

Aleksandra Mozalewska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydział Nauk o Sztuce, Instytut Muzykologii

Autobiograficzne aspekty *Seven Sonnets of Shakespeare* Andrzeja Czajkowskiego

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.5

W liście z 1980 roku Andrzej Czajkowski pisał do swojej wieloletniej przyjaciółki, Anity Haliny Janowskiej:

Chciałbym, abyś wyprzedziła jakiegoś durnia z dyplomem muzykologicznym, który się zechce kiedyś do mnie zabrać, jak już nie będę mógł niczego sprostować¹.

Dorobek kompozytorski Andrzeja Czajkowskiego, postrzeganego przez słuchaczy nierzadko wyłącznie jako wybitny talent pianistyczny, w polskim środowisku muzykologicznym pozostaje wciąż niedostatecznie przebadany i opracowany. Ze względu na dominującą rolę aktywności pianistycznej w życiu kompozytora i towarzyszące jej zainteresowanie mediów oraz prywatne uprzedzenia Czajkowskiego do własnej, oryginalnej twórczości², jego ograniczone działania kompozytorskie sprowadzane były dotychczas do roli swoistej ucieczki i utrzymywane w sekrecie³.

Trwająca do końca życia i funkcjonująca równoległe do kariery pianistycznej aktywność kompozytorska Andrzeja Czajkowskiego rozpoczęła się jeszcze przed zakończeniem II wojny światowej. Świadczą o tym dzieła młodzieńcze, które zagwarantowały 15-letniemu wówczas twórcy przyjęcie w poczet Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich⁴. Esencję dorobku stanowią jednak dzieła emigracyjne, powstałe po 1956 roku. Szesnaście kompozycji, w tym jedynie siedem opusowanych, odzwierciedla jego uniwersalny talent, uprawiał bowiem zarówno rozbudowane formy wieloczęściowe, takie jak sonata, trio fortepianowe, kwartet smyczkowy, symfonia czy koncert instrumentalny, jak i miniatury na jeden lub więcej instrumentów, których przykład stanowią *Inwencje* op. 2 (1960–1961), *6 tańców* na fortepian (1981) oraz *5 miniatur* na skrzypce i fortepian (1981). Począwszy od roku 1960, w wyniku pogłębiającej się fascynacji literaturą i poezją, skłania się Czajkowski ku formom pieśniowym. W okresie 1960–1967 powstają *Dwie pieśni do słów Williama Blake'a* na sopran i kwintet instrumentalny (1960) oraz cykle: *Siedem sonetów*

74

¹ A.H. Janowska, ...*mój diabeł stróż. Listy Andrzeja Czajkowskiego i Haliny Janowskiej*, Warszawa 2011, s. 13.

² „Andrzej był bardzo skromny. Nigdy nie chciał nikomu grać swoich kompozycji. Nie wiem dlaczego. Zawsze był w trakcie komponowania i myślę, że to bardziej go interesowało niż granie. Jego prawdziwym celem była kompozycja, na fortepianie grał tylko po to, by móc się utrzymać”. D. Ferré, *The Other Tchaikovsky. A Biographical Sketch of André Tchaikovsky*, [e-book] 2008, s. 35.

³ Ibidem, s. 112.

⁴ Do Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich został Czajkowski przyjęty na podstawie jednej kompozycji: *Suity na fortepian*. Załączona do podania lista dzieł była jednak znacznie dłuższa – pozostałe kompozycje zawierały jednak adnotację „zaginęła” bądź „w przygotowaniu”.

Szekspira na kontralt i fortepian (1967) i *Ariel* na mezzosopran i zespół instrumentalny (1969). Opus magnum i największym wyrazem literackich zapatrywań kompozytora jest tworzona w latach 1968–1982 opera *Kupiec wenecki* na podstawie komedii Williama Shakespeare'a o tym samym tytule.

Kompozycja *Seven Sonnets of Shakespeare* Andrzeja Czajkowskiego, jako zbiór utworów wybranych spośród kolekcji 154 sonetów Williama Shakespeare'a, jest wyrazem literackich zainteresowań kompozytora. W powstałym w 1966 roku dziele łączą się zatem światy literatury i muzyki, tworząc spójną całość także w zakresie pojęciowym. Poprzez wybór jedynie siedmiu utworów według indywidualnych preferencji doprowadził kompozytor do powstania nowej, integralnej pod względem przesłania zawartości lirycznej kolekcji, którą nazwać można cyklem. Dokładną analizę wybranych przez kompozytora tekstów oraz wskazanie występujących pomiędzy nimi zależności poprzedzić należy wyjaśnieniem literaturoznawczych definicji sonetu. Szczegółowo zostaną omówione budowa i charakter tej formy, co pozwoli znaleźć uzasadnienie dla wyboru przez kompozytora tego typu gatunku jako podstawy do muzycznego opracowania.

Stanisław Sierotwiński (1986) w *Słowniku terminów literackich* definiuje sonet jako: „układ stroficzny, który związał się z pewnego rodzaju treścią, tak że stanowi jednocześnie odmianę wiersza lirycznego”⁵. Wskazuje tym samym na wyróżniający się na tle innych gatunków treściowy aspekt tego typu utworu, podkreślając również, że „dwie pierwsze zwrotki zawierają zwykle opis lub narrację, a dwie ostatnie refleksję”⁶. Klasyczna budowa sonetu przedstawia się następująco: dwie strofy 4-wersowe w układzie rymów *abba* oraz dwie strofy 3-wersowe w układzie rymów podobnym do tercyny, pisane najczęściej 11- bądź 13-zgłoskowcem⁷. Ze względu na kunsztowny i ścisły charakter, w odniesieniu do sonetu stosowane są również określenia „kompozycja poetycka”⁸.

Szekspirowska odmiana sonetu, zwana także angielską, pod względem zawartości lirycznej realizuje

w uproszczeniu schemat, który wykształcił się na gruncie poezji włoskiej. Opis i refleksję zawarł jednak Shakespeare w indywidualnie potraktowanych ryzach formy. W porównaniu do odmiany klasycznej (włoskiej) i francuskiej (marotyckiej)⁹, sonet angielski „powiększa liczbę rymów do siedmiu, obejmuje cztery tetrastrychy i zamykający dystych [...], ma układ rymów *ababcdcdefefgg*”¹⁰. Zamykająca się w ostatniej strofie wiersza refleksja ma według Sierotwińskiego (1986) charakter „epigramatycznej konkluzji”¹¹.

W celu odszyfrowania aspektu znaczeniowego wieńczącego kompozycję stroficzną dystychu konieczne jest wytłumaczenie pojęcia epigramatu. Według najpopularniejszej definicji, epigramat to „2-wersowy [...], krótki, utwór liryczny o wyraźnej puencie. Uogólnienie wyrażone w epigramacie bywa raczej błyskotliwe niż wierne prawdzie, w przeciwieństwie do poważnej sentencji”¹². Przedstawiony powyżej schemat, zarówno pod względem budowy formalnej, jak i zawartości lirycznej realizują także sonety wybrane przez Andrzeja Czajkowskiego, np. sonet 51.

Niesłabnąca od XIII wieku popularność sonetu jako medium dla treści o charakterze uczuciowym i miłosnym doprowadziła do jego stereotypizacji, za której wyraz uważać można również *Sonet miłosne* Tadeusza Bairda. Cykl sonetów Williama Shakespeare'a to zbiór utworów wychodzących znacznie poza tematykę miłości szczęśliwej i romantycznej.

SEVEN SONNETS OF SHAKESPEARE — INTERPRETACJE I HIPOTEZY

Wydany przez Williama Shakespeare'a w roku 1609 cykl składa się ze 154 ogniów. Dokładne przedstawienie hipotez na temat ich powstania, recepcji oraz szerokiego wachlarza interpretacji przekracza znacznie pojemność tego artykułu. Z tego względu zaprezentowane zostaną treści uogólnione, ale niezbędne dla zrozumienia autobiograficznego przekazu *Siedmiu sonetów Szekspira* Andrzeja Czajkowskiego.

Nie wszystkie z Szekspirowskich sonetów mają jednoznaczny adresata. Najpowszechniejsza z tez

⁵ S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1970, s. 234.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ *Encyklopedia PWN*, dostępne na: <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3977661/sonet.html> (dostęp 30.06.2014).

⁹ S. Sierotwiński, *Słownik terminów...*, op. cit., s. 234.

¹⁰ Ibidem, s. 235.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 71.

głosi, iż utwory o numerach 1–126 skierowane są do Młodzieńca (w oryginale: *Youth*), 127–154 – do Czarnej Damy (w oryginale: *Dark Lady*). Uważa się ponadto, iż cykl posiada elementy autobiograficzne – tożsamość obiektu westchnień podmiotu lirycznego, a więc gloryfikowanego w ponad połowie utworów Młodzieńca, wciąż stanowi przedmiot badań szekspirologów. Na kanwie lirycznej fascynacji podmiotu lirycznego urodą i cnotami renesansowego efebą zbudowano ponadto koncepcję o homoseksualizmie samego Shakespeare’a.

Rozróżnienie sonetów ze względu na ich adresata jest jednoznaczne z rozróżnieniem tematycznym i wyrazowym. Sonety adresowane do Młodzieńca epatują szczerym uczuciem, opartym na admiracji i pochlebstwach. Utwory skierowane do Czarnej Damy – ilustrują „seksualne zaślepienie”¹³ podmiotu lirycznego i uczucia skrajne.

Tematyczną pojemność sonetu i możliwości w kwestii wyrażania uczuć, jakie ta forma daje artystom, podsumowuje cytat autorstwa poety Juliana Przybosa:

W czternastu wierszach mieści się w sam raz, ani za ciasno, ani za luźnie – liryczny spazm chwili. Ten rozmiar akurat wystarcza, żeby rozwinęło się w pełni wzruszenie liryczne, wywołane przez słowo. Może tych czternaście linijek, tych mniej więcej zawsze tyle samo słów – potrzebnych jest – tyle, a nie mniej i nie więcej – by wprawić w przyspieszony rytm oddech i serce. Może sonet odpowiada w jakiś sposób prawom fizjologicznego pobudzenia uczuć?¹⁴

SEVEN SONNETS OF SHAKESPEARE JAKO CYKL

Złożone z siedmiu ogniów dzieło powstało w 1967 roku. Jednym z impulsów do skomponowania utworu był kontakt Czajkowskiego ze śpiewaczką Margaret Cable¹⁵ podczas Dartington Summer School dwa lata wcześniej. Prawykonanie z kompozytorem realizującym

partię fortepianu odbyło się 18 czerwca 1968 roku w Royal Festival Hall w Londynie¹⁶.

Na temat dzieła jako cyklu wypowiadał się sam kompozytor:

Tydzień temu odbyło się wykonanie mojego cyklu pieśni (*Siedmiu Sonetów Szekspira*). Było paru muzyków [...]. Okazało się, że cykl jest doprawdy pierwszorzędny, bez porównania lepszy od reszty mojej dotychczasowej twórczości¹⁷.

O integracji cyklu decydują określone elementy, wynikające m.in. ze stałej obecności pewnej idei literackiej lub poetyckiej¹⁸.

Cykl muzyczny definiowany jest jako „zestaw lub ciąg odrębnych kompozycji, połączonych jakąś ideą muzyczną (na przykład relacje tonalne) lub pozamuzyczną (na przykład tematyka pieśni)”¹⁹. Jeśli za podstawę integracji cyklu przyjmiemy, tak jak w przypadku *Siedmiu sonetów Szekspira*, wspólną tematykę – miłość nieszczęśliwą, oraz wspólny wzorzec gatunkowy – sonet, utwór złożony z siedmiu ogniów będzie można nazwać „całością uorganizowaną”²⁰. Kierując się słowami Bohdana Pocięja, cykl jest bowiem „pewnym tworem, który swą rozpiętością czasową przypomina strukturę procesu, lecz jest czymś od prostego procesu odmiennym, właśnie dlatego, że jest całością uorganizowaną, w której poszczególne części do siebie przynależą i [...] wzajem się postulują [...], stanowiąc [...] dopełnienie czy uzupełnienie”²¹. Pełni powyższemu sformułowaniu dodaje termin słownikowy, ogólnie definiujący cykl jako „zespół zjawisk stale występujących razem, zgrupowanych wobec jakiegoś zjawiska głównego, traktowanego jako przyczyna lub warunek wszystkich pozostałych zjawisk”²². W przypadku *Siedmiu sonetów Szekspira* Andrzeja Czajkowskiego owym elementem integrującym jest przede wszystkim wspólny

¹⁶ *A Musician Divided. André Tchaikowsky in His Own Words*, red. A. Belina-Johnson, London 2013, s. 375.

¹⁷ A. Czajkowski, [w:] A.H. Janowska, ...*mój diabeł stróż*..., op. cit., s. 88.

¹⁸ R.D. Golianek, *Cykliczny utwór muzyczny i cykl utworów muzycznych w perspektywie teoretycznej*, [w:] M. Demska-Trębacz, *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, Białystok 2011, s. 27.

¹⁹ *Ibidem*, s. 28.

²⁰ B. Pocięj, *Przyczynek do filozofii form cyklicznych w muzyce*, [w:] M. Demska-Trębacz, *Semiotyka cyklu*..., op. cit., s. 61.

²¹ *Ibidem*.

²² A. Podsiad, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Warszawa 2000, s. 137.

¹³ W.H. Auden, *Szekspir i sonety*, [w:] *Mykietyn. Sonety Szekspira*, Warszawa 2006, s. 5.

¹⁴ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 2010, s. 87.

¹⁵ Czajkowski skomponował *Seven Sonnets of Shakespeare* z myślą o Cable jako wykonawczyni. Śpiewaczka dysponowała bardzo szeroką skalą głosu i głęboką, kontraltową barwą.

wzór literacki – sonet Szekspirowski, a także odpowiadający jego stroficznej budowie kształt formalny każdego z ogniw. Za przejaw integracji dzieła uznać można również przeważający w większości z ogniw pośepny i rozpaczliwy charakter, stanowiący wyraz pogrążonego w miłosnej matni lirycznego „ja”.

Andrzej Czajkowski, wybierając siedem spośród 154 liryków Williama Shakespeare’a, stworzył osobne dzieło – cykl pieśni, stanowiący pewnego rodzaju krzyk rozpacz, wywołany bezpowrotną utratą miłości. Siedem sonetów, choć o odległych numerach, tworzy spójną wyrazowo i logicznie całość, którą można za wyznanie, skierowaną ku utraconej miłości, słodko-gorzka eksklamację czy – finalnie – strumień myślowy. Przyjrząwszy się najpopularniejszym interpretacjom²³ literackich pierwowzorów siedmiu ogniw cyklu, zauważyć można celowość i trafność wyborów kompozytora. Poszczególne sonety są projekcją uczucia o specyficznym charakterze – choć miłosnego, to niezdrowego w wyrazie i przyjmującego niekiedy bardzo jaskrawą, skrajną postać.

Otwierający cykl sonet 104 jest według G.R. Ledgera projekcją przeżyć i przemyśleń podmiotu lirycznego po pierwszym spotkaniu z Młodzieńcem. W wersach 3–7 obrazuje Shakespeare rozkwit miłości i „oszustwa na percepcji”, jakie wywołuje to uczucie. Wybór utworu o tak odległym numerze nie był więc przypadkowy. Na podstawie pierwszego z siedmiu sonetów sądzić można zatem, że cykl będzie przedstawiał historię miłości – lub raczej chronologiczną sekwencję przeżyć podmiotu lirycznego towarzyszących uczuciu – od momentu zakochania do burzliwego końca romansu.

Następny jest burzliwy sonet 75, a w nim pasja i głód pożądania, przyrównywany do fizycznego głodu. Podmiot liryczny, w bałwochwalczym monologu, pragnie „objadać się do bólu i nieprzytomności” obecnością i gorącym uczuciem do Młodzieńca. Kontrą dla sonetu 75 jest następujący po nim utwór sygnowany numerem 49, w którym podmiot liryczny wyobraża sobie niejako puste życie bez miłości. Pozorną słabość, wywołaną niepewnością co do dalszego rozwoju relacji, niweluje wojownicza natura lirycznego „ja”, gotowego walczyć o swoją miłość.

²³ W pracy wykorzystano opracowanie sonetów Shakespeare’a autorstwa G.R. Ledgera (University of Reading), zamieszczone na stronie www.shakespeares-sonnets.com, będącej własnością wydawnictwa Oxquarry Books Ltd.

Wraz z sonetem o numerze 61 do głosu dochodzi kolejna skrajność – chorobliwa zazdrość o ukochanego, doprowadzająca podmiot liryczny do agonii. Z jednej strony jest to uczucie wyraźnie jednostronne, niszczące, z drugiej zaś – jego intensywność, a także wyobrażenie ukochanego, daje podmiotowi lirycznemu siłę do dalszego trwania.

Sonety o numerach 89 i 90, zarówno w cyklu Szekspirowskim, jak i w słowno-muzycznym strumieniu myśli Andrzeja Czajkowskiego, należy traktować jako całość. W sonecie 90 powraca uczucie bolesnego rozczarowania i pustki po rozstaniu, a w przejmująco masochistycznych w wyrazie wersach iść się jeden z największych lęków podmiotu lirycznego – lęk przed opuszczeniem. W efekcie, liryczne „ja” zaczyna żywić nienawiść do samego siebie – opuszczonego i niewarтого uczucia.

Dzieło wieńczy sonet 146 – ogniwo najbardziej ponure pod względem wyrazowym. Nastrój determinowany jest w tym przypadku głównym przesłaniem literackiego pierwowzoru – *memento mori*. Finalne, kontemplacyjne wersy sonetu są ostatecznym wyrazem rezygnacji podmiotu lirycznego.

ANALIZA SŁOWNO-MUZYCZNA

Ze względu na fakt, iż w procesie kompozytorskim nie wykorzystywał Czajkowski metody serialnej, a materiał harmoniczny jego utworów stanowi pełna skala chromatyczna bez hierarchizacji stopni, analiza została dokonana w oparciu o prace dotyczące utworów neoklasycznych.

Siedem ogniw cyklu wykazuje podobną budowę formalną. Forma muzyczna jest w tym przypadku zdeterminowana budową literackiego pierwowzoru (a więc układem stroficznym: 4 + 4 + 4 + 2, w tym zawartą w ostatnim dystychu epigramatyczną puentą). Wybrane teksty umożliwiły ponadto kompozytorowi osiągnięcie określonych efektów wyrazowych – pod względem relacji słowno-muzycznych wyselekcjonowane sonety reprezentują typ ekspresywny, charakteryzujący się formotwórczą rolą jakości ekspresywnych²⁴. Cykl, zbudowany na opozycji krzyku

²⁴ M. Tomaszewski, *Związki słowno-muzyczne w liryce wokalne Szymanowskiego na materiale „Ślopiewni”*, [w:] Karol Szymanowski, red. Z. Lissa, Warszawa 1964, s. 305–333.

i wyciszenia, prezentuje poczucie stylistycznej jedności w wielości.

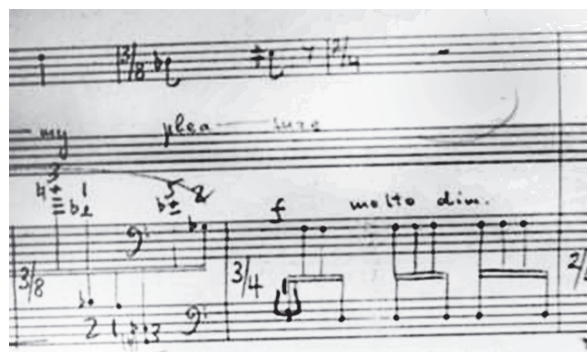
Seven Sonnets of Shakespeare otwiera punktualistyczny sonet 104 – *To me, fair friend, you never can be old...*, będący swego rodzaju zapewnieniem obiektu pożądania o niesłabnącym uczuciu i przywiązaniu. Literacki pierwowzór pierwszego ogniwa cyklu odznacza się, tak jak reszta wyselekcjonowanych przez Czajkowskiego liryków, poczuciem seksualnej ambivalencji, potęgowanej dodatkowo głębią kontraltu, któremu powierzył kompozytor partię wokalną. Wychodząc od faktury stricte punktualistycznej, sporadycznie przełamywanej wielodźwiękami, stopniowo osiąga kompozytor wrażenie dźwiękowego tumultu, wywołanego rozwarstwieniem faktury i nakładaniem się na siebie pojawiających się sukcesywnie w toku utworu myśli. Jest to bez wątpienia zabieg mający na celu osiągnięcie określonego poziomu ekspresji, a sonet 104 traktować można jako rozpaczliwe w wyrazie zapewnienie o nieprzemijającym uczuciu. Słuszność tej koncepcji potwierdza powracający kilkakrotnie w przebiegu pieśni „błagalny” zwrot początkowy (2> – 3> – 4), pojawiający się za każdym razem w innym kontekście. Zwrot ten pełni w przebiegu utworu funkcję nie tylko muzyczną, ale również symboliczną, podkreślając przesłanie pierwszego ogniwa cyklu.

Dla uwypuklenia znaczenia tekstu słownego stosuje Czajkowski ponadto szereg czysto muzycznych aluzji, w ramach których można wyróżnić fortepianowe stretto towarzyszące słowom *and my eye may be deceived*, gwałtowne ożywienie spowodowane ruchem szesnastkowym na słowie *fresh* czy zastosowanie figur ósemkowych o szerokim ambitusie w partii fortepianu oraz triol w głosie wokalnym na zwrocie *three beauteous springs*.

W pierwszym ogniwie cyklu, w celu udramatyzowania przebiegu muzycznego, a także wiernego zaprezentowania skupionego w sonecie „monologu”, stosuje kompozytor technikę metrów zmiennych, odpowiednio dopasowywanych do sylabicznego kształtu poszczególnych wersów. W ten sposób, prowadząc niekiedy do zatarcia muzycznego pulsu i częściowego zniwelowania kreski taktowej, podkreśla kompozytor teatralny rodowód literackiego pierwowzoru w każdym z ogniwi cyklu.

Przeciwieństwem sonetu 104, utrzymanego w tempie *Lento assai*, jest burzliwy, chaotyczny sonet 75.

Ledger wskazuje na paranoiczne i skrajne zachowanie podmiotu lirycznego, tkwiącego gdzieś pomiędzy głodem a sytością²⁵, niezdolnego do jakichkolwiek kompromisów w sferze uczuciowej. Aurę odpowiadającą literackiemu pierwowzorowi buduje w utworze gęsty, repetytywny, szesnastkowy akompaniament, tworzący horyzontalnie „rozrastające się” symetryczne układy. Przetworzona postać akompaniamentu (figuracje o budowie tercjo-sekstowej) towarzyszy głosowi wokalnemu także w drugim 4-wierszu, którego kulminacją jest wers *Then bettered that the world may see my pleasure*. Słowu *pleasure* towarzyszy wówczas znacznie uproszczona postać akompaniamentu, którą interpretować można jako muzyczne odwzorowanie motorycznego charakteru seksualnej przyjemności:



Przykład 1. A. Czajkowski, *Seven Sonnets of Shakespeare for Voice and Piano* [materiał niepublikowany], Josef Weinberger Limited, London.

Można byłoby zatem stwierdzić, iż repetytywny, motoryczny akompaniament, towarzyszący partii wokalne aż do ostatnich taktów utworu, oddaje seksualne zabarwienie literackiego pierwowzoru. Powyższa interpretacja tak skonstruowanej partii fortepianu znajduje swe uzasadnienie w szekspiologii. Zdaniem Ledgera, także słowa *proud, enjoyer, treasure, counting, pursuing, possessing*, pojawiające się w przebiegu sonetu, mają zabarwienie erotyczne. Motoryczność, dodatkowo potęgowana rubato i accelerando, prowadzi do nagłego akordowego zakończenia w *ff* – w tej interpretacji symbolizującego seksualne spełnienie. Rozładowanie napięcia dokonuje się dopiero

²⁵ Sytość i głód odnoszą się do pożądania.

w ostatnich pięciu taktach kompozycji – na słowach *or all away*, realizowanych w technice *Sprechgesang* i dynamice *ppp*.

Sonet 49 jest wizją przyszłości podmiotu lirycznego – przyszłości samotnej, wypełnionej pustką po odejściu Młodzieńca. Podmiot liryczny jest skłonny stoczyć walkę przeciwko samemu sobie, karząc się w ten sposób za to, iż nie był w stanie zaspokoić i zatrzymać przy sobie ukochanego. Walkę zilustrował Czajkowski za pomocą quasi-militarnych figur melorytmicznych, nadbudowywanych wraz z postępem tekstu.

Prosta i zdecydowana w wyrazie jest również linia melodyczna partii wokalne, charakteryzująca się małym ambitusem i repetytywnością. Wznoszący kierunek melodii oraz jej sekundowo-kwartowy profil odpowiada surowemu akompaniamentowi, a całość w swym powtarzalnym kształcie zyskuje charakter zapewnienia czy obietnicy. Apogeum wyrazowe przy udziale powyższych środków osiągnął kompozytor w silnie ekspresywnym *And this my hand against myself up rear*, ilustrowanym nadbudowanymi figurami melorytmicznymi:

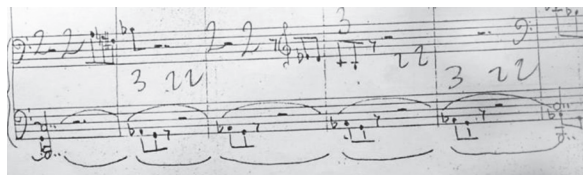


Przykład 2. A. Czajkowski, *Seven Sonnets of Shakespeare for Voice and Piano* [materiał niepublikowany], Josef Weinberger Limited, London.

Wieńczący ogniwo dwuwiersz *Since why to love / I can allege no cause*, melodeklamowany na tle spajających partię fortepianu quasi-militarnych figur

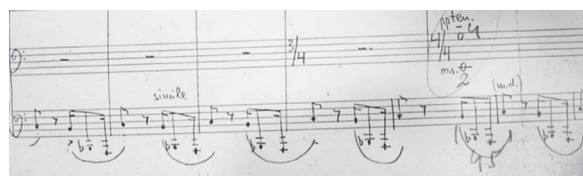
melorytmicznych, traci swój podsumowujący charakter – sonet ten, bez względu na formalny rygor, sprawia wrażenie niedokończonego, zawieszono.

Przebieg trzeciego ogniwa (sonet 61) kształtuje charakterystyczna figura melorytmiczna o centralizującym charakterze, która jest ilustracją urojenia czy fiksacji podmiotu lirycznego – odgłos tykania zegara, przypomina o nieuniknionym końcu szczęśliwej miłości²⁶:



Przykład 3. A. Czajkowski, *Seven Sonnets of Shakespeare for Voice and Piano* [materiał niepublikowany], Josef Weinberger Limited, London.

Zawarte w drugim i trzecim 4-wierszu zmienne nastroje podmiotu lirycznego, wywołane wrażeniem naruszonej przez ukochanego prywatności, ilustruje kompozytor umiejętnie operując kontrastem. Nagły przyływ gniewu – energiczne pasáže eksplorujące w pełni skalę fortepianu prowadzą do swoistego punktu przegięcia, ironicznie zobrazowanego przez kompozytora za pomocą repetycji w dynamice *fpp*, towarzyszących słowom *The scope and tenor of thy jealousy?*:



Przykład 4. A. Czajkowski, *Seven Sonnets of Shakespeare for Voice and Piano* [materiał niepublikowany], Josef Weinberger Limited, London.

Reprezentację schizofrenicznej postawy stanowią ponadto liczne eksklamacje, pojawiające się w opozycji do delikatnych gestów.

²⁶ *Against that time, if ever that time come / When I shall see thee frown on my defects...*

Sonet 61 traktować można jak zapowiedź jakości wyrazowych charakteryzujących kolejne części cyklu. Czwarte ogniwo stanowi wyraz wspomnianej wcześniej, swoistej dwoistości – opozycji namiętności i delikatności.

Eksplozję emocji w sonecie 90 poprzedza quasi-kontemplacyjny sonet 89, przesiąknięty poczuciem winy podmiotu lirycznego, kajającego się przed ukochanym. Powraca Czajkowski do błagalnych zwrotów (*Against thy reasons making no defence*), a wewnętrzną pustkę, wynikającą ze świadomości zbliżającej się straty, aluzyjnie podkreśla charakterystyczny efekt brzmieniowy, osiągnięty poprzez preparację fortepianu. Partii instrumentalnej towarzyszy ponadto określenie wykonawcze *non espressivo* kontrastujące z *molto espressivo* i *intenso* partii wokalne. Powoduje to w słuchaczu wrażenie alienacji głosu wokalnego na tle wybrzmiewających, archaizujących²⁷ figur melodycznych.

Dopełnieniem beznadziejnej sytuacji podmiotu liryczno-muzycznego jest stopniowe upraszczanie partii fortepianowej oraz pojawiająca się w epigramatycznej puencie rezygnacja, umuzyczniona poprzez deklamację *sotto voce* na tle wybrzmiewających kwint zwiększonych w dynamice *ppp*. Finalny wers sonetu (*For I must ne'er love him whom thou dost hate*) deklamowany jest *senza colore*, a nieodwracalne zmiany w postrzeganiu własnej sytuacji przypieczętowane są samotnym *G*, ironicznie realizowanym *quasi niente*.

Sonety 89 i 90, zgodnie z literackim pierwowzorem, nakazał kompozytor wykonywać *attacca subito*. W ogniwie szóstym pojawiają się ponownie pomysły z sonetów początkowych – burzliwe, chaotyczne, silnie schromatyzowane pasaże o szerokim ambitusie. Odwróceniu ulega układ sił – to silnie ekspresyjna partia fortepianu napędza przebieg muzyczny i pełni rolę dominującą, podczas gdy linia melodyczna partii wokalne, stanowiąca następstwo sekund, tercji i kwart²⁸, bardziej czerpie niż samodzielnie kreuje określone jakości ekspresyjne. W sonecie wyraźnie zaznacza się kształt formalny literackiego pierwowzoru –

zarówno w wyrazie, jak i muzycznym opracowaniu. Zawierające się w drugim 4-wierszu prośby podmiotu lirycznego (*Ah, do not...*), które nigdy nie zostaną spełnione, ironicznie podkreślił kompozytor nieregularnymi rytmami i akcentacją, wywołującymi w odbiorze audytywnym wrażenie zdekompletowanych.

Przebieg szóstego ogniwa interpretować można jako metaforę wyczerpującej się cierpliwości podmiotu lirycznego – sonet 90 to swoisty punkt dramatycznego przełamania, zwieńczony chaotycznym *tumulto*so realizowanych w stretcie chromatycznych pasaży i zdekompletowanych rytmów. Dopiero w finalnym, puentylistycznym dwuwierszu²⁹ do głosu dochodzi delikatność charakterystyczna dla nieparzystych ogniwi cyklu oraz powrót do zrezygnowanej, uległej postawy podmiotu lirycznego po elektryzującym słowotoku – tercjo-kwartowe figury, realizowane *dolce* na tle wybrzmiewających oktaw zwiększonych i zmniejszonych.

Wieńczący cykl sonet 146 traktować można jak podsumowanie, będące wyrazem ostatecznej rezygnacji podmiotu lirycznego w walce o uczucie. Zdaniem szekspirologów, przesłaniem literackiego pierwowzoru było *memento mori* – umuzyczniona postać sonetu ma zatem kontemplacyjny i zarazem turpistyczny wydźwięk. Refleksja nad ludzką śmiertelnością jest w tym przypadku jednocześnie refleksją nad końcem uczucia. Finalny charakter zawartego w sonecie przesłania oddają definitywne i podsumowujące w wyrazie, wybrzmiewające współbrzmienia w partii fortepianu, stanowiące podstawę całej kompozycji.

Spoglądając na treść literackiego pierwowzoru oraz jej interpretację można stwierdzić, iż jest to najciekawsze z ogniwi cyklu. Zdaniem szekspirologów, pobocznym, zawołowanym przesłaniem tekstu jest *contemptus mundi* podmiotu lirycznego – swoiste obrzydzenie światem, doczesnością, a w efekcie także samym sobą. Wszelkie zwroty odnoszą się do cielesnej powłoki skrywającej ludzką duszę (*The centre of my sinful earth*). Dla duszy, wyrażającej prawdziwą naturę podmiotu lirycznego, ciało jest oszustwem, przebraniem (*Painting thy outward walls so costly gay / Why so large cost, having so short a lease*). Oznacza to, że poddanie się ciała w walce ze śmiercią nie oznacza wcale końca duszy (*there's no more dying then*).

²⁷ Preparacja fortepianu oraz potraktowanie go na sposób „strunowy” budzi skojarzenia z muzyką renesansową i barokową, co odpowiada zarówno literackiemu pierwowzorowi, jak i neoklasycznym wzorcom Czajkowskiego.

²⁸ Podobnie jak w pozostałych ogniwach, trzy interwały (a zwłaszcza ich zmniejszone postaci) stanowią budulec całego cyklu.

²⁹ *And other strains of woe, which now seem woe / Compared with loss of thee shall not seem so.*

Zastosowane w utworze środki w stereotypowy sposób kreują turpistyczną atmosferę – począwszy od wolnego (*sostenuto*) tempa, aż po charakterystyczną, żalobną rytmikę i wąskozakresową melodykę.

Repetycje wzorców melodyczno-rytmicznych w partii fortepianu i ascetyczny dobór poszczególnych stopni skali chromatycznej składających się na kształt linii melodycznej partii wokalne nadają całości medytacyjny wręcz charakter. Z kontemplacyjnego *pp* wyrzywa się jednak podmiot liryczny-muzyczny, niczym człowiek uciekający przed śmiercią (*Is this thy body's end?*), wraz z partią realizowaną w dynamice *fff*.

Podsumowaniem zarówno turpistycznego ogniwa, jak i całego cyklu jest ostatni dwuwiersz, będący wyrazem całkowitego pogodzenia się z losem. Finalny gest podmiotu lirycznego aluzyjnie oddał kompozytor poprzez repetowane w augmentacji *There's no more dying... There's no more dying then*, stopniowo wyciszane aż do *pppp*, a następnie podsumowane quasi-tonalnym współbrzmieniem.

Tak ukształtowane zakończenie traktować można jako wyraz swoistego „szczęścia w nieszczęściu” – rozstanie z miłością (w literackim pierwowzorze: kontemplowana w ostatnim ogniwie śmierć zdolna jest zawładnąć jedynie ciałem) nie jest w tym kontekście jednoznaczne z końcem uczucia (skrywanej pod przebraniem duszy).

AUTOBIOGRAFICZNE ASPEKTY DZIEŁA

W listopadzie 1967 roku, a więc niecały miesiąc po ukończeniu *Siedmiu sonetów Szekspira*³⁰, kompozytor pisał w liście do Anity Haliny Janowskiej:

Moje życie wewnętrzne [...] jest teraz naprawdę wewnętrzne — nie dzielę go z nikim. Wychodzi ono na jaw już tylko w muzyce, a zwłaszcza w kompozycjach³¹.

W przypadku *Siedmiu sonetów Szekspira* Andrzeja Czajkowskiego, kierując się pozostawionymi przez kompozytora informacjami biograficznymi zawartymi w korespondencji i zapiskach osobistych, wskazać można na zawołowane w dziele muzycznym treści

autobiograficzne. Założyć można zatem, że siedem wyselekcjonowanych przez twórcę sonetów tworzy swego rodzaju strumień myślowy. Nie tylko struktura utworu znajduje swe odbicie w jego warstwie semantycznej – pewne zwroty i gesty muzyczne składające się na brzmieniowe opracowanie *Siedmiu sonetów Szekspira* wnoszą określony pierwiastek ekspresyjny, którego wytłumaczenie i genezę znaleźć można w źródłach autobiograficznych.

KONTEKST PSYCHOLOGICZNY CYKLU SEVEN SONNETS OF SHAKESPEARE

Istotę osobistego przekazu *Seven Sonnets of Shakespeare* rozpatrywać można na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, cykl ten, skomponowany w latach 1966–1967, a więc w okresie intensywnej eksploracji przez Andrzeja Czajkowskiego tematyki Szekspirowskiej i idiomu stylistycznego charakterystycznego dla XVI-wiecznego poety, stanowi projekcję literackich zainteresowań artysty. Jak pisał kompozytor:

Oprócz muzyki interesuje mnie przede wszystkim literatura. [...] Teraz, kiedy mieszkam w Anglii, odkryłem ogromną pasję do Szekspira³².

Jego dzieła wokalnie-instrumentalne skomponowane w latach 1966–1969 inspirowane były przede wszystkim utworami scenicznymi angielskiego dramaturga, dla których funkcję wspólnego mianownika pełnił wysoki ładunek ekspresyjny i dramatyczny. Taki dobór tekstów nie był przypadkowy. Po pierwsze, brał Czajkowski pod uwagę możliwości – przede wszystkim te dochodzące do głosu w procesie kompozytorskim – jakie kreuje muzyczna adaptacja tekstów poetyckich o wysokim poziomie ekspresji. Po drugie, sądzić można, iż taki wybór był konsekwencją doświadczeń życiowych i przeżyć, które miały wpływ na jego postrzeganie świata.

Według relacji przyjaciół, Czajkowski był człowiekiem niezwykle ekspresyjnym – „gdy chciał, był totalnym diabeł”³³. Artystyczne wybory kompozytora determinowane były przez ciągłe wahania jego

³⁰ *Sonety* ukończone zostały w październiku 1967 roku.

³¹ A. Czajkowski, [w:] A.H. Janowska, ...*mój diabeł stróż*..., op. cit., s. 80.

³² A. Czajkowski, [w:] *A Musician Divided*..., op. cit., s. 244.

³³ M. Riddall, [w:] D. Ferré, *The Other Tchaikowsky*..., op. cit., s. 200.

kondycji psychicznej. Przez całe życie zmagał się z załamaniem nerwowymi³⁴, „okropnymi migrenami”³⁵, a w najcięższych okresach także „silnym fizycznym dyskomfortem i strachem przed sceną”³⁶.

W przypadku Andrzeja Czajkowskiego wątki Szekspirowskie i prywatne łączą się w swoistą całość. Opierając się na fragmentach osobistych zapisków kompozytora dojść można do wniosku, iż dorobek literacki Williama Shakespeare’a – zgłębiany zarówno z przekładów, jak i wydań oryginalnych³⁷ – pełnił w życiu autora *Siedmiu sonetów Szekspira* istotną rolę. Jak wynika z dzienników kompozytora, był on w chwilach załamania nerwowego³⁸ skłonny utożsamiać się z tragicznymi wątkami kreślonymi Szekspirowską ręką, a także szukać w najbliższym otoczeniu realnych wcieleni bohaterów tragedii:

Boję się, że drzwi same się otworzą. Kto przez nie przejdzie? Nero? Roksana? Moja wrogość doprowadziłaby mnie do zniszczenia [...]. W prawdziwym, codziennym życiu nie mam nikogo, prócz wrogów. Jestem zbyt dobry w swej sztuce, wiem to ja i oni. Gdyby nie patronat Króla, zniszczyliby mnie już dawno; zdaje się, że nienawidzą mnie bardziej ze względu na królewskie względy niż przez moje sukcesy³⁹.

Powyższa wypowiedź świadczy o psychotycznych skłonnościach twórcy, przekładających się zarówno na kontakty z najbliższymi, jak i pracę. We wskazanym fragmencie, a także pozostałych zapiskach, które znaleźć można w dziennikach kompozytora, wychodzi na jaw wyrastająca z poczucia niższości w życiu zawodowym i osobistym skłonność Andrzeja Czajkowskiego do „kultywowania własnego niedopasowania”⁴⁰, którego liczne manifestacje odnaleźć można w korespondencji z Anitą Haliną Janowską:

Od urodzenia niemal wszyscy się zrywali, że zrobią ze mnie cudowne dziecko, i wmawiali mi bez przerwy, że jestem

kimś zupełnie wyjątkowym. Teraz nie jestem ani dzieckiem, ani kimś cudownym, i kiedy sobie z tego zdałem sprawę, wydałem się sobie absolutnym zerem. [...] Ale w końcu pogodziłem się z tym, że nic nie umiem, że wszyscy się omylili i jestem jednak poczciwą miernotą [...]. Lżej mi jest na myśl, że od miernoty nikt nie może wymagać arcydzieł!...⁴¹.

Niska samoocena, rzutuująca również na stosunek do własnej działalności artystycznej, towarzyszyła kompozytorowi przez całe życie i potęgowana była częstymi zawirowaniami w życiu prywatnym. Sfera uczuciowa była dla Czajkowskiego kolejnym z obszarów nieustającej walki z samym sobą. Genezy dla poczucia seksualnej odmienności, stopniowo doprowadzającej Andrzeja Czajkowskiego do społecznej alienacji i zgorzknienia, doszukiwał się kompozytor w traumatycznych doświadczeniach czasu wojny. Jak wynika z jego prywatnych przemyśleń, dostrzegał swoistą zależność przyczynowo-skutkową pomiędzy dwoma rozdziałami własnej biografii – doświadczeniami lat dzieciennych oraz doznaniem składającymi się na kształt dorosłego życia:

Zawsze byłem wyrzutkiem – więźniem. Na początku dosłownie, w warszawskim getcie [...]; uwolniwszy się, tak naprawdę poszukiwałem ponownego uwięzienia (które wówczas utożsamiałem z bezpieczeństwem) w klaustrofobicznych związkach lub w obszerniejszym getcie społeczności homoseksualnej [...]. Mój umysł był wciąż zniewolony: nauczyłem się kuć własne kajdany. Los wyrzutka również zaczął się w najbardziej dosłowny i drastyczny sposób: czy nie najgorzej czują się ci, których prawo do życia zostało zakwestionowane? Nawet po wojnie fizycznie znęcano się nade mną za bycie Żydem. Później, gdy będąc nastolatkiem odkryłem moje seksualne skłonności [...] uważałem się za potwora⁴².

Z osobistych zapisków, korespondencji, a także relacji przyjaciół wyłania się obraz kompozytora sfrustrowanego swoją odmiennością, traktującego własną seksualność jak ciężar. Można zatem przypuszczać, że miłość – rozumiana jako źródło inspiracji – stwarzała Czajkowskiemu okazję do tworzenia dwojakiego rodzaju dzieł. Z jednej strony – miłość szczęśliwa lub miłość sama w sobie, naturalnie wzbudzająca

³⁴ J. O’Brien, [w:] *ibidem*, s. 187, przekład własny.

³⁵ F. Ts’ong, [w:] *ibidem*, s. 189.

³⁶ D. Ferré, *The Other Tchaikowsky...*, op. cit., s. 72.

³⁷ „Był bardzo czytany i sprawiał, że inni w tej materii czuli się ignorantami. Znał literaturę brytyjską, francuską i rosyjską, wszystko w oryginalnych językach”. M. Cable, [w:] *A Musician Divided...*, op. cit., s. 251.

³⁸ Tutaj: listopad 1976, *A Musician Divided...*, op. cit., s. 186.

³⁹ A. Czajkowski, [w:] *A Musician Divided...*, op. cit., s. 186.

⁴⁰ B. Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010, s. 209.

⁴¹ A. Czajkowski, [w:] A.H. Janowska, *...mój diabeł stróż...*, op. cit., s. 121–122.

⁴² A. Czajkowski, [w:] *A Musician Divided...*, op. cit., s. 187.

pozytywne skojarzenia, urzeczywistniała się w płynności, delikatności i liryzmie muzycznej materii. Z drugiej zaś – miłość niechciana, niewłaściwa i odrzucona, kreowała inny rodzaj ekspresji: burzliwość znajdowała pokrycie w dramaturgii narracji muzycznej. Dowód na takie podejście Czajkowskiego do własnej orientacji znaleźć można w relacji Petera Frankla:

Pamiętam, jak podczas kolacji [...] zniemacka zabrzmiało nazwisko „Czajkowski”. Ktoś niedbale rzucił, że jest homoseksualistą. Andrzej, który faktycznie był homoseksualistą, zareagował bardzo gwałtownie i wylał komuś w twarz lampkę wina. To było tak nagłe i niespodziewane, że wszyscy zamarliśmy — niesamowite uczucie. A później całkowita cisza. Trudno było po tym incydencie powrócić do normalności. To pokazuje, jak emocjonalnie reagował⁴³.

Opozycję delikatności i porywczosci, którą dostrzec można w dojrzałych dziełach Czajkowskiego, uważać można za muzyczną interpretację natury kompozytora. Dwie postaci własnego charakteru – ułożoną i buntowniczą, opisywał w następujący sposób:

Jestem egocentryczny, impulsywny, aż nadto gadatliwy, kapryśny, leniwy, nieuporządkowany, mam skłonność do depresji, ale jestem także szczery, spontaniczny, entuzjastyczny, niesamolubny i otwarty. To oczywiście, że mam zbyt wielką wyobraźnię i moje poczucie rzeczywistości uległo zachwianiu ze względu na to, że jej nie używam⁴⁴.

W powyższej wypowiedzi, zawartej w notatce z 1980 roku, wyraźnie uwidacznia się wspomniana wcześniej opozycja. Teorię, iż obrazuje ona również dwojakie podejście do własnego homoseksualizmu, potwierdzają jego dzieła wokalnie-instrumentalne. Owa dwoistość, podobnie jak w przypadku *Seven Sonnets of Shakespeare* determinowana również odpowiednio dobranym tekstem słownym, charakteryzuje wczesny cykl pieśni Andrzeja Czajkowskiego. *Dwie pieśni do słów Williama Blake'a – Tiger i Lamb* – uważać można za swoisty muzyczny *coming out*. To pierwszy tak jawny przykład homotekstualności w jego twórczości. Pojęcie to wskazuje na obecność i ekspresję tekstualności, która wykracza poza

heteronormatywność i jest nieodłącznym elementem twórczości homoseksualnych kobiet i mężczyzn⁴⁵.

UKRYTE ZNACZENIA. *SEVEN SONNETS OF SHAKESPEARE* JAKO DZIEŁO AUTOBIOGRAFICZNE

Obecny stan badań nie pozwala jednoznacznie ocenić, w jakim stopniu cykl zawiera treści autobiograficzne. W korespondencji i dziennikach kompozytora można jednak znaleźć wskazówki do dalszych poszukiwań. W oparciu o zgromadzone informacje – popularne interpretacje wybranych przez kompozytora sonetów, wstępną analizę słowno-muzyczną, fragmenty korespondencji i dzienników obrazujące naturę artysty oraz jego kondycję psychiczną w okresie, w którym dzieło powstało – dojść można do wniosku, iż cykl *Seven Sonnets of Shakespeare* wykazuje silne związki z biografią kompozytora.

Zbieżność sztuki i życia prywatnego podkreślał wielokrotnie sam kompozytor. Kluczowej wskazówki dostarcza obszerny fragment listu z 19 lipca 1968 roku:

Najważniejszy aspekt tego wydarzenia [prawykonania] był zupełnie prywatny: nie widziałem Michaela⁴⁶ od 3 lat (o tym właśnie były te pieśni), ale wiedziałem, miesiącami z góry wiedziałem, że on będzie na tym koncercie. To nawet dziwniejsze niż telepatia [...]. Tylko w sztukach i powieściach rzeczy tak się kończą, życie jest zbyt nieporządne, żeby dostarczać przeżyć całkowitych. Ale to właśnie było takie przeżycie całkowite: wszystko się zeszło razem w moim życiu, wątki osobiste i muzyczne, i przeszłość moja została uzupełniona i zamknięta jak doskonałe dzieło sztuki⁴⁷.

Można się jedynie domyślać, czy pisząc o „uzupełnionej i zamkniętej” przeszłości miał Czajkowski na myśli spełnienie wynikające z wykrzyczenia w stronę utraconej miłości finalnego monologu, jakim było *Seven Sonnets of Shakespeare*. W świetle tej informacji

⁴³ P. Frankl, [w:] D. Ferré, *The Other Tchaikovsky...*, op. cit., s. 83.

⁴⁴ A. Czajkowski, [w:] *A Musician Divided...*, op. cit., s. 244.

⁴⁵ T. Kitliński, P. Leszkowicz, *Miłość i demokracja*, Kraków 2005 [fragment online], dostępne na: <http://hf.org.pl/ao/index.php?id=926>.

⁴⁶ Chodzi o Michaela Riddalla. Czajkowski zadedykował mu m.in. *Sonatę na klarnet i fortepian* i jedną z *Inwencji*. Muzyków łączył burzliwy romans.

⁴⁷ A. Czajkowski, [w:] A.H. Janowska *...mój diabeł stróż...*, op. cit., s. 94.

realna staje się interpretacja cyklu jako myślowego strumienia – słownego tumultu, przeplatane fragmentami wyrażającymi zrezygnowanie i bezsilność. Jeszcze bardziej beznadziejna wydaje się sytuacja podmiotu liryczno-muzycznego, zagubionego w matni własnej psychiki. Wybór tekstów znajduje swoje uzasadnienie, podobnie jak zastosowane w dziele dźwiękowe aluzje. Wytlumaczenie w słowach Haliny Janowskiej zyskuje sonet 61:

Od ludzi z silną indywidualnością wymagasz rzeczy sprzecznej: całkowitego oddania i całkowitego zachowania ich osobowości? [...] Jeśli nie chcą się poddać, muszą uciekać, tak jak się to stało z Michaeliem⁴⁸.

Potwierdzają to słowa samego kompozytora:

To, co piszesz o mnie i o Michaelu, to święta prawda⁴⁹.

Z powyższych fragmentów, stanowiących zaledwie ułamek obszernych źródeł pamiętnikarskich, które pozostawił po sobie Czajkowski⁵⁰, wywnioskować można, iż kompozytor postrzegał *Seven Sonnets of Shakespeare* jako szansę na ponowne nawiązanie kontaktu lub dokładniej – danie upustu nierozwianym po rozstaniu wątpliwościom. Chcąc znaleźć dla istoty tego utworu teoretyczne wytłumaczenie, należy zwrócić się ku jego intertekstualnym właściwościom. Stanowi on bowiem „zespół zjawisk, gdzie następuje przywołanie jednego języka środkami nowego, własnego języka. W ten sposób struktura dzieła jawi się jako polifoniczna, obdarzone nieskończonym potencjałem odsyłania i oznaczania”⁵¹. Lektura niniejszego tekstu pozwala zauważyć, iż zgodnie z koncepcją intertekstualności *Seven Sonnets of Shakespeare* jest „dynamiczną, nieustannie kreującą sensy przestrzenią znaczeniową i egzystencjalną. [...] Tekst zostaje zdynamizowany,

przekracza linearną przyczynowość i strukturyzację, staje się nieskończoną pluralnością, otwartością wykluczającą pojedynczość znaczenia i prowadzącą do tekstualnej produktywności sensów”⁵².

Składający się z siedmiu ogniw cykl, bazujący na opozycji namiętności i burzliwości oraz delikatności i opanowania, stanowi metaforyczny obraz psychiki kompozytora. Umiejętne operowanie kontrastem, a także skłonność do wykorzystywania w opracowaniu muzycznym środków o skrajnym charakterze, połączyć można z takimi cechami osobowości Czajkowskiego, jak impulsywność i skłonność do przesady. W zabiegach zastosowanych przez kompozytora w *Seven Sonnets of Shakespeare* dostrzec można ponadto analogię do cechującej twórcę skłonności do przerysowania i teatralizacji życia codziennego.

Niniejszy tekst, w tym wykonana analiza dostępnych fragmentów korespondencji i dzienników oraz wstępna analiza poszczególnych ogniw cyklu, stanowi jedynie przyczynek do tematu, jakim jest autobiograficzny charakter kompozytorskiej spuścizny Andrzeja Czajkowskiego.

Obecny stan badań nie pozwala na wyjście poza tematykę zawartą w artykule. Nie został dotąd opracowany konkretny klucz, według którego można byłoby rozpatrywać zawartość utworów tego kompozytora. Możliwe są jednak przypuszczenia, wysnute na podstawie przeprowadzonej analizy i lektury pozostawionych przez twórcę materiałów, a także znajomości wcześniejszych jego dzieł. Andrzej Czajkowski poświęcił *Seven Sonnets of Shakespeare* – choć nie przez bezpośrednią dedykację – utraconej miłości w osobie Michaela Riddalla. Wiadomo również, że zadedykował mu dwa wcześniejsze utwory – *Sonatę na klarnet i fortepian* op. 1 (1959) oraz jedną z *Inwencji* (1961–1962). Kolejnym krokiem w stronę odkrycia autobiograficznego charakteru tej twórczości byłaby próba odszukania w wymienionych powyżej utworach elementów wspólnych – nawiązań czy cytatów. Choć w odbiorze słuchowym utwory te wykazują pewne podobieństwa, nie należy pochopnie doszukiwać się między nimi konkretnych powiązań – być może są jedynie świadectwem jednorodności stylu Andrzeja Czajkowskiego i stanowią tym samym asumpt do stworzenia popartej źródłami pełnej definicji języka muzycznego tego kompozytora.

⁴⁸ A.H. Janowska, ...*mój diabeł stróż...*, op. cit., s. 95.

⁴⁹ A. Czajkowski, [w:] ibidem, s. 96.

⁵⁰ Spadkobierczynią korespondencji i dzienników A. Czajkowskiego była najpierw Anita Halina Janowska, a następnie Hanna Krall. Obie przyczyniły się do wydania znacznej części korespondencji, a w roku 2013 także fragmentu dzienników kompozytora, zredagowanych przez Anastasię Belinę-Johnson. Możliwe jest zatem, iż nieopublikowane jeszcze zapiski zawierają kluczowe informacje dla badaczy twórczości Czajkowskiego, a zwłaszcza związków jego muzyki ze sferą życia prywatnego.

⁵¹ T. Kitliński, P. Leszkowicz, *Miłość i demokracja*, op. cit., s. 93–94.

⁵² Ibidem, s. 94.

BIBLIOGRAFIA

- A Musician Divided. André Tchaikowsky in His Own Words*, red. Anastasia Belina-Johnson, Toccata Press, London 2013.
- Czajkowski Andrzej, *Seven Sonnets of Shakespeare for Voice and Piano*, [materiał niepublikowany], Josef Weinberger Limited, London.
- Dąbrowski Bartosz, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Ferré David, *The Other Tchaikowsky: A Biographical Sketch of André Tchaikowsky*, Labyrinth Enterprises, London 2008.
- Ingarden Roman, *Studia z estetyki*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1958.
- Janowska Anita Halina, *...mój diabeł stróż. Listy Andrzeja Czajkowskiego i Haliny Janowskiej*, WAB, Warszawa 2011.
- Kitliński Tomasz, Leszkowicz Paweł, *Miłość i demokracja*, Aureus, Kraków 2005.
- Krall Hanna, *Żal*, Świat Książki, Warszawa 2007.
- Lissa Zofia, *Karol Szymanowski*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1964.
- Mykietyn Paweł, *Shakespeare's sonnets for male soprano and piano*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007.
- Podsiad Aleksander, *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2000.
- Przyboś Julian, *Zapiski bez daty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Kraków 1974.
- Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. Mirosława Demska-Trębacz, Radosław Sioma, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2011.
- Shakespeare William, *Sonety*, przeł. Stanisław Barańczak, wyd. IV, a5, Warszawa 2012.
- Shakespeare William, *Sonnets*, Heron Books, London 1970.
- Sierotwiński Stanisław, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.
- Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. Ewa Łubieniewska, Krystyna Latawiec, Jerzy Waligóra, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2012.
- Vendler Helen, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

SUMMARY

Aleksandra Mozalewska

Seven Sonnets of Shakespeare by Andrzej Czajkowski as an autobiographical work

The paper explores autobiographical angle of *Seven Sonnets of Shakespeare* – a song cycle composed by Andrzej Czajkowski in 1967. The main aim of it is to determine if any of the seven parts of the cycle contains elements that were directly inspired by or drawn from the composer's complicated life. Among all, it features a scientific reflection on theoretical aspects of a sonnet and cycle, complemented by musical and contextual analysis. Above endeavours provided information which enabled an extensive interpretation of *Seven Sonnets of Shakespeare*.

Keywords

Andrzej Czajkowski, William Shakespeare, neoclassicism, music as autobiography