

УДК 783.65

ББК 85.314.04

Наталія Старюченко

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В УКРАЇНСЬКИХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ, НАПИСАНИХ НА ІОНАЦІОНАЛЬНІ ТЕКСТИ

У статті розглядаються інтеграційні процеси в українських камерно-вокальних творах, написаних на тексти іонаціональних поетів. Здійснюється їх порівняння в різні періоди історичного розвитку культури на Україні.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, інтеграція, інваріант.

Україна здавна мала багатоманітні культурні зв'язки з іншими європейськими культурами, зокрема в галузі мистецтва. Проте в спеціальній літературі вони вивчені ще далеко не у всіх ракурсах. Саме це зумовлює актуальність даної роботи – розгляд таких важливих аспектів художнього діалогу як інтеграційні процеси в камерно-вокальних творах українських композиторів, написаних на тексти іонаціональних поетів.

Ця тенденція в українській музиці була започаткована ще у творчості М.Лисенка. Його інтерпретація віршів німецького поета Г.Гейне чи не найцікавіша в українській музичній культурі. Згодом у творчості українських композиторів з'являються вокальні твори на слова китайських поетів (Б.Лятошинський), а також японських (М.Колесса, Ю.Іщенко, П.Грабовський), ірано-персидських (М.Дремлюга), англійських (Б.Лятошинський, К.Цепколенко), вірменських (Ю.Мейтус, Ф.Надененко), індійських (П.Козицький) та ін. Використовуючи зарубіжну поезію, автори камерно-вокальних творів пропускають її крізь призму власних національних традицій, створюючи так звані інтеграційні інваріанти.

У чому ж виявляються ці інтеграційні процеси? Звернемось, наприклад, до вокального циклу М.Дремлюги на вірші іранського поета XI ст. Омара Хайяма "Пісні кохання – роздуми".

Вірші О.Хайяма були близькими творчій натурі композитора через їх оптимістичне світосприйняття, прославлення величі людського духу, віру в безсмертний творчий розум людини, різноманітні ліричні роздуми, радісні й сумні настрої тощо.

Уважно вчитуючись у текст, композитор створив чудові вокальні мініатюри. Як і рубаї^{*} О.Хайяма, романси М.Дремлюги вирізняються витонченістю барв, лаконізмом та емоційною стриманістю. Ці особливості йдуть від віршованого жанру, в якому працював поет^{**}.

Але спочатку звернемось до перекладів, які лягли в основу циклу М.Дремлюги і стали однією з фаз діалогічно-інтеграційних стосунків. У роботі перекладача А.Садомора "Sub aliena umbra. Під чужою тінню" [13] висловлюється цінна думка, що під час перекладу іншомовного тексту важливе значення має збереження підтексту, зв'язок зі стилем, контекстом, розуміння перекладачем психології мовлення, логіки іншомовного тексту. А, проводячи паралелі з музичним мистецтвом, на думку А.Садомори, важко сказати, хто в більшій відповідальності: перекладач, який перекладає, чи композитор, який кладе поетичний текст на музику. Різниця в тому, що літературний переклад набуває самостійної вартості й існує незалежно від оригіналу, а музика єднається з текстом, стаючи нерозривним цілим із ним.

Російською мовою здійснено чимало перекладів рубаї Хайяма з використанням різноманітних віршованих розмірів. Дремлюга для свого циклу вибирає переклади чотирьох перекладачів: І.Тхоржевського, О.Румера, Л.Некори та М.Сельвинського.

І.Тхоржевський був одним із перших, хто переклав російською збірку віршів О.Хайяма. У своїх перекладах він намагався створити російські чотиривірші як щось рівнозначне персидським рубаї. Усі переклади І.Тхоржевського виконані одним розміром – п'ятистопним ямбом, точно дотримуючись римування рубаї. Наприклад:

*Рубаї (араб. букв. – учетверений) – у поезії народів Сходу афористичний чотиривірш із римуванням ААВА [12, с.1144].

**Рубаї – виключно персидський поетичний жанр, чисто народний, не запозичений з арабської літератури. Першим у письмову поезію такі чотиривірші ввів Рудаки. Омар Хайям утвердив внутрішні закони рубаї та трансформував цю форму в новий філософсько-афористичний поетичний жанр. Кожен чотиривірш у нього – це маленька поема [12, с.1144].

*Ловушки, ямы на моем пути.
Их бог расставил. И велел идти.
И всё предвидел. И меня оставил.
И судит тот, кто не хотел спасти [1].*

Настрій та основна думка рубаї передані вірно, хоча перекладач помітно відступив від оригіналу. У дослівному перекладі:

*Две сотни ловушек ты расставил на моем пути,
Ты говоришь: убью тебя, если наступишь на них.
Сам ты расставил ловушки и всякого, кто наступит на них,
Ловишь и убиваешь. И ослушником зовешь [1].*

Не меншої уваги заслуговують переклади віршів О.Хайяма, виконані Л.Некорою, О.Румером, М.Сельвинським.

Так, Л.Некора, перекладаючи рубаї російськими чотиривіршами, надав їм віршований розмір – восьмистопний ямб із цезурою посередині, відтворюючи схему римування рубаї, наслідуючи логіку поетичного висловлювання Хайяма. Узагалі переклади Некори характеризуються високим ступенем точності.

Найближче за інших російських поетичних перекладачів, які звертались до поезії Хайяма, у вирішенні складної проблеми ідейно-художньої адекватності вдалося підійти Румеру. Для передачі рубаї він використав п'ятистопний ямб, що за кількістю складів дорівнює розміру рубаї. Строга лаконічна форма російських чотиривіршів, які римуються за схемою ААВА як справжні рубаї, викликає ті ж відчуття мистецької спаяності слів у поетичних рядках, їх афористичності. Багато перекладів Румера до сьогодні вважаються найкращими за точністю та поетичністю. Нездарма саме вони переважають у вокальних творах М.Дремлюги. Особливості віршованого розміру рубаї втілюються в регулярній акцентності та періодичності метроритміки вокальної партії. Але відсутність симетрії в римуванні рядків віршу композитор часто компенсує повторенням першої строки, досягаючи струнності у формотворенні ААВАА.

Увагу композитора привернули лаконічність та афористичність віршів, у яких Хайям прославляє красу та духовну велич людини. Як перекладачі у своїх перекладах намагались якнайточніше передати художньо-поетичний світ рубаї, так і Дремлюга намагався дотримуватись точності в переданні емоційних барв. У його романах немає “повені почуттів”, великих драматичних злетів, але є тонке нюансування. Домінують весняні мотиви розквіту природи, життя та почуттів (“Троянди пелюстки свіжіші навесні”, “Моя красуня”, “Не згадуй про минуле”, “Коли своє вбрання фіалка розцвітить” та ін.) У деяких романах представлені лірико-філософські роздуми про любов, красу і щастя, іноді вони овіяні журбою (“Краса моя ясна йде на бальзам в людей”), або навіть гіркою серцевих страждань (“Ніч”, “О, горе, горе серцю”).

Цикл “Пісні кохання, роздуми” має певну логіку розвитку сюжетної лінії. Так, у №1 “Краса моя йде на бальзам в людей” закладено основну філософську ідею циклу: “...хто посміхнувся лиш мить одну, роками плакати буде...”. У №2 “Троянди пелюстки свіжіші навесні” – герой оспівує весняні почуття кохання, не бажаючи думати про зиму й холоди, “...бо вони завжди сумні...”. У №3 “Моя красуня” герой п’яніє від шаленого щастя, але вже в №4 “Ніч” це щастя зникає й залишається лише смуток та самотність: “Так, ти пішла”, далі герой намагається втекти від свого горя, випивши вина (№5). А в №6 “От знову день минув” через певний проміжок часу він розуміє, що не можна впадати в розпач, треба далі жити, не згадуючи про минуле (№7 “Не згадуй про минуле”). У №8 “Коли своє вбрання фіалка розцвітить” герой славить того, хто може себе перебороти й жити теперішнім, майбутнім, а не минулим. Слова “...об граніт бокал з вином розбити...” символізують саме розрив з минулим. Спроби знайти іншу ціль у житті ми бачимо в №9 “О горе, горе серцю, де пристрасті нема” і початок нового життя – у №10 “В мечеть зайшов я тихо”.

Розвиток сюжетної лінії не є єдиним засобом циклізації. Об’єднуючим моментом є і тональна драматургія. Перший і останній номери написані в Des-dur, який обрамляє цикл. Енгармонічна модуляція в №1 через D7 в F-dur на словах “...хто посміхався лиш мить одну...” проявить себе як основна тональність у №3 “Моя красуня”, де “посміхається” щастя герою. А в №4, де це щастя трагічно зникає, з’являється cis-moll, однойменний мінор до початкової тональності (якщо енгармонічно переосмислити cis-moll ∞ des-moll). Філософські роздуми про життя, дані в d-moll (№5, №6), і просвітлення наприкінці циклу демонструються поверненням у мажорну сферу B-dur (№7), G-dur (№8).

Кожний романс циклу М.Дремлюги має свій характерний музичний зворот – тобто інтонаційне зерно, яке звучить, як правило, на початку твору, як епіграф у вокальній партії або у фортепіанній. Наприклад, у романсі “От знову день минув” тематичне зерно спочатку звучить у партії фортепіано підкресленими половинними тривалостями на фоні легкого арпеджованого акомпанементу шістнадцятими (тт.1–6). А потім це “зерно” ніби “проростає”, стаючи основою тематичного розгортання в партії соліста (тт.7–12).

У романсі “Ніч” такою інтонацією-зерном стала низхідна секунда, яка також спочатку дана в партії фортепіано (тт.1–8). Кілька разів повторюючись, вона вдало створює почуття самотності й туги. А потім ця ж поспівка точно проводиться в першій фразі вокальної партії на словах “Замерли віти. Ніч” (тт.9–12). На розгортанні цієї інтонації побудовано й крайні повні смутку розділи. Причому тут вона повторюється декілька разів “дослівно” (1 розділ – тт.9–16, 3 розділ – тт.38–42). А в середньому, драматично-схвильованому розділі ця поспівка проводиться в дещо зміненому варіанті, прагнучи вгору (тт.21–22, 26–28), та в збільшенні в кульмінації на фоні схвильованих тріолей (тт.28–29).

У романсі “Не згадуй про минуле” у фортепіанному епіграфі (тт.1–2) проводиться мелодична фраза, на якій буде побудовано всю вокальну партію. Із цієї поспівки починається кожний рядок чотиривірша (тт.6–7, 10–11, 17–18).

Можна вважати, що використання таких поспівок-зерен у вступі кожного романсу не було випадковим. Бо за традицією іранської музичної культури, вокальні твори починалися чіткою, заданою послідовністю звуків певного макама^{*}.

Якщо торкатися питання ладового забарвлення, то треба відмітити, що композитор не використовує звукоряди іранської музики – дестгахи^{**}. Він не виходить за межі мажоро-мінорної системи, але збагачує її хроматикою з модуляціями та відхиленнями в далекі тональності (№1 Des – F – Des; №4 cis – se – csi; №10 Des – Es – Des).

Таким чином, можна зробити висновок, що у своєму вокальному циклі М.Дремлюга демонструє різноманітні діалогічні відношення. І, насамперед, інтеграцію східної поезії та європейського мислення в сенсі образних паралелей, поєднанні деяких ознакових якостей інонаціональної культури із сучасними та індивідуально-стильовими рисами.

Такі ж тенденції можна відмітити і в циклах “Шість японських віршів” Ю.Іщенко, “В краю квітучої вишні” М.Колесси, “Із японських хокку” П.Грабовського. І в романсах, написаних на вірші західноєвропейських поетів, яких також хвилюють і взаємини особистості й дійсності, і проблеми сучасності, і події, які вже ввійшли в історію, але до сьогодні ще мають загальнолюдську цінність. Наприклад, романси Лисенка на вірші Г.Гейне (“Коли настав чудовий май”, “Не жаль мені”, “Чого так поблідли троянди ясні” та ін.), Б.Лятошинського на слова того ж Гейне (“Мені снилося”, “Стародавня пісня”), Ф.Геббеля (“Прокляте місце”), Метерлінка, П.Шеллі (“Я ласк твоїх страшусь”, “Минулі дні”), П.Верлена (“І місяць білий”), К.Цепколенко на поезії М.Кнайпа (цикл “Поза обрієм”) та ін.

Таке ж важливе значення в інтеграційних процесах відіграють соціально-історичні й культурні умови життя композиторів.

Наприклад, Лисенко, інтерпретуючи поезію Г.Гейне, орієнтуючись на традиції романтиків, проходить повз іронію й сарказм, парадокси “високого” почуття й “низьких” реалій у віршах поета. Він концентрує свою увагу на ліричному боці, зіставленні образів природи й людських переживань. Наприклад, у романсі “Коли настав чудовий май”, світла лірична музика з кантиленною мелодикою розкриває щасливе почуття кохання, якому співзвучні образи весняної природи; у романсі “Чого так поблідли ці рожі ясні” передаються переживання ліричного героя, якого покинула кохана. До того ж Лисенко, як вихованець Лейпцигської консерваторії, звичайно спирається на вершинні здобутки представників німецько-австрійської школи у відтворенні “гейнівського слова”: Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Мендельсона. Лірико-психологічне

^{*}Макам – універсальний принцип розгортання в арабській класичній музиці, який включає такі аспекти, як модальна (звукорядна організація, тип метроритміки, психоемоційний модус), який втілюється в мелодій-моделі [10, с.320].

^{**}Дестгахи – звукоряди, які включають інтервали в чверть та три чверті тону. Дестгахи діляться на сім основних: шур, махур, хумаюн, сегах, чехаргах, нава, раст [10, с.320].

прочитання поезії Гейне цими композиторами-романтиками мало великий вплив на вокальне письмо українського композитора. Однак романси Лисенка не можна називати простим наслідуванням. Композитор знаходить свій неповторний стиль, свій інтеграційний інваріант, також спираючись на традиції народної ліричної пісні, пісні-романсу, що мали популярність у першій половині XIX ст. в Україні.

По-іншому створює свій інтеграційний інваріант Б.Лятошинський.

Перша третина XX ст. – це переломний етап в соціально-історичному й культурному розвитку України. Це призводить до суттєво нових процесів у музичному мистецтві. З'являються інші духовні цінності та ідеали. На зміну романтичним тенденціям приходять експресіоністичні і символічні. Саме їх можемо відзначити у вокальних творах Бориса Лятошинського, написаних у ранній період творчості на слова Г.Гейне та інших західноєвропейських поетів. Композитор переставляє акцент із хвилюючої лірики гейнівського вірша на містичні елементи (що відповідає експресіоністичним тенденціям) і підкріплює це виражальними засобами: мелодикою речитативно-декламаційного складу, характерним гармонічним фоном у фортепіанному супроводі, експресивність якого забезпечується, головним чином, великими септакордами, широкими інтервалами (септима, нона) та відходом від тонального мислення.

Кожне слово німецького поета композитор передає гнучкою, рельєфною, індивідуалізованою інтонацією, продовжуючи лінію, що виникла на межі XIX–XX ст. у “віршах з музикою”, де образи й інтонації тексту є основоположними й визначають весь хід музичного розвитку (наприклад, “Стародавня пісня” №3 оп.5, сл. Г.Гейне, “Прокляте місце” №1 оп.6, сл. Геббеля, “В піску на дальнім перехресті” №3 оп.6, сл. Гейне та ін).

Таким чином, можна зробити висновок, що камерно-вокальні твори українських композиторів, написані на тексти інонаціональних поетів, є інтеграційними інваріантами, в яких, по-перше, інтегруються образи інонаціональної поезії з мисленням українського композитора і, по-друге, поєднуються, відтворюючись по-новому, деякі ознаки інонаціональної культури з національними українськими й індивідуально-стильовими рисами композитора. Це зближує культурні традиції й народжує певні музичні моделі зінтегрованого типу.

Цікавість сучасних композиторів до інонаціональної поезії не втрачається й сьогодні. Рубіж XX–XXI ст. характеризується суттєвими оновленнями світоглядних позицій, духовних орієнтирів сучасних авторів, що не може не впливати на розвиток музичного мистецтва. Цей період ще позначений рядом цікавих пошуків як образних, так і стилістичних і тому є полем для подальших досліджень у напрямі інтеграційних процесів.

1. <http://www.khayyam.nev.ru/rubai.shtml>.
2. Александрова Н.Н. Діалогічність як жанрово-стильова парадигма в творчості українських композиторів 90-х років // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. – К., 1998.
3. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика речевого творчества. – М., 1979.
4. Гессе Г. Путешествие в страну Востока. Тропа мудрости. – М. – Л., 1984.
5. Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли. – Л., 1990.
6. Дзюбан Г. Три вірші з японської лірики І.Стравінського // Тези Всеукраїнської теоретичної студентської конференції. – К., 1999.
7. Кияновська Л. Син століття: Микола Колесса в українській культурі XX століття. – Львів, 2003.
8. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – история // Язык русской культуры. – М., 1996.
9. Майбурова К. М.Дремлюга: Нарис про життя та творчість. – К., 1968.
10. Музичний енциклопедичний словник. – М., 1991.
11. Музична енциклопедія. – М., 1982. – Т.6.
12. Радянський енциклопедичний словник. – М., 1988.
13. Садомор А. Sub aliena umbra. Під чужою тінню. – Львів, 2000.
14. Самойленко О.И. Музыковедение и методология гуманитарного знания: Проблема диалога. – Одесса, 2002.
15. Філософська енциклопедія. Частина та ціле. – М., 1970. – Т.5.

This article is about integration processes in Ukrainian chamber vocal works, which were written on the text of foreign poets. There is comparison of these processes in different periods of historical development of Ukrainian culture.

Key words: chamber vocal art, integration processes, inversion.