

⁵ Milroy J. The history of English in the British Isles // Language in the British Isles / Ed. by P. Trudgill. Cambridge: New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1984. P. 13 (перевод цитаты принадлежащих автору статьи).

⁶ См.: http://ozhegov.info/?q=%D0%AF*&pg=3.

⁷ См.: http://ozhegov.info/?q=%D0%BC%D1%88B%D1%88*&pg=1.

⁸ В трактате Джозефо Царлино «Дополнения к музыке» (Gioseffo Zarlino, «Supplimenti musicali», 1588) читаем: «Мы говорим со знатоками (Erperi), и потому вы, профаны, стойте от нас подальше».

⁹ В то время университетское образование еще во многом базировалось на классической молуди *свободных искусств* (*septem artes liberales* или *doctrinae liberalis*). Эта модель включала семь дисциплин: грамматику, диалектику, риторику (тривиум), арифметику, геометрию, музыку, астрономию (квадривид). Переход к профессиональному образованию, которое все более узко фокусируется на одной выбранной науке и к которому мы привыкли сейчас, начался позже, в XIX в.

¹⁰ Упоминается также как Гвидо из Ареццо, Гвидо из Арецци, Гвидо из Ареццо, лат. Guido Aretinus (около 991/992—после 1033). Величайший европейский музыкальный теоретик Средних веков. Автор фундаментального трактата «Микролог» («Micrologus»).

Много сделал для развития точной звуковысотной нотации с записью на линейках нотоносца и использованием букв A, B, C, D, E, F, G и слогов «ут», «ре», «ми», «фа», «оль», «ля» для именования нот. Написание имени взято из наиболее свежих академических русскоязычных трудов на момент написания статьи (см. научный журнал Санкт-Петербургской Консерватории: Опера musicologica. 2009. № 1).

¹¹ Например, в книге: Из истории мировой органной культуры XVI—XX веков. М.: Музиздат, 2008. С. 249.

¹² Grassi neau J. A Musical Dictionary. London: J. Robson, 1769.

ков (Санкт-Петербург)⁷. Переводы писем композитора осуществлялись чаще всего музыкантами⁸, и отличительной чертой «музыковедческого» типа перевода в данном случае является то, что оригинальные тексты писем рассматриваются авторами переводов часто как продолжение собственных научных текстов (письма как иллюстрация в общих рассуждениях). Подобные переводы снабжаются скрупулезными комментариями различного характера — комментариями событий, сюжетных линий, названий произведений, исполнительского состава и др. Нередко в данных переводах появляются внутренние комментарии: например, в тексте перевода в скобках дается переведенное выражение в оригинале, в квадратные (либо круглые) скобки могут быть помещены расшифровки, переводы иноязычных вкраплений, дополнительные синтаксические компоненты, а также цепиком комментарии автора перевода:

Письмо от 5 октября 1782 г.

<...> ich war selbst bey H: Baron v.Ried=Esel, welcher ein charmanter Mann ist, und versprach ihm: voll vertrauen daß die opera schon beym abschreiben seyn wird: sie ihm zu ende dieses Monaths oder längstens zu anfangs novembers zu liefern. Ich bitte sie also zu sorgen daß ich sie bis dahin haben kann. — um ihnen aber alle Sorge und bedenkllichkeit zu nehmen, die ich mit dankbarsten herzen als einen Beweis ihrer väterlichen liebe verehre, so kann ich ihnen nichts überzeigenders sagen, als daß ich dem H: Baron recht sehr verbunden bin, daß er die opera von mir und nicht vom Copisten beigelehrt hat, von welchen er sie alle Stunde um baares geld hätte haben können; <...> [S.237: 7-16]⁹.

Пер. К. К. Саквам:

Я сам был у г[осподи]на барона фон Ридэза — очаровательного человека — и в полной уверенности, что опера уже переписана, обещал ему доставить ее к концу этого месяца или самое позднее — в начале ноября. Однако, чтобы освободить Вас от всяких забот и сомнений, каковые я с благодарнейшим сердцем почтаго за доказательство Вашей отцовской любви, не могу сказать Вам ничего более убедительного, кроме того, что я весьма обузан г[осподи]ну барону за то, что он хочет получить опера от меня, а не от переписчиков *в отличие от традиции, существовавшей в Италии*, от коих она за наличные деньги мог бы получить ее в любое время; <...>¹⁰.

В данном примере переводчик непосредственно в переводе комментирует текст, а комментарий помещает в квадратные скобки: «[в отличие от традиции, существовавшей в Италии]», помимо этого, он раскрывает с помощью квадратных скобок принятые в письмах В. А. Моцарта, его семы и друзей сокращение обращения «господин» — «Н. Вагор» (у господина барона), что традиционно в переводах передается сокращением «г-н».

Показательна здесь и еще одна деталь — в начале данного отрывка Мочарт шутливо обыгрывает второй компонент фамилии барона «v.Ried=Esel» («Esel» — нем. «осел»). Речь действительно идет о Иоганне Германне фон Ридезеле, бароне Айзенбенском (1740—1785), прусском посланнике, и формально переводчик верно передал данное имя собственное, жертвуя и грий слов¹¹.

Возвращаясь к комментариям, важно подчеркнуть, что не всегда внутренние комментарии бывают оправданными: вводимые переводчиком в скобках в качестве комментария уточняющие слова, дополнения и связки нередко необходимы «технический» (трамматические соответствия) и служат для организации связного текста на языке перевода, они являются излишними и в случае, когда раскрывается изначально компрессированный текст, например:

Письмо от 28 апреля 1781 г.:

<...> bald sagt man, es ist ein Wagen beym machen, worinnen der Controleur, Cesarelli und ich nach hause reisen sollen, bald heistes wieder mit der Diligence, bald wieder, man wird Jedem das Diligence geld geben, und da kann Jeder reisen wie er will <...> [S. 109: 30–33].

Пер. К. К. Саквай.

То говорят, что готовится карета, в коей должны ехать домой Controleur, Cesarelli и я, то говорят: с diligансом, то снова *f, amö* каждому дадут деньги на *pro-ezd eß/ diligansse*, и тогда каждый может ехать, как пожелает <...>¹².

В данном примере языковые дополнения с точки зрения теории перевода оправданы, и скобки в этом случае оказываются лишними. Однако подобные явления можно встретить и в «не музыковедческом» переводе:

Письмо от 15 ноября 1780 г.:

<...> Graf Seau hat mich letzten Sonntag nach dem Amt S: Chuf: Durchlaucht dem Churfürst En Pabant fürgestellt, welcher sehr Gnädig mit mir war <...>
<...> Nun leben sie recht wohl, ich küsse tausend die hände, der Condueteur geht gleich weg — Adieu mein schwest umarm ich <...> [S. 20: 39,51].

Пер. группы переводчиков (Москва):

Граф Эзай в прошлое воскресенье после мессы представил меня Еп Рафант Е/20/
Курфюрстской! Светлости, который был ко мне весьма милостив <...>
<...> Ну, будьте здоровы. Тысячу Р/аз целую руки. Condueteur сейчас отправляется. Adieu. Обним[аю] мою сестру] <...>¹³.

В данном примере лишними оказываются помещенные в квадратные скобки расшифровки сокращенного обращения («*E/20 Kurfürstской!* Светлости» вместо более точного «Его Курф. Светлости Курфюрста» — «S: Chuf: Durchlaucht dem Churfürst»). Языковую компрессию, как и в случае с помещенной в зоне формулы прощания фразой «Обним[аю] мою сестр[у]» — «*tein schwest umarm ich*», обычно не расшифровывают. Если сохранение компрессии в переводе затемняет значение, то в этом случае сокращение развертывают, и тогда квадратные скобки оказываются излишними (как во фразе «Тысячу Р/аз целую руки» вместо более точного «целую вам руки тысячу раз» — «ich küsse tausend die hände»).

Не совсем оправданно синтаксическое дробление данной связной фразы: «Nun leben sie recht *wohl*, ich küsse tausend die *hände*, der Condueteur geht gleich weg — *Adieu* mein schwest umarm *ich*» — «Ну, будьте здоровы. Тысячу Р/аз целую руки. Condueteur сейчас отправляется. Adieu».

В «музыковедческом» переводе удачными по определению являются фрагменты, связанные с описанием музыкальных впечатлений, анализом музыки и исполнения, описанием работы над произведениями, уточнением исполнительских штрихов, но в первую очередь — особенно полно и точно в «музыковедческом» переводе передается музыкальная терминология.

Поиск оптимальной передачи музыкальных терминов ведется со временем Екатерины II, с самых первых попыток перевода европейских музыкально-теоретических трактатов на русский язык¹⁴, и до окончательного установления термина в том или ином написании в музыковедческих текстах по традиции встречается их оригинальное написание (как правило, в скобках). И это является, безусловно, достоинством «музыковедческого» перевода, так как позволяет работать с переводом как с научным текстом. Подобная манера взвода переводчиком неизвестного слова или выражения (после перевода — оригинальное написание) впоследствии стала часто использоваться в переводах музыкально-теоретических текстов не только в случаях с терминами, примеры тому имеются и в переводах писем Моцарта:

Письмо от 13 октября 1781 г.:

<...> um so mehr muß Ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur blos für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort einem Elenden Reime zu gefallen [: die doch, bey gott, zum werth einer theatralischen vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher schaden bringen; wor te setzen — oder ganze strophen die des komponisten seine ganze idee verderben [S. 167: 30–35].

Пер. К. К. Саквай.

<...> Значит, тем более должна понравиться опера, где хорошо разработан план пьесы, но слова написаны только для музыки и не для того нужно подбирать слова и целые строфы, что портят композитору *весь его замысел* (*seine ganze Idee*), чтобы кое-где угодить рифме (которая все-таки, ей богу, для ценности театрального представления, каким бы оно ни было, не дает совсем ничего, скорее же, наоборот, наносит ущерб)¹⁵.

Данный пример («весь его замысел (*seine ganze Idee*)») иллюстрирует уточнения, которые переводчик вводит в текст перевода, для того чтобы «поддержать» свой вариант переводческого решения. Однако постоянная поддержка переводческих решений фрагментами текста на исходном языке недорого парализует самостоятельность переводчика и к тому же может мешать линейному восприятию текста. В целом, излишний пишет перед ортографией часто приводит к буквализму:

Письмо от 8 ноября 1780 г.:

Ich habe nun eine Bitte an H. Abbate; — die Aria der Ilia im zneyten Actt und zweyten Scene möchte ich für das was *ich sie Brauche* ein wenig verändert haben — se il Padre dei in te lo ritrovò; *diese strofpe könne nich besser seyn <...>*
<...> und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine Aria — der anfang kann bleiben wenn er ihm taugt, denn der ist Charnam — eine ganz Naturlich Fortfliessende Aria — wo ich nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fort-schreiben kann, denn wir haben uns verabredet hier eine aria Andantino mit 4 Concertieren den Blas=Instrumenten anzubringen, nemlich auf eine flautie, eine oboe, ein Horn, und ein Fagott. — und bitte, daß ich sie so bald als möglich bekomme. — [S. 13: 29–32; 36–41].

Перевод Е. Дагтель.

У меня только одна просьба к г. аббату — арию Илии во втором действии, во второй сцене *radi modo, как мне хочется ее использовать*, следует немного изменить — Se il Padre perdei in te lo rittovo; *эта строфа лучше быть не может...>*
<...> И если даже не это, то мне хотелось бы здесь арию — начну можем оставить, если оно ему подойдет, потому что она charmant, — разыгравшуюся совершенно естественно — где бы не так уж свазан словами, а мог бы писать совсем свободно, потому что мы договорились ввести здесь арию andantino с четырьмя концертирующими духовыми инструментами, именно с флейтой, гобоем, валторной и фаготом. — И прошу, чтобы я ее получил как можно скорее¹⁶.

В данном фрагменте переводчик не решился нарушить «рыхлый», явно разговорный синтаксис исходного текста, что привело к неестественно сложному синтаксическому строению фразы на русском языке и несколько затемнило ее значение: сохраняется глагольная рамка или глагол отводится на последнее место в придаточном предложении; на большое расстояние разводятся распространенное определение и определяемое слово; придаточное предложение вводится союзом, непосредственно употребленным Моцартом, но не совсем нормативным в данном случае для русского языка; иногда без видимой причины вербальный стиль заменяется номинальным, тем самым в переводе привносится элемент «сухости» на общем устно-разговорном фоне, что в некоторых случаях может привести к комическому эффекту или к неровности стиля, отсутствующего в оригинале.

В отличие от музыковедческого подхода к переводу, нацеленного на «разъяснение» (насыщенные комментарии, точность при передаче музыкальной терминологии), для которого является наиважнейшей содержательная сторона текста, перевод писем В. А. Моцарта, выполненный профессиональными переводчиками, демонстрирует скорее комплексный подход к тексту (так называемый «филологический перевод»¹⁷), для которого характерно внимание как к содержанию, так и к форме: отражение граffitiстиких особенностей писем и своеобразия орфографии композитора, сложного, разговорного синтаксиса и др.

Обратимся к примерам, иллюстрирующим своеобразие текстов писем В. А. Моцарта (в особенности орфографии¹⁸ и языковой игры).

Письмо от 2 октября 1777 г.:

sie können sich nicht einbilden daß der graf Salern für eine freude hatte: er versteht doch die Musique, dann er sagte allzeit Bravo, wo andere Cavalier eine Prise taback nehmen — — sich schneüzen, räuspern — — oder einen discurs anfangen — — ich sagt ihm, ich wünsche nur, daß der Churfürst da wäre, so könnte er doch was hören — — er weiß nichts von mir. *er* weiß nicht was ich kan. das doch die herm einem jedem glauben, und nichts untersuchen wollen. ja das ist allzeit so. *ich* lasse es auf eine Probe ankommen. *er* sollte alle Componisten von Münchsen herkommen lassen, er kan auch einige von *italien und frankreich, teutschland, England und spanien* beschreiben, ich traue mir mit einem jeden zu schreiben [S. 29: 13–22].

Обращает на себя внимание неформативное использование строчной буквы в начале предложения. Любопытно довольно эмоциональное использование знаков препинания (тире) для передачи напряженности разворачивающейся ситуации, описываемой в письме. Наконец, явно неформативно использование Моцартом строчных букв в перечислении стран на фоне действующего правила в немецком языке о заглавной букве, согласно которому все существительные, имена собственные, топонимы пишутся с прописной буквы. Тем более любопытно, что в этом ряду топоним «Англия» оказывается эмоционально маркированным и написанным с прописной буквы.

Письмо от 28 сентября 1782 г.:

martin das Angel welches in vielen Stücken mir obligirt zu sein glaubt, will mich absolument mit einem Dinec Tractiren; — ich glaube es gestern noch anders Tourmiren und folglich nach meinem Wunsch accomodiren zu können [S. 232: 8–16];

В данном примере встречается излюбленный комический прием Моцарта, который используется и в письмах к «кузинушке». Моцарт рифмует глаголы, состоящие из французского корня, заимствованного из французского языка суффикса и немецкого окончания, пародируя насыщенную галицизмами светскую беседу.

При щательном исследовании текстов В. А. Моцарта становится ясно, что по сложности перевода некоторых писем композитора приближается к художественному. Это в первую очередь касается не столько общей задачи легкой стилизации всего перевода, сколько технически виртуозной задачи перевода разнообразной игры слов, что предполагает наличие большого переводческого опыта и творческой свободы.

Письмо от 13 апреля 1789 г.:

<...> liebstes Weibchen, hätte ich doch auch schon einen briefe von dir! — wenn ich dir alles erzählen wollte, was ich mit deinem lieben Porträtm anfange, würdest du wohl oft lachen. — zum beispiel: wenn ich es aus seinem Arrest herausnehme, so sage ich: grüss dich gott Stanzer! — grüss dich gott, grüss dich gott; — Spitzhut; — knallerballer; — Spitznas — bagateller — schluck und druck! — und wenn ich es wieder hinein thue; so lasse ich es nach und nach hinein rutschen, und sage immer, Sui! — Sui! — Sui! <...> [S. 81: 22–28].

Пер. группы переводчиков (Москва):

<...> *Милейшая женщина*, хоть бы мне тоже получить от тебя письмо! Если бы ты знала, что я вытворяю с твоим милым портретом, ты, конечно, смеялась бы. Например, когда я извлекаю его из его заточения, то говорю: *здравствуй, Штланцирль, здравствуй, здравствуй!*, *Озорничка-Хлопогромка-Востроноска-Багатель-Глотни-Соленки!* А когда призываю: *Ку-Ку-Ку-Ку-Ку!* <¹⁹ спасения на честное и приветствую:

Шен И С Алексеевой

Печ Г В Снежинской

<...> Любимейшая женщина, ах, вот бы и мне уже получить письмо от тебя! Если бы я взялся рассказать тебе, чего я только ни вытворяю с твоим портретом, ты бы не раз посмеялась. Вот, скажем, я выпускаю его из-под ареста и говорю: «Здравствуй, Станичка, здравствуй, здравствуй, несгодница, шумелка-таташелька, острый носчикино, бездухука!» А чтоб убрать его на место, я его задвигаю потихонечку и приговариваю: «Тюк, тюк, тюк! <...>²¹

Первый перевод в данном примере является самым дословным, без явно выраженной стилизации (единственное использование архаизма — «заточение» вместо более современного «арест»), в передаче словосочетания «schlücklich drücken» как «глотни-Сожми» вариант данного перевода несколько ближе значению к оригиналу, чем другие варианты (во втором переводе «глотнко moel», в третьем — отсутствие соответствующего компонента в ряду числительный): Моцарт обсыпывает название своего шутливого вокального альбома «Дорогой мой жевок и глоток» — «Caro mio Druck und Schluck» Anh. 5/571a).

Монарт сокращением «Stu» нередко шутливо называл свою жену в мюнхенской посвящении словесного обращения к певице

Два следующих перевода одинаково хорошо стилизованы (особый порядок слов, архаизмы, устаревшие обороты речи), но во втором переводе синтаксис максимально приближен к оригинальному, в отличие от третьего, в

Во втором переводе также удачно передано выражение «klass-*iller» как «вырви-глаз» (в первом переводе «Хлопотромка», в третьем «шутка-тарахтелка»), так как данное название действительно связывается с витабака для трубки, который не всякий мог перенести.²²*

Таким образом, определились два основных подхода при переводе писем В. А. Моцарта — разъясняющий музыковедческий, переводчик при этом выступает интерпретатором текста, фокусирует свое внимание на музыкальной терминологии и точной передаче содержания, и филологический, в котором переводчик демонстрирует комплексный лингвистический подход к тексту и пытается раскрыть всю его глубину. При этом оба подхода имеют свои плюсы и минусы. До сих пор не найдено окончательных переводческих решений для перевода многих языковых явлений в письмах композитора, но, возможно, научный подход к переводу, который бы объединил достижения музыковедческого и филологического перевода, мог бы позволить перевести письма максимально точно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например: Гивенталь И., Шуклина-Гингольд Л. Музыкальная литература. М., 1984; Левик Б. История зарубежной музыки. М., 1974.

² Кортанов В.Д. Моцарт: Биографический очерк. СПб.: М., 1900; Роллан Р. Музыканты прошлых дней. М., 1938; Штейнпресс Б.С. Очерки и этюды. М., 1980; Кац Б.А. Времена — люди — музыка: Документальные повести о музыке и музыкантах. М., 2007.

¹ Л. Е. Глаккье. М., 1972; Эйнштейн Н. А. Моцарт: Лицность, творчество / Пер. Е. М. Закс. М., 1987. ² Г. Г. Гайдамаков. М., 1987. ³ Чичерин Г. И. Моцарт: Исследовательский этюд. М., 1987.

⁴ М. / А. ое рт I. В. А. Модарт / пер. и коммент. К. К. Саккы. М., 1981—1982.

⁵ Наподиарм Т. Ильш Р. Жениска Молтара: Роман / Пер. Г. В. Степаненской. СПб., 2002.

П. с нем., вступ. статья и коммент. Е. Дагтель. М.: Гос. музыкальное изд.-во, 1958.

⁶Моцарт В. А. Письма / Пер. с нем. Е. Байер, Т. Берзасовской, А. Розинкиной, А. Судакова, с фр. и итал. З. Алексеевой, с лат. И. Кульпышевой. М.: Аграф, 2000.

⁷[Моцарт В. А.] Полн. собр. писем В. А. Моцарта / Пер. с нем. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, с фр. И. С. Алексеевой, В. М. Кислова, с итал. С. А. Коколикой. М.: Музбука, 2006.

⁸ Международный, отрывок, 2000.

⁹ Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg; Gesammelt von W. A. Bauer, O. E. Deutsch; Auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von J. H. Ebl. Bd III. Kassel, 1987; здесь и далее страницы и, по-

¹⁰ А.берт Г.Узаз. соч. Ч. I. Кн. 2. С. 375.

К. К. Саккы, возможно, случайно, выпала также фраза «ich bitte sie also zu sorgen daß ich sie bis dahin haben kann».

¹⁴ См.: Кириллина Л. В. Русские переводы немецких музыкальных трактатов XVIII в. // Русские и немцы в XVIII в.: Встреча культур. М., 2000.

¹⁵ Аберг Г. Указ. соч. Ч. I. Кн. 2. С. 414.

¹⁶ Моцарт В. Избр. переписка... С. 60–61.

¹⁷ Цель филологического перевода, формирующегося с начала XIX в., была сформулирована немецким теологом и филологом Ф. Шлейермахером и заключалась в максимальном приближении читателя к автору. Концепция лингвистического (т. е. комплексного) подхода к переводу развивалась также в своих работах известный отечественный ученик и переводчик А. В. Федоров (см.: Федоров А. В. 1) Введение в теорию перевода. М., 1953; 2) Основы общей теории перевода. М., 1983; 3) Искусство перевода и жизнь литературы. М., 1983).

¹⁸ Орфографические особенности писем, обусловленные временем написания и состоянием языка, передавали, как правило, литературной нормой. Так, Е. Дагтель, опираясь на самое полное на тот момент издание писем композитора Людвига Шилдерманна (*Schiedermair L. Briefe W.A. Mozarts und seiner Familie. 5 Bde. München; Leipzig, 1914*) и сверяя тексты с изданием писем Эриха Мюллера фон Азова (*Müller von Asow E. H. Briefe Mozarts. 2 Bde. Berlin, 1942*), придерживалась в переводах литературной нормы, педантично сохраняя оригинальный синтаксис. Авторы переводов 2000 г. (Москва) работали с избранными письмами современного издания (перевод выполнялся по изданию: Mozart W. A. Briefe. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1997, в данном издании оригинальная орфография источника сохранена), и передача оригинальной орфографии В. А. Моцарта в их переводе ограничилась многовариантностью написания имен собственных и географических названий.

¹⁹ Моцарт В. А. Письма. С. 330.

²⁰ [Моцарт В. А.] Полн. собр. писем... С. 443.

²¹ Вельш Р. Жена Моцарта. Роман. С. 22.

²² См. подробные комментарии к письмам и заметкам В. А. Моцарта И. Х. Айбля: Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen. S. 378–379.

А. Л. Мирецкий

Санкт-Петербургский государственный университет

ПАССИОНЫ БАХА И ЕВАНГЕЛИЯ ОТ МАФЕЯ И ИОАННА В ЗЕРКАЛЕ ЧИСЛОВЫХ И СЛОВОЧИСЛОВЫХ СООТНОШЕНИЙ

Роль чисел в произведениях Иоганна Себастьяна Баха привлекает внимание уже давно. Как показано многими исследователями, с числовой символикой у Баха в некоторых случаях связан метр, количество проведений темы, исполнительский состав и т. д.¹ Высказывалось мнение и о том, что среди чисел, играющих ту или иную роль в музыке Баха, есть и такие числа, которые получаются, если в словах, написанных латинскими буквами, сложить те порядковые номера, которые эти буквы имеют в латинском алфавите. Так, например, с тем, что сумма порядковых номеров букв «с», «т», «е», «д» и «о» в слове «средо» («верую») — 43, связывают как то, что в хоре