

УДК 821.161.2.091“19”:781

Серета О.

ФРИДЕРИК ШОПЕН У ПОЕТИЧНОМУ СПРИЙНЯТТІ КОРНЕЛЯ УЕЙСЬКОГО

Анотація. Статтю присвячено дослідженню взаємозв'язків музики та літератури на прикладі поезії циклу Корнеля Уейського «Переклади Шопена» («*Tłumaczenia Szopena*»). «Останній великий поет романтизму», як його часто називають, поділяв загальні переконання про єдність мистецтв, тому в його доробку наявна певна група творів, орієнтованих музично. Варто зазначити, що в синтезі мистецтв музика посідає чільне місце, як найменш матеріальний посередник контакту з нескінченним. Вона посилює естетику епічного, ліричного і драматичного слова, додає йому вагомості та проникливості. Не можна не згадати також і про її величезні виражальні можливості. Під час аналізу епохи романтизму, її художніх течій та стилів, доходимо висновку, що естетика цього періоду була відкритою. Існувало переконання, що музика має статус універсальної мови та є мірилом усіх мистецтв, а «музична» поезія може стати універсальною мовою, що сягає глибин світу. Зверхність музики над словом у свідомості романтиків впливала з того факту, що звуки, як і слова, мали семантичні властивості, виражали думки, враження і насамперед почуття, але були невизначеними, невловимими. Безперечно, для того, щоб ми могли впевнено стверджувати про зв'язок літературного твору з музичним, належить розуміти, які характерні риси на це вказують. Питання визначення елементів, що характеризують взаємозв'язок музики та літератури, досить складне та неоднозначне. Попри це, визначено низку елементів, що вказують на взаємозв'язок музики та літератури у поетичному творі. Корнель Уейський вбачав у музиці «значення», програмний та ілюстративний зміст. Його бачення можна окреслити наступним чином: «Поет – це той, хто перекладає словами те, що музика диктує його серцю». Творчість геніального польського композитора та піаніста Фридерика Шопена, що проникає в душу кожного її слухача, не залишила байдужим і К. Уейського. Мотиви та теми, які пронизують цикл «Перекладів Шопена» («*Tłumaczenia*

Szopena»), подібні до загальних у баченні критиків. Окрім цього, вбачаються спроби автора «музикалізувати» віри на ритмічному рівні та перенести деякі структурні елементи музичного твору до сфери літературного тексту.

Ключові слова: Корнель Уейський, Фридерик Шопен, музика в літературі, романтизм, синтез мистецтв.

Інформація про автора: Середя Олена Юріївна, магістрантка Навчально-наукового інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Електронна адреса: olena.y.sereda@gmail.com

Sereda O.

FRYDERYK CHOPIN IN THE POETIC PERCEPTION OF KORNEL UJEJSKI

Abstract. *The article is devoted to the study of the relationship between music and literature, on the example of the poetry of Kornel Ujejski's cycle "Tłumaczenia Szopena". The "last great poet of Romanticism", as he is often called, shared the general belief in the unity of the arts, so there is a certain group of musically oriented works in his oeuvre. It is worth noting that in the synthesis of the arts, music occupies a prominent place as the least material mediator of contact with the infinite. It enhances the aesthetics of the epic, lyrical and dramatic word, adds weight and insight to it. We cannot fail to mention its enormous expressive capabilities. When analysing the Romantic era, its artistic movements and styles, we come to the conclusion that the aesthetics of this period was open. There was a belief that music had the status of a universal language and was the measure of all arts, and that "musical" poetry could become a universal language that reached the depths of the world. The superiority of music over words in the minds of the Romantics stemmed from the fact that sounds, like words, had semantic properties, expressed thoughts, impressions and, above all, feelings, but were indefinite and elusive. Undoubtedly, in order to be able to confidently assert the connection between a literary work and a musical one, we need to understand what characteristic features point to this. The issue of defining the elements that characterise the relationship between music and literature is quite complex and ambiguous. Nevertheless, a number of elements*

have been identified that indicate the relationship between music and literature in a poetic work. Kornel Ujejski saw in music a “meaning”, a programme and illustrative content. His vision can be outlined as follows: “A poet is someone who translates into words what music dictates to his heart”. The work of the genius Polish composer and pianist Frédéric Chopin, which penetrates the soul of every listener, did not leave K. Ujejski unaffected. The motives and themes that permeate the cycle of “Tłumaczenia Szopena” are similar to those commonly seen by critics. In addition, we can see the author’s attempts to “musicalise” the poem at the rhythmic level and to transfer some structural elements of a musical work to the sphere of a literary text.

Key words: Kornel Ujejski, Frédéric Chopin, music in literature, romanticism, synthesis of arts.

Information about author: Olena Sereda, Master’s student, Educational and Scientific Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv.

E-mail: olena.y.sereda@gmail.com

Sereda O.

FRYDERYK CHOPIN W POETYCKIEJ PERCEPCJI KORNELA UJEJSKIEGO

Abstrakt. Artykuł poświęcony jest badaniu relacji między muzyką a literaturą na przykładzie cyklu poetyckiego Kornela Ujejskiego „Tłumaczenia Szopena”. „Ostatni wielki poeta romantyzmu”, jak często jest nazywany, podzielał powszechne przekonanie o jedności sztuk, dlatego w jego twórczości można odnaleźć pewną grupę utworów zorientowanych muzycznie. Warto zauważyć, że w syntezie sztuk muzyka zajmuje poczesne miejsce jako najmniej materialny pośrednik kontaktu z nieskończonością. Ona wzmacnia estetykę słowa epickiego, lirycznego i dramatycznego, dodaje mu wagi i wnikliwości. Nie można nie wspomnieć o jej ogromnych możliwościach ekspresyjnych. Analizując epokę romantyzmu, jej ruchy artystyczne i style, dochodzimy do wniosku, że estetyka tego okresu była otwarta. Istniało przekonanie, że muzyka ma status języka uniwersalnego i jest miarą wszystkich sztuk, a poezja „muzyczna” może stać się językiem uniwersalnym, docierającym do głębi świata. Wyższość muzyki nad słowem w umysłach romantyków wynikała z faktu, że dźwięki, podobnie jak słowa, miały właściwości semantyczne, wyrażały myśli,

wrażenia, a przede wszystkim uczucia, ale były nieokreślone i nieuchwytnie. Niewątpliwie, aby z całą pewnością można było mówić o związku między dziełem literackim a muzycznym, należy zrozumieć, jakie charakterystyczne cechy na to wskazują. Kwestia zdefiniowania elementów charakteryzujących związek muzyki i literatury jest dość złożona i niejednoznaczna. Niemniej jednak zidentyfikowano szereg elementów, które wskazują na związek muzyki i literatury w dziele poetyckim. Kornel Ujejski widział w muzyce „znaczenie”, program i treść ilustracyjną. Jego wizję można nakreślić następująco: „Poeta to ktoś, kto tłumaczy na słowa to, co muzyka dyktuje jego sercu”. Twórczość genialnego polskiego kompozytora i pianisty Fryderyka Chopina, która przenika duszę każdego słuchacza, nie pozostawiła K. Ujejskiego obojętnym. Motywy i tematy przenikające cykl „Tłumaczeń Szopena” są zbliżone do tych powszechnie dostrzeganych przez krytyków. Widoczne są także próby „umuzycznienia” wiersza na poziomie rytmicznym oraz przeniesienia pewnych elementów strukturalnych dzieła muzycznego w sferę tekstu literackiego.

Słowa kluczowe: Kornel Ujejski, Fryderyk Chopin, muzyka w literaturze, romantyzm, synteza sztuk.

Nota o autorze: Olena Sereda, studentka studiów magisterskich Edukacyjno-Naukowego Instytutu Filologii Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Tarasa Szewczenki.

E-mail: olena.y.sereda@gmail.com

Музика в літературі – неоднозначне і не до кінця визначене явище, яке по-різному трактується літературознавцями, але його важко оминати, описуючи феномен звукової та ритмічної організації твору. Завдання перенесення змісту та значень музичних композицій у сферу літератури стало особливо актуальним у період романтизму. Корнель Уейський був одним із тих, хто підтримував естетику синтезу мистецтв, тож у своїй поетичній творчості звернувся до геніальної музики польського композитора та піаніста Фридерика Шопена.

Варто зазначити, що в українському літературознавстві питання взаємодії двох мистецтв залишається недостатньо дослідженим та мало вивченим. У польському літературознавстві минулого століття явище аналізують К. Бродзінський, Ю. Крулі-

ковський, Ю. Ельснер, Й. Хомінський, М. Томашевський, Т. Маковецький. Необхідно підкреслити великий внесок Анджея Хеймея, що розглядає сучасний стан тісних інтертекстуальних зв'язків та подальші перспективи їх вивчення.

Раніше було описано загальну спорідненість літератури і музики на матеріалі творчості Корнеля Уейського. «Останній великий поет романтизму», як його часто називають, поділяв загальні переконання про єдність мистецтв, тому в його творчості наявна певна група творів, орієнтованих музично. До них, серед інших, належить цикл «Переклади Шопена» („Tłumaczenia Szopena”). Головним завданням дослідження стало доведення синтезу мистецтв на прикладі поезій цього циклу.

Проаналізувавши явище загально, доходимо до висновку, що література, зокрема поезія, найбільше наближається до музики у той період, коли основною метою стає вираження особистого досвіду та думок так, щоб викликати аналогічний стан у реципієнта. Ідеальним прийомом вважається поєднання виразного потенціалу всіх мистецтв з метою здійснення комплексного впливу. Такий переданий «досвід» має виражений емоційний характер і часто пов'язується з почуттями метафізичного спрямування.

Романтичні ідеї спорідненості музики та поезії впливали з переконання, що музика має статус «універсальної мови». Зі свого боку зверхність музики над словом у свідомості романтиків впливала з того факту, що звуки, як і слова, звичайно, виражали думки, враження і насамперед почуття, але вони були «невизначеними», «невловимими». Отже, поезія, орієнтована музично, може сягнути своїх витоків, тобто стати такою ж універсальною мовою, як і музика. Романтики вбачали шлях виходу поетичного слова з ситуації кризи та втрати його первісної сили у необхідності тісного зв'язку між поезією та музикою.

Ідея перенесення метричного вірша з практики західного си-лаботонізму до Польщі народилася у взаємодії композитора та поета. Польський композитор Ю. Ельснер висловлював концепцію «музичної форми вірша» [4], також він був переконаний у тісному

зв'язку між поезією та музикою. З одного боку, це знаходить вираження у взаємозв'язку між музикою і текстом, покладеним на неї (тобто в усіх жанрах вокальної та вокально-інструментальної музики), а з іншого – стосується своєрідного поетичного вираження, що посилюється наближенням вірша до музики саме завдяки введенню метричної організації: «Чим більше поет має намір впливати своїми віршами на фантазію та почуття, тим ближче він повинен наближатися до музики; справді, чим ліричнішим має бути вірш, тим більш очевидною буде потреба в метриці. Якщо, крім того, вірші мають декламуватися і співатися музично, як пісня або думка, що складається з кількох строф, і якщо, врешті-решт, поезія поєднується з музикою в одне ціле, тобто кантату або оперу, то поезія повинна, знову ж таки, набути від музики такту, щоб не заглушити акценту мови, слова і пристрасті, і щоб цим протилежним тактичним враженням не зруйнувати поетичного піднесення» [4, с. 20].

Так, об'єктом зацікавлення Ельснера є «метрика і ритміка, які польська мова дає поетові, щоб прикрасити свої вірші в музичному плані» [4, с. 4]. Автор вказує на недоліки польської поезії і на своє переконання в неможливості пристосувати античну метрику для потреб польського вірша. Ельснер репрезентує свої погляди у вже знайомий нам спосіб: через порівняння з музикою. Його модель – ритміка польських танців, яка легко інтерпретується в межах метричних стоп і також вказує на існування певних ритмічних систем, характерних як для музики, так і для польської поезії: «Чому б польській мові не мати стільки ритмічності, щоб вона могла виразити у своїх віршах метрику національної мелодії?» [4, с. 27].

Ельснер, фактично проповідуючи ідею сумісності мистецтва звуку і мистецтва слова у вокальних композиціях, іноді визнавав зверхність музики над літературою, стверджуючи, що в опері «сама поезія повинна поступитися місцем своїй сестрі», а іноді, посилаючись на К. Глюка й авторитет Канта, стверджував, що «музика тільки тому прекрасна (а не тільки приємна), що вона сприяє розумінню поезії» [4, с. 5].

Стівен Пол Шер вивів універсальний зразок музично-літературного дослідження, що демонструє насамперед паралельну систему явищ. [10, с. 237]. Він окреслює констеляцію потенційних ситуацій у трьох взаємодоповнюючих площинах (музика та література, література у музиці, музика в літературі) [5, с. 11], а також висвітлює тут найважливішу проблемну область, яку охоплює назвою «музика в літературі». Це широке питання стосується трьох різних сфер: звукового шару художнього тексту, свідомо сформованого крізь призму музики («музика слів»), тематизації музики («вербальна музика») і специфічного використання зразків і музичних прийомів у створенні структури літературних творів [5, с. 12]. Попри те, що всі елементи в схематичному розподілі Шера виділяються своїми індивідуальними проявами, через співіснування в літературному творі вони залишаються взаємозалежними та потребують паралельного розгляду.

Питання визначення елементів, що характеризують взаємозв'язок музики та літератури, досить складне та неоднозначне. Однак Тадеушу Маковецькому вдалося виокремити 5 основних груп факторів, що впливають на відповідний зв'язок літературного тексту з музикою. До них належать:

1. Акустичні;
2. Змістові / зв'язок з конкретною музичною композицією;
3. Змістові / загальний зв'язок;
4. Композиційні;
5. Тематичні [8, с. 7].

Перша група – це акустичні фактори у літературі (такі, як ритм, інтонація, рима, алітерація, асонанси, рефрени, звуконаслідування тощо, уся так звана евфонія твору), друга – група елементів змісту, пов'язаних з конкретним музичним твором (наприклад, Г. Берліоз пише свого «Фауста» під впливом поеми В. Гюго, Бетховен пов'язав «Сонату № 23 фа-мінор» – «Апасіонату» – з п'єсою В. Шекспіра «Буря», а Ф. Мендельсон в увертюрі „Meeresstille und Glückliche Fahrt, op. 27” («Морська тиша й щасливе плавання») буквально рядок за рядком «переклав» вірш Й. В. Гете на музичну

мову), третя загалом пов'язана з типом певних підходів літературного твору до музичного змісту (наприклад, наближення до варіацій типу «фуґи» композиції деяких творів Словацького, таких як «Кулик» („Kulik”), «Монах» („Mnich”), «Араб» („Arab”), четверта – складена з композиційних факторів (наприклад, побудова твору на переплетенні контрастних мотивів, на варіаціях мотивів, лейтмотивах, особливостях увертюри тощо), а остання стосується тематики (наприклад, у творах Ц. Норвіда початок діалогу «Богуміл» („Bogumił”) присвячений проблемам музики та її визначенням; образ великого композитора та його творчості зображений в творі «Фортепіано Шопена» („Fortepian Szopena”); музикант-виконавець (скрипаль) – герой новели «Стиґма» („Stygmat”) [7, с. 29]).

Під час аналізу епохи романтизму, її художніх течій та стилів, доводимо висновку, що естетика цього періоду була відкритою. Вона тягнулася до нових джерел натхнення, якими були як багатий зовнішній світ, так і таємниці людського нутра, особливо власних переживань і почуттів творця. У романтичному синтезі мистецтв музика, як найменш матеріальний посередник контакту з нескінченним, посідає чільне місце. Її цінують насамперед за величезні виражальні можливості та ірраціональність. Митці всіх напрямків визнавали, що «музика [...], стихія якої у всесвіті організована і приборкана людиною, є першим етапом естетичного пізнання, що веде до інтегральної організації думок і почуттів в поетичному вимірі» [1, с. 30].

Поетичний доробок Корнеля Уейського складається з певної групи творів, орієнтованих «музично». Окрім відомих «Перекладів Шопена» („Tłumaczenia Szopena”) (1857–1860) та «Перекладів Бетховена» („Tłumaczenia Beethovena”) (1887–1888), можемо також виокремити невеликі ліричні твори, такі як «Мандрівник (пісня Шуберта)» („Wędrownik (Pieśń Szuberta)”), «Пісенька для сну» („Piosenka do snu”) зі збірки «Квіти без запаху» („Kwiaty bez woni”) (1848), «Колискова» („Kołysanka”) (1859), покладена на музику Ю. Кесслера, або «Баркарола» („Barkarola”) з пізнішого періоду його творчості (до якої поет склав мелодію в 1877 році), а також кантата «Vita nuova» (1888).

Підкреслимо, що у романтичній естетиці існувало переконання про необхідність загальної відповідності словесного тексту до музики у творах, що розкривають взаємодію мистецтв. Емоційно-чуттєва узгодженість музики і слова опиралася на характерне для епохи переконання, що музика, як і слово, має семантичні властивості. Водночас творці романтизму, зокрема Корнель Уейський, стикалися з різними проблемами: як «перекладати» музику, як зробити вірш музичним, як увиразнити композиційні та структурні елементи музичного твору у творі літературному тощо.

Розгляньмо проблему інтерпретації музики на прикладі трактування творчості видатного польського композитора Фридерика Шопена. Протягом усього XIX століття критики одноставно підкреслювали, що музика Шопена – це «вираження серця», стверджували, що його творчість сформувала нові комунікаційні відносини – «від серця до серця». Це переконання про емоційно-чуттєвий характер музики Шопена у висловлюваннях критиків конкретизувалося як наявність певних «значень», тем. В одній частині творів зустрічається «меланхолія», натомість в іншій – питання «національності». Тема батьківщини – головна у творчості Ф. Шопена. Характер Польщі розкритий композитором в образах її величного минулого, звуках народних танців і пісень, національній літературі, польському побуті. Обставини життя Шопена склалися так, що починаючи з двадцятирічного віку він був змушений жити на чужині. Тому в його уявленні Польща завжди було прекрасним недосяжним ідеалом, романтичною мрією.

Корнель Уейський у суперечці між прихильниками і противниками семантичності музики був на стороні тих, хто вбачав у музиці «значення», програмний та ілюстративний зміст. Його бачення цього питання можемо окреслити наступним чином: «Поет – це той, хто перекладає словами те, що музика диктує його серцю».

Цикл «Перекладів Шопена» відкриває «Поховальний марш» („Marsz pogrzebowy”), що є своєрідним «перекладом» «Траурного маршу». Твір, що входить до складу «Сонати сі-бемоль мінор», був створений раніше, ніж інші частини. У концепції його сприйнят-

тя у ХІХ ст. вбачаємо велику кількість наданих «значень». Особливу увагу привернув програмний характер композиції. У своїй монографії Ференц Ліст виокремив такі «значення», як розпач, оплакування втрати. Владислав Тарновський писав про народне натхнення, велике колективне горе, що пронизують композицію. Польський музичний критик Ян Клечинський звернув увагу на розкриття «цілого моря відчаю» шляхом введення мотиву дзвонів: «Відлуння дзвону, що наполегливо повторюється, пронизує душу жахом; над ним лине мелодія, така сумна, що розриває серце» [6, с. 155]. У «перекладі» К. Уейського з'являються ті самі мотиви, на котрі звернув увагу вищезазначений критик. Твір починається широкою фразою, в якій звучить цей мотив дзвонів:

Tyle dzwonów! Gdzie te dzwony? Czy w mej głowie huczą?
Kędy idą roje księży z taką pieśnią kruczą?
Tu przede mną o dwa kroki czarny wóz się toczy –
Jak mi ciemno! – ten wóz czarny ściemnił moje oczy. [9, с. 5]

У творі Уейського спершу з'являється «сумна мелодія», в наступній частині введено мотив бунту ліричного «я» проти Бога, потім ліричне бачення померлої коханої, а в останній частині твору знову прозвучать скарги Богу. Отже, можна сказати, що Корнель Уейський не «перекладає» твір Шопена шляхом вираження «національної скорботи», навпаки – виражає інтимні, особисті переживання.

У зіставленні «перекладів» Корнеля Уейського зі сприйняттям музики Шопена звернімо також увагу на мазурки. Мазурки Уейського поділяються на дві групи. Одна з них («Тріскачка» („Terkotka”), «Навесні» („Na wiosnę”), «Закохана» („Zakochana”), «Наречена» („Panna młoda”), «Хто краще?» („Kto lepiej?») поєднує радісне почуття, позбавлене драматизму. У цій групі творів автор представив тему кохання з погляду сільської дівчини з її почуттями, очікуваннями та бажаннями. Друга група мазурок («Страшна ніч» („Noc straszna») і та, що ввійшла до другого видання – «Ко-

нюха» („Koniucha”), відрізняється від першої настроєм баладичної таємничості, іноді навіть жаху. Сферу поетичних значень тут формує тема нереалізованого, утраченого кохання.

Отже, мотиви і теми, які пронизують цикл К. Уейського, фактично збігаються із загальним баченням критиків того періоду. Літературний стиль сприйняття музики Шопена в ХІХ ст., реалізований у різних формах вираження, близький до загального. Корнель Уейський не виходив за межі встановлених «значень», які приписувалися музиці Шопена в ХІХ ст.

Зауважимо, що «переклад» музики на слова аж ніяк не вичерпується тематизацією, перенесенням змісту з одного твору до іншого. К. Уейський також намагався немов «музикалізувати» вірш і перенести деякі структурні елементи музичної композиції до сфери літературного тексту. Йдеться про створення таких версифікаційних форм, в яких порядок музичних акцентів ідеально узгоджується з акцентуацією словесного матеріалу. Помічаємо, що хорей й амфібрахії, які зазвичай використовував Корнель Уейський, надавали «музичним» творам ритмічну виразність, дещо подібну до ритміки творів Ю. Залеського. Аби протидіяти надмірно виразній «співучості», що виникає внаслідок використання цих віршових розмірів, Уейський зіставляє риторичні засоби з ритмічним порядком.

У «Поховальному марші» („Marsz pogrzebowy”) цей «музичний» потік бере свій початок з коливання між спокійним ритмом «маршу» (хорей) і бурхливістю почуттів ліричного «я», вираженою риторизацією ліричного висловлювання (паузи, вигуки, переривчасті речення). У цьому творі автор використав віршовий розмір похоронної думи. Широкий, плавний ритм перших п'яти строф згодом змінюється в наступній частині твору, де експресивність звучання (звинувачення Бога) надають висловлюванню чіткі окситонні рими. У наступній частині «Поховального маршу» настрої заспокоєння, очевидного примирення з відходом коханої підкреслюються використанням звичайного чотиристопного хорея, що перемежовується з тристопним хореем; порядку віршових

розмірів відповідає порядок інтонації. Завдяки цій закономірності версифікації та інтонації Уейський досягає в цій частині твору легкого ритму маятника. У третій частині маршу з'являються ті ж способи «музикалізації» вірша, що й у першій частині. Тому формується виразне «музичне» ціле як у повтореннях, так і в упорядкованості використаних версифікаційних та інтонаційно-синтаксичних засобів.

Те саме стосується й інших пісень. Наприклад, в «Успінні» („Wniebowzięcie”) лірична ситуація сну, бажання досягти стану ангельського існування набули виразного колицкового ритму, що досягається шляхом використання «ніжного» тристопного катаlecticного хорєа в першій строфі, а також амфібрахія – в другій. Разом з тим, у циклі проявляється звукова «музичність». В «Успінні» помічаємо повтори „o” та „e” (наприклад, „Leżę na obłoku / Roztopiony w ciszę” [9, с. 13]), в «Тріскачці» („Terkotka”) звукова «музичність» підсилюється сполученням голосних „ie” („ie”) та „ia” („ia”) (наприклад, „Jeszcze mi zawiąże świat / A mam już piętnaście lat” [9, с. 19]).

Окрім цього, до способів риторизації ліричного висловлювання в циклі К. Уейського належить також введення коротких, емоційно забарвлених речень, а також наявність пауз, вигуків, трьох крапок. Частим риторичним прийомом (наприклад, у «Нареченій» („Panna młoda”) є порушення ритміки твору шляхом різкого, несподіваного обриву плавного висловлювання. У «Страшній ночі» („Noc straszna”) написані короткими реченнями стрибучі «мелодії» в певний момент поступають місцем наративно побудованому уривку (моменту вбивства). У динамічному поєднанні «мелодійності» і «декламаційності» Корнель Уейський також досягає «музичного» ефекту, сформованого на передбачуваній регулярності повернень і перерв у процесі ліричного висловлювання.

Наступне питання стосується наявності в текстах К. Уейського структурних елементів, характерних для музичних творів. У своїй праці над сонатами Ф. Шопена Юзеф Хомінський звернув увагу на тричастинну структуру «Похоронного маршу»

з «Сонати сі-бемоль мінор» і приписав окремим частинам певні музичні особливості. К. Уейський також поділив свій твір на три частини (цей поділ було виділено графічно). На думку Ю. Хомінського, I і III частини маршу відрізняються настроєм від середньої частини, витриманої в тональності ре-бемоль мажор [3, с. 160]. У творі К. Уейського, окрім передачі загальної композиційної схеми, легко помітити зміни темпу відповідно до окремих частин. Це досягається шляхом відповідного римування, про що було вже згадано вище. Твір Фридерика Шопена розвиває темп від повільного на початку через найвищу динамічну інтенсифікацію (у такті 22) до спокійного і знову повільного у третій частині. Корень Уейський досягає аналогічного ефекту завдяки інтонаційній грі та роботі з різними розмірами вірша (від 14-складової похоронної думи через 5-складові рядки до 6-, 8-складової II частини). Очевидно, що словесний твір дуже точно повторював тектоніку твору музичного.

У «перекладах» прелюдій також вбачаємо відсилання до структурних особливостей музичного твору. «Прелюдія ля-бемоль мажор, ор. 28 № 7» складається з 16 тактів, а її літературна версія – з 16 рядків. Схиляємося до думки, що цей збіг не є випадковим. Ю. Хомінський у своїй праці про прелюдії Ф. Шопена зазначає, що «Прелюдія ля-бемоль мажор» характеризується симетричною структурою з рівномірною пульсацією двох, чотирьох і восьми тактів. [2, с. 127-128]. Твір К. Уейського поділяється на дві восьмирядкові частини, причому перша частина ще поділяється за змістом і композицією на дві менші частини (чотиривірші). Водночас друга частина є своєрідним «доповненням» до поетичних смислів, їх завершенням. Композиційна організація всередині строф ((2+2) + (2+2)) також виявляє певні аналогії з ритмічною формулою Ф. Шопена.

Цікавою для вивчення є також композиція циклу. Його відкриває «Похоронний марш» („Marsz pogrzebowy”), потім «Фінал» („Finale”) і «переклади» прелюдій. Перший твір циклу зображує бунт і відчай ліричного «я», тоді як наступні пояснюють це почут-

тя. Бунт виростає з розуміння неповноцінного існування. У такий спосіб К. Уейський спочатку показує наслідок, а потім причину цього бунту. «Похоронний марш» („Marsz pogrzebowy”) задає головні теми циклу, які потім розвиваються в наступних творах на основі повернення до раніше введених мотивів і їх конкретизації. Веселі мазурки, розміщені в наступній частині циклу, є своєрідною перервою в ліричній тональності. Завершується цикл творами, близькими за настроєм і способом побудови до віршів, якими розпочинаються «Переклади Шопена» („Tłumaczenia Szopena”). Така композиційна організація може свідчити про намір створити ціле за зразком музичної композиції: у паралельному проходженні двох тональностей, «темної» і «світлої» половин, у чергуванні в межах двох типів творів тем і «значень», що приписуються музиці Ф. Шопена.

Отже, загальні закономірності стосовно перенесення музичних «значень», формування «музичного» вірша та композиційно-структурних співвіднесень у «Перекладах Шопена» („Tłumaczenia Szopena”) були в романтизмі унікальним та особливим способом поетичної реалізації, що впливала з ідеї взаємозв'язків мистецтв. Мотиви і теми, які пронизують цикл К. Уейського, фактично збігаються із загальним баченням критиків епохи. Окрім цього, вбачаємо спроби «музикалізувати» вірш на ритмічному рівні і перенести деякі структурні елементи музичної композиції до сфери літературного тексту.

Безперечно, взаємозв'язки між музикою та літературою в романтизмі вимагають подальшого глибокого дослідження з причини неоднозначності їх трактування. У дослідженні цього явища стикаємося з низкою змістовних і методологічних труднощів, які, як видається, спричинені варіативністю самого явища, адже в одних творах сфера музичності охоплює всі шари, в інших – обмежується лише одним із них. Тому можемо відзначити великі перспективи подальших наукових розвідок у визначеному напрямі на прикладі творчості письменників та поетів епохи романтизму.

LITERATURA (REFERENCES)

1. Brzoza H., *Wielość sztuk – jedność sztuki*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1982, s. 121.
2. Chomiński J., *Preludia Chopina. Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina*, t. 9, Kraków, 1950, – 301 s.
3. Chomiński J., *Sonaty Chopina*, Kraków, 1960, – 340 s.
4. Elsner J., *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym*. Red. Joanna Dzikowska. „Instytut muzyki i tańca”, Warszawa, 2015, – 101 s.
5. Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*. „Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej”. Wrocław, 2002. Wyd. 2, poprawione, – 260 s.
6. Hoesick F., *Chopin: życie i twórczość*. T. 4, «Kopernik fortepianu», Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968, s. 15 – 157.
7. Makowiecki T., *Poezja a muzyka*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. Andrzej Hejmej. Kraków, 2002, s. 5 – 36.
8. *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. Andrzej Hejmej. Kraków, 2002, – 388 s.
9. *Poezje Kornela Ujejskiego*. Biblioteka Pisarzy Polskich, red. F. A. Brockhaus, t. XLIII, Lipsk, 1866, – 549 s.
10. Scher S. P., *Literature and Music. Interrelations of Literature*. Ed. Barricelli J.P., Gibaldi J. New York, 1982, – 549 s.