

Шалагінов Б.Б., д. філол. наук, проф.
Національний університет «Києво-Могилянська академія»

РЕНЕСАНС ЯК ШКОЛА МОДЕРНІЗМУ: ПОЕТИЧНІ ТЕКСТИ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА В МУЗИЦІ ІГОРЯ СТРАВІНСЬКОГО

«Три пісеньки» І. Стравінського розглядаються як цікава спроба дати «модерністську» версію поетичних текстів В. Шекспіра на противагу романтичним концепціям його творчості. Дається аналіз того, як композитор-модерніст переосмислює такі компоненти романтичної музичності, як форма, тембр, динаміка, мелодія, ритм, а також принцип кульмінації.

Ключові слова: Ренесанс, авангардизм, модернізм, сонет, рецепція, вокальна музика.

Одним з видів *рецепції* літературного твору можна вважати його *інтерпретацію* в суміжних художніх галузях, зокрема, музичну, театральну, кінематографічну, образотворчу та ін. Функції інтермедіальних зустрічей можуть бути різноманітними: показовий для історика «зріз» популярного, поширеного чи загальнодоступного *образу* твору серед сучасників; характер *діалогу* наступного покоління з естетичним світом попередників; намагання «оживити» твір, що втрачає силу безпосереднього впливу на сучасників, шляхом перенесення його в іншу художньо-жанрову царину... Нарешті, новаторська інтермедіальна рецепція популярного твору може також сигналізувати про настання нової художньої епохи з новими смаками та ідеологічними орієнтирами. В такому разі авангардна «боротьба з кумирами» набуває специфічного змісту, а саме — *порятунку* самого кумира від баналізації, естетичного «змасовлення», а значить порутянку його ідейно-сміслового субстрату, якому стало «затісно» в художій формі, що була надана творові самим автором. Про один з таких випадків йдеться в нашій статті.

1.

З волі романтиків Шекспір став основою новоєвропейського літературного канону. На протязі всього ХІХ ст. не лише література, а й музика, образотворчі та інші види мистецтва знаходили у творчості великого поета імпульси для художнього новаторства. Тому авангард початку наступного ХХ ст. повинен був розпочати з того, щоб переглянути своє ставлення до Шекспіра. Ми можемо побачити, як різко падає частотність імені Шекспіра уже в працях Ф. Ніцше. Однак тоді йшлося не про те, щоб відібрати у Шекспіра центральне місце в системі художніх цінностей; Шекспір ставав прапором повернення до нової природності естетичного почуття. Адже більш ніж століття (після романтиків) рецепція Шекспіра привчила публіку до «хрестоматійного», пафосного, емоційно однорідного образу поета. Цьому сприяли й переклади, що згладжували все шерехаті та грубуваті місця, вибухи емоційної безпосередності, певну хаотичність і плінність стилю. Але саме ці риси якраз і були сприйняті авангардистами в Шекспірі як відображення справжньої цільності й природності людини, про

яку свого часу мріяли німецькі романтики, засновники «модерністичного проекту» [1, 380-386; 413-422].

На зламі XVIII-XIX ст. романтики задумали величний проект загального оновлення європейського мистецтва [1, 7-10]. Цей проект передбачав повернення до Ренесансу та до інших успішних епох європейської культури. Йшлося не про реставрацію стилю тих епох, а про друге відродження мистецтва як органічної потреби людини, про повернення мистецтву загальнонародного значення. Це оновлене мистецтво романтики протиставляли штучності, надуманості, артистичній відокремленості культури свого часу. Вони виступали проти мистецтва як проти засобу тільки відпочити і розважитися, «як засобу приємно згаяти час» (П. Гиндеміт).

В душі саме таких настанов уже на рубежі XIX-XX ст. Ніцше, Т. Манн, Гайдеггер, Вяч. Іванов та ін. писали про те, що мистецтво мусить, нарешті, вирватися із стану естетичної ізольованості та штучності, порвати з орієнтацією на вузьке коло рафінованих поціновувачів, повернутися до природності і спиратися на загальнонародну основу, як це було колись в давнину. Але повернутися до цієї простоти вже на вищому рівні інтелекту, світорозуміння і смаку.

Література романтизму і реалізму на Заході з її критичною антибуржуазною спрямованістю підготувала ґрунт для несприйняття всієї буржуазної системи цінностей [2, 269-276], зокрема естетики «комфарту», узвичаєних «шаблонів», «втішної приємності», естетики сентиментальної розслабленості і відпочинку, зовнішньої краси, а конкретно в музиці — жирних «брамсизмів» та слухового затишку, де єдине призначення дисонансу — підготувати слух до вишуканого і приємного гармонічного ходу.

Отже, європейський авангард першої половини XX ст., сказати б, задався метою відібрати Шекспіра у високочолих поціновувачів чи нудьгуючих філістерів і утвердити його в новій системі цінностей. Планами повернення мистецтву його органічної повноти було захоплене і російське мистецтво на початку XX ст. Тут закорінені витoki російського модернізму, тут — витoki естетичних поглядів зокрема Ігоря Федоровича Стравінського (1882-1971).

2.

Не будучи ні теоретиком музики, ні музичним публіцистом у вузькому сенсі слова, І. Ф. Стравінський був один з найінтелектуальніших митців свого часу. Нас вражає зваженість і продуманість всіх висловлювань композитора про музику і про мистецтво взагалі. Його перші твори, що буквально шокували публіку, були, проте, далекі від стихійного естетичного бунту. Стравінський починав скоріше не як авангардист-руйнівник, а як модерніст-творець. Глибоку осмисленість власної творчості він зберіг до кінця життя, яке було насичене численними, часом суперечливими експериментами.

Стравінський був напрочуд начитаною людиною, мав дивовижну пам'ять на літературні твори, міг доречно цитувати окремі місця й короткі фрази із прочитаного. Свої інтерв'ю він оздоблював цитатами з багатьох творів.

При цьому він не намагався блиснути знанням насамперед «крилатих фраз» чи загальновідомих місць з письменників; це повною мірою стосується і творів Шекспіра. Можна зробити висновок, що Шекспіра він читав постійно і знав його досконало.

У музичній спадщині композитора ми знаходимо «Три пісні» (1953) — цикл на тексти з Шекспіра: сонет № 8 («Ти — музика...»), пісня Аріеля з I-ої дії «Бурі» («Пірнув на сажнів п'ять, мабуть...») і пісня Весни із фінальної пасторалі у «Марних зусиллях кохання» («Коли фіалки й маргаритки...»). Всі вони співаються мовою оригіналу і доручені сопрано у супроводі флейти, кларнета і (струнного) альту. Всі три об'єднані темою краси — краси музики, яка символізує гармонійну близькість людей («Чи чуєш ти, як струни дружнім ладом // Озвалися на ніжний звук струни?»); химерну красу, на яку перетворюються навіть потворні явища, бо «морю дивний чар дано, // Все робить скарбами воно»; і красу квітучої природи, коли «фіалки й маргаритки // Ряхтять у зелені навкруг». В цьому тричастинному циклі 1-ша частина має серйозний філософський зміст, друга звучить повільно й елегично, як і належить центру сонатного циклу, а третя витримана в дусі радісного і комічного пожвавлення. Стравінський заявляв, що все, написане Шекспіром, «створено для співу» [3, 181].

Вибір самих текстів для музичного втілення не був випадковим. Це був час відкриття добахівської музики, переконливих розшифровок нот того часу. Виникали ансамблі, що виконували старовинну музику. Тому чекали, що Стравінський, звернувшись до текстів Шекспіра, і на цей раз схоче відтворити звучання музики початку XVII ст., наприклад, Джона Доуленда, про якого сам поет згадував у циклі «Пристрасний пілігрим» (№ 8). Такий крок був би логічним у зв'язку з тим, що композитор уже раніше звертався до імітацій звучань віддалених музичних епох, наприклад, в балеті «Пульчінелла» (на музику Л. Перголезе), в опері «Цар Едіп», в якій спробував представити «живе» звучання грецьких натуральних ладів. Однак у цьому випадку все вийшло зовсім по-іншому. Стравінський зробив так, як міг зробити тільки митець Стравінський: він не пішов за модою, а запропонував власне оригінальне вирішення.

Цікаво, що серед російських майстрів вокального жанру кінця XIX — початку XX ст. (таких, як Чайковський, Римський-Корсаков, Рахманінов, Метнер, Мясковський) тексти Шекспіра зовсім не фігурують. Стравінський — один з дуже небагатьох в російській музиці, хто звернувся до Шекспіра; другим був Дмитро Шостакович, який написав музику до театральної вистави, а десятиліттям пізніше — до кінофільму «Гамлет» (1964).

В якому ж оточенні виступають у Стравінського «Три пісні» на слова Шекспіра? На жаль, у композитора, що так багато писав для музичного театру, не було романсів у традиційному сенсі цього слова. Ми знаходимо лише одиничні романси на слова Пушкіна, із сучасників — Бальмонта, у супроводі академічного інструмента рояля. Решта ж імітує селянський фольклор і називаються (мовою оригіналу) «Три истории для детей», з яких одна співається на слова «Тили-бом, тили-бом, загорелся козий дом»,

«Четыре прибаутки», «Пять русских песен», «Четыре кошацьи колыбельные песни», «Три воспоминания из детства», — всі вони пісеньки, почуті в дитинстві від няні. Вражає те, що майже все написано у супроводі інструментального ансамблю, що нагадує Шекспірівський цикл.

3.

Стравинський обрав тексти, які в музичному плані мали б звучати досить сентиментально, викликати усталені музично-емоційні асоціації; але саме їх композитор і прагне переосмислити. Цикл написаний в *атональній* манері з елементами додекафонії.

Самий вибір *ансамблю* супроводу вказує на те, що композитор навмисно уникає щільності, масивності звучання. Тут не ренесансна повнота тілесного світопочуття, а скоріше містична витонченість. Звучання дещо абстрактне і більше пасувало б для безплотної жіночої тіні із Дантового «Чистилища». Так — через високий жіночий голос і графічно-прозору фактуру супроводу — розкривається образ музики в «Сонеті № 8». Для порівняння скажемо, що Д. Шостакович для свого ренесансного циклу на вірші Мікельанджело обрав густий низький бас і звучний оркестровий склад (друга редакція — фактурно насичений фортепіанний супровід), що по-своєму передає чуттєву природу ренесансного світовідчуття.

Разом з тим, вибір незвичного супроводу *естетично* відповідає змісту всіх трьох текстів: кларнет, альт і флейту можна розуміти у сонеті № 8 як голоси «батька», «дитини» й «матері» («sire, and child, and happy mother»), у пісні Аріеля — як зображення химерного світу морських глибин з примхливою грою сонячних зайчиків («those are pearls that were his eyes»), а в пісні Весни — як свіжу й тендітну красу перших квітів, а також комічний перегук зозуль «в галуззі».

Можна вважати, що естетична програма «пісень» полягає у дезавуванні строгих академічних форм — сонета й стансів у поезії і взагалі прийомів романтичної образності в музиці. Стравинський строго логічну форму сонета чи симетричну стансів розкладає на фрагменти, подібно Пікассо чи Браку в їхніх портретах. Але в нього навіть велика форма розпадається на короткі «клаузули»! Композитору ближчою виявляється коротка форма, наближена до масштабів домашнього музичення. У нього нові принципи музичної плинності: замість романтичного перетікання споріднених тональностей — контрасні переходи між окремими короткими й гармонійно автономними клаузулами.

Стравинський кохається в «природних» *тембрах* інструментів. Він взагалі любить поєднувати їх у спільні групи звучання, що відстоять далеко один від одного: арфа, сурма (або гобой, флейта та ін.), скрипка (або альт, віолончель)... У кожного інструменту свій особливий тембр, що не зливається з іншим, свій специфічний ритмо-мелодійний контур. Щоб уникнути тембрової однотонності, групи доводиться постійно «оновлювати», вигадувати нові й нові поєднання. Автор уникає романтичної «м'якості» тембрів, що обволікує слух. Характерно, що духові інструменти він використовує в плані наростання звучності й чистого, навіть різкувато-

контурного інтонування, чим досягається не просто прозорість, але й певна «сухість» звучання. Між духовими виганяються всі ковзні, «зм'якшувальні», темброво «обволікаючі» переходи. Здається, що й скрипку він використовує як «ударний» інструмент, заради її різких ритмічних акцентів та піцикато. Його пристрасть — не живопис, а швидше графіка, причому зроблена дуже тонким пером (переважають середні й високі інструментальні регістри). Звідси й його схильність до контрапункту.

Загальна *динаміка* — все *mezzo-forte*, *mezzo-piano* без поступових динамічних наростань та кульмінацій. Все зводиться до коротких «сплесків», імпульсів, що швидко гаснуть.

Мелодійне *інтонування* в класиці (до модернізму) було пов'язане з можливостями людського голосу, його плавними переходами, фізіологічно зручним «ковзанням». Нова мелодика з її несподіваними стрибками руйнувала не лише таку «плавність», але й всю естетику романтичної «матриці», тобто настанову на звуковий «комфорт», на передбачення очікуваної краси.

Таке саме переосмислення знаходимо і в царині *ритму*. Будь-який ритм пов'язаний з внутрішнім відчуттям тілесного руху. Компонування нового ритму — це завжди знаходження нового тілесного рушійного самовідчуття. Ті самі процеси спостерігалися в 1-шій пол. XX ст. у поезії, зокрема у верлібрі. Класика спиралася на принцип незмінно регулярного «ритму серця», тобто рівномірного ритмічного руху. Модернізм відкрив інший принцип — «нерівного дихання», ритмічної асиметрії. За регулярного порушення ритмічної симетрії наше тілесне відчуття ритму постійно руйнується. Внутрішнє почуття слухача мусить постійно перебудовуватися, підлаштовуватися під ритм, що звучить, а це виявляється «фізіологічно» незручним. Зауважимо, що в балеті внутрішнє почуття тілесного комфорту сприйняття слідує не за рухом на сцені, а за ритмом, що звучить. Ми своїм внутрішнім, тілесним почуттям відчуваємо ритм, якщо навіть закриємо очі; але ми перестаємо відчувати його, якщо затулимо вуха і станемо тільки дивитися. Танок лише інтерпретує ритм.

Отже, характер музичного втілення трьох Шекспірових текстів свідчить про свідому боротьбу Стравінського з романтичним стилем. Композитор йде від воїстину «корінфської» чутливості пізньоромантичної музики до «доричної» строгості й простоти стилю нового. І в цьому — його модернізм. Він ніби заперечує Кантові поняття краси і піднесеного тим, що красі протиставляє простоту, а піднесеному — силу наївного і тому глибоко щирого почуття. Він виступає за «природність», що десь навіть межує з примітивом. Він веде боротьбу з пафосом «приторності», «приємності», з усією естетикою штучних, багаторазово апробованих прийомів створення «схвильованості». Стравінський — за «антигедонізм», за бадьорість, проти мелодичної солодкавості, що розслаблює, проти заокруглених каденцій і взагалі проти всіх гармонійно й мелодійно «очікуваних» ходів.

Романтичному канону композитор уже встиг протиставити нові плідні принципи у творах, що були написані значно раніше, таких, як «Петрушка»,

«Весна священна». Те ж саме він продовжить у своїй «Симфонії псалмів» (1930) щодо церковної музики, яка, на його погляд, з часів романтизму дуже «оконцертилася», обросла солодкими гармоніями. Його ж гармонії, що імітують грегоріанський хорал, досить суворі, тут немає «ліпоти» і «слізного захвату». Це нагадує Ніцшеву естетику грецької трагедії — естетику суворості й страху, що динамізують переживання.

Отже, можна сказати, що в музиці Стравінського, як і в усьому модернізмі взагалі, відбувається смерть романтичного пафосу. Але не пафосу взагалі, а саме «мрійливого» пафосу сентиментальності, пафосу «томління» за далеким і недосяжним ідеалом — всієї тої сфери ідеальних переживань, які Ф. Ліотар назвав «великим наративом». Всі модерністи борються з пафосом екзальтованості, сентиментальності, мрійливого томління та інших почуттів, що набули гіпертрофованих рис в добу пізнього романтизму. Таким сильним було прагнення вивести музику за межі романтичного канону почуттів, із зачарованого кола «шаблонних» переживань, усталених музичних рефлексів музичної розслабленості й мрійливості! Витоки такої гіпертрофованої чуттєвості слід шукати, очевидно, у пізній творчості Р. Вагнера, зокрема в «Трістані» (але не в «Парсіфалі», де композитор прагне бути якраз по-доричному суворим і стриманим). Музика між пізнім Вагнером і модернізмом розслабляла зсередини особистість, гасила її етичні імпульси, підпорядковувала їх гедоністичним пориванням. Принципи нової доричної природності й емоційної глибини розробляв у своїх симфоніях А. Брукнер, своїм шляхом до них йшли Г. Малер (згадаймо хоча б його демонстративну боротьбу із «віденськими» солодкими каденціями у Четвертій симфонії!) і ранній А. Шенберг («Пісні Гурре», 1900). Тож багато хто із модерністів пройшов етап створення музики як шоку, серед них був і Стравінський. Настає час етизації музики. Це, сказати б, нове відродження фіхтеанського імпульсу дії та активності як найвищої мети й доцільності.

Музика модернізму повернулася від «корінфської» чуттєвості до «іонічного» пожвавлення або «доричної» строгості. Стравінський трактує Шекспіра не в дусі сентиментального «томління» пізнього романтизму (прикладом якого може бути «шекспірівська» симфонія П. Чайковського «Буря»); він наділяє його рисами «доричної» стриманості й зосередженості. Це означало нову, модерністську, трактовку Шекспіра та кардинальне переосмислення його місця в каноні новітнього мистецтва.

4.

Романтичний пафос виражається у такому розгортанні форми, яка обов'язково приводить до *кульмінації*. Встановлюється чітка ієрархія руху: шлях і досягнута мета. В музиці це чистий рух через контрасні тональності, які приводять до їхньої узгодженості, що власне й робить можливою емоційно-смыслову кульмінацію. Зауважимо, що для класичної кульмінації потрібні контрасні чи суміжні тональності, взагалі чітко виражена тональна структура звучання. Подібну ж нагальність контрастних співставлень ми відмічаємо в літературному творі у поєднанні різних елементів — ідей, мотивів, сюжетних ліній і т. і. Характерний приклад — ренесансний сонет, де

розвиток здійснюється в цілому за схемою контрастного співставлення тези — антитези. Виникає естетичне напруження, яке потребує «зняття». Це і є той синтез, якому в музиці відповідає так звана повна каденція. Тобто, якщо в музиці головна тональність постійно уводиться в суміжні, щоб, після їх подолання повернутися до головної і тим ефектніше утвердити її, то наприкінці сонета «теза» знову повертається після випробування її «антитезою», але вже у якісно збагаченому вигляді — як «синтез».

Звернувшись до Шекспірового сонету № 8, ми знаходимо цей синтез-кульмінацію в останніх рядках: «І звуки ті без слів проголосили: “В твоїм житті не має соло сили”». Проте у «пісні» звуко-смилова кульмінація не має відповідної тонально-тембрової підготовки, а отже і не виражена як така. Відсутня вона і в пісні Аріеля, де у Шекспіра кульмінують слова: «Там німфи лунко б'ють у дзвін. / Дін-Дін! / Послухай! Чую я «Дін-дін»! (Sea-nymphs hourly ring his knell. / Ding-dong! / Hark! now I hear them,—Ding-dong, bell). Динамічно згладжено і знебарвлено жартівливий рефрен у пасторальній пісні з «Марних зусиль кохання».

Модернізм взагалі відмовляється від принципу кульмінації, від принципу суворої ієрархії, від принципу єдиного центру, до якого прагне весь розвиток. Замість *протиставлення*, як в класичних формах, ми знаходимо в модернізмі *зіставлення*. Якщо протиставлення суворо регламентує простір і час, то зіставлення ніяк не впливає на те й інше. Так у музиці, замість контрастних тональностей, що має привести до їхнього «примирення», ми знаходимо зіставлення загалом випадкових тональностей. В архітектурі стилю модерн будівля також не має домінуючого центру (наприклад, у вигляді куполу), він завжди зсунутий у бік або нейтралізується іншими об'ємами; а об'єми, що його підтримують (як у храмі), позірно нічого не підтримують і існують, як здається, самі по собі. Це спричинює повне руйнування романтичної ієрархії простору й часу, і досягається їхня позірна «рівноправність», яка в модернізмі, проте, призводить нерідко до *монотонності*.

Багато письменників і композиторів ХХ ст. марно намагалися подолати цю монотонність, що виникала через відмову від принципу протиставлення на користь принципу зіставлення. В музиці типовий приклад — це А. фон Веберн, звучання окремих творів якого часом наближається всього до кількох секунд; в поезії як наслідок ми вважаємо зменшення об'єму вірша.

Іншим шляхом пішов Дж. Джойс. В «Уліссі» (1922) він долає монотонність нагнітанням стильових нововведень. У нього якраз ми й спостерігаємо типову картину модерністського поперемінного руйнування та відновлення пафосу. Стравінський наблизився до «принципу Джойса», зокрема, у балеті «Поцілунок феї» (1828), в основі якого лежать мелодійні фрагменти, інтервали, гармонії й оркестрові барви, динамічні наростання та

· До речі, Стравінському нерідко доводилося вислуховувати від критики закиди в «монотонності»: «Одна Нью-Йоркська газета (...) нещодавно охарактеризувала мій твір «Авраам і Ісаак» як монотонний і тоскний» [3, с. 244-245].

інші характерні оркестрові прийоми П. І. Чайковського. Ми упізнаємо і наче не впізнаємо музику Чайковського (приблизно так само, як, читаючи роман Джойса, упізнаємо і не впізнаємо перипетії Гомерової «Одіссеї»). І там, де у Чайковського вгадана нами мелодія веде до динамічного наростання і кульмінації, там Стравінський «гасить» її. Перед нами своєрідна «гра» з пафосом. Композитор-модерніст майстерно поєднує елементи з різнохарактерних творів Чайковського, але не для того, щоб вибудувати драматургію контрасту і через контраст вести слухача до смислової кульмінації; ні! У нього це не контраст руху, а контраст *гальмування*, не контраст поступального розгортання музичної думки, а контраст її спрямування в логічно несподівані напрямки і кути. За таких умов «кульмінація», якщо вона й намітилася, звучить завжди дещо несподівано, слухач, сказати б, ніколи не готовий до неї, і сама музика не закінчується, а начебто припиняється... Саме таке почуття виникає при прослуховуванні проаналізованих нами «Трьох пісень» на слова Вільяма Шекспіра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шалагінов Б. Б. Класики і романтики: штудії з історії німецької літератури XVIII-XIX століть. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013.
2. Бердяев Н. О духовной буржуазности // Путь: Орган русской религиозной мысли.— 1926. — № 3.
3. Стравинский И. Публицист и собеседник. / Ред.-сост. В. Варунц. — М.: Сов. композитор, 1988.
4. Шекспір В. Твори: В 6 т. / Ред. колегія: П. А. Загребельний, Д. В. Затонський та ін. — К.: Дніпро, 1984-1986.

*Шалагінов Б.Б., докт. філол. наук, проф.
Національний університет «Києво-Могилянська академія»*

РЕНЕСАНС КАК ШКОЛА МОДЕРНИЗМА: ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА В МУЗЫКЕ ИГОРА СТРАВИНСКОГО

«Три песенки» И. Стравинского рассматриваются как интересная попытка дать «модернистскую» версию поэтических текстов В. Шекспира в противовес романтическим концепциям его творчества. Дается анализ того, как композитор-модернист переосмысливает такие компоненты романтической музыкальности, как форма, тембр, динамика, мелодия, ритм, а также принцип кульминации.

Ключевые слова: Ренессанс, авангардизм, модернизм, сонет, рецепция, вокальная музыка.

*Shalaghinov B.B., Doctor of Philology, Professor
National University «Kyiv-Mohyla Academy»*

RENAISSANCE AS A SCHOOL FOR MODERNISM: THE SHAKESPEARE'S POETICAL TEXTS IN THE MUSIC BY IGOR STRAVINSKY

“The three songs” by I. Stravinsky are considered as an interesting attempt to give a modernist version to the poetical texts by Shakespeare, to counterbalance the romantic concepts of his creative work. The way, the composer interprets such components of the romantic

musicality as form, timbre, dynamics, melody, rhythm and the principle of culmination, is analyzed in the article.

Key-words: Renaissance, avantgardism, modernism, reception, vocal music.

ДОДАТКИ

1. В. ШЕКСПІР. СОНЕТ № 8

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy:
Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly,
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tuned sounds,
By unions married do offend thine ear,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou shouldst bear:
Mark how one string sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sire, and child, and happy mother,
Who all in one, one pleasing note do sing:
Whose speechless song being many, seeming one,
Sings this to thee, 'Thou single wilt prove none'.

Ти — музика, чого ж музичні звуки
Печаль породжують в очах твоїх?
Чом любиш те, що завдає лиш муки,
Радієш прикрошам і прагнеш їх?
Ті звуки, здружені в однім концерті,
Твій дух бентежать, нищать супокій?
В них докір лиш самотності упертій
І докір безпотомності твоєї.
Чи чуєш ти, як струни дружним ладом
Озвалися на неіжний звук струни?
Неначе пісню, посідавши рядом,
Співають батько, мати і сини?
І звуки ті без слів проголосили:
«В твоїм житті не має соло сили».

(Переклав Дмитро Паламарчук)
[4, т. 6, с. 625]

2. ПІСНЯ АРІЕЛЯ З «БУРІ» В. ШЕКСПІРА

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell
[Burthen Ding-dong]
Hark! now I hear them,—Ding-dong, bell.

Пірнув на сажнів п'ять, мабуть,
Твій батько. Там зберігся він:
Кістки коралами стають,
А очі — парою перлин.
Бо морю дивний чар дано:
Все робить скарбами воно.
Там німфи лунко б'ють у дзвін.
Дін-Дін!
Послухай! Чую я «Дін-дін»!

(Переклав Микола Бажан) [4, т. 6, с. 383]

3. ПІСНЯ ВЕСНИ З КОМЕДІЇ В. ШЕКСПІРА «МАРНІ ЗУСИЛЛЯ КОХАННЯ»

When daisies pied and violets blue
And lady-smocks all silver-white
And cuckoo-buds of yellow hue
Do paint the meadows with delight,
The cuckoo then, on every tree,
Mocks married men; for thus sings he,
Cuckoo;
Cuckoo, cuckoo: O, word of fear,
Unpleasing to a married ear!

Коли фіалки й маргаритки
Ряхтять у зелені навкруг
І, жовті сиплячи лелітки,
Зозулинець вкрашає луг,—
Тоді зозулиці в галуззі
Беруть чоловіків на глузи:
Ку-ку!
Ку-ку! Ку-ку! Тривожний звук,
Несе мужам він стільки мук!

When shepherds pipe on oaten straws,

Коли пастух на дудці грає,

And merry larks are ploughmen's clocks,
When turtles tread, and rooks, and daws,
And maidens bleach their summer smocks,
The cuckoo then, on every tree,
Mocks married men; for thus sings he,

Cuckoo;

Cuckoo, cuckoo: O, word of fear,
Unpleasing to a married ear!

І в парі гнізда в'ють пташки,
І жайвір орачів гукає,
І діви білять сорочки,—
Тоді зозулиці в галуззі
Беруть чоловіків на глузи:
Ку-ку!
Ку-ку! Ку-ку! Тривожний звук,
Несе мужам він стільки мук!

(Переклав Михайло Литвинець)
[4, т. 2, с. 309]