

За винятком сатиричного, ці модуси у своїх видозмінах притаманні кожній із трьох парадигм художності (романтичній, реалістичній, модерністській). Інші, непатетичні модуси (комічний, іронічний, ідилічний) перебувають на маргінесі естетичного відношення поета до дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Теорія естетики. – К., 2002.
2. *Введение* в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л. Чернец. – М., 1999.
3. *Войтюк А.* Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981.
4. *Гнатюк М.* Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч. – Львів, 2002.
5. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ – початку ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2005.
6. *Голомб А.* Особа і суспільство в українській ліриці кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1988.
7. *Комафинець Т.* Концепція романтизму в літературознавчих працях Івана Франка // *Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнарод. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн.* – К., 1990. – Кн. 1.
8. *Корнійчук В.* Еволюція естетичної свідомості у ліриці Івана Франка // *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнарод. наук. конф.* – Львів, 1998.
9. *Корнійчук В.* Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики: Монографія. – Львів, 2004.
10. *Крошчева М.* Теорія літератури: учебное пособие. – Ульяновск, 2007.
11. *Стебун І.* Проблема “романтизм і реалізм” в естетичній концепції Івана Франка // *Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнарод. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): У 3 кн.* – К., 1990. – Кн. 1.
12. *Тюпа В.* Альтернативний реалізм // *Избавление от миражей: Социалистический реализм с разных точек зрения.* – М., 1990.
13. *Тюпа В.* Пролегомени к теории эстетического дискурса // *Проблема художественного языка: Сб. тр. Самарской гуманитарной академии.* – Самара, 1996. – Вып. 2.
14. *Українка Лєся.* Новейшая общественная драма // *Зібр. творів: У 12 т.* – К., 1975–1979. – Т. 8.
15. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28.
16. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 34.
17. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1982. – Т. 35.
18. *Франко І.* Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1986. – Т. 48.
19. *Шиллер Ф.* Естетика. – К., 1974.
20. *Щурат С.* Рання творчість Івана Франка. – К., 1956.

Ірина Щукіна

МУЗИЧНІ ТЕРМІНИ В ТЕКСТІ ПОЕТИЧНОГО ЦИКЛУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “СІМ СТРУН”

Аналізуються неточності й помилки редакторських перекладів музичних термінів, використаних Лесею Українкою в підзаголовках поезій циклу “Сім струн”, коментарі до них у виданнях творів поетеси (із середини ХХ ст.).

Ключові слова: музичний термін, переклад, видання.

Iryna Schukina. Musical terms in Lesia Ukrayinka's poetic cycle “Seven strings”

This article sheds light on inaccuracies and errors in editorial translations of musical terms which were used in the subtitles of the separate poems within the “Seven strings” cycle as well as on some commentaries on them supplied in the editions dating back as far as the middle of the 20th century.

Key words: musical term, translation, edition.

Музичні терміни, зазначені Лесею Українкою в підзаголовках до поезій циклу “Сім струн”, – це вияв тонкого психологічного, смислового та образного підґрунтя її творчості, а не лише видимі паралелі зі світом музики, що відтінюють додатковими штрихами програмне найменування циклу й кожного твору (за назвами основних тонів звукоряду).

У більшості українських видань творів Лесі Українки останніх десятиліть зустрічаємо “традиційний” редакторський переклад музичних термінів у цьому циклі, що, на наш погляд, аж ніяк не завжди відповідає контексту твору, зважимося сказати – і задуму автора. Ось переклад в останньому 12-томному Зібранні творів:

Grave – “урочисто” (перша поезія “DO”),
Brioso – “весело” (друга – “RE”),
Agreggio – “тут: акорди на арфі” (третя – “MI”),
Rondeau – “рондо” (п’ята – “SOL”),
Nocturno – “ноктюрн” (шоста – “LA”) [11, 45-48].

Проте в деяких виданнях вибраних творів Лесі Українки (приміром, Краків, 1940; Москва, 1946, 1950¹, 1956; Ленінград, 1979; Київ, 1970, 1981, 1994 та ін.) подаються розгорнутіші коментарі. Зазвичай вони характеризують типові музичні форми й жанри, назви яких зазначені письменницею, але часто поза увагою лишаються особливості конкретних поезій. Коментарі містять й очевидні помилки в застосуванні музичної термінології. З огляду на це і з’явився намір з’ясувати особливості використання музичних термінів у циклі поезій Лесі Українки “Сім струн”.

Необхідно зазначити, що в прижиттєвих виданнях збірки “На крилах пісень” (1893) та київського збірника 1904 року, які готувала до друку сама поетеса, жодних перекладів ужитих музичних термінів чи коментарів із цього приводу немає. Вони відсутні й у виданнях спадщини Лесі Українки Книгоспілкою (1923-1925 та 1927-1930 рр.), а також Держлітвидавком (1937-1939 рр.). Видання творів поетеси у п’яти томах (1951-1956) уже містить згаданий набір перекладів, який повторюється без змін у всіх наступних виданнях, зокрема в останньому, дванадцятитомному, зібранні творів Лесі Українки (1975-1979). Спробуймо проаналізувати, чому ж з’явилися ці “клони”?

Із семи поезій циклу лише у двох музичні терміни не зазначені: “Fa. Сонет” і “Si. Settina”.

Відкриває цикл поезія “**DO (Гімн. Grave)**”. Усі згадані видання перекладають Grave як “урочисто”; виняток становить польське видання 1940 р., де зазначено: “Grave – тут: поважно” [10, 75]. Для того є об’єктивні підстави: Леся Українка вказує в назві жанр свого твору – “Гімн”. Поезія присвячена Батьківщині.

Традиційно гімн (від грецького *hymnos*) – це пісня на честь героя, перемоги, нації, народу, вітчизни, це пісня, що стала символом держави, єдності певного товариства і т. ін. [1, 72]. Вона звучить піднесено, урочисто, серйозно, поважно, ваговито, впевнено, тріумфально, оптимістично.

Прикро, що поза увагою редакторів лишився текст Лесі Українки, бо його ретельне прочитання дало б підґрунтя для роздумів. Третій рядок поезії “DO” звучить так: “І буде струна урочисто і тихо лунати...”. “Урочисто”, але “тихо”. Чому? Відповідь – у першому ж рядку:

До тебе, Україно, наша бездольная мати,
Струна моя перша озветься.
І буде струна урочисто і тихо лунати,
І пісня від серця поллеться.

¹ Тут і далі вказано рік видання і тому, якщо він не один.

Одразу із граничною щирістю відкривається глибокий внутрішній світ авторки: вона страждає, бо її Україна – то “бездольная мати”. І саме тому поряд зі словом “Гімн” з’являється інше слово, необхідне тут для поетеси, – термін, що визначив домінуючий настрій – “Grave”. Безперечно, ужитий термін – додатковий музичний атрибут до сукупності назв циклу й кожної з поезій, і він акумулює в собі образно-сміслову навантаженість вірша. В усталеній музичній практиці цей термін перекладається з італійської передовсім як “тяжко”, а вже потім – “поважно”, “велично”, “дещо урочисто” [4, 470].

Сміслову, емоційну насиченість рідного слова поетеса відчувала дуже тонко, до того ж – володіла багатьма іноземними мовами. Уже з десятилітнього віку вона вивчала класичні мови – грецьку й латинську, остання, як відомо, стала основою італійської, з котрої переважно запозичено музичні терміни. З роками обшир і глибина знань Лесі Українки в гуманітарній сфері, зокрема іноземних мов, набули рис енциклопедичності.

Звернімося до словників: *Gravē (лат.)* – тяжко, сильно [3, 353]; *Grave (франц.)* – тяжкий, поважний, величний, серйозний, значний, урочистий, повільний [2, 413]; в англійській перше значення слова *Grave* – могила, переносне – смерть, наступні – аналогічні французьким [7, 331]. Так за допомогою єдиного музичного терміна Леся Українка промовисто визначила характер своєї пісні на честь Батьківщини.

Проте поетеса не хотіла, щоб це була жалобна пісня, і тому вказує жанр свого твору – гімн. Уже в другій строфі з’являється символічне слово “надія”, надія на краще майбутнє рідної землі:

По світі широкому буде та пісня літати,
А з нею надія кохана
Скрізь буде літати, по світі між людьми питати,
Де схована доля неznана?

Три наступні строфи містять ознаку невпевненості, слово “може”:

І, може, зустрінеться пісня моя самотная
У світі з пташками-піснями,
То швидко полине тоді тая гучная згряя
Далеко шляхами-тернами.

Полине за синєє море, полине за гори,
Літатиме в чистому полію,
Здійметься високо, високо в небесні простори
І, може, спітка тую долю.

І, може, тоді завітає та доля жадана
До нашої рідної хати,
До тебе, моя ти Україно мила, кохана,
Моя безталанная мати!

Це тричі повторене слово ніяк не сприяє виникненню впевненого, вольового, енергійного настрою канонічного гімну, вірш має відверто ліричний характер;

це роздуми, оповиті сумом, це пісня “самотная”, а не гуртовий величальний хор. Безперечно, відчувається поступове ствердження надії, наступальний пошук “долі жаданої” для Батьківщини і, як результат, загальна оптимізація. Але все ж не можливо уявити собі класичну піднесено-тріумфальну пісню-марш в обрамленні слів “До тебе, Україно, наша бездольная мати”, “Моя безталанная мати!” (перший і останній рядки).

Без сумніву, поезія “DO” виходить за рамки уявлень про традиційний гімн, і вказівка авторки на її особливості міститься саме у використаному музичному терміні.

На підтвердження думки, що Леся Українка не випадково вживала той чи той музичний термін, додамо таке. У музичній практиці розроблена і вже століття існує термінологія, котра відображає певні задуми композиторів і формує зрозумілий, усталений поняттєвий апарат для виконавців. Зокрема, у групі повільних темпів існують три їх різновиди, швидкість руху в яких мало відрізняється, проте характер виконання – різний: темп Grave – найповільніший (за метрономом – 40 умовних долей за хвилину) – перекладається як “тяжко”; Largo (46) – “широко” і Lento (52) – “повільно”. Для гімнічного типу пісні з цієї групи термінів більше підходило б Largo. Для зазначення традиційного настрою величальної пісні в музичній практиці використовується термін *Maestoso* (*італ.*) (84) – “велично”, “урочисто” [4, 478], найчастіше гімни пишуться в темпі маршу. Приміром, характер виконання офіційного гімну нашої країни “Ще не вмерла України...” зазначений як “урочисто” (78).

Навіть жалобні марші композитори часто пишуть у темпі більш рухливому, ніж Grave, скажімо, *Andante* (*італ.*) (66) – “крокуючий” [4, 443]. Показовий “*Marsia funebre sulla morte d'un Eroe* (Траурний марш на смерть героя)” із Сонати для фортепіано Л.Бетховена №12, оп.26. Композитор відчував його як величну урочисту ходу і зазначив темп (характер) виконання *Maestoso andante* [17, 13]. Цей твір був дуже популярним серед членів гуртка “Плеяда” (саме в роки написання циклу “Сім струн” Леся Українка – один із найактивніших гуртківців). У спогадах поетеси про Миколу Ковалевського читаємо: “Хто зна, коли скінчились би в ту ніч наші розмови, якби один з присутніх не положив їм кінця гучним акордом 12-ї сонати Бетховена. Останні звуки бетховенського *presto* зустріли весняне рожеве світання” [12, 227]. За спогадами, Леся Українка із задоволенням слухала й виконувала твори Бетховена, і, думається, названа соната увійшла до художньо-естетичного базису, на якому зростали багатомірні творчо-психологічні задуми.

Тож Grave в Лесі Українки – не випадковість.

Мабуть, і творча співпраця з М. Лисенком, до якого поетеса ставилася з великою повагою і любов'ю, справляла певний вплив на формування її орієнтирів і критеріїв у царині музики, зокрема і при написанні поезій циклу “Сім струн”. До такої думки підводить той факт, що їх спільний твір – “Жалібний марш” до 27-х роковин смерті Т.Г.Шевченка для виконання мішаним хором у супроводі фортепіано, написаний саме в темпі Grave [5, 31]. Указаний композитором характер виконання – *sotto voce* (*італ.*) – “у пів голосу” [4, 500], перегукується з рядком Лесі Українки в поезії “DO”: “І буде струна урочисто і тихо лунати...”. “Жалібний марш” написаний 1887 року, а поезії циклу “Сім струн” – 1890-го, тож близькість у часі очевидна. Додамо, що “Жалібний марш” і поезія “DO” (“До тебе, Україно, наша бездольная мати”) об'єднані ще й глибинною всеосяжною любов'ю їх творців до рідної землі.

Цікава деталь: у виданнях Книгоспілки і Держлітвидаву редактори прибрали крапку в підзаголовку, і замість “Гімн. Grave” надруковано “Гімн Grave”, аналогічно й у наступних поезіях: “Re (Пісня Briosо)” та “Mi (Колискова Arpeggio)”. Таке, здавалось би, дрібне редакторське втручання об’єднало смисли двох слів, і вийшли підзаголовки до поезій циклу на зразок: “тяжкий гімн”, “запальна пісня”, “колискова на арфі”. У цьому випадку порушено традицію нотного запису музичного твору, коли окремо вказується назва, а потім перед початком, над нотним станом зазначається темп (характер) виконання. Безперечно, намір Лесі Українки був спрямований до наслідування традиції.

У фондах Київського музею Лесі Українки зберігається автограф вокального твору Г.Майбороди, який, очевидно, послуговувався одним зі щойно згаданих видань: автор назвав свою композицію “Гімн “Grave” [6]. Характер виконання, за традицією, – *Maestoso* (*итал.* – велично, урочисто), але композитор, справжній митець, не зміг скласти бадьорого, життєствердного гімну радянського зразка на текст, написаний Лесею Українкою. Його музика – насичена хроматизмами мелодекламація з болючими, терпкими співзвуччями, мінливою ритмікою і переважно у приглушеному тихому звучанні.

Важко собі уявити, щоб у добу тотального радянського оптимізму міг бути надрукований гімн “поетеси-революціонерки” Лесі Українки із жалобним забарвленням, до того ж “націоналістичного” звучання. Це, очевидно, свідомо чи підсвідомо тиснуло на редакторів і стало однією з причин тенденційного перекладу вжитого авторкою музичного терміна.

Але часи змінюються, і, підсумовуючи, зазначимо, що переклад музичного терміна Grave тільки як “урочисто” не відповідає повноті змісту поезії. Більше того, його однозначне тлумачення призводить до певного викривлення задуму авторки.

Тому вважаємо вкрай необхідним, щоб у наступних виданнях поетичного циклу Лесі Українки подавався семантичний ряд значень цього слова, саме він відобразить усю складність думок і почуттів, висловлених у вірші: “*тяжко, серйозно, поважно, дещо урочисто, велично*”.

“**RE (Пісня. Briosо)**”. Найчастіше термін Briosо у виданнях творів Лесі Українки перекладається як “весело”². На наш погляд, це єдине визначення не можна назвати вдалим, воно потенційно спрощує і знебарвлює сприйняття поезії та її мелодіку. Звернімося до тексту.

Реве-гуде негодонька, Негодоньки не боюся, Хоч на мене пригодонька, Та я нею не журюся.	Поломляться ясненькії Блискавиці ваші срібні. Я ж пушу свою пригоду Геть на тую бистру воду, Я розвію свою тугу Вільним співом в темнім лузі.
Гей ви, грізні, чорні хмари! Я на вас збираю чари, Чарівну добуду зброю І пісні свої узброю.	Реве-гуде негодонька, Негодоньки не боюся, Хоч на мене пригодонька, Та я нею не журюся.
Дощі ваші дрібненькії Обернуться в перли дрібні,	

² У п’ятитомному виданні творів Лесі Українки – “жваво, весело”.

За змістом поезії – це не емоція радості, а стан непокори, неспокою, визрівання внутрішнього протистояння обставинам. Це сходинка на шляху до твердження: “Так! я буду крізь сльози сміятись, серед лиха співати пісні...” (“*Contra spem spero!*”). До речі, рядки зі щойно цитованого вірша Леся Українка подає в листі до брата Михайла від 30 травня 1890 р. як фрагмент “нового безнадійно-надійного вірша” і зауважує: “Таких віршів маю близько десятка” [13, 58-59]. Чи не поезію “*RE (Пісня. Brios)*” з циклу “Сім струн” у їх числі мала на увазі авторка? Цикл був написаний 1890 р.

У творі відчувається ритміка мелодій Західної України з їх прихованою, стримуваною, пружною танцювальною енергією круговерті.

Музичні словники дають кілька значень терміна *Brios* (*итал.*) – швидко, весело, збуджено [4, 450]. У цьому випадку, видається, більш влучними будуть епітети “*швидко*”, “*збуджено*”. Добре відоме сполучення *con brio* (*итал.*) – з вогнем [4, 450] вочевидь має один корінь з ужитим у цій поезії *Brios*, що підказує ще й інші відтінки настрою – “*із запалом*”, “*темпераментно*”.

“**MI (Колискова. Arpeggio)**”. У більшості видань творів Лесі Українки, що вийшли друком за останні півстоліття, редактори виявили абсолютну солідарність у тлумаченні терміна *Arpeggio* – “Тут: акорди на арфі (*итал.*)”. У спостереженнях Л.Яросевич знаходимо дещо інший відтінок: “У вірші Лесі Українки: акорди на арфі (італ.)” [16, 100], тобто в інших випадках цей термін може мати й інше значення. Яке ж?

За музичним словником, акорд – це злагоджене, одночасне сполучення кількох звуків, розташованих по терціях [8, 7]; *Arpeggio* (*итал.*) – як на арфі – акорд, звуки котрого виконуються (записані) не одночасно, а почергово [4, 21-22]. Отже, порушується правильність уживання музичного терміна і, як наслідок, тонкі нюанси задуму поетеси. Арфа – струнно-щипковий інструмент, техніка гри на ньому різноманітна й допускає акорди, арпеджіо, глісандо, флажолети та ін. [4, 22]. Акорд на арфі береться щипком, тобто сам фізіологічний контакт із кількома струнами одночасно дасть різкішу звукову хвилю, ніж обережне торкання почергово кожної струни. В аналізованому вірші цей момент дуже суттєвий, бо мова йде про колискову.

Слово “акорд” походить із латинської: “*ad*” – до, для і “*cor*” – серце [15, 7]. Те, що колискова лине від серця матері до серця дитини, важко заперечити, і цей термін за сутністю дуже підходив би до цієї поезії. Але авторка вказала “*Arpeggio*”, тож для правильного трактування вжитого нею терміна необхідно уявити собі заколисливий спів під перебирання струн арфи; тембр саме цього музичного інструмента у сприйнятті Лесі Українки зливався з рядками її пісні. Згадаймо, що влітку 1891 р., коли цей твір був уже написаний, М.Лисенко на прохання поетеси привіз до Бесарабії, де вона відпочивала, цитру. Мабуть, мрія навчитися грати на інструменті, подібному в чомусь до арфи, жила в її душі.

Варіант перекладу, який нам видається за змістом більш удалим, лаконічно й буквально перекладає вжитий поетесою термін: *Arpeggio* (*итал.*) – як на арфі.

“**SOL (Rondeau)**”. Коментарі до вжитого в назві цієї поезії терміна найбільш розлогі й розмаїті. Українські видання описують особливості рондо як музичного жанру, у російських перекладах подається характеристика й

музичної, і поетичної форм; а, приміром, польське видання українською мовою дає коротку довідку тільки про рондо поетичне [10, 75]. Це можна пояснити тим, що в музичній практиці для визначення форми рондо використовується не тільки термін італійського походження – *rondo*, а й французького – *rondeau*, який своєю чергою належить до літературних термінів. Очевидно, до складання коментарю з музичного погляду редакторів спонукала загальна тематична спрямованість циклу.

На нашу думку, тут не варто пояснювати особливості побудови рондо в музиці. Чому так? Рондо як музична п'єса або окреслена частина твору (сонати, концерту, симфонії, опери) має найчастіше 3-5-частинну форму, в котрій тричі проводиться рефрен, тобто тема, що повторюється, і після звучання першого та другого рефренів з'являються два епізоди, що можуть мати зовсім інший, навіть контрастний до теми, характер. Така структура в цій поезії Лесі Українки відсутня, тому вдаватися до аналізу побудови музичної форми рондо немає сенсу.

Не варто проводити паралелі з традиційними рондо і в образно-емоційному плані, бо вони, як правило, легкі, веселі та жваві (згадаймо “Рондо в турецькому стилі” В.Моцарта). Подібний коментар прямо суперечитиме тексту поезії. Рондо Лесі Українки має сумний, журливий, навіть трагічний характер (поетеса два місяці була прикута до ліжка) – на тлі розкішного весняного розмаю:

Соловейковий спів навесні
Ллється в гаю, в зеленім розмаю,
Та пісень тих я чуть не здолаю,
І весняні квітки запашні
Не для мене розквітли у гаю, –
Я не бачу весняного раю;
Тії співи та квіти ясні,
Наче казку дивну, пригадаю –
У сні!..
Вільні співи, гучні, голосні
В ріднім краю я чути бажаю, –
Чую скрізь голосіння сумні!
Ох, невже в тобі, рідний мій краю,
Тільки й чуються вільні пісні –
У сні?

Проте необхідно подати пояснення щодо особливостей цієї форми в літературі. Рондо (*франц.* *rondeau*, від *rond* – коло) – віршований твір із 13 рядків, поетичні повтори (кола) утворюються в такий спосіб: “початкові слова 1-го рядка є лейтмотивом твору і повторюються після 8 і 13-го рядків, здебільшого залишаючись неримованими (“Сім струн” Лесі Українки)” [14, 121]. Щойно цитований “Український радянський енциклопедичний словник” наводить не дуже вдалий приклад застосування форми рондо, бо, як бачимо, Леся Українка точно цієї форми не дотримується. Проте “в цьому циклі поетеса вперше в українській літературі використовує західноєвропейські види строфи: *Rondeau*, *Settina*” [9, 585].

Спробуємо пояснити вжитий поетесою термін Rondeau ще з одного боку: звернімося до історії виникнення жанру рондо в музичній практиці. Його корені йдуть у глибоку давнину до народної танцювальної пісні з приспівом (рефреном), що повторювався. В обрядових піснях різних народів існував рух по колу, тобто хоровод. Французький словник подає друге значення слова *gonde* саме як “хоровод, хороводна пісня” [2, 755], від нього, власне, і походить назва музичної п’єси (форми) рондо.

Ми знову зустрічаємося із прикладом багатомірного смислового коду, закладеного автором у музичному терміні: це і спроба “приміряти” не дуже комфортну для поетів форму рондо до своїх думок та почувань, і прагнення на рівні спогаду-мрії збудити в душі далеку, забуту емоцію “весняного раю” зі співами і хороводами дівчат... А на підтвердження цієї думки маємо серйозний аргумент: неосяжну любов Лесі Українки до фольклору.

З того ж листа Лесі Українки до брата від 30 травня 1890 р. стає зрозуміло, що свою поезію “SOL (Rondeau)” авторка сприймає саме як пісню, вона пише: “Ой не втерплю – заспіваю!” І далі наводить перші дев’ять рядків цього вірша [13, 61].

Виходячи зі сказаного, у наступних виданнях, на наш погляд, необхідно подавати пояснення про особливості поетичного рондо з уточненням про те, що існує музична форма рондо, яка походить із хороводних пісень.

“LA (Nocturno)”. *Nocturne (франц.)*, *notturmo (італ.)*, *nocturnus (лат.)* – ноктюрн, нічний. Цей термін у музичній практиці став назвою невеликої п’єси ліричного мрійливого характеру, дещо подібної до серенади чи баркароли, і часто перекладається як “нічна пісня”. У XIX ст. із жанру, що передбачав виконання на відкритому повітрі, ноктюрн перетворився на романтичну салонну п’єсу. І хоча творчий процес перемістився до замкнутого простору, споглядальний мрійливий настрій твору лишився незмінним.

За аналогією і в літературі зустрічаємо ноктюрн: невеликий художній, переважно поетичний твір. Вірш Лесі Українки “LA (Nocturno)” повністю відповідає особливостям цього жанру.

У зв’язку з тим, що поетеса написала цей термін із відмінностями у правописі як французькою, так і італійською мовами, у примітках редакторів немає однастайності у визначенні мови оригіналу, відповідно, і правопису. Нам здається, що перевагу треба віддати французькій і подати буквальний переклад терміна: “*Nocturne (франц.)* – нічний”.

Необхідно наголосити на тому, що цикл “Сім струн”, в якому авторка звертається до форм побудови, жанрів, лексики, образних сфер різних європейських культур, максимально насичений відчуттям українського, національного.

І ще одне спостереження. Поезії Лесі Українки, в яких зазначено музичні терміни, створено у своєрідному жанрі, що являє собою антипод до музичного жанру “Пісні без слів”: авторка пише віршований текст, указаний темп (характер) його музичного втілення, а музики немає. Перегук із цим жанром знаходимо в назві поезії Лесі Українки “Lied ohne Klang” (*нім.*) – “Пісня без звуку”. Її перші рядки доносять гіркоту розуміння

того, що музика має дивовижну здатність впливати на думки й почуття на рівні підсвідомості, куди не сягає слово, і поетеса поривається туди, в її всесильні глибини:

Якби мої думи німії
та піснею стали без слова,
тоді б вони більше сказали,
ніж вся оця довга розмова.

“Сім струн” – входження у світ музики, перебування в ньому поетичного слова, опанування жанрів, близьких до музичних, пошук особливих смислів і своєрідних мелодій. А музичні терміни в циклі, що вимагають нашого найточнішого тлумачення, – яскраве свідчення полімістецького мислення його авторки.

Отже, чому в українських виданнях більше ніж півстоліття відбувалося “клонування” перекладів-коментарів музичних термінів, використаних Лесею Українкою в тексті циклу “Сім струн”, що позначилося й на виданнях перекладів творів поетеси? Напевне, один раз потрактовані музичні терміни пізніше приймалися вже як даність, і примітки автоматично переносилися з одного видання до іншого. Очевидно, узагалі музичні деталі сприймалися упорядниками як декор чи атрибут. Редактори, що першими готували текст приміток, скористалися інформацією, яка “лежала на поверхні”, припустилися певних неточностей і помилок. Отже, не відкрився в повноті свій глибинний світ митця. Викривлень зазнали творчі наміри Лесі Українки. Однак складно пояснити той факт, що кілька поколінь редакторів та упорядників не вважали за потрібне вчитися в текст, до якого складалися примітки.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Баханьков А.* и др. Толковый словарь русского языка. – Минск, 1998.
2. *Ганишина К.* Французско-русский словарь. – М., 1979.
3. *Дворецкий И.* Латинско-русский словарь. – М., 1986.
4. *Должанский А.* Краткий словарь музыкальных терминов. – Ленинград, 1964.
5. *Лисенко М.* Зібрання творів: У 20 т. – К., 1951. – Т.Х.
6. *Майборода Г.* Гімн “Grave” (з циклу “Сім струн”). Сл. Лесі Українки / Автограф. – Фонди Київського музею Лесі Українки. – КН-5006, А-949.
7. *Мюллер В.* Англо-русский словарь. – М., 1978.
8. *Павлюченко С.* Краткий музыкальный словарь. – М., 1950.
9. *Украинка Леся.* Избранное. – М., 1946.
10. *Украинка Леся.* Вибрані поезії. – Краків, 1940.
11. *Украинка Леся.* Зібрання творів: У 12 т. – К., 1975. – Т.1.
12. *Украинка Леся.* Зібрання творів: У 12 т. – К., 1977. – Т.8.
13. *Украинка Леся.* Зібрання творів: У 12 т. – К., 1978. – Т.10.
14. *Український радянський енциклопедичний словник.* – К., 1987. – Т.3.
15. *Энциклопедический музыкальный словарь.* – М., 1959.
16. *Яросевич Л.* Леся Українка і музика. – К., 1978.
17. *Beethoven.* Klavier sonaten. – II. – Budapest, 1972.