

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
Факультет фортепіано, джазу і популярної музики  
Кафедра №1 спеціального фортепіано

**КУЗИК Анна**

**ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ  
ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА:  
«УРАНІЯ. МУЗА НЕБЕС» ФАНТАСТИЧНІ ЕСКІЗИ ОР. 25 ТА  
ФАНТАСТИЧНА СОНАТА ОР. 44**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво  
Профілізація – Фортепіано

**Наукове обґрунтування творчого проєкту**

***Науковий керівник –***

Черевко К.П.

кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри теорії музики

***Рецензент –***

Липецька М.Л.

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри концертмейстерства

**Львів – 2025**

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА .....	6
1.1. Портрет композитора Федора Якименка крізь призму часу і стилю.	6
1.2. Жанрово-стильова палітра фортепіанних творів композитора.....	11
Висновки до 1 розділу .....	14
РОЗДІЛ 2. «УРАНІЯ. МУЗА НЕБЕС» ОР. 25: ОБРАЗНО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ ФАНТАСТИЧНИХ ЕСКІЗІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО .....	15
2.1. Стильові та виконавські особливості циклу «Уранія» .....	15
2.2. Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій українських піаністів Оксани Рапіти та Павла Лисого .....	23
Висновки до 2 розділу .....	26
РОЗДІЛ 3. ФАНТАСТИЧНА СОНАТА ОР. 44: ВІД ОБРАЗНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ДО ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ .....	27
3.1. Образний світ Фантастичної сонати та його відтворення у музичній мові твору.....	27
3.2. Виконавське втілення образного змісту сонати.....	38
Висновки до 3 розділу .....	42
ВИСНОВКИ .....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	47

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Федір Якименко — один з представників українського імпресіонізму, композитор, піаніст, диригент, музикознавець, професор і декан Празького українського педагогічного інституту імені М. Драгоманова. Довший час вважався російським композитором під прізвиськом “Акименко”. Сам композитор позиціонував себе українцем, хоч і виріс у російському середовищі, вже в зрілому віці почав вивчати українську мову, цікавитись українською тематикою, всіляко підтримувати молодих музикантів, зокрема М. Колессу та З. Лиська. Тоді ж у празький період творчості вийшов у світ перший україномовний підручник по гармонії Ф. Якименка.

Творчість композитора припадає на перехідний період від романтизму до модернізму. Тому, не дивно, що його творам притаманні як риси провідних стильових течій початку ХХ ст., так й інтонаційні мотиви українських пісень і танців, що втілюються у фортепіанних мініатюрах та циклах. Для його музичної мови характерним є вишуканість гармонії, ощадність фактури, колористичність та тембральність. Яскравим прикладом творчого обдарування Ф. Якименка є такі твори як фортепіанний цикл “Уранія. Муза небес” Фантастичні ескізи, ор.25 та Фантастична соната тв. 44, де митець проявляє себе як композитор-імпресіоніст.

Якименко довший час залишався забутим на Батьківщині, що можна помітити з невеликої кількості ґрунтовних праць про його життя та творчість, відсутності належного нотного архіву, тому **актуальність** дослідження полягає саме у поглибленні знання про особистість та різноманітність творчої спадщини митця, особливості його музичної мови, інтонаційних зв'язків між європейською та українською культурами, аналіз

образного змісту та виконавських особливостей “Уранії” та Фантастичної сонати і, зрештою, поверненні композитору його українського імені.

**Мета роботи:** розкрити образно-стильові та виконавські особливості фортепіанних творів Федора Якименка на прикладі циклу “Уранія. Муза небес” оп. 25 та Фантастичної сонати оп. 44.

Для досягнення означеної мети поставлено такі **завдання:**

- опрацювати біографію Ф. Якименка на тлі модерністських течій початку ХХ століття;
- визначити жанрово-стильові риси фортепіанної спадщини композитора;
- здійснити образно-стильовий аналіз циклу “Уранія” оп. 25;
- проаналізувати характерні риси виконавської інтерпретації фортепіанного циклу “Уранія” у творчості піаністів Оксани Рапіти та Павла Лисого;
- проаналізувати музичну драматургію та образний світ Фантастичної сонати оп. 44;
- окреслити особливості виконавського втілення образного світу Фантастичної сонати.

**Об’єкт дослідження:** композиторська творчість Федора Якименка у контексті провідних мистецьких стильових тенденцій початку ХХ століття.

**Предмет дослідження:** образно-стильові та виконавські аспекти фортепіанних творів Федора Якименка “Уранія. Муза небес” оп. 25 і Фантастичної сонати оп. 44.

**Методологічна база дослідження** складається з комплексу наукових методів:

- історичний метод — використаний при дослідженні творчості Федора Якименка в світовій тенденції початку ХХ століття;

- аналітичний — застосований при аналізі фортепіанного твору “Уранія” Ф. Якименка та Фантастичної сонати;
- порівняльний — використаний при аналізі виконавських інтерпретацій “Уранії” піаністами Оксаною Рапітою та Павлом Лисим;
- метод узагальнення — застосований при структуризації та огляду фортепіанної спадщини композитора.

**Теоретичну базу дослідження** складають праці вітчизняних музикознавців: праця про модернізм О. Корчової “Музичний модернізм як terra cognita”, матеріали І. Новосядлої та Ю. Закорчемної “Стильові виміри фортепіанної творчості Ф. Якименка”, А. Васильєвої “Фортепіанний цикл Ф. Якименка “Уранія”, О. Ковальської-Фрайт “Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського”, прослуховування вибраних виконань.

**Наукова новизна** полягає в систематизації біографічних даних Якименка та його творчої спадщини. Здійснений детальний образний стилістичний та виконавський аналіз фортепіанних творів “Уранія” та Фантастична соната, а також зроблено порівняння виконавських інтерпретацій “Уранії” у творчості піаністів Оксани Рапіти та Павла Лисого.

**Практичне значення результатів дослідження:** матеріали роботи можуть бути використані в курсах “Історії української музики” та “Історії виконавського мистецтва” для Вищих навчальних закладів.

**Структура роботи.** Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальна кількість сторінок — 49, кількість сторінок основного тексту — 45, список використаних джерел — 33 позиції.

## РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА

### 1.1 Портрет композитора Федора Якименка крізь призму часу і стилю

Світ на початку ХХ століття зазнає великих змін: цьому сприяє технічний прогрес, розвиток торгівлі та транспорту, діяльність та розростання імперій в Європі та їхнє бажання поділити вже поділений до цього часу світ. Ці неоднорідні явища, що панували на початку ХХ століття не могли не позначитися на мистецтві, а зокрема й музиці. Для цього періоду характерним є пошук новизни у всіх її проявах, експерименти з формою, гармонією, самим переосмисленням музики та її функцій. В історію цей період увійшов під назвою модернізму. О. Корчова дає таке визначення даного терміну: “Музичний модернізм — це епохальний період розвитку європейського музичного мистецтва від кінця 80-х років ХІХ століття до кінця 30-х років ХХ століття, впродовж якого відбувається поступовий перехід від класичного до посткласичного типу музичної культури, встановлюється її полістильовий устрій і формуються засади сучасної музичної мови” [17, с. 32].

Одним із перших напрямків нової епохи став імпресіонізм. Народження терміну має означені час і місце — у 1874 році в Парижі відбувається виставка молодих художників, а саме експозиція картини К. Моне “Враження. Схід сонця”. [28] Хоч спершу імпресіонізм мав негативне забарвлення, й сам термін мав на меті образити художників, стиль отримав своє визнання не тільки в живописі, а й інших видах мистецтва, зокрема в музиці. Як стверджує О. Кушнірук, “появу імпресіонізму в музиці спричинило прагнення французьких композиторів протистояти засиллю вагнеріанства й відновити національну традицію ясності, ощадливості

виражальних засобів, також їх сильне естетичне враження від імпресіонізму в малярстві” [18, с.212].

Бажання шукати нових шляхів у музиці, не обмежуючись романтичними традиціями, формує нову систему й філософію під виглядом творчості К. Дебюссі. Власне, й сам “чистий” імпресіонізм можна назвати стилем одного композитора, такою свіжою і несхожою на щось інше була його музика. Під вплив Дебюссі підпадають і його сучасники, М. Равель, Е. Саті, українець Ф. Якименко, в творчості якого переплітаються риси неоромантизму, імпресіонізму та символізму. Разом з тим І. Новосядла та Ю. Закорчемна звертають увагу, що “сучасники досить часто порівнювали музику Ф. Якименка з творчістю французьких імпресіоністів, водночас зауважуючи, що до такої манери письма він прийшов сам, незалежно від Дебюссі” [26, с.99].

Федір Якименко, один із представників українського імпресіонізму, народився поблизу Харкова в селі Піски 20 лютого 1876 року. В Україні Ф. Якименко прожив перші 10 років свого життя, після чого його чекала доля багатьох молодих і талановитих українців, а саме навчання у придворній співацькій капелі в петербурзі. Цей факт, а ще публікації в російських виданнях, зміна прізвища на “Акименко” [2, с. 28], тісні та дружні зв’язки із скрябіним, балакіревим, вплив римського-корсакова та “могутньої купки” на творчість, спонукали російських музикознавців привласнити ім’я Ф. Якименка, котрий сам себе вважав українцем. Вперше цю проблему належності до національної школи дослідив П. Маценко, згодом учень Якименка З. Лисько, О. Кушнірук, О. Ковальська-Фрайт, Н. Набокова, О. Ващук, П. Лисий.

У ранній період творчості Ф. Якименко отримує освіту в петербурзькій консерваторії, і є на шляху творчих пошуків власного стилю. Для цього

періоду є характерним “тяжіння до живописності, епічний тип драматургії, музична статика, використання діатоніки, плагальності, цілотноності та барвистість звучання музики” [26, с.99]. Найчастіше пише твори в жанрі фортепіанної мініатюри, серед них: “Три п’єси” ор.16, “П’ять п’єс” ор. 21, “Розрада” для фортепіано чи арфи ор. 22, “П’ять прелюдій” ор. 23, “Спогад” ор. 26, “Три п’єси” ор.27, “Au coin du feu” (Біля вогнища) ор. 28, “Ігри. Характерні п’єси” ор.34, “Три ідилічні танці” ор. 34. Також зустрічаються циклічні твори - це “Уранія” Фантастичні ескізи ор. 25, Сюїта соль мінор ор. 28b й “21 п’єса для фортепіано” ор.30.

Значний вплив на творчість раннього періоду мала поїздка до Парижу в 1903 році. На той час столиця Франції виступає культурним центром різноманіття мистецтва, “функціонує як величезний європейський “притулок муз”, вселенський мистецький готель, куди з’їжджалися й де залишалися на довгий час, а то й назавжди, талановиті й не дуже, митці” [17, с.172].

У Франції Якименко живе з 1903 по 1906 роки. Відвідує також Італію та Швейцарію.[16, с. 459] За цей час його твори збагачуються імпресіоністичними рисами частково під впливом Дебюссі (просторовість рельєфу фактури) і Равеля (використання ритмів танцю), а також вишуканість гармонії та її панівна роль у формотворенні, колористичність, тембральність, прагнення до відтворення мінливих настроїв. [26, с.99]

В Парижі Якименко знайомиться з популярним астрономом Каміллом Фламмаріоном, який на той час захоплювався спиритичними сеансами і гіпнозом. Під його впливом Якименко пише фортепіанний цикл “Уранія” та “Зоряні сни”, згодом в Женеві — “Розповіді мрійливої душі”(1906).

Можна допустити, що з 1906 року розпочинається зрілий період творчості Якименка і включає в себе харківський та празький періоди, адже ні Новосядла, ні Закорчемна, ні Корній не вказують точних дат. В Харкові

Якименко працює в музичному училищі, зростає його популярність як композитора, “створює чи не найоригінальніші свої речі, такі як Фантастична соната (1909) чи “Сторінки примхливої поезії” (1908). Вони так само, як і Саті, передчувають семплерне мислення постмодерністів, щоправда, в дещо іншій формі”. [22]

Так, відзначився концерт 1908 року, де Якименко виконував свої власні твори - етюд фантазію, прелюдію “Важкі хвилини”, мініатюри “Сільський пейзаж”, “Грайливі хвилі”, “Весна в лісі”, “Чарівні квіти”, “Зіркові мрії”, “Дрімливий сад”. [16, с.460]. Як припускає Л. Ніколаєва на музичну мову Якименка “вплинуло спілкування з митцями Харкова, який на той час був центром імпресіонізму в живописі не лише в Україні, а й у всій російській імперії”. [25, с.19].

З 1911 по 1923 рр. Якименко живе частково в Франції, потім переїжджає до Москви, а згодом працює у петербурзькій консерваторії, публікує свої твори. З’являється зацікавлення українською піснею, що буде супроводжувати його і до Праги, куди він у 1924 році приїжджає як емігрант, незгідний з більшовицьким режимом.

Так розпочинається наступний життєвий етап — національне переосмислення, пошук дотичностей до далекого рідного краю, педагогічна діяльність. У Празі Якименко стає деканом Українського вищого педагогічного інституту імені М. П. Драгоманова, очолює катедру теорії музики й композиції, викладає теоретичні дисципліни і стає педагогом для таких музикантів як З. Лисько, М. Колесса, І. Копилів, Б. Левитський, Д. Равич, Я. Масляк. Зі спогадів М. Колесси можемо дізнатись, що як педагог Якименко був вимогливим та строгим, та “під зовнішньою оболонкою можна було розгадати і відчувати доброту й сердечність хорошої, щирої людини” [15, с.154], диригує збірним хором інституту.

Сприятлива атмосфера міжвоєнної Праги, що за словами Г. Карась стає “важливим осередком розвитку української культури”[10, с.25] знаходить відгук і в душі Якименка. Зі спогадів П. Мацевка “він багато говорив про українську музику, її майбутнє, закликав збагачувати її своїм учням”[21, с.151]. У 1925 р. публікує “Практичний курс науки гармонії” в перекладі українською мовою Ф. Стешка [15, с.155]. Пише такі твори, в яких відчувається ностальгія за батьківщиною: “Картини України”, “Три українські п’єси”, “Українська сюїта”, та ряд вокальних творів, обробки народних пісень.

Пізній, паризький, період починається в 1927 і триває до кінця життя композитора, 1945 року. В Парижі Якименко працює професором по класу фортепіано в нормальній російській консерваторії, в 1932 році стає її віцедиректором. Повертається до імпресіонізму та романтизму, пише “Живописний альбом” ор.59, “Вісім п’єс для фортепіано”, “Фантастичну сюїту” ор.74.

Війна мала свої наслідки для кожного і Якименко не був винятком. В останні роки якість його життя погіршилась і дійшла до злиднів, і на початку 1945 році він помирає від голоду і втоми. Похований на цвинтарі Батіньоль в Парижі.

На жаль, після смерті архів композитора зберігався не належним чином. Багато рукописів було втрачено, спалено, адже пріоритет надавався надрукованим виданням. Дещо знаходиться в приватних колекціях, як от в Євгена Деслава[5], дещо в Національній бібліотеці Парижу, проте за словами К. Карабиця[6] більшість партитур заборонено копіювати. Постає велика дилема і виклик для українських музикознавців у вивченні творчості Якименка. Адже ім’я цього композитора не так вже й давно зазвучало на теренах України.

Чому так сталося, що колись популярного і знаного у Франції та Чехії митця було забуто, а музиканти Батьківщини мало що про нього знали? Версій є декілька: чи то через українськість своїх творів та їхню модерновість, що не вписувалась в рамки “соцреалізму”, чи то через еміграцію до Праги, комуністичний режим вирішив викреслити ім’я Якименка з історії української культури на довгі роки.

## **1.2. Жанрово-стильова палітра фортепіанних творів композитора**

Фортепіанна спадщина композитора налічує понад 70 опусів. Композитор звертався до фортепіано протягом усього життя, адже був вмілим піаністом, а часто і першим виконавцем своїх творів. Так, він виступав з концертами у Харкові, Парижі, петербурзі, Празі.

Як відзначає Г. Карась, провідним жанром у творчості є мініатюра, “в якій віддзеркалена поетична лірична натура (ніжність, мрійливість, схильність до споглядання) і спостерігається тяжіння до живописності, епічної драматургії.”[10, с.29]. Таким чином, мініатюри Якименка можна поділити на декілька груп:

- звукові пейзажі
- настроєві замальовки
- пісенні
- танцювальні
- містично-космогонічні

Ці групи не завжди можна легко відділити одна від одної, адже часто в творах може переплітатись споглядання природи і особисте враження від цього, як зауважує Л. Тарапата-Більченко про “Розповідь мрійливої душі” :

“Більшість дослідників трактує цикл як музичні пейзажі, звукові замальовки дійсності. Однак є вагомі підстави розглядати вказані фортепіанні мініатюри не як звукову “візуалізацію” природи, а як настроєві картини, що передають емоційний стан головного героя циклу”.[30, с. 97] Дуже часто Якименко не пише поодинокі п’єси, а об’єднує їх в цикли, як от “Біля вогнища”, “21 п’єса для фортепіано”, “Мрії зірок”, “Розповіді мрійливої душі”, “Живописний альбом”.

Натхненний картинами художників П. П. Шаванна, О. Родена Якименко розвиває свій музичний звукопис в таких поетичних п’єсах як: “Капризи моря”, “Феєричні квіти”, “Танцюючі хмаринки”, “Місячне сяйво на руїнах”, “Навесні в Альпах”, “Середземноморські гравюри”, часто надає перевагу пастельним кольорам та нічним або вечірнім пейзажам (“Садок спить”, “Світлячки ввечері”)[25].

До пісенних мініатюр можна віднести колискові (особливо цікавою є друга прелюдія “Котику сіренький” з “Трьох п’єс на українські теми”). До танців відносимо “Три ідилічні танці” ор. 35 та ор. 57, різноманітні вальси, менуети, гопак. Містично-космогонічні - “Зоряні мрії”, 2 ескізи ор. 44b, Таємничий сон. Поширеним є жанр етюдів - 15 технічних етюдів ор. 40b, “Сторінки фантастичної поезії” ор. 43 та ін.

Окрім мініатюри Якименко пише і твори великої форми - це Фантастична соната No.1 ор. 44 та Соната-фантазія No.2 ор.60; сюїти - Сюїта соль мінор ор. 28b, Сюїта Fantastique ор.74; три балади без опусу року 1924, 1925 та 1926, цикл “Уранія”.

Для формотворення характерним є симетрія та квадратність, “музичний матеріал розвивається ніби не в часі, а в просторі”[25, с.19]. На противагу спрощеній фактурі виступає вишукана гармонія нерозв’язаних септ- та нонакордів, цілотнові звучання, біфункційні поєднання.[25, с.19]

На творче письмо Якименка мали вплив декілька стилів: насамперед це імпресіонізм, романтизм та символізм. Музикознавці Новосядла та Закорчемна виділяють такі риси імпресіонізму в творчості Якименка — це “панівна роль гармонії у формотворенні, її вишуканість, колористичність, тембральність, прагнення до відтворення мінливих швидкоплинних настроїв” [26, с.99]. А як зазначають дослідники І. Гринчук та Т. Грищенко: “для творчості Ф. Якименка характерні досконале володіння формою і знання композиторської техніки, витончений смак, “елегантність” і багата поетична “настроєність”, насиченість колористичними та стилістичними знахідками” [4, с. 39]. Зберігається характерна для імпресіоністів тематика творів: живописна, антична.

“Зразки зрілої творчості Ф. Якименка демонструють поєднання здобутків німецького романтизму, бузонівського неокласицизму з мелосом української народної пісні, синтез елементів романтизму з елементами французької імпресіоністичної музики” [4, с.40], а також злиття мистецтва, науки та філософії. В поєднанні з впливом К. Фламмаріона та космологічних ідей формується власний світогляд, який Якименко виражає і в своїх публікаціях, як от в “Мистецтві у Всесвіті”(1914 р.): “Чи варто лякатися важких досягнень, коли ми боязкі та безвольні часами? Коли із прагненням туди, ми спотикаємося, при кожному новому крокові, об каміння власних падінь?.. Хіба ліпше, безжурно, навіки поринути в тінь Нірвани, нам, знесиленим, часом, нездійсненими мріями? А мрії Мистецтв все линуць як легкокрилі птахи, на світах Космосу! З ніжною материнською ласкою будять вони душі до споглядання Краси, до насолоди Прекрасним у Всесвіті...”[1]

Ковальська-Фрайт у своїй праці наводить докази зв'язку літературного символізму та музичного імпресіонізму, зокрема і в творчості Якименка.[13]. Підтверджує це спостереження і О. Корчова: “Миттєве враження переходить у стійкий образ, зовнішній імпульс породжує глибинне сприйняття,

зображальна за своєю природою творча інтенція відкриває перспективу занурення у світ психологічних рефлексій, здобуте шляхом емпіричних спостережень імпресіоністське з р о з у м і л е містичним чином переходить у символістське н е з б а г н е н н е”[17, с.73]. Тісний зв’язок з поетичним словом та символом можна в численних коментарях, поетичних епіграфах самого Якименка, а також зв’язок музики з наукою та образами античності. Хоча, як зазначає Тарапата-Більченко: “Головною особливістю творчості Ф. Якименка, яка не дозволяє беззаперечно віднести його до символістів, є його позитивність і емоційна незворушність перед обрисами трагічного майбутнього; світла і навіть дещо наївна віра в Мистецтво та ідеальні світи.” [30, с.100]

### **Висновки до 1 розділу**

Ф. Якименко — самобутній український композитор, більшу частину свого життя прожив за кордоном, переймаючи риси європейських течій початку ХХ ст. - імпресіонізму, символізму. Його творчий шлях складається з раннього, зрілого (харківського, пражського) та пізнього (паризького) періодів. Протягом життєвого шляху написав понад 70 опусів фортепіанної музики, де відображаються естетичні та філософські погляди композитора. За жанром в творчості композитора домінує мініатюра — короткі переважно програмні п’єси часто об’єднані в цикл, переважає образна сфера пейзажного звукопису.

Для композиторського стилю характерним є витонченість, тембральне та колористичне багатство, досконале володіння формою. Для пізнього періоду творчості новим є звернення до української тематики.

## **РОЗДІЛ 2. «УРАНІЯ. МУЗА НЕБЕС» ОР. 25: ОБРАЗНО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ ФАНТАСТИЧНИХ ЕСКІЗІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО**

### **2.1. Сильові та виконавські особливості циклу «Уранія»**

Історія створення циклу “Уранія. Муза небес”, яку Якименко називає фантастичними ескізами, починається в Парижі після знайомства з К. Фламмаріоном — відомим астрономом, автором популярних наукових та художніх творів (зокрема і роману “Уранія”). Можемо побачити певну схожість літературного джерела із тематикою та епіграфами Якименка до музичного твору.

Уранія, за давньогрецькою міфологією, одна з дев’яти муз, вважалася покровителькою астрономії, науки та всіх, хто присвячував себе вивченню небесних тіл. Атрибути музи — це земна сфера і вимірювальний пристрій. Відрізнялась від своїх сестер серйозністю та розсудливістю, а її присутність поміж муз танцю та поезії символізує єдність мистецтва та науки. Така ідея була дуже приваблива для Якименка, зокрема синтез містичного, космічного та філософського.

Отож, “Уранія” була написана у 1904 році. Хоча даний твір належить до раннього періоду творчості, він вражає своєю оригінальністю викладу, музичною мовою та нетиповістю образно-тематичного змісту для тогочасної української музики. В той час Якименко формує власні естетичні принципи, філософські погляди — під впливом захоплень Фламмаріоном гіпнозом та спиритичними сеансами, в творах композитора виокремлюється поняття “сну” як самостійного виразового засобу. [26, с.100]

Твір складається з контрастних 4 частин, за жанром він близький до сюїти, хоча сам автор вказує в назві твору — фантастичні ескізи. Кожна частина має власне словесне обрамлення у вигляді епіграфа, написаного Якименком французькою мовою. Подібно до символістів, літературне слово композитор майстерно втілює музикою, подекуди дослівно передаючи темп та сутність слова звуками. Кожна з частин окремо має власний образний зміст, проте, автор загалом вибудовує цілісну музичну “розповідь” із смисловою аркою між першою та четвертою частинами.

Ковальська-Фрайт у своїй праці зауважує, що перша частина може трактуватись вступом до циклу, тоді ж як наступні три — це “ірраціональні танці”. Також дослідниця стверджує, що “Уранія - це синтез національних інтонаційних джерел і типових імпресіоністських ефектів гармонії і фактури. Зрештою, такий незвичний для тогочасної української музичної культури “сплав” вказує на своєрідне тлумачення композитором ідеї національного — крізь призму миттєвих спогадів і поневірянь, яких йому довелося зазнати на чужині. Уранія наче асоціюється у нього з небесним тілом, рідна Україна мислиться ним з далекої відстані також як недосяжна планета”.[13, с.3]

Образна сфера “Уранії” більше тяжіє до містичного та ірраціонального. Весь цикл можна трактувати як сон митця, його видіння та марева. Так, в “Уранії” набагато менше спостерігається реальних образів, що присутні в Сонаті.

Епіграф до *першої частини* перекладається як заклик линути в небеса подалі від землі. Починається твір одноголосом, як самотнє запитання звернене до зірок. Лад із самого початку примхливо міняється з мажору на мінор. Інтонації початкової теми не тільки в подальшому будуть видозмінюватись в першій частині, а й з’являться протягом усього твору [3, с.177].

„Viens, viens dans le ciel là-haut, loin de la Terre!“

Op. 25.

Andantino, con sublimità.

1.

*pp con pedale sempre*

*p*

*rit.*

Рис. 2.1. Початок першої частини

Авторська ремарка до темпу вказує на піднесеність настрою даної теми, а вказівка до постійної педалі має за мету відтворити звукопис нереальності того, що відбувається. Наступне проведення вже не є таким статичним, запитання перетворюється в пошук, варіювання теми інтонаційно то підносить до небес, то знову опускає на землю. Блукаючи між двома світами, подібно до імпресіоністів, Якименко винахідливо використовує різноманітність тембральності фортепіано для відтворення просторовості зоряного неба.

Для першої частини характерним є часта зміна розміру: 3/4, 6/8, 12/8 і знову 6/8, а також зміна темпів: Andantino - Moderato - Andantino - Moderato, артикуляцій, ритмоформул, тональностей. Тема в розвитку переплітається з більшою кількістю голосів, тому важливим при виконанні є правильне голосоведення із показом всіх пластів фактури.

Відмінним від всього попереднього є останні 6 тактів першої частини:

Dans les abîmes de l'infini.

The musical score consists of three staves. The top staff is the bass line, featuring triplets and sixteenth notes. The middle staff contains the main melodic and harmonic material, with various dynamics and articulations. The bottom staff shows a bass line with asterisks marking specific notes. The score is titled 'Dans les abîmes de l'infini.' and includes performance markings such as 'm.d.', 'm.g.', 'bunga', and dynamic markings like 'mf' and 'ff'.

Рис. 2.2 Кінець першої частини.

Після арфоподібного акорду та фермати на верхній ноті мі третьої октави, сфорцандо в партії правої руки та граничні регістри з партією лівої руки створюють ефект спалахів світла, неочікуваної яскравості та контрасту з попередньою легкістю, політністю та пастельністю кольорів та динаміки в межах *pp-p*. Додатковий контраст створюють авторські вказівки: протягом твору — це *delicatamente*, *leggiero*, себто делікатно та легко, а наприкінці першої частини — поринути або ж зникнути у безодні нескінченності. Враховуючи те, що друга частина єдина має саме програмну назву — “В іншому світі” можна припустити, що закінчення першої частини виступає своєрідним мостом, або ж переходом до цього “інакшого” світу.

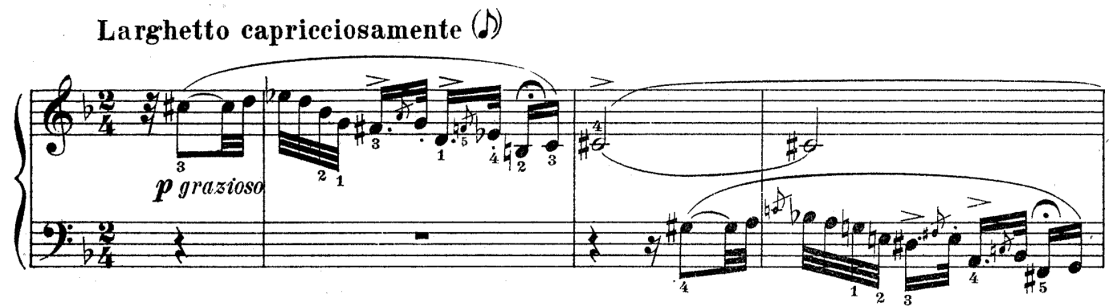


Рис.2.3 Початок другої частини

Для виконавця важливо віднайти правильний мрійливо-самотній настрій, різноманітність туше та динамічних градацій, комфортний темп. Артикуляційні прийоми є схожими як в “Уранії”, так і в Сонаті — це фразування двох восьмих тривалостей під лігою, короткі стакато у верхньому регістрі — зблиски зірок та гармонічний план.

Наприкінці першого ескізу з’являється сувора тема на форте, що за настроєм подібна до строгої теми першої частини Фантастичної сонати.

*Друга частина* — “Неначе пахощі, тендітна і легка, з’явилась біла тінь, як ледь відчутний обрис. Я вражений цим маревом химерним, що раптом незбагнено так зникає” (епіграф Якименка, переклад з фр. О. Корчової) має примхливий, мінливий, імпровізаційний характер.

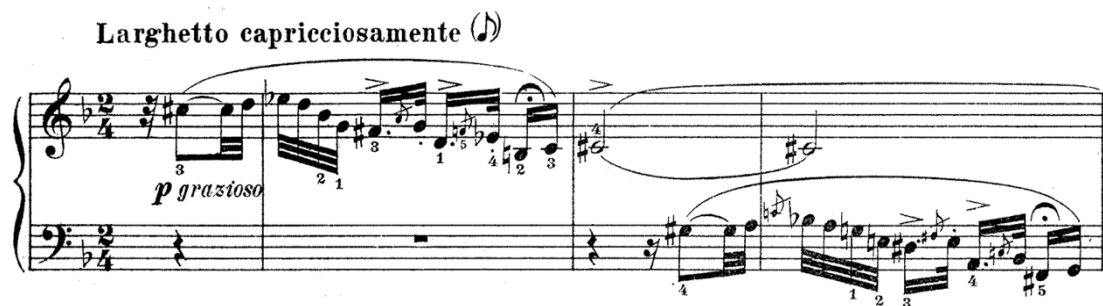


Рис. 2.4 Початок другого ескізу

*Друга частина* або ж мрії художника має примхливий, мінливий, імпровізаційний характер. Це проявляється спершу в різноманітті ритмічних груп та пауз, артикуляції - акценти, *portamento*, *tenuto*, динамічних градаціях (від *pp* до *f*), у поводженні із часом — появою фермат, агогічними позначеннями: *accelerando*, *ritenuto*, а також в характері виконання — *grazioso*, *capriccioso*, *misteriosamente*, *dolce*, *tranquillo*.

Незважаючи на багатоманіття ритмічних формул вся п'єса має дещо статичний характер через постійне повернення до основного тону *d* першої октави. Власне таку статичність разом з мінливістю образної сфери можна трактувати опираючись на епіграф Якименка, в якому йдеться про примарну білу постать, що з'являється перед художником, який деякий час милується видом, аж раптом все зникає.

При виконанні важливим є відчуття часу та руху вперед при зовнішній статиці музики, а також колористика кожної інтонації, адже при малому обсязі п'єси (32 такти) вона рясніє різними способами туше: від іскристих спалахів світла до хоральних, спокійних, м'яких акордів наприкінці.

Виконавцю в цій частині слід звернути увагу на різноманітність ритму, артикуляції (акценти, *portamento*, *tenuto*), динамічні градації та агогічні відхилення — імпровізаційний та дуже фантазійний ескіз, що вимагає від піаніста багатої звукової уваги та слухового контролю.

*Третя частина* (“В безмежному тумані постає похмуре та вражаюче видіння, - видіння грандіозної Землі, її неясний контур...Шепотіння, що схожі на таємні голоси, у просторі лунають...” епіграф Якименка, переклад з фр. О. Корчової) побудована на контрасті двох тем: перша тема звучить повзучими хроматичними октавами, що ніби малюють завуальований пейзаж довгими фразами. Допмагають втілити потрібний образ авторські позначки - *legatissimo* та *sempre pedale*:



Рис.2.5 Перша тема

Тема поліфонічна, написана на два голоси. Важливо наголосити на тому, що фразування та смислові центри в цих двох голосах не співпадають, тому слід звернути належну увагу на голосоведення, особливо в розвитку даної частини при переході на трилійний нотний стан.

Друга — урочиста та грізна тема акцентованими акордами уособлює обриси таємничої країни про яку Якименко пише в епіграфі (рис. 2.5).

Рис.2.6 Друга тема

Віддалено ця тема характером та звуковидобуванням нагадує закінчення першої частини. Фактура ускладнюється, тому композитор застосовує трилійний нотний стан для введення нової ніжної теми в середньому голосі. Наприкінці третьої частини з'являються скерцозні

фігурації в партії правої руки, ніби пологливі птахи, вони переносять слухача до четвертої частини, ліричної кульмінації циклу.

Для виконання цього ескізу піаністу слід звернути увагу на legato октав в партії обох рук, і те, що фразування та смислові центри в цих двох голосах не співпадають.

Пасторальність та світлий колорит *четвертої частини* повертає слухача до образної сфери першої, тим самим утворюючи смислову арку між початком та кінцем поеми. Музикознавиця О. Ковальська-Фрайт спостережливо відмічає, що “саме тут найбільше відчутні зв’язки з українською народнопісенною сферою, зокрема, з архаїчними веснянковими наспівами, риси закличності, котрі притаманні, наприклад, старовинній веснянці “Благослови, мати”. Особливо ж паралелі з українським фольклором посилюються в наступних епізодах, які є варіантними перетвореннями теми, де вона оточується наближеними до награвань народних скрипалів зворотами, заснованими на “порожніх” квінтових послідовностях” [13, с.4].



Рис. 2.7 Тема четвертої частини

Вся четверта частина рясніє барвистими кольорами, що в нотному тексті позначаються як зміною гармонії, так і артикуляцією. Важливо тембрально розмежувати “радісні пісні невідомих птахів”(“Та мить усе міняється навколо. Ясного сонця промені барвисті неначе розтинають небокрай, втопляючи його осяйне світло... І обрій сповнений птахів чарівних співом. Радіє з ним піднесена природа й стихає у гармонії небесній” з епіграфу Якименка, переклад з фр. О. Корчової) в партії правої руки, артикуляція яких повинна бути ніби пронизана світлом та легкістю — *sempre piano leggierissimo*, та голос ліричного героя, що звучить в партії лівої руки

— скерцозно та виразово. Протягом всієї частини тема декілька разів видозмінюється: від *scherzando* до танцювальної фігури — чвертки з вісімкою в мінорі на *sempre piano* до *sforzando* через м'які гармонії арпеджованих акордів знову повертається початкова тема і всі її видозміни починаються наново.

Закінчується “Уранія” хоральними акордами вибудовуючи гармонічний ланцюжок, що завершується повністю довершеним Ре мажором. Це підсумок цілого циклу, що попри блукання в темряві та примарних туманах, все ж настане світанок і гармонія для тих, хто так спрагло цього шукав. Такий ідилічний кінець повністю відповідає естетичним та філософським поглядам Якименка на світ, мистецтво та красу зокрема.

## **2.2. Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій українських піаністів Оксани Рапіти та Павла Лисого**

Для порівняльного аналізу ми обрали дві самобутні інтерпретації - Павла Лисого[32] та Оксани Рапіти[31]. Обидва виконання мають багато спільного, адже Якименко залишив детальний опис образної сфери в своїх епіграфах, але й певні розбіжності - найголовніша в трактуванні Якименка в межах стильових рис романтизму та імпресіонізму.

Інтерпретація Оксани Рапіти, відомої виконавиці української музики, вражає яскравими контрастами, виразністю туше та поліфонічністю мислення, тяжінням до романтизму в об'ємності фразування та розділових знаках. Павло Лисий — дослідник та популяризатор творчості Якименка, на нашу думку виконує “Уранію” у виразно імпресіоністичних тонах.

В першій частині О. Рапіта виконує початкову тему у вільному поводженні з часом і теплим тембром фортепіано, що створює контраст з наступним її проведенням — стрімким поривом. П. Лисий виконує початок

стриманіше, з благородною самотністю. Наступне проведення звучить як продовження початку, накопичуючи темп аж до каскадів арпеджіато у 13 такті (що є цілком логічним з огляду зміни темпу *Andantino* на *Moderato*). Лисий грає їх стисло, ніби відблиски далеких зірок, тоді як О.Рапіта заокруглює і будує об'ємну фразу з підголосками. В цьому епізоді для виконання піаністки характерним є поступовість розгортання музичної розповіді, а також відмінна диференціація голосів.

П. Лисий грає більш наскрізно та, що притаманно для імпресіоністів, споглядально, дещо відсторонено. В його грі відчутно багато простору та саме тієї політності, що вказана в епіграфі Якименка ("Ходім, ходім у небо, в височінь, далеко — якнайдалі від Землі!" з епіграфу Якименка, переклад з фр. О. Корчової). Завершення першої частини в О. Рапіти вражає могутністю контрасту між ефемерністю початкової теми та категоричністю й строгістю останніх акордів.

В наступних другій та третій частинах обидва виконавці винахідливо знаходять потрібні відтінки для кожної інтонації фактури. Можна відзначити виразність партії правої руки в т.4-5 в О.Рапіти, тоді як П. Лисий в цих тактах приділяє увагу нижньому голосу та інтонаційну виразність піаністки особливо в 7-9 тактах другої частини. Обидва виконавці чудово інтонують поліфонічні лінії октавних голосів на початку третьої частини, що контрастують з могутніми акордами маестозної теми.

Можна відзначити чудове проведення середнього голосу (*dolce ma marcato*) та звукове розмежування всіх інших голосів у виконанні О. Рапіти. У виконанні піаністки більше присутні агогічні прийоми, особливо в 21-30 т. *dim. poco a poco* супроводжується в неї сповільненням темпу.

П. Лисий грає більш завуальовано та наскрізно — голоси переплітаються з простором не відділяючись від нього та змінюючись

питальними інтонаціями. Згодом вони перетворюються в скерцозні короткі фігури в партії правої руки. Надзвичайно вдало звучить пронизлива чистота птахонаслідування інтонацій в 31-34 тактах.

В плані інтерпретації дуже цікавою вийшла четверта частина. О. Рапіта фантазійно поводить ся з текстом, звучання витончене, а кожне проведення теми має свою визначену яскраву характеристику — мінорність з 25 такту та теплі, приязні акорди з 34 такту, присутні виражені розділові знаки. Контрастує з світлом четвертої частини строгий хорал наприкінці поеми — повнозвучно вибудовані гармонії утворюють смислову арку з акордами першої частини.

П. Лисий грає четверту частину не менш цікаво. Опираючись на епіграф, він створює відповідний тембр для правої руки — грає її дещо стисліше й чіткішим, але легким звуком, тим самим створюючи образ “невдомих птахів”. Темп він вибирає дещо швидший, що робить по ідеї її схожою на політність першої частини, смислові побудови мають менше цезур, відбувається накопичення, що характерним є для фіналу. Тобто четверта частина в П. Лисого звучить цілісніше й спрямована до самого кінця — хоралу, що в піаніста звучить лагідніше. Це своєрідний підсумок, або омріяна зупинка у всьому вирі розвитку та звуків, що власне і вказує сам автор — *a tempo tranquillamente*. Особливо красивим є інтонування до 83 такту. І через збільшений тризвук сі бемоль (характер якого виразніше показує О.Рапіта) нарешті розв’язується в ре мажор. Останній акорд звучить в середньому регістрі, а не, як очікувалось від поеми з космічною назвою, відлітає в верх. Це можна трактувати по-різному: пробудження від сну, або віднайдення вічного спокою, або ж повернення до земного після ширяння в небесах.

## **Висновки до 2 розділу**

Фортепіанний цикл “Уранія. Муза небес” — цінний твір раннього періоду Якименка. Збагачений рисами французьких імпресіоністів та інтонаційними зв’язками з українською культурою, цей твір є цікавим як для дослідження, так і для виконання. Твір рясніє авторськими вказівками, детальним літературним описом, зміною темпів, різноманітністю артикуляції, туше та колористичної різноманітності. На даний час у вільному доступі існує три інтерпретації: перша була записана популяризатором творчості Якименка і одного з перших виконавців його творів Павлом Лисим в рамках проєкту *Ukrainian Live Music*, друга — студенткою Оксани Рапіти в Львівському органному залі Роксоланою Кіт, а третя — в стінах Львівської музичної академії самою Оксаною Рапітою. Наявність записів даного твору є цінним як для аналізу теоретичного, так і для виконавського.

## РОЗДІЛ 3

### ФАНТАСТИЧНА СОНАТА ОР. 44: ВІД ОБРАЗНОЇ КОНЦЕПЦІЇ ДО ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ

#### 3.1 Образний світ Фантастичної сонати та його відтворення у музичній мові твору

Федір Якименко за життя створив дві сонати, які об'єднав спільними фантастичними образами: Фантастична соната та Соната-фантазія. Першу він написав в березні 1908 року у Харкові. Натхненний роками мандрів по Європі з 1903 по 1906 роки, де він жив у Франції, відвідував Італію та Швейцарію [16, с. 459], Якименко пише твір в імпресіоністичному та сецесійному дусі. Музикознавці Новосядла та Закорчемна виділяють такі риси імпресіонізму в творчості Якименка — це “панівна роль гармонії у формотворенні, її вишуканість, колористичність, тембральність, прагнення до відтворення мінливих швидкоплинних настроїв” [26, с.99].

На декілька років раніше, в 1904 році, Якименко написав тематично схожий цикл фантастичних ескізів “Уранія. Муза небес”. Поєднавши їх зі словом, Якименко допомагає виконавцю поринути в образний зміст твору, створивши французькі анотації на початку кожного ескізу. Слово в цій композиції слугує для Якименка шляхом до характеристики звуку, що було притаманне для імпресіоністів. У Фантастичній сонаті ми вже не можемо такого спостерігати — для виконавця дороговказом залишаються тільки програмні назви частин, а композиторські ремарки написані традиційно італійською мовою.

Ковальська-Фрайт у своїй праці зауважує, що перша частина “Уранії” може трактуватись вступом до циклу, тоді ж як наступні три — це

“ірраціональні танці”. Також дослідниця стверджує, що “Уранія — це синтез національних інтонаційних джерел і типових імпресіоністських ефектів гармонії і фактури. Зрештою, такий незвичний для тогочасної української музичної культури “сплав” вказує на своєрідне тлумачення композитором ідеї національного — крізь призму миттєвих спогадів і поневірянь, яких йому довелося зазнати на чужині. Уранія наче асоціюється у нього з небесним тілом, рідна Україна мислиться ним з далекої відстані також як недосяжна планета”. [13, с.3]

Сприятлива атмосфера Харкова, що як пише Л. Ніколаєва “... на той час був центром імпресіонізму в живописі не лише в Україні, а й у всій російській імперії” [25, с.19]. Прослідковується вплив ідей К. Фламмаріона, з яким Якименко знайомиться в Парижі — відомого популярного астронома, що захоплювався спиритичними сеансами. Тема зірок, космосу, містичної подорожі, грандіозного простору та образу митця червоною ниткою об’єднує три частини сонати та чотири фантастичні ескізи “Уранії”.

### **Частина перша. Visions**

Соната не є типовою, хоч складається з трьох частин вона не має повільної другої, а фінал складається з протяжної прелюдії та структурного рондо з темою та епізодами. Кожна з частин має свою програмну назву — 1 частина “*Visions*” (Видіння), 2 частина “*Lucioles au soir*” (Світлячки ввечері), 3 частина *Rondeau fantastique* (Фантастичне рондо).

Образна сфера першої частини вражає своєю різноманітністю. Калейдоскопічно поєднуючи фрагменти, Якименку вдалось передчути “семплерне мислення постмодерністів, щоправда, в дещо іншій формі”. [22] “Видіння” першої частини розпочинається тріольними фігурціями правої та лівої руки в нюансі *p dolce* — це своєрідний вступ, що обрамлюватиме

частину ще й в кінці. Звучання м'яке, посеред ефемерних фігурацій повторюються інтоновані звуки – *b*, *c*.



Рис.3.1 Вступ першої частини

Образ швидко міняється разом з темповим позначенням *animando* — трипланова фактура, зблиск зірок та далекого закличного пунктиру в партії лівої руки. Через виразну паузу образ знову змінюється з ніжного небесного та містичного *p* на конкретне, суворе, вороже *mf*.

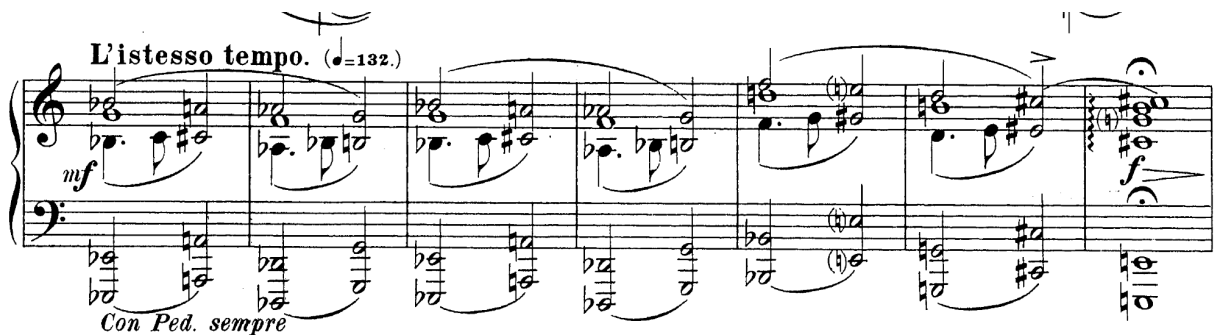


Рис.3.2 Тема суворої реальності

Фактура в такому малому фрагменті (всього 14 тактів) вражає своєю архітектурою — чотири пласти в акордових послідовностях. Звучить *Tempo I* й вся музична думка повторюється знову, окрім трансформації строгої теми в героїчний епізод з пунктирним ритмом *Allegro con brio*, перегуками спершу в партії лівої руки, а потім правої — така екзальтація та накал емоції буде тривати аж до зміни темпу в *Meno mosso molto dolce grazioso*. Характерним для цього епізоду є строкатість фактурного викладу та тембрового

забарвлення — тут й імітація поклику труби в пунктирному епізоді, й дещо холодне звучання віртуозних пасажів й раптове *p*, що оголює тему в партії лівої руки, що нагадує початок твору. Такий енергійний епізод рухає першу частину сонати до першої кульмінації — екзальтованого вибуху в Мі бемоль мажорі.

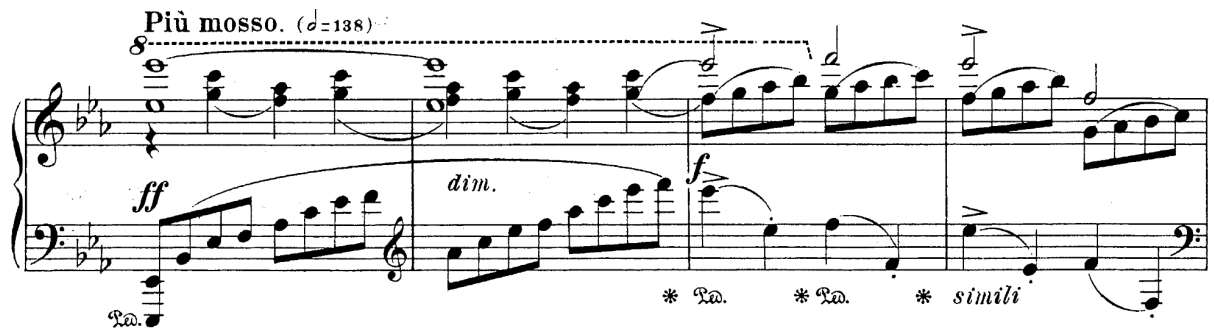


Рис. 3.3 Перша кульмінація

Підхід до кульмінації відбувається мартельованими акордами, що звучать як заповнення Мі мажорних акордів в крайніх регістрах — так Якименко створює відчуття широти та простору разом з відчуттям польоту завдяки рухливості фактури та темпу.

Кульмінація досягає піку в нотах *es* в нижньому та верхньому регістрах. Це піднесений епізод, що не має мелодії, основну виразову роль виконує гармонія, артикуляція, тембральне забарвлення та майстерність володіння педаллю.

Двічі Якименко повторює кожен з фрагментів кульмінації, цікаво, що динаміка не змінюється — *sempre f*. Це створює різкий контраст, ефект *subito p* з найніжнішим епізодом — *Meno mosso*.



Рис. 3.4 Лірична тема

Загальний рух цієї теми нагадує заколисування, а фразові кресцено до чвертних тривалостей на *staccato* під лігою створює ефект постійного руху вперед з тембральним блиском верхніх нот. Образ, що закладений в цей фрагмент нагадує або безпечний простір серед всіх пристрастей видінь, або навпаки — затишшям перед бурею, що прийде разом із загальною кульмінацією першої частини.

В епізоді накопичення, що готує кульмінацію закладений образ моря — з його припливами та відпливами, що в музиці знаходять місце в динамічних кресцено та дімінуендо в градація від *p* до *f*.



Рис.3.5 Образ моря

Партія лівої руки звукозображує фігураційним викладом море, а партія правої руки — виражену мелодію в межах періоду. Вона буде повторюватись чотири рази — кожного разу або в іншому регістрі, або ж в іншій тональності.

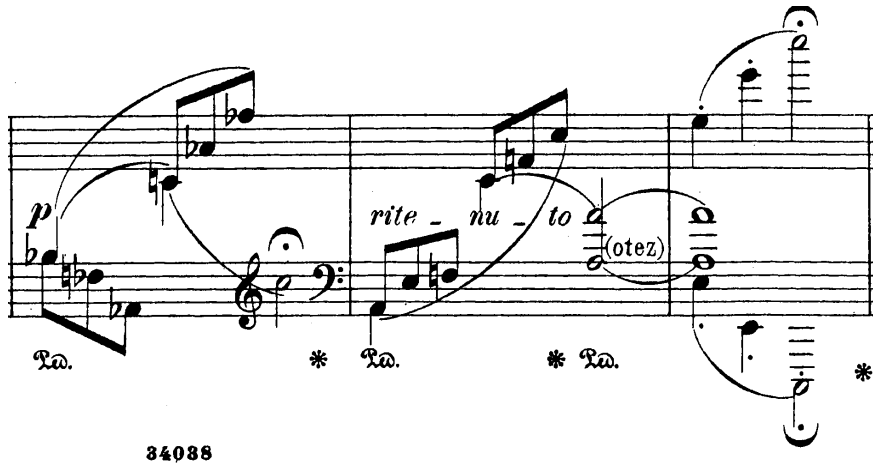
Через екзальтовані закличні інтонації октав партії лівої руки, що характером нагадують героїчну тему з початку твору — відбувається основна кульмінація першої частини.

10

Рис. 3.6 Кульмінація першої частини

Це могутній епізод, апофеоз гармонії, вивільнення енергії, що накопичувалась впродовж розвитку музичної думки твору. Вибухи у верхньому регістрі та мартельятні заповнення акордами звучить як політ в космос — швидко (*Presto*), дуже гучно (*ff*, *sf*) й водночас з відчуттям безмежжя простору.

Після такої насиченої кульмінації, Якименко повертає сонату в образну сферу початку твору — містичних видінь, що під впливом пройденного шляху, не залишаються статично на однаковій гармонії. Через виразну паузу останній раз з'являється строга тема. Вона, в своїй структурі не змінюється, що дає змогу трактувати її як образ об'єктивної загрози, долі або ж фатуму. Тема не змінюється, бо саме через це, відбувся розвиток всіх решта більш мінливих епізодів. В останніх трьох тактах тема видінь нарешті знаходить своє розв'язання і через *portamento* м'яко партії рук завершують першу частину в крайніх регістрах на нотах *c* — світло і темрява нарешті розмежувались.



34088

Рис. 3.7 Кінець першої частини

### Частина друга

Друга частина з програмною назвою “*Lucioles au soir*” — Світлячки ввечері, є поетичною імпресіоністичною замальовкою, що може слугувати як самостійний твір. Для нього характерним є прозорість фактури, світла настроєвість та витончена гармонія.

Навідміну від першої частини, друга має свою впізнавану тему, що буде повторюватись протягом всієї частини — це ніжна та невимушена проста мелодія в доволі рухливому темпі *Allegretto*. Цікавим рішенням є затримування другої долі в партії правої руки — це створює живописний ефект — кілець, що розходяться по воді.

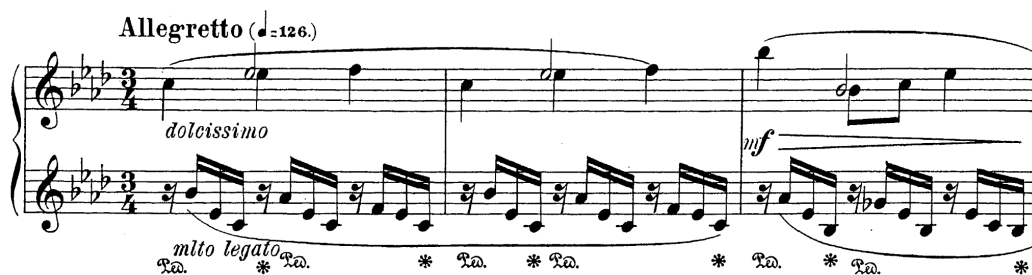


Рис. 3.8 Тема другої частини

В першому епізоді цієї частини, Якименко зображує світлячків — поміж темряви вечора, вони поблискують верхніми нотами в партії правої руки, цьому ефекту допомагатиме динаміка — фразувальні кресцендо та дімінуендо. Мінливу мелодію підтримує партія лівої руки — гармонічні фігурації, що присутні впродовж всієї частини.



Рис. 3.9 Тема світлячків

Другий епізод — наївна поспівка, гра світла й тіні, пісні та її відлуння, або ж невинної радості героя від побаченої краси, бажання зловити мить, або ж світлячка, та стривожена втеча останнього у вечірній простір.

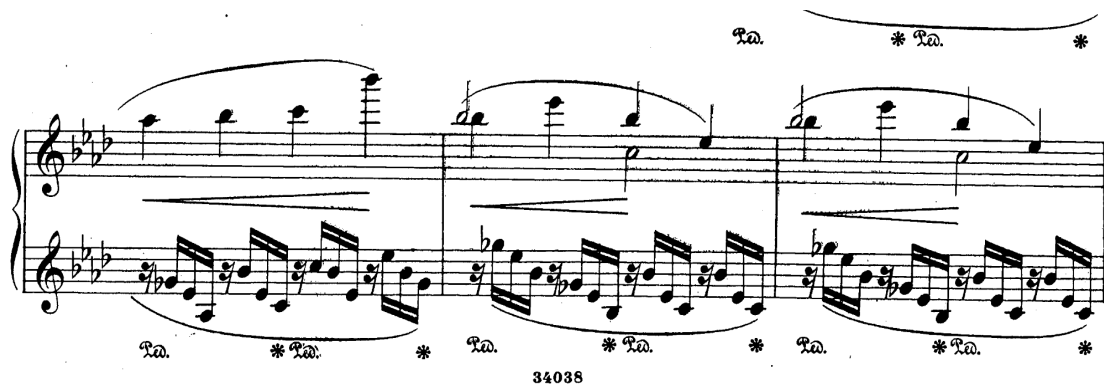


Рис. 3.10 Другий епізод

Ідилічна пейзажна замальовка з вкрапленням наївного конфлікту виступає світлою оазою цілого циклу — посеред химерності та клаптиковості першої частини та пристрасною третьою, друга частина Фантастичної сонати створює ліричний центр своєю простотою та легкістю.

### Частина третя

Складається з Прелюдії та Фантастичного рондо. Прелюдія є найповільнішим епізодом циклу, адже звучить в темпі *Andante molto sostenuto* та є контрастною до попередніх двох частин сонати. Збільшені акорди, тихе звучання фактури створюють містичну атмосферу, а пунктирний ритм з октавними ходами в партії лівої руки — характер повільного кроку або процесії, що контрастує з героїчною темою в середньому голосі в 5 такті, яка стає зерном тематизму до майбутнього рондо.

Prélude.  
Andante molto sostenuto. ♩ = 68

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Prélude. Andante molto sostenuto. ♩ = 68'. It features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand plays a steady, rhythmic accompaniment of octaves. Dynamics include 'p' (piano) and 'con sord.' (con sordina). The second system continues the piece, with dynamics 'f' (forte) and 'p' (piano) indicated. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Рис. 3.11 Тематизм прелюдії — містичне та героїчне

Образ прелюдії можна трактувати як вступ до героїчного рондо, або як епілог до подій, що відбудуться в ньому. Контраст містичного спокою та героїзму, що закладаються в прелюдії будуть супроводжувати та пронизувати весь сюжет рондо.

Образний світ Фантастичного рондо можна пов'язати з мітом про Одиссея, де рефрен рондо — героїчна та бурхлива вдача античного персонажа, а епізоди — його пригоди та боротьба з водною стихією.

Рефрен рондо — пунктирна бурхлива тема, що перегукується в партіях правої та лівої рук, вона різко обривається в низхідному пасажі.

17

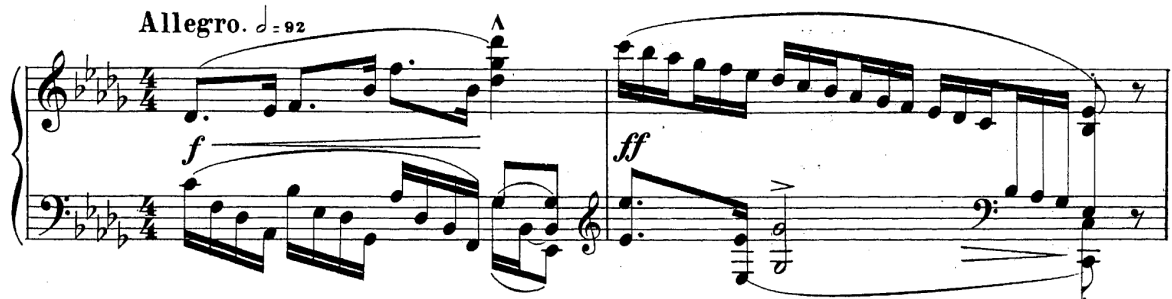


Рис. 3.12 Рефрен рондо. Тема Одиссея

Перший епізод складається з контрастних частин — спершу звучать легкі пасажі, що гармонією нагадують другу частину сонати. Далі — контрастна до неї, звучить споріднена з темою рефрену імітація закличних сурм в партії лівої руки під бурхливі пасажі в партії правої руки. Вона в свою чергу змінюється калейдоскопічними пасажами, мінливими у висоті та динаміці звуку — це перехідний епізод до рефрену.

Наступний епізод — ніжна та граційна тема, що уособлює Пенелопу.



Рис. 3.13 Тема Пенелопи

Виразна мелодія звучить в партії правої руки, а низхідні фігурації партії лівої руки створюють ефект заколисування — так, Якименко об'єднує

смісловою аркою крайні частини сонати, схожими за характером темами — з першої частини *Meno mosso* та темою Пенелопи з третьої.

Контрастом до граційної теми звучить наступний епізод — початок пригод в морі — це віртуозна частина, на що вказує хвилеподібна фактура партій правої та лівої рук та мінімалістичні вкраплення верхнього регістру, що тебрально нагадуватимуть зблиски зірок.

Наступний епізод після рефрену продовжує тему моря — бурхливий та віртуозний він вміщує декілька образів — химерних фрагментів міту про Одиссея та персонажів, що він бачив у своїх мандрах. Друга частина цього бурхливого епізоду — містичні блукання, непостійна гармонія та ритм, що завершується збільшеними акордами та тихою динамікою.

З наступним рефреном розпочинається реприза рондо, що дає трактувати форму радше як рондо-сонату, де рефрен — це головна партія, тема Пенелопи — побічна, а епізод з бурхливим морем — розробка.

Реприза повторює рефрен та перший епізод без змін, змінюючи тональність вже в темі Пенелопи, що вкінці набуває містичного забарвлення в гармонічному плані. З нею востаннє контрастує прохідний героїчний епізод та рефрен, що звучить тільки один раз. Заключний епізод звучить піднесено та екзальтовано у фактурному плані — це поєнання фігурацій, октав в єдине музичне полотно, що розвивається в динамічному плані від *p* до *fff* — тим самим утворюючи переможний Ре бемоль мажор.

## **3.2 Виконавське втілення образного змісту сонати**

### **Перша частина**

Так як традицій виконання творів Федора Якименка в Україні ще не започатковано, а відсутність концертних аудіозаписів твору та обмеженість практики його виконання в Україні не дозволяють здійснити порівняльний

аналіз інтерпретацій, виконавський аналіз Фантастичної сонати буде проведений нами шляхом емпіричного досвіду, знань про виконання творів імпресіоністів та педагогічних принципів професора Пилатюк Олени Борисівни.

Завданням виконавця є відтворити головний задум композитора та створити потрібну естетику звучання — з різноманітністю характеристик, що базуються на розумінні стилю, образно-художньому аналізі, тембрових особливостей інструменту та творчої фантазії самого виконавця.

Музичне полотно **першої частини** рясніє темповими позначеннями — це допомагатиме виконавцю розуміти основний рух музичної думки та драматургію твору.

Початок сонати піаністу слід грати м'яко та ефемерно — слідкуючи за опорними нотами, що формують короткий мотив. В першому *animando* виконавцю варто слідкувати за диференціацією фактури — колючо-яскраві зблиски п'ятого пальця в партії правої руки разом з рухливим м'яким низхідним пасажем в поєднанні з закличними, виразними пунктирами в партії лівої руки.

Строга тема реальності повинна звучати дуже контрастно — для цього піаністу слід надати їй більше ваги руки при грі акордів для звучного та глибокого *mf*. Зважаючи на те, що фактура вміщує декілька мелодичних ліній з різним рухом, рекомендуємо зіграти цей фрагмент по голосах для кращого слухового контролю та затриманням цілих нот в середині музичної тканини.

Оскільки ця тема повторюється два рази на початку твору та один раз як постлюдія на завершення першої частини кожного разу виконавець має змогу виділити інший голос — за першим разом заграли виразний, найбільш рухливий теноровий голос, за другим, що звучить як відлуння на *p* — хроматичні ходи верхнього голосу, а за третім, що звучить як спогад про пройдений шлях і подолану загрозу показати квартові ходи басових октав.

Для слухового контролю в даному епізоді важливо прослідкувати за цілими тривалостями в середині музичної тканини.

В калейдоскопічному епізоді, що вміщає в себе декілька видінь-характеристик — героїзму, скерцозності, химерності та пориву виконавцю важливо не загубити напрямок думки, викристалізувати теми — їхні штрихові особливості (*staccato*, *legato* з акцентом та різноманітні *tenuto*); ритмічну організацію (тридцять другі тривалості, пунктири, тріолі та шістнадцяті). Цей епізод є розвитковим, що направляє музичну думку до першої кульмінації, тому виконавцю слід правильно розподілити її стадії розвитку від підготовки (калейдоскопічний епізод з героїчною, скерцозною, контрастною темами), найвищої точки, де важливо звернути увагу на темпові позначення, акценти, різновиди стакато та втримання екзальтованого настрою аж до *Meno mosso*, перехід до якого можна здійснити через виразну цезуру. В “заколісуваній” темі слід звернути увагу на штрихи та крещендо, що в свою чергу виконують фразувальну роль.

Накопичувальний епізод образу моря розвиває музичну думку до головної кульмінації першої частини, тому при швидкому темпі *Allegro molto*, виконавцю слід розподілити поступове наростання динамічного та смислового навантаження, щоб гучність та апофеоз кульмінації був підготовлений попереднім епізодом. В образі моря є декілька технічних труднощів для партії лівої руки, що долаються шляхом вправління різними способами — зміною штрихів, тривалостей, гра із зупинками або повторами.

В екзальтованій і темпово швидкій кульмінації виконавцю слід дуже добре диференціювати фактуру, щоб вона не була перевантажена постійно гучним звучанням — знаходити тихші місця, що в нотах означені початком фразувального крещендо до акцентованих акордів. Перед раптовим *p*, що слугує накопичувальним нюансом виконавцю рекомендується зробити цезуру зі зняттям педалі, щоб ефект *p* став ще кращим. При виконанні кульмінації

піаністу слід подолати такі технічні та художні труднощі: скоки одночасно двох рук в крайні регістри на акцентовані акорди, свобода кисті при грі мартелято, володіння гучною, але при тому глибокою динамікою, тембральне різноманіття характеру звуку, вміння швидко змінювати гучність з *ff* на *p*.

При фінальному повторі вступу та каскадного спаду динаміки піаністу варто проінтонувати ноти, що у тріольних фігураціях означені четвертними тривалостями. Після взяття останніх двох нот *c* першої частини для кращого імпресіоністичного ефекту рекомендуємо праву руку піднести плавно вгору, а ліву руку — опустити донизу.

### Друга частина

При виконанні ліричної частини від піаніста вимагається рівність фігурацій в партії лівої руки та тонкий слуховий контроль гармонії.

На розсуд виконавця також залишається як грати тему другої частини — адже вона повторюватиметься п'ять разів без зміни нюансування. Різноманітність можна досягти зміною настрою, агогіки та означенням прихованого голосу в партії лівої руки.

В першому епізоді важливим є м'яке та звучне *pp* при ясному інтонуванні верхніх звуків в партії правої руки. Допустимими є агогічні відхилення, цезури перед новим епізодом та підтримуюча педаль, що вказана композитором.

Для другого епізоду характерними є імпресіоністичне сприйняття крещендо — музика, то наближається, то знову починається здаля, що призводить до кульмінації другої частини — легкої на метушливої водночас — в ній виконавцю слід пам'ятати про динамічну градацію другої частини — форте в ній буде більш тягуче та легше, ніж в першій або в третій частинах.

В останніх 7 тактах твору з'являється прихований голос — це четвертні ноти в партії правої руки, що звучать спершу на *p*, далі на *mf* і

знову, як відлуння, на *p*. Через артистичну паузу твір закінчується у верхньому регістрі, а звук розсіюється у просторі.

### Третя частина

Для Прелюдії до третьої частини виконавцю слід знайти особливе туше — м'яке, таємниче для тихої теми, де глибокі басы партії лівої руки в поєднанні з пунктиром партії правої руки створюють містичну атмосферу. А для героїчної теми — яскраве, лунке звучання арпеджіато з благородними басами.

Третя частина — віртуозний фінал, що передбачає від виконавця певної універсальності та різноманітності в звуці та має деякі художньо-технічні труднощі — це володіння дрібною технікою, відмінне почуття ритму, володіння правою та лівою педалями, розуміння стилю та образної сфери, вміння швидко емоційно переключатись між героїчними та ліричними епізодами, слуховий контроль гармонії та пластів фактури.

Рефрен звучить рішуче на поривчасто, акценти та пунктирний ритм сприяють цьому настрою. Рекомендуємо урізноманітнити його незначним агогічним відхиленням при найвищих нотах, коли рефрен звучить вже в розробці.

Бурхливий епізод пригод в морі має деякі технічні труднощі — диференціація трипланової фактури, координація рук, що перехрещуються, широкі скоки рук в крайні регістри в швидкому темпі *Piu mosso*, голосоведення в арпеджованих децимах та динамічна гнучкість, адже тема звучить контрастно — спершу на *f*, далі на *p*. Виконавцю слід майстерно володіти динамічною палітрою, педаллю, артикуляцією та артистизмом, щоб яскраво втілити творчий задум Якименка.

Піаністу в заключному епізоді третьої частини та загальному фіналі сонатного циклу слід розподілити градацію наростання динаміки, настрою та

масштабності звучання до самого кінця. В швидкому темпі *Piu mosso* виконавцю слід звернути увагу на мелодичну лінію октав, різноманітність артикуляційних позначень (акценти, клини, короткі ліги на дві ноти) та тембрального спектру фактури — від дзвінких тихих октав, бурхливих фігурацій до інтонаційних імітацій припливів моря в партії лівої руки, що поєднуються в єдиному пориві на яскравого завершення твору.

### **Висновок до 3 розділу**

Фантастична соната — перший сонатний цикл у творчості Якименка. Він проявив себе як талановитий композитор, поєднуючи тогочасні мистецькі течії такі як імпресіонізм, сецесію та власне відчуття гармонії, стилю та форми. Соната складається з трьох частин, де в кожній закладений один чи декілька фантастичних образів, що відповідають естетиці та філософським поглядам Якименка — це містичні марення, тяжіння до космосу, зірок, неспокій митця та моря, образ об'єктивної реальності та героїчності.

Соната є досить віртуозною та вимагає від виконавця володіння такими видами техніки — дрібна пальцева техніка при грі гамоподібних пасажів, гра мартельованих акордів, скоки обидвох рук в крайні регістри фортепіано, диференціація пластів фактури, виокремлення прихованих голосів, володіння різноманітністю туше та емоційною палітрою — від м'якості та ніжності до грізності, героїзму та строгості, вміння швидко змінювати настрій. Художнє трактування технічних завдань дає змогу піаністу втілити всю калейдоскопічність образного світу твору.

## ВИСНОВКИ

Федір Якименко — неординарна особистість в українській культурі, що перейнявши традиції європейської музики створив власний впізнаваний стиль. За життя відомий шанований професор та композитор, після смерті і за сприяння більшовиків незаслужено забутий, а згодом злочинно привласнений російськими музикознавцями Якименко поступово повертається до українського народу: в концертах, статтях, наукових працях, лекціях.

Життя композитора припадає на буремний період на зламі століть — період переходу від романтизму до модернізму. Так, в пошуках власного стилю Якименко переймає багато рис провідних течій початку ХХ століття: від імпресіонізму - панівну роль гармонії у формотворенні, її вишуканість колористичність, тембральність, прагнення до відтворення мінливих швидкоплинних настроїв, символізму - тісний зв'язок між словом та звуком.

Протягом всього життя Якименко звертається до фортепіано — інструменту, яким він майстерно володів, для якого написав понад 70 опусів. Серед жанрів найбільш поширеним є мініатюра. Фортепіанні твори композитор часто об'єднував у цикли. В них відчутним є тяжіння до пейзажної лірики (ніжність, мрійливість, схильність до споглядання) та епічної драматургії. Подібно до імпресіоністів Якименко цікавиться античною тематикою, майстерністю звукопису, тембральними характеристиками.

Фортепіанний цикл “Уранія” — зразок ранньої творчості Якименка, в якому проявляється яскраве обдарування композитора. Цей твір написаний під впливом першої поїздки до Франції, знайомством з творчістю Клода Дебюссі, спілкуванням з астрономом Каміллом Фламмаріоном. Композиція

збагачена імпресіоністичними рисами та літературним обрамленням самого автора, для точного відображення образного світу пов'язаного з античною міфологією, космосом та містикою, інтонаційними зв'язками з українською пісенністю.

На даний момент, існує три записані виконання у вільному доступі — Павлом Лисим, Роксоланою Кіт та Оксаною Рапітою. Нами було розглянуто два з них. Цікавим є трактування кожного з інтерпретаторів — з одного боку романтичне виконання Оксани Рапіти з виразним фразуванням, теплим звучанням фортепіано, поліфонічним голосоведенням, яскравими контрастами та розділовими знаками, з іншого — імпресіоністичне Павла Лисого — відмінним є тембральне забарвлення, зв'язок з літературною основою, стрімкість, стиснутість пасажів, певна відстороненість, споглядальність.

Перша соната Федора Якименка — зрілий твір, що поєднує риси класичної форми та впливу імпресіонізму та сецесії. Оригінальний стиль, гармонія, закладена ідея композитора робить цей твір цікавим до реалізації, а тембральні та образні можливості можна продовжувати досліджувати.

Соната написана під впливом мистецького життя Парижа та імпресіонізму, який Якименко переосмислює крізь призму власного стилю. Так як композитор був вправним піаністом, соната рясніє технічними труднощами, що розкривають тембральні можливості фортепіано — різноманіття туше, артикуляційних позначок, динамічних градацій, майстерності педалі та пауз, що складають невід'ємну частину виразного художнього виконання твору.

Кожна частина має свої виконавські особливості: калейдоскопічна перша частина, де образи змінюються дуже швидко вимагає від піаніста переключення емоційних станів, друга частина ж навпаки змальовує єдину ідилічну картину, де піаністу потрібно через тонкий слуховий контроль

втілити образ літнього вечора поруч з рівністю партії лівої руки та різноманітності динамічної градації партії правої руки. Для художнього втілення третьої частини виконавцю слід підготуватись як технічно — володіння дрібною технікою, скоки рук та їх перехрещення, плавним голосоведенням, широкою палітрою штрихів та динамічною градацією; так і художньо — ознайомитись зі стильовими особливостями виконань імпресіоністичних та сецесійних творів, володінням різноманітним туше та розвиненим образним мисленням.

Фантастична соната Якименка належить до яскравих прикладів українського музичного імпресіонізму, його самобутності, унікальності та глибини думки, де оригінальність поєднується з традицією, а віртуозна майстерність з прозорістю лірики.

Отже, в підсумок можна сказати, що творчість Ф. Якименка є зразком синтезу європейської та української культурних традицій, що не лише розкриває горизонти для сучасних наукових досліджень, а й привертає увагу до творчої спадщини композитора з боку науковців, музикантів-виконавців та слухачів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондарев А. Афоризми харківського генія Федора Якименка. *Харків, що манить*. 10.06.2017  
[URL.: <https://moniacs.kh.ua/uk/aforizmi-harkivskogo-geniya-fedora-akimenka/>, дата останнього звернення 30.11.2025]
2. Булат Т. Уперше про Якименка. *Музика*. Київ, 1988. Вип. 4. С. 28-30
3. Васильєва А. Фортеп'яний цикл Ф. Якименка "Уранія". *Дослідження. Досвід. Спогади: Збірник наук. і наук.-метод. праць проф.-виклад. колективу школи та Академії*. Ред. Шерстюк В.П. Київ, 2003. Вип. 4. С.176-182
4. Гринчук І., Грищенко Т. Фортеп'янні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2019. Вип. 3. С. 37-41
5. Демко Т. Що ви знаєте про Якименка? *Збруч*, 22.12.2016.  
URL.: <https://zbruc.eu/node/60258>
6. Єфіменко А. Кирило Карабиць і музика Якименка. *Збруч*, 28.12. 2021.  
URL.: <https://zbruc.eu/node/109637>
7. Жук С. Мої зустрічі з братами Якименками (Яків Степовий і Федір Якименко). *Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах/* упоряд., вступ. ст., ред. та примітки І. Лисенка. Київ, 2008. С. 184-185.
8. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України: історичні нариси. Львів : КІНПАТРІ ЛТД, 2017. 611 с.
9. Карась Г. *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія*. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

10. Карась Г. Постаць Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 41, том. 2. С.24-33
11. Кияновська Л. *Українська музична культура. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв*. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
12. Клиш В. *Українська радянська фортепіанна музика*. Київ: Наукова думка, 1980. 315 с.
13. Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф.Якименка та Б.Лятошинського. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2009. Вип.3  
URL.:<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39415/15-Frajt.pdf?sequence=1>
14. Козаренко О. *Феномен української національної музичної мови*. Львів: НТШ, 2000. 285 с.
15. Колесса М. Мій спогад про Ф.С.Якименка. *Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах/* упоряд., вступ. ст., ред. та примітки І. Лисенка. Київ, 2008. С.153-155
16. Корній Л., Сюта Б. Федір Якименко. *Історія української музичної культури*. Київ, 2011. С.458-465
17. Корчова О. *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна, 2020. 466 с.
18. Кушнірук О. Імпресіонізм. *Українська музична енциклопедія/* Ред. кол.: Г. Скрипник(голова) та ін. Київ: ІМФЕ імені М.Т. Рильського, 2008. Том 2. С. 203-205. URL.:  
<https://archive.org/details/muzychna02/page/n211/mode/2up>
19. Кушнірук О. Український імпресіонізм. *Музика*, 1995. Вип. 2. С. 22-23

20. Лігус О.М. *Українська фортепіанна музика XIX - початку XX ст. у контексті європейського романтизму: жанрово-стильова динаміка: монографія*. Київ: Ліра-К, 2017. 224 с.
21. Мацевко П. Спогади про Ф. Якименка. І. Лисенко *Музична культура України*. Київ, 2008. С. 151-153
22. Мельник Т. Музика Федора Якименка: дзен зі смаком буржуазности. *The claquers*, 05.07.2023. URL.:<https://theclaquers.com/posts/11533>
23. Мінгальов П., Гончаренко О. Цикли мініатюр Ф. Якименка в контексті тенденцій фортепіанного мистецтва України початку XX століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, Суми, 2022. Вип.22, С. 294-313. URL.:<https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222223>
24. Муха А. *Принцип програмності в музиці*. Київ: Наукова думка, 1966. 176 с.
25. Ніколаєва Л. Повернути із забуття [Ф.С.Якименко]. *Музика*. Київ, 1995. Вип. 3. С.18-19
26. Новосядла І., Закорчемна Ю. Стильові виміри творчості Ф. Якименка. *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм: Зб. мат-лів Всеукраїнської наук.-практ...* Івано-Франківськ, 2013. С. 98-102
27. Павлишин С. *Музика двадцятого століття: Навчальний посібник*. Львів: БаК, 2005. 231 с.
28. Петрова О., Бірюльов Ю. Імпресіонізм. *Енциклопедія сучасної України*. ІЕД НАН України. URL.:<https://esu.com.ua/article-13278>
29. Підківка О. Ф. Якименко (Акименко). *Після довгих років забуття (Про життя і творчість українських композиторів)*. Львів, 2003. С. 168-192
30. Тарапата-Більченко Л. Фортепіанний цикл Ф.С. Якименка “Розповідь мрійливої душі” як сповідь неоромантика. *Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів:*

*Збірник статей за матеріалами V всеукраїнської науково-практичної конференції 3-4 грудня 2021 року. Суми, 2022. С.94-101*

31. Якименко Ф. “Уранія” (фортепіанна поема)/ Оксана Рапіта.  
URL.:[https://www.youtube.com/watch?v=Z\\_iV2DBw0Zg&list=PL2f4JJALBk2hWXzHrodtwokEfXi5q7Z2i&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=Z_iV2DBw0Zg&list=PL2f4JJALBk2hWXzHrodtwokEfXi5q7Z2i&index=11)
32. Якименко Ф. “Уранія” (фортепіанна поема)/ Павло Лисий.  
URL.:<https://www.youtube.com/watch?v=bUsoh3O7ZOU&list=PL2f4JJALBk2hWXzHrodtwokEfXi5q7Z2i&index=1>
33. Якименко Ф. Фантастична соната. URL.:  
[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP130419-PMLP253913-Akimenko\\_-\\_Sonate\\_fantastique\\_Op44\\_Pf\\_rsl.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/33/IMSLP130419-PMLP253913-Akimenko_-_Sonate_fantastique_Op44_Pf_rsl.pdf)