

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.071.1(477):784+82-1

ЩЕРБАКОВА Н. Ю.

Щербакова Надія Юріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-2224-8675>

СПІВВІДНОШЕННЯ СЛОВА І МУЗИКИ У ВОКАЛЬНОМУ ТВОРІ ЗА УМОВИ ПЕРЕКЛАДУ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

Розглянуто романс Б. Лятошинського на вірш І. Северяніна щодо взаємодії музики і слова в умовах перекладу поетичного тексту українською мовою. Незважаючи на максимальну коректність перекладу, збереження основних структурних і метроритмічних складових вербального ряду, романс зазнав суттєвих змін, зумовлених кардинальною трансформацією фонічного рівня вірша, адже фоніка поезії – це не тільки складова стилістики поета, а й основа для подальшого його музичного втілення. Методика виявлення особливостей фонетичного рівня вірша і його взаємодії з музичним звуком потребує подальшої розробки, адже у багатьох зразках сучасної вокальної музики цей рівень виходить на перший план і впливає на всі параметри музичного явища. Вокальний твір є синкретичним за своєю природою, а оскільки музична інтонація невіддільна від поетичної, то зміна одного з компонентів зумовлює видозміну властивостей цілого, тому переклад поетичного тексту видозмінює всю вокальну мініатюру. Перекладач зводить нанівець витончену роботу композитора, перетворюючи музичну перлину на просту вокальну мініатюру, руйнуючи цілісність музичної інтонації і поетичної. Вокальний твір, у якому перекладено поетичний текст, слід розглядати вже як інший твір.

Ключові слова: романс Б. М. Лятошинського, вірш І. Северяніна, вокальна музика, переклад.

У сучасному музикознавстві розроблена методологія аналізу вокальної музики, обґрунтуванні принципи формування вокального твору. Так, В. Васіна-Гроссман¹ на матеріалі російської класичної вокальної музики ХІХ – початку ХХ століття запропонувала метод вивчення вокального твору, який ґрунтується на виявленні загальних властивостей поезії та музики, що сприяють органічному їх поєднанню в різних вокальних формах. До них належать ритміка, інтонація і композиція. Автор підкреслює,

¹ Васіна-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Ч. 1. Москва : Музыка, 1972. 149 с.; Ч. 2–3. Москва : Музыка, 1978. 365 с.

що у процесі написання вокального твору літературним першоджерелом багато в чому визначаються можливості музичного вирішення. Засіб перетворення поетичного ритму безпосередньо пов'язаний з «ритмічними особливостями поетичного твору та особливим в кожному історичну епоху способом сприйняття й інтонування вірша»¹. Наголошено також на зв'язку ритміки з жанром і семантикою твору. В. Васіна-Гроссман дає чітке зведення визначень поетичного метра і поетичного ритму (метр – узагальнена схема чергування наголошених і ненаголошених складів, а ритм – індивідуальне, реальне заповнення цієї схеми), оскільки воно надає можливість розкрити сприйняття композитором поетичного слова. Дотримуючись логіки розвитку поезії («розхитування» класичних розмірів), музика також рухається від переважаючого віддзеркалення метрики до відтворення ритму вірша, тобто шляхом деталізації кожного окремого поетичного сегмента.

Наявність у музиці й поезії інтонації і мелодики надає автору можливість визначити два основні методи музичного втілення поетичного тексту. Перший передбачає як основу поетичну інтонацію – це «метод мовної конкретизації мелодики»; другий спирається на мелодіку вірша, а метод її музичного перетворення сприймається як «метод мелодичного узагальнення мовних інтонацій»².

Розглядаючи композиційні особливості вокальних творів, дослідниця виділяє спільні принципи: подібність поетичної строфи і музичного періоду, характерна для обох жанрів структура з повторюваним рефреном. В. Васіна-Гроссман наводить приклади поетичних творів, композиція яких подібна до варіаційної, дво- і тричастинної форм. Однак для виявлення особливостей композиції вокального твору необхідно зважати на взаємодію архітектонічних і процесуальних аспектів вербального і музичного рядів. Проте і в цьому випадку, на думку автора, визначальними є закони побудови поетичних структур. «Спостереження над конкретним матеріалом переконує, що в поетичному творі “запрограмоване” не одне, а багато музичних вирішень, зокрема й композиційних»³. Таким чином, подальше музичне втілення вірша – це розкриття «музичних можливостей» композиції поетичного першоджерела.

Такої ж думки щодо особливостей взаємодії двох різних принципів формоутворення дотримується І. Лаврентьєва, наголошуючи, що вокальні твори мають надзвичайно гнучку форму і важче піддаються узагальненню. Причина цього криється у співіснуванні двох підходів до інтерпретації поезії: перший спирається на строфічну структуру вірша і породжує «багаторазову точну повторюваність порівняно крупних і завершених музичних побудов»⁴; другий пов'язаний зі смисловим розгортанням тексту і вимагає постійного розвитку. Форму внаслідок такої взаємодії дослідниця визначає як «змішану», вона цілком підпорядкована поетичній композиції.

В іншій роботі І. Лаврентьєвої увага зосереджена на проблемі аналізу вокального твору як цілісного феномена⁵. Автор пропонує виявити передусім співвідношення основних пар, які становлять «триєдність» вокального опусу: слово та вокальна партія;

¹ Васіна-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Ч. 1. Москва : Музыка, 1972. 149 с.; Ч. 2–3. Москва : Музыка, 1978. С. 145.

² Васіна-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Ч. 2–3. Москва : Музыка, 1978. С. 158.

³ Там само. С. 179.

⁴ Лаврентьєва И. В. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке // Вопросы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. Вып. 3. С. 254.

⁵ Лаврентьєва И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 78 с.

слово та інструментальний супровід; вокальна партія та інструментальний супровід. Розгляд цих основних складових вокальної мініатюри в їх образно-смысловій взаємодії дає можливість скласти найбільш точне уявлення про твір.

У працях В. Васіної-Гроссман і І. Лаврентьєвої набули вираження основні тенденції теоретичного підходу до вокальних жанрів, які зазнали подальшого розвитку в музикознавстві. Так, у створеному ленинградськими музикознавцями навчальному посібнику¹ охарактеризовано всі види вокальних форм (від мініатюри до опери), уміщено багатий аналітичний матеріал. Основу дослідження становить метод цілісного аналізу, завдяки якому вокальна музика розглядається як «синтетичний вид мистецтва, усі елементи якого утворюють складну систему, взаємодіють, збагачуючи один одного» Наголошено на «взаємному збагаченні», бо тільки тоді, коли «текст разом із музикою представляють структуру, сенс якої не тотожний простій сумі двох доданків», можна говорити про вокальний твір як про нове художнє явище². Особлива увага зосереджена на проблемі співвідношення літературного тексту і вокальної партії. У посібнику докладно розглянуто особливості втілення мовної інтонації в музиці (метр, ритм, тембр, фонетичний ряд і т. д.), розкрито зміст основних понять із теорії літератури.

Отже, дослідники звертають увагу насамперед на способи взаємодії музики і поетичного слова, на засоби музичної мови у відображенні й виявленні художньо-семантичних особливостей літературної основи. У більшості наукових праць камерні вокальні твори розглядаються в «класичному» складі виконавців – вокал і фортепіано. Крім того, автори звертають увагу на співвідношення окремих рівнів вербальної і музичної складових, на принципах взаємодії їх структурних складових (композиції, ритму, метру). Проте необхідно враховувати й спосіб роботи композитора з літературним першоджерелом. В. Холопова³ аналізує два з них: перший – з опорою на поетичні норми (зі збереженням поділу на рядки і чутні рими), другий, – прочитання за принципом прози (порушення строфічної організації та опора на синтаксис). Дотримання логічних принципів вірша є найбільш поширеним. Та з реалістичним наближенням поезії до невіршованої мови поступово починає переважати другий підхід до тексту. Найяскравіше він виявився у ХХ столітті.

У сучасній композиторській практиці змінюється ставлення не лише до структурно-організаційних закономірностей, а й до звучання вербального ряду (до фонетики вірша). Композиторів частіше привертає «поетичний» ряд, позбавлений певного семантичного навантаження. У цьому випадку голос постає як інструмент з особливими тембровими і фонічними якостями. «Суто слухова логіка, – пише П. Булез, – бере гору над будь-якими іншими помислами; голос стає своєрідним звучним тілом, здатним виробляти феномени, які абсолютно не втілюються за допомогою одних лише інструментальних звучних тіл, – він може ще й “конкурувати” з ними, наслідуючи і деформуючи їх»⁴. Саме такі твори останнім часом усе частіше привертають увагу науковців. У них значно зростає можливість співвідношення слова і музики, тому традиційна методика аналізу потребує тут певного коригування. Дослідники наголошують, що композитори, крім звичайної роботи з вербальним текстом (семантика

¹ Аналіз вокальних произведених : учеб. пособ. Ленинград : Музыка, 1988. С. 5.

² Там само. С. 7.

³ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведених : учеб. пособ. / 2-е изд. Санкт-Петербург, 2001. 485 с.

⁴ Булез П. Ориентиры I // Булез П. Избранные статьи. Москва : Ессе homo ; Logos-altera, 2004. С. 179.

вірша, його структурна і композиційна складові), працюють із фонічним рівнем, включаючи «фоніку» вірша у звукове поле твору, використовують «словесні» ряди, які не мають сталих семантичних ознак тощо¹. Таким чином, поступово формується нова методологія для подальших досліджень сучасних вокальних творів.

Однак проблема перекладу літературної основи виконуваного вокального твору майже не висвітлюється в науковій літературі. Це пояснюється тим, що однією з вимог до аналізу будь-якого вокального опусу є знання мови літературного першоджерела. Та якщо для теоретиків ці вимоги є нормою, то у виконавській практиці склалася дещо інша ситуація. На жаль, виконання вокального твору мовою оригіналу в наших умовах досі не є обов'язковим. Особливо це стосується камерно-вокальних творів, тому в цій жанровій сфері порушена проблема найбільш актуальна. Адже саме в камерних вокальних творах з активною домінантою соліста-вокаліста співвідношення слова, усього комплексу його значень (семантичного, морфологічного, фонічного) та музичного звука є досить явним. Мета статті – виявити основні проблеми, пов'язані з перекладом літературної основи у творах камерної вокальної музики, здійснити аналіз фонетичної, «інтонаційної» складових вокального твору.

Питання перекладу виникають незалежно від того, наскільки близькими є мови. Зосередимось на перекладах російськомовних романсів українською. Такий вибір не випадковий, адже робота з текстами близьких мовних груп і складна, і цікава. До того ж, останнім часом усе більше зростає кількість перекладів українською.

Значення поетичного тексту як першооснови вокального твору багато в чому вирішальне, адже він є початковим імпульсом, особливо у вокальній мініатюрі. Е. Денисов зауважує: «Кожен композитор знає, що випадок наштовхує нас на тексти, які раптом виявляються настільки близькими або стану моменту, або тому, що зріло усередині і лише чекало зручного виходу на поверхню. Текст може стати безпосереднім стимулом для реалізації ще повністю неусвідомленого, але десь усередині вже дозрілого композиторського бажання»².

Крім того, найчастіше поетичний текст безпосередньо або опосередковано визначає майже всі структурні, композиційні та інтонаційні особливості твору. Що відбувається у процесі перекладу? Зазначимо, такий переклад аж ніяк не можна вважати художнім, це скоріше «інформаційний» переклад. Його навіть не можна вважати дослівним, оскільки завдяки об'єктивним обмеженням перекладач змушений змінювати порядок слів у тексті, навіть самі слова, наголошуючи на збереженні смислу, бо головним завданням є максимальний збіг метроритмічної і структурної схем вірша. Створюючи вокальну мініатюру, композитор також не зберігає первинної художньої цілісності, а використовує вербальний ряд, як і інші засоби, для вибудовування твору³. Однак є в поезії елементи, які у вокальному творі не лише зберігаються, а й посилюються – це стилістика вірша і його фонетичний рівень. Адже фонема вербального ряду стає природною складовою звука, який музично інтонується, тобто саме того рівня музично-

¹ Оганезова-Григоренко О. В. Генезис і розвиток вокальної методології: трансформації та синтез : навч.-метод. посіб. Одеса : Астропринт, 2015. 84 с.; Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім П. І. Чайковського, 2017. 225 с.

² Денисов Э. О композиционном процессе. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1925&txt=1> (дата обращения: 12.12.2017).

³ Саме тому композитори досить часто змінюють композиційний рівень вірша, його структуру, а іноді і метрику.

го тексту, який безпосередньо сприймається слухачем. Проте саме стилістика і фонетика у процесі перекладу зазнають змін, навіть у межах однієї мовної групи.

Показовим з цього погляду є романс Бориса Лятошинського на слова Ігоря Северяніна «Я гостил в твоєм сердечке»¹. Цю поезію написав молодий поет, за твердженням дослідників, у межах 1909 і 1914 років.

Приклад 1.

Северянин І. «Я гостил в твоєм сердечке»

Я гостил в твоєм сердечке
Только миг.
Это было возле речки,
Где тростник.
Ты в душе моей – как дома
Навсегда!
И разрушит те хоромы
Кто? Когда?

У цій поезії практично немає стильових ознак, характерних для періоду розквіту творчості поета (неологізмів, сміливих образів і епітетів, асонансів і дисонансів). Проте і в цьому творі є ознаки «майбутнього» І. Северяніна: по-перше, розпочинається вірш соліпсичним «Я», по-друге, характерне для символістів, зокрема В. Брюсова, – слово «мить». В. Терьохіна і Н. Шубникова-Гусева відзначають, що ідея втілення миті становить для символістів своєрідну філософію. І. Северянін перейняв її саме від В. Брюсова. Причому з усіх метафоричних трактовок «миті» поет обирає «мить-пристрасть» і «мить-пам'ять»². По-третє, стилістичні суперечності зумовлюють стильову еkleктику, за яку так критикували поета його сучасники. Показові його рядки з вірша «Двусмысленная слава»³:

Бранили за смешенье стилей,
Хотя в смешенье то и стиль.

У поетичній мініатюрі «Я гостил в твоєм сердечке» суперечності виявляються по-перше, у поєднанні ознак «російського стилю» – пари «сердечко – речка» – і стилістики, характерної для «високої» поезії того часу – «миг – тростник»; по-друге, певні суперечності є й між поетичними строфами. Перша строфа з характерною чоловічою римою і домінантою «псевдофольклорної стилістики», друга – з жіночою, м'якою римою і стилістичними знаками поетичного часу початку ХХ століття – слова «навсегда» (з інтонаційним наголосом на цьому слові), «хоромы», розімкнення композиції вірша завдяки питальній інтонації в останньому рядку – «где? когда?».

Аналіз фоніки вірша дав змогу виявити певну фонічну модуляцію-мутацію. У першій строфі помітне переважання голосних «e», «i» та чергування «опорних» приголосних – «ч-г», «ч-к». У другій строфі поет змінює «звучання» вірша, виводячи на перший план «відкриті» голосні «a, o», і опорні приголосні – «д, д, д, р, д».

¹ Оскільки цей романс написаний на вірш російського поета, тут і далі назва твору і літературне першоджерело наведено мовою оригіналу.

² Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. Игорь Северянин. Москва: Молодая гвардия, 2017. 400 с. (Серия: «Жизнь замечательных людей»).

³ Северянин Игорь. Двусмысленная Слава. URL: <https://poems.net.ua/poet/> (дата обращения: 12.12.2017).

Северянин І. «Я гостил в твоєм сердечке» (фонічний аналіз)

Я гостил в твоєм сердечке
Только миг.
Это было возле речки,
Где тростник.
Ты в душе моей – как дома
Навсегда!
И разрушит те хоромы
Кто? Когда?

Розглянемо, як музично втілена ця поетична мініатюра. З нашого погляду, Б. Лятошинський сприймає «стилістичну гру», закладену в літературній основі. Тут переважає простий виклад романсу. Романс написаний 1924 року, хоч композитор і до цього написав достатньо творів, які свідчили про його стиль як знаковий для початку ХХ століття. І раптом таке «просто» музичне вирішення. Мелодика вокальної партії діатонічна, коректно дотримана ритміка поетичного тексту. У партії соліста переважає силабічний принцип співвідношення слова і музики. Такими ж прозорими є тональний і гармонічний плани. У романсі переважають терцієві співвідношення тональностей і відхід у субдомінанту на межі розділів, які збігаються з поетичними строфами. Гармонія підтримує ідею ладової перемінності, структури акордів прості, найскладнішою можна вважати домінанту з секстою.

У першому розділі акордовим типом фактури з використанням арпеджіато посилено ефект «навмисної простоти», закладеної в поетичному тексті.

Композитор посилює пісенність вірша структурними змінами. Два рядки вірша він об'єднує в одну мелодичну фразу, не лише точно дотримуючись метроритміки тексту, а й надаючи можливість повною мірою виявитися фонічному рівню вірша. У вокальній партії збережені всі наголошені голосні, тобто вони перебувають в сильній позиції і не зазнають змін. Унаслідок ритмічного і звуковисотного повтору (тт. 2 і 4, приклад 3¹) не лише зберігаються, а й посилюються властиві віршу фонічні якості глухих, м'яких приголосних, які чергуються («ч-к»).

У другому розділі змінюється жанрова природа вокальної партії, перетворюючись із пісенної на аріозну. Про це свідчить розширення діапазону, зміна графіки мелодійної лінії. Таке перетворення органічно взаємодіє зі змінами інтонації поетичного першоджерела – у другій строфі чоловічі рими замінюються жіночими. Посиленню аріозності сприяє і зміна «домінантних» відкритих голосних – «о-а». Голосна «е» у слові «душе» після шиплячої виголошується як відкрите «е» (приклад 4).

Цікаві зміни відбулися у фортепіанній партії – два тріольних арпеджованих пасажі. Така стилізація, натякаючи на супровід, характерний для мелодичних ліній такого типу, лише посилює відчуття витонченої стилістичної гри. В останній, завершальній фразі романсу композитор підкоряє вокальну партію інтонації поетичної мови – запитальній інтонації. Важливо, що саме останній інтонаційний комплекс містить єдиний у всій вокальній партії альтерований тон, який підтримується вишуканим, порівняно з іншими, акордом альтерованої домінанти з підвищеним квінтовым тоном (приклад 5).

¹ Нотні приклади наведено за виданням: Лятошинський Б. М. Романси 1920-х / упоряд. І. Б. Савчук ; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Вид. 2-е, перероб. і виправ. Київ ; Ніжин : Лисенко М. М., 2015. 292 с.

Приклад 3.

Б. Лятошинський. Романс «Я гостил в твоєму сердечку» (такти 1–4)

Andante *semplice* *rit.* *a tempo*

Гос - тю - вав в тво - є - му сер - ці мить ли - ше. Ко - ло
Я гос - тил в тво - ем сер - деч - ке толь - ко миг. Э - то

p *rit.* *a tempo*

3 *rit.* *a tempo*

бро - ду, де трос - тин - ня, бу - ло це. Ти в ду -
бы - ло воз - ле реч - ки, где трост - ник. Ты в ду -

rit. *a tempo*

Приклад 4.

Б. Лятошинський. Романс «Я гостил в твоєму сердечку» (такти 5–6)

5 *acceler. cresc.* *f ten.* *rit.* *rit.*

ші мо - їй як вдо - ма на - зав - жди, і зруй -
ше мо - ей, как до - ма, на - всег - да, и раз -

5 *f* *rit.* *p* *p* *rit.*

3 3 3

Приклад 5.

Б. Лятошинський. Романс «Я гостил в твоєму сердечку» (такти 7–10)

Таким чином, Б. Лятошинський не лише сприймає стильову гру І. Северяніна, а завдяки включенню поетичної фоніки у свій звуковий простір посилює її.

Розглянемо зміни у вокальній мініатюрі, зумовлені перекладом поетичного тексту І. Северяніна українською мовою¹. Розуміючи складність цієї роботи, відзначимо його максимальну коректність. Перекладачу вдалося майже повністю зберегти основні структурні і метроритмічні особливості вірша. Однак фонічний рівень цілком логічно зазнав кардинальних змін.

Приклад 6.

І. Северянін. «Гостював в твоєму серці» (переклад Д. Гомона)

Гостював в твоєму серці
 Мить лише.
 Коло броду де тростиння,
 Було це.
 Ти в душі моїй як дома
 Назавжди.
 І зруйнує ті хороми
 Хто? Коли?

¹ Тут – переклад Дмитра Гомона.

Передусім, зникла фонічна відмінність між строфами, витончена гра закритих і відкритих складів, чоловічих і жіночих рим, втрачена акустична гра приголосних, з'явилися нові фонічні прийоми. Так, у четвертому рядку у слові «тростиння» несподіваним дисонансом виникає алітерація сонорного «н» (приклад б), яка інтонаційно суперечить вирішенню вокальної партії, бо повтор одного звука спрямований, скоріше, на дискретність, ніж на подовження (див. приклад 3). Природно, що у процесі перекладу нівелюється а то й зовсім зникає стилістична своєрідність поезики І. Северяніна (соліпсичне «Я» на початку вірша, стилістична суперечність строф, знакове слово «миг»).

Отже, незважаючи на збереження певних структурних і метроритмічних ознак першоджерела, вербальна основа зазнає кардинальних змін, впливаючи і на семантику поетичного тексту. Перекладач зводить нанівець витончену роботу композитора, перетворюючи музичну перлину на просту вокальну мініатюру. Такий переклад зруйнував цілісність музичної інтонації та поетичної. Оскільки вокальний твір є синкретичним за своєю природою, зміна одного з компонентів у ньому змінила властивості цілого. Тому вокальний твір, у якому перекладено поетичний текст, слід розглядати вже як інший твір.

Безперечно, методика виявлення особливостей фонетичного рівня вірша і його взаємодії з музичним звуком потребує подальшої розробки, адже у багатьох зразках сучасної вокальної музики цей рівень виходить на перший план і впливає на всі параметри музичного явища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Анализ вокальных произведений : учеб. пособ. Ленинград : Музыка, 1988. 349 с.
2. Булез П. Ориентиры I // Булез П. Избранные статьи. Москва : Ессе homo ; Logos-altera, 2004. С. 173–195.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Ч. 1. Москва : Музыка, 1972. 149 с.; Ч. 2–3. Москва : Музыка, 1978. 365 с.
4. Денисов Э. О композиционном процессе. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1925&txt=1> (дата обращения: 12.12.2017).
5. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 78 с.
6. Лаврентьева И. В. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке // Вопросы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. Вып. 3. С. 254–169.
7. Лятошинський Б. М. Романи 1920-х / упоряд. І. Б. Савчук ; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Вид. 2-е, перероб. і виправ. Київ ; Ніжин : Лисенко М. М., 2015. 292 с.
8. Оганезова-Григоренко О. В. Генезис і розвиток вокальної методології: трансформації та синтез : навч.-метод. посіб. Одеса : Астропринт, 2015. 84 с.
9. Приходько О. В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2017. 225 с.
10. Северянин Игорь. Двусмысленная Слава. URL: <https://poems.net.ua/poet/> (дата звернення: 12.12.2017).
11. Терехина В. Н., Шубникова-Гусева Н. И. Игорь Северянин. Москва : Молодая гвардия, 2017. 400 с. (Серия: «Жизнь замечательных людей»).
12. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. / 2-е изд. Санкт-Петербург, 2001. 485 с.

REFERENCES

1. *Analysis of vocal works [train aid] (1988). [Analiz vokalnykh proizvedeniy]*. Leningrad: Muzyka, 349 p. [in Russian].
2. Boulez, P. (2004). Landmarks I. [Orientiryi I] Boulez, P. *Selected articles [Izbrannyye statyi]*. Ecce homo. Moscow: Logos-altera, pp. 173–195 [in Russian].
3. Denisov, E. *On the compositional process [O kompozitsionnom protsesse]*. Available at: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1925&txt=1> [Accessed: 30.03.2017] [in Russian].
4. Holopova, V. (2001). *Forms of musical works, schoolbook*. [Formyi muzykalnykh proizvedeniy, uchebnoe posobie]. Edition 2nd. Saint Petersburg, 485 p. [in Russian].
5. Lavrenteva, I. (1977). On the interaction of two contrasting principles of shape formation in vocal music [O vzaimodeystvii dvukh kontrastnykh printsipov formoobrazovaniya v vokalnoy muzyke] *Questions of musical form [Voprosyi muzykalnoy formyi]*, edition 3, Moscow: Muzyka, pp. 254–169 [in Russian].
6. Lavrenteva, I. (1978). *Vocal forms in the course of analysis of musical works [Vokalnyye formyi v kurse analiza muzykalnykh proizvedeniy]*. Moscow: Muzyka, 78 p. [in Russian].
7. Liatoshynskiy, B. author of the compiler Savchuk, I. (2015). *Romanche of the 1920s, [Romansy 1920-kh]* edition 2nd, rewor. and corr. Institute for Modern Art Problems NAA Ukraine. Kyiv, Nizhyn: PP Lysenko M. M., 292 p. [in Ukrainian].
8. Ohanezova-Hryhorenko, O. (2015). *Genesis and development of vocal methodology: transformation and synthesis, tutorial manual. [Henezys i rozvytok vokalnoi metodolohii: transformatsii ta syntez navchalno-metodychnyi posibnyk]*, Odessa: Astroprint, 84 p. [in Ukrainian].
9. Prykhodko, O. *Choral music a cappella of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century: theoretical comprehension and performance approaches [Khorova muzyka a cappella druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: teoretychne osmyslennia i vykonavski pidkhody]*: dissertation. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 225 p. [in Ukrainian].
10. Severyanin, I. *Ambiguous Glory [Dvusmyslennaya Slava]*. Available at: <https://poems.net.ua/poet/> [Accessed: 30.03.2017] [in Russian].
11. Terehina, V., Shubnikova-Guseva, N. (2017). *Igor Severyanin*. The series “The Life of Remarkable People”. [Igor Severyanin. Seriya: «Zhizn zamechatelnykh lyudey»]. Moscow: Molodaya gvardiya, 400 p. [in Russian].
12. Vasina-Grossman, V. (1978). *Music and poetic word [Muzyka i poeticheskoe slovo]* in 3 vol., vol. 2–3. Moscow: Muzyka, 365 p. [in Russian].

Щербакова Н. Ю. Особенности соотношения слова и музыки в условиях перевода поэтической основы. На примере романса Б. Лятошинского на стихотворение И. Северянина рассмотрен вопрос взаимодействия музыки и слова в условиях перевода поэтического текста на украинский язык. Несмотря на максимальную корректность перевода, сохранение основных структурных и метроритмических составляющих вербального ряда, романс претерпел существенные изменения, обусловленные кардинальной трансформацией фонической уровня стихотворения, ведь фоника поэзии – это не только составляющая стилистики поэта, но и основа для дальнейшего его музыкального воплощения. Методика выявления особенностей фонетического уровня стихотворения и его взаимодействия с музыкальным звуком нуждается в дальнейшей разработке, ведь во многих образцах современной вокальной музыки этот уровень выходит на первый план и влияет на все параметры музыкального явления. Вокальное произведение является синкретическим по своей природе, а поскольку музыкальная интонация неотделима от поэтической, то изменение одного из компонентов из условий приводит к изменению свойств целого, поэтому перевод поэтического текста видоизменяет всю

вокальну мініатюру. Переводчик сводит на нет изящну роботу композитора, превращая музикальну жемчужину на просту вокальну мініатюру, разрушая целостность музыкальной интонации и поэтической. Вокальное произведение, в котором переведён поэтический текст, следует рассматривать уже как другое произведение.

Ключевые слова: романс Б. Н. Лятошинского, стих И. Северянина, вокальная музыка, перевод.

SHCHERBAKOVA N. YU.

Shcherbakova Nadiia Yuriivna – PhD in Art Criticism, Associate Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

ORCID iD <https://orcid.org/0000-0003-2224-8675>

FEATURES OF THE RELATIONSHIP OF WORDS AND MUSIC IN THE TRANSLATION OF THE POETIC BASIS

Modern musicology has sufficient corpus of knowledge and methodological approaches to the analysis of vocal music. The analytical foundation of the problem consists of the works based on the “classic” concept about the vocal composition, and also works that go beyond traditional ideas about vocal opus. In these studies attention is paid to the ways of interaction of music and poetic word; means of musical language for representing and identifying artistic and semantic qualities of literary foundation are brought to light; the correlation of certain levels of verbal and musical component is considered.

However, there is an aspect to consider the vocal music from the point of view of poetics that is hardly covered in the scientific literature, though it is rather relevant without any doubt.

Relevance of the study is the problem of translation of verbal basis of already existing vocal work. Especially visible this problem becomes in case of considering chamber-vocal works. Because just in this genre sphere with active dominant of soloist vocalist, correlation of word, with every of its component complex (semantic, morphological, phonic), and musical sound is quite explicit.

The main objective of the article is to identify the main problem areas related to foreign-language translation of the literary foundation in chamber vocal music.

The methods of comparative analyses, intonation analyses, phonetic analyses are used in the article.

Let us note that issues of interpretation problem that arise do not depend on the closeness or remoteness of language groups. In this article the attention focuses on the translation of Russian romances into Ukrainian. The choice of such a perspective is not random, because work in frameworks of close linguistic groups, is quite complicated on the one hand, and enough interesting on the other hand. In addition, the consideration of this perspective is quite relevant, because lately the tendency of increasing of number of translation of works just in Ukrainian manifests itself brightly.

There is no doubt, the role of poetic text in vocal music is decisive. Because this is just it, the text, that becomes the initial momentum, especially in vocal miniature. More over, most often it is the text, despite its preservation or changes, directly or indirectly determines nearly all structural, compositional and intonational features of the composition. In the process of translation quite challenging tasks arise before a translator. Since he is limited by the frameworks of the already existing vocal solution, in the process of translation quite often he has to apply such techniques as the replacement of words and their order. At the same time the main task of the translator becomes the maximum preservation of metre-rhythmic and structural levels of the poem. It is significant that such processes of poem transformation are not critical for vocal music. Because the composer himself in the process of working on a vocal opus does not set himself the task of saving the original integrity of the poetic work. But there are some elements in artistic poetic system that are not only preserved

in the vocal composition but are also strengthened, it is the stylistics of the poem and its phonetic level. Because the phoneme of verbal row becomes a natural part of the sound, that is musically intonated, that is exactly the same level of a musical text that is directly perceived by the listener. However, this is these two indicators, stylistic and phonetic level, that in the process of translation are always subjected to changes, even when translator works within the same language group.

More carefully this issue is considered at the example that is quite revealing. This is the romance of B. Liatoshynskiy on I. Severianin's poem "I was the guest in your dear heart" and in the original version it is in Russian. Consideration of this vocal miniature allows following the principles of the composer's work with the poetic original. In the process of the analysis it is revealed that the composer, with the exception of small structural changes, correctly follows the metrics of the poem. More over he fully keeps the style of the literary basis, joining in a subtle "stylistic game" proposed by I. Severianin. The phonics of the poem is organically combined with musical sound field of romance. The composer stresses both phonic "modulation" of vowels present in the text, and an unmatched game of consonants. This approach indicates a subtle penetration into the style of the poet, as it is well known, that "melodiousness" of poetry is an obligatory element of I. Severianin's style.

The analysis of this romance with the Ukrainian translation of verbal serials has allowed to come to the following conclusions. Despite the maximum correctness of the translation, preserving of the main structural and metrical-rhythmical indices of verbal series, the romance suffered significant changes. They are related with transformation of the phonic level of the poem. First of all the subtle game of closed and open vowels, male and female rhymes have disappeared. The acoustic game of the consonants is also missing. Moreover, another language leads to the appearance of new phonic techniques. Thus, the level that became the basis for the musical embodiment, the "melodiousness" of I. Severianin's poetry, in translation disappears completely.

Conclusions. Thus quite significant changes take place, because the transformation of the stylistically prominent component leads, in essence, to changing the semantic level as well. So one can say that the translation negates the fine work of the composer by turning the little gem into just a pleasant vocal miniature. That is, changing the language of a literary text has led, in our view, to change of the quality of vocal miniature. So in the process of perception of the work where the literary basis was exposed to translation, we may better understand its semantic level, but at the same time we should clearly understand that this is quite another composition.

Keywords: romance of B. Liatoshynsky, poem of I. Severianin, vocal music, translation.