

Анна Калініна

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

СВОЄРІДНІСТЬ ВТІЛЕННЯ ПЕРЕКЛАДЕНИХ ВІРШІВ Г. ГЕЙНЕ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ Д. КЛЕБАНОВА

Калініна А. С. Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне у вокальному циклі Д. Клебанова. Розглядаються особливості втілення віршів Г. Гейне у вокальному циклі одного з фундаторів харківської композиторської школи – Д. Клебанова. Індивідуальне бачення гейневської лірики композитором проглядається на тлі вокальних творів інших композиторів ХХ століття – М. Метнера та Е. Денисова, – створених на ті ж самі поетичні тексти. У перехресних романсах застосовуються схожі музично-мовні засоби, серед яких метричний принцип вокалізації поетичного тексту, гомофонно-гармонічний склад, гармонія класико-романтичного типу. Разом з тим, кожен з композиторів своєрідно передає образно-смысловий ряд віршів. Якщо романс «Мне ручку на грудь положи, мой друг» М. Метнер вибудовує за крещендуючим принципом, а Е. Денисов у «Бродил я под тенью деревьев» втілює дві полярні семантичні лінії – «тему мандрів» та «тему туги», то Д. Клебанов у відповідних романсах поглиблюється у сферу особистісних переживань ліричного героя, затьмарюючи загальний колорит романсів. Чималий вплив на це спричиняє вибір різних авторських перекладів, що мають певні відхилення від німецького першоджерела, які обумовлюють емоційні акценти образного змісту віршів.

Ключові слова: художній переклад, романс, вокальний цикл на вірші Г. Гейне Д. Клебанова, «Книга пісень» Г. Гейне, «Три вірші Г. Гейне» М. Метнера, «Страждання юності» Е. Денисова.

Калинина А. С. Свообразие воплощения переведенных стихов Г. Гейне в вокальном цикле Д. Клебанова. Рассматриваются особенности воплощения стихов Г. Гейне в вокальном цикле одного из основателей харьковской композиторской школы – Д. Клебанова. Индивидуальное видение гейневской лирики композитором просматривается на фоне вокальных произведений других композиторов – Н. Метнера и Э. Денисова, – созданных на те же самые поэтические тексты. В перекрестных романсах привлекаются сходные музыкально-языковые средства, среди которых метрический принцип вокализации поэтического текста, гомофонно-гармонический склад, гармония классико-романтического типа. Вме-

сте с тем, каждый из композиторов своеобразно передает образно-смысловый ряд стихов. Если романс «Мне ручку на грудь положи, мой друг» Н. Метнер выстраивает по крещендирующему принципу, а Э. Денисов в «Бродил я под тенью деревьев» воплощает две полярные семантические линии – «тему страстивий» и «тему тоски», то Д. Клебанов в соответствующих романсах углубляется в сферу личностных переживаний лирического героя, омрачая общий колорит романсов. Большое влияние на это оказывает выбор разных авторских переводов, которые имеют определенные расхождения с немецким первоисточником, обуславливая эмоциональные акценты образного содержания стихов.

Ключевые слова: художественный перевод, романс, вокальный цикл на стихи Г. Гейне Д. Клебанова, «Книга песен» Г. Гейне, «Три стиха Г. Гейне» Н. Метнера, «Страдания юности» Э. Денисова.

Kalinina A. S. Peculiarities of the embodiment of H. Heine's poetry translations in the vocal cycle of D. Klebanov.

Statement of the problem. There are a lot of works in the national musicology focusing on the study of vocal chamber music for voice and piano by Ukrainian composers of the 20th century. Researchers cover quite a wide range of issues regarding vocal pieces and touch upon the problems of cyclocreation, dramaturgy, features of musical and linguistic means, etc. However, they rarely pay attention to translation, though there are many vocal opuses, in which composers use foreign poetry. In this case, the specific choice of the translated sample helps to determine the principles of the composer's approach to the embodiment of the poetic text, especially in comparison with other works based on the same sources. Hence separate songs from D. Klebanov's vocal cycle on the poems of H. Heine did not become an exception, thereby confirming the relevance of the proposed topic.

The purpose of the article is to determine specific features of the embodiment of H. Heine's poetry translations in the vocal cycle of D. Klebanov on the basis of two romances – “In a grove, on a wild path”, “My love, lay your hand on my heart”, as compared to the works of other composers of the twentieth century .

To achieve the research objectives the following methods were used: historical, structural-functional, genre-style and comparative.

Results. Under consideration are peculiarities of the embodiment of H. Heine's poetry translations in the vocal cycle of D. Klebanov, one of the founders of Kharkiv composition school. For this work the author took eight verses from the first two cycles of the “Book of Songs” by the German poet. They were based on the motives of love poems with vivid images of nature; sometimes the poems are full of sadness, a sense of loneliness. When D. Klebanov was choosing certain samples from different poetic cycles, he tried to stick to the plot of the “Book of Songs”, since he ordered the poems in the same way they were written in the collection. Another indicator of the composer's relation to Heiner's texts is the choice of poetic works which are given in the cycle in Ukrainian and Russian languages.

The composer's individual vision of Heine's lyric poetry is clearly seen when compared to the vocal works of other composers of the twentieth century, M. Medtner and E. Denisov, written on the same poetic texts. In cross-romances, similar musical-linguistic means are used, including the metrical principle of vocalization of the poetic text, homophonic-harmonic structure, harmony of classical-romantic type. However, each of the composers renders the figurative and semantic implications of the poems in their own way. M. Medtner builds his romance "My love, lay your hand on my heart" according to the crescendo principle. Beginning with a quieter dynamics, the composer gradually increases the volume of the sound, which at the end leads to a general climax that moves from the point of the golden section. D. Klebanov chose a different way – to reinforce the dramatism of the poem. This was possible thanks to various musical and linguistic means: a strict, intense melody in the bass doubled in the sixth with a chromatic motion and semiquavers at the end of each bar in the last line of the first stanza, designation *Meno mosso*, chromaticized vocal melody.

The composers' choice of poetic translations depends on the place and role of the romance in the general structure of the cycle. The eight-part composition of D. Klebanov is based on the wave principle of the plot development. The original four romances pave the way to the first climax – unrequited love in the first romance ("Every morning I awake and ask"), painful memories in the second one ("In a grove, on a wild path"), a tragic image in the third one ("My love, lay your hand on my heart"), and an attempt to overcome the pain in the fourth romance ("First I was afraid of darkness"). Further on, the development is based on contrast: the image of death in the fifth romance ("Your lovely face, so fair and dear"), a subtle feeling of love in the sixth one ("Oh, let me plunge my heart"), worries because of the marriage of a loved one to another guy in the seventh romance ("I hear the flute and the fiddle") and disappointment in her spiritual values in the last one ("The violets blue"). Such a location of the third romance justifies the choice of translation, where the colours are thickening and the content becomes even darker. Such kind of a figurative and semantic plot resembles the tradition of a romantic vocal cycle, in which the emotional state of the lyrical character, his emotional collisions come to the fore. In this perspective, "3 Poems of H. Heine" by D. Medtner demonstrate another relationship between the romances of the cycle. All of them have feelings of sorrow, despair circle, a no-go. At the same time, distancing from the immediate events is felt, as if it is a look at someone else's life, which is evidenced by the storytelling from the third person in the second and third romances. Therefore, the first romance, based on the poem "My love, lay your hand on my heart", is a kind of "preface" to the cycle, which involves some personal detachment. This leads to the selection of softened content in the translated version of the poem.

The second romance, "In a grove, on a wild path", has a similar function in the vocal cycle of D. Klebanov as it became the preparation for the climax of the third one. The semantic line of his poem is based on two storylines: the external one is the "theme of the journey" that is reflected in the image of nature, and the internal one is the "theme of sadness", which focuses on the feelings of the lyrical hero. The composer here, like

in the third romance, deepens the line of inner experiences. This became possible thanks to the *Tranquillo* tempo, flat minor tonality, massive discordant accompaniment chords, variable measure, melody of the recitative-oratorical type.

H. Heine's poem, presented in the work of D. Klebanov, became the basis of the fifth romance of E. Denisov's vocal opus. Like the Ukrainian master, E. Denisov builds his cycle in the spirit of the romantic tradition, but in revealing the figurative structure of the poem he goes a different way. He makes a clear distinction between two figurative-semantic lines. This is reflected in the form of a romance that has the features of binarity and variability, the embodiment of the metro-rhythmic structure of the verse based on two opposing principles - metric and cantilena, as well as other means of musical expression. Thus, choosing the same poem by H. Heine, D. Klebanov and E. Denisov represent their own vision of its content.

Conclusions The comparative analysis of the embodiment of Heine's texts by D. Klebanov and other composers of the twentieth century helps to highlight the individual approach of the Ukrainian artist. Despite the fact that the composer chooses similar means of musical expression, he finds his own way of reflecting the semantics of the poetic source. In the above mentioned romances – “In a grove, on a wild path” and “My love, lay your hand on my heart” – the author focuses on the inner conflicts of the lyrical hero, his experiences. Attention paid to the sensory side of the poems also determined the selected translations, since the rejection of translators from the original results in a certain deformation of its meaning and figurative structure, which influences the musical embodiment of the poetic source.

Key words: literary translation, romance, D. Klebanov's vocal cycle on the poems of H. Heine, “The Book of Songs” by H. Heine, “3 Poems of H. Heine” by M. Medtner, “Sufferings of the Youth” by E. Denisov.

Постановка проблеми. У вітчизняному музикознавстві існує чимало праць, предметом вивчення яких стала камерно-вокальна музика для голосу та фортепіано українських композиторів ХХ століття. Серед них назвемо перш за все Д. Клебанова (1907–1987), М. Кармінського (1930–1995), В. Сільвестрова (1937), Л. Дичко (1939), В. Бібіка (1940–2003), І. Карабиця (1945–2002) та ін. Коло питань, які підіймають вчені в зв'язку з вокальними творами, досить велике та зачіпає проблеми циклотворення, драматургії, особливостей музично-мовних засобів тощо. Проте не так часто дослідники приділяють увагу питанню перекладу, адже існує чимало вокальних опусів, у яких композитори залучають вірші іноземних поетів. При цьому конкретний вибір перекладеного зразка допомагає визначити принципи підходу композитора до втілення поетичного тексту, особливо в порівнянні з іншими творами, написаними на однакові першоджерела. В такому аспекті окремі номе-

ри з вокального циклу на вірші Г. Гейне Д. Клебанова не стали винятком, підтверджуючи, тим самим, актуальність запропонованої теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання перекладу у художніх, зокрема музичних, творах заявлено в працях таких науковців, як А. Хуторська [4] та Л. Коломієць [2]. Дослідження Л. Коломієць зосереджено на лінгвістичному аспекті перекладу поетичних текстів, оскільки, на думку автора, «<...> поетична мова – це особлива, інтенціональна мова, яка будується за своїми специфічними законами семантики» [2: 8]. Робота А. Хуторської присвячена пошуку «загальних механізмів міжвидового перекладу в композиторській інтерпретації» [4: 2]. З цих позицій автор вважає близькими поняття перекладу та інтерпретації, що дає музикознавцю можливість застосувати термін «художній переклад». Сформульовані наукові положення служать підґрунтям для подальших досліджень в царині камерно-вокальної музики.

Ціль статті полягає у визначенні особливостей втілення перекладених віршів Г. Гейне у вокальному циклі Д. Клебанова на прикладі двох романсів – «В гаю, на дикій стежині», «Поклади лиш руку на серце, друг», в порівнянні з творами інших композиторів ХХ століття.

Викладення основного матеріалу дослідження. Дмитро Львович Клебанов (1907–1987) – один з фундаторів харківської композиторської школи. Серед жанрового розмаїття творчості композитора важливе місце посіли камерно-вокальні опуси для голосу та фортепіано, створені на вірші Г. Гейне, О. Пушкіна, Т. Шевченка, Е. Хулдена та ін. Особливу увагу привертає гейнівський цикл для басу та фортепіано, наповнений тонкою лірикою, почуттям юнацької закоханості. Для цієї композиції Д. Клебанов обирає вісім віршів з «Книги пісень» німецького поета. Як відомо, вона складається з окремих циклів: «Юнацькі страждання» (1821), «Ліричне інтермецо» (1823), «Знову на батьківщині» (1826). До вокального ж циклу увійшли вірші виключно з перших двох циклів.

Нагадаємо, що «Книга пісень» Г. Гейне – це унікальний твір. Він відбиває нерозділене кохання поета до кузини Амалії. Літературознавці відзначають, що вірші, не втрачаючи своєї самоцінності, тісно пов'язані один з одним, тому вибудовані в певній послідовності, яка утворює ліричний сюжет. Порядок виникнення циклів такий, що кожний наступний розкриває «внутрішні теми попереднього» [1: 337]. Н. Берковський підкреслює, що жанрове позначення – «Пісні», винесене в назву, не є метафорою, а виражає орієнтацію на німецьку народ-

ну пісню, її ритміку і інтонаційність [1: 336]. Здається, саме ці риси забезпечили «Книзі пісень» велику популярність. Показово, що на вірші «Книги» написана велика кількість вокальних творів композиторами різних національностей та стилів – від епохи романтизму до сучасності.

Таким чином, приступаючи до створення циклу на вірші Г. Гейне, Д. Клебанов мав можливість спиратися на традицію, яка вже склалася. Серед розмаїття творчого добутку поета композитору виявились близькі мотиви любовної лірики з яскравими образами природи, іноді наповнені сумом, відчуттям самотності. Тільки один з віршів – «Поклади лиш руку на серце, друг», випадає із загального контексту, оскільки має похмурий, трагічний характер, містить образ смерті. Д. Клебанов, обираючи окремі зразки з різних поетичних циклів, дотримується все ж сюжетної лінії «Книги пісень», оскільки він розташовує вірші в тій послідовності, в якій вони викладені у збірці. Іншим показником відношення композитора до гейнівських текстів слугує вибір перекладу поетичних творів, які у циклі представлені одночасно українською та російською. Серед українських перекладачів композитор обирає роботи М. Литвинця, М. Зірки та П. Засенка, серед російських – В. Коломийцева, Т. Сильмана, Є. Кніповича, А. Енгельке, В. Зоргенфрея, С. Маршака.

У зв'язку з питанням перекладу як такого існує багато праць. Однією з важливих проблем, яку висувають лінгвісти, стає визначення сутності перекладу: що перекладається – значення або сенс? Оскільки переклад є одним із засобів мовної комунікації, очевидно, що чільне місце в ньому відводиться саме сенсу. В. Комісаров вважає, що значення одних і тих же слів в різних мовах може розходитися в залежності від ситуативного моменту, більш того, в перекладному тексті іноді виявляються «одиниці “додані” при перекладі, тобто ті, що не мають прямої відповідності в оригіналі тощо» [3: 8]. Схожі думки висловлює Л. Черняхівська. За словами науковця, існує «поняття “інваріанта” перекладного тексту, який може виражатися різними мовами» [5: 21]. Даний інваріант зберігається при перекладі, змінюється сама система мовних значень. Це стає можливим внаслідок подібного бачення різними народами загальної картини світу. У цьому ракурсі Л. Черняхівська приводить наочний приклад: за словом «сир» в нашій свідомості закріплені певні властивості цього поняття – його колір, запах, структура, смак,

проте, англійське – *cheese*, не викликатиме подібні асоціації. Іншими словами, зв'язок між іншомовним поняттям і уявленням про предмет буде розірвана. Ще більш гостро це питання постає відносно поетичної мови. На відміну від комунікативної, яка в основному оперує термінами і визначеннями, поетична – являє собою особливий вид мови, в якій переважає неясний сенс, велика кількість тропів. Крім цього, на думку Л. Коломієць, поетична мова максимально охоплює особливості національної [2: 9]. Іншими словами, поряд з глибоким знанням мови та вмінням найбільш точно передати зміст комунікативного мовлення, при трансформації поетичного тексту перекладач повинен мати великі знання про культуру та звичаї країни, мовою якої написаний вірш, і, крім цього, володіти певними поетичними здібностями. Тому в кожному конкретному випадку уточнення відповідності оригінального і перекладеного текстів дозволяє краще зрозуміти власні наміри і художні завдання композитора.

З огляду на це, індивідуальний підхід Д. Клебанова до поезії Г. Гейне більш яскраво виявляється у порівнянні з втіленням тих самих творів поета іншими композиторами ХХ століття. Так, третій романс з вокального циклу Д. Клебанова перекидає арку до першого романсу з «Трьох віршів Г. Гейне» М. Метнера. За їх основу обрано вірш – «Поклади лиш руку на серце, друг» («Положи мне руку на сердце, друг»). Він має зловісний настрій – серце ліричного героя наповнене жахом та передчуттям чогось невпинного, неминучого. Його перший рядок відрізняється від наступних, оскільки немов налаштовує читача на ліричний тон висловлювання з любовним мотивом, притаманним Г. Гейне, але вже другий – «*Ти чуєш близько зловісний стук*» – насторожує, змушує серце замертти в очікуванні трагічних подій. Головним виразником цих відчуттів являється постать майстра, який втілює собою образ смерті – «*То майстер злий без втоми і сну, / мені ладнає смертну труну*». При цьому найбільші муки ліричному герою спричиняє не момент самої смерті, а довге її очікування – «*Ах, майстре, роботу б швидше скінчить – я так втомився, пора відпочить*». В смерті він, навпаки, шукає спокою.

В творі Д. Клебанова гейнівський вірш фігурує в перекладах М. Зірки (українською) та Є. Кніповича (російською). В них ритмічна схема вірша повністю збігається; близькою є й образно-смыслова основа, за виключенням деяких змін, що служать способом збереження ритму. Наведемо другий рядок вірша, який російською звучить на-

ступним чином: «Ты слышишь в комнате громкий стук». Якщо в російському варіанті «*громкий*» тільки вносить деяку напругу, то в українському – «*зловісний*», відразу забарвлює атмосферу вірша в темні кольори. В цілому, обидва переклади виявляються настільки близькими текстуально, що складається враження вторинного зразка, немов за основу українського перекладу був взятий російськомовний варіант. Більші розбіжності знаходимо у порівнянні з іншим російським перекладом О. Машистова, використаним М. Метнером. У цьому варіанті дещо пом'якшується колорит вірша за допомогою пестливих слів «*ручку*», «*каморке*», та звертанням – «*славный мастер мой*». Різними виявляються й ритмічні схеми перекладів. Є. Кніпович задіює тонічний (квалітативний) ритм, оскільки зберігається кількість наголосів, а не складів. Загалом ритмічна схема основана на зміні анапесту та ямбу. В перекладі О. Машистова ритм вірша має більш класичний вид – це амфібрахій, який в кінці кожного рядку, проте, завершується ямбом.

Різниця в перекладах звичайно спричиняє вплив на музичне втілення вірша, але, незважаючи на характер перекладеного тексту, обидва романси мають деякі спільні риси: тридольні розміри, швидкий темп (6/8, *Allegro agitato* у Д. Клебанова та 3/8, *Allegro inquitto* у М. Метнера), метричний принцип вокалізації мелодії з рисами декламаційності, гармонія класико-романтичного типу, гомофонно-гармонічний склад. Тим часом, кожен з композиторів демонструє індивідуальний підхід до гейнівського поетичного світу. Наприклад, М. Метнер вибудовує романс за крещендууючим принципом. Починаючи з більш тихої динаміки, композитор поступово збільшує гучність звучання, що в кінці призводить до генеральної кульмінації, яка зміщується з точки золотого перетину. Найбільшу напругу має останній вислів. В вокальній мелодії автор залучає висхідні кварта та квінти на кожне слово з затриманням на другому складі. Цікавим прийомом становиться введення синкопи в кінці кожної фрази з ямбічним закінченням. Подібна аритмія вносить відчуття дисонансу, тривоги, що посилюється пульсацією шістнадцятих та тональністю твору *b-moll*.

Іншим шляхом йде Д. Клебанов. Композитор двічі повторює текст у різному музичному звучанні. Перша строфа має вальсовий акомпанемент і переважно речитативну вокальну лінію, що відповідає поетичному першоджерелу з його «псевдоліричним» початком. Проте, вже в останньому рядку першої строфи в басу звучить суворя, напруже-

на мелодія, подвоєна в сексту з хроматичним рухом та шістнадцятими в кінці кожного такту. Далі з'являється темпове позначення *Meno mosso*, хроматизована вокальна мелодія дублюється в одноголосній фортепіанній партії з деякими змінами. Все це поглиблюється витриманим тонічним органним пунктом у субконтроктаві, котрий виникає на слові «б'є». У такий спосіб Д. Клебанов поступово все більше затьмарює звучання, створюючи понурий, повний смутку образ. Кульмінаційним стає звертання «Ах, майстре», в момент якого у вокальній мелодії з'являється найвищий звук – e', відмінюються знаки *cis-moll*, тим часом, як у супроводі звучить акорд *C-dur*, що разом з тим сприймається не просвітленням, а чимось лякаючим, зловісним. Його продовжують повзучі, низхідні хроматизовані терції, нагадуючи риторичну фігуру «катабасис» з барочної традиції. Після подібного напруженого розвитку поетичний текст у повторі звучить зовсім інакше. Якщо вперше у музиці відчувалися спроби боротьби ліричного героя, його протест, то за другим разом – смуток і смиренність. Початковий *cis-moll* змінюється на *c-moll*, *Allegro agitato* – на *Tranquillo*, переважає тиха динаміка, а в супроводі – важкий «поступ» дисонуючими акордами, завдяки чому остання кульмінація позбавлена високого драматизму. Таким чином, порівнюючи прочитання вірша «Поклади лиш руку на серце, друг» М. Метнером та Д. Клебановим, можна зазначити, що романс останнього виявляється зафарбований в більш темні кольори.

Вибір поетичних перекладів, безумовно, залежить від місцеположення та ролі романсу у загальній композиції циклу. Восьмичастинний твір Д. Клебанова оснований на хвиловому принципі розвитку сюжету. Так, початкові чотири романси вибудовують шлях до першої кульмінації – нерозділене кохання у першому романсі («Вранці я встаю, гадаю»), болючі спогади у другому («В гаю, на дикій стежині»), трагічний образ у третьому («Поклади лиш руку на серце, друг»), та спроба пережити біль у четвертому («Спершу я п'їтьми боявся»). Далі розвиток будується на основі контрасту: образ смерті у п'ятому творі («Кохані риси неземні»), тонке почуття кохання у шостому («Я в чашу лілії білу»), переживання через заміжжя коханої з іншим у сьомому («Рокочуть труби оркестру») та розчарування в її душевних цінностях у останньому («Фіалки голубих очей»). Як бачимо, розташування третього романсу виправдовує вибір перекладу, в якому згущуються фарби, затьмарюється і без того понурий зміст. Така побудова

образно-сміслового сюжету нагадує традицію романтичного вокального циклу, в якому емоційний стан ліричного героя, його душевні колізії посідають перше місце: мрії протиставляються реальності, панує атмосфера самотності, болю через нерозділене кохання, зраду тощо. В цьому ракурсі «Три вірші Г. Гейне» М. Метнера виявляють інший взаємозв'язок між романсами циклу. Всі вони поєднуються почуттями смутку, замкнутого кола, безвихіддя. Разом з тим, відчувається дистанціювання від безпосередніх подій, наче це погляд на чуже життя, що підтверджує тип розповіді від третього лица у другому та третьому романсах. Тому перший романс, за основу якого взятий вірш «Поклади лиш руку на серце, друг», слугує своєрідною «передмовою» до циклу, що передбачає деяку особистісну відстороненість. Це призводить до вибору пом'якшеного змісту у перекладеному тексті вірша.

Дещо схожу функцію у вокальному циклі Д. Клебанова несе другий романс – «В гаю, на дикій стежині» («Я брел дорогою лесной»), оскільки став підготовкою до кульмінаційного третього. Семантичний ряд цього вірша виявляє образно-сміслову двоплановість, засновану на двох сюжетних лініях: зовнішній – «тема мандрівки», що відбивається в образі природи, та внутрішній – «тема туги», яка зосереджена на душевних почуттях ліричного героя. Вони тісно переплітаються одна з іншою, вибудовуючи ліричний сюжет. Цікаво, що зображення природних явищ зводиться в цьому вірші до мінімуму, обмежуючись лише вказівкою місця дії і почутим співом птахів, що викликає в пам'яті минулі дні. На це вказує відсутність тропів в зв'язку з описанням природи. Акцент же зміщується на переживання ліричного героя, які розгортаються на тлі даного пейзажу. Прогулянка серед дерев – це свого роду спроба подолати якісь внутрішні негаразди. Так, два сюжетних плани протиставляються, а спів пташок посилює смуток, примушує згадати давно забуті емоції, сердечні муки: *«В гаю, на дикій стежині / плекав я думи смутні, / а мрії в самотині / будили давні дні»*. Втім ліричний герой не відмовляється від цих почуттів, не хоче від них позбутися, зберігаючи в серці свою печаль, про що свідчить остання строфа вірша: *«О пташки, вже годі співати – / мене не розважити вам. / Вам сум із душі не зняти – / нікому його не віддам»*.

Втілюючи вірш, Д. Клебанов зосереджується на відбитті душевних колізій ліричного героя, тонко передає грані його настрою: з одного боку, солодкі спогади про пережите раніше щастя, з іншого – болісні

відчуття втрати та неможливість повернути минулі часи. На це направлені усі музично-мовні засоби романсу. Наприклад, композитор обирає темп *Tranquillo* та тридольний розмір, який зазвичай несе в собі риси танцювальності. Однак бемольна мінорна тональність – *es-moll*, та масивні дисонуючі акорди у супроводі обтяжують звучання. Душевні переживання ліричного героя втілюються й за допомогою постійної зміни розміру – $6/8$, $9/8$, $2/4$, та динамічних відтінків. Наприклад, починається романс з *p* та розміру $6/8$, які у музичному рішенні третього рядка різко змінюються на *f* та розмір $2/4$.

Велике виразове значення має вокальна мелодія, котра базується на речитативно-деламаційному принципі вокалізації поетичного тексту, на відміну від інших романсів циклу Д. Клебанова з метричною основою. В даному творі відсутні розспіви, а продовження звуку більш довгою тривалістю зустрічається досить рідко. Натомість вокальна мелодія має гнучкий ритмічний малюнок, що наближається до людської мови. Композитор задіює триолі, дуолі, секстолі. Цікавим являється принцип взаємодії вокальної та фортепіанної партій, заснований на діалогічному співвідношенні: під час звучання лінії вокаліста фортепіанна партія зводиться до мінімуму; та навпаки, в момент пауз у вокальній – інструментальна доповнюється мелодичним рельєфом.

Представлений у творі Д. Клебанова вірш Г. Гейне став основою п'ятого романсу вокального опусу молодшого сучасника композитора Е. Денисова. Подібно українському майстру, Е. Денисов вибудовує свій цикл у дусі романтичної традиції, зокрема, наслідуює особливості камерно-вокальної творчості представників австро-німецької школи. Проте в розкритті образного строю вірша йде іншим шляхом. Він чітко розмежовує дві образно-сміслові лінії – «тему мандрів» та «тему туги». Це помітно у формі романсу, яка має риси двочастинності та варіаційності. Крім прояву в формі, двоплановість вірша відбивається у засобах музичної виразності. При втіленні метроритмічної структури вірша композитор спирається на два протилежних типи вокалізації: метричний і кантиленний. Наприклад, в першій строфі ритм трьох з чотирьох рядків у романсі відповідає віршованому. При цьому рівномірний рух восьмими створює чітку метричну пульсацію, що викликає асоціацію з кроком. Третій рядок даної строфи – «*И снова старая греза*» – пов'язаний з болісними спогадами з минулого, тому випадає із загального контексту. Для нього характерно збільшення кількості акцен-

тів за рахунок зміщення ненаголошених складів на сильну долю такту і подовження інших за рахунок довгих тривалостей. Так проявляється другий план романсу, спрямований на розкриття внутрішніх переживань. Такий принцип розмежування двох планів зберігається й в організації інших засобів виразності.

«Тема мандрівки» відтворюється за допомогою вибору темпу *Moderato*, розміру $3/8$, тональності *G-dur*, фактури вальсового типу зі штрихом стакато, розспівної мелодії з чергуванням широких ходів і поступового руху. «Тема туги» втілюється за рахунок речитації у вокальній мелодії, динамічного розгортання твору: з одного боку, у всій мініатюрі переважає динаміка *p*, з іншого – періодично виникають сплески *f* в найбільш експресивні моменти. Таким постає, наприклад, вираз «*zaslyshu ee ya i snova*» і «*tosku moyu poxittit*», на які припадають дві кульмінації романсу. Важливу роль у створенні образу грає фортепіанна партія, яка додає особливі штрихи. Наприклад, у другій строфі в партії правої руки утворюється мелодична фраза, що інтонаційно охоплює звуки $fis^2-d^3-cis^3$, в той час, коли у лівій виникає свого роду відповідь, заснована на чергуванні квінти d^1-a^1 і звуку f . Цей мотив повторюється протягом усієї другої строфи, відтворюючи той самий пісенний мотив, почутий у співі птахів. У зміненому вигляді він звучить у фортепіанній постлюдії, але тут це вже не наспів, що приносить душевний біль, а близький серцю спогад про пережиті раніше втрати.

Таким чином, Д. Клебанов та Е. Денисов, обираючи один і той самий вірш Г. Гейне, представляють власне бачення його змісту. Композитори розставляють смислові акценти в залежності від свого відчуття, викликаного поетичним першоджерелом. Разом з тим, відмінності в прочитанні віршу в якійсь мірі виникають у зв'язку з використанням різних перекладів. У романсі Д. Клебанова задіяні праці М. Зірки (українською) та Т. Сільмана (російською). Великою мірою вони виявляються подібними у ритмічному та текстовому планах. Натомість переклад Л. Мея у романсі Е. Денисова має досить вагомий розбіжності. Наприклад, в обох роботах з клебанівського романсу перекладачі йдуть шляхом уточнення місцеположення ліричного героя. Так, в українськомовній версії з'являється словосполучення «*в гаю*», а в російській – «*лесною*», хоча у дослівному перекладі цей вираз звучить, як «*я йшов під деревами*». В даному разі праця Л. Мея більш близька до оригіналу – «*бродил я под тенью деревьев*». В інших випадках перекладач за-

для посилення емоційності вводить тропи, що відсутні у Г. Гейне. У німецькому першоджерелі два останні рядки першої строфи звучать наступним чином: *«прийшли старі мрії / і проникли в моє серце»*. В цьому виразі ще немає вказівки на те, що згадані *«мрії»* викликають у ліричного героя біль та смуток. Інтерпретуючи цей вірш, Л. Мей вводить яскраву метафору, яка випереджує майбутній розвиток сюжету – *«и снова старая греза / впилаась мне в сердце змеей»*.

Висновки. Порівняння втілення гейнівських текстів Д. Клебановим та іншими композиторами ХХ століття допомагає висвітлити індивідуальний підхід українського митця. Незважаючи на те, що композитор обирає схожі музичні засоби, він знаходить власний спосіб віддзеркалення семантики поетичного першоджерела. У представлених романсах – «В гаю, на дикій стежині» та «Поклади лиш руку на серце, друг» – автор зосереджує увагу на внутрішніх колізіях ліричного героя, його переживаннях. Увагу до чуттєвої сторони віршів зумовили й обрані переклади, оскільки відхилення перекладачів від іншомовного оригіналу призводять до певної деформації його сенсу та образного строю, що спричиняє вплив на музичне втілення віршу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берковский Н. Я. Комментарии. Гейне Г. Собрание сочинений : в 10 т. М., 1956. Т. 1. С. 333–373.
2. Коломієць Л. Перекладознавчі семінари: актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т, 2011. 527 с.
3. Комиссаров В. Перевод в аспекте корреляции «язык – речь». Вопросы теории перевода : сб. науч. тр. М., 1978. Вып. 127. С. 5–13.
4. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Хуторська А. Й. Харків, 2009. 17 с.
5. Черняховская Л. Содержание, языковые значения, перевод. Вопросы теории перевода : сб. науч. тр. М., 1978. Вып. 127. С. 21–30.

REFERENCES

1. Berkovskiy, N. Ya. (1956). Kommentarii [Comments]. *Geyne G. Sbranie sochineniy : v 10 t. M. T. 1.* [in Russian].

2. Kolomijecj, L. (2011) Perekladoznavchi seminary: aktualjni teoretychni koncepciji ta modeli analizu poetychnogho perekladu [Translation studies seminars: modern theoretical concepts and models of the poetic translation analysis] : navch. posib. Kyjiv : Kyjiv. un-t. [in Ukraine].
3. Komissarov, V. (1978). Perevod v aspekte korrelyatsii «yazyk – rech» [Translation in the aspect of “language - speech” correlation]. *Voprosy teorii perevoda : sb. Nauch. tr. M. Vyp. 127.* [in Russian].
4. Khutorsjka, A. J. (2009). Kompozytorsjka interpretacija poetychnogho tekstu jak khudozhnij pereklad [Composer’s interpretation of poetic text as literary translation] : avtoref. dys. ... kand. mystectvoznavstva : 17.00.03 / Khutorsjka A. J. Kharkiv [in Ukraine].
5. Chernyakhovskaya, L. (1978). Soderzhanie, yazykovye znacheniya, perevod [Content, language meanings, translation]. *Voprosy teorii perevoda : sb. nauch. tr. M.* [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30.08.2018 р.

УДК 78.071.1:780.614.13(477.521.54)

ORCID 0000-0003-0944-6060

Сергій Костогриз

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ В СЛОБОЖАНСЬКІЙ УКРАЇНІ

Костогриз С. О. Жанрово-стильові пріоритети розвитку композиторської творчості для балалайки в Слобожанській Україні. У статті запропоновано аналіз художньо-технічного потенціалу балалайки. Визначено комплекс фактурно-реєстрових і темброво-фонічних прийомів виконавства в знакових творах провідних харківських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, які презентують українську традицію трактування жанру. Матеріалом послужили твори, що розкривають еволюцію балалайки в музично-виконавській культурі ХХ ст. У концертах для балалайки П. Гайдамаки, А. Гайденка як у дзеркалі відбилися актуальні стильові процеси та їх трансформація в сучасній концертно-педагогічній