

Muzyka w *Martwej Pasiece* Jarosława Iwaszkiewicza

Muzyka w znacznym zakresie wpłynęła zarówno na życie, jak i twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Fakt ten, niejednokrotnie już opisywany (między innymi: Janusz Termer¹, Jerzy Skarbowski², Helena Zaworska³, Stefan Melkowski⁴, Alicja Matracka-Kościelny⁵, Anna Tenczyńska⁶ i Grzegorz Piotrowski⁷) jest jednym z ważniejszych znamion jego pisarstwa. Bohdan Pocij⁸ twierdzi, że pisanie o muzyczności jest w tym wypadku oczywiste, muzyka występuje bowiem w twórczości Iwaszkiewicza na wielu poziomach. Jest ona:

1. przedmiotem opisu muzykologicznego – głównie w książkach poświęconych jej twórcom (Bach, Chopin, Szymanowski),
2. przedmiotem opisu w utworach prozy narracyjnej (są to zarówno utwory wymyślone, np. *IV Symfonia*, jak i rzeczywiste, np. *Mefisto-Walc*),
3. przedmiotem opisu w sztuce teatralnej,
4. motywem (motywami) w wierszu,
5. wewnętrzną zasadą kompozycji w opowiadaniu,
6. muzycznością zawartą w samej substancji literackiej (rytmie prozy, melodii wiersza, frazie poetyckiej),
7. muzycznością utajoną, niejawną, zawartą w strukturze, kompozycji, formie.

1 J. Termer, *Literacki kontrapunkt*, „Nowe Książki” 1972, nr 8, s. 39.

2 J. Skarbowski, *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, „Poezja” 1978, nr 4, s. 100.

3 H. Zaworska, *Muzyka jako wtajemniczenie*, „Twórczość” 1980, nr 2, s. 79.

4 S. Melkowski, *Muzyka i kryzys kultury europejskiej*, „Kultura” 1988, nr 2, s. 10.

5 A. Matracka-Kościelny, *O dźwiękowych transformacjach poezji Iwaszkiewicza*, „Twórczość” 1988, nr 2, s. 69; *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w jej muzycznych rezonansach* [w:] *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20-22 lutego 1994 roku*, red. M. Bojanowska, Z. Jarosiński, H. Podgórska, Podkowa Leśna 1994, s. 201–210.

6 A. Tenczyńska, *Trzy „pieśni dla zmarłego kompozytora”. Kontrafaktura Jarosława Iwaszkiewicza*, „Muzyka” 2009, nr 3–4, s. 229.

7 G. Piotrowski, *Fortepian ze Sławska. Muzyka w prozie fabularnej Jarosława Iwaszkiewicza*, Toruń 2010.

8 B. Pocij, *Muzyczność i metafizyka muzyki w prozie Iwaszkiewicza* [w:] *Miejsce Iwaszkiewicza*, dz. cyt., s. 193–200.

Tytułowe powiązanie muzyczności z metafizyką nie jest jednak tak oczywiste. Pocięj wyjaśnia:

Muzyka w ogóle stanowi ze wszystkich sztuk medium najbardziej podatne do bezpośredniego wyrażania i przedstawiania nastrojów, odczuć, przeżyć, emocji i sytuacji metafizycznych; czyli takich, które wynikają wprost z naszego przeżycia: bytu i nicości, bycia i czasu, fenomenowi życia i tajemnicy śmierci⁹.

Obecność muzyki w literaturze podnosi walor metafizyczny samej literatury i powoduje jej „metafizyczne intensywnienie”. Jako przykład takiej zależności Pocięj przedstawia opowiadanie *Panny z Wilka* i analizuje je pod kątem muzyczności utajonej. Badacz stwierdza, że opowiadanie to mogłoby być inspiracją dla wyimaginowanego kompozytora, który postaci, przedmioty i krajobrazy przełożyłby na motywy i tematy muzyczne. Podstawą do takiej konstatacji jest zdaniem muzykologa fakt, iż przedmioty literackie, które mają się stać motywami i tematami, są dobrze narysowane (chodzi o taki sposób prezentacji, który przypomina sztukę mistrza rysunku): „(...) dlatego w wyobraźni mojego kompozytora mogą transformować się w jednostki muzycznego sensu – motywy i tematy dźwiękowe; ich widzialność owocuje słyszalnością”¹⁰. Pomysł Pocięja jest argumentem za możliwością dokonania intermedialnego przekładu muzyki na literaturę¹¹, jednak – co istotne – polski badacz wprowadził pośredniczącą instancję wyimaginowanego kompozytora, którego wyobraźnia dokonała kłopotliwego przerzucenia mostu między dwiema sztukami. Ponadto podstawą do stwierdzenia potencjalnej możliwości dokonania przekładu jest to, że opowiadanie jest „dobrze narysowane”, czyli *de facto* dobrze napisane, a zatem decydujące jest kryterium czysto literackie.

Zjawiskiem powiązania utworów literackich Jarosława Iwaszkiewicza z muzyką zajął się również Józef Opalski. W artykule pt. „*Sprawiedliwość w pięknie*”, czyli *o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*¹² omawia on najważniejsze i najczęściej cytowane dzieła pisarza, które na różne sposoby powiązane są ze sztuką dźwięków. Badacz wymienia trzynomową epopeję *Sława i chwała* (Warszawa 1973), która – jego zdaniem – jest jednym z najbardziej umuzycznionych dzieł Iwaszkiewicza. Ponadto zajmuje

9 Tamże, s. 194.

10 Tamże, s. 197.

11 Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 23.

12 J. Opalski, „*Sprawiedliwość w pięknie*”, czyli *o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „*Życie Literackie*” 1980, nr 11, s. 19.

się rolę, jaką muzyka odgrywa w poezji pisarza, poczynając od *Oktostychów* (1919), a skończywszy na *Mapie pogody* (1977). Opalski zwraca również uwagę na, opublikowaną w 1967 roku, sztukę pt. *Kosmogonia*. Iwaszkiewicz żąda w didaskaliach wprowadzenia *Adagia z Kwintetu smyczkowego C-dur* Franciszka Schuberta, co, zdaniem autora artykułu, jest niezwykle trafnym rozwiązaniem i świadczy o dużej wiedzy muzycznej pisarza (rzeczone *Adagio* to mało znany utwór, nawet w świecie muzyków) oraz o umiejętności kojarzenia muzyki z literaturą. Następnie badacz zajmuje się tomem pt. *Opowiadania muzyczne* z roku 1971, w którym znajduje się między innymi *Martwa Pasięka*. Opalski twierdzi, że w opowiadaniu tym Iwaszkiewicz dokonał eksperymentu formalnego, polegającego na przeniesieniu konstrukcji muzycznej na utwór literacki. Podstawą do wysnucia takiej tezy są słowa pisarza, iż *Martwa Pasięka* jest napisana tak, jak *Sonata na fortepian solo* Igora Strawińskiego. Opalski pochwylił ten trop i stwierdził, że:

Ostatecznie dałoby się w niej [sonacie Strawińskiego] wyodrębnić dwadzieścia kilka odcinków muzycznych względnie odpowiadających 28 częściom *Martwej Pasięki*, jednak o sprawdzenie tego, czy każde słowo ma, w opowiadaniu, swoje znaczenie, trzeba by poprosić Joe Alexa; i tak nie wiadomo, czy by mu się to udało. Natomiast nagle i nieoczekiwane zwroty akcji opowiadania mają swój odpowiednik w nieoczekiwanych zwrotach muzycznych *Sonaty*¹³.

Inne stanowisko zajęła Maria Woźniakiewicz-Dziadosz¹⁴. Autorka twierdzi, że o kształcie utworu decydują założenia kompozycyjne formy sonatowej (jej zdaniem rozdziały 1–3 to jakby ekspozycja, 4–15 są niby przetworzenie, zakończenie natomiast przez swój – scalający wątki – charakter ma znamiona reprzyzy), jej stanowisko nie jest jednak tak oczywiste. Badaczka sądzi bowiem, że sonatowość *Martwej Pasięki* uzupełniona jest odniesieniem do muzyki dwunastotonowej.

Allegro sonatowe – muzyczny model etycznego ładu – okazuje się nieprzystające wobec świata, w którym ujawniły się sprzeczności tragiczne i odczuwane jako nieprzewidywalne. Stąd też ze zracjonalizowaną formą sonatową polemizuje nakładający się na nią w obrębie utworu model muzyki dodekafonicznej,

13 Tamże, s. 19.

14 M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Kategorie muzyczne w strukturze tekstu narracyjnego. Na przykładzie „Kotłów Beethovenowskich” Choromańskiego i „Martwej Pasięki” Iwaszkiewicza* [w:] *Muzyka w literaturze*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 301.

w której założenia kontrapunktu zrealizowane są w postaci czystej, jako autonomicznie prowadzone głosy, pozbawione harmonicznych powiązań¹⁵.

Woźniakiewicz-Dziadosz stoi na stanowisku, że sonatowość *Martwej Pasieki* jest – oprócz schematu powieści policyjnej i typu muzyki dwunastotonowej – jedną z konwencji wykorzystanych w opowiadaniu, konwencji dzięki którym jego elementy mogą być ustrukturuwane według kilku różnych kluczy.

Korzystając z przemyśleń autorki wyżej omówionych rozważań, chciałbym przeprowadzić analizę *Martwej Pasieki* przez pryzmat *Sonaty na fortepian solo* Igora Strawińskiego¹⁶. Istotą analogii, o której pisze Iwaszkiewicz, jest „komponowanie przez oddzielne dźwięki”¹⁷. Określenie to nie odnosi się do jakiejś, opisananej przez muzykologię, techniki kompozytorskiej, lecz dotyczy pewnego *novum*. Wobec tego analiza utworu Strawińskiego pod kątem metody kompozytorskiej jest niezbędna przy próbie zrozumienia dzieła Iwaszkiewicza.

Sonata na fortepian solo składa się z trzech części. Pomimo typowego dla sonaty klasycznej układu tempa (szybka/wolna/szybka) żadna z nich nie przybiera tzw. formy sonatowej¹⁸. Według Romana Vlada¹⁹ dzieje się tak, ponieważ Strawiński użył terminu sonata nie w znaczeniu gatunkowym, ale w znaczeniu etymologicznym, rozumiejąc przez sonatę utwór do grania, a nie do śpiewania. Stanowisku temu zdecydowanie sprzeciwia się Grzegorz Piotrowski w książce *Fortepian ze Sławska*²⁰. Niemniej polski badacz nie przedstawia analizy, z której wynikałoby, iż utwór Strawińskiego realizuje formę allegra sonatowego, toteż wydaje się, że jego krytyka stanowiska Vlada jest przesadzona. Autor monografii poświęconej kompozytorowi zwraca uwagę na sonatowe cechy utworu, dostrzega jednak złożoność problemu, który zasadza się na tym, że stanowisko kompozytora nie było jednoznaczne:

15 Tamże, s. 326–327.

16 R. Vład, w książce *Strawiński* (Kraków 1974), wymienia dwie sonaty fortepianowe Strawińskiego. Tylko jedna z nich pasuje do opisu Iwaszkiewicza, mianowicie *Sonata na fortepian solo* z roku 1924.

17 J. Iwaszkiewicz, *Martwa Pasieka* [w:] *Opowiadania muzyczne*, Warszawa 1971, s. 289.

18 Główne wyznaczniki tej formy muzycznej to: przeciwstawienie (najczęściej dwóch) różnych tematów; przetwarzanie polegające na wyzyskaniu możliwości rozwojowych, zawartych w tematach lub materiale łącznie z nimi podanym; powrót obu tematów uzgodnionych tonalnie. Z tych właściwości struktury formy sonatowej (zwanej też allegrem sonatowym) wynika podział na: ekspozycję, przetworzenie i reprzyzę.

19 R. Vład, dz. cyt., s. 113.

20 G. Piotrowski, *Struktury i techniki kompozytorskie* [w:] tegoż, *Fortepian ze Sławska*, dz. cyt., s. 234.

Chociaż, gdy pisałem ten utwór, byłem zdecydowany zachować zupełną swobodę, naszała mnie jednak w czasie pracy chęć zapoznania się bliżej z sonatami klasyków, aby pójść za kierunkiem i rozwojem ich myśli w rozwiązywaniu problemów formy. Przy tej sposobności przegrałem sobie między innymi wiele sonat Beethovena²¹.

Paradoks polega na tym, że Strawiński postanowił zerwać ze schematem formalnym sonaty, niemniej za patrona obrał sobie Beethovena i chciał przyjąć jego sposób myślenia.

W skrajnych częściach *Sonaty na fortepian solo* dochodzi do przeciwstawienia dwóch różnorodnych głosów, które jednak nie następują po sobie (tak jak to czynią skontrastowane elementy w sonacie klasycznej), lecz prowadzone są równolegle, wzajemnie się uzupełniając. Głos dolny powinien być realizowany artykulacją *staccato*, a jego jednostajna rytmika powoduje wrażenie obiektywizacji, głos górny natomiast, jakby na przekór, powinien być grany *legatissimo*, a jego śpiewny charakter wprowadza duże napięcie emocjonalne. Ponadto na planie harmonicznym głosy również zwrócone są „przeciw sobie”: podczas gdy jeden zatrzymuje się na dominancie, drugi opisuje funkcję toniki, i na odwrót²². Można zatem sądzić, że Strawiński powziął myśl przeciwstawienia sobie dwóch tematów, ale nadał im zupełnie inną niż w klasycyzmie formę. Konstatacja ta nie wyjaśnia jednak tego, co Iwaszkiewicz nazywa „komponowaniem przez osobne dźwięki”. W przedmowie do opowiadania pisarz relacjonuje spotkanie z kompozytorem, w czasie którego ten ostatni zaprezentował swój utwór:

Był to utwór nieduży, ale boski Igor tłumaczył nam, że każdy interwał, ba, każda nuta jest osobno pomyślana i ma swoje specyficzne znaczenie. Kazał nam podziwiać, że w momencie, kiedy nasze ucho oczekuje tonu e, przychodzi ton es (...). Rzeczywiście sonata była komponowana przez oddzielne dźwięki (...). Myślę, że tak samo skomponowana jest *Martwa Pasieka*²³.

Istotą tej metody jest skoncentrowanie uwagi na podstawowej jednostce konstrukcyjnej i jej relacjach z pozostałymi elementami. Co to jednak oznacza dla analizy opowiadania? Oto pytanie, na które chciałbym odpowiedzieć.

Większość opowieści snuje narrator, dysponujący ograniczoną wiedzą, tak jakby był obserwatorem lub uczestnikiem zdarzeń, a dopełnieniem jego

21 I. Strawiński, *Kroniki mego życia*, Kraków 1974, s. 111.

22 R. Vład, dz. cyt., s. 114.

23 J. Iwaszkiewicz, *Martwa Pasieka*, dz. cyt., s. 289.

głosu są dialogi bohaterów. Historia morderstwa Piusa Mastai-Domaniewskiego rozpoczyna się od opisu losów chaty, znajdującej się w centralnym punkcie przestrzeni przedstawionej w opowiadaniu. Od momentu zamieszkania w niej Karoliny chata zapisywana jest od dużej litery – tak jakby była osobą. Pozostałe elementy budujące przestrzeń opowiadania to: plebania księdza Andrzeja, biblioteka, fabryka płyt gramofonowych oraz otaczający wszystko las z Martwą Pasięką, w której kryjówkę urządził sobie Grześ. Jest to przestrzeń zamknięta i ściśle określona. W opowiadaniu można rozpoznać schemat fabularny opracowany przez narratologię:

- a. zawiązanie akcji – w Chacie pojawiają się Tolo i Kazio; czytelnik poznaje pobliską fabrykę płyt gramofonowych i pracującego w niej inżyniera Lińskiego,
- b. rozwinięcie – Tolo i Kazio przygotowują napad na plebanię, do grupy dołącza Emilka; w fabryce poza produkcją płyt prowadzona jest jakaś tajna działalność; niejasno zostają zarysowane związki między koczującym w lesie Grzesiem a inżynierem Lińskim; w tym czasie, pozornie bez związku z głównym wątkiem, przyjeżdża Pius Mastai-Domaniewski,
- c. punkt kulminacyjny – Grześ morduje Piusa, a ksiądz, który miał być ofiarą, staje się ściąającym i ujmuje zabójcę,
- d. poakcja – rozmowa Karoliny i Tola.

O ile na poziomie fabuły, czyli – jak chce Arystoteles – historii wyobrazonej, czytelnik, dopowiadając sobie niejedno, może odtworzyć główne jej punkty, o tyle na poziomie opowieści ma do czynienia z gęstą siecią motywów, które za sprawą bardzo licznych antycypacji wiążą się ze sobą w rozmaite linie. Linie te będą wokół dwóch centralnych problemów-tematów, jakimi są miłość i śmierć. Gdyby chcieć przedstawić tę zależność graficznie, należałoby narysować dwie proste równoległe (miłość i śmierć), wokół których owinięte są liczne nitki (wątki fabularne), a wszystko to pozwijane w kłębek (nieciągła, fragmentaryczna narracja). W toku opowieści narrator naświetla, coraz to z nowej strony, fragmenty owych linii, aż w końcu dochodzi do rozwikłania kłębka (punkt kulminacyjny) i czytelnik spostrzega w pełnym świetle to, czego już wcześniej niejasno się domyślał, mianowicie owe podstawowe linie-tematy. W całym opowiadaniu ukazane są one w różnych konfiguracjach, przeplatają się, nieraz wchodząc w złożone relacje, jak na przykład w wątku, który rozpoczyna dialog księdza Andrzeja i Karoliny. Bohaterka opowiada nieprawdziwą historię śmierci jej syna, ponieważ – jak później wyznaje – woli wierzyć, że Janek zmarł w szpitalu, a nie na woj-

nie. Odpowiedzią księdza jest przekonanie, iż: „(...) miłości człowiek nie powinien nigdy skąpić”²⁴. Wątek ocalenia przez miłość pojawia się między innymi w rozdziale szóstym, kiedy to ksiądz rozmawia z komendantem Dylą o Piusie. Znowu w tle obecny jest motyw wojenny, ale o wiele bardziej istotne jest to, o kim rozmawiają interlokutorzy. Z ich słów zdaje się wynikać, że brak sensu życia potomka Mastai-Domaniewskich wynika z braku miłości, mało tego, przewodniczący Dyla wypowiada znaczące słowa: „(...) , ale tak myślę, że można żyć, jeżeli się kocha. Ale jeżeli się nie kocha (...)”²⁵. Słowa, które czytelnik dopowiada sobie w myśli, nie padają, jednak są one enigmatyczną antycypacją śmierci bohatera. Z powyższego i wielu mu podobnych fragmentów wynika, że śmierć Piusa była nieunikniona, w jego egzystencji brakowało bowiem miłości i ciążyło to nad nim niczym złowieszcze fatum. W tym kontekście znaczenia nabiera nazwa miejscowości, w której rozgrywa się akcja. Otóż Pius Mastai-Domaniewski przyjeżdża do wsi o nazwie Parki, która brzmi tak samo jak imię mitologicznych sióstr – przątek losu ludzkiego. Brak miłości warunkujący śmierć to jedna z konfiguracji układu miłość-śmierć. Inna, w wymowie dopełniająca znaczenie poprzedniej, to relacja Karoliny do Tola. Karolina pokochała chłopca miłością matki do syna, dzięki czemu obroniła go przed popełnieniem planowanej zbrodni. W rozdziale trzynastym, podczas wieczornej rozmowy z Kaziem, Tolo wyznaje, że nabrał wątpliwości do pomysłu dokonania skoku na plebanię, ponieważ jak mówi: „Mnie tu dobrze. (...) Nie chciałbym robić przykrości Karolinie”²⁶. Można więc zaryzykować twierdzenie, że fabuła potoczyła się nie inaczej, lecz tak właśnie za względu na miłość Karoliny, która okazała się ocalającą dla chłopca.

W środkowych partiach *Martwej Pasieki* autor przedstawia z różnych punktów widzenia owe podstawowe opozycje utworu, jakimi są miłość i śmierć. Tematy te pojawiają się ciągle w dialogach, uwagach narratora, w co rusz spotykanych aluzyjnych wzmiankach antycypujących tragiczne rozwiązanie fabuły (zagadkowa rozmowa księdza Andrzeja i Piusa o strzeleniu za sztucera do niedźwiedzi, tajemniczy epizod z biografii księdza, który przez dwa lata walczył z bandami UPA i inne) oraz pod postacią wieloznacznych formuł słownych odsyłających do licznych aluzji i antycypacji. To te właśnie formuły stanowią – jak sądzę – istotę literackiego sposobu „komponowania przez osobne dźwięki”. Charakteryzuje je zespolenie pod jedną po-

24 J. Iwaszkiewicz, *Martwa Pasieka*, dz. cyt., s. 307.

25 Tamże, s. 323.

26 Tamże, s. 342.

stacją wartości ambiwalentnych, jak na przykład w tytule ulubionej operetki księdza Andrzeja – *Wesoła wdówka*. Podobnie dzieje się z tytułem samego opowiadania, który po pierwsze nawiązuje do miejsca zbrodni, po drugie zaś nabiera złowieszczonego wydźwięku, gdy czytelnik dowiaduje się, że członkowie gangu nazywali siebie „pszczołkami”. Po trzecie wreszcie, przez łańcuch konotacji: pasieka – pszczoły – pracowitość, wchodzi w relację z motywem pracy jako recepty na życiową nieprzystawalność Piusa, który to motyw pojawia się w enigmatycznej rozmowie o polowaniu na niedźwiedzie. Nie tylko jednak w formułach słownych wyraża się dążność do zespolenia dwóch sił opowiadania.

W kryjówce Grzesia wisiał obraz przedstawiający oblicze Chrystusa, dźwigającego na ramieniu karabin, który w zamyśle autora miał przedstawiać Che Guevarę. Kontaminacja tych dwóch postaci wyraża w sposób symboliczny ideę śmierci ofiarniczej, czyli miłości przez śmierć. W ten kontekst można również wpisać postępowanie Grzesia, który w niejasnych uwagach wyjawia, że działa z ramienia jakiejś tajnej organizacji: „Widzisz, moje dziecko, mój staruszk, nic już z ciebie nie będzie ani dla świata, ani dla ludzi, ani dla naszej organizacji”²⁷. Z wypowiedzi tej wynika, że Grześ złożył ofiarę ze swojego życia, przegrywając je za sprawę organizacji. Symboliczny obraz Chrystusa-Che Guevary dobrze oddaje tendencję występującą w końcowych partiach opowiadania, wyrażającą się w dążeniu do zjednoczenia dwóch głównych tematów-wartości, tak jakby były dwiema stronami tego samego medalu. W zakończeniu *Sonaty na fortepian solo* dzieje się podobnie – po perypetiach przeciwstawionych sobie głosów pojawiają się dwa akordy, które z jednej strony uspokajają narrację, z drugiej zaś, przez swój dysonujący charakter, powodują wrażenie raczej rezygnacji niż pogodzenia. Dopiero ostatni akord, który jest przenikliwie czysty (jak żadne inne współbrzmienie w całej sonacie), sprawia wrażenie, jakby ambiwalentne wartości jednoczyły się i stapiały w przenikliwie czystym współbrzmieniu.

Streszczenie

Artykuł jest kolejną próbą zmierzenia się z problemem tzw. „muzyczności” opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Martwa Pasieka*. Podstawowe rozważane tu pytanie dotyczy tego, w jakim stopniu narracja opowiadania wiąże się z *Sonatą na fortepian solo* Igora Strawińskiego. Zaproponowane rozstrzygnięcia bazują na ustaleniach Józefa Opalskiego, dostrzegającego ogólny związek między ideą sonaty a utworem polskiego pisarza, oraz Marii Woźniakiewicz-Dziadosz, nakładającej na opowiadanie model formy sonatowej oraz typ muzyki dwunastotonowej. Te propozycje badawcze stanowią

27 Tamże, s. 375.

punkt wyjścia do rozważań na temat literackiego sposobu realizacji muzycznej metody kompozycji „przez osobne dźwięki”, którą Iwaszkiewicz w przedmowie do opowiadania wiąże z sonatą rosyjskiego kompozytora. Przedmiotem badania są głównie strategie literackie, służące upodobnieniu narracji do muzycznego sposobu kompozycji.

Summary

The article is another attempt to deal with the problem of so-called “musicality” of the story *Marta pasieka* by Jarosław Iwaszkiewicz. The main question under discussion is how much the narrative of the story is connected with *Sonata for solo piano* by Igor Stravinsky. The proposed conclusions are based on the findings of Józef Opalski, who has noticed the general connection between the idea of the sonata and the story by the Polish writer, and Maria Woźniakiewicz-Dziadosz who superimposed the model of a sonata form and the type of twelve-tone music over the story. These research suggestions are a point of departure to the discussion on the literary way of realization of the musical method of “separate sounds” composition, connected by Iwaszkiewicz, in the foreword to the story, with the Russian composer’s sonata. The main subject of the study are literary strategies intended to make the narrative similar to the musical manner of composition.