekwencja tonów, uporządkowanych dźwięków, ile raczej to, co zawarte jest między nimi. Tak jak wiersz to nie słowo czy sekwencja słów, lecz raczej aura przez to słowo emanowana”.

Artur Rimbaud sumę oszalałających woni, barw i dźwięków oddał prowokacyjnie w tak drobnych elementach leksykalnych języka, jak samogłoski (sonet *Voyelles*, 1883). W 1886 Jean Moréas ogłosił manifest symbolizmu. Paul Verlaine poemat *L’art poétique* (1874, druk 1884) otworzył słynną maksymą „De la musique avant toute chose” i powtórzył dalej „De la musique encore et toujours”. Możliwości udźwiękowania wiersza, poprzez rozmaite układy rymowe i stroficzne, wszelkie rodzaje instrumentacji głoskowej i zgłoskowej, przetrutnie, różne miary wierszowe, nieregularne średniówki,

napięcia rytmiczne, i in., Verlaine w swej twórczości ukazał w najpełniejszym bogactwie. Lisowski stwierdził: „jeżeli śpiewność jest miarą wielkości w poezji, to nikt nigdy nie przyćmił Verlaine’a”.

To wszystko, co wyliczani poeci wprowadzali jako nowe w postromantyzmie, w dziejach poezji nie było nowym. Nową była siła, z jaką cały ten prąd oddziałał na wyobraźnię nie tylko francuskich kompozytorów. Może wydać się zaskakujące, że do wierszy, które miały już własne muzyczne brzmienie głosek, sylab, słów, wersów i strof (co ujawniało się oczywiście wyłącznie w wierszach mówionych), tak wielu kompozytorów pragnęło dodać, i dodawało brzmienie głosu i fortepianu (a także innych instrumentów). Przeważnie inspiracją dla nich stawał się sam obraz ewokowany przez wiersz, jego temat i nastrój, albo treści niesione przez słowa i oddawane w utrwalonym w romantycznej pieśni trybie przekomponowywania. W ślad za tym liczni badacze *mélodie* i interpretatorzy poszczególnych utworów (Biget-Mainfroy, Jarociński) sprawę konkretnych związków ze słowem odsuwali na plan dalszy, zajmując się analizą środków czysto muzycznych, choć nie brak takich, których uwagę równomiernie zajęły tekst i muzyka (Chłopiczka, Helman). Nie brak przykładów pieśni, w których związki te, zachowując cechy pierwszej postawy (ilustracja obrazu, tematu i nastroju, technika przekomponowywania) przybierają postać zaskakująco bliskich. Z takich wybrałam dwie pieśni Gabriela Fauré i jedną Claude Debussy’ego.

Pierwszą napisał Fauré 30-letni wybierając wiersz Sully Proudhomme’a *Au bord de l’eau* (1875). René François Armand Sully Proudhomme (1839-1907) był jednym z założycieli Parnasu, lecz słabo identyfikował się z tą grupą. Debiutował tomem *Stance i wiersze* (1865) uznanym za przełomowy w literaturze francuskiej. Jerzy Lisowski, autor czterotomowej *Antologii poezji francuskiej* określa go mianem „prostackiego pocziwca” cieszącego się za życia „niezrozumiałą dziś reputacją poetycką”. Niemniej został pierwszym laureatem literackiej nagrody Nobla (1901). Jednak jego wiersze (nierównej wartości) wątki zostawiły ślad w twórczości pieśniarskiej czołowych przedstawicieli gatunku w końcu XIX wieku i na przełomie epok: jedną pieśń skomponował Duparc, trzy Fauré [na koncercie wysłuchamy też pieśni Koczalskiego do wiersza umuzycznionego wcześniej przez Faurégo]. Lisowski jedynie dla dziejowej sprawiedliwości zamieścił w swej *Antologii* trzy wiersze Sully Proudhomme’a – wzięty do pieśni *Au bord de l’eau* uważam jeśli nie za lepszy, to z pewnością równie dobry, co tamte. Stanowi on projekcję marzenia o tym, by we dwoje (poeta ponawia na początku zaklęcie „tout deux”, „tout deux”) usiąść nad strumieniem i razem patrzeć, jak płynie woda, jak obłok sunie po niebie i dym unosi się nad chatą; razem upajać się wonią kwiatu, słyszeć wodę szemrzącą u stóp wierzby – szczęśliwymi będąc nie poddać się znużeniu, jakie nieuchronnie niesie czas, i wbrew wszystkiemu, co przemija, nie dać przeminać miłości.

Muzyka Faurégo – poprzez tonację cis-moll i tempo *andante quasi allegretto* - wnosi poczucie niemożności spełnienia tego marzenia i tych postanowień, aczkolwiek końcowe rozjaśnienie – na jednoimienną Cis-dur – rysuje dyskretną nadzieję. Frazy pieśni odpowiadają dystychom wiersza. Sully Proudhomme stosuje w nich rozmaite wewnętrzne powtórzenia leksykalne i brzmieniowe. Np. w szczęściu pierwszych zachowana jest gra słów „passe – passer, glisse – glisser” itd. W siódmym i ósmym ulega to zakłóceniu zgodnie z wyrażanym w treści niepokojem o trwałość uczucia zakochanych, lecz w dwu

ostatnich gra ta powraca, ze znaczeniowym wzmocnieniem, a nawet kończą wiersz te same co w pierwszym dystychu słowa „passe – passer”. Fauré nie podejmuje tej gry, buduje pieśń wedle prostych muzycznych reguł (powtarzane i zmieniane frazy oznaczyłam symbolami literowymi). Wydać się może zatem, iż utwór oddaje tylko nastrój, jaki wywołuje płynąca woda – tyle, że poprzez repetycję ostatniego dystychu z inną muzyką podbija sens kończących pieśń słów „Sentir l’amour, devant tout ce qui passe, ne point passer” (zabieg zresztą bardzo często w literaturze pieśniowej spotykany).

Posłuchajmy: (śpiew: Teresa Żylis-Gara, fortepian: Waldemar Malicki)

Związki wiersza z muzyką zachodzą tu jednak także na innych poziomach znaczenia tego tekstu. Przedstawia on obraz dwoisty – parę ludzi i strumień, w muzyce biegną dwie linie, głosu i fortepianu. Tę dwoistość Fauré odbija też za pomocą wszechobecnych tutaj w warstwie wokalne i fortepianowej ech, opóźnień, antycypacji. Słyszalne jest to zwłaszcza w interpretacji Waldemara Malickiego, który nie oparł się pokusie lekkiego arpeggiowania i wprowadzania rubata.

Można także snuć domysł, że nawet zakochanym trudno jest prawdziwie to samo widzieć i słyszeć i tak samo czuć, więc ta dwoistość tyczyć może ich właśnie. Fortepian często „chwytą” głos w unisono i wtedy ta para rzeczywiście w swych wrażeniach i odczuciach jest razem, ale po chwili unison się rozszczepia i ich doznania stają się różne. Poza tym w takim pejzażu z rzeką, dymem nad chatą, obłokiem jest coś stałego, do niego się wraca, toteż w muzyce niejednokrotnie nawet przez cztery takty nie ulega zmianie nuta w basie („cis” albo „gis”).

Drugą pieśń Faurégo: *Prison*, od już wysłuchanej dzieli lat 20 (powstała w 1894). Słynny wiersz Paula Verlaine’a (1844-1896) *Le ciel, par-dessus le toit...* ma charakter bardzo osobisty. Napisał go 30-letni, rzeczywiście w więzieniu, w belgijskim mieście Mons, osadzony tam po zranieniu przyjaciela Artura Rimbaud (1873-74). W więzieniu otrzymał zawiadomienie o wyroku separacji z żoną i odebraniu mu praw rodzicielskich do syna. Był to czas ciężkich przeżyć i refleksji nad własnym życiem (po uwolnieniu w 1875 istotnie próbował się zmienić). W więzieniu przeżył też wtedy nawrócenie. Opisał później szczegółowo widok z okna celi, a jego poetyckie odbicie zawarł w pierwszych dwu strofach wiersza *Le ciel...* opublikowanego w tomie *Sagesse (Mądrość, 1882)*; Bóg, przed którym wtedy płakał, też jest w tym wierszu, „przezroczystej w swej prostocie piosence, która stawia tragiczne pytanie o zmarnowaną młodość” (Drzewicka). W czterech zwrotkach wersy 8-zgłoskowe przeplatają się z 4-zgłoskowymi, na końcach tych dłuższych wszędzie (w tzw. pozycji rymowej) powtarzają się te same słowa.

Ten lapidarny wiersz miał w Polsce wiele przekładów i poeci tacy jak Miriam [Zenon Przesmycki] czy Leopold Staff utrzymywali w swych przekładach tę powtarzalność

Ciekawe, że swobodny, i nieco ludowy w tonie przekład Kazimiery Zawistowskiej sfeminizował ostatnią zwrotkę. Gramatyka języka francuskiego nie precyzuje w takich przypadkach rodzajnika, więc autorka miała do tego pełne prawo, jeśli nawet powszechnie wiadomo, że to mężczyzna, Verlaine, siedział w owym więzieniu...

I znowu Fauré nie podjął obecnej w wierszu gry słów i rymów. Doskonale natomiast zarysował muzyką obraz więziennego okna i odbił treściowe zróżnicowanie w parach strof. Inicjująca pieśń kwinta „e razkreślne–h” (zarówno w partii fortepian jak głosu) wyznacza jakby prostokąt okna. Jeśli w dwu pierwszych strofach, gdzie widać ponad dachem skrawek nieba i drzewo, i słyhać dźwięk dzwonu rozlegający się w przestrzeni nieba i śpiew ptaka siedzącego na drzewie, linia melodyczna wychyla się ponad „h”, to zaraz do niego powraca – dolnej granicy „e” nie przekracza nigdy. W warstwie fortepianu też te same dwa dźwięki utrzymują się niemal bez przerwy. Po tym następuje zmiana dynamiczna (po *piano* nagle *forte*), harmoniczna (akordy zmniejszone), melodyczna. Myśl człowieka wznosi się ku Bogu, głos intonuje wysokie dźwięki „e–f dwukreślne” („Mon Dieu”), na początku drugiej frazy (wyrażającej rozpaczliwą tęsknotę za miejskim gwarem) wspina się ku „fis”, a kulminacyjne pytanie „Qu’as tu fait” postawione jest na najwyższym w tej pieśni dźwięku „g”. W ostatnich sześciu taktach w basie znów utrzymuje się „e”, a głos również powróciwszy do niskiego „e” kończy na „h”.

Posłuchajmy (śpiew: Teresa Żylis-Gara, fortepian: Waldemar Malicki)

Trzecia pieśń to *Harmonie du Soir* Claude Debussy’ego z cyklu 5 poematów do słów Baudelaire’a skomponowanego w latach 1887-1889. Pochodzi ze słynnego tomu *Les Fleurs du mal* (1857). Ta poezja tchnąca zapachami, dźwiękami, dalekim wspomnieniem, przygasającymi kolorami wieczoru, utrzymana jest w dyscyplinie wersyfikacyjnej malajskiego pantunu. W czterozwrotkowej strukturze każdy wers jest elementem skończonym, a sześć wersów powtórzonych jest identycznie i regularnie, co trzeci.

Jedyny funkcjonujący w polskim piśmiennictwie przekład tego wiersza sporządził Adam M-ski, pod którym to pseudonimem kryje się ciekawa osoba Zofii Trzszczkowskiej, zasłużonej tłumaczki poezji francuskiej, żony oficera wojsk rosyjskich, która niczym beethovenowska Leonora, jako Fidelio w męskim przebraniu towarzyszyła mu w wojnie rosyjsko-tureckiej... Trzszczkowska z widocznym wysiłkiem i nieuchronną sztucznością zachowuje ową powtarzalność. Nie tylko ona – również Debussy (w swej analizie całego cyklu zwróciła na to uwagę Zofia Helman). W nutach widoczne jest zachowanie we wszystkich sześciu przypadkach tej samej linii melodycznej. Lecz poza jednym wyjątkiem (na początku) Debussy ją transponuje, o sekundę wielką w górę (dwukrotnie) i w dół, o tercję małą i o kwintę czystą w dół. Na ogół zmienia partię fortepianową, lub tylko wprowadza do niej warianty, różnicuje dynamikę i agogikę, a nawet metroritmiczność. W rezultacie powtórzenia te ulegają znacznemu zatarciu i właściwie nie sposób je usłyszeć.

Posłuchajmy: (śpiew: Barbara Hendricks, fortepian Michel Béroff)

I nie jest to kwestia interpretacji. W wykonaniu Haliny Łukomskiej i Jerzego Godziszewskiego, choć artyści inaczej tu budują napięcia i partia fortepianu jest o wiele bardziej wyrazista, też – moim zdaniem – powtórzenia są zatarte. Przecież są, i choć wynikające z fraz łączniki prowadzą w różne sąsiedztwa, muzyka pieśni Debussy’ego toczy się w sposób absolutnie naturalny, tworząc coś w rodzaju melodycznego continuum, podobnie jak absolutnie naturalny tok ma wiersz Baudelaire’a tak kunsztownie

ułożony. Owego trwającego 73 takty continuum pieśni nie zakłócają fluktuacje metryczne i dynamiczne, wahania tempa (*Andante tempo rubato, animando, poco stringendo, Tranquillo, Animando, Stringendo, Lento*) ani kilkakrotne zmiany tonacji, odbierane zresztą jako zmiany barwy. Poetycką nieokreśloność oddaje bowiem częsta u Debussy'ego nieokreśloność tonacyjna – w *Harmonie du Soir* dominuje wrażenie zwrotów wielkosekundowych i mało- lub wielkotercjowych, a każdy półton wnosi silny akcent wyrazowy. Powtarzanie melodycznych odcinków, do czego Debussy miał upodobanie (Chłopiczka) – tutaj zastosowane w postaci słowno-dźwiękowej – potęguje wieloznaczność tekstu i muzyki (Bristiger). Tak jak w innych pieśniach Debussy'ego muzyka „nie idzie tu za poszczególnymi słowami wiersza, ale oddaje jego klimat, rodzaj ekspresji i sens ogólny” (Chłopiczka). Ważną rolę w budowaniu owego klimatu spełnia powracanie melodyczno-rytmicznej figury z szesnastkową triolą; w całej pieśni pojawia się ona 34 razy, nie mówiąc o dwukrotnym jeszcze, przy wydłużonych wartościach rytmicznych, powtórzeniu w kadencji. Nie ma to odpowiednika w wierszu Baudelaire'a, przypomina natomiast nastrój, w jakim ciepłą nocą Król Roger z Edrisim czekają na Pasterza (na początku II aktu opery Szymanowskiego) i dobiega ich z dala dźwięk tamburynów, a Roksana zaczyna swój śpiew.

Na podstawie tych przykładów różnorodnych typów relacji tekstu i muzyki we francuskiej *mélodie* sformułować można refleksję teoretyczną o wyrazowym i strukturalnym charakterze tych relacji. Z wyrazowych najbardziej złożone zachodzą w pieśni *Au bord de l'eau*: tematyczny (imitacyjny) związek „płynącej wody” w tekście i w muzyce, dwoistość podmiotów i odpowiedniość znaczeniowa, statyczność obrazu poetyckiego i muzyki przy ich jednoczesnej ruchliwości. Struktura wersyfikacyjna wiersza natomiast nie znalazła odbicia w muzyce: frazy pieśni rozdzielają wersy, nie dystychy, kadencja muzyczna nie ma odniesienia do kadencji poetyckiej wiersza. W pieśni *Prison* oba typy związków wykazują ścisłą zależność od treści wiersza, złożonego z dwóch kontrastujących ogniw. Obraz „więziennego okna” (ogniwo pierwsze) oddaje interwałowy symbol kwinty czystej i statyczność partii fortepianu – inwokacja (ogniwo drugie) do Boga („du”) i do siebie (mimo solilokwialnej formuły znaczeniowej również „du”, nie „ich”) łączy się z symbolem wznoszących się punktów melodycznych, a stan emocjonalnego wzburzenia z neurozą harmoniczną. Jednak strukturalny element wiersza – powtarzane naprzemiennie słowa we wszystkich czterech strofach – nie został przez kompozytora podjęty. W pieśni *Harmonie du Soir* strukturę wersyfikacyjną pantunu Debussy przeniósł w doskonały sposób do muzyki, czyniąc z niej i tekstu – wraz z jego zawoalowaną treścią – jedność organiczną. W warstwie dźwiękowej zbudował ją z szeregu typowych dla jego kompozytorskiego języka elementów: nieokreśloność tonacji, zatarty porządek rytmiczny, arabski linii melodycznej, przewaga *piano* w dynamice, powracający wielokrotnie charakterystyczny motyw w roli spoiwa nastroju.

„Słowo i dźwięk, muzyka i tekst mogą być połączone siłą, ale mogą też otworzyć się na siebie – i to jest to, co może się zdarzyć najwspanialszego w kulturze” napisał Mieczysław Tomaszewski. Tak się chyba dzieje w niektórych przypadkach francuskiej *mélodie*, także – sędzę – w tych trzech przeze mnie zaprezentowanych.

Bibliografia:

- Michelle Biget-Mainfroy, *La mélodie française: une identité difficile à conquérir*, w: *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, red. Mieczysław Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000
- Michał Bristiger, *Związki muzyki ze słowem* Biblioteka, Res Facta, PWM Kraków 1986
- Regina Chłopicka, *Claude Debussy – „Aquarelles” (P. Verlaine)*, w: *Pieśń artystyczna narodów Europy*, red. Mieczysław Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1999
- Regina Chłopicka, *Claude Debussy: „C’est l’extase langoureuse”* w: *Forma i ekspresja w liryce wokalne 1808-1909*, red. Mieczysław Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1989
- Zofia Helman, *Zasada cykliczności w Pięciu poematach Charles’a Baudelaire’a Klaudiusza Debussy’ego* w: *Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych Doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Musica Jagiellonica, Kraków 1999
- Stefan Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, PWM Kraków, 1966
- Danièle Piston, *De la chanson à la mélodie: mutations et constantes dans l’histoire de quelques genres vocaux français*, w: *Pieśń artystyczna narodów Europy*, red. Mieczysław Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1999
- Jerzy Lisowski, *Antologia poezji francuskiej* t. 3, Czytelnik Warszawa 2000
- Mieczysław Tomaszewski, *Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego. Próba rozpoznania*, w: *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2003
- Paul Verlaine, *Wybór poezji*, Wstęp i opracowanie Anna Drzewicka, Biblioteka Narodowa 1980

Nagrania:

Powyższy tekst ilustrowały przykłady muzyczne z następujących płyt:

"Pieśni. Mélodies" - Karłowicz, Fauré, Duparc.
Teresa Żylis-Gara - sopran, Waldemar Malicki – fortepian,
FGP [Fundacja Galeria na Prowincji] 001 (1994), nr indeksu: 15 i 13

"Debussy. Mélodies".
Barbara Hendricks - soprano, Michel Béroff - piano.
EMI Classics CDC 7 47888 2 (1985), nr indeksu 11

"Debussy. Cinq poèmes de Charles Baudelaire. Ariettes oubliées".
Halina Łukomska - soprano, Jerzy Godziszewski - piano.
Muza. Polskie Nagrania SXL 1050 (b.r.)