

Karolina Dąbek

"Sonet VIII" Williama Szekspira w pieśniach Dymitra Kabalewskiego, Igora Strawieńskiego i Pawła Mykietyna

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 33 (2), 77-99

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Karolina Dąbek

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

Sonet VIII Williama Szekspira w pieśniach Dymitra Kabalewskiego, Igora Strawińskiego i Pawła Mykietyna

Niezwykłe dzieło Szekspira, jakim jest jego zbiór *Sonetów*, przez stulecia rezonował w liryce wokalne wielu twórców różnych narodowości¹. Muzyczny ze swej natury *Sonet VIII* w sposób szczególny inspirował wielu kompozytorów dwudziestowiecznych do tworzenia własnych, wyjątkowych interpretacji. Celem niniejszej pracy jest analiza i interpretacja trzech odmiennych pod wieloma względami umuzycznień tego wiersza: pieśni *Ty – muzyka* z cyklu *10 sonetów Szekspira* op. 52 Dymitra Kabalewskiego, *Musick to Heare* – pierwszej z *Trzech pieśni do słów Williama Szekspira* Igora Strawińskiego oraz trzeciej części *Sonetów Szekspira* Pawła Mykietyna. Za podstawę teoretyczną służyć będzie teoria interpretacji utworu słowno-muzycznego zaproponowana przez Mieczysława Tomaszewskiego.

Sonety Szekspira na tle tradycji gatunku – informacje wstępne

Sonety to jedno z najbardziej tajemniczych dzieł Williama Szekspira – o ich genezie wiadomo zaskakująco mało. Zbiór został opublikowany w 1609 roku i liczy 154 utwory. Ze względu na filiacje stylistyczne z wcześniejszymi sztukami i poematami przypuszcza się, że większość

¹ Wśród polskich twórców po jego wiersze sięgnęli m.in. Tadeusz Baird, Andrzej Czajkowski i Paweł Mykietyń, którego opracowanie omawiane jest w niniejszym artykule.

z nich powstała w latach 1593–1596², zaś Samuel Butler twierdzi, że *Sonet VIII*, znany też od pierwszych słów wiersza jako *Music to hear*, powstał jeszcze wcześniej, bo już w 1585 roku³. Wskazując na pewne nierówności stylu, a także błędy interpunkcji, badacze sądzą, że Szekspir nie przygotowywał sonetów do druku, zatem nie dokonał ich korekty. Być może pisane były one jako rodzaj poetyckich etiud, których celem była nie publikacja, lecz rozwój własnych umiejętności. Warto odnotować również, iż istnieją wątpliwości co do autorstwa niektórych wierszy⁴.

Tematem *Sonetów* jest miłość w jej różnych postaciach: pełne troski uczucie mężczyzny względem młodego Przyjaciela, zauroczenie jego pięknem, czy później miłosny romans z Czarną Damą. Kompozycja zbioru została podporządkowana właśnie temu rozróżnieniu na dwa „ty” liryczne: pierwsze 126 wierszy skierowanych jest do młodzieńca, natomiast w sonetach 127–152 adresatką jest kobieta. Na tle pierwszej części *Sonetów*, w której zachwyty nad urodą Przyjaciela według niektórych interpretatorów jest nie tylko wyrazem platonicznego zauroczenia, ale wiąże się z też wątkiem miłości homoerotycznej, jako oddzielna grupa wyróżnia się pierwsze siedemnaście utworów. W nich to poeta opiekuńczo i bezinteresownie namawia młodzieńca do wzięcia ślubu i posiadania dzieci, aby przez to Przyjaciel mógł podarować światu swoje piękno i uzyskać nieśmiertelność. W metaforycznej interpretacji Murraya Kriegera jest to próba przekonania młodzieńca, aby zamiast w „lustro Narcyza” spojrzeć w „magiczne lustro miłości”⁵. Szekspirolodzy nazywają tę pierwszą grupę wierszy „sonetami prokreacyjnymi”⁶ lub „kampanią małżeńską”⁷. Z nich właśnie pochodzi *Sonet VIII* o incipicie *Music to hear*.

Sonet Szekspira uważane były przez długi czas za dzieło o charakterze autobiograficznym⁸, choć tożsamość dwójki bohaterów, chłopca i kobiety, do dzisiaj pozostaje jedynie w kręgu domysłów. W kontekście

2 S. Barańczak, „*Nie igraszka czasu*”, [w:] W. Shakespeare, *Sonet*, tłum., wstęp i oprac. S. Barańczak, Poznań 1993, s. 7.

3 S. Butler, *Shakespeare's Sonnets Reconsidered*, London 1927, s. 168.

4 S. Barańczak, dz. cyt., s. 6.

5 M. Krieger, *A Window to Criticism: Shakespeare's Sonnets and Modern Poetics*, Princeton 1964. Cyt. za: K. Podrygajło, *Sonet* Szekspira i ich trwanie w muzyce Pawła Mykietyna, „*Res Facta Nova*” 11 (2010), s. 308.

6 R. Dyboski, *O sonetach i poematach Szekspira*, Warszawa 1914, s. 31.

7 J. Sito, *Wstęp*, [w:] W. Shakespeare, *Sonet*, tłum. J. Sito, Warszawa 1982, s. 9.

8 Tamże, s. 5.

interesującego nas wiersza warto jednak przytoczyć kilka hipotez odnoszących się do postaci Przyjaciela. Z samych sonetów, jak zauważa Stanisław Barańczak, dowiadujemy się, że był to człowiek znacznie młodszy od autora, posiadający majątek i wysoką pozycję społeczną, młodzieniec o dość niestabilizowanym trybie życia i wielkiej urodzie⁹. Dodatkową wskazówką jest tajemnicza dedykacja całego zbioru¹⁰, z której wynika, że Przyjaciel nosił imię i nazwisko zaczynające się od liter W. i H. Dwóch najbardziej prawdopodobnych kandydatów to Henry Wriothesley, trzeci hrabia Southampton (1573–1624) oraz William Herbert, trzeci hrabia Pembroke (1580–1630)¹¹ – obaj pasują do opisu, a poeta każdemu z nich dedykował swoje wcześniejsze dzieła. Znanca epoki elżbietańskiej i szekspirolog Alfred Leslie Rowse uważał, że pierwsza partia sonetów (którą badacz datuje na rok 1592) powstała na zamówienie rodziny hrabiego Southampton, zatroskanej hulankami młodzieńca¹². Istotnie, William Herbert byłby wówczas zbyt młody na małżeństwo. Na początku XX wieku zaczęto wszakże odchodzić od interpretacji *Sonetów* Szekspira w oparciu o fakty biograficzne, zwracając uwagę na fikcję literacką opartą na konwencji sonetów renesansowych.

Sonet, swoją budową stawiając przed artystą liczne ograniczenia i utrudnienia techniczne, uznawany jest tradycyjnie za sprawdzian umiejętności poetyckich. Wywodzący się od Petrarcki model włoski wiersza składa się z czternastu wersów zgrupowanych w dwóch czterowierszy o okalającym układzie rymów (abba abba) i dwóch tercyn o rymie podwójnym (cdc cdc) lub potrójnym (cde cde)¹³. Główną trudnością przy tym układzie okazuje się dobieranie poczwórnych i potrójnych rymów, większa swoboda kompozycyjna panuje w kwestii podziału na oktawę i sekstynę. Szekspir dla swojego cyklu sonetów sięgnął jednak po wprowadzony w okresie wczesnego renesansu przez Thomasa Wyatta i Henry'ego Howarda model angielski (nazywany również elżbietańskim lub szekspirowskim), w którym układ: trzy czterowiersze i dystych wykorzystuje wyłącznie prostsze rymy

9 S. Barańczak, dz. cyt., s. 10–12.

10 „Jedynemu rodzicowi następujących tu sonetów, panu W.H., wszelkiego szczęścia i owej nieśmiertelności, obiecanę przez naszego wiecznie żyjącego poetę, życzyliwiy śmiałość, co je wydaje — T.T.” Cyt. za: R. Dyboski, dz. cyt., s. 28–29.

11 S. Barańczak, dz. cyt., s. 13.

12 J. Sito, dz. cyt., s. 8.

13 J. Sławiński, *Sonet*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa i in., Wrocław 2002, s. 517–518.

podwójne (abab cdcd efef gg). Schemat tego sonetu wydaje się zatem łatwiejszy technicznie. Jednak, jak zauważa Barańczak:

[...] jeśli poeta, tak jak Shakespeare, pragnie, aby ograniczająca ramka pozostawała w ciągłym a przybierającym różne postacie i stopnie natężenia konflikcie z rozsadzającą ją treścią – model elżbietański okazuje się, paradoksalnie, właśnie trudniejszy niż model włoski¹⁴.

Polski poeta i tłumacz wskazuje tym samym na konieczność zrównoważenia ciężaru ostatniego dwuwiersza (pointy, podsumowania, kluczowego argumentu) we wcześniejszych opisowych strofach. W ramach przyjętego schematu Szekspir osiąga efekt dużej różnorodności poprzez stosowanie przerzutni, inwersji, pauz, okresów i innych struktur syntaktycznych, mogących sugerować inny niż elżbietański podział stroficzny¹⁵.

Sonet VIII Williama Szekspira. Uwagi analityczne

Sonet VIII Williama Szekspira przybiera kształt retorycznego monologu podmiotu lirycznego, który skierowany jest do adresata. Zgodnie z konwencją rozważania tego wiersza w kontekście pozostałych „sonetów prokreacyjnych” uznaje się, że adresatem tym jest jeden z bohaterów sonetów: Przyjaciół (tak też jest on określany w niniejszym artykule). Należy jednak podkreślić, że w samym tekście wiersza nie pojawia się żadne określenie, które mogłoby sugerować płęć adresata: podmiot liryczny zwraca się do niego w drugiej osobie, używając słowa „ty” („thou”) – fakt ten dopuszcza różnorodne interpretacje utworu. Z samego tekstu wynika natomiast stosunek łączący te dwie postaci: jest to relacja mistrz – uczeń, w której posiadający mądrość życiową i doświadczenie opiekun przekonuje i doradza, a na sam koniec nawet ostrzega młodego człowieka, najwyraźniej opornego i niechętnego namowom. Jak sugeruje Barańczak, oprócz samego mówcy i adresata jego słów, bohaterem tego sonetu – być może drugoplanowym – jest również

¹⁴ S. Barańczak, dz. cyt., s. 22.

¹⁵ M. Schlauch, *Zarys wersyfikacji angielskiej*, [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, red. M.R. Mayenowa, L. Pszczółkowska, Wrocław 1958, s. 38.

Czas¹⁶. Groźba przemijania piękna i szczęścia zaznacza się szczególnie w poincie całego utworu: „Thou single wilt prove none”, tłumaczone jako: „w nicłość obrócisz Twą samotność srogą” (Maria Sułkowska), „równa śmierci droga samotnika” (Włodzimierz Słobodnik) lub „kto samotny – nic zeń nie zostanie” (Stanisław Barańczak). Według Helen Vendler ta finalna fraza posiada nawet pewien odcień szyderstwa¹⁷. Oryginalny tekst *Sonetu VIII* Szekspira wraz z przekładem poetyckim i filologicznym na język polski prezentuje tabela 1.

Sonet VIII jest wierszem stroficznym, zbudowanym w oparciu o angielski model sonetu z zachowaniem typowego dlań układu rymów (abab cdcd efef gg). W wierszu użyte zostają rozmaite środki stylistyczne (pytanie retoryczne, metafora, oksymoron, paradoks, porównania, paralele), co z jednej strony wzmacnia retoryczny charakter tekstu, z drugiej zaś buduje napięcie i podkreśla wewnętrzne opozycje i sprzeczności. Analizując konstrukcję wiersza zauważyć można, że zbudowany on został z trzech nierównych części na zasadzie teza – antyteza – synteza: w dwóch pierwszych strofach podmiot liryczny opisuje smutek słuchającego muzyki Przyjaciela i rozpoznaje jego przyczynę – samotne życie; w kolejnej strofie, wprowadzając wyraźny kontrast charakteru, maluje obraz szczęśliwej rodziny, zaś w końcowym dystychu wskazuje rozwiązanie, jednocześnie przestrzegając przed konsekwencjami złego wyboru (tabela 2).

strofa	wersy	część	opis
I i II	1–8	teza	samotne życie przyczyną smutku
III	9–12	antyteza	życie rodzinne przynosi szczęście
IV	13–14	synteza	pointa – ostrzeżenie

Tabela 2. Schemat konstrukcji *Sonetu VIII* Williama Szekspira.

16 S. Barańczak, dz. cyt., s. 23.

17 H. Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge 1999, s. 79.

William Shakespeare – Sonet VIII	tłum. Stanisław Barańczak	tłum. Kacper Podrygajło
<p>Music to hear, why hear'st thou music sadly? Sweets with sweets war not, joy delights in joy. Why lovest thou that which thou receivest not gladly, Or else receivest with pleasure thine annoy?</p>	<p>Głos jak muzyka mając, czemuż przy muzyce Smutniejsz? Słodycz słodzi, szczęście uszczęśliwia: Ty zaś porządek rzeczy wywracasz na nice, Gdy tylko przykrość cieszy cię, a zgrzyt ożywia.</p>	<p>Gdyś muzyką dla uszu, czemu słuchasz jej w smutku? Miód się z miodem nie kłóci, radość rada radości; Dlaczego więc kochasz przebiegi tych nut ku Swemu niepokieszeniu lub z lubością – ból gościsz?</p>
<p>If the true concord of well-tuned sounds, By unions married, do offend thine ear, They do but sweetly chide thee, who confounds In singleness the parts that thou shouldst bear.</p>	<p>Jeżeli w małżeńskie pary połączone tony Zgodnymi dwudźwiękami ucho twoje kołają – Czynią ci tylko czuły wyrzut, że kanony Pisane na dwa głosy pragniesz śpiewać solo.</p>	<p>Jeśli dobre współbrzmienie, czysty strój zgodnych dźwięków, Zaślubionych akordem, dziwnie raz i twe ucho – Słodko gani cię tylko, że nie słyszeć chcesz wdzięku Wielogłosu, gdy solo brzmisz samotnie i głucho.</p>
<p>Mark how one string, sweet husband to another, Strikes each in each by mutual ordering, Resembling sire and child and happy mother, Who, all in one, one pleasing note do sing.</p>	<p>Słuchaj, jak struna, gdy ją dłoń grajka potrąca, W drugiej strunie znajduje harmonijne echo – Ojca z matką i dzieckiem więź równie gorąca Zespala w jedność, kiedy śpiewają z uciechą;</p>	<p>Zważ jak słodkim jest mężem jedna struna dla innej, Gdy w harmonii wzajemnej się ze sobą stapiają: Ojca, dziecka i matki szczęśliwości rodzinnej Są zaśpiewem i jedno, choć troiście śpiewają –</p>
<p>Whose speechless song, being many, seeming one, Sings this to thee: "Thou single wilt prove none."</p>	<p>I strun tak wiele w jedno bezsłowne przestanie Wciąż śpiewana dla ciebie: „Jeden sam – będziesz niczym”.</p>	<p>Pieśń bez słów tej jedności, która głosy trzy liczy, Śpiewa ci: "Kto samotny – nic zeń nie zostanie".</p>

Tabela 1. *Sonet VIII* Williama Shakespeare'a – tekst oryginalny, przekład poetycki Stanisława Barańczaka oraz przekład filologiczny Kacpra Podrygajły.

W konstrukcji *Sonetu VIII* widoczne jest ukierunkowanie finalne: wcześniejsze obrazowe argumenty i łagodne namowy sprowadzone zostają do ostatniego, zaakcentowanego wersu, będącego już nie tylko pouczeniem, ale również przestrożą.

Pod względem wersyfikacyjnym sonet elżbietański pisany jest zazwyczaj pentametrem jambicznym, w którym, w angielskiej odmianie, dopuszczone są pewne modyfikacje schematu rytmicznego¹⁸. W *Sonecie VIII* Szekspir korzysta z tej możliwości i w pewnych momentach przełamuje monotonię równomiernie powtarzanej stopy jambicznej. Schemat jambu pojawia się w niektórych wersach (np. wers 4: „Or **else** receivest with **pleasure** **thine** annoy?”¹⁹), w innych wprowadzone zostają modyfikacje podstawowego rytmu (np. początkowa inwersja akcentów w wersie 1: „**Music** to **hear**, why **hear**'st thou **music** **sadly**?”). Ta niejednorodność, nieregularność metryczna, oraz ruchoma średniówka w pierwszej strofie (wers 1: 4+7, wers 2: 5+5, wers 3: 4+7, wers 4: 7+3) ma według Vendler obrazować trud samotnego życia, nieposiadania rodziny²⁰.

Charakter *Sonetu VIII*. Próba syndromu

Jak wskazuje Mieczysław Tomaszewski²¹, chcąc rozpatrywać muzyczne interpretacje wiersza, należy najpierw podjąć próbę zarysowania jego syndromu, czyli „właściwości cech konstytutywnych”. W *Sonecie VIII* Szekspira dochodzą do głosu przede wszystkim takie kategorie jak: muzyczność, metaforyczność, oksymoroniczność, retoryczność oraz erotyczna ambiwalencja.

Muzyczność. Cały *Sonet VIII* pełen jest słów i określeń związanych z muzyką. Kacper Podrygajło pisze, że wiersz ten „zawdzięcza muzyce nie tylko metaforykę i retoryczną rekwizytornię, ale też samo

18 M. Tarlinskaja, *Shakespeare and the Versification of English Drama, 1561–1642*, London 2014, s. 5–6.

19 Pogrubiona czcionka w przykładach oznacza sylabę akcentowaną.

20 H. Vendler, dz. cyt., s. 79.

21 M. Tomaszewski, Über allen Gipfeln ist Ruh *Goethego w pieśniach Zeltera, Schuberta, Schumanna i Liszta*, [w:] *Wiersz i jego pieśniowe interpretacje. Zagadnienia tekstów wielokrotnie umuzycznionych. Studia porównawcze*, red. tenże, seria «Muzyka i Liryka», t. 3, Kraków 1991, s. 84–102.

powstanie”²². Nie zostaje wskazany jednak ani żaden konkretny rodzaj muzyki, ani jej brzmienie czy sposób wykonania (częścią jakiego instrumentu są struny występujące w sonecie?). Do jej opisu Szekspir nie używa dookreślających przymiotników, ale raczej konstrukcji czasownikowo-rzeczownikowych, np. „concord of well-turned sounds” (zgodność dobrze zestrojonych brzmień), „one string [...] strikes each in each” (struna uderza drugą), kładzie zatem nacisk na samą istotę muzyki, jej uniwersalność. Innymi słowy, nie wiemy, jaka ona jest, lecz wiemy, jak działa: przemawia wprost do uczuć. To nieskonkretyzowanie muzyki w wierszu pozwala na jej wieloznaczne, metaforyczne rozumienie.

Metaforyczność. Muzyka leży u podstaw kilku kluczowych dla *Sonetu VIII* metafor: sam adresat przypomina podmiotowi muzykę, harmonia życia małżeńskiego czy dwóch drgających strun przeciwstawiona jest pieśni samotnika. Znaczące okazuje się użycie kontrastu wielości („many”) i pojedynczości („one”), które stają się później oksymoroniczną i metaforyczną jednością („all in one”, „being many, seeming one”), ponieważ obie te kategorie współlistnieją w muzyce: unison to doskonałe zestrojenie, zgodność wielości i najwyższy konsonans. Warto przytoczyć tutaj uwagę Vendler, która wskazuje na istnienie znaczącej gry słów: „single”, „singleness” (samotnik, samotność) oraz „sing” (śpiewać)²³.

Oksymoroniczność. Sytuacja oksymoroniczna zaznacza się szczególnie w dwóch początkowych strofach wiersza. Adresat sam jest niczym muzyka (wers 1), jest tą samą słodyczą („sweet”) i radością („joy”) – lecz jest jednocześnie niepodobny do niej, walczy, spiera się z nią, tworzy dysonans. Kocha ją (wers 4), tymczasem dźwięki męczą i nużą go („annoy”), muzyka zasmuca go („sadly”), a zgodność harmonii rani jego uszy („offend [his] ear”). Kolejny oksymoron: czy ta prawdziwa zgodność dźwięków („the true concord of well-tuned sounds”) rzeczywiście może ranić? Sam upór i niechęć młodzieńca do małżeństwa, jak zauważa Joel Fineman, jest kolejnym niewytłumaczalnym paradoksem w świecie harmonii i jedności przedstawionym w sonecie²⁴.

Retoryczność. Chodzi tutaj o pewien retoryczny, perswazyjny ton wypowiedzi, której celem jest przekonanie adresata do swych racji. Łączy się on tutaj z charakterem dydaktycznym czy pedagogicznym –

22 K. Podrygajło, dz. cyt., s. 335.

23 H. Vendler, dz. cyt., s. 79.

24 J. Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, London 1986, s. 258.

mistrz poucza i doradza swemu uczniowi. Vendler wskazuje na obecność w sonecie typową dla retorycznych form konstrukcję: pojedyncze pytanie retoryczne (wers 1), dwa pleonastyczne stwierdzenia (wers 2) oraz pytanie podwójne (wersy 3 i 4)²⁵. Użyte w wierszu środki stylistyczne przybierają postać argumentów.

Erotyczna ambiwalencja. Jest to cecha znacznej części cyklu Szekspira, płęć adresata wskazać można z całą pewnością tylko wówczas, gdy podmiot liryczny mówi o nim w trzeciej osobie. W *Sonecie VIII* – o czym już była mowa – nie została ona określona *expressis verbis*, a brak gramatycznych cech rodzajowych dopuszcza różnorodną interpretację. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na kolejną obecną w wierszu niejednoznaczność: harmonię rodziny tworzą ojciec, dziecko i szczęśliwa matka (wers 11), nieco wcześniej zaś (wers 9) „husband to another” rozumiane może być jako małżeństwo, ale również jako partnerstwo dwóch mężczyzn, jak to interpretuje Fineman²⁶. W kontekście krytyki queerowej²⁷ jest to zapisany w tekście przejaw konstrukcji tożsamości seksualnej autora *Sonetów*.

Dymitr Kabalewski – Ty – muzyka

Dymitr Kabalewski napisał cykl pieśni *10 sonetów Szekspira* op. 52 na bas z towarzyszeniem fortepianu w 1950 roku²⁸. Prawdopodobnie główną przyczyną powstania cyklu wokalnego była lektura sonetów w przekładzie Samuela Marszaka. To opublikowane w 1948 roku tłumaczenie całego zbioru – jak pisze Joanna Piwowarska – stało się epokowym wydarzeniem w dziejach recepcji sonetów Szekspira w Rosji w XX wieku²⁹. Autorka wyjaśnia, że wcześniejsze, dziewiętnastowieczne tłumaczenia charakteryzowały się konwencjonalnością, „upiększaniem stylu” i eliminowaniem złożonej metaforyki, Marszak

25 H. Vendler, dz. cyt., s. 80.

26 J. Fineman, dz. cyt., s. 257.

27 A. Burzyńska, *Gender i queer*, [w:] też, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 463.

28 D.G. Daragan, *Kabalevsky, Dmitry Borisovich*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 13, London 2001, s. 299.

29 J. Piwowarska, *Pośród dysonansów i harmonii. Rosyjskie przekłady Sonetu 29 Williama Shakespeare’a*, [w:] *Kłamiwe posłanie. Lektury sonetów Shakespeare’a*, red. M. Gibińska, A. Pokojka, Kraków 2005, s. 224–225.

natomiast starał się oddać cechy oryginału w warstwie obrazowej, formalno-stylistycznej i semantycznej, lecz zauważalna jest w nich również własna interpretacja i cechy stylu poetyckiego tłumacza (tabela 3).

William Shakespeare	Tłum. Samuel Marszak
Music to hear, why hear'st thou music sadly? Sweets with sweets war not, joy delights in joy. Why lovest thou that which thou receivest not gladly, Or else receivest with pleasure thine annoy?	Ты - музыка, но звукам музыкальным Ты внимлешь с непонятною тоской. Зачем же любишь то, что так печально, Встречаешь муку радостью такой?
If the true concord of well-tuned sounds, By unions married, do offend thine ear, They do but sweetly chide thee, who confounds In singleness the parts that thou shouldst bear.	Где тайная причина этой муки? Не потому ли грустью ты объят, Что стройно согласованные звуки Упреком одиночеству звучат?
Mark how one string, sweet husband to another, Strikes each in each by mutual ordering, Resembling sire and child and happy mother, Who, all in one, one pleasing note do sing.	Прислушайся, как дружественно струны Вступают в строй и голос подают, - Как будто мать, отец и отрок юный В счастливом единении поют.
Whose speechless song, being many, seeming one, Sings this to thee: "Thou single wilt prove none."	Нам говорит согласие струн в концерте, Что одинокий путь подобен смерти.

Tabela 3. *Sonet VIII* w tłumaczeniu Samuela Marszaka.

W tłumaczeniu na język rosyjski *Sonetu VIII* Szekspira Marszak zachowuje układ rymów oraz układ stroficzny, a także stara się dość ściśle przekazać treść oryginału, zachowując muzyczne metafory i oksymorony, choć nieco upraszczając ich charakter. Zwróćmy uwagę na pewne konkretne różnice: retoryczne pytania z pierwszej strofy oryginału znajdują w rosyjskim przekładzie swoje odpowiedniki w strofie drugiej, w miejsce tworzących oksymoroniczny kontekst stwierdzeń „sweets with sweets war not, joy delights in joy” pojawia się nieobecne w oryginale uczucie „niezrozumiałej tęsknoty” („непонятною тоской”), zaś niejednoznaczną relację „sweet husband to another” zastępuje więź przyjaźni.

Kabalewski w muzycznej interpretacji *Sonetu VIII* wykorzystuje tekst w tłumaczeniu Marszaka, nie wprowadzając żadnych modyfikacji. Formę pieśni określić można jako zwrotkową, opartą na schemacie ABA'C. W muzyce zaznaczają się dwie kontrastujące kategorie ekspre-

syjne – liryczność (w częściach A i A') i dramatyzm (części B i C). W kolejnych, wyraźnie oddzielonych zmianą charakteru, faktury i tonacji częściach będą one prezentowane naprzemiennie, jednak każdorazowo w innym odcieniu: w częściach lirycznych odnajdziemy charakter kołysankowy lub arabeskowy, zaś w dramatycznych – posępny i poważny. Kompozytor podąża za stroficzną konstrukcją tekstu, kolejne strofy oddzielając od siebie fragmentami instrumentalnymi: między I a II jest to jednotaktowa cezura, zaś pozostałe oddzielają dłuższe interludia. Nadaje jednak owej konstrukcji inną dramaturgię, budowaną tutaj na zasadzie falowania napięcia i odprężenia, gdzie główny akcent przypada na odcinki o ekspresji dramatycznej.

Harmonijny obraz szczęśliwej rodziny w III strofie sonetu znajduje w części A' muzyczne urzeczywistnienie w kołyszącym ruchu akompaniamentu. Co ciekawe, prawie identyczny materiał stał się podstawą opracowania oksymoronicznej strofy I (część A), której słowa mówią o smutku i tęsknocie. Należy jednak zauważyć, że fragmenty te różnią się w sposób znaczący jedynie zakończeniem (nie licząc zmiany charakteru akompaniamentu na arabeskowy). O ile muzyczny charakter strofy III stanowi pewną całość, o tyle we wcześniejszej widać wyraźne pęknięcie: na słowie „męki” (wers 4: „myky”) harmonia zmienia się raptownie z akordu F-dur na odległe cis-moll (całość utrzymana jest w tonacji C-dur), co podkreśla oksymoroniczny sens tekstu – muzyka oznacza jednocześnie radość i cierpienie (przykład 1). Szczególny rodzaj narracji muzycznej towarzyszy wersom II strofy (część B), dramatyzm jest tu nawet bardziej pogłębiony niż w muzycznym opracowaniu końcowego dystychu. Akompaniament, przechodząc w niski, ponury rejestr, staje się skąpy, akordowy, partia wokalna zaczyna mniej przypominać śpiew, a bardziej ekspresywny recytatyw. Tę zmianę charakteru można próbować tłumaczyć jako chęć podkreślenia retoryki tekstu, jednak wydaje się, że wynika ona bardziej z nadrzędnej potrzeby kontrastu muzycznego niż z samej treści sonetu. Choć wieńczące *Sonet VIII* groźne ostrzeżenie nie traci niczego w rosyjskim tłumaczeniu, Kabalewski przedstawia je bardziej w charakterze morału niż zaostrej pointy.

The image shows a musical score for the song 'Ty' by Dmitri Kabalevsky. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The lyrics are in Russian. The first system is marked '(sost.)' and the second and third systems are marked '(a tempo)'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

звуча́м му́зыка́льнѣм ты́ внемлѣшь не по́нят но́ю то́с
кой. За́чем же лю́бишь то́, что так пе́
чаль но, встре́чаешь му́ку ра́достью тѣ кой?

Przykład 1. D. Kabalewski, *Ty* – muzyka z cyklu 10 sonetów Szekspira op. 52, t. 3–11.

Igor Strawiński – *Musick to Heare*

Trzy pieśni do słów Williama Shakespeare'a na mezzosopran, flet, klarinet i altówkę powstały w 1953 roku; Strawiński mieszkał już wówczas w Stanach Zjednoczonych. Dedykacja kompozycji jest dość niezwykła – na partyturze czytamy: „Dedicated to Evenings on the Roof”. Owe „Evenings on the Roof” (dosłownie: „Wieczory na dachu”) to pierwotna nazwa organizowanych do dziś koncertów muzyki współczesnej z cyklu „Monday Evening Concerts” w Los Angeles, podczas których wykonywane były również utwory Strawińskiego. Na jednym z nich, 8 marca 1953 roku, Robert Craft poprowadził prawykonanie *Trzech pieśni do słów Williama Shakespeare'a*³⁰. Jak podaje Richard S. Ginell, kompozytor

30 L. Erhardt, *Igor Strawiński*, Warszawa 1978, s. 328.

właśnie podczas tych koncertów zetknął się z muzyką dwunastotonową, co wywarło duży wpływ na jego późniejszą twórczość³¹.

Cykl pieśni z 1953 roku to jeden z pierwszych utworów, w których Strawiński wykorzystał idee prekompozycyjnej serii³², reguły dodekafoniczne traktując jednak swobodnie. Pierwsza pieśń, *Musick to Heare*, oparta jest na dwunastodźwiękowej serii, w której niektóre wysokości powtarzają się (w sumie osiem różnych dźwięków; por. przykład 2). Seria ta, w duchu webernowskim zawierająca wewnątrz transformacje mniejszych komórek (motyw z taktu drugiego jest rakiem pierwszych trzech dźwięków), stanowi podstawę mniej lub bardziej ścisłych przekształceń. Prezentacje materiału dodekafonicznego odbywają się w sposób linearny niezależnie w każdej partii, w planie wertykalnym mogą zatem spotykać się dźwięki należące do różnych wariantów czy transpozycji serii. Oprócz materiału dodekafonicznego kompozytor wykorzystuje również pochodny oparte na skali diatonicznej (w partii klarnetu i altówki)³³.



Przykład 2. I. Strawiński, *Musick to Heare* z cyklu *Trzy pieśni do słów Williama Shakespeare'a*, t. 1–4.

Partie głosu i instrumentów tworzą snujące się, pojawiające się i znikające linie o wyraźnym rysunku melodycznym, lecz o nieco zamglonym, nieregularnym konturze rytmicznym – stąd muzyka całej pieśni jest jednorodna, nie występują żadne wyraźne zatrzymania narracji muzycznej. Akane Mori wyróżnia w pieśni pięć segmentów, które

31 Richard S. Ginell, *Los Angeles: Monday Evening Concerts Face the Future*, [online] <http://www.newmusicbox.org/articles/Los-Angeles-Monday-Evening-Concerts-Face-The-Future/> [dostęp: 06.02.2017].

32 A. Jarzębska, *Strawiński Igor*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 10 (*Sm-Ś*), Kraków 1979.

33 Szczegółowa analiza materiału muzycznego pieśni znajduje się w artykule: M. Akane, *Proportional Exchange in Stravinsky's Early Serial Music*, „Journal of Music Theory” 1997, nr 2, s. 230–231.

pokrywają się kolejno z instrumentalnym wstępem oraz muzycznym opracowaniem czterech strof tekstu³⁴. Istotnie, w swoistej monotonii atonalno-dodekafonicznego przepływu dźwięków zauważyć można pewne porządkujące i rozróżniające cechy: interwałowe zejście w dół, zatrzymanie na dłuższych wartościach czy *diminuendo* kończącej strofę frazy. Autorka wskazuje również na materiałowe i metryczne pokrewieństwo między skrajnymi i wewnętrznymi segmentami, a mianowicie między I i V (instrumentalny wstęp i finalny dystych), oraz II i IV (pierwsza i trzecia strofa).

Wydaje się, że tworząc pieśń w oparciu o ściśle założenia prekompozycyjne³⁵, Strawiński formułuje całościową słowno-muzyczną strukturę w sposób arbitralny, nie kierując się przy tym wewnętrzną dramaturgią samego tekstu. Wydobywa on jednakże z wiersza i podkreśla pewne istotne dla tej muzycznej interpretacji związki znaczeniowe. Tekst *Sonetu VIII* w pierwszej z *Trzech pieśni* jest użyty bez zmian, z jednym wyjątkiem: kompozytor każe powtórzyć słowa „with pleasure” („z przyjemnością”) w wersie 4. Ponadto warto zauważyć, że jedyne określenia ekspresji w całym utworze to pojawiające się chwilę wcześniej dwukrotne *dolce* w partii instrumentalnej, towarzyszącej słowom „joy delights in, why lovest thou that which thou receivest not gladly” (przykład 3) – kompozytor prawdopodobnie pragnie tutaj wydobyć i podkreślić jeden z elementów paradoksu: zderzenia tego, co w muzyce piękne i przyjemne, z tym, co dokuczliwe, drażniące. Pośród sylabicznie opracowanej partii głosu, która nabiera chwilami charakteru bardziej deklamacyjnego niż śpiewnego (repetycje szesnastek), zwracają uwagę słowa z ostatniej strofy: „many” („wielość”), „one” („jedność”) oraz „thee” („ciebie”) – wszystkie rozłożone na krótkich, szesnastkowych melizmatach. Wydobicie tych konkretnych słów podkreśla ich wzajemny metaforyczny związek.

34 Tamże.

35 Tamże.

The image displays a musical score for 'Musick to Heare' by Strawiński, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'sweets warre not, joy..... de - lights in joy: Why lov'st thou that which thou... re - ceav'st..... not glad - ly Or else re - ceav'st with..... plea - sure, with plea - sure thine an - noy?.....'. The score includes dynamic markings such as 'dolce' and 'poco sf p', and various time signatures like 3/8, 4/8, and 3/4. The piano part features flowing arpeggiated figures and sustained chords.

Przykład 3. I. Strawiński, *Musick to Heare*, t. 12–22.

Paweł Mykietyn – *Music to hear, why hear'st thou music sadly?*

Cykl *Sonetów Szekspira* na sopran męski i fortepian Pawła Mykietyna powstał w 2000 roku. Pomysł umuzycznienia tych wierszy pojawił się w czasie, gdy Mykietyn pracował nad muzyką do *Hamleta* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego³⁶; *Sonety* nie powstały wprawdzie z myślą o teatrze, ale były w nim wykorzystywane. Kompozytor, będąc u progu małżeńskiego życia, dedykuje pieśni żonie Kasi. Marcin Gmys, wskazując na mnogość autocytatów obecnych w dziele, przypuszcza, że mogą być one rodzajem „rozliczenia” czy „pożegnania” z dokonaniem okresu kawalerskiego³⁷.

36 K. Podrygajło, dz. cyt., s. 318.

37 M. Gmys, *Eros z Tanatosem w tle*, [w:] P. Mykietyn, *Shakespeare's Sonnets for Male Soprano and Piano*, Kraków 2007, s. 52.

The image shows a musical score for a piece by P. Mykietyń. It consists of three systems of music. The first system is the piano introduction, marked *mp* and *senza Fed.*. The second system contains the vocal entry with the lyrics "Mu- sic to hear, why" and the piano accompaniment. The third system continues the vocal line with "hear'st thou mu- sic sa- dly?" and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing.

Przykład 4. P. Mykietyń, *Music to hear, why hear'st thou music sadly?* z cyklu *Sonety Szekspira*, t. 1–6.

Konstrukcja trzeciej pieśni z *Sonetów* Mykietyna oparta jest na tradycyjnej formie: w rozedrganej, koronkowej materii ukryty jest „ściśle polifoniczny czterogłosowy transponujący kanon kołowy”³⁸ – polifoniczna formuła zatacza koło, przechodząc przez szesnaście oddalonych o kwartę tonacji (przykład 4). Jak zauważa Kacper Podrygajło, jest to rodzaj „imitacyjnej nieskończoności”³⁹. Z tradycji barokowej zapożyczony zostaje efekt echa, uzyskany dzięki powtarzaniu motywów. Pod względem fakturalnym trudno tutaj mówić o prowadzeniu typowych dla polifonii linii; zarówno w partii fortepianu jak i sopranu mamy

38 E. Szczecińska, *Mykietyń – szkic do portretu*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36, s. 23.

39 K. Podrygajło, dz. cyt., s. 337.

do czynienia raczej z punktami (oddalone od siebie, nieregularne, urywane szesnastki), tworzącymi rodzaj rozedrganej, poszarpanej tkanki dźwiękowej. Kompozytor rozdziela pauzami słowa, a nawet poszczególne sylaby tekstu. Kolejne strofy wiersza traktowane są jednak jako pewne całości, oddzielone od siebie odcinkami czysto instrumentalnymi. W makroskali wydzielone zostają dwie części: pierwsza wykorzystuje wszystkie czterowiersze, druga zaś końcowy dystych. Ich wzajemna proporcjonalność jest skutkiem niesamowitego wręcz zwielokrotnienia ilości wyrazów w ostatniej, najkrótszej strofie (z 16 słów powstaje ponad 120): każde słowo zostaje tam powtórzone czterokrotnie, ponadto wieńczące wiersz „Thou single wilt prove none” powraca trzy razy, po nim rozbrzmiewa raz jeszcze „Thou single” oraz „single”. Jednak nie każde z czterech powtórzeń danego słowa ma taką samą wagę – powracają one z coraz cichszą dynamiką, tworząc niejako coraz bardziej odległe echo (przykład 5). W części ostatniej następuje wyraźne spowolnienie narracji muzycznej, rozrzedzenie faktury oraz przeniesienie jej w inny wymiar (pianista ma bezgłośnie przycisnąć i zatrzymać klawisze dolnego rejestru fortepianu, przez co powstaje rezonująca alikwotowo przestrzeń), zmienny kontekst harmoniczny powoli stabilizuje się (na zawieszonej dominancie do es-moll). Na końcu pojedyncze dźwięki fortepianu milkną zupełnie i ostatnie słowa wybrzmiewają już tylko na tle alikwotowego pogłosu.



Przykład 5. P. Mykietyn, *Music to hear, why hear'st thou music sadly?*, t. 70, partia sopranu.

Partia wokalna, jak wskazuje Podrygajło, „powstaje jako wybiórczy, melodyczny cytat z altowego głosu kanonu – wybrane dźwięki zostają po prostu wyrwane z kanonicznego kontekstu i zrytmizowane w zgodzie z metryką wiersza”⁴⁰. W tej nieregularnej, sprawiającej wrażenie nieuporządkowania muzycznej materii pewne słowa zostają wyraźnie

40 Tamże.

wydobyte i podkreślone. Końcówka oksymoronicznego pytania pierwszej strofy: „with pleasure thine annoy?” zostaje umuzyczniona jako wznoszący pochód diatoniczny, zakończony wysokim a^2 ; podobnie opracowane są słowa „sweet husband to another”, przy czym te oparte są na wznoszącym pochodzie chromatycznym. Na szesnastkowej repetycji jednej wysokości, wywołując echo fortepianu, brzmi słowo „singleness” – „pojedynczość” (przykład 6). Według Podrygajły jest to muzyczna ilustracja napiętnowanego w sonecie stanu cywilnego⁴¹. Zauważalne jest również muzyczne podkreślenie metaforycznej jedności w wielości – na słowach „each in each” oraz „all in one” następuje synchronizacja pionów fortepianu i głosu.

The image shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs) with a grand staff bracket. The lyrics 'sin - gle - ness the parts that' are written below the vocal staff. The piano part includes a measure number '23' in the left hand. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'v' (forte).

Przykład 6. P. Mykietyn, *Music to hear, why hear'st thou music sadly?*, t. 23.

Wnioski

Zmierzając do zakończenia, pragnę zarysować kilka płynących z powyższych rozważań wniosków. Trzy interpretacje muzyczne *Sonetu VIII* Williama Szekspira są od siebie muzycznie i wyrazowo bardzo odległe: o ile twórczość Kabalewskiego wyrasta jeszcze z konwencjonalnego podejścia do formy i tonalności, o tyle Strawiński odchodzi od tych konwencji w stronę reguł dodekafonicznych, zaś czerpiącą w indywidualny sposób z tradycyjnych wzorców pieśń Mykietyna należy wiązać

⁴¹ Tamże, s. 338.

z estetyką surkonwencjonalną. Niezależnie od tych różnic wszystkie pieśni odbijają w sobie jakąś część charakteru szekspirowskiego wiersza.

Każdy kompozytor podąża za stroficzną budową tekstu, nadaje mu jednak inną dramaturgię. Mykietyn, który w największym stopniu zmienia i deformuje pierwotny tekst, paradoksalnie najwierniej podąża za jego dramaturgiczną ideą przeniesienia głównego akcentu na końcowy dystych – w pieśni polskiego kompozytora każde słowo zostaje tam wypowiedziane wyraźnie i odbija się echem w muzycznej przestrzeni, tymczasem poprzednie strofy przebiegają szybko, a ich znaczenie może gubić się w strzępkach słów i sylab.

Trudno, aby muzyczny charakter wiersza zatracił się w gatunku liryki wokalne – stąd we wszystkich pieśniach ta muzyczność jest w sposób oczywisty obecna. Szczególnie jednak u Kabalewskiego kategoria ta zostaje podkreślona, a to za sprawą zakomponowania całości w oparciu o typowe dla muzyki kontrastujące rodzaje ekspresji: liryczność i dramatyzm. Ta muzyka ma przemawiać wprost do uczuć – inaczej niż w pieśniach Strawińskiego i Mykietyna, którzy już w samym materiale dźwiękowym tworzą rodzaj opartej o konstruktywistyczne zasady intelektualnej, matematycznej zagadki. Ich podejście z kolei stanowi pewnego rodzaju ekwiwalent intelektualnej literackiej gry, sieci skomplikowanych metafor w wierszu.

Jak wynika z opisanych wcześniej relacji słowno-muzycznych w pieśniach, metaforyczność i oksymoroniczność to cechy, które każdy kompozytor odnajduje w *Sonecie VIII* i oddaje w muzyce na swój indywidualny sposób. U Mykietyna i Strawińskiego nawet samo zakomponowanie pieśni czy użyte w nich techniki i materiał mogą stanowić metaforyczną odpowiedź na *Sonet VIII*. W kołowym, zamkniętym kanonie Mykietyna Marcin Gmys widzi „parabolę miłości, jedynej siły »zdolnej obracać świat«”⁴². Podrygajło rozumie wykorzystane przez Mykietyna muzyczne echo jako ilustrację szekspirowskiej „jedności w wielości”⁴³ („being many, seeming one”) – analogicznie można interpretować konsekwentnie jednorodną fakturę snujących się linii głosów i instrumentów w całej pieśni Strawińskiego.

Z kolei w muzyce Kabalewskiego można odnaleźć jeszcze jedną cechę wiersza – retoryczność. Widoczna jest ona szczególnie we fragmentach o charakterze dramatycznym: zatrzymanie narracji i zmiana

42 M. Gmys, dz. cyt., s. 53.

43 K. Podrygajło, dz. cyt., s. 340.

charakteru kieruje uwagę słuchacza na sens i retoryczną formę strofy II i ostatniej. Również u Mykietyna cecha ta zostaje podkreślona w muzycznym opracowaniu finalnego dystychu.

Jedynie u polskiego kompozytora znajdujemy odpowiedź na erotyczną ambiwalencję wiersza. Mykietyn przeznaczając swoje dzieło na sopran męski, chcąc w nim, zdaniem Gmyma, „zachować coś z »hermafrodytycznej« aury literackiego wzoru”⁴⁴. Przypomnijmy, że w pieśni enigmatyczne „sweet husband to another” zostaje wyróżnione (wznoszący pochod na skali chromatycznej). Kompozytor stwierdza jednak: „Wybierając sonety i tworząc swój cykl nie kierowałem się seksualnością ich autora. Znajdując w nich piękno pragnąłem je wyrazić w oryginalny sposób”⁴⁵.

Korzystając z terminologii zaproponowanej przez Mieczysława Tomaszewskiego⁴⁶, można stwierdzić, że *Sonet VIII* Szekspira reprezentuje ekspresywny typ wiersza, zaś w omawianych pieśniach wzajemne stosunki słowno-muzyczne mają charakter zbieżności – kompozytorzy nie podążają ściśle za tekstem, jednak obie warstwy nie są w stosunku do siebie ani obojętne, ani przeciwstawne. Każda pieśń ukazuje inaczej wybrane cechy wiersza, pozwala czytać i rozumieć go w muzycznym opracowaniu na inny sposób. Jak pisze Kacper Podrygajło:

Trwanie w niej [tj. w muzyce – przyp. K.D.] to dla sonetu przetrwanie⁴⁷ – zachowanie takiej postaci, jaką każdy komentarz nieuchronnie rozpuszcza w swej własnej werbalności. Rezygnując ze śpiewu, nie sposób „ocalić *Sonetów* od zniekształcenia”, paradoksalna natura poezji pozwala chyba jednak założyć, że można się do niej zbliżyć – uprzednio nieco się oddalając⁴⁸.

44 M. Gmys, dz. cyt., s. 52.

45 P. Mykietyn, *Patrzę w głęb swojej duszy*, rozm. przepr. B. Tumiłowicz, „Muzyka21” 2003, nr 5, s. 16.

46 M. Tomaszewski, *Słowieńnik Szymanowskiego według Tuwima*, [w:] tenże, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 49–76.

47 Wyróżnienie K. Podrygajło.

48 K. Podrygajło, dz. cyt., s. 307.

Bibliografia

- Barańczak S., „*Nie igraszka czasu*”, [w:] W. Shakespeare, *Sonety*, tłum., wstęp i oprac. S. Barańczak, Poznań 1993.
- Burzyńska A., *Gender i queer*, [w:] też, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.
- Butler S., *Shakespeare's Sonnets Reconsidered*, London 1927.
- Daragan D.G., *Kabalevsky, Dmitry Borisovich*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 13, London 2001.
- Dyboski R., *O sonetach i poematach Szekspira*, Warszawa 1914.
- Erhardt L., *Igor Strawiński*, Warszawa 1978.
- Fineman J., *Shakespeare's Perjured Eye: The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, London 1986.
- Gibińska M., „*Złączyłem z wierszem już mój żywot smutny*”. *Maria Sułkowska i jej przekład Sonetów Szekspira*, Kraków 2012.
- Gmys M., *Eros z Tanatosem w tle*, [w:] P. Mykietyn, *Shakespeare's Sonnets for Male Soprano and Piano*, Kraków 2007.
- Jarzębska A., *Kabalewski Dmitrij Borisowicz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 5 (KLŁ), Kraków 1997.
- Jarzębska A., *Słowo i muzyka w pieśniach solowych Igora Strawińskiego*, [w:] *Pieśni w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Z. Helman, Kraków 2001.
- Jarzębska A., *Strawiński Igor Fiodorowicz*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 10 (Sm-Ś), Kraków 1979.
- Jarzębska A., *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002.
- Mayenowa M.R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 2000.
- Mori A., *Proportional Exchange in Stravinsky's Early Serial Music*, „*Journal of Music Theory*” 1997, nr 2.
- Mykietyn P., *Kompozytor i maski*, rozm. przepr. M. Dziadek, „*Opcje*” 2000, nr 2–3.
- Mykietyn P., *Patrzę w głąb swojej duszy*, rozm. przepr. B. Tumiłowicz, „*Muzyka21*” 2003, nr 5.
- Piwowarska J., *Pośród dysonansów i harmonii. Rosyjskie przekłady Sonetu 29. Williama Shakespeare'a*, [w:] *Kłamiwe posłanie. Lektury sonetów Shakespeare'a*, red. M. Gibińska, A. Pokojska, Kraków 2005.

- Podrygajło K., *Sonety Szekspira i ich trwanie w muzyce Pawła Mykietyna*, „Res Facta Nova” 11 (2010).
- Schlauch M., *Zarys wersyfikacji angielskiej*, [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, red. M.R. Mayenowa, L. Pszczołkowska, Wrocław 1958.
- Sito J., *Wstęp*, [w:] W. Shakespeare, *Sonety*, tłum. J. Sito, Warszawa 1982.
- Sławiński J., *Sonet*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa i in., Wrocław 2002.
- Sonet*, [w:] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, wstęp M. Jaworski, Kalisz 2008.
- Strawiński I., *Kroniki mego życia*, tłum. J. Kydryński, Kraków 1974.
- Strawiński I., *Poetyka muzyczna*, tłum. S. Jarociński, Kraków 1980.
- Szczecińska E., *Mykietyn – szkic do portretu*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36.
- Tomaszewski M., *Słopiewnie Szymanowskiego według Tuwima*, [w:] tenże, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.
- Tomaszewski M., *Über allen Gipfeln ist Ruh Goethego w pieśniach Zeltera, Schuberta, Schumanna i Liszta*, [w:] *Wiersz i jego pieśniowe interpretacje. Zagadnienia tekstów wielokrotnie umuzycznionych. Studia porównawcze*, red. tenże, seria «Muzyka i Liryka», t. 3, Kraków 1991.
- Vendler H., *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge 1999.

Abstract

The 8th Sonnet by William Shakespeare in Songs of Kabalevsky, Stravinsky and Mykietyn

The 8th Sonnet *Music to hear* by William Shakespeare belongs to so-called „procreation sonnets”, where the poet insists on a young man to marry and have children. It should grant immortality to him and his youthful beauty to the world. The poem, written in iambic pentameter, reveals the structure of an Elizabethan sonnet. The main emphasis is laid on the last strophe, which does not serve anymore as a protective advice, but as a warning. The syndrome of the 8th Sonnet, understood after Mieczysław Tomaszewski as a “group of constitutive features” is formed here by the following categories: musicality, metaphorism, oxymorony, rhetoricity and erotic ambivalence. The poem has found

its musical interpretations in the output of the 20th century composers: Dmitry Kabalevsky, Igor Stravinsky and Paweł Mykietyń. All songs are both musically and expression wise distant from each other, nevertheless each of them reflects an element of the Sonnet's character. Metaphorism and oxymoronity appear in music of every composer in a very individualized way, which is proved by the analysis of word-tone relations. The sphere of erotic ambivalence is present only in Mykietyń's song, intended for a male soprano. In a lyrical song by Kabalevsky the musicality and rhetoricity of the poem are especially underlined. In a constructivist approach of Stravinsky (dodecaphony) and Mykietyń (circle canon) analogies to an intellectual game and a net of complex literary metaphors in the poem can be found.

(tłum. Iwona Sowińska-Fruhtrunk)

Keywords

Shakespeare's sonnets, Paweł Mykietyń, Dmitry Kabalevsky, Igor Stravinsky, relations between text and music