

Наталія Зубко

ПОХІДНІ ЖАНРИ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ГЕНРИКА МЕЛЬЦЕРА-ЩАВІНСЬКОГО

У статті досліджено місце похідних жанрів у композиторському доробку Г. Мельцера-Щавінського. Розглянуто специфіку композиторського мислення на прикладі парафразу “Думка” для скрипки та фортепіано на пісню С. Монюшка. Охарактеризовано художньо-естетичні принципи епохи романтизму у ставленні композиторів до написання творів на “чужі” теми.

Ключові слова: Г. Мельцер-Щавінський, польський романтизм, композитор, похідні жанри, парафраз.

Наталья Зубко

ПРОИЗВОДНЫЕ ЖАНРЫ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГЕНРИКА МЕЛЬЦЕРА-ЩАВИНСКОГО

В статье исследовано место производных жанров в композиторском наследии Г. Мельцера-Щавинского. Рассмотрено специфику композиторского мышления на примере парафраза “Думка” для скрипки и фортепиано на песню С. Монюшко. Охарактеризовано художественно-эстетические принципы эпохи романтизма в отношении композиторов к написанию произведений на “чужие” темы.

Ключевые слова: Г. Мельцер-Щавинский, польский романтизм, композитор, производные жанры, парафраз.

Natalia Zubko

DERIVATIVE GENRES IN THE CHAMBER INSTRUMENTAL CREATIVE WORK OF HENRYK MELCER-SHCHAVINSKYI

Polish composer Henryk Melcer-Shchavinskyi (1869–1928) is a prominent person in the musical history of Lviv. He was actively involved in the concert life of the city as a pianist, performing solo and ensemble programs. He was also one of the leading conductors of the orchestra for the first Philharmonic concert season. Moreover, Melcer was known as a professor of higher piano course in the Conservatory of Galician Music Society and private music schools in Lviv.

Melcer’s composer heritage is unrenowned in modern Ukrainian Art Studies. His legacy is rarely performed in concert, and many of his works were lost. The purpose of the article is to draw attention of performers to the heritage of Melcer-Shchavinskyi, to reveal the significance of derivative genres in his creative work and expand repertoire of the modern virtuoso performer.

Derivative genres occupy an important place and make up a quarter of Melcer’s heritage. There are such genres as transcriptions, paraphrases, variations, translations and processing of one folk carol among the derivative genres in his works. Mostly, Melcer refers to the music words of Stanislaw Moniushko. Melcer’s paraphrases and transcriptions of Moniushko’s songs reflect artistic and aesthetic principles inherent for the era of romanticism. They demonstrate correlations of original and newly created versions in the principle of artistic dialogue. In Melcer’s compositions the author managed to preserve the essence of the original source, diversified it rhythmically, harmonically, register and timbre. Melcer’s paraphrases of Moniushko’s songs have many virtuoso effects, so they can be widely presented on public concerts.

The article particularly considers the specificity of composer’s thinking on the example of paraphrase “Dumka” a-moll for violin and piano.

Key words: *Henryk Melcer-Shchavinskyi, polish romanticism, composer, derivative genres, paraphrase.*

Польський композитор Генрик Мельцер-Щавінський (1869–1928) є важливою постаттю в історії музичного життя Львова, який на зламі XIX–XX ст. активно долучався до розвитку концертного життя міста як піаніст, виступаючи із сольними фортепіанними програмами, та як один з провідних диригентів оркестру Філармонії в перший концертний сезон її діяльності. Вагомим є внесок Мельцера в музичну освіту польського середовища львів'ян: працював професором вищого курсу фортепіано в Консерваторії Галицького музичного товариства (1897–1899), у приватних школах, організованих його ученицями Геленою Оттавовою (1902–1914), Сабіною Каспарек (1912) та Наталією Щецінською (1907–1914), періодично викладав в Інституті А. Нементовської (1902–1903). Важливим був вплив Мельцера на камерно-ансамблеве концертне виконавство Львова – за його участі тут у 1898–1924 роках періодично відбувалися концерти камерно-інструментальної ансамблевої музики, широко популярними серед львівської слухачької аудиторії були ініційовані композитором “Сонатні вечори” (*Wieczór sonatowy*).

Важливий внесок у реконструкцію життєтворчого шляху композитора здійснили польські дослідники Ю. В. Рейс [5], В. Мельцер [3] та К. Пьонтковська-Пінчевська [4]. Спробу здійснення жанрово-стильового аналізу Концертів для фортепіано з оркестром та пісень для голосу з фортепіано знаходимо у публікаціях Й. Лавринович-Юст [2] та Б. Е. Вернер [7]. Найвагомим дослідженням композиторської творчості Г. Мельцера є монографічна праця К. Пьонтковської-Пінчевської [4], що, однак, не розкриває в повній мірі цікавий для нас львівський період діяльності композитора.

Для розкриття теми даної статті послуговуватимемось визначенням Н. Пилатюка [1] “похідні жанри”, що охоплює різноманітні жанри творів “на чужу тему” – фантазії, парафрази, транскрипції, варіації, обробки, переклади, попури, аранжування та ін.

Композиторський доробок Мельцера є маловідомим у сучасному українському мистецтвознавстві, його спадщина рідко виконується на концертних естрадах, а значна частина творів є втраченою.

Мета статті – привернути увагу виконавців до творчості Г. Мельцера-Щавінського, розкрити значення похідних жанрів у його творчому доробку та розширити репертуар сучасного концертуючого виконавця-віртуоза.

Написання композиторами творів “на чужу тему” було актуальним на всіх етапах розвитку музичного мистецтва. Традиція звернення до “чужих” композицій бере свій початок ще в епоху бароко. Як приклад, згадаємо бахівські переклади скрипкових концертів А. Вівальді для органу чи клавесину, а також власних творів для виконання іншими інструментальними складами. Твори “на чужі теми” отримують особливого розвитку в добу романтизму. Якщо в епоху бароко для жанру перекладу були характерними свобода вибору інструментів та голосів, вільне внесення виконавцями прикрас та імпровізаційних елементів при чіткому дотриманню структури авторського тексту, то доба романтизму формує вже новий тип інструментальних перекладень, позначених свободою у ставленні до першоджерела [1, с. 10].

Поява вдосконаленого фортепіано значною мірою сприяла новим мистецьким пошукам і відкриттям для композиторів-піаністів, що робили переклади передовсім для власного концертного виконання. Одним з найяскравіших композиторів-романтиків, що досконало володів мистецтвом “перепрочитання” чужого авторського задуму, був Ференц Ліст. У його творчості зустрічаємо переклади, транскрипції та парафрази на твори багатьох композиторів – від епохи бароко до його сучасників.

Мельцер був видатним піаністом та композитором, лауреатом премії Гран-прі Міжнародного конкурсу піаністів ім. А. Рубінштейна в Берліні (1895) та володарем найвищих нагород ряду Міжнародних композиторських конкурсів¹. На його творчість значний вплив

¹ Премія Гран-прі за I Концерт для фортепіано з оркестром, Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі та Характеристичні п'єси на Міжнародному конкурсі композиторів ім. А. Рубінштейна (Берлін, 1895); I премія за II

мали концертно-виконавські традиції романтичної доби, згідно яких віртуоз-виконавець, орієнтуючись на власні технічні можливості, писав твори для власного виконання. В творах на “чужі” теми він з особливою повнотою розкривав свій багатогранний виконавський та композиторський потенціал, адже “на основі знайомих публіці шедеврів чи популярної музики яскравіше помітна віртуозність і винахідливість автора перекладу” [1, с. 9].

Похідні жанри у творчості Мельцера займають вагоме місце і складають четверту частину усього його композиторського доробку. Парафрази та транскрипції композитора відображають притаманні для романтичної доби художньо-естетичні принципи, а також значною мірою передають уподобання слухачької аудиторії того часу, що, безумовно, впливало на пріоритети артиста у виборі тих чи інших творів для виконання на концертних естрадах.

До написання творів на “чужу” тему Мельцер звертається ще в ранній період своєї творчості. Серед похідних жанрів у його доробку – транскрипції, парафрази, варіації, переклади і обробка народної колядки. Ранній період творчості позначений особливою увагою до музичного слова Монюшка, засновника польської національної класичної опери та камерно-вокальної лірики. На теми С. Монюшка Мельцером написані: Варіації для фортепіано на тему пісні “Козак” (1898), три фортепіанні транскрипції пісень “Чи знаєш цей край” (“Znasz li ten kraj”, 1898), “Думка” (“Dumka”, 1898), “Весна” (“Wiosna”, 1898), чотири парафрази для фортепіано на теми: “Вечірня пісня” (“Pieśń wieczorna”, 1898), “Пряха” (“Prząśniczka”, 1898), “Грізна дівчина” (“Groźna dziewczyna”, 1899), “Старий капрал” (“Stary kapral”, 1902), парафраз для скрипки в супроводі фортепіано пісні “Думка” (“Dumka”, 1909).

У творчому доробку Мельцера є також фортепіанна транскрипція власного твору – хору прях з III дії опери “Марія” (яка є втраченою) під назвою “Пряха” (“Prząśniczka”, 1902–1903). Завдяки здійсненій композитором транскрипції цей фрагмент опери зберігся до нашого часу.

Мельцер здійснював переклади окремих фортепіанних творів для симфонічного оркестру, працюючи на посаді другого диригента у Львівській філармонії в 1902–1903 рр. Композитором були інструментовані “Траурний марш” Ш. В. Алькана та “Галицькі танці” Ю. Зарембського. Неодноразове повторне виконання цих творів у подальших концертних програмах¹ свідчить про майстерне втілення Мельцером авторських задумів засобами оркестрової партитури та успіх цих творів у публіки. Ця сфера діяльності музиканта досі не висвітлювалась у музикознавстві.

В останній період творчості Мельцер при komponуванні похідних жанрів звертається до народних тем. Пише обробку колядки “Lulajże Jezuniu” у варіанті для голосу та фортепіано (1924) та Варіації для фортепіано на народну тему (1925).

Зосередимось докладніше на похідних жанрах, написаних Мельцером на теми польського композитора С. Монюшка. Слід зазначити, що всі парафрази та транскрипції Мельцер здійснював на теми найбільш популярних та широко виконуваних пісень Монюшка. Варто окремо відзначити, що варіації, транскрипції та парафрази на теми Монюшка, транскрипція власного твору, а також переклади фортепіанних творів Ш. В. Алькана та Ю. Зарембського для симфонічного оркестру були здійснені Мельцером під час перебування у Львові, про що засвідчують роки написання. У цьому контексті хочемо відзначити позитивний вплив атмосфери нашого міста на творчість польського композитора.

Монюшко написав понад 400 пісень, які публікував у шести збірниках “Домашній співаник” (“Śpiewnik domowy”). Назва красномовно засвідчує про намір автора творити пісні для домашнього музикування, що призначалися для широкого загалу, підходили до різних обставин щоденного життя і відповідали різним настроям та потребам серця [6, с. 4]. Музика Монюшка оригінальна, сповнена почуттів і натхнення, багата різноманітними емоційними відтінками. Просто і вміло промовляє до кожного, притім доступна і легко запам’ятовується. Польський музичний критик Маурицій Карасовський казав, що для виконання пісень Монюшка

Концерт для фортепіано з оркестром на Міжнародному конкурсі композиторів ім. І. Падеревського (Ляйпціг, 1898); II премія за оперу “Марія” на Конкурсі для польських композиторів ім. К. Володкєвіча (Варшава, 1904).

¹ “Траурний марш” Ш. В. Алькана було виконано в програмах концертів Львівської філармонії 20.01 та 24.01.1903 р.; “Галицькі танці” Ю. Зарембського виконувалися чотири рази: 14.02, 10.03, 22.03 та 28.03.1903 р.

не потрібно ані особливого голосу, ані освіченості. Пісні відзначаються великою простотою мелодійного візерунка, що “кожен, що вміє чути, що має хоч якийсь розуміння музики, з легкістю їх виконає” [6, с. 4].

Натомість виконання мельцерівських транскрипцій та парафраз пісень Монюшка потребує від виконавця професійності і великої технічної вправності для досягнення цілісності композиторського задуму, адже “парафрази Монюшкових пісень в опрацюванні Мельцера засліплюють бравурою віртуозних ефектів” [3, с. 41]. У мельцерівських опрацюваннях пісні Монюшка призначались для публічних концертних виступів, являли собою яскраві віртуозно-показові музичні номери.

Монюшко обирав для своїх пісень тексти найкращих польських поетів. У час, коли вивчення польської літератури не було широко розповсюдженим, ба навіть забороненим, на піснях Монюшка суспільство, зокрема молодь, пізнавало польську поезію. При цьому, завдяки музиці, вірші вивчалися напам’ять. Пісні Монюшка стали своєрідною школою рідної мови і літератури для поляків.

Звертаючись до музики Монюшка, Мельцер популяризував пісенну творчість свого попередника. В час, коли Польща уже кілька століть була позбавлена державності, поширення національної музичної спадщини на якісно вищому професійному рівні виховувало нову генерацію як слухачів, так і виконавців.

У парафразах та транскрипціях Мельцера співвіднесення оригіналу та новоутвореної версії відбувається за принципом “художнього діалогу” [1, с. 9], в котрому автору вдалося зберегти оригінальну сутність першоджерела, урізноманітвивши його ритмічно, гармонічно, регістрово і тембрально. Опрацювання Мельцера показують пісню у “сйаві розкішних барв, не позбавляючи властивих їй чарів поезії” [3, с. 41].

Більш докладно розглянути специфіку композиторського мислення Мельцера можемо, проаналізувавши парафраз “Думка” a-moll для скрипки та фортепіано.

Назва твору спонукає до проведення аналогій з українською народною пісенною творчістю. “Думка” – українська багатокуплетна пісня у формі балади сумного характеру. Часто виражала жаль за втраченою особою, або смуток за рідною землею, чи за якоюсь минулою подією. Переважно виконувалася у супроводі бандури. Проста мелодика, куплетна побудова, прозора фактура – все це свідчить на користь нашого твердження. До жанру “Думки” у своїй творчості зверталися різні композитори: Ф. Шопен “Думка” для голосу і фортепіано з циклу “Польські пісні” ор. 74/11; П. Чайковський “Думка” для фортепіано C-dur ор. 59; А. Дворжак Фортепіанне тріо “Думка” ор. 90 та ін. У С. Монюшка є два твори під назвою “Думка”: Речитатив і думка Зузі “Stacho odjeżdża, nie powróci już” з опери “Verbum nobile” та “Думка” – пісня “Przychodź miły” для голосу в супроводі фортепіано, яка й стала основою для написання Мельцером власного Парафразу.

Твір написаний у куплетно-варіантній формі, складається з трьох куплетів. Форма кожного з куплетів є простою двочастинною безрепризною, складається з двох періодів, що за своєю структурою нагадують заспів (а) та приспів (є). Якщо у Монюшка викладення музичного матеріалу не змінюється з кожним наступним куплетом (композитор ставить знак репризи і не записує нотами 2-й та 3-й куплети), то в Мельцера спостерігаємо масштабно розгорнутий виклад з кульмінацією в другому куплеті.

Парафраз складається з 79 тактів, написаний у тридольному метрі. Характер мелодії наспівний, протяжний. На початку вказана авторська ремарка *Lento*.

Розпочинається твір двотактовим вступом партії фортепіано у динаміці *p*. Тонічна квінта в басу та два акорди під лігою на другу і третю долі такту: T_3 та D_7 з прохідним шостим ступенем підготовляють вступ скрипки. Рух мелодії солюючого інструмента викладений восьмими та четвертними вартостями із зупинками на половинних у кінці кожного періоду і розвивається в діапазані трохи більше однієї октави (мала деціма). Ліги по дві і по чотири восьмі, “зупинки” на четвертних – створюють характер спокійного неспішного оповідання. Другий період є більш схвильованим, що виражається авторськими ремарками *poco più vivo* і *espressivo*. Перший куплет завершується чотиритактовим фортепіанним програшем у динаміці *pp*, *leggiero* (тт. 23–26).

У другому куплеті мелодична лінія проводиться у фортепіано, а супровід переходить у партію лівої руки. Тонічна квінта остінато витримана в басу лише 5 тактів (тт. 27–31), акорди на другій та третій долях переміщуються у середній регістр. Починаючи з другого періоду, змінюється гармонічна основа акомпанементу: $T_3 - D_6 - DD_7 - D_3$. У скрипки з'являється фігураційне обігрування гармоній у тріольному викладі, що нагадує сопілкові переливи народного музикування. З 43 т., згідно з авторською ремаркою *poco cresc. ed accelerando*, розпочинається вихід до кульмінаційної вершини твору. Поліритмічні нашарування між фортепіано і скрипкою, поява широкої акордової фактури з акцентами на кожен вісімку і доповнюючою ремаркою *largamente* – надають музиці драматичного відтінку. Кульмінаційною нотою у скрипки є “соль” третьої октави, що безперервно звучить на фоні розкладеного арпеджіо G_7 у фортепіано впродовж чотирьох тактів. Наступні два стають модуляційною ланкою до D_7 основної тональності. Зупинки четвертними на другій долі тактів, акценти, авторське *molto espressivo* підкреслюють емоційну напруженість. Цікавого колористичного ефекту досягає Мельцер у тт. 52–55, на які припадає спад кульмінації і перехід до останнього куплета. Після появи D_7 у партії фортепіано в динаміці *f* при відкритій правій педалі композитор раптово, з наступного ж акорду ставить динаміку *pp*. При цьому педаль не змінюється. На цій гармонії автор вибудовує секвенційний каскад низхідних акордів тріолями *stac.* (E-d-C-h-a-E-F-E), що розпочинається в третій октаві і складається з чотирьох ланок (остання неповна). Уся напруга ніби розчиняється, поступово віддаляється, барви стають похмурішими і темнішими. Не випадково К. Пьонтковська-Пінчевська стверджує, що основним композиторським засобом у цьому творі є фактура [4, с. 181].

Мелодія в останньому проведенні (третьій куплет) знову повертається до скрипки. Проте, на відміну від двох попередніх, звучить на октаву вище. Фактура фортепіанного акомпанементу зазнає незначних на перший погляд, але дуже суттєвих з позиції драматургії, змін. У верхньому голосі замість акордів виписаних четвертними тривалостями на другу і третю долі тактів (покликаних підкреслити тридольний метр), і зміною гармоній на них, композитор застосовує вартості на цілий такт. Внаслідок чого гармонічні зміни відбуваються вдвічі рідше (один раз у такт). Як і в першому куплеті, в басу протягом 7 тактів звучить тоніка остінато, проте в середньому голосі у кожному з них на другу долю з'являється тріоль, з послідовною зміною натурального і гармонічного VII ступеня. Тим самим автору вдається змалювати психологічний стан нещасної людської душі, з її розчаруваннями і надіями. Окрім того, змінюється і динаміка. Так замість *p* (порівняно з первинним викладом) з'являється *tr*, а друге речення розпочинається з *mf*, і у своєму розвитку досягає майже *f* (*meno f*). З цього моменту (т. 68) змінюється звичний розвиток мелодичної лінії. Наступна фраза розпочинається у скрипки з другої долі такту від звуку “сі” у третій октаві. У висхідному русі піднімається до ноти “фа”, залігваної на два такти з ферматою у другому. Цей мотив повторюється тричі, кожен наступний октавою нижче з поступовим динамічним загасанням. Змінюється і гармонічна основа акомпанементу. З початку – b_7 залігований до першої четверті у наступному такті з повтором у вигляді арпеджіо восьмими вартостями у тріольному русі. Потім – D_7 , у динамічному відтінку *pp*, залігований на 2 такти з повторенням у арпеджіюваному викладі.

Заключні п'ять тактів твору є додатковим плагальним доповненням. Остінатне “ля” у партії скрипки та басу фортепіано заповнене послідовністю з обернень трьох септакордів $t_7 - DD_2 - {}^{b1}II_2$ в середньому регістрі (76 т). Два останні такти – звук “ля” *pizz* на першій долі у скрипки та фортепіано. Динаміка опускається до *ppp*.

Сучасному виконавцю, інтерпретуючи парафрази, транскрипції та варіації Мельцера, зокрема парафразу “Думки” для скрипки та фортепіано, необхідно враховувати історичний контекст написання як першоджерела, так і, власне, парафразу, суб'єктивні мотиви авторів обох варіантів і, на підставі зібраної інформації, формувати виконавську концепцію, що буде спрямована на сучасного реципієнта.

Отже, похідні жанри у камерно-інструментальній творчості Г. Мельцера-Щавінського займають вагомe місце, яскраво презентують художньо-естетичні принципи романтичної доби, є свідченням композиторської та виконавської майстерності польського композитора-

романтика. Перелічені в статті твори Г. Мельцера-Щавінського можуть бути внесені у репертуар сучасного виконавця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пилатюк Н. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) / Н. Пилатюк. – автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. – Харків, 2013. – 18 с.
2. Ławrynowicz-Just J. Melcer odkryty na nowo. Koncerty fortepianowe Henryka Melcera-Szczawińskiego w aspekcie wykonawczym / Joanna Ławrynowicz-Just. – Warszawa : Uniwersytet muzyczny Fryderyka Chopina, 2012. – 82 s.
3. Melcer W. Henryk Melcer – mój ojciec / Wanda Melcer. – Warszawa : Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 1994. – 196 s.
4. Piątkowska-Pinczewska K. Henryk Melcer-Szczawiński. Życie i twórczość / Katarzyna Piątkowska-Pinczewska. – Kalisz–Poznań : Instytut Pedagogiczno-Artystyczny UAM, 2002. – 288 s.
5. Reiss J. Statkowski – Melcer – Młynarski – Stojowski / Józef Wł. Reiss. – Łódź : Czytelnik, Marec 1949. – Z cyklu : Muzyka i muzycy polscy. – Zeszyt XVIII. – 26 s.
6. Rudziński W. Wstęp / W. Rudziński // Stanisław Moniuszko. Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem. – Kraków : PWM, 1988. – S. 4–6.
7. Werner B. Pieśni Henryka Melcera / Barbara Ewa Werner // Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. – Wrocław, 1998. – Nr. 72. – S. 100–109.

REFERENCES

1. Pylatyuk, N. (2013), “Psychological and social aspects of the derivative genres in music (on the example of Ukrainian violin transcription of the second half of the XXth – beginning of the XXIst century)”, Thesis abstract for Cand. Sc., 17.00.03, Kharkiv, 18 p. (in Ukrainian).
2. Ławrynowicz-Just, J. (2012), Melcer odkryty na nowo. Koncerty fortepianowe Henryka Melcera-Szczawińskiego w aspekcie wykonawczym [Melcer Rediscovered. Piano concerts of Henryk Melcer-Shchavinski in the performance aspect], Warszawa, Uniwersytet muzyczny Fryderyka Chopina. (in Polish).
3. Melcer, W. (1994), Henryk Melcer – mój ojciec [Henryk Melcer – my father], Warszawa, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina. (in Polish).
4. Piontkowska-Pinchewska, K. (2002), Henryk Melcer-Szczawiński. Życie i twórczość [Henryk Melcer-Schawinski. Life and creative work], Kalisz–Poznań, Instytut Pedagogiczno-Artystyczny UAM. (in Polish).
5. Reiss, J. (1949), Statkowski – Melcer – Młynarski – Stojowski [Statkovski – Melcer – Mlynarski – Stoyovski], Łódź, Czytelnik. (in Polish).
6. Rudziński, W. (1988), Wstęp [Introduction], Stanisław, Moniuszko. Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem [A Home Songbook. Anthology of songs for voice and piano], Kraków, PWM, pp. 4–6. (in Polish).
7. Werner, B. (1998), Pieśni Henryka Melcera [Songs by Henryk Melcer], Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu [Scientific works Wroclaw Music Academy named after K. Lipinski], Wrocław, no. 72, pp. 100–109. (in Polish).