

Ірина КОПОТЬ, Ельвіра МІЩУК-ГЛЕВИЧ

БОРИС ТЕН І ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ ЛІБРЕТО (на прикладі пісні Ф.Шопена “Бажання”)

Дивовижна багатогранність діяльності Бориса Тена ще й досі вражає дослідників його творчості. У різнобічній освіті, яку він здобув у молоді роки і протягом усього життя невтомно поповнював, особливе місце посідала музика. Від природи обдарований музично, Борис Тен володів усіма видами музичної діяльності: грав на фортепіано, диригував, створював музику, вивчав історію і теорію музичного мистецтва.

Борис Тен викладав музично-теоретичні дисципліни студентам Житомирського педагогічного інституту, читав публічні лекції з історії музики, керував об'єднанням молодих композиторів, збирав народні пісні. Саме він стояв біля витоків польського ансамблю пісні і танцю “Льонок”, нині званого у багатьох країнах світу.

Ці сторінки діяльності Бориса Тена висвітлено у спогадах його друзів і колег. Однак різнобічна музична спадщина цього енциклопедично освіченого митця ще досі не отримала наукового осмислення. Залишається недослідженою й одна з надзвичайно цікавих галузей перекладацького доробку Бориса Тена – переклади текстів музичних творів. Достатньо сказати, що дослідникам досі невідомий повний перелік зробленого ним у цій сфері. У реєстрі доробку митця, вміщеному у ювілейній збірці “Жадань і задумів неспокій: з творчої спадщини Бориса Тена” (К.: Радянський письменник, 1988. – С. 488-538) міститься рубрика “Переклади” з розділом “До музичних творів” (С. 497-505). Однак у цьому розділі зазначені лише нотні видання. Переклади ж оперних лібрето – величезна за обсягом та складністю робота – у цьому реєстрі взагалі не згадуються.

Між тим, відомо про існування перекладів лібрето близько десяти опер. Про це свідчить, зокрема, Дмитро Павличко. Він називає сім перекладів оперних лібрето: “...Почавши з 1956 року Борис Тен віддав немало часу, перекладацької не просто творчості, а віртуозної винахідливості, щоб українською мовою могли співатися опери “Бал-маскарад” Верді, “Орфей і Евридика” Глюка, “Норма” Белліні, “Тангейзер” Вагнера, “Абессалом та Етері” Паліашвілі, “Борис Годунов” Мусоргського, “Тихий Дон” Держинського¹. Ці переклади не видані і можуть відшукатися у бібліотеках театрів, що ставили свого часу опери зарубіжних композиторів українською мовою. Принаймні, нам

Тенознавство 

вдалося отримати текст перекладу опери “Орфей і Евридика” Х. Глюка в бібліотеці Національної опери України. Відомо також, що у Софійському музеї-архіві літератури і мистецтва в Києві зберігається переклад опери Р. Вагнера “Тангейзер” (Ф.289. Оп. 1, № 32, Л. 1-61).

Відсутність їх у реєстрі ймовірно пояснюється тим, що оперні лібрето виходять друком досить рідко, і переклади Бориса Тена ще й досі не дочекалися публікації, а списку рукописів зазначуване вище видання не містить.

Цілком ймовірно, що на дослідників чекають і невідомі науковцям роботи Бориса Тена. Адже, як згадують житомирські старожили, поет нерідко вписував українські переклади безпосередньо в ноти виконавців.

Серед перекладів Бориса Тена текстів вокальних творів, які він адаптував з різних мов, є принаймні два переклади з польської. Це пісні Ф. Шопена “Бажання” та “Моя милованка”. Обидві були видані у київському видавництві “Мистецтво” у 1955 році з паралельними російським та українським текстами. Про переклад тексту пісні “Моя милованка” ми вже писали (Див: До проблеми перекладу тексту пісні Ф. Шопена “Моя милованка” // Українська полоністика: Науковий журнал. Вип. 1 – Житомир: Видавництво ЖДУ імені Івана Франка. – С. 251-220).

Згадане дослідження було виконане нами з позицій лібретології. Ця наука має своїм предметом музичні твори зі словесним текстом. Музикознавець Григорій Ганзбург пропонує поширити поняття “лібрето” на словесний текст будь-якого вокального твору, а не лише оперного, як це було прийнято у музикознавстві². Погоджуючись з доцільністю такого тлумачення терміну, ми будемо називати текст пісні Ф. Шопена “лібрето”.

Зважаючи на порівняно молодий вік лібретології, першочерговим завданням лібретологів є випрацювання спеціальної методики аналізу вокального твору, придатної до застосування як у наукових дослідженнях, так і у відповідних навчальних курсах для музикознавців та філологів. Практика свідчить: кожний наступний аналіз відкриває нові грані проблеми взаємодії музики і поезії (поезії і музики) в конкретному творі. Це змушує дослідників у кожному випадку окреслювати нове коло питань, особливо, якщо до оригінального поетичного тексту додається переклад.

Завданням даної статті є:

- довести необхідність знання перекладачем не тільки тексту і музики твору, що перекладається, а й історичного фону, який впливав на зміст творчості та особливості стилю композитора;
- шляхом порівняння кількох перекладів обрати найкращий, тобто такий, що найбільш адекватно розкриває поетичний зміст оригіналу, передає його ритмічну будову та фонетичні особливості;
- розкрити значення перекладу для цілісного сприйняття змісту вокального твору;

– визначити вплив перекладу на долю музичного твору у виконавській практиці.

Пісня “Бажання” [“*Życzenie*”] – одна з найпопулярніших шопенівських пісень – написана на текст відомого польського поета, друга Ф. Шопена, з яким він спілкувався протягом усього життя, Стефана Вітвицького (Stefan Witwicki 1801 – 1847).

Звернення Ф. Шопена до поезії С. Вітвицького має більш глибоке значення для розуміння шопенівської творчості, ніж це може здатися на перший погляд.

Відомо, що Ф. Шопен писав пісні виключно на вірші польських поетів. У гроні його авторів немає “випадкових” імен. Шопена приваблювали поезії А. Міцкевича, Б. Залеського, А. Красинського, Л. Осинського, В. Поля і вже згаданого С. Вітвицького, тобто митців, у творчості яких він відчував “польський дух”.

Стефан Вітвицький належав до кола варшавських поетів, серед яких був ще один автор віршів шопенівських пісень – Богдан Залеський (1802 – 1886), котрий, до речі, вважається основоположником „української школи” у польській літуратурі епохи романтизму. Широко відомий лист С. Вітвицького до Ф. Шопена, в якому він пропонує композитору писати національну оперу, збирати польські народні пісні, вивчати фольклор інших слов’янських народів.

Варшавська творча молодь зустрічалася на мистецьких вечорах, де читалися вірші і виконувалися музичні твори. Видатний польський музикознавець Стефан Яроцинський у своєму дослідженні творчості польського піаніста і музичного критика Мауриція Мохнацького наводить вірш Б. Залеського, звернений до С. Вітвицького, з якого видно, що Шопен змагався у фортеп’яній грі з М. Мохнацьким:

Stefanie, serce mdleje:

Warszawscy dwaj muzycy –

Tych nocy czarodzieje – Szopenek i Maurycy...³

Дружні стосунки та листування Ф. Шопена і С. Вітвицького продовжувалися у Парижі. На його вірші Шопен написав 10 пісень: “*Życzenie*”, “*Wiosna*”, “*Smutna rzeka*”, “*Hulanka*”, “*Gdzie lubi...*”, “*Poseł...*”, “*Wojak*”, “*Pierścienie*”, “*Narzeczony*”, “*Czary*”⁴.

З приводу хронології пісень Ф. Шопена у дослідників його творчості немає однастайності⁵. Однак щодо пісні “Бажання”, то біографи Шопена вважають, що вона створена 1829 року, тобто у варшавський період творчості композитора⁶. Творами-“супутниками” цієї пісні були: Інтродукція і Великий блискучий полонез для фортепіано і віолончелі C-dur, op. 3, Концерт f-moll для фортепіано з оркестром, op. 21, Фантазія на теми польських народних пісень для фортепіано з оркестром A-dur, op. 13. – композитор перед від’їздом за кордон пробував сили у різних музичних жанрах. У порівнянні з фортеп’янною та камерною музикою, вокальні твори Шопена значно простіші. Вони не мають гармонічних, фактурних,

ритмічних “розкошів” (І. Белза), властивих фортепіанним композиціям митця, а є простими і невибагливими, як народні пісні, як вірші С. Вітвицького з його збірки “Сільські пісні” (“Piosnki sielskie”, видана 1830 року), що мають виразні риси стилізації народної поезії. Використання ж народно-поетичної тематики, образності, жанрових, композиційних, стилістичних засобів та прийомів становить одну з визначних складових романтичної поезики.

Що ж до пісні Ф. Шопена “Бажання”, то музикознавці відзначають, що вона містить “концентрат” народних рис, властивих польській народній музиці: паралельний мажоро-мінор, автентичні звороти, куплетну форму з ритурнелями між куплетами, ритми польських народних танців, подвійний органний пункт, властивий польським сільським оркестрам⁷.

Додамо, що у мелодиці шопенівських пісень зустрічаються також загальнослов’янські риси, зокрема, оспівування квінти доміантового тризвуку та секстові “вершини” – типові інтонації слов’янських народних ліричних пісень – риси, які стали озакою стилю багатьох композиторів. Як приклад згадаємо Добжинського, Глінку, Чайковського, Рахманінова, Дворжака, Лисенка, Лятошинського.

Шопенознавці ще довго будуть сперечатися про природу “таємниці шопенівської музики”: “Можно проанализировать любое из произведений Шопена, но непознанным остается то, что знал лишь он один”⁸. Серед таких “таємниць” – вміння втілити “польский дух”, не цитуючи народних мелодій. Ципріан Норвід написав про це дивовижне уміння Шопена: “Он умел труднейшие задачи искусства разрешать с загадочной легкостью – потому что умел собирать полевые цветы, росы и тончайшего пуха не уронив с них...”, .

Розуміння значення вокальної музики для творчості Шопена як національного композитора, дає перекладачеві “ключ” для втілення змісту оригіналу іншою мовою. Не послідовна заміна слів однієї мови словами іншої, а прагнення якомога точніше відтворити усі поетичні особливості оригіналу (посилені музикою та втілені у ній) – ось що є завданням перекладача.

Пісня Ф. Шопена “Бажання” неодноразово видавалася з російськими текстами Вс. Рождественського. (Зокрема, див: Шопен Ф. Песни для голоса в сопровождении фортепиано. – М., 1960, 1980, 1985 та інші). Ці видання ми застосовували для порівняння з перекладом тексту, що його зробив Борис Тен.

Аналіз перекладу Бориса Тена було зроблено за виданням: Шопен Ф. Желание / Для голоса и фортепиано. Слова С. Витвицкого. – К.: Мистецтво, 1955.

У цьому виданні поряд з перекладом Бориса Тена вміщено ще один російськомовний переклад без зазначення автора.

Для порівняння наводимо тексти одного і того самого рядка строфи: 1а), 1б) – Вс. Рождественського (два варіанти), 2 – невідомого автора, 3 –

С. Витвицького, 4 – Бориса Тена з метою дослідження ритмічної відповідності оригіналові. Поруч цифрами – кількість складів у рядку. Водночас звертаємо увагу на фонетичну тотожність голосних у словах, найбільш важливих для вокального виконання.

1а)	Если бы в небе солнышком я стала	11
1б)	Если б я солнышком на небе сияла	12
2	Если б я солнышком на небе сияла	12
3	Gdybym ja była słoneczkiem na niebie	11
4	Коли б я стала сонечком у небі	11
1а)	Я бы, любимый мой, лишь тебе сияла	12
1б)	Я б для тебя, мой друг, только и сверкала	12
2	Я б для тебя, мой друг, только и блистала	12
3	Nie świeciłabym jak tylko dla ciebie	11
4	Не світила би, як тільки для тебе	11
1а)	А не для рощи, а не для речки	10
1б)	А не для леса, а не для речки	10
2	А не для леса, а не для речки	10
3	Ani na wody , ani na lasu	10
4	А не для річки, а не для гаю	10
1а)	Я над твоим крыльчком	7
1б)	Для тебя б я сияла	7
2	Для тебя б я сияла	7
3	Ale po wszystkie czasy	7
4	Тільки променем маю	7
1а)	Лишь для тебя бы, милый мой, сияла	11
1б)	Под твоим оконцем, на твоём крыльчке	12
2	Под твоим оконцем, на твоём крыльчке	12
3	Pod twym okienkiem i tylko dla ciebie	11
4	В твоє віконце і тільки для тебе	11
1а)	Если бы в небе солнышком я стала	11
1б)	А не для леса, а не для речки	10
2	А не для леса, а не для речки	10
3	Gdybym w słoneczko mogła zmienić siebie	11
4	Коли б я стала сонечком у небі	11

У наведених шести рядках, які становлять першу строфу аналізованого вірша, виразно простежується дбалість Бориса Тена як перекладача про всі істотні елементи твору. Почуття ліричної героїні вибудовуються на основі порівнянь, створених С. Вітвицьким, і властивих також народній поезії. З

вишуканою простотою передається сила та глибина закоханості: ліричне “я”, як сонечко, як пташка, скільки існуватиме – стільки ж любитиме.

В основі структури вірша лежить синтаксичний паралелізм. Конструкція умовних речень без жодних ускладнюючих елементів відповідає будові розмовної мови. Схема: якби було А, то було б Б, посилюється неповними реченнями, котрі підтверджують сутність висловлювання. Мовою почуттів це означає: моя любов безмежна, як Всесвіт, і дарується тобі. Система повторів підсилює зміст висловлювань ліричної героїні. Перекладач Борис Тен добирає такої лексики, котра, лишаючись у межах розмовного стилю, до того ж напрочуд вірно відтворює фонетичні особливості оригіналу. Йдеться про місце та спосіб творення голосних у складах, на котрі падає фразовий наголос. Адже саме ці голосні “випіваються”, створюючи “мелодичний профіль” пісні.

У структурі рядка оригіналу ключові склади (з наголошеними голосними) знаходяться у слові, останньому перед цезурою та у кінцевому слові. Цезура в поетичному тексті створює логічну паузу, в мелодії – слугує засобом розмежування музичних побудов.

Борис Тен жодного разу не порушує структури строфи, дотримуючись кількості складів, цезури після п'ятого складу, системи повторів та парокситонних парних рим.

Однією зі складностей поетичного перекладу завжди є рими. Порівняння кількох перекладів найбільш яскраво вказує з одного боку на складність цього завдання, з іншого – дозволяє виявити техніку кожного з перекладачів. Проілюструємо це. Першим подаємо оригінал, другим – варіант перекладу.

Схема 1. С. Вітвицький – Борис Тен

niebie – небі	a	a
ciebie – тебе	a	a
lasy – гаю	b	b
czasy – маю	b	b
ciebie – тебе	a	a
siebie – небі	a	a

Схема 2. С. Вітвицький – невідомий автор

niebie – сияла	a	a
ciebie – блистала	a	a
lasy – речки	b	b
czasy – сияла	b	a
ciebie – крыльечке	a	b
siebie – речки	a	b

Схема 3. С. Витвицький – Вс. Рождественський

niebie – стала	a	a
ciebie – сияла	a	a
lasy – речки	b	b
czasu – крылечком	b	b
ciebie – сияла	a	a
siebie – стала	a	a

pod twoj o - kien - kiet i ty - lko dla cie - bie.
 pod two - im o - kon - cem, na two - em kra - lez - ke,
 w two - e ri - kon - ce, i tylko - kie dla te - be,

З прикладів видно, що Борис Тен не тільки дотримався схеми парності рим, а й досяг фонетичної тотожності з оригіналом. Інші ж перекладачі дотрималися лише схеми рим, і то не завжди.

Максимально можлива тотожність з оригіналом конче необхідна для вокального твору, де фонетична, синтаксична, лексико-семантична, метроритмічна основи, система рим та стилеві особливості поетичного тексту втілюються у музиці та посилюються нею.

Російські варіанти, на жаль, не відповідають, таким вимогам. Вчитаймося у рядки другої строфи : 1а), 1б) – Вс. Рождественського, 2 – невідомого автора, 3 – С. Вітвицького, 4 – Бориса Тена. Поруч з цифрами – кількість складів у рядку.

1а)	Если бы пташкой вольной я порхала	11
1б)	Если б я ппичкой по небу летела	11
2	Если б я ппичкой на небе летала	11
3	Gdybym ja była ptaszkiem z tego gaju	11
4	Коли б я в небі пташкою літала	11
1а)	Лишь для тебя, родной, песни я певала	12
1б)	Все свои песни для тебя б я пела	11
2	Все свои песни для тебя б я пела	11
3	Nie śpiewałabym w żadnym obcym kraju	11
4	Тільки для тебе я б тоді співала	11

1а)	А не для рощи, а не для речки	10
1б)	А не для речки, а не для леса	10
2	А не для речки, а не для леса	10
3	Ani na wody, ani na lasy	10
4	А не для річки, а не для гаю	10
1а)	Я над твоим крыльчком	7
1б)	Для тебя я бы пела	7
2	Для тебя я бы пела	7
3	Ale po wszystkie czasy	7
4	Тільки в сяєві маю	7
1а)	Лишь для тебя бы, милый мой, порхала	11
1б)	Под твоим оконцем, на твоём крыльчке	12
2	Под твоим оконцем, на твоём крыльчке	12
3	Pod twym okienkiem i tylko dla ciebie	11
4	В твоє віконце і тільки для тебе	11
1а)	Если бы вольной пташкою я стала	11
1б)	А не для леса, а не для речки	10
2	А не для леса, а не для речки	10
3	Szemuż nie mogę w ptaszka zmienić siebie	11
4	Коли б я стала пташкою у небі	11

ПЕНЬЕ

Ес - ли б я сол - ныш - ком на яз - бе си - я - ла, я б для - го -
 Ко - ли б я ста - ла со - неч - ком у не - бі, не сви -

У російському перекладі порушена метрико-ритмічна будова: у рядках збільшена кількість складів, не визначається цезура, смислові паузи оригіналу припадають на середину слів російського перекладу, втрачається логічна завершеність фрази. Це розбиває лінійну структуру оригіналу.

Ускладнення синтаксичних конструкцій звертаннями, вміщеними у середині рядків, спотворює двочастинну симетричну будову рядків оригіналу. Крім ритмічної невідповідності, вони надають текстові іншої стилістичної забарвленості. Це скорше стиль сентиментальної ідилії чи міського романсу ("песни я певала"), а не передача удатно поетизованої

простоти розмовної мови, яка характерна для оригіналу. Російський переклад віддаляє твір від народно-поетичної основи. Народність, натомість, становить дух пісень Шопена.

Усі згадані невідповідності поетичному оригіналові призвели до змін у нотному тексті, що добре видно з нотного прикладу.

Нотний приклад

Збільшення складів в окремих рядках поетичного тексту змусило музичних редакторів зробити дроблення музичних тривалостей, що призвело, до незначних, на перший погляд, змін ритмічного малюнка. Однак це тільки на перший погляд. Подібне “редагування” суттєво не вплинуло б на зміст музичного твору, якби йшлося, наприклад, про оперний речитатив, якому властива певна ритмічна свобода. У випадку ж з піснею Шопена, такі втручання в нотний текст вважаємо абсолютно неприпустимими. І ось чому. Як ми щойно намагалися довести, Шопен особливо чутливо ставився до відтворення найбільш суттєвих рис польської народної пісні. Однією з таких є симетричність та пропорційність музичних побудов. В. Пасхалов пише з цього приводу: “В ... присоединениях одного мотива к другому, в ... разнообразной группировке тактов обнаруживается музыкальный вкус поляков, присущее им чувство музыкальной формы, симметрии”¹⁰. Зміна мелодичного малюнка пісні Шопена, яка є напрочуд тонкою стилізацією народних мелодій, перетворює її на банальну салонну пісеньку, які десятками створювали композитори “середньої руки”. До речі, у виданні 1955 року довільно додано два зайвих такти до вступу, що порушує пропорційність стосовно наступних ритурнелів.

Як видно з нотного прикладу, тільки Борису Тену вдалося зробити такий переклад поетичного тексту, який відповідає шопенівській мелодії. Однак видання, яке містить взірцевий тенівський переклад, є бібліографічною рідкістю і майже недоступне для виконавців¹¹.

Прикро, що такий віртуозний переклад “загубився”, потрапивши у сусідство з текстом, через який було спотворено музичний оригінал. Адже першим рядком у виданні подається російський текст і саме на нього “накладається” спотворена шопенівська мелодія.

Приклад

Український переклад подається другим рядком, і виконавцю, аби “добратися” до оригінальної шопенівської мелодії, слід було б скористатися нотним виданням з польським текстом (без російського) і вписати у нього текст Бориса Тена. Тільки тоді стало б можливим виконання пісні Ф. Шопена українською мовою.

Отож, якби перекладач був обізнаний з тонкощами перекладу не просто поетичного тексту, а тексту вокального твору, в якому музична складова не може бути порушена, він не припустився б таких серйозних помилок. Згадаємо принагідно, що коли композитор і поет працюють над вокальним твором разом, таких проблем не виникає¹². До того ж, коли йдеться про світові шедеври, перекладач має бути обізнаним з усією

творчістю композитора, провідними рисами стилю, історичними реаліями епохи, особливостями даного твору¹³.

Дійсно взірцеві переклади вокальних творів мають бути ретельно досліджені і слугувати в якості навчального матеріалу для майбутніх перекладачів, музикознавців і літературознавців. Адже, як видно з даного аналізу, якість перекладу суттєво впливає на сценічну долю твору, функціонування його у виконавській практиці.

Для цього необхідний спеціальний курс лібретології для студентів теоретико-композиторських факультетів вищих музичних навчальних закладів, а також для філологів-літературознавців і перекладачів-практиків. В українській культурі матеріалу для дослідження більш, ніж достатньо. Йдеться про його опрацювання, узагальнення і втілення в програми відповідних навчальних закладів.

1. Жадань і задумів неспокої: з творчої спадщини Бориса Тена". – К.: Радянський письменник, 1988. – С. 9.
2. Ганзбург Г.И. Статьи о Шуберте. – Харьков: Торопов, 1997. – 54 с.
3. Jarociński Stefan. Maurycy Mochnicki jako krytyk muzyczny. // Studia Muzykologiczne. Т. III. PWM, 1954. – S. 403.
4. Шопен Ф. Полное собрание сочинений по автографам и первым изданиям с критическими комментариями / Ред. И.Падеревский. Т. XVII: Песни. – Варшава-Краков: Институт Фридерика Шопена; Witkowska A., Przybylski R. Romantyzm. – Warszawa: PWN, 2002. – S. 211.
5. Бэлза И. Шопен. – М.: Наука, 1968. – 380 с.; Соловцов А. Фридерик Шопен: Жизнь и творчество. – М.: Госмузиздат, 1960. – 468 с.; Шопен Ф. Полное... Ор. cit.
6. Бэлза И. Ор. cit.
7. Бэлза И. Ор. cit.; Соловцов А. Ор. cit.
8. Житомирский Д. Возродится ли утраченное? // Советская музыка. – 1989. – № 6. – С. 79-84.
9. Шопен Ф. Письма: в 2-х тт. – Т. 1 / Сост. вступит. статья, коммент., хронограф Г.С. Кухарского. 4-е изд. – М.: Музыка, 1989. – С. 28.
10. Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. – М.: Госмузиздат, 1949. – С. 18
11. Шопен Ф. Желание / Для голоса и фортепиано. Слова С. Витвицкого. – К.: Мистецтво, 1955.
12. В одному з листів С.Вітвицького до Ф.Шопена читаємо: "Если Тебе захочется написать музыку еще к какой-нибудь песенке, объединяя две строфы вместе... то не обращай внимания на то, что количество стрóf нечетное, – я всегда могу дописать строфу." // Шопен Ф. Письма: Ор. cit. – С. 218.
13. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: Сущность, аспекты анализа: Сборник статей / Сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 27-33; Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Ibidem. – С. 5-18; Терентьев Д. Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте // Ibidem. – С. 18-27.