

Хмельницький національний університет  
Гуманітарно-педагогічний факультет  
Кафедра слов'янської філології

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

**СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ НА  
МАТЕРІАЛІ ОПЕРИ СТАНІСЛАВА МОНЮШКА «ГАЛЬКА»**

Рівень вищої освіти	магістр
Галузь знань	03 Гуманітарні науки
Спеціальність	035 Філологія
Спеціалізація	035.033 Філологія. Слов'янські мови та
літератури (переклад включно), перша – польська	
Освітня програма	Філологія. Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – польська

КвР ФППм.013206.01.04.00

Здобувача курсу групи ФППм-24-1 Совві Антона СОВВИ

Керівник – док. філос., доцент ТМ Тетяна МОРОЗ

До захисту допускаю:

Завідувач кафедри  
слов'янської філології НТ Наталія ТОРЧИНСЬКА

15.09.25  
Дата

# ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ


Факультет гуманітарно-педагогічний  
Кафедра слов'янської філології  
Освітній рівень магістр  
Галузь знань 03 Гуманітарні науки  
Спеціальність 035 Філологія  
Спеціалізація Слов'янські мови і літератури (переклад включно),

перша – польська

Освітня програма освітньо-професійна

**„ЗАТВЕРДЖУЮ”**

Завідувач кафедри слов'янської філології

 (Наталія Горчинська)

15 жовтня 2024 року

## ЗАВДАННЯ

на кваліфікаційну роботу

СОВВІ АНТОНУ ЮРІЙОВИЧУ

1. Тема роботи «Специфіка перекладу музично-драматичних творів на матеріалі опери Станіслава Монюшка «Галька»», затверджена на засіданні кафедри слов'янської філології 2024 року, протокол № 3.

2. Термін подачі здобувачем вищої освіти завершеної роботи – грудень 2025 року.

3. Вихідні дані роботи:

Комплексне дослідження лібрето опери як тексту подвійної природи на матеріалі твору С. Монюшка «Галька» дозволяє виявити специфіку перекладацької адаптації в умовах жорстких музично-просодичних обмежень; порівняльний аналіз польського оригіналу та англomовного перекладу К. Софуляк дає змогу систематизувати стратегії відтворення соціально-стилістичної диференціації персонажів та культурних реалій; розробка власного україномовного перекладу фрагментів лібрето з

урахуванням принципу співаності та фонетичної зручності демонструє практичне застосування теоретичних моделей еквіритмічного перекладу, що зумовлює актуальність теми кваліфікаційної роботи для розвитку української лібретології та перекладознавства.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік підлеглих розробці питань):

– дослідити теоретичне підґрунтя перекладу музично-драматичних творів, визначивши специфіку лібрето як особливого виду тексту та проаналізувати сучасні концепції ;

– здійснити порівняльний аналіз польського оригіналу опери «Галька» та його англomовної версії, зосередившись на структурно-стилістичних особливостях, версифікації та мовній характеристиці персонажів;

– виявити основні принципи та орієнтири англomовного перекладу К. Софуляк, зокрема стратегії доместикації та адаптації;

– обґрунтувати методологічні засади проектування власного перекладацького рішення;

– здійснити авторський переклад ключових фрагментів лібрето українською мовою, забезпечивши збереження ритмічної структури та вокальної зручності тексту.

5. Графічного матеріалу немає.

6. Консультанти по роботі із вказівкою розділів, які їх стосуються

Розділ	Консультант	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання отримав
	НЕМАЄ		

7. Дата видачі завдання – 19 жовтня 2024 року

## КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

з/ч	Найменування етапів кваліфікаційної роботи	Термін виконання етапів роботи	Примітка
1.	Обрання теми кваліфікаційної роботи	Вересень 2024 року	
2.	Опрацювання наукової літератури з теми дослідження	Вересень-жовтень 2024 року	
3.	Збирання матеріалу, його первинна наукова інтерпретація	Вересень-листопад 2024 року	
4.	Написання першого розділу дипломної роботи	Грудень 2024 – березень 2025 року	
5.	Апробування результатів дослідження шляхом здійснення публікації в збірнику наукових праць та участі в конференціях	Жовтень 2024 року – листопад 2025 року	
6.	Написання другого розділу кваліфікаційної роботи	Квітень – червень 2025 року	
7.	Написання третього розділу кваліфікаційної роботи	Серпень – жовтень 2025 року	
9.	Написання «чорнового варіанту» дипломної роботи	До листопада 2025 року	
10.	Попередній захист кваліфікаційної роботи	25 листопада 2025 року	
11.	Остаточне завершення кваліфікаційної роботи	Грудень 2025 року	
12.	Подача кваліфікаційної роботи на кафедру і її захист	Грудень 2025 року	

Магістрант



Антон СОВБА

Керівник роботи



Тетяна МОРОЗ

## Анотація

Тема роботи: «Специфіка перекладу музично-драматичних творів на матеріалі опери Станіслава Монюшка «Галька»» Автор – Антон СОВВА  
Науковий керівник – Тетяна МОРОЗ  
Обсяг кваліфікаційної роботи – сторінок 80, із них 71 сторінка основного тексту. Робота містить 125 джерел посилань (зокрема 71 – іноземними мовами).

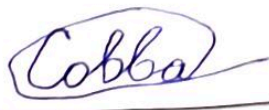
Ключові слова: оперне лібрето, переклад, співаність, еквіритмічність, музична драматургія, Станіслав Монюшко, «Галька», міжкультурна адаптація.

Кваліфікаційна робота присвячена дослідженню специфіки перекладу оперного лібрето як особливого виду полікодового тексту, що функціонує на перетині музичної та вербальної семіотичних систем. Робота аналізує явище «співаності» як пріоритетного критерію перекладу, де вербальний текст підпорядковується жорстким обмеженням музичної ритміки, просодії та вокальної акустики. Такий підхід зумовлений двоїстою природою лібрето, яке реалізує свою естетичну вартість лише в акустичному просторі музики.

Водночас у роботі розглядаються різні теоретичні концепції перекладу музично-драматичних творів, зокрема «Принцип Пентатлону» П. Лоу, стратегії еквіритмії та семантичного збереження. Виокремлюються подібні та відмінні структурно-стилістичні особливості польського оригіналу лібрето В. Вольського та його англійської версії авторства К. Софуляк. Аналізується відтворення соціальної стратифікації мови персонажів, використання архаїзмів та стратегії культурної адаптації тексту.

Також у роботі розглядаються практичні аспекти проектування власного перекладацького рішення, що базується на компромісній моделі фоно-просодичної адаптації. Розроблено авторський переклад ключових фрагментів лібрето, який демонструє можливість відтворення емоційної домінанти та національного колориту без порушення музичної форми.

Автор



Антон СОВВА

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>3</b>
<b>1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ПЕРЕКЛАДУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ.....</b>	<b>7</b>
1.1. Лібрето як особливий вид літературного та сценічного тексту: подвійна природа, вимоги до вимови та ритміки.....	7
1.2. Основні підходи й концепції в теорії операційного перекладу .....	13
1.3. Перекладацькі стратегії роботи з музично-драматичним текстом.....	20
<b>2. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПОЛЬСЬКОГО ОРИГІНАЛУ ОПЕРИ«ГАЛЬКА» ТА ЙОГО АНГЛОМОВНОЇ ВІЕРСІ У ПЕРЕКЛАДІ КАРОЛІНИ СОФУЛЯК .....</b>	<b>28</b>
2.1. Структурно-стилістичні особливості польського оригіналу «Гальки»: Версифікація, лексика та мовна характеристика персонажів.....	28
2.2. Основні принципи та орієнтири англомовного перекладу у версії Кароліни Софуляк.....	36
<b>3. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЛІБРЕТО ДО ОПЕРИ «ГАЛЬКА» СТАНІСЛАВА МОНЮШКА, АВТОРСЬКІ РІШЕННЯ ТА ЗАУВАГИ....</b>	<b>51</b>
3.1.Методологічні засади проєктування власного перекладацького рішення.....	51
3.2. Авторський переклад ключових фрагментів лібрето.....	56
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>68</b>
<b>ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ.....</b>	<b>69</b>

## ВСТУП

Переклад текстів, що функціонують на перетині музичної та вербальної семіотичних систем, є одним із найскладніших завдань сучасного перекладознавства. Специфіка оперного лібрето, де слово підпорядковане законам музичної драматургії, створює неминучу напругу між вимогою смислової точності та необхідністю збереження вокальної зручності. В умовах інтеграції українського мистецтва у світовий контекст зростає потреба у створенні нових, сценічно життєздатних перекладів класики, які б враховували як лінгвістичні, так і музичні параметри твору.

**Актуальність теми** кваліфікаційної роботи зумовлена необхідністю теоретичного обґрунтування та практичної розробки принципів перекладацького компромісу, що забезпечує органічну єдність слова і музики в іншомовному відтворенні.

Проблематика взаємодії музики і слова та специфіка лібретологічного перекладу висвітлена у працях багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників. Фундаментальні засади музичної драматургії та теорії «зони прилягання» розробили Г. Ганзбург [9], М. Рильського [42] та М. Черкашина-Губаренко [50]. Критерії «співаності» та моделі перекладу вокальних текстів, зокрема «Принцип Пентатлону», досліджували західні теоретики Л. Венуті [98], П. Лоу [68] і Д. Франзонон [79]. Однак, попри вагомий теоретичний доробок, механізми адаптації східноєвропейської романтичної опери (на прикладі творчості С. Монюшка) через призму сучасних компромісних стратегій залишаються недостатньо вивченими, що й спонукає до подальших наукових розвідок.

**Мета дослідження** – виявити та систематизувати принципи перекладу музично-драматичних творів і продемонструвати їх практичну реалізацію на матеріалі опери С. Монюшка «Галька» шляхом критичного аналізу наявних версій та створення власного перекладу.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- з'ясувати теоретичні засади перекладу оперного тексту та класифікувати основні наукові підходи до цієї діяльності;
- окреслити специфіку лібрето як об'єкта перекладу, визначивши вплив музичної ритміки та інтонації на вибір перекладацьких стратегій;
- провести компаративний аналіз польського оригіналу лібрето опери «Галька» та його англomовної версії авторства Кароліни Софуляк;
- діагностувати сильні та слабкі сторони існуючих перекладів у аспектах музичної синхронізації, фонетичної зручності та сценічної вимовності;
- розробити та обґрунтувати власний варіант перекладу фрагментів лібрето, що демонструє застосування принципів просодичної адаптації.

**Об'єкт кваліфікаційної роботи** лібрето опери С. Монюшка «Галька» в оригіналі та перекладах.

**Предмет** стратегії та прийоми адаптації вербального тексту до музичної фактури в процесі міжмовного перекладу.

**Джерельною базою** дослідження слугували текст лібрето опери «Галька» мовою оригіналу (Wolski W. Halka. Poemat. Warszawa, 1848; Moniuszko S. Halka: Opera w 4 aktach. Klavierauszug. Kraków, 1951) та його переклад англійською мовою (Halka. Translated by K. Sofulak. London, 2010).

Комплексний підхід до аналізу матеріалу реалізовано через поєднання низки методів. Лібретологічний та аналітичний методи уможливили розкриття специфіки лібрето як синтетичного тексту. Порівняльно-зіставний метод дозволив виявити семантичні та стилістичні трансформації при зіставленні польського оригіналу з англomовною версією. Метод вертикально-суміщеної нотації застосовано для точного просодичного аналізу та фіксації розбіжностей між музичним і мовленнєвим наголосами. Фонетично-просодичний аналіз забезпечив оцінку вокальної зручності тексту. Функціонально-прагматичний метод слугував інструментом для обґрунтування вибору авторських перекладацьких рішень.

**Наукова новизна роботи** полягає у комплексному дослідженні перекладу романтичної опери через призму інтеграції теорії «співаності» та

української лібретології; уперше на матеріалі опери «Галька» систематизовано критерії сценічної відповідності перекладу та апробовано модель, що пріоритезує фонетичну природність і ритмічну точність.

**Теоретичне значення результатів дослідження** визначається поглибленням теорії перекладу полікодових текстів, уточненням понять «еквіритмічність» і «співаність», а також розширенням методологічної бази для аналізу оперних лібрето.

**Практичне значення дослідження** полягає у можливості використання розроблених перекладів у реальній сценічній практиці, а також застосуванні сформульованих принципів у навчальних курсах з теорії перекладу, історії музики та оперної драматургії.

**Структура** магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків.

**Апробація результатів дослідження.** Основні теоретичні положення та практичні висновки магістерської роботи оприлюднено та обговорено на III Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Славістичні студії в сучасному філологічно-дидактичному просторі» (Хмельницький національний університет), де було представлено доповідь «Переклад музично-драматичної літератури: аналіз опери Станіслава «Монюшка Галька» через призму культурної адаптації та збереження оригіналу», а також на I Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми дискурсології, перекладознавства та методики викладання» (Національний університет «Запорізька політехніка») з повідомленням на тему «Чутливі аспекти перекладу з польської мови на українську лібрето Влодзімежа Вольського до опери «Галька» Станіслава Монюшка»; за матеріалами останньої конференції тези доповіді подано до друку у збірнику наукових праць.

# 1. ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ПЕРЕКЛАДУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ

## 1.1. Лібрето як особливий вид літературного та сценічного тексту: подвійна природа, вимоги до вимови та ритміки

Лібрето, будучи вербальною основою музично-драматичного твору, становить собою унікальний феномен у системі мистецтв, який не піддається однозначній класифікації в межах традиційного літературознавства чи музикознавства. Це текст, що існує на перетині двох семіотичних систем – мовної та музичної, і його онтологічний статус визначається не лише його літературними якостями, а й потенціалом до музичного втілення. У сучасному науковому дискурсі, зокрема в працях українських: Г. Ганзбурга [51], М. Рильського [46], М. Черкашиної-Губаренко [56], та західних Л. Венуті [99], П. Лоу [73], Д. Франзонона [63] дослідників, лібрето розглядається як сценарій емоцій або перед-текст, який набуває своєї повноти та остаточної художньої форми лише в момент синтезу з музикою та сценічною дією.

Дослідження природи лібрето виокремилося в самостійну наукову дисципліну – лібретологію, фундаторами якої на пострадянському просторі та в Україні є такі вчені, як Григорій Ганзбург та Марина Черкашина-Губаренко. Згідно з їхніми теоретичними положеннями, лібретологія вивчає не просто текст як такий, а «зону прилягання», взаємозціплення та взаємопроникнення слова і музики [9, с. 65]. Цей підхід дозволяє аналізувати лібрето не як вторинний продукт щодо музики, а як автономну художню структуру зі своїми специфічними законами побудови, фонетики та ритміки, які докорінно відрізняються від законів драматичного театру чи поезії. [15, с. 45].

У ранній флорентійській опері (Camerata) та реформаторських операх Глюка текст домінував, визначаючи форму та ритм музики. Проте в епоху романтизму та особливо в італійському бельканто музична краса та віртуозність часто витісняли семантичне значення слова на другий план.

Д. Саймонтон, проаналізувавши успіх 911 відомих опер, надав статистичні докази, що в сприйнятті естетичного успіху опери музичний компонент має значну перевагу над текстовим. Це, однак, не зменшує ролі лібрето, а трансформує її: лібрето стає архітектурним каркасом для музики [91, с. 94].

Відомий лібретист Гуго фон Гофмансталь описував процес створення лібрето як «балансування духовних мотивів» і «створення точної схеми внутрішніх мотивів», яка має існувати в уяві поета так само чітко, як і в уяві симфоніста. Він стверджував, що лібрето має «симфонічну структуру», де дія рухається хвилеподібним ритмом, характерним для ліричної драми, а не лінійною логікою драматичного театру. Це зближує працю лібретиста з композиторською: обидва працюють з часом та емоційною напругою, але різними засобами.

На відміну від драматичної п'єси, лібрето характеризується високим ступенем конденсації та редукції тексту. Оскільки спів вимагає значно більше часу для проголошення тексту, ніж мовлення, через вокальні розспіви, паузи, оркестрові інтермедії, обсяг тексту в опері зазвичай становить третину або навіть чверть від обсягу тексту драми аналогічної тривалості. Це явище оперної лаконічності вимагає від лібретиста особливої майстерності у відборі слів. Як зазначають дослідники, «стислість є чеснотою», а надмірна літературність чи складність синтаксису можуть стати перешкодою для музичного втілення.

Джошуа Мак Гвайр формулює правило лексики восьмого класу: чим простіше і зрозуміліше слово, тим краще воно піддається вокалізації. Складні, рідкісні слова при проспівуванні часто звучать неприродно або комічно, оскільки музика діє як прожектор, що висвічує кожну фонему, гіперболізуючи будь-яку штучність. Лібрето часто позбавлене розгорнутих описів та метафор, оскільки функцію створення атмосфери та підтексту перебирає на себе оркестр. Там, де письменник витрачає абзац на опис «похмурої ночі», композитору достатньо одного акорду, а лібретисту – слова «Темрява...» [81, с. 12–18].

Специфіка лібрето також проявляється у характері співпраці між автором тексту та композитором. На відміну від поета, який створює завершений твір,

лібретист часто працює як «функціональний партнер» композитора, адаптуючи свій текст під музичні потреби. Приклади плідної співпраці, як-от Моцарт і Да Понте, Штраус і Гофмансталь, або Бріттен і Оден/Форстер, демонструють різні моделі цієї взаємодії.

В. Оден, працюючи з Бріттенем, використовував свій поетичний дар для створення ритмізованих, майже абстрактних текстів, тоді як Е. М. Форстер, будучи прозаїком, писав більш наративні, прозові тексти, зосереджуючись на психології персонажів. Це підкреслює, що не існує єдиного «правильного» стилю лібрето, але існує єдина вимога: текст повинен служити каталізатором музичного натхнення [58, с.206].

Українська музикознавча школа зробила вагомий внесок у теоретичне осмислення природи лібрето, зокрема через праці Марини Черкашиної-Губаренко та Григорія Ганзбурга.

М. Черкашина-Губаренко, видатний український музикознавець і лібретист, розробила концепцію «симфонізації оперної драматургії». Аналізуючи оперні твори (зокрема, опери Віталія Губаренка, для яких вона писала лібрето), дослідниця доводить, що сучасне лібрето будується не за законами літературної розповіді, а за законами музичного формотворення. Вона вводить поняття «мета-літературних та мета-музичних зв'язків», які створюють багаторівневу структуру оперного твору. Лібрето в її інтерпретації – це не просто текст, а партитура смислів, яка передбачає множинність інтерпретацій через музику [50, с. 115].

У своїх працях (наприклад, «Оперний театр у мінливому часопросторі») Черкашина-Губаренко наголошує на тому, що в пост-вагнерівську епоху (Дебюссі, Берг) відбувся перегляд базових припущень про наратив і сюжет. Сюжет стає фрагментованим, а єдність твору забезпечується музичними леймотивами та психологічним станом героя, що вимагає від лібретиста створення тексту, який допускає нелінійне прочитання [50, с. 100].

Г. Ганзбург обґрунтував лібретологію як окрему галузь знань, що вивчає вербальний компонент музичного твору. Його ключова теза полягає в тому, що лібретологія досліджує «порубіжжя» між літературою та музикою. Ганзбург акцентує увагу на тому, що лібрето не може бути адекватно оцінене лише філологічними методами, оскільки його естетична вартість реалізується лише в акустичному просторі музики. Його дослідження перекладів лібрето та творчості композиторів-романтиків (зокрема Шумана) демонструють, як вербальний текст впливає на формування музичної форми, і навпаки – як музичне мислення композитора деформує структуру вірша [9, с. 60].

Специфіка лібрето проявляється в організації часу. В опері розрізняють «сценічний час» (хронологічний рух подій) та «музичний час» (емоційне переживання моменту). Драматургія лібрето часто будується на чергуванні динамічних сцен (речитативи, діалоги), де час рухається швидко, та статичних сцен (арії, ансамблі), де час «зупиняється» для вираження афекту. Ця хвилеподібна структура («symphonic structure» за Гофмансталем) вимагає від лібретиста спеціальної архітектоніки тексту: кожен драматичний епізод повинен мати кульмінацію, яка природно переходить у музичний номер. Якщо в драмі персонаж може виразити зміну стану однією реплікою, то в опері ця зміна може розгортатися протягом 5-10 хвилин музичного часу, що вимагає відповідної текстової підтримки (повтори, варіювання фраз) [74, с. 11–24].

Лібрето чітко структурується на функціональні зони. **Речитатив** – текст, наближений до прози, що несе основне інформаційне навантаження. Тут лібретист має свободу у використанні різноманітної лексики та складного синтаксису, оскільки музика підпорядкована мовленнєвій інтонації. **Арія (та ансамблі)** – зона емоційної концентрації. Тут текст підпорядковується жорстким музичним законам (метрика, фразування). Лібретист повинен використовувати «співані» голосні, прості конструкції та ключові слова-символи, які можуть бути повторені багаторазово без втрати змісту.

Однією з найскладніших вимог до лібрето є його фонетична організація. Текст повинен бути зручним для вокального виконання, що в західній теорії

визначається терміном «singability» (співаність). Пітер Лоу у своїй теорії «Пентатлону» ставить співаність на перше місце, зазначаючи, що переклад або оригінальний текст, який неможливо проспівати, є непридатним для опери, незалежно від його літературних чеснот [78, с.145–160].

Спів, особливо в оперній манері, накладає обмеження на артикуляцію, пов'язані з акустикою голосового апарату. Співак використовує явище резонансу (форманти), щоб голос звучав гучно і перекривав оркестр (так звана «співацька форманта» в районі 2800-3000 Гц).

При співі у високому регістрі (особливо у сопрано вище фа 5 октави, ~700 Гц) розрізнення голосних стає акустично неможливим і фізіологічно незручним. Для збереження вільної гортані та уникнення затискання, співаки застосовують техніку «модифікації голосних», наближаючи закриті голосні до більш відкритих [ 74, с. 95].

Професійний лібретист враховує ці особливості на етапі написання тексту. Використання закритих голосних [i], [u] на гранично високих нотах або на фортисимо є помилкою, яка змушує співака деформувати слово до невпізнання або ризикувати якістю тону [10, с. 105].

Приголосні звуки в лібрето відіграють роль ритмічного каркасу та носіїв змісту, але їх надмірне скупчення (кластери) може зруйнувати вокальну лінію і знизити розбірливість тексту.

**Проблема переривання потоку** – це спів, що базується на безперервному потоці повітря. Глухі вибухові приголосні [p], [t], [k] переривають цей потік. Кластери типу «стр», «вспл» (наприклад, «всплеск») вимагають від співака значних артикуляційних зусиль, що може призвести до порушення музичного фразування [24, с. 236].

**Ефект «Sitzfleisch»** – деякі мови (німецька, частково англійська) мають складні кластери. В англійській мові існує явище «consonant-to-vowel linking» (зв'язування приголосного з наступним голосним, наприклад, «book on» -> «boo-kon»), яке полегшує спів. Лібретист повинен конструювати фрази так, щоб

кінець слова з приголосним міг плавно перетікати в початок наступного слова з голосним, уникаючи стику двох важких приголосних [63, с. 282].

**Частотний конфлікт** – розбірливість приголосних різко падає в умовах гучного оркестрового супроводу, оскільки енергія приголосних зосереджена у високочастотному спектрі, який може маскуватися інструментами. Тому лібрето має бути семантично надлишковим: ключові слова повинні бути розміщені в зручних теситурних зонах і, бажано, повторені.

Співвідношення поетичного метра лібрето та музичного ритму є однією з найскладніших проблем. Традиційна силабо-тонічна поезія має фіксовану сітку наголосів. Однак музика має власну, значно гнучкішу систему метру та ритму, яка може як співпадати з поетичною, так і конфліктувати з нею.

Сучасні лібретисти та композитори часто відмовляються від жорстких римованих схем та регулярних метрів на користь верлібру або ритмізованої прози. Це дозволяє уникнути «квадратності» музичної фрази і дає композитору свободу в роботі з часом (розтягування складів, синкопування). Як зазначав Е. Форстер у роботі над «Біллі Баддом», відсутність необхідності римувати стала полегшенням, що дозволило зосередитися на драматичній правді [58, с.100].

Критично важливим для лібрето є збіг логічних та музичних наголосів (просодія). У вокальній музиці сильна доля такту природно сприймається як наголос. Якщо лібретист (або перекладач) розміщує ненаголошений склад на сильній долі (наприклад, «на **сто**лі» замість «**на** столі» при акценті на першій ноті), виникає ефект неприродності, який руйнує сприйняття тексту слухачем. У англійській традиції це називається «mis-stressing». Для лібретиста важливо відчувати не лише літературний ритм, а й потенційний музичний пульс тексту, розуміючи різницю між простими (2/4, 4/4) та складними (6/8) метрами, які диктують різне групування слів.

Особливістю ритміки лібрето є її залежність від темпу виконання. Текст, який легко читається в швидкому темпі, може стати безглуздим або незручним при виконанні *Largo* (дуже повільно), коли фраза розривається вдихами.

Лібретист повинен враховувати фізіологічні межі дихання співака. Довгі підрядні речення, перенасичені інформацією, є ворогами оперної виразності, оскільки вони не дозволяють співакові зробити повноцінний вдих без порушення логіки фрази. Співпраця з диригентом часто вимагає адаптації тексту під темпо-ритмічну концепцію вистави, де паузи та цезури стають частиною драматургії.

Аналіз природи лібрето дозволяє зробити висновок про його унікальний статус як особливого виду художнього тексту. Лібрето не є простою літературною основою, а складним, технологічно детермінованим компонентом музично-драматичного синтезу.

1. **Гібридність** – лібрето поєднує в собі риси драми (сюжет, конфлікт) та музики (ритм, форма, інтонація), вимагаючи від автора подвійної компетенції.

2. **Функціональність** – естетична вартість лібрето вимірюється не стільки літературною красою, скільки його здатністю стимулювати музичну уяву композитора та бути зручним для вокального виконання.

3. **Акустична детермінованість** – вибір лексики та фонетична структура лібрето жорстко обмежені законами акустики та фізіології співацького голосу (модифікація голосних, уникнення кластерів).

4. **Ритмічна підпорядкованість** – метрика тексту повинна бути гнучкою, щоб інтегруватися в музичний ритм, уникаючи конфліктів акцентуації.

Розуміння цих теоретичних засад, розроблених у працях Г. Ганзбурга, М. Черкашиної-Губаренко та західних дослідників, є ключовим для подальшого розгляду проблем перекладу музично-драматичних творів, оскільки перекладач фактично повинен відтворити не лише зміст, а й усю складну систему внутрішніх зв'язків між словом і музикою, закладену в оригіналі.

## **1.2. Основні підходи й концепції в теорії операційного перекладу**

Теорія оперного перекладу є однією з найбільш складних міждисциплінарних галузей перекладознавства, що вимагає інтеграції лінгвістики, музикознавства, акустики та семіотики. Об'єкт перекладу, опера, є не просто вербальним текстом, а складною інтегрованою системою, що поєднує лібрето, музичну партитуру, сценічну дію та візуальний дизайн. Ця багатоскладова природа зумовлює постійну актуальність та полемічність проблеми оперного перекладу.

Оперний переклад завжди постає перед перекладачем як значний виклик. На відміну від драматичного чи поетичного перекладу, оперний текст має нерозривний зв'язок з музичною фактурою, що накладає жорсткі, незмінні обмеження на вибір слів. Проблема актуалізації сучасної музичної вистави, включаючи доцільність перекладу лібрето, викликає суперечки серед фахівців даної галузі.

Історичні тенденції перекладу текстової драматургічної складової опери динамічно змінювалися відповідно до історичного контексту та практичних особливостей самого жанру. Інтерпретований текст оригіналу може варіюватися від часткового заміщення (наприклад, переклад лише речитативів, окремих сцен або вставних номерів) до створення повного перекладу опери. Успішний переклад вимагає не лише лінгвістичної, але й музичної та історичної компетентності, особливо зважаючи на наявність архаїчної лексики та застарілих граматичних форм у класичних італійських та інших європейських лібрето.

Сучасна теорія оперного перекладу відходить від фокусування лише на лінгвістичних аспектах, визнаючи, що опера функціонує як складний семіотичний простір.

Теоретики, зокрема Клаус Клювер, розглядають оперу як мультимедійний текст. Згідно з цією моделлю, оперний текст складається з двох або більше знакових систем (візуальних, музичних, вербальних, кінетичних), які не можуть бути розділені. Мета дослідження в цьому контексті полягає в розумінні різних медіа опери як гештальт-семіотичної відносної конфігурації вербальних і

невербальних підтекстів та їхніх функціональних взаємозв'язків [77, с. 123–140].

Це означає, що переклад опери має бути зрозумілий далеко за межами простої лінгвістичної транспозиції вербальних знаків, перетворюючись на рекреацію текстуального цілого. Ключовим елементом тут є інтерсеміоз – взаємодія значень, що виникає на перетині різних семіотичних ресурсів, особливо між словами та музикою. Розуміння того, як ці стилістичні вибори комбінуються для створення єдиного феномену, є таким же важливим критерієм для прийняття рішень, як і сенс, ритм чи співочість.

Історично питання про пріоритет у співвідношенні тексту та музики в опері було предметом постійних суперечок, що навіть призвело до написання опер на цю тему. Традиційно в академічній дискусії обговорюється дихотомія між лінгвістичним пріоритетом (точна передача сенсу лібрето) та музичним пріоритетом (збереження вокальної працездатності та композиційної структури) [77, с. 130]. У сучасній опері часто стверджується, що музика має пріоритет. Цей пріоритет важко виміряти об'єктивно, але він визначає практичні обмеження для перекладача. При цьому важливо пам'ятати, що в барокову епоху лібретисти часто мали пріоритет над композитором, і було звичайною справою, коли кілька композиторів використовували одне й те саме лібрето.

Мультимодальні моделі, зокрема, пропонують ієрархію тем, засновану на ідеї, що важливіші концепти передаються, коли використовується вища кількість різних семіотичних ресурсів (наприклад, коли текст, музика та сценічна дія збігаються).

Якщо прийняти тезу, що музика в опері є фіксованою, а сенс тексту залежить від музичних акцентів та ритмів, то перекладач стикається з постійною інтерсеміотичною напругою. Перекладач не просто вибирає пріоритет, а керує цим конфліктом: музика накладає жорсткі, незмінні рамки (мелодія, ритм) на вербальний текст. Таким чином, перекладач вимушений модифікувати лінгвістичний сенс, щоб він відповідав незмінній музичній

формі. Це ілюструє концепцію Якобсона про те, що принцип еквівалентності проєктується з осі вибору на вісь комбінації, підпорядковуючи вербальні стилістичні рішення композиційним вимогам [63, с.389–395].

Для систематизації теоретичних засад оперного перекладу, аналіз виділяє чотири ключові моделі – це принцип співочості є найбільш важливим практичним концептом, який інтегрує лінгвістичні вимоги з музичними та вокальними. Співочість – це здатність перекладеного тексту природно, ритмічно та фонетично інтегруватися в музичну фактуру, зберігаючи при цьому основний зміст [74, с. 12].

При прийнятті рішень щодо перекладу вокального музичного тексту, перекладачі керуються низкою критеріїв, які виходять за рамки простої лінгвістичної еквівалентності. До цих критеріїв належать: сенс, натуральність, співочість, ритм та рима [73, с. 146].

#### Вимоги ритмічної та просодичної еквівалентності

1. Перекладач не може ігнорувати фактор підгонки нових слів до існуючих ритмів музики. Життєво важливо забезпечити збереження точної кількості складів, необхідної для відповідності нотним значенням.

2. Натуральність Просодії вимога до узгодження природного наголосу слова в цільовій мові з музичним наголосом (сильною долею). Якщо природний наголос слова не збігається з музичним, виникають антипросодичні помилки, які ускладнюють виконання і можуть спотворити сенс, оскільки наголос впливає на сприйняття.

3. Текст також повинен бути сумісним з фонетичними та просодичними вимогами вокального виконання. Перекладач повинен гарантувати, що нові слова можуть бути проспівані на тих нотах, на яких вони розміщені [6, с. 58].

Необхідність дотримання принципу співочості демонструє, що в оперному перекладі форма (ритм, просодія, кількість складів) часто має вищий пріоритет над лексичною точністю (змістом). Це є вимушеним компромісом. Якщо перекладач обирає слово, яке є семантично більш точним, але порушує просодичну натуральність, співак буде змушений неправильно наголошувати

слово або деформувати музичний метр. Оскільки кінцевою метою є успішне і природне вокальне виконання, перекладач змушений відступити від суто лінгвістичної еквівалентності на користь вокальної працездатності.

Для ефективної оцінки стратегій перекладу, особливо щодо ритму та наголосу, пропонується використання методу вертикально-суміщеної музичної нотації, що дозволяє безпосередньо порівнювати вихідне та цільове лібрето.

Оперний переклад стикається не лише з музично-ритмічними, але й зі специфічними лінгвістичними та фізичними обмеженнями.

Переклад класичного оперного спадку, особливо італійського, вимагає глибокого лінгвістичного аналізу. Особлива увага приділяється архаїчним словам та застарілим граматичним формам, які становлять найбільшу складність при перекладі.

Через нерозуміння або незнання цієї застарілої лексики перекладач може зробити неточний переклад, що вводить в оману виконавців та інших фахівців, які працюють з перекладеним варіантом. Отже, обов'язковим є розуміння історичної складової написання оперних творів. Це вимагає від перекладача застосування методів лінгвістичного аналізу та диференційованого підходу, які враховують не лише сучасне значення слова, але й його історичну функцію.

Вокально-акустичні закони є одними з найжорсткіших, незмінних обмежень, що накладаються на оперного перекладача. Ці обмеження пов'язані з фізикою звуку та вокальною технікою.

Закони акустики вимагають, щоб голосна модифікувалася у міру підвищення висоти тону, особливо на високих нотах. Цей процес може називатися **заокругленням, затемненням** або **звуженням** голосного. Якість формування голосних безпосередньо залежить від фізіологічного положення щелепи, губ і язика, що повинно забезпечувати повноцінний звук і чітку дикцію [55, с. 149].

Неправильна модифікація голосних, така як **розширення** або **відкриття** голосного (наприклад, перехід від [o] до [a] на високій ноті), створює серйозні проблеми. Це перешкоджає природному резонансному зсуву в головні

порожнини і не дозволяє голосовим зв'язкам достатньо стоншуватися, що призводить до напруги, зривів, тріщин і неякісного тону.

Виходячи з акустичних вимог, вокальні закони діють як найвищий незмінний чинник, що диктує лінгвістичний вибір. Якщо на кульмінаційній високій ноті музична вимога полягає у використанні «закритого» голосного наприклад, [u] або [o] для досягнення кращого резонансу та уникнення напруги, перекладач повинен знайти слово цільової мови, яке не лише передає потрібний сенс, але й фонетично дозволяє це заокруглення.

Це перетворює частину оперного перекладу на процес пошуку фоносемантичного компромісу, де фонетична сумісність у критичних точках (на високих нотах) набуває пріоритету над лексичною точністю. Перекладач, який не враховує необхідність фонетичної сумісності, ризикує створити лінгвістично точний, але анти-вокальний текст, який неможливо ефективно виконати. Як наслідок, архаїзми можуть бути меншою проблемою, ніж неправильно вибраний голосний на кульмінації.

Фундаментальне питання доцільності перекладу лібрето залишається однією з головних суперечок у теорії оперного мистецтва. Проблема полягає у виборі між виконанням опери мовою оригіналу (збереження автентичності) та відтворенням її в мовній інтерпретації країни, де вона ставиться (забезпечення доступності).

Виконання мовою оригіналу, особливо італійської, яка є «колискою музичної драми», зберігає оригінальний звуковий дизайн, встановлений композитором. Це дозволяє уникнути втрат, спричинених перекладом, особливо у сфері фонетики, просодії та ритму, які є невід'ємною частиною музичного змісту.

Історична тенденція до повного перекладу була пов'язана з необхідністю забезпечити розуміння тексту широкою аудиторією. Крім того, на академічному рівні зазначається, що якісний переклад з глобальних мов (таких як англійська, іспанська чи французька) може виступати як захисний механізм

для цільової мови, що не належить до глобальних (наприклад, української), зменшуючи надмірний іншомовний тиск.

Аналіз показує, що тенденція перекладу лібрето змінювалася відповідно до історичного контексту. У XIX та напочатку XX століття повний переклад був нормою. Проте, з розвитком технологій аудіовізуального перекладу культурна практика змінилася. Поява суртитрів дозволила театрам віддавати пріоритет автентичності виконання мовою оригіналу, зберігаючи при цьому доступність тексту для місцевої аудиторії. Таким чином, зміна технології опосередковано вплинула на теоретичну доцільність створення *співочого* перекладу, змістивши фокус на АВП [95, с. 190].

Суртитрування (написи над сценою) є однією з найрадикальніших інновацій в оперному світі, що радикально змінила вимоги до оперного перекладу та його реценцію. Суртитрування є відносно новітньою формою аудіовізуального перекладу (АВП), що швидко розвивається. Як частина мультисеміотичного продукту, вербальний текст суртитрів повинен гармоніювати з аудіальними та візуальними елементами.

Поява суртитрів мала помітний двоякий ефект:

1. Суртитри суттєво збільшили кількість відвідувачів опери, зробивши жанр більш «дружнім до аудиторії» та змінивши очікування глядачів.
2. У сучасних постановках співаки майже завжди виконують оперу мовою оригіналу. У цих умовах суртитри часто є єдиним елементом, який забезпечує семантичну когерентність усієї постановки для аудиторії, яка не розуміє оригінальної мови [67, с. 115].

Ключовий теоретичний наслідок появи суртитрів полягає у функціональному розділенні вимог до перекладу. До цього моменту один перекладений текст (співоче лібрето) повинен був задовольняти як вимогу *співочості* (ритм, наголос), так і *зрозумілості* (точність сенсу).

Суртитрування звільнило вербальний переклад від жорстких обмежень музичної просодії, що характерні для співочого перекладу. Тепер функції розділені: вокально-акустичний переклад (якщо співають не оригінал)

фокусується виключно на відповідності Принципу Співочості; аудіовізуальний переклад (суртитри) фокусується на семантичній точності та часових/просторових обмеженнях відображення, не будучи обмеженим ритмом чи фонетикою. Це дозволяє суртитрам бути семантично набагато точнішими, ніж будь-коли міг бути співочий переклад [67, с. 119].

Теорія оперного перекладу еволюціонувала від суто лінгвістичних моделей до складних інтегративних, мультимодальних систем. Успішний оперний переклад, незалежно від того, чи йдеться про співочий текст чи суртитри, вимагає переходу до пост-лінгвістичної моделі, де переклад розуміється як процес функціональної ре-креації текстуального цілого.

Сучасна парадигма визначає, що перекладач опери працює в рамках трьох нерозривно пов'язаних систем обмежень, управління якими формує ядро перекладацького рішення: лінгвістичні Обмеження, які включають архаїзми, застарілі граматичні форми та необхідність збереження історичного контексту; музично-просодичні обмеження, які накладаються вимогами ритмічної еквівалентності та просодичної натуральності (збіг природного наголосу слова з музичним наголосом); акустично-вокальні обмеження, які диктуються фізикою співочого голосу, зокрема необхідністю модифікації голосних для забезпечення чистоти резонансу на високих нотах [74, с. 94].

Ключова складність полягає в тому, що порушення на нижчих рівнях (акустика та просодія) негативно впливає на кінцеву реалізацію на вищому рівні (зміст). Це вимагає від перекладача приймати компромісні рішення, часто віддаючи пріоритет вокальній працездатності (співочості) над лінгвістичною точністю.

Для забезпечення високої якості оперного перекладу, необхідні такі стратегічні кроки:

1. Перекладачі, які працюють над співочими текстами, повинні мати глибокі знання не лише філології, але й основ вокальної акустики, музичної драматургії та історичної композиції.

2. Рекомендується використання спеціалізованих методологій, як-от вертикально-суміщена нотація, для детального порівняльного аналізу взаємодії тексту і музики.

3. У сучасній постановці, де використовуються суртитри, перекладач співочого тексту (якщо він необхідний) повинен бути теоретично звільнений від абсолютної семантичної точності на користь максимальної просодичної та фонетичної сумісності, оскільки функцію передачі точного змісту виконують суртитри.

### **1.3. Перекладацькі стратегії роботи з музично-драматичним текстом**

Стратегія пріоритету музичної ритміки, яку часто позначають терміном «еквіритмічний переклад», базується на аксіоматичному твердженні про недоторканність музичної тканини твору. У цій моделі музика виступає константою, незмінним каркасом, під який повинен підлаштуватися пластичний вербальний матеріал. Головним завданням перекладача стає досягнення повної ізохронності та ізосилабізму: кількість складів у перекладі повинна точно відповідати кількості нот у мелодії, а наголошені склади тексту мають бездоганно співпадати з сильними долями музичного такту (акцентами).

Це завдання ускладнюється тим, що ритм у музиці – це не просто чергування сильних і слабких долей, як у силабо-тонічному віршуванні. Музичний ритм включає тривалість нот (чверті, восьмі, шістнадцяті), паузи, синкопи, агогічні відтінки (уповільнення та прискорення). Еквіритмічний переклад вимагає від перекладача «музичного мислення» – здатності чути текст не як послідовність морфем, а як партитуру. Дослідники зазначають, що еквіритмічний переклад є одним із найскладніших видів перекладацької діяльності, оскільки він накладає на перекладача подвійні кайдани: необхідність зберегти зміст (хоча б частково) і необхідність вкластися в жорстку метричну сітку.

Аналіз корпусу перекладів пісенних текстів (кавер-версій, оперних лібрето) дозволяє виділити специфічний інструментарій, який використовують перекладачі для досягнення ритмічної відповідності. Оскільки мови мають різну середню довжину слова (наприклад, англійська мова є більш аналітичною та моносилабічною, тоді як українська – синтетичною та полісилабічною), прямий переклад майже ніколи не вкладається в музичний розмір. Це змушує перекладача вдаватися до низки трансформацій.

Особливу роль відіграє так званий **екіфонічний компонент**. Хоча він не стосується ритму безпосередньо, перекладачі часто намагаються зберегти звучання ключових слів оригіналу (фонетичну мімікрію), особливо у приспівках відомих хітів, щоб не руйнувати слуховий образ пісні у слухача, який знає оригінал [66, с. 150].

В українській перекладацькій практиці стратегія еквіритмії має давні традиції, пов'язані передусім з перекладом оперної класики у ХХ столітті. Видатні перекладачі, такі як Микола Лукаш, Борис Ген, Максим Рильський, демонстрували віртуозне володіння цією технікою. Лукаш, зокрема, використовував величезний лексичний потенціал української мови, залучаючи архаїзми, діалектизми та неологізми, щоб знайти слова потрібної довжини та ритмічної структури.

Однак сучасні перекладачі, які працюють з популярною музикою (рок, поп, реп), стикаються з проблемою «інформаційної щільності». Англійська мова дозволяє висловити думку меншою кількістю складів, ніж українська. При спробі еквіритмічного перекладу англійського репу або швидкого поп-треку український перекладач змушений жертвувати значною частиною семантичної інформації, оскільки українські слова просто «не влізають» у відведений час. Це призводить до явища, коли переклад стає семантично біднішим за оригінал, або ж перекладач змушений порушувати природні наголоси слів, що створює комічний або неприродний ефект.

Крім того, існує проблема «вокальної маски». Українська фонетика характеризується відкритістю голосних і певною м'якістю приголосних, тоді як

англійська чи німецька мають інші артикуляційні бази. Еквіритмічний переклад, який ігнорує ці відмінності, може створити текст, який формально відповідає ритму, але є незручним для співу (наприклад, збіг кількох приголосних на високій ноті) [34, с. 93].

Стратегія семантичного збереження представляє собою протилежний полюс у перекладацькому спектрі. Вона базується на переконанні, що первинною цінністю тексту є його інформаційний та змістовий наповнювач. У цій парадигмі музична форма розглядається як вторинна або така, що може бути принесена в жертву заради точності передачі авторської думки. Цей підхід, який можна назвати логоцентричним, часто застосовується у випадках, коли текст має сакральне, юридичне, наукове або високе літературне значення, і будь-яке викривлення змісту вважається неприпустимим.

У контексті музичних творів ця стратегія найчастіше реалізується у форматі **підрядника** (дослівного перекладу для ознайомлення), **субтитрування** в оперних театрах, або ж при перекладі **літургійних текстів**, де догматична точність переважає над музичною гладкістю. Також цей підхід є домінуючим у перекладі авторської пісні (шансону, бардівської пісні), де вербальний компонент є смислоутворюючим, а мелодія виконує супровідну функцію [29, с. 58].

Реалізація стратегії семантичного збереження наштовхується на фундаментальну проблему перекладознавства – відсутність повної семантичної еквівалентності між мовами. Лексичні системи різних мов не є ізоморфними; семантичні поля слів часто перекриваються лише частково. Дослідження англійсько-українських відповідників показують, що навіть прості поняття можуть мати складну структуру значень, яка важко передається одним словом.

Розглянемо детальніше приклад перекладу поняття «ring», який ілюструє виклики семантичної стратегії у пісенному контексті. Якщо в оригіналі пісні слово «ring» вжито в контексті пропозиції руки і серця, стратегія семантичного збереження вимагатиме використання слова «обручка», навіть якщо ритмічно в цей рядок краще лягає слово «перстень». Логоцентричний перекладач

наполягатиме на «обручці», аргументуючи це тим, що «перстень» спотворює ситуацію (персні не дарують на заручини). Натомість прихильник ритмічної стратегії обере «перстень» або взагалі змінить образ, аби зберегти мелодію.

Стратегія семантичного збереження є безальтернативною при адаптації психологічних інструментів та опитувальників, які можуть містити метафоричні або поетичні формулювання. Наприклад, при валідації української версії «Шкали процвітання» перекладачі використовували комітетний підхід для забезпечення максимальної конструктної валідності, жертвуючи милозвучністю заради точності передачі психологічного конструкту. Хоча це не є музичним текстом у чистому вигляді, цей приклад ілюструє крайній полюс «точності», який іноді переноситься на переклад гімнів або ідеологічних пісень, де «слово» є законом [55, с. 19].

Однак, при перенесенні цієї стратегії на сцену виникає конфлікт зі **співаністю**. Текст, перекладений семантично точно, часто стає «незручним» для артикуляції, містить збіги приголосних, неправильні фразові наголоси і не відповідає емоційній кривій мелодії. Пітер Лоу у своєму «Принципі Пентатлону» відводить «Сенсу» важливе, але не єдине місце, застерігаючи від перетворення пісні на «лекцію під музику» [73, с. 150].

Стратегія сценічної адаптації виходить далеко за межі лінгвістичного трансферу. Вона розглядає пісню не як текст, а як *сценічний акт*, комплексне дійство, яке має викликати певну емоційну реакцію у глядача «тут і зараз». Якщо оригінальний текст містить реалії, жарти чи алюзії, незрозумілі цільовій аудиторії, стратегія адаптації не просто дозволяє, а *вимагає* їх заміни. Це процес, який у перекладознавстві називають «доместикацією» (domestication) – наближенням тексту до культури реципієнта.

Відомий український перекладач Олекса Негребецький, який стояв біля витоків сучасного українського дубляжу, зазначає, що термін «адаптація» (часто вживаний у польській практиці) дає перекладачеві своєрідну індульгенцію на творчу переробку матеріалу. Він наводить приклади, коли для збереження гумористичного ефекту доводилося повністю змінювати діалоги та

тексти пісень у фільмах («Тачки», «Альф»), оскільки прямий переклад американських реалій залишав українського глядача байдужим.

Центральним поняттям стратегії адаптації є «природність». Пісенний текст має звучати так, ніби він був від початку написаний українською мовою. Слухач не повинен «спотикатися» об дивні синтаксичні конструкції або неприродний порядок слів, характерний для поганих перекладів (так звана «перекладацька мова» або «translationese») [100, с. 5].

Олекса Негребецький підкреслює культурні відмінності у сприйнятті пісенних текстів. Він зауважує, що західна традиція (зокрема англійська) часто трактує пісні про кохання як легкі, життєствердні або іронічні, тоді як українська традиція, вихована на народній пісні та романтизмі XIX століття, схильна до трагізму, сліз та страждань (*кохання – це щось трагічне, треба ридати, різати собі вени*) [100, с. 9]. Стратегія адаптації може полягати в тому, щоб змінити тональність пісні, зробивши її більш зрозумілою для українського емоційного коду, або навпаки – навмисно ламати стереотипи, привчаючи аудиторію до інших моделей вираження почуттів.

В сучасному українському контексті (після 2014 та особливо 2022 року) стратегія адаптації набула нових вимірів. Музика стала інструментом психологічної підтримки, опору та національної ідентифікації. Дослідження показують, що адаптація музичного репертуару (навіть класичних творів, як-от використання семплів з «Наталки Полтавки» у нових контекстах) виконує функцію структурування «акустичної екології», порушеної війною.

Музична терапія та адаптовані пісні використовуються для роботи з дітьми-біженцями, допомагаючи їм інтегрувати травматичний досвід. У цьому випадку перекладач або адаптатор тексту працює як психолог: він може змінювати слова пісні, прибираючи тригери страху та додаючи меседжі надії та безпеки. Це найвищий рівень функціоналістського підходу, де *skoros* (терапевтичний ефект) повністю диктує вибір засобів, дозволяючи значні відхилення від оригіналу. Українська музика, від архаїчних фольклорних жанрів (веснянки, історичні пісні) до сучасних композицій, адаптується для

вираження актуальних переживань, стаючи «голосом» нації в умовах загрози існуванню.

Враховуючи, що ні жорстка ритмічна стратегія, ні суто семантична, ні вільна адаптація не можуть задовольнити всі вимоги до якісного пісенного перекладу, в теорії виник запит на інтегративні, компромісні моделі. Найбільш розробленою та впливовою на сьогодні є концепція «Принципу Пентатлону» , запропонована новозеландським дослідником Пітером Лоу [78, с.145–160].

Лоу використовує метафору спортивного п'ятиборства (пентатлону). У цьому виді спорту атлет не обов'язково повинен встановити світовий рекорд у кожній з п'яти дисциплін (біг, плавання, стрільба тощо), щоб виграти змагання. Перемога досягається завдяки високому *сумарному* результату та збалансованості навичок. Так само і перекладач пісні повинен балансувати п'ять конкуруючих критеріїв, іноді жертвуючи одним заради іншого, але не допускаючи провалу в жодному.

Система Лоу включає наступні п'ять компонентів, кожен з яких має свою вагу залежно від жанру пісні:

**1. Співаність** – це найважливіший критерій для будь-якого тексту, що призначений для виконання. Пітер Лоу називає його «пріоритетом номер один» [78, с.145–160]. Співаність означає **фонетична зручність** відсутність складних збігів приголосних (*vocal impediment*), які важко проспівати швидко. В українській мові це означає уникнення нагромадження шиплячих або проривних звуків на стиках слів; **відповідність диханню фрази** повинні бути розбиті так, щоб співак мав де взяти вдих; **резонанс** використання відкритих голосних (о, а, е) на високих нотах або в кульмінаційних моментах.

**2. Сенс** Лоу визнає важливість сенсу, але закликає до гнучкості. Він розрізняє «лексичне значення» (словникове) і «прагматичне значення» (інтенція автора). В пісенному перекладі часто доводиться жертвувати лексичною точністю заради збереження емоційного заряду. Лоу рекомендує «розтягувати» семантику (*stretching*), використовуючи синоніми, метафори або

перифразування, які вписуються в музику, навіть якщо вони трохи віддаляються від буквального значення оригіналу.

**3. Природність** тексту має звучати аутентично в цільовій мові. Це стосується реєстру (офіційний, розмовний, сленг), синтаксису та колокацій. Неприродний порядок слів (інверсія заради рими) миттєво видає переклад і знижує художню вартість. Лоу наголошує, що переклад не повинен вимагати від слухача надмірних зусиль для декодування змісту в реальному часі виконання.

**4. Ритм** на відміну від стратегії жорсткої еквіритмії, Пентатлон розглядає ритм як параметр, що допускає *розумні компроміси*. Лоу стверджує, що композитори самі часто змінюють ритм своїх пісень у різних куплетах, підлаштовуючи його під текст. Тому перекладач має право (за згодою виконавця) на незначні модифікації:

- розбиття однієї довгої ноти на дві короткі (або навпаки);
- додавання затакту;
- зміна фразування, якщо це покращує природність мови.

**5. Рима** – це часто найскладніший і найбільш «дорогий» (в плані зусиль) елемент. Лоу радить не ставити риму на п'єдестал. Він пропонує використовувати **неповні рими** (асонанси, консонанси), які в англійській та українській поетичній традиції є цілком прийнятними. Жертвувати сенсом або природністю заради точної («багатої») рими – це помилкова стратегія, яка веде до створення «дурнувятих» текстів. В українській практиці, де рима є традиційно важливою ознакою поезії, це вимагає від перекладача високої майстерності у пошуку свіжих звукових співзвуч.

Яскравим прикладом успішного застосування компромісної моделі в сучасному українському перекладі є діяльність YouTube-співачки та перекладачки **Eileen** (Олена Андросова). Її адаптації пісень з серіалів («Відьмак», «Гра престолів») та відеоігор демонструють віртуозний баланс Пентатлону.

Розглянемо її переклад пісні, оригінал (приблизний зміст) – заклик до коханого йти в бій і повернутися. Переклад Eileen: *«Йди, йди, коханий мій, / Йди незламно в переможний бій, / Йди і знай, що тут чекаєтиму я. / Бережи себе, любове моя»* [34, с. 94].

Аналіз за Пентатлоном:

1. **Співаність висока**, де використано відкриті склади в кінці рядків («мій», «бій», «я»).

2. **Ритм** ідеально лягає на мелодію, хоча кількість складів може незначно варіюватися порівняно з англійським текстом.

3. **Сенс** в якому збережено основний посил, хоча додано епітети («незламно», «переможний»), яких може не бути в оригіналі, для заповнення ритму та посилення емоції (стратегія експансії).

4. **Природність** тексту звучить як питома українська пісня, використовуючи традиційні фольклорні звертання («коханий мій»).

5. **Рима** де використано прості, але точні дієслівні та займенникові рими, що характерно для пісенного жанру [78, с.145–160].

Цей приклад доводить, що компромісна модель, де перекладач діє гнучко, дозволяє створити продукт, який сприймається аудиторією не як «переклад», а як самодостатній твір мистецтва.

Розвиток технологій обробки природної мови (NLP) відкриває нові перспективи для застосування принципу Пентатлону. Дослідники намагаються формалізувати критерії Лоу для оцінки якості машинного перекладу пісень. Наприклад, створюються алгоритми, які можуть вимірювати «ритмічну помилку» або оцінювати «багатство рими». Проте, такі параметри як «сенс» (у його глибинному розумінні) та «природність» (емоційна адекватність) залишаються складними для штучного інтелекту. Це свідчить про те, що роль людини-перекладача, здатного до інтуїтивного балансування складних естетичних категорій, залишатиметься ключовою.

Підсумовуючи аналіз перекладацьких стратегій роботи з музично-драматичним текстом, можна стверджувати, що ми є свідками еволюції від жорсткого нормативізму до гнучкого функціоналізму.

**Стратегія еквіритмії**, хоч і залишається технічно найскладнішою «вищою школою» перекладу, поступово втрачає свою монополію. Вона ефективна там, де музична форма є домінантною і недоторканою (класична опера), але часто виявляється нежиттєздатною в сучасних жанрах через мовну асиметрію та вимоги до природності.

**Стратегія семантичного збереження** знаходить свою нішу в допоміжних жанрах (субтитри, підрядники) або в текстах з високим інформаційним навантаженням, але вона принципово конфліктує з природою пісні як перформативного акту.

**Стратегія сценічної адаптації** стає все більш популярною, особливо в масовій культурі (дубляж, мюзикли). Вона дозволяє «одомашнити» твір, зробити його емоційно резонансним для української аудиторії, використовуючи механізми культурної трансплантації.

**Компромісні моделі**, зокрема «Принцип Пентатлону» Пітера Лоу, пропонують найбільш збалансований методологічний апарат. Вони легітимізують право перекладача на творчість, на помилку і на вибір меншого зла. Успіх українських перекладів останніх років (від кінодубляжу до музичних каверів) базується саме на інтуїтивному або свідомому застосуванні цієї «філософії балансу».

Переклад музично-драматичного твору – це алхімія, де з свинцю чужих слів і ритмів треба виплавити золото нової пісні. І як показує практика, найкращий результат досягається не сліпим слідуванням одній догмі, а віртуозним жонглюванням усіма доступними стратегіями заради єдиної мети – щоб пісня звучала.

## 2. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПОЛЬСЬКОГО ОРИГІНАЛУ ОПЕРИ «ГАЛЬКА» ТА ЙОГО АНГЛОМОВНОЇ ВІЕРСІ У ПЕРЕКЛАДІ КАРОЛІНИ СОФУЛЯК

### 2.1. Структурно-стилістичні особливості польського оригіналу «Гальки»: Версифікація, лексика та мовна характеристика персонажів

Аналіз оригінального тексту лібрето опери «Галька», створеного Владзімежем Вольським, вимагає глибокого занурення у філологічну тканину твору, що виходить далеко за межі простого переказу сюжетних колізій. Цей підрозділ магістерської роботи присвячено детальному розбору архітектоніки тексту, його метричної організації, лексичного наповнення та синтаксичних стратегій, які автор використовує для конструювання соціальної та психологічної драми. Текст Вольського є складним конгломератом літературних стилів епохи польського романтизму, де шляхетська риторика співіснує з фольклорною стилізацією, а сентиментальна поетика стикається з реалістичною, подекуди натуралістичною лексикою страждання. У цьому підрозділі ми проведемо мікроаналіз ключових сцен, спираючись на першоджерело, щоб виявити приховані механізми мовного впливу та драматургічної будови.

Перший акт опери виконує функцію експозиції не лише сюжетної, але й стилістичної. Вольський конструює світ шляхетського двору через призму мовної впорядкованості, ритуальності та високого стилю. Цей світ характеризується стабільністю, що відображається у чіткій силабічній структурі вірша та специфічному доборі лексики.

Сцена заручин відкривається виступом Дземби, довіреної особи Стольника. Його мова – це квінтесенція шляхетського етикету. Дземба оперує лексикою, що маркує соціальний статус та традиційні цінності. Ключовим тут є використання урочистих зворотів: «*obrzęd*» (обряд), «*stadło*» (подружжя, у значенні «чета», «пара»), «*klejnoty*» (клейноти). Фраза «*Wszak ci to są dwa*

*klejnoty / Starodawnej godła cnoty»* [78] демонструє тяжіння до метафоричного мислення, характерного для сарматської культури. Слово «*cnota*» тут вживається у подвійному значенні: як моральна категорія і як станова приналежність. Рима «*klejnoty – cnoty*» є знаковою, вона цементує зв'язок між матеріальним багатством (гербовими клейнотами) та моральною чистотою, яку шляхта приписує собі апріорі.

Особливої уваги заслуговує синтаксична побудова речень хору та Дземби. Переважають окличні речення та побажання, що вводяться часткою «*Niechaj*» (Нехай) «*Niechaj żyje para młoda*», «*Niechaj nie opuszcza cię*» [78]. Така конструкція створює ефект заклинання реальності, намагання зафіксувати статус-кво. Повторення слів «*wieczna*» (вічна), «*ciągła*» (тягла, безперервна) – «*Wieczna miłość, wieczna zgoda*», «*Ciągła miłość, ciągła zgoda*» [78] – підкреслює бажання стабільності та незмінності часу, що є характерною рисою консервативного світогляду шляхти. Вольський майстерно використовує ці повтори для створення ритмічної монотонності, яка заколисує пильність і створює ілюзію ідеального світу, який ось-ось буде зруйнований вторгненням Гальки.

Генеалогічний аспект підкреслюється згадкою гербів: «*Romian, panie, z Odrowążą!*». Використання вокативу «*panie*» в середині фрази є стилізацією під усну шляхетську гавенду, що надає тексту колориту живого спілкування, але в межах суворого етикету. Союз Януша і Зофії подається не як емоційне єднання, а як геральдична комбінація, «союз клейнотів», що дегуманізує самих молодят, перетворюючи їх на функції роду.

Мова Стольника в першому акті відзначається архаїзацією та підкресленою патріархальністю. Він звертається до гостей: «*Górq czasze! Zdrowie wasze!*» [78]. Цей заклик відсилає до традиції шляхетських бенкетів (*kulig, biesiada*). Лексична одиниця «*czasze*» замість буденного «*kielichy*» підносить дію пиття вина до рівня ритуалу. Стольник використовує імперативи «*Kochajmy się!*» [78], що є прямою алюзією на фінал «Пана Тадеуша»

Міцкевича, де ідея «*кохаймося*» (любимо один одного, єднаймося) виступає як національна ідея шляхетської солідарності.

У діалозі з Янушем Стольник вживає сакральну лексику: «*Ten serc waszych zwiqzek błogi*» [78], «*błogi*» (блаженний, благословенний) вводить релігійний вимір у світську угоду. Стольник легітимізує шлюб не лише традицією, а й Божою волею «*Niech więc wola Twoja Panie... stanie się!*» [78]. Однак ця релігійність залишається зовнішньою, формальною, адже вона ігнорує реальний гріх Януша. Вольський через цей контраст показує лицемірство офіційної моралі: Бог закликається для освячення шлюбу, побудованого на зраді іншої людини.

Януш є найскладнішим персонажем з точки зору лінгвістичного аналізу. Його мова розщеплена на два реєстри: публічний (для Стольника і Зофії) та приватний/внутрішній (для себе і Гальки). У публічному просторі він імітує стиль Стольника, використовуючи шанобливі звертання: «*Pobłogosław, ojczy panie*» [78]. Проте його репліки коротші, синтаксис менш розлогий, що може свідчити про приховане напруження.

Внутрішній монолог Януша, коли він чує спів Гальки, кардинально змінює стилістику. З'являється еліпсис, риторичні запитання, оклики: «*Skąd tu przybyła mimo mej woli? / To piekło ją chyba gnało*» [78]. Слово «*piekło*» різко контрастує з попереднім «*niebo*» Стольника. Януш усвідомлює демонічний (у його розумінні) характер своєї ситуації. Його мова стає уривчастою: «*Precz! Precz!*» [78]. Це маркери паніки. Він намагається раціоналізувати свій стан, звинувачуючи Гальку, але лексика видає його страх: «*drży dusza*», «*rozpacz wieczna*».

У спілкуванні з Зофією Януш вдається до евфемізмів. Коли Зофія запитує про спів, він називає його «*Niedoli głos*», абстрагуючи конкретну жінку до поняття «долі» чи «бідності». Це дозволяє йому дистанціюватися від особистої відповідальності, перетворюючи Гальку на соціальний феномен, об'єкт благодійності, а не суб'єкт кохання.

Поява Гальки вводить у текст принципово іншу поетику, яка базується на народнопісенній традиції. Це не просто зміна персонажа, це зміна мовного коду, що руйнує силабічну гармонію шляхетського полонезу.

Перша пісня Гальки «*Jako od wichru krzew połamany*» [78] побудована на психологічному паралелізмі, типовому для слов'янського фольклору.

**Образ природи** «*wichru krzew połamany*» (вітром кущ поламаний). Природа тут виступає не як фон, а як дзеркало душі. «*Wicher*» – це руйнівна сила, яка асоціюється з пристрастю або долею, що ламає слабку рослину. **Димінутиви** Галька використовує форму «*duszyczka*» замість нейтрального «*duśza*». Це зменшувальне слово вказує на вразливість, дитячість, інтимність. Вона жаліє свою душу, як живу істоту. **Квіткова символіка** «*wianku różany*», «*lilijko ty biała*» (Вінок у польській традиції є однозначним символом дівочої цноти. Його втрата («*Gdzieżeś... wianku*») є центральною темою її ламенту. Троянда (пристрасть) і лілія (невинність) створюють кольоровий контраст (червоне/біле), який пронизує весь текст лібрето.

Лексика Гальки позбавлена абстрактних понять, якими оперує Дземба («*cnota*», «*zgoda*»). Вона мислить конкретними образами: «*sokół*», «*słonko*», «*kłos*». Януш для неї – «*Jaśko, mój sokół*» [78]. Ця орнітологічна метафора є амбівалентною. У фольклорі сокіл – це красивий, благородний парубок, але водночас це хижак. Галька, називаючи себе «голубкою» (пізніше в тексті), несвідомо програмує сценарій жертви та хижака.

У сцені 4 відбувається пряме зіткнення двох дискурсів. Галька використовує стверджувальні конструкції віри: «*A ja cię widzę!*», «*ty tak czule... uśmiechasz się*», «*wiernie kochasz mnie!*» [78]. Вона інтерпретує реальність через призму бажаного. Її мова емоційно насичена, ритмічна, з численними повторами звертань («*O mój sokole, o słonko moje!*») [78]. Це створює ефект мантриї, самозаспокоєння.

**Януш** його відповіді – це суміш брехні та наказів. «*Przeklęta chwila!*» – вбік. «*O, Halko moja... Kocham cię*» [78] – до неї. Ця лицемірна декларація любові одразу ж змінюється імперативами: «*Tylko się oddal*», «*Uspokój się*»,

«*Opuszczaj prędzej te smutne mury*» [78]. Він використовує топографічну лексику («*za miastem*», «*nad Wisłą*», «*gdzie krzyż*»), щоб витіснити її зі свого простору (двору) у простір маргінальний (за місто, до річки, до хреста – місця, що символізує смерть). Обіцянка «*Ujdziemy stąd*» (Втечемо звідси) є синтаксично незавершеною, обірваною, що підкреслює її фальшивість.

Другий акт переносить акцент на внутрішній світ героїв та соціальний конфлікт. Стилїстика змінюється від панегіричної до елегійно-драматичної. Арія Гальки з другого акту є шедевром психологічного портретування засобами слова. «*O! Jakżebym klęczeć już chciała, / Tam u krzyża...*» [78]. Початок арії маркує топос покути. Галька звертається до «*Przenajświętsza Częstochowska Panienczka*» [78]. Використання епітета «*Częstochowska*» конкретизує образ Богородиці, прив'язуючи його до польської національної святині, а димінутив «*Panienczka*» знижує пафос, роблячи звертання довірливим, майже родинним. Галька сприймає Матір Божу як заступницю сиріт («*biedna jam sierota*»).

Центральна частина арії побудована на серії умовних конструкцій («*Gdyby...*» – Якби).

«*Gdyby rannym słońkiem wzlecieć mi skowronkiem*» .

«*Gdyby jaskółeczką bujać*» .

«*Gdyby rybką w rzece płynąć*» [78].

Ця градація образів (повітря – вода) відображає прагнення метаморфози. Галька хоче позбутися своєї тілесності, яка завдає болю, і розчинитися в природі. Проте кожна строфа завершується запереченням: «*Ani ja... rybka, / Ani ja skowronek*» [78]. Ця антитеза «бажане – дійсне» підсилює трагізм. Образ «*błądny ogień*» вводить тему смерті і омани. Її сльози мали б світити Янушу, але стають лише «*блідим палахкотінням*».

Мова Йонтека у другому акті виконує функцію деміфологізації. Він руйнує ілюзії Гальки жорсткою, реалістичною лексикою. «*I ty mi wierzysz, biedna dziewczyno... Jak wicher świszczy nad poloniną... Tak skłamał on*» [78].

Порівняння брехні Януша з вітром та гірським потоком є дуже точним: це сили природи, які неможливо контролювати, вони байдужі до людини. Йонтек, як горець, знає, що вітер і вода можуть бути руйнівними.

Він вводить лексику соціальної нерівності: «*On panicz twój!*», «*Biedna poddanka*» [78]. Слово «poddanka» чітко вказує на феодалний характер їхніх стосунків. Йонтек діагностує ситуацію термінами власності: «*On jak czart kupił biedną twą duszę!*» [78]. Дієслово «*kupił*» десакралізує кохання, перетворюючи його на угоду з дияволом .

Метафора «*W sercu on gład na twoje łzy!*» [78] протиставляє живу, плинну субстанцію (сльози) мертвій, твердій матерії (камінь). Це протиставлення буде розвинуто в IV акті.

Конфлікт загострюється у сцені вигнання. Януш переходить на мову прямої агресії та зневаги: «*Wszak ci mówiłem... Po coś tu znowu?*» [78]. Він звертається до Йонтека на «ти», зневажливо: «*skądże ty, tak wodzić śmiesz*» [78]. Йонтек, натомість, вдає покору («*O panie nasz!*»), але його розповідь про смерть батьків Гальки («*Zmarł rodzic jej...*») насичена таким жалем, що вона стає моральним звинуваченням. Фраза «*Nagrodzi was Bóg za tę litość nad biednymi!*» [78] звучить як гірка іронія, прокляття, замасковане під благословення. Януш це відчуває: «*Urąga mi*» (Він глузує з мене).

Третій акт переносить дію в гори, що відображається у зміні лексичного та ритмічного ладу. Вольський тут намагається відтворити колорит Podhale (Підгалля), хоча й робить це засобами літературної стилізації, а не точної діалектології.

Текст хору «*Po nieszporach przy niedzieli*» [78] вводить тему циклічності часу та тяжкої праці. «*Jutro znowu dzień roboczy / I pojutrze mozolniejszy*» [78] прикметник «*mozolniejszy*» (від «*mozół*» – мозоль, тяжка праця) є ключовим для характеристики селянського життя. Веселощі сприймаються як тимчасова втеча від реальності.

Цікавою є гендерна диференціація мови хору. Жінки ідеалізують Януша: «*Panicz to dobroci rzadkiej / Taki grzeczny, taki gładki!*» [78]. Слова «*grzeczny*» і

«*gładki*» вказують на зовнішній лиск, який приваблює простих жінок. Старці ж скептичні: «*Gładki z lica jak panowie*», [78] натякаючи, що ця гладкість є ознакою класової чужості та можливої облуди.

Поява Гальки у третьому акті супроводжується зміною її самоідентифікації. Вона остаточно асоціює себе з птахом: «*Bom zmieniona, bom ja ptak*» [78]. Розповідь про голубку і сокола набуває тут завершеної форми трагічної балади. «*Goląbeczek nad górami... Lecz krwią własną czerwonymi*» [78]. Образ закривавленої голубки є візуалізацією втраченої цноти та життєвої сили. Червоний колір крові контрастує з білим кольором голубки.

Кульмінацією сцени є поява «чорного крука». Крук у фольклорі – вісник смерті або нещастя. Хор реагує на цей знак: «*Jak gdyby wietrzył*» [78]. Галька декодує цей символ миттєво: «*Z goląbki trup*» [78]. Синтаксис цієї фрази гранично лаконічний: підмет – присудок (іменний). Це констатація факту, без емоційних прикрас. Божевілля дає Гальці здатність бачити майбутнє (свою смерть), відкидаючи ілюзії першого акту. Четвертий акт будується на потужному структурному контрасті: літургійний текст всередині костелу та профанний (світський, страждальний) текст зовні.

Арія Йонтека «*Szumią jodły na gór szczycie*» [78] є одним з найпоетичніших фрагментів лібрето. **Персоніфікація природи** «*Szumią sobie w dal*». Частка «*sobie*» підкреслює автономність природи. Ялиці шумлять «для себе», їм байдуже до людського горя. Це створює атмосферу космічної самотності героя. **Ностальгія** Йонтек використовує ретроспекцію, згадуючи дитинство: «*gniazdeczko*», «*ptasze*», «*koralików sznur*». Ці матеріальні деталі (коралі, гнізда) заземлюють почуття, роблять його предметним і зрозумілим. **Гіпербола** «*Wskoczył w ognia żar*». Мотив вогню з'являється тут як символ жертвовності Йонтека, який згодом трансформується у вогонь помсти у Гальки. **Рефрен** «*Oj Halino, oj jedyna... dziewczyno moja!*» [78]. Зміна імені «Налка» на повне/урочисте «Halina» (рідкісний випадок у тексті) підносить образ коханої.

Сцена весілля демонструє майстерне використання Вольським політекстуальності. **Хор** співає молитву «*Ojczy z niebios, Boże, Panie*» [78].

Лексика тут канонічна, піднесена, абстрактна. **Галька (зовні)** її репліки вриваються в тканину молитви. «*Ha! Dzieciątko nam umiera, / Z głodu umiera*» [78]. Введення мотиву голоду є натуралістичною деталлю, яка шокує на фоні весільного багатства. Вона протиставляє фізичний голод дитини духовному пересиченню шляхти. **Йонтек** його репліка-рима «*I cierpienie*» на побажання хору «*mienie*» є актом словесної диверсії. Він одним словом перекодує сенс благословення на прокляття.

Остання сцена – це боротьба двох стихій у свідомості Гальки. Вогонь (помста) «*Ja pomszczę się, podpalę Jaśka... Ja serce twoje wydrę ci!*» [78]. Тут лексика стає брутальною. Дієслова «*podpalę*», «*wydrę*» виражають фізичну агресію. Галька готова знищити сакральний простір (костел), де відбувається шлюб. Вода (прощення/смерть) під впливом церковного співу її настроїв змінюється. Вона відмовляється від вогню («*Jakżebyś cię miała zabić*») [78]. і обирає воду (річку) як засіб вирішення конфлікту. «*O, żyj szczęśliwy... Tylko czasem pomódl się za mnie*» [78]. Її останні слова – це акт абсолютного альтруїзму. Вона просить молитви, тобто пам'яті. Фраза «*Utonęła biedna Halka*» [78] у фіналі, вимовлена хором, ставить крапку. Дієслово «*utonąła*» звучить сухо, як факт хроніки, що підкреслює байдужість світу, який продовжує святкувати («*Zaśpiewamy ją wesolo!*» [78] – співає хор на вимогу Дземби, навіть дізнавшись про смерть). Цей фінальний цинізм є найсильнішим соціальним звинуваченням Вольського.

Аналіз структурно-стилістичних особливостей польського оригіналу лібрето «Гальки» дозволяє стверджувати, що Влодзімеж Вольський створив складну, багатопланову текстову структуру, яка виходить далеко за межі звичайної оперної підтекстовки.

**Полістилістика** автор віртуозно поєднує високий шляхетський стиль (панегірик, молитва) з народнопісенною поетикою (плач, думка, балада), використовуючи їх зіткнення як рушійну силу драми.

**Лексична семантика** ключові слова-символи (*cnota, krew, sokół, głaz, ogień*) утворюють щільну мережу значень, які трансформуються протягом дії, набуваючи нових, часто трагічних конотацій.

**Синтаксис як характеристика** синтаксична будова речень чітко диференціює персонажів: впорядкована гіпотаксис шляхти протистоїть емоційній паратаксис та еліпсису селян.

**Соціальна критика** через мовні засоби (іронія, контраст, евфемізми Януша проти прямоти Йонтека) Вольський викриває моральну деградацію вищого стану та трагедію соціальної нерівності, роблячи слово важливим інструментом соціального аналізу в опері.

Текст лібрето, таким чином, постає як самодостатня літературна цінність, що не лише обслуговує музику Монюшка, а й вступає з нею у діалог, поглиблюючи смислове навантаження твору.

## **2.2. Основні принципи та орієнтири англомовного перекладу у версії Кароліни Софуляк**

Аналіз англомовного перекладу лібрето опери Станіслава Монюшка «Галька», здійсненого Кароліною Софуляк для видання NaXos, вимагає комплексного підходу, що виходить за межі простого лінгвістичного порівняння. Лібрето Владзімежа Вольського є не лише літературною основою музичного твору, а й складним культурним артефактом, насиченим символікою польського романтизму, соціальними кодами шляхетської та селянської культур, а також специфічною ритмічною організацією, підпорядкованою музичній драматургії. У цьому підрозділі магістерської роботи ми зосередимося на детальному розборі семантичних, стилістичних та ритмічних аспектів перекладу, розглядаючи їх крізь призму сучасних теорій перекладу вокальних текстів.

Ключовим завданням Кароліни Софуляк було створення тексту, який був би не лише семантично еквівалентним оригіналу, але й придатним для

виконання, зрозумілим сучасній англомовній аудиторії та таким, що зберігає емоційну та драматичну напругу твору. Це передбачає застосування стратегії функціональної еквівалентності, де пріоритетом стає не послівна точність, а відтворення комунікативного ефекту та сценічної правдивості. Як свідчить матеріал, перекладачка часто вдається до трансформацій, зумовлених як відмінностями у просодичних системах польської та англійської мов, так і необхідністю адаптації культурно-специфічних реалій.

Важливим аспектом нашого дослідження є аналіз того, як переклад відтворює соціальну стратифікацію, що є центральною темою опери. Конфлікт між світом шляхти (Януш, Зофія, Стольник) та світом гуралів (Галька, Йонтек) реалізується в лібрето через різницю мовних реєстрів. Софуляк стоїть перед викликом передати цю диференціацію засобами англійської мови, яка має власну історичну традицію відображення класових відмінностей, але позбавлена тих специфічних маркерів, що притаманні польській культурі ХІХ століття.

Крім того, ритмічна адаптація тексту є критичним фактором успіху оперного перекладу. Польська мова з її фіксованим наголосом на передостанньому складі та переважно силабічною структурою вірша суттєво відрізняється від англійської, для якої характерна силабо-тонічна система та велика кількість односкладових слів. Аналіз партитури тексту дозволяє простежити, як перекладачка вирішує ці метричні конфлікти, іноді жертвуючи римою заради ритму, а іноді – змінюючи семантичне наповнення заради збереження музичної фрази.

Семантичний рівень перекладу є фундаментом, на якому будується розуміння опери іншомовною аудиторією. У версії Кароліни Софуляк ми спостерігаємо цікаву тенденцію до експлікації (роз'яснення) прихованих смислів та інтенсифікації емоційних станів, що іноді призводить до зміщення смислових акцентів порівняно з оригіналом Вольського.

Однією з наскрізних метафоричних систем лібрето «Гальки» є паралелізм між світом людей і світом природи, зокрема птахів. Януш асоціюється з хижим

соколом, а Галька – з жертвовною голубкою. Ця опозиція не є просто поетичною прикрасою; вона кодує динаміку влади та підкорення.

У першому акті (Сцена 2) голос Гальки співає:

**Оригінал** «*Zabrał mi wszystko Jaśko, mój sokół*» [78].

Тут «сокіл» є водночас пестливим звертанням (у фольклорній традиції) і характеристикою хижої природи коханого. Софуляк перекладає це як:

**Переклад** «*My falcon lover left me hollow*» [93].

Додавання слова «*lover*» (коханець) до «*falcon*» є прикладом семантичної конкретизації. Для польського слухача слово «*sokół*» у контексті народної пісні вже містить конотацію коханого-молодця. Англomовний реципієнт може не зчитати цю фольклорну метафору миттєво, тому перекладачка робить її експліцитною. Фраза «*left me hollow*» є вдалою римованою знахідкою, яка передає стан спустошення («*wszystko zabrał*»), хоча лексично не є точним відповідником.

Ця тенденція до підсилення трагізму через природні образи продовжується в арії Гальки з другого акту:

Оригінал: «*Gdyby rannym słońkiem wzlecieć mi skowronkiem...*» [78].

Переклад: «*Oh, to be a lark and fly out to meet him!*» [93].

Образ жайворонка («*skowronek*» / «*lark*») збережено точно, оскільки він є універсальним символом ранкової надії та польоту в європейській культурі. Проте, синтаксична конструкція змінюється: умовний спосіб оригіналу («Якби...») трансформується в емоційний вигук-бажання («Oh, to be...»). Це надає тексту більшої суб'єктивності та ліризму, характерного для англійської романтичної поезії (наприклад, у стилі Шеллі або Кітса).

Особливо цікавою є трансформація образу «поламаного куща» в першій появі Гальки:

Оригінал: «*Jako od wichru krzew połamany*» [78].

Переклад: «*Like a flower torn by wind*» [93].

Заміна «куща» (*krzew*) на «квітку» (*flower*) є знаковим семантичним зсувом. У польській мові «*krzew*» – це образ чогось вкоріненого, міцнішого за

квітку, що підкреслює силу удару, який зламав героїню. «*Flower*» в англійській традиції – це конвенційний символ жіночої краси та крихкості. Софуляк обирає образ, який викликає миттєву емпатію та асоціацію з поруганою невинністю (згадаймо Офелію), посилюючи віктимність образу Гальки для західного глядача. Це приклад *доместикації* – адаптації тексту до культурних кодів цільової аудиторії.

У фіналі третього акту, коли Галька бачить «чорного крука» (*czarny kruk*), переклад зберігає цей зловісний символ:

Оригінал: «*Czarny kruk wzleciał nad halą*» [78].

Переклад: «*A crow soars up / As if it caught a whiff of death*» [93].

Тут Софуляк додає рядок «*As if it caught a whiff of death*» (Наче він почув запах смерті), якого немає в оригіналі («*Jak gdyby wietrzył*» – ніби винюхував). Ця експлікація робить сцену більш візуальною і жахливою, готуючи глядача до трагічної розв’язки.

Соціальний конфлікт є двигуном сюжету «Гальки». Відносини між панамі та селянами кодуються через систему звертань, титулів та описів. Аналіз перекладу демонструє, як Софуляк намагається відтворити цю ієрархію, використовуючи лексичний арсенал англійської мови, що має власну історію класових маркерів.

Категорія / Персонаж	Оригінал (Вольський)	Переклад (Софуляк)	Аналіз семантичного зсуву та соціокультурного контексту
Титул батька Зофії	Stolnik	Stolnik	Перекладачка залишає полонізм без перекладу, уникаючи англійських еквівалентів на кшталт « <i>Steward</i> » чи « <i>Count Palatine</i> », що підкреслює національний колорит та унікальність польської шляхетської

			ієрархії.
<b>Звертання Йонтека до Януша</b>	« <i>O panie nasz!</i> »	« <i>My lord!</i> »	Використання класичного звертання « <i>My lord</i> » чітко маркує феодальну залежність. Це універсальний код, зрозумілий будь-якому англомовному слухачеві.
<b>Статус Йонтека (ремарка)</b>	« <i>wieśniak</i> »	« <i>a rustic</i> »	Вибір слова « <i>rustic</i> » замість « <i>peasant</i> » є вдалим стилістичним ходом. « <i>Peasant</i> » може мати марксистські або суто економічні конотації. « <i>Rustic</i> » акцентує на простоті, близькості до природи та «неотесаності», що більше відповідає романтичному образу «людини гір».
<b>Зневажливе означення</b>	« <i>chłop</i> » (у вустах Дземби)	« <i>peasant</i> »	Коли Дземба хоче образити Йонтека, Софуляк використовує саме слово « <i>peasant</i> » або конструкцію « <i>this peasant</i> », що в даному контексті набуває пейоративного забарвлення.
<b>Звертання Януша до Гальки</b>	« <i>Halko moja</i> », « <i>biedne dziewczę</i> »	« <i>Halka, my love</i> », « <i>poor girl</i> », « <i>wretch</i> »	Януш коливається між ніжністю та роздратуванням. Софуляк передає цю амбівалентність: « <i>my love</i> » у моменти спокушання, але « <i>wretched girl</i> » або думки про « <i>madness</i> » (божевілля), коли вона стає незручною.

<b>Гербова шляхетність</b>	<i>«Pomian... z Odrowążą»</i>	<i>«Scions of two noble trees», «noble houses»</i>	Софуляк опускає назви конкретних гербів (Помян, Одровонж), які є «порожнім звуком» для іноземця, замінюючи їх на зрозумілу метафору « <i>noble trees</i> » (родові дерева), зберігаючи пафос походження.
----------------------------	-------------------------------	--	--

У сцені конфронтації в другому акті Йонтек намагається відкрити очі Гальці на реальність.

Оригінал: *«Ty nie wiesz, co to miłość panicza / Z biedną poddanką...»* [78].

Переклад: *«You don't know a nobleman's love. / You're but his subject, a lowly poor soul»* [93].

Слово «poddanka» перекладено юридично точно як «subject» (піддана), що підкреслює владу Януша не лише як чоловіка, а як феодала. Додавання епітетів «lowly poor soul» (низька бідна душа) підсилює трагізм нерівності. Слово «панич» (молодий пан) перекладається як «nobleman» або «young master», що втрачає специфічний відтінок розбещеності та молодості, притаманний польському «panicz», але адекватно передає статус.

У сцені вигнання хор співає:

Оригінал: *«Idźcie do czeladzi!»* [78].

Переклад: *«Join the servants in their quarters»* [93].

«Czeladź» – це збірна назва дворових слуг. Переклад «*servants' quarters*» є описовим, але точно передає просторову сегрегацію: місце селян не в бальній залі, а на кухні .

Релігійність є невід’ємною складовою характеру Гальки та загальної атмосфери опери. Галька постійно апелює до неба, шукаючи захисту. Аналіз перекладу показує тенденцію до *універсалізації* католицьких образів.

У Акті II, Сцена 1, Галька молиться:

Оригінал: «*Przenajświętsza Częstochowska / Panienczka, Matka Boska się ulitowała!*» [78].

Переклад: «*And pray to the Virgin / To watch over me, / To have mercy on me!*» [93].

Польський текст містить конкретну культурну реалію – «*Częstochowska Panienczka*» (Ченстоховська Богородиця), головна святиця Польщі. Софуляк свідомо опускає цей локальний маркер, замінюючи його на загальнохристиянське «*the Virgin*». З одного боку, це втрата етнографічної специфіки, з іншого – це робить молитву зрозумілою для будь-якого глядача без потреби в примітках. Ритмічно «*Częstochowska*» (4 склади) важко вкласти в англійську фразу, тому спрощення до «*the Virgin*» є також і просодично вимушеним кроком.

Фінальна молитва хору (Акт IV, Сцена 5):

Оригінал: «*Ojczy z niebios, Boże, Panie...*» [78].

Переклад: «*God in heaven, our good Lord...*» [93].

Тут переклад майже дослівний, що зберігає урочистість моменту. Однак цікавим є додавання рядка у перекладі «*Your kingdom come, your will be done*» (Хай прийде Царство Твоє, хай буде воля Твоя) – цитата з молитви «Отче наш», якої немає в даному фрагменті польського тексту хору, але яка резонує з попередніми словами Стольника в першому акті («*Niech więc wola Twoja Panie... stanie się!*»). Це створює інтертекстуальну арку, що об'єднує початок і кінець опери через спільну молитву.

Еволюція стану Гальки від надії до відчаю і божевілля відображається в зміні її лексики. Софуляк ретельно працює з цими нюансами.

У сцені, де Галька не впізнає реальності (Акт II, Сцена 4), вона каже:

Оригінал: «*On rzekł: "Mieć muszę!"*» [78]. (Це слова Йонтека, що цитує Януша).

Переклад: «*He said then, "She's mine! I will have her!"*» [93].

Англійська фраза «*I will have her*» звучить більш хижацьки і власницьки, підкреслюючи об'єктивацію Гальки Янушем.

Коли Галька починає втрачати розум (Акт IV), її мова стає фрагментарною.

Оригінал: «*Gołąbeczek siadł na grobie.*» [78].

Переклад: «*The dove perched on a grave.*» [93].

Лаконічність англійської фрази (односкладові слова *dove*, *grave*) створює ефект моторошної простоти, дитячої пісеньки про смерть.

У фінальному монолозі про померлу дитину:

Оригінал: «*Dzieciątko z głodu umiera...*» [78].

Переклад: «*Our child is starving to death...*» [93].

Використання *Continuous aspect* («*is dying*», «*is starving*») надає дії безпосередності – це відбувається тут і зараз, на очах у глядача. Фраза «*starving to death*» є дуже сильною і фізіологічною, вона не залишає місця для романтизації смерті, підкреслюючи соціальну трагедію (голод).

Контраст між «високим» стилем замку та «низьким» стилем села є не лише соціальним, а й естетичним стрижнем опери. Софуляк майстерно використовує стилістичні ресурси англійської мови для відтворення цієї дихотомії, створюючи два відмінні мовні світи.

У сценах заручин та спілкування шляхти (Акт I, Сцени 1-2, 6) мова перекладу насичена лексикою, що маркує високий статус, традицію та офіціоз. Софуляк вдається до *стилізації під старовину*, використовуючи архаїзми та піднесений синтаксис.

#### **Лексичні маркери високого стилю:**

«**Troth**» (вірна клятва): У фразі «*This fine couple bound by troth*»[93] <sup>1</sup>слово «*troth*» відсилає до середньовічної лицарської традиції, надаючи шлюбу сакрального та юридичного ваги. Це значно вище за реєстром, ніж сучасне «*engagement*».

«**Concord**» (згода, гармонія): Переклад «*Love and concord may they see*» [93] використовує латинізм «*concord*» замість простішого «*peace*» чи «*agreement*», що відповідає польському «*zгода*» у його високому, суспільному значенні (як згода між шляхетськими родами).

«*Scions*» (нащадки): Використання слова «*scions*» для опису молодої пари «*Scions of two noble trees*» є типовим для високої поезії та генеалогічних описів.

«*Carousing*» (гуляння): У заклику хору «*It's time for carousing!*» [93] слово «*carousing*» передає атмосферу шляхетського бенкету, гучного і розгульного («*hulać*»), але в рамках аристократичної традиції.

Синтаксичні особливості:

Перекладачка часто використовує інверсію та ускладнений порядок слів у партіях шляхти, щоб надати їм ваги.

Приклад: «*Joined be in love and concord!*» [93] замість «*May they be joined...*»

Приклад: «*This alliance blessed make*» [93] замість «*make this alliance blessed*».

Такий синтаксис імітує урочистий стиль барокових од та панегіриків, що ідеально пасує до атмосфери заручин у старопольському дворі.

На протипагу шляхті, мова Гальки та Йонтека в перекладі позбавлена пишномовних зворотів та латинізмів. Вона базується на *англосаксонській лексичній основі* (перевага коротких слів германського походження) та синтаксичному паралелізмі, характерному для народної пісні.

**Характеристики «народного» стилю у перекладі:**

**Лексична прозорість** слова «*sun*», «*bird*», «*wind*», «*river*», «*mountains*», «*heart*», «*tears*» домінують у партіях селян. Немає слів типу «*alliance*» чи «*virtue*».

**Здрібнілість та пестливість** хоча англійська мова має обмежені морфологічні засоби для творення димінутивів (порівняно з польськими «*sokoleńki*», «*Jasiu*», «*gołąbeczek*»), Софуляк компенсує це аналітичними конструкціями: «*little son*», «*lovely white dove*», «*dearest Janusz*».

**Емоційні повтори:**

Галька «*My love! My sun!*» [93] (повторюється як рефрен).

Йонтек «*Poor, poor girl!*» [93] (повтор прикметника для підсилення жалю).

Галька «*I can't find him, I can't...*» [93]. Повторення дієслова з запереченням передає безпорадність.

Важливо відзначити, що Софуляк не використовує діалектну англійську (наприклад, кокні, шотландський чи ірландський акцент) для передачі мови польських гуралів. Це стратегічне рішення дозволяє уникнути небажаних комічних асоціацій або недоречної географічної прив'язки. Натомість, «сільськість» (*rusticity*) передається через тематику та щирість висловлювань, а не через спотворення граматики.

Окремим стилістичним пластом є партія Януша. Він – «хамелеон», що змінює маску залежно від співрозмовника. З Зофією він говорить високим стилем «*In this song so strange, my angel*». З Галькою він намагається імітувати колишню ніжність, але переклад видає його нещирість через клішовані фрази: «*I love you still, I always have!*». У монологіях (*on the side*) його мова стає різкою і брутальною: «*To hell with you! / And the poor girl seems mad*». Софуляк вдало підкреслює цей контраст. Фраза «*Hell itself has sent her here*» [93] (пекло саме прислало її сюди) різко дисонує з його публічним образом благородного нареченого, викриваючи його справжню натуру.

Найскладнішим аспектом перекладу лібрето є забезпечення його «співаності». Текст повинен лягати на музику так, щоб наголоси збігалися з сильними долями такту, а голосні звуки на високих нотах були зручними для вокалізації. Англійська мова з її великою кількістю приголосних кластерів та редукцією ненаголошених голосних створює значні труднощі при адаптації польської вокальної лінії.

Польська мова – силабічна, з фіксованим наголосом. Англійська – силаботонічна, з рухомим наголосом та суттєвою різницею в довжині складів. Софуляк часто змушена змінювати кількість складів у рядку, щоб зберегти ритмічний пульс музики.

Мазур має специфічний тридольний ритм з акцентом часто на другу або третю долю.

Оригінал: «*Do ró-zań-ca i do tań-ca*» (4 + 4 = 8 складів, жіночі рими).

Переклад: «*Dance and drink the night a-way*» (7 складів, чоловіча рима).

Тут перекладачка скорочує рядок на один склад. Це перетворює характерний мазурковий ритм на більш ямбічний, типовий для англійської пісні. Втрата жіночої рими («-са» / «-са») на користь чоловічої («-way») є типовою проблемою англомовних перекладів, оскільки англійська мова бідна на двоскладові (жіночі) рими. Це робить закінчення музичних фраз більш «тупими» і рішучими, що дещо змінює танцювальний характер музики, надаючи їй більшої енергійності, але меншої граційності.

Аналіз Арії Йонтека «*Szumia jodły*» (Акт IV, Сцена 2):

Ця думка вимагає плавності та легато.

Оригінал: «*Szu-mią jo-dły na gór szczy-cie*» (8 складів).

Переклад: «*The firs are rust-ling on the moun-tain top*» (10 складів).

Тут ми бачимо зворотну тенденцію – *розширення* рядка. Англійська фраза має 10 складів. Це означає, що співак муситиме дрібнити ноти (використовувати шістнадцяті замість восьмих або тріолі), щоб вмістити текст у музичний час. Додавання службових слів («*The*», «*are*», «*on*», «*the*») є неминучим в аналітичній англійській мові, щоб передати зміст синтетичної польської фрази. Це може створювати відчуття певної поспішності або «багатослівності» у виконанні, що є ризиком для ліричної кантилени.

Софуляк використовує риму як структуруючий елемент, але підходить до неї гнучко, часто застосовуючи неточні рими (slant rhymes) або змінюючи схему римування, щоб уникнути штучності.

### Приклади римування:

**Точна рима** «*troth*» – «*wrought*» (Акт I). Це додає тексту завершеності та класичності. **Неточна рима** «*leisure*» – «*share*» (Акт III, Хор). Тут рима ледь вловима, що допустимо в оперному хорі, де розбірливість тексту часто нижча. **Зміна схеми** Оригінал (Акт III): jasne (A) – roci (B) – własne (A) – rozochoci (B). Переклад: mass – sky – rest – days. У цьому фрагменті хору гуралів перекладачка фактично відмовляється від рими на користь змісту («*mass*»,

«sky», «rest» – ключові поняття недільного відпочинку). Це сміливе рішення, яке ставить комунікацію вище за форму.

Фонетична зручність:

Для високих нот співакам потрібні відкриті голосні (а, о, у). У кульмінації арії Гальки:

Оригінал: «*O, mój so-ko-le!*» (о – о – о – е). Відкриті, темні голосні.

Переклад: «*My love! My sun!*» (л – л).

Англійський звук /л/ (як у «*sun*», «*love*») є досить зручним для співу, хоча й менш округлим, ніж польське /o/. Софуляк вдало уникає закритих голосних (і, е) на верхах у цій фразі, що свідчить про розуміння вокальної специфіки.

У сценах зі швидким обміном реплік (наприклад, суперечка Йонтека і Януша) переклад зберігає динаміку.

Йонтек «*To ranie ja!*» (4 склади)

Переклад «*It's me, my lord!*» (4 склади)

Ідеальний збіг ритму.

Януш «*I skądże ty, tak wodzić śmiesz...*» (8 складів)

Переклад «*How dare you bring that wretched girl...*» (8 складів)

Тут Софуляк досягає повної еквіритмічності, що дозволяє зберегти оригінальне фразування і акценти (акцент на «*dare*» відповідає акценту на «*śmiesz*» – смієш). Щоб глибше зрозуміти логіку перекладу, розглянемо детально три ключові фрагменти.

**Акт I, Сцена 4: Дует-зіткнення** це момент, де ілюзія Гальки стикається з реальністю Януша.

Галька: «*O, mój sokole, o, słońko moje! / Jak dawniej czule ty uśmiechasz się*» [78].

Переклад: «*My love! My sun! / I see you smile like in the old days*» [93].

Фраза «*like in the old days*» (як у старі часи) є ідіоматичною знахідкою. Вона звучить природно, ностальгічно і розмовно. Дослівний переклад «*as formerly*» або «*as before*» звучав би сухо. Ця фраза одразу створює контекст спільного минулого, зрозумілий глядачеві.

Реакція Януша на прояви любові Гальки:

Оригінал: «*Uspokój się, uspokój się!*» [78] (*заспокойся, заспокойся!*).

Переклад: «*Calm down, lower your voice!*» [93] (*заспокойся, понизь голос!*).

Софуляк додає «*lower your voice*». В оригіналі цього немає, але це логічно впливає зі сценічної ситуації – Януш боїться, що їх почують гості. Ця *сценічна ремарка, введена в текст*, робить поведінку персонажа більш вмотивованою і підкреслює його страх, а не турботу.

### **Акт III, Сцена 2: Розповідь Йонтека**

Йонтек розповідає селянам про те, як їх зустріли в місті.

Оригінал: «*...i durzyć słówkami czczymi, / I rzucić oтам czarami swymi*» [78].

Переклад: «*...He fooled / Her with his empty words, / Cast his spell on her again...*» [93].

Польське дієслово «*durzyć*» (дурманити, закохувати) і іменник «*oтам*» (омана, мана) мають відтінок чаклунства або гіпнозу. Переклад «*Cast his spell*» (наклав закляття) точно передає цей магічний аспект влади пана над селянкою. Фраза «*empty words*» (порожні слова) є точним відповідником «*słówek czczych*». Тут переклад працює на створення демонізованого образу пана в очах громади.

Далі Йонтек каже:

Оригінал: «*Za bramę wygnać kazał jak psów*» [78].

Переклад: «*He had us chased away like dogs*» [93].

Збереження порівняння «*like dogs*» є критично важливим, адже це момент максимального приниження. Структура «*He had us chased*» (Він змусив нас прогнати) підкреслює, що Януш діє чужими руками (через слуг), що додає штрих до його боягузтва.

### **Акт IV, Фінал: Катастрофа**

У фінальній сцені текст стає лаконічним, майже телеграфним.

Хор: «*Utonęła, biedna już!*» [78].

Переклад: «*The poor girl has drowned herself!*» [93].

Оригінал каже «*Utonęła*» (Втопилася/Потонула). Переклад додає «*herself*» (себе), роблячи акцент на суїциді. Англійська мова розрізняє «*drowned*» (потонув випадково) і «*drowned oneself*» (вчинив самогубство, хоча часто використовують просто *drowned*). Уточнення «*drowned herself*» знімає будь-яку двозначність: це свідомий акт, гріх і трагедія.

Реакція Дземби:

Оригінал: «*Właśnie teraz nadszedł czas / Państwu skłonić się wesole...*» [78].

Переклад: «*Like I told you, now's the time / You all bow to your new lady...*» [93].

Софуляк додає «*Like I told you*» (Як я вам казав), посилаючись на попередні накази Дземби. Це робить його образ ще більш цинічним бюрократом, який дбає лише про протокол, ігноруючи смерть людини. Контраст між «*drowned herself*» і «*bow to your new lady*» у перекладі звучить приголомшливо жорстоко.

Проведений аналіз англомовного перекладу лібрето опери «Галька», здійсненого Кароліною Софуляк, дозволяє сформулювати наступні висновки щодо принципів та орієнтирів її роботи:

**Стратегія емоційної функціональності** перекладачка ставить за мету не філологічну точність, а емоційний вплив на сучасного глядача. Це досягається через експлікацію прихованих мотивів (додавання «*lower your voice*», «*lover*»), інтенсифікацію образів (кущ -> квітка) та конкретизацію станів.

**Соціолінгвістична реконструкція** софуляк вдало відтворює соціальну прірву між шляхтою та селянами, використовуючи різні лексичні пласти англійської мови: архаїзований, високий стиль для панів («*troth*», «*concord*») та простий, природний, емоційний стиль для гуралів («*rustic*», «*sun*», «*tears*»), уникаючи при цьому штучної діалектизації.

**Ритмічна гнучкість та вокальність** переклад демонструє глибоке розуміння законів вокальної музики. Софуляк жертвує силабічною точністю та римою заради природності англійської фрази та зручності вокалізації (*singability*). Вона адаптує ритмічні малюнки (мазур, думка) під фонетичні

можливості англійської мови, іноді змінюючи метричну пульсацію, але зберігаючи музичний сенс.

**Культурна адаптація (Доместикація)** переклад тяжіє до універсалізації польських культурних кодів. Заміна специфічних релігійних звертань («*Częstochowska*») на загальні («*Virgin*») та геральдичних назв на метафори робить оперу доступнішою для міжнародної аудиторії, інтегруючи польський національний міф у загальноєвропейський романтичний контекст.

Версія Кароліни Софуляк є взірцем сучасного сценічного перекладу, який балансує між повагою до оригіналу та потребами виконавців і публіки, перетворюючи «Галку» з локального польського феномену на універсальну драму людських почуттів. Цей детальний аналіз підтверджує, що переклад Софуляк є не просто «підтекстовкою», а повноцінною художньою інтерпретацією твору Монюшка.

### **3. ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ЛІБРЕТО ДО ОПЕРИ «ГАЛЬКА» СТАНІСЛАВА МОНЮШКА, АВТОРСЬКІ РІШЕННЯ ТА ЗАУВАГИ**

#### **3.1. Методологічні засади проєктування власного перекладацького рішення**

Переклад тексту лібрето до опери в світовій перекладацькій практиці є явищем не таким вже й поширеним, адже часто наштовхується на суперечливу думку музичних критиків про взагалі доцільність такого перекладу. З літературного, культурологічного погляду та з погляду етимологічної близькості обох мов, мови оригіналу і мови на яку здійснюється переклад, така їхня думка цілком заслуговує на увагу. Адже все залежить від рівня поставлених завдань і міри його виконання.

Адже якщо в перекладацькій роботі задіяні мови, що належать до двох різних мовних груп, скажімо Германської та Слов'янської (переклад з польської чи української на англійську), або Романської і Слов'янської (переклад з польської чи української на французьку), або ж навпаки, досягнути точності передачі колориту лібрето з його національними особливостями, специфічною стилістикою мовлення персонажів, є завданням вкрай важким. Якщо ж додати моменти музично-драматичної колаборації, то взагалі малопідйомним.

Найшвидше у таких випадках, коли за справу береться майстер, ми прослідковуємо фактично народження перекладачем автономного, самодостатнього художнього твору, з дещо власним обличчям. Переспів мовою з віддаленої групи, не є сліпим віддзеркаленням, адже мова, що має інші властивості та побудована в інших інтелектуальних координатах висловлення думки, задає художньому твору свіжого дихання. Відбувається творення фактично нового художнього матеріалу, повноцінного художнього твору з вартісними якостями, що напряду залежать від таланту та обізнаності перекладача.

Спокуса ж проявити власний художній талант, задовольнити перекладацькі амбіції, які завжди тягнуться до перфектності, є надто великою. Особливо коли йдеться про переклад на ті мови, які перебувають в складному процесі формування, збереження, і, навіть, боротьби за своє виживання та існування, як це історично відбувається з українською мовою.

В історії українського перекладознавства існує безліч прикладів, коли перекладач ставить перед собою фактично завищене завдання, і звичайний переклад перетворюється на співавторство, а випадковий, здавалося б перекладач стає непересічним співавтором. Відтак сам твір грає новими барвами й усіма можливими, часом навіть химерними синонімами та конструкціями, витягнутими, з багатющої скарбниці української мови. Недаремно ж цілі покоління українців могли відчутти глибинний смак рідної мови та пізнати її краще саме завдяки прочитанню зарубіжної класики, яку віртуозно переклали, чітко розуміючи свою місіонерську роль для процвітання рідної мови, плеяда перекладачів: Микола Лукаш, Максим Стріха, Іван Франко, Максим Рильський, Микола Зеров, Григорій Кочур та багато інших.

Натомість переклад з мови на мову однієї слов'янської групи, як от в предметі дослідження, з польської (західнослов'янська підгрупа) та української (східнослов'янська підгрупа) мов значно спрощує роботу перекладача. З одного боку свою роль відіграє велика кількість співзвучних слів, з іншого – існує достатня кількість варіантів трансформацій, які дозволяють не тільки дотримуватися розміру рядка у віршованому творі, а й вдало відзеркалити сформовану в оригіналі віршованих рядків схему ритмів, що досягаються пропорційним чергуванням наголошених та ненаголошених складів.

З огляду на сказане, приступаючи до роботи над перекладом лібрето опери «Галька» Станіслава Монюшко, перекладач мусить формувати свою методику, чітко поставивши перед собою на вибір одне із двох потенційно існуючих завдань:

1. Максимально точно відтворити стилістику лібрето, дотриматися виставленої автором шкали емоційної насиченості всіх реплік та монологів, передати розташованість героїв та подій у просторі і часі. При цьому жодним чином нічого не перебільшити і не переменшити.

2. Дозволити стилістичну та емоційну свободу при перекладі, замінивши прості синоніми при перекладі на більш вдалі і яскраві з авторського погляду, таким чином виступити фактично співавтором, який надає твору більш сучасного і яскравого, на погляд перекладача, звучання.

Варто також зауважити, що близькість мов слов'янської групи, в даному випадку польської та української, як і народно-побутових традицій та культури, що має розлоге спільне генеалогічне та етимологічне коріння, дозволяють перекладачеві досить точно відображати українською мовою природню канву стилю народного мовлення, закладеного автором, Влодзімежем Вольським у лібрето до опери «Галька» Станіслава Монюшко. Розкриття, культурних кодів, якими насичений цей твір, відбувається невимушено і не потребує жодних літературних перебільшень.

Проживання часто фактично на одних історичних територіях, в даному випадку географічна близькість, по обидва боки Карпат, дозволяє говорити про ряд спільних, або ж дуже подібних образів природи, простих метафор, які насичували літературну та пісенну мову народу України та народу Польщі. Образи, прості метафори у вигляді порівнянь, пов'язані із природою, ріками, горами, деревами та птахами є однаково близькими та характерними в світосприйнятті корінних представників обох народів.

Пристаюючи до перекладу тексту лібрето, потрібно пам'ятати, що будь-яка методика та підходи будуть зазнавати конкретних досить строгих обмежень. Адже перекладацька робота точитиметься одночасно як із текстом, так і з музикою, ритмом і, навіть, сценічною дією.

Сучасні цифрові можливості й електронні записи кращих постановок опери «Галька» Станіслава Монюшко, дозволяють перекладачу, заглибитися в повній мірі у специфічний клімат епохи, країни, соціальних верств у комплексі

із музично драматичними засобами, де музична фраза якісно доповнює недомовленість фрази літературної, а сценічний рух паралельно увиразнює сказане.

Перша постановка опери відбулася 1 січня 1848 року у Вільно, після чого цей твір на різних сценах світу було поставлено безліч разів. Як відомо, опера мала настільки великий успіх у Польщі, що до 1900 року у Варшаві вона була поставлена 500 разів, а до 1935 року – тисячу разів.

Передусім прослуховування опери перед та паралельно із перекладацькою роботою налаштовує перекладача на необхідний музичний ритм, при тому, що ця ритміка зазнає частих змін, відповідно до арій, що виконуються різними персонажами, супроводів хору та хоралів. Окрім того, таке прослуховування дозволяє чітко вирізнити де звучить співана поезія, а де текст іде речитативом. Це впливає на роботу над римами при перекладі віршованої форми, чітко вказує на ті моменти, де бажано зберегти рими, або їхній ритмічний ефект, структуру строф і композицію, а також дещо звільняє перекладача від необхідності прив'язуватися до чергування наголошених і ненаголошених складів, дотримуючись оригіналу, в речитативах.

Іншою, незмінною особливістю перекладу лібрето є скрупульозна робота над дотриманням наголошених і ненаголошених складів у віршованих рядках чітко за оригіналом. Попри те, що така робота є рутинною і вимагає дзеркальності, вона дозволяє дотриматися заданого ритму й чітко покласти перекладений текст на задану мелодію.

На допомогу перекладачеві може прийти звичайне відбивання тактів, постукуванням по столі із вираженням сильної долі, що збігається з музичним наголосом і наголошеним складом. Дуже точним для самоперевірки буде і просте схематичне зображення віршованої фрази із допомогою коротких пунктирів (ненаголошений склад) і вертикальних ліній (наголошений склад). Окрім того наголошені літери як в тексті оригіналу, так і в його перекладі можна виділити жирним шрифтом.

Найбільш точний каркас для тексту можна створити з допомогою схеми із пунктирних (що позначають ненаголошений склад) і вертикальних ліній(що позначають наголошений склад). Будування тексту саме по цих схемах при перекладі дозволяє чітко дотриматися розміру віршованого рядка чи строфи, застосовувати якісні трансформації тексту в перекладі, змінюючи порядок слів, а інколи і час дієслів та їх вид із доконаного на недоконаний і навпаки, застосовуючи найбільш точні і доречні у даному випадку синоніми, усуваючи зайві займенники, чи навпаки додаючи якісь частини мови.

### **3.2. Авторський переклад ключових фрагментів лібрето**

Драматична мова опери комплетно зображує соціальне середовище поляків Підкарпаття на початку 19 століття, відображає контраст між світом простих горян, таких, як Галька та Йонтек та аристократичним середовищем, представленим у творі молодим паничем Янушем, його нареченою Софією Стольниківною, її батьком Стольником. Сама по собі лінгвістика їх мови відображає їхнє соціальне становище.

Мова шляхтичів для перекладача формує певні виклики, вона є непростою для перекладу, бо сповнена певної штучності і формальності, високопарних висловів, слів, що описують символи приналежності до шляхетського роду, своєрідних усталених у цьому середовищі виразів, подекуди вживання іншомовних слів, та побудову складносурядних та складнопідрядних речень, що роблять розмовну мову дещо обтяженою та штучною.

Ось як виглядають деякі з виразів, що ллються з уст Дземби, помічника Стольника, його самого, а також гостей на весіллі під час віншування шляхетних молодят, Януша та Софії та їхній дослівний переклад.

*Przy zaręczyn tych obrzędzie!* - *На цій церемонії заручин!*

*Starodawne dwa klejnoty.* - *Дві старовинні коштовності.*

*Godła męstwa, godła cnoty,* - *Символ мужності, символ цноти.*

*Niech im szczęście pasmo wije! - Нехай у них буде смуга щастя!*

*Cny Odrowąż z cnyт Potianem! - Честь Одровонж з честю помянем! [78].*

Однак у самому віршованому тексті перекладачу доводиться керуватися засобами художності і виставленими рамками співпадіння вибудованого ритмічного ряду. Тож у контексті вони звучать дещо видозміненими.

*Wiwat, wiwat! – Para młoda!*

*Ciągła miłość, ciągła zgoda,*

*Niechaj nie opuszcza cię!*

*Starodawne dwa klejnoty,*

***Godła męstwa, godła cnoty,***

*Chlubnie dziś jednoczą się [78].*

*Нехай квітне пара юна*

*В таїнстві отого шлюбу!*

*Лиш кохання, вічна згода*

*В юній парі нехай будуть!*

*Два коштовні серця злоті*

*Стародавній символ цноти*

*В одне ціле зараз зв'яжуть*

*Рід свій з родом Одровонжем!*

*Слався, слався! – пара юна!*

*Любов чиста, вічна згода*

*Тільки залишаються*

*Два коштовні серця злоті*

***Символ сили, символ цноти***

*В шлюбі тут єднаються*

*A oboje równi stanem,*

*Jak uroda, tak i wianem.*

*Niech im szczęście pasmo wije!*

*Niechaj, niechaj żyją! Niechaj żyje!*

*Sny Odrowąż z snym Pomianem!* [78].

*A обоє рівні станом*

*I краса тут, і придане*

*Хай гніздечко щастя в'ють !*

*Хай, нехай живуть! Хай живуть!*

*Рід Одровонж хай не в'яне!*

У результаті вибрані нами п'ять демонстраційних фраз піддаються певній трансформації, що дозволяє оптимально передати зміст тексту та не порушити римування.

*Przy zaręczyn tych obrzędzie!* - *В таїнстві отого шлюбу!*

*Starodawne dwa klejnoty.* - *Два коштовні серця злоті.*

*Godła męstwa, godła cnoty.* - *Символ мужності, символ цноти.*

*Niech im szczęście pasmo wije!* - *Хай гніздечко щастя в'ють!*

*Sny Odrowąż z snym Pomianem!* - *Рід Одровонж хай не в'яне!* [78].

Керуючись панівними тенденціями того часу, автор лібрето Влодзімеж Вольський поєднує поетичну форму і типовий діалог, характерний для аристократичних кіл того часу, не відступаючи при цьому від традицій тогочасної польської літератури, яка зображає мову паничів у такому ж дусі. Найкраще це видно в наступних монологіях.

## **SCENA 6**

### **Stolnik**

*O, mościwi mi panowie!*

*W istnej błąka alteracji*

*Moich dźwięków przedsięwzięcie,*

*Że was tylu w tym momencie*

*Rzuca splendor na mój domek.*

*Żeście tak do serca wzięli,  
Iż jedyny ów potomek  
Mego rodu po kądzieli,  
W moim, panie, wdowim stanie,  
Wkrótce ojca osamotni,  
Gdy połączy się z Januszem... [78]*

*Стольник*

*О поважній панове!  
В цім моменті альтерації  
Моїх звуків, що приходять,  
Бо вас стільки тут надходить  
Виклик честі без остатку  
Щиро все, до серця блиску,  
Бо єдина із нащадків  
Мого роду від колиски  
Скоро батька осамотнить, як зєднається з Янушем...*

Про певну освідченість героя, слідування модним на той час тенденціям вживання звучних іншомовних слів, що позначають якісь загальні терміни, а отже реалістичність його образу свідчить здавалося б незначний на перший погляд, насправді ж дуже красномовний штрих – уживання слова **alteracja**, що означає зміни, що можуть стосуватися будь-яких сфер. Таким, дещо неоконкретним способом і трохи комічно персонаж намагається підкреслити плинність моменту та постійні зміни, що відбуваються, як у поточному моменті, так і в житті. У перекладача, який підмітив такий нюанс, не залишається жодного сумніву в доцільності так і залишити це слово в його звучанні, не ставлячи за мету, підмінити його синонімом.

Цікаво вибудовуються і хорові партії. У важливі моменти подій, що розгораються, хор вторить саме тим героям, які в цей момент опиняються в полі зору. Голоса хору створюють природний фон стеження суспільства за

кимось із індивідів, його співпереживання, обурення, обговорення, попередження і такого іншого.

*Chór*

*W czerkuś zrodzon, panie bracie,*

*Cudna Zosia jakby skra.*

*Winszujecie, rozprawiacie,*

*A kapela gra i gra...*

*Spocząć już czas już,*

*A waszmość nic nam nie folguje*

*Karmi i poi, a podejmuje po królewsku nas,*

*Po królewsku raczy nas, podejmuje nas [78].*

*Хор*

*В щастя сяйві пані браття*

*Блище Соф'я, як іскра.*

*В поздоровленнях багатих,*

*А капела собі гра...*

*А Вашість ніц нам не скупує*

*Кормить і поє і велича по-королівськи нас,*

*Як королів славить нас, величає нас.*

Фразеологізм «*w czerkuś zrodzon*», народжений у сорочці, потребує особливо уважного до себе ставлення, його буквальний переклад у канву віршованого рядка не лягає, тож він потребує якісної заміни, яка б не приглушила гучні емоції, викликані образом молодої випеченої та красивої панянки нареченої.

Стиль мовлення, яким автор наділив і головного героя оповіді, Януша, в чутливі моменти, коли той все ще має в душі почуття до горянки Гальки, чие життя він зіпсував, але не хоче собі в цьому признатися, перегукується зі стилем розмови горян, зокрема, самої Гальки. Це відчувається у його образах, які він черпає зі споглядання природи, відчутної близькості спілкування із

самою Галькою, для якої такий тип спілкування і самоусвідомлення через порівняння із природою є звиклими.

### SCENA 3

**Janusz**

*Skąd tu przybyła mimo mej woli?  
To piekło ją chyba gnało.  
Choć jej żal tak w sercu mnie boli...  
Lecz już za późno, już się stało! [78].*

*Звідки ти взялась, тебе я не кликав?  
Чи пекло її пригнало?  
Хоч цей жаль так в серденько штрика  
Але ж запізно, вже все сталось!*

Дещо нерівний ритм в оригіналі доводиться відображувати подібним при перекладі.

*Ha! A może łzy niedoli,  
Gdy ją ujrzę, uspokoję...  
A potem precz! Precz!  
Jej lez się boję?  
Czemuż mnie w chwilach samotnych owych,  
Gdy serce tęskni, gdy dusza wre,  
Jej twarz zabłysła z warkoczów płowych,  
A uśmiech czarowny z ust koralowych,  
Spod długich rzęsów źrenice dwie?  
Czemu się dusza nagle wzburzyła,  
Jak rzeka, kiedy wichur u fal?  
Co mi sierota biedna zrobiła,  
Aby ją rozpacz wieczna dręczyła,  
Bym z jej zgryzotą, mój dzielił żal! [78].*

*Гей! А може сльози горя,  
Якщо завтра заспокою...  
Піду я геть! Геть!  
Тих слів боюся?  
Чому ж у хвилях самотніх, нових,  
Як серце тужить, як душу рве,  
Її обличчя сяйнуло знову,  
Усмішка чарівна з уст коралових,  
З-під довгих війв той погляд зве?  
Чом моє серце раптом здригнуло,  
Як риба, в тихім плескоті хвиль  
Що та сирота від мене хотіла,  
Що її туга так забриніла,  
Що я почув її за стільки миль.*

Використання народної мови в сценах за участю гірських персонажів надає твору автентичності та емоційного характеру. Специфіка перекладу лібрето опери Станіслава Монюшка «Галька» полягає в необхідності збереження реалізму сцен, глибоких емоцій, специфічної мови, яку використовують персонажі (особливо мови горців), та польського національного колориту. З цієї причини переклади цього музичного твору часто є переосмисленнями, а не буквальними перекладами, що створює труднощі для перекладача.

### **АКТ III SCENA I**

#### **Góral i Chór**

*Po nieszporach przy niedzieli,  
Skoro jeszcze słonko jasne.  
Człek się nieco rozweseli,  
Wszak się cały tydzień poci!  
Niech się nieco rozochoci!  
Wszak to tylko jego własne.*

*Ot, niedługo panicz młody  
Z swą bogdanką tu przybędzie,  
Gdy we dworze będą gody,  
Już ci nie zapomną człeka.  
Choć we dworze będą gody,  
**Człek** przed biedą wciąż ucieka,  
Oj, ta zmora za nim wszędzie.  
Oj, ta zmora goni za nim wszędzie.  
Więc wesoly, więc ochoczy,  
Niech nam będzie dzień dzisiejszy!  
Jutro znowu dzień roboczy  
I pojutrze mozolniejszy.  
Więc wesoly, więc ochoczy,  
Niech nam będzie dzień dzisiejszy!  
Jutro znowu dzień roboczy  
I pojutrze dzień roboczy.  
Potem jeszcze mozolniejszy.  
Więc wesoly, więc ochoczy,  
Niech dzisiejszy będzie dzień dzisiejszy [78].*

*По вечірній при неділі,  
Поки світить сонце ясне.  
Муж хоч трохи звеселіє,  
Цілий тиждень він трудився!  
Хай хоч трохи розігнеться!  
Це ж бо тільки його власне.  
От вже скоро панич юний  
Із панянкою прибуде,  
Хоч в маєтку буде свято,  
Муж від горя все ж знедужа.*

*Та недуга – за ним всюди.  
Та недуга чига за ним всюди.  
Все ж веселий, все ж натхнений,  
Хай нам буде день сьогодні!  
Завтра знову день буденний.  
Післязавтра ще трудніший.  
Тож веселий, тож натхнений  
Хай сьогодні буде день, сьогодні*

Притаманним у даному відрізку є вживання специфічного слова «*człek*». За етимологією це є архаїчна гварова, дещо жартівлива форма слова «*człowiek*» яка має безпосереднє прасловянське коріння, і, вочевидь, вкорінилося серед гуралів, гірського населення Польщі. Цікаво, що це слово широко побутує також в мові потомків поляків, які населяють села Шаровечка та Мацьківці Хмельницької області, однак означає воно чоловіка не в загальному значенні слова, а лише як чоловіка дружини.

Один із можливих, однак гне найкращих, варіантів є заміна цього слова при перекладі на слово «муж».

Загалом елементи мови польських гуралів, які вкраплює у лібрето автор, створю додатковий виклик для перекладача, який повинен знайти спосіб передати цей елемент своєю мовою.

Найвищим виявом емоційності твору є слова до арій головної героїні Гальки. Її трагічне кохання, особиста драма, породжена життям при глибоких соціальних нерівностях, а отже соціальним конфліктах, бідність і сирітство реалістично зображені в яскравих, і навіть перенасичених емоціями монологів. Передати цю гостру емоційність є завданням номер один для перекладача. Саме через монологи Гальки якнайкраще проступають національні коди, закладені автором лібрето, та ще більше увиразнені та підкреслені чудовою музикою Станіслава Монюшко.

Саме передача національного колориту і є ключовим елементом твору, на якому перекладач мусить сконцентрувати свої зусилля. А оскільки опера має

сильне національне коріння, вкрай важливо, щоб переклад зберігав цей культурний контекст, а не просто зосереджувався на буквальному перекладі тексту.

У наведеному нижче фрагменті реалізм та емоційність «Гальки» проступає якнайкраще.

## **АКТ II SCENA 1**

### **Halka**

*O! Jakżebym klęczeć już chciała,  
Tam u krzyża, koło drogi!  
Żeby nad łzami niebogi,  
Przenajświętsza Częstochowska Panienczka,  
Matka Boska się ulitowała!  
O! Bo biedna jam sierota,  
Tak się dużo naciępiiała!  
Gdzież to Jontek?  
Tam ochota huczna taka!  
A tu noc! On pożegnał mnie, sokolik,  
Znów powróci za mną w górny kraj.  
Dniem i nocką tęsknić przyjdzie,  
Gdy go będę wyglądała; Lecz gdy wróci, wróci raj! [78].*

*Ой! Як я на коліна упала б  
Там, під Хрестом, біля шляху!  
Щоб над слізьми бідолахи  
Якнайсвятіша Чентоховська  
Панінечка, Мати Божя Змилювалась  
Ой! Бо ж бідна я сирітка,  
Так багато натерпілась!  
Де ж той Йонтек?  
Десь там лови гучні такі!*

*A тут ніч! Він кинув мене, соколик,  
Повернеться за мною в гірський край.  
Вдень вночі тужить стане,  
Буду його виглядати; як вернеться, буде рай!*

*Gdyby rannym słonkiem wzlecieć mi skowronkiem,  
Gdyby jaskółeczką bujać mi po niebie!  
Gdyby rybką w rzece – płynąć tu do ciebie,  
Jaśku mój, do ciebie. Ani ja w Wisielce płasająca rybka,  
Ani ja skowronek, ni jaskółka chybka,  
Wiatr tylko nuci: «Wróci Jaśko, wróci!».  
Gdyby mnie gwiazdeczką w skałach ponad zdrojem,  
Przejrzeć się w twej duszy, przejrzeć w sercu twoim! [78].*

*Якби на світанку знятись жайворонком,  
Якби ластівкою літати по небу!  
Якби рибкою у річці плинути до тебе,  
Яську мій, до тебе.  
Яську мій, до тебе.  
Ані я у річці плюскотлива рибка,  
Ані жайворонок, ні ластівка швидка,  
Вітер тільки гуде: «Буде Ясько, буде!»  
Як би мені зіронькою в скалах понад строєм  
Впасти в твою душеньку, впасти в серце твоє!*

*Błędnym choć ognikiem, co tak blado pała,  
O gdyby moja łezka blask ten dla cię miała!  
Ni mi błyskać w zdroju, ni mknąć nad gaikiem,  
Ani ja gwiazdeczką, ni błędnym ognikiem.  
Płyną wciąż po rosie jęki moje, płyną,*

*Szkoda cię, dziewczyno! [78].*

*Вогником блудливим, так щоб не згасала,  
От щоб моя слізка блиск для тебе маал!  
Не блищати в росах, не літати над гаєм,  
Не світить зорею понад небокраєм.  
Плунуть все ж по росах сльози мої, плунуть,  
Жаль тебе, дівчино!*

*O, gdyby promykiem lub błędnym ognikiem  
Spłakany wzrok dla niego łśnił!  
Jak miesiąc nad lasem  
O, gdyby choć czasem przypomniać mi,  
By o mnie śnił [78].*

*Якби ж то вогником, чи світлим променем  
Сплакане личко для нього висло  
Місяцем понад лісом!  
Якби ж то хоч часом йому нагадати,  
Аби ж хоч у сні.*

*O, gdyby skowronkiem polecieć z rannym słońkiem do  
tego Jaśka tam!  
Ani ja w Wisielce płasająca rybka,  
Ani skowroneczek, ni jaskółka chybka,  
Wiatr tylko nuci: «Wróci Jaśko wróci!».  
O! ran mój wróci, Jaśko mój! [78].*

*Якби ж то жайвором здійнятись з раннім сонцем  
До мого Яська!*

*Ані я у Віслі плюскотлива рибка,  
Ані жайворонок, ні ластівка швидка,  
Вітер тільки гуде: «Буде Ясько, буде!»  
Ой! Пан мій повернеться, Ясько мій!*

У лібрето до опери Станіслава Монюшко «Галька» знаходимо ряд старопольських, або архаїчних польських слів. Поглиблене знайомство із ними відкриває перед перекладачем додаткові можливості, та збільшує кількість варіантів для якнайточнішої передачі ключових наративів опери.

Ось приклади окремих із них:

1. **CNY**, **NIECNY** та **BEZECNY** у давньопольській мові люди використовували **CZSTNY**, **CZSNY** або **CZNY**, пізніше **CZESTNY**, **CZESNY**, а деякий час навіть **CZEŚNY**. Значення, однак, залишилося незмінним – *«почесний, гідний, благородний, гідний, бездоганний, сповнений честот»*. Етимологічно **CNY** пов'язане з **ПОВАЖНІСТЮ**: **CNY** – праслов'янське *\*čsьtьnъ* – означає *«той, хто гідний ПОВАЖНИХ»*. **NIECNY** – це структурне заперечення: **NIECNY** означає *«той, хто не є CNY»*, тобто *«той, хто не гідний ПОВАЖНИХ»* або *«той, хто не гідний ПОВАЖНИХ»*, а отже, злий. **BEZECNY** – це не стільки заперечення, скільки протиставлення: означає *«покривати соромом»* (на відміну від **CNEGO** – *«покривати»* честю).

2. **GODY** це давньопольське слово спочатку означало свято, особливо *«свята, що завершують старий рік»*. Це міг бути різдвяний період (25–27 грудня) або, ширше, різдвяно-новорічний період (25 грудня – 5 січня), що означало *«проміжок між святами»*, час традиційної *«перерви»* між старим і новим роком. Звідси походить і кашубський термін для позначення грудня – *«gòdnik»*.

3. **WASZMOŚCI** це застаріле, давньопольське почесне звернення, яке було скороченням від *«Ваша Величносте»* та використовувалося для звернення до дворянина або багатой людини. Воно було частиною градації титулів і стосувалося особи вищого соціального становища, залежно від контексту. Походить від фрази *«Ваша Величносте»*. Використовується як форма

почесного звернення при зверненні до шляхти Залежно від контексту, інші подібні терміни включають «*Ваша любов*», «*walpan*», «*jegomość*» або «*waść*».

4. **OBRZĘDZIE** ритуал, обряд, традиційно встановлений, часто визначений правилами, діями та практиками символічного значення, що супроводжують святкування. Зрозуміло, що подібні архаїзми, вживані Влодзімежем Вольським у лібрето до опери, не є випадковою прикрасою твору, а виконують важливу функцію, формують саму його атмосферу, підкреслюють його глибоко національний характер і художню ідею. Використання старих, або народних мовних норм допомагає передати не тільки дух польської культури 19 століття, а й пов'язує її із давнішими часами. Ці архаїзми роблять мову персонажів упізнаваною, своєю, рідною для польського глядача, додаючи цим національного тону. Відтак старопольські слова є водночас, як частиною фольклорної та діалектної лексики в мові селян, так і відголосом історичної шляхетської культури.

Так як опера тісно пов'язана з народними піснями, танцями та музичними інтонаціями, то архаїчні та діалектні слова якраз підтримують цю фольклорну основу, роблячи текст ближчим до народної поезії, обрядів та традицій. Завдяки цьому сцени зі селянами звучать, як живий фольклор, а не як штучна літературна мова. У драматичних сценах архаїзми підсилюють простоту та щирість характеру Гальки та інших селян, що контрастує з холодністю шляхти.

У підсумку старопольські слова в лібрето «Гальки» створюють національно-історичний колорит, характеризують соціальні групи, підсилюють фольклорний стиль, надають емоційної щирості та вписують оперу в романтичну традицію польської культури. Їх осмислення та дослідження служить додатковим бонусом для якісного перекладу.

## ВИСНОВКИ

У процесі дослідження теоретичних засад перекладу музично-драматичних творів ми встановили, що оперне лібрето є специфічним гібридним текстом, естетична вартість якого повноцінно реалізується лише в акустичному просторі музики. Ця двоїста природа лібрето зумовлює необхідність підпорядкування перекладацької стратегії трьом системам жорстких обмежень: лінгвістичним, музично-просодичним та акустично-вокальним. Результати теоретичного аналізу дозволили сформулювати ієрархію перекладацьких пріоритетів, де найвищим критерієм виступає «співаність», а музична синхронія та фонетична природність домінують над абсолютною семантичною точністю, оскільки порушення просодики унеможлиблює сценічне виконання твору.

Аналіз текстуальної основи опери «Галька» засвідчив, що Влодзімеж Вольський використовує соціолінгвістичну диференціацію та полістилістику як ключові інструменти драматургії, протиставляючи високий, ритуалізований стиль шляхти та фольклорну, емоційно конкретну мову народного середовища. Порівняльний аналіз англомовного перекладу Кароліни Софуляк продемонстрував, що перекладачка обрала стратегію доместикації та універсалізації культурних реалій, що забезпечило тексту функціональну ясність для міжнародної аудиторії, проте призвело до часткової втрати етнографічної специфіки та ритмічної точності оригіналу, зокрема у збереженні жіночих рим та ізосилабізму.

Практична апробація розроблених принципів у власному варіанті перекладу підтвердила ефективність застосування компромісної моделі, орієнтованої на фоно-просодичну відповідність української мови вокальній лінії С. Монюшка. Авторський переклад забезпечив мінімізацію скупчень приголосних та використання відкритих голосних у високій теситурі, що сприяє природності вокалізації. Запропоновані перекладацькі рішення дозволили зберегти соціо-стилістичний контраст оригіналу та відтворити

емоційну домінанту ключових сцен без порушення музичної ритміки, що доводить можливість створення сценічно життєздатного українського тексту опери.

Загалом проведене дослідження дає підстави стверджувати, що якісний оперний переклад вимагає від фахівця подвійної компетенції та здатності до свідомого компромісу між літературним змістом і музичною формою.

## ПЕРЕЛІК ДЖЕРЕЛ ПОСИЛАННЯ

1. Алексєєва І. С. Текст і переклад. Київ : Вища школа, 2004. 240 с.
2. Андрієнко А. О. Специфіка відтворення пісенних текстів у перекладі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2014. Вип. 8(1). С. 134–137.
3. Баландіна Н. Ф. Прагматика перекладу: навчальний посібник. Київ : Знання, 2013. 215 с.
4. Бондаренко К. Л. Інтермедіальність як перекладознавча проблема (на матеріалі оперних лібрето). *Мовні і концептуальні картини світу*. 2012. Вип. 42. С. 120–127.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. В. Т. Бусел. Київ. Ірпінь : Перун, 2005. 1728 с.
6. Верба Г. Г. Ключові аспекти перекладу вокальних творів. *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. 2010. Вип. 18. С. 56–63.
7. Гаврилова І. В. Музика і слово: проблеми синтезу в оперному жанрі. *Українське музикознавство*. 2008. Вип. 37. С. 89–98.
8. Ганзбург Г. І. Лібретологічні етюди. Харків : Каравела, 2005. 96 с.
9. Ганзбург Г. І. Лібретологія: до історії та теорії питання. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса, 2005. С. 62–71.
10. Ганзбург Г. І. Про версифікацію лібрето. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 2 (7). С. 102–109.
11. Ганзбург Г. І. Статті про лібретологію. Харків : Нове слово, 2009. 124 с.
12. Гарб О. Специфіка перекладу оперних лібрето: лінгвокультурний аспект. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. 2016. Вип. 24. С. 45–52.
13. Григор'єва Г. Музично-сценічний твір як синтетична єдність. *Музика*. 2000. № 6. С. 22–24.

14. Демська-Будзуляк Л. Інтерпретація та переклад: межі можливого. *Слово і Час*. 2007. № 5. С. 34–41.
15. Драч І. С. Оперна драматургія: константи і трансформації. Харків : Майдан, 2013. 256 с.
16. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ : Наукова думка, 1982–2012.
17. Жлуктенко Ю. О. Переклад іншомовної пісенної поезії: ритміка і семантика. *Теорія і практика перекладу*. 1981. Вип. 5. С. 12–21.
18. Зарицька Т. Г. Стратегії відтворення культурно-маркованої лексики в англomовних перекладах українських народних пісень. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки*. 2015. Вип. 144. С. 112–116.
19. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози). Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. 216 с.
20. Зорівчак Р. П. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія. Львів : Вища школа, 1983. 175 с.
21. Іванов О. А. Проблеми еквіритмічного перекладу. *Всесвіт*. 1978. № 3. С. 178–183.
22. Кагановська О. М. Текст у системі культури: лінгвофілософський аспект. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2002. 268 с.
23. Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури. Вінниця : Нова книга, 2004. 576 с.
24. Карп'як О. А. Просодичні особливості перекладу англomовних пісенних текстів. *Мова і культура*. 2011. Вип. 14, т. 2. С. 234–240.
25. Кияк Т. Р., Огуй О. Д., Науменко А. М. Теорія та практика перекладу (німецька мова). Вінниця : Нова книга, 2006. 592 с.
26. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. Київ : Юніверс, 2002. 280 с.
27. Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад): підручник. Вінниця : Нова Книга, 2003. 448 с.
28. Кочур Г. П. Література та переклад. Київ : Дніпро, 2008. Т. 1–2.

- 29.Максимчук В. В. Поетика пісенного тексту: теоретичний аспект. *Слово і час*. 2011. № 6. С. 56–64.
- 30.Мірам Г. Е. Професійний переклад. Київ : Ніка-Центр, 2003. 198 с.
- 31.Монюшко С. Галька [Ноти] : клавір / С. Монюшко; лібрето В. Вольського. Краків : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952. 280 с.
- 32.Негребецький О. Дублювання фільмів як вид перекладу: практичні аспекти. *Кіно-Театр*. 2008. № 4. С. 15–17.
- 33.Некряч Т. Є. Музичність як категорія художнього перекладу. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2004. Вип. 10. С. 433–440.
- 34.Олексіс А. А. Еквіритмія в перекладі пісень: міф чи реальність? *Вісник КНЛУ*. 2013. Т. 16, № 2. С. 89–95.
- 35.Павличко Д. В. Проблеми перекладу оперних лібрето. *Всесвіт*. 1982. №10. С. 123–128.
- 36.Пасічник О. Перекладацькі трансформації в оперному тексті. *Іноземна філологія*. 2018. Вип. 131. С. 78–86.
- 37.Пергінська І. П. Фоносемантичні аспекти перекладу поетичних творів. *Вісник Житомирського державного університету*. 2009. Вип. 45. С. 187–191.
- 38.Польсько-український словник : у 2 т. / редкол.: А. І. Генсьорський та ін. Київ : Вид-во АН УРСР, 1958.
- 39.Попович М. М. Національна культура і переклад. *Мовні і концептуальні картини світу*. 2002. № 7. С. 412–418.
- 40.Радчук В. Д. Переклад як інтерпретація та перетворення. *Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Іноземна філологія*. 2003. Вип. 35. С. 45–48.
- 41.Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладознавстві. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. 376 с.
- 42.Рильський М. Т. Мистецтво перекладу. Київ : Радянський письменник, 1975. 344 с.
- 43.Самойленко О. І. Семантика музичної мови: теоретичний аспект. Одеса : Астропринт, 2006. 208 с.

44. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
45. Стріха М. В. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ : Факт, 2006. 344 с.
46. Ткаченко О. Г. Лібрето як літературний жанр. *Питання літературознавства*. 2001. Вип. 8. С. 112–119.
47. Чередниченко О. І. Про мову і переклад. Київ : Либідь, 2007. 248 с.
48. Черкашина М. Р. Історична опера епохи романтизму. Київ : Музична Україна, 1986. 150 с.
49. Черкашина-Губаренко М. Р. Опера ХХ століття: нариси. Київ : Музична Україна, 1981. 206 с.
50. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2013. 360 с.
51. Черкашина-Губаренко М. Р. Режисура опери: історія та сучасність. Київ : Наукова думка, 2009. 288 с.
52. Шама І. М. Інтермедіальність у просторі перекладу. *Вісник Харківського національного університету*. 2010. № 930. С. 115–120.
53. Швачко С. О. Проблеми синхронічного перекладу. Вінниця : Фоліант, 2004. 112 с.
54. Шмігер Т. В. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя. Київ : Смолоскип, 2009. 342 с.
55. Apter R., Herman M. *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. London : Bloomsbury Academic, 2016. 288 p.
56. Baker M. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London : Routledge, 2011. 332 p.
57. Bassnett S. *Translation Studies*. London : Routledge, 2014. 192 p.
58. Burton J. *The Art and Craft of Libretto Translation*. *The Translator*. 2009. Vol. 15, No. 2. P. 389–395.
59. Byrne J. *Technical Translation: Usability Strategies for Translating Technical Documentation*. Dordrecht : Springer, 2006. 280 p.

60. Citron M. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 307 p.
61. Desblache L. *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. London : Palgrave Macmillan, 2019. 310 p.
62. Eco U. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London : Weidenfeld & Nicolson, 2003. 200 p.
63. Franzon J. Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. *The Translator*. 2008. Vol. 14, No. 2. P. 373–399.
64. Genette G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 427 p.
65. Golendri P. Adaptation and Translation in Opera. *Journal of Musicological Research*. 2015. Vol. 34. P. 210–225.
66. Gorlée D. L. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam : Rodopi, 2005. 320 p.
67. Gutt E. A. *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Manchester : St. Jerome, 2000. 280 p.
68. Hatim B., Mason I. *The Translator as Communicator*. London : Routledge, 1997. 272 p.
69. Kaindl K. The Opera as a Multisemiotic System. *Target*. 1995. Vol. 7, No. 1. P. 11–24.
70. Kaluza K. *The Language of Polish Opera*. Kraków : Musica Iagellonica, 2010. 150 p.
71. Kerman J. *Opera as Drama*. Berkeley : University of California Press, 1988. 232 p.
72. Kluver K. Opera as a Multimedia Text. *Semiotica*. 2012. Vol. 189. P. 123–140.
73. Low P. The Pentathlon Approach to Translating Songs. *Translation through History*. 2003. Vol. 2. P. 145–160.
74. Low P. *Translating Song: Lyrics and Texts*. London : Routledge, 2017. 230 p.
75. Mateo M. Anglo-American Musicals in Spanish Theatres. *The Translator*. 2008. Vol. 14, No. 2. P. 319–342.

76. McGuire J. The Eighth-Grade Vocabulary Rule in Opera Librettos. *Opera Today*. 2014. Issue 5. P. 12–18.
77. Minors H. J. Music, Text and Translation. London : Bloomsbury, 2013. 256 p.
78. Moniuszko S. Halka : opera w 4-ch aktach / libretto Włodzimierz Wolski; przekład angielski Karolina Sofulak. Naxos, 2019. 86 p.
79. Moniuszko S. Halka / Capella Cracoviensis ; cond. Jan Tomasz Adamus; sol. N. Kawałek, J. Orliński. Deutsche Harmonia Mundi, 2020.
80. Munday J. Introducing Translation Studies: Theories and Applications. London : Routledge, 2016. 370 p.
81. Newmark P. A Textbook of Translation. New York : Prentice-Hall, 1988. 292 p.
82. Nida E. A. Toward a Science of Translating. Leiden : Brill, 1964. 331 p.
83. Nord C. Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained. Manchester : St. Jerome, 1997. 154 p.
84. Nowaczyk M. The Social Context of Moniuszko's Halka. *Polish Music Journal*. 2001. Vol. 4, No. 1. P. 1–15.
85. Pecoraro R. Prima le parole, dopo la musica? *Music and Letters*. 1999. Vol. 80. P. 34–50.
86. Pym A. Exploring Translation Theories. London : Routledge, 2014. 200 p.
87. Reiss K. Translation Criticism – The Potentials and Limitations. Manchester : St. Jerome, 2000. 127 p.
88. Samson J. The Music of Szymanowski and his Contemporaries. London : Kahn & Averill, 1990. 250 p.
89. Sause B. Music and Meaning in Opera Translation. New York : Oxford University Press, 2018. 210 p.
90. Schleiermacher F. On the Different Methods of Translating. London : Routledge, 1992. P. 36–54.
91. Simonton D. K. The Aesthetics of Opera: Music vs Words. *Empirical Studies of the Arts*. 2006. Vol. 24, No. 1. P. 87–98.

92. Snell-Hornby M. *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam : John Benjamins, 2006. 220 p.
93. Sofulak K. *Translating Halka: A Director's Note*. Naxos, 2019. P. 4–7.
94. Steiner G. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford : Oxford University Press, 1998. 560 p.
95. Susam-Sarajeva S. *Translation and Music*. *The Translator*. 2008. Vol. 14, No. 2. P. 187–200.
96. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 3: *The Nineteenth Century*. Oxford : Oxford University Press, 2005. 800 p.
97. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by S. Sadie. London : Macmillan, 2001. Vol. 1–29.
98. Toury G. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam : John Benjamins, 1995. 311 p.
99. Venuti L. *The Translation Studies Reader*. London : Routledge, 2004. 560 p.
100. Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London : Routledge, 1995. 353 p.
101. Vermeer H. J. *A Skopos Theory of Translation*. Heidelberg : TEXTconTEXT, 1996. 135 p.
102. Vermes A. *Proper Names in Translation: An Explanatory Attempt*. *Across Languages and Cultures*. 2003. Vol. 4, No. 1. P. 89–108.
103. Vinay J.-P., Darbelnet J. *Comparative Stylistics of French and English*. Amsterdam : John Benjamins, 1995. 358 p.
104. Zdziebło A. *The Polish Opera "Halka": Historical Context and Translation Issues*. *Journal of Slavic Studies*. 2011. Vol. 5. P. 45–58.
105. Błaszczak L. T. *Włodzimierz Wolski – poeta i librecista*. *Pamiętnik Literacki*. 1960. Z. 3. S. 120–145.
106. Bristiger M. *Moniuszko i opera narodowa*. *Muzyka*. 1972. Nr 2. S. 34–48.
107. Chomiński J. M. *Historia harmonii i kontrapunktu*. Kraków : PWM, 1958. T. 2. S. 200–230.

108. Dziębowska E. Polska muzyka w XIX wieku. Kraków : PWM, 1980. 350 s.
109. Focht K. Stanisław Moniuszko – twórca opery narodowej. Warszawa : Interpress, 1985. 180 s.
110. Jachimecki Z. Stanisław Moniuszko. Warszawa : Czytelnik, 1951. 240 s.
111. Kaczyński T. Dzieje sceniczne "Halki". Kraków : PWM, 1969. 150 s.
112. Maciejewski T. Moniuszko w dokumentach i listach. Kraków : PWM, 1969. 320 s.
113. Niewiarowska B. Folklor góralski w operze "Halka". *Literatura Ludowa*. 1995. Nr 4. S. 15–24.
114. Okońska A. Stanisław Moniuszko. Warszawa : Wiedza Powszechna, 1968. 300 s.
115. Prosnak J. Stanisław Moniuszko. Kraków : PWM, 1968. 280 s.
116. Rudziński W. "Halka" S. Moniuszki. Mały przewodnik. Kraków : PWM, 1954. 100 s.
117. Rudziński W. Moniuszko. Kraków : PWM, 1972. 450 s.
118. Swolkień H. Moniuszko. Kraków : PWM, 1980. 210 s.
119. Tomaszewski M. Polska pieśń artystyczna. Kraków : PWM, 1980. 300 s.
120. Topolska M. Romantyzm w muzyce polskiej. Warszawa : PWN, 2005. 220 s.
121. Uniwersalny słownik języka polskiego / red. S. Dubisz. Warszawa : PWN, 2003. T. 1–4.
122. Walaciński A. Retoryka muzyczna w operach Moniuszki. Kraków : Musica Iagellonica, 2000. 180 s.
123. Witkowska A. Literatura romantyzmu. Warszawa : PWN, 1986. 380 s.
124. Wolski W. Halka: Opera w 4 aktach / muzyka Stanisława Moniuszki; słowa Włodzimierza Wolskiego. Warszawa : Gebethner i Wolff, 1861. 245 s.
125. Wolski W. Poezje / oprac. M. Janion. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956. 420 s.