

Ю. В. Бутько

**Обучение переводу текстов музыкальной тематики**

Подготовка переводчика для любой узкоспециальной сферы – непростая методическая задача. В статье рассматриваются методические, лингвистические, психологические и общекультурные аспекты деятельности участников музыкального и переводческого процесса. Для успешного осуществления адекватного перевода переводчику необходимо владеть специальной лексикой, знать устройство музыкальных инструментов, структуру оркестра, владеть техникой бесконфликтного поведения в творческой группе. Желательно владеть навыками игры на музыкальных инструментах, нотной грамотой и постоянно пополнять багаж знаний по истории музыки и мировой музыкальной культуре, развивать общую эрудицию, иначе процесс и результат перевода рискуют оказаться неадекватными и цель профессионального общения не будет достигнута в полной мере.

Ключевые слова: методика обучения переводу, межкультурная коммуникация, специальные компетенции переводчика, перевод в музыкальной сфере, устный последовательный перевод, культура профессионального общения.

Yu. V. Butko

**Training to Translate Musical Subject Texts**

In this article we analyze work of a translator in the music culture, in particular translating in a symphony orchestra with foreign conductors and soloists. We consider teaching methods, linguistic, psychological and general cultural aspects of activity of participants of the translation process. For successful and adequate translation the interpreter should possess a special vocabulary, know some features of construction of musical instruments, the structure of the orchestra, possess the technique of behaviour without conflicts in a creative group. It is desirable to be skilled in playing musical instruments, musical notation and constantly replenish knowledge on the history of music and musical culture of the world, develop general knowledge, otherwise the process of translation and its result risk being inadequate, so the purpose of professional communication will not be fully realized.

Keywords: teaching methods in translation, intercultural communication, special competences of a translator, translation in music, consecutive translation, culture of professional communication.

Инструментальная музыка – искусство чистое, самобытное, затеняющее все соседние искусства и с возрастающей силой растворяющее в себе все другие.

О. Шпенглер [6, с. 151]

В профессиональной деятельности переводчику приходится сталкиваться с самыми разнообразными областями техники, науки и культуры. В курсе подготовки специалиста, разумеется, не представляется возможным затронуть все сферы будущей деятельности, но многие из них попадают в поле рассмотрения и с успехом пополняют профессиональную базу и эрудицию будущего переводчика. Одной из сложнейших тем для письменного, а в особенности устного перевода является музыкальное искусство.

Меломаны всего мира, сами того не осознавая, разделяют мнение Освальда Шпенглера, посещая концертные площадки и наслаждаясь исполнительским искусством прошедших нелегкий путь подготовки музыкантов. Известно, что «музыка – единственный всемирный язык, его не надо переводить, на нем душа говорит с душой» (Бертольд Ауэрбах). Однако когда с оркестром выступает

приглашенный иноязычный дирижер, русскоязычный дирижер должен работать с солистами, не говорящими по-русски, либо музыкальные инструменты требуют ремонта приглашенными мастерами, могут возникнуть языковые трудности, преодолеть которые помогает переводчик.

Как человеческий язык помогает звучать языку музыкальному? В данной статье будут рассмотрены некоторые аспекты работы переводчика в музыкальной сфере и вопросы методики при подготовке такого переводчика. В качестве фактического материала использован опыт работы с итальянскими, норвежскими, французскими, польскими, британскими, немецкими, бразильскими, аргентинскими, венгерскими, арабскими, китайскими музыкантами, приглашенными выступить в Ярославской государственной филармонии. Рабочими языками являлись в большем объеме итальянский и английский, в меньшем – испанский, французский, немецкий.

В деятельности устного переводчика традиционно выделяют три аспекта или триаду устного перевода – это пара языков (исходный язык – ИЯ и переводящий язык – ПЯ), психология, эрудиция

[5, с. 26]. Рассмотрим функционирование данной триады и в работе переводчика в музыкальной сфере, отмечая ее творческий и психологически напряженный, непредсказуемый характер и взаимообусловленность трех компонентов:

1. Языковой аспект: специальная лексика, музыкальные термины.

2. Психология: неязыковой аспект работы переводчика или особенности человеческих взаимоотношений.

3. Эрудиция: общекультурный компонент экстралингвистических знаний.

Пункты 1 и 2 следует рассмотреть отдельно, в то время как п. 3 (эрудиция переводчика) неотделим от лингвистики и психологии, проходя красной нитью сквозь бусины слов и человеческих отношений.

**Языковой аспект.** Включает в себя, прежде всего, владение тематической лексикой: музыкальные термины, названия музыкальных инструментов и их частей, группы симфонического оркестра, композицию произведений (музыкальная форма), имена композиторов и названия произведений. Для последних во многих случаях существуют не просто пословные эквиваленты, а традиционно сложившиеся варианты перевода. К примеру, опера Петро Масканыи «Cavalleria rusticana» имеет русское название «Сельская честь», в то время как словарные соответствия для cavalleria – 1) кавалерия, конница; 2) рыцарство; 3) рыцарство, благородство, великодушие. Обратная сторона этого явления – авторы и названия произведений классической русской музыки и их аналоги на иностранных языках. Как известно, русская классика имеет непреходящую ценность не только в России, но и на западе, следовательно, названия могут звучать в ходе репетиций и пресс-конференций. Ниже представлено несколько названий (с переводом на итальянский язык) произведений П. И. Чайковского, традиционно любимого и уважаемого в Европе: «Черевички» – Gli stivaletti (букв. Сапожки), «Опричник» – L'ufficiale della guardia (букв. Офицер гвардии), «Пиковая дама» – La dama di picche, «Спящая красавица» – La bella addormentata (используется традиционный перевод названия сказки братьев Гримм), «Щелкунчик» – Lo Schiaccianoci (букв. щипцы для орехов). Разумеется, проблема перевода названий музыкальных произведений а парах и тройках языков заслуживает отдельного рассмотрения, что невозможно сделать в рамках данной работы. В некоторых контекстах имена и названия на языке оригинала также могут прозвучать на ИЯ2 и переводиться традиционным соответствием на ПЯ, например, опера немецкого композитора

Р. Вагнера «Летучий голландец» (ПЯ) – Der fliegende Holländer (нем. – язык оригинала) – Vascello fantasma (итал. – ИЯ2) – корабль-призрак). Любопытная ситуация складывается с названием и переводом оперы В. А. Моцарта «Così fan tutte» (итал.) – «Так поступают все» или «Так поступают все женщины». Вариативность возможна в силу морфологических особенностей местоимения tutto: во множественном числе мужской и женский род маркирован флексией (tutti – все (м. р.), tutte – все (ж. р.), в то время как в русском языке род во мн. ч. не выражен). Следовательно, добавление в переводе может быть оправданно – все женщины. Переводчику следует обладать музыкальной эрудицией и экстралингвистическими знаниями, чтобы «плыть в одной лодке» с музыкантами.

Тематическая лексика, в свою очередь, готовит немало сюрпризов: музыкальные термины бытуют, в основном, на итальянском языке (allegro, con brio), но есть отдельные единицы, традиционно используемые во французском варианте: au talon – у колодки (о движении смычка), tout l'archet – [играть] всем смычком. Переводчик может работать в нескольких ситуациях: 1) в ситуации использования дирижерами и солистами итальянского (английского и др.) в качестве основного рабочего языка термины звучат на итальянском языке, следовательно, переводчику необходимо умение быстро переключаться между несколькими иностранными языками, выделяя термины, которые остаются на исходном языке; 2) в ситуации использования итальянским дирижером родного (итальянского) языка необходимо отделять термины от других общесловарных единиц и оставлять их без перевода, так как термины составляют основу общей культуры и базовый инструментариум любого профессионального музыканта и должны звучать в переводе на итальянском языке.

Важно отметить вслед за М. Я. Цвиллингом, что, не зная, о чем идет речь, переводчик переводить не может, поскольку даже известные ему значения не порождают смысла [3, с. 35]. Например: introduzione (ит.) – *интродукция* (музыкальный термин), а не *введение* (общесловарный эквивалент); la prima volta (ит.) – *первая вольта*, или *за первым разом*, а не *в первый раз*.

Был проведен эксперимент со студентами-переводчиками, никогда не занимавшимися музыкой, по переводу искусствоведческого текста (о девятой симфонии Л. ван Бетховена) с французского языка на русский. Имея под рукой достаточно полные словари, студенты не смогли адекватно передать содержание статьи. Они не могли вы-

брать нужное значение термина или правильно связать его в контексте, так как термины не были наполнены для них конкретным экстралингвистическим содержанием. Это как раз тот случай, когда адекватный перевод без экстралингвистических знаний невозможен [2, с. 59].

Стоит добавить, что повышению адекватности музыкального перевода способствуют и экстралингвистические умения: например, чтение партитур (нотная грамота) и владение музыкальными инструментами позволяет профессиональнее справляться с задачей в ситуации перевода репетиций оркестра и мастер-классов – публичных уроков, которые дают мастера начинающим исполнителям. Здесь, в частности, используется лексика, описывающая специальные движения тела для правильного звукоизвлечения: работа кисти при смене смычка или выработке особого туше у пианиста, работа диафрагмы у флейтиста, вокалиста и др., которые более понятны человеку, физически испытывавшему их в ходе обучения игре на музыкальных инструментах.

Ситуация работы на репетиции осложняется еще и параметрами устного перевода – невозможностью мгновенного доступа к справочной литературе. Следует задавать вопросы профессионалам на месте или выполнять модуляцию в переводном тексте в обход неизвестного слова (словосочетания), то есть спасает положение возможность «обратной связи с заказчиком»: оркестранты сами могут направить переводчика в нужное русло – подсказать, как лучше выразить тот или иной специальный термин, потребовать объяснений, если что-то не ясно из-за некомпетентности переводчика в музыкальной сфере. Совершенно естественно, что даже много лет занятий на любительском уровне не предотвратят лакун в фоновых знаниях переводчика – специалиста-филолога. Таким образом, большим подспорьем музыкальному переводчику будет владение несколькими иностранными языками, умение играть на музыкальных инструментах, знание музыкальной культуры.

Не зная терминов, их внутреннего наполнения, не умея выделять их в потоке речи, переводчик рискует впасть в ненужный буквализм и говорить на неестественном для музыкантов языке, для которых термины *Andante cantabile* и *molto vivace*, в соответствии с привычкой, возникшей еще в детстве, значат больше и звучат естественнее, чем *не спеша певуче* или *очень живо*. В силу вышеописанной специфики стандартный отрывок речи переводчика звучит примерно так: «Здесь, пожалуйста, *al ponticello*, *pianissimo*, постепенное *crescendo*, к семнадцатой цифре переходящее в два

*forte* и *fortissimo*». Что переводить, что включать в неизменном виде на ИЯ, подсказывает «специфика коммуникативной ситуации, включенным участником которой является переводчик» [3, с. 35]. Ситуация после произнесения подобной фразы на начальном этапе репетиций с итальянским дирижером оказалась иллюстративной для описания **психологических аспектов** работы переводчика с музыкальными коллективами. Среди музыкантов оказались те, кто с любопытством и удовольствием слушал дирижера, говорящего, как им казалось, на таком понятном профессионалам языке, они не хотели слышать термины в переводе на русский: «Не надо нам переводить, мы и так все понимаем, это же так интересно – послушать итальянца». Другие, не получив перевода или испугавшись, что не смогут точно выполнить указания маэстро, резко высказались по поводу необходимости переводить все, а не оставлять часть на иностранном языке.

Известно, что психологический климат в большом коллективе зачастую непростой, каждый оркестрант – творческая личность, тонко чувствующая музыку, но часто в душе хрупкая и трудноуправляемая. Многие музыканты имеют плохой характер (как и многие не-музыканты) и не скрывают этого. Они порой на начальном этапе репетиций не стараются при исполнении, мотивируя это низким уровнем всего оркестра или низкой зарплатой. По словам выдающегося русского дирижера В. И. Федосеева (ТК «Культура», 6.01.2011), «первая реакция музыкантов обычно направлена против нового человека перед ними. Ты, мол, говори, говори, а я буду себе играть как играю». Как правило, речь идет о дирижере, но это отношение проецируется и на переводчика. Складывались ситуации, когда некоторые реплики переводчик счел разумным оставить без внимания или переводить, смягчая их интонацию, из «антиконфликтных» соображений (например, реплика одного из оркестрантов: «Мы так плохо играем, потому что нам мало платят». Или, с другой стороны, слова дирижера: «Если вы сейчас же не сыграете, как я требую, я устрою вам ад, это в моих силах»). Переводчик – посредник коммуникации – оказывается между молотом и наковальней: следует быть точным и соблюдать принципы эквивалентности перевода, однако лишняя напряженность в оркестре успеху концерта не послужит.

Музыканты – люди чувствительные, они не станут играть лучше, если им угрожать. По словам В. И. Федосеева, похвала очень важна. Даже если сначала оркестрант явно не справляется, нужно дать ему «аванс», подбодрить, оценить его

старание. Музыканты – дети, дирижер – взрослый или родитель. Представляется уместным напомнить в связи с этим о трансакционном анализе (Э. Берн), который представляет собой психологическую модель, служащую для описания и анализа поведения человека – как индивидуально, так и в составе групп [7]. Согласно трансакционному анализу, в каждом из нас можно выделить три Эго-состояния: Родитель, Взрослый и Ребенок. В каждый момент времени каждый из нас находится в одном из 3-х Эго-состояний [7]. Таким образом, ведется психологическая игра: Взрослый: сделай хорошо – будешь молодцом. Ребенок: а я сегодня не хочу быть молодцом, буду вести себя, как хочу. Какую позицию занимает в этом контексте переводчик? Как ретранслятор речи Взрослого – Взрослый, как непрофессионал по отношению к профессионалам – Ребенок. Однако эта ситуация быстро направляется в позитивное русло при наличии терпения, такта и фоновых знаний по теме. Напряжение может возникать также в ситуации перевода на пресс-конференциях и встречах со зрителями после концерта, когда вопросы из зала задают журналисты или музыканты, считающие себя более подготовленными и эрудированными, чем, как они считают, переводчик-немузыкант. Иногда они стараются наполнить вопрос терминами или заранее настроены на конкретный ответ артиста. Не получив его, они склонны указать переводчику на ошибки, которых, возможно, он не совершал. Помощь оказывают рекомендации по избеганию и разрешению конфликтных ситуаций, по А. П. Чужакину [5, с. 12]: никогда не паниковать и владеть собой в любой ситуации, применяя отношение к ситуации, свойственное дзен-буддизму. Порой нужно уступить желающему спровоцировать конфликт, чтобы его самолюбие получило психологическое «поглаживание» и ситуация выровняется сама собой [5, с. 13].

При работе в симфоническом оркестре переводчик может столкнуться со следующими видами профессиональной деятельности, каждый из которых имеет профессиональные особенности:

- перевод переговоров до начала репетиций (администрация концертного зала, концертный агент, дирижер);

- перевод на репетиции и во время пауз;

- письменный перевод статей о деятельности музыкантов и коллективов для размещения в печатной и интернет-прессе;

- перевод программ концертов, предполагающей особую трудность и творческий ресурс, если произведения с иноязычными названиями редко или впервые исполняются в России и еще не

имеют устоявшегося русскоязычного эквивалента названий;

- перевод, родственный техническому: совместный ремонт музыкальных инструментов иноязычными и русскими мастерами, например, реставрация органа;

- педагогическая работа: совершенствование произносительных навыков у иноязычных вокалистов (в частности, из Хорватии и США) для исполнения русской вокальной музыки (П. И. Чайковский, «Евгений Онегин»);

- пресс-конференции различных уровней, работа на радио, интервью для различных видов СМИ и даже перевод во время концерта на сцене (конферанс), если солист не использует ведущего и представляет себя и исполняемую музыку сам. Специалисты по дидактике устного перевода отмечают для подобных ситуаций важность умений работать с микрофоном, перед камерой и на сцене [4, с. 274]; в подобной ситуации помощь может оказать предварительная проработка вопросов интервью с журналистом, беседа с выступающим о его будущей речи, позволяющая выделить и заранее обратить внимание на прецизионную лексику (даты, имена собственные, числа, названия произведений или частей музыкальных инструментов), так как, находясь на сцене, переводчик хуже слышит речь оратора из-за использования микрофона (звук уходит через колонки в зал) и подвергается стрессу при выступлении перед большим числом людей. Здесь необходима находчивость и эрудиция в самых разных областях: арабский ансамбль исполнял религиозную музыку, переводчику пришлось в ответ на вопрос зрителей комментировать арабский текст, изложенный на английском языке в брошюре, предложенной ему музыкантами в момент ответа на вопрос, привлекая общие знания по арабской культуре и религии.

Если обратиться к теоретическим основам устного перевода в проекции на практику работы с музыкальными коллективами и на процесс обучения переводчика, необходимо отметить, что используются четыре основных типа перевода (по П. Г. Чеботареву): полный, сокращенный, расширенный (комментированный), модифицированный [4, с. 129–130].

- **Полный:** условия репетиций, время начала концерта, организационные моменты, порядок следования произведений на концерте.

- **Сокращенный:** многословные тосты на ужине после концерта или на приеме по случаю приезда гостя. Дирижер часть сообщения произносит (говорит, как играть), другую часть – пропевает (воспроизводит мелодию с нужными ему ха-

раактеристиками). В результате перевод звучит так: «Сыграйте этот отрывок мягко и лирично, вот так (подразумевается, так, как пропел дирижер)».

– **Расширенный:** перевод информации, которая уже обсуждалась, соответственно, переводчик знает ее детали, необходимые для реципиента, но не звучащие (дирижеру кажется, что он уже об этом не раз говорил, еще раз повторять не стоит). На наш взгляд, перегружать коммуникативную ситуацию дополнительными вопросами и объяснениями «под перевод» не всегда рационально, учитывая ограниченные временные рамки подготовки концерта.

Например, на репетиции дирижер рассказал легенду из скандинавской мифологии о колеснице полубога Тора для лучшего понимания музыки, иллюстрирующей легенду. Музыковед, ведущая концерт, не присутствовала на репетиции и обратилась за разъяснениями. В результате переводчик прокомментировал самостоятельно уже известную ему на тот момент легенду, так как из обрывочных слов дирижера музыковед не могла составить полную картину.

– **Модифицированный:** экспресс-информация [4, с. 131]. Администрация или журналисты обращаются с вопросом к переводчику. Если он владеет информацией, нецелесообразно беспокоить дирижера, который настраивается на концерт, обдумывает трактовку той или иной части произведения, просто отдыхает от тяжелого физически и психологически процесса репетиции. Разумеется, в любом случае необходимо руководствоваться логикой ситуации и не брать на себя ненужную ответственность. Однако роль переводчика как секретаря и временного агента по-прежнему актуальна. Он поддерживает связь с администрацией, решает бытовые проблемы (вода, еда, отдых в паузах и др., иголка с ниткой, вентилятор, фен и т. п.).

Вышесказанное позволяет сделать следующий вывод: для успешного осуществления адекватного перевода в музыкальной среде переводчику необходимо владеть специальной лексикой, знать устройство музыкальных инструментов, структуру оркестра, владеть техникой бесконфликтного поведения в творческой группе. Желательно владеть навыками игры на музыкальных инструментах, нотной грамотой и постоянно пополнять багаж знаний по истории музыки и мировой музыкальной культуре, развивать общую эрудицию, иначе процесс и результат перевода рискуют оказаться неадекватными и цель профессионального общения не будет достигнута в полной мере.

Полагаем, что некоторые изложенные факты и приведенные примеры, примеры реакции переводчика и найденные им профессиональные решения, с точки зрения как прагматики, так и психологических аспектов перевода, могут быть дискуссионными, однако продиктованы они основной мотивацией поиска и выбора переводческих решений в ситуации музыкального перевода – служением музыке ради успеха концерта.

#### Библиографический список

1. Виссон, Л. Невыразимое словами. Перевод текстов о живописи, музыке и танце с русского языка на английский [Текст] / Л. Виссон. – М. : Р. Валент, 2016. – 268 с.
2. Ионова, И. Ю. О пользе обратной связи с заказчиком перевода [Текст] / И. Ю. Ионова // Мосты. – 2006. – № 2 (10). – С. 58–59.
3. Цвиллинг, М. Я. Переводческие «сюрпризы» (непредсказуемое в устном переводе) [Текст] / М. Я. Цвиллинг // Мосты. – 2006. – № 2 (10). – С. 35–42.
4. Чеботарев, П. Г. Перевод как средство и предмет обучения [Текст]: научно-метод. пособие / П. Г. Чеботарев. – М. : Высшая школа, 2006. – 320 с.
5. Чужакин, А. П. *Interprétation consécutive & prise de notes «Le V. A. BA de l'interprète»* / Последовательный перевод и скоропись [Текст] / А. П. Чужакин, A. Delizée. – Монс-Москва, 2012. – 148 с.
6. Шпенглер, О. Закат Европы [Текст] / О. Шпенглер. – Т. I. – М., 1993. – 663 с.
7. Wikipedia.ru: Свободная энциклопедия [Электронный ресурс] / Трансакционный анализ. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>

#### Bibliograficheski spisok

1. Visson, L. *Nevyrazimoe slovami. Pervod tekstov o zhivopisi, muzyke i tance s russkogo jazyka na anglijskiy* [Tekst] / L. Visson. – M. : R. Valent, 2016. – 268 S.
2. Ionova, I. Ju. O pol'ze obratnoj svjazi s zakazchikom peregoda [Tekst] / I. Ju. Ionova // Mosty. – 2006. – № 2 (10). – S. 58–59.
3. Cvilling, M. Ja. *Pervodcheskie «sjurprizy» (nepredskazuemoe v ustnom peregode)* [Tekst] / M. Ja. Cvilling // Mosty. – 2006. – № 2 (10). – S. 35–42.
4. Chebotarev, P. G. *Pervod kak sredstvo i predmet obuchenija* [Tekst]: nauchno-metod. posobie / P. G. Chebotarev. – M. : Vysshaja shkola, 2006. – 320 s.
5. Chuzhakin, A. P. *Interprétation consécutive & prise de notes «Le V. A. BA de l'interprète»* / Posledovatel'nyj peregod i skoropis' [Tekst] / A. P. Chuzhakin, A. Delizée. – Mons-Moskva, 2012. – 148 S.
6. Shpengler, O. *Zakat Evropy* [Tekst] / O. Shpengler. – T. I. – M., 1993. – 663 s.
7. Wikipedia.ru: *Svobodnaja jenciklopedija* [Jelektronnyj resurs] / Transakcionnyj analiz. – Rezhim dostupa: <http://ru.wikipedia.org/wiki>