

УДК 78.421

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-2

Зубко Наталія Богданівна
старший викладач кафедри спеціального фортепіано,
здобувач кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-6608-6543>

ПРОБЛЕМИ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ

Творчість С. Людкевича для фортепіанного дуету до цього часу залишалася поза увагою дослідників та виконавців. Частина творів цього жанру досі залишається неопублікованою, зокрема два твори під назвою «Чабарашки». Мета цієї статті – висвітлити виконавські проблеми інтерпретації творів С. Людкевича для фортепіано в 4 руки в контексті стилю композитора.

У статті розглянуто світоглядні погляди композитора на прикладі фортепіанної дуетної творчості. Простежено тяжіння композитора до симфонізації музичного полотна, міфотворення зі збереженням національних рис музичної мови, прагнення об'єднати вічні ідеали краси, добра та гармонії. Узагальнено стилістичні риси композитора щодо тематизму, образного драматизму, тематики боротьби, звитяг та перемоги.

У статті проаналізовано твори композитора для фортепіано в 4 руки, написані для студентів із дидактичною метою: «Швачка-марш», Січовий марш «Ой ішли наші славні запорожці», «Чабарашки № 3». Також тут подано аналіз великих полотен, написаних у жанрі фортепіанного дуету: марш «Під мурами Єрихону», «Чабарашки № 2», «Меланхолійний вальс».

У статті проаналізовано форму кожного з творів та їх образний зміст, описано виконавські труднощі, подано методичні рекомендації до опрацювання та інтерпретації кожного з них.

Апробація в концертних програмах усіх творів для фортепіано в 4 руки авторкою даної статті, як учасницею дуету Dovhan & Zubko Piano Duo, дає можливість стверджувати, що віднайдені в архіві композитора рукописи творів для фортепіанного дуету, а також фортепіанно-дуетна спадщина С. Людкевича в цілості, може вповнено займати місце в репертуарах виконавців та концертних інституцій. Рекомендації, наведені в статті, є результатом власної піаністично-виконавської практики дослідниці та можуть бути орієнтиром для опрацювання творів С. Людкевича для фортепіано в 4 руки студентами, педагогами та професійними фортепіанними дуетами.

Ключові слова: С. Людкевич, фортепіанний дует, твори для фортепіано в 4 руки, інтерпретація, стильові ознаки.

Zubko Natalia. Performing works by Stanislav Liudkevych for piano duet

Little research has been undertaken so far to study S. Liudkevych's works for piano duet. Some of the works of this genre still remain unpublished, in particular two works called "Chabarashki". The purpose of this paper is to examine the performance problems of interpreting S. Liudkevych's works for piano 4 hands with the focus on the composer's style.

The article analyses the worldview of the composer from the perspective of piano duet work. The composer's tendency to symphonize the musical canvas, to create a myth while preserving the national features of the musical language, and his desire to unite the eternal ideals of beauty, goodness and harmony have been traced. The stylistic features of the composer in terms of thematism, figurative drama, themes of struggle, triumph and victory have been summarized.

The present study examines the composer's works for piano 4 hands written for students with a didactic purpose: "Shvachka-marsh", Sichovyi March "Oy ishly nashi slavni zaporozhtsi"

(Oh, our glorious Zaporozhians were coming), “Chabarashka № 3”. The paper also explores large canvases written in the piano duet genre: the march “Under the Walls of Jericho”, “Chabarashka № 2”, “Melancholy Waltz”. It addresses the questions of the form of each of the works and their figurative content, describes the performance difficulties, provides methodical recommendations for the development and interpretation of each of them.

Approbation in concert programs of all works for piano 4 hands by the author of this article as a member of the Dovhan & Zubko Piano Duo confirms that the manuscripts of works for piano duet found in the composer’s archive, as well as the piano-duet legacy of Liudkevych in general, can positively take place in the repertoires of performers and concert institutions. The recommendations given in the article are the result of the researcher’s own pianistic and performing practice, and can serve as a guideline for studying S. Liudkevych’s works for piano 4 hands by students, teachers and professional piano duets.

Key words: S. Liudkevych, piano duet, works for piano 4 hands, interpretation, stylistic features.

Станіслав Людкевич (1879–1979) – перший професійний український композитор у Галичині. Грунтовна музична освіта, яку він здобув у Відні, дозволила йому сформувати свій винятковий індивідуально авторський стиль, що базується на постромантичних постулатах. У своїй творчості та культурологічній діяльності Людкевич дотримувався двох принципів: «З одного боку, плекав окремішність, самотність національного мистецтва, глибоко досліджував його традиції, з іншого ж – постійно наголошував на необхідності активної взаємодії української та інших європейських шкіл»¹. Будучи обізнаним у всіх новочасних тенденціях розвою композиторських технік, Людкевич залишався вірним пізньоромантичній лінії. Він поєднує у своєму почерку замилювання Вагнером, захоплення українським фольклором, герої його творів ідеалізовані, а їхні можливості гіперболізовані. Пізньоромантична міфологічна площина дала композиторові можливість вповні слідувати ідеалу калокагатії – поєднанню добра та краси в єдине ціле². Як творець українського «національного музичного міфу»³, Людкевич привносить в українську класичну музичну культуру яскраві образи драматизму, боротьби, звияги та перемоги.

Перелічені риси простежуються у всіх композиціях Станіслава Людкевича, зокрема, і у творах для фортепіанного дуету. Нашу наукову розвідку хочемо присвятити власне цій галузі творчості композитора.

Твори Станіслава Людкевича для фортепіанного дуету досі не висвітлювались у музикознавчій літературі та залишались поза увагою дослідників. Коротенька передмова Т. Воробкевич⁴ до нотного видання окремих фортепіанних дуетних творів композитора описує лише історичні передумови їх написання. З. Штундер у монографії, присвяченій творчості Людкевича⁵, більш детально зупиняється на аналізі оркестрових опрацювань композитором маршу «Під мурами Єрихону» та «Меланхолійного вальсу». Натомість фортепіанні варіанти цих творів ніколи не були предметом

¹ Кияновська Л. Станіслав Людкевич у духовно-історичному хронотопі ХХ століття. *Людкевич у фокусі ХХІ століття* : збірник наукових праць / редкол.: Л. Кияновська, Н. Сиротинська, Т. Мазепа, Т. Демко, І. Остапович. Харків ; Львів : Олександр Савчук, 2020. С. 15.

² Кияновська Л. Станіслав Людкевич у духовно-історичному хронотопі ХХ століття. *Людкевич у фокусі ХХІ століття* : збірник наукових праць / редкол.: Л. Кияновська, Н. Сиротинська, Т. Мазепа, Т. Демко, І. Остапович. Харків ; Львів : Олександр Савчук, 2020. С. 13–15.

³ Кияновська Л. Станіслав Людкевич у духовно-історичному хронотопі ХХ століття. *Людкевич у фокусі ХХІ століття* : збірник наукових праць / редкол.: Л. Кияновська, Н. Сиротинська, Т. Мазепа, Т. Демко, І. Остапович. Харків ; Львів : Олександр Савчук, 2020. С. 10.

⁴ Воробкевич Т. Передмова. Людкевич С. П’єси для двох фортепіано та для фортепіано в 4 руки. Львів, 2014. С. 3–5.

⁵ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. I (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. 636 с.

музикознавчого аналізу. До цього часу залишалися поза увагою дослідників, видавців та виконавців-піаністів два цикли «Чабарашок» Людкевича, що існують у рукописах. Один із них – «Чабарашки № 3» – авторський переклад скрипкового твору для фортепіано в 4 руки, інший – «Чабарашки № 2», що пізніше стануть основою для написання хорового варіанту циклу.

Вимушені визнати, що досі немає сформованих поглядів на інтерпретацію дуетних творів Людкевича. Відсутність звукозаписів та сталих виконавських парадигм ставить виконавців-інтерпретаторів перед безліччю стилістичних запитань.

Представлена стаття є підсумком виконавського досвіду дуету *Dovhan&Zubko Piano Duo*, ґрунтується на багаторічному опрацюванні творів Людкевича для фортепіано в 4 руки та багаторазовому їх виконанні в концертних програмах. Також ця стаття є першою науковою спробою сформулювати виконавські завдання, що виникають у процесі роботи над творами для фортепіанного дуету.

Фортепіанна дуетна творчість С. Людкевича втілює в собі світоглядні погляди композитора. Його тяжіння до симфонізації музичного полотна, міфотворення зі збереженням національних рис музичної мови, прагнення об'єднати вічні ідеали краси, добра та гармонії помітні у всіх творах цього жанру. Окремо слід зазначити, що декілька опусів, написаних Людкевичем у жанрі фортепіанного дуету, є великими художніми творами в розгорнутих формах, які і самим композитором відчувались більш масштабно, про що свідчать подальші переклади їх для великих інструментальних та хорових складів.

До жанру фортепіанного дуету С. Людкевич звертався впродовж життя. З-під його пера вийшло сім творів для фортепіано в 4 руки: "Cosaques caracteristiques (Bałagulski)" (1899, не зберігся), Військовий марш «Під мурами Єрихону» (1902), Січковий марш «Ой ішли наші славні запорожці» (1909), «Швачка-марш» (1909), також має назву «Чабарашки № 1», «Чабарашки № 2» (1912), «Чабарашки № 3» (1913) та «Меланхолійний вальс» (1917), а також один твір для двох фортепіано – "Capriccio" d-moll (1902)⁶.

Педагогічна праця Людкевича в Перемишлі та Львові спонукала його до написання творів із дидактичною метою – створення українського педагогічного репертуару на основі національного тематизму та мелодики. У жанрі фортепіанного дуету композитором із цією метою було створено три твори: «Швачка-марш», Січковий марш «Ой ішли наші славні запорожці» та «Чабарашки № 3».

«Швачка-марш» – яскравий зразок твору для фортепіано в 4 руки у творчості композитора, створений із навчальною метою. Написаний для учениць Руського інституту в Перемишлі. Уперше його було виконано у великому залі Інституту 18.06.1910 р.⁷ Твір побудовано на основі історичних гайдамацьких пісень про Швачку, Харка та Нечая, котрі композитор записав від Гната Хоткевича та Миколи Садовського⁸. В архіві Людкевича зберігається рукопис цього твору під назвою «Чабарашка», на полях нот зазначена назва пісні, що лягла в основу – «Іде Харко із Туреччини». З. Штундер зазначає, що це окрема композиція під назвою «Чабарашки № 1»⁹. Однак, проаналізувавши музичний матеріал, робимо висновки, що це є один і той самий твір.

Серед завдань, котрі постають перед виконавцями «Швачки-маршу» – тонке розмежування двох жанрових основ твору: маршу та пісні. З одного боку, ритмічна організованість,

⁶ Існує в рукописі, однак, ноти, на жаль, не віднайдено. З. Штундер зазначає, що "Capriccio" є транскрипцією II частини однойменної симфонічної п'єси, котра залишилась не завершеною.

⁷ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 602.

⁸ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 210.

⁹ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 528, 605.

характерна для маршу ритмічна формула – вісімка, тріоль шістнадцятими, дві вісімки, з іншого – наспівність, *rubato*, проговореність, характерні для української пісні. Тракткування даного твору виключно як маршу було б помилкою, адже позбавить його тонкого нюансування та ліричності.

Друга половина розділу *Trio* вимагає від виконавців синхронності в переключенні між епізодами «сольного» співу та «оркестрового» *tutti*.

Привертає увагу деталізований підхід композитора до написання штрихів – *staccato*, клинки, акценти, *legato* по дві, три чи чотири ноти, *staccato* під лігою, *tenuto*, що відповідно вимагає від виконавця скрупкульозного ставлення при розборі та виконанні твору.

Важливим є дотримання авторської динаміки, проте все ж допустимі інтерпретаційні зміни при виконанні повторюваних епізодів.

Січковий марш «Ой шли наші славні запорожці». У великому дослідженні З. Штундер є дві версії створення цього твору. Перша, що твір був написаний під час викладання в Інституті для дівчат у Перемишлі в 1909 р.¹⁰ Друга (її також підтримує Т. Воробкевич¹¹), що Людкевич першочергово (у 1911 р.) написав «Запорозький похід» – марш на тему народної пісні «Гей, на горі там жінці жнуть» для духового оркестру з метою презентації його на з'їзді спортивно-виховного товариства «Сокіл». Згодом (у 1914 р.) композитор переробив цей марш для виконання на фортепіано в 4 руки, назвавши його Січковим маршем «Ой шли наші славні запорожці»¹². Зараз встановити історичну правду вже не вдасться, хоча з достеменною певністю можемо стверджувати, що все ж мелодія відомої козацької історичної пісні у творі не прослідковується, і цілком імовірно, що мова в монографії З. Штундер іде про два різні твори. У будь-якому випадку і перша, і друга версії створення маршу дають підтвердження, що він має дидактичне спрямування та призначений для того, щоб студенти музичних закладів опановували мистецтво дуетної гри на одному фортепіано на основі українського музичного матеріалу.

Щодо особливостей виконання даної композиції можна сказати, що тут відіграє значно більшу роль організоване ритмічне начало. Знання того, що твір міг бути створений для духового оркестру, формує додаткове розуміння необхідності чітких диригентських ауфтактів у першій партії, спільного дихання та синхронності обох партій.

Технічно виснажливим для виконання є середній епізод твору, де виклад мелодичної лінії I партії відбувається у фактурі тремоло. У цьому розділі необхідно шукати моменти відпочинку для руки, а також підтримка басової лінії II партії – проведення завуальованих мелодичних ходів.

Твір, як дидактичний матеріал, вимагає високого рівня володіння туше, чіткої реакції, тонких відшліфованих піаністичних відчуттів, адже за дещо спрощеною фактурою приховані завдання вищого ґатунку.

Ще один твір із дидактичним призначенням – «Чабарашки № 3» – це авторський переклад скрипкової чабарашки для фортепіано в 4 руки. Імовірно, призначалась композитором для розширення педагогічного репертуару. Рукопис цієї композиції у виконавському варіанті для фортепіанного дуету є не завершеним та існує у вигляді ескізу. У процесі нашого дослідження були виявлені також певні розбіжності зі скрипковим твором, котрі стосувалися як мелодичної (мелізматика, форшлаги, ритмічні зміни), так і гармонічної мови, а також

¹⁰ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 526.

¹¹ Воробкевич Т. Передмова. Людкевич С. П'єси для двох фортепіано та для фортепіано в 4 руки. Львів, 2014. С. 5.

¹² Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 604.

загальної кількості тактів. Результатом цього дослідження, а також скрупульозної роботи над нотним текстом, котру виконав Петро Довгань, стала повна реконструкція композиції, що дозволяє внести «Чабарашки № 3» у концертний репертуар фортепіанного дуету.

Виконавські завдання цього твору наступні: підкреслення жанрової основи завдяки короткому штриху та загостреним акцентам, регістрове та тембральне співставлення тематичного матеріалу, звуконаслідування народних інструментів – цимбал.

При виконанні I партії необхідно досягти максимальної координації рук, чіткої артикуляції форшлагів та шістнадцятих. II партія вимагає вміння об'єднати акомпануючі акорди у фразу, володіння коротким штрихом, широкою динамічною амплітудою та поліфонічним мисленням у середньому епізоді.

Інтерпретація середнього епізоду: не потрібно надмірно серйозне прочитання ліричної середини, адже природа жанру передбачає гумористичні висміювання ситуації чи проблеми ліричного героя.

Усі три твори мають подібні ансамблеві завдання: спільне фразування, дихання між фразами, епізоди *tutti*, синхронність взяття акордів тощо.

«Чабарашки № 2» – досить масштабний твір, написаний у формі варіацій, продовжує фольклористичну лінію творчості композитора. Тривалість циклу 8 хв. Розмах авторського мислення тут є настільки широким, що в 1931 р. Людкевич вирішує перекласти його для мішаного хору в супроводі симфонічного оркестру.

Цей цикл складається з восьми контрастних за характером варіацій. Різноманітні динамічні, фактурні та виконавсько-технічні прийоми досконало розкривають задум композитора. Людкевич із великою майстерністю застосовує широку акордову фактуру в кульмінаційних епізодах для зображення героїчних, мужніх образів. Як протиположність – жіночі, сповнені витонченої лірики, а інколи іскристої грайливості та жарту, змальовуються прозорою мереживною фактурою. Вміле поєднання мажору та мінору, використання гуцульського ладу наповнює цей твір народним колоритом.

Незважаючи на значний масштаб, «Чабарашки № 2» виконуються та сприймаються слухачами на одному диханні. Цикл є яскравим концертним твором, здатним прикрасити репертуар фортепіанних дуетів.

Основна проблема, котра постає перед інтерпретаторами циклу «Чабарашок» – побудова форми твору. Оскільки цикл складається з контрастних епізодів, що містять різні технічні завдання, важливим є зберегти цілісність твору при деталізації кожного образу. Калейдоскоп характерів – вокальних, інструментальних, речитативно-декламаційних, ліричних, скерцозних, граціозних, танцювальних тощо – вимагає від виконавців пошуку засобів для повного розкриття. Драматургічна кульмінація циклу припадає на епізод із речитативами. Своєрідну арку творить тематичний матеріал, котрий композитор використовує в першій варіації та перед кодою. Музичний матеріал вступу впродовж твору повторюється в різних тональностях, відіграє роль інструментального програшу, є своєрідним рефреном чи лейтмотивом циклу.

Щодо технічних завдань можна сказати, що поруч із пісенною структурою необхідно досягати проговореності, проартикульованості всіх дрібних прохідних звуків у шістнадцятих; застосовувати багатотемброву палітру інструмента, використовуючи різне піаністичне туше; мислити довгими лініями, щоб уникнути небезпеки зупинок у кінці кожної фрази; педалізувати, орієнтуючись на фактуру, звертати увагу на місця, які варто трактувати як безпедальні.

Єврейський військовий марш «Під мурами Єрихону» відображає провідну тему творчості С. Людкевича – тему національно-визвольної боротьби. Початково твір було задумано як вступ або фінал опери «Бар-Кохба», яка б висвітлювала події 133 року в Палестині – єврейський національно-визвольний рух за незалежність проти Римської імперії. Робота над оперою тривала впродовж 1901–1926 років, однак так і залишилася не завершеною.

Захоплений силою волі єврейського народу та, очевидно, проводячи аналогію з історією боротьби українців за власну державність, Людкевич розпочав писати музику до опери. Одразу ж написав і опублікував марш «Під мурами Єрихону» для фортепіано в 4 руки, за два роки (1904) здійснив переклад для великого симфонічного оркестру. Власне, цей марш залишився єдиним завершеним музичним полотном опери.

Твір написаний у простій тричастинній формі. Музика маршу наскрізь пронизана єврейськими інтонаціями. Теми крайніх частин Людкевич запозичив із музики до постановки спектаклю «Бар-Кохба» у єврейському театрі в Ярославі, а середньої частини – із синагогальних співів¹³. Крайні частини зображають повстання, військовий наступ, силу, яка організовує військо, мотивує та веде до перемоги, середній розділ оспівує велич і силу полководця Бар Кохби, кода життєствердна – утвердження перемоги.

Виконавцям маршу необхідне розуміння засобів, якими керувався автор, створюючи композицію, для більш точного та влучного вибору піаністичних прийомів втілення змісту твору.

Відштовхуючись від задуму композитора, а саме масштабного жанру опери, а також змісту та характеру твору, потрібно ставити перед собою завдання симфонічного звучання інструмента та пошуку оркестрових барв. Фактура повинна бути бездоганно збалансованою у всіх градаціях динамічних відтінків і разом із цим монолітною. Через те, що крайні розділи проходять переважно в динаміці *f*, а середній – *p*, необхідно використовувати всю палітру звучання інструмента в цих динамічних відтінках.

Ідея боротьби втілена композитором у крайніх розділах *Allegro con fuoco*. Мелодична лінія оздоблена великою кількістю мордентів, насичена акцентами, підкреслена штрихом *staccatissimo*, вона має стрімкі злети до кульмінаційних вершин. Характер доповнено складною гармонічною мовою партії II фортепіано. Особливістю крайніх розділів є те, що композитор змінює гармонії на слабкі долі тактів – на «і», підкреслює їх акцентами та *sf*, створюючи враження подолання труднощів шляхом великих зусиль сили волі. Зміщення акцентів із сильної на слабку долю ставить певні вимоги щодо педалізації: педаль повинна підкреслювати синкопований рух, використовується разом із зміною гармонії.

Середній розділ *Meno mosso solenne* написаний у розмірі $\frac{2}{4}$, тональність F-dur. Упродовж усього розділу зберігається ритмічна основа $\text{♩} \text{♩}$, що підкреслює стриманий образ полководця. Мелодична лінія побудована в межах квінти. Композитор витримав увесь розділ у єдиному фактурному та ритмічному викладі. Єдиний засіб, завдяки якому відбувається розвиток музичного матеріалу, – модуляції. Перед виконавцями постає завдання побудови фрази з широким диханням, об'єднання всіх проведень фраз у єдине ціле, тонке нюансування тональних змін, дотримання точного ритмічного малюнка акомпанементу при частому використанні форшлагів у мелодичній лінії.

"*Valse mélancolique*" написаний за однойменною новелою Ольги Кобилянської під час перебування композитора в полоні в Перовську. Серед усіх творів для фортепіанного дуету Людкевича «Меланхолійний вальс» знаходиться ніби осторонь, і це зумовлене не лише жанровою відмінністю. Головною особливістю є емоційно-психологічне забарвлення твору – композитор надзвичайно тонко передає всю палітру внутрішньо-психологічних переживань героїні новели. Глибокі емоційні переживання ліричної героїні – неможливість втілювати мрії, невідомість перед майбутнім, сильний розпач та розчарування – були співзвучними настроєм Людкевича під час обмежень російського полону, перебування далеко від рідного краю та близьких людей. Звідси можна зробити припущення, що твір якоюсь мірою є автобіографічним. За жанром «Меланхолійний вальс» можемо віднести до розгорнутої поеми-балади. У 1921 р. Людкевич здійснив переклад твору для фортепіанного квінтету та симфонічного оркестру.

¹³ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 566.

Новела О. Кобилянської змальовує долю трьох молодих жінок – Марти (вчительки), Ганни (художниці) та Софії (піаністки) – збірний образ жінки-інтелектуалки в західноукраїнському житті на зламі XIX–XX ст., світогляд котрої виходив далеко за межі пересічного світосприйняття та досить часто не мав схвалення в суспільстві. Відомо, що новела є автобіографічною. В одному з листів до Осипа Маковея письменниці написала: «Прочитали-сьте "*Valse mélancolique*" і знаєте історію мого життя. Се м о я історія. Більше не кажу нічого»¹⁴. Кобилянська розпочинає твір сповіддю Марти, від імені котрої й ведеться оповідь.

Виконавцям «Меланхолійного вальсу» передовсім слід знати та розуміти сюжетну лінію, котру вибудовує Людкевич. Подібно, як і в новелі Кобилянської, Людкевич розпочинає "*Valse mélancolique*" зі вступу – *Poco lento, pp, lugubre*. Розмірений темп, похмурий настрої, короткі мотиви зі знаками питання, проведені в унісон чотириголосно, обрана композитором тональність (*h-moll*) створюють у вступі алію до сповіді-покаяння героїні оповідання, є передвісником трагедії фіналу.

Після восьмитактового вступу розпочинається розділ *Presto agitato*, де звучить вальсова тема. Основна тема вальсу побудована на інтонаційному матеріалі вступу, має розповідний характер, вводить нас у внутрішній світ головної героїні, висвітлює її прагнення та сподівання.

Контрастний середній розділ *Poco meno mosso, tranquillo, sempre pp, espressivo* написаний в одноіменній мажорній тональності (*H-dur*). Розпочинається світлою мрійливою темою, що має функцію вступу. Далі композитор впроваджує новий тематичний матеріал. Рух шістнадцятими із зупинками на четвертній відображає сумніви, хвилювання, трепетні душевні переживання «на кінчиках душі», коли боїшся вдихнути, надію на втілення задуманого.

Перехід до репризи *Presto agitato, fff* – крик душі, розпач, крах сподівань героїні. Далі композитор каноном провадить тему вступу *sempre ff con passione*. Повернення початкової теми вальсу лунає драматично та схвильовано.

Кода *Meno mosso, poco tranquillo* звучить як спогад про мрію. Композитор використовує специфічний звукообразальний прийом *ppp staccatissimo*, що нагадує удари серця. Останні акорди, як обірвана струна, – смерть героїні.

Для «Меланхолійного вальсу» характерним є багатошаровість музичного матеріалу, складна гармонічна мова, тут присутні елементи імітаційного та секвенційного розвитку.

Інтерпретація «Меланхолійного вальсу» вимагає великої зосередженості від виконавців, уваги до авторських ремарок, пошуку балансу фактури для кращого втілення емоційної образності.

Перед виконавцями стоїть першочергове завдання вибору вдалого темпу, де *Presto agitato* повинне бути не настільки швидким, наскільки сповненим драматичного хвилювання. Мелодична лінія повинна відповідати змістові літературного прообразу – бути проговореною, а всі інтонаційні зв'язки – вислуханими. Штрих *staccato*, котрий виписує Людкевич, слід виконувати без відтінку грайливості, скерцозності. Гармонічна основа, ритмічний малюнок, що зображує драматичну схвильованість, зосереджені в партії II фортепіано. Педаль слід використовувати з обережністю, в основному для підкреслення смислових і кульмінаційних точок. Також потрібно звертати увагу на поліфонічність фактури.

У цілому "*Valse mélancolique*" – найскладніший твір у питанні взаємодії між учасниками дуету.

Творчість С. Людкевича для фортепіанного дуету відображає духовні цінності композитора, його прагнення піднести українську класичну музичну культуру на якісний професійний рівень.

Інтерпретація творів Людкевича для фортепіанного дуету вимагає від виконавців вдумливого підходу, обов'язкового аналізу кожної фрази – її початкової, кульмінаційної та завершальної точок, а також емоційного відтінку.

Виконання ж усіх творів в одному концерті потребує великого емоційного ресурсу учасників дуету. Адже програмний зміст кожного твору, розуміння історії та боротьби

¹⁴ *Valse mélancolique* (новела). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Valse_mélancolique_\(новела\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Valse_mélancolique_(новела)).

українського народу за свою національну ідентичність накладає на виконавців додаткову відповідальність за достеменну відшліфованість усіх музичних побудов.

Література

1. Воробкевич Т. Передмова. Людкевич С. П'єси для двох фортепіано та для фортепіано в 4 руки. Львів, 2014. С. 3–5.
2. Кияновська Л. Станіслав Людкевич у духовно-історичному хронотопі ХХ століття. *Людкевич у фокусі ХХІ століття* : збірник наукових праць / редкол.: Л. Кияновська, Н. Сиротинська, Т. Мазепа, Т. Демко, І. Остапович. Харків ; Львів : Олександр Савчук, 2020. С. 9–18.
3. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІ-НАР-2000», 2005. 636 с.
4. Valse mélancolique (новела). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Valse_mélancolique_\(новела\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Valse_mélancolique_(новела)).

