UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Wydział Wokalno-Aktorski

JI MIAO

Interpretacja muzyczna poezji Williama Szekspira w liryce wokalnej: analiza pieśni „O Mistress Mine" i „Come Away Death" w twórczości różnych kompozytorów na przestrzeni epok w historii muzyki

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Artura Stefanowicza

Warszawa 2026

Spis treści

OŚWIADCZENIA **4**

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO **5**

PODZIĘKOWANIA **6**

STRESZCZENIE **7**

ABSTRACT (ANG.) **10**

WSTĘP **13**

ROZDZIAŁ I SZEKSPIR I MAJSTERSZTYK KOMEDII *WIECZÓR TRZECH KRÓLI* **16**

1.1. William Szekspir z perspektywy epoki 16
1.2. Komedia Williama Szekspira *Wieczór Trzech Króli* 19
1.3. Znaczenie *O Mistress Mine* i *Come Away Death* w dramacie 21
1.4. Pogłębiona analiza *O Mistress Mine* i *Come Away Death* 24

ROZDZIAŁ II ZARYS ANGIELSZCZYZNY EPOKI SZEKSPIRA **26**

2.1. Historia języka angielskiego 27
2.2. Złoty wiek rozwoju języka angielskiego – angielszczyzna epoki Szekspira 28
2.3. Studium fonetyki języka angielskiego z czasów Szekspira 29
2.4. Aspekty wymowy *Come Away Death* i *O Mistress Mine* 31

ROZDZIAŁ III SZEKSPIR W OCZACH KOMPOZYTORÓW **34**

3.1. Wybór kompozytorów 34
3.2. Metodologia 35
3.3. Najwcześniejsze opracowanie pieśni *O Mistress Mine*: kompozycja Thomasa Morleya 37
3.3.1. Styl wykonawczy i praktyka akompaniamentu w angielskiej pieśni wczesnobarokowej 39
3.3.2. Analiza pieśni *O Mistress Mine* Thomasa Morley'a 41
3.4. Thomas Augustine Arne – doktor muzyki w cieniu Händla 44
3.4.1. Thomas Augustine Arne *Come Away, Death* - geneza, funkcja sceniczna, forma i praktyka wykonawcza 45
3.4.2. Analiza pieśni Thomasa Augustine'a Arne'a *Come Away Death* 46
3.5. Jean Sibelius – kompozytor narodowy Finlandii 50
3.5.1. Pieśni do słów Williama Szekspira w twórczości Jeana Sibeliusa: kontekst językowy i wykonawczy 51
3.5.2. Analiza pieśni Jeana Sibeliusa *Kom nu hit död* (ang. *Come Away, Death*) 53
3.6. Miłośnik poezji Gerald Finzi 55
3.6.1. Gerald Finzi jako kompozytor pieśni: estetyka, literatura i kontekst cyklu *Let Us Garlands Bring* 57
3.6.2 Analiza pieśni Geralda Finziego *O Mistress Mine* 58
3.6.3. Analiza pieśni Geralda Finziego *Come Away Death* 61
3.7. Roger Quilter – dżentelmen, erudyta i mistrz pieśni artystycznej 67
3.7.1. Quilter i Shakespeare – idealne spotkanie muzyki i poezji 68
3.7.2. Analiza pieśni Rogera Quiltera *Come Away Death* 69
3.7.3. Analiza pieśni Rogera Quiltera *O Mistress Mine* 74
3.8. Benjamin Dale – niedoceniany kompozytor o klasycystycznej wrażliwości 77
3.8.1. Altówka w twórczości Dale'a: instrument, który stał się głosem pieśni 78
3.8.2. Analiza pieśni Benjamina Dale'a *Come Away Death* 79
3.8.3. Analiza pieśni Benjamina Dale'a *O Mistress Mine* 86
3.9. Ernest John Moeran – muzyczna tożsamość inspirowana naturą 90
3.9.1. Twórczość pieśniowa Moerana: miejsce Szekspira 91
3.9.2. Analiza pieśni Ernesta Johna Moerana *Come Away Death* 91
3.10. Erich Wolfgang Korngold – „hollywoodzki Mozart" 95
3.10.1. Liryka wokalna Korngolda: między europejską tradycją a filmowym rozmachem 96
3.10.2. Analiza pieśni Ericha Wolfganga Korngolda *O Mistress Mine* 97
3.10.3. Analiza pieśni Ericha Wolfganga Korngolda *Come Away Death* 101
3.11. Amy Marcy Cheney Beach – pionierka amerykańskiej muzyki klasycznej 106
3.11.1. Twórczość pieśniowa Amy Marcy Cheney Beach: styl, charakter i miejsce Szekspira w jej dorobku 107
3.11.2. Analiza pieśni Amy Marcy Cheney Beach *O Mistress Mine* 108
3.12. Madeleine Dring – twórczyni rozdarta między sztuką a codziennością 113
3.12.1. Pieśni szekspirowskie Madeleine Dring i ich znaczenie w jej dorobku 114
3.12.2. Analiza pieśni Madeleine Dring *O Mistress Mine* 115

3.12.3. Analiza pieśni Madeleine Dring *Come Away Death* 120
3.13. Synteza porównawcza interpretacji muzycznych wybranych pieśni 124
3.13.1. Zestawienie technik kompozytorskich i założeń estetycznych 124
3.13.2. *O Mistress Mine*: warianty estetyczne dewizy *carpe diem* 130
3.13.3. *Come Away Death*: muzyczne oblicza śmierci, bólu i rezygnacji 131
ZAKOŃCZENIE 133
TABELE I ILUSTRACJE 136
BIBLIOGRAFIA 137
ANEKS NUTOWY 141

Oświadczenia

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadomy odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt.: ***Interpretacja muzyczna poezji Williama Szekspira w liryce wokalnej: analiza pieśni „O Mistress Mine" i „Come Away Death" w twórczości różnych kompozytorów na przestrzeni epok w historii muzyki*** została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

Opis dzieła artystycznego

Wykonawca:

Ji Miao - baryton

Akompaniatorzy:

Krzysztof Trzaskowski - fortepian

Paweł Czarny – altówka*

Filip Michał Zieliński – lutnia**

Mateusz Grygorowicz -gitara***

Reżyser nagrania: Emilian Rymarowicz

1. Thomas Morley, *O Mistress Mine* **
2. Thomas Augustine Arne, *Come Away Death*
3. Jean Sibelius, *Come Away Death* ***
4. Gerald Finzi, *O Mistress Mine*
5. Gerald Finzi*, Come Away Death*
6. Roger Quilter, *Come Away Death*
7. Roger Quilter, *O Mistress Mine*
8. Benjamin Dale, *Come Away Death**
9. Benjamin Dale, *O Mistress Mine* *
10. Ernest John Morean, *Come Away Death*
11. Erich Wolfgang Korngold, *O Mistress Mine*
12. Erich Wolfgang Korngold, *Come Away Death*
13. Amy Beach, *O Mistress Mine*
14. Madeleine Dring, *O Mistress Mine*
15. Madeleine Dring*, Come Away Death*

Daty realizacji nagrania:

1. 16.12.2023
2. 22.04.2024
3. 30.06.2024

Miejsce realizacji: Studio Polskiego Radia S2

Podziękowania

W pierwszej kolejności pragnę wyrazić głęboką wdzięczność mojemu Promotorowi, profesorowi Arturowi Stefanowiczowi, którego wsparciu zawdzięczam najwięcej w trakcie studiów doktoranckich. Jego wskazówki okazały się kluczowe przy wyborze tematu dysertacji, a wyjątkowy profesjonalizm w zakresie dydaktyki wokalnej umożliwił mi wypracowanie warsztatu niezbędnego do zmierzenia się z analizowanym repertuarem. Wysokie wymagania Profesora w zakresie wykonawstwa pieśni artystycznej skłoniły mnie do przekroczenia własnych ograniczeń oraz do porzucenia koncentracji wyłącznie na uzyskaniu „czystej" barwy barytonowej na rzecz pogłębionej dbałości o interpretację i ekspresję emocjonalną.

Dzięki jego pracy pedagogicznej zrozumiałem, w jaki sposób – opierając się na solidnym warsztacie wokalnym – wydobywać uczucia zapisane przez kompozytora, a także jak wzbogacać interpretację o własną wrażliwość, wynikającą z całościowego odczytania materiału muzycznego. Uważam, że właśnie w tym przejawia się istota studiów doktoranckich: w zdobyciu umiejętności samodzielnego i świadomego mierzenia się z dziełem muzycznym. Jestem przekonany, że obecnie potrafię odnaleźć adekwatne środki wyrazu dla każdego znaczącego aspektu interpretowanej pieśni, a dobór technik wykonawczych, których używam, jest w pełni uzasadniony. Ukończenie niniejszego dzieła artystycznego oraz jego opisu nie byłoby możliwe bez nieustannego wsparcia Profesora.

Serdeczne podziękowania kieruję również do wszystkich osób zaangażowanych w realizację nagrania: Krzysztofa Trzaskowskiego (fortepian), Filipa Michała Zielińskiego (lutnia), Pawła Czarnego (altówka) oraz Mateusza Grygorowicza (gitara). Dzięki ich kunsztowi wykonawczemu nagranie zyskało prawdziwie żywą i wielobarwną oprawę. Współpraca z tak znakomitymi artystami była dla mnie zaszczytem.

Na koniec pragnę wyrazić najserdeczniejszą wdzięczność moim Rodzicom – za nieustanne wsparcie finansowe i duchowe – oraz mojej Żonie, która była dla mnie niewzruszoną podporą na drodze akademickiej, wspierając mnie w kontynuacji studiów zagranicznych nawet w okresie ciąży. Dzięki ich życzliwości i zrozumieniu miałem siłę oraz możliwość ukończenia niniejszej pracy.

Streszczenie

Przedmiotem niniejszej dysertacji jest analiza porównawcza muzycznych opracowań dwóch wierszy Szekspira ze sztuki *Wieczór Trzech Króli*: *O Mistress Mine* i *Come Away Death*, na przykładzie pieśni 10 kompozytorów z Anglii, Niemiec, Finlandii i Stanów Zjednoczonych, żyjących na przestrzeni kilku stuleci, od wieku XVI po II poł. XX w. Ze względu na wyraźny kontrast między tymi dwoma wierszami pod względem nastroju, konotacji i budowy, stały się one źródłem inspiracji dla licznych kompozytorów. *O Mistress Mine* reprezentuje dewizę *carpe diem*, odznacza się młodzieńczą energią i radosnym nastrojem, z kolei wiersz *Come Away Death* przepełniony jest smutkiem, przygnębieniem i rozpaczą.

Niniejsza praca składa się z trzech rozdziałów. **Rozdział pierwszy** umiejscawia twórczość Williama Szekspira w kontekście epoki, omawia pokrótce komedię *Wieczór Trzech Króli*, a następnie skupia się na znaczeniu wierszy *O Mistress Mine* i *Come Away Death* w tym dramacie oraz ich analizie literackiej.

Za rządów Elżbiety I, pokój i rozkwit gospodarczy Anglii stworzył warunki sprzyjające rozwojowi ruchu Odrodzenia. Jego najbardziej znanym przedstawicielem na Wyspach Brytyjskich był William Szekspir. Był on autorem licznych komedii, w tym niezwykle popularnego *Wieczoru Trzech Króli*. Tytuł tego dzieła odnosi się do święta Objawienia Pańskiego, stanowiącego huczne zwieńczenie obchodów Bożego Narodzenia. Pozornie szczęśliwy finał komedii skrywa samotność bohaterów i ich zmagania z przeciwnościami losu. Analizowane w niniejszej dysertacji dwa wiersze wykonywane są w *Wieczorze Trzech Króli* przez błazna Feste. Nie jest on typowym błaznem, ale wcieleniem samego Szekspira i wyrazicielem jego poglądów. Pozwala on również czytelnikowi stać się bezpośrednim obserwatorem opisywanych w dramacie wydarzeń. W jego szalonych słowach, w bardziej lub mniej oczywisty sposób ukryta jest prawda.

Pieśni *O Mistress Mine* i *Come Away Death* odgrywają niebagatelną rolę w *Wieczorze Trzech Króli* jako utworze dramatycznym, wywierając wpływ między innymi na rozwój fabuły. Pieśń *O Mistress Mine* rozbudza drzemiącą w Sir Tobiaszu miłość, rozsierdzając jednocześnie aroganckiego zarządcę Malwolia. Z kolei *Come Away Death* ukazuje wewnętrzny ból trójkąta miłosnego i odzwierciedla drugie dno szekspirowskiej komedii, tj. ukryte pod salwami śmiechu uczucie samotności. Jednak ich popularność wśród kompozytorów wynika przede wszystkim z ich uroku poetyckiego.

Po pierwsze, nastrój tych pieśni jest zupełnie odmienny, co tworzy wyraźny kontrast. Pierwsza z nich wychwala słodycz miłości i radość z życia chwilą, druga natomiast wyraża

związane z miłością uczucia rozpaczy i bólu. Z formalnego punktu widzenia, wiersze te również stanowią niezwykle interesujący przedmiot badań. *Come Away Death* odznacza się nieregularną budową, a niesymetryczność długości wersów odzwierciedla stan przygnębienia i wewnętrznego rozdarcia. Z kolei wiersz *O Mistress Mine* posiada regularną, przejrzystą strukturę, podkreślającą jego taneczność i radosny nastrój. Tak bogaty kontrast emocjonalny, przemawiający do wyobraźni dobór słów i odzwierciedlająca nastrój prozodia sprawiają, iż te dwa wiersze od momentu swojego powstania po dziś dzień nieprzerwanie cieszą się ogromną popularnością wśród kompozytorów.

Rozdział drugi skupia się na zagadnieniach językowych, służyć ma bowiem osiągnięciu jak największej precyzji wymowy w wykonaniu utworów ujętych w dziele artystycznym. Obejmuje on historię języka angielskiego, od staroangielskiego, przez średnioangielski, po współczesny Szekspirowi wczesny nowoangielski, ze szczególnym uwzględnieniem fonetyki języka angielskiego z czasów Szekspira. Kwestie istotne z punktu widzenia nagrania to m.in. wymowa litery *r* oraz zróżnicowanie ekspresji emocjonalnej za pomocą długości samogłosek i rozłożenia akcentów.

Rozdział trzeci stanowi sedno niniejszej dysertacji, tj. analizę pieśni dziecięciu kompozytorów, z uwzględnieniem refleksji wykonawczych. Uporządkowane są one chronologicznie, obejmując utwory z okresu Baroku, Klasycyzmu, Romantyzmu i XX w. Pierwsze muzyczne opracowanie wiersza *O Mistress Mine*, autorstwa współczesnego Szekspirowi Thomasa Morleya, wyróżnia się dworskim stylem oraz podkreślającym narracyjny charakter pieśni akompaniamentem lutni. Żyjący na przełomie Baroku i Klasycyzmu Thomas Augustine Arne, połączył w pieśni *Come Away Death* elementy tańca barokowego z harmonią klasycystyczną, tworząc utwór o charakterze przejściowym. Pieśń *Kom nu hit död* przedstawiciela fińskiej szkoły narodowej, Jeana Sibeliusa, skomponowana została do szwedzkiej wersji wiersza *Come Away Death*. Odznacza się ona akompaniamentem gitarowym, doskonale odzwierciedlającym tajemniczość i supresję emocji, a także szerokim zastosowaniem chromatyzacji i śpiewu a cappella. Pieśni romantycznego kompozytora angielskiego, Geralda Finzi, odzwierciedlają jego pasję dla rodzimej poezji. Pod względem ekspresji emocjonalnej, są one niezwykle wierne oryginalnym wierszom. Roger Quilter, znany z pełnej elegancji i prostoty twórczości liryczno-wokalnej, a zwłaszcza pieśni do poezji Szekspira, stworzył kompozycje określane jako „idealne angielskie opracowanie idealnych angielskich słów". Dwa analizowane utwory Benjamina Dale'a powstały podczas pobytu kompozytora w obozie jenieckim w czasie II wojny światowej. Jedna z pieśni odzwierciedla bezsilność wobec rzeczywistości i ból związany z niewolą, druga natomiast jest wyrazem

pragnienia wolności. Partia altówki w utworze *Come Away Death* odzwierciedla alter ego kompozytora i niesie promyk nadziei, wchodząc w dialog z wcześniejszą kontemplacją smutku. Ernest John Moeran był miłośnikiem angielskiej wsi, której piękno docenił szczególnie po doświadczeniu okrucieństwa wojny. Jego interpretacja *Come Away Death* stanowi kwintesencję spokoju, charakterystycznego dla wiejskiego krajobrazu, który kompozytor pragnąć uchwycić i zatrzymać w muzyce. Erich Wolfgang Korngold, znany jako hollywoodzki Mozart, mistrz muzyki filmowej, skomponował opracowanie wierszy Szekspira, odznaczające się niezwykłym pięknem melodii i bogactwem harmonii. *O Mistress Mine* autorstwa Amy Marcy Cheney Beach, odznacza się radosnym nastrojem, naturalnością i szczerością ekspresji, ukazując na każdym kroku talent pierwszej amerykańskiej kompozytorki, która zyskała powszechne uznanie. Zgoła odmienna sytuacja życiowa uwiązanej codziennością Madeleine Dring, znajduje swoje odzwierciedlenie w wypełniającym jej muzykę uczuciu przygnębienia, słyszalnym nawet w jej interpretacji pogodnego z natury wiersza *O Mistress Mine*.

Zupełnie odmienne potraktowanie tego samego tekstu ukazuje unikalne spojrzenie wybranych kompozytorów na twórczość Szekspira. Pieśni *Come Away Death* i *O Mistress Mine*, w zależności od motywacji twórczej, stylistyki i okoliczności historycznych, odzwierciedlają niezwykle bogatą gamę emocji. Dowodzi to faktu, iż wybitna literatura jest niczym pryzmat, rozszczepiający światło epoki i ludzkiej duszy, a muzyka stanowi barwne widmo tego światła.

Słowa kluczowe: William Szekspir, *Wieczór Trzech Króli*, *O Mistress Mine*, *Come Away Death*, pieśń artystyczna, Feste, muzyczna interpretacja, wczesny nowoangielski, ewolucja stylu, Barok, Klasycyzm, Romantyzm, XX wiek, kompozytor, Thomas Morley, Thomas Augustine Arne, Jean Sibelius, Gerald Finzi, Roger Quilter, Benjamin Dale, Ernest John Moeran, Erich Wolfgang Korngold, Amy Marcy Cheney Beach, Madeleine Dring, praktyka wykonawcza

Abstract (ang.)

The subject of this dissertation is a comparative analysis of the musical settings of two Shakespearean poems from the comedy *Twelfth Night*: *O Mistress Mine* and *Come Away Death*. The study examines songs composed by ten musicians from England, Germany, Finland, and the United States, active over several centuries, from the sixteenth century to the second half of the twentieth century. Due to the clear contrast between the two poems in terms of mood, connotations, and structure, they have served as a source of inspiration for numerous composers. *O Mistress Mine* embodies the *carpe diem* philosophy, marked by youthful energy and a joyful atmosphere, whereas *Come Away Death* is permeated with sorrow, despondence, and despair.

This dissertation consists of three chapters. **The first chapter** situates Shakespeare's work within its historical and cultural context, offers a brief overview of *Twelfth Night*, and then focuses on the significance of *O Mistress Mine* and *Come Away Death* within the play, as well as their literary analysis. Under the reign of Elizabeth I, a period of peace and economic prosperity created favourable conditions for the flourishing of the English Renaissance, whose most renowned representative was William Shakespeare. He was the author of numerous comedies, including the immensely popular *Twelfth Night*. The title of the play refers to the feast of Epiphany, a festive culmination of the Christmas season. Although the comedy appears to end happily, its finale conceals the loneliness of the characters and their struggles with adversity. The two poems analysed in this dissertation are sung in *Twelfth Night* by Feste, the play's fool. He is not a typical jester, but rather a projection of Shakespeare himself and a vehicle for expressing the playwright's reflections. Feste also enables the audience to become direct observers of the events depicted in the play. In his seemingly nonsensical words, truth is hidden—sometimes overtly, sometimes subtly.

The songs *O Mistress Mine* and *Come Away Death* play an essential role in *Twelfth Night* as a dramatic work, influencing, among other things, the development of the plot. *O Mistress Mine* awakens the dormant affection in Sir Toby while simultaneously provoking the arrogant steward Malvolio. *Come Away Death*, on the other hand, reveals the inner anguish of the love triangle and reflects the underlying layer of Shakespeare's comedy, namely the sense of loneliness concealed beneath the bursts of laughter. Yet their popularity among composers stems above all from their poetic charm.

Firstly, the emotional atmosphere of the poems differs dramatically, creating a clear contrast. The first celebrates the sweetness of love and the joy of living in the moment; the second expresses grief, despair, and the emotional suffering associated with love. From a formal

perspective, the poems also constitute an exceptionally compelling subject of study. *Come Away Death* is characterised by an irregular structure, whose asymmetrical line lengths mirror the poem's despondency and inner turmoil. By contrast, *O Mistress Mine* possesses a regular, transparent structure that highlights its dance-like and cheerful nature. This rich emotional contrast, vivid imagery, and prosody reflecting the mood have ensured that both poems have enjoyed unceasing popularity among composers from their creation to the present day.

The second chapter focuses on linguistic considerations, as the aim is to achieve the highest possible precision of pronunciation in the performance of the works included in the artistic component of the dissertation. It encompasses the history of the English language—from Old English, through Middle English, to the Early Modern English of Shakespeare's time—with particular emphasis on the phonetics of Elizabethan English. Issues essential for the recorded performance include the pronunciation of the letter *r*, as well as the emotional nuance conveyed through vowel length and stress patterns.

The third chapter constitutes the core of the dissertation: the analysis of songs by ten composers, accompanied by reflections on performance practice. They are arranged chronologically, encompassing works from the Baroque, Classical, Romantic, and twentieth-century periods. The earliest musical setting of *O Mistress Mine*, composed by Thomas Morley, Shakespeare's contemporary, is distinguished by its courtly character and lute accompaniment that emphasises the narrative quality of the song. Thomas Augustine Arne, active at the turn of the Baroque and Classical eras, combined features of the Baroque dance with Classical harmony in his setting of *Come Away Death*, creating a transitional work. Jean Sibelius, a representative of the Finnish national school, composed *Kom nu hit död* to a Swedish translation of *Come Away Death*. This song features a guitar accompaniment that captures an atmosphere of mystery and emotional suppression, as well as extensive chromaticism and the use of *a cappella* passages. The songs of Gerald Finzi, an English Romantic composer, reflect his profound affection for native poetry and remain exceptionally faithful to the emotional expression of the original texts. Roger Quilter, renowned for the elegance and simplicity of his lyrical-vocal style, and especially for his Shakespearean songs, created works described as "the ideal English setting of ideal English words."

Two songs by Benjamin Dale were composed during his internment in a prisoner-of-war camp in the Second World War. One reflects the helplessness and anguish of captivity, while the other expresses a yearning for freedom. The viola part in *Come Away Death* symbolises the composer's alter ego, bringing a glimmer of hope as it enters into dialogue with the earlier contemplation of sorrow. Ernest John Moeran, an admirer of the English

countryside—whose beauty he particularly cherished after experiencing the brutality of war—crafted an interpretation of *Come Away Death* that captures the tranquillity of rural landscapes he sought to preserve in music. Erich Wolfgang Korngold, known as the "Hollywood Mozart" and a master of film music, created settings of Shakespeare's poems distinguished by melodic beauty and rich harmonic language. Amy Marcy Cheney Beach's *O Mistress Mine* is characterised by joyful mood, naturalness, and sincerity of expression, showcasing the remarkable talent of the first American woman composer to achieve international recognition. A markedly different life situation shaped the work of Madeleine Dring, whose daily constraints infused her music with a sense of melancholy, evident even in her interpretation of the fundamentally cheerful *O Mistress Mine*.

The vastly different treatments of the same texts reveal the unique perspectives of the selected composers on Shakespeare's literary legacy. The songs *Come Away Death* and *O Mistress Mine*, depending on compositional intention, stylistic framework, and historical context, reflect an extraordinarily wide spectrum of emotions. This confirms that great literature functions like a prism: refracting the light of its era and of the human soul, while music becomes the colourful spectrum of that light.

Keywords: William Shakespeare, *Twelfth Night*, *O Mistress Mine*, *Come Away Death*, art song, Feste, musical interpretation, Early Modern English, stylistic evolution, Baroque, Classicism, Romanticism, twentieth century, composer, Thomas Morley, Thomas Augustine Arne, Jean Sibelius, Gerald Finzi, Roger Quilter, Benjamin Dale, Ernest John Moeran, Erich Wolfgang Korngold, Amy Marcy Cheney Beach, Madeleine Dring, performance practice

Wstęp

Twórczość Szekspira odznacza się długą i bogatą historią recepcji. Z biegiem czasu powstały niezliczone opracowania poświęcone jego dziełom, a także ich wpływowi na sztukę muzyczną. Niniejsza dysertacja koncentruje się na dwóch wierszach pochodzących z kanonicznej komedii Szekspira *Wieczór Trzech Króli*: *O Mistress Mine* oraz *Come Away Death*, ukazując – poprzez analizę ich wybranych opracowań – oddziaływanie twórczości dramaturga na kompozytorów różnych epok i kręgów kulturowych.

Oba wiersze, choć pochodzą z tego samego dramatu, wyrażają skrajnie odmienne emocje i ukazują mistrzostwo Szekspira w portretowaniu wewnętrznych sprzeczności oraz złożoności ludzkiej natury. Kontrast ten ulega dalszemu pogłębieniu dzięki odmiennym interpretacjom kompozytorskim. Tematyka i nastrój *O Mistress Mine* oraz *Come Away Death* są biegunowo różne, co stwarza twórcom szczególnie inspirujące pole do wyrażenia indywidualnej wyobraźni muzycznej. *Come Away Death* podejmuje refleksję nad żałobą, śmiercią i niespełnioną miłością, utrzymaną w nastroju głębokiego przygnębienia i rezygnacji. W wierszu pojawiają się symbole takie jak *mogiła*, *całun* czy *trumna*, będące nośnikami silnej ekspresji emocjonalnej. Z kolei *O Mistress Mine* celebruje życie chwilą, młodzieńczą radość i afirmację miłości, zgodnie z renesansową ideą *carpe diem*. Kontrast ten widoczny jest także na poziomie strukturalnym i prozodycznym: w *Come Away Death* dominują długie samogłoski (np. *weep*, *sleep*), nadające tekstowi powolnego tempa i podkreślające powagę nastroju, natomiast w *O Mistress Mine* regularna budowa i taneczny charakter wiersza współtworzą jego pogodną atmosferę. Jeden z kluczowych powodów nieustającej popularności obu tekstów wśród kompozytorów stanowi właśnie ich wyraziste skontrastowanie.

Istotne jest również to, że nawet interpretując ten sam tekst, kompozytorzy korzystają z odmiennych środków muzycznego wyrazu – co stanowi zasadniczą problematykę niniejszej pracy. Pogodna pieśń miłosna w ujęciu czterech twórców ukazuje cztery odmienne założenia estetyczne. Gerald Finzi prowadzi narrację z perspektywy słowa: stosuje akordy wtrącone, tworzące napięcie i subtelną niepewność, a tekst stanowi w jego pieśni podstawowy środek ekspresji. Przykładowo wydłużenie spółgłoski /s/ w słowie *kiss* odmalowuje sugestywny obraz pełnego czułości pocałunku. Interpretacja Rogera Quiltera — pasjonata szekspirowskiej poezji — odznacza się niezwykłą precyzją oraz charakterystyczną dla teatru elegancją. Umiejętne zastosowanie pauz i rytmu synkopowanego tworzy efekt scenicznego dialogu, zaś przeciwległy kierunek melodii w rejestrach fortepianu imituje poetyckie *roaming*, czyli błąkanie się ukochanej. Quilter, akcentując słowo *kiss* kontrastem agogicznym, wzmacnia jego emocjonalną

wymowę, natomiast finałowe zdanie pytające pełni funkcję muzycznej kurtyny pozostawiającej odbiorcy przestrzeń na refleksję.

O Mistress Mine Ericha Wolfganga Korngolda stanowi esencję hollywoodzkiego stylu. Rozpoczynające utwór *sforzando* w połączeniu z nagłym *piano* przywołuje efekt filmowego montażu, a zastosowanie *piano* na najwyższym dźwięku tworzy aurę czułości podszytej niepokojem. Zabiegi te sprawiają, że pieśń Korngolda emanuje estetyką złotej ery kina. Z kolei nieopublikowany manuskrypt Madeleine Dring subtelnie odzwierciedla codzienną sytuację życiową kompozytorki, ukazując, że nawet pogodny wiersz może stać się wyrazem egzystencjalnych wątpliwości i ograniczeń. Melodia utrzymywana w średnim rejestrze unaocznia poczucie uwiązania, o którym Dring wspominała w korespondencji, a wyrazista harmonia barwi *O Mistress Mine* tonem melancholii.

Zróżnicowanie warstwy harmonicznej, struktury formalnej oraz środków akustycznych stosowanych przez powyższych kompozytorów dowodzi niezwykłej plastyczności i interpretacyjnej otwartości szekspirowskiej poezji. Równie interesujące są odmienne ujęcia *Come Away Death*. Wersja Benjamina Dale'a łączy przesłanie wiersza z osobistymi przeżyciami kompozytora — powstała bowiem w obozie jenieckim i wyróżnia się dialogiem pomiędzy ukochaną przez Dale'a altówką, symbolizującą wolność, a melancholijną partią wokalną reprezentującą więźnia. Dźwięk altówki towarzyszący trzykrotnemu powtórzeniu słów *to weep* w zakończeniu utworu niezmiennie wzbudza wzruszenie. Interpretacja Jeana Sibeliusa posiada natomiast całkowicie odmienne zabarwienie: wybór szwedzkiego przekładu odzwierciedla patriotyzm kompozytora, zaś akompaniament gitary klasycznej — w opozycji do altówkowej wersji Dale'a — oddaje surowość skandynawskiego pejzażu. Połączenie brzmienia gitary i chromatyzacji stanowi wyraz protestu wobec okrucieństw wojny.

Poezja Szekspira jest ponadczasowa, ponieważ opiera się na uniwersalnych emocjach i konfliktach, pozostawiając kompozytorom ogromną swobodę interpretacyjną. Wybitni twórcy są niczym wędrowcy przemierzający jego dorobek z pryzmatem w dłoniach — każdy z nich wydobywa inny odcień ludzkich emocji, udowadniając, że dzieła dramatopisarza stanowią niewyczerpane źródło inspiracji. Słowa Szekspira są jak pradawne nasiona zdolne zakiełkować na każdej ziemi i rozkwitnąć nieznaną wcześniej feerią barw.

Wraz z upływem czasu wiersze Szekspira stały się świadkami zmian stylistycznych i ewolucji języka muzycznego. W niniejszej dysertacji przemiany te można obserwować na kilku poziomach. Po pierwsze — w różnorodności instrumentów akompaniujących. W epoce Renesansu i Baroku dominowała lutnia, czego przykładem jest pieśń Thomasa Morleya, której łagodna barwa podkreśla narracyjny charakter partii wokalnej. W Klasycyzmie i Romantyzmie

główną rolę przejął fortepian: w *Come Away Death* Thomasa Arne'a zmiany harmoniczne w partii fortepianu intensyfikują dramatyzm emocji podmiotu lirycznego. W XX wieku wybór instrumentacji staje się znacznie bardziej zróżnicowany — Jean Sibelius sięga po gitarę klasyczną, natomiast Benjamin Dale wzbogaca akompaniament fortepianowy o partię altówki. W obu przypadkach dialog pomiędzy głosem a instrumentem otwiera nowe możliwości ekspresyjne.

Drugą płaszczyzną ewolucji jest harmonia i organizacja tonalna. Muzyka dawna cechuje się przejrzystością i stabilnością opartej głównie na triadzie harmonicznej. W Romantyzmie pojawiają się akordy alterowane, modulacje i chromatyka — u Finziego akord septymowy zmniejszony wyraża niepewność, u Quiltera modulacje podkreślają miłosne niepowodzenia. W XX wieku dochodzi do ostatecznego rozluźnienia tonalności, co znacząco poszerza paletę ekspresyjną. U Madeleine Dring użycie septymy z kwintą zwiększoną i częste zmiany tonacji odzwierciedlają złożoność emocji wynikających z życiowych ograniczeń.

Równie istotne są zmiany w budowie formalnej pieśni — od regularnej struktury w epoce Baroku, przez romantyczne dowartościowanie słowa, po elementy muzyki filmowej i etnicznej w XX wieku. Każda z analizowanych kompozycji — od dworskiej pieśni Morleya, przez klasyczny styl Thomasa Arne'a, napięciotwórcze akordy zapożyczone u Finziego, aż po nasycenie melancholią pieśni Dring — nosi wyraźne znamiona swojej epoki oraz indywidualnej wrażliwości twórcy. W ten sposób kompozytorzy różnych czasów odcisnęli na szekspirowskich tekstach własne, unikatowe piętno.

Rozdział I

Szekspir i majstersztyk komedii *Wieczór Trzech Króli*

1.1. William Szekspir z perspektywy epoki

„Pierwsza przeczytana strona uczyniła mnie niewolnikiem Szekspira na całe życie. A kiedy skończyłem czytać pierwszy dramat, zrozumiałem, że byłem ślepy od urodzenia… Zdałem sobie sprawę i silnie odczułem, że moje życie wzbogaciło się niepomiernie."[1] — Johann Wolfgang von Goethe

Jako jeden z najwybitniejszych pisarzy angielskich wszech czasów, William Szekspir wywarł ogromny wpływ nie tylko na kulturę anglosaską, lecz także na kulturę światową. Od ponad czterech stuleci trudno mówić o literaturze angielskiej, a nawet o samym nauczaniu języka angielskiego, nie odnosząc się do jego twórczości. Nazwisko Szekspira stało się jednym z najbardziej rozpoznawalnych symboli Anglii. Nie sposób jednak interpretować jego dorobku w oderwaniu od realiów epoki — każde dzieło literackie wyrasta bowiem z kontekstu historycznego, a nawet najwybitniejsi artyści tworzą pod wpływem własnego doświadczenia i otaczającej ich rzeczywistości.



Ilustracja 2.1. Portret Williama Szekspira (tzw. Portret Chandos), przypisywany Johnowi Taylorowi.[2]

[1] Von Goethe, J. W., *Essays on Art and Literature* (Vol. 3), Princeton University Press 1994, str.163.
[2] Wikipedia, *Chandos portrait of William Shakespeare*, dostęp: https://pl.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare.

Z perspektywy europejskiej epoka, w której żył Szekspir, była czasem dynamicznych przemian i wielkich odkryć geograficznych. W historii Anglii stanowiła okres przejściowy między świetnością dynastii Tudorów a burzliwymi rządami Stuartów. Z punktu widzenia kultury był to zaś jeden z najważniejszych momentów Renesansu — czas sprzyjający twórczości literackiej i artystycznej. Brytyjski historyk G. M. Trevelyan określał wiek Szekspira mianem „złotego wieku", epoki tętniącej energią twórczą w dziedzinie żeglugi, muzyki, literatury i teatru.[3] Jego zdaniem ogromna intensywność życia społecznego i intelektualnego zapewniła Szekspirowi szeroką perspektywę i głębokie zrozumienie natury człowieka, co przełożyło się na rozmach, wielowarstwowość i niezwykłą przenikliwość dramatów.

1. Tło historyczno-społeczne

Szekspir urodził się w 1564 roku, a zmarł w 1616, żyjąc na styku panowania dwóch dynastii: Tudorów i Stuartów. Był świadkiem zarówno rozkwitu Anglii pod rządami Elżbiety I, jak i pogłębiającego się kryzysu za panowania Jakuba I. Doświadczył okresu narastających napięć społecznych między rosnącą w siłę klasą mieszczańską a arystokracją niechętną utracie wpływów. Tak złożone okoliczności historyczne i społeczne nieuchronnie odcisnęły piętno na jego twórczości.

Elżbieta I objęła tron w 1558 roku i panowała niemal pół wieku. Skutecznie równoważyła interesy różnych grup społecznych, prowadząc politykę sprzyjającą rozwojowi gospodarczemu, stabilności i kulturalnemu rozkwitowi państwa. Jej osobisty urok i łatwość w kontaktach z poddanymi sprawiły, że była jedną z najbardziej lubianych monarchiń w historii Anglii. Cecha ta znajduje subtelne odzwierciedlenie w twórczości Szekspira, m.in. w postaci królowej Tytanii w *Śnie nocy letniej*.

Utwory stworzone za czasów Elżbiety I — zwłaszcza komedie — cechuje lekkość, jasność tonu i optymizm. Z kolei za panowania Jakuba I, określonego przez wielu współczesnych jako władcy skłonnego do tyranii i absolutyzmu, w twórczości dramatopisarza zaczyna dominować ton mroczniejszy. W późniejszych komediach obserwujemy ustępowanie pogody ducha na rzecz ironii i czarnego humoru, natomiast w dorobku ogólnym pojawia się wyraźny zwrot w stronę tragedii.

Ostatnie trzynaście lat życia Szekspira, przypadające na rządy Stuartów, to okres narastającego chaosu politycznego, konfliktów społecznych i pogarszającej się sytuacji gospodarczej. O ile czasy Elżbiety I były dla Anglii okresem dobrobytu i stabilizacji, o tyle

[3] Trevelyan, G. M., *English social history: A survey of six centuries, Chaucer to Queen Victoria*, Longmans, Green and Company 1942, str, 188.

panowanie Jakuba I charakteryzowało się napięciami, powstaniami i powszechnym niezadowoleniem. Ta niełatwa rzeczywistość znalazła wyraz w twórczości późnego Szekspira — bardziej złożonej, ciemniejszej, wyzbytej wcześniejszego beztroskiego tonu.

1. Tło kulturowe

W ocenie autora epoka Renesansu stanowi jeden z kluczowych momentów w dziejach Europy. Zarówno pod względem ideologicznym, jak i politycznym, okres ten wyznacza symboliczne wyjście z mroków Średniowiecza i wejście w pełne blasku Odrodzenie. Jego początki sięgają XIV wieku, a właściwy rozkwit — szczególnie we Włoszech — przypada na wiek XV. Kultura renesansowa wyróżnia się wyjątkowym pięknem i bogactwem intelektualnym. W XIV i XV wieku Włochy stały się kolebką humanizmu oraz ośrodkiem działalności uczonych i artystów, których twórczość wywarła niezatarty wpływ na rozwój cywilizacji europejskiej. Otwartość myśli, rozwój świeckich uczelni oraz świadome czerpanie z dorobku starożytnej Grecji i Rzymu stworzyły klimat sprzyjający pojawieniu się postaci tak wybitnych, jak Leonardo da Vinci, Galileusz czy Michał Anioł.

Znamienny dla Odrodzenia humanizm — stawiający w centrum zainteresowania człowieka, jego możliwości i rozwój — zastępował dawny, teocentryczny model świata. Z czasem idee humanistyczne przeniknęły również do Niemiec, Francji, Hiszpanii i Anglii, inspirując znaczące przemiany społeczne i kulturowe.

W Anglii epoka Renesansu wydała na świat wielu wybitnych pisarzy, wśród których należy wymienić Edmunda Spensera, Christophera Marlowe'a i Williama Szekspira. Był to okres bujnego rozkwitu kultury angielskiej oraz dynamicznego rozwoju filozofii humanistycznej, która ukształtowała sposób myślenia społeczeństwa, umożliwiając głębsze zrozumienie natury ludzkiej i stawiając intelektualny opór feudalnym strukturom Kościoła. Te fundamentalne przemiany ideowe stworzyły podatny grunt dla twórczości Szekspira, nadając jej wyjątkową wielowarstwowość i intensywność wyrazu.

Lektura jego dramatów sprawia wrażenie wejścia w świat, w którym harmonia przeplata się z chaosem, porządek z nieładem, a czytelnik zmuszony jest samodzielnie odnaleźć ścieżki znaczeń. Zdaniem historyka G. M. Trevelyana Szekspir miał niezwykłe szczęście tworzyć w epoce, w której zbiegły się dwa potężne zjawiska: zmiana dynastyczna oraz renesansowe wyzwolenie myśli. To właśnie ich połączenie umożliwiło powstanie dzieł, które — choć głęboko zakorzenione w realiach swojej epoki — stały się ponadczasowymi arcydziełami literatury światowej.[4]

[4] Trevelyan, G. M., op. cit., str. 201.

1.2. Komedia Williama Szekspira *Wieczór Trzech Króli*

Dzięki swojej wielowarstwowości i psychologicznej głębi dzieła Szekspira otwierają się na liczne, często odmienne interpretacje. *Wieczór Trzech Króli* jest pod tym względem wyjątkowy — to jedna z najzabawniejszych komedii dramaturga, lecz komizm stanowi tu jedynie powierzchnię, pod którą kryją się bardziej złożone, nierzadko gorzkie refleksje o ludzkiej naturze. Komedia ta jest zarazem ostatnią w dorobku Szekspira i wyznacza moment stylistycznego przełomu, po którym twórca zwraca się ku tragedii. W utworze pobrzmiewa epikurejska afirmacja życia, konfrontowana jednak z realiami, które ujawniają jej kruchość i ograniczenia. To właśnie napięcie między pragnieniem szczęścia a trudami egzystencji tworzy zasadnicze przesłanie dzieła.

Obchody Bożego Narodzenia w Anglii obejmowały tradycyjnie dwanaście dni i kończyły się świętem Objawienia Pańskiego — stąd tytuł komedii. W czasach Szekspira ostatni dzień świątecznego okresu obchodzono wystawnie, często z humorystycznym przedstawieniem teatralnym. *Wieczór Trzech Króli* ukazuje perypetie dwóch par — Wioli i księcia Orsina oraz Sebastiana i Oliwii — których losy prowadzą do radosnego finału, idealnie współbrzmiącego z atmosferą świątecznej kulminacji. Zakończenie to jednak ma charakter ulotny; uwagę odbiorcy silniej przyciągają drogi prowadzące do finału: omyłki, nieporozumienia, zmagania bohaterów i przemiany ich charakterów. To właśnie te elementy ukazują różnorodne oblicza ludzkiej natury.

Śpiewający o miłości i śmierci błazen:

„Mądrości, jeśli łaska, ześlij mi jakieś udane błazeństwo.
Mędrzec, co myśli, że cię posiada, często wychodzi na błazna,
ja zaś, co pewien jestem, że mi cię brakuje, uchodzę za mędrca.
Jak bowiem rzecze sławny filozof Ducasyllabus,
‘lepszy mądry błazen niż błazeński mędrzec’.” [5]
— Feste

Postać błazna stanowi rdzeń dramaturgii *Wieczoru Trzech Króli*. Feste obdarzony jest niezwykłą przenikliwością, która pozwala mu dostrzegać fałsz, słabości i paradoksy ludzkiego postępowania — przy jednoczesnym dystansie wobec hucznych uczt czy miłosnych perypetii.

[5] Shakespeare W., *Wieczór Trzech Króli albo co chcecie*, w przekładzie Piotra Kamińskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2024, akt I scena IV, str. 76.

Choć na pierwszy rzut oka jest postacią marginalną, pełni funkcję kluczową: staje się głosem rozsądku, ironicznym komentatorem i jednym z najbardziej wiarygodnych interpretatorów rzeczywistości przedstawionej. W literaturze często zwraca się uwagę, że Feste jest alter ego samego Szekspira — jego lustrem, jego spojrzeniem na świat oraz jego sposobem mówienia prawdy pod osłoną żartu.

Błazen w ujęciu Szekspira znacząco odbiega od stereotypowej postaci scenicznej, której rola sprowadza się do zabawienia publiczności. Ma nie tylko błyskotliwy umysł, lecz także moralną autonomię. Jednym komentarzem potrafi zdemaskować prawdę, jak w chwili, gdy po raz pierwszy widzi Wiolę w męskim przebraniu Feste skonstatował: „Oby tak z pierwszej dostawy włosów Jowisz ci brodę wyfasował!" [6] Nie jest też pochlebcą — na obelgę odpowiada ironią i inteligencją, a w słownej potyczce niemal zawsze triumfuje. Gdy Malwolio, pełen pychy i wyniosłości, usiłuje go upokorzyć: „Starość, co mędrców rujnuje, błaznów zawsze wzbogaca", [7] Feste ripostuje: „Bodaj ci Bóg czym prędzej zesłał starość, mój panie, aby ci przysporzyła błazeństwa." [8] Relacja ta obnaża słabości Malwolia i ukazuje błazna jako jedną z nielicznych postaci zachowujących klarowność osądu.

Feste przewija się przez cały dramat — jego obecność jest naturalna, niemal organiczna, a zarazem zdaje się nie wpływać bezpośrednio na rozwój wydarzeń. To właśnie ta ambiwalencja nadaje mu rolę zwierciadła odbijającego stosunki społeczne epoki. Jego „szalone słowa" kryją w sobie niejedną gorzką prawdę, demaskując hipokryzję i moralny chaos społeczeństwa. Błazen mówi o sobie: „Pani, kaptur mnicha nie czyni, skąd wniosek, że mój umysł nie nosi czapki pstrokatej." [9]

Święto Trzech Króli stanowi w dramacie nie tylko ramę czasową, ale także metaforę — to dzień pozornego triumfu radości, który jednocześnie zapowiada koniec świątecznej beztroski. W świetle interpretacyjnym Feste ludzie próbują zatrzymać tę chwilę, oddając się swawoli, choć intuicyjnie czują, że po zabawie powróci samotność. To z czego nie zdają sobie do końca sprawy, nie umyka jednak uwadze błazna, który w pieśni *Come Away Death* wyśpiewuje melancholijne przesłanie:

"Fly Away Fly Away, breath I am slain by a fair cruel maid	„Uleć tchu, ostatni już raz, Zabiła mnie dziewczyna zła.

[6] Shakespeare W., op. cit., akt III scena I, str. 132.
[7] Ibidem, akt I scena V, str. 79.
[8] Ibidem.
[9] Ibidem, str. 77.

My shroud of white stuck all with you O prepare it My part of death no one so true Did share it.”	Całunu biel, zielony cis, Niech mi kładą, Bo mi za wierność płaci dziś Swą zdradą.”

Tabela 1.1. Fragment pieśni W. Szekspira *Come Away Death* wraz z tłumaczeniem.[10]

To jedne z najciemniejszych słów całego dramatu — zapowiedź końca radości, powrotu refleksji i nieuchronnego przemijania.

Z perspektywy błazna *Wieczór Trzech Króli* ukazuje zarówno krytykę aroganckiego Malwolia, jak i współczucie dla bohaterów uwikłanych w samotność, niepewność i tęsknotę. Jego pieśni komentują stan emocjonalny postaci i porządkują dramaturgię całego utworu. Spośród trzech pieśni wykonywanych przez Feste, najbardziej interesujące — zarówno fabularnie, jak i emocjonalnie — są *O Mistress Mine* oraz *Come Away Death*. To one wyrażają chaos rozmijających się uczuć, tęsknot i nadziei bohaterów. Trzecia pieśń, *The Wind and the Rain*, zamyka komedię moralnym podsumowaniem, lecz nie niesie już tej dramatycznej intensywności.

1.3. Znaczenie *O Mistress Mine* i *Come Away Death* w dramacie

W *Wieczorze Trzech Króli* pieśni wykonywane przez błazna pełnią istotną funkcję dramaturgiczną. Stanowią one nie tylko element charakterystyczny dla elżbietańskiej sceny – gdzie clown był zarówno wokalistą, jak i komentatorem wydarzeń – ale przede wszystkim komentują, intensyfikują i dopełniają emocjonalny krajobraz komedii. Umiejscowione w kluczowych momentach akcji utwory *O Mistress Mine* oraz *Come Away Death* odsłaniają napięcia i pragnienia bohaterów, jednocześnie spajając sceny w całość i wprowadzając ton, który współtworzy atmosferę dramatu.

O Mistress Mine

O Mistress mine where are you roaming? O stay and hear, your true love’s coming, That can sing both high and low. Trip no further pretty sweeting, Journeys end in lovers’ meeting.	O miła ma, gdzie się podziewasz, Gdy tu dla ciebie miłość śpiewa? Co i sopran ma, i bas. Po cóż, słodka, dalej szukać? Tam twój dom, gdzie serce puka.

[10] Ibidem, akt II scena IV, str. 112-113.

Every wise man's son doth know.	To rozumie każdy z nas.
What is love? 'tis not here after, Preset mirth, hath present laughter, What's to come, is still unsure.	Miłość to nie grosz na potem, Płać gotówką, szastaj złotem! Strach, co jutro dla nas ma.
In delay there lies no plenty, Then come kiss me sweet and twenty, Youth's a stuff will not endure.	Nikt na zwłoce nic nie zyska. Chodź dziewczynko i daj pyska, Młodość tak króciutko trwa.

Tabela 1.2. Tekst pieśni W. Szekspira *O Mistress Mine*: oryginał i tłumaczenie.[11]

Pieśń tę Feste śpiewa w domu hrabianki Oliwii, na życzenie pijanego Sir Tobiasza Czkawki, krewnego gospodyni. W tym momencie prawdziwa tożsamość Wioli i Sebastiana pozostają nierozpoznane, a niemal każdy z głównych bohaterów poszukuje na swój sposób miłości. Pierwsza część pieśni przywołuje obraz zalotów, natomiast druga przybiera charakter moralitetowy: błazen zachęca adresatkę, by nie marnowała młodości i dostrzegła uczucie, które ma tuż obok siebie. Ostatni wers – „młodość tak króciutko trwa" – nadaje pozornie lekkiej pieśni bardziej refleksyjne brzmienie.

Słowa te mogą szczególnie oddziaływać na słuchającego sir Tobiasza, który – mimo podeszłego wieku – nie odnalazł jeszcze miłości. Motyw przemijania zostaje w jego przypadku prawdziwie wyostrzony. Kontrastuje to wyraźnie z sytuacją Wioli, Oliwii i księcia Orsina, znajdujących się w „wiośnie życia" i mierzących się z młodzieńczymi rozterkami serca. Nic dziwnego, że po wysłuchaniu pieśni sir Tobiasz komentuje: „Nie wtykaj tam nosa, bo sobie słodką zarazę wywąchasz" [12], sygnalizując, iż zapach młodzieńczej miłości – uczucia, którego mieć się już nie spodziewał – okazuje się dla niego zbyt odurzający.

Co istotne, pieśń ta staje się dla Tobiasza impulsem do wewnętrznej przemiany: rozbudza w nim drzemiące uczucia, które ostatecznie prowadzą do jego nietypowego, ale szczęśliwego ożenku ze służącą Oliwii, Marią.

Utwór pełni również funkcję dramaturgiczną. *O Mistress Mine* podsumowuje dotychczasowe dążenia bohaterów do miłości i zapowiada dalsze komplikacje uczuciowe. Jednocześnie jego wykonanie drażni aroganckiego Malwolia, który przerywając zabawę,

[11] Shakespeare W., op. cit., akt II scena III, str. 100-101.
[12] Shakespeare W., op. cit., akt II scena III, str. 101.

jedynie pogłębia niechęć innych postaci do własnej osoby. Efekt ten staje się bezpośrednim preludium do spisku mającego go ośmieszyć. W ten sposób pieśń działa jako łącznik scen i katalizator akcji, a jej znaczenie w strukturze dramatu wykracza daleko poza funkcję rozrywkową.

Come Away Death

Come away, come away, death,	Śmierci, przyjdź, nadszedł twój czas.
And in sad cypress let me be laid.	W cyprysach smutnych mogiła ma.
Fly away, fly away, breath;	Uleć tchu, ostatni już raz,
I am slain by a fair cruel maid.	Zabiła mnie dziewczyna zła.
My shroud of white, stuck all with yew,	Całunu biel, zielony cis,
O, prepare it!	Niech mi kładą,
My part of death, no one so true	Bo mi za wierność płaci dziś
Did share it.	Swą zdradą.
Not a flower, not a flower sweet,	Kwiatów nie rzucajcie, nie,
On my black coffin let there be strown.	Na czarną trumnę, gdzie ja śpię.
Not a friend, not a friend greet	Od tych miejsc, gdzie kości me,
My poor corpse, where my bones shall be thrown.	Mój bracie, proszę, z dala trzymaj się.
A thousand thousand sighs to save,	By westchnień, łez oszczędzić wam,
Lay me, O, where	Złóżcie, o, złóżcie mnie tam,
Sad true lover never find my grave,	Gdzie mnie nie znajdzie ten, kto kocha,
To weep there!	By szlochać.

Tabela 1.3. Tekst pieśni W. Szekspira *Come Away Death*: oryginał i tłumaczenie.[13]

W przeciwieństwie do radosnej *O Mistress Mine*, pieśń *Come Away Death* utrzymana jest w tonie głębokiej melancholii. Zostaje wykonana na prośbę księcia Orsina, który po raz kolejny doświadcza odrzucenia ze strony Oliwii. Wiola – ukrywająca swoją tożsamość i uczucie do księcia – nie może wyznać mu miłości, dlatego pieśń staje się dla niej narzędziem zawoalowanego wyrażenia emocji, których wypowiedzieć otwarcie nie może.

Moment wykonania pieśni należy do najbardziej mrocznych nastrojowo fragmentów całej komedii. Z pozoru, utwór ten odzwierciedlać ma nastrój księcia, w rzeczywistości ukazuje

[13] Shakespeare W., op. cit., akt II scena IV, str. 112-113.

jednak wewnętrzny ból całego trójkąta miłosnego. Każda z tych postaci doświadcza samotności i bólu niespełnienia, a komedia – choć na poziomie fabularnym lekka – przesiąknięta jest subtelną nutą smutku. Książę określa swoje uczucia jako „słodkie ukłucie", a pieśń, zgodnie z jego życzeniem, kondensuje tę ambiwalencję w formę liryczną.

Na tle radosnego charakteru wielu scen *Wieczoru Trzech Króli* to właśnie *Come Away Death* ujawnia głębsze, ukryte „drugie dno" komedii. Wskazuje, że pod powierzchnią żartów i nieporozumień istnieje warstwa emocjonalna bliska tragizmowi: tęsknota, trudność komunikacji, pragnienie miłości, które nie może znaleźć ujścia.

Choć finał sztuki przynosi tradycyjne dla komedii pojednania i małżeństwa, to właśnie melancholia zawarta w *Come Away Death* stanowi jej najbardziej szczere i uniwersalne przesłanie — o ludzkim doświadczeniu samotności i kruchej naturze uczucia.

1.4. Pogłębiona analiza *O Mistress Mine* i *Come Away Death*

Pieśni *O Mistress Mine* i *Come Away Death* odgrywają w *Wieczorze Trzech Króli* podwójną rolę: z jednej strony wpływają na rozwój fabuły i budują dramaturgię poszczególnych scen, z drugiej – stanowią samoistne utwory liryczne, które już od czasów Szekspira fascynują kompozytorów swoim poetyckim urokiem. To właśnie warstwa literacka, bogata w emocjonalne kontrasty i finezyjną prozodię, sprawiła, że te dwa wiersze są jednymi z najczęściej muzycznie opracowywanych tekstów Szekspira.

Pierwszy z utworów, *O Mistress Mine*, utrzymany jest w pogodnym, pełnym ciepła tonie, celebrującym radość chwili i spełnioną, dostępną „tu i teraz" miłość. Drugi – *Come Away Death* – przedstawia emocjonalne przeciwieństwo: rozpacz, samotność i ból wynikający z niespełnionego uczucia. Tak wyraźny kontrast między tymi pieśniami stanowi niezwykle inspirujący materiał kompozytorski, pozwalając na różnorodne, często skrajnie odmienne interpretacje muzyczne.

W *O Mistress Mine* szczególnie wyraźnie wybrzmiewa motyw *carpe diem*. Wers: „O stay and hear, your true love's coming" („Zatrzymaj się i posłuchaj, twoja prawdziwa miłość nadchodzi") zachęca do zatrzymania się w biegu życia i dostrzeżenia miłości będącej na wyciągnięcie ręki. Równie mocne jest przesłanie „Journeys end in lovers' meeting" („Tam twój dom, gdzie serce puka"), przypominające, że to właśnie miłość stanowi ostateczny cel ludzkiej wędrówki. Cały utwór przesiąknięty jest atmosferą nadziei i spełnienia, co czyni go jednym z najbardziej afirmatywnych wierszy w całej twórczości Szekspira.

W warstwie muzycznej ten klimat przekłada się zazwyczaj na durową tonalność, szeroki ambitus oraz zastosowanie żywych skoków interwałowych, które oddają beztroski, energiczny charakter pieśni. Większość kompozytorów intuicyjnie podąża za jej lekkością, tworząc opracowania pełne światła, ruchu i naturalnej melodyjności.

Zupełnie inną emocjonalność reprezentuje *Come Away Death*, pieśń przesiąknięta melancholią i rezygnacją. W utworze pobrzmiewa pragnienie śmierci jako jedynej drogi ucieczki od cierpienia spowodowanego odrzuceniem. Już pierwszy wers, „Come away, come away, death", jest desperackim wołaniem o kres bólu – jednocześnie skargą, modlitwą i lamentem. „I am slain by a fair cruel maid" („Zabiła mnie dziewczyna zła") podkreśla połączenie miłości i rozpaczy, cielesnej rany i emocjonalnego spustoszenia. Symbol cyprysów, obecny w wersie „And in sad cypress, let me be laid" („W cyprysach smutnych mogiła ma"), wzmacnia pochmurną aurę wiersza: cyprys od starożytności kojarzony jest z żałobą, grobami i przemijaniem. Dzięki temu pieśń zyskuje wymiar niemal elegijny, odsłaniając dramat uczuć, które przekraczają granice życia i śmierci.

Z formalnego punktu widzenia oba utwory wykazują głęboką zależność pomiędzy kompozycją wersyfikacyjną a nastrojem. *Come Away Death* cechuje się nieregularną budową, która odzwierciedla wewnętrzny chaos i rozdarcie podmiotu mówiącego. Asymetryczność wersów, a także przewaga długich samogłosek (np. *shade*, *sleep*) spowalnia rytm i nadaje pieśni ciężkości. Dodatkowe znaczenie mają repetycje spółgłoskowe, jak w *sad cypress* czy *black coffin*, potęgujące brzmieniowo przygnębienie i „duszność" tekstu.

Natomiast *O Mistress Mine* posiada regularną, przejrzystą strukturę, której rytmiczność podkreśla taneczny i pogodny charakter wiersza. Zastosowane przez Szekspira krótkie samogłoski (np. *sing*, *trip*) oraz wykrzykniki typu *hey* i *ho* budują atmosferę spontaniczności, lekkości i młodzieńczej radości.

Tak skontrastowana emocjonalność, precyzyjnie dobrane słownictwo i prozodia ściśle podporządkowana nastrojowi utworów sprawiają, że *O Mistress Mine* i *Come Away Death* nieprzerwanie fascynują kolejne pokolenia kompozytorów. Ich muzyczne interpretacje powstają od XVII wieku po współczesność, a poetyckie jakości obu pieśni pozostają jednym z najbogatszych i najwdzięczniejszych materiałów do opracowań wokalnych w całej twórczości Szekspira.

Rozdział II

Zarys angielszczyzny epoki Szekspira

Niniejszy rozdział nie ma na celu przedstawienia pogłębionej analizy lingwistycznej języka angielskiego, lecz omówienie wybranych zagadnień istotnych z perspektywy precyzji językowej w wykonaniu utworów objętych programem dyplomowym. Na nagraniu znalazły się pieśni - skomponowane do tekstów Williama Szekspira - w języku angielskim i jedna w języku szwedzkim. Z tego względu konieczne stało się przybliżenie historycznego rozwoju angielszczyzny oraz podstawowych cech fonetycznych charakterystycznych dla epoki, w której powstały analizowane wiersze. Celem rozdziału jest zatem ukazanie elementów najbardziej przydatnych z punktu widzenia wykonawcy, dążącego do możliwie najprecyzyjniejszej i świadomej interpretacji fonetycznej.

Szczególne znaczenie dla opracowania rozdziału miała publikacja *English: One Tongue, Many Voices*, autorstwa trzech wybitnych językoznawców – Jana Svartvika, Geoffreya Leecha i Davida Crystala.[14] Pozycja ta stanowi jedną z najważniejszych współczesnych syntez historii i zróżnicowania angielszczyzny.

Jan Svartvik, honorowy profesor Uniwersytetu w Lund, był jednym z najwybitniejszych europejskich anglistów, redaktorem licznych publikacji dotyczących gramatyki języka angielskiego oraz członkiem prestiżowych instytucji akademickich, w tym Królewskiej Szwedzkiej Akademii Nauk. Geoffrey Leech – profesor Lancaster University – pozostawił bogaty dorobek z zakresu semantyki, pragmatyki i korpusowych badań nad językiem angielskim. David Crystal, honorowy profesor lingwistyki Bangor University, autor ponad stu monografii, uchodzi za jednego z najbardziej wpływowych badaczy współczesnej anglistyki. Jego zasługi dla rozwoju badań nad językiem angielskim zostały uhonorowane Orderem Imperium Brytyjskiego.

Lektura *English: One Tongue, Many Voices*, łącząca perspektywy trzech uczonych, pozwala uchwycić zarówno złożoność historyczną angielszczyzny, jak i piękno jej ewolucji – od odmiany staroangielskiej po współczesne, globalne warianty.

Rozwój języka angielskiego jest procesem wielowarstwowym, obejmującym przejście przez trzy kluczowe etapy: **język staroangielski** (Old English), **średnioangielski** (Middle English) oraz **wczesny nowoangielski** (Early Modern English). Epoka elżbietańska – zwana

[14] Svartvik J., Leech G., Crystal D., *English: One Tongue, Many Voices*; Basingstoke–New York: Palgrave Macmillan, 2006.

także epoką szekspirowską – symbolizuje moment osiągnięcia przez angielszczyznę dojrzałości oraz intensyfikacji jej znaczenia w kulturze, literaturze i życiu publicznym. Język ten, dynamicznie kształtujący się w okresie panowania Elżbiety I i Jakuba I, stanowi fundament, na którym Szekspir budował swoją twórczość. Zrozumienie podstawowych cech fonetycznych tego etapu umożliwia nie tylko głębszą interpretację jego utworów, lecz także bardziej świadome wykonanie muzyczne pieśni powstałych do jego tekstów.

2.1. Historia języka angielskiego

1. Staroangielski (Old English)

Początki języka angielskiego sięgają V wieku n.e., kiedy to wraz z inwazją Anglosasów, na Wyspy Brytyjskie dotarły dialekty zachodnich plemion germańskich. Dialekty te z czasem uległy unifikacji, tworząc język znany dzisiaj jako staroangielski. Część Anglii była pod dużym wpływem najeźdźców ze Skandynawii, co doprowadziło do licznych zapożyczeń z języka staronordyckiego. Przykładem tego są m.in. takie podstawowe słowa, jak *sky* (niebo), *egg* (jajko), czy *knife* (nóż). Język staroangielski początkowo używał alfabetu runicznego, który zastąpiony został później alfabetem staroangielskim. Język ten nie był tworem jednorodnym, wyewoluował bowiem z grupy dialektów, co autorzy książki *English: One Tongue, Many Voices* podsumowali następująco: „O języku staroangielskim myśleć należy raczej w kategoriach zbioru dialektów, których początki na kontynencie eurazjatyckim nikną w mrokach prehistorii."[15]

2. Średnioangielski (Middle English)

Najazd Normanów w XI wieku wywarł głęboki wpływ na język angielski, poprzez wprowadzenie do niego licznych elementów języka starofrancuskiego. Zwłaszcza wśród arystokracji, język francuski stał się językiem dominującym, a język angielski stopniowo rozwinął się w kierunku tak zwanego języka średnioangielskiego. W okresie tym doszło do licznych zapożyczeń z języka francuskiego, zwłaszcza w obszarze prawa, religii, rządu i sztuki. „W oparciu o źródła pisane stwierdzić można, iż do połowy XIII w., w języku zagościło około 900 francuskich słów".[16] Jednocześnie doszło do uproszczenia gramatyki, zwłaszcza w zakresie odmiany rzeczowników, przymiotników i czasowników.

[15] Svartvik, J., & Leech, G., *English. One Tongue, Many Voices*, Palgrave Macmillan 2006, str .27.
[16] Ibidem, str. 37.

3. Wczesny nowoangielski (Early Modern English)

Wraz z końcem Średniowiecza, język angielski wkroczył w fazę rozwoju znaną jako język wczesny nowoangielski (ok. 1500-1700). Jednym z ważniejszych wydarzeń w tym okresie było wprowadzenie w 1476 roku do Anglii druku przez Williama Caxtona, które przyczyniło się do standaryzacji ortografii i gramatyki języka angielskiego. Ponadto, okres Renesansu i związane z nim odrodzenie kultury antycznej zaowocowało dużą ilością zapożyczeń z łaciny i greki. Był to również okres rozkwitu angielskiej literatury, a wybitni pisarze formatu Szekspira przyczynili się do wprowadzenia do języka licznych neologizmów. „Szekspir użył w całej swojej twórczości ok. 20 000 różnych słów (co było wysoką liczbą w porównaniu z innymi współczesnymi mu autorami), a wiele z nich zyskało nowe znaczenia."[17]

2.2. Złoty wiek rozwoju języka angielskiego – angielszczyzna epoki Szekspira

Angielszczyzna epoki Szekspira, nazywana powszechnie językiem wczesnym nowoangielskim, stanowi zasadniczy temat badawczy niniejszego rozdziału. Był to okres przejściowy między językiem średnioangielskim a współczesną angielszczyzną, a tym samym położył podwaliny pod rozwój współczesnego języka angielskiego.

1. Wpływ Renesansu

Za czasów panowania Elżbiety I, ruch Odrodzenia wywarł głęboki wpływ na literaturę angielską. Najwybitniejszą postacią literacką tego okresu był niewątpliwie William Szekspir. Nie sposób przecenić wpływ, jaki jego twórczość wywarła na rozwój języka angielskiego. Nie tylko poszerzył on leksykon języka angielskiego, ale poprzez wprowadzenie neologizmów wzbogacił niepomiernie możliwości ekspresyjne tego języka. Wymyślił on lub wprowadził po raz pierwszy na piśmie tysiące wyrazów, w tym m. in. *assassination* (zamach) i *lonely* (samotny).

2. Wielka przesuwka samogłoskowa (Great Vowel Shift)

W czasach elżbietańskich nastąpiła w języku angielskim tzw. „wielka przesuwka samogłoskowa". Był to proces fonologiczny obejmujący długie samogłoski języka angielskiego, który trwał między końcem XIV a XVII wiekiem. W jego wyniku samogłoski długie uległy systematycznemu podwyższeniu, a najwyższe w szeregu samogłoski dyftongizacji. Zjawisko to doprowadziło do radykalnej rozbieżności między pisownią

[17] Svartvik, J., & Leech, G., op. cit., str. 58.

a wymową, stało się podstawą dla współczesnej angielskiej fonetyki oraz stanowi podstawowy punkt odniesienia dla rekonstrukcji angielszczyzny czasów Szekspira.

3. Internacjonalizacja i ekspansja

Epoka elżbietańska była okresem morskiej ekspansji Anglii, co nie pozostało bez znaczenia dla rozwoju języka angielskiego. Wraz z eksploracją i kolonizacją obszarów Ameryki Północnej, Afryki i Azji, wzbogacono język angielski o liczne zapożyczenia, zwłaszcza z języków rdzennych mieszkańców Ameryki, a także z hiszpańskiego i portugalskiego. Przykładem są m.in. pochodzące z tego okresu wyrazy *canoe* (kanadyjka) i *potato* (ziemniak). Dane historyczne pokazują, iż „w 1500 roku populacja Anglii i Walii wynosiła niewiele ponad 2 miliony mieszkańców. Dwieście lat później, w 1700, osiągnęła 5 milionów."[18] Był to okres świetności Anglii zarówno pod względem pozycji państwa na arenie międzynarodowej, jak i eksportu kultury.

4. Początek standaryzacji

Wraz z rozwojem technologii druku, doszło do rozpowszechnienia w Anglii książek i innych materiałów drukowanych, co z kolei zapoczątkowało proces standaryzacji ortografii i gramatyki. Proces ten nie zakończył się za panowania Elżbiety I, jednak położone zostały w tym zakresie solidne podstawy. Choć *A Dictionary of the English Language*, słownik języka angielskiego opracowany przez Samuela Johnsona,[19] wydany został dopiero w XVIII w., to zrąb zawartego w nim słownictwa ustandaryzował się w czasach elżbietańskich. „Pomiędzy 1590 a 1610 rokiem, każdego roku do leksykonu dodawano około 6 000 nowych słów."[20]

W czasach Szekspira język angielski przeszedł kluczowe przemiany. Był to nie tylko okres rozkwitu literatury angielskiej, ale również epoka, w której język angielski przekształcił się z lokalnego języka w język o zasięgu międzynarodowym. Wśród kluczowych elementów, które wpłynęły na rozwój języka angielskiego w czasach elżbietańskich wymienić należy m.in. wkład geniuszy literackich z Szekspirem na czele, przemiany fonetyczne, ekspansję Imperium Brytyjskiego oraz rozwój druku. Wczesny nowoangielski położył solidne podstawy pod rozwój współczesnego języka angielskiego, przyczyniając się do ukształtowania jego pozycji jako jednego z najważniejszych języków na świecie.

2.3. Studium fonetyki języka angielskiego z czasów Szekspira

[18] Nevalainen, T., *Early Modern English*, Oxford Research Encyclopedia of Linguistics, https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199384655.013, data publikacji: 22.08.2017, str.15.
[19] Samuel J., *A Dictionary of the English Language*, 2 vols.; London: J. & P. Knapton et al., 1755.
[20] Svartvik, J., & Leech, G., op. cit., str. 58.

Badanie fonetyki języka angielskiego z epoki szekspirowskiej ma na celu możliwie jak najwierniejsze oddanie oryginalnej wymowy i prozodii wierszy Szekspira ujętych w dziele artystycznym. Niestety urządzenia umożliwiające nagrywanie dźwięku pojawiły się dopiero w wieku XIX, więc nie sposób z całą pewnością stwierdzić jak język angielski brzmiał za czasów Szekspira. Przedstawione niżej badania bazują na dociekaniach natury akademickiej.

Wymowa wczesnego nowoangielskiego różniła się znacząco w porównaniu ze współczesnym językiem angielskim, choć język ten był bezpośrednim przodkiem współczesnej angielszczyzny. W czasach Szekspira zachodziła niezwykle znacząca ewolucja w fonetyce języka angielskiego, a mianowicie wspomniana wyżej wielka przesuwka samogłoskowa. Spowodowała ona daleko idące zmiany w wymowie języka angielskiego, stopniowo doprowadzając do ukształtowania się znanej nam współcześnie fonetyki języka angielskiego.

1. Wielka przesuwka samogłoskowa (Great Vowel Shift)

„Najbardziej dramatyczne zmiany zaszły w sylabach akcentowanych, gdzie samogłoski długie zostały przemieszone w serii procesów, które zaowocowały zjawiskiem znanym jako wielka przesuwka samogłoskowa (GVS)”[21] Wielka przesuwka samogłoskowa stanowi jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech fonetyki języka angielskiego z czasów Szekspira. Proces ten rozpoczął się w XV w., trwał przez całe XVI stulecie, aż do połowy wieku XVII. Zasadniczą zmianą w wielkiej przesuwce samogłoskowej było przesunięcie miejsca artykulacji samogłosek długich w górę. Na przykład, w staroangielskim i średnioangielskim, długa samogłoska *i* wymawiana była podobnie jak *i* we współczesnym języku niemieckim czy włoskim. Natomiast w czasach Szekspira, stopniowo przekształciła się ona w dzisiejszy dyftong, np. wymowa słowa *life* zmieniła się z /liːf/ na /leif/.

Inne samogłoski przeszły podobną transformację, choć nie zawsze zachodziła ona w takim samym tempie. Np. wymowa samogłoski *a* w słowie *name* w czasach Szekspira zbliżona była jeszcze do /naːm/, lecz stopniowo przekształciła się w /neɪm/. Podobnie z kombinacją samogłosek *ou* w słowie *house*, która w epoce elżbietańskiej wymawiana była jak /hoose/, a we współczesnej angielszczyźnie brzmi jak /haus/.

2. Zmiany spółgłoskowe

Podczas gdy w wymowie samogłosek dokonały się znaczące przemiany, to wymowa spółgłosek nie zmieniła się znacząco od czasów Szekspira. Do nielicznych różnic zaliczyć można m.in. wymowę słowa *knight*. W epoce elżbietańskie najprawdopodobniej wciąż

[21] Nevalainen, T., op. cit., str. 9.

wymawiano głoski *k* i *gh*, podczas gdy we współczesnej angielszczyźnie są one nieme.

Innym przykładem jest wymowa litery *r*. W czasach Szekspira jej artykulacja była retrofleksyjna lub drżąca (podobna do współczesnej wymowy tej głoski w Szkocji), natomiast współcześnie, *r* występujące na końcu wyrazu lub przed inną spółgłoską jest nieme albo wymawiane jako półsamogłoska. „Wymowa spółgłosek była podobna jak we współczesnym angielskim, ale głoska *r* wymawiana była we wszystkich pozycjach, zarówno w wygłosie, jak i przed inną spółgłoską."[22]

3. Prozodia

W poezji z czasów Szekspira, różnice między długością sylab oraz sylabami akcentowanymi i nieakcentowanymi często służyły tworzeniu efektu dramatycznego. Na przykład, w słynnym monologu Hamleta „Być albo nie być", Szekspir wykorzystał długość samogłosek i rozmieszczenie akcentów dla podkreślenia wewnętrznego rozdarcia bohatera. Efekt ten był szczególnie widoczny we wczesnym nowoangielskim, ponieważ fonetyka tego języka odznaczała się większą melodyjnością i rytmicznością. Zdaniem autora jest to jeden z powodów szczególnego uroku poezji Szekspira, ponieważ akcenty stanowią w niej nośnik głębszego znaczenia tekstu. Podobnie w muzyce, kompozytor może za pomocą różnych oznaczeń wykonawczych, akcentów i figur rytmicznych wyrazić własną interpretację wiersza.

2.4. Aspekty wymowy *Come Away Death* i *O Mistress Mine*

W oparciu o przedstawione wcześniej zagadnienia historyczne i fonetyczne możliwe staje się przeprowadzenie szczegółowej analizy wybranych aspektów wymowy wierszy *Come Away Death* oraz *O Mistress Mine*. Celem poniższych rozważań jest ukazanie zasad, które powinny być uwzględnione podczas ich wykonania ze szczególnym naciskiem na specyfikę angielszczyzny epoki Szekspira.

Najbardziej wyraźną różnicą między wymową angielszczyzny wczesnonowożytnej a współczesnym angielskim jest realizacja spółgłoski ***r***. W interpretacji wierszy Szekspira wskazane jest zastosowanie artykulacji charakterystycznej dla epoki elżbietańskiej, zbliżonej do współczesnej wymowy włoskiej, a więc w postaci **spółgłoski drżącej**. Ponieważ źródła nie podają jednoznacznych reguł dotyczących realizacji *r* w różnych pozycjach — nagłosie, śródgłosie i wygłosie — zagadnienie to wymagało analizy praktycznej. W celu określenia najbardziej prawdopodobnych i zarazem wokalnie funkcjonalnych rozwiązań prześledzono nagrania licznych wykonawców oraz skonsultowano problem z Promotorem. Wnioski

[22] Svartvik, J., & Leech, G., op. cit., str. 59.

wynikające z tych ustaleń omówione zostaną poniżej na przykładzie wybranych wyrazów z analizowanych pieśni.

W wierszu *Come Away Death* występuje osiemnaście wyrazów zawierających głoskę /**r**/: *cypress, breath, fair, cruel, shroud, prepare, true, share, flower, there, strown, friend, greet, poor, corpse, thrown, never, grave*. Na podstawie niemal dwuletnich przygotowań do nagrania dzieła artystycznego oraz analizy materiału porównawczego wyróżnione zostały następujące zasady dotyczące jej realizacji.

W pozycjach, w których litera *r* znajduje się pomiędzy spółgłoską a samogłoską, wskazane jest zastosowanie artykulacji drżącej, typowej dla angielszczyzny epoki elżbietańskiej. Dotyczy to takich wyrazów jak: *cypress, breath, prepare, true, strown, friend, greet, thrown, grave*. W tych kontekstach fonetycznych realizacja drżąca (trill) nie tylko odpowiada historycznej wymowie, ale jest również wokalnie funkcjonalna i akustycznie czytelna.

Natomiast w sytuacjach, w których *r* występuje między dwiema samogłoskami (np. *share, there*) lub w wygłosie (np. *never, flower, poor*), artykulacja drżąca nie jest konieczna ani uzasadniona. W tych pozycjach możliwe jest zastosowanie realizacji osłabionej, zgodnej z rekonstrukcjami angielszczyzny wczesnonowożytnej.

Na szczególną uwagę zasługuje kwestia wymowy *r* w wygłosie, która w praktyce wykonawczej bywa źródłem trudności. Użytkownicy amerykańskich odmian angielszczyzny stosują w tej pozycji realizację retrofleksyjną (np. *never* [ˈnɛvɚ]), jednak w śpiewie rozwiązanie to wprowadza znaczne napięcia artykulacyjne i utrudnia płynność fonacji. Znacznie bardziej funkcjonalna wokalnie jest wymowa niewymawiająca *r* w wygłosie, charakterystyczna dla tradycji brytyjskiej (np. *never* [ˈnevə]), w której końcowa głoska przyjmuje brzmienie zbliżone do samogłoski centralnej, co sprzyja płynnemu prowadzeniu linii wokalnej.

W wierszu *O Mistress Mine* litera *r* pojawia się w trzech różnych pozycjach fonetycznych. Gdy znajduje się w nagłosie (np. *roaming*), wskazane jest zastosowanie artykulacji drżącej, zgodnej z praktyką wymowy elżbietańskiej. Natomiast w pozycjach między samogłoskami (np. *unsure*) oraz między samogłoską a spółgłoską (np. *journeys*) realizacja drżąca nie jest konieczna, a naturalniejsze pozostaje brzmienie osłabione, typowe dla rekonstrukcji wczesnonowożytnej angielszczyzny.

Warto w tym miejscu podkreślić znaczenie akcentów i rytmu, które odgrywają kluczową rolę w interpretacji pieśni artystycznej. Jak wskazano wcześniej, długość samogłosek oraz struktura akcentowa stanowiły istotne elementy prozodii języka angielskiego w epoce Szekspira. To między innymi z tego powodu analizowane wiersze cieszą się wyjątkową

popularnością wśród kompozytorów: ich naturalna prozodia, zestawiona z możliwością różnego rozłożenia akcentów muzycznych, otwiera szerokie pole do indywidualnych interpretacji wykonawczych.

W pieśni *Come Away Death* pojawiają się liczne repetycje, które szczególnie uwydatniają tę zależność. W przypadku powtórzenia słów *fly away* kompozytorzy niekiedy akcentują drugie *fly*, inni zaś pierwsze — co prowadzi do wyraźnej zmiany ekspresji i sensu frazy. Podobna sytuacja zachodzi w wersie „my part of death, no one so true, did share it", gdzie akcentowanie słowa *death* podkreśla temat śmierci i lamentacji, natomiast zaakcentowanie *true* przesuwa ciężar znaczeniowy w stronę motywu obojętności i niespełnionej lojalności.

Analogiczne zjawisko można zaobserwować w wersie „then come kiss me sweet and twenty" z pieśni *O Mistress Mine*. Niektórzy kompozytorzy decydują się uwydatnić słowo *kiss*, eksponując intymność i emocjonalną głębię pocałunku; inni natomiast akcentują *sweet*, koncentrując interpretację na jego delikatności i słodyczy.

Zróżnicowane rozłożenie akcentów pozwala kompozytorom na kształtowanie odmiennych odcieni znaczeniowych i emocjonalnych, wzbogacając ekspresję utworów. Ta swoboda interpretacyjna, wynikająca z elastyczności prozodycznej wczesnonowożytnego angielskiego, stanowi jeden z kluczowych walorów omawianych wierszy i podkreśla ich wyjątkowe znaczenie w literaturze wokalnej.

Rozdział III
Szekspir w oczach kompozytorów

Niniejszy rozdział – stanowiący zasadniczą część dysertacji – poświęcony jest interpretacjom wierszy Szekspira dokonanym przez kompozytorów reprezentujących różne epoki oraz odmienne języki stylistyczne. Zestawienie tych dzieł ukazuje nie tylko wielość spojrzeń na *Wieczór Trzech Króli*, lecz także wyjątkową zdolność tej komedii do inspirowania twórców o rozbieżnych estetykach i biografiach. Każdy z kompozytorów nadał pieśniom *Come Away Death* i *O Mistress Mine* indywidualny wyraz emocjonalny oraz własne rozumienie poezji Szekspira.

Niektóre opracowania ściśle nawiązują do treści dramatu, inne zaś stanowią bardziej osobiste, nierzadko głęboko biograficzne odczytanie tekstu. Przykładem może być twórczość Benjamina Dale'a, który pisał swoje pieśni podczas internowania w obozie w Ruhleben. Rozpacz zawarta w *Come Away Death* rezonowała z jego doświadczeniem izolacji, natomiast pogodny nastrój *O Mistress Mine* wyrażał jego niezachwianą nadzieję na wolność. Z kolei Gerald Finzi traktuje tekst Szekspira jako integralny element dramaturgiczny – jego pieśni zakorzenione są w emocjach wynikających z fabuły *Wieczoru Trzech Króli*.

Tak odmienne perspektywy, zestawione z własnym doświadczeniem wykonawczym i analitycznym, uczyniły proces przygotowywania nagrania dzieła artystycznego szczególnie bogatym i wielowymiarowym.

3.1. Wybór kompozytorów

Dobór kompozytorów, których utwory znalazły się na nagraniu dyplomowym został oparty na zasadzie historycznej ciągłości: od najwcześniejszych zachowanych opracowań pieśni szekspirowskich po dzieła twórców współczesnych. Powstała w ten sposób panorama obejmuje twórców żyjących na przestrzeni ponad czterech stuleci, a są to: Thomas Morley (1557–1602), Thomas Augustine Arne (1710–1778), Jean Sibelius (1865–1957), Roger Quilter (1877–1953), Amy Beach (1867–1944), Ernest John Moeran (1894–1950), Benjamin Dale (1885–1943), Gerald Finzi (1901–1956), Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) oraz Madeleine Dring (1923–1977). Tak szeroki przekrój stylistyczny pozwala prześledzić, w jaki sposób różne epoki i estetyki muzyczne nadawały poezji Szekspira własne, często znacząco odmienne odczytania.

Zgromadzone w nagraniu pieśni tworzą przekrojowy obraz rozwoju europejskiej i anglo-amerykańskiej pieśni artystycznej: od późnorenesansowego idiomu Morleya, przez klasyczną elegancję Arne'a, romantyczną ekspresyjność utworów Dale'a, Quiltera czy Moerana, po charakterystyczną dla XX wieku różnorodność harmoniczną reprezentowaną przez Finziego, Korngolda, Dring czy Beach. Szczególnie bogaty jest repertuar romantyczny, co wynika z indywidualistycznego charakteru epoki, jej silnego zainteresowania poezją oraz dążenia do syntezy słowa i muzyki.

Każda z wybranych epok wnosi w interpretację Szekspira odmienny idiom stylistyczny. *O Mistress Mine* Thomasa Morleya – kompozytora tworzącego na styku Renesansu i Baroku i prawdopodobnie osobiście znającego Szekspira – zachowuje charakter dworskiej pieśni kameralnej. W nurcie klasycznym szczególne miejsce zajmuje Thomas Augustine Arne, którego wkład w kształtowanie się angielskiego stylu narodowego jest znaczący, choć dziś nie w pełni doceniany.

Silną reprezentację stanowią kompozytorzy przełomu XIX i XX wieku, dla których tekst stanowił punkt wyjścia do wysoce indywidualnych, niekiedy biograficznych interpretacji. Benjamin Dale, internowany podczas I wojny światowej w Ruhleben, tworzył swoje pieśni w warunkach izolacji, co nadało *Come Away Death* wyjątkową siłę emocjonalną, a *O Mistress Mine* – charakter pełen nadziei. Odmienną postawę reprezentuje Gerald Finzi, dla którego dramatyczna struktura *Wieczoru Trzech Króli* była kluczem do muzycznej ekspresji; jego opracowania wiernie odzwierciedlają stan emocjonalny postaci i dramaturgię scen.

Istotnym celem doboru repertuaru było włączenie do projektu dzieł twórców mniej rozpoznawalnych, lecz wybitnych. Szczególne miejsce zajmuje tu Madeleine Dring – kompozytorka o niezwykłej wrażliwości, której działalność artystyczna została ograniczona przez realia życia codziennego. Jej pieśń *O Mistress Mine*, nigdy niewydana za życia autorki, znana jest jedynie w edycji pośmiertnej. Umieszczenie jej w nagraniu ma na celu przywrócenie tej muzyki współczesnej praktyce wykonawczej i ukazanie jej wyjątkowej wartości artystycznej.

Włączenie do nagrania twórczości tak zróżnicowanych kompozytorów pozwala ukazać Szekspira jako poetę o niegasnącej sile inspiracji – twórcę, którego teksty wciąż pobudzają wyobraźnię artystów żyjących w odmiennych epokach i kulturach, a ich muzyczne interpretacje ujawniają wielowarstwowość i ponadczasową aktualność *Wieczoru Trzech Króli*.

3.2. Metodologia

Podstawową metodą badawczą zastosowaną w niniejszej dysertacji jest **analiza**

porównawcza, której celem jest uchwycenie odmienności interpretacyjnych wierszy *O Mistress Mine* i *Come Away Death* w opracowaniach kompozytorów reprezentujących różne epoki, style i tradycje wykonawcze. Badania obejmują kilka komplementarnych perspektyw analitycznych.

1. Porównanie technik kompozytorskich

Pierwszy obszar analizy dotyczy **harmoniki i organizacji tonalnej**. Obejmuje on m.in. zróżnicowanie w doborze tonacji, kontrast między tradycyjną harmonią funkcyjną a technikami opartymi na modulacjach i złożonych akordach, logikę przejść tonalnych (do tonacji pokrewnych bądź odległych), a także wpływ środków harmonicznych na ekspresję emocjonalną wiersza. Przykładowo, zastosowanie jasnej, pogodnej tonacji durowej może podkreślać epikurejskie przesłanie *O Mistress Mine*, natomiast użycie tonacji molowej odpowiada melancholii i żałobnemu charakterowi *Come Away Death*.

Drugim elementem porównania jest **rytm i tempo**. Kompozytorzy, za pomocą oznaczeń tempa (np. *Allegro moderato*, *Lento*) oraz zmian agogicznych (*ritardando*, *accelerando*), odzwierciedlają zarówno naturalną prozodię, jak i nastrój poetycki wiersza. Szybsze tempo *O Mistress Mine* współgra z tematyką radości i młodości, podczas gdy wolne tempo *Come Away Death* podkreśla jej elegijny, poważny charakter.

W sztuce wokalnej szczególne znaczenie mają **kontrasty wykonawcze**: cieniowanie dynamiczne, wymagania dotyczące barwy głosu, stosowanie ozdobników czy relacje między akcentem logicznym a muzycznym. Przykładem może być emfatyczne wydłużenie spółgłoski [s] w słowie *kiss* lub wykonanie słowa *death* w dynamice *piano*, które w sposób bezpośredni przekładają się na interpretację semantyczną i emocjonalną tekstu.

Analizie poddano także **budowę formalną** utworów: podział na części, sposób rozwijania materiału tematycznego oraz wpływ struktury na ekspresję. Na przykład wieloodcinkowa forma *Come Away Death* w niektórych opracowaniach odzwierciedla przejście od rozpaczy do rezygnacji i pogodzenia się z losem.

Istotnym aspektem jest również **rola akompaniamentu**, obejmująca zarówno dobór instrumentu w różnych epokach, jak i relację między partią instrumentalną a wokalną. Zmieniające się przez wieki rozumienie funkcji akompaniamentu wpływa na odbiór pieśni oraz modeluje sposób interpretacji tekstu.

2. Porównanie w kontekście emocjonalnego zabarwienia tekstu

Punktem odniesienia jest **nadrzędny ładunek emocjonalny** analizowanych wierszy –

radość chwili i afirmacja życia w *O Mistress Mine* oraz ból niespełnionej miłości w *Come Away Death*. Na tym tle oceniane są środki muzyczne stosowane przez poszczególnych kompozytorów oraz ich wpływ na sposób wyrażania emocji.

W analizie uwzględniono również **kontekst biograficzny** twórców. W przypadku Benjamina Dale'a doświadczenie internowania podczas I wojny światowej wpływa na wyjątkową intensywność emocjonalną jego interpretacji: rozpacz w *Come Away Death* odpowiada realiom jego życia, natomiast pogodny nastrój *O Mistress Mine* odzwierciedla nadzieję na wolność. Zestawienie takich perspektyw wzbogaca odczytanie pieśni i pozwala dostrzec, jak indywidualne doświadczenia kompozytora przekształcają sens tekstu Szekspira.

3. Porównanie kompleksowe

Analiza ma charakter zarówno **diachroniczny**, jak i **synchroniczny**. Z jednej strony przedstawia rozwój stylistyczny pieśni artystycznej od Baroku po wiek XX, z drugiej – ukazuje różne podejścia do tego samego tekstu w obrębie jednej epoki, czego przykładem są opracowania Geralda Finziego i Rogera Quiltera. Takie zestawienie pozwala unaocznić zarówno historyczną ewolucję technik kompozytorskich, jak i różnorodność interpretacji wynikającą z indywidualnych preferencji estetycznych.

Zastosowanie wieloaspektowej metodologii umożliwia ukazanie różnic między poszczególnymi opracowaniami na różnych poziomach — harmonicznym, rytmicznym, formalnym i ekspresyjnym — a także uwydatnia ciągłość i zmienność stylistyczną w historii muzyki. Uwzględnienie życiowych doświadczeń kompozytorów oraz ich kontekstów epoki pozwala lepiej zrozumieć sposób, w jaki odczytywali i interpretowali oni poezję Szekspira, co stanowi szczególnie cenne narzędzie w badaniach interdyscyplinarnych łączących muzykę, literaturę i historię sztuki.

3.3. Najwcześniejsze opracowanie pieśni *O Mistress Mine*: kompozycja Thomasa Morleya
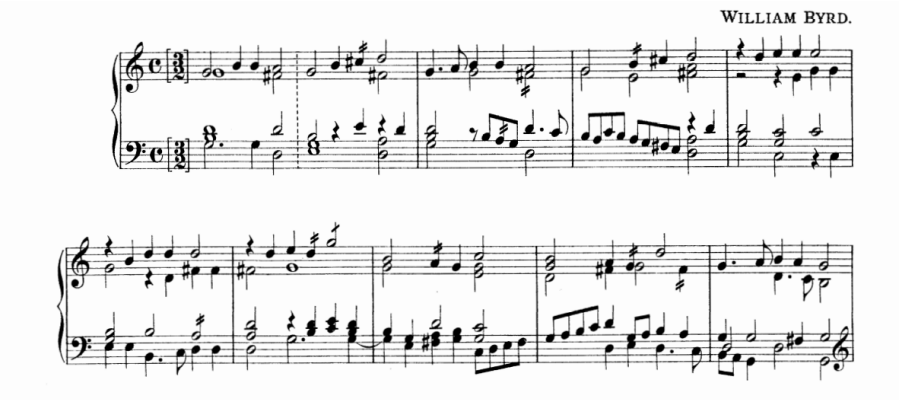
„Powszechnie uważa się, iż Szekspir znał elżbietańskiego kompozytora Thomasa Morleya". [23] Jak zauważa John H. Long, choć brak na to jednoznacznych dowodów, istnieją mocne przesłanki wskazujące na ich znajomość: od 1596 roku byli sąsiadami w londyńskiej parafii St. Helen's Bishopsgate. *O Mistress Mine* autorstwa Morleya jest najwcześniejszym muzycznym opracowaniem tego wiersza Szekspira, jakie udało się odnaleźć. W wersji instrumentalnej utwór został opublikowany w 1599 roku w zbiorze *First Book of Consort*

[23] Long, J. H., *Shakespeare and Thomas Morley*, Modern Language Notes 1950, 65 (1), str. 17-22.

Lessons. Biorąc pod uwagę chronologię źródeł, można z dużym prawdopodobieństwem uznać je za najstarszą znaną wersję muzyczną tego tekstu. Jak zauważa Gordon, „Morley mógł otrzymać wiersz od samego Szekspira".[24]
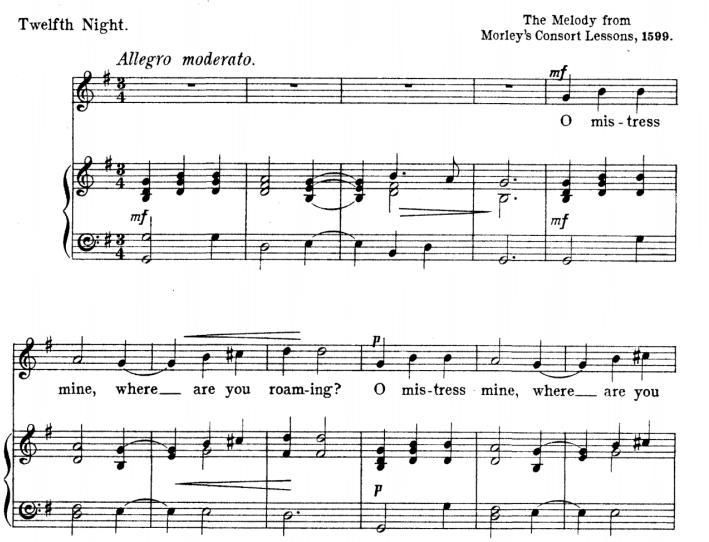
Z perspektywy biograficznej istotne są również powiązania Thomasa Morleya z Williamem Byrdem. W traktacie *A Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) Morley zwraca się do swojego mentora słowami: „Przyjmij (proszę) tę książkę, abyś wnikliwym okiem spojrzał na wszelkie uchybienia, a także obronił to, co zgodne jest z prawdą, a co swego czasu wyszło z Twych własnych ust."[25]

Słowa te ukazują głęboki szacunek, jakim Morley darzył Byrda, określając go mianem „swojego ukochanego mistrza" („My Loving Maister"). Warto zauważyć, że Byrd również skomponował instrumentalną wersję *O Mistress Mine*, a jej melodia wykazuje zauważalne podobieństwa do wersji Morleya (por. Przykłady nutowe 3.1. i 3.2.). Z tego względu można założyć, że Morley świadomie nawiązywał do kompozycji Byrda, czerpiąc inspirację z twórczości swojego mistrza.



Przykład nutowy 3.1. William Byrd, *O Mistress Mine*, takty 1-9.[26]

[24] Gordon, P., *The Morley-Shakespeare Myth*, Music & Letters 1947, str. 121-125.
[25] Morley, T., *A Plaine and Easy Introduction to Practical Music* 1937.
[26] Fuller-Maitland J. A., Squire W. B., *The Fitzwilliam Virginal Book*, London & Leipzig: Breitkopf und Härtel 1899, str. 258.



Przykład nutowy 3.2. Thomas Morley, *O Mistress Mine*, takty 5-11.[27]

Thomas Morley był wybitnym angielskim organistą, kompozytorem, teoretykiem muzyki i wydawcą przełomu Renesansu i Baroku. Uważany jest również za jednego z najważniejszych przedstawicieli angielskiej szkoły madrygału. Wydany przez niego podręcznik *Plain and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), 200 lat po śmierci Morleya wciąż cieszył się dużą popularnością, a dziś traktowany jest jako cenne źródło informacji o kompozycji i wykonawstwie muzycznym XVI wieku. Biorąc pod uwagę fakt, iż Morley był postacią znaną i poważaną w swoich czasach, hipoteza o jego przyjaźni z Szekspirem wydaje się być uzasadniona, choć nie ma na to bezpośrednich dowodów.

3.3.1. Styl wykonawczy i praktyka akompaniamentu w angielskiej pieśni wczesnobarokowej

Sto pięćdziesiąt lat trwania epoki Baroku (1600–1750) stanowi jeden z najbardziej fascynujących okresów w historii muzyki wokalnej. To czas, w którym ukształtowały się fundamenty wielu gatunków wokalnych, a twórczość kompozytorów barokowych, skierowana zarówno do wymagającej arystokracji, jak i szerszego kręgu odbiorców, odznacza się wyjątkową finezją i trwałą atrakcyjnością estetyczną.

Aby precyzyjnie oddać w wykonaniu stylistykę tego okresu, niezbędne jest zrozumienie specyfiki trzech jego faz. Muzyka wczesnobarokowa cechuje się narracyjnością i deklamacyjnym charakterem; Barok środkowy przynosi rozwój kantylenowej arii; natomiast późny Barok akcentuje wirtuozerię i efektowność. Pieśń *O Mistress Mine* Thomasa Morleya,

[27] Bridge F., *Songs from Shakespeare. The Earliest Known Settings*, Novello and Company, London 1924, str.1.

opublikowana po raz pierwszy w 1599 roku, należy do wczesnego Baroku, a jej styl wymaga podkreślenia naturalnej narracyjności, wyważonej ekspresji i delikatnie melorecytacyjnego charakteru.

Ówczesna praktyka wykonawcza niemal jednoznacznie wiąże repertuar T. Morleya z akompaniamentem lutni, którego obecność nie tylko odzwierciedla realia historyczne, lecz także umożliwia pełniejsze zrozumienie idiomu angielskiej pieśni tego okresu.

Od Renesansu przez wczesny Barok lutnia zajmowała w Europie miejsce szczególne, co potwierdzają zarówno źródła muzyczne, jak i ikonograficzne — choćby obrazy *Pani grającej na lutni* Bartolomeo Veneto czy *Lutnisty* Caravaggia. „Pod koniec XVI i na początku XVII wieku w Anglii pojawiło się grono kompozytorów tworzących muzykę solową na lutnię o niezwykłej wartości artystycznej”,[28] a jak zauważa Richard Newton, instrument ten był również jednym z najczęściej wykorzystywanych w akompaniamencie, szczególnie w repertuarze pieśniowym. Utwór *Flow My Tears* Johna Dowlanda ukazuje pełnię możliwości ekspresyjnych wynikających z połączenia lutni z głosem: subtelność, elegancję i równowagę brzmieniową.



Ilustracja 3.1. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Lute Player*, ok. 1596.[29]

Ze względu na łagodną barwę oraz ograniczony wolumen lutni wykonawca powinien zachować szczególną wrażliwość na dynamikę i precyzję artykulacji, tak aby naturalne piękno linii wokalnej mogło współbrzmieć z delikatnym akompaniamentem.

[28] Newton, R., *English Lute Music of the Golden Age*, Proceedings of the Musical Association 65 (1938), str. 63–90.

[29] Reprodukcja obrazu dostępna w domenie publicznej: *Michelangelo Merisi da Caravaggio, The Lute Player*, ok. 1596, The Hermitage Museum, St. Petersburg. Udostępniono za pośrednictwem Wikipedia Wolna Encyklopedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Lutnista, publikacja: 28.11.2025.

Łagodność i przezroczystość brzmienia lutni sprawiają, że instrument ten nie dominuje nad głosem, umożliwiając wokaliście swobodę interpretacyjną. Jego poręczność, barwa i fakturalna elastyczność uczyniły z niego najpopularniejszy instrument akompaniujący w muzyce wokalnej i instrumentalnej Anglii przełomu XVI i XVII wieku. Nic dziwnego, że badacze podkreślają: „Współczesny wpływ i popularność fortepianu jest być może najbliższą analogią do pozycji lutni w jej czasach". [30]

Dzięki współpracy z Promotorem możliwe było zaproszenie do nagrania lutnisty Filipa Michała Zielińskiego, co pozwoliło na możliwie wierne odtworzenie idiomu stylistycznego angielskiej pieśni wczesnobarokowej i oddanie kluczowej roli, jaką w twórczości Thomasa Morleya odgrywa akompaniament lutni.

3.3.2. Analiza pieśni *O Mistress Mine* Thomasa Morley'a

Pierwsza pieśń z analizowanego dzieła artystycznego jest zarazem najstarszym znanym muzycznym opracowaniem wiersza *O Mistress Mine*. Jej wykonanie wymaga szczególnej dbałości o idiom wczesnobarokowy; z tego względu w trakcie przygotowań przyjęto technikę wokalną bliższą estetyce renesansowo-barokowej, z ograniczeniem rezonansu piersiowego typowego dla współczesnego barytonu na rzecz zwiększonego udziału rezonansu głowowego. Taki sposób prowadzenia głosu pozwala uzyskać jaśniejszą, bardziej liniową barwę – spójną ze stylem pieśni angielskich przełomu XVI i XVII wieku.
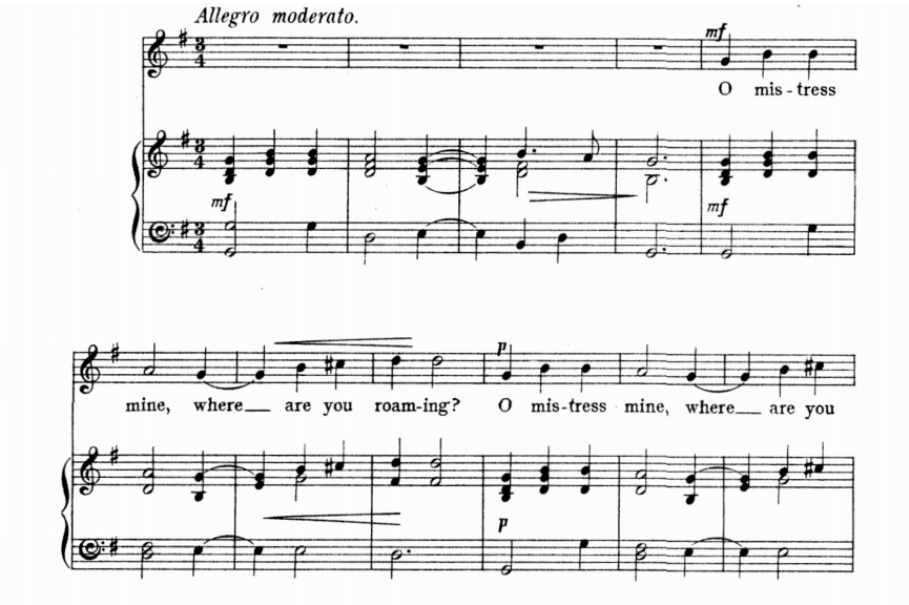
Pod względem organizacji harmonicznej utwór Morleya cechuje się przejrzystością i oszczędnością środków. Kompozytor operuje naprzemiennie tonacjami G-dur i C-dur, budując prosty, stabilny układ harmoniczny typowy dla repertuaru lekkiego *consort song*.[31] Zgodnie z estetyką epoki, interludium pozostawia wykonawcy – w tym przypadku lutniście – przestrzeń do improwizacji, co stanowi istotną część praktyki wykonawczej wczesnego Baroku. Kluczowe dla interpretacji tej pieśni są rytm, naturalna deklamacja tekstu oraz właściwy dobór barwy głosu: ze względu na silnie narracyjny charakter wiersza zrozumiałość słowa staje się tu nadrzędna.

Otwierający melodię skok o tercję w górę nadaje pieśni żywy, afirmatywny charakter. Ten sam wers, powtórzony dwukrotnie przy niezmienionej melodii, wymaga od wykonawcy subtelnego zróżnicowania ekspresyjnego. Morley wprowadza kontrast dynamiczny *mf–p*,

[30] Lumsden, D., *The Sources of English Lute Music (1540-1620)*, The Galpin Society Journal 6 (1953), str. 14–22.

[31] *Consort song* — typowo angielski gatunek wokalno-instrumentalny końca XVI i początku XVII wieku, przeznaczony na głos solowy z towarzyszeniem zespołu viol (*consort of viols*). Łączy deklamacyjny charakter linii wokalnej z polifoniczną oprawą instrumentalną. Por. P. Holman, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540–1690*, Oxford University Press, 1993.
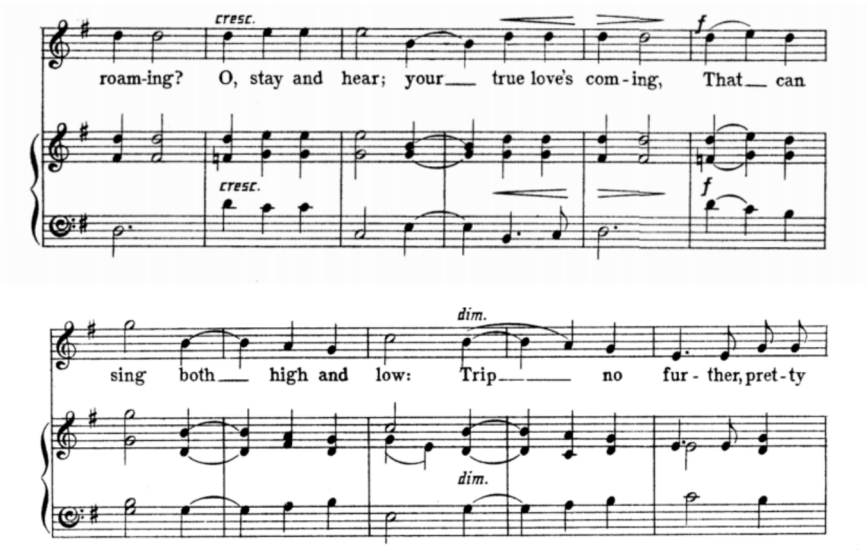
dzięki czemu druga fraza zyskuje intymniejszy, niemal konwersacyjny ton, przywodzący na myśl słowa wypowiedziane z czułością w stronę ukochanej (vide: Przykład nutowy 3.3.).



Przykład nutowy 3.3. Thomas Morley, *O Mistress Mine*, takty 5–11. [32]

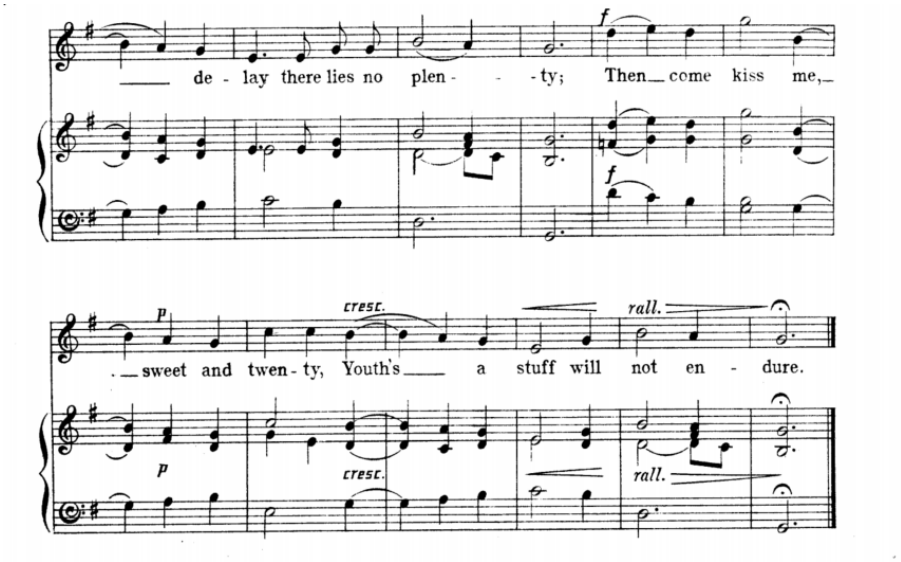
W dalszej części pieśni ujawnia się znamienny dla epoki wczesnobarokowy pierwiastek podniosłości, wynikający z estetyki dworskiej muzyki angielskiej. Powtórzenia wysokich dźwięków na słowach *stay and hear* oraz *true love's coming* (vide: Przykład nutowy 3.4.) potęgują wrażenie uroczystego zwrotu retorycznego. Autor podczas pracy wykonawczej wielokrotnie doświadczał wrażenia, że frazy te wpisują się w brzmieniową przestrzeń niewielkiej, kameralnej kaplicy — obraz często przywoływany przez teoretyków angielskiej muzyki końca XVI wieku. Z kolei dźwięk g^2 w frazie *that can sing* stawia przed wykonawcą (zwłaszcza barytonowym) istotne wyzwanie techniczne. W duchu historycznej praktyki wykonawczej zachowano jednak oryginalną tonację. Wysokie rejestry wymagają w tym repertuarze wyjątkowej kontroli oddechu, zaokrąglenia brzmienia i dominacji rezonansu głowowego, przy minimalnym udziale rezonansu piersiowego.

[32] Bridge F., op. cit., str. 1-2.



Przykład nutowy 3.4. Thomas Morley, *O Mistress Mine*, takty 12–21. [33]

Melodia drugiej części pieśni utrzymana jest w analogicznej stylistyce jak część pierwsza, co dodatkowo wzmacnia narracyjną spójność utworu. Szczególnie istotne jest *rallentando* na słowie *not* w zakończeniu pieśni. Zabieg ten subtelnie podkreśla refleksyjny sens frazy, sygnalizując kruchość i ulotność młodości. Zwolnienie tempa – zwłaszcza gdy towarzyszy mu precyzyjna artykulacja i lekka emisja – uwypukla liryczne piękno tej myśli, stanowiąc jedno z najbardziej wzruszających miejsc w całym utworze (vide: Przykład nutowy 3.5.).



Przykład nutowy 3.5. Thomas Morley, *O Mistress Mine*, takty 56–63.[34]

[33] Bridge F., op. cit., str. 1-2.
[34] Bridge F., op. cit., str. 3.

Choć harmonia pieśni nie jest złożona, to właśnie prostota jej organizacji, połączona z ciepłą, delikatną barwą lutni, decyduje o niezwykłej urodzie kompozycji. Gdyby akompaniament powierzono instrumentowi o większym wolumenie – jak fortepian – dostrzegalna byłaby monotonia harmoniczna oraz nadmierna dominacja akordu w stosunku do linii wokalnej. Lutnia natomiast, dzięki swej przejrzystości i szlachetnej miękkości, stanowi w tym utworze akompaniament idealny, pozwalając na pełne wybrzmienie subtelności zarówno muzyki, jak i tekstu.

3.4. Thomas Augustine Arne – doktor muzyki w cieniu Händla

Georg Friedrich Händel (1685–1759) pozostaje jednym z najbardziej rozpoznawalnych kompozytorów europejskiego Baroku, jednak bohaterem niniejszego podrozdziału jest jemu współczesny – Thomas Augustine Arne, twórca niewątpliwie znaczący, choć dziś znacznie rzadziej przywoływany. Todd Gilman zauważa, że „Thomas Augustine Arne (1710–1778) uważany jest za największego rodzimego angielskiego kompozytora operowego swoich czasów, jak również najpopularniejszego kompozytora pieśni, tworzonych zarówno na potrzeby londyńskiego teatru, jak i dla przyjemności”.[35] Słowa te trafnie odzwierciedlają pozycję Arne’a w kulturze muzycznej XVIII-wiecznej Anglii, czego potwierdzeniem jest choćby fakt, że w 1759 roku Uniwersytet Oksfordzki nadał mu tytuł doktora muzyki. Tytuł ten, choć sam w sobie nie stanowi o wartości artystycznej, świadczy o uznaniu dla jego kompetencji zarówno w obszarze działalności twórczej, jak i akademickiej.

Jednym z najbardziej rozpoznawalnych utworów Arne’a pozostaje pieśń „Rule, Britannia!”, szeroko wykonywana na przestrzeni kolejnych stuleci, a obecna w repertuarach wybitnych śpiewaków, również współczesnych. Równie istotnym świadectwem jego pozycji jest opera *Artaxerxes* (1762), która – jak zauważa Gilman – „stała się pierwszą angielską operą, która odniosła sukces i swoją pozycję utrzymała aż do czasów wiktoriańskich”.[36] O sile oddziaływania twórczości Arne’a świadczy również jej wpływ na kompozytorów późniejszych epok: Beethoven skomponował pięć wariacji fortepianowych na temat *Rule, Britannia!*, a elementy stylistyczne kojarzone z Arne’em dostrzegano nawet w niektórych dziełach Wagnera. Choć zatem kompozytor nie zdobył rozgłosu porównywalnego z Händlem, stanowił istotny punkt odniesienia dla angielskiego życia muzycznego XVIII wieku.

Arne cieszył się również znacznym uznaniem na dworze. Książę i księżna Walii wspierali go jako kompozytora rodzimego, co stanowiło przeciwwagę dla preferencji Jerzego

[35] Gilman T., *Arne, Handel, the Beautiful, and the Sublime*. Eighteenth-Century Studies 2009, str. 529-555.
[36] Gilman T., op. cit., str. 529-555.

II, który jednoznacznie faworyzował Händla. Charles Burney, autor *Powszechnej historii muzyki*, zwracał uwagę na charakterystyczne cechy stylu Arne'a, pisząc: „Melodyka dr Arne'a odznacza się taką prostotą i naturalnością, jest tak miła dla ucha, iż wpłynęła na gusta muzyczne całego narodu."[37] Jest to jedna z najwyższych form uznania, jakie można przypisać twórcy w kontekście oddziaływania na kulturę muzyczną.

3.4.1. Thomas Augustine Arne *Come Away, Death* - geneza, funkcja sceniczna, forma i praktyka wykonawcza

Lata czterdzieste XVIII wieku były okresem szczególnego rozkwitu twórczości wokalnej Thomasa Augustine'a Arne'a. Jak podkreśla Frank Kidson, „dwa lata później, w roku 1740, *Rule, Britannia!* i te znakomite pieśni szekspirowskie z *Wieczoru Trzech Króli* i *Jak wam się podoba* momentalnie wyniosły Arne'a do czołówki kompozytorów lirycznych".[38] To właśnie do tego okresu należy pieśń *Come Away, Death*, skomponowana jako część muzyki scenicznej do *As You Like It* (*Jak wam się podoba*), wystawionej w 1740 roku w Theatre Royal, Drury Lane.

W odróżnieniu od współczesnego rozumienia pieśni artystycznej, utwór ten powstał pierwotnie jako song sceniczny, wykonywany w toku akcji dramatycznej Szekspirowskiej komedii. Wprowadzenie postaci Śpiewaka (na marginesie: w ówczesnych przedstawieniach zazwyczaj był to tenor o łagodnej, lirycznej barwie) miało na celu podkreślenie melancholijnego, niemal elegijnego charakteru sceny w II akcie. Funkcja muzyczna była więc ściśle podporządkowana dramaturgii, zgodnie z praktyką londyńskiego teatru pierwszej połowy XVIII wieku, w którym wprowadzenia wokalne służyły zarówno nastrojowi, jak i retorycznej artykulacji tekstu.

W świetle dostępnych źródeł wykonawczych pieśń nie była pierwotnie akompaniowana przez fortepian, lecz przez continuo, najpewniej w składzie klawesyn oraz instrument basowy (wiolonczela lub violone). Świadczą o tym zarówno zachowane partytury sceniczne, jak i praktyka orkiestry teatru Drury Lane, w której klawesyn pełnił podstawową funkcję harmoniczną. Późniejsze wydania z XIX i XX wieku wprowadzały oznaczenie *piano*, adaptując pieśń do repertuaru salonowego oraz do warunków edukacyjnych – zmieniając tym samym pierwotną obsadę.

Forma pieśni wynika z jej teatralnego przeznaczenia. Kompozytor, podporządkowując strukturę muzyczną tekstowi Szekspira, zastosował formę dwudzielną o charakterze *quasi-*

[37] Herbage, J., *Thomas Augustine Arne* (1710-1778), The Musical Times 1960, 101 (1412), str. 623-625.
[38] Kidson F., *Thomas Augustine Arne: A Bicentenary Appreciation*, The Musical Times 1910, 51 (805), str. 153-154.
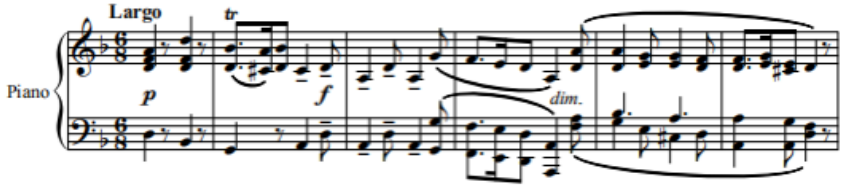
chaconne, opartą na powracającym schemacie harmonicznym i krótkich motywach akompaniamentu. Daje to utworowi narracyjną płynność, charakterystyczną dla wiązania muzyki z akcją sceniczną, a jednocześnie zdradza wpływy włoskiej arii da capo, jednak uproszczonej i pozbawionej ornamentacyjnej wirtuozerii.

Come Away, Death jest również utworem sytuującym się na estetycznym pograniczu epok. Z perspektywy słuchowej oraz faktury akompaniamentu pieśń zachowuje idiom późnobarokowy, w tym charakter zbliżony do *chaconne*; natomiast w warstwie harmonicznej obecne są wyraźne tendencje klasycystyczne, szczególnie w modulacjach i sposobie kształtowania kadencji. Płynne połączenie tych elementów czyni kompozycję reprezentatywnym przykładem przejściowego stylu brytyjskiej muzyki wokalnej połowy XVIII wieku.

Geneza pieśni, jej forma oraz praktyka wykonawcza świadczą o znaczącej pozycji Arne'a jako twórcy muzyki scenicznej. *Come Away, Death* stanowi zarazem dowód jego umiejętności łączenia dramaturgii słowa z muzyczną retoryką oraz dowodzi jego estetycznej elastyczności, dzięki której mógł twórczo balansować między tradycją barokową a nowymi tendencjami klasycyzmu. Wszystkie te elementy stanowią konieczne tło do szczegółowej analizy muzycznej, która ukaże pełnię artystycznego kunsztu Arne'a w tej kompozycji.

3.4.2. Analiza pieśni Thomasa Augustine'a Arne'a *Come Away Death*

Utwór otwiera sześciotaktowy wstęp instrumentalny w tonacji d-moll, oparty na podstawowym schemacie harmonicznym ^{o}T–^{o}S–D–^{o}T. Intro kreuje atmosferę spokoju i wyciszenia, stanowiąc zarazem przygotowanie retoryczne do wejścia głosu. W taktach 2–4 Arne wprowadza motywy akompaniamentu, które powracają w dalszych fragmentach pieśni, pełniąc funkcję elementów spajających całą kompozycję (vide: Przykład nutowy 3.6.).

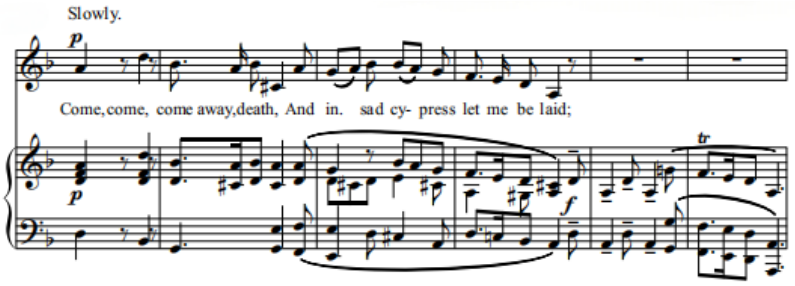


Przykład nutowy 3.6. Thomas Augustine Arne, *Come Away Death*, takty 1-4.[39]

Początek partii wokalnej konsekwentnie podtrzymuje tę atmosferę. Pierwsza fraza rozpoczyna się od dominanty i prowadzona jest w wolnym tempie (*slowly*). Szczególnie znamienne jest zastosowanie pauz w inaugurującym takcie (vide: Przykład nutowy 3.7.).
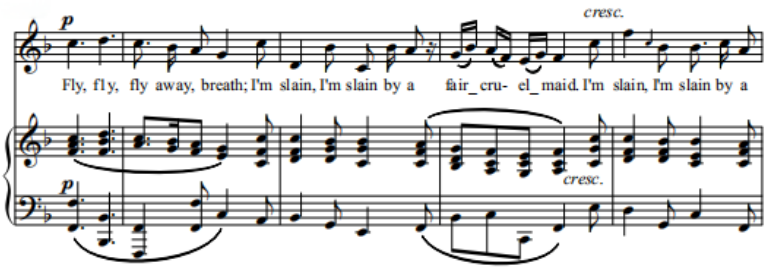
[39] French S., *The Vocal Music to Shakespeare's Play*, Samuel French, Londyn 1922-1925, str.11.

Wielokrotne, oddzielone pauzami powtórzenie słowa *come* tworzy efekt zatrzymania i zawieszenia, który – w połączeniu ze spokojnym, quasi-kontemplacyjnym charakterem – wprowadza nastrój modlitewnej inwokacji. Dopiero pojawienie się prowadzącego dźwięku *cis* oraz wyrazu *death* nadaje tej inwokacji jednoznaczny wymiar: jest to wołanie skierowane do personifikowanej śmierci.



Przykład nutowy 3.7. Thomas Augustine Arne, *Come Away Death*, takty 7-10.[40]

W drugiej frazie pojawia się modulacja do F-dur, stanowiąca wyraźny kontrast wobec tonacji d-moll otwierającej pieśń. Na poziomie afektu kontrast ten podkreśla gwałtowność i desperację podmiotu lirycznego, który zwraca się tym razem do „życiodajnego oddechu", prosząc o rychłe opuszczenie ciała. Wyrównanie barwy głosu i jej pogłębienie w tym fragmencie pozwala uwydatnić dramatyczny charakter tekstu. W kolejnych taktach, na słowach *I'm slain*, kompozytor stosuje typową dla wczesnego Klasycyzmu kadencję dominanty septymowej rozwiązanej na tonikę, a także obszerne zstępujące skoki interwałowe, intensyfikujące tragiczną ekspresję (vide: Przykład nutowy 3.8.). Z kolei we frazie *fair cruel maid* ujawnia się żywa, ornamentalna rytmika charakterystyczna dla stylu późnobarokowego, co po raz kolejny potwierdza przejściowy idiom stylistyczny pieśni.
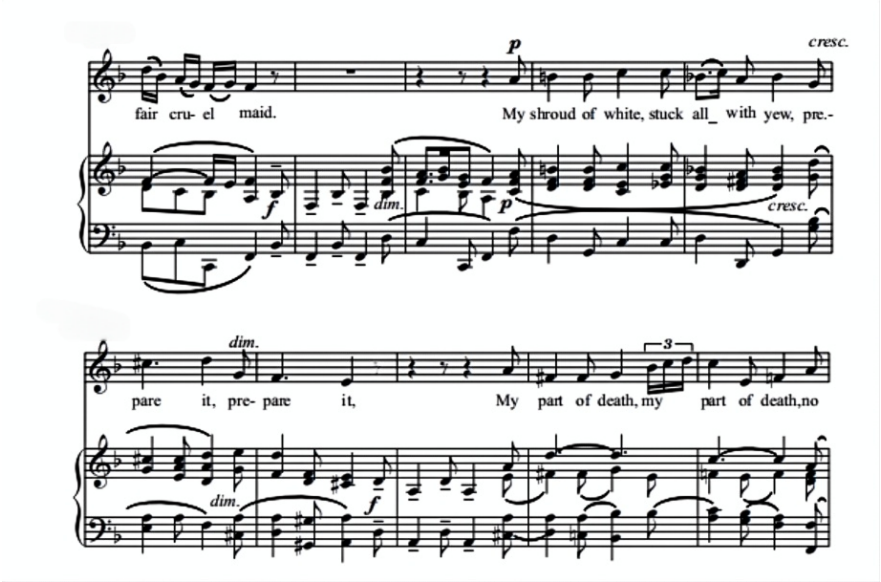


Przykład nutowy 3.8. Thomas Augustine Arne, *Come Away Death*, takty 13-16.[41]

W Przykładzie nutowym 3.9. zauważalne jest powtórzenie opisanej wcześniej barokowej figury rytmicznej. W tym miejscu interpretacja wymaga uniknięcia dosłownej

[40] Ibidem.
[41] French S., op. cit. str. 11.

powtarzalności: zaakcentowanie pierwszego dźwięku figury wzmacnia jej żywy, taneczny charakter i zapobiega monotoniczności. W następującej frazie *my shroud of white, stuck all with yew* Arne posługuje się serią akordów dominantowych – w tym dominantą septymową II stopnia oraz dominantą II stopnia z sekstą zwiększoną – aby wprowadzić aurę niepewności i napięcia. Kontrast ten przygotowuje ekspresyjnie słowa *prepare it* i skupia uwagę słuchacza na kulminacyjnym fragmencie narracji. W kolejnych taktach pojawia się dwukrotna modulacja: najpierw do G-dur przy pierwszym powtórzeniu *my part of death*, a następnie do F-dur przy drugim. Charakterystyczna figura triolowa na słowie *my* dodatkowo akcentuje osobisty, indywidualny wymiar lamentu. Całość ukazuje precyzję warsztatu Arne'a oraz jego umiejętność budowania emocjonalnego napięcia poprzez subtelne środki harmoniczne.
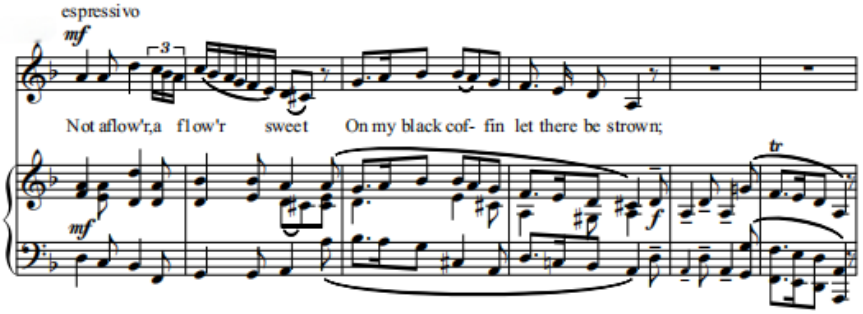


Przykład nutowy 3.9. Thomas Augustine Arne, *Come Away Death*, takty 18-27.[42]

Przykład nutowy 3.10. ilustruje wyjątkowo obrazowe potraktowanie słowa *flower*. Opadające pochody gamowe imitują opadanie płatków kwiatów – efekt słyszalny i wyobrażalny wizualnie. W interpretacji wykonawczej konieczne jest utrzymanie wysokiej pozycji dźwięku, aby zapobiec obniżaniu intonacji wraz z linią melodyczną i zachować chłodny, niemal ceremonialny charakter sceny pochówku, w której „żaden płatek nie opada na czarną trumnę".
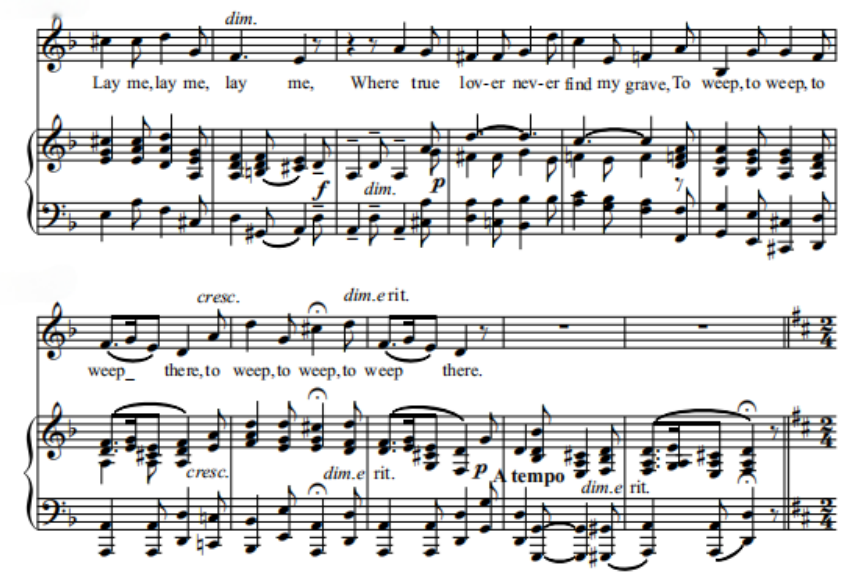
W zakończeniu utworu sześciokrotnie powtórzone zostaje słowo *to weep* (vide: Przykład nutowy 3.11.). Powtórzenia te można podzielić na trzy etapy o odmiennym ładunku emocjonalnym. Pierwszy, obejmujący trzy pierwsze ekspozycje tekstu, wyraża pragnienie

[42] French S., op. cit. str. 11-12.

miłości oraz bezradność wobec rzeczywistości; linia melodyczna ma w tym miejscu kierunek opadający, a narracja pozostaje stłumiona. Drugi etap (czwarte i piąte powtórzenie) wprowadza wyraźny sprzeciw i emocjonalne wzburzenie, które Arne podkreśla wznoszącymi skokami interwałowymi oraz narastającą dynamiką.



Przykład nutowy 3.10. Thomas Augustine Arne, *Come Away Death*, takty 34-37.[43]



Przykład nutowy 3.11. Thomas Augustine Arne, *Come Away Death*, takty 54-58.[44]

Ostatnie powtórzenie przynosi wyciszenie i rezygnację, będące muzycznym odpowiednikiem pogodzenia się z nieodwracalnością losu. Delikatniejsze brzmienie głosu i kontrolowane *diminuendo* pozwalają uchwycić uczucie bezsilności. Zgodnie z zasadą interpretacyjną dotyczącą powtarzanego tekstu, każde kolejne *to weep* wymaga subtelnego zróżnicowania barwowego i dynamicznego, co Arne przewidział w strukturze muzycznej, pozostawiając wykonawcy przestrzeń do retorycznej interpretacji.

[43] French S., op. cit. str. 12.
[44] Ibidem, str. 13.

W oparciu o analizę utworu oraz praktykę wykonawczą, nietrudno dostrzec wysoki poziom kunsztu kompozytorskiego Arne'a. Kompozytor z powodzeniem integruje elementy stylu barokowego z klasycystycznymi rozwiązaniami harmonicznymi, a także potrafi sugestywnie oddać spektrum emocji zawartych w tekście Szekspira. *Come Away, Death* stanowi zatem jedno z najdojrzalszych osiągnięć jego twórczości liryczno-wokalnej i potwierdza jego znaczącą rolę w kształtowaniu angielskiej muzyki scenicznej XVIII wieku.

3.5. Jean Sibelius – kompozytor narodowy Finlandii

W XIX wieku Finlandia znajdowała się pod panowaniem carskiej Rosji. Pod koniec stulecia Imperium Rosyjskie rozpoczęło proces ograniczania autonomii Wielkiego Księstwa Finlandii, wprowadzając politykę rusyfikacji, która spotkała się ze zdecydowanym sprzeciwem społecznym. W rezultacie narastały nastroje nacjonalistyczne, prowadząc do odrodzenia świadomości narodowej i poszukiwania własnej tożsamości kulturowej. Zjawisko to znalazło swoje odbicie również w muzyce, której najwybitniejszym przedstawicielem stał się Jean Sibelius. Jego twórczość przesycona jest duchem narodowym i w sposób wyjątkowo sugestywny oddaje charakter fińskiej mentalności, natury oraz pejzażu. Kompozytor wielokrotnie podkreślał w swoich utworach przywiązanie do ojczystych krajobrazów, surowość klimatu i silny, niezłomny charakter narodu fińskiego.

Pierwszy kontakt odbiorców z muzyką Sibeliusa następuje zazwyczaj za pośrednictwem jego twórczości symfonicznej, również nacechowanej wyraźnym idiomem narodowym. Alfred Meyer zauważył, że „największych osiągnięć 'nacjonalistyczny' Sibelius dokonał na polu symfoniki". [45] Symfonika Sibeliusa wyróżnia się epickością, intensywnością i charakterystyczną dla fińskiej kultury „dziką siłą", która wywarła ogromny wpływ na ukształtowanie się fińskiego stylu narodowego w muzyce. Spośród jego kompozycji szczególne miejsce zajmuje poemat symfoniczny *Finlandia*, powstały w 1899 roku, a więc w okresie najintensywniejszych zmagań z rosyjską polityką ucisku. Patriotyczna wymowa utworu miała znaczący wpływ na morale społeczeństwa i stała się nieformalnym symbolem fińskich aspiracji narodowowyzwoleńczych.

W tak specyficznym kontekście twórczości symfonicznej niezwykle interesujące staje się spojrzenie na dorobek wokalno-liryczny Sibeliusa. Jego pieśni artystyczne powstawały niemal wyłącznie do wierszy w języku szwedzkim, co wynikało z historycznego uwarunkowania: choć panowanie Szwecji nad Finlandią zakończyło się w 1809 roku, to język

[45] Meyer A. H., *Sibelius: Symphonist*, The Musical Quarterly 1936, 22 (1), str. 68-86.

szwedzki przez cały XIX wiek dominował w fińskim systemie edukacji i literaturze. W takim środowisku kulturowym dorastał Sibelius, a szwedzkojęzyczna poezja była dla niego naturalnym materiałem literackim.

Znaczącą część jego twórczości wokalnej stanowią pieśni inspirowane fińskim poematem epickim *Kalevala*.[46] Ich obecność w repertuarze przyczyniła się do popularyzacji fińskich mitów i legend poza granicami kraju, a tym samym do wzmocnienia narodowej tożsamości kulturowej. W sumie Sibelius skomponował ponad sto pieśni artystycznych, których wspólną cechą jest połączenie elementów liryzmu, symbolizmu oraz skandynawskiego idiomu muzycznego. Robert Morin trafnie zauważył, że „muzyk, który chce zrozumieć i docenić jego pieśni, musi połączyć Sibeliusa symfonika z Sibeliusem pieśniarzem". [47]

3.5.1. Pieśni do słów Williama Szekspira w twórczości Jeana Sibeliusa: kontekst językowy i wykonawczy

Komponując muzykę do wierszy Szekspira, Sibelius korzystał z ich przekładów na język szwedzki. Wynikało to zarówno z dominacji języka szwedzkiego w fińskim życiu kulturalnym XIX wieku, jak i z osobistych preferencji kompozytora, który wychował się w środowisku szwedzkojęzycznym. W pieśniach Szekspirowskich Sibeliusa — w tym w opracowaniu utworu *Come Away, Death* — tekst został przetłumaczony na język szwedzki pod postacią *Kom nu hit död*. Utwór ten funkcjonuje dziś w kilku wersjach językowych, jednak to wariant szwedzki stanowi najbliższy oryginalnej intencji kompozytora.

Z szacunku dla patriotycznego kontekstu twórczości Sibeliusa oraz dla jego konsekwentnego wyboru języka szwedzkiego jako medium literackiego, wykonawca zdecydował się zaprezentować pieśń w wersji szwedzkiej. Wymagało to jednak znaczącego przygotowania fonetycznego, ponieważ język szwedzki nie należał dotąd do repertuaru wykonawczego autora. W celu osiągnięcia możliwie precyzyjnej wymowy nawiązano kontakt z fińskim lektorem, pod którego kierunkiem opracowany został system transkrypcji fonetycznej IPA, pozwalający na poprawne fonetyczne odczytanie tekstu.

Poniżej przedstawiono wiersz Szekspira w wersji szwedzkiej i angielskiej wraz z transkrypcją fonetyczną wersji szwedzkiej, przydatną w analizie wokalnej:

[46] Morin R. H., *SONGS OF JEAN SIBELIUS*, The American Music Teacher 1965, 15 (2), str. 17.
[47] Morin R. H., op. cit., str. 18.
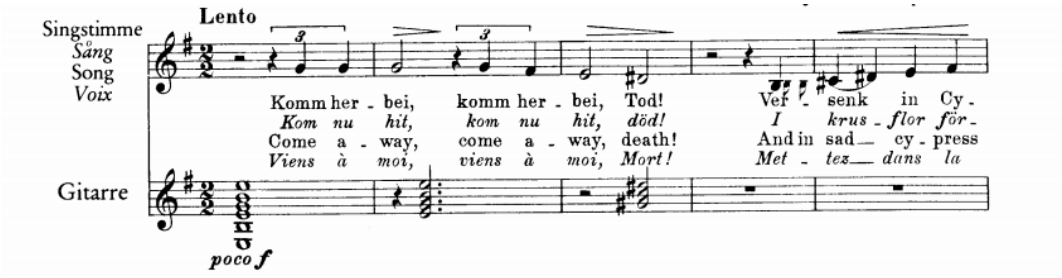
Wersja szwedzka	Transkrypcja fonetyczna	Wersja oryginalna (ang.)
Kom nu hit, kom nu hit, död! I krusflor förvara mig väl; Hasta bort, hasta bort, nöd! Skön jungfrun har tagit min själ. Med svepning och buxbom på kistans lock Håll dig färdig; Mång trogen har dött, men ingen dock Så värdig. Ingen ros, ingen ros, då Månde strös på mitt svarta hus; Ingen vän, ingen vän, må, Störa hvilan i jordens grus. Mig lägg, för tusen suckars skull, Åt en sida, Der ej älskande se min mull Och kvida.	/ˈkɔm: nʉ: ˈhi:t | ˈkɔm: nʉ: ˈhi:t | ˈdø:d/ /i: ˈkrʉ:sˌflu:r fœrˈvɑ:ra mɛj ˈvɛ:l/ /ˈhas:ta ˈbɔrt | ˈhas:ta ˈbɔrt | ˈnø:d/ /ˈɧø:n ˈjøŋˌfrʉ:n har ˈtɑ:gɪt mi:n ˈɧɛ:l/ /me:d ˈsvɛ:pˌnɪŋ ɔ ˈbøksˌbɔm po: ˈɕɪsˌtans ˈlɔk/ /ˈhɔl: dɛj ˈfæ:rˌdɪg/ /ˈmɔŋ ˈtru:ˌgen har ˈdœt: | men ˈɪŋˌen ˈdɔk/ /so: ˈvæ:rˌdɪg/ /ˈɪŋˌen ˈru:s | ˈɪŋˌen ˈru:s | do:/ /ˈmɔn:də ˈstrø:s po: mɪt ˈsvɑ:ˌrta ˈhʉ:s/ /ˈɪŋˌen ˈvɛ:n | ˈɪŋˌen ˈvɛ:n | mo:/ /ˈstø:ˌra ˈvi:ˌlan i: ˈju:ˌdɛns ˈgrʉ:s/ /mɛj ˈlɛg: | fœr ˈtʉ:ˌsɛn ˈsɔk:ˌars ˈskɔl:/ /o:t e:n ˈsi:ˌda/ /de:r ɛj ˈɛlˌskanˌdə se: mi:n ˈmɔl:/ /ɔ ˈkvi:ˌda/	Come away, come away, death, And in sad cypress let me be laid; Fly away, fly away breath; I am slain by a fair cruel maid. My shroud of white, stuck all with yew, O, prepare it! My part of death, no one so true Did share it. Not a flower, not a flower sweet On my black coffin let there be strown; Not a friend, not a friend greet My poor corpse, where my bones shall be thrown: A thousand thousand sighs to save, Lay me, O, where Sad true lover never find my grave, To weep there!

Tabela 3.1. Tekst pieśni *Come Away Death* w wersji szwedzkiej *(Kom nu hit, död),* wraz z transkrypcją fonetyczną i angielskim oryginałem.

Na wybór instrumentu akompaniującego również wpłynęły względy historyczno-estetyczne. Lutnia, pojawiająca się w repertuarze elżbietańskim, stanowi pierwowzór współczesnej gitary klasycznej — instrumentu o szerokiej palecie barwowej i uniwersalnej zdolności wyrażania zarówno elegancji klasycyzmu, jak i impresjonistycznej tajemniczości. W recitalu wykonawca świadomie zestawił pieśń Morleya z akompaniamentem lutni oraz Sibeliusa z akompaniamentem gitary klasycznej, tworząc symboliczny muzyczny dialog pomiędzy epokami. Gitara klasyczna, charakteryzująca się ciepłym, „szczerym" brzmieniem, okazała się odpowiednim środkiem do oddania intymnej ekspresji pieśni *Kom nu hit död*. Z tych powodów do współpracy zaproszony został gitarzysta Mateusz Grygorowicz, którego interpretacja stanowiła integralny element całości wykonania.
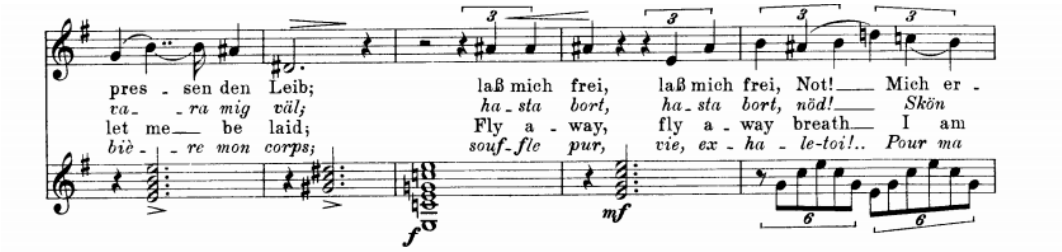
3.5.2. Analiza pieśni Jeana Sibeliusa *Kom nu hit död* (ang. *Come Away, Death*)

Utwór rozpoczyna się w tonacji e-moll i od pierwszych taktów utrzymany jest w nastroju głębokiego przygnębienia oraz wewnętrznego cierpienia. Początkowa fraza pozbawiona jest śpiewności; opiera się na repetycji dźwiękowej na przestrzeni dwóch pierwszych taktów, co wprowadza efekt zawieszenia i konsternacji, charakterystyczny dla stanu emocjonalnego podmiotu lirycznego. Napięcie to pogłębia trzeci takt, w którym fraza kończy się na nierozwiązanym dźwięku *dis* — prowadzącym — pozostawiając słuchacza w emocjonalnej niepewności. Następnie melodia prowadzona jest w trybie molowym melodycznym. Tak zarysowana atmosfera doskonale oddaje wewnętrzną rozterkę bohatera, którą dodatkowo wzmacnia fragment śpiewany *a cappella* (vide: Przykład nutowy 3.12).



Przykład nutowy 3.12. Jean Sibelius, *Kom nu hit död*, takty 1-5.[48]

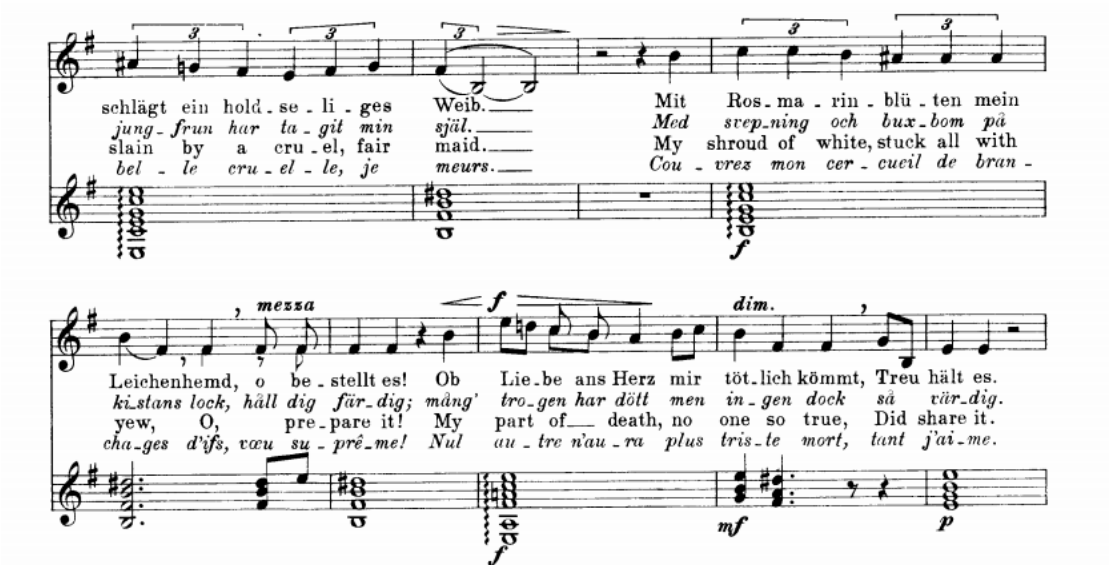
W takcie ósmym następuje modulacja do h-moll, a melodia rozpoczyna się nietypowo od dźwięku prowadzącego. Cała fraza zbudowana jest głównie na ruchu sekundowym (vide: Przykład nutowy 3.13.), co nadaje jej płynność i nieuchronność, przypominającą opadanie lub cichą, rozpływającą się mgłę. Połączenie tego zabiegu z tekstem *fly away, fly away breath* tworzy sugestywny efekt muzyczny — jakby ta „mgła" wysysała z podmiotu lirycznego oddech życia. W partii gitary pojawia się w tym fragmencie rzadko spotykany akompaniament o funkcji quasi-melodycznej, który organicznie współbrzmi z linią wokalną, podkreślając jej dramatyczny wymiar.



Przykład nutowy 3.13. Jean Sibelius, *Kom nu hit död*, takty 8-10.[49]

[48] Sibelius J., *Komm herbei, Tod! aus Shakespeares „Was ihr wollt" für Singstimme und Gitarre op. 60 nr 1*, Breitkopf & Härtel, str. 2.
[49] Sibelius J., op. cit., str. 2.

W takcie dwunastym (vide: Przykład nutowy 3.14.) pojawia się zstępujący skok interwałowy oparty na akordzie H-dur. Ma on charakter „westchnienia" — retorycznego podsumowania wcześniejszych emocji, jednocześnie sygnalizując przejście do kolejnego etapu narracji. Jest to moment zawieszenia, w którym dynamika emocjonalna pieśni przygotowuje się do narastania w dalszej części.
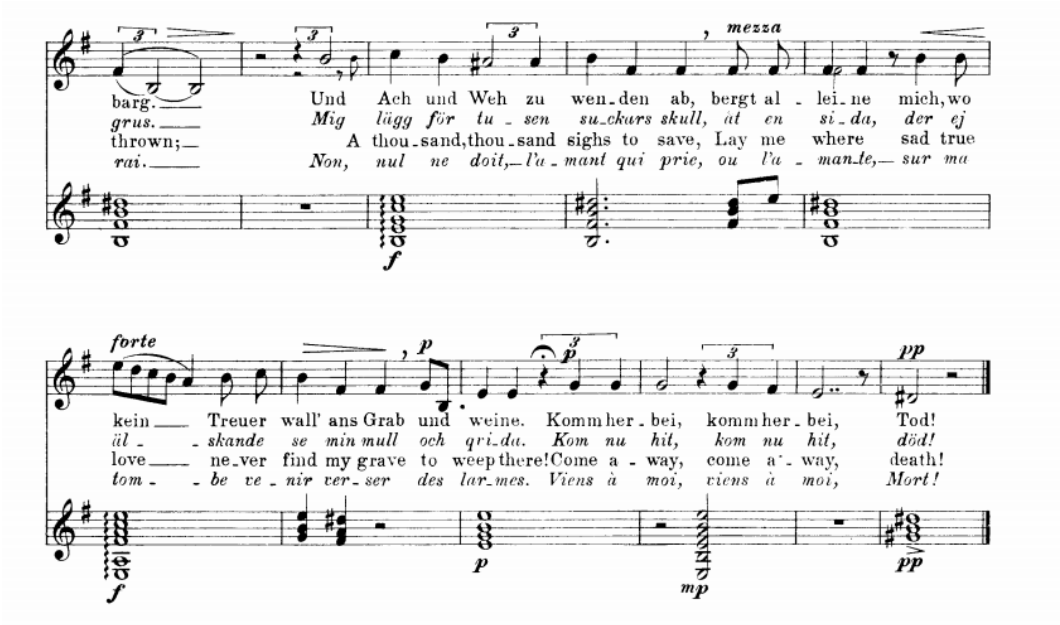


Przykład nutowy 3.14. Jean Sibelius, *Kom nu hit död*, takty 12-19.[50]

W trzecim takcie omawianego przykładu rozpoczyna się trzeci okres muzyczny — wyraźnie kulminacyjny w strukturze pieśni. Odcinek ten obfituje w kontrasty dynamiczne i stanowi emocjonalną oraz dramaturgiczną esencję utworu. Melodia zachowuje początkowe napięcie, pozostając oparta na półtonach, które wyjątkowo trafnie oddają ból i niepokój podmiotu lirycznego. Zmiana rytmu z figur triolowych na ćwierćnuty sprawia, że narracja muzyczna „zwalnia", stwarzając wrażenie poszukiwania odpowiedzi lub wewnętrznego namysłu.

Na słowach *Håll dig färdig* (ang. *O, prepare it*) Sibelius wprowadza śpiew półgłosem. Ten zabieg retoryczny jednocześnie buduje napięcie i przygotowuje grunt pod punkt kulminacyjny. W taktach 6–7 tego okresu interpretacja wymaga szczególnej kontroli dynamiki: crescendo od półgłosu, przechodzące w gwałtowny wybuch na słowach *Mång trogen har dött* (ang. *my part of death*), a następnie diminuendo na frazie *men ingen dock Så värdig* (ang. *no one so true*). Fragment ten ukazuje dojrzały warsztat Sibeliusa, pozwalający wykonawcy przeżyć i przekazać skrajne emocje rozpaczy.

[50] Ibidem.



Przykład nutowy 3.15. Jean Sibelius, *Kom nu hit död*, takty 36-39.[51]

Kulminacja oraz zakończenie pieśni opierają się na podobnych środkach ekspresyjnych, lecz na szczególną uwagę zasługuje wybór słów w ostatnim fragmencie. Sibelius, w przeciwieństwie do innych kompozytorów opracowujących ten tekst, nie powtarza w kodzie słowa *to weep*. Zamiast tego decyduje się na powtórzenie frazy *come away death* (vide: Przykład nutowy 3.15.). Tak stworzone domknięcie pieśni pełni funkcję klamry kompozycyjnej, która dodaje całości wymiaru introspektywnego.

Podczas gdy powtarzane *to weep* w innych opracowaniach prowadzi do emocjonalnego wybuchu i ujawnienia rozpaczy, Sibelius przez repetycję *come away death* buduje atmosferę wewnętrznego dialogu. To nie lament skierowany na zewnątrz, lecz szeptane w głąb siebie wezwanie, przepełnione rezygnacją i pragnieniem ukojenia. Tak subtelne, a zarazem głębokie rozwiązanie sprawia, że zakończenie pieśni skłania do refleksji, potęgując jej psychologiczną intensywność.

3.6. Miłośnik poezji Gerald Finzi

Joy Finzi, żona kompozytora, wspominała, iż Gerald „postrzegany był przez rodzeństwo jako piąte koło u wozu i niechciany dodatek w pokoju dziecinnym na piętrze”. [52] Zastanawiające jest więc, w jaki sposób „mały rozrabiaka” wyrósł na jednego z najbardziej wrażliwych i lirycznych kompozytorów muzyki angielskiej XX wieku.

[51] Sibelius J., op. cit., str. 3.
[52] Banfield S., *Gerald Finzi – An English Composer*, Faber and Faber, Londyn 1998, str. 10.

Gerald Finzi, brytyjski kompozytor znany z niezwykłego liryzmu i emocjonalnej przejrzystości, odnalazł w tradycji angielskiego romantyzmu XX wieku własną, oryginalną drogę twórczą. Urodził się 14 lipca 1901 roku w Londynie jako najmłodszy z piątki rodzeństwa. W ciągu życia doświadczył głębokich tragedii rodzinnych: „straty ojca, wszystkich braci i mentora, alienacji matki i siostry, a także strasznych konsekwencji I i II wojny światowej". [53]

Te bolesne doświadczenia nie odebrały mu jednak wewnętrznej siły ani pasji do muzyki. Finzi rozwijał się zarówno jako pianista, jak i kompozytor. Jego twórczość, choć w pewnym stopniu nawiązuje do rozmaitych szkół muzycznych, ukazuje jednocześnie głęboko osobiste spojrzenie na ekspresję i estetykę dźwięku.

Rozwój artystyczny Finziego rozpoczął się w Londynie, gdzie poznał czołowych przedstawicieli angielskiego romantyzmu oraz muzyki przełomu wieków. Do grona najważniejszych należeli Arthur Bliss, Howard Ferguson, Robin Milford, Edmund Rubbra, Gustav Holst, Edward Elgar oraz Ralph Vaughan Williams. Znajomości te wywarły istotny wpływ na jego drogę twórczą, a zwłaszcza Vaughan Williams, który przez wiele lat otaczał młodego kompozytora życzliwą opieką i wsparciem.

Dla uczczenia siedemdziesiątych urodzin Vaughan Williamsa, Finzi skomponował cykl pięciu pieśni do poezji Szekspira, zatytułowany *Let Us Garlands Bring*. [54] W cyklu tym znalazły się m.in. analizowane w niniejszym rozdziale pieśni *Come Away Death* oraz *O Mistress Mine*.

Twórczość wokalno-liryczna Finziego odzwierciedla jego wyjątkową pasję do poezji i języka angielskiego. Wybór tekstów literackich miał zasadniczy wpływ na głębię emocjonalnej ekspresji oraz sugestywny liryzm jego pieśni. Jak podkreślał sam kompozytor, „to nie on wybierał teksty, to teksty wybierały jego". [55] Warto w tym miejscu przywołać słowa jego przyjaciela, Howarda Fergusona:

„Poezja angielska była najprawdopodobniej jego największą pasją. W przeciwieństwie do niektórych kompozytorów, nie czytał poezji, aby znaleźć coś nadającego się do opracowania muzycznego; czytał ją, ponieważ ją kochał". [56]

Szczególne miejsce w twórczości Finziego zajmuje angielska poezja XIX i XX wieku. Kompozytor darzył głębokim podziwem twórczość Thomasa Hardy'ego, którego wiersze wielokrotnie stanowiły inspirację dla jego pieśni. Finzi potrafił uchwycić muzycznie melancholię i introspekcję charakterystyczną dla poezji Hardy'ego, co świadczy o silnej

[53] Langager G., *Of text and tune: The relationship between words and music in the choral music of Gerald Finzi*, University Microfilms International 2007.
[54] Boyd C. M., *Gerald Finzi and the Solo Song*, Tempo 1954 (33), str. 15–19.
[55] Ferguson H., *Gerald Finzi (1901–1956)*, Music and Letters 1957, XXXVIII (2), str. 131.
[56] FERGUSON H., op.cit., str. 130–135.

emocjonalnej więzi z wybranym tekstem literackim. Znaczący wpływ wywarli na niego także William Wordsworth oraz inni poeci epoki.

Istotnym elementem estetyki Finziego jest również jego zamiłowanie do naturalnej scenerii i duchowego wymiaru natury. Jak ujął to Stephen Banfield, cytując Boyda: „Gerald Finzi jest cichym poetą, którego muzyka tchnie otaczającym go wiejskim powietrzem". [57] Naturalny krajobraz, przejrzystość emocji i organiczny związek muzyki z tekstem tworzą idiom charakterystyczny dla jego pieśni.

Zestawienie tej wyjątkowej wrażliwości lirycznej Finziego z ponadczasowym geniuszem Szekspira prowadzi do jednego z najciekawszych dialogów między muzyką a poezją w muzyce angielskiej XX wieku. Dzięki głębokiemu umiłowaniu literatury i doskonałemu opanowaniu harmonicznych oraz melodycznych środków wyrazu, Finzi potrafi niezwykle trafnie uchwycić istotę szekspirowskich wierszy i przełożyć ją na język muzyczny o niezwykłej sile emocjonalnej.

3.6.1. Gerald Finzi jako kompozytor pieśni: estetyka, literatura i kontekst cyklu *Let Us Garlands Bring*

Pieśni wokalne stanowią jedno z najważniejszych pól twórczej działalności Finziego. Jego kompozycje cechuje naturalna śpiewność, głęboka integracja muzyki i tekstu oraz unikalny sposób oddawania niuansów emocjonalnych. Szczególną wagę przywiązywał on do wyboru poezji — dla Finziego tekst literacki był nie tylko pretekstem do muzyki, lecz jej rdzeniem, duchowym impulsem.

Cykl *Let Us Garlands Bring* (1942), zawierający pięć pieśni do słów Szekspira, powstał w hołdzie dla Ralpha Vaughana Williamsa i jest jednym z najważniejszych osiągnięć angielskiej liryki wokalnej XX wieku. Finzi, dzięki swojej poetyckiej wrażliwości, nadał szekspirowskim tekstom nową głębię, łącząc ponadczasową siłę słowa z subtelnością i elegancją współczesnego języka muzycznego.

W jego podejściu do wiersza Szekspira charakterystyczne jest:
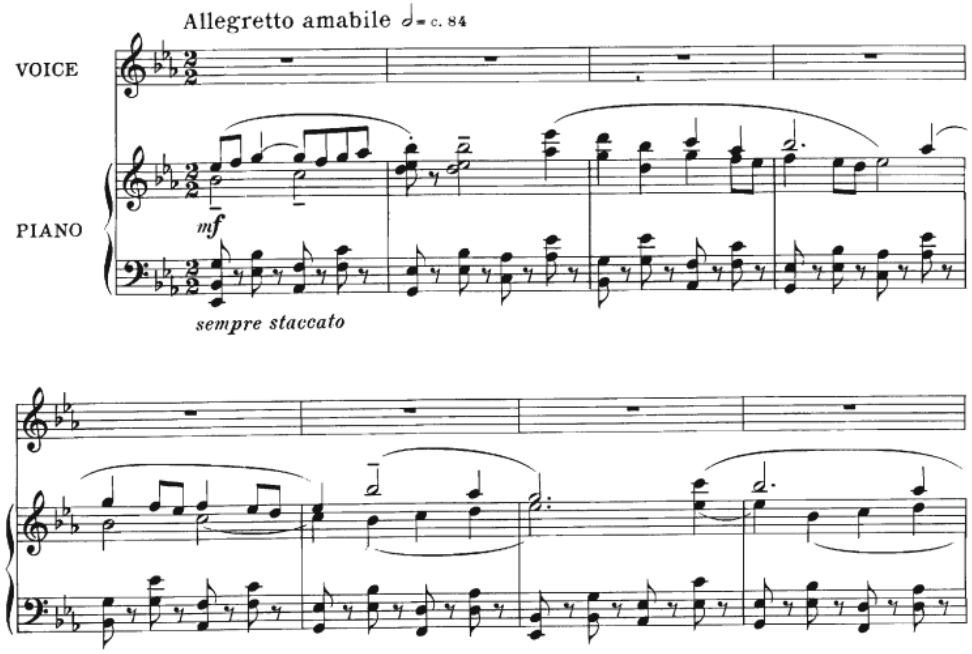
- dążenie do oddania naturalnej prozodii języka angielskiego,
- umiejętność wydobywania z tekstu ukrytych emocji,
- subtelna, często pastoralna kolorystyka,
- harmonia o charakterze neoromantycznym,
- melodyka nawiązująca do liryki angielskiej, lecz przefiltrowana przez doświadczenia XX wieku.

[57] Boyd C. M., op. cit., str.15–19.

Pieśni *Come Away Death* i *O Mistress Mine*, analizowane w kolejnych podrozdziałach, stanowią znakomite przykłady tej estetyki. W obydwu kompozycjach Finzi ukazuje mistrzostwo w łączeniu lekkości i naturalności linii wokalnej z głęboko emocjonalnym podtekstem szekspirowskiej poezji. Każda fraza jest wynikiem intensywnego dialogu między słowem a dźwiękiem — dialogu, który stanowi fundament całej twórczości kompozytora.

3.6.2 Analiza pieśni Geralda Finziego *O Mistress Mine*
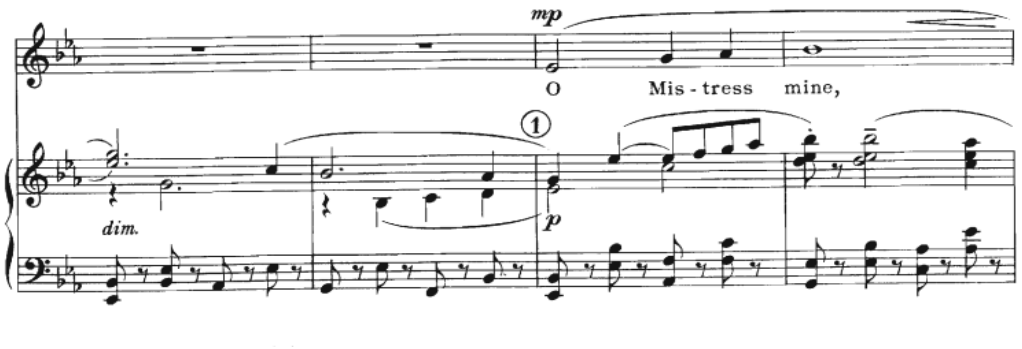
Wstęp pieśni kreuje pogodny, radosny nastrój. W niskim rejestrze kompozytor stosuje artykulację *sempre staccato* (vide: Przykład nutowy 3.16.), co w połączeniu z wpadającą w ucho, taneczną melodią tworzy beztroską, lekko pastoralną atmosferę.



Przykład nutowy 3.16. Gerald Finzi, *O Mistress Mine*, takty 1-8.[58]

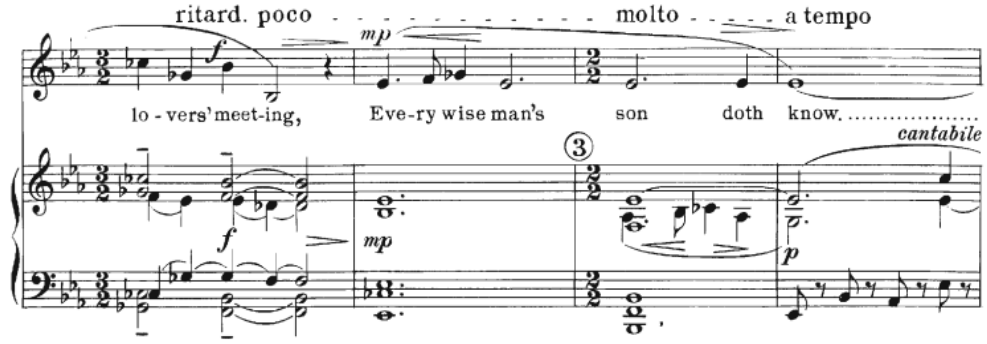
Większa część pieśni utrzymana jest w tonacji durowej i charakteryzuje się radosnym, żywym brzmieniem, które koresponduje z tematem poszukiwania miłości przez bohaterów *Wieczoru Trzech Króli*, takich jak Orsino czy Wiola. Jednakże w sztuce bohaterowie napotykają również liczne przeszkody, co Finzi odzwierciedla za pomocą subtelnych kontrastów harmonicznych. Wprowadzenie tonacji równoległej ilustruje momenty wahania i odrzucenia, oddając ambiwalencję uczuć (vide: Przykład nutowy 3.17.).

[58] Finzi G., *Let Us Garland Bring. Five Shakespeare songs for Baritone Voice and Piano*, Boosey & Hawkes 1942, wyd. M060030345, str. 17.



Przykład nutowy 3.17. Gerald Finzi, *O Mistress Mine*, takty 9-12.[59]

W Przykładzie nutowym 3.18. widoczny jest kontrast agogiczny uzyskany dzięki stopniowo narastającemu *ritardando poco* oraz *ritardando molto* w frazie *every wise man's son doth know*. Akompaniament staje się tu wyjątkowo oszczędny, co pozwala na wydobycie półszeptaneg charakteru partii wokalnej. Wymaga to od wykonawcy precyzyjnego operowania dynamiką oraz bardzo wyraźnej dykcji. Na słowie *know* następuje natychmiastowy powrót do tonacji durowej i wyjściowego tempa. W interpretacji warto zaakcentować ten dźwięk tak, by słuchacz mógł wraz z muzyką powrócić do radosnego tonu wcześniejszych taktów. Nagromadzenie kontrastów dynamicznych, artykulacyjnych i agogicznych stanowi istotny element dramaturgii pieśni, przyciągając uwagę odbiorcy i zapobiegając monotoniczności.
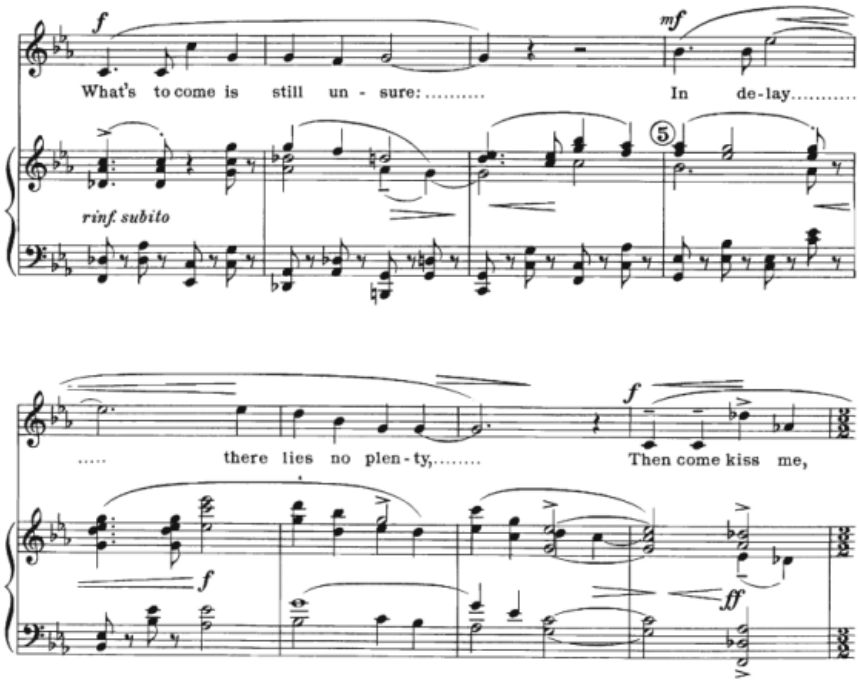


Przykład nutowy 3.18. Gerald Finzi, *O Mistress Mine*, takty 29-32.[60]

Warto zwrócić uwagę na słowa *still unsure*, na których kompozytor wprowadza odchylenie modulacyjne poprzez zastosowanie akordu es-moll (vide: Przykład nutowy 3.19.). W kontekście dramatycznym nawiązuje to do sytuacji Wioli, ukrytej pod męskim przebraniem i niezdolnej do ujawnienia swoich uczuć. Akord zapożyczony tworzy brzmienie pełne tęsknoty i niepewności — idealnie ilustrujące jej wewnętrzny konflikt.

[59] Ibidem.
[60] Finzi G., op. cit., str. 19.
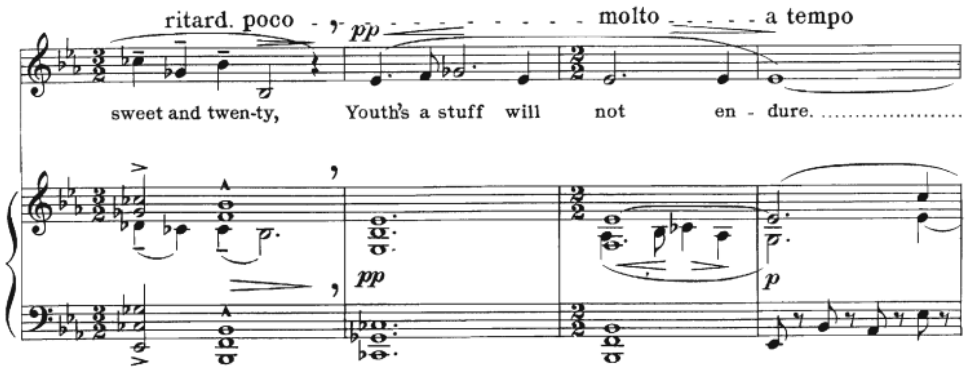
Z kolei fraza *then come kiss me* stanowi najbardziej uczuciowy fragment całej pieśni. Słowo *kiss*, wsparte harmonią akordu neapolitańskiego, nabiera wyjątkowego znaczenia dzięki swojej ciepłej i stabilnej barwie. W interpretacji wokalnej autor proponuje wydłużenie artykulacji spółgłoski *s*, śpiewając *kissss*. Ma to uzasadnienie retoryczne: krótka spółgłoska symbolizuje nieśmiały, delikatny dotyk, natomiast wydłużona — pełne pasji pragnienie miłości.



Przykład nutowy 3.19. Gerald Finzi, *O Mistress Mine*, takty 48-55.[61]

W zakończeniu pieśni kompozytor posługuje się analogicznym zabiegiem jak w Przykładzie nutowym 3.18. Akompaniament oparty jest na długich akordach w dynamice *piano*, co uwypukla delikatność partii wokalnej, prowadzonej niemal szeptem. W Przykładzie nutowym 3.20. (takt 58) widoczne jest odwrócenie faktury: podczas gdy głos utrzymuje wydłużony dźwięk es, akompaniament zagęszcza się, tworząc wrażenie subtelnego dialogu między dwiema liniami muzycznymi. Zabieg ten nadaje końcowym taktom pieśni charakter intymnej rozmowy — pełnej zarówno czułości, jak i wyczekiwania.
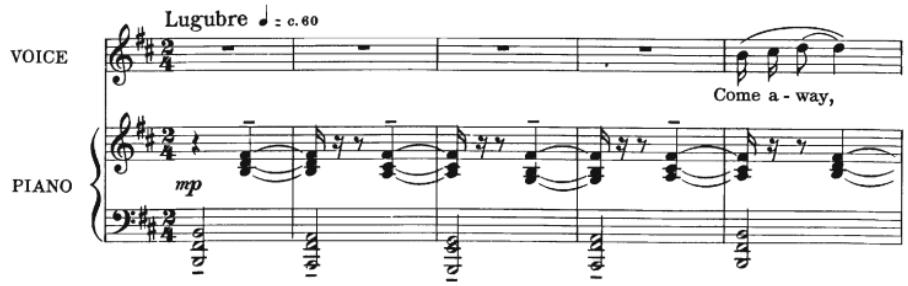
[61] Finzi G., op. cit., str. 20.



Przykład nutowy 3.20. Gerald Finzi, *O Mistress Mine*, takty 56-59.[62]

Pieśń *O Mistress Mine* ukazuje typowe dla Finziego mistrzostwo w zakresie łączenia tekstu literackiego z muzyczną ekspresją. Kompozytor wykorzystuje bogactwo środków harmonicznych (m.in. akord zapożyczony, akord neapolitański), liczne kontrasty agogiczne i dynamiczne oraz zróżnicowaną kolorystykę akompaniamentu, aby oddać zarówno humor, jak i emocjonalną głębię szekspirowskiego tekstu. Finezyjne operowanie niuansami artykulacyjnymi oraz subtelnymi napięciami tonalnymi dowodzi, że Finzi z wyjątkową wrażliwością potrafił przełożyć poetyckość Szekspira na język muzyki. Pieśń ta stanowi jeden z najbardziej udanych przykładów jego dojrzałego stylu lirycznego i potwierdza, że *Let Us Garlands Bring* należy do arcydzieł angielskiej literatury pieśniowej XX wieku.

3.6.3. Analiza pieśni Geralda Finziego *Come Away Death*
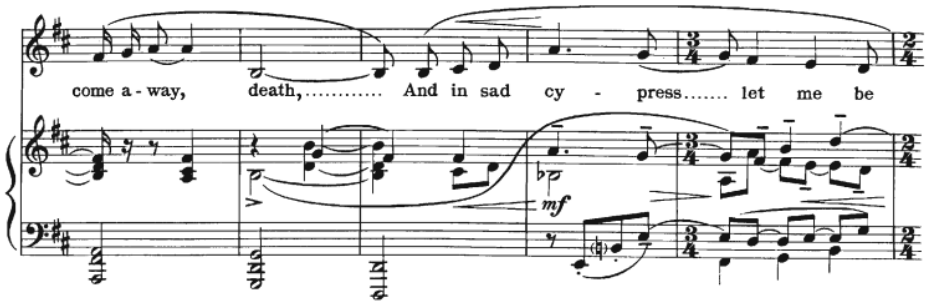


Przykład nutowy 3.21. Gerald Finzi, *Come Away Death*, takty 1-5[63]

Wstęp pieśni wprowadza w partii basu złowieszczy, równomierny rytm, przywodzący na myśl odgłos zbliżających się kroków (vide: Przykład nutowy 3.21.). Partia wokalna wchodzi

[62] Finzi G., op.cit, str. 21.
[63] Finzi G., op. cit., str. 5.

w dialog z akompaniamentem, wzywając słowami *come away* personifikowaną śmierć, którą reprezentuje tutaj fortepian. Należy zauważyć, że antropomorfizacja śmierci nie odnosi się w wierszu dosłownie do fenomenu śmierci fizycznej, lecz raczej symbolizuje rozpacz wywołaną nieodwzajemnioną miłością. Finzi za pomocą tego zabiegu odmalowuje stan emocjonalny księcia — zranionego i pogrążonego w depresji, dla którego śmierć jawi się jako jedyna droga ucieczki od bólu odrzucenia.

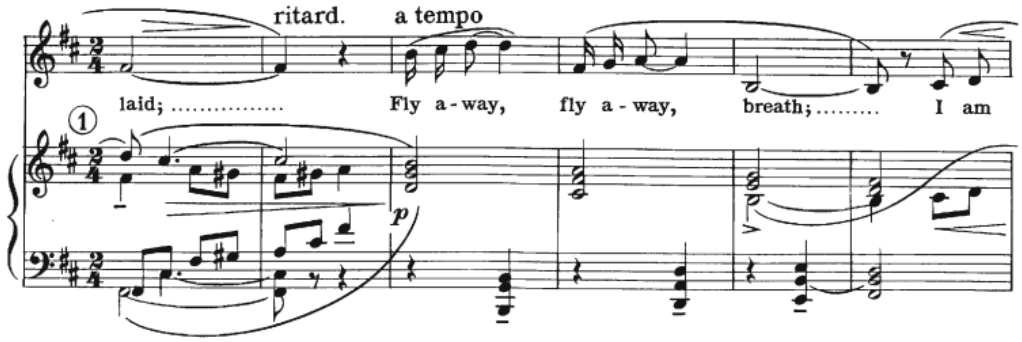


Przykład nutowy 3.22. Gerald Finzi, *Come Away Death*, takty 6-10.[64]

W powtórzeniach frazy *come away death* każde słowo w interpretacji należy zaakcentować odmiennie. Pierwsze powtórzenie akcentuje *come*, drugie — *death*. Zmiana akcentu pozwala ukazać narastającą bezsilność i ból podmiotu lirycznego. Przecinek poprzedzający drugie *death* nie wymaga oddechu, lecz powinien zostać wykorzystany do subtelnego podkreślenia ekspresji. W frazie *cypress let me be laid* wskazane jest połączenie wygłosu *cypress* z następującym *let*, aby poprzez rodzaj wokalnego westchnienia uwypuklić cierpienie bohatera. Falująca linia melodyczna oddaje wewnętrzne wzburzenie i kruche emocje podmiotu lirycznego.
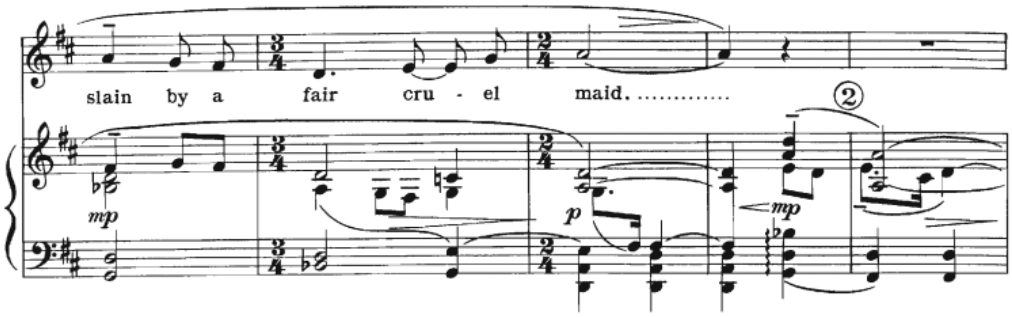
W takcie 13 (vide: Przykład nutowy 3.23.) zbieżne pasaże w partii prawej i lewej ręki w akompaniamencie tworzy wyraźny kontrast wobec ciężkich, „kroczących" akordów wstępu. Pojawia się dźwięk o większej lekkości, który współgra z tekstem *fly away*. Wokalista powinien użyć jasnej, delikatnej barwy głosu, oddając ulotność i bezradność wyrażoną w tekście. Choć Finzi nie zamieścił w tym miejscu wskazówek wykonawczych, zmiana rytmu i faktury wspiera interpretację bardziej łagodną i eteryczną. Na słowach *I am* następuje modulacja do tonacji D-dur, która wprowadza zdecydowanie mocniejszy, bardziej stanowczy ton — kontrastujący z subtelnym *fly away*.

[64] Ibidem.



Przykład nutowy 3.23. Gerald Finzi, *Come Away Death*, takty 13-16.[65]
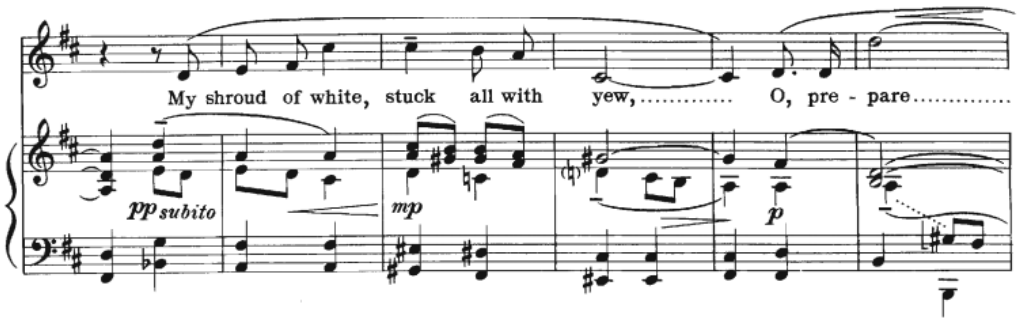
Z punktu widzenia ekspresji cały okres muzyczny po modulacji do D-dur stanowi zakończenie pierwszej części pieśni. Szczególnie istotne jest *tenuto* na słowie *slain* (vide: Przykład nutowy 3.24.), które podkreśla dramatyczny charakter wypowiedzi. Oprócz wykonania pełnej wartości rytmicznej, znaczenie ma sposób wyrzeźbienia słowa poprzez dykcję. Modulacja akompaniamentu z trybu molowego do durowego uwypukla zmianę nastroju, tworząc wrażenie chwilowego wyzwolenia w cierpieniu bohatera.



Przykład nutowy 3.24. Gerald Finzi, *Come Away Death*, takty 17-21.[66]
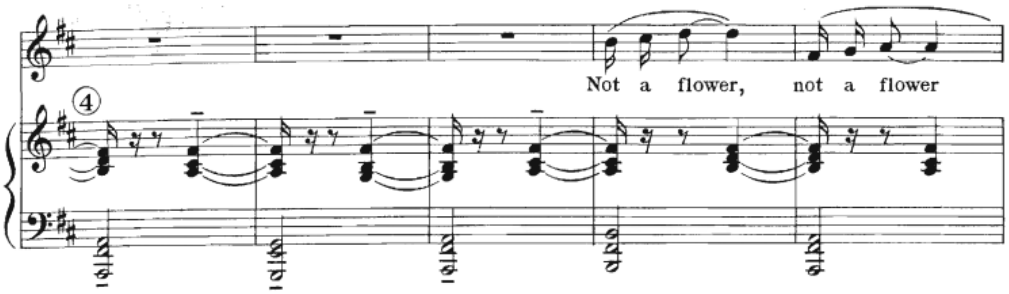
W Przykładzie nutowym 3.25. widoczny jest kolejny charakterystyczny dla Finziego zabieg harmonii dysonansowej. Od słów *stuck all with yew* w partii akompaniamentu pojawiają się przesunięcia modulacyjne, które nadają fakturze większą niezależność względem linii wokalnej. Fortepian przestaje pełnić funkcję wyłącznie wspierającą, lecz wchodzi w ekspresyjny dialog ze słuchaczem. W ostatnim takcie przykładu crescendo od *piano* do *mezzoforte* na słowie *prepare* pełni funkcję retoryczną — zapowiada kontynuację narracji i utrzymuje odbiorcę w napięciu.

[65] Finzi G., op. cit., str. 5.
[66] Finzi G., op. cit., str. 6.



Przykład nutowy 3.25. Gerald Finzi, *Come Away Death*, takty 22-27.[67]
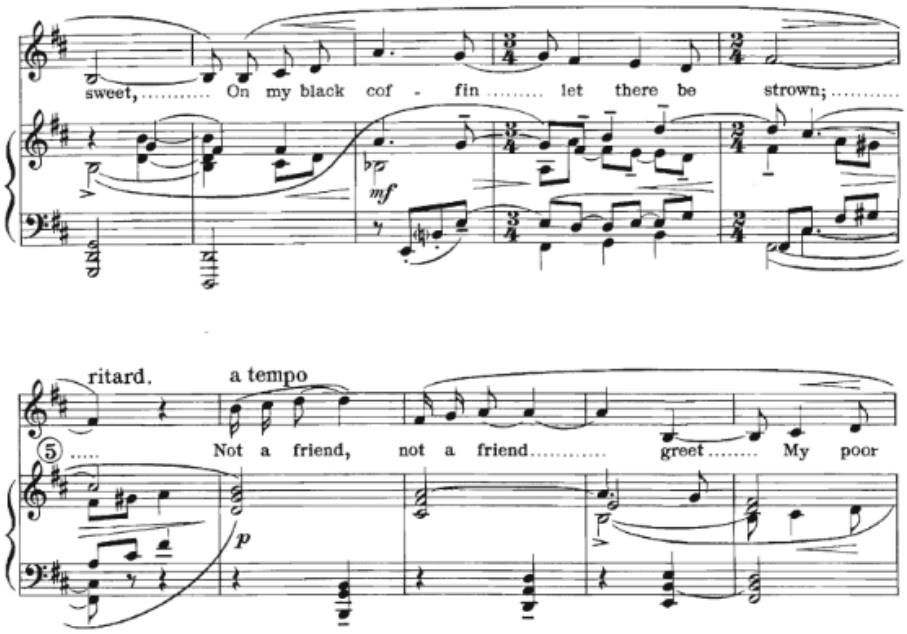
W drugiej części pieśni nawet piękno kwiatów traci dla bohatera znaczenie. We frazie *not a flower* szczególną uwagę należy zwrócić na długą samogłoskę *a*, która powinna wybrzmieć przed wygłosem -*wer*. W pierwszym powtórzeniu kluczowym słowem jest *flower*; w drugim — partykuła *not* (vide: Przykład nutowy 3.26.). Autor analizy odczytuje to jako różnicę semantyczną: pierwsza fraza wyraża ogólną tęsknotę za miłością, druga — obojętność na piękno w obliczu jej braku.



Przykład nutowy 3.26. Gerald Finzi, *Come Away Death*, takty 44-45.[68]

W Przykładzie nutowym 3.27. kluczowym słowem jest *coffin*, podkreślone przez kolejny zabieg modulacyjny. Zawarte w nim znaczenie — „trumna" — nadaje frazie szczególny ciężar emocjonalny. Wokalista powinien oddać ból postaci poprzez barwę, nie zwiększając niepotrzebnie wolumenu. Ekspresja w tym miejscu powinna być skupiona, intymna i nasycona rezygnacją.
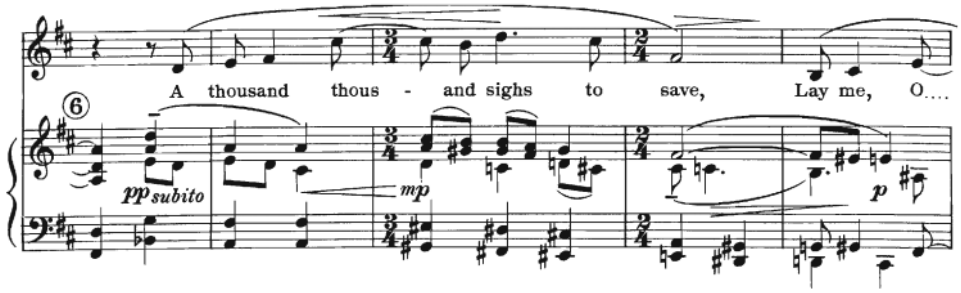
[67] Ibidem.
[68] Finzi G., op. cit., str. 7.



Przykład nutowy 3.27. Gerald Finzi, *Come Away Death*, takty 47-55.[69]

W zdaniu *not a friend* obserwujemy przesunięcie emfazy: w porównaniu z poprzednim okresem tym razem akcentowane jest słowo *friend* dzięki wydłużeniu jego wartości rytmicznej. *Crescendo* na słowie *friend*, *diminuendo* na *greet* oraz wprowadzenie tonacji durowej na *my poor* tworzą sekwencję bogatą w środki ekspresyjne.
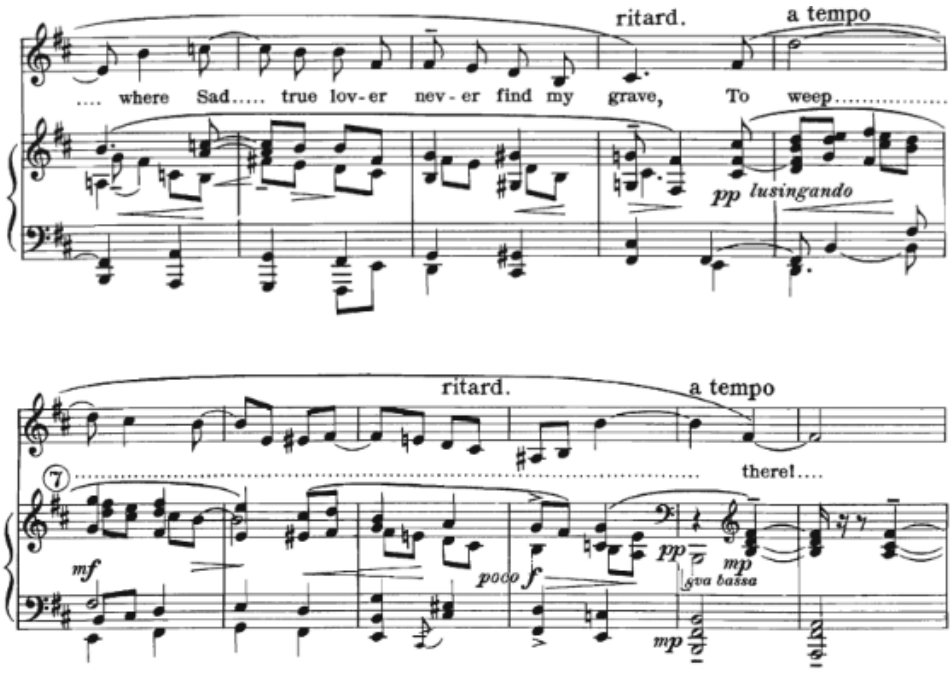
Fraza *a thousand thousand* jako jedyny fragment pieśni dopuszcza pełną emisję głosu (vide: Przykład nutowy 3.28.). Szczególnego znaczenia nabiera tu głoska [θ]w słowie *thousand*, którą warto wyeksponować jako nośnik skumulowanego cierpienia. Choć słowo *sighs* może zdawać się formalnie centralne, autor analizy zauważa, że istotniejsze jest poprzedzające je napięcie — bezsilność, która poprzedza samo westchnienie. Dlatego *sighs* powinno być wykonane stosunkowo cicho, podkreślając, że najgłębszy ból często pozostaje niewypowiedziany.



Przykład nutowy 3.28. Gerald Finzi, *Come Away Death*, takty 61-65.[70]

[69] Ibidem.
[70] Finzi G., op. cit., str. 8.

W Przykładzie nutowym 3.29. pieśń osiąga punkt kulminacyjny. Co znamienne, kulminacja nie opiera się na wysokim rejestrze, lecz na nagromadzeniu dysonansów i gęstości faktury. *Tenuto* na słowie *never* podkreśla ostateczną rozpacz i rezygnację bohatera. Kulminacja ma charakter „wewnętrznego krzyku" — nie gwałtownego, lecz głęboko przeżytego. Melizmat kończący pieśń składa się z trzech części: pierwsza, w dynamice *piano*, przypomina skrywany szloch; środkowa — jedyne miejsce wymagające *forte* — stanowi pełen bólu okrzyk w niskim rejestrze; ostatnia — powrót do *piano* i tempa wyjściowego. Zakończenie fortepianu na tonice przy jednoczesnym zawieszeniu wokalnej dominanty pozostawia odbiorcę w stanie niepewności i emocjonalnego niedomknięcia.



Przykład nutowy 3.29. Gerald Finzi, *Come Away Death*, takty 66-76.[71]

Analiza pieśni *Come Away Death* ukazuje szczególną wrażliwość Finziego na słowo i jego dramaturgię. Kompozytor przekłada szekspirowską poezję na język muzyczny z niezwykłą precyzją: operuje subtelną dysonansowością, zniuansowaną kolorystyką akompaniamentu, modulacjami o funkcji retorycznej oraz bogactwem detali prozodycznych. Finzi potrafi dzięki temu przenieść słuchacza w świat emocji bohatera — w świat pełen bólu, tęsknoty i melancholii. Pieśń staje się nie tylko muzycznym opracowaniem tekstu, lecz przestrzenią głębokiego dialogu między literaturą a muzyką. Wrażliwość Finziego na poezję Szekspira czyni jego kompozycję jednym z najbardziej przekonujących przykładów integracji

[71] Finzi G., op. cit., str. 8.

słowa i dźwięku w angielskiej pieśni XX wieku.

3.7. Roger Quilter – dżentelmen, erudyta i mistrz pieśni artystycznej

Roger Quilter należy do grona najbardziej wyrafinowanych przedstawicieli angielskiej liryki wokalnej XX wieku. Jeśli miałoby się opisać go jednym zdaniem, można by powiedzieć, że był szarmanckim, wrażliwym i znakomicie wykształconym dżentelmenem, obdarzonym nie tylko talentem muzycznym, lecz także głęboką empatią. „Chętnie pomagał młodym artystom i przyjaciołom, a jego szczodrość była niespotykana.” [72] W 1921 roku był współzałożycielem *Musicians' Benevolent Fund*, organizacji wspierającej muzyków dotkniętych skutkami obu wojen światowych. Jak podkreśla jego biograf, „życzliwość i dobroć względem wszystkich ludzi były kluczowymi elementami życia Rogera Quiltera.” [73]

Choć kompozytor pochodził z uprzywilejowanej rodziny, jego charakter odznaczał się niezwykłą wrażliwością na ludzkie cierpienie. Jest to aspekt, który – jak słusznie zauważa autor niniejszej pracy – warto szczególnie podkreślić, gdyż nadaje jego twórczości lirycznej dodatkową głębię i autentyczność.

Quilter zdobył wykształcenie w renomowanym Konserwatorium Hocha we Frankfurcie, gdzie zetknął się z grupą utalentowanych młodych muzyków, takich jak H. Balfour Gardiner, Percy Grainger, Cyril Scott czy Norman O'Neill. Wspólnie stworzyli oni tzw. *Grupę Frankfurcką*, której członkowie poszukiwali nowej ekspresji, kładąc nacisk na emocjonalność i wyraz harmoniczny. W przeciwieństwie jednak do przyjaciół, skłaniających się ku estetyce bardziej modernistycznej, Quilter pozostał wierny tradycyjnemu, tonalnemu językowi muzycznemu. Z korespondencji pomiędzy członkami grupy wynika, że Grainger zachęcał Quiltera do większej swobody i odejścia od formalizmu, na co kompozytor odpowiadał, iż taka stylistyka pozostaje w sprzeczności z jego naturą.

W twórczości Quiltera – obejmującej ponad 130 pieśni – dominują zatem klasyczne progresje akordowe, klarowność harmonii oraz eleganckie, wyszukane frazy wokalne. Kompozytor wyróżniał się jednocześnie umiejętnością doboru pięknych, nośnych literacko tekstów, które następnie przekształcał w zwięzłe, a zarazem pełne wyrafinowania muzyczne miniatury. Nieprzypadkowo to właśnie liryka wokalna stała się jego najważniejszym dorobkiem artystycznym.

[72] Raphael M., *Roger Quilter: 1877–1953: The Man and His Songs*, Tempo 1954 (30), str. 21.
[73] Woodgate L., *Roger Quilter, 1 November 1877-21 September 1953*, Musical Times Publications Ltd. 1953, str. 503.

3.7.1. Quilter i Shakespeare – idealne spotkanie muzyki i poezji

Nazwisko Quiltera najsilniej kojarzy się z jego wyjątkową zdolnością do opracowywania tekstów poetyckich – zwłaszcza poezji angielskiej. Jak zauważył Mark Raphael: „Quilter często mawiał, iż poezję kocha bardziej niż muzykę.” [74] Miłość do literatury była integralnym elementem jego tożsamości, a komponowanie do wierszy przychodziło mu z naturalną łatwością. Sir Quintin Hill podsumował tę relację słowami: „niektóre z pieśni Quiltera będą żyły tak długo jak sam język, ponieważ są idealnym angielskim opracowaniem idealnych angielskich słów.” [75]

Poezja stanowiła dla niego nie tylko inspirację, lecz także klucz do budowania muzycznej narracji – subtelnej, emocjonalnej i głęboko zakorzenionej w tradycji angielskiego liryzmu. Nic więc dziwnego, że twórczość wokalna Quiltera wywarła ogromny wpływ na kolejne pokolenia kompozytorów. Peter Warlock, jeden z najwybitniejszych twórców angielskiej pieśni artystycznej początku XX wieku, wyznał: „gdyby nie Roger Quilter, nie byłoby Petera Warlocka”.[76] Jego własna pieśń *Sweet and Twenty*, również oparta na tekście z *Wieczoru Trzech Króli*, jest pośrednim hołdem dla Quiltera, choć Warlock – być może z szacunku – zrezygnował z oryginalnego tytułu *O Mistress Mine*, który Quilter uczynił jednym z najbardziej rozpoznawalnych dzieł swojej liryki.

„Quilter najbardziej znany jest ze swoich opracowań tekstów Szekspira.”[77] Spośród jego pieśni to właśnie te oparte na poezji angielskiego wieszcza – zwłaszcza *Come Away, Death* i *O Mistress Mine* – zyskały status kanoniczny i stały się jednymi z najczęściej wykonywanych interpretacji szekspirowskich w repertuarze wokalnym XX wieku. Kompozytor wykazywał wyjątkowo głębokie zrozumienie dramatycznych i emocjonalnych niuansów tekstu, a jego muzyka trafnie oddaje sedno szekspirowskiego słowa.

Połączenie dwóch najważniejszych pasji Quiltera – pieśni artystycznej oraz poezji Szekspira – przyniosło dzieła, które zachwycają precyzją, elegancją i szczerością emocjonalną. Z tego względu można stwierdzić, że opracowania wierszy Szekspira autorstwa Rogera Quiltera należą nie tylko do najpiękniejszych, ale też najbardziej *wiernych duchowi* szekspirowskiej poezji.
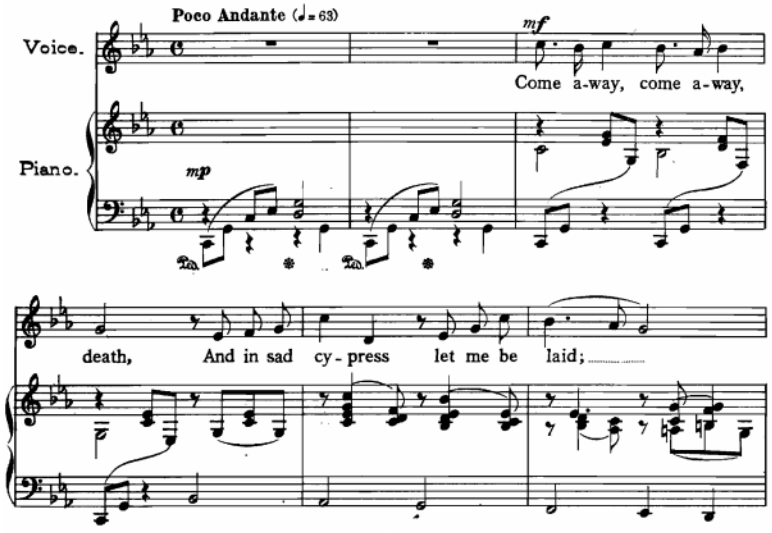
---

[74] Raphael M., ibidem.
[75] Hill Q., *ROGER QUILTER: 1877–1953*, Music and Letters 1954, 35 (1), str. 15-16.
[76] Raphael, M., *Roger Quilter: 1877–1953: The Man and His Songs* in *Tempo*, (30), s. 21–21. doi:10.1017/S0040298200051482.
[77] Woodgate L., ibidem.

3.7.2. Analiza pieśni Rogera Quiltera *Come Away Death*

Twórczość Rogera Quiltera charakteryzuje się silnym, konsekwentnie prowadzonym nurtem narracyjnym, który kompozytor wzmacnia poprzez liczne środki kontrastujące. Już sam początek pieśni *Come Away Death* zwraca uwagę swoją wewnętrzną dwoistością. Linia wokalna prowadzona jest w obrębie skali c-moll naturalnej, podczas gdy kasownik przed nutą *b* w takcie 6 (vide: Przykład nutowy 3.30.) ujawnia, iż partia akompaniamentu opiera się na skali harmonicznej. Ten subtelny kontrast stanowi fundament narracji: głos pełni rolę opowiadacza, natomiast fortepian współtworzy emocjonalne tło wydarzeń. Ich organiczne zespolenie oddaje istotę kameralnej liryki wokalnej.

Podobnie jak w wielu wcześniejszych opracowaniach tego wiersza, także u Quiltera konieczna jest zmiana akcentów logicznych przy powtórzeniach wersów. Tym, co natomiast wyróżnia jego ujęcie, jest zastosowanie pauz przed każdą frazą. Zabieg ten — rzadko spotykany w innych kompozycjach do tego tekstu — podkreśla samodzielność i wagę poszczególnych wersów. Dzięki temu narracja staje się bardziej wyrazista, a każda fraza zyskuje swój własny, autonomiczny ciężar.
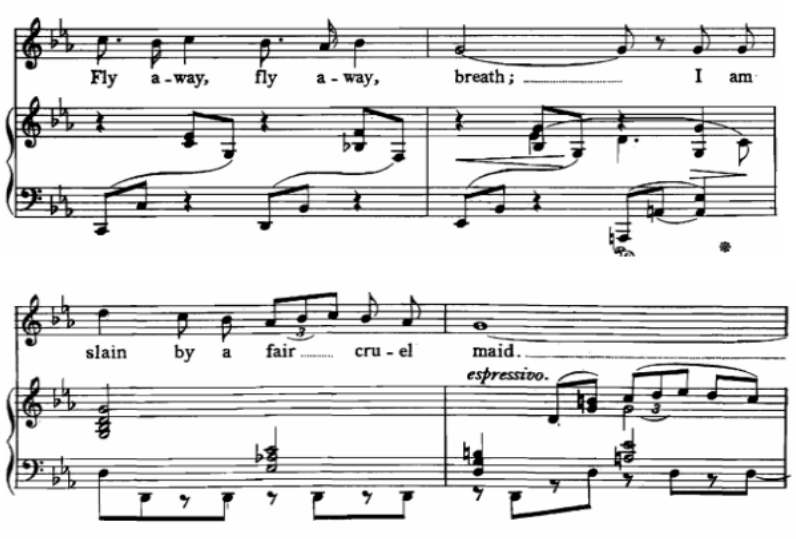


Przykład nutowy 3.30. Roger Quilter, *Come Away Death*, takty 1-6.[78]

W Przykładzie nutowym 3.31. pauza poprzedza akord półzmniejszony, wprowadzający natychmiastowy wzrost napięcia. Zmienia się barwa akompaniamentu, a wraz z nią cały nastrój frazy. Kontrast ten przygotowuje słuchacza na słowo *slain*, którego ekspresja emocjonalna jest jednym z kluczowych momentów pieśni. Zabieg ten współbrzmi z interpretacją autora, wedle
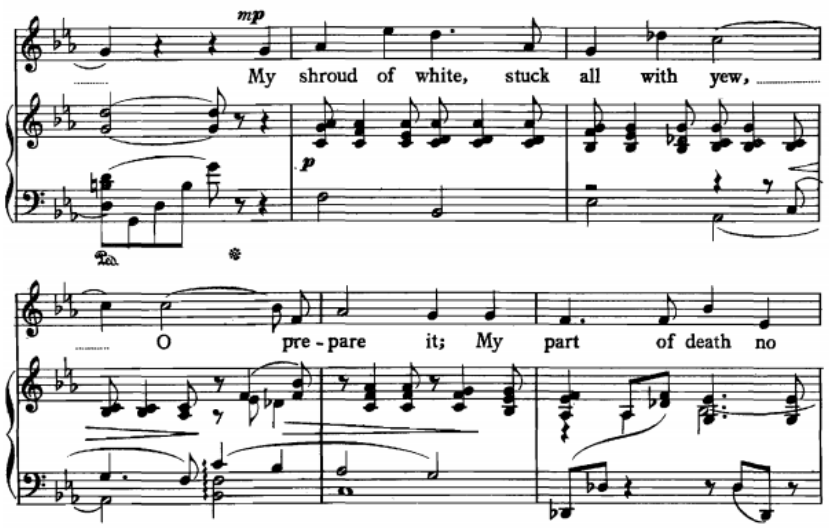
[78] Quilter R., *Three Shakespeare Songs: Op 6. Low Voice and Piano*, Boosey & Co., Londyn 1905, str.1.

której *Wieczór Trzech Króli* — mimo pozornej komediowej lekkości — w znacznej mierze oparty jest na motywach odrzucenia i bólu miłosnego. Podczas wykonywania słowa *slain* zaleca się krótkie zatrzymanie na spółgłosce, co wzmacnia dramatyczny efekt. Dodatkowo triola na słowie *fair* tworzy rytmiczny kontrast, który pełni funkcję wyrazową.



Przykład nutowy 3.31. Roger Quilter, *Come Away Death*, takty 7-10.[79]
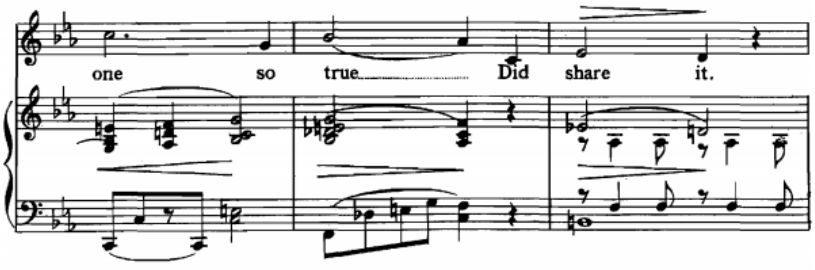
Przykład nutowy 3.32. ukazuje kolejny istotny aspekt języka muzycznego Quiltera: wyrażanie emocji poprzez zmiany tonalne. Najpierw następuje modulacja z Es-dur do As-dur, a następnie — na słowie *with* — pojawia się kolejna przemiana barwy poprzez wprowadzenie tonacji Des-dur.



Przykład nutowy 3.32. Roger Quilter, *Come Away Death*, takty 11-16.[80]

[79] Quilter R., op. cit., str. 1-2.
[80] Ibidem.
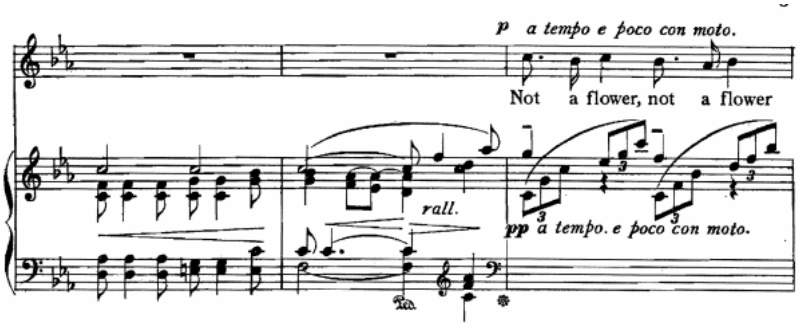
Wcześniej Quilter zaznaczał początek frazy pauzą; tutaj osiąga ten sam efekt poprzez zmianę tonacji. Dlatego wykonawca powinien w szczególny sposób uwypuklić dramatyzm słów *O prepare it*, w których brzmi przeczucie nadchodzącej tragedii. Nuta cierpienia wprowadzona przez kolejne modulacje znajduje swoje dopełnienie w frazie *my part of death*.



Przykład nutowy 3.33. Roger Quilter, *Come Away Death*, takty 17-19.[81]

Przykład ten stanowi kontynuację zdania rozwijanego w Przykładzie nutowym 3.34. Ważną rolę odgrywa tu frazowanie. Fragment *my part of death no one so true* powinien być wykonany na jednym oddechu, z cezurą dopiero przed *did share it*. Takt 18 (vide: Przykład nutowy 3.33.) zawiera akord septymowy zmniejszony oraz pauzę służącą naturalnemu zaczerpnięciu oddechu i zmianie nastroju. Kontrast pomiędzy kolejnymi frazami skupia uwagę na emocjonalnym przesłaniu wersu *did share it*, który należy wykonać z wyraźnym odcieniem bezsilności.
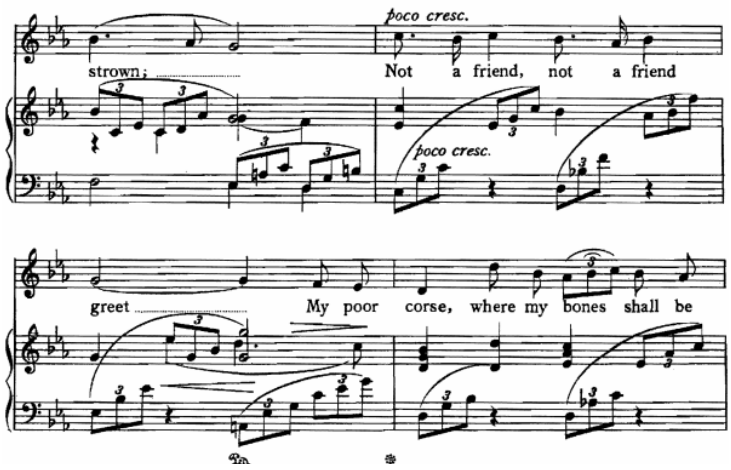
Przykład nutowy 3.34. otwiera drugą część pieśni. Zmiana nastroju jest natychmiastowa: akompaniament fortepianu wprowadza atmosferę kruchości i zawieszenia. Wokalista powinien zastosować bardziej świetlistą, delikatną barwę głosu. Ten fragment przypomina dotknięcie płatka kwiatu — ulotne, niemal odrealnione uczucie pragnienia miłości.



Przykład nutowy 3.34. Roger Quilter, *Come Away Death*, takty 20-22.[82]

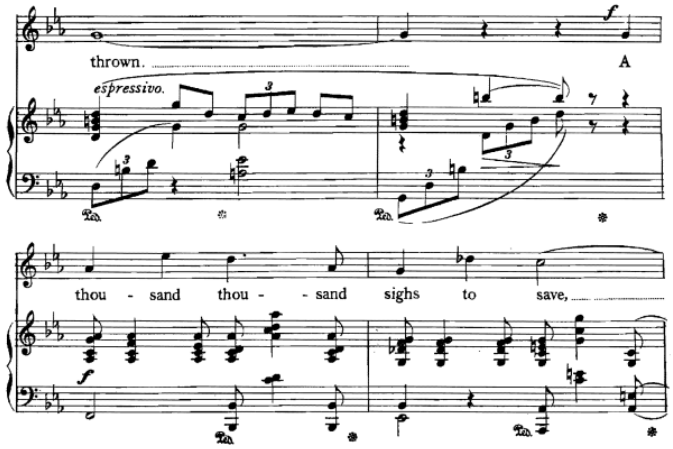
[81] Quilter R., op. cit., str. 2.
[82] Quilter R., op. cit., str. 3.

W Przykładzie nutowym 3.35. Quilter powraca do narracji realnej: słowa *not a friend* wymagają bardziej ziemskiej, ciemniejszej barwy głosu. Kompozytor nie sięga tu ani po pauzy, ani po modulacje — kontrast budowany jest wyłącznie kolorem. Jest to kolejny przykład charakterystycznej dla Quiltera techniki: różnorodne środki prowadzące do jednego celu — subtelnego, a zarazem precyzyjnego oddania sensu tekstu.



Przykład nutowy 3.35. Roger Quilter, *Come Away Death*, takty 26-28.[83]
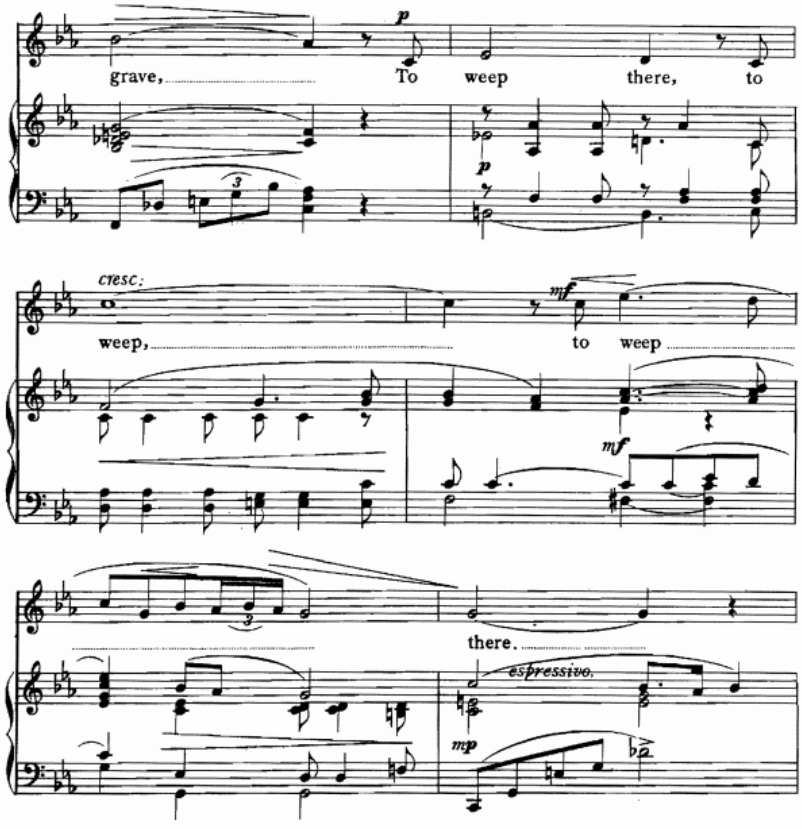
Przykład nutowy 3.36. ukazuje odmienny typ ekspresji. Łuki frazowe i *legato* budują wrażenie długiego westchnienia. Całą frazę *A thousand thousand sighs* należy — jeśli to możliwe — wykonać jednym oddechem, korzystając z podparcia oddechowego, aby oddać narastające napięcie emocjonalne. Choć akcent słowa *thousand* przypada na pierwszą sylabę, druga sylaba znajduje się w wyższym rejestrze — dlatego nie należy jej nadmiernie akcentować, lecz zachować miękką, delikatną linię.



Przykład nutowy 3.36. Roger Quilter, *Come Away Death*, takty 29-30.[84]

[83] Ibidem.
[84] Quilter R., op. cit., str. 4.

Zakończenie pieśni stanowi trzykrotne powtórzenie słów *to weep*. W pierwszym wejściu (vide: Przykład nutowy 3.37.) partia wokalna brzmi samotnie i rozpoczyna się w dynamice *piano*. Jest to moment najsilniejszej rezygnacji, odzwierciedlający wypalenie emocjonalne po doświadczeniu odrzucenia.



Przykład nutowy 3.37. Roger Quilter, *Come Away Death*, takty 37-42.[85]

Przy drugim powtórzeniu Quilter stosuje skok oktawowy, który — według autora analizy — symbolizuje ostatnią próbę odzyskania miłości. *Crescendo* przechodzące następnie w *diminuendo* wzmacnia wrażenie niepewności i wewnętrznych wahań. Ostatnie powtórzenie wprowadza triole, które intensyfikują napięcie. W tym fragmencie dopuszczalna jest delikatna artykulacja *portato*, wzmagająca ładunek emocjonalny. Trójstopniowy przebieg dynamiczno-agogiczny czyni finał pieśni głęboko poruszającym — i stawia Quiltera obok Geralda Finziego jako jednego z najwybitniejszych interpretatorów poezji Szekspira w XX wieku.
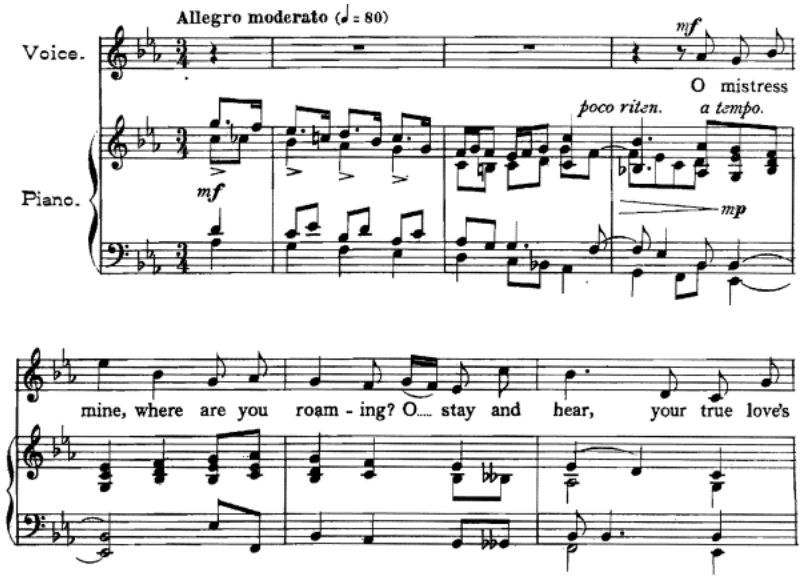
Analiza *Come Away Death* ujawnia mistrzostwo Quiltera w łączeniu ekspresji wokalnej z harmonią i subtelną kolorystyką fortepianu. Jego podejście do tekstu odznacza się wyjątkową precyzją i psychologiczną wrażliwością, dzięki czemu pieśń staje się nie tylko muzyczną ilustracją szekspirowskiego wiersza, ale pełnoprawnym, autonomicznym dramatem

[85] Quilter R., op. cit., str. 4.

miniaturowym. Quilter — podobnie jak Finzi — potrafi uchwycić najsubtelniejsze odcienie rozpaczy, tęsknoty i rezygnacji, czyniąc z tej pieśni jeden z najpełniejszych muzycznych komentarzy do *Wieczoru Trzech Króli*.

3.7.3. Analiza pieśni Rogera Quiltera *O Mistress Mine*

Początek pieśni otwiera charakterystyczny zabieg fakturalny: w partii fortepianu pojawia się równoczesny pochód opadający w czterech głosach struktury akompaniamentu, przy czym w rejestrze górnym figuracje rytmiczne oparte są na skokach interwałowych w dół, natomiast w rejestrze dolnym są to skoki ku górze. Choć kierunek całościowej linii jest opadający, efekt akustyczny opiera się na silnym kontraście, dzięki któremu wstęp wprowadza pogodny, radosny nastrój (vide: Przykład nutowy 3.38.).



Przykład nutowy 3.38. Roger Quilter, *O Mistress Mine*, takty 1-7.[86]

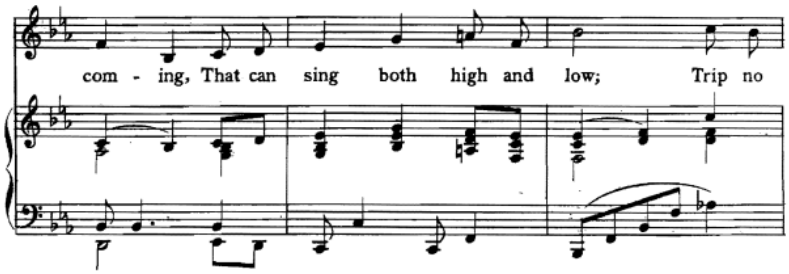
Kontrasty agogiczne pełnią w pieśni funkcję nadrzędną i pojawiają się nieustannie na przestrzeni całego utworu. Zmieniające się wartości rytmiczne – niekiedy w każdym takcie – wpływają na kształtowanie naturalnej prozodii tekstu. Przykładowo, słowa *O mistress* oparte są na ósemkach, natomiast *mine* pojawia się na ćwierćnucie, co tworzy efekt chwilowego zawieszenia. Podobna relacja występuje później przy słowach *roaming* i *hear*. Zabieg ten wzmacnia narracyjny charakter pieśni.

W taktach *stay and* Quilter wprowadza skok interwałowy w górę, podczas gdy w akompaniamencie rozbrzmiewa chromatyczny pochód zstępujący — subtelna aluzja do

[86] Quilter R., op. cit., str. 7.

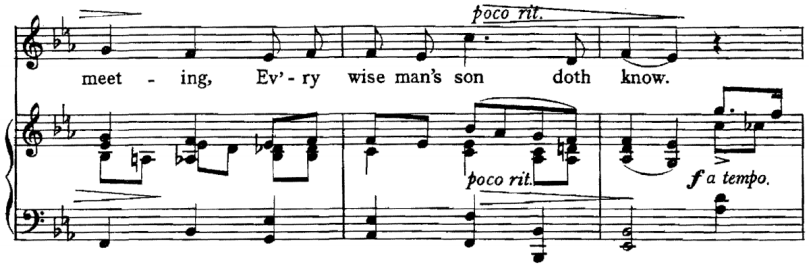
faktury wstępu. Tego rodzaju drobiazgowa korespondencja elementów jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych rysów jego stylu.

W drugim takcie Przykładu nutowego 3.39. pojawia się odchylenie modulacyjne, które wprowadza delikatny element niepewności. Ponownie zauważalne jest typowe dla tej pieśni zestawienie odmiennych wartości rytmicznych: półnuta na *low* zestawiona została z ósemkami *trip no further*. Zróżnicowana rytmika wzmacnia płynność narracji i pozwala wykonawcy precyzyjnie realizować zamysł kompozytora.



Przykład nutowy 3.39. Roger Quilter, *O Mistress Mine*, takty 8-10.[87]
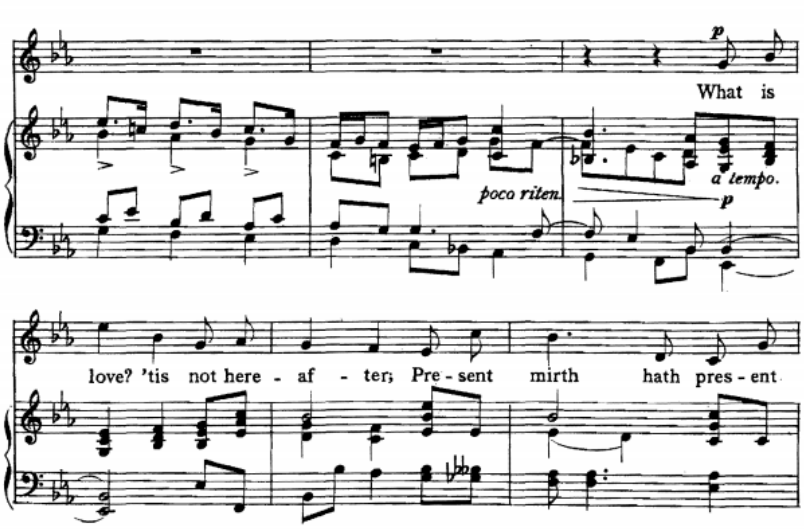
Zakończenie pierwszej części (vide: Przykład nutowy 3.40.) przynosi kolejny przykład chromatycznej ornamentyki. Wprowadzony w tym miejscu akord z funkcją subdominanty (D7/S) poprzedza powrót do tonacji głównej. Zabieg ten przywołuje klasyczne rozwiązania harmoniczne znane z sonat Beethovena — szczególnie charakterystyczne dla momentów pełnych energii i oczekiwania.



Przykład nutowy 3.40. Roger Quilter, *O Mistress Mine*, takty 14-16.[88]
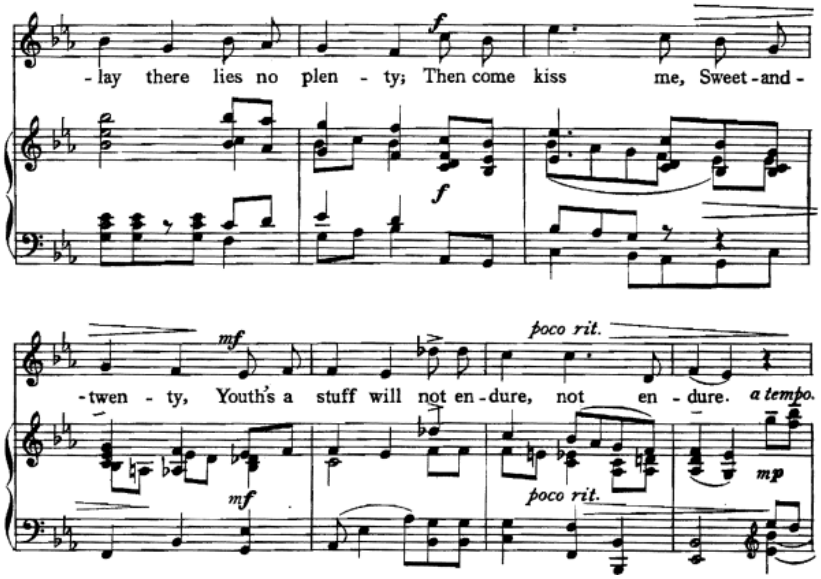
W takcie 18 (vide: Przykład nutowy 3.41.) pojawiają się dźwięki alterowane, które domykają pierwszą część pieśni atmosferą wyczekiwania. Druga część rozpoczyna się pytaniem, którego linia melodyczna nawiązuje do początku utworu, lecz dla uzyskania kontrastu i podkreślenia charakteru pytania należy rozpocząć ją w dynamice *piano*. Po sformułowaniu pytania dynamiczny profil wraca do normalnego poziomu.

[87] Quilter R., op. cit., str. 7.
[88] Ibidem, str. 8.



Przykład nutowy 3.41. Roger Quilter, *O Mistress Mine*, takty 17-22.[89]
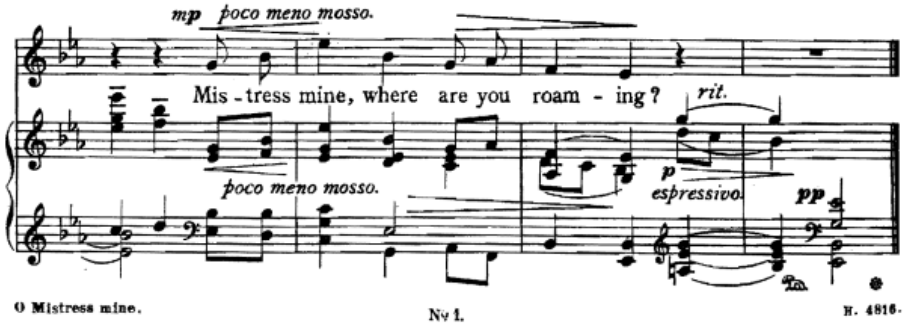
Dla szczególnego uwydatnienia słowa *kiss* Quilter stosuje kontrast agogiczny polegający na wydłużeniu wartości rytmicznej (vide: Przykład nutowy 3.42.). Z kolei delikatna zmiana dynamiki podkreśla słodycz słowa *sweet*. W piątym takcie Przykładu nutowego 3.42. pojawia się akord półzmniejszony, którego zmieniona barwa wprowadza odcień niepewności; jego rozwiązanie w takcie siódmym służy kontrastowaniu powtarzających się słów *not endure*. W pieśni tej wiele napięć wyrazowych budowanych jest właśnie za pomocą subtelnych zmian rytmicznych i harmonicznych — znak rozpoznawczy twórczości Quiltera.



Przykład nutowy 3.42. Roger Quilter, *O Mistress Mine*, takty 27-32.[90]

[89] Quilter R., op. cit., str. 8.
[90] Quilter R., op. cit., str. 8.

Zakończenie pieśni funkcjonuje jako niezależna koda, łącząca obie części utworu. Jest to jedyne znane art songowe opracowanie *O Mistress Mine*, w którym w finale powraca pierwszy wers wiersza. Zamiast kończyć na słowach *not endure*, Quilter świadomie wprowadza kompozycyjną klamrę, która odsyła słuchacza do początku utworu i wzmacnia dramaturgię dialogu miłosnego. Zabieg ten ukazuje głęboką lekturę tekstu i intuicyjne zrozumienie roli wiersza w strukturze *Wieczoru Trzech Króli*: zakończenie otwarte pytaniem pozostawia odbiorcę z poczuciem niedomknięcia historii.



Przykład nutowy 3.43. Roger Quilter, *O Mistress Mine*, takty 33-36.[91]

Współcześnie to właśnie pieśni *Come Away Death* i *O Mistress Mine* w opracowaniu Rogera Quiltera oraz Geralda Finziego należą do najpopularniejszych interpretacji wokalnych wierszy Szekspira — zarówno wśród śpiewaków, jak i szerokiego grona odbiorców. Obu kompozytorów łączy niezwykła wrażliwość na słowo, głęboka fascynacja poezją oraz intuicja w zakresie prozodii języka angielskiego. Dzięki temu ich pieśni pozostają wierne literackiemu oryginałowi, zachowując jednocześnie indywidualny rys kompozytorski. Styl Quiltera wyróżnia się oszczędnością środków, umiejętnością budowania ekspresji poprzez kontrasty rytmiczne i harmoniczne oraz wyjątkową precyzją w oddaniu sensu tekstu — cechami szczególnie cennymi w gatunku pieśni artystycznej.

3.8. Benjamin Dale – niedoceniany kompozytor o klasycystycznej wrażliwości

Twórczość Benjamina Dale'a, choć dziś rzadko obecna w repertuarze koncertowym, stanowi przykład niezwykle kunsztownego rzemiosła kompozytorskiego. *The Musical Times* podsumował jego dorobek słowami: „Żadne jego dzieło nie może być uznane za popularne”. [92] Pomimo tego braku rozpoznawalności, utwory Dale'a cechuje wysoki stopień dopracowania, głęboki namysł nad konstrukcją formalną oraz konsekwencja w poszukiwaniu

[91] Ibidem.
[92] *Benjamin James Dale*, The Musical Times 1943, 84 (1207), str. 287.

klasycystycznego ładu. Krytyk Edwin Evans zwracał uwagę, że choć dzieła Dale'a nie zdobyły rozgłosu, posiadają one „ponadczasową wartość" — cechę niezwykle istotną w muzyce XX wieku, zdominowanej przez poszukiwania awangardowe. [93]

W kontekście opracowań szekspirowskich wierszy *Come Away Death* oraz *O Mistress Mine*, szczególnie wymowna jest okoliczność ich powstania. W jednym z opisów życia kompozytora odnotowano, że „podczas internowania napisał również opracowania *O Mistress Mine* i *Come Away Death* do akompaniamentu altówki".[94] Pieśni te skomponował więc w czasie niemieckiej niewoli podczas I wojny światowej, w obozie jenieckim Ruhleben. Okres ten naznaczony był głęboką bezsilnością, niepewnością jutra i tęsknotą za wolnością — a emocje te odnaleźć można w warstwie muzycznej obu pieśni.

Choć jeden z utworów ujmuje ból związany z uwięzieniem i poczuciem bezradności, a drugi wyraża pragnienie wyzwolenia, oba odzwierciedlają wrażliwość kompozytora i jego umiejętność sublimacji emocji w formę artystyczną. Po wojnie Dale powrócił do Londynu i przez wiele lat pełnił funkcję rektora Royal Academy of Music, zyskując szacunek jako pedagog i mentor. Jednak to właśnie pieśni powstałe w niewoli stanowią najbardziej osobiste świadectwo jego twórczości, pozwalając słuchaczowi usłyszeć — niejako bezpośrednio — doświadczenie cierpienia i nadziei.

3.8.1. Altówka w twórczości Dale'a: instrument, który stał się głosem pieśni

W pieśni *Come Away Death* Benjamin Dale zastosował nietypowe zestawienie akompaniamentu fortepianu i altówki, nadając utworowi głęboki, intymny charakter. Wybór altówki nie był przypadkowy. Kompozytor pozostawał pod silnym wrażeniem gry Lionela Tertisa — jednego z najwybitniejszych altowiolistów w historii i reformatora techniki altówkowej. Fascynacja osobowością artystyczną Tertisa[95] doprowadziła Dale'a do stworzenia szeregu dzieł na altówkę, m.in. *Suity na fortepian i altówkę*, *Introdukcji i Andante na sześć altówek* oraz *Fantazji na altówkę i fortepian*. Utrzymane w idiomie klasycystycznym, utwory te zachwycają przejrzystą formą, subtelną kantyleną i elegancją harmonii.

Wrażliwość Dale'a na brzmienie altówki — jednocześnie aksamitne i melancholijne — znalazła odzwierciedlenie również w jego opracowaniach pieśni do wierszy Szekspira. Altówka pełni w nich rolę nie tylko akompaniamentu, lecz także „drugiego głosu", komentującego frazy wokalne, prowadzącego dialog z melodią i współtworzącego narrację emocjonalną. Jej barwa

[93] Evans E., *Modern British Composers. III. Benjamin Dale*, The Musical Times 1919, 60 (915), str. 201–205.
[94] *Benjamin James Dale*, ibidem.
[95] Stovner, K. B., *Viola Music of York Bowen and Benjamin Dale: Two Performances of Four Works, 1905-1911*, University of Maryland 1996
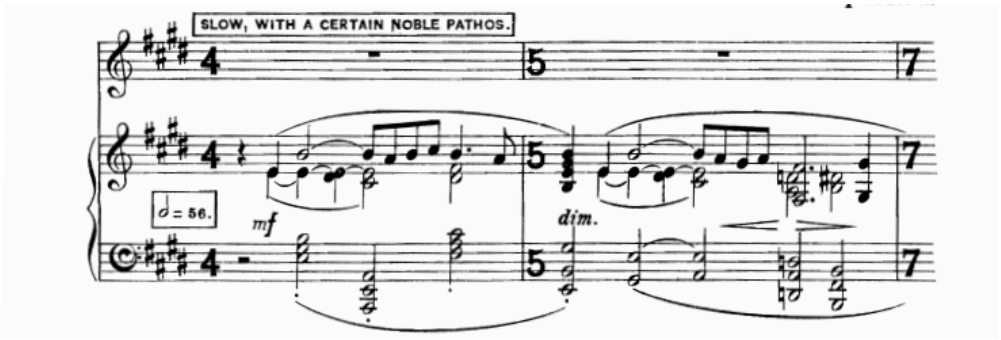
dopełnia wyrażany w tekście nastrój rezygnacji, tęsknoty i delikatnej nadziei.

Charakterystyczna dla kompozytora powściągliwość wyrazu oraz subtelny liryzm sprawiają, że pieśni te odznaczają się klasycystyczną prostotą i klarownością, a jednocześnie znaczną głębią emocjonalną. Altówka — ulubiony instrument kompozytora — staje się tu nośnikiem ekspresji równie ważnym jak głos, poszerzając paletę środków wyrazu i wzbogacając dramaturgię muzyczną.

3.8.2. Analiza pieśni Benjamina Dale'a *Come Away Death*

W nagraniu pieśni *Come Away Death* udział wziął wybitny młody altowiolista Paweł Czarny, którego interpretacja w istotny sposób pogłębiła wyrazowość utworu. Dogłębna znajomość idiomatyki altówkowej u Benjamina Dale'a sprawia, że partia instrumentalna jest zintegrowana z wokalną w sposób wyjątkowo subtelny i linearne prowadzi narrację pieśni.

Wstęp opatrzony został adnotacją *slow, with a certain noble pathos*, która nadaje ton całemu utworowi. Zdaniem autora kluczowe jest tu słowo *patos*. Niesiona przez nie powaga, w połączeniu z okolicznościami powstania pieśni, decydują o jej smutnym, tragicznym zabarwieniu. Jednakże początek utworu nie odzwierciedla tego w pełni. Ma charakter bardziej łagodny, nawiązujący raczej do określenia *noble* (szlachetny). Wnikliwsza analiza pokazuje jednak, iż dwa ostatnie akordy w takcie drugim (vide: Przykład nutowy 3.44.) wprowadzają rzadko spotykane odchylenie modulacyjne. Zastosowanie akordu zwiększonego zmienia zabarwienie tonacji na molową, pokazując obecność patosu w szlachetności.

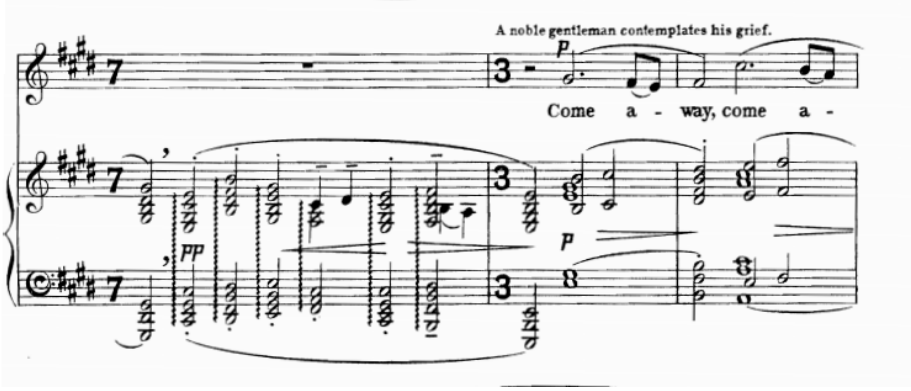


Przykład nutowy 3.44. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 1-2.[96]

W takcie 3 (vide: Przykład nutowy 3.45.) pojawia się charakterystyczne dla tej pieśni arpeggio, którego lekki, zwiewny charakter odzwierciedla pragnienie odzyskania wolności. Początek partii wokalnej oznaczony jest następującą uwagą: *A noble gentleman contemplates his grief*. Szczególnie istotne wydają się tu trzy słowa: *noble* (szlachetny), *comtemplates* (kontempluje) i *grief* (smutek, żal). Jednoczesne oddanie znaczenia tych trzech słów jest nie
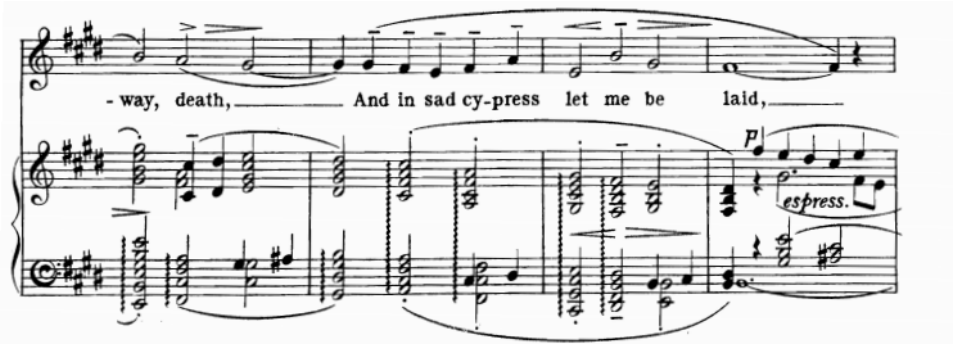
[96] Dale B., *Two Songs from Shakespeare B. J. Dale. Op.9 No. 2*, London Novello and Co., Ltd, str.1.

lada wyzwaniem. Bogata, pełna barwa barytonu doskonale przystaje do określenia *szlachetny*, natomiast kontemplację smutku odzwierciedlić można za pomocą przeciągnięcia samogłoski i zastosowania artykulacji *legato*. Ważne jest tu przejście od słowa *come* do *away* poprzez połączenie spółgłoski *m* z samogłoską *a*.



Przykład nutowy 3.45. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 3-5.[97]
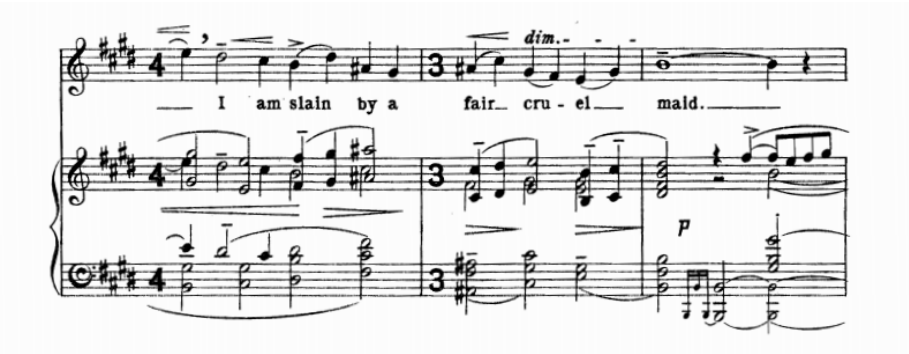
Zgodnie z zapisem nutowym, na słowie *death* należy zrealizować *diminuendo*, nie wolno jednak zapominać o tym, że w następnej frazie kompozytor zastosował *tenuto* (vide: Przykład nutowy 3.46.). Jak połączyć ze sobą te frazy tak, aby istniejący między nimi silny kontrast nie był rażący? Na końcu pierwszej frazy, w dynamice *piano*, należy wyraźnie wyartykułować spółgłoskę *th*, a następującą po niej frazę zaśpiewać z emfazą, to do niej bowiem dąży to zdanie. Zabieg ten doskonale podkreśla ówczesny stan ducha Benjamina Dale'a i dowodzi jego kunsztu kompozytorskiego. Śpiewając drugą frazę, należy również ją wewnętrznie zróżnicować. Wykonując tenuto, autor zbliża się wręcz do artykulacji staccato, natomiast na słowach *let me be laid*, dla kontrastu stosuje *legato*. W ten sposób dodatkowo uwypuklić można ówczesne uczucie smutku i bezsilności kompozytora.



Przykład nutowy 3.46. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 6-9.[98]
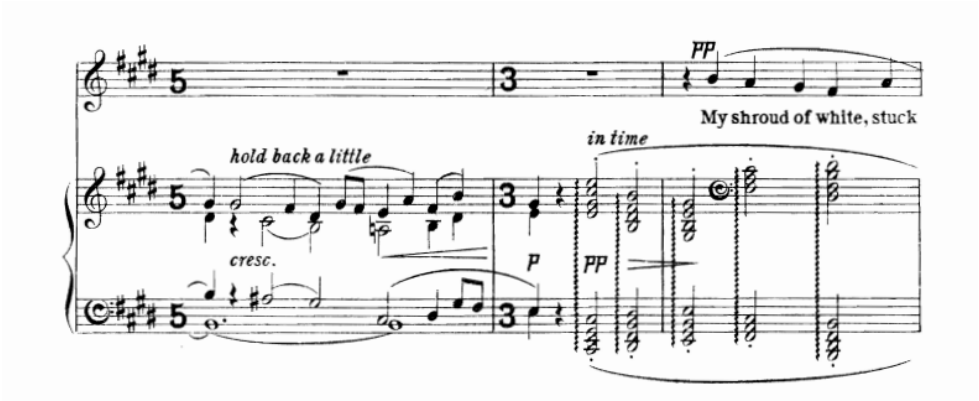
[97] Dale B., op. cit., str. 1.
[98] Dale B., op. cit., str. 1.

W partii fortepianu utrzymany jest w basie dźwięk dominanty i następuje chwilowe odchylenie modulacyjne do oddalonej o kwintę tonacji pokrewnej. W dalszej części utworu często pojawiać się będą różnego rodzaju odchylenia. Wykonując tę frazę należy pamiętać, że wysoki rejestr nie jest w tym miejscu jednoznaczny z emfazą. Akcent przypada bowiem na wyrazy *slain* i *cruel*, istotne dla podkreślenia nastroju kompozytora w obliczu okoliczności, jakim musiał stawić czoła. Choć zdanie jest stosunkowo długie, to wymaga zaśpiewania na jednym oddechu. Dla ułatwienia, przy wydłużeniu ostatniego dźwięku, można nieco szybciej przejść na samogłoskę *i* w wyrazie *maid*.



Przykład nutowy 3.47. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 14-16.[99]
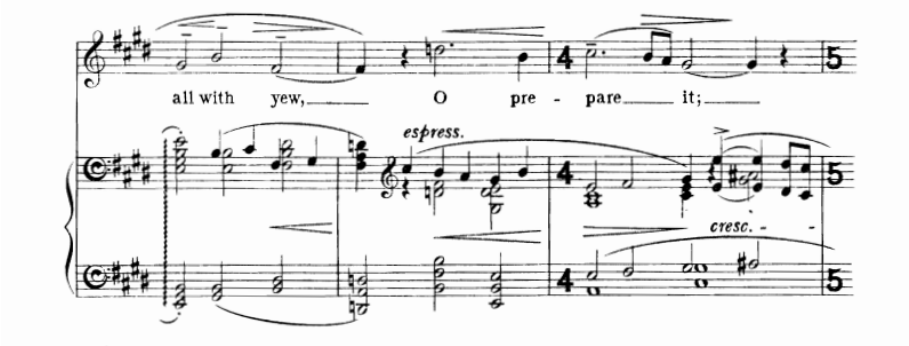
W Przykładzie nutowym 3.48. pojawiają się kolejne oznaczenia kompozytora: *hold back a little* oraz *in time*, a także ponowne zastosowanie *arpeggio*. Partia akompaniamentu stanowi tu jakby miniaturę partii wokalnej z Przykładu nutowego 3.46, kontrastując napięcie z uspokojeniem. Następnie w takcie 22, głos rozpoczyna melodię w dynamice *piano pianissimo*. Wcześniejszy ból zdaje się ulec załagodzeniu, to uspokojenie jest jednak pozorne, zapowiada bowiem wybuch emocji.



Przykład nutowy 3.48. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 20-22.[100]
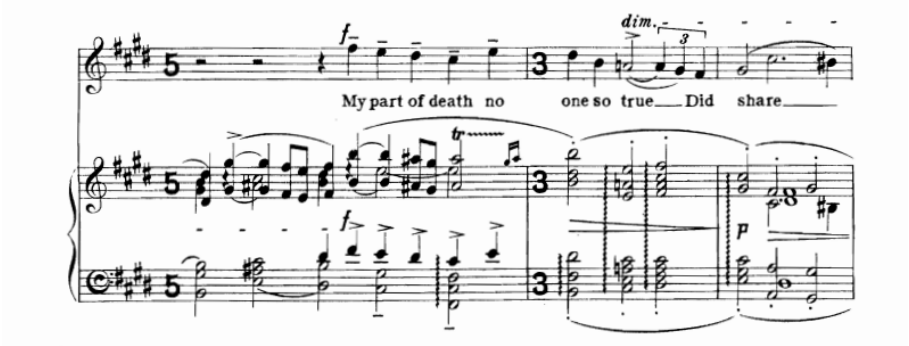
[99] Ibidem, str. 2.
[100] Dale B., op. cit., str. 3.

Dźwięk d^1 w drugim takcie Przykładu nutowego 3.49. pokazuje modulację do tonacji A-dur. Po niej następuje przejście do tonacji H-dur, będącej dominantą tonacji wyjściowej, co tworzy pełen wyczekiwania efekt zawieszenia. Jak wskazują śpiewane w tym miejscu słowa *O prepare it*, jest to zapowiedź nadchodzącej eksplozji emocji. Głoskę *o* należy zaśpiewać delikatnie, podkreślając kluczowe słowo *prepare*.



Przykład nutowy 3.49. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 23-25.[101]
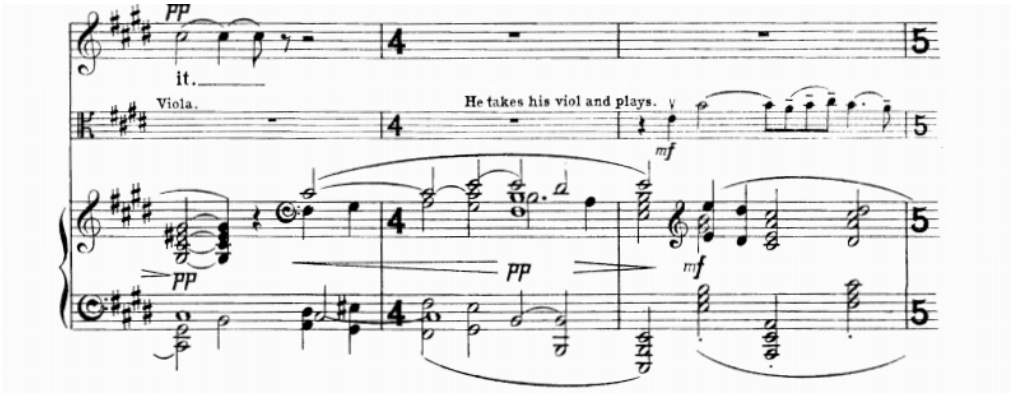
Zapowiadany wybuch emocji następuje w Przykładzie nutowym 3.50. Jest to pierwszy punkt kulminacyjny utworu, po którym do partii akompaniamentu dołącza altówka. Należy zwrócić szczególną uwagę na wykonanie *tenuto*. Choć każdy wyraz jest tu istotny i wymaga podkreślenia, to należy za wszelką cenę unikać sztywnego, siłowego śpiewu. Ekspresja emocji powinna opierać się na silnym podparciu oddechowym. Uwypuklenie tego fragmentu odzwierciedla ówczesne położenie kompozytora. W obozowej rzeczywistości nadzieja wydawała się być niezwykle ulotna, pozostawało jedynie oczekiwać na nadchodzącą śmierć, o której być może nikt nawet by się nie dowiedział. Sytuacja ta powinna znaleźć odzwierciedlenie w mrocznej, pełnej bólu barwie głosu. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na *diminuendo* i wykonanie słów *did share it* w dynamice *piano*, z wykorzystaniem rejestru głowowego. W miejsce niknącego w oddali głosu za chwilę pojawi się dźwięk altówki.



Przykład nutowy 3.50. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 26-28.[102]
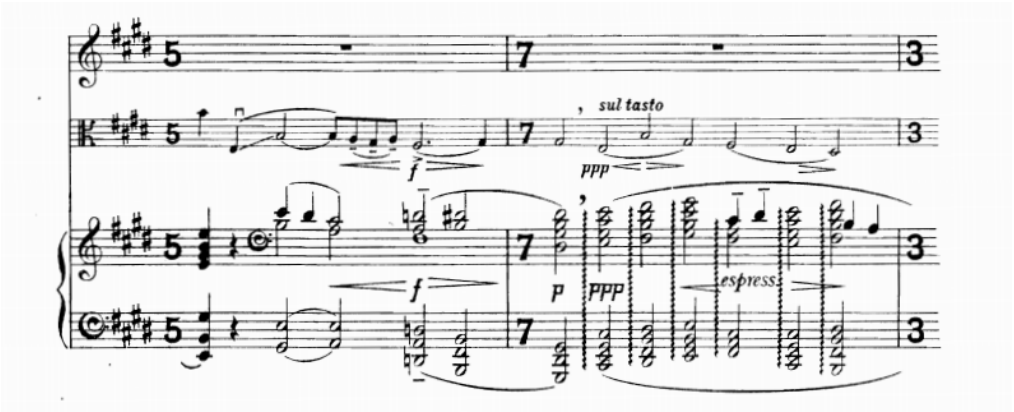
[101] Ibidem.
[102] Dale B., op. cit., str. 3.

Linia melodyczna altówki w Przykładzie nutowym 3.51. stanowi odbicie wcześniejszych motywów, ze zmodyfikowaniem warstwy rytmicznej. Pełna spokoju partia altówki zdaniem autora odzwierciedla alter ego kompozytora. Wchodzi ona w dialog z wcześniejszą kontemplacją smutku, niosąc nadzieję na pozytywny rozwój wydarzeń. Szlachetny dżentelmen, który bierze w tej chwili altówkę do ręki i gra, posiada wewnętrzną siłę, by wyprowadzić kompozytora z beznadziejnej sytuacji.



Przykład nutowy 3.51. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 29-31.[103]

Widoczne w Przykładzie nutowym 3.52. połączenie melodii z altówki z arpeggio w partii fortepianu jest zdaniem autora najpiękniejszym fragmentem pieśni. Pełna swobody i niewypowiedzianego piękna melodia przynosi duszy orzeźwienie, a nadzieja którą niesie rozprasza mrok rzeczywistości.
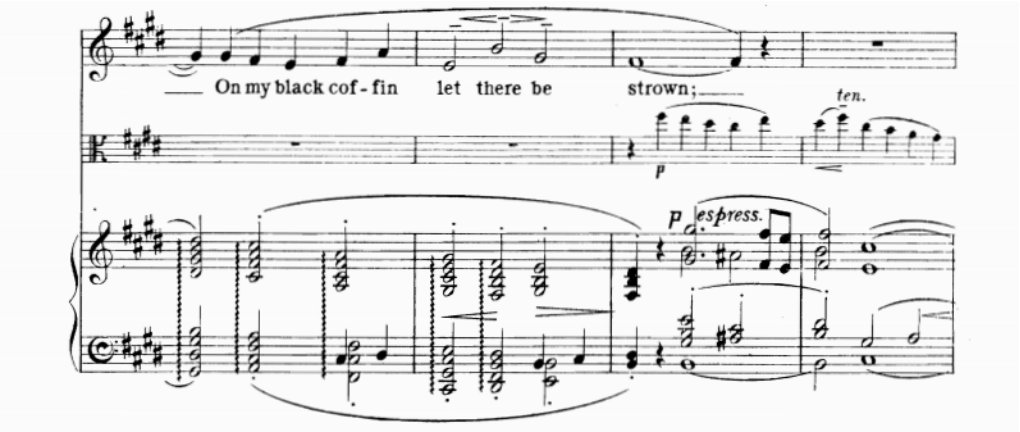


Przykład nutowy 3.52. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 32-33.[104]

Podobnie w Przykładzie nutowym 3.53., gdy kończy się fraza partii wokalnej, altówka wygrywa powtarzającą się melodię, co sprawia wrażenie dialogu kompozytora z jego alter ego.

[103] Dale B., op. cit., str. 4.
[104] Ibidem.
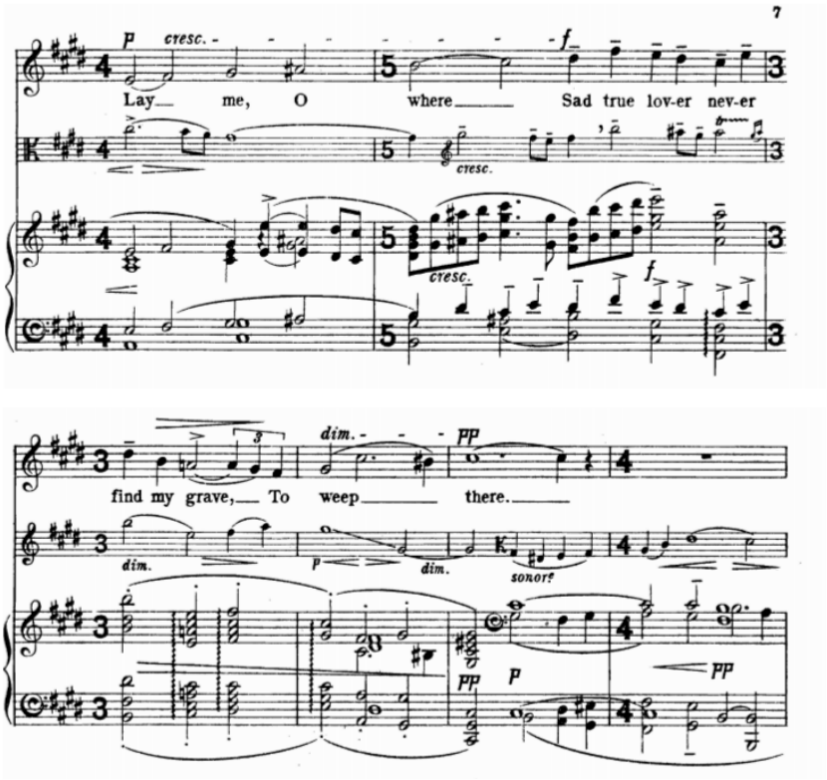
Motyw altówki zdaje się mówić, że wszystko będzie dobrze, niosąc nadzieję na odzyskanie wolności.



Przykład nutowy 3.53. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 37-40.[105]
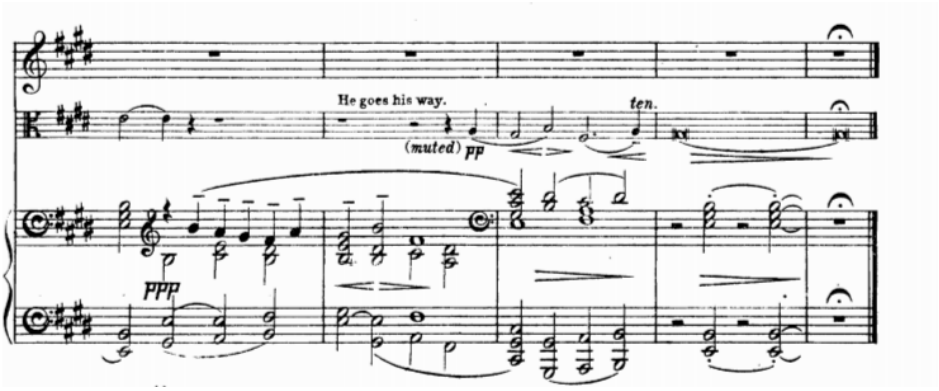
Przykład nutowy 3.54. pokazuje punkt kulminacyjny utworu i stanowi niejako miniaturę całej pieśni, ukazując najpierw narastające emocje, a potem ich eksplozję. Rozpoczyna się w dynamice *piano,* by następnie przejść do *forte* i na koniec ulec wyciszeniu. Istotne jest, aby podążać za tym schematem dynamicznym. Jak wyżej wspomniano, partia altówki wprowadza w utworze promień nadziei, rozświetlający serce kompozytora. Jednak w tym miejscu rzeczywistość sprowadza go ponownie na ziemię. Podkreślone w punkcie kulminacyjnym słowa *sad* i *never* pokazują, iż kompozytor pogrąża się znów w otchłani rozpaczy. Dlatego wyrażane w tym fragmencie silne emocje powinny być zabarwione smutkiem i uczuciem bezsilności, niczym pełen rozpaczy głos sprzeciwu. Słowa te nie mogą być wykrzyczane, lecz oparte na właściwym *appoggio*. Tylko w ten sposób zrealizować można końcowe *piano* na słowach *to weep there*, które najpełniej oddaje prowadzące do bezgłośnego szlochu uczucie beznadziei. Wykonanie punktu kulminacyjnego tej pieśni razem z akompaniamentem fortepianu i altówki prawdziwie wycisnęło łzy z oczu autora, a pełna dojmującego smutku barwa altówki przeniosła go do więziennej celi.

[105] Dale B., op. cit., str. 5.



Przykład nutowy 3.54. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 55-60.[106]

W zakończeniu utworu znaleźć można adnotację kompozytora *He goes away* (vide: Przykład nutowy 3.55.), która ponownie odzwierciedla pragnienie wolności. Choć ówczesne położenie na to nie pozwalało, to kompozytor pragnął niczym ukazane przez partię altówki alter ego opuścić więzienne mury. Liczne odchylenia modulacyjne w utworze ukazują wewnętrzną walkę, kontrast między wolnością i niewolą, zderzenie nadziei i rozpaczy. Natomiast ostatni, wydłużony fermatą dźwięk altówki zdaje się odzwierciedlać niknący w oddali promień nadziei na uwolnienie.
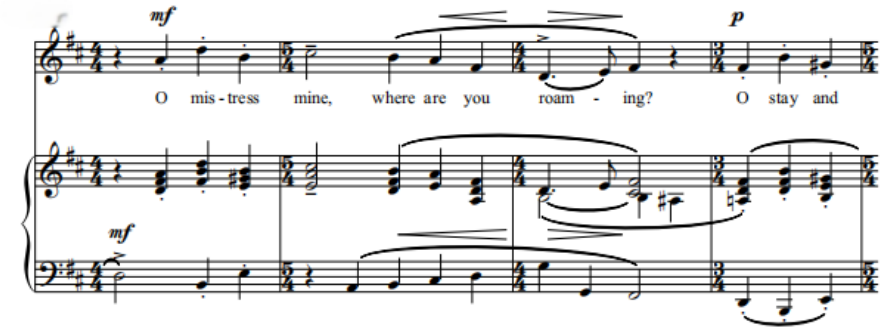


Przykład nutowy 3.55. Benjamin Dale, *Come Away Death*, takty 61-65.[107]

[106] Dale B., op. cit., str. 7
[107] Ibidem.

Jeśli *Come Away Death* Benjamina Dale'a jest pieśnią pełną rozpaczy i bezsilności, to *O Mistress Mine* tworzy z nią wyraźny kontrast, reprezentując nadzieję i optymizm.

3.8.3. Analiza pieśni Benjamina Dale'a *O Mistress Mine*

Charakterystyczne dla twórczości Dale'a wpływy Klasycyzmu widoczne są wyraźne i w tej pieśni. Jak wspomniano wyżej, Benjamin Dale darzył twórczość klasycystyczną ogromnym szacunkiem, czego doskonałym przykładem jest utwór *O Mistress Mine*. Na przykład, w takcie 12 widać dominantę wtrąconą, która była powszechnie stosowanym w Klasycyzmie odchyleniem modulacyjnym (vide: Przykład nutowy 3.56).

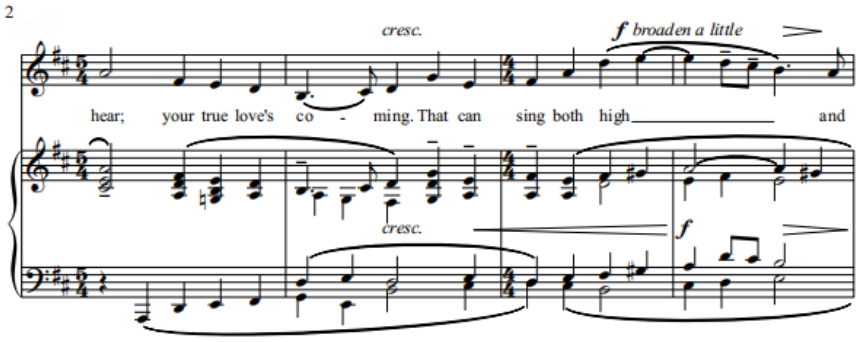


Przykład nutowy 3.56. Benjamin Dale, *O Mistress Mine*, takty 12-15.[108]

Fakt, iż utwór inspirowany jest okresem klasycystycznym wymusza na wykonawcy zwrócenie szczególnej uwagi na zapis nutowy. Już na pierwszy rzut oka zauważyć można kontrast między artykulacją *staccato* i *legato*. Ponadto, zaznaczony jest również kontrast dynamiczny *mf-p*. Oba te zestawienia odznaczają się ogromną prostotą i przejrzystością, tak charakterystyczną dla muzyki klasycystycznej. Wykonując tego rodzaju utwory należy skupić się nie tyle na zaprezentowaniu własnego warsztatu wokalnego, co na oddaniu koncepcji artystycznej i nastroju. Analizowana pieśń staje się symbolem nadziei, pięknym i pełnym prostoty odzwierciedleniem pragnienia wolności.

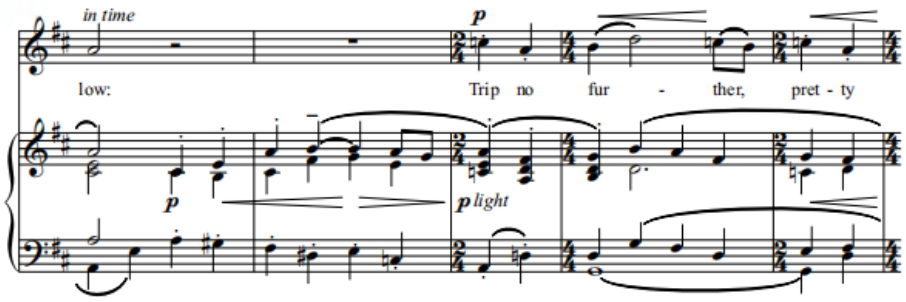
Widoczne w Przykładzie nutowym 3.57. określenie wykonawcze *broaden* przetłumaczyć można jako *poszerzyć*. Należy w tym miejscu nieznacznie zwolnić i rozciągnąć w czasie frazę. Patrząc na tę uwagę, nietrudno wyobrazić sobie tęsknotę zamkniętego w obozie Benjamina Dale'a za otwartą przestrzenią.

[108] Dale B., op. cit., str. 1.



Przykład nutowy 3.57. Benjamin Dale, *O Mistress Mine*, takty 16-19.[109]

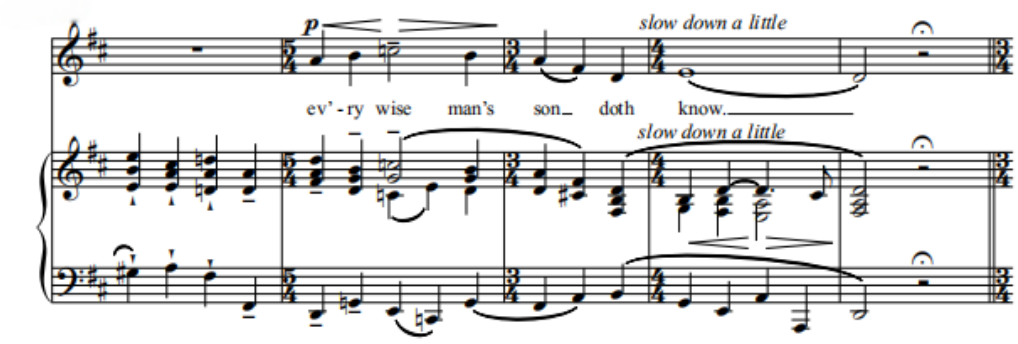
W takcie 22 (vide: Przykład nutowy 3.58.) następuje modulacja do tonacji G-dur. Należy w tym miejscu zwrócić szczególną uwagę na czystość intonacyjną. Ponadto, po modulacji, w głosie powinna być wyczuwalna tęsknota za wolnością i większe przekonanie o tym, że tak jak mówi tekst wiersza, jest ona na wyciągnięcie ręki. Frazę należy rozpocząć delikatnie, pogodnym, pełnym nadziei głosem.



Przykład nutowy 3.58. Benjamin Dale, *O Mistress Mine*, takty 20-24.[110]
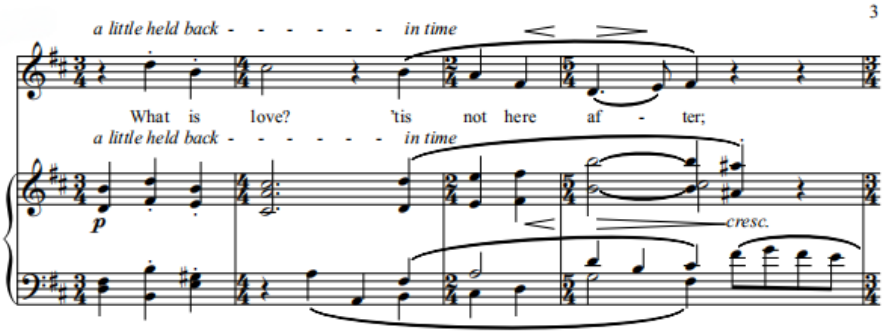
W zakończeniu części pierwszej kompozytor zastosował popularną w okresie Klasycyzmu kadencję doskonałą D-T (vide: Przykład nutowy 3.59.). Druga część natomiast rozpoczyna się od pytania. Zestawienie kadencji doskonałej ze zdaniem pytającym tworzy przykuwający uwagę słuchacza kontrast, rozpalając ciekawość względem dalszego rozwoju historii.

[109] Dale B., op. cit., str. 2
[110] Ibidem.



Przykład nutowy 3.58. Benjamin Dale, *O Mistress Mine*, takty 29-33.[111]
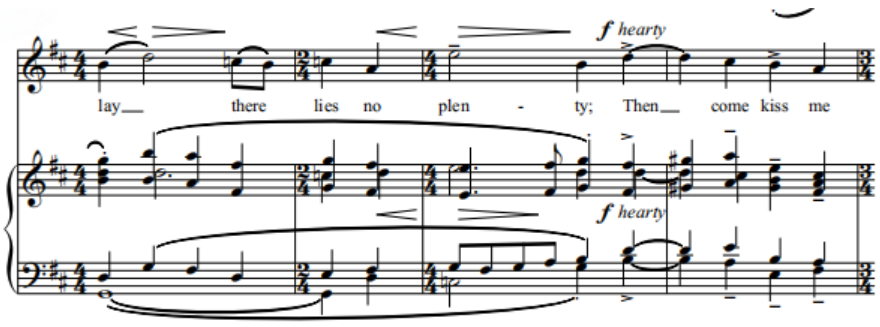
Przykład nutowy 3.59. stanowi kwintesencję zastosowania przez Benjamina Dale'a technik kontrastujących. Na przestrzeni zaledwie czterech taktów widoczne są kontrasty na trzech poziomach: pomiędzy *staccato* i *legato*, pytaniem i odpowiedzią, a także *a little held back* i *in time*. Te proste zabiegi kompozytorskie nadają tekstowi głębszego wydźwięku. Zdaniem autora, fragment ten odzwierciedla monolog wewnętrzny kompozytora, zadającego sobie pytanie, czy możliwe jest jeszcze odzyskanie wolności.



Przykład nutowy 3.59. Benjamin Dale, *O Mistress Mine*, takty 34-38.[112]

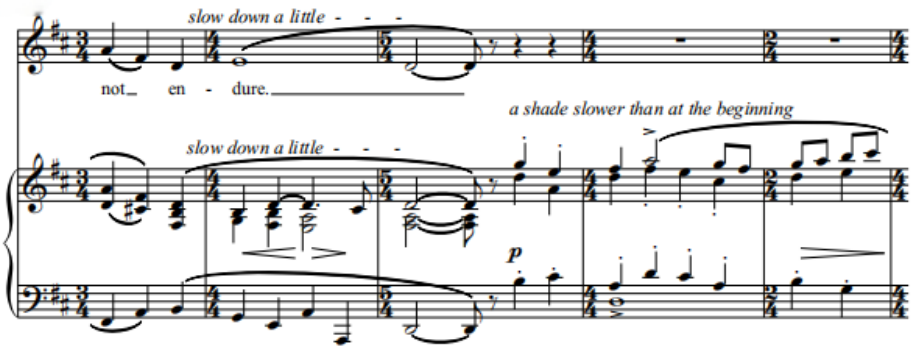
Określenie *hearty* oznacza serdeczny, szczery (vide: Przykład nutowy 3.60.). Z jednej strony jest to wskazówka wykonawcza, z drugiej strony odzwierciedlenie pragnień kompozytora. W połączeniu z tekstem wiersza (*then come kiss me*), może ukazywać, iż kompozytor z utęsknieniem wyczekuje serdeczności. Pragnienia serca i nadzieja są wciąż żywe, nawet w więziennych murach.

[111] Dale B., op. cit., str. 2
[112] Ibidem, str. 3



Przykład nutowy 3.60. Benjamin Dale, *O Mistress Mine*, takty 46-49.[113]

Pieśń zakończona jest typową dla muzyki klasycystycznej kadencją wielką doskonałą S-D-T, która daje poczucie stabilności i pewności (vide: Przykład nutowy 3.61.). Ponadto, w utworze szeroko stosowana jest funkcja dominanty, wprowadzająca pogodne, optymistyczne zabarwienie. W porównaniu z pełną bólu i rezygnacji pieśnią *Come Away Death*, kompozycja ta niesie nadzieję na ziszczenie pragnień serca.



Przykład nutowy 3.61. Benjamin Dale, *O Mistress Mine*, takty 54-58.[114]

Zarówno ogólny kontrast między analizowanymi pieśniami, odzwierciedlającymi rozpacz i nadzieję, jak i wewnętrzne kontrasty w obrębie każdej z nich, ukazują talent kompozytorski Benjamina Dale'a. Być może jego inspirowane Klasycyzmem utwory nie cieszyły się czasach zdominowanych przez muzykę romantyczną szczególną popularnością, jednak zdaniem autora nie sposób przecenić ich wartość. Wykonanie pieśni Dale'a jest źródłem ogromnej przyjemności, a zastosowanie przez kompozytora altówki jest prawdziwie mistrzowskie. Partię altówki można wręcz postrzegać jako dodatkowego bohatera, który wchodzi w dialog z podmiotem lirycznym. Taki zabieg niepomiernie wzbogaca warstwę ekspresyjną utworu.

[113] Dale B., op. cit., str. 3.
[114] Ibidem, str. 4.

3.9. Ernest John Moeran – muzyczna tożsamość inspirowana naturą

Źródeł twórczej wyobraźni Ernesta Johna Moerana należy doszukiwać się przede wszystkim w głębokiej więzi kompozytora z angielską wsią. Jego wrażliwość muzyczna kształtowała się w bezpośrednim kontakcie z naturą, której obecność przenika niemal całą jego twórczość. Moeran sam przyznawał, że otoczenie wielkiego miasta utrudnia mu pracę artystyczną:

„Próba podjęcia pracy w Londynie albo jakimkolwiek innym wielkim mieście jest dla mnie ogromnym eksperymentem, ponieważ do tej pory całe moje muzyczne i twórcze spojrzenie było całkowicie związane ze wsią… być może okaże się absolutnie niezbędnym znalezienie innego miejsca do pracy poza Londynem, w przeciwnym razie możliwe, że nie będę w stanie w ogóle komponować."[115]

Kompozytor przyszedł na świat w grudniu 1894 roku w Heston — niewielkiej miejscowości, która mimo bliskości Londynu zachowała sielski, zielony charakter. To właśnie w tym otoczeniu Moeran rozwinął swoją wyjątkową wrażliwość na pejzaż dźwiękowy natury i prostotę wiejskiej melodii. Znaczący wpływ na jego późniejszą twórczość miały także doświadczenia pierwszej wojny światowej. Po rozpoczęciu studiów w Royal College of Music w 1913 roku Moeran wstąpił do armii, gdzie doznał ciężkiej rany głowy. Jak wspominał jego przyjaciel, Sir Arnold Bax:

„Kiedy się poznaliśmy, miał właśnie zakończyć trwającą całą wojnę służbę, podczas której doznał rany głowy. Powikłania po tej ranie być może przyczyniły się do pewnej niestabilności jego charakteru w późniejszych latach."[116]

Trauma wojenna nie była dla Moerana końcem drogi artystycznej. Wręcz przeciwnie — powrót do zdrowia przyniósł odrodzenie jego pasji. Po zakończeniu wojny kompozytor wznowił naukę w Royal College of Music, równolegle oddając się intensywnemu zbieraniu pieśni ludowych. Vernon Lee Yenne odnotował, iż „Moeran znał i kochał ludność Norfolku i Kerry w Irlandii. Swobodnie obracał się w ich towarzystwie, zwłaszcza wśród balladzistów, udało mu się więc spisać liczne ich melodie."[117] Rezultatem tej działalności były m.in. *Six Folksongs from Norfolk*, *Six Suffolk Folksongs* oraz *Songs from County Kerry*. Melodie te, zakorzenione w lokalnych tradycjach, miały ogromny wpływ na język harmoniczny Moerana i jego charakterystyczną, pastoralną estetykę.

---

[115] McNeill R., *Moeran's Unfinished Symphony*, The Musical Times 12.1980, str. 771.
[116] Bax A., *E. J. Moeran: 1894-1950*, Music and Letters XXXII (04.1951), str. 125.
[117] Yenne, V. L., *Three Twentieth Century English Song Composers: Peter Warlock, EJ Moeran and John Ireland*, University of Illinois at Urbana-Champaign 1969, str. 146.

3.9.1. Twórczość pieśniowa Moerana: miejsce Szekspira

Własna twórczość kompozytorska Moerana rozwinęła się po roku 1920 i niemal od początku obejmowała gatunek pieśni artystycznej, którego stał się jednym z wyrazistych przedstawicieli w muzyce angielskiej XX wieku. Wśród jego najważniejszych osiągnięć wymienia się cykl *Ludlow Town* na baryton, będący przykładem jego wrażliwości na połączenie poetyckiej narracji z subtelną kolorystyką instrumentalną.

W latach 1937–1941 Moeran zwrócił się ku poezji Szekspira, komponując cykl *Four Shakespeare Songs*, obejmujący pieśni:
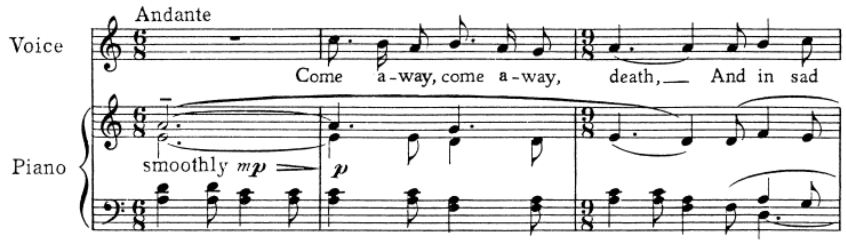
1. *The Lover and His Lass*
2. *Where the Bee Sucks*
3. *When Daisies Pied*
4. *When Icicles Hang by the Wall*

Są to utwory pełne lekkości, w których przejrzysta faktura, jasna harmonika i taneczna rytmika łączą się z eterycznym brzmieniem sopranu. Pieśni te mają w sobie pastoralny urok, wynikający zarówno z umiłowania kompozytora do ludowych melodii, jak i z głęboko zakorzenionej potrzeby kontemplowania natury. Ich stylistyka odwołuje się do sielankowego obrazu wsi — przestrzeni, którą Moeran traktował jako podstawowe źródło artystycznej harmonii.

Na tym tle szczególnie interesująca wydaje się pieśń *Come Away Death*, której dramatyczny charakter kontrastuje z typową dla Moerana pogodną, pastoralną estetyką. Analiza tego utworu pozwoli uchwycić, w jaki sposób kompozytor, znany z jasnej i przejrzystej ekspresji, mierzy się z jednym z najbardziej mrocznych i introspektywnych wierszy *Wieczoru Trzech Króli*.

3.9.2. Analiza pieśni Ernesta Johna Moerana *Come Away Death*
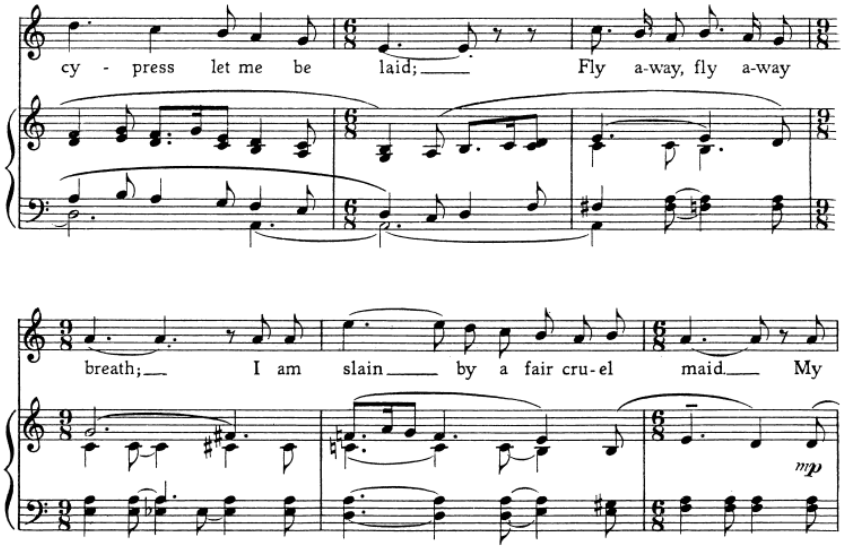
Zasadniczy charakter pieśni oddają umieszczone na początku określenia *Andante* i *smoothly* (vide: Przykład nutowy 3.62.). W połączeniu z podstawą toniczną w partii fortepianu tworzą nastrój równowagi i łagodnego przepływu. Moeran doświadczył jednak wojny w jej najbardziej brutalnym wymiarze; zetknął się z realnością frontu, z tym, co pozostawia głęboki ślad w pamięci i wrażliwości człowieka. W obliczu takich przeżyć naturalne staje się silniejsze pragnienie zakotwiczenia w spokoju — a piękno angielskiej wsi, tak bliskie jego sercu, mogło jawić się jako przestrzeń ukojenia i odnowy. Być może właśnie dlatego w jego muzyce tak wyraźnie wybrzmiewa potrzeba ocalenia ciszy, ładu i harmonii natury.



Przykład nutowy 3.62. Ernest John Morean, *Come Away Death*, takty 1-3.[118]

W konsekwencji Moeran nie dąży do obrazowania skrajnych afektów, lecz do budowania nieśpiesznej, płynącej ekspresji, której spokojny rozwój przywodzi na myśl kojący rytm natury. Aby w wykonaniu podkreślić ten efekt łagodnego przepływu, samogłoski wymagają lekkiego wydłużenia, a artykulacja spółgłosek — subtelnego złagodzenia, tak by linia wokalna zyskała charakter miękko rozlewającego się brzmienia, podobnego do wizualnej metafory bezkresnej zieleni.
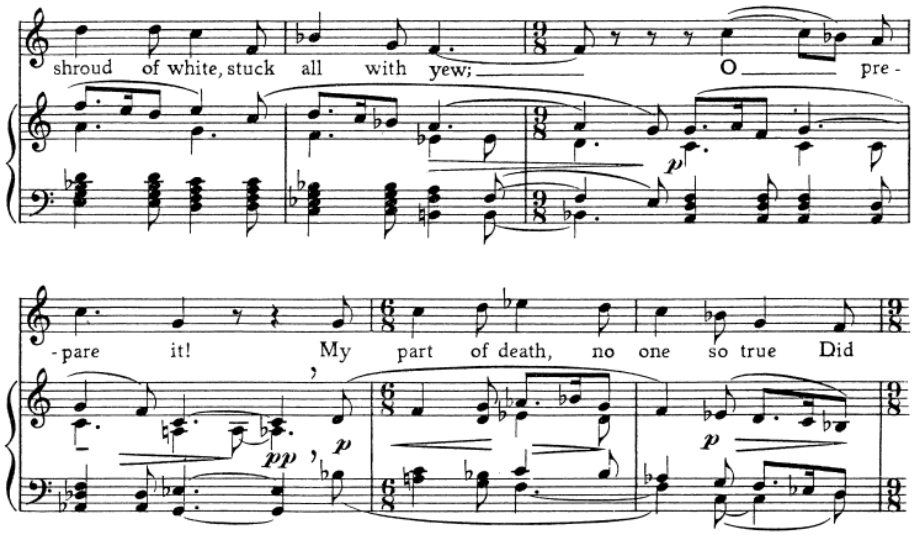
W Przykładzie nutowym 3.63. widoczne jest użycie szeregu akordów półzmniejszonych, które wprowadzają odcień dysonansu. Powstały w ten sposób kontrast względem pierwszego zdania wzmacnia emocjonalny ładunek powtarzanej melodii, osadzonej teraz w odmiennej harmonii. W frazie *fly away* warto zatem uwypuklić tę subtelną zmianę — nie poprzez zwiększenie dynamiki, lecz przez wyraźniejsze zarysowanie dykcji, co pozwala zachować delikatność nastroju, a jednocześnie podkreślić wewnętrzne napięcie zawarte w tekście.



Przykład nutowy 3.63. Ernest John Morean, *Come Away Death*, takty 4-9.[119]
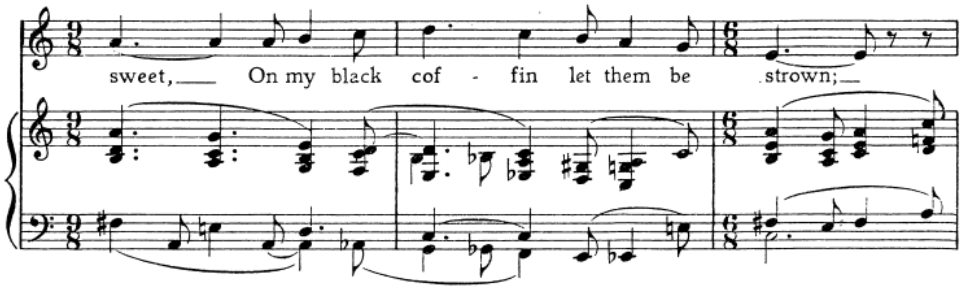
[118] Moeran E. J., *COME AWAY, DEATH The words by WILLIAM SHAKESPEARE, set to music by E.J. MOERAN*, Oxford University Press, Londyn 1925, str.2.
[119] Moeran E. J., op. cit., str. 2.

Przykład nutowy 3.64. pokazuje trzy różne tonacje, B-dur, As-dur i Es-dur, na przestrzeni zaledwie pięciu taktów. Bogactwo środków kompozytorskich powinno iść w parze z bogactwem ekspresji emocjonalnej. Warto zwrócić uwagę na frazę *o prepare it*, która pojawia się bardzo nieoczekiwanie, jakby niezależnie od partii akompaniamentu. Dla podkreślenia elementu zaskoczenia, autor zastosował niewielkie *crescendo* na głosce *o*. Następnie, przed frazą *my part…* następuje wyraźna przerwa, zaczyna się w tym miejscu bowiem druga część pieśni. Należy tu podkreślić kontrast agogiczny wywołany zmianą metrum na 6/8.



Przykład nutowy 3.64. Ernest John Morean, *Come Away Death*, takty 10-15.[120]

Słowa *let them be strown* w Przykładzie nutowym 3.65. stanowią modyfikację w stosunku do oryginalnego wiersza, gdzie brzmią one *let there be strown*. Nie jest to pomyłka, a zabieg celowy. Połączenie słów *them* i *black coffin* sugeruje, iż *them* odnosić się może do poległych w walce przyjaciół.
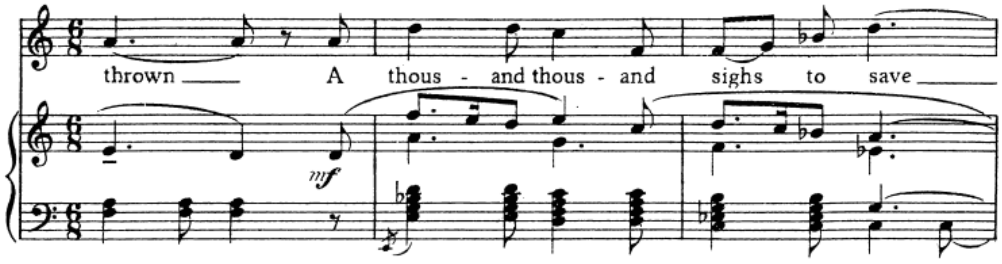


Przykład nutowy 3.65. Ernest John Morean, *Come Away Death*, takty 19-21.[121]

Na słowie *thrown* w Przykładzie nutowym 3.66. należy zrealizować *crescendo*, co pozwoli
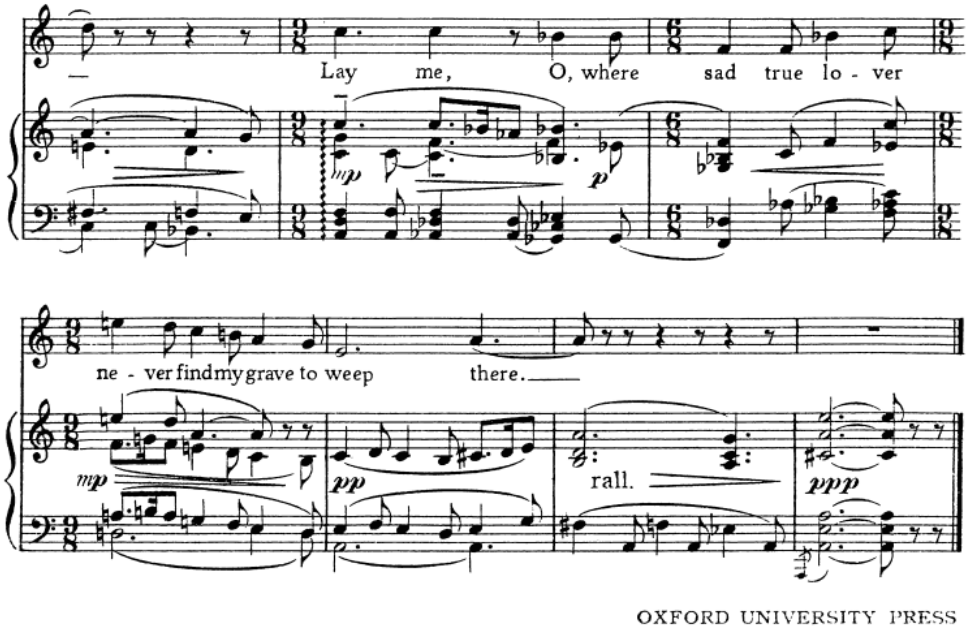
[120] Moeran E. J., op. cit., str. 3.
[121] Ibidem.

lepiej wyrazić uczucie bezsilności, niesione przez słowa *a thousand thousand sighs*. Emocje te dodatkowo podkreślone są przez *mf* w partii fortepianu. Śpiewając *save*, należy pod koniec wyciszyć dynamikę, uwypuklając wrażenie niemocy. Wyciszenie to nie może jednak zabrzmieć jak niedociągnięcie techniczne, należy utrzymać wysoką pozycję dźwięku i podparcie oddechowe. Zabieg ten służy również podkreśleniu następnego, niezwykle istotnego dla całej pieśni zdania.



Przykład nutowy 3.66. Ernest John Morean, *Come Away Death*, takty 25-27.[122]

W Przykładzie nutowym 3.67. pojawia się fraza o największym w utworze kontraście emocjonalnym. Słowo *save* w poprzednim przykładzie nutowym zakończone zostało w dynamice *piano*. W tym samym tonie utrzymane są słowa *lay me*.



Przykład nutowy 3.67. Ernest John Morean, *Come Away Death*, takty 28-36.[123]

[122] Moeran E. J., op. cit., str. 4.
[123] Ibidem.

Następnie, przed słowami *o, where* następuje krótka pauza, jak gdyby podmiot liryczny sam zadawał sobie pytanie odnośnie dalszego kierunku w życiu. Podkreśla to uczucie żalu i przypomina o wojennych doświadczeniach kompozytora. Zdecydowana odpowiedź *never* w wysokim rejestrze wskazuje, iż życie po wojnie nigdy nie będzie już takie samo. Choć bowiem musi toczyć się dalej, to nie sposób ponownie uwierzyć w niewinne piękno. Śpiewając słowo *never* należy oddać to uczucie bezsilności. Siłę emocji wyrazić należy nie wolumenem, ale w sposób bardziej subtelny. Jest to jeden z trudniejszych do wykonania fragmentów utworu, ponieważ trzeba stosunkowo delikatnym głosem odzwierciedlić ogromny ból.

Pieśń *Come Away Death* w opracowaniu Moreana – miłośnika muzyki ludowej ukazuje tęsknotę za spokojnym, sielskim życia. Doświadczywszy okrucieństwa wojny, kompozytor pragnie uciec od zgiełku miasta w poszukiwaniu poczucia bezpieczeństwa, jakie daje mu znajome, wiejskie otoczenie. To właśnie w takich okolicznościach natury zrodziła się ta pełna szczerości ekspresji pieśń.

3.10. Erich Wolfgang Korngold – „hollywoodzki Mozart"

Giacomo Puccini nazwał Ericha Wolfganga Korngolda „największą nadzieją dla współczesnej muzyki niemieckiej".[124] Słowa te nie były przesadą: Korngold od najmłodszych lat przejawiał wyjątkowy geniusz. „W wieku zaledwie pięciu lat grał w duecie fortepianowym z ojcem, a pierwsze kroki na ścieżce twórczości kompozytorskiej zaczął stawiać już w wieku lat siedmiu.[125] Jego imponujący talent zaowocował niezwykle bogatą i różnorodną karierą, obejmującą zarówno muzykę symfoniczną i operową, jak i – co przyniosło mu międzynarodową sławę – muzykę filmową.

Najbardziej rozpoznawalny okres twórczości Korngolda przypada na lata spędzone w Hollywood, gdzie – czerpiąc z późnoromantycznej tradycji europejskiej – stworzył wzorzec hollywoodzkiej muzyki symfonicznej. Jego partytury z lat 30. i 40. XX wieku ukształtowały brzmienie tak zwanego „złotego wieku kina". Muzyka filmowa, która w udanych produkcjach pełni funkcję równorzędną wobec obrazu, w przypadku Korngolda zyskała rangę pełnoprawnej sztuki. Można powiedzieć, że jeżeli film jest jak aromatyczna kawa, to jego muzyka stanowi idealną towarzyszkę, nadającą smaku i intensywności każdemu dramatycznemu zwrotowi.

Korngold wprowadził do Hollywood nie tylko europejski warsztat, ale przede wszystkim romantyczną melodykę, bogactwo harmoniczne i zmysł orkiestracyjny. Jego

[124] Hopkins, K., van Roekel, R., *Erich Wolfgang Korngold 1897-1957: his life and works*, Wilfion 1985, str. 148.
[125] Burt, D., *Text-music relationships in selected lieder of Erich Wolfgang Korngold*, Ball State University 2015, str. 3.

muzyka została czterokrotnie nominowana do Oscara: do filmów *Anthony Adverse* (1936), *Przygody Robin Hooda* (1938), *Prywatne życie Elżbiety i Essexa* (1939) i *Sokół morski* (1940). Dwie z nich przyniosły mu statuetkę. Dzięki tym osiągnięciom Korngold stał się jednym z ojców współczesnej muzyki filmowej, a jego wpływ słyszalny jest do dziś.

Równolegle rozwijał karierę operową. W 1920 roku odbyła się podwójna premiera *Die tote Stadt* (*Umarłe miasto*), która odniosła błyskawiczny sukces i na długi czas ugruntowała jego pozycję na europejskiej scenie muzycznej. Opera ta, przesycona urokiem późnego romantyzmu, odznacza się niezwykłą melodyjnością, złożoną fakturą i stylistycznym rozmachem — bogactwem, które niekiedy przywodzi na myśl Mozarta, szczególnie w zakresie teatralnej energii, kontrastu i dramaturgii. W stylu Korngolda pobrzmiewają także echa twórczości Verdiego, Mahlera, Richarda Straussa, Pucciniego czy Johanna Straussa syna. Można mu zarzucać eklektyzm, jednak nie sposób pominąć faktu, że z tej różnorodności uczynił własną siłę twórczą. Jakby „stając na ramionach olbrzymów", stworzył styl jednocześnie błyskotliwy, efektowny i głęboko poruszający.

Dla autora szczególnie inspirujące okazało się odkrycie, że poza muzyką filmową i operową Korngold pozostawił również znaczący dorobek wokalno-liryczny. Jego pieśni, choć rzadziej wykonywane, ukazują nie tylko doskonałości warsztatową, ale też ogromną wrażliwość kolorystyczną i narracyjną. Według Diane Burt, „Korngold stworzył około sześćdziesiąt pieśni artystycznych".[126] Ilość ta świadczy o tym, jak istotnym elementem jego twórczości była forma pieśniowa. Połączenie charakterystycznej dla kompozytora melodyjności z bogactwem harmonicznym sprawia, że wykonawca, obcując z jego pieśniami, często ulega wrażeniu filmowej sugestywności, zmysłowości i emocjonalnej intensywności – cech tak typowych dla jego stylu.

3.10.1. Liryka wokalna Korngolda: między europejską tradycją a filmowym rozmachem

Pieśni Korngolda stanowią pełnoprawną część jego dorobku i – choć pozostają w cieniu jego oper oraz muzyki filmowej – są świadectwem wyjątkowej umiejętności łączenia tradycji z nowoczesnością. Kompozytor sięga w nich zarówno po środki typowe dla późnoromantycznej liryki wokalnej, jak i po barwność oraz dramaturgię, które uczyniły go gwiazdą Hollywood. Efektem jest styl wyjątkowy: gęsty harmonicznie, melodyjny, a zarazem niezwykle sugestywny emocjonalnie.

W pieśniach Korngolda odnajdujemy:
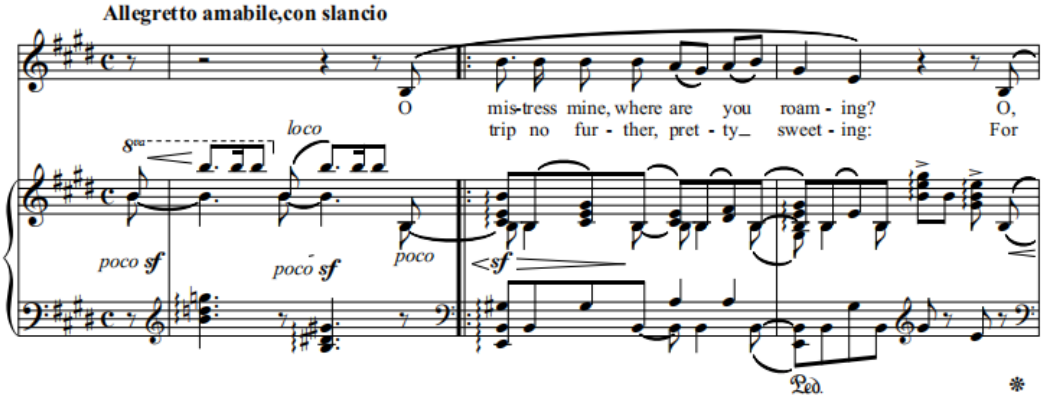
[126] Burt, D., op. cit., str. 5.

- bogate, często zaskakujące progresje harmoniczne,
- zmysł kolorystyczny, bliski językowi orkiestrowemu,
- melodykę traktowaną śpiewnie, lecz jednocześnie teatralnie,
- narracyjność i dramaturgię — jak w miniaturowym filmie,
- perfekcyjną integrację partii wokalnej i fortepianowej.

Właśnie to połączenie sprawia, że pieśni Korngolda wymagają od wykonawcy szczególnej wrażliwości na barwę, oddech i dramaturgiczną linię frazy. Mimo że ich rozpoznawalność jest obecnie mniejsza niż innych form jego twórczości, stanowią one niezwykle wartościowy materiał interpretacyjny i doskonale uzupełniają obraz tego „hollywoodzkiego Mozarta".

3.10.2. Analiza pieśni Ericha Wolfganga Korngolda *O Mistress Mine*

Pieśń rozpoczyna się żywym, przykuwającym uwagę rytmem w partii fortepianu (vide: Przykład nutowy 3.68.). Pierwszy akord zawiera dźwięk prowadzący, co nadaje wstępowi dynamizmu. Ponadto, zastosowanie skoków oktawowych dodatkowo podkreśla radosny nastrój. Następnie rozwiązanie akordu prowadzącego na akord toniczny E-dur sprawia, iż przed oczyma wykonawcy staje obraz pięknej wybranki serca. Charakter wstępu doskonale odpowiada uwadze wykonawczej *Allegretto amabile, con slancio*. Wykonując ten utwór nie należy stosować głębokiej barwy charakterystycznej dla barytonu, ale barwy słodkiej i lekkiej.

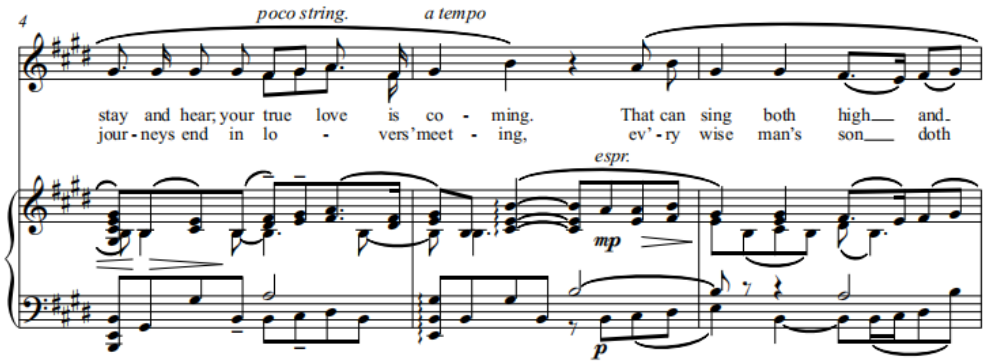


Przykład nutowy 3.68. Erich Wolfgang Korngold, *O Mistress Mine*, takty 1-4.[127]

W Przykładzie nutowym 3.69., nad wyrażeniem *true love* znaleźć można wskazówkę wykonawczą *poco string*. Podkreśla ona pragnienie zaznania prawdziwej miłości i zatrzymania jej na zawsze. Dlatego uzasadnione wydaje się wydłużenie słowa *love*, które spowoduje
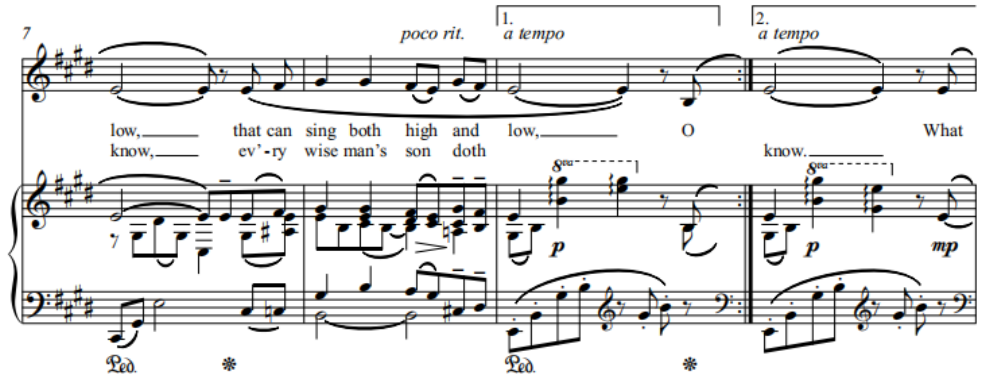
[127] Korngold E. W., *Nine Shakespeare songs, Op29 and 31*, Schott, Nr ED 7882, Mainz 1996, str. 10.

powstanie wyraźnego kontrastu między tymi dwoma słowami. Następującemu zaraz potem słowu *coming* towarzyszy akord prowadzący, tworząc efekt napięcia i wyczekiwania. Przy powtórzeniu, jedynie słowo *love* oznaczone jest wyrażeniem *poco string*. W interpretacji wokalnej można zatrzymać się na nim na chwilę, nie zaburzając jednak ogólnego przebiegu rytmicznego. Takie *rubato* podkreśla nadejście wyczekiwanej miłości.



Przykład nutowy 3.69. Erich Wolfgang Korngold, *O Mistress Mine*, takty 5-7.[128]
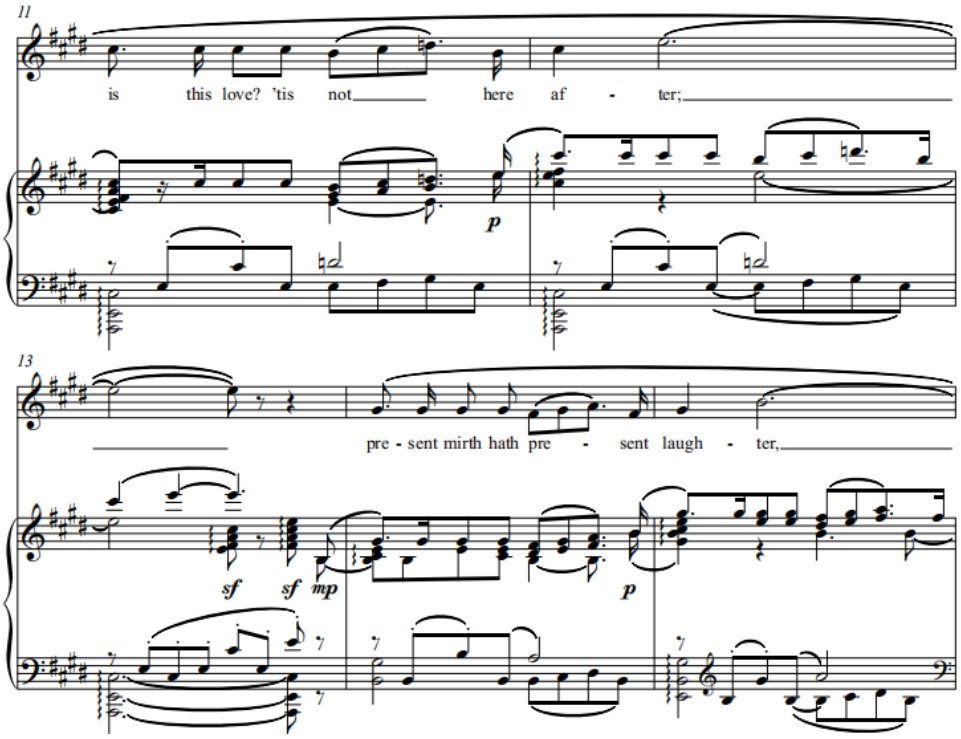
Począwszy od taktu ósmego (vide: Przykład nutowy 3.70.), kontrasty agogiczne stają się bardziej zarysowane. Wykonując *poco rit*. na słowach *high and* należy zróżnicować te dwa słowa, wyraźnie zwalniając na słowie *and*, dla podkreślenia kontrastu w stosunku do następującego potem słowa *low*. W innych opracowaniach pieśni *O Mistress Mine* autor nie spotkał się z uwypukleniem tych dwóch słów, jednak Korngold zdaje się przykładać szczególną wagę do odmalowania wizerunku postaci, podkreślając kotłujące się w podmiocie lirycznym skrajne emocje.



Przykład nutowy 3.70. Erich Wolfgang Korngold, *O Mistress Mine*, takty 7-9.[129]
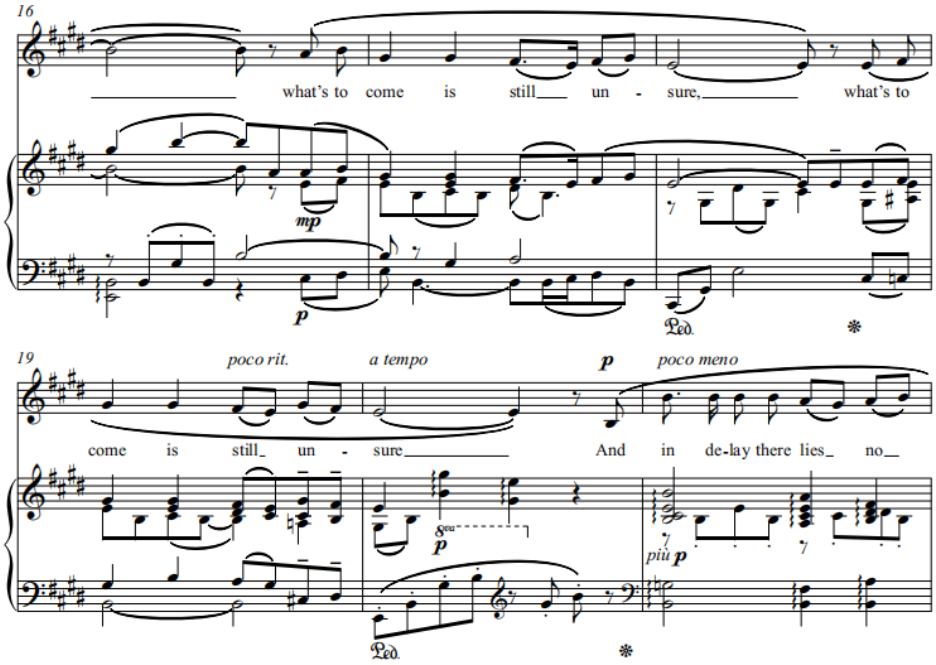
[128] Ibidem.
[129] Korngold E. W., op. cit., str. 10,

Pod koniec Przykładu nutowego 3.70. i na początku Przykładu nutowego 3.71. rozpoczyna się punkt kulminacyjny pieśni. Napięcie emocjonalne doskonale podbudowuje partia fortepianu, w której dla podkreślenia miłosnej pasji, kompozytor zastosował *sforzando*. By odzwierciedlić to palące pragnienie miłości również w partii wokalnej, zalecane jest w tym miejscu *crescendo*. Zaraz po wybuchu emocji następuje uspokojenie, widoczne w zmianie dynamiki partii akompaniamentu na *mp*. Tworzy to wyrazisty kontrast, tak jakby po wyrzuceniu z siebie buzujących w nim emocji, podmiot liryczny starał się wyjaśnić swoje stanowisko. Na tym przykładzie doskonale widać, iż ekspresja emocjonalna w pieśni Korngolda nie ogranicza się do partii wokalnej, lecz w dużym stopniu opiera się również na partii fortepianu. Piękno muzyki kameralnej przejawia się w integralnym połączeniu głosu z akompaniamentem. W następującym potem zdaniu *present mirth…*, kompozytor zastosował podobny rytm, ale odmienne zabarwienie emocjonalne. Zgodnie z dynamiką w partii fortepianu, głos powinien brzmieć tu łagodniej, poprzez kontrast wzbogacając ekspresję emocjonalną.



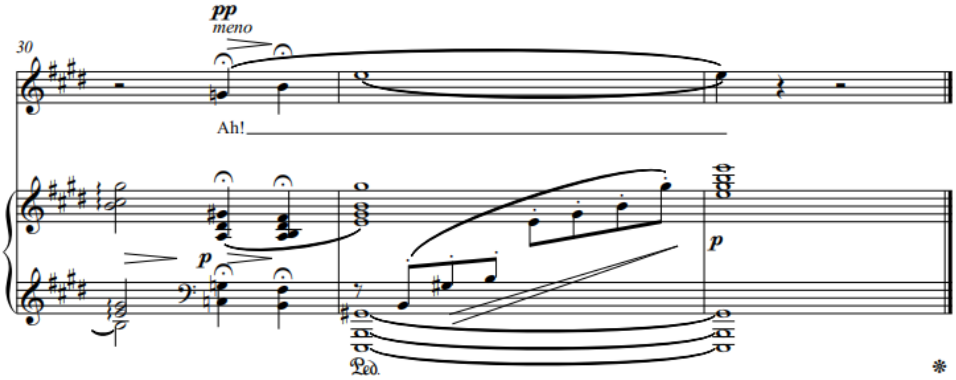
Przykład nutowy 3.71. Erich Wolfgang Korngold, *O Mistress Mine*", takty 11-15.[130]

[130] Korngold E. W., op. cit., str. 11.



Przykład nutowy 3.72. Erich Wolfgang Korngold, *O Mistress Mine*, takty 16-21.[131]

W Przykładzie nutowym 3.72. widać kolejne powtórzenie motywu rytmicznego. Tym razem jednak, tekst i dynamika pozostają te same, kontrast wprowadza natomiast zmiana rytmiczna i agogiczna na słowach *still unsure*. Dla podkreślenia tych wyrazów, za pierwszym razem kompozytor wprowadza rytm kropkowany, za drugim natomiast *poco rit*. Bogactwo stosowanych przez Korngolda środków dowodzi jego talentu kompozytorskiego oraz precyzji w narracji zawartej w wierszu historii.



Przykład nutowy 3.73. Erich Wolfgang Korngold, *O Mistress Mine*, takty 30-32.[132]
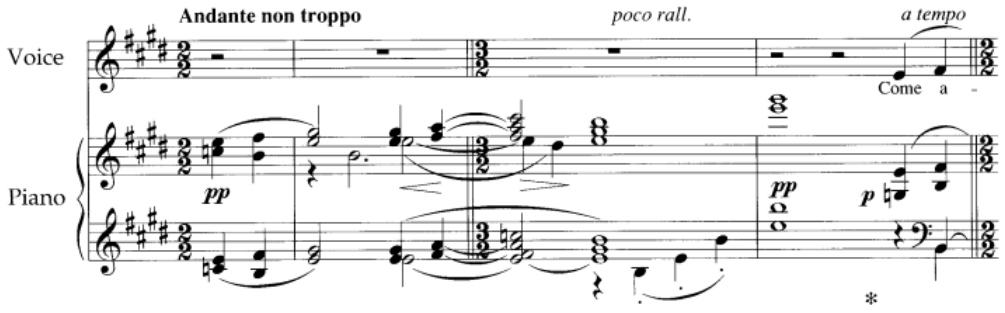
Pierwszy dźwięk zakończenia przykuwa uwagę słuchaczy, ponieważ Korngold

[131] Ibidem.
[132] Korngold E. W., op. cit., str. 12.

wprowadza w tym miejscu tonację e-moll, stanowiącą odwrotność tercji pikardyjskiej (vide: Przykład nutowy 3.73.). Do tej pory pieśń utrzymana była w atmosferze pogody i lekkości; nagłe pojawienie się barwy molowej działa więc zaskakująco, wprowadzając moment refleksji i subtelnego zawieszenia emocjonalnego. Gdy następnie harmonia przechodzi do tonacji durowej, trzy dźwięki kodują pełen proces emocjonalny: od niepewności i kruchości uczuć po ich rozjaśnienie i afirmację. Aby oddać tę delikatną przemianę, konieczne jest użycie miękkiej, wyciszonej barwy głosu, zgodnej z oznaczeniem *pp*. Interpretacja powinna podkreślać subtelność i wrażliwość finału, w którym Korngold zamyka pieśń w aurze cichego, intymnego ciepła.

3.10.3. Analiza pieśni Ericha Wolfganga Korngolda *Come Away Death*

Już na samym początku pieśni kompozytor doskonale oddaje wewnętrzną udrękę podmiotu lirycznego. Poprzez zastosowanie dźwięków obcych, tonacja wstępu chwiejnie fluktuuje w trybach (E-dur/e-moll) wprowadzając element tajemniczości i nieokreśloności (vide: Przykład nutowy 3.74.). Jednocześnie Korngold określił tempo jako *Andante non troppo*, tj. wolno, ale nie zanadto. Wstęp przywodzi na myśl powoli zbliżającą się, lecz nieosiągalną ukochaną. W pierwszym takcie, zamiast właściwego dla tonacji E-dur dźwięku *cis*, kompozytor zastosował dźwięk *c*, który wnosi nutę niepewności. W trzecim i czwartym takcie następuje powrót do tonacji E-dur, jednak wraz z początkiem partii wokalnej znów pojawiają się dźwięki z tonacji e-moll, podkreślające nieosiągalność wybranki serca. Partia wokalna rozpoczyna się *a tempo*, nie należy jednak zacząć śpiewać zbyt szybko, głos powinien bowiem stanowić przedłużenie partii fortepianu, wchodząc w dialog z instrumentem akompaniującym.
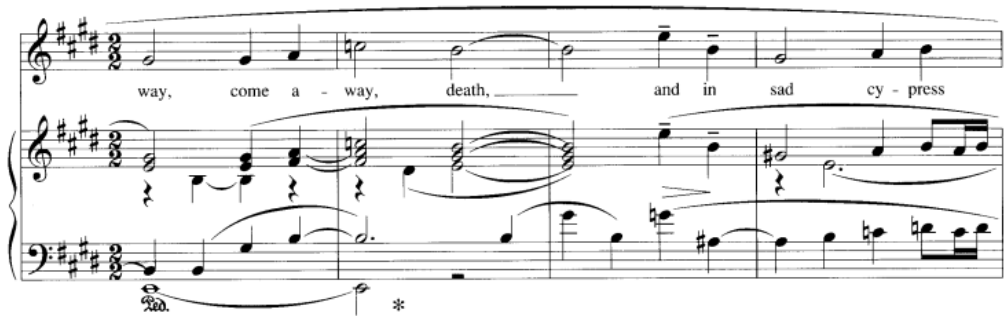


Przykład nutowy 3.74. Erich Wolfgang Korngold, *Come Away Death*, takty 1-4.[133]

Choć na wysokich dźwiękach w Przykładzie nutowym 3.75. nie ma oznaczenia *piano*, to w utworze tym wykorzystanie wyższych rejestrów nie służy gwałtownej, pełnej pasji ekspresji emocjonalnej, a raczej wykonywane są delikatnie, w stonowanej dynamice. W takcie

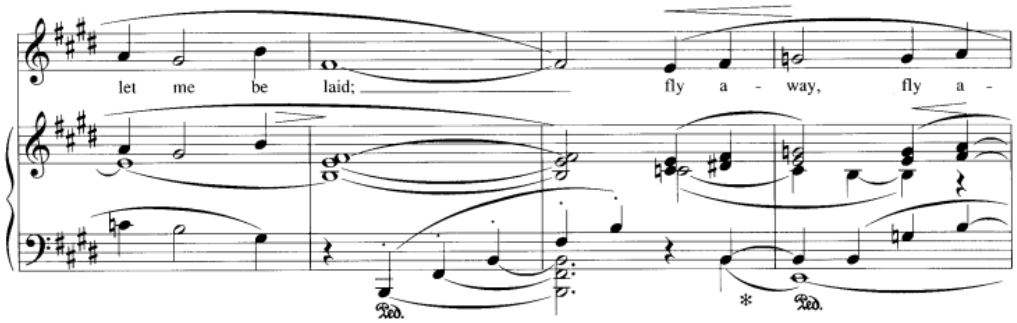
[133] Korngold E. W., op. cit., str. 7.

siódmym widać, że wysokiemu e^1 w partii wokalnej towarzyszy w akompaniamencie ponownie tercja toniki molowej (*g*), co skłania do zastosowania maksymalnie odciążonej, intymnej emisji, niemal na granicy słyszalności. W połączeniu z *tenuto*, doskonale podkreśla to ulotny, nienamacalny rodzaj piękna. Dodatnie *diminuendo* na słowie *death* dodatkowo przykuwa uwagę słuchaczy, uwypuklając siłę ekspresji zawartą w dynamice *piano*.



Przykład nutowy 3.75. Erich Wolfgang Korngold, *Come Away Death*, takty 5-8.[134]

W Przykładzie nutowym 3.76. po raz kolejny widoczny jest kontrast między tonacją dur i moll, który w tym miejscu podkreśla słowa *fly away*, wyrażając sprzeciw wobec bezlitosnej rzeczywistości. Jednocześnie, na słowach tych kompozytor zaznaczył *crescendo*, jakby podmiot liryczny chciał jak najprędzej przepędzić ból niespełnionej miłości. Na tym przykładzie widać nie tylko biegłość Korngolda w stosowaniu oznaczeń wykonawczych, ale również w użyciu modulacji, pozwalających na oddanie różnych odcieni emocji za pomocą różnych tonacji. W ten sposób kompozytor podkreśla znaczenie słów wiersza, pomagając odbiorcy w lepszym jego zrozumieniu.
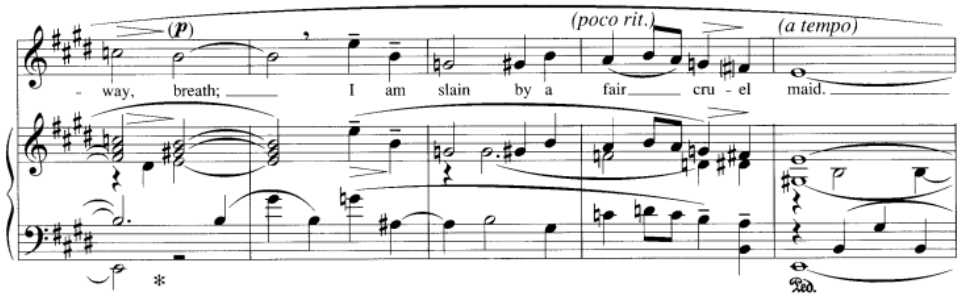


Przykład nutowy 3.76. Erich Wolfgang Korngold, *Come Away Death*, takty 9-12.[135]

Z kolei w Przykładzie nutowym 3.77. zaobserwować można połączenie zmiany tonacji ze zmianami tempa. Na słowie *breath* zauważyć można zatrzymanie, po którym wprowadzona zostaje zmiana trybu na molowy. Zaraz potem następuje zwolnienie (*poco rit.*) na słowach *fair*
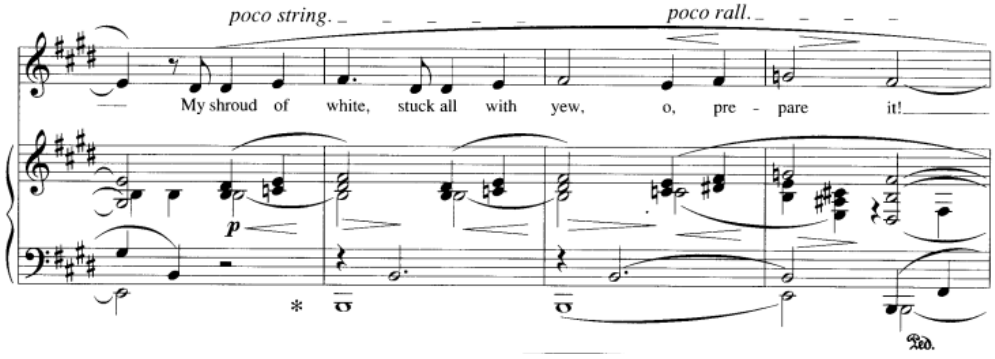
[134] Ibidem.
[135] Korngold E. W., op. cit., str. 7.

cruel i powrót do tempa na słowie *maid*. Ponadto, warto zauważyć, iż na słowie *slain* kompozytor zastosował półnutę. Choć nie jest ona wydłużona fermatą, to w porównaniu z sąsiadującymi ćwierćnutami, sprawia wrażenie zwolnienia tempa. Tak więc na przestrzeni kilku krótkich taktów widoczna jest zarówno modulacja, jak i zmiany agogiczne. Tego rodzaju kontrasty uwypuklają kluczowe słowa i podkreślają emocje związane z nieodwzajemnioną miłością. Bogactwo stosowanych przez Korngolda środków ekspresji sprawia, iż jego muzyka pochłania bez reszty, zarówno słuchaczy, jak i wykonawcę.



Przykład nutowy 3.77. Erich Wolfgang Korngold, *Come Away Death*, takty 13-17.[136]

W Przykładzie nutowym 3.78. widać zmiany tempa w obrębie jednego łuku frazowego. Najpierw *poco string*. wprowadza uczucie napięcia, które następnie skontrastowane zostaje z *poco rall*. Taki zabieg uwypukla dwa kluczowe słowa: *stuck* i *prepare*. W motywie opartym na słowach *o prepare it*, oprócz zmiany agogicznej, kompozytor zastosował również cieniowanie dynamiczne. Jednocześnie wprowadzenie akordu e-moll wprowadza element tajemniczości, który wzmaga ciekawość odbiorcy odnośnie dalszego rozwoju wydarzeń.
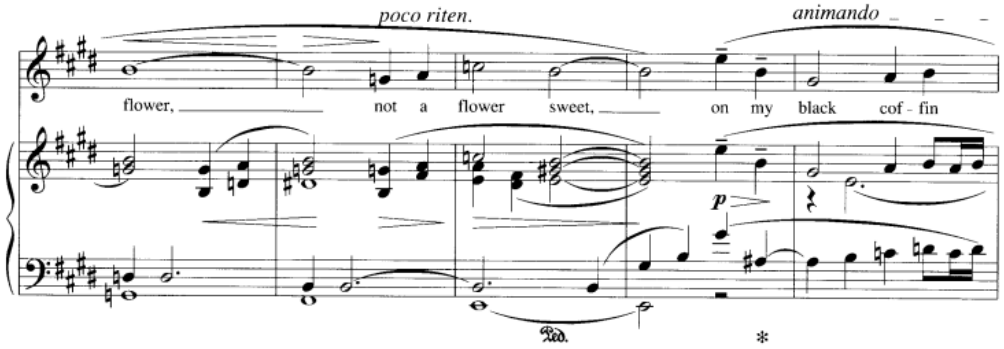


Przykład nutowy 3.78. Erich Wolfgang Korngold, *Come Away Death*, takty 18-21.[137]

W Przykładzie nutowym 3.79. pojawia się istotne określenie wykonawcze*, poco riten*., oznaczające natychmiastowe zwolnienie tempa, które implikuje głębszą refleksję. Jednocześnie

[136] Korngold E. W., op. cit., str. 7.
[137] Ibidem, str. 8.

tworzy ono kontrast w stosunku do wcześniejszej frazy. Te same słowa śpiewane w różny sposób wskazują na odmienne znaczenie. W pierwszej frazie *not a flower* podkreślone jest słowo *flower*. Kompozytor zastosował tam *diminuendo*, *crescendo* i ponowne *diminuendo*. Podobny zabieg widoczny jest w partii fortepianu.
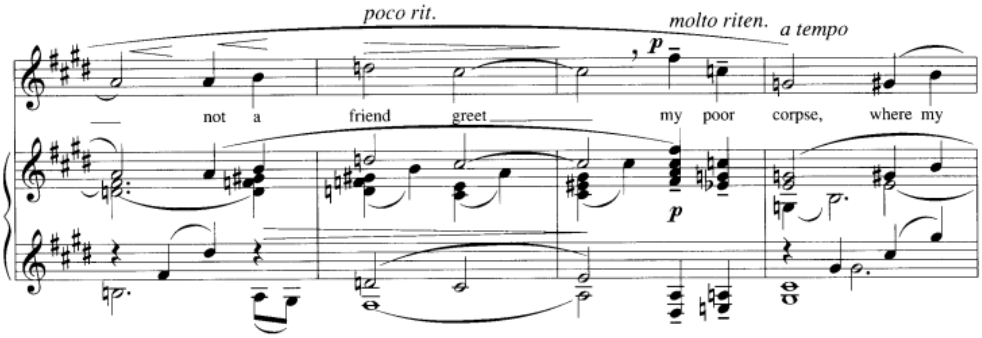


Przykład nutowy 3.79. Erich Wolfgang Korngold, *Come Away Death*, takty 27-31.[138]

Oprócz samego zwolnienia agogicznego, interpretacyjne wydłużenie artykulacji spółgłosek podkreśli efekt zamyślenia. Zdaje się, iż w obliczu niespełnionej miłości, nawet najpiękniejsze kwiaty straciły dla podmiotu lirycznego swe piękno.

W Przykładzie nutowym 3.80. widoczny jest punkt kulminacyjny pieśni. Najpierw, na słowach *not a friend*, emocje stopniowo narastają, jednak na słowie *greet* następuje uspokojenie i wyciszenie. Jest to szczególnie istotne, ponieważ za chwilę pojawi się najważniejszy pod względem ekspresyjnym dźwięk całego utworu. Chodzi o dźwięk *fis*^{1} na słowie *my* — najwyższe i zarazem najbardziej wyeksponowane wejście w pieśni.

Tak jak wspomniano wcześniej, wysokim dźwiękom u Korngolda nie towarzyszy dynamika *forte*. Choć jest to najwyższy w utworze dźwięk, pod względem wyrazu musi pozostać spójny z poprzedzającą frazą. Potwierdza to również oznaczenie dynamiczne *piano*.
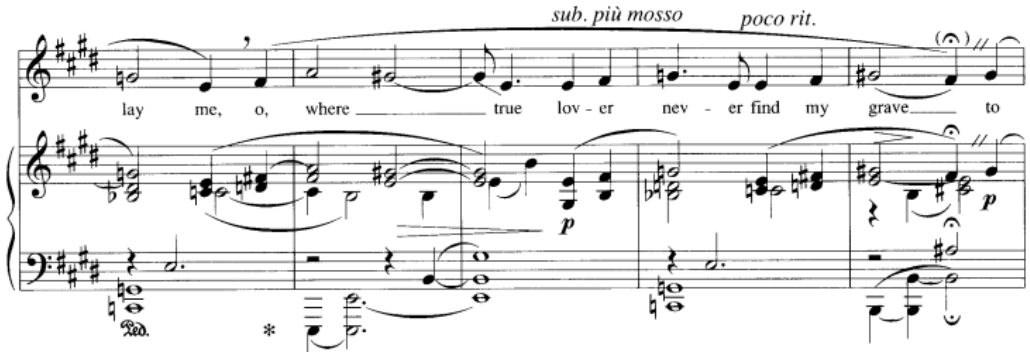


Przykład nutowy 3.80. Erich Wolfgang Korngold, *Come Away Death*, takty 36-39.[139]

[138] Korngold E. W., op. cit., str. 8.
[139] Ibidem, str. 9.

W interpretacji wokalnej kluczowe jest rozróżnienie rodzaju emocji: ból może czasem wywoływać gwałtowny sprzeciw, jednak w tej pieśni ma raczej charakter wewnętrzny, trudny do wyrażenia i bardziej zbliżony do cichego, uporczywego ukłucia. Dlatego podkreślenie słowa *my* powinno ujawnić skrywane cierpienie — wykonane zbyt donośnie straciłoby swój intymny, osobisty wymiar.

Cztery takty z Przykładu nutowego 3.81. wymagają wykonania na jednym oddechu, wraz z *sub. più mosso*, *poco rit.* i fermatą. Pomimo licznych zmian agogicznych i dynamicznych, całą frazę przenika ta sama emocja, najlepiej uchwycona w słowach *„never find"*. W realizacji wskazówki *sub. più mosso* warto zastosować zwiększenie częstotliwości *vibrato*, a nie nagłe przyspieszenie tempa — pozwala to podkreślić narastające napięcie, które współgra z modulacją do tonacji molowej i jej odcieniem rezygnacji. Następujące później *ritardando* stopniowo to napięcie wygasza, prowadząc do słowa *grave*.
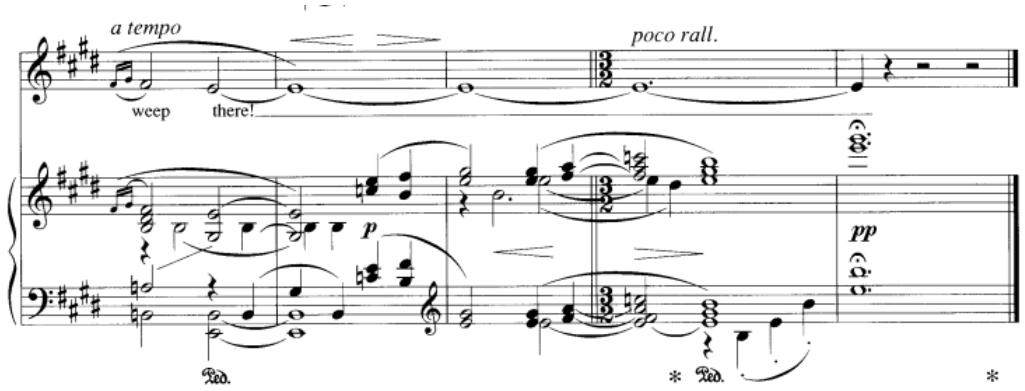
Zastosowanie w tym miejscu tonacji durowej wprowadza intrygujący kontrast: nie jest to afirmacja, lecz rodzaj uspokojenia — pogodzenie się z losem i subtelne poczucie wyzwolenia po skrajnie emocjonalnym kulminacyjnym fragmencie.



Przykład nutowy 3.81. Erich Wolfgang Korngold, *Come Away Death*, takty 44-48.[140]

Opisane wyżej uczucia jeszcze pełniej wyrażone są w zakończeniu pieśni. Słowo *there* kończy się na tonice tonacji E-dur, jest jednak niepomiernie rozciągnięte. Podczas gdy w partii wokalnej długo wybrzmiewa dźwięk *e*, partia akompaniamentu nawiązuje do wstępu, tworząc klamrę kompozycyjną. Kompozytor zastosował tu niezwykle ciekawy zabieg. Na początku pieśni, fortepian pełni rolę tła, wprowadzając partię wokalną, w jej zakończeniu natomiast kontynuuje on narrację zakończoną przez głos. Podczas gdy partia wokalna kończy się w tonacji durowej, w partii akompaniamentu ponownie zaobserwować można oscylowanie pomiędzy tonacjami dur i moll (vide: Przykład nutowy 3.82.). Przywodzi to na myśl pieśń Moreana, charakteryzującą się podobnym pięknem.

[140] Korngold E. W., op. cit., str. 9.



Przykład nutowy 3.82. Erich Wolfgang Korngold, *Come Away Death*, takty 49-53.[141]

Zakończenie pieśni *Come Away Death* Korngolda unaocznia, jak mistrzowsko kompozytor łączy technikę z dramaturgią. Subtelna gra trybów, oscylowanie między akceptacją a wewnętrznym rozdarciem, a także precyzyjne użycie agogiki i dynamiki sprawiają, że utwór staje się jednym z najbardziej wielowymiarowych muzycznych ujęć tematu nieosiągalnej miłości. W pieśni tej Korngold nie szuka efekciarstwa — zamiast tego tworzy gęstą, intymną narrację, w której każdy detal ma znaczenie. Dzięki temu *Come Away Death* jawi się jako niezwykle poruszająca miniatura wokalno-liryczna: pełna wyrafinowania, a jednocześnie głęboko poruszająca, domykająca cykl szekspirowskich opracowań jedną z najbardziej psychologicznie wnikliwych interpretacji tekstu.

3.11. Amy Marcy Cheney Beach – pionierka amerykańskiej muzyki klasycznej

Kwestia statusu społecznego kobiet od wieków budziła emocje, a jej odbicie znaleźć można również w historii muzyki. Dopiero w 1896 roku w Stanach Zjednoczonych odbyła się pierwsza premiera symfonicznego dzieła skomponowanego przez kobietę. Jak pokazują statystyki (vide: Rys. 3.2.), pod koniec XIX wieku zdecydowaną większość Amerykanek pracujących w zawodach muzycznych stanowiły nauczycielki, natomiast profesjonalne instrumentalistki i kompozytorki obejmowały jedynie 2% tej grupy. W takim kontekście historycznym decyzja o wyborze kariery kompozytorskiej wymagała nie tylko ogromnego talentu, ale również determinacji. Amy Marcy Cheney Beach okazała się jedną z nielicznych artystek, którym udało się w tych warunkach osiągnąć sukces o zasięgu międzynarodowym.

Poniższa rycina ukazuje, jak niewiele kobiet związanych było w tamtej epoce z profesjonalnym muzykowaniem.

[141] Ibidem.

The increase of women in music and music teaching between 1870 and 1910, according to the U. S. Census

	Per Cent Female				
	1870	1880	1890	1900	1910
Musicians	2% (6519)†	*	*	*	*
Music Teachers	60% (9491)	*	*	*	*
Total	36%	43%	55%	56.4%	66%
Total Number Employed in Profession	(16,010)	(30,477)	(62,155)	(92,174)	(139,310)

Ilustracja 3.2. Wzrost liczby kobiet muzyków i nauczycielek muzyki w latach 1870-1910.[142]

„W 1893 roku Bostońska Orkiestra Symfoniczna pod batutą Nikischa wykonała uwerturę *Witchitis* Margaret Lang – było to pierwsze w Stanach Zjednoczonych orkiestrowe wykonanie utworu skomponowanego przez Amerykankę. Trzy lata później ta sama orkiestra wykonała *Symfonię Celtycką* Pani H. H. A. Beach – pierwszą symfonię skomponowaną przez Amerykankę."[143]

Osiągnięcia Lang i Beach dowodzą, że kobiety nie ustępowały mężczyznom w zakresie umiejętności kompozytorskich, mimo że dostęp do edukacji, sceny i instytucji muzycznych bywał dla nich znacznie ograniczony.

Amy Beach zawdzięczała rozwój talentu zarówno wrodzonym predyspozycjom, jak i atmosferze domu rodzinnego. „Jej matka, Clara Imogene Marcy Cheney, była uzdolnioną pianistką i śpiewaczką."[144] Dorastając w otoczeniu muzyki, Amy już w dzieciństwie wykazywała nadzwyczajną wrażliwość muzyczną, a w wieku szesnastu lat zadebiutowała jako pianistka, wykonując z orkiestrą *Koncert g-moll* Moschelesa.[145]

Jej dorobek twórczy obejmuje liczne gatunki: od muzyki symfonicznej, kameralnej i chóralnej, po liryki wokalne. To właśnie pieśni artystyczne – cenione przez śpiewaków złotej ery opery – przyniosły jej szczególny rozgłos.

3.11.1. Twórczość pieśniowa Amy Marcy Cheney Beach: styl, charakter i miejsce Szekspira w jej dorobku

Amy Beach skomponowała ponad dwieście pieśni artystycznych, z których wiele
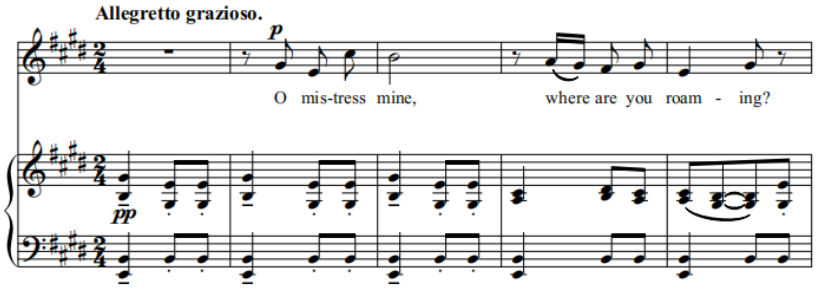
[142] Tick J., *Women as professional musicians in the United States, 1870-1900*, Anuario interamericano de investigación musical 1973 (9), str. 95-133.
[143] Merrill L. E., *Mrs. H. H. A. Beach. Her Life and Music*, praca doktorska, University of Rochester 1963.
[144] Tuthill B. C., *Mrs. HHA Beach*, The Musical Quarterly 1940, 26 (3), str. 297-310.
[145] Ibidem.

weszło do klasycznego repertuaru wokalistów. Jej utwory wyróżniają się szczególną umiejętnością integracji tekstu i muzyki, bogactwem harmonii oraz wyjątkowym wyczuciem rytmicznym. Do najważniejszych należą opracowania poezji Roberta Browninga, zebrane w cykl *3 Browning Songs* op. 44 (1899/1900). Już przy pierwszym zetknięciu odbiorcę uderza płynność i świeżość melodii, które przywodzą na myśl lekkie, taneczne ruchy na skutej lodem tafli jeziora. W ich charakterze pobrzmiewają nawet zalążki późniejszej estetyki musicalowej.

W naturalny sposób Beach sięgnęła również po twórczość Szekspira. Połączenie jej lirycznej wyobraźni, skłonności do *cantabile*, zmysłu dramaturgicznego oraz wyrazistej harmonii z tekstami Mistrza musiało przynieść rezultat oryginalny i sugestywny — a pieśń, którą zaraz przeanalizujemy, jest tego najlepszym dowodem.

3.11.2. Analiza pieśni Amy Marcy Cheney Beach *O Mistress Mine*

Zarówno rozpoczynający pieśń akord toniczny E-dur, jak i stosunkowo skoczna melodia, w prosty, bezpośredni sposób odzwierciedlają radosny nastrój utworu. Określenie wykonawcze *Allegretto grazioso* z jednej strony podkreśla żywy charakter pieśni, z drugiej zaś wskazuje na pewną nutę dostojeństwa i gracji, widoczną w *ostinato* w basie. Całość utworu emanuje pewnością siebie kompozytorki, która odniosła niezaprzeczalny sukces. Na przełomie XIX i XX w. kobiety rzadko kiedy mogły podążać za swoimi marzeniami, najczęściej ich życie ograniczało się do zajmowania się domem. Tak jak zostało wspomniane wyżej, zaledwie 2% Amerykanek w tym okresie decydowało się na karierę muzyczną. Dlatego zdaniem autora, w analizowanej pieśni Amy Beach dostrzec można dumę płynącą z przełamania tych schematów i ograniczeń.
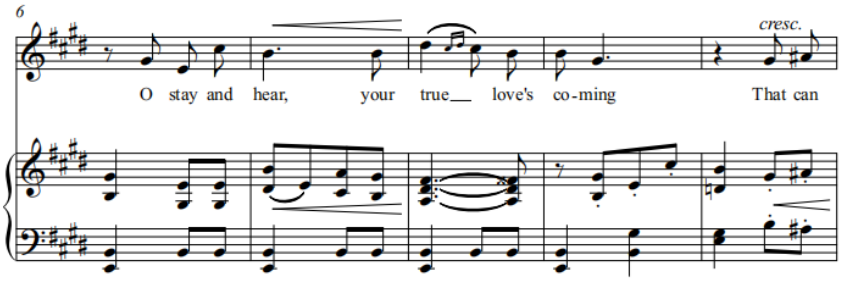


Przykład nutowy 3.83. Amy Marcy Cheney Beach, *O Mistress Mine*, takty 1-5.[146]

W drugim zdaniu, *crescendo* prowadzi do słów *true love's coming*, a na słowie *true* kompozytorka zastosowała ozdobnik, podkreślający pragnienie znalezienia prawdziwej miłości
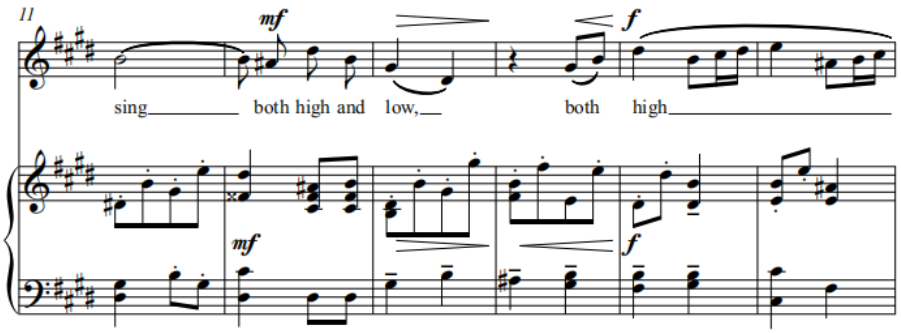
[146] Beach A. M. C., *Three Shakespeare Songs set to Music by Mrs. H. H. A. Beach*, Op.37, Arthur P. Schmidt, Boston 1897, str.3.

(vide: Przykład nutowy 3.84.). Dzięki temu zabiegowi, wykonawca nie musi uwypuklać kluczowego słowa przez zwiększenie wolumenu, prosty ozdobnik doskonale spełnia w tym miejscu funkcję ekspresyjną. Jednocześnie jego zastosowanie dowodzi umiejętności kompozytorskich Amy Beach, która potrafiła precyzyjnie zrealizować zamysł twórczy za pomocą odpowiednich środków muzycznych.



Przykład nutowy 3.84. Amy Marcy Cheney Beach, *O Mistress Mine*, takty 6-10.[147]

W takcie czwartym Przykładu nutowego 3.85. następuje modulacja do tonacji G-dur, a melodia oparta jest głównie na pochodach sekundowych. Jednocześnie warto zwrócić uwagę jak opracowanie słowa *high* unaocznia dźwięk „prawdziwej miłości", brzmiąc niczym melodia serca, śpiewana przez ukochaną osobę.
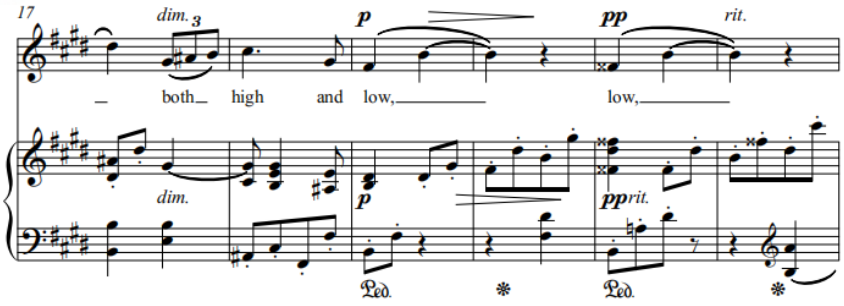


Przykład nutowy 3.85. Amy Marcy Cheney Beach, *O Mistress Mine*, takty 11-16.[148]

W Przykładzie nutowym 3.86. słowo *low* za pierwszym razem oznaczone jest *piano*, natomiast za drugim razem nie tylko towarzyszy mu dynamika *piano pianissimo*, ale również akord zwiększony. Za sprawą podwyższenia dźwięku *fis* o pół tonu, następuje radykalna zmiana nastroju i wyraźny kontrast w stosunku do radosnej atmosfery towarzyszącej melizmatowi na słowie *high*. Jest to sposób kompozycji współgrający ściśle z treścią słów, który niewątpliwie
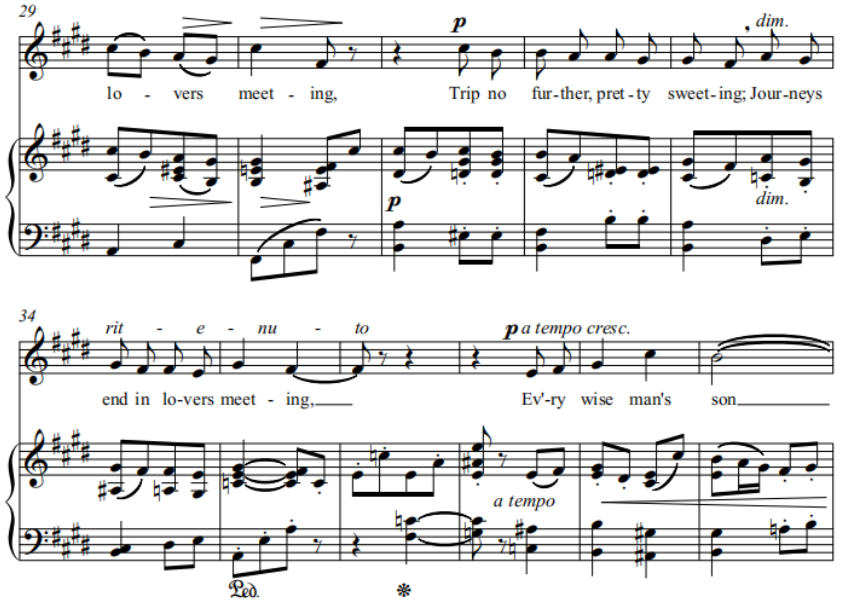
[147] Beach A. M. C., op. cit., str. 3.
[148] Ibidem.

pomaga odbiorcy w lepszym zrozumieniu emocji wyrażanych w wierszu.



Przykład nutowy 3.86. Amy Marcy Cheney Beach, *O Mistress Mine*, takty 17-22.[149]

W takcie 31 (vide: Przykład nutowy 3.87.) rozpoczyna się opadający pochód dźwiękowy. Aby nadać mu radosnego charakteru pomimo kierunku melodii, należy podkreślić pierwsze słowo w każdym takcie. Na zakończenie tego motywu kompozytorka zastosowała *ritenuto*, które dodatkowo podkreśla następujące potem słowa *Ev'ry wise man's son doth know*, niezwykle istotne jest bowiem aby dostrzec prawdziwą miłość, gdy ta się w końcu pojawi.
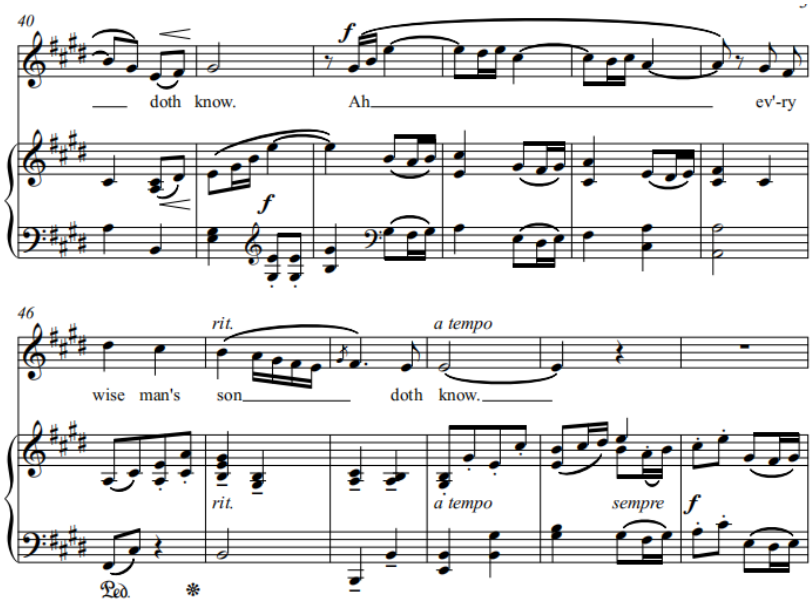


Przykład nutowy 3.87. Amy Marcy Cheney Beach, *O Mistress Mine*, takty 29-39.[150]

Po wspomnianym wyżej kontraście agogicznym, powraca charakterystyczna dla utworu melodyka melizmatyczna. Amy Beach dodała w tym miejscu partykułę *Ah*, która oryginalnie nie występuje w wierszu. Z jednej strony służy ona ekspresji emocjonalnej, z drugiej zaś podkreśla powtórzenie słów *Ev'ry wise man's son doth know*. Dla dodatkowego uwypuklenia

[149] Beach A. M. C., op. cit., str. 4.
[150] Ibidem.
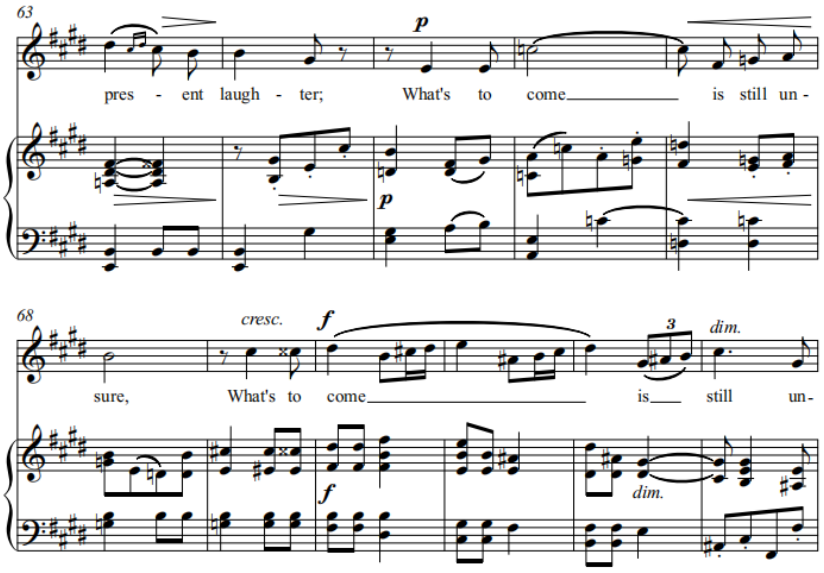
tego zdania, kompozytorka zastosowała ozdobnik na słowie *son* (vide: Przykład nutowy 3.88.). Niezwykle sprawne operowanie przez Amy Beach technikami kompozytorskimi sprawia, że wykonawca jest w stanie z łatwością i w przekonujący sposób wyrazić zawarte w wiersze emocje.



Przykład nutowy 3.88. Amy Marcy Cheney Beach, *O Mistress Mine*, takty 40-51.[151]
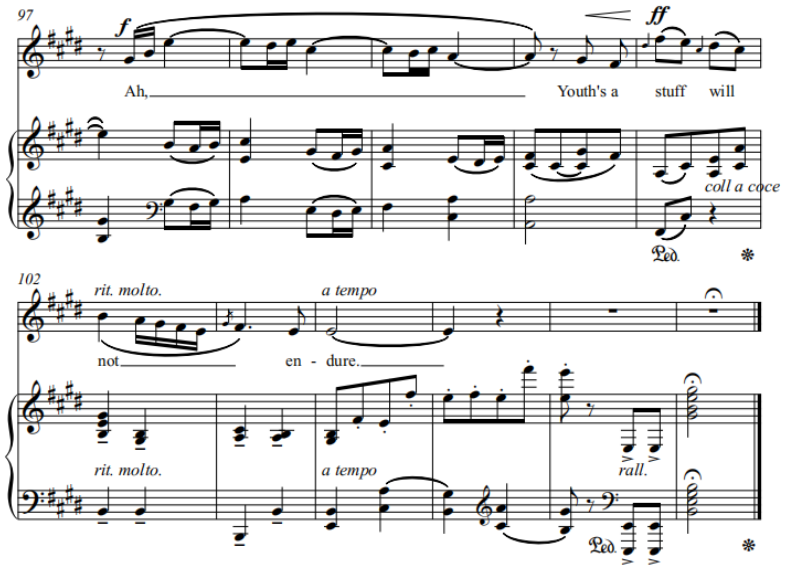
Ozdobnik na słowie *present* widoczny w Przykładzie nutowym 3.89. wyraża zadowolenie z teraźniejszości. Cała pieśń zresztą przepełniona jest radością życia. Tym bardziej zaskakująca wydaje się być nagła modulacja do odległej tonacji w takcie 66, która uwypukla słowo *come*. Odzwierciedla ona niepewność przyszłości, co wierne jest dramatowi Szekspira. Bohaterowie *Wieczoru Trzech Króli* szukali miłości, lecz początkowo bez powodzenia i bez pewności jej zdobycia. W powtórzeniu słów *what's to come is still unsure* kompozytorka ponownie zastosowała melizmat. Jednocześnie wprowadzenie chromatyzacji nadaje temu zdaniu głębszego wydźwięku, podkreślając nutę niepewności.

[151] Beach A. M. C., op. cit., str. 5.



Przykład nutowy 3.89. Amy Marcy Cheney Beach, *O Mistress Mine*, takty 63-73.[152]

W Przykładzie nutowym 3.90. widać zakończenie pieśni, również wzbogacone o partykułę *Ah*, która prowadzi do zamykającego utwór zdania *Youth's stuff will not endure*. Stanowi ono punkt kulminacyjny, o czym świadczy jedyne w pieśni użycie *forte fortissimo* i *rit. molto*. Emocje wyrażone w tym zdaniu są niezwykle naturalne, jak gdyby kompozytorka nie stosowała celowej emfazy, a jedynie podążała za słowami wiersza. Warto zauważyć, iż partia fortepianu kończy się toniką w przewrocie, co pozostawia przestrzeń dla wyobraźni, sugerując iż nie jest to jeszcze koniec historii.



Przykład nutowy 3.90. Amy Marcy Cheney Beach, *O Mistress Mine*, takty 97-107.[153]

[152] Beach A. M. C., op. cit., str. 6.
[153] Beach A. M. C., op. cit., str. 7.

Pieśń Amy Beach odznacza się naturalnością i szczerością ekspresji oraz wnikliwą i trafną analizą wiersza. Nie używa ona wyszukanych technik kompozytorskich, a raczej sięga po te najbardziej praktyczne. Ułatwia to zadanie wykonawcy, który bez wysiłku zrozumieć może istotę wiersza i przekazać ją słuchaczom. Kompozytorka w niezwykle prosty i efektywny sposób wyraża zawarte w poezji emocje.

3.12. Madeleine Dring – twórczyni rozdarta między sztuką a codziennością

Amy Beach jest rzadkim przykładem kompozytorki, której twórczość symfoniczna zdobyła szerokie uznanie. Znacznie bardziej reprezentatywna dla sytuacji kobiet w historii muzyki jest jednak biografia Madeleine Dring – artystki obdarzonej wyjątkową wrażliwością i talentem, której kariera twórcza musiała zmierzyć się z realiami życia codziennego. Jej nazwisko nie należy dziś do powszechnie rozpoznawalnych, jednak pieśni Dring do tekstów Szekspira wyróżniają się szczególną oryginalnością i – co warto podkreślić – wywarły na autorze niniejszej pracy jedno z najsilniejszych wrażeń spośród wszystkich analizowanych opracowań.

Już w czasach studiów w Royal College of Music ujawniała się jej fascynacja światem teatru: „Scena miała dla Madeleine Dring nieodparty urok".[154] Kompozytorka tworzyła liczne piosenki kabaretowe na potrzeby spektakli londyńskiego West Endu, a jej język muzyczny – lekki, pełen dowcipu i wdzięku – znakomicie współgrał z formą teatralną.

Życie osobiste Dring okazało się jednak równie znaczące dla jej twórczości, co wykształcenie muzyczne. „W czasie gdy Dring była u progu swojej kariery zawodowej, nastąpiły znaczące zmiany w jej życiu prywatnym, związane z małżeństwem i narodzinami dziecka."[155] W 1974 roku poślubiła Rogera Lorda, pierwszego oboistę Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej. Ich związek zaowocował artystycznymi inspiracjami: „Dring skomponowała kilka utworów z myślą o Lordzie, jak np. Trio *na flet, obój i fortepian*".[156]

Jednocześnie jednak obowiązki rodzinne i codzienność coraz wyraźniej determinowały rytm jej pracy twórczej. Świadczą o tym słowa samej kompozytorki: „Komponuję teraz kolejne pieśni i utwory na fortepian, ale proza życia staje mi na drodze."[157] Ta lakoniczna, ale poruszająca deklaracja odsłania kulisy jej zmagań z ograniczeniami, które nieustannie

[154] Brister, W., Rosenblatt, J., *Madeleine Dring: Lady Composer*, Liverpool University Press 2020, str. 149-204 (The Lady Composer in Demand: Composing, Acting, Singing (1953–67)).
[155] Brister, W., Rosenblatt, J., op. cit., str. 115-148 (The Lady Composer Steps Out: First Professional Engagements (1946–52)).
[156] Ibidem.
[157] Ibidem, str. 205-254 (The Lady Composer at the End: The Last Ten Years (1967–77)).

odciągały ją od muzyki.

Twórczość Madeleine Dring nosi wyraźne ślady tej sytuacji życiowej. Jej pieśni artystyczne, choć często lekkie i płynne, podszyte są subtelną melancholią – jakby pomiędzy wersami przebijał się nieco stłumiony głos tęsknoty za pełniejszym rozwinięciem własnego potencjału twórczego.

3.12.1. Pieśni szekspirowskie Madeleine Dring i ich znaczenie w jej dorobku

„Dla tych, którzy znają od podszewki opracowania Szekspira autorstwa innych brytyjskich kompozytorów, tych siedem pieśni Madeleine Dring będzie miłym zaskoczeniem."[158] Krytycy podkreślają ich świeżość, lekkość i niepowtarzalny charakter, a także bogactwo wykorzystywanych środków kompozytorskich, w tym szeroki ambitus partii wokalnej.

Dring stworzyła cykl *Seven Shakespeare Songs*, obejmujący utwory: *The Cuckoo*, *It Was a Lover*, *Take, O Take Those Lips Away*, *Under the Greenwood Tree*, *Come Away Death*, *Blow, Blow Thou Winter Wind* oraz *Crabbed Age and Youth*. Wybór tekstów jest wyjątkowo reprezentatywny – obejmuje zarówno wiersze radosne i taneczne, jak i poważniejsze, pełne zadumy.

Szczególne znaczenie dla niniejszej pracy mają dwie pieśni: *Come Away Death* oraz *O Mistress Mine*. Pierwsza z nich została opublikowana za życia kompozytorki, natomiast *O Mistress Mine* odnaleziono dopiero w zbiorze *Madeleine Dring (1923–1977). Previously Unpublished Vocal Works*, pod redakcją Wandy Brister. Co niezwykle istotne, do tej pory nie udało się odnaleźć żadnego nagrania tej pieśni, co czyni ją prawdziwym rarytasem muzykologicznym.
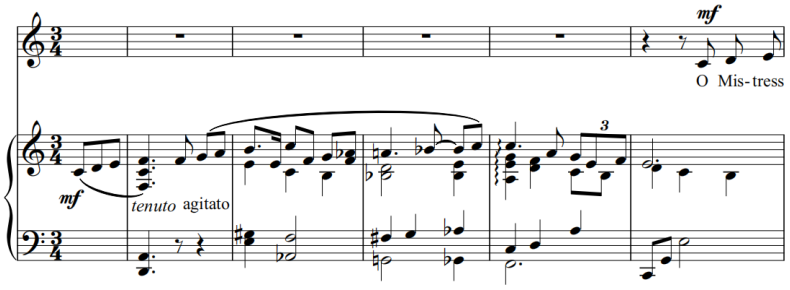
Ta niepublikowana pieśń, mimo iż oparta na tekście na ogół lekkim i pogodnym, w ujęciu Dring nabiera odcienia melancholii. W jej opracowaniu pobrzmiewa napięcie między radością poezji a przygaszonym tonem narzuconym przez codzienność. Wydaje się, że Dring – świadoma zarówno swojej wrażliwości, jak i życiowych ograniczeń – tworzy muzykę, w której unosi się echo niespełnionych możliwości twórczych.

Z tych powodów Madeleine Dring jawi się jako kompozytorka „uwiązana rzeczywistością": pełna talentu, ale w pewnym sensie zatrzymana przez codzienność, która nie pozwoliła jej rozwinąć skrzydeł na miarę jej możliwości.

[158] Smith A., *Review of Seven Shakespeare Songs, by M. Dring*, American Music Teacher 1994, 43(4), str. 78–79.

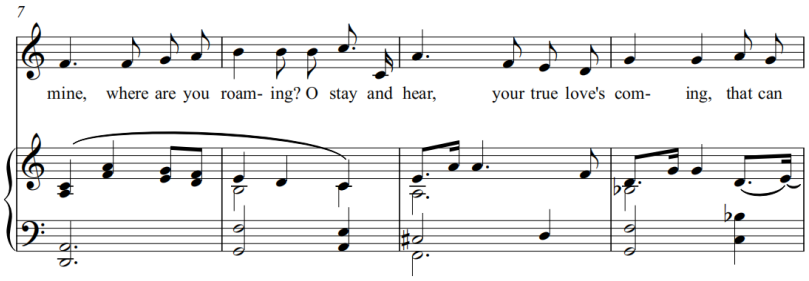
3.12.2. Analiza pieśni Madeleine Dring *O Mistress Mine*

Już pierwsze spojrzenie na pieśń *O Mistress Mine* Madeleine Dring pozwala dostrzec, iż diametralnie różni się ona od opracowań innych kompozytorów. Pięciotaktowy wstęp utrzymany jest w zupełnie innym stylu niż np. wstęp utworu Amy Beach. Beach stosuje w pieśni *O Mistress Mine* prostą, skoczną melodię, a skoki interwałowe odzwierciedlają beztroskę i pewność siebie kompozytorki, która jako jedna z pierwszych odniosła znaczący sukces. Natomiast melodia utworu Madeleine Dring, już od pierwszego taktu praktycznie pozbawiona jest większych skoków, ma raczej charakter spokojnej narracji, a wraz z wejściem partii wokalnej mówić można o dialogu głosu z fortepianem.



Przykład nutowy 3.91. Madeleine Dring, *O Mistress Mine*, takty 1-6.[159]
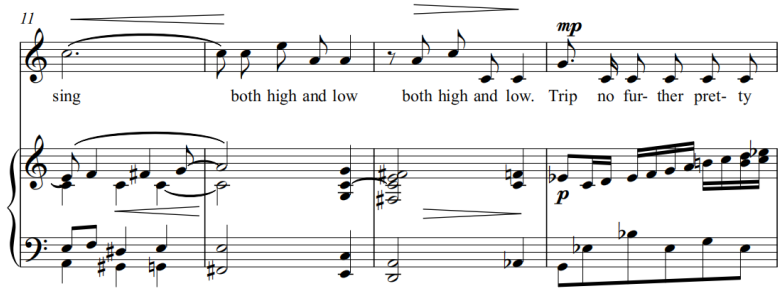
Nietrudno zauważyć, że także melodia partii wokalnej pozbawiona jest typowego dla pieśni *O Mistress Mine* skocznego charakteru, oparta jest raczej na ruchu sekundowym. Trudno odnaleźć w niej duże skoki interwałowe z rejestru niskiego do wysokiego. Ten rodzaj narracji zdaje się odzwierciedlać życie kompozytorki. Dring sięga również po akordy nietypowe. Na przykład w takcie 9 pojawia się akord septymowy z kwintą zwiększoną (vide: Przykład nutowy 3.92.). Na pierwszy rzut oka harmonia partii akompaniamentu wydawać się może wręcz chaotyczna, ale zdaniem autora reprezentuje ona rzeczywistość otaczającą kompozytorkę, podczas gdy partia wokalna symbolizuje Dring, która próbuje się w tej rzeczywistości odnaleźć i stopniowo z nią pogodzić.



Przykład nutowy 3.92. Madeleine Dring, *O Mistress Mine*, takty 7-10.[160]
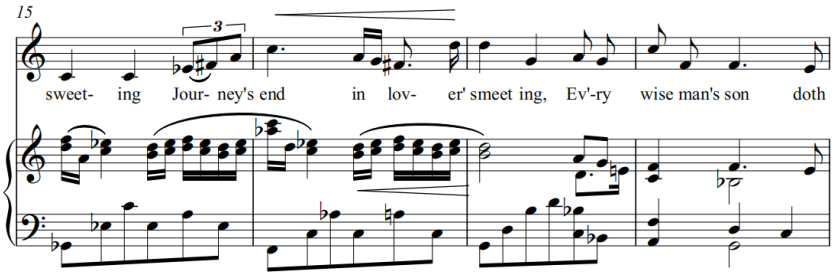
[159] Brister W., *Madeleine Dring: Previously Unpublished Vocal Works. Vol 1*, Classical Vocal Reprints 2018, str. 9.
[160] Brister W., op. cit., str. 9.

W Przykładzie nutowym 3.93. wyraźnie widać, że dla zbudowania napięcia i uwypuklenia partii wokalnej, kompozytorka stosuje zabieg polegający na prowadzeniu melodii partii fortepianu w skrajnych rejestrach w przeciwnych kierunkach. Zaraz potem, w taktach 12-13 następuje uspokojenie. Autor odnosi w tym miejscu wrażenie, jakby Dring chciała dać wyraz skrywanym emocjom, lecz ostatecznie stłumiła je w zderzeniu z rzeczywistością. Przy powtórzeniu słów *both high and low* należy za każdym razem wykonać je inaczej. Za pierwszym razem należy użyć stosunkowo dużego wolumenu, dla odzwierciedlenia dynamiki w partii akompaniamentu, drugi raz powinien natomiast przypominać niemal szept, stosując wokalne *sotto voce* i tworząc tym samym wyraźny kontrast i pogłębiając zrozumienie odbiorcy dla treści wiersza.



Przykład nutowy 3.93. Madeleine Dring, *O Mistress Mine*, takty 11-14.[161]
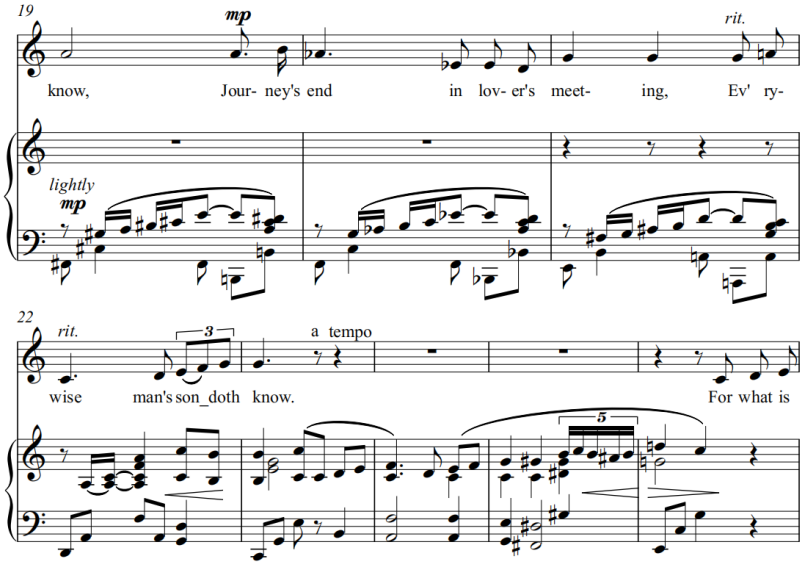
Chwilowe uspokojenie momentalnie znika wraz z pojawieniem się serii zmniejszonych akordów septymowych. W linii melodycznej zauważyć można zastosowanie nielicznych w tej pieśni skoków interwałowych, mają one jednak charakter dysonansowy. Przedstawiona w Przykładzie nutowym 3.94. fraza zmierza do słowa *meeting*, dlatego nie należy przesadnie podkreślać dysonansu na słowach *journey's end*, lecz szybko przejść do *lovers meeting*. Taki zabieg odzwierciedla drogę od niesprzyjających okoliczności do wyczekiwanej przyszłości. Podobnie Madeleine Dring miała oczekiwania i nadzieje związane z rozwojem swojej kariery kompozytorskiej.



Przykład nutowy 3.94. Madeleine Dring, *O Mistress Mine*, takty 15-18.[162]

[161] Ibidem.
[162] Brister W., op. cit., str. 10.
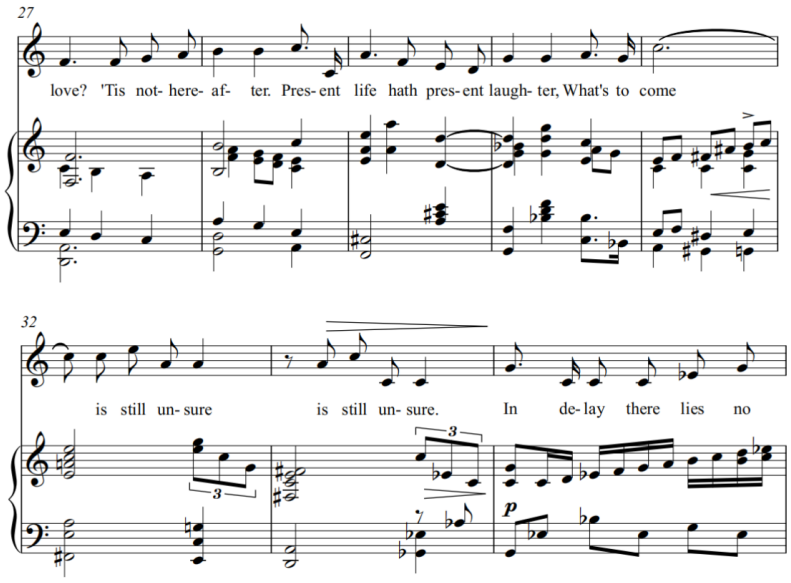
W Przykładzie nutowym 3.95., na niewielkiej przestrzeni widać liczne modulacje: najpierw z tonacji Cis-dur harmonicznej do moll naturalnego, następnie do h-moll, a na końcu do C-dur. Takie bogactwo zmian nadaje całości charakteru odrealnienia, tworząc wyraźny kontrast do wcześniejszej atmosfery napięcia. Wywołane modulacjami uczucie rozmarzenia daje wyraz nadziei na lepszą przyszłość. Zastosowanie przez kompozytorkę *rit*. w taktach 21 i 22 służy podkreśleniu słów *every* i *wise*. W przypadku pierwszego z nich wystarczy po prostu zwolnić tempo, natomiast na słowie *wise* warto wydłużyć artykulację spółgłoski *w*, dla uzyskania dodatkowej emfazy.



Przykład nutowy3. 95. Madeleine Dring, *O Mistress Mine*, takty 19-26.[163]
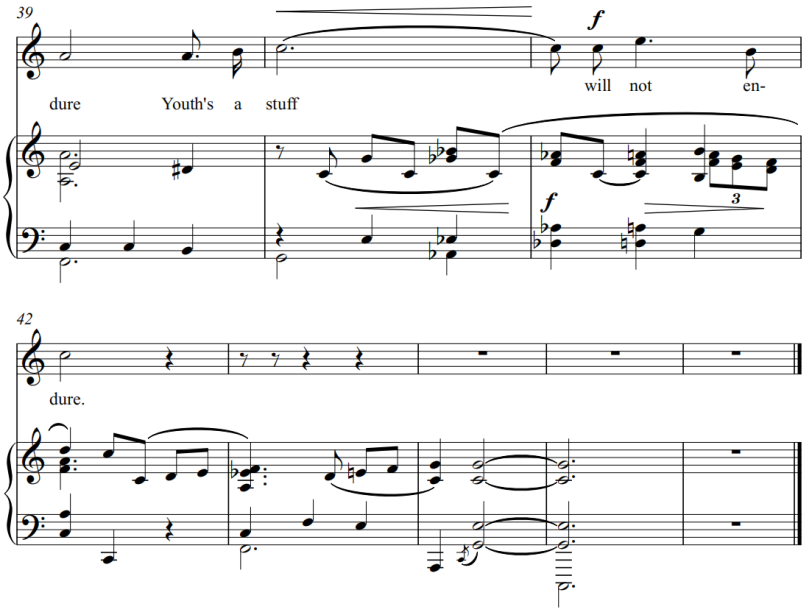
W taktach 31-32 (vide: Przykład nutowy 3.96.) kompozytorka ponownie zastosowała w partii fortepianu prowadzenie melodii w przeciwnych kierunkach, jednak tym razem na słowie *come* nie ma *crescendo*, a *decrescendo* rozpoczyna się od słów *is still unsure*. Tak więc wysoki dźwięk e^1 w takcie 32 należy w miarę możliwości wykonać delikatnie, podkreślić go można dopiero w drugiej frazie, tj. w takcie 33. Na tym przykładzie widać talent Madeleine Dring. Odmienna ekspresja przy podobnym zabiegu kompozytorskim wprowadza element urozmaicenia, zapobiegający estetycznej monotonii.

[163] Ibidem.



Przykład nutowy 3.96. Madeleine Dring, *O Mistress Mine*, takty 27-34.[164]

W takcie 40 (vide: Przykład nutowy 3.97.) wprowadzenie dominanty nonowej sprawia, że zamiast kadencji doskonałej następuje modulacja. Partia fortepianu prowadzi swoisty dialog z linia melodyczna głosu solowego, wzajemnie się uzupełniając. Partia wokalna symbolizuje marzenia i nadzieje na przyszłość, podczas gdy partia fortepianu wyraża obawę, iż rzeczywistość nie będzie tak różowa. Utwór kończy się na słowach *not endure*, co można zinterpretować jako niezgodę na życie ograniczone szarą codziennością.

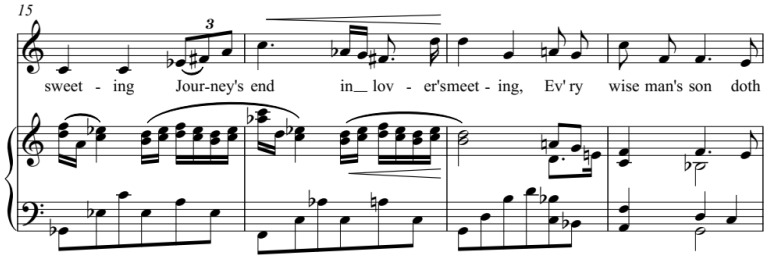


Przykład nutowy 3.97. Madeleine Dring, *O Mistress Mine*, takty 39-46.[165]
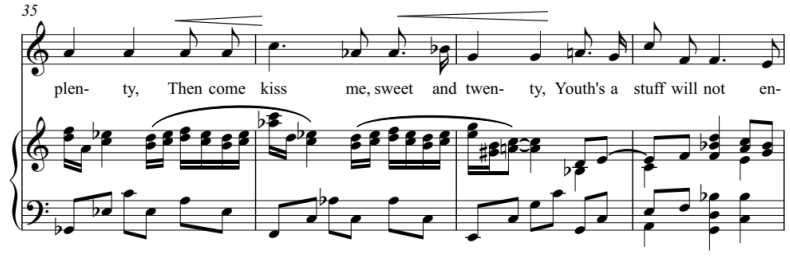
[164] Brister W., op. cit., str. 10-11.
[165] Brister W., op. cit., str. 11

W kontekście analizy pieśni warto odnieść się również do kwestii zapisu nutowego, który w przypadku *O Mistress Mine* Madeleine Dring nie jest jednoznaczny. W drugim takcie Przykładu nutowego 3.94. pojawia się dźwięk *a*, tworzący dysonans o brzmieniu nieadekwatnym do otoczenia harmonicznego i ogólnego charakteru utworu. Ponieważ pieśń ta nie została opublikowana za życia kompozytorki, a istniejąca wersja stanowi redakcję powojenną, dopuszczalne jest założenie, że w zapisie mogło dojść do drobnego błędu.

W oparciu o konsultacje z Promotorem i Akompaniatorem, a także analizę kontekstu harmonicznego, zdecydowano się na korektę tego dźwięku i zastąpienie go *a*s, co przedstawia Przykład nutowy 3.98. Wprowadzona zmiana nie tylko eliminuje efekt przypadkowego dysonansu, lecz także lepiej współgra z idiomem harmonicznym pieśni oraz z jej emocjonalnym profilem. Argumentuje to również zakończenie utworu: w dwóch pierwszych taktach Przykładu nutowego 3.99. większość dźwięków w partii fortepianu powtarza materiał z początku pieśni, jednak w takcie drugim pojawia się właśnie dźwięk *as*, co potwierdza zasadność wprowadzonej korekty.



Przykład nutowy 3.98. Madeleine Dring, *O Mistress Mine*, takty 15-18.[166]



Przykład nutowy 3.99. Madeleine Dring, *O Mistress Mine*, takty 35-38.[167]

Nietrudno zauważyć, iż *O Mistress Mine* Madeleine Dring różni się od innych opracowań tego wiersza. Zdecydowanie wybija się na tle przeważająco radosnych utworów, dowodząc tym samym unikalności talentu Dring. Zdaniem autora, kompozytorka takiego

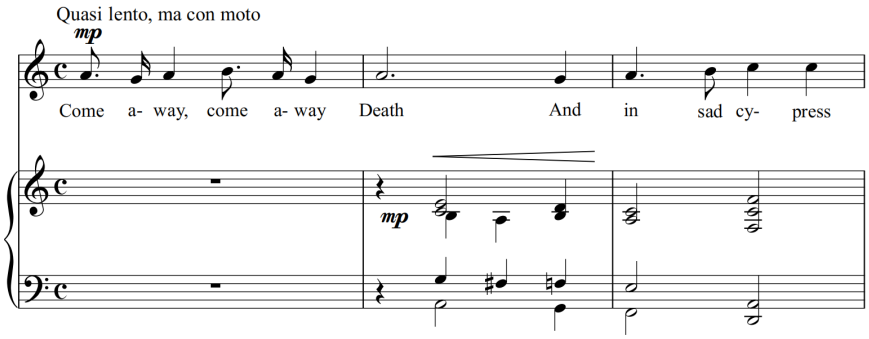
[166] Brister W., op. cit., str. 10.
[167] Ibidem, str. 11.

formatu nie powinna być ograniczona prozą życia, jednak historia pokazuje, iż w owych czasach większość kobiet poświęcała swoje ambicje na rzecz rodziny.

3.12.3. Analiza pieśni Madeleine Dring *Come Away Death*

Jak wspomniano wyżej, Madeleine Dring nadała zazwyczaj radosnej pieśni *O Mistress Mine* zupełnie odmienne, melancholijne zabarwienie. Nie dziwi więc, że w przypadku z natury smutnego utworu *Come Away Death* kompozytorka potrafiła wyjątkowo trafnie oddać uczucie bezsilności wobec rzeczywistości. W przeciwieństwie do poprzedniej pieśni, nie ma tu żadnego fortepianowego wstępu, a pierwszy takt partii wokalnej pozbawiony jest jakiegokolwiek akompaniamentu. Początek utworu opatrzony został mało precyzyjną wskazówką wykonawczą *Quasi lento, ma con moto*, pozostawiającą wykonawcy dużą swobodę interpretacyjną (vide: Przykład nutowy 3.100.).
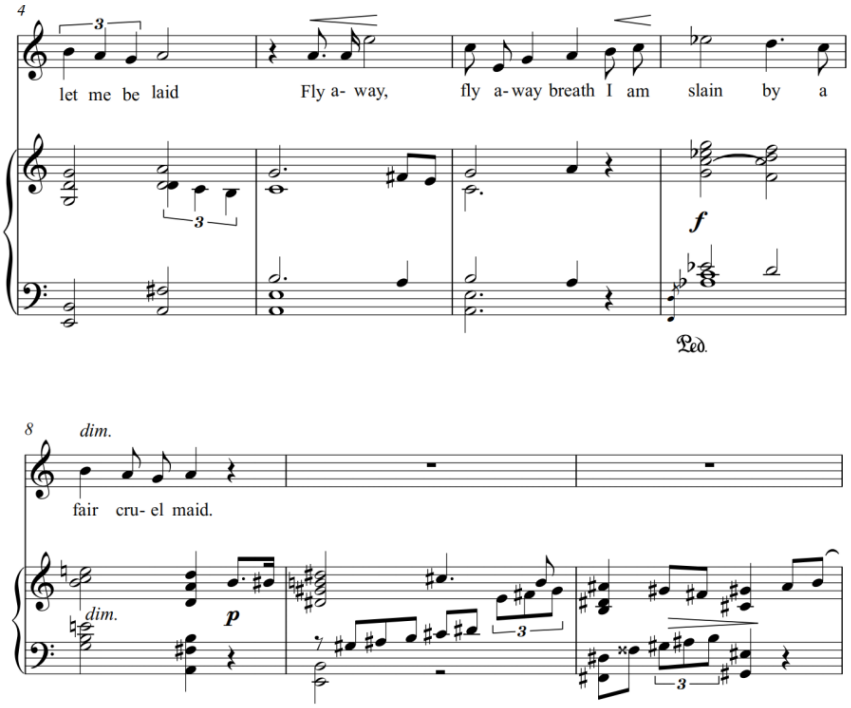
Między powtarzanymi słowami *come away* warto wprowadzić wyraźną przerwę — nie jako zerwanie narracji, lecz jako gest zamyślenia, oddający zawieszenie emocji. Takie rozwiązanie wzmacnia również zaciekawienie słuchacza dalszym przebiegiem utworu, otwierając pieśń w atmosferze subtelnej, introspektywnej niepewności.



Przykład nutowy 3.100. Madeleine Dring, *Come Away Death*, takty 1-3.[168]
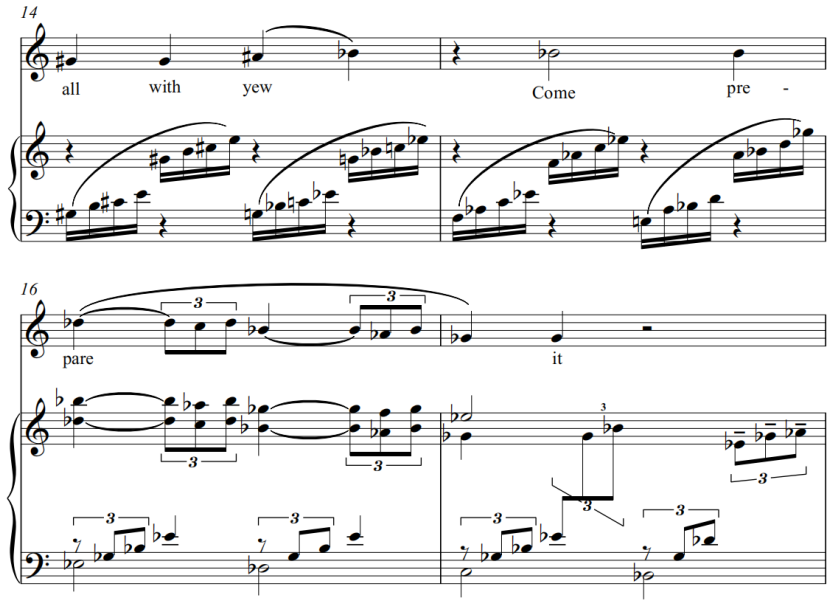
W takcie czwartym pojawia się pierwsza w tej pieśni triola (vide: Przykład nutowy 3.101.). Te figury rytmiczne przeplatać się będą przez cały utwór, a służą podkreśleniu wyrażanych przez słowa emocji. Dring nie zdecydowała się na uwypuklenie słów *sad*, ani *cypress*, lecz *let me be*, co jest raczej niespotykane i wskazuje na subiektywną interpretację wiersza przez kompozytorkę. Dwa punkty kulminacyjne tej części to wyrażenia *fly away* i *I am slain*, odzwierciedlające pragnienie uwolnienia się od rzeczywistości, które zostaje przez tę samą rzeczywistość zabite.

[168] Dring M., *Seven Shakespeare Songs: Medium Voice and Piano*, Hal Leonard 2011, str. 20.



Przykład nutowy 3.101. Madeleine Dring, *Come Away Death*, takty 4-10.[169]
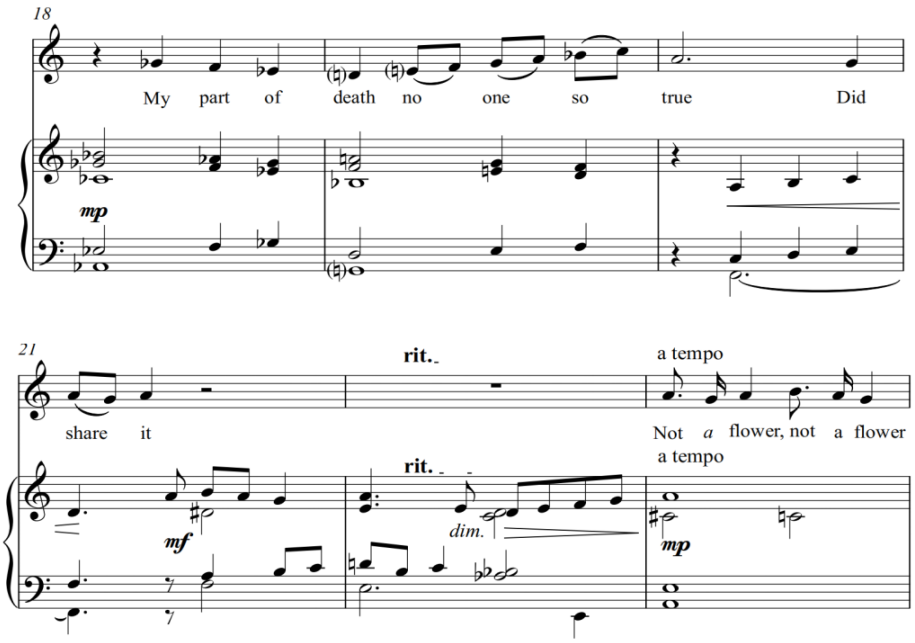
We frazie *come prepare it* kompozytorka wprowadza triole w partii wokalnej i fortepianowej (vide: Przykład nutowy 3.102.). Zastosowanie triol nadaje linii rytmicznej większą gęstość i podkreśla semantyczną wagę słowa *prepare*, przygotowując słuchacza na zmianę nastroju i wzrost dramatyzmu.



Przykład nutowy 3.102. Madeleine Dring, *Come Away Death*, takty 14-17.[170]

[169] Ibidem.
[170] Dring M., op. cit., str. 21.
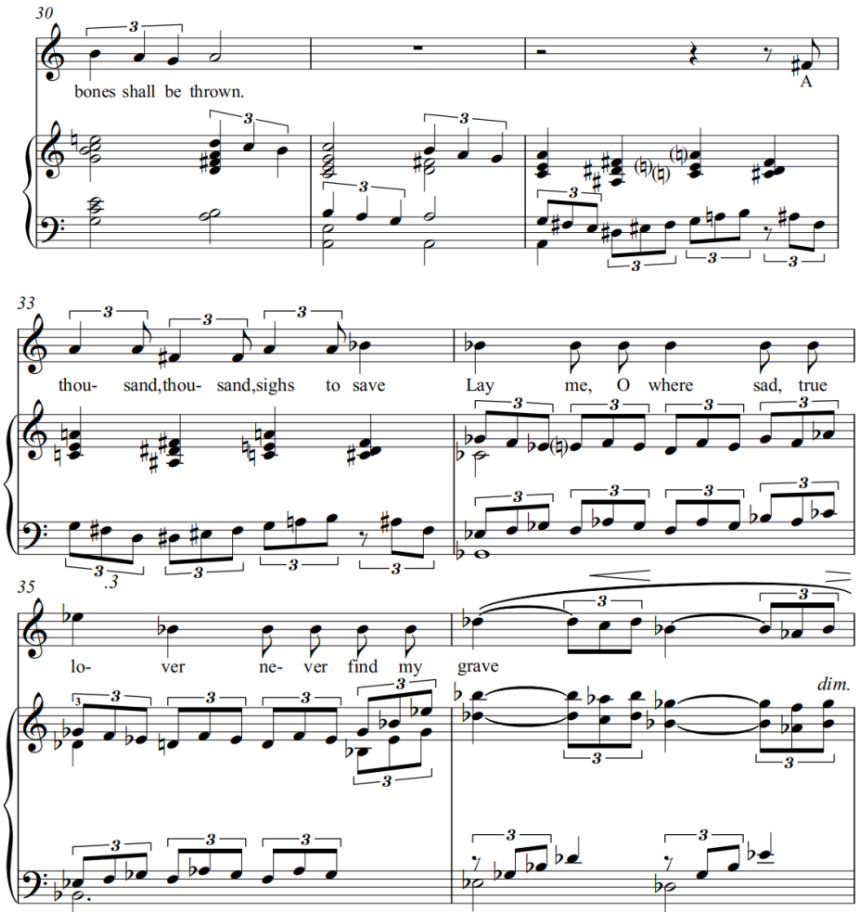
Emocje te znajdują swój wyraz w przepełnionym rozpaczą i rezygnacją zdaniu *my part of death no one so true did share it* (vide: Przykład nutowy 3.103.). Być może słowa te były dla Madeleine Dring w pewnym stopniu odzwierciedleniem jej życia. Pragnęła ona zdobyć uznanie jako kompozytorka, ale zdecydowała się poświęcić karierę dla życia rodzinnego. Musiała przy tym dotkliwie odczuwać samotność, być może podobną do tej, która towarzyszy śmierci. Madeleine Dring nie tyle skomponowała pieśń do wiersza Szekspira, co słowami Szekspira wyraziła własny świat wewnętrzny.



Przykład nutowy 3.103. Madeleine Dring, *Come Away Death*, takty 18-23.[171]

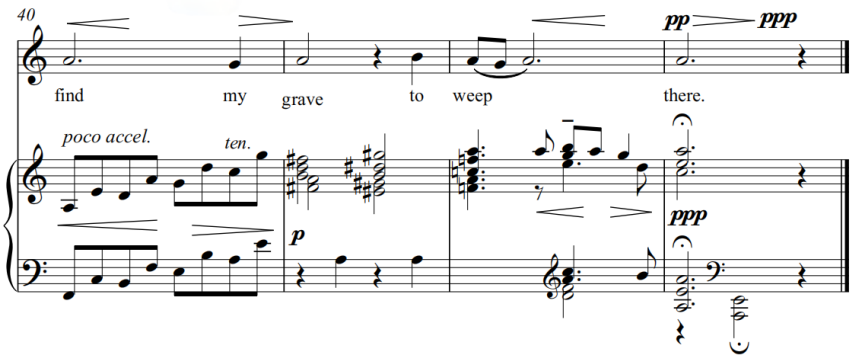
W Przykładzie nutowym 3.104. zaobserwować można połącznie wielu elementów dzieła muzycznego, prowadzących do punktu kulminacyjnego pieśni. Serie figur triolowych kreują nastrój pełen powagi i napięcia, który doskonale wpisuje się w melancholijny charakter całego utworu. Widoczne w takcie 33 nieustanne modulacje w partii fortepianu oraz triole w partii wokalnej podtrzymują ten nastrój. W takcie 34 triole przechodzą do partii akompaniamentu. Dla lepszego wyrażenia uczucia napięcia, należy użyć tu stosunkowo szybkiego oddechu. W takcie 36 następuje zwolnienie i uspokojenie. Cały ten fragment wyróżnia się dużą płynnością i stanowi nie lada wyzwanie dla kontroli oddechowej.

[171] Dring M., op. cit., str. 21-22.



Przykład nutowy 3.104. Madeleine Dring, *Come Away Death*, takty 30-36.[172]

W zakończeniu napięcie ustępuje miejsca spokojowi. Rzadko spotykane *pianissimo possibile* implikuje bezgłośną rezygnację (vide: Przykład nutowy 3.105.). Być może prozaiczne życie nadal się toczy, ale jest to rzeczywistość której nie da się zmienić. Dla ówczesnych kobiet była to w większości przypadków prawda. Wobec braku możliwości sprzeciwu, pozostaje ciche niczym *ppp* pogodzenie się z losem.



Przykład nutowy 3.105. Madeleine Dring, *Come Away Death*, takty 40-43.[173]

[172] Dring M., op. cit., str. 22-23.
[173] Dring M., op. cit., str. 23.

Pieśń ta w pełni odzwierciedla talent kompozytorski Madeleine Dring, która w zderzeniu z prozą życia była w stanie wyrazić swoje emocje za pomocą muzyki. Jej twórczość nie emanuje, jak utwory Amy Beach, radością zawodowego spełnienia, lecz odzwierciedla uczucia kobiet na przełomie XIX i XX wieku. W jej muzyce usłyszeć można pragnienie wolności i podążania za własnymi ambicjami.

3.13. Synteza porównawcza interpretacji muzycznych wybranych pieśni

Różnorodność ujęć obu wierszy Szekspira – *O Mistress Mine* oraz *Come Away Death* – znajduje swoje najpełniejsze odzwierciedlenie w zróżnicowanych środkach techniki kompozytorskiej i odmiennych strategiach ekspresyjnych poszczególnych twórców. Aby uchwycić skalę tych kontrastów oraz ukazać, w jaki sposób dobór narzędzi muzycznych wpływa na końcowy kształt interpretacji, poniżej zestawiono kluczowe parametry wykonawcze i estetyczne w formie tabel porównawczych.

3.13.1. Zestawienie technik kompozytorskich i założeń estetycznych

Tabele te stanowią punkt wyjścia do syntetycznej analizy, której celem jest wskazanie zależności między strukturą muzyczną, ekspresją emocjonalną oraz estetyką każdej interpretacji. W dalszej części rozdziału omówione zostaną najważniejsze mechanizmy kształtujące odbiór pieśni – od relacji między tonacją a nastrojem, poprzez rytm i fakturę, po wpływ doświadczeń życiowych kompozytorów na sposób odczytania poezji Szekspira.

Tabela 3.2. Zestawienie kształtowania narracji muzycznej w opracowaniach wiersza *O Mistress Mine*

Thomas Morley				
Tempo	**Tonacja**	**Faktura**	**Techniki wokalne**	**Ekspresja emocjonalna i estetyka**
Allegro moderato	zamiennie G-dur i C-dur, prosta, przejrzysta harmonia	akompaniament lutni, lekki i subtelny, współgrający z partią wokalną	charakter narracyjny, mniejszy udział rezonansu piersiowego, zróżnicowanie emocji za pomocą kontrastu dynamicznego (*mf/p*)	radosny nastrój, barokowa stylistyka dworska, pełna arystokratycznej elegancji, niczym wyrafinowany obraz olejny, łącząca powściągliwość i wigor
Roger Quilter				
zmienne, naprzemienne stosowanie *poco rit.* i *a tempo*	przewaga tonacji durowych, podkreślenie zmian nastroju przez modulacje	akompaniament fortepianu, urozmaicona rytmika, pochody chromatyczne	podkreślenie kontrastów rytmicznych, np. zwolnienie na słowie „youth”, uwypuklenie uczucia przez skoki interwałowe („kiss”)	misterna narracja romantyczna, wyraźnie zarysowane odcienie emocji, ekspresja zarówno młodzieńczej radości, jak i melancholii związanej z upływem czasu, niczym pełne zwrotów akcji opowiadanie
Amy Beach				
Allegretto grazioso	tonacja główna: E-dur, zastosowanie ozdobników i pochodów	akompaniament fortepianu, stabilny rejestr niski i kunsztowny rejestr	dla wyrażenia autentycznych emocji należy ściśle trzymać się zapisu nutowego	pełna pewności siebie i witalności kobieca perspektywa, skoki interwałowe i bogata warstwa harmoniczna oddają radość i pasję

	chromatycznych	wysoki		życia, całość przepełniona jest pogodnym blaskiem
Erich Korngold				
Allegretto amabile, con slancio	liczne akordy alterowane (np. akord neapolitański)	silna interakcja między fortepianem a partią wokalną, bogaty efekt	należy momentami użyć delikatnej barwy dla podkreślenia napięcia emocjonalnego	dramatyczny romantyzm w hollywoodzkim stylu, miłość pełna pasji, muzyka rodem z hollywoodzkich filmów, poruszająca i dramatyczna
Madeleine Dring				
nieregularne, pełne niepokoju	rozmyta tonalność, częste modulacje, zastosowanie akordu septymowego z kwintą zwiększoną	skomplikowana faktura partii fortepianu, skontrastowana w stosunku do partii wokalnej	należy zwrócić szczególną uwagę na kontrasty dynamiczne	odzwierciedlenie życia ówczesnej kobiety, radość przeplatana z troską i frustracją, wyraża silne pragnienie uwolnienia z więzów codzienności

Tabela 3.3. Zestawienie kształtowania narracji muzycznej w opracowaniach wiersza *Come Away Death*

Thomas Augustine Arne				
Tempo	**Tonacja**	**Faktura**	**Techniki wokalne**	**Ekspresja emocjonalna i estetyka**
slowly	tonacja główna: d-moll, uporządkowana harmonia, nosząca znamiona przejścia z epoki Baroku do Klasycyzmu	akompaniament fortepianu, powtarzające się dźwięki w basie nadają całości nastroju powagi	nacisk na powtórzenia i pauzy, nawiązujące do modlitwy; należy zróżnicować pod względem emocjonalnym wykonanie powtarzających się słów	nastrój powagi i żałoby, rozpacz przemieniona w spokojne pogodzenie się ze śmiercią, charakter zbliżony do modlitwy, pełen szacunku i świadomości przeznaczenia
Gerald Finzi				
lugubre	szerokie zastosowanie akordów septymowych zmniejszonych i chromatyzacji, brak stabilnej tonacji	akompaniament fortepianu, zastosowanie kontrastującej barwy dla uwypuklenia znaczenia słów	współpraca z fortepianem w zakresie kontrastów dynamicznych kluczowa dla osiągnięcia spójności wyrazu	stylistyka romantyczna, ścisłe zależności między melodią a tekstem, doskonale ukazana rozpacz z powodu niespełnionej miłości
Roger Quilter				
poco andante	częste modulacje i duża liczba akordów	akompaniament fortepianu,	należy zwrócić uwagę na zależności między	żywe zainteresowanie tekstem wiersza i stojącą za nim historią, muzyka stanowi

	alterowanych	uwypuklenie zmian nastroju poprzez zmiany harmoniczne	rozmieszczeniem cezur a ekspresją emocjonalną, a także dopasować cieniowanie dynamiczne do wyrażanych uczuć	wysublimowaną narrację emocji
Jean Sibelius				
lento	dominacja tonacji molowych, elementy skandynawskiej muzyki ludowej	akompaniament gitary klasycznej, bogata faktura	zmiany barwy kluczowe dla ekspresji emocjonalnej	skandynawska muzyka ludowa wprowadza do interpretacji miłości element płynącego z natury spokoju, niczym obraz śnieżnego krajobrazu, zimny, ale niezwykle poetycki
Benjamin Dale				
slow, with noble pathos	szerokie zastosowanie dominant wtrąconych, zapowiadających modulację do oddalonej o kwintę tonacji pokrewnej, a także utrzymany w basie partii fortepianu dźwięk dominanty	połączenie akompaniamentu altówki i fortepianu, które prowadzą ze sobą dialog	wykonując akcenty, należy podkreślić powagę nastroju, ponadto należy zwrócić szczególną uwagę na kluczowe zmiany dynamiczne	połączenie doświadczanego w obozie jenieckim uczucia depresji z nadzieją, ukazanie śmierci jako metafory wolności, rozpacz rozświetlona jest promykiem nadziei na ratunek

Ernest John Morean				
Andante smoothly	trzy modulacje na przestrzeni pięciu taktów: od B-dur, przez As-dur, po E-dur	w pierwszej części tonika w partii fortepianu tworzy nastrój stałości i spokoju, natomiast pojawienie się w części środkowej i końcowej dźwięków dysonansowych zwiększa napięcie emocjonalne	należy w miarę możliwości rozciągnąć samogłoski, nadając muzyce wrażenia przestrzeni, dla podkreślenia zamiłowania kompozytora do natury i bezkresnej zieleni wiejskich krajobrazów	wojenne doświadczenia wzmogły miłość kompozytora do wiejskiego spokoju, a pieśń odzwierciedla konflikt między widmem wojny a pragnieniem odnalezienia sielskiej ostoi
Madeleine Dring				
tempo wolne, ale pełne napięcia, triole przewijające się przez cały utwór	szybkie zmiany tonacji	faktura partii akompaniamentu ma charakter przerywany, a triole wprowadzają nastrój niepokoju	należy zwrócić uwagę na szybkie zmiany oddechu, a w zakończeniu śpiew półgłosem, podkreślający uczucie rezygnacji	odzwierciedlenie uczuć kobiety z przełomu XIX/XX w., skrycie pragnącej spełnienia zawodowego

3.13.2. *O Mistress Mine*: warianty estetyczne dewizy *carpe diem*

1) Elegancja barokowa i romantyczny indywidualizm

Najwcześniejsza znana interpretacja pieśni *O Mistress Mine*, autorstwa **Thomasa Morleya**, utrzymana jest w stylistyce wczesnego Baroku. Prostota harmonii w połączeniu z delikatnym akompaniamentem lutni tworzą efekt dworskiej elegancji. W interpretacji wykonawczej konieczne jest ograniczenie użycia rezonansu piersiowego, a kontrasty dynamiczne – zwłaszcza między „nawoływaniem" a „szeptem" – podkreślają retorykę tekstu. Ekspresja powinna zachować powściągliwość, niczym wyrafinowany obraz olejny, odzwierciedlający epikurejską radość umiarkowanego „tu i teraz".

Romantyczne opracowanie **Rogera Quiltera** wprowadza zupełnie inny idiom. Zmienność agogiczna (*poco rit., a tempo*), pochody chromatyczne oraz skok interwałowy na słowie *kiss* intensyfikują emocjonalne napięcia. Z kolei zwolnienie na słowie *youth* przynosi refleksję nad przemijaniem. W tej interpretacji pieśń staje się misterną narracją, pełną zwrotów akcji i subtelnych odcieni emocjonalnych – pogodnych, lecz lekko przefiltrowanych przez romantyczną melancholię.

2) Kobieca perspektywa: między pewnością siebie a niepokojem

Amerykańska kompozytorka **Amy Beach** – pierwsza kobieta w USA, która odniosła szeroki sukces symfoniczny – proponuje interpretację pełną blasku i energii. Jasna tonacja E-dur oraz skoczna melodia (np. *sing both high and low*) niosą w sobie pogodną pewność siebie. Ozdobniki, takie jak koloratura po słowach *true love*, podkreślają niecierpliwe wyczekiwanie miłości i jej afirmatywne, życiowe ciepło.

Madeleine Dring idzie w przeciwnym kierunku. Jej opracowanie zrywa z tradycyjną radością wiersza, oferując obraz nacechowany melancholią i wewnętrznym konfliktem. Rozmyta tonalność, częste modulacje (m.in. poprzez akord septymowy z kwintą zwiększoną) oraz spokojnie wznosząca się linia melodyczna nadają pieśni charakter zadumy. Kontrasty dynamiczne – chociażby *piano* na *unsure* i *forte* na *endure* – unaoczniają rozdarcie między pragnieniem spełnienia a ciężarem codzienności. Estetyka Dring jest odbiciem doświadczenia kobiety rozdartej między twórczością a realiami życia.

3) Dramatyzm hollywoodzki Korngolda

Erich Wolfgang Korngold, mistrz muzyki filmowej złotej ery Hollywood, nadaje pieśni aurę dramatycznego romantyzmu. Akordy neapolitańskie, skoki oktawowe, wydłużenie spółgłoski /s/ w słowie *kiss* oraz silna interakcja między głosem a fortepianem tworzą gęstą,

przewrotną emocjonalnie tkankę. Pieśń nabiera dramaturgii właściwej muzyce filmowej – pełnej pasji, rozmachu, ekstremalnych kontrastów i intensywnych kolorów dźwiękowych.

3.13.3. *Come Away Death*: muzyczne oblicza śmierci, bólu i rezygnacji

1) Dostojeństwo Arne'a i romantyczny ból Finziego

Interpretacja **Thomasa Augustine'a Arne'a** przywołuje stylistykę przełomu Baroku i Klasycyzmu. Stabilna harmonia d-moll (schemat T-S-D) oraz powtarzające się dźwięki w basie nadają pieśni charakter modlitewnej powagi. Powtarzane trzykrotnie słowa *to weep* wymagają stopniowania napięcia: od spokojnego wyznania, przez dramatyczny sprzeciw, aż po rezygnację. Estetyka Arne'a jest ceremonialna, uporządkowana, wyrażająca pogodzenie z nieuchronnością losu.

Gerald Finzi, wierny romantycznej estetyce, konstruuje pieśń jako akustyczny obraz rozpaczy. Akordy septymowe zmniejszone, pochod chromatyczny imitujący opadające płatki kwiatów czy niskie rejestry symbolizujące ciężar trumny nadają muzyce wyrazistość emocjonalną. Kluczowa jest współpraca między głosem a fortepianem, zwłaszcza w zakresie kontrastów dynamicznych (np. wyciszenie spółgłoski w *coffin*). Estetyka Finziego opiera się na scalenie obrazu muzycznego i poetyckiego.

2) Narodowa melancholia Sibeliusa i osobiste rany Dale'a

Jean Sibelius sięga po tłumaczenie wiersza na język szwedzki – *Kom nu hit död*. Wybór ten, wraz z użyciem gitary klasycznej, nadaje pieśni fiński koloryt narodowy. Tonacja e-moll i gęsta faktura akompaniamentu wprowadzają chłód, melancholię i krajobrazową rozległość. Powtórzenie *come away death* przy końcu pogłębia wrażenie beznadziei. Estetyka Sibeliusa jest jak śnieżny pejzaż – zimna, lecz poetycka.

Benjamin Dale tworzy pieśń w warunkach internowania w obozie jenieckim, a partia altówki staje się muzycznym alter ego kompozytora. W jego interpretacji śmierć jawi się jako metafora wolności. Podkreślenie słów *slain* i *cruel* oraz dramatyczne zmiany dynamiczne ukazują napięcie między rozpaczą a nadzieją. Estetyka Dale'a łączy klasycyzującą wrażliwość z traumą osobistych doświadczeń.

3) Współczesne napięcie Dring

W interpretacji **Madeleine Dring** *Come Away Death* nabiera nowoczesnego, psychologicznie rozedrganego charakteru. Nieregularne tempo, gęste triole i przerywana faktura akompaniamentu tworzą atmosferę niepokoju i wewnętrznego chaosu. Częste zmiany tonacji wzmacniają wrażenie emocjonalnej destabilizacji, a finał wykonywany półgłosem

podkreśla uczucie rezygnacji. Jest to najbardziej intymna i introspektywna interpretacja tego wiersza.

4) Tonacja, rytm, faktura — relacje między techniką a emocją

Tonacja determinuje podstawowy nastrój: G-dur u Morleya i E-dur u Beach wzmacniają pogodę i lekkość; d-moll u Arne'a czy e-moll u Sibeliusa kreują ból, mrok i przygnębienie. Akordy alterowane – jak neapolitański w pieśni Korngolda czy septymowy zmniejszony u Finziego – wprowadzają niepewność, napięcie i emocjonalne rozchwianie.

Rytm staje się nośnikiem narracji. Stabilna rytmika Morleya (*Allegro moderato*) symbolizuje dostojeństwo; rubato Quiltera odsłania subiektywne odcienie emocji; triole Dring oddają chaos i nerwowość współczesności.

Faktura wpływa na strukturę emocjonalną pieśni: lekka faktura lutniowa u Morleya zapewnia klarowność, natomiast bogaty, filmowy dialog głos–fortepian u Korngolda buduje dramatyzm. Przerywana, poszatkowana faktura Dring ukazuje rozdarcie i niepokój.

5) Ewolucja estetyki od Baroku do współczesności

Barok przywiązywał wagę do piękna formy i retorycznej klarowności, dążąc do harmonii między tekstem a muzyką. Romantyzm stawiał w centrum subiektywne emocje, budując „akustyczne obrazy" – jak opadanie kwiatów u Finziego. Estetyka współczesna zrywa z tradycyjną formą i świadomie odzwierciedla złożoność rzeczywistości: niepokój, napięcie, wielowarstwowość psychologiczną, czego przykładem są kompozycje Dring i Korngolda.

6) Wpływ doświadczeń biograficznych na język muzyczny

Życiorysy twórców kształtują ich muzyczne interpretacje: internowanie Benjamina Dale'a nadaje jego pieśni dramatycznej intensywności, sukces Amy Beach wzmacnia afirmacyjny ton jej muzyki, patriotyzm i krajobraz fiński decydują o idiomie Sibeliusa. W każdym przypadku osobiste doświadczenia stają się filtrem, przez który kompozytor czyta tekst Szekspira.

Wielość muzycznych interpretacji dowodzi ponadczasowości poezji Szekspira, która pozostaje niewyczerpanym źródłem inspiracji. Emocjonalna treść wiersza wyznacza ramy kompozycji, lecz to technika muzyczna — tonacja, faktura, rytm, barwa — nadaje tekstowi indywidualny rys epoki i osobistego doświadczenia twórcy. Od dworskiej elegancji Baroku po współczesne rozedrganie, od klasycznej równowagi po hollywoodzki rozmach — każda interpretacja otwiera inny wymiar sensu, potwierdzając niezwykłą zdolność literatury do odradzania się w języku muzyki.

Zakończenie

William Szekspir uznawany jest za jednego z najwybitniejszych dramaturgów i poetów w historii literatury światowej. Jego twórczość wywarła ogromny wpływ nie tylko na literaturę anglojęzyczną, ale ogólnoświatową, stając się kulturowym dziedzictwem ludzkości. Szekspir wzbogacił też język angielski, wprowadzając do niego wiele nowych słów i wyrażeń, które uczyniły go żywszym i bardziej zróżnicowanym. Wiele z jego neologizmów pozostaje w użyciu po dziś dzień. Dlatego też analiza szekspirowskiej angielszczyzny z perspektywy wokalistyki stanowi część niniejszej dysertacji. Dramaty Szekspira słyną z niezwykle wnikliwej obserwacji ludzkiej natury. Jego utwory poruszają zagadnienia związane zarówno z ludzkimi emocjami, jak i problemami społecznymi, takimi jak m.in. miłość, władza, zdrada, czy zemsta. Jest to tematyka przekraczająca ramy czasoprzestrzeni, co sprawia iż do dziś dzieła te nie straciły na aktualności.

Wiersze *O Mistress Mine* i *Come Away Death* stanowią miniaturę szekspirowskiej analizy człowieczeństwa. Pierwszy z nich lekkim piórem wychwala młodzieńczą pasję i radość życia, drugi sugestywnie odzwierciedla rozpacz nieodwzajemnionej miłości. Taki kontrast emocji stanowi niewyczerpane źródło inspiracji.

Można powiedzieć, że ilu odbiorców twórczości Szekspira, tyle jej interpretacji. Różnice widoczne są zwłaszcza w przypadku kompozytorów o dużym bagażu doświadczeń. Odznaczająca się bogactwem ekspresji emocjonalnej i głębokim osadzeniem w rzeczywistości poezja Szekspira, w zetknięciu z kompozytorami z różnych epok nieuchronnie prowadzi do odmiennych wykładni, o odmiennym zabarwieniu. Warto wśród nich wymienić eleganckie piękno barokowej muzyki dworskiej, radość tworzenia jednej z pierwszych uznanych kompozytorek, Amy Beach, ból walczącej z prozą życia Madeleine Dring, szytą na miarę muzykę miłośników poezji, Geralda Finziego i Rogera Quiltera, czy traumę okrucieństw wojny doświadczoną przez E. J. Moerana. Wielu kompozytorów w geniuszu Szekspira odnalazło własną drogę ekspresji, a ich różnorodność stylistyczna jest niezapomnianym doświadczeniem estetycznym.

Idąc o krok dalej, należy zauważyć, iż wartość akademicka niniejszej dysertacji leży w pogłębieniu zrozumienia dla przekładu interartystycznego. Poezja i muzyka stanowią różne przejawy sztuki. Pierwsza z nich tworzy obraz za pomocą środków semantycznych i prozodycznych, druga za pośrednictwem uporządkowanych drgań akustycznych wyraża całą paletę emocji. Natomiast „umuzycznienie poezji" jest twórczym dialogiem dwóch form sztuki,

pozwalającym na zatarcie granic pomiędzy nimi. Proces ten nie sprowadza się do prostej aranżacji wiersza, lecz stanowi subiektywną interpretację ładunku emocjonalnego wiersza, osiąganą poprzez świadome przegrupowanie i misterne ułożenie elementów dzieła muzycznego.

Wyrażona w pieśni *O Mistress Mine* myśl o ulotności młodości (*Youth's a stuff will not endure*) może być wyrażona za pomocą eleganckiego rytmu barokowego, który implikuje potrzebę jej docenienia, a z kolei charakterystyczny dla muzyki współczesnej rytm nieregularny podkreśla niepokój związany z nieuchronnym starzeniem się. Ból zawarty w słowach *slain by a fair cruel maid* z wiersza *Come Away Death* inaczej odbiera się w szatach uporządkowanej harmonii klasycystycznej, przypominającej o nieuniknioności losu, inaczej zaś w muzyce atonalnej, uwypuklającej duchowe zagubienie współczesnego człowieka. Bogactwo interartystycznych przekładów dowodzi uniwersalności i ponadczasowości wybitnych dzieł literatury, które działają na zasadzie pryzmatu. Język muzyczny różnych epok niczym światło wydobywa odmienny zakres barwnego widma, a dialog ten odgrywa kluczową rolę w nieustannym odświeżaniu aktualności i żywotności poezji.

Wykonując pieśni różnych kompozytorów, pomimo iż śpiewa się ten sam tekst, można z łatwością zauważyć odmienność prezentowanej koncepcji artystycznej. Nawet wprowadzenie pojedynczej figury rytmicznej czy prostego ozdobnika potrafi doprowadzić do znaczącej zmiany wyrażanych konotacji. W tym streszcza się piękno muzyki. Ten sam tekst ubrany w inne szaty muzyczne, wyraża odmienne emocje.

Praca nad niniejszym dziełem artystycznym i jego opisem pozwoliła autorowi zgłębić specyfikę stylu każdego z kompozytorów oraz sposobu, w jaki zastosowanie różnych środków muzycznych potrafi wydobyć z tego samego tekstu odmienne odcienie emocji i znaczeń. Wartością praktyczną niniejszej dysertacji jest nauczenie się jak z zapisu nutowego odczytać świat wewnętrzny kompozytora, a następnie za pomocą odpowiednich technik wokalnych i w oparciu o własną interpretację wyrazić zawarte w utworze emocje.

Trudnością wybranego tematu jest tożsamość tekstu pieśni, która wymusza głębszą analizę dostępnych środków ekspresji oraz umiejętne operowanie barwą, pozwalające na zróżnicowanie wyrażanych uczuć. Warto zwrócić uwagę na rolę, jaką wykonawca odgrywa w finalnym dziele. W zależności od życiowych doświadczeń i dojrzałości muzycznej, rożne będą wyrażane przez śpiewaka emocje. Dlatego tak istotne jest, aby nauczyć się poprzez skrupulatną analizę muzyczną zrozumieć i przekazać słuchaczom opowiadaną przez kompozytora historię. Śpiewak powinien jednocześnie prowadzić dialog z instrumentem akompaniującym, ze słuchaczami i z kompozytorem. Taka wielopłaszczyznowa ekspresja jest

nie lada wyzwaniem dla wykonawcy, pozwala jednak odbiorcy na doświadczenie kwintesencji pieśni artystycznej, łączącej w sobie muzykę, poezję i występ sceniczny.

Podsumowując, poezja Szekspira stanowi niezwykle żyzny grunt dla muzycznej twórczości, a muzyczne jej przekłady wzbogacają ją o wciąż nowe treści. Tego rodzaju trwający od czterystu lat dialog nie tylko dowodzi nieśmiertelności twórczości wielkiego dramaturga, ale również kluczowej roli przekładu interartystycznego w procesie przekazywania dziedzictwa kulturowego ludzkości – pozwala on na przełamanie granic czasoprzestrzennych i ciągłe zderzanie się poezji z duchem różnych epok w nieprzerwanym strumieniu nut, stając się duchowym pomostem między przeszłością a przyszłością.

Tabele i ilustracje

Tabele

Tabela 1.1.	Fragment pieśni W. Szekspira *Come Away Death* wraz z tłumaczeniem	s. 20-21
Tabela 1.2.	Tekst pieśni W. Szekspira *O Mistress Mine*: oryginał i tłumaczenie.	s. 21-22
Tabela 1.3.	Tekst pieśni W. Szekspira *Come Away Death*: oryginał i tłumaczenie.	s. 23
Tabela 3.1.	Tekst pieśni *Come Away Death* w wersji szwedzkiej *(Kom nu hit, död),* wraz z transkrypcją fonetyczną i angielskim oryginałem.	s.52
Tabela 3.2.	Zestawienie kształtowania narracji muzycznej w opracowaniach wiersza *O Mistress Mine*	s. 125 - 126
Tabela 3.3.	Zestawienie kształtowania narracji muzycznej w opracowaniach wiersza *Come Away Death*	s. 127 - 129

Ilustracje

Ilustracja 2.1.	Portret Williama Szekspira (tzw. Portret Chandos), przypisywany Johnowi Taylorowi	s. 16
Ilustracja 3.1.	Michelangelo Merisi da Caravaggio, *The Lute Player*, ok. 1596	s. 40
Ilustracja 3.2.	Wzrost liczby kobiet muzyków i nauczycielek muzyki w latach 1870-1910	s. 107

Bibliografia

2. Banfield, Stephen. *Gerald Finzi – An English Composer*. London: Faber and Faber, 1998.
3. Bax, Arnold. “E. J. Moeran: 1894–1950.” *Music and Letters* 32, no. 2 (1951).
4. Benjamin James Dale. *The Musical Times* 84, no. 1207 (1943).
5. Block, Adrienne Fried. “Amy Beach as Teacher.” *The American Music Teacher* 48, no. 5 (1999).
6. Boyd, Clifford M. “Gerald Finzi and the Solo Song.” *Tempo*, no. 33 (1954).
7. Brister, Wanda, and Jay Rosenblatt. *Madeleine Dring: Lady Composer*. Liverpool: Liverpool University Press, 2020.
8. Burt, Daniel. “Text–Music Relationships in Selected Lieder of Erich Wolfgang Korngold.” Master’s thesis, Ball State University, 2015.
9. Evans, Edwin. “Modern British Composers. III. Benjamin Dale.” *The Musical Times* 60, no. 915 (1919).
10. Ferguson, Howard. “Gerald Finzi (1901–1956).” *Music and Letters* 38, no. 2 (1957).
11. Gilman, Todd. “Arne, Handel, the Beautiful, and the Sublime.” *Eighteenth-Century Studies* 42, no. 3 (2009).
12. Goethe, Johann Wolfgang von. *Essays on Art and Literature*. Vol. 3. Princeton: Princeton University Press, 1994.
13. Gordon, Philip. “The Morley-Shakespeare Myth.” *Music & Letters* 28, no. 3 (1947).
14. Herbage, Julian. “Thomas Augustine Arne (1710–1778).” *The Musical Times* 101, no. 1412 (1960).
15. Hill, Q. “Roger Quilter: 1877–1953.” *Music and Letters* 35, no. 1 (1954).
16. Hopkins, Kenneth, and Paul van Roekel. *Erich Wolfgang Korngold 1897–1957: His Life and Works*. Wilfion: Wilfion Press, 1985.
17. Kidson, Frank. “Thomas Augustine Arne: A Bicentenary Appreciation.” *The Musical Times* 51, no. 805 (1910).

18. Langager, George. *Of Text and Tune: The Relationship Between Words and Music in the Choral Music of Gerald Finzi*. University Microfilms International, 2007.

19. Long, J. H. "Shakespeare and Thomas Morley." *Modern Language Notes* 65, no. 1 (1950).

20. Lumsden, David. "The Sources of English Lute Music (1540–1620)." *The Galpin Society Journal* 6 (1953).

21. McNeill, Rhoderick. "Moeran's Unfinished Symphony." *The Musical Times*, December 1980.

22. Merrill, Linda E. *Mrs. H. H. A. Beach. Her Life and Music.* PhD diss., University of Rochester, 1963.

23. Meyer, A. H. "Sibelius: Symphonist." *The Musical Quarterly* 22, no. 1 (1936).

24. Morin, Robert H. "Songs of Jean Sibelius." *The American Music Teacher* 15, no. 2 (1965).

25. Morley, Thomas. *A Plaine and Easy Introduction to Practical Music*. 1937.

26. Nevalainen, Terttu. "Early Modern English." *Oxford Research Encyclopedia of Linguistics*. Published August 22, 2017. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199384655.013.

27. Newton, Richard. "English Lute Music of the Golden Age." *Proceedings of the Musical Association* 65 (1938).

28. Raphael, Max. "Roger Quilter: 1877–1953: The Man and His Songs." *Tempo*, no. 30 (1954).

29. Shakespeare, William. *Wieczór Trzech Króli, albo Co chcecie*. Translated by Piotr Kamiński. Warsaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2024.

30. Smith, Anne. "Review of *Seven Shakespeare Songs* by M. Dring." *American Music Teacher* 43, no. 4 (1994).

31. Stovner, Kristen B. *Viola Music of York Bowen and Benjamin Dale: Two Performances of Four Works, 1905–1911.* University of Maryland, 1996.

32. Svartvik, Jan, and Geoffrey Leech. *English: One Tongue, Many Voices*. London: Palgrave Macmillan, 2006.

33. Tick, Judith. “Women as Professional Musicians in the United States, 1870–1900.” *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 9 (1973).

34. Trevelyan, George Macaulay. *English Social History: A Survey of Six Centuries, Chaucer to Queen Victoria.* London: Longmans, Green and Company, 1942.

35. Tuthill, Burnet Corwin. “Mrs. H. H. A. Beach.” *The Musical Quarterly* 26, no. 3 (1940).

36. Woodgate, Leslie. “Roger Quilter, 1 November 1877–21 September 1953.” *The Musical Times* 94, no. 1326 (1953).

37. Yenne, Victoria L. *Three Twentieth-Century English Song Composers: Peter Warlock, E. J. Moeran and John Ireland.* University of Illinois at Urbana-Champaign, 1969.

Materiały nutowe:

1. **Beach, A. M. C.** *Three Shakespeare Songs set to Music by Mrs. H. H. A. Beach*, Op. 37. Arthur P. Schmidt, Boston 1897.
2. **Bridge, F.** *Songs From Shakespeare. The Earliest Known Settings*. Novello and Company, London 1924.
3. **Brister, W.** *Madeleine Dring: Previously Unpublished Vocal Works. Vol. 1*. Classical Vocal Reprints, 2018.
4. **Dale, B.** *Two Songs from Shakespeare B. J. Dale*, Op. 9 No. 2. Novello and Co., London.
5. **Dring, M.** *Seven Shakespeare Songs: Medium Voice and Piano*. Hal Leonard, 2011.
6. **Finzi, G.** *Let Us Garland Bring. Five Shakespeare Songs for Baritone Voice and Piano*. Boosey & Hawkes, 1942, wyd. M060030345.
7. **French, S.** *The Vocal Music To Shakespeare’s Play*. Samuel French, London 1922–1925.
8. **Fuller-Maitland, J. A., Squire, W. B.** *The Fitzwilliam Virginal Book*. Breitkopf und Härtel, London & Leipzig 1899.
9. **Korngold, E. W.** *Nine Shakespeare Songs*, Op. 29 & 31. Schott, Nr ED 7882, Mainz 1996.
10. **Moeran, E. J.** *Come Away, Death. The Words by William Shakespeare, set to music by E. J. Moeran*. Oxford University Press, London 1925.

11. **Quilter, R.** *Three Shakespeare Songs*, Op. 6. Low Voice and Piano. Boosey & Co., London 1905.
12. **Sibelius, J.** *Komm herbei, Tod! aus Shakespeares „Was ihr wollt" für Singstimme und Gitarre*, Op. 60 nr 1. Breitkopf & Härtel.

ANEKS NUTOWY

Thomas Morley *O Mistress Mine* s.142

Thomas Augustine Arne *Come Away Death* s.146

Jean Sibelius *Come Away Death* s.151

Gerald Finzi *O Mistress Mine* s.154

Gerald Finzi *Come Away Death* s.160

Roger Quilter *Come Away Death* s.165

Roger Quilter *O Mistress Mine* s.171

Benjamin Dale *Come Away Death* s.175

Benjamin Dale *O Mistress Mine* s.183

Ernest John Morean *Come Away Death* s.188

Erich Wolfgang Korngold *O Mistress Mine* s.192

Erich Wolfgang Korngold *Come Away Death* s.196

Amy Beach *O Mistress Mine* s.200

Madeleine Dring *O Mistress Mine* s.206

Madeleine Dring *Come Away Death* s.210

Thomas Morley - *O Mistress Mine*
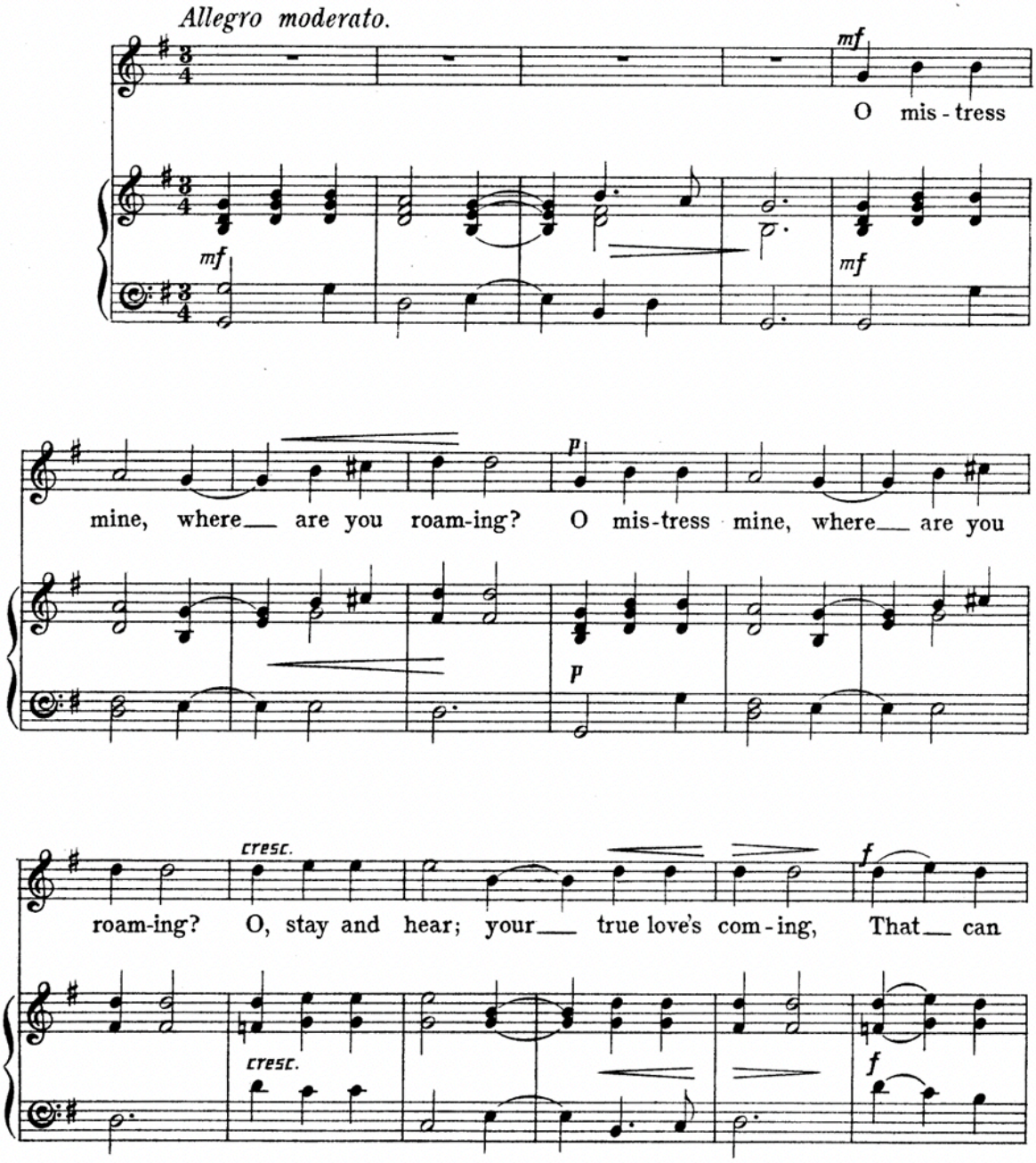
Songs from Shakespeare; The Earliest Known Settings; Novello and Company; London 1924

O MISTRESS MINE.
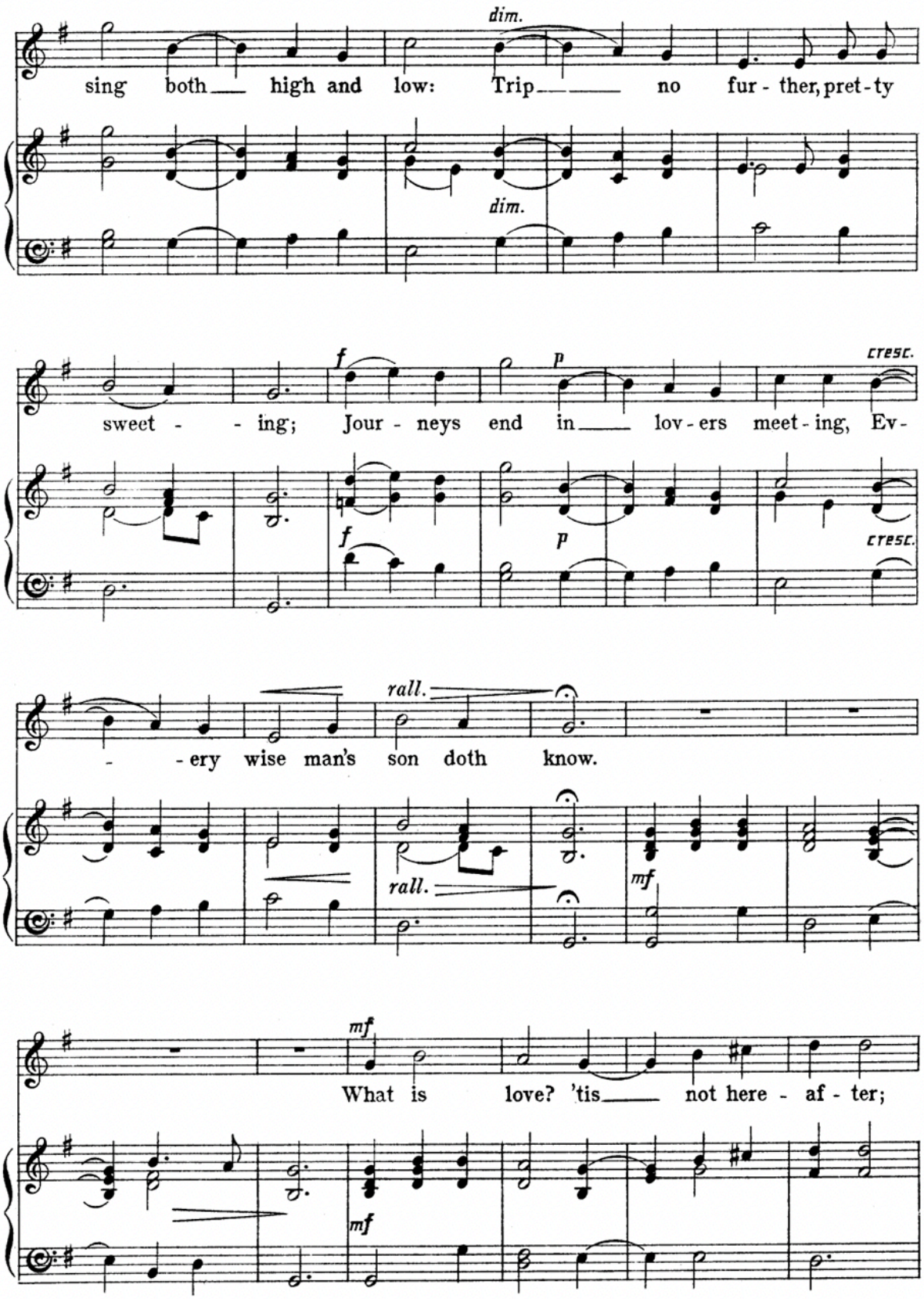
Twelfth Night.

The Melody from
Morley's Consort Lessons, 1599.
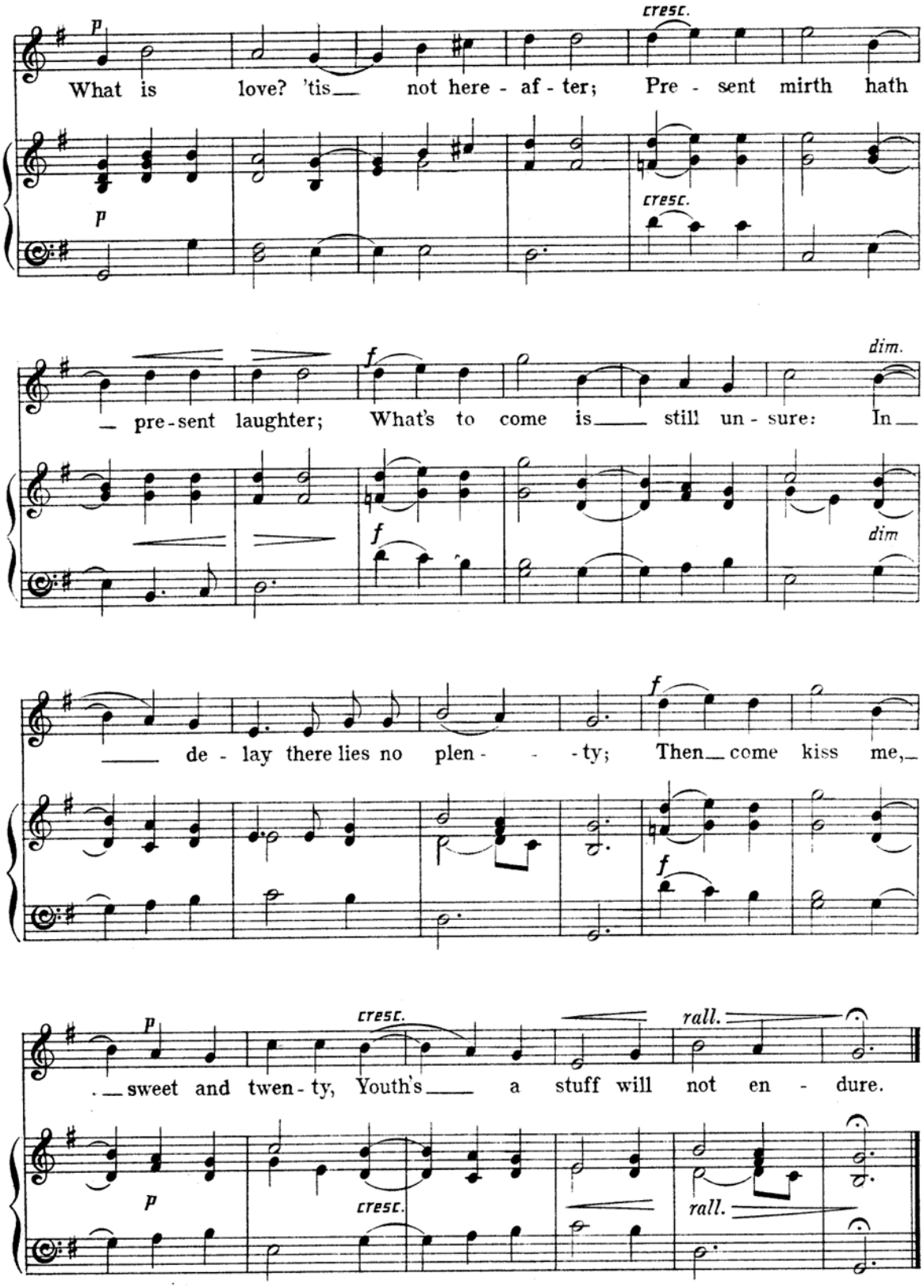
Allegro moderato.



2


dim.
sing both high and low: Trip no fur - ther, pret - ty
dim.
f
p
cresc.
sweet - - ing; Jour - neys end in lov - ers meet - ing, Ev -
f
p
cresc.
rall.
- - ery wise man's son doth know.
rall.
mf
mf
What is love? 'tis not here - af - ter;
mf

9703


p
cresc.
What is love? 'tis not here - af - ter; Pre - sent mirth hath
p
cresc.
f
dim.
pre-sent laughter; What's to come is still un - sure: In
f
dim
f
de - lay there lies no plen - - - ty; Then come kiss me,
f
p
cresc.
rall.
sweet and twen - ty, Youth's a stuff will not en - dure.
p
cresc.
rall.
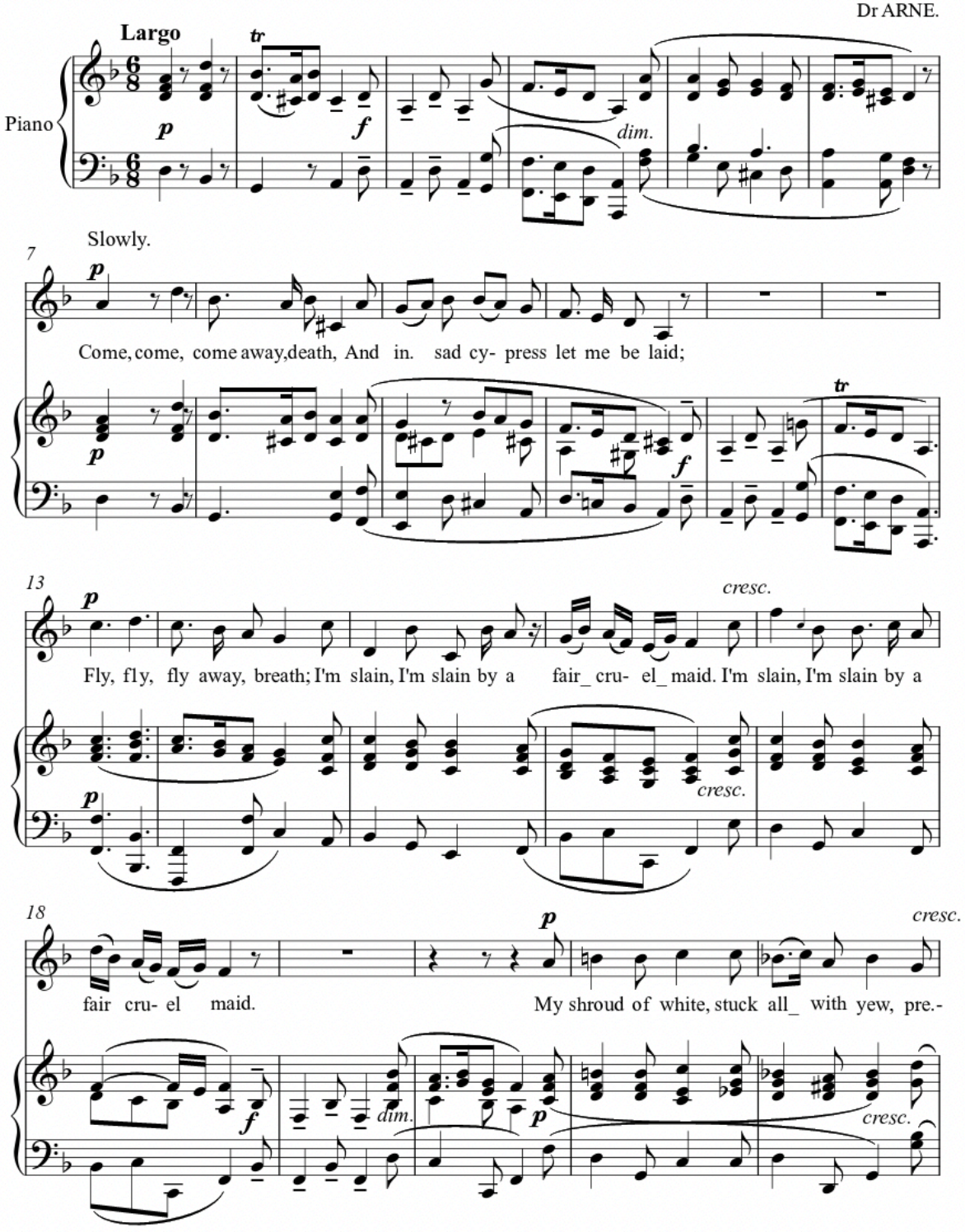
Thomas Augustine Arne - *Come Away Death*
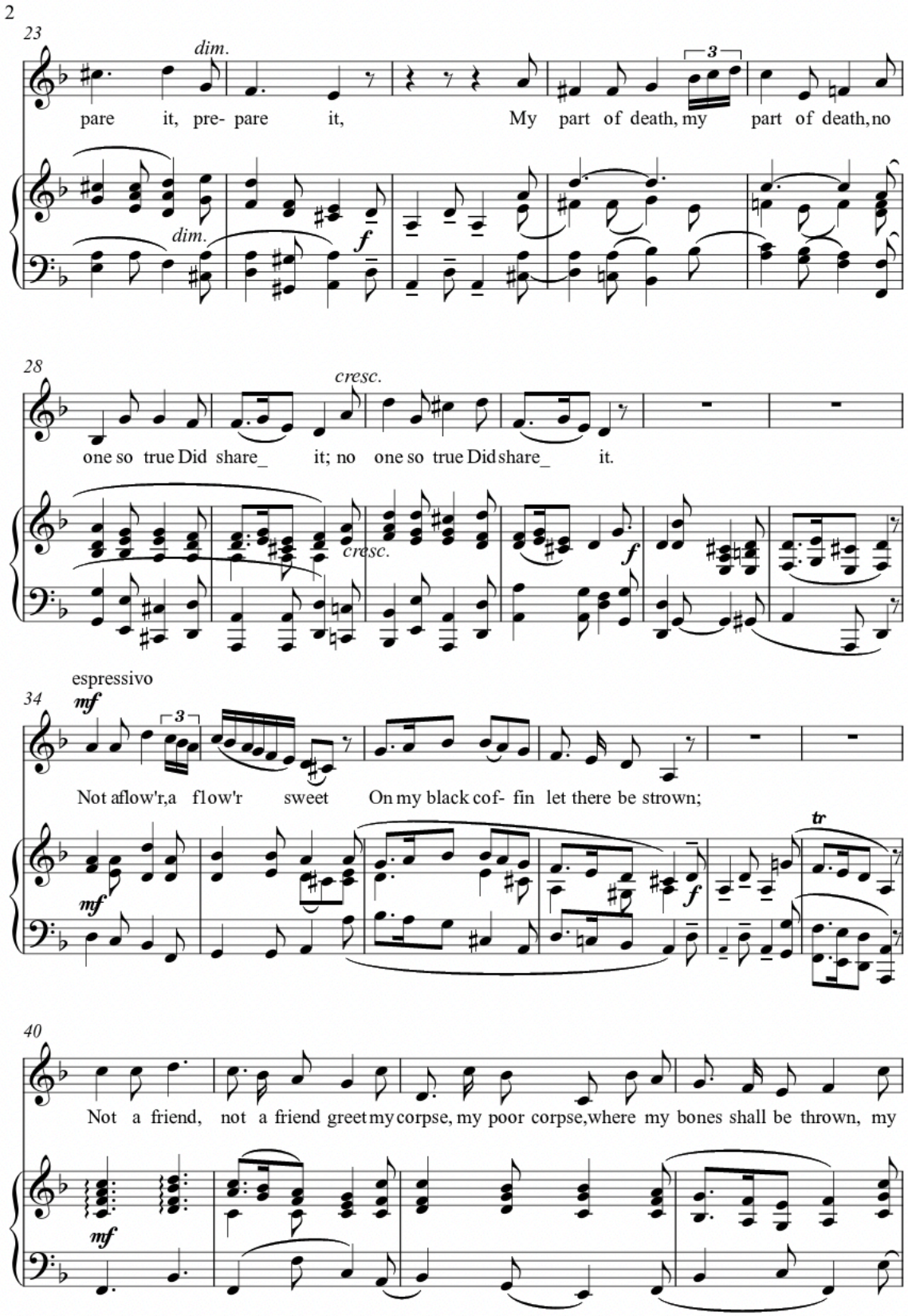
The Vocal Music to Shakespeare's Play, Samuel French, Londyn
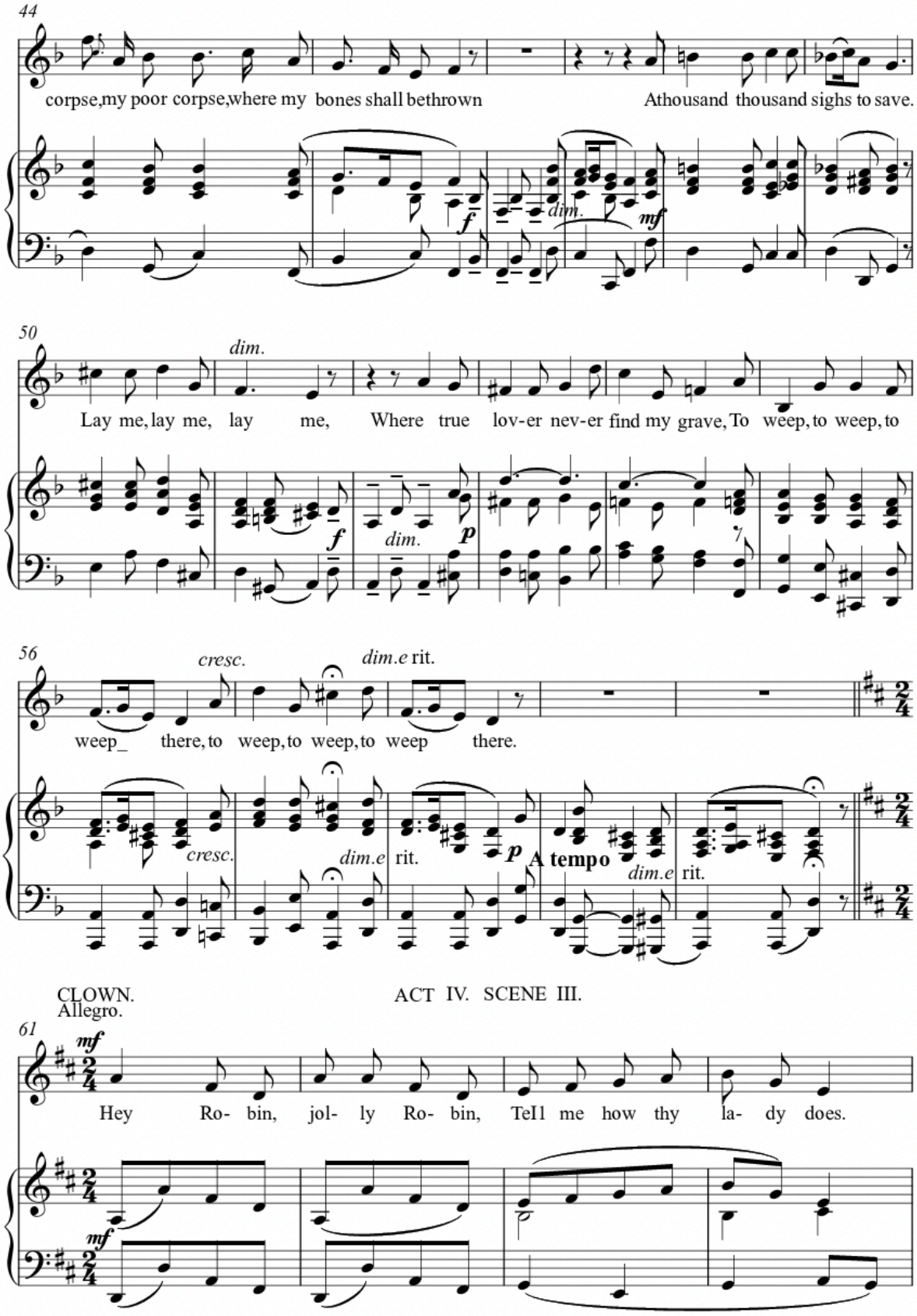
COME AWAY, DEATH.

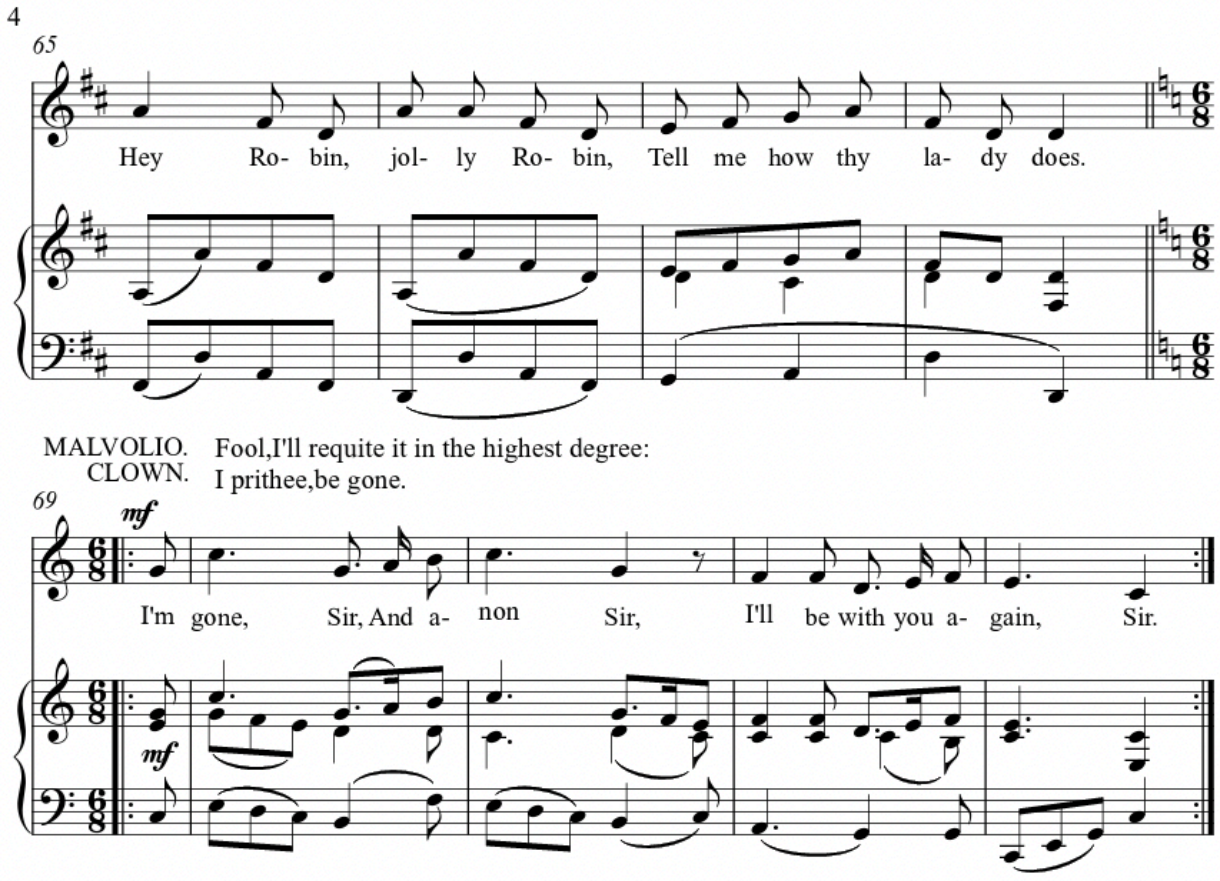
ACT II. SCENE IV.

Composed by
Dr ARNE.




2
23
dim.
pare it, pre- pare it, My part of death, my part of death, no
dim.
f
28
cresc.
one so true Did share_ it; no one so true Did share_ it.
cresc.
f
espressivo
34
mf
Not aflow'r, a flow'r sweet On my black cof- fin let there be strown;
mf
f
tr
40
Not a friend, not a friend greet my corpse, my poor corpse, where my bones shall be thrown, my
mf


44
corpse,my poor corpse,where my bones shall bethrown
Athousand thousand sighs to save.
f
dim.
mf
50
dim.
Lay me, lay me, lay me, Where true lov-er nev-er find my grave, To weep, to weep, to
f
dim.
p
56
cresc.
dim.e rit.
weep_ there, to weep, to weep, to weep there.
cresc.
dim.e
rit.
p
A tempo
dim.e
rit.
CLOWN.
Allegro.
ACT IV. SCENE III.
61
mf
Hey Ro- bin, jol- ly Ro- bin, Tell me how thy la- dy does.
mf


4
65
Hey Ro- bin, jol- ly Ro- bin, Tell me how thy la- dy does.
MALVOLIO. Fool,I'll requite it in the highest degree:
CLOWN. I prithee,be gone.
69
mf
I'm gone, Sir, And a- non Sir, I'll be with you a- gain, Sir.
mf

Jean Sibelius - *Come Away Death*

Komm herbei, Tod! aus Shakespeares „Was ihr wollt" für Singstimme und Gitarre,
Op. 60 nr 1. Breitkopf & Härtel

„Komm herbei, Tod !“

aus Shakespeares „Was ihr wollt“

“Come away, Death !”

from Shakespeare's “Twelfth-Night”
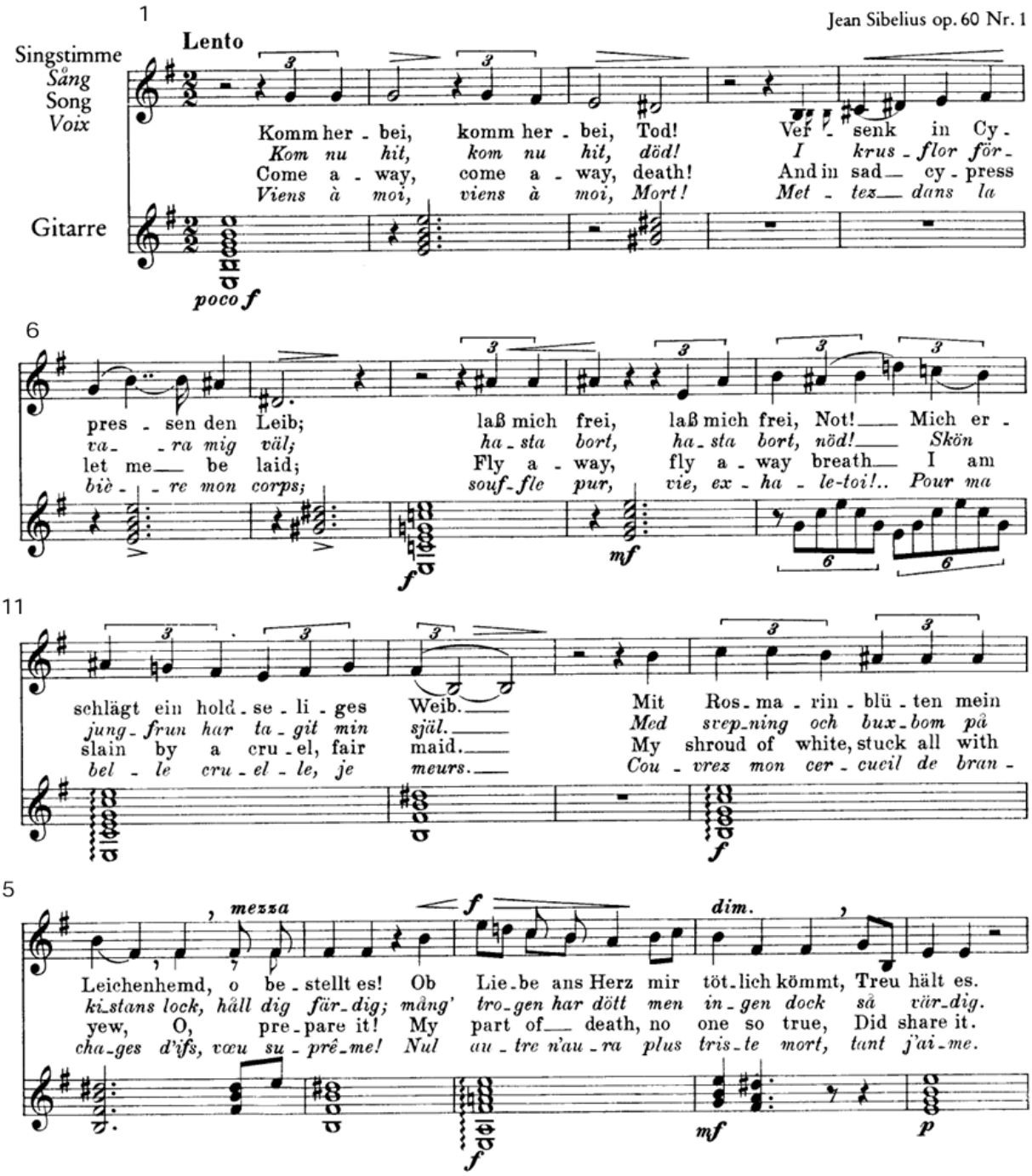
„Kom nu hit, död !“

ur Shakespeares' „Trettondagsafton“

«Viens à moi, Mort !»
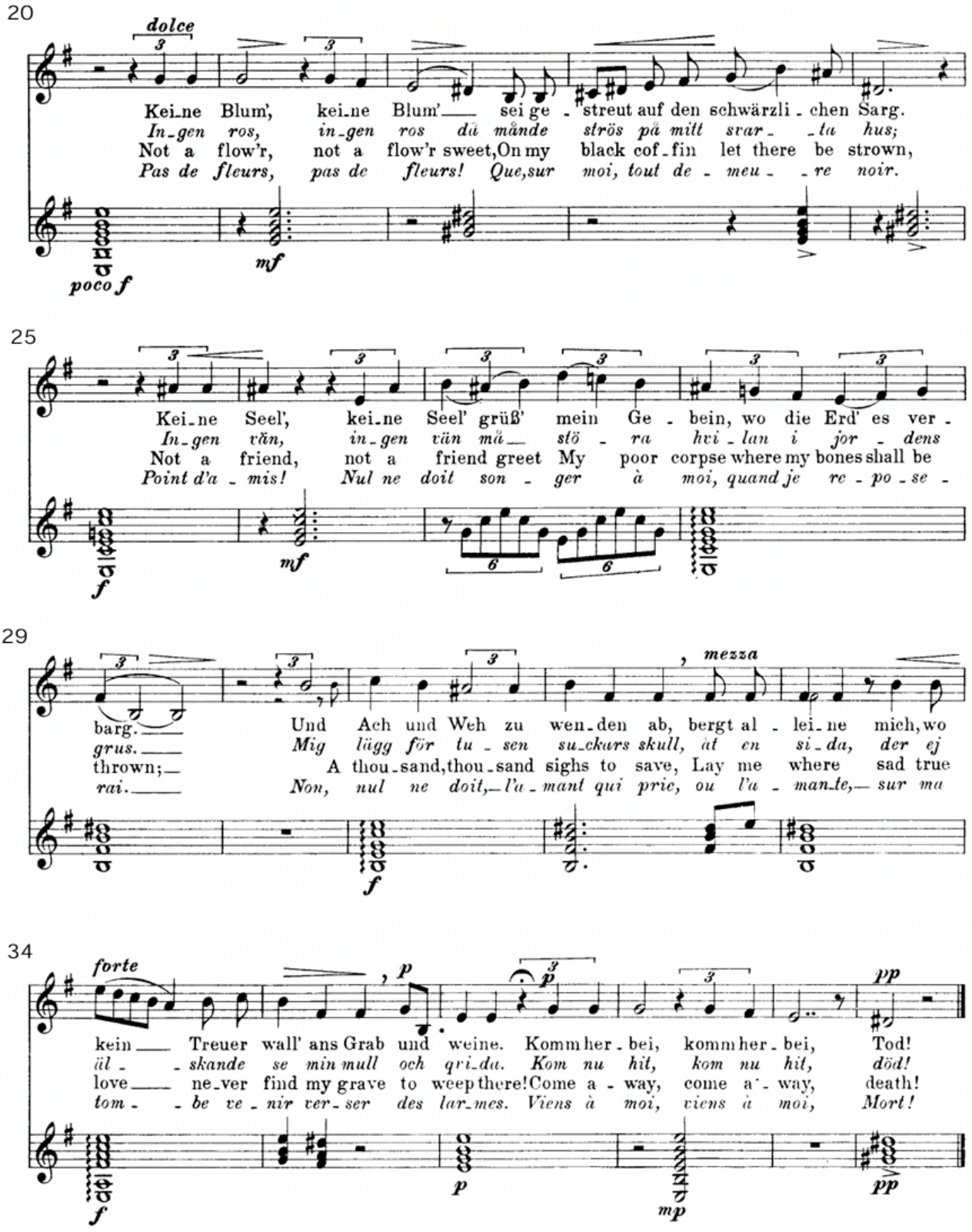
Poésie extraite de la pièce de Shakespeare «Comme il vous plaira»

Jean Sibelius op. 60 Nr. 1



Edition Breitkopf Nr. 8203

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Printed in Germany



Druck: „Pirol" Minden (Westf.)

Gerald Finzi - *O Mistress Mine*
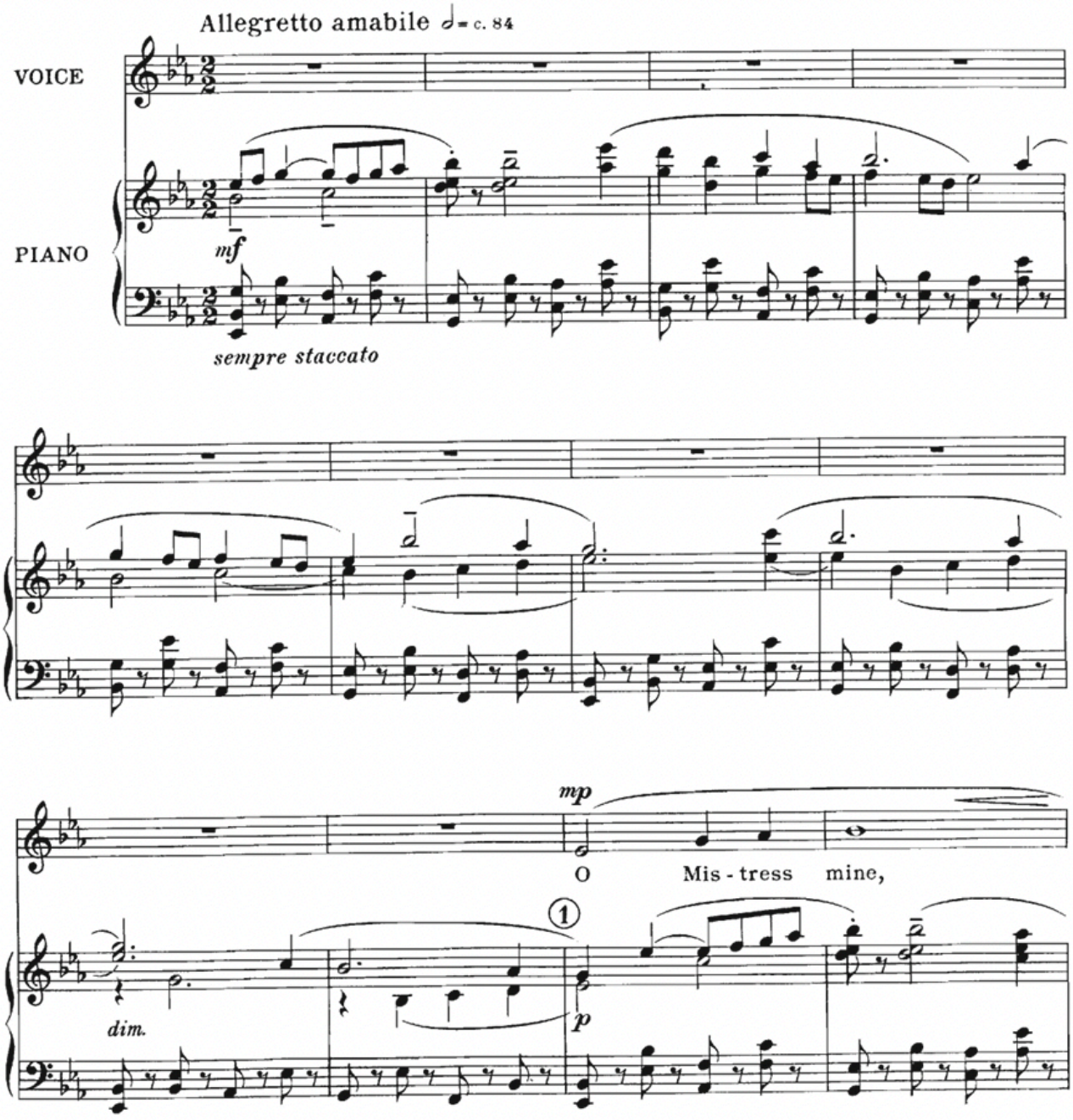
Let Us Garland Bring. Five Shakespeare Songs for Baritone Voice and Piano.

Boosey & Hawkes, 1942

IV. O Mistress Mine
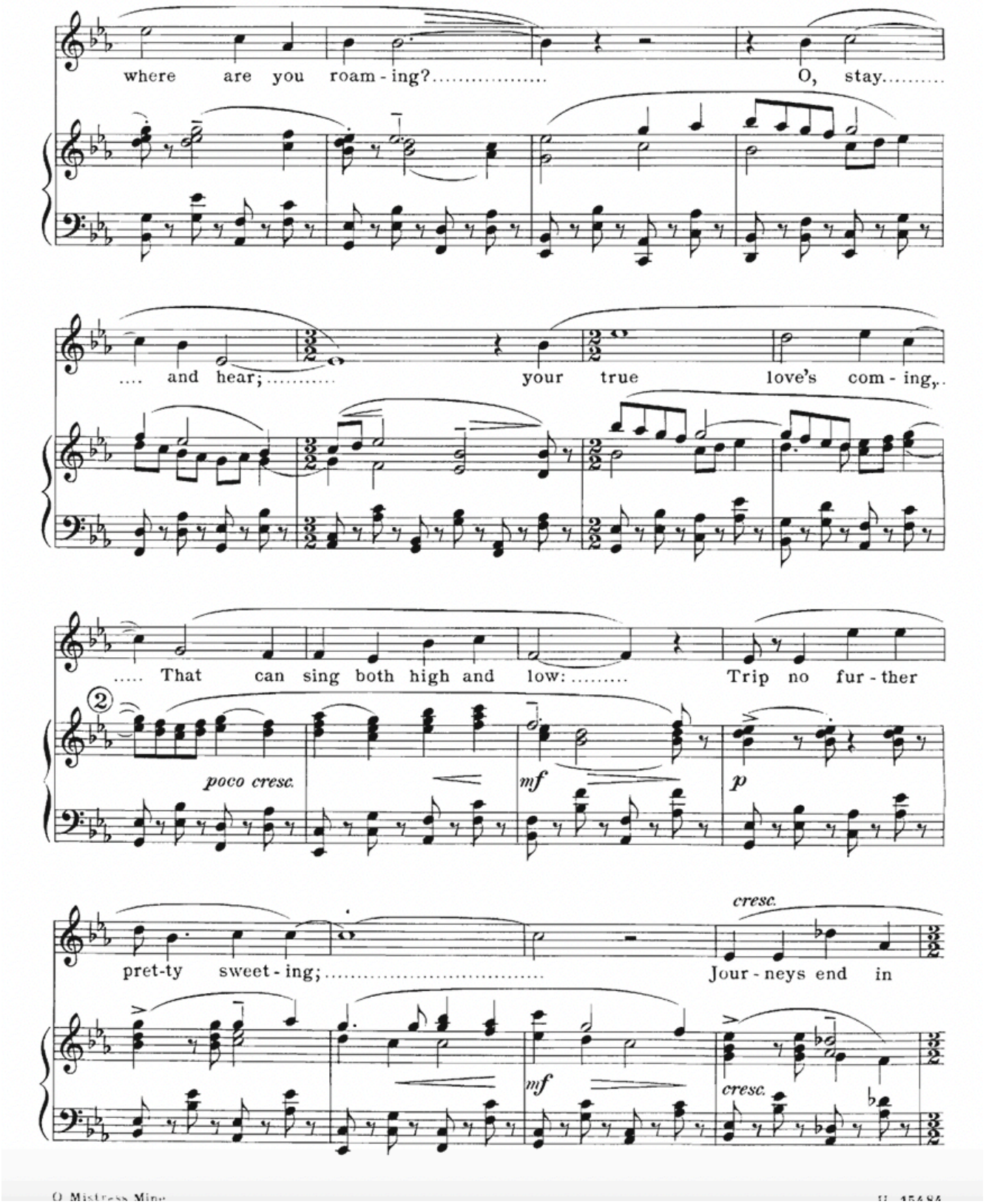
WILLIAM SHAKESPEARE
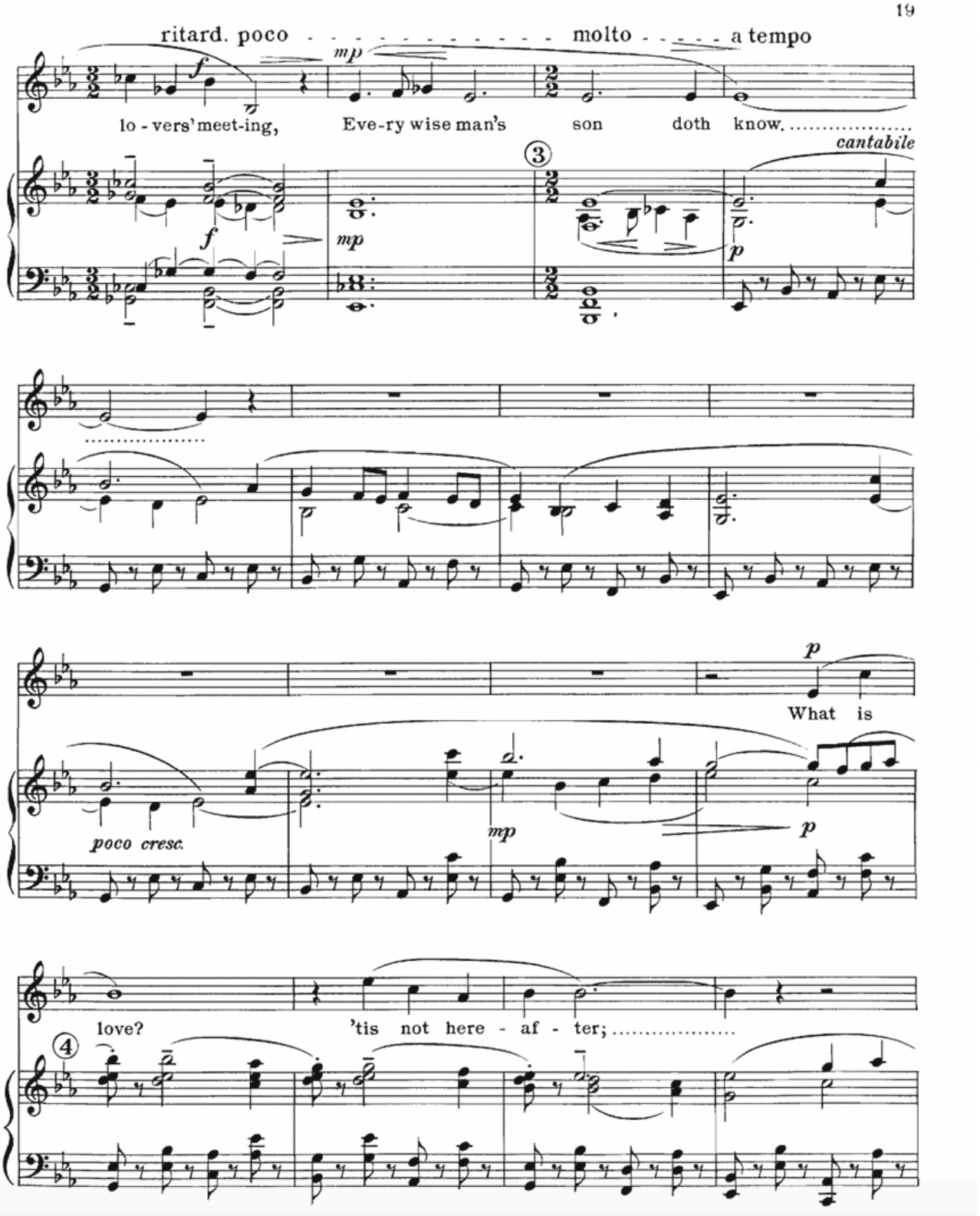
GERALD FINZI
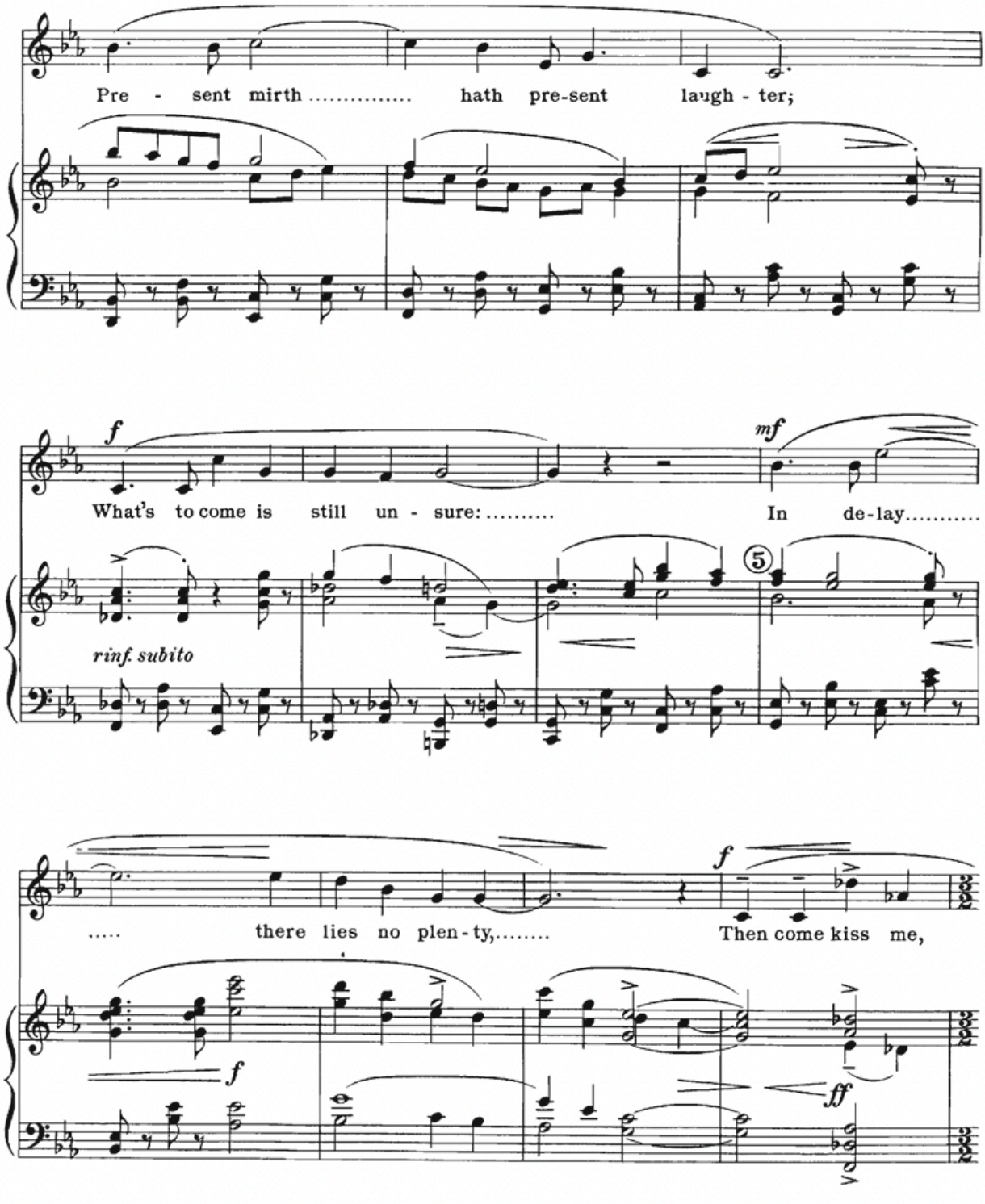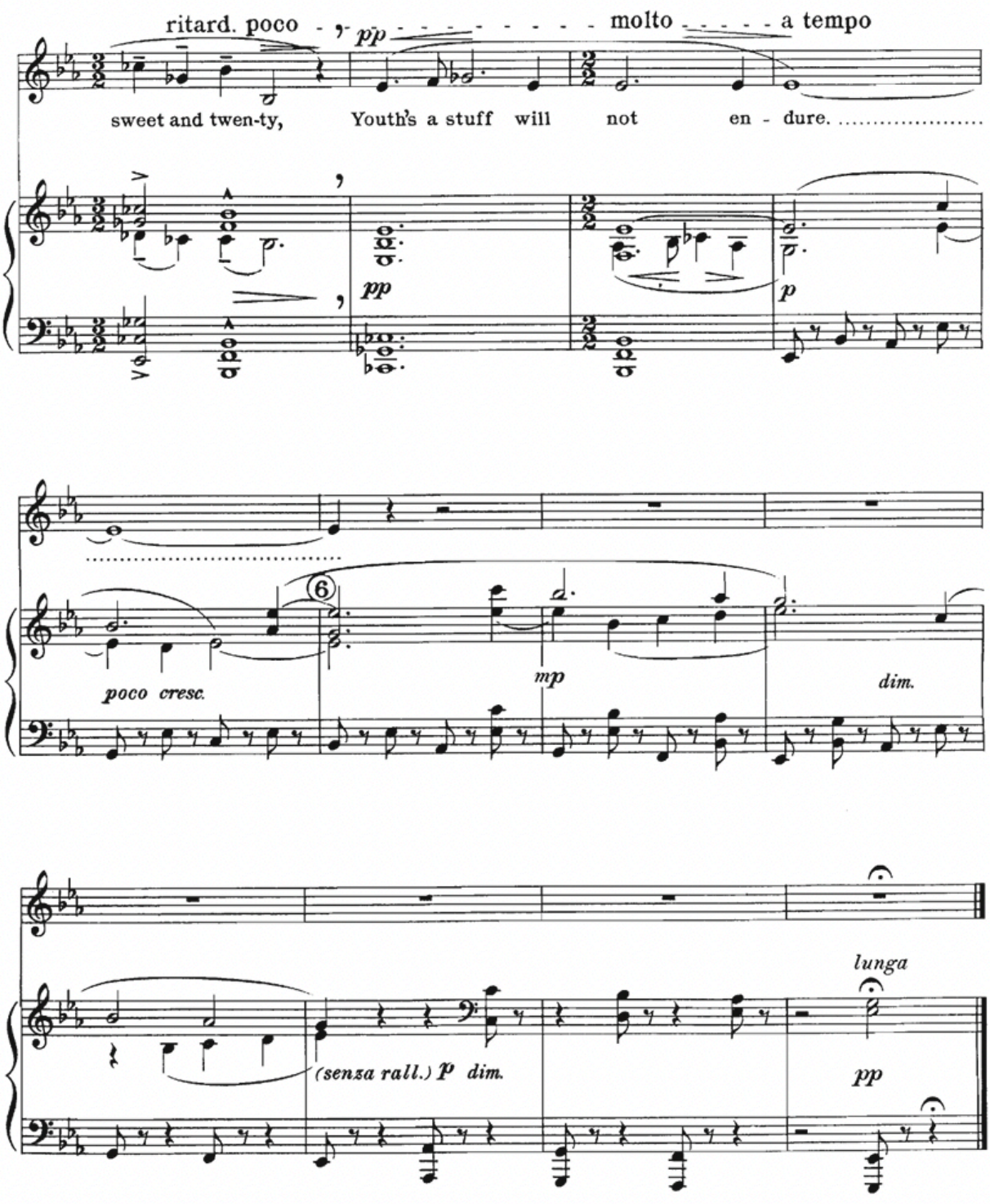


© Copyright 1942 by Boosey & Co. Ltd.
Copyright for all countries

H. 15484


where are you roam - ing?..... O, stay.....
.... and hear;..... your true love's com - ing,
..... That can sing both high and low: ..... Trip no fur - ther
poco cresc.
mf
p
pret-ty sweet - ing;..... Jour - neys end in
cresc.
mf
cresc.


ritard. poco - - - - - - - - - - - molto - - - - a tempo
lo - vers' meet-ing, Eve-ry wise man's son doth know.
cantabile
What is
poco cresc.
love? 'tis not here - af - ter;


Pre - sent mirth ..... hath pre-sent laugh - ter;
f
What's to come is still un - sure: .....
mf
In de-lay.....
rinf. subito
5
..... there lies no plen-ty,.....
f
Then come kiss me,
f
ff


ritard. poco
pp
molto
a tempo
sweet and twen-ty, Youth's a stuff will not en - dure.
pp
p
poco cresc.
mp
dim.
lunga
(senza rall.) p dim.
pp

Gerald Finzi - *Come Away Death*
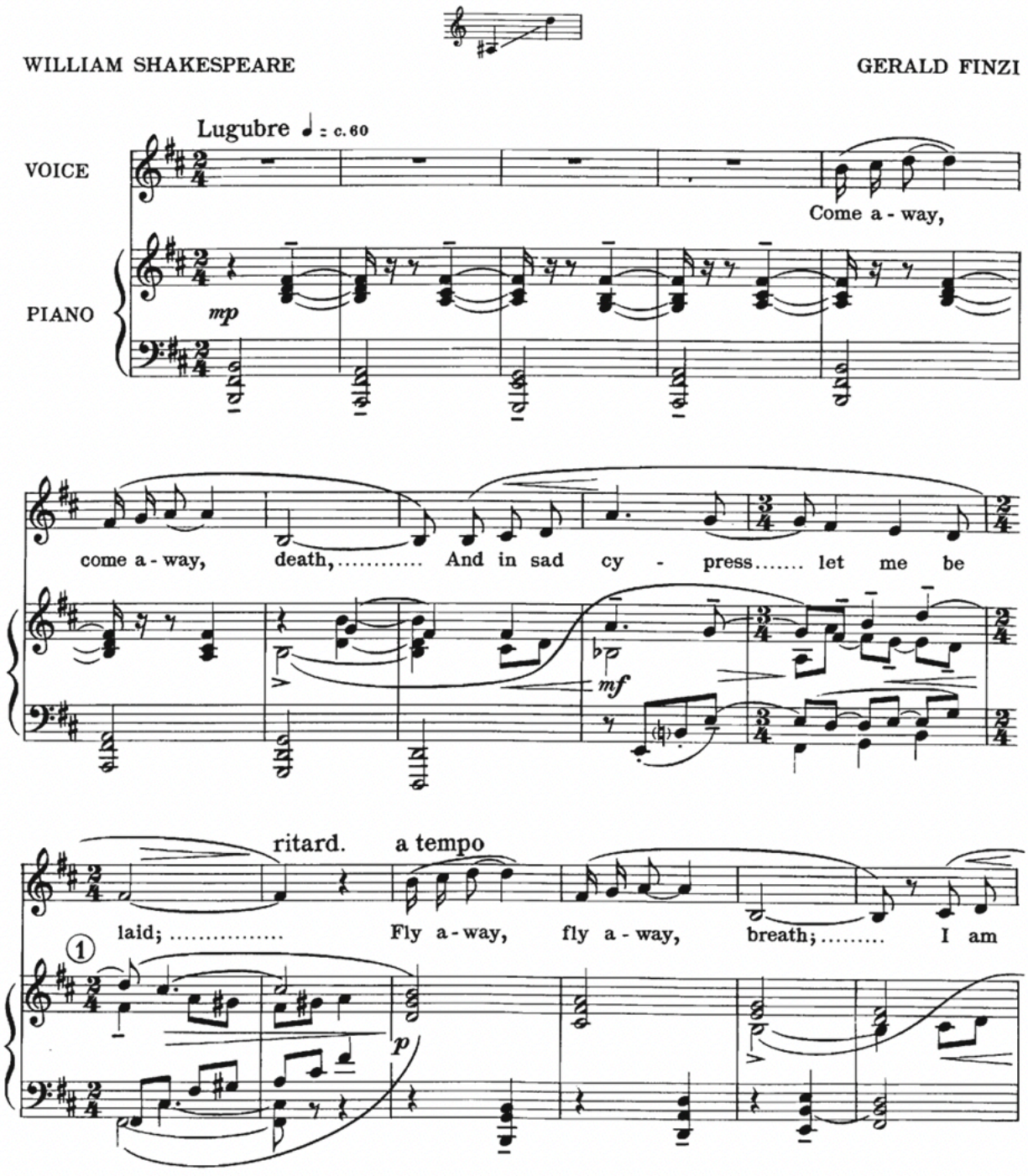
Let Us Garland Bring. Five Shakespeare Songs for Baritone Voice and Piano.

Boosey & Hawkes, 1942

I. Come away, come away, death

WILLIAM SHAKESPEARE
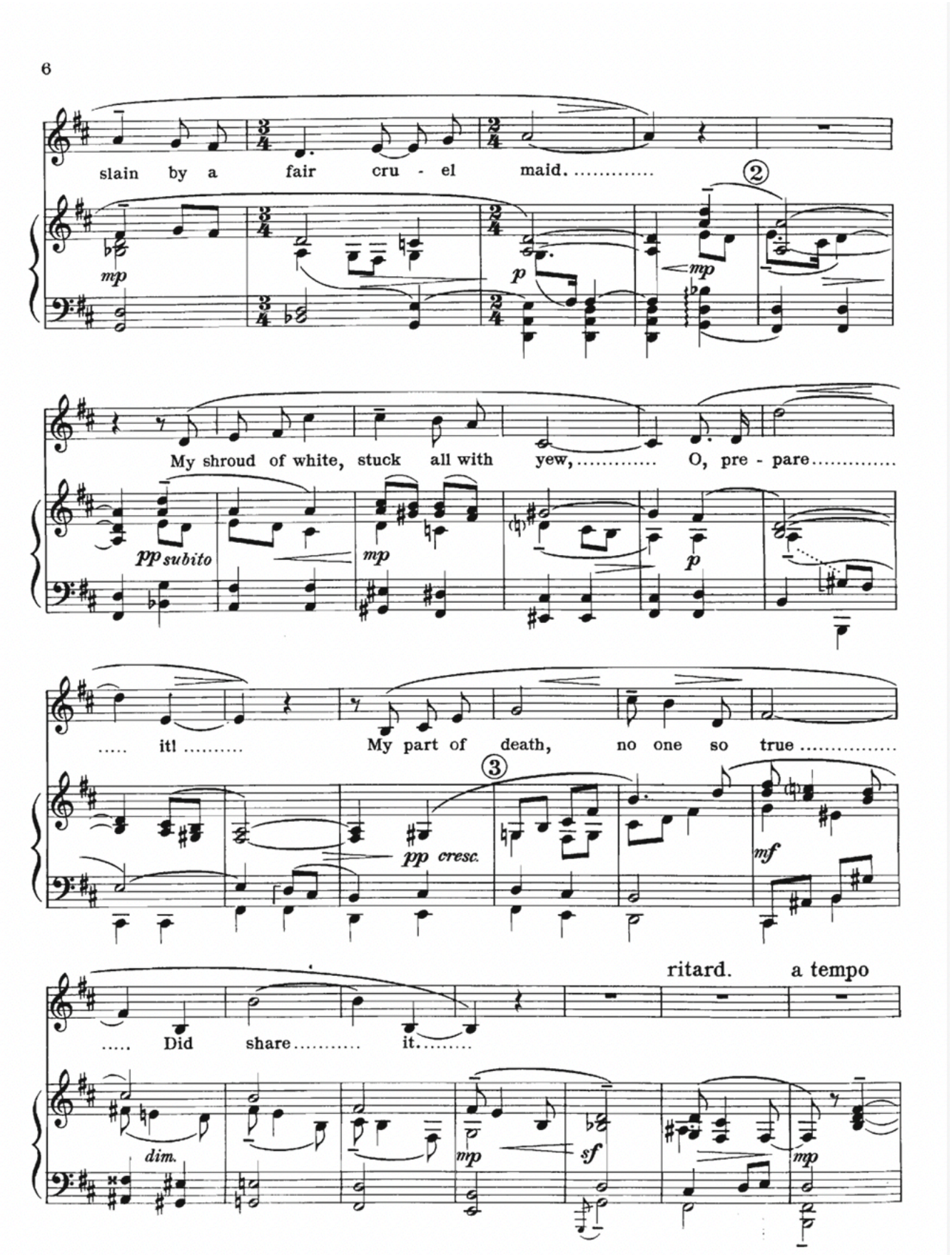
GERALD FINZI
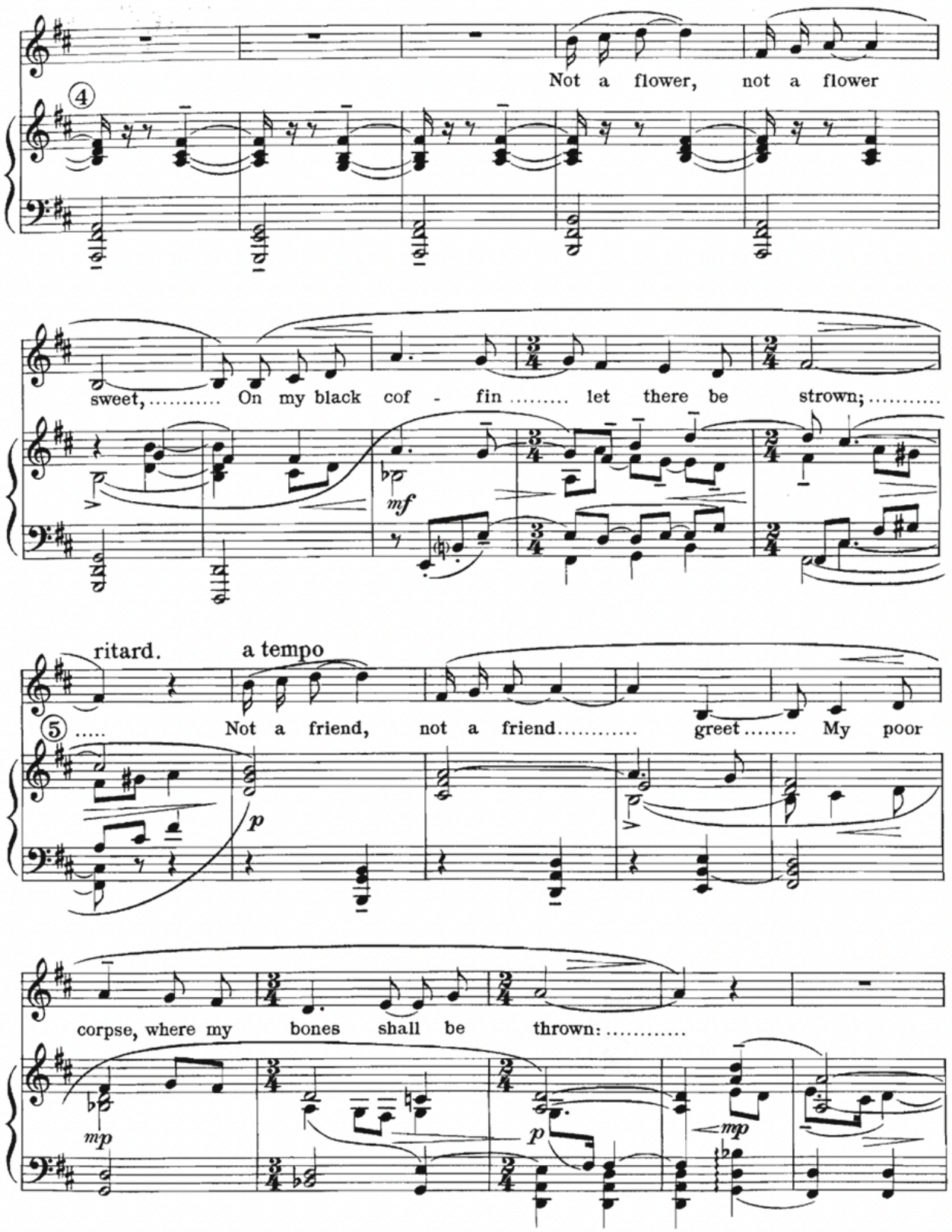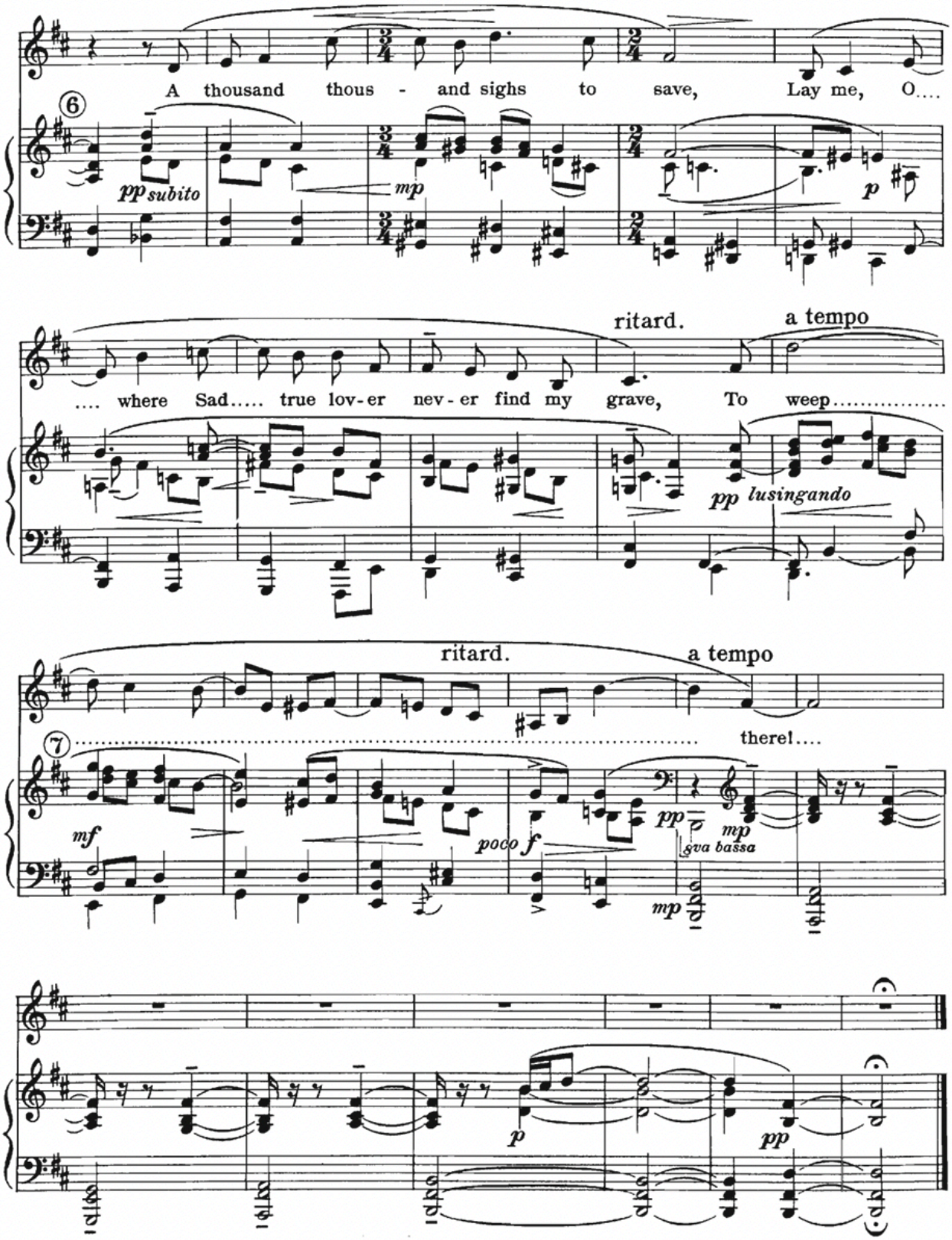


© Copyright 1942 by Boosey & Co. Ltd.
Copyright for all countries

Printed in England

H. 15484


slain by a fair cru - el maid.
mp
p
mp
2
My shroud of white, stuck all with yew, O, pre - pare
pp subito
mp
p
it! My part of death, no one so true
3
pp cresc.
mf
ritard.
a tempo
Did share it.
dim.
mp
sf
mp


Not a flower, not a flower
sweet, ... On my black cof - fin ..... let there be strown; .....
mf
ritard.
a tempo
..... Not a friend, not a friend..... greet ..... My poor
p
corpse, where my bones shall be thrown: .....
mp
p
mp


A thousand thous - and sighs to save, Lay me, O....
pp subito
mp
p
ritard.
a tempo
.... where Sad..... true lov-er nev-er find my grave, To weep.....
pp lusingando
ritard.
a tempo
therel....
mf
poco f
pp
mp
gva bassa
mp
p
pp
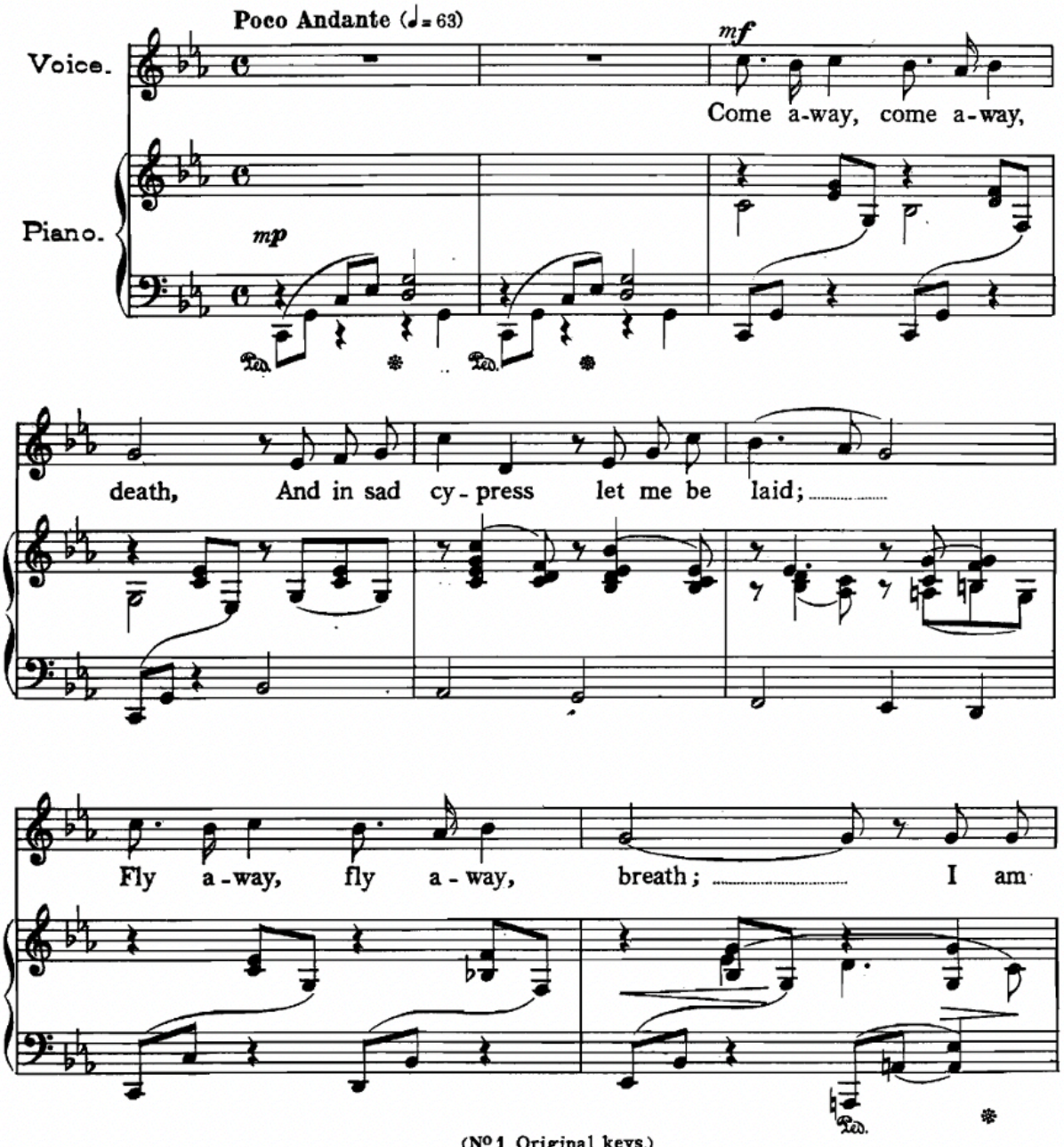
Roger Quilter - *Come Away Death*

Three Shakespeare Songs, Op. 6. Low Voice and Piano. Boosey & Co., London 1905

Come away, Death.

Words by
SHAKESPEARE.
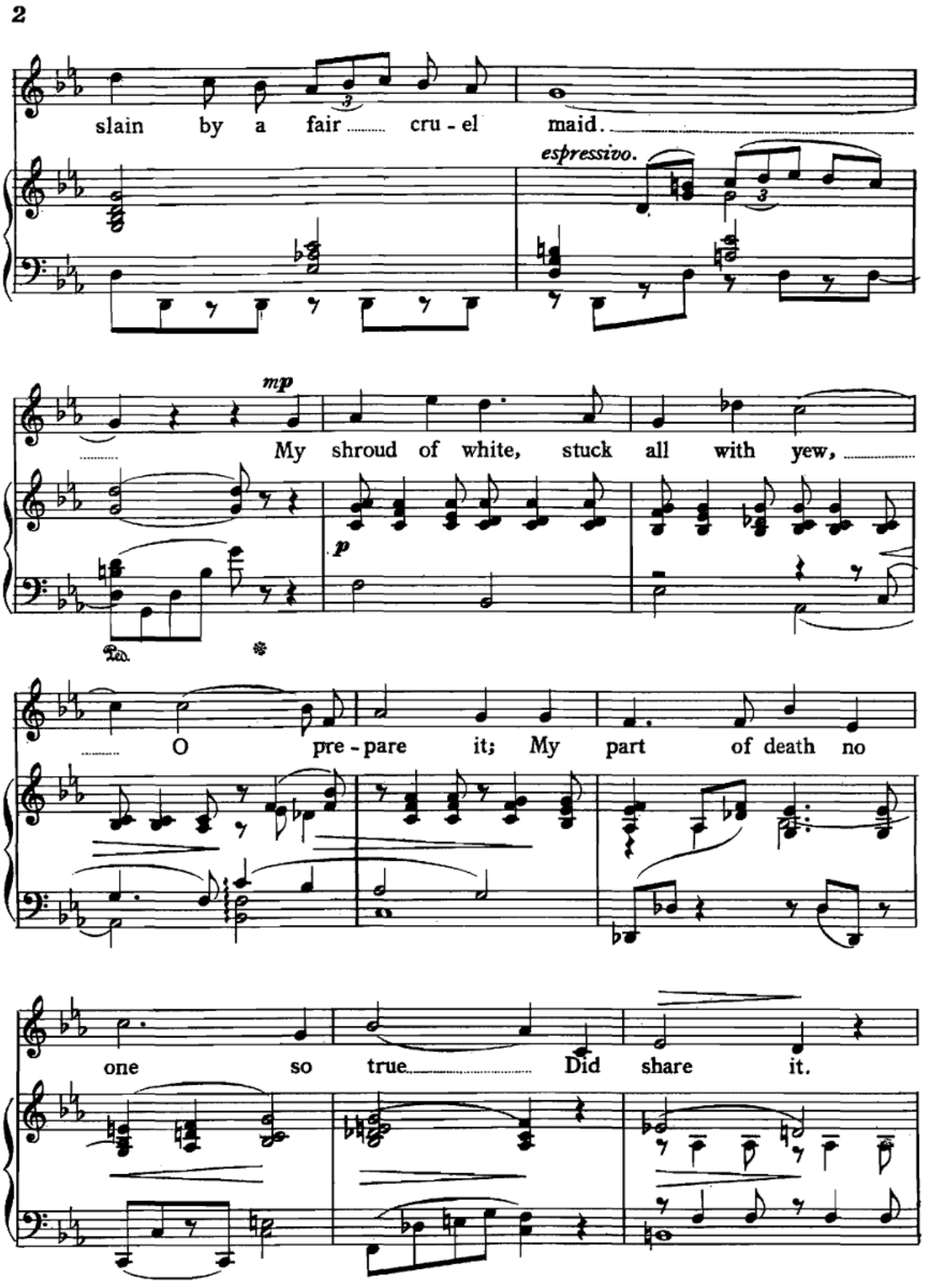
Music by
ROGER QUILTER.
Op. 6. No 1.
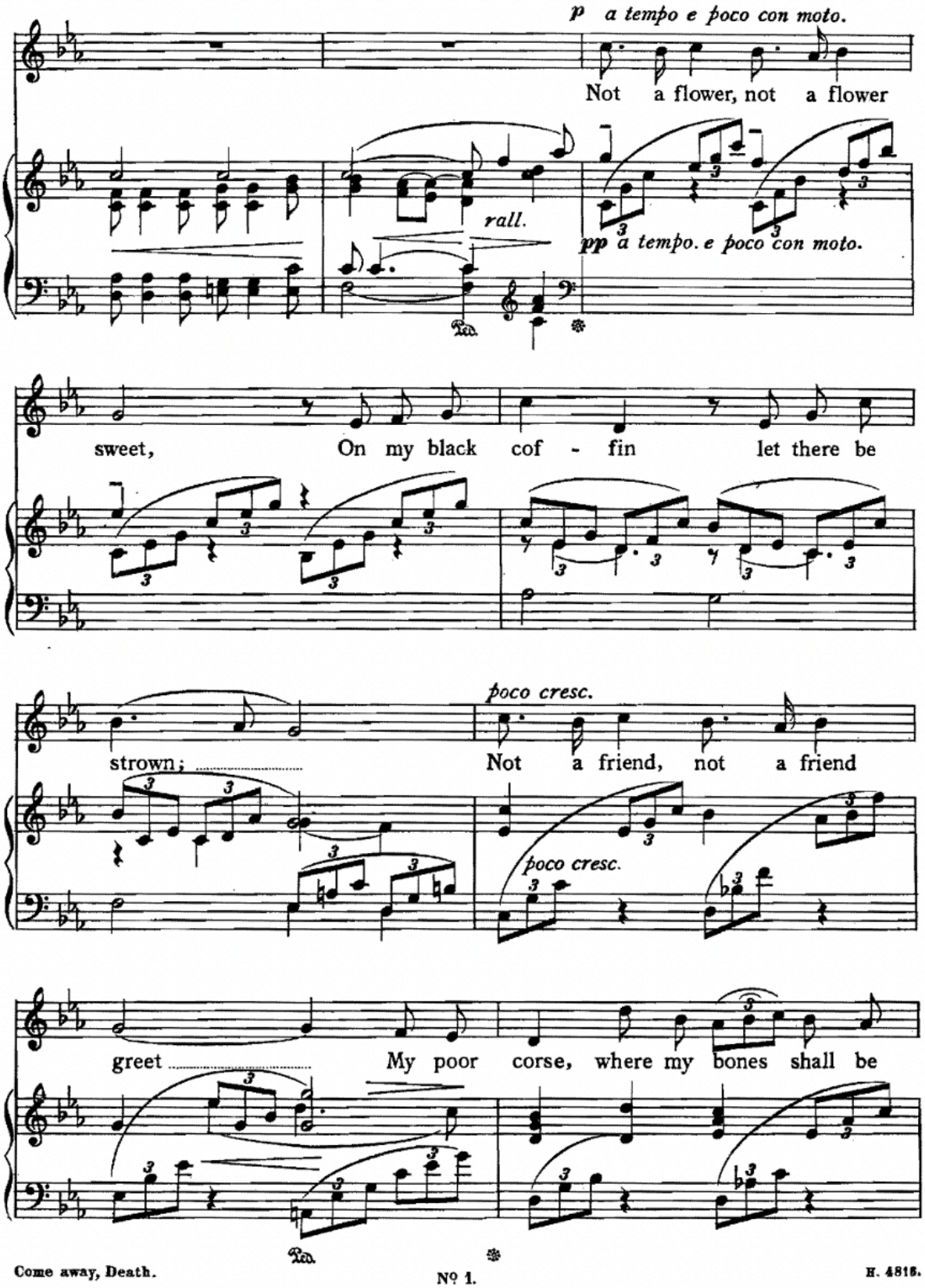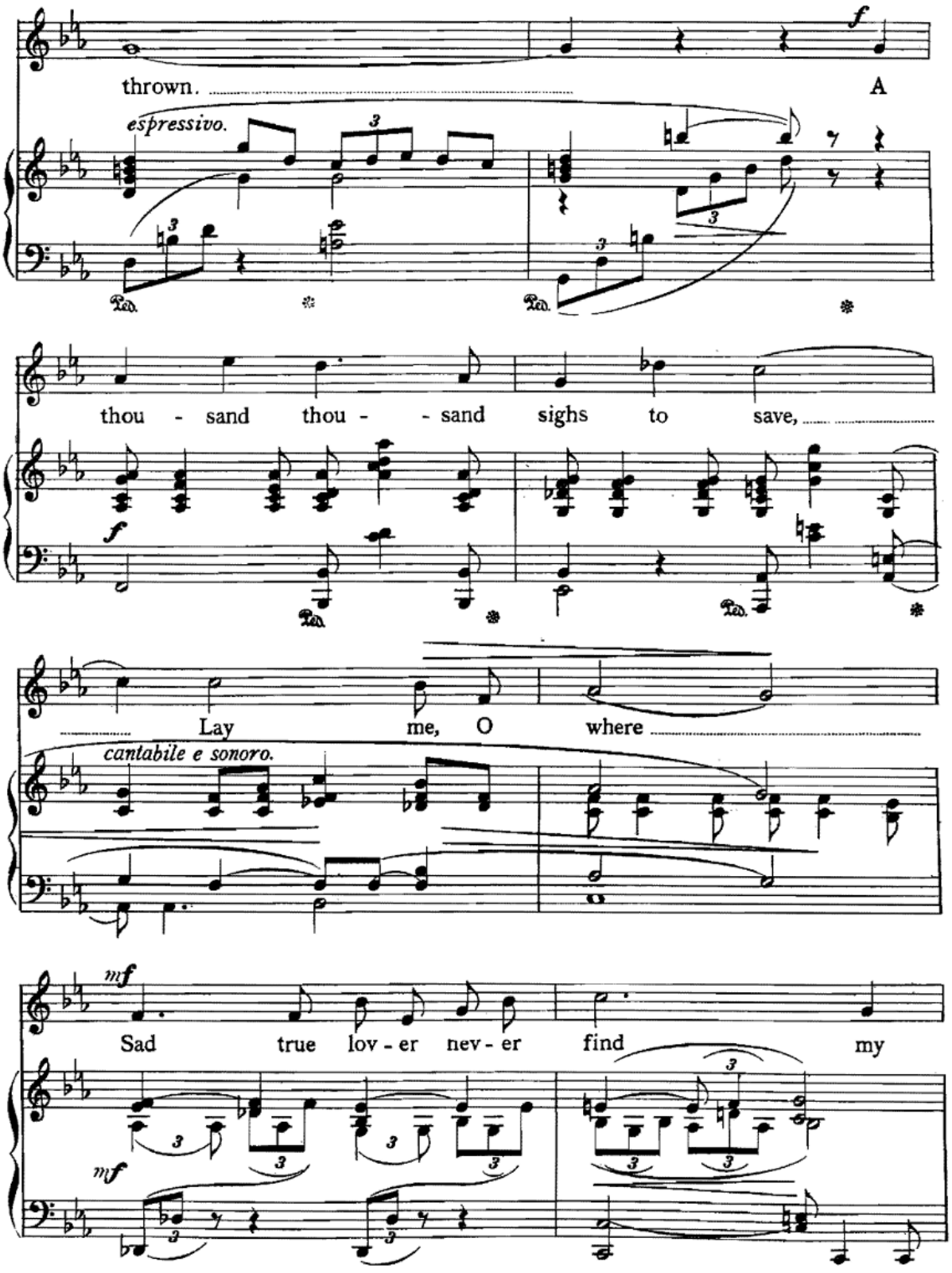


(No 1. Original keys.)
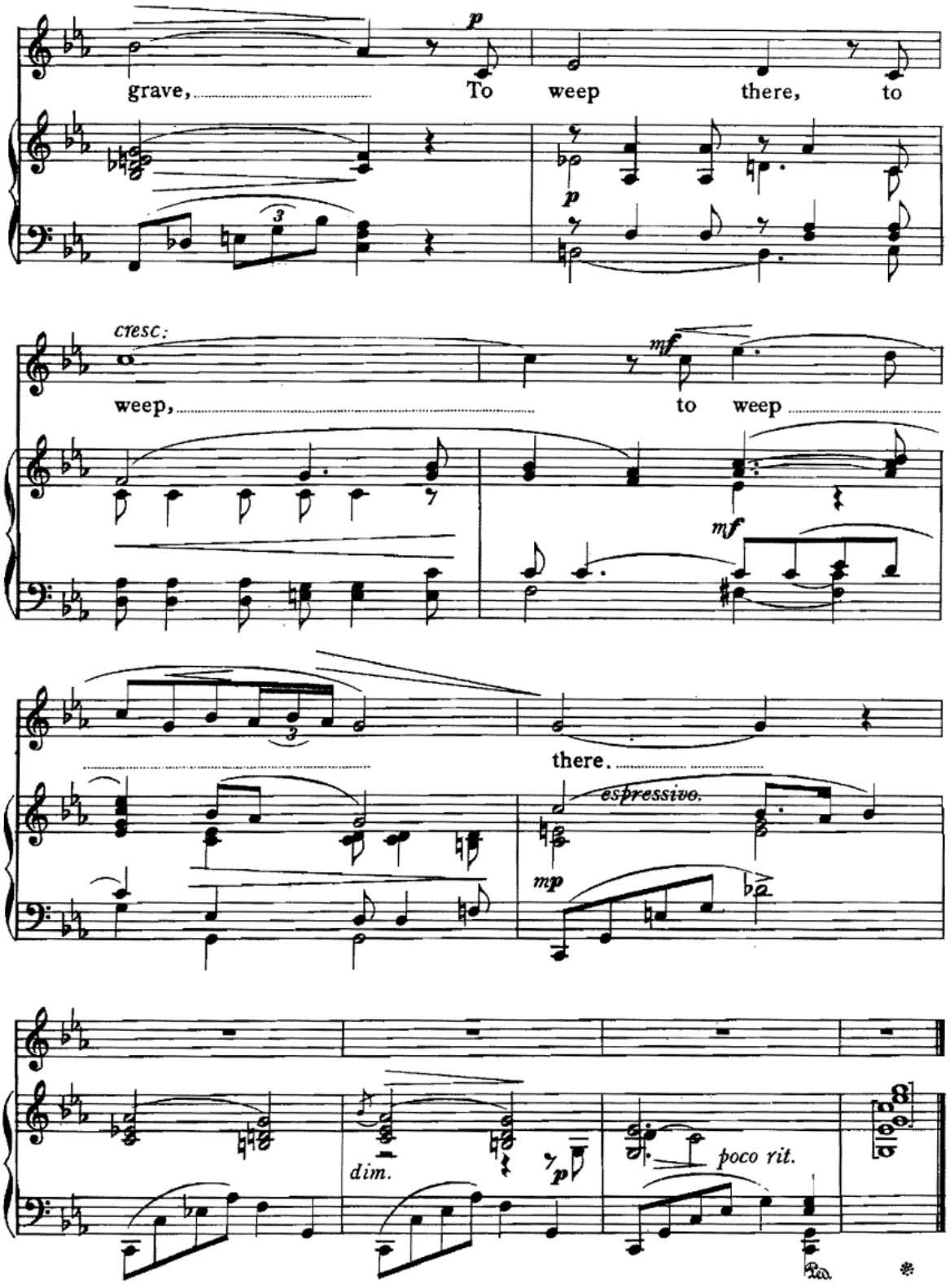
Copyright 1905 by Boosey & Co
New Edition Copyright 1906 by Boosey & Co

H. 4816.


2
slain by a fair cru - el maid.
espressivo.
mp
My shroud of white, stuck all with yew,
p
Ped.
O pre - pare it; My part of death no
one so true Did share it.


p a tempo e poco con moto.
Not a flower, not a flower
rall.
pp a tempo. e poco con moto.
sweet, On my black cof - fin let there be
poco cresc.
strown; Not a friend, not a friend
poco cresc.
greet My poor corse, where my bones shall be


thrown. A
espressivo.
thou - sand thou - - sand sighs to save,
Lay me, O where
cantabile e sonoro.
Sad true lov - er nev - er find my


grave, To weep there, to
cresc:
weep, to weep
there.
espressivo.
dim.
poco rit.
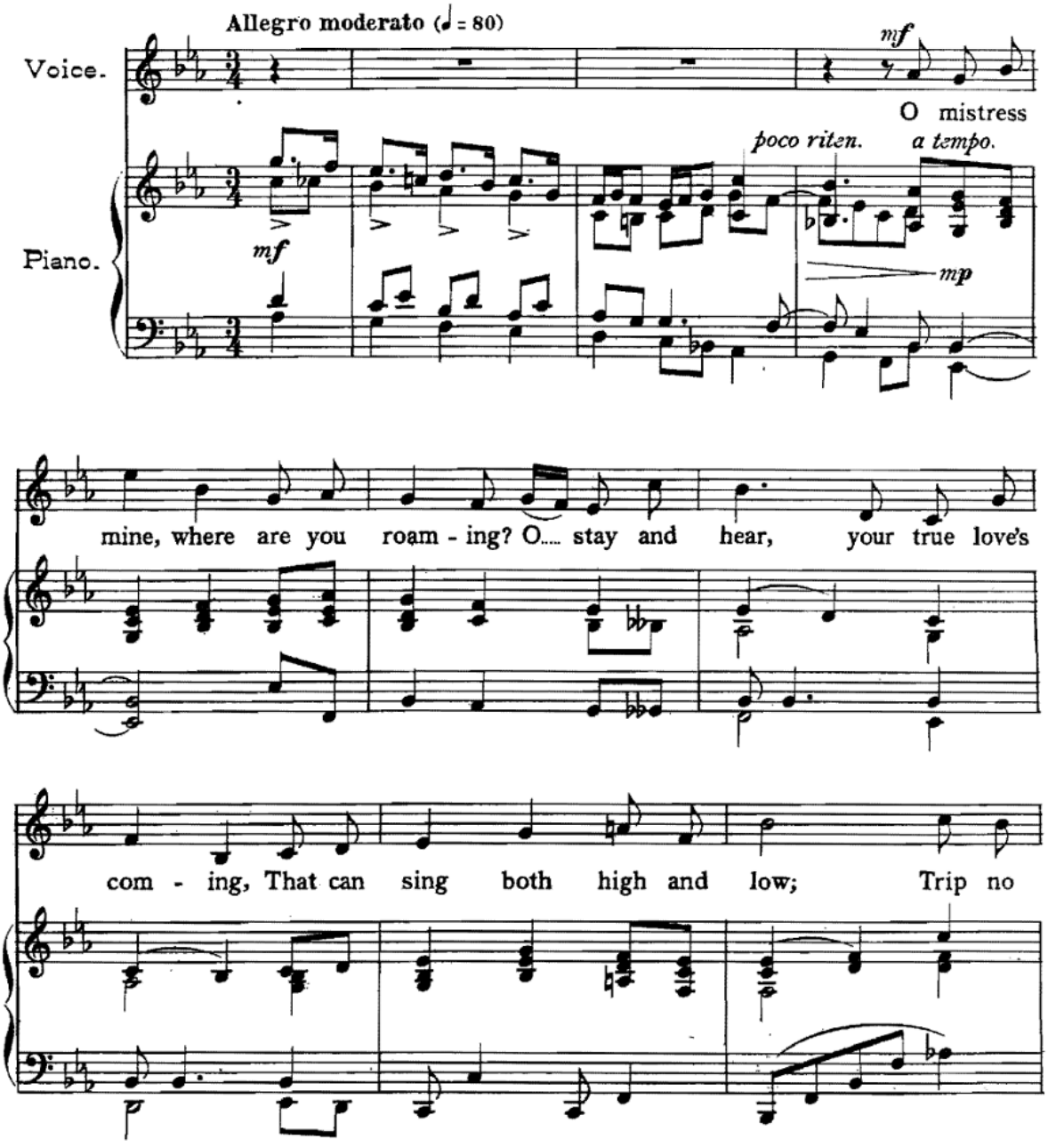
Roger Quilter - *O Mistress Mine*

Three Shakespeare Songs, Op. 6. Low Voice and Piano. Boosey & Co., London 1905
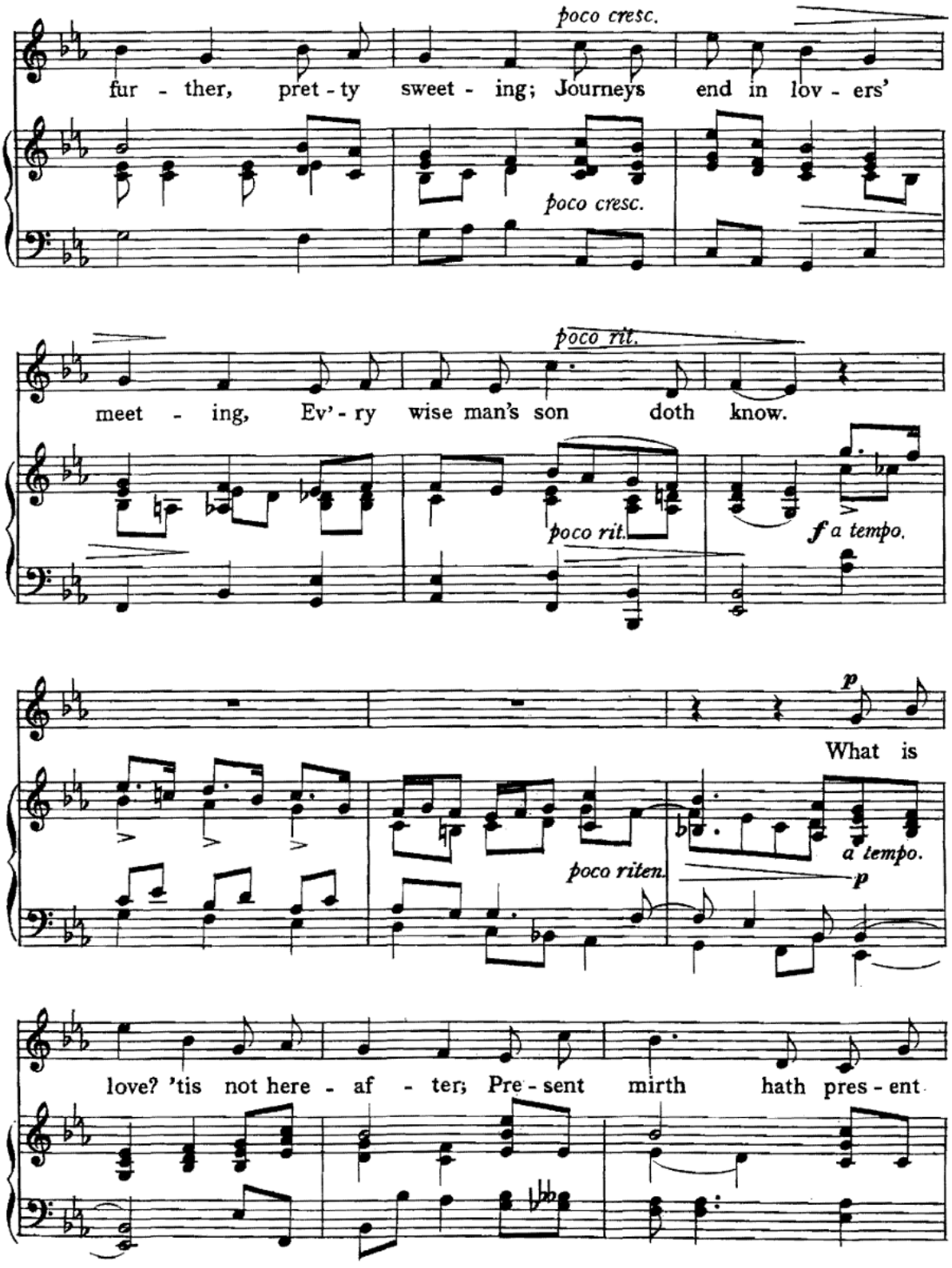
O Mistress mine.
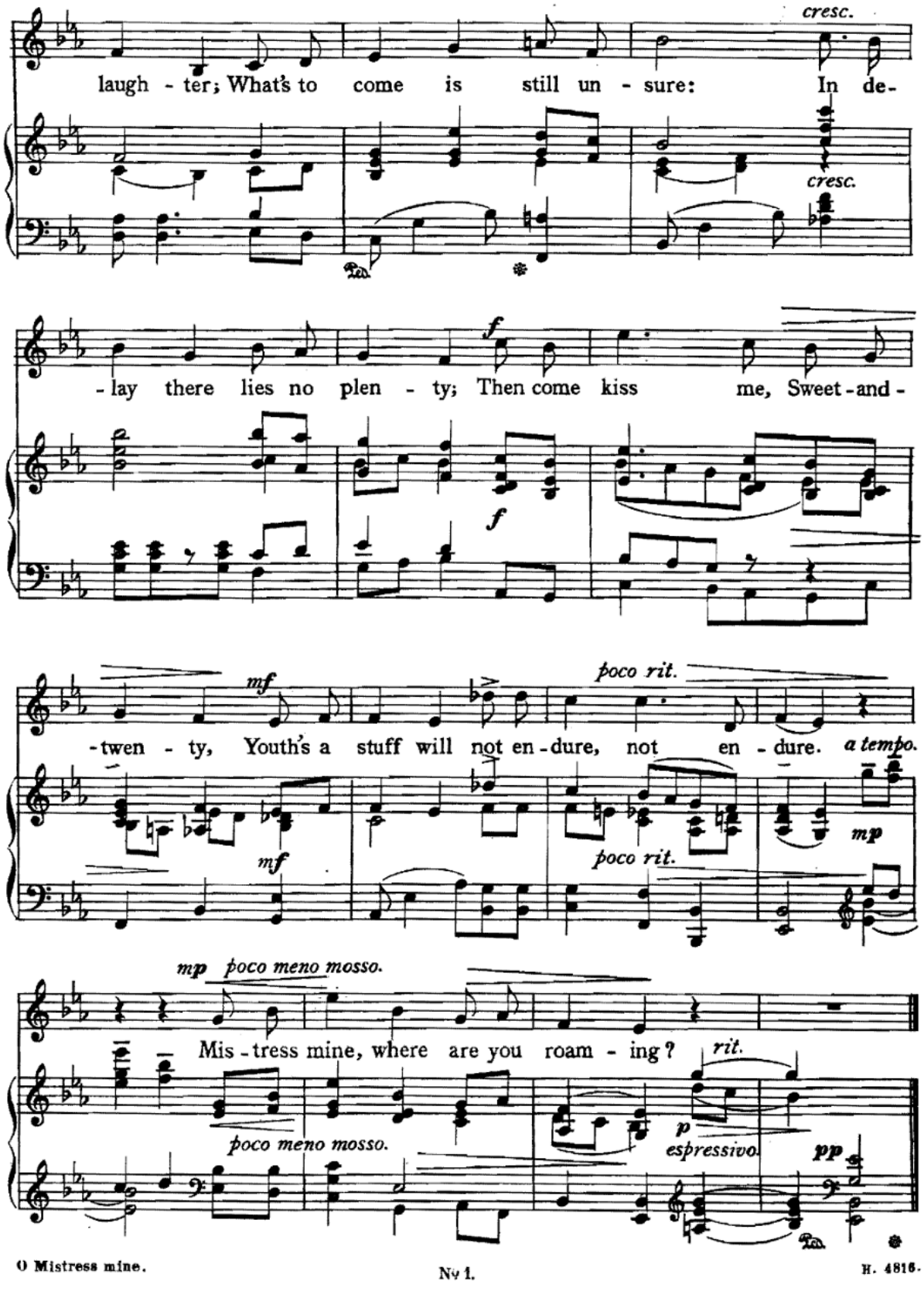
Words by
SHAKESPEARE.

Music by
ROGER QUILTER.
Op. 6. № 2.



Copyright 1905 by Boosey & Co *New Edition Copyright 1906 by Boosey & Co* № 1. H. 4816.


poco cresc.
fur - ther, pret - ty sweet - ing; Journeys end in lov - ers'
poco cresc.
poco rit.
meet - ing, Ev' - ry wise man's son doth know.
poco rit.
f a tempo.
p
What is
a tempo.
poco riten.
p
love? 'tis not here - af - ter; Pre - sent mirth hath pres - ent


cresc.
laugh - ter; What's to come is still un - sure: In de-
cresc.
- lay there lies no plen - ty; Then come kiss me, Sweet-and-
f
f
mf
poco rit.
-twen - ty, Youth's a stuff will not en-dure, not en - dure.
a tempo.
mf
poco rit.
mp
mp poco meno mosso.
Mis - tress mine, where are you roam - ing?
rit.
poco meno mosso.
p
espressivo.
pp

Benjamin Dale - *Come Away Death*
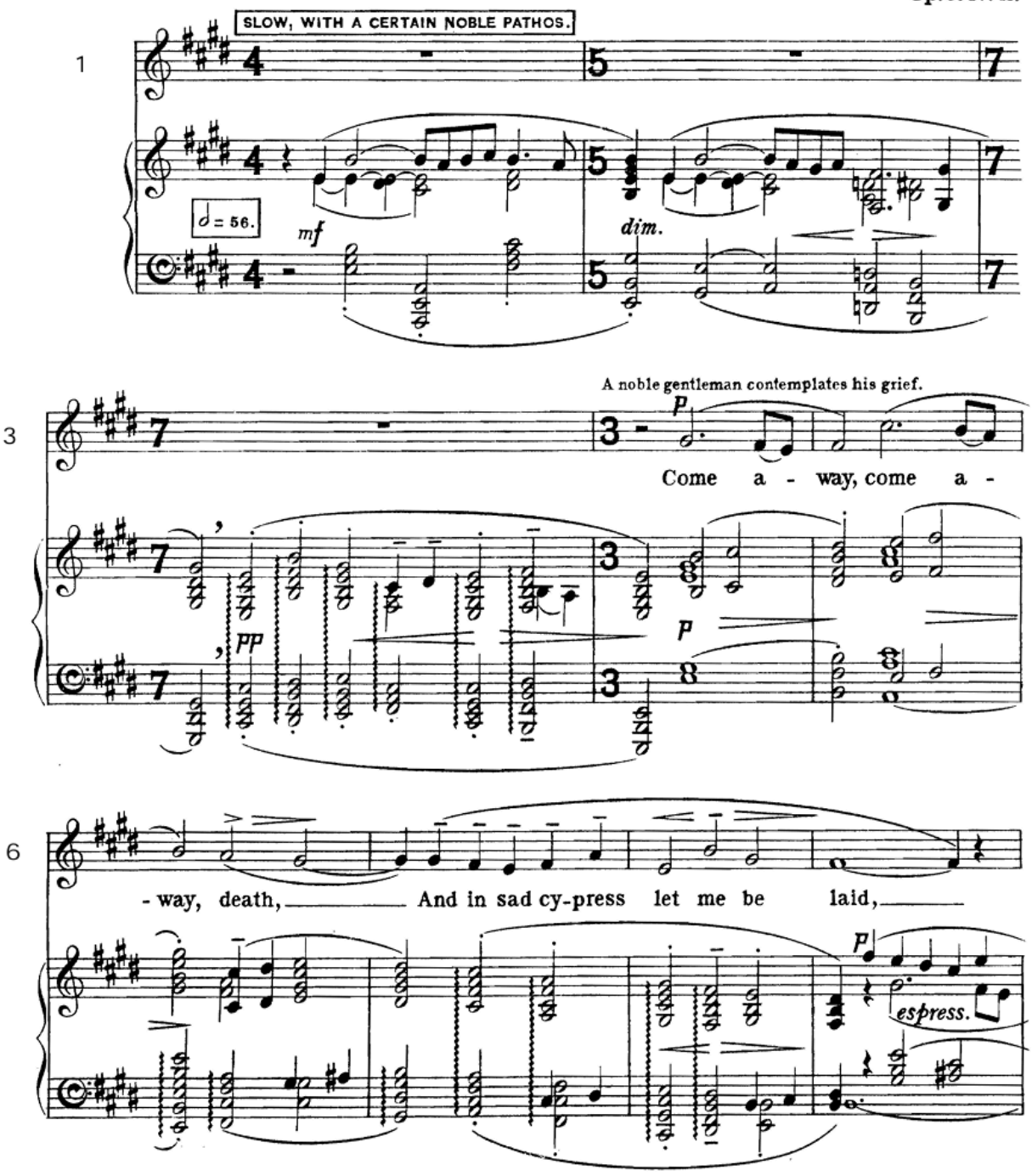
Two Songs from Shakespeare B. J. Dale, Op. 9 No. 2. Novello and Co., London

For Frederick Keel.
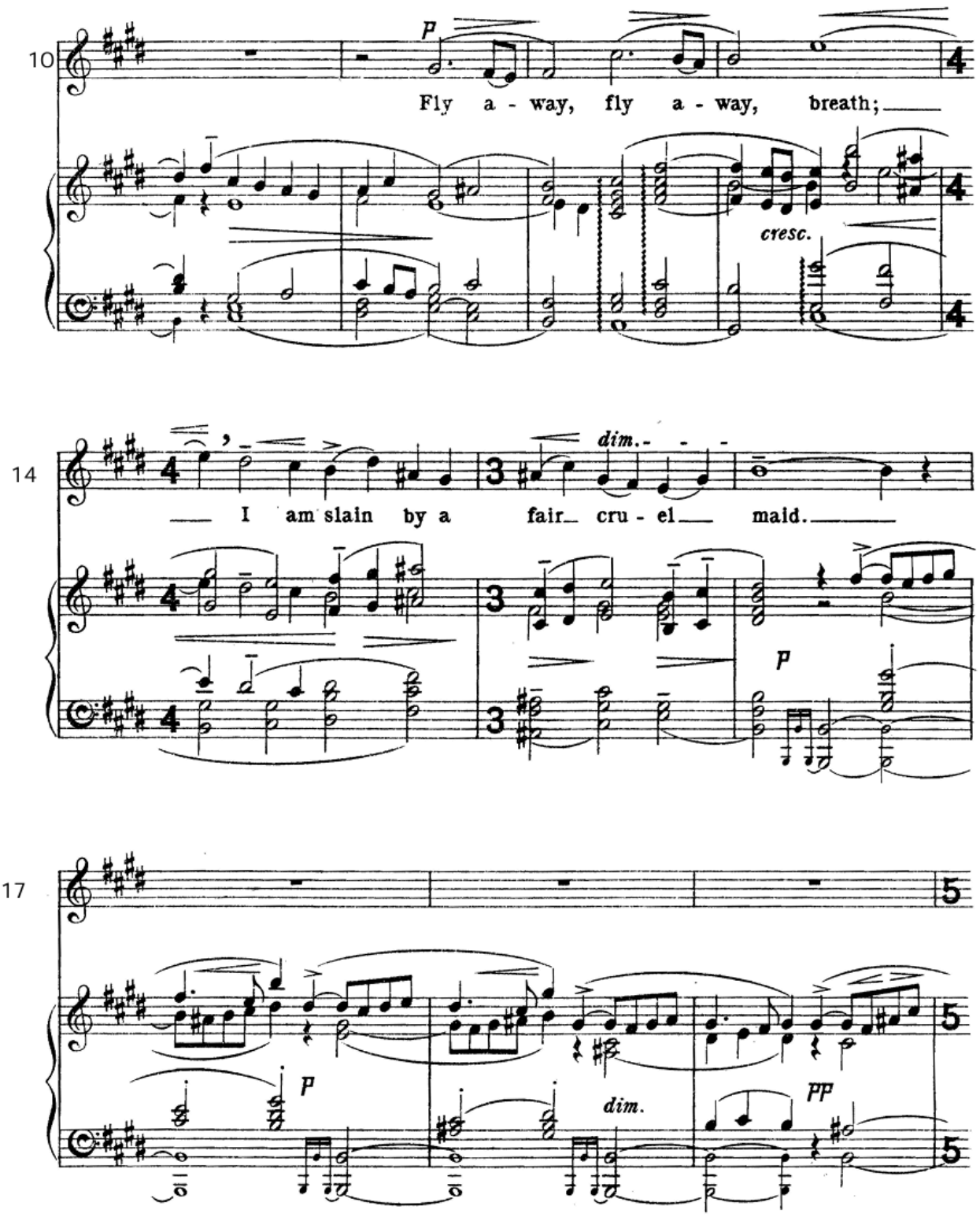
COME AWAY, DEATH.

Shakespeare.
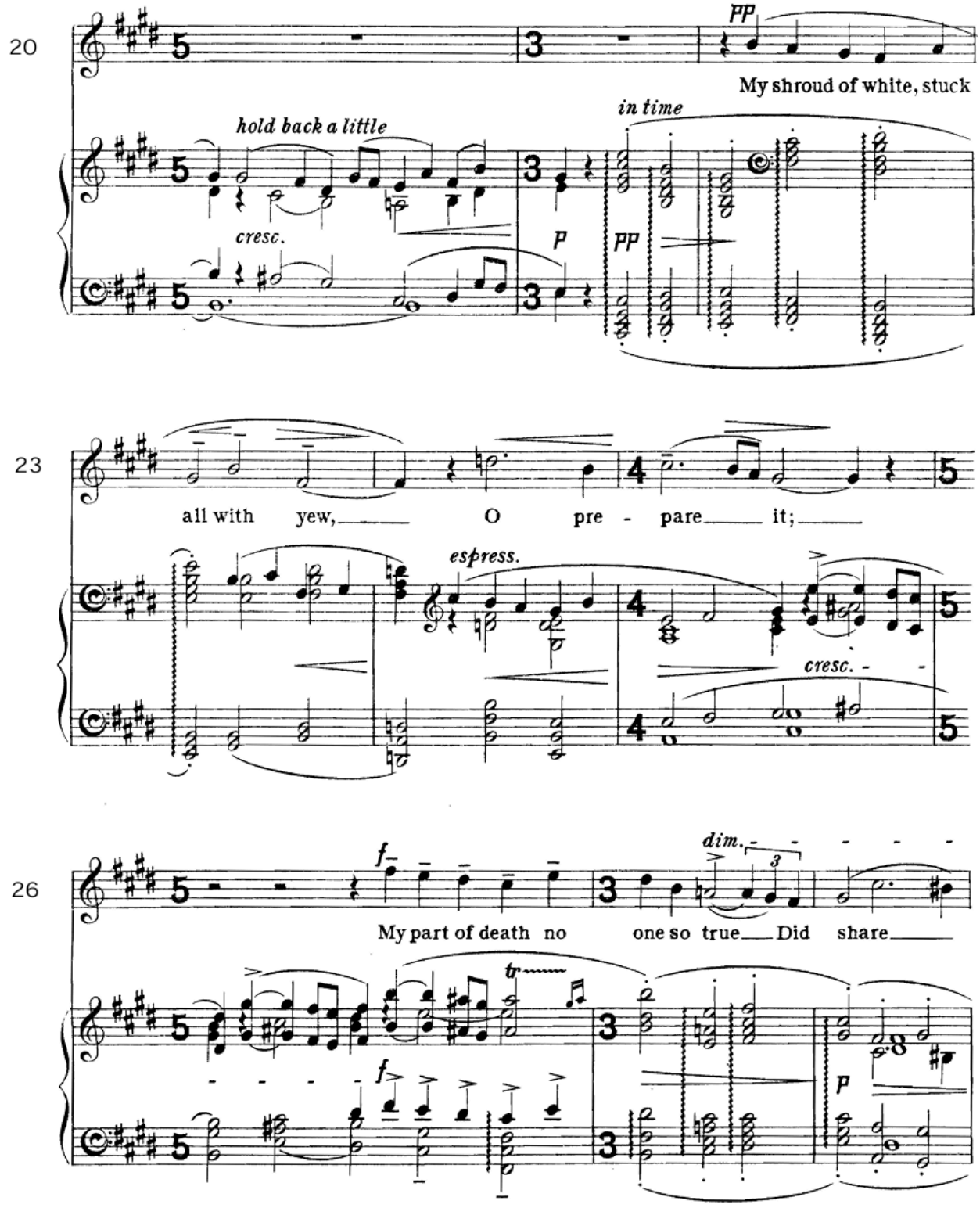
B. J. Dale.
Op. 9. N° ii.
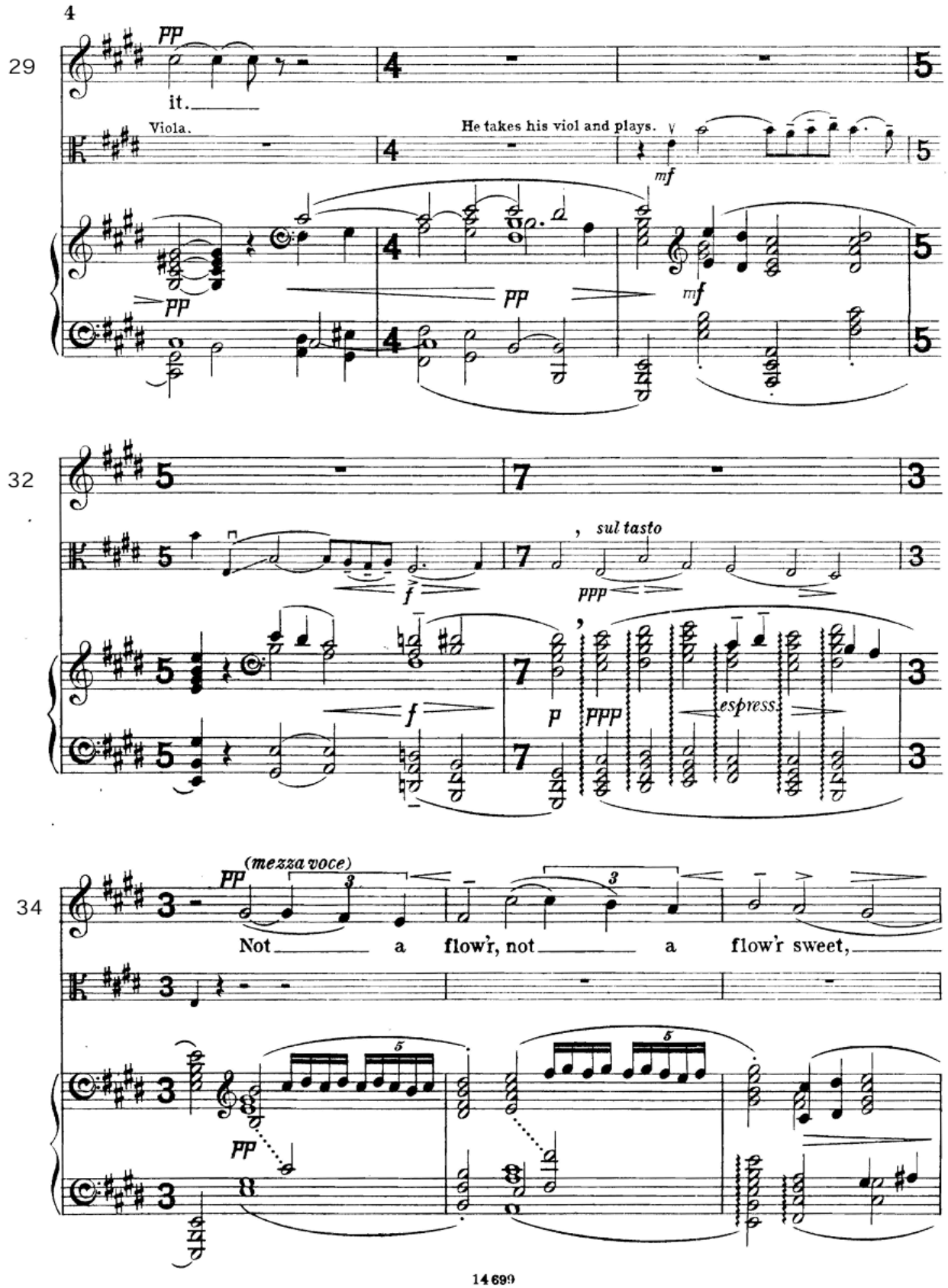


14699
Copyright, 1919, by Novello & Company, Limited.


10
p
Fly a - way, fly a - way, breath;
cresc.
14
dim.
I am slain by a fair cru - el maid.
p
17
p
dim.
pp
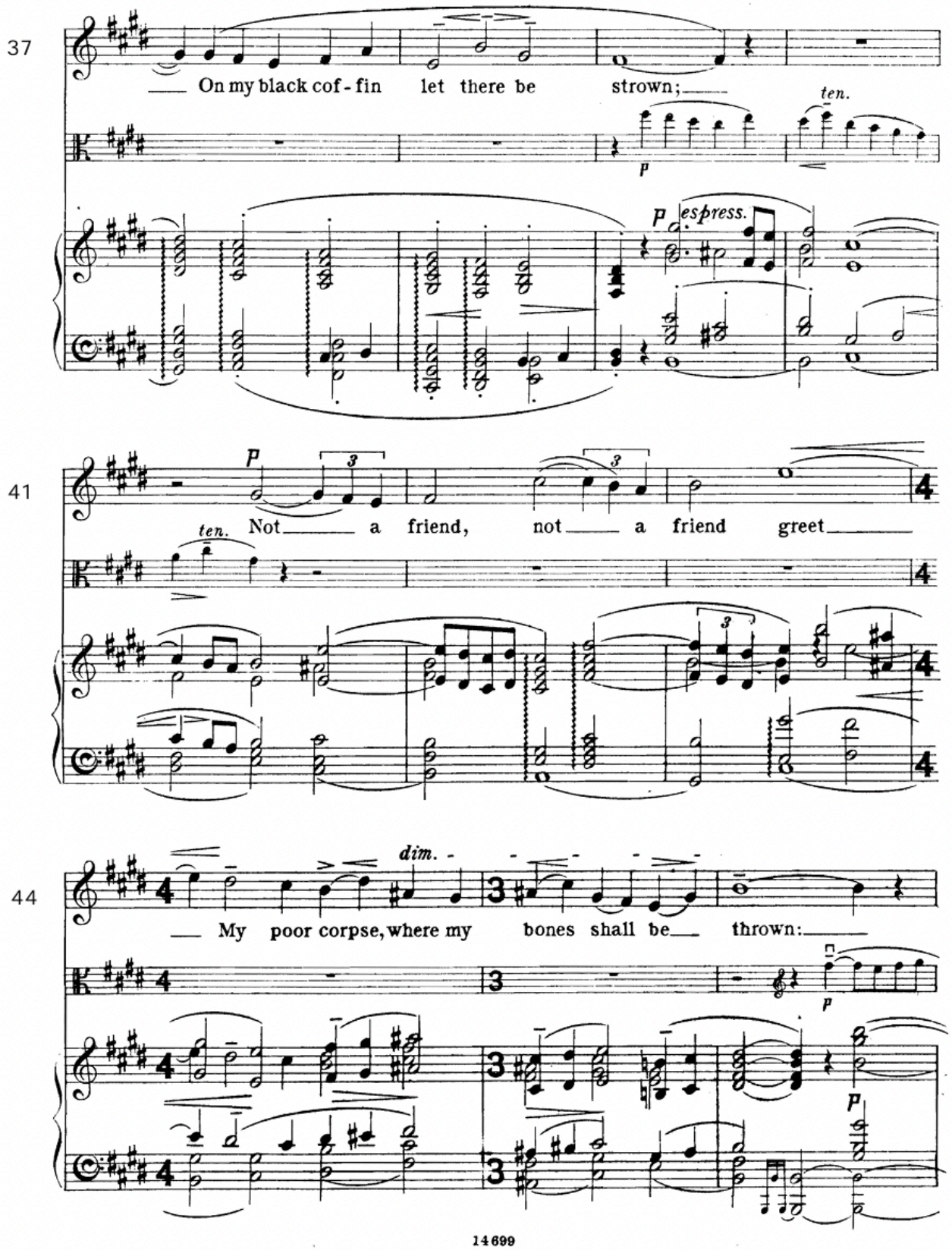
14699
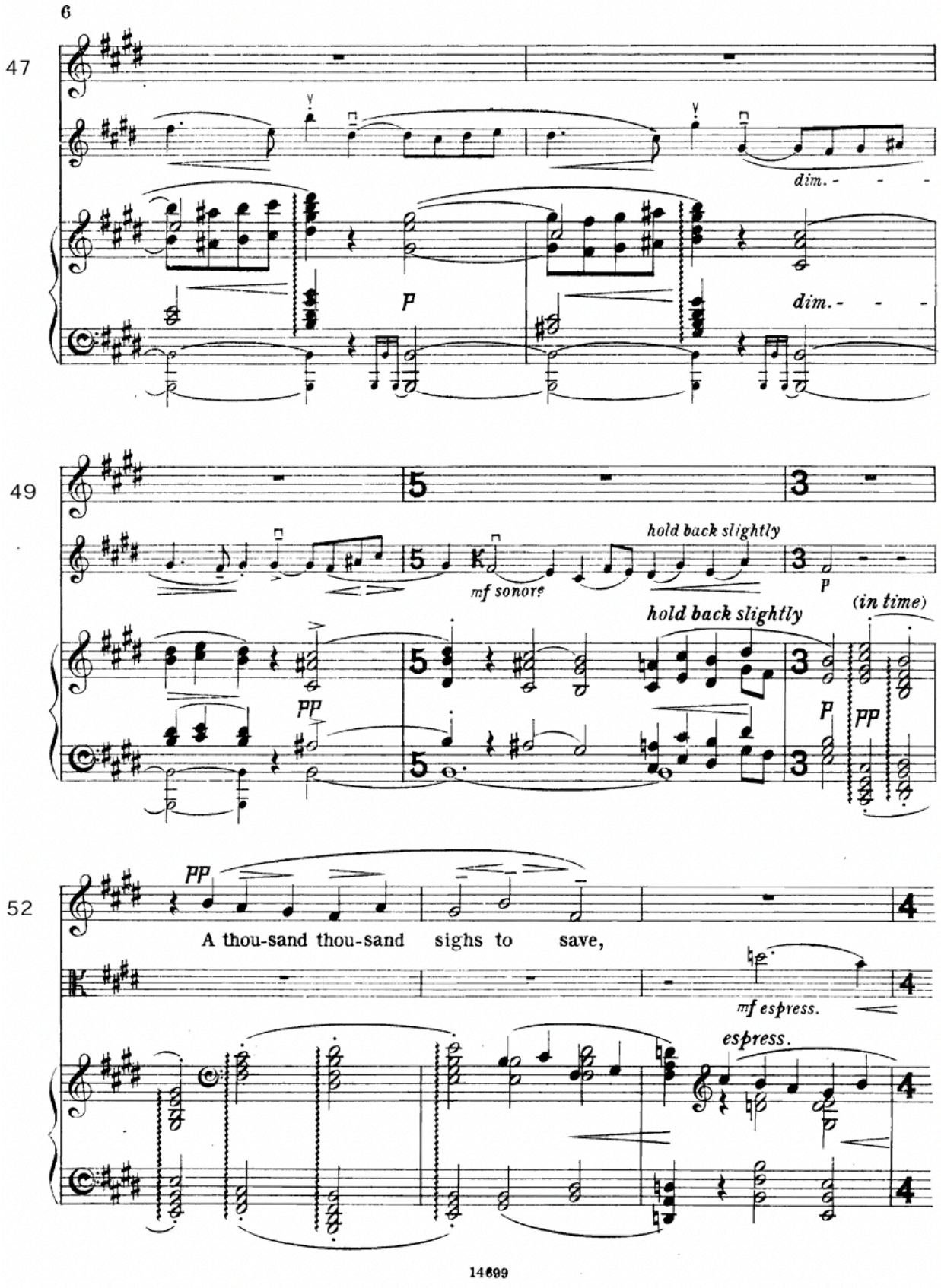

20
pp
My shroud of white, stuck
hold back a little
in time
cresc.
p
pp
23
all with yew, O pre - pare it;
espress.
cresc.
26
f
dim.
My part of death no one so true Did share
tr
f
p
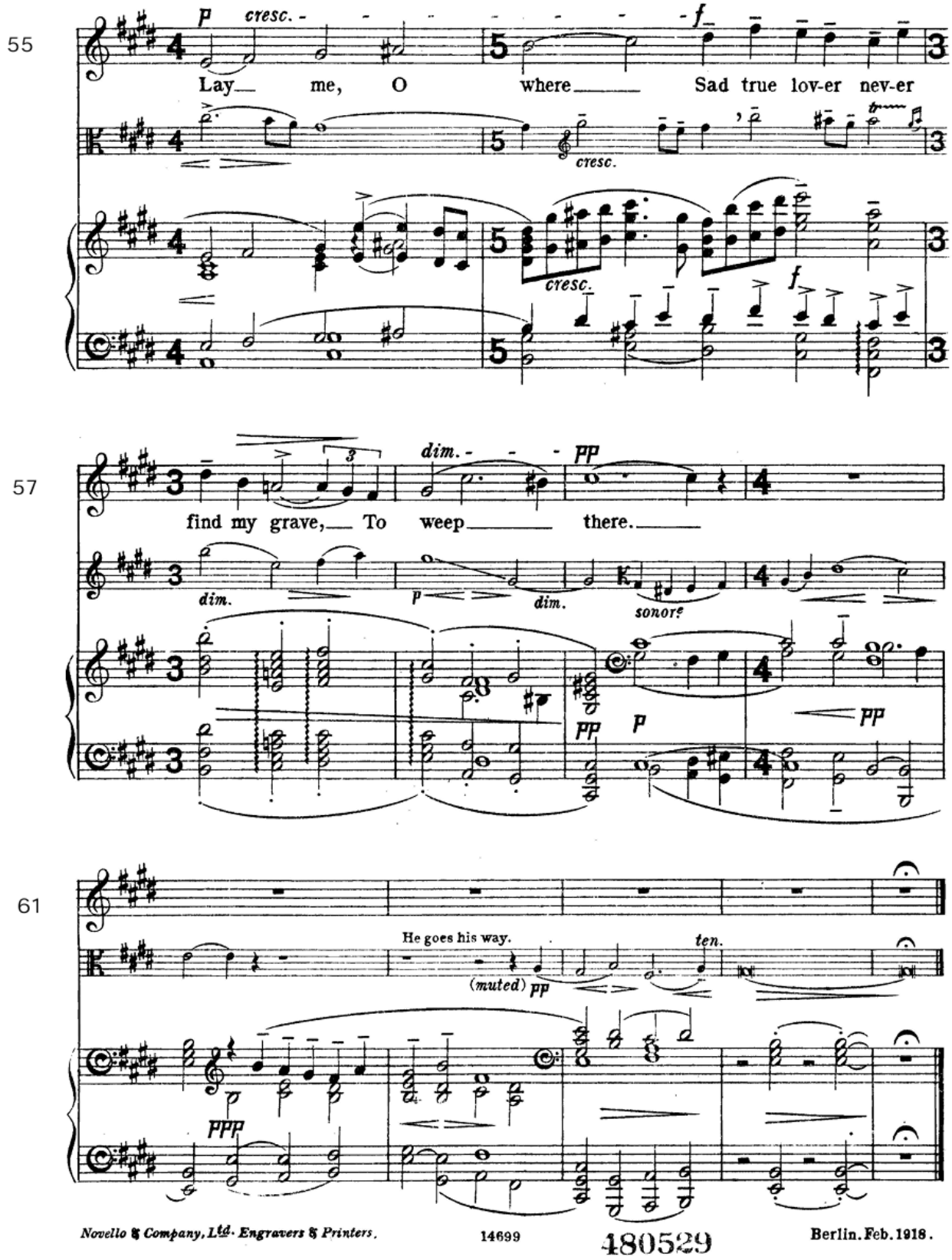
14699


4
29
pp
it.
Viola.
He takes his viol and plays.
mf
pp
mf
32
sul tasto
f
ppp
f
p
ppp
espress.
34
(mezza voce)
pp
Not a flow'r, not a flow'r sweet,
pp

14699


37
On my black cof - fin let there be strown;
ten.
p
p espress.
41
p
ten.
Not a friend, not a friend greet
44
dim.
My poor corpse, where my bones shall be thrown:
p
p


6
47
dim. - - -
p
dim. - - -
49
hold back slightly
mf sonore
p
hold back slightly
(in time)
pp
p
pp
52
pp
A thou-sand thou-sand sighs to save,
mf espress.
espress.
14699
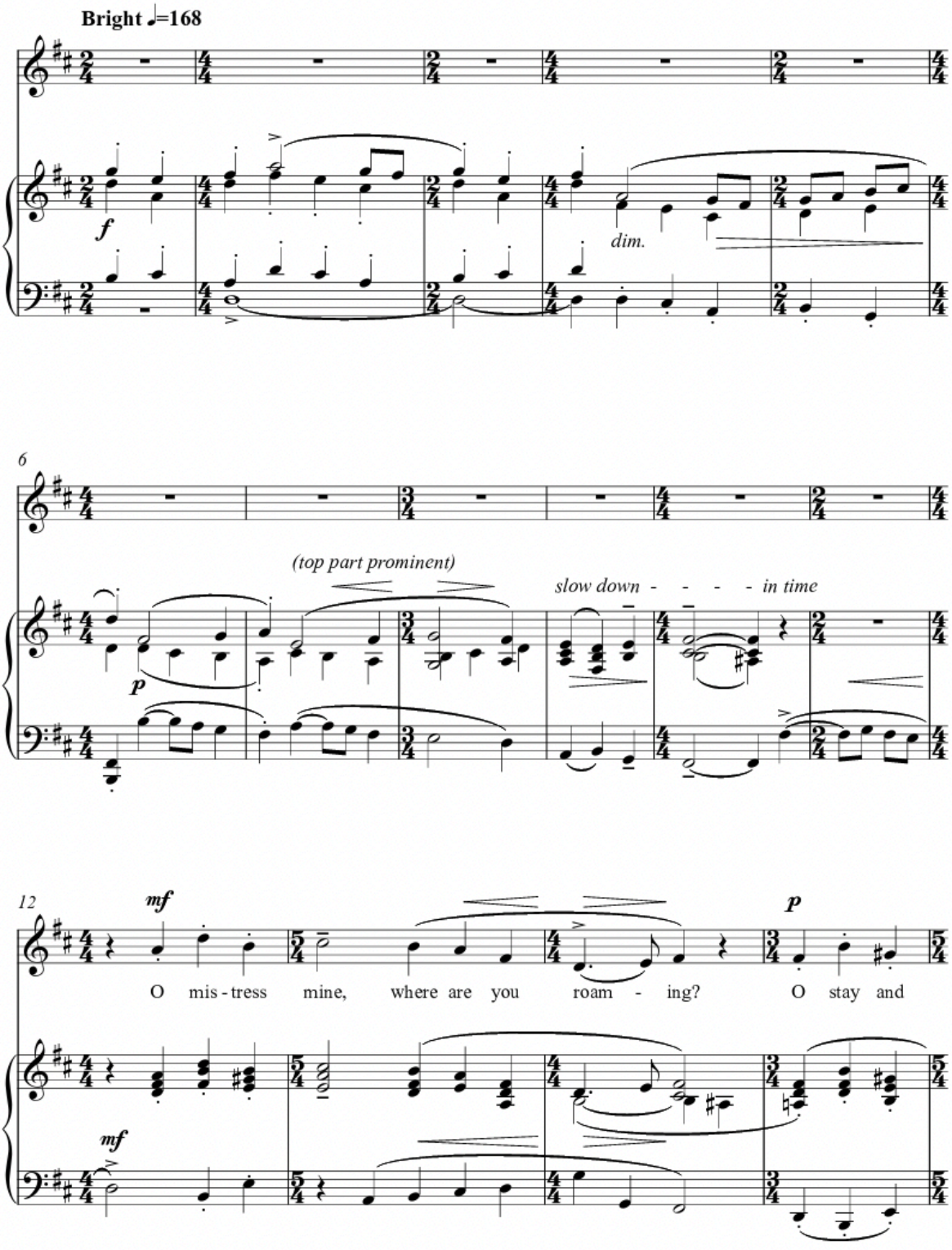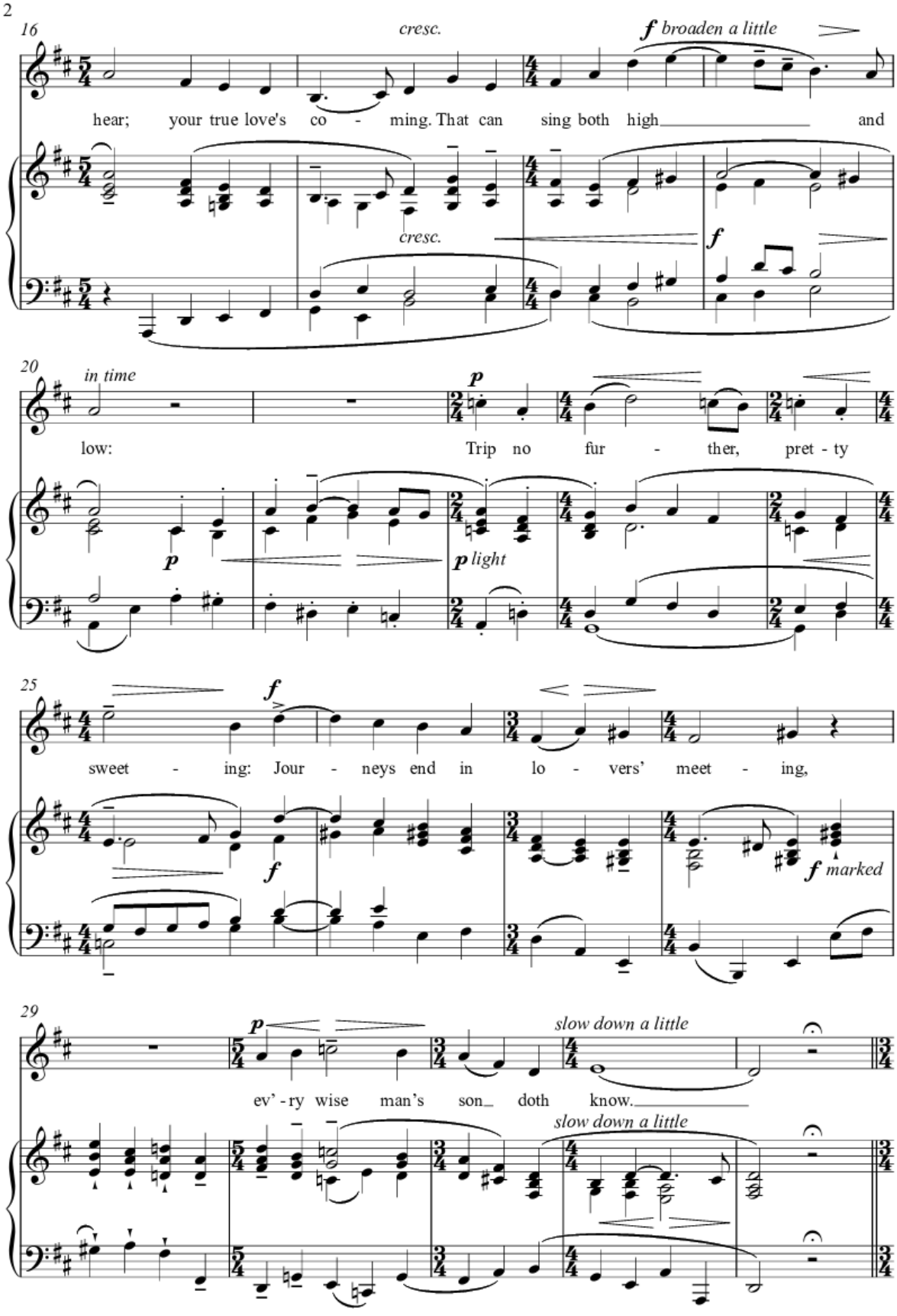


Novello & Company, Ltd. Engravers & Printers. 14699 480529 Berlin. Feb. 1918.
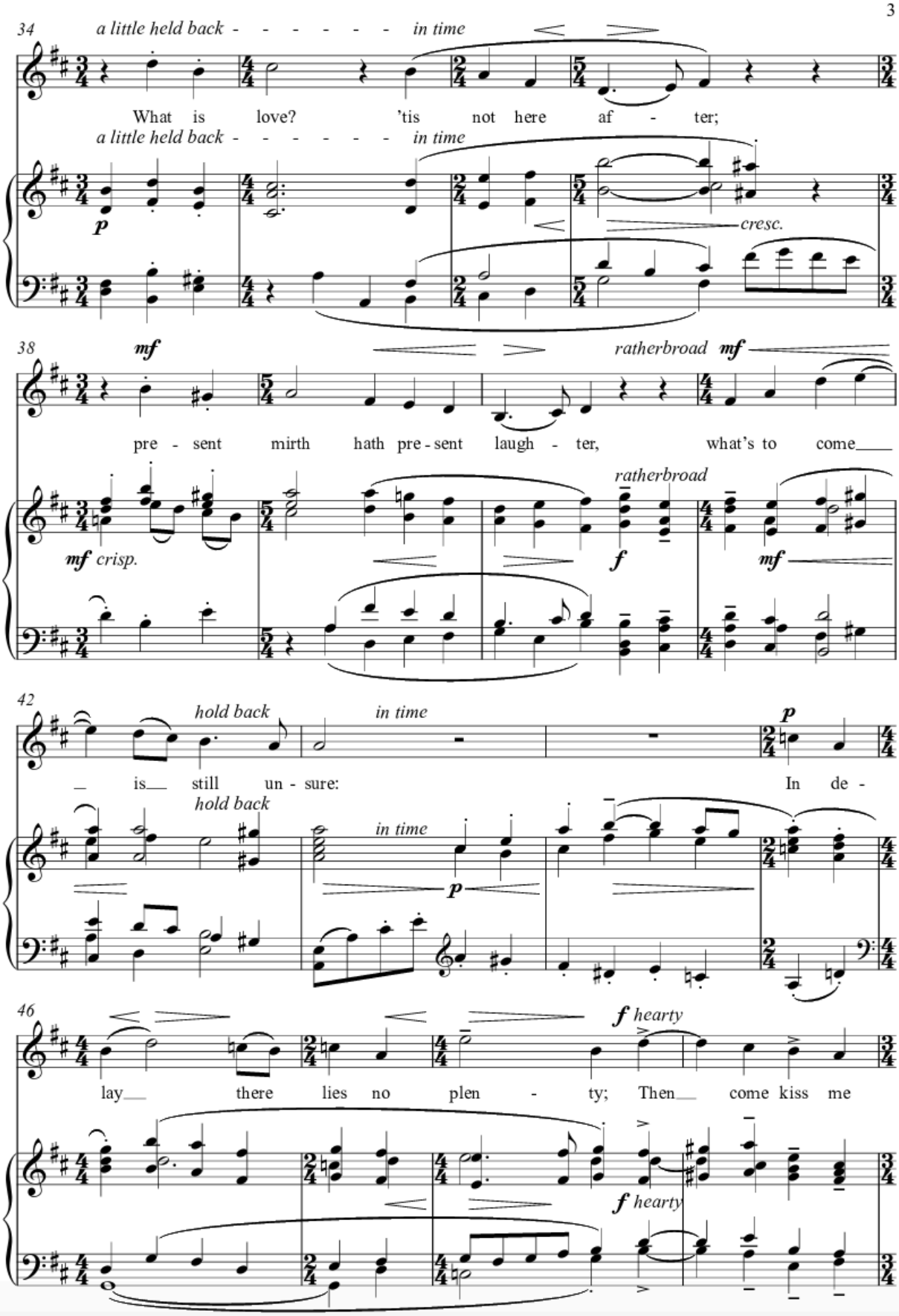
Benjamin Dale - *O Mistress Mine*
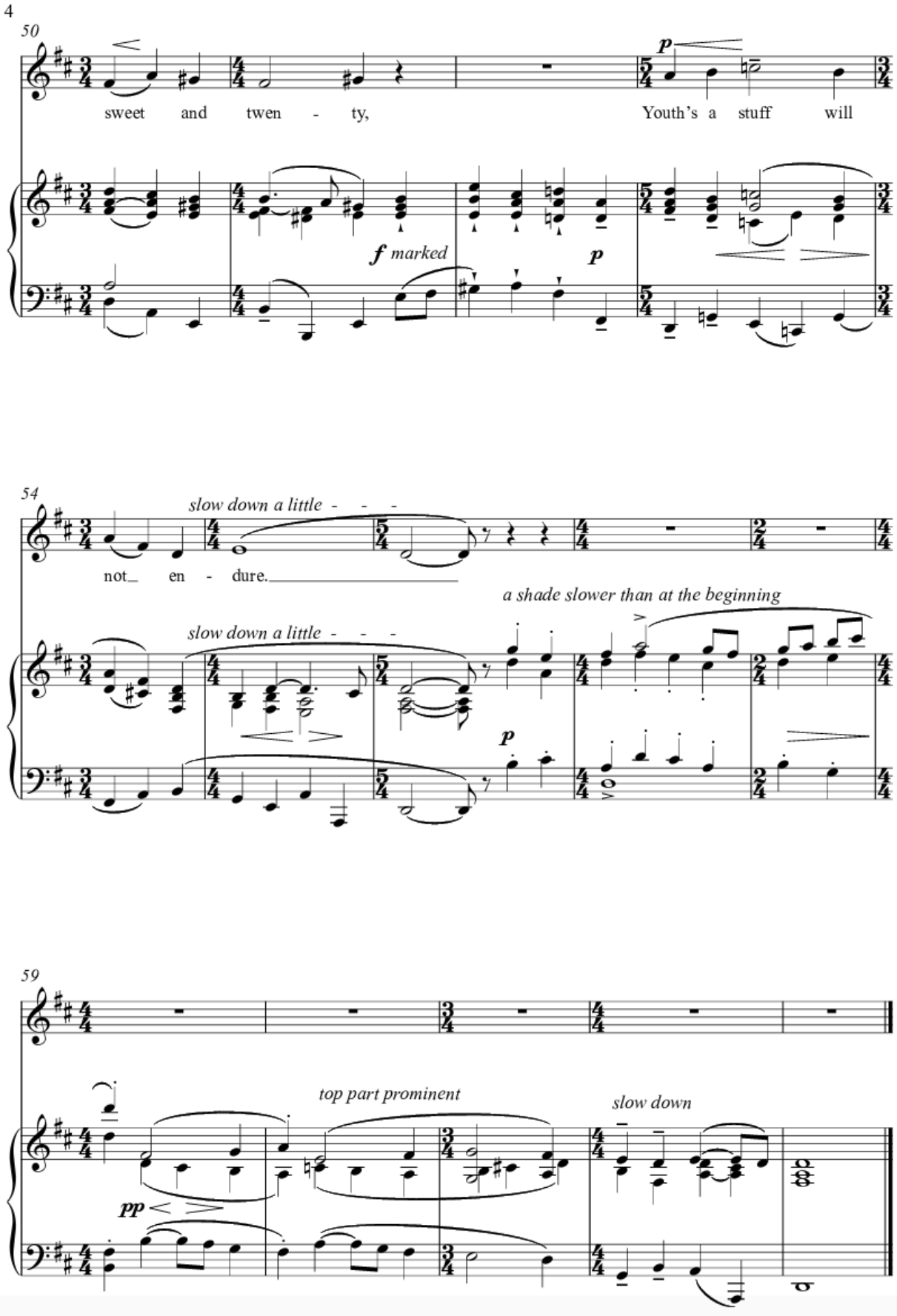
Two Songs from Shakespeare B. J. Dale, Op. 9 No. 2. Novello and Co., London.

O Mistress Mine.




16
cresc.
f broaden a little
hear; your true love's co - ming. That can sing both high and
cresc.
f
20
in time
p
low:
Trip no fur - ther, pret - ty
p
p light
25
f
sweet - ing: Jour - neys end in lo - vers' meet - ing,
f
f marked
29
p
slow down a little
ev' - ry wise man's son doth know.
slow down a little


34
a little held back - - - - - - - in time
What is love? 'tis not here af - ter;
a little held back - - - - - - - in time
p
cresc.
38
mf
ratherbroad mf
pre - sent mirth hath pre - sent laugh - ter, what's to come
ratherbroad
mf crisp.
f
mf
42
hold back
in time
p
is still un - sure: In de -
hold back
in time
p
46
f hearty
lay there lies no plen - ty; Then come kiss me
f hearty


50
sweet and twen - ty,
Youth's a stuff will
f marked
p
p
54
slow down a little - - -
not en - dure.
a shade slower than at the beginning
slow down a little - - -
p
59
top part prominent
slow down
pp

Ernest John Morean - *Come Away Death*
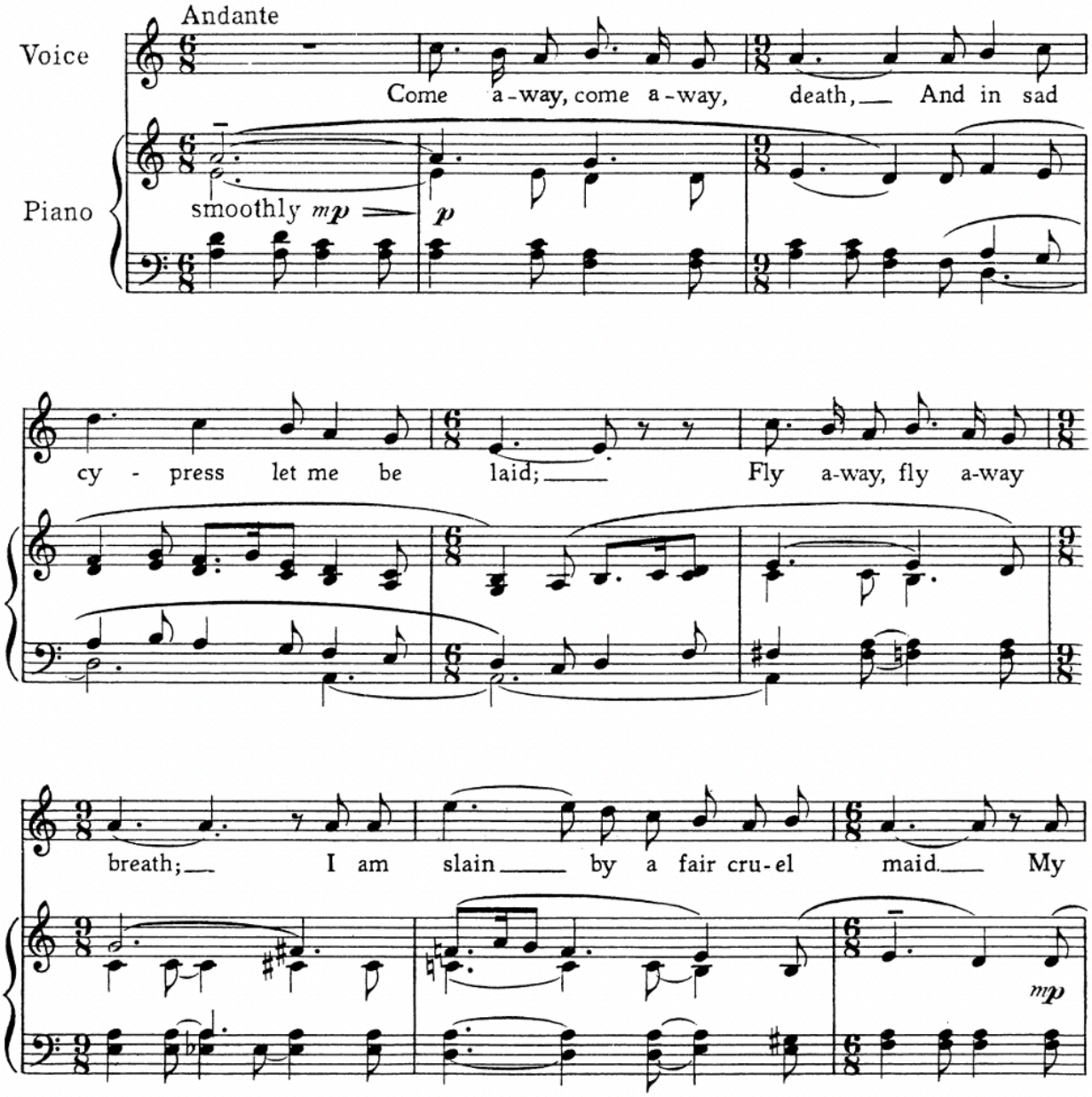
Come Away, Death. The Words by William Shakespeare, set to music by E. J. Moeran.

Oxford University Press, London 1925

COME AWAY, DEATH
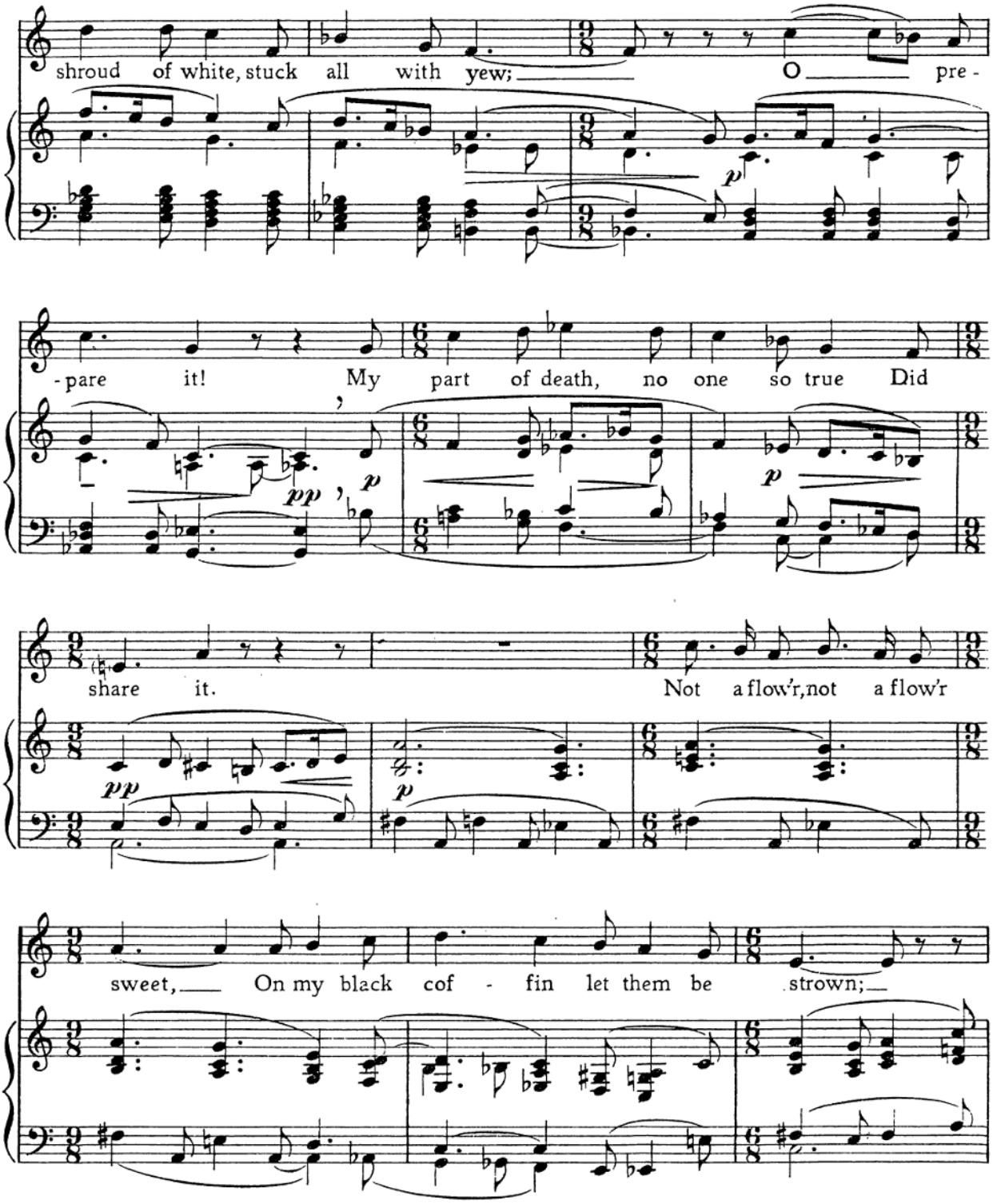
WILLIAM SHAKESPEARE

E. J. MOERAN
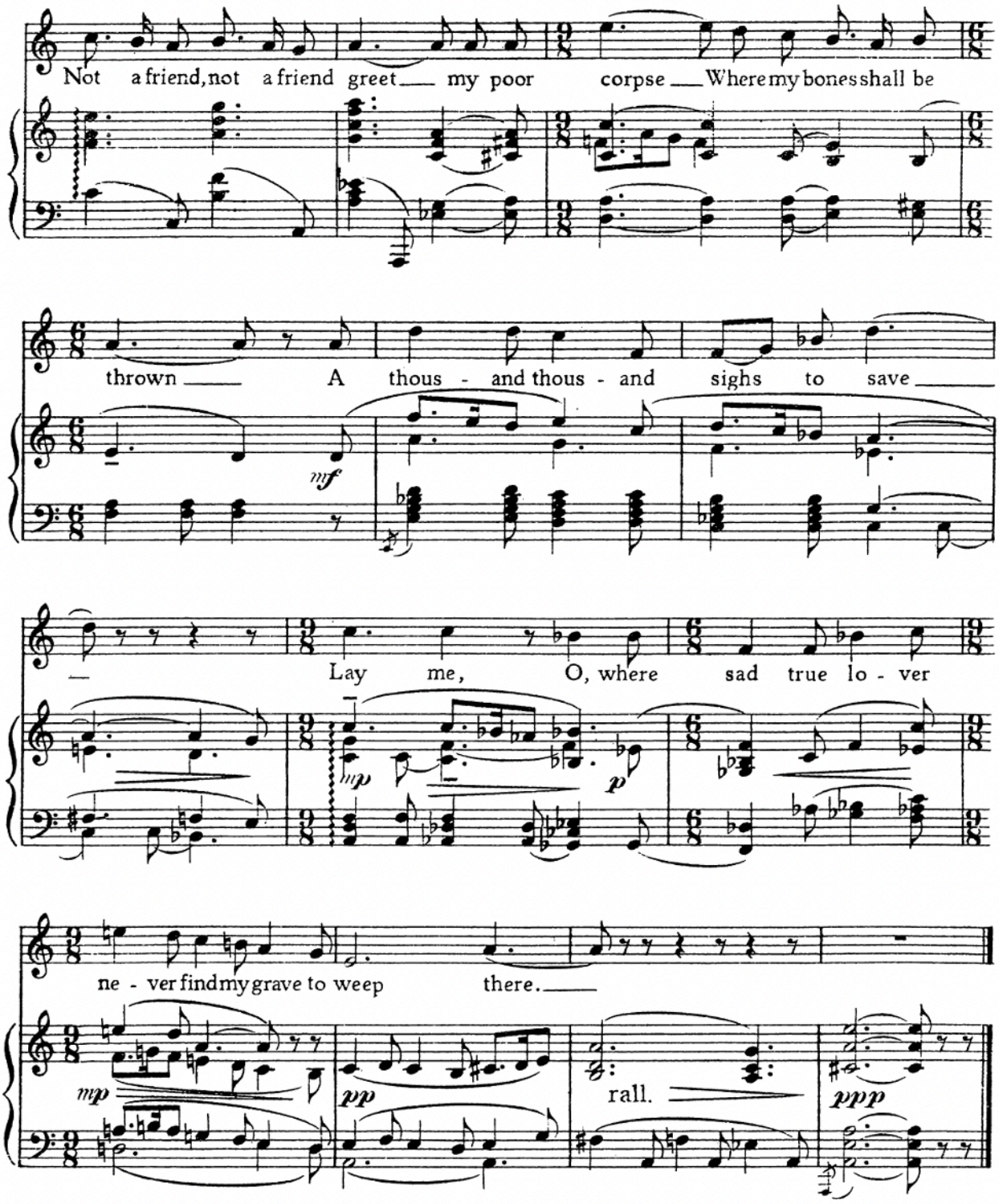


Copyright in U. S. A. and all countries, 1925, by the Oxford University Press, London.

OXFORD UNIVERSITY PRESS, AMEN HOUSE, WARWICK SQUARE, E.C.4.


shroud of white, stuck all with yew; O pre -
-pare it! My part of death, no one so true Did
share it. Not a flow'r, not a flow'r
sweet, On my black cof - fin let them be strown;

3
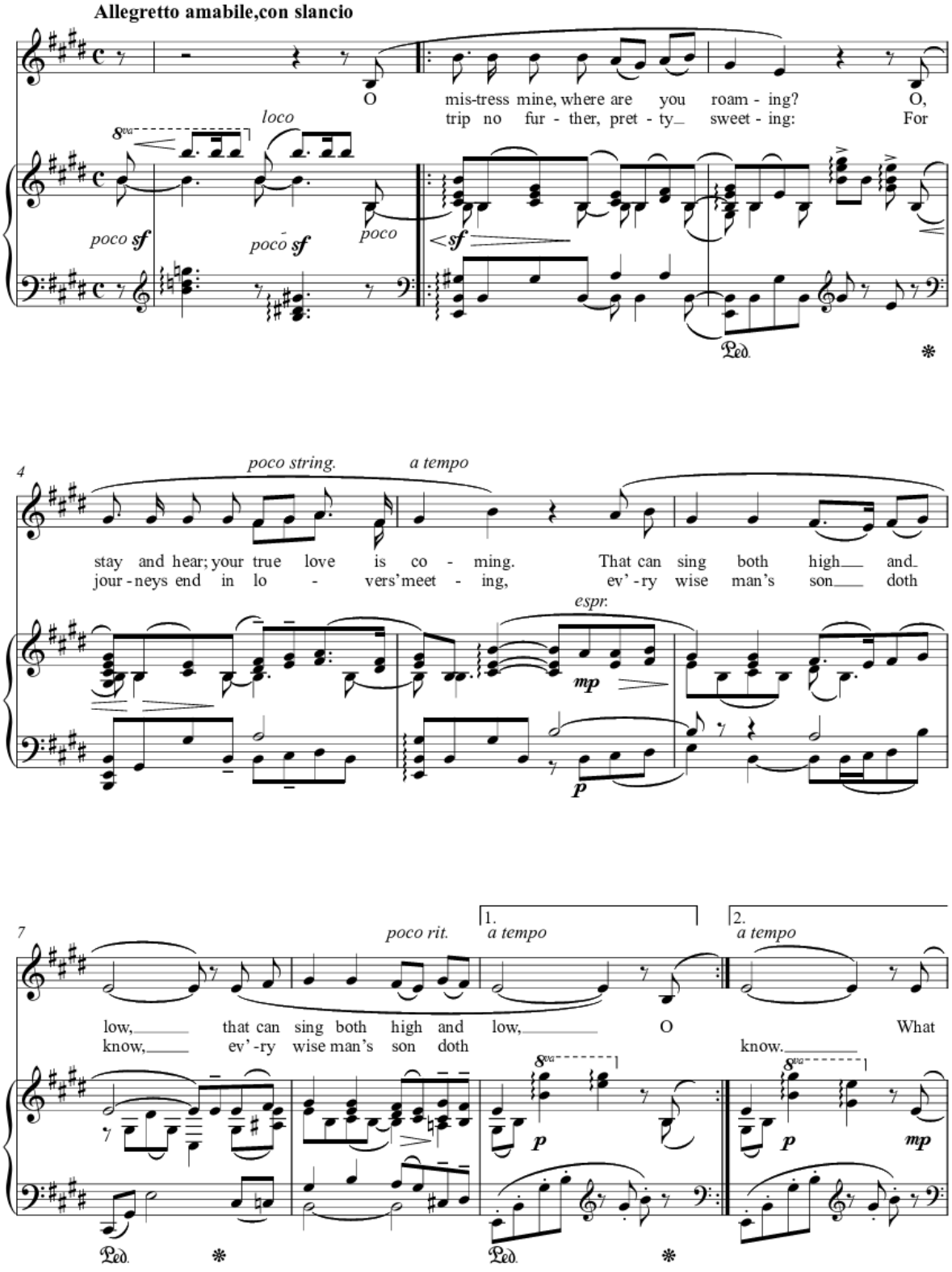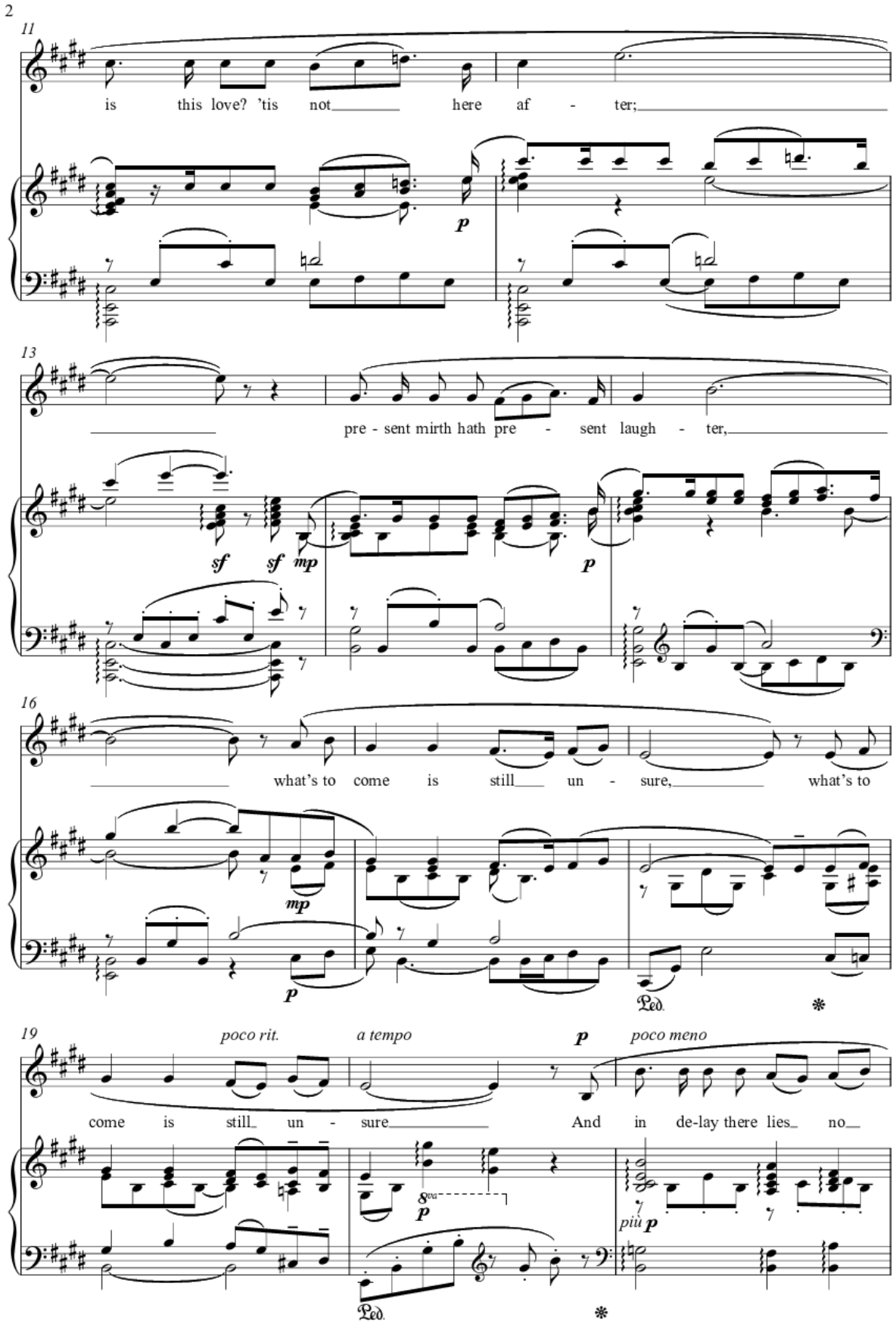


OXFORD UNIVERSITY PRESS
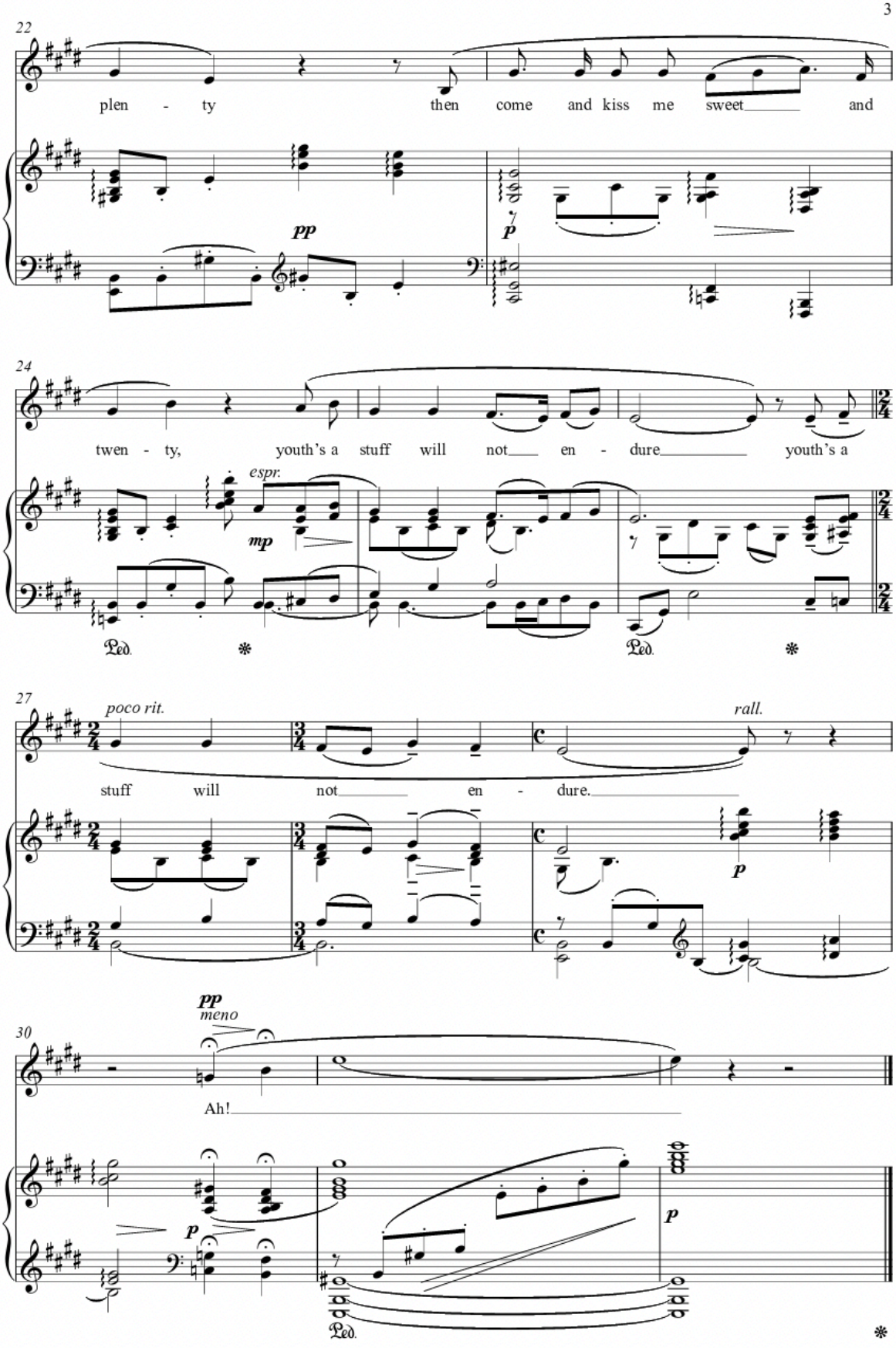
Erich Wolfgang Korngold - *O Mistress Mine*

Nine Shakespeare Songs, Op. 29 & 31. Schott, Nr ED 7882, Mainz 1996

2.O Mistress Mine




2
11
is this love? 'tis not here af - ter;
p
13
pre - sent mirth hath pre - sent laugh - ter,
sf sf mp p
16
what's to come is still un - sure, what's to
mp
p
Ped.
19
poco rit.
a tempo
p
poco meno
come is still un - sure And in de-lay there lies no
8va
p
più p
Ped.


22
plen - ty then come and kiss me sweet and
pp
p
24
twen - ty, youth's a stuff will not en - dure youth's a
espr.
mp
Ped.
Ped.
27
poco rit.
rall.
stuff will not en - dure.
p
30
pp
meno
Ah!
p
p
Ped.

Erich Wolfgang Korngold

Come Away Death
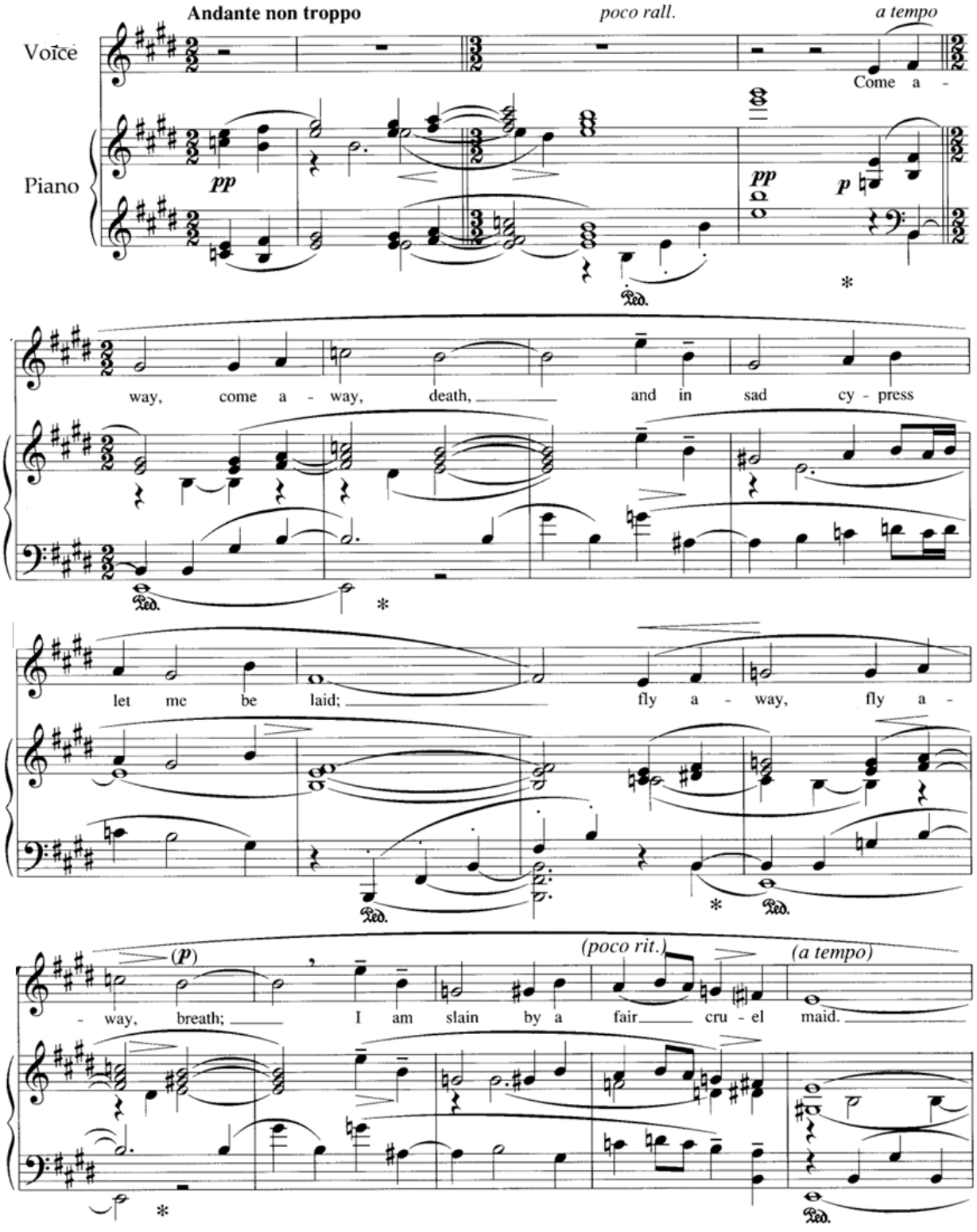
Nine Shakespeare Songs, Op. 29 & 31. Schott, Nr ED 7882, Mainz 1996

Songs of the Clown

op. 29
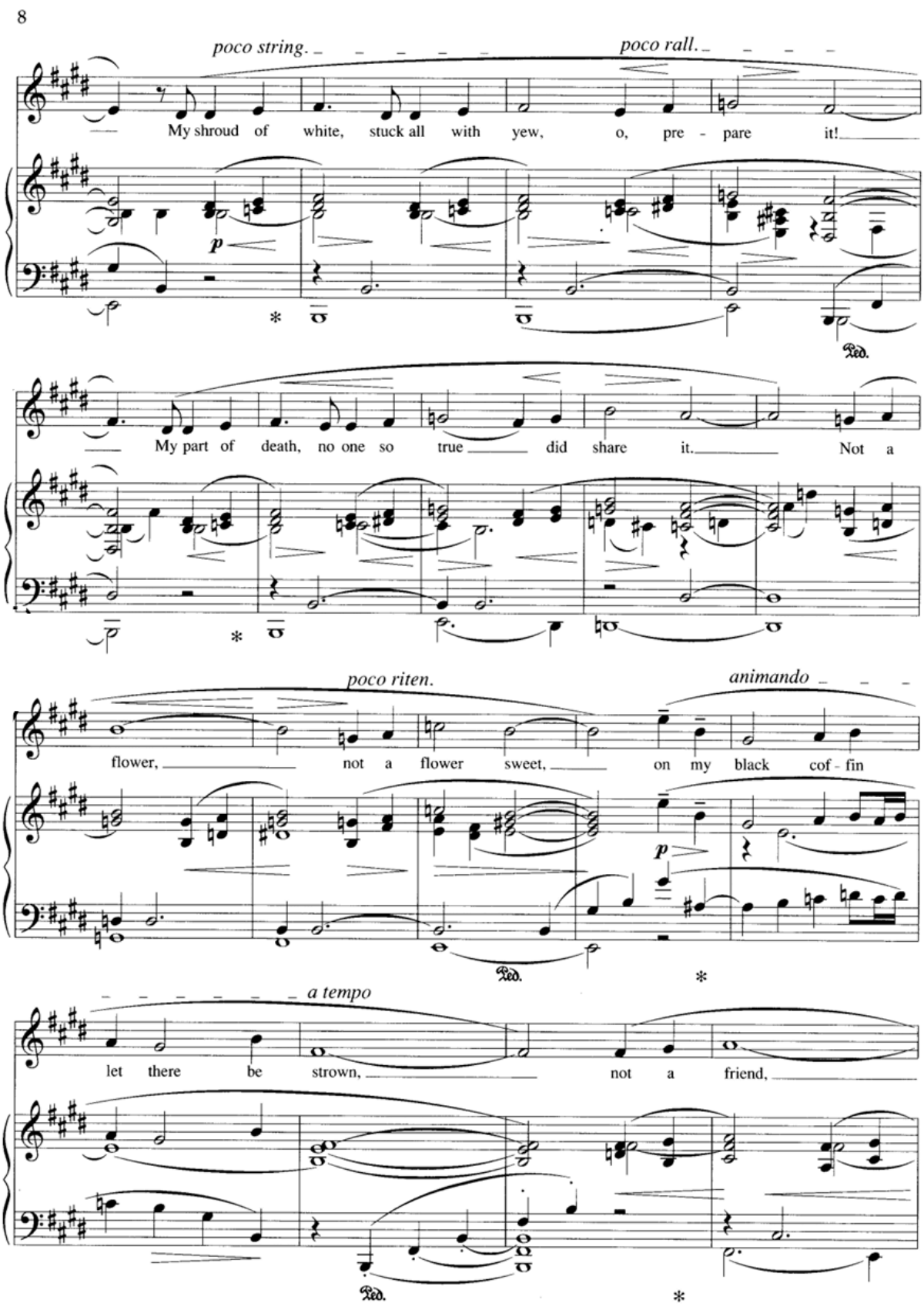
Erich Wolfgang Korngold
(1897 - 1957)
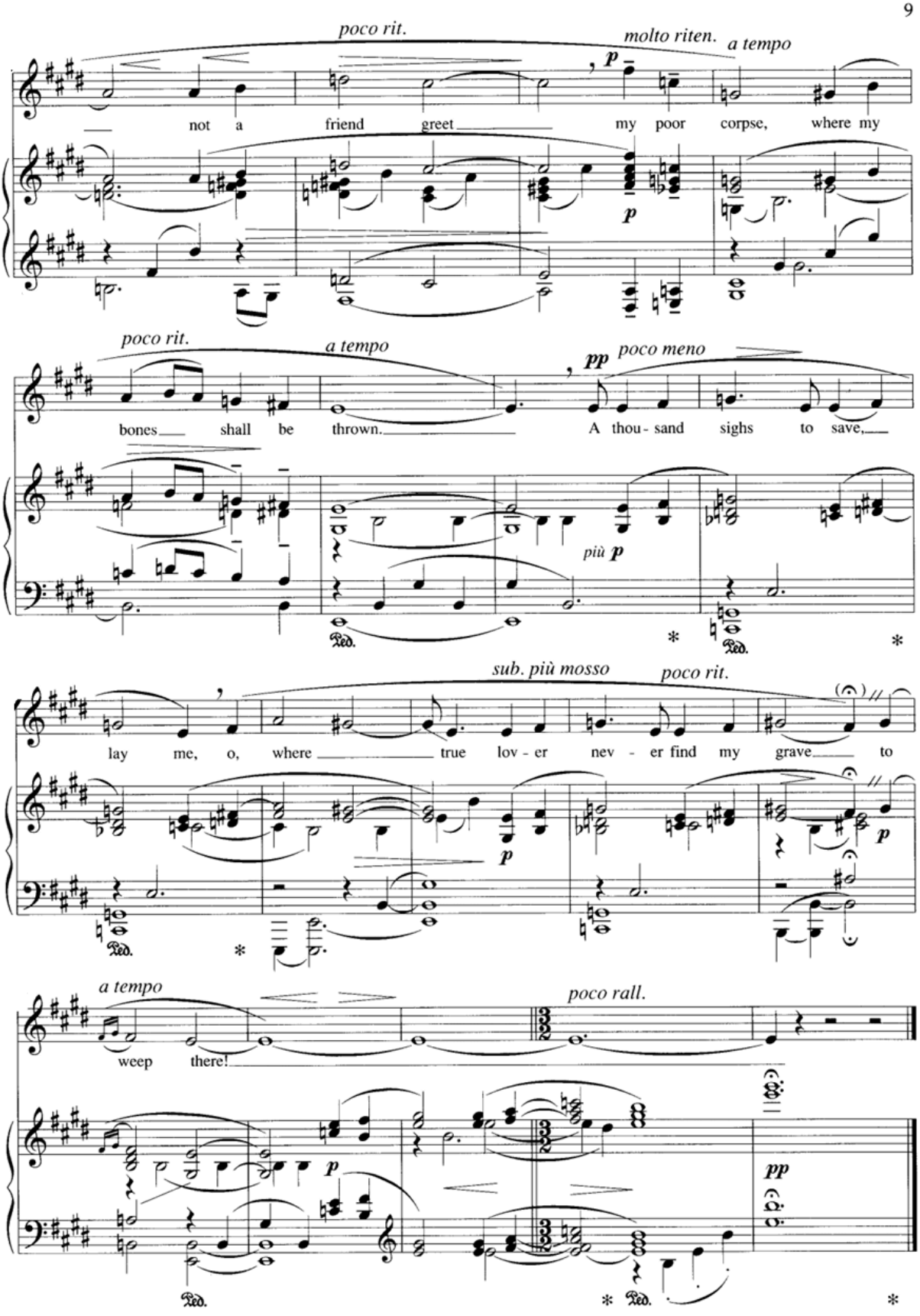
1. Come Away, Death



© 1943 Schott Musik International, Mainz

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorised copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.


8
poco string.
poco rall.
My shroud of white, stuck all with yew, o, pre - pare it!
p
Ped.
My part of death, no one so true did share it. Not a
poco riten.
animando
flower, not a flower sweet, on my black cof - fin
p
Ped.
a tempo
let there be strown, not a friend,
Ped.
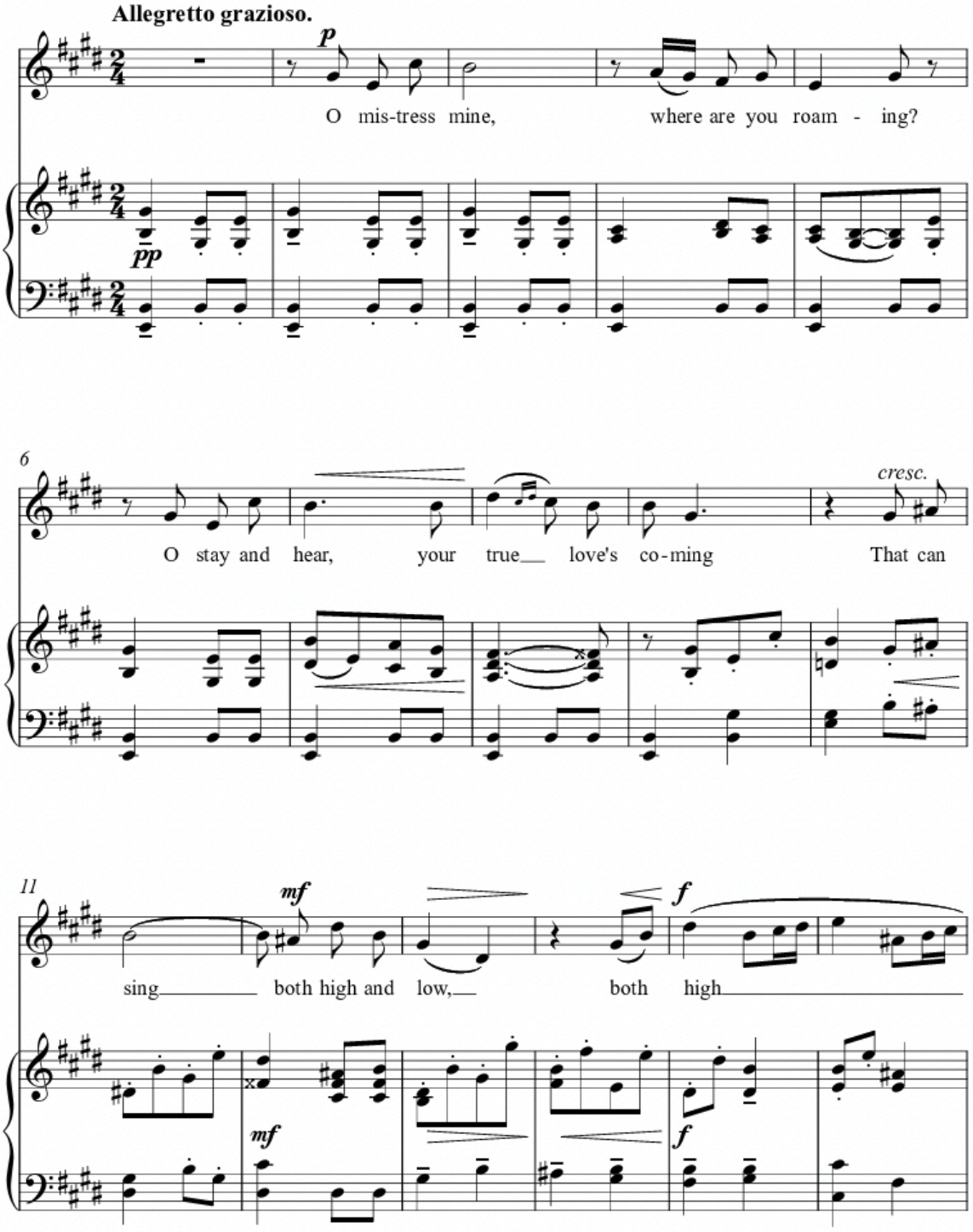

poco rit.
molto riten.
a tempo
not a friend greet my poor corpse, where my
poco rit.
a tempo
poco meno
bones shall be thrown. A thou - sand sighs to save,
più p
sub. più mosso
poco rit.
lay me, o, where true lov - er nev - er find my grave to
a tempo
poco rall.
weep there!
pp
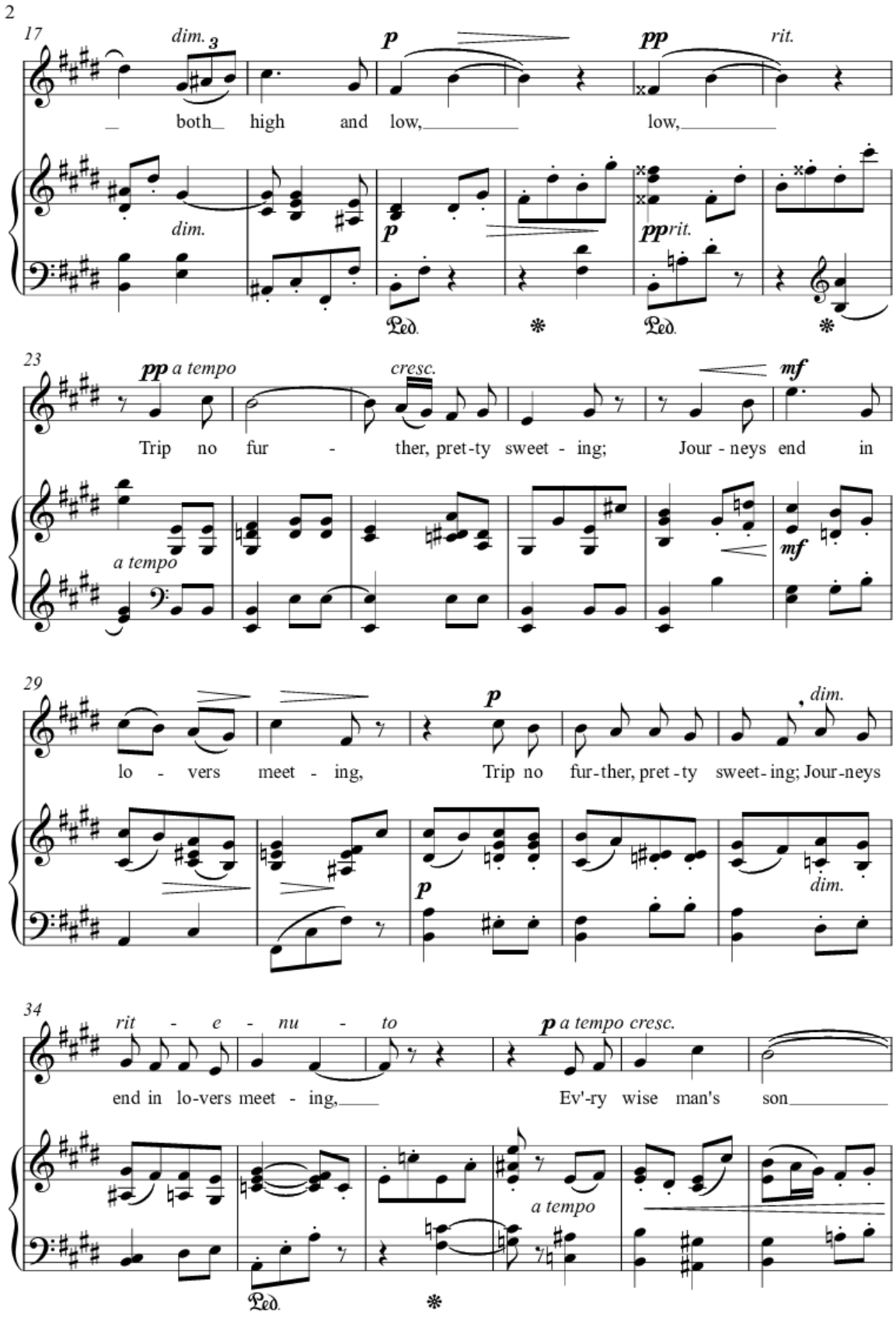
Amy Beach - *O Mistress Mine*
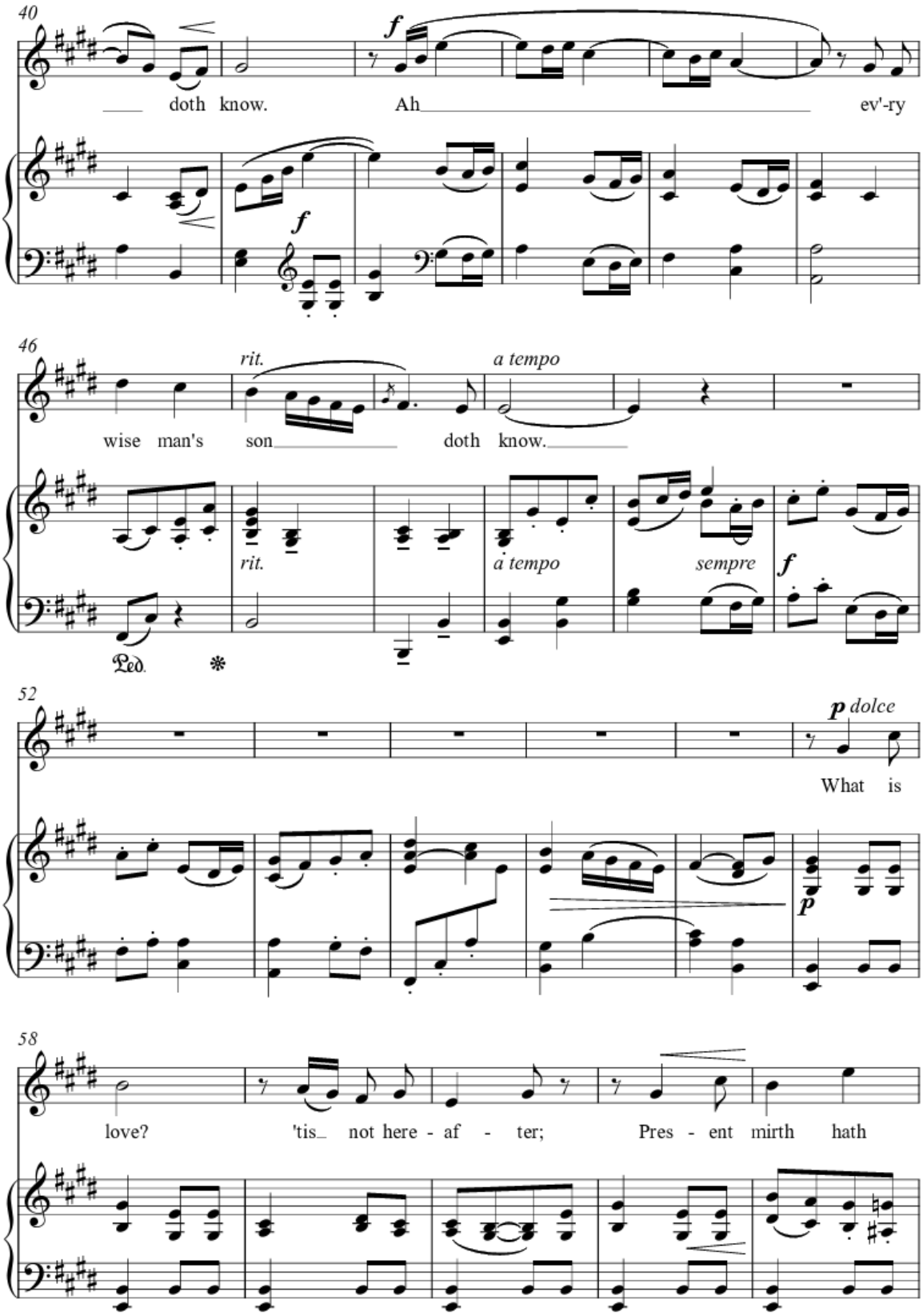
Three Shakespeare Songs set to Music by Mrs. H. H. A. Beach, Op. 37.
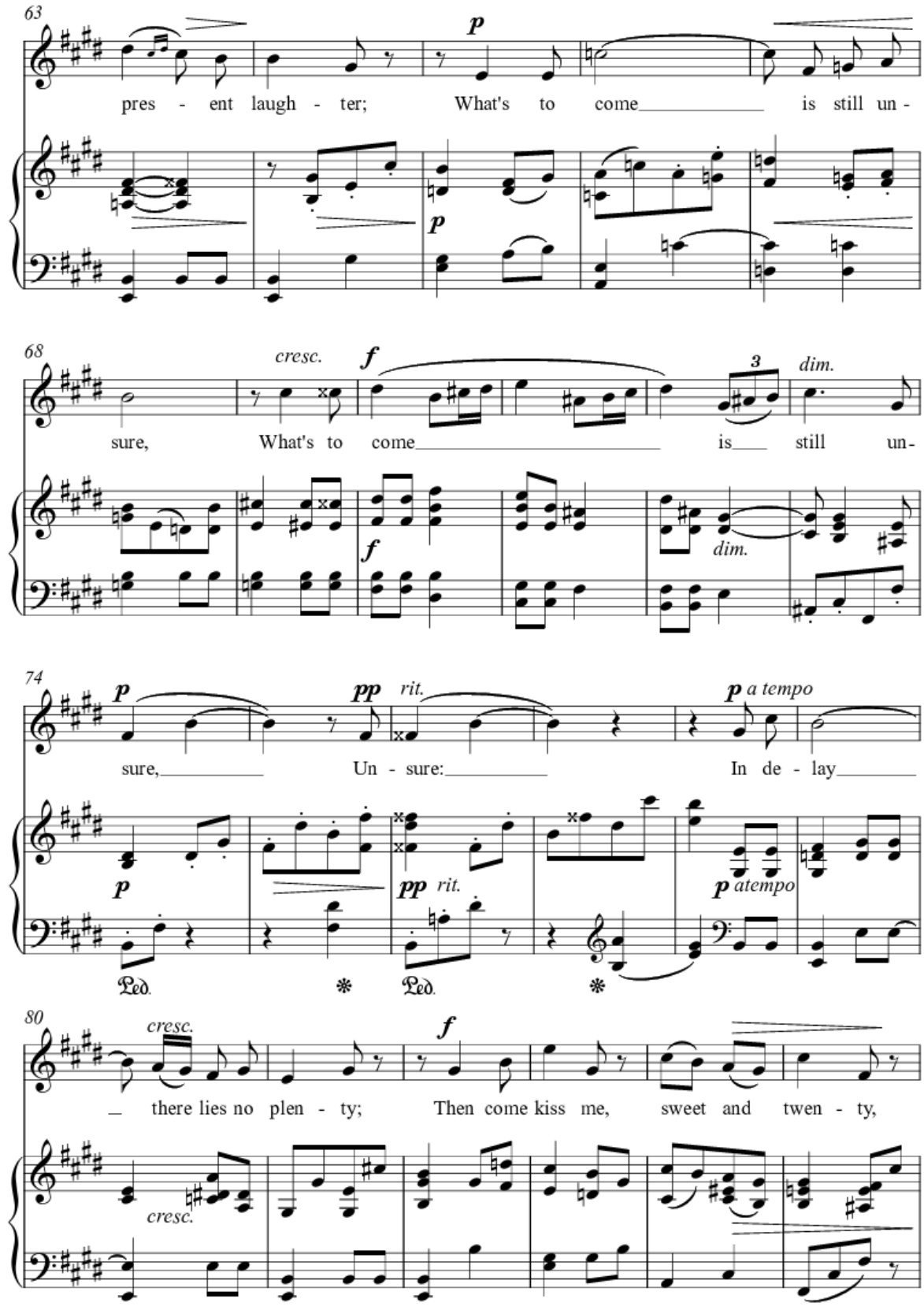
Arthur P. Schmidt, Boston 1897
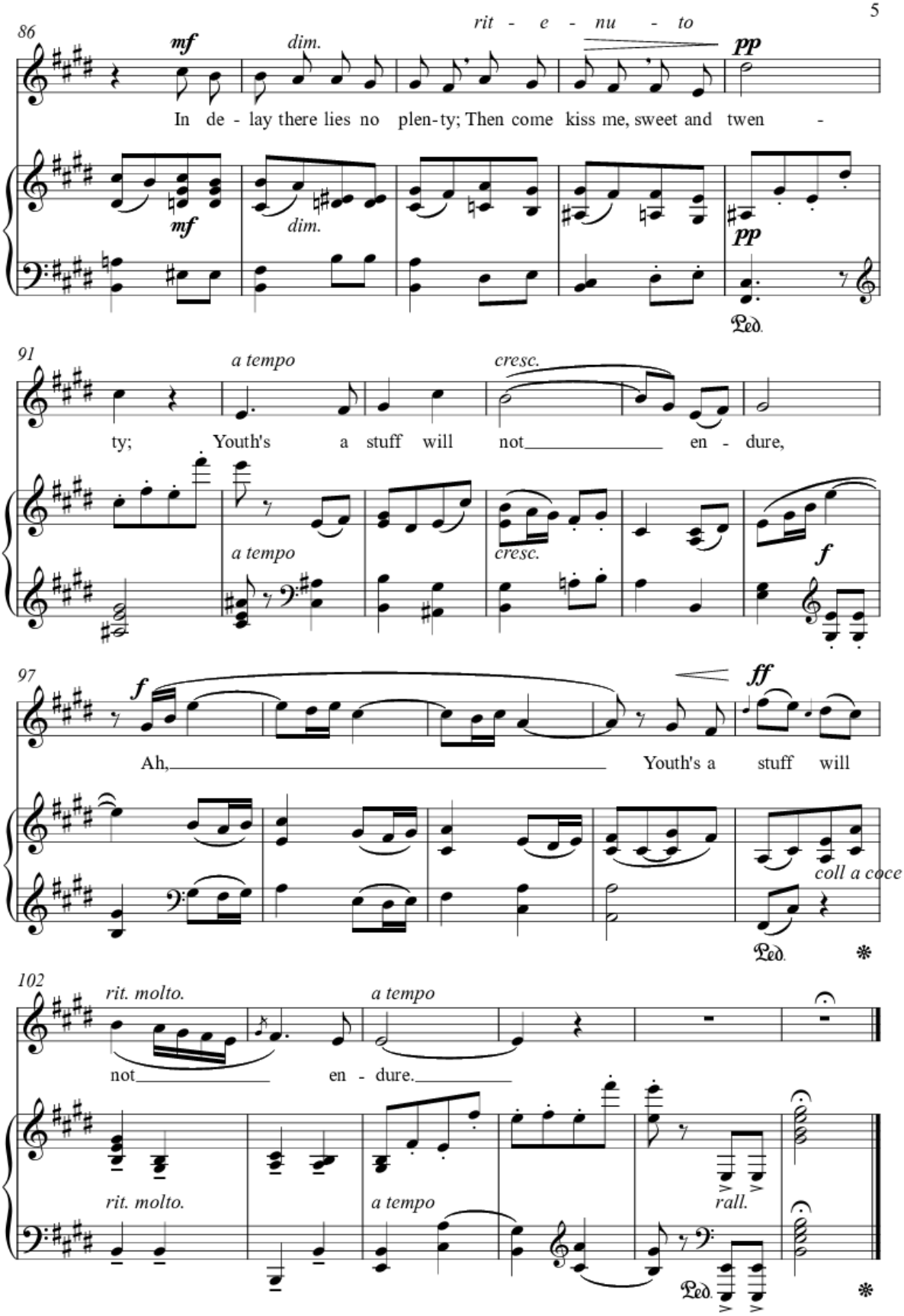
O MISTRESS MINE.




2
17
dim.
3
p
pp
rit.
both high and low, low,
dim.
p
pp rit.
Ped.
Ped.
23
pp a tempo
cresc.
mf
Trip no fur - ther, pret-ty sweet - ing; Jour - neys end in
a tempo
mf
29
p
dim.
lo - vers meet - ing, Trip no fur-ther, pret-ty sweet-ing; Jour-neys
p
dim.
34
rit - e - nu - to
p a tempo cresc.
end in lo-vers meet - ing, Ev'-ry wise man's son
a tempo
Ped.


40
doth know.
Ah
ev'-ry
46
rit.
a tempo
wise man's son
doth know.
rit.
a tempo
sempre
Ped.
52
p dolce
What is
58
love?
'tis not here - af - ter;
Pres - ent mirth hath


63
p
pres - ent laugh - ter; What's to come is still un -
p
68
cresc.
f
3
dim.
sure, What's to come is still un-
f
dim.
74
p
pp
rit.
p a tempo
sure, Un - sure: In de - lay
p
pp rit.
p atempo
Ped.
Ped.
80
cresc.
f
there lies no plen - ty; Then come kiss me, sweet and twen - ty,
cresc.


86
rit - e - nu - to
mf
dim.
pp
In de - lay there lies no plen-ty; Then come kiss me, sweet and twen -
mf
dim.
pp
Ped.
91
a tempo
cresc.
ty; Youth's a stuff will not en - dure,
a tempo
cresc.
f
97
f
ff
Ah, Youth's a stuff will
coll a coce
Ped.
102
rit. molto.
a tempo
not en - dure.
rit. molto.
a tempo
rall.
Ped.
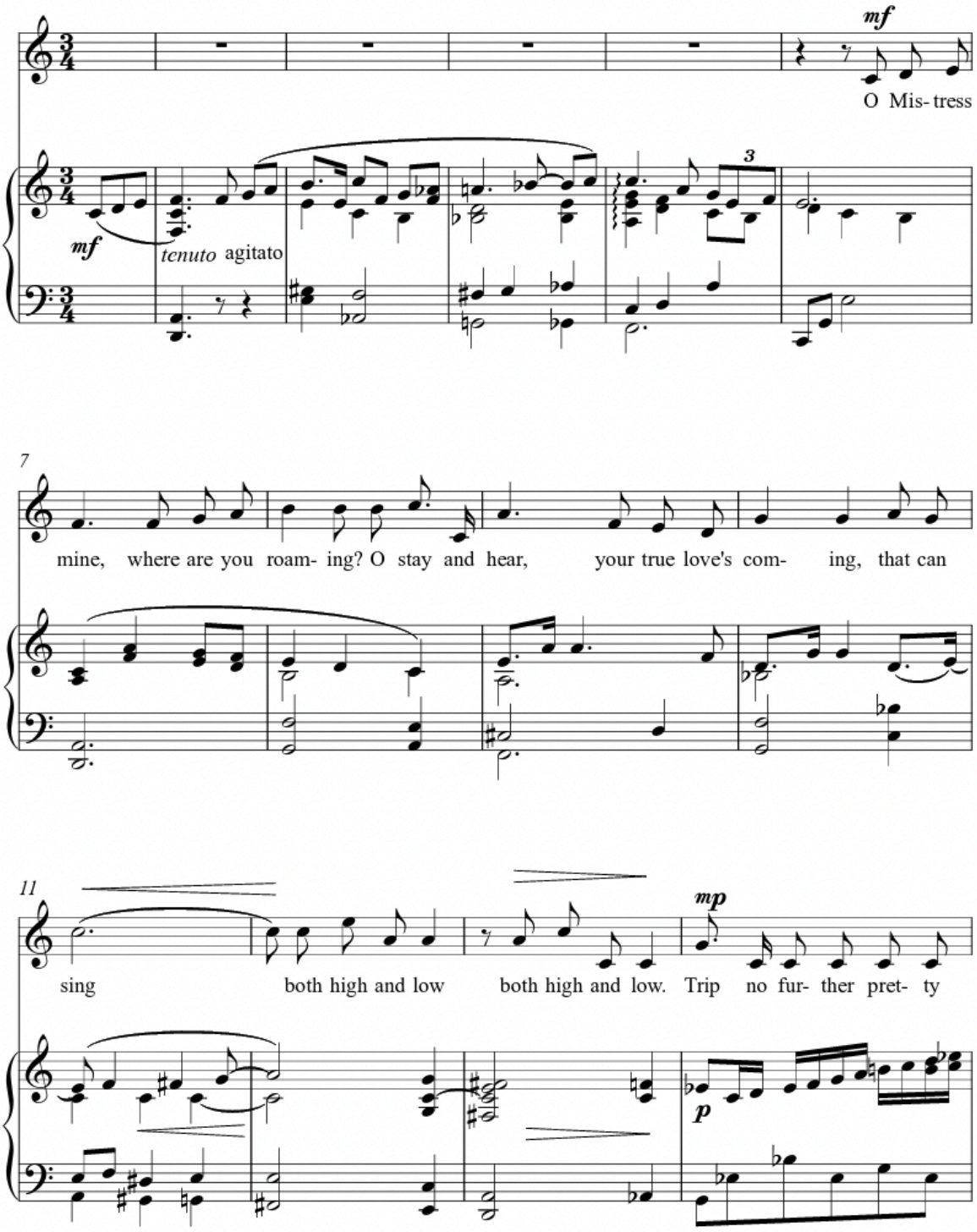
Madeleine Dring - *O Mistress Mine*
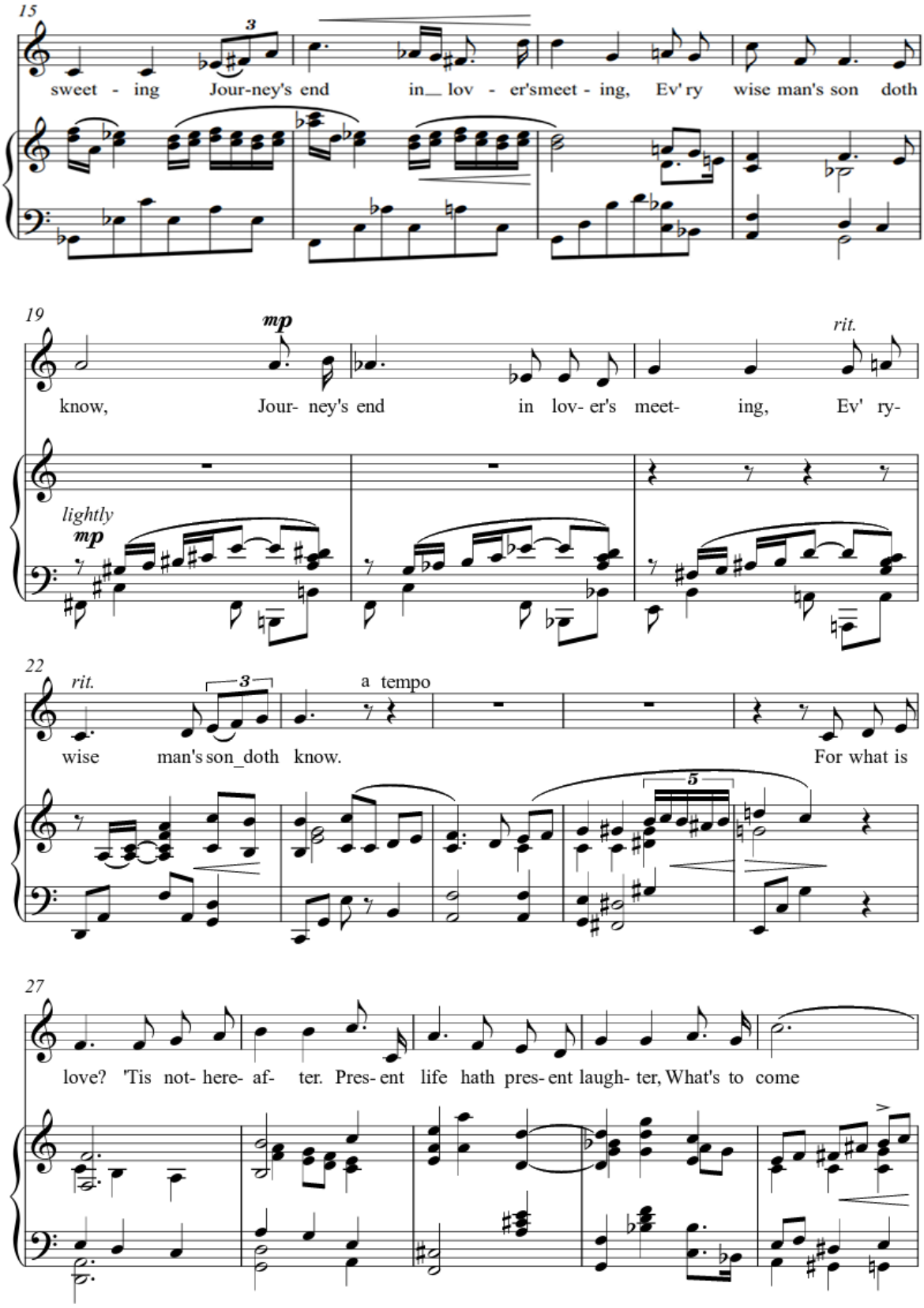
Seven Shakespeare Songs: Medium Voice and Piano. Hal Leonard, 2011
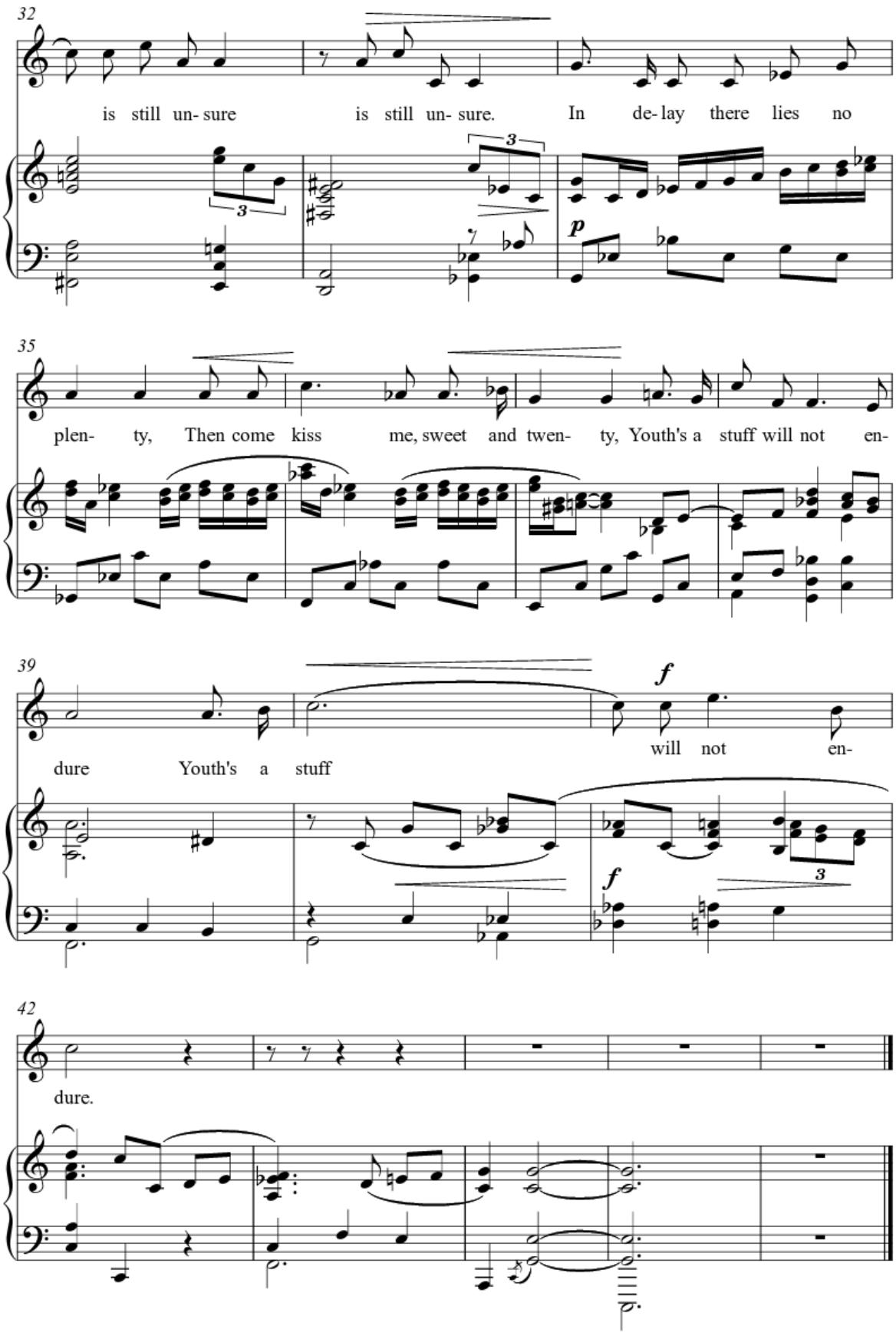
O Mistress Mine

William Shakespeare
(Twelfh Night, II,iii)

Madeleine Dring
c.1944




15
sweet - ing Jour-ney's end in_ lov - er'smeet - ing, Ev' ry wise man's son doth
19
mp
rit.
know, Jour- ney's end in lov- er's meet- ing, Ev' ry-
lightly
mp
22
rit.
a tempo
wise man's son_doth know. For what is
27
love? 'Tis not- here- af- ter. Pres- ent life hath pres- ent laugh- ter, What's to come


32
is still un- sure is still un- sure. In de- lay there lies no
p
35
plen- ty, Then come kiss me, sweet and twen- ty, Youth's a stuff will not en-
39
dure Youth's a stuff
f
will not en-
f
42
dure.
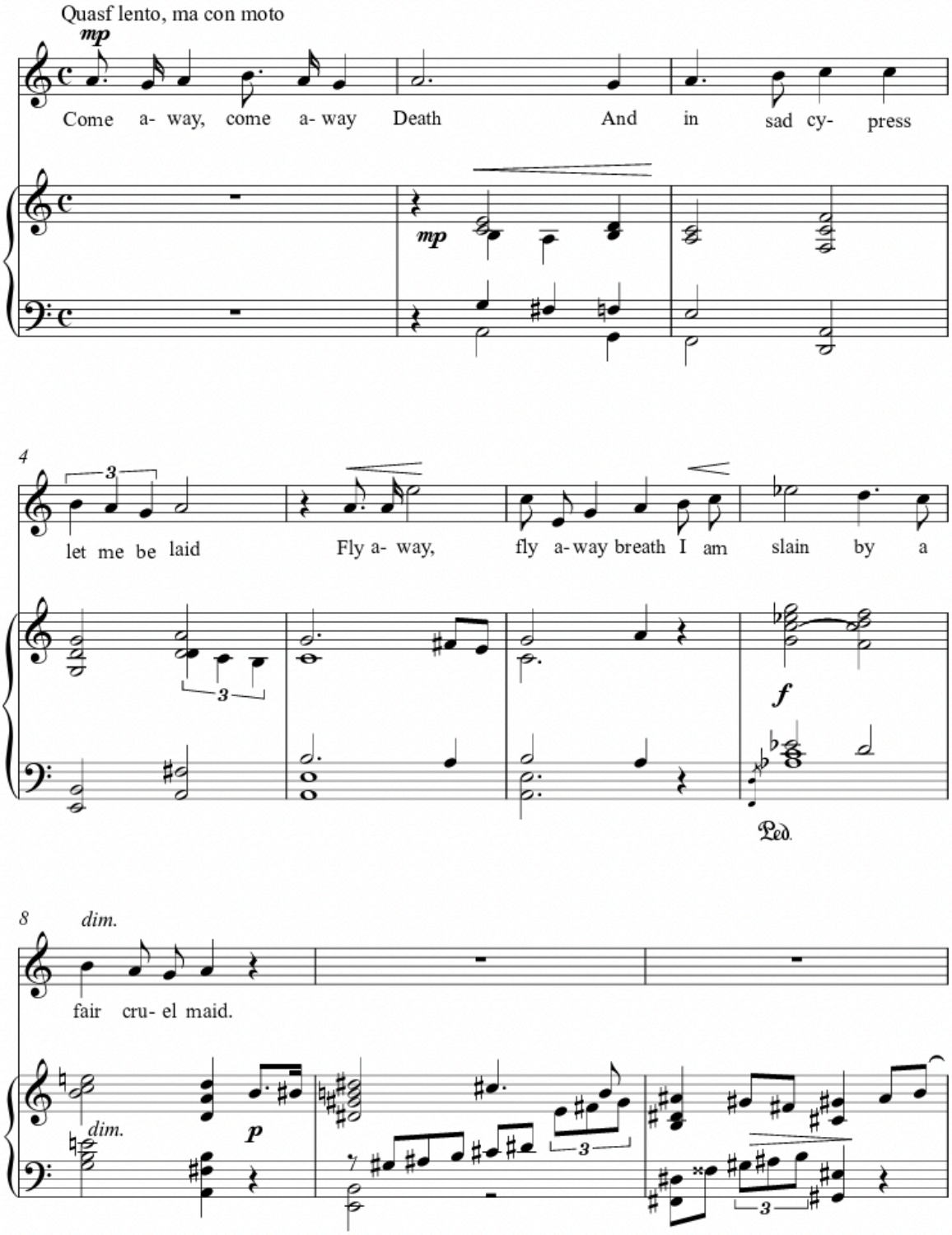
Madeleine Dring - *Come Away Death*
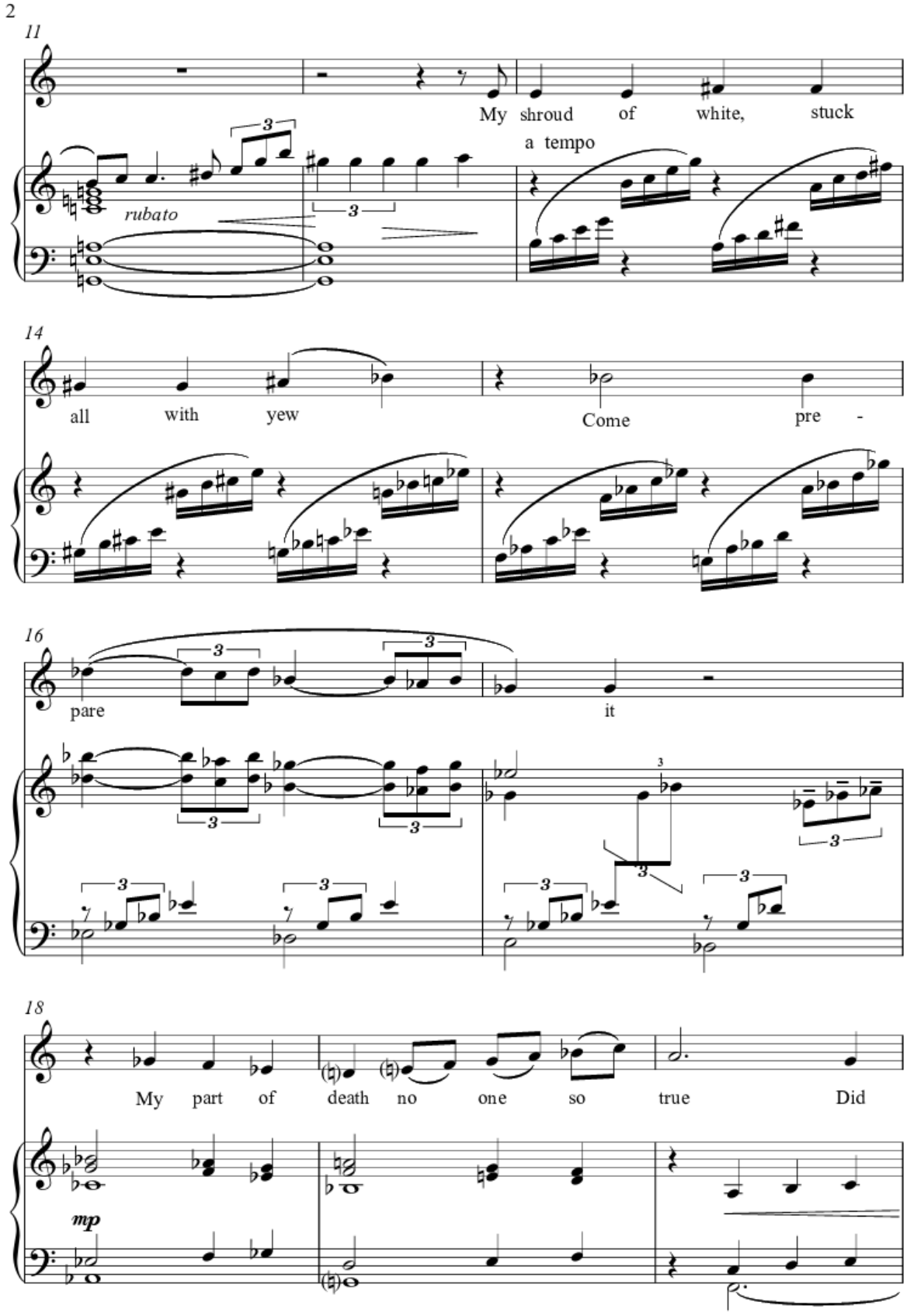
Seven Shakespeare Songs: Medium Voice and Piano. Hal Leonard, 2011
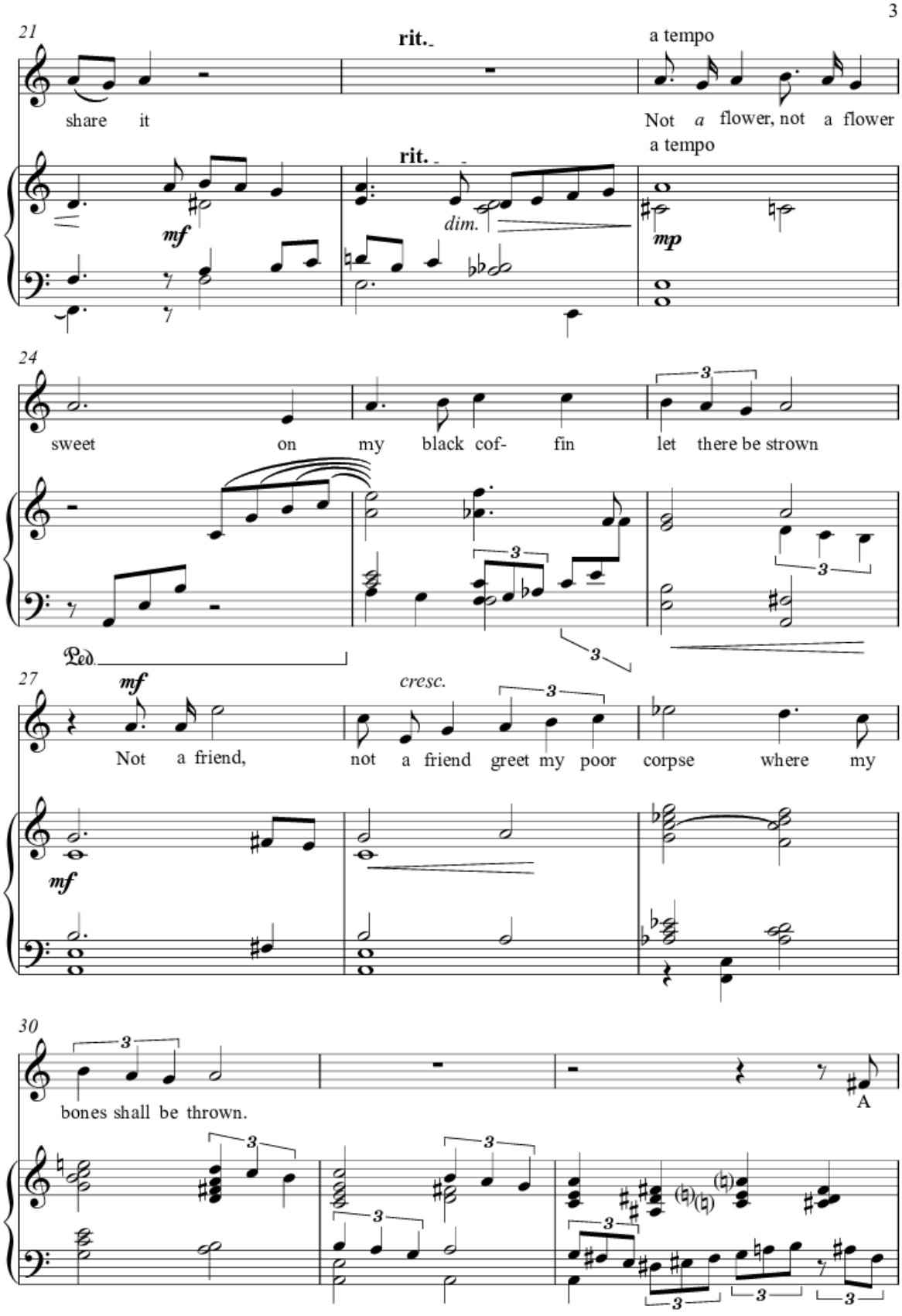
Come away, death
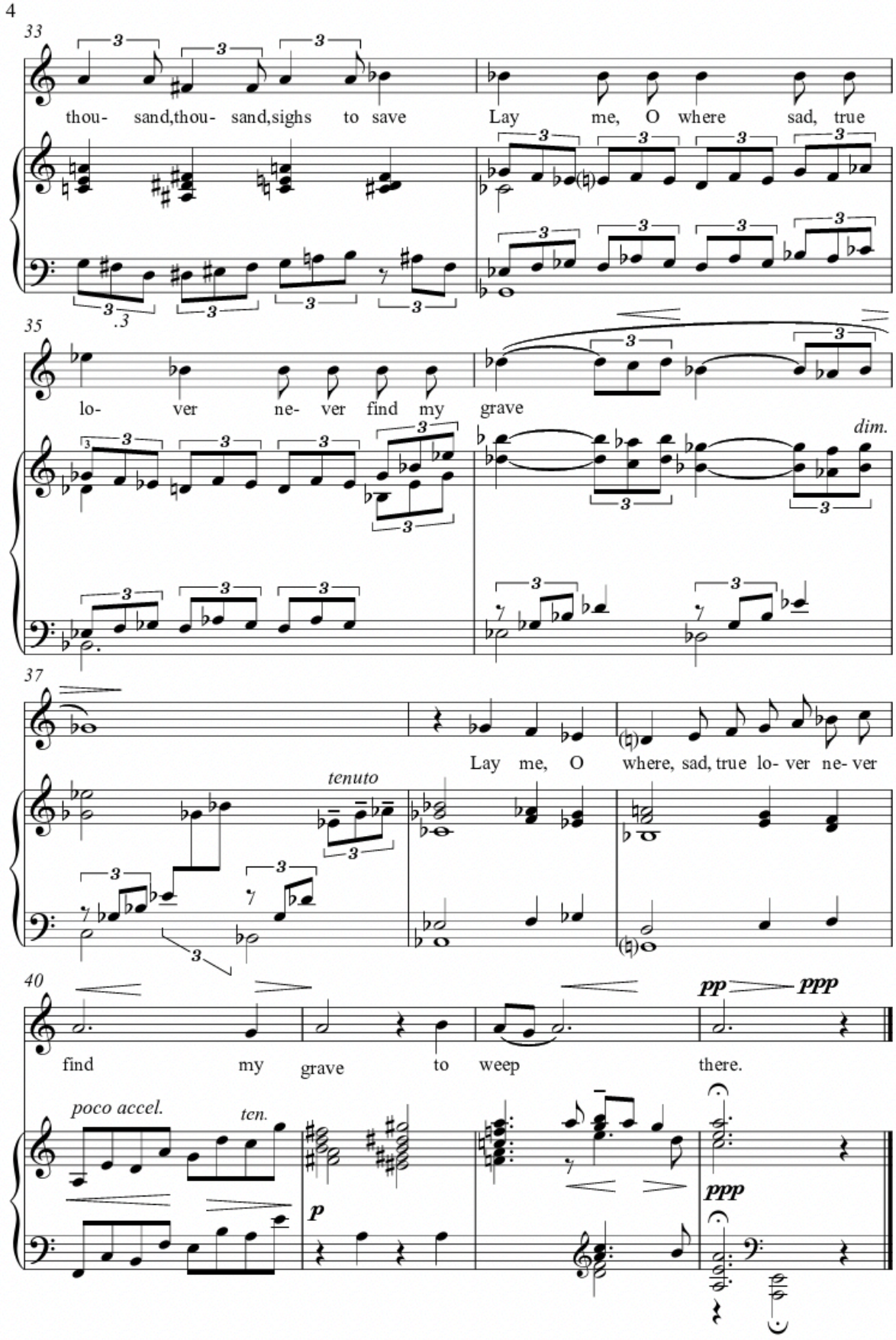
Words by Shakespeare

Music by Madeleine Dring




2
11
My shroud of white, stuck
rubato
a tempo
14
all with yew
Come pre -
16
pare
it
18
My part of death no one so true Did
mp


21
rit.
a tempo
share it
Not a flower, not a flower
rit.
a tempo
mf
dim.
mp
24
sweet on my black cof- fin let there be strown
Ped.
27
mf
cresc.
Not a friend, not a friend greet my poor corpse where my
mf
30
bones shall be thrown.
A


33
thou- sand,thou- sand,sighs to save
Lay me, O where sad, true
35
lo- ver ne- ver find my grave
dim.
37
Lay me, O where, sad, true lo- ver ne- ver
tenuto
40
find my grave to weep there.
pp
ppp
poco accel.
ten.
p
ppp