

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

КУХАРЬ ВЕРОНІКА

**СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ОР. 44 «ФАНТАСТИЧНА»
Ф.ЯКИМЕНКА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ У ПЕРШІЙ
ПОЛОВИНІ XX СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник -
кандидат мистецтвознавства,
доцент, доцент кафедри
камерного ансамблю та квартету
АСТАЛОШ Габрієла Ласлівна

Рецензент -
кандидат мистецтвознавства,
доцент, доцент кафедри
камерного ансамблю та квартету
БАКУЛА Наталія Остапівна

Львів - 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ: ВІД ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ДО УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ.....	6
1.1. Історична еволюція жанру фортеп'яної сонати.....	6
1.2. Стилiстичнi передумови розвитку української фортеп'яної сонати: до витоків творчості Ф.Якименка.....	15
Висновки до розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕП'ЯННА СОНАТА ОР. 44 «ФАНТАСТИЧНА» Ф. ЯКИМЕНКА У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОЇ ПАЛІТРИ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ.....	22
2.1. Індивідуальні особливості фортеп'яної творчості композитора.....	22
2.2. Музикознавчий та виконавський аналіз Сонати ор.44 «Фантастична» Ф.Якименка.....	31
2.3. Деякі інтерпретаційні рекомендації до Сонати для фортепіано ор. 44 «Фантастична» Ф. Якименка.....	41
Висновки до розділу 2.....	45
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Проблема осмислення фортепіанної творчості українських композиторів кінця XIX – початку XX століття посідає важливе місце у вітчизняному музикознавстві та виконавській практиці. Цей період позначений активними процесами національного самоусвідомлення, формуванням української композиторської школи та інтеграцією її представників у загальноєвропейський мистецький простір. У цьому контексті творчість Федора Якименка, хоч і залишається недостатньо вивченою, є важливою ланкою національного музичного спадку, що вимагає поглибленого осмислення. Ф. Якименко – композитор, чия діяльність охоплює період від романтизму до раннього модернізму, в його творах відчутний вплив європейських стильових тенденцій (сецесія, імпресіонізм, експресіонізм), водночас помітно національний український мелос, особливу образність та драматургію. Його фортепіанна спадщина вирізняється оригінальністю музичної мови, сміливим гармонічним мисленням та образною насиченістю.

На сьогодні інтерес до української фортепіанної музики цього періоду помітно зростає як серед музикознавців, так і серед виконавців. Однак творчість Ф. Якименка залишається поза системним науковим аналізом, особливо в аспекті стилістики та виконавської інтерпретації. В українському музикознавстві майже відсутні ґрунтовні дослідження, присвячені його фортепіанним творам, зокрема Сонаті ор. 44, що не дозволяє повноцінно осмислити цінність цього арт-зразка для українського музичного мистецтва.

Таким чином, **актуальність** теми полягає в необхідності дослідження фортепіанної Сонати ор. 44 «Фантастична» як яскравого авторського зразка української музики початку XX століття, аналізу її стилістичних особливостей, драматургії, виконавських складнощів і потенціалу задля подальшого включення в сучасну фортепіанну практику. Це дослідження не лише дозволяє актуалізувати маловідомий пласт української музичної культури, а й сприятиме збагаченню виконавського репертуару, розвитку

виконавської школи та формуванню цілісного уявлення про національний музичний доробок цієї доби.

Мета роботи - дослідити фортепіанну сонату ор. 44 «Фантастична» Ф.Якименка в контексті еволюції жанру у першій половині ХХ століття, визначити її місце у творчості композитора та в українській музичній традиції. Відповідно до мети були поставлені такі **завдання**:

- розглянути етапи розвитку жанру сонати у європейській та українській музиці від витоків до першої половини ХХ століття;
- окреслити стилістичні особливості фортепіанної спадщини Федора Якименка;
- здійснити музикознавчий аналіз Сонату ор. 44 «Фантастична» зазначеного автора;
- визначити виконавські складності та особливості твору;
- окреслити деякі інтерпретаційні рекомендації.

Об'єктом дослідження є жанр фортепіанної сонати першої половини ХХ століття.

Предметом дослідження - Соната для фортепіано ор. 44 «Фантастична» Ф. Якименка в контексті жанрових традицій і стильових особливостей.

Хронологічні межі праці - від ХVІІІ століття до першої третини ХХ століття.

Теоретична база дослідження складається з опрацювання окремих статей, книг зарубіжного та українського видання, друкованої літератури, інтернет-видань, авторефератів та нотних збірників фортепіанного репертуару, а також прослуховування музичних записів.

Методи дослідження:

- історичний – для вивчення біографічних даних, музикознавчих праць та історичного контексту;
- музично-теоретичний – для аналізу форми, гармонії, фактури, образної драматургії сонати Ф. Якименка;

- порівняльний – для визначення ролі розглянутої Сонати Ф. Якименка у контексті творчості інших українських і європейських композиторів;
- емпіричний – у процесі власного виконавського осмислення твору та формування авторської інтерпретації.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в історії української музики здійснений комплексний аналіз одного з маловідомих творів вітчизняної фортепіанної музики ХХ ст. та спробі окреслити його місце в еволюції жанру сонати в українській та європейській музиці.

Структура роботи. Праця складається зі вступу, двох розділів, в першому з яких два підрозділи, в другому – три, висновків, списку використаних джерел (45 позицій). Загальний обсяг – 53 сторінки, з них основного тексту – 47 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ: ВІД ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ ДО УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ

1.1 Історична еволюція жанру фортепіанної сонати

Жанр сонати став одним із найбільш значущих у західній музичній традиції. Для того, щоб зрозуміти як жанр сонати сформувався та врешті трансформувався в період життя українського композитора Федора Якименка, варто дослідити його витoki, що сягають XVII століття, коли він почав формуватися як окремий жанровий тип інструментального твору.

На початковому етапі термін «sonata» (від лат. *sonare* - звучати) застосовувався до всіх інструментальних творів, на противагу «cantata», що позначає вокальну музику. Саме у творчості Арканджело Кореллі, а пізніше – Алессандро Скарлатті та Доменіко Скарлатті, з'являються перші зразки сонат, які демонструють прагнення до структурної організації та жанрової сталості. XVII століття стало визначальним етапом у становленні інструментальної музики загалом і жанру сонати зокрема. Саме в цей період термін «соната» поступово набуває свого остаточного значення, позначаючи жанр, що має сталі ознаки: чітку архітекtonіку та оригінальний музичний стиль. Цей процес проходив на лоні формування барокового стилю, який охопив усю Європу а також Україну. Вже на початку XVII століття виникає диференціація сонати на два основних типи:

- Sonata da chiesa (церковна соната) — мала серйозний, піднесений характер. Часто складалася із 4-х частин, чергування яких базувалось на контрастному співвідношенні - швидко/повільно. В ній не використовувались танцювальні ритми, а твір призначався для виконання під час богослужінь. Найяскравішим представником цієї традиції був Арканджело Кореллі, чия Соната Op. 3 (1689) стала класичною моделлю церковної сонати;

- Sonata da camera (камерна придворна соната) — включала танцювальні частини (allemande, corrente, sarabande, gigue тощо) і призначалася для домашнього або придворного музикування. Її структура була ближчою до сюїти, однак зазвичай мала прелюдію і більш виражену тематичну єдність. Цей тип представляють такі композитори як Джованні Легренці, Джузеппе Тореллі, Дітріх Букстегуде.

Цікаво, що ці типи іноді перетиналися: частини з *da chiesa* могли з'являтися у світських сонатах, і навпаки, танцювальні елементи іноді проникали до церковних творів.

У XVII столітті соната в основному асоціювалася зі скрипковим дуєтом або тріо. Найбільш поширеною була форма тріо-сонати (дві мелодичні лінії в поєднанні з basso continuo). Вона дала величезний поштовх до розвитку камерної музики, гармонічного мислення та поліфонії. А. Кореллі, Д. Кастелло, Дж. Чіма та інші композитори значно вдосконалили техніку скрипкової гри, що згодом позначилося і на фортепіанних традиціях XVIII-XIX ст. Сонатам XVII століття притаманні такі особливості: імпровізаційна природа, поліфонічна фактура, контраст темпів і характерів, відсутність строгої форми, яка з'являється лише у класичний період, програмність в деяких творах (наприклад, у Г. Бібера – *Sonatae Rosariae*). Саме ці риси стали основою для подальшого розвитку жанру сонати в епоху класицизму та романтизму.

Варто зазначити, що, наприклад, італійська школа відігравала дуже важливу роль у формуванні жанру, а німецькі композитори (Д. Букстехуде, Й.Г. Шмельцер, Й. Вальтер) часто поєднували поліфонію з експресивною риторикою (*Musica poetica*), що втілились у розвитку тріо-сонати та підготовці ґрунту для пізнішого творчого розквіту у Й.С. Баха. Важливо згадати й інші не менш впливові школи, зокрема французьку (Ф. Куперен), англійську (Г.Перселл), де жанр сонати поступово почав адаптовуватися до національних стилів, що є дуже вагомим чинником у формуванні згодом української музики та її жанрових прототипів.

Отже, XVII століття стало періодом зародження і формування жанру сонати, який набув ознак самостійної інструментальної форми. Диференціація на *sonata da chiesa* та *sonata da camera*, поява тріо-сонати, розвиток поліфонії, а також активне використання скрипки як провідного інструмента — усе це створило підґрунтя для подальшого стилістичного збагачення жанру в наступні епохи. Композиторські напрацювання італійських, німецьких, французьких авторів визначили ключові параметри жанру, які згодом трансформувалися у класичну модель сонати в Європі XVIII століття. Цей етап є надзвичайно важливим для розуміння витоків жанрової природи сонати, зокрема й у контексті української музичної традиції, яка в пізніші століття наслідувала та переосмислювала європейські взірці.

XVIII століття є ключовим періодом у становленні жанру сонати. Саме в цей час вона поступово трансформується з гнучкої, відкритої барокової форми в більш чітко структурований цикл, який стає основою класичної інструментальної музики. Формуються принципи тематичного розвитку, з'являється класична тричастинна сонатна форма, активізується діалог між виконавцем і композитором, що веде до індивідуалізації музичної мови. У перших десятиліттях XVIII століття соната ще зберігає барокові риси: використання *basso continuo*, імпровізаційний стиль, нерівномірну структуру частин. Однак із розвитком клавірної музики, особливо у Німеччині, Франції, Італії та Англії соната поступово починає звільнятися від церковного та камерного поділу. Цьому сприяє зростання популярності сольної клавірної сонати, зокрема завдяки Д. Скарлатті, чий внесок став знаковим у трансформації жанру. Саме сонати цього автора стали важливим етапом у переході від періоду бароко до класицизму. Кульмінації свого розвитку, як відомо, жанр сягнув у творчості композиторів віденської класичної школи — Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена. Саме в їхніх творах формується канон сонати, який включає:

— тричастинну або чотиричастинну структуру, із типовими формами та назвами частин;

- сонатну форму першої частини, що складається з експозиції (з головною та побічною темами), розробки та репризи;
- тематичний розвиток як провідний принцип драматургії;
- індивідуалізацію тематичного матеріалу.

Як зазначає Л. Кияновська, саме в добу класицизму сонатна форма набуває рис індивідуального музичного висловлювання, зокрема через персоналізацію тематизму та драматургії [14, 3]. Водночас зростає роль сольного інструменту – спочатку клавесину, а потім фортепіано, який поступово витісняє клавесин з концертної практики. Соната починає слугувати не лише формальним тренуванням, а й платформою для розкриття виконавської майстерності та інтерпретації.

Становлення жанру відбувалося і у значно ширшому контексті, де вирішальну роль відігравали менш відомі композитори та школи, що формували мову сонатної форми. Перехід від бароко до класицизму не був одномоментним, натомість сформувалась низка стилістичних течій, які співіснували:

- галантний стиль (*galant style*) – витонченість, прозорість фактури, мінімум контрапункту. У ньому працювали К. Ф. Е. Бах, Дж. Б. Саммартіні, Й.Стаміц. Саме вони заклали основи тієї ясності форм, яку пізніше розвинув Й.Гайдн;

- сенситивний стиль (*Empfindsamer Stil*) – стиль емоційної чутливості, характерний особливо для німецької клавірної музики середини XVIII ст. К. Ф. Е. Бах, син Й. С. Баха, розвинув цей стиль у своїх сонатах, де відчувається драматична мінливість настроїв, раптові динамічні контрасти, напруженість – усе це було новаторством.

У XVIII столітті межа між композитором і виконавцем ще не була чітко окреслена. Більшість сонат, особливо до 1770-х років, часто створювались як основа для імпровізації. Композитор окреслював загальну форму твору, натомість виконавець наповнював її прикрасами, каденціями, варіаціями, що суттєво впливало на творення сонатної форми як відкритої, гнучкої структури.

Таким чином, соната ставала актом комунікації між композитором і виконавцем у реальному часі. І лише з кінця XVIII ст. починається кристалізація сонатної форми як чіткого канону.

До кола важливих, але малодосліджених персоналій, які мали вплив на становлення жанру, належать: Л. Боккеріні (його фортепіанні та камерні сонати містять елементи іспанської фольклорної музики, що було рідкісним для того часу); М. Гайдн (брат Й. Гайдна, написав ряд сонат, які випереджали В.А. Моцарта у витонченості обробки побічної теми); М. де ла Мотре (французька клавесиністка, яка поєднала барокову орнаментику з галантними формами, створивши унікальний стиль та зразок «жіночої» інструментальної сонати). Їхній внесок нині активно переосмислюється у європейських музикознавчих школах.

Отже, варто зазначити, що цей період став визначальним у формуванні жанру сонати в її класичному розумінні. XVIII століття стало періодом активної еволюції жанру сонати, коли вона набула рис, що визначили її як провідну форму інструментальної музики. Зміна художніх парадигм – від барокової риторичності до галантної витонченості та емоційної чутливості стилю *Empfindsamkeit* — сприяла розвитку нової музичної мови. У цей період соната перестає бути просто композиційною формою, вона перетворюється на засіб глибокого індивідуального вираження, розширюється її семантичне поле. Не менш важливою була й роль імпровізації, що формувала виконавський підхід до жанру. Новаторські пошуки таких композиторів, як К.Ф.Е.Бах, Дж. Саммартіні, Л. Боккеріні, К. Стаміц, допомогли закласти підґрунтя для кодифікації сонатної форми у творчості Й. Гайдна і В.А.Моцарта. Водночас, трансформація сприйняття музики – від придворного акомпанементу до об'єкта уважного слухання – відкрила шлях до філософії музичного досвіду, в якій соната стала центральним виразником художньої думки. Саме тому XVIII століття можна вважати фундаментальним етапом у формуванні жанру сонати як класичного інструментального феномена.

XIX століття стає періодом стрімкої еволюції жанру сонати, яка вже в попередні епохи утвердилася як одна з провідних форм європейської інструментальної музики. У цей час змінюється саме розуміння сонати: вона стає не лише формальним зразком, але й «носієм особистісного, філософського, драматичного змісту», що відображає духовні пошуки доби романтизму: «Соната стала ареною, де композитори могли досліджувати не лише формальні межі музики, а й емоційну та філософську глибину людської природи, яка стала центральним фокусом романтизму» [34, 76].

Ключовою рисою романтичної сонати є її експресивність та індивідуалізація образів. На відміну від класичної сонати, яка будувалася на контрасті тем і логічному розгортанні форм, романтична соната набуває симфонічного характеру, що дозволяє їй охопити складні психологічні процеси та внутрішню драму героя. Цей самий принцип реалізується у фортепіанних сонатах Л. ван Бетховена, які стають містком між класицизмом і романтизмом. Його пізні сонати – це не просто форма, а філософська структура (наприклад: Соната №29 «Hammerklavier», op. 106), що розгортає внутрішній монолог композитора. Митець показав, що соната може бути глибоким висловленням духовного стану.

Великий внесок у розвиток сонати зробили Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, І. Брамс, Е. Гріг й інші романтики. В їх сонатах загострюється контрастність образів циклу – і всередині частин, і в їх співвідношенні. Великою своєрідністю трактування частин циклу відрізняються деякі сонати для фортепіано Й. Брамса (п'ятичастинна соната op. 5). Вплив романтичної поємності призводить до виникнення одночастинних сонат (перші зразки – дві сонати для фортепіано Ф. Ліста). За масштабами і самостійністю, розділи сонатної форми наближаються до частин циклу, утворюючи одночастинний цикл безперервного розвитку з розмитими гранями між частинами. В сонатах Ф. Ліста, одним з об'єднуючих чинників стає програмність: з образами «Божественної комедії» Данте, пов'язана його соната «Після прочитання Данте» (свобода її побудови підкреслюється

позначенням *Fantasia quasi Sonata*), з образами «Фауста» Гете - соната *h-moll* (1852-53).

Особливо цікаво, що розвиток романтичної сонати тісно пов'язаний із ідеями музичного індивідуалізму та художнього самовираження. Ці твори стають ареною для діалогу між композитором і виконавцем, вимагаючи глибокого психологічного осмислення.

Важливо зазначити що у XIX столітті важливим чинником розвитку сонати також є розвиток фортепіано як інструменту. Завдяки вдосконаленню механіки та розширенню динамічного діапазону композитори отримали нові технічні та звукові можливості. Партія фортепіано в сонатах стає не акомпануючою, а повноцінною сольною. Особливе значення набувають віртуозність, колористика, педалізація, регістрові контрасти. У творах Ф.Ліста, Р. Шумана, звучить оркестрова фактура, що змінює уявлення про фортепіано та виводить його на сцену сольного виконання.

Отже, XIX століття стало етапом трансформації жанру сонати, коли класичні канони поступово поступаються місцем індивідуальному стилю та емоційному наповненню. Соната стала засобом особистісного висловлювання, втіленням духовного пошуку та художньої експресії. Вже у пізній період творчості Л.ван Бетховена, а згодом – у творчості Р. Шумана, Й. Брамса, Ф.Шопена форма сонати переосмислюється у контексті нової романтичної естетики. Особливу роль починає відігравати змістова насиченість, програмність, драматургічна контрастність. Формальні межі сонатності стають гнучкішими, допускаючи появу нових типів тематизму, сміливі гармонічні ходи, вільні структури. Замість типового діалогу двох тем все частіше постає глибока внутрішня драматургія, побудована на образній еволюції, психологізмі, символіці. Зароджується ідея сонати як інструментального роману без слів (за Р. Шуманом), яка формує нове ставлення до форми: не як до математично завіреної, а як до живого потоку переживань, що розгортається у часі.

Таким чином, романтична соната перетворюється на багатозначну художню форму, здатну поєднувати структурну логіку та глибоку індивідуальність. Цей перехід відкрив нові горизонти для подальшого розвитку жанру в музиці ХХ століття, зокрема й в українському контексті, де ідеї романтизму були творчо переосмислені на національному ґрунті.

ХХ століття стало періодом численних змін та трансформацій у музиці, де жанр сонати втратив свою класичну структуру, ставши більш вільною, експериментальною і емоційно багатогранною. Своєрідний рис жанр сонати набуває у французькій музиці у творчості Г. Форе, П. Дюка, К. Дебюссі. Ці композитори насичують сонату новою імпресіоністичною образністю, оригінальними прийомами виразності (використання екзотичних елементів, збагачення ладо-гармонічної мови). Соната стала відкриттям для численних інноваційних пошуків, де кожен композитор намагався осмислити не лише традиції попередніх епох, але й прогресивні тенденції нової естетики.

У перші десятиліття ХХ століття жанр сонати переживав значні зміни під впливом модерністських і неокласичних течій. Виникли нові виклики для композиторів, що були пов'язані з експансією різних художніх стилів і пошуком нових виразових засобів. Основними рисами цього періоду стали:

- зміщення гармонічних і мелодійних центрів; модерністи відмовлялися від традиційної тональності, відтак виникали нові системи, як-то мікротональність, несиметричні ритми, що впливали на структуру сонати;
- пошук нових форм, компоненти сонати стають вільними за тривалістю, ритмічною організацією та образним змістом;
- використання нових технік надало сонатам гнучкість, різноманітність та емоційну насиченість.

В середині століття процеси експериментування набирають ще більшого масштабу, оскільки композитори все більше орієнтуються на новітні технології, а також використовують не лише традиційні інструменти, але й електронну музику, підхід до структури музичного твору як математики. Один з яскравих прикладів — Дж. Кейдж, який у своїх сонатах, наприклад, «Sonata

for Prepared Piano», використовував методи підготовки, «препарування» інструментів і новаторські прийоми, як-от використання різних предметів між струнами фортепіано для створення нових звуків. Він активно втілював концепцію випадковості (*chance music*), де кожна інтерпретація могла звучати по-різному, залежно від обставин. П. Булез у своїх сонатах (1950-1960-ті рр.) іде ще далі, використовує серіальну техніку, яка базується на числових системах та строгих структурних правилах. Його сонати — це вже не просто класичні форми, а результат етапів строгих математичних розрахунків.

Розвиток жанру сонати у XX столітті став складним і багатограним процесом, що відзначався не лише еволюцією формальних особливостей, але й значними змінами в естетичних, технічних і виразових засобах музики. Від модерністських експериментів і неокласичних пошуків до авангардних і мінімалістичних течій — соната в XX столітті стає відкритим полем для творчих інновацій. Вплив таких композиторів, як І. Стравінський, Дж. Кейдж, П. Булез та Ф. Глясс зруйнував традиційні межі жанру, розширюючи його виразові можливості, змінюючи техніку виконання та сприйняття музики. У цей період соната стала фундаментом для концептуальних ідей та нового погляду на взаємодію звуку та часу. Хоча формальна структура сонати була змінена, її роль як музичної форми для самовираження і розповіді продовжувала існувати, тільки тепер у більш багатогранній та експериментальній формі.

Таким чином, жанр сонати XX століття можна визначити як діалог між традицією та інновацією, де кожен композитор вносить свій унікальний вклад у розширення жанрових меж і пошук нових музичних мов. Соната перетворюється на важливий інструмент для дослідження звукових можливостей, вираження інтелектуальних і емоційних концепцій, що робить її безперервним джерелом інспірації і на сьогодні.

Для української культури жанр сонати мав значення не лише як форма, запозичена з європейського досвіду, а й як можливість утвердження власної професійної композиторської мови. Уже наприкінці XIX століття українські

композитори починають активно звертатися до жанру сонати, адаптуючи його до національної ладовості, фольклорної інтонації та специфіки українського музичного світогляду. У цьому контексті особливої уваги заслуговує творчість Ф. Якименка, який продовжив і поглибив традицію фортепіанної сонати, вписуючи її в координати європейського модерну та української музичної ідентичності. Еволюція сонати в європейському контексті стала ґрунтом, на якому зросла українська інструментальна музика, набуваючи власного виразу в межах загальносвітових стильових процесів.

1.2 Стилiстичнi передумови розвитку жанру української фортепіанної сонати: до витоків творчості Ф. Якименка

Формування камерно-інструментальної сонати в українській музичній традиції пройшло непростий і в чомусь навіть суперечливий шлях. Цей жанр, попри свої західноєвропейські витoki, з часом набув виразно національного звучання, вбираючи в себе і фольклорні інтонації, і характерні риси української пісенності, і, зрештою, модерні пошуки початку ХХ століття. Власне в цих пошуках і народжується унікальна художня парадигма — українська соната сецесійного типу, яку стала предметом нашого дослідження крізь призму фортепіанної сонати оп. 44 «Фантастична» Федора Якименка.

Перші зразки жанру сонати в українському музичному контексті сягають XVIII століття — зокрема, у творах М. Березовського та Д.Бортнянського, що у своїх сонатах для скрипки й чембало демонструють інтерес до синтезу академічного стилю з національною пісенністю. Вже в XIX столітті з'являються зразки більш розгорнутої форми, як, наприклад, соната І. Лизогуба, де відчутно проявляється романтична чуттєвість, що у майбутньому буде культивована представниками українського неоромантизму. Проте, як слушно зауважує Л. Ланцута, українська виконавська школа тривалий час не могла забезпечити ґрунтового розвитку цього жанру — переважала

аматорська атмосфера, а камерні форми домінували над великими жанровими структурами. [22, 15].

У другій половині XIX століття в Україні з'являються нові генерації композиторів, серед яких можна виокремити М. Лисенка та С. Людкевича. Вони працювали в руслі європейських романтичних традицій, але разом з тим активно розвивали національні мотиви, що стало основною рисою їх творчості. Наприкінці XIX – на початку XX століття сформувалися нові напрями в музиці, серед яких можна виділити неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм та модернізм, зокрема сецесію, яка знайшла своє відображення в сонатах композиторів, таких як Л. Ревуцький, В. Косенко та Б.Лятошинський. Ці композитори створювали зразки жанру, в котрих органічно поєднували новітні європейські музичні течії з глибоким розумінням національної традиції. Водночас, саме в цей період, зокрема в межах 1890-1920-х років, соната стає жанром, який переживає значні трансформації в жанровій драматургії, формі та тематичному розвитку. Цей етап визначався появою більш складних за своєю структурою творів, що використовували циклічність, контрастні теми та образи, створюючи нові можливості для музичної виразності. Така еволюція жанру знаходить відображення у творах Л. Ревуцького, Я. Степового, В. Барвінського, В.Косенка, що відзначались вишуканими рішеннями та інноваціями.

Жанр сонати в епоху Романтизму втілює в собі не лише класичну форму, але й емоційну виразність, що стало важливим елементом самовираження також і українських композиторів, серед яких особливе місце займають сонати М. Лисенка, В. Барвінського та В. Косенка. Ці митці не лише розвивали традиції європейської романтичної музики, але й прагнули розкрити в ньому національну природу музики, характерну для української ідентичності. Твори цих авторів стали зразком і мистецьким орієнтиром для представників наступних поколінь української композиторської школи.

Фортепіанна соната a-moll Миколи Лисенка посідає важливе місце в історії української музики другої половини XIX століття як перший зразок

повноцінної сонатної форми, що синтезує національний мелодизм і класично-романтичну традицію. Композитор був добре обізнаним із європейською класичною та романтичною традицією – зокрема, з творами Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста та водночас прагнув створити автентичний український стиль, інтегруючи в професійну музику елементи народної пісенності.

Структурно М. Лисенко дотримувався традиційної тричастинної форми сонати (*Allegro moderato - Poco Adagio - Allegro (Rondo)*), але у межах кожної частини проявляв схильність до вільної розробки тем, зберігаючи органічність і внутрішню єдність музичного матеріалу. Основними засобами виразності у фортепіанних творах М. Лисенка є пісенна мелодика, часто заснована на інтонаціях української народної музики, танцювальних ритмах (козачок, коломийка), що надають творам яскравого національного характеру, вони містять поліфонічні епізоди, які зближують його музику як з німецькою класичною традицією, так і з традиціями українського хорового багатоголосся, та елементи гармонічного колориту на основі міксолідійського та дорійського ладів, характерних для народної музики. При виконанні творів цього автора слід враховувати яскраву фактурну насиченість, де мелодія переплітається з багатоголосими пасажами, акордовими супроводами та арпеджіо, широкий динамічний діапазон, що вимагає від піаніста гнучкості та тонкого відчуття звукових відтінків, особливої уваги потребує виконання кантилени – мелодія в його сонатах звучить природно, співучо, що зобов'язує виконавця до широкого фразування та інтонаційної виразності. Часте використання розгорнутих імпровізаційних каденцій вимагає від піаніста артистичного трактування, дотримуючись стилістики романтизму. Соната М.Лисенка стала першим важливим кроком до формування національної фортепіанної сонати в Україні, започаткувавши традицію поєднання європейської класики з українським фольклором.

Фортепіанна соната *Des-dur* В. Барвінського (1915) є важливим етапом у розвитку української музики початку ХХ століття та має значний вплив на формування романтичної сонати в Україні. Цей твір поєднує традиції

європейської романтики з новими, модерністськими тенденціями, зокрема символізмом та неокласицизмом, що дозволяє розглядати його як важливий етап у еволюції української сонатної форми. У контексті твору можна простежити глибокий зв'язок з європейськими музичними течіями, що сприяло розвитку української сонати як складного жанру в період романтизму.

Соната В. Барвінського складається з трьох частин, що є типовим явищем для романтичної сонати. Однак автор вносить елементи символістської естетики, розмиваючи межі між частинами, що створює враження єдиного музичного потоку. Це особливо виражено в переплетенні тематичних матеріалів та плавному переході між голосами, що надає твору монументальності і споглядальності, притаманних символістським настроям. Гармонічна мова сонати розвивається завдяки використанню модальних ладів, хроматичних ходів і багатій гармонічній мові. Це створює атмосферу невизначеності та символістської медитативності, де кожен акорд, кожна зміна передає приховані емоційні стани та образи. Завдяки таким характеристикам, музика В. Барвінського втілює не тільки індивідуальний стиль, але й відповідь на «дух часу» – в умовах естетичних пошуків, що панували в Європі на межі століть. Важливою особливістю є використання багатоголосся і акцент на темброву виразність, що відрізняє сонату від традицій фортепіанної сонати романтичного періоду. Композитор створює складну фактуру, де голоси не тільки гармонійно взаємодіють, але й співіснують у складних тембрових образах, що дозволяє досягати особливої музичної виразності. Барвінський також використовує імпровізаційні елементи, що додають твору ще більшу експресивність і свободу виразу.

Соната *Des-dur* з її символістськими мотивами поглиблює взаємозв'язок між музичним і літературним мистецтвом, особливо в контексті ідей символістів того часу. Твір містить глибокий філософський підтекст, який сприяє розвитку нової музичної мови для вираження внутрішніх переживань. Цей твір є чудовим прикладом того, як українська музика на початку ХХ століття входила в європейську культурну традицію, зберігаючи при цьому

унікальні риси національного музичного стилю. Впливи символізму та неокласицизму, виразні й багатоголосі гармонії формують основу нового типу романтичної сонати в українському контексті. Соната В. Барвінського займає важливе місце в історії розвитку української музики, оскільки вона демонструє перехід від традиційної романтичної форми до нових музичних пошуків, що втілюють модерні естетичні концепції.

В. Косенко створив 3 фортепіанні сонати: №1 *op. 13 b-moll* (1922 p.), №2 *op. 14 cis-moll* (1924 p.) та №3 *op. 15 h-moll* (1926 — 1929 pp.), кожна з яких є прекрасним зразком жанру в українській музиці. З трьох сонат композитора тільки Друга має циклічну форму та містить три частини, Перша ж і Третя мають одночастинну форму романтичного сонатного *allegro*.

Фортепіанна соната №1, *op. 13 b-moll* В. Косенка була написана в 1922 році і стала складним одночастинним твором, що відображає характерні риси неокласицизму та неоромантизму в контексті української музичної традиції. Автор експериментував з формою, вільно трактуючи її, особливо в межах сонатного циклу. Підходи В. Косенка до композиції виявляють певну еволюцію від класичних традицій до більш складних методів музичного вираження, що відповідають духу часу і специфіці піанізму цього періоду.

Вся структура сонати вирізняється масштабністю і емоційною насиченістю, що є характерним для романтичної музики, а також рисами неокласицизму та модернізму початку ХХ століття. Твір є розгорнутою одночастинною композицією з чітко окресленими розділами— експозицією, розробкою, репризою та кодою, які органічно взаємодіють між собою. Особливістю сонати є її драматургічна інтенсивність, яка виражається через перемінну метричну організацію та гнучкість темпоритмів, що дозволяє композитору створити яскраві контрасти між різними розділами твору. Наприклад, певні епізоди сонати можуть вражати різким переходом від спокійної теми до бурхливих і напружених моментів, що характерно для поетичних і драматичних образів, які проникають у структуру твору.

Виконавським вимогам цієї сонати властиве особливе значення тонких нюансів виконання. Одним із головних викликів для піаніста є точне виконання складних фактур і ритмів, що вимагають бездоганного контролю над динамікою та розуміння емоційного контексту кожного моменту. Соната також потребує від виконавця високої інтерпретаторської майстерності для передачі трагізму, експресії та драматизму, властивих її основним темам.

Соната №1 h-moll op.13 Віктора Косенка є вражаючим прикладом розвитку української фортепіанної музики початку ХХ століття, поєднуючи елементи класичної сонатної форми з новаторськими техніками й виразовими засобами, що свідчать про глибоке проникнення композитора в складну емоційну та інтелектуальну тканину музичного світу.

Висновки до Розділу 1

У ході дослідження етапів розвитку фортепіанної сонати як жанру виявлено, що її формування було тісно пов'язане з еволюцією музичної думки в європейській традиції, зокрема в класичному та романтичному періодах. Класичні зразки сонатного жанру, представлені творчістю В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена та інших визначних композиторів, стали основою для подальшого розширення жанрових і стилістичних меж, що особливо відобразилось у пошуках нових виразних засобів у першій половині ХХ століття.

Водночас українські композитори, серед яких особливе місце посідають М. Лисенко, В. Косенко, В. Барвінський та зокрема Федір Якименко, перейняли європейські традиції жанру, водночас здійснюючи синтез із національними музичними ідеями. Це поєднання стало характерною рисою формування українського національного стилю у фортепіанній музиці, який вирізняється комплексністю у підході до написання творів, глибиною емоційного змісту та експериментальним пошуком нових інтонаційних і тематичних матеріалів.

Таким чином, жанр фортепіанної сонати в Україні першої половини ХХ століття виявився не просто спадкоємцем європейських традицій, а й важливою мистецькою платформою для створення нової музичної мови, що розкриває унікальні культурно-історичні особливості. У цьому контексті Соната для фортепіано оп. 44 «Фантастична» Ф. Якименка постає як важливий зразок жанрової еволюції та індивідуального стилістичного висловлювання, що і розглядається у подальшому розділі дослідження.

РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА СОНАТА ОР. 44 «ФАНТАСТИЧНА» Ф.ЯКИМЕНКА У КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОЇ ПАЛІТРИ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

2.1. Індивідуальні особливості фортепіанної творчості композитора

Федір Степанович Якименко (1876–1945) – український композитор, піаніст, диригент і педагог, один із представників покоління митців, чия діяльність збіглася з періодом активного становлення національної професійної музики початку ХХ століття. Народився 8 (20) лютого 1876 року в селі Піски Богодухівського повіту Харківської губернії в родині псаломника церковного хору. З дитинства був оточений музикою, що сприяло ранньому формуванню його музичних здібностей. У віці 10 років був відібраний до Придворної капели в Санкт-Петербурзі, де й отримав музичну освіту.

У цей період Ф. Якименко створює низку фортепіанних мініатюр – прелюдії, етюди, українські танці, в яких уже проявляється характерна для нього національна мелодика і ритміка. Ці твори відзначаються ліризмом, жанровими замальовками, з особливим акцентом на мелодизм. Показово, що навіть у цей ранній період стиль композитора вирізнявся тяжінням до програмності, емоційної насиченості та глибокої образності, що відповідає тогочасним європейським тенденціям. Особливий вплив на Ф. Якименка справила українська національна музична традиція. Творчість М. Лисенка, якого композитор вважав своїм ідейним наставником, заклала основи його національно орієнтованої стилістики. Лисенків підхід до опрацювання фольклорного матеріалу, увага до лірико-епічного начала, ладових особливостей української пісенності безпосередньо позначилися на ранніх творах Якименка. Через призму українських професійних традицій композитор осмислював жанрову природу фортепіанної мініатюри та пісні, активно залучаючи елементи народної мелодики у власні композиції.

Вагомими для композитора були також В. Барвінський і С. Людкевич – представники львівської композиторської школи. Саме В. Барвінський у своїх фортепіанних творах поєднував глибоке фольклорне підґрунтя із європейським модерном, тяжіючи до програмності, камерної виразності, емоційної насиченості малих форм. Ця манера роботи з народним матеріалом була близькою молодому митцю. У циклах «Українські ескізи» та «Три п'єси на українські теми» відчувається спорідненість із стилем В. Барвінського насамперед у прийомах обробки інтонаційного матеріалу, органічним включенням ладових особливостей української народної пісні в гармонічну тканину твору.

У 1923 році Ф. Якименко емігрує до Європи. Спочатку оселившись у Празі, композитор очолює музичний відділ Українського вищого педагогічного інституту імені М. Драгоманова. Серед його учнів були З.Лисько та М. Колесса. Водночас він активно виступав як концертний піаніст і хоровий диригент. Із 1928 року Ф. Якименко переїжджає до Франції, де живе та працює до кінця життя, зокрема в Ніцці та Парижі. Перший твір, на який звернули увагу музичні критики того часу була фортепіанна поема «Уранія», в котрому сучасники визначали особливу характерність, художній смак композитора у пошуках гармонічних барв, винахідливість та оригінальність у висловлюванні.

Перебування у Європі суттєво позначилося на стильовому розвитку композитора. Переїзд відкрив перед Ф. Якименком нові можливості для ознайомлення з модерністськими мистецькими течіями, зокрема французьким імпресіонізмом. Його гармонічна мова стає більш витонченою, збагаченою колористичними акордовими структурами, м'якими дисонансами, характерними для французької музики початку XX ст. Особливий вплив на композитора справила творчість К. Дебюссі та М. Равеля, чії новітні відкриття у сфері колористики Ф. Якименко із захопленням перейняв поєднав із українською національною інтонаційною основою. Твори митця вирізняються досконалою технікою письма, їм притаманний витончений смак, елегантність

і поетичність художньо-образної сфери, романтична скерованість, проте водночас присутні елементи імпресіонізму з характерними рисами гармонійної багатоплановості та тональної нестійкості, що трапляються й у деяких інших українських композиторів на початку ХХ ст. (зокрема: солоспів «Айстри» М. Лисенка, «В квітках була душа моя» Я. Степового симфонічна поема «Ангел»; фортепіанні цикли «Зоряні мрії», «Сторінки фантастичної поезії» Ф. Якименка; симфонічна сюїта «Елевзинські містерії» І. Рачинського; солоспів «В лісі», «Жаб'ячий вальс» і фортепіанні прелюдії e-moll, Fis-dur, частково фортепіанне тріо a-moll В. Барвінського). Творчість цього композитора розвивається в контексті національного різновиду, так званого раннього «українського імпресіонізму», який, за визначенням науковиці О.Кушнірук, «...позначений раннім захопленням композиторів стилістичними рисами імпресіонізму, такими як специфічні ладогармонічні та фактурні особливості, що поєднувались з романтичними елементами: мелодичної лінії та чіткістю форми» [20, 1].

Ці риси яскраво втілені у «Фантастичній» сонаті ор. 44 – кульмінаційному творі фортепіанної спадщини Ф. Якименка, де модерністська драматургія поєднується зі стильовими ознаками сецесії та національним мелодизмом. Особливістю цього твору є асоціативно-програмне трактування музичного матеріалу, витонченість фактури, колористична гармонія та посилена експресія, що дозволяють розглядати сонату як зразок європейського музичного модернізму з національним підґрунтям.

У французький період автор також створює низку фортепіанних мініатюр, позначених поетичністю, елегантністю та глибоким національним змістом. Зокрема, цикл «Три п'єси на українські теми» включає твори, на основі народних мелодій, таких як «Козака несуть» та «Сірий котик». Ці твори демонструють органічне поєднання народних інтонацій із витонченими імпресіоністичними гармоніями, а також характерною для Ф. Якименка тонкою фактурною організацією, зокрема: «Колискова» для фортепіано ор. 15, «Фантазія» ор. 26, «Елегія» ор. 28, «На краю вогню» для фортепіано ор. 28,

«Два Фантастичні ескізи» для фортепіано ор. 33, «Соната-фантазія» ор. 60, прелюди, ескізи, балади, ноктюрни, ідилічні танці, технічні етюди, кілька зошитів програмних п'єс тощо.

Творчість Федора Якименка є оригінальним переплетенням кількох художніх напрямів, що існували в європейській музиці на межі ХІХ і ХХ століть, зокрема неоромантизму, імпресіонізму та символізму. Як зазначає Ірини Новосядла, стиль композитора неможливо звести до одного напрямку – його музика є результатом унікального синтезу мистецьких тенденцій епохи та власного світоглядного досвіду митця [31, 1]. Вплив романтизму у творчості Ф. Якименка виявляється, насамперед, у глибинному емоційному змісті творів, а також у прагненні до вираження особистих переживань і мрійливих образів. Композитор часто звертався до образів природи, до тематичних циклів, розкриваючи ідеали краси. Такі твори як «Живописний альбом», цикл «Для юнацтва» створюють атмосферу внутрішньої гармонії і спокою, що є характерною рисою романтичної естетики.

Дослідниця І. Новосядла свідчить, що однією з характерних рис стилю митця є тяжіння до імпресіоністичної образності. Зокрема це виявляється в панівній ролі гармонії у формотворенні, її тонкій колористичності, увазі до тембрового забарвлення й прагненні до відтворення мінливих, ефемерних настроїв. Твори митця насичені картинно-пейзажною поетикою, що простежується вже в самих назвах фортепіанних циклів: «Капризи моря», «Мрії на березі моря», «Феєричні квіти» [31]. Програмність відіграє важливу роль у творчості Ф. Якименка, адже майже кожен твір супроводжений літературним епіграфом, сентенцією чи афористичною фразою. Імпресіонізм, як важливий елемент стилю Якименка, особливо помітний у його пошуках барвисто-колористичної гармонії. Композитор вільно використовував звукові фарби для створення ефектів, що нагадують образи живопису. Відображення цієї стилістики можна спостерігати в його фортепіанних творах «На березі озера», «Місячне сяйво на руїнах», «Сутінки», де легкість руху і невловимість тембрових відтінків створюють відчуття «зачарованого простору», який

асоціюється з імпресіоністичною картиною. Для Ф. Якименка була властива гнучкість і вільність у використанні музичних форм, що також є характерною ознакою імпресіонізму. Його композиції не підкоряються строгим канонам класичних форм, а їхня структура є вільною та мінливою, що дозволяє створювати багатий спектр звукових образів. Метод формотворення, зокрема «принцип відблисків або відображень», наближає його стиль до манери композиторів імпресіоністів. У музиці Ф. Якименка матеріал розвивається не в часі, а в просторі – композитор намагається вийти за межі «земного», створюючи музичні пейзажі космічних просторів. Цю концепцію він розвиває в таких творах, як «Уранія», «Соната-фантазія», «Фантастичне рондо». Музика, в основному, перебуває у царині мрій та ілюзій, фантастичних образів і чистого споглядання. Це добре простежується в циклах його фортепіанних п'єс, таких як «Сторінки химерної поезії», «Зоряні сни» та «Розповіді мрійливої душі».

Символізм, в свою чергу, знаходить своє відображення в глибинному філософському і поетичному змісті музичних творів Ф. Якименка. Композитор активно використовував літературні мотиви і образи, що виходять за межі реальності, створюючи музику, яка пробуджує у слухача асоціації з містичними переживаннями. Це особливо відчувається в його пізніших творах, коли музика стає не лише вираженням зовнішніх явищ, а й інтерпретацією внутрішніх, часто таємничих переживань.

Особливу увагу в розвитку композиторської мови митця привертає так званий «український» празький період. Як констатує дослідниця Ірина Новосядла, [30], у цей час митець звертається до теми далекої батьківщини. Цикли «Шість українських поем», «Картини України», «Українська сюїта» засвідчують його ностальгійне тяжіння до національного коріння. Композитор активно залучає жанрові форми народної пісні та танцю, водночас індивідуалізуючи музичну мову, збагачуючи її витонченою гармонією та образною колористикою.

Музична мова Федора Якименка має глибокий зв'язок із літературними джерелами. Композитор активно залучав літературні сентенції, афоризми та епіграфи до своїх творів, що свідчить про його інтерес до філософських і художніх ідей. Літературні мотиви і символізм становлять важливу складову його творчості, що також відображає глибокий зв'язок між музичним та літературним мистецтвом. Від самого початку свого зрілого періоду, що розпочався в 1907 році, Ф. Якименко стає активним літературним діячем, публікуючи численні статті та праці, серед яких виділяються «Ліст і Данте», «Слово і музика», «Сфера музики». Митцю близькі ідеї символізму, зокрема прагнення до втілення у музиці «невідомого» і гармонічної форми. Поезія символістів надихала автора створювати світ, в якому панують вишуканість, крихкість, примарність, щемливий сум, викликаний відчуттям недосяжності та швидкоплинності цієї краси. Серед символістів, особливо важливими для композитора були постаті, чії погляди співвідносилися з його власним світовідчуттям, таким як безмежність Космосу та бажанні проникнути в нескінченні простори Всесвіту.

Особливу увагу дослідниця Ірина Новосядла [30] звертає на поетичність, символізм, навіть «візуальність» фортепіанної мови – і це, безперечно, виводить нас до естетики сецесії, де мистецтво перестає бути “прикладним” і стає виявом духовного. Саме тому аналіз «Фантастичної» Сонати Якименка є особливо цінним – вона демонструє, як сецесійні ідеї вплинули на жанрову природу української фортепіанної сонати, модифікуючи її як у структурному, так і в стилістичному аспектах. У цей період композиторська думка тяжіє до драматургії циклічного типу, де фортепіанна соната стає не просто формою, а особливою моделлю музичного мислення. У творах Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського, Б. Лятошинського простежується тенденція до поєднання класичних структур із експресивною напруженою образністю – це вже не просто тематична розробка, а музична філософія національної душі.

Стиль сецесії (фр. «art nouveau», нім. «Jugendstil», австр. «Sezession»), він сформувався наприкінці XIX століття і став першою хвилею модернізму,

що охопила не лише образотворче мистецтво, архітектуру та літературу, а й музику. Цей стиль, як зазначає дослідниця Тетяна Белімова у своїй статті «Сецесія як філософсько-естетична модель модернізму кінця XIX – початку XX ст.» з'явився через потреби втечі від академічних канонів, від натуралізму та раціоналізму, характерних для попередньої епохи [4]. Сецесія прагнула створити нову художню мову – гнучку, емоційну, органічну, наближену до природи, символів, снів та людських переживань. Однією з головних рис сецесійної естетики є лінійна, хвилеподібна структура. У візуальному мистецтві – це плавні, звивисті лінії, мотиви рослин, води, тілесної пластики. У музиці аналогом цього стали безперервні, текучі мелодичні лінії, імпровізаційна свобода, розмитість метроритміки, делікатна орнаментика, відмова від симетричності. Музична фраза втрачає чітке конструктивне начало і набуває значення «музичного дихання» – такого, що тече, в'ється, видихається і знову народжується. Сецесійна музика – це «архітектура настрою». Вона не стільки розповідає історію, скільки занурює в особливу атмосферу. Гармонія втрачає свою функціональну жорсткість, натомість з'являються «кольорові» акорди, багаті на обертони, з флером імпресіонізму. Часто застосовуються модальна гармонія, паралелізми, нестійкі гармонічні ходи, які не прямують до розв'язання – а «висять» у просторі, створюючи спокій і напругу водночас.

Мелодика сецесії часто асоціюється з людським голосом або ж із природними інтонаціями. Це насправді дуже важливо для виконавської інтерпретації: замість механічної точності музикант повинен досягти живої, “органічної” співучості. Власне, тому стиль сецесії так тяжіє до інтерпретаційної свободи – він запрошує виконавця у твір як співтворця.

У фортепіанній музиці сецесія виявилася особливо плідною. Цей інструмент, здатний поєднувати мелодію, гармонію і фактуру в одній площині, надає митцям колосальні можливості для художнього експерименту.

Стиль сецесії – це естетика непевності, делікатності, недомовленості, гнучкості. І саме така естетика стала принциповою рисою творчості Федора

Якименка та лягла в основу «Фантастичної» сонати, яка є не просто зразком українського модерну, а й одним із найяскравіших проявів музичної сецесії в українській фортепіанній музиці початку XX століття.

Тож ідея синтезу мистецтв відіграє дуже важливу роль у творчості Ф.Якименка. Це не просто один з інтересів композитора, а основа його світогляду. Синтез музики, філософії, науки та літератури створює художній світ композитора, який сприймається через поетичні вислови, що фіксуються як у звуках, так і в словах. Це є основою його унікальної художньої манери. Як зазначають музикознавці Н. Кашкадамова [13] та І. Новосядла [30] синтез неоромантизму, імпресіонізму та символізму у творчості митця дало змогу створити особливу, неповторну музичну мову. Це не тільки зв'язок із європейськими музичними течіями, а й вираз глибокого внутрішнього світу композитора, який через музику шукав шляхи до самовираження і розуміння своєї культурної ідентичності. Синтезуючи різні аспекти мистецтва та філософії, композитор створює багатий і складний світ, який залишається важливим для розуміння не лише музичної, але й культурної спадщини того часу.

Більшість дослідників української музики XX ст. стверджують, що на відміну від австронімецького та польського її варіантів, інспірованих переважно романтизмом, імпресіонізмом чи академізмом, українська сецесія пов'язана з активними, пошуками національного стилю і становленням композиторської школи європейського зразка.

Стилістичні особливості творчості (зокрема і фортепіанної) Ф.Якименка безпосередньо вплинули на характер його фортепіанної творчості та формування піаністичних прийомів. Відповідно до імпресіоністичної традиції, композитор велику увагу приділяв гармонічній колористиці, що зумовило перевагу акордової фактури з багатим внутрішнім голосоведенням. Особливості фактури його творів – використання акордів, арпеджіо, педалізації для створення ефекту розмитих звукових плям, що сприяє передаванню швидкоплинних станів і настроїв.

Програмна основа фортепіанних циклів обумовлювала широке використання образно-живописних прийомів. Якименко активно застосовує остинатні фігури, трелі, глісандо, тремоло, дзвінки акорди у верхніх регістрах для передачі природних явищ (шепіт листя, шум хвиль, зоряне мерехтіння). Особливе місце посідають динамічні градації, часті агогічні зміни, ритмічна свобода, що надають творам імпровізаційного характеру.

Композитор свідомо уникає академічної форми, віддаючи перевагу вільним формам – ноктюрн, поема, фантазія, прелюдія. Це дозволяє виконавцям реалізувати авторське бачення через колористичну педалізацію, пластичність фразування, тонкі динамічні нюанси, темброві переходи.

Прагнення до передачі мінливих настроїв і швидкоплинних емоцій проявляється також у характері піаністичних фактур. Якименко широко використовує арпеджіо, тремоло, розмиті педалізацією акорди, пасажі, фактурні «переливи». Зокрема, у циклах «Капризи моря», «Феєричні квіти», «Зоряні сни» фортепіанна фактура часто побудована на чергуванні регістрів, контрасті легких швидкоплинних мотивів і масивних акордових площин, що підкреслює символістську схильність до відтворення відчуттів, настроїв і образів, а не конкретної сюжетної драматургії.

Особливістю піаністичних прийомів Якименка є також використання широких регістрових контрастів, які імітують необмеженість простору. Це цілком відповідає космогонічним ідеям митця. Подібні прийоми особливо виразні в композиціях «Уранія», «Соната-фантазія», «Фантастичне рондо».

Ще одним характерним прийомом є застосування філігранних півтонових глісандо, дзеркальних гам й арпеджіо, що нагадують імпресіоністичні звукові переливи, а також складні метроритмічні конструкції з постійною зміною розміру і темпу. Такі деталі дозволяють створювати ефект «відбитого часу» – одна з концепцій, яку Ф. Якименко називав «принципом відблисків або відображень» [31, 27].

Крім того, важливу роль у його фортепіанній мові відіграє використання агогічних та динамічних нюансів - частих *sf*, *sp*, *smorzando*, *morendo*, що

підсилюють емоційну експресію окремих моментів і додають музиці вразливості та відтінків символістської «крихкості».

Отже, фортепіанна творчість Федора Якименка є яскравим зразком індивідуального стилю, що органічно поєднує символістську програмність, імпресіоністичну гармонійну мову та національну фольклорну інтонаційність, а піаністична техніка спрямована на створення витончених звукових картин і передання психологічних станів через звук. Авторські твори для цього інструменту є надзвичайно багатою репрезентативною базою для вивчення його стильової еволюції та естетичних уподобань. Впливи символізму, ідей імпресіонізму, космогонічних концепцій і філософії синтезу мистецтв безпосередньо формували його композиторську мову, визначаючи як специфіку музичної драматургії, так і систему піаністичних прийомів. Насамперед, тяжіння до імпресіоністичної гармонічної палітри формує надзвичайно вишукане використання акордових планів, паралелізмів, секундних співзвуч, розширених консонансів і дисонансів, які не лише організують гармонічний простір, а й стають самостійним формотворчим елементом. Як констатує Ірина Новосядла, у творах Якименка панує «...гармонічна колористика, яка відчутно збагачена тембровими ефектами» [30, 123]. Композитор надає перевагу розмитим звуковим полям, де співзвуччя можуть довго затримуватися, створюючи особливий стан звучання.

2.2 Музикознавчий та виконавський аналіз Сонати оп. 44 «Фантастична» Ф. Якименка.

Соната оп. 44 «Фантастична» Федора Якименка є знаковим твором у доробку композитора і вагомим внеском в історію української фортепіанної музики початку XX століття. Створена у добу активного пошуку нових музичних мовних засобів, соната відображає як традиції європейського модернізму, так і характерні риси національного мелосу. Стильова приналежність твору визначається синтезом пізнього романтизму,

імпресіоністичних тенденцій та рис модерну. У жанровому відношенні, твір витриманий у традиціях романтичної сонати, із елементами вільного трактування форми, що відповідає загальній естетиці епохи. Програмна назва також скеровує виконавців і слухачів до романтичної образної естетики, адже спонукає до світу внутрішніх переживань, фантазійної мрійливості, екзальтованих сентиментів.

Соната оп. 44 була створена композитором після його переїзду до Франції, де композитор остаточно оселився в Ніцці в другій половині 1920-х років. Власне цей міжвоєнний період в Європі був часом інтенсивного мистецького пошуку, переходу від пізнього романтизму до модернізму, переосмислення жанрових канонів і прагнення до синтезу національного та загальноєвропейського. Українська еміграція того часу (після революції та визвольних рухів 1917-1921 рр.) зосереджувалася в Празі, Парижі, Варшаві. Багато українських митців і музикантів, в тому числі Федір Якименко, намагалися не лише зберегти, а й трансформувати, оживити національну музичну традицію в нових умовах. Вони активно взаємодіяли з європейськими мистецькими колами, водночас репрезентуючи глибоке коріння національної культури. В цей період у Франції відбувається розквіт імпресіонізму (К.Дебюссі, М. Равель, Е. Саті) та символізму. У «Фантастичній» сонаті простежується тяжіння до сецесійного мистецтва (як своєрідного містка між народними та національними традиціями і модерністськими пошуками початку ХХст.), а також до новітніх гармонічних і фактурних експериментів європейської музики 1920–30-х років. Крім того, сам Ф. Якименко прагнув створити твір, що міг би стати національним аналогом європейських модерністських фортепіанних сонат. Саме тому «Фантастична» соната поєднує в собі українську інтонаційну основу з європейськими традиціями форми та гармонічною, колористичною мовою.

Соната оп. 44 складається з трьох частин, кожна з яких має авторську назву французькою мовою, що не лише визначає характер музичного

матеріалу, а й задає загальну образну концепцію твору, характерну для модерністсько-сецесійної естетики початку XX століття:

I частина: «Visions» (Видіння). *Moderato*

II частина: «Lucioles au soir» (Вечірні світлячки). *Allegretto*

III частина: «Rondeau fantastique» (Фантастичне рондо). *Andante molto sostenuto, Allegro.*

Отже **перша частина сонати** («Visions»), назва якої налаштовує на особливий фантастично-образний характер усього твору, – це своєрідні марення, видіння, що виникають у свідомості митця. Музична тканина будується на контрасті між напруженим, драматично-конфліктним тематизмом та мрійливо-ліричними темами, які уособлюють іншу площину – ілюзорного, віддаленого світу. Драматургія частини нагадує внутрішній монолог: боротьбу між реальними і фантастичним світами. Особливість форми полягає у поєднанні елементів сонатної форми з імпресіоністичною варіативністю розвитку, поліфонізацією тематизму, що створює ефект плинності, де образи постійно змінюються, як у картині видінні.

Форма цієї частини насичена та складна. Вона поєднує в собі дуже багато різних тем, кожна з яких має свої особливості, що виокремлені темповими відмінностями, тональними змінами, різкими фактурними розбіжностями та сильним контрастом у характері й звучанні. Це дуже характерно для музики сецесійно-імпресіоністичного типу, в якій одна тема не триває довго і не домінує, натомість відбуваються постійні зміни, які створюють відчуття непередбачуваності. Автор дуже тонко зображає стан невизначеності та мінливості тогочасного світу міжвоєнних часів.

Перша тема звучить ніжно й мрійливо. У тексті стоїть вказівка *dolce*. Це дуже стриманий та тихий початок всієї сонати. Плавні арпеджіо, що переливаються з однієї руки в іншу, створюють ефект легкого мерехтіння, ніби у тумані десь далеко проявляється якесь нечітке видіння. Тональність нестійка, зустрічаються випадкові знаки, звуки плавно переливаються з однієї фрази в іншу.

Приклад 2.1:

4

Tempo I. (♩=108.)

p dolce

pp animando (♩=132.)

Con Ped.

Ця тема триває всього 4 такти, після чого раптово в музиці спостерігається більше інтенсивний рух та емоційність, тема звучить на динаміці *pp*, подана вказівка *animando*. Варто зауважити що саме тут в лівій руці з'являється мотив, що будується на октавному ході, який ще неодноразово буде зустрічатись протягом частини в різних варіантах. В правій руці звучить низхідна лінія, що створює ефект польоту.

Приклад 2.2:

pp animando (♩=132.)

Con Ped.

Автор дуже тонко використовує демпферну педаль для певних звукових ефектів, він часто прибирає її там, де здавалось би не варто цього робити. Але

вказівка *Con Ped.* змінює можливі упередження та додає нового звучання до конкретної теми.

Наступна тема *L'istesso tempo* набуває ще більшої напруги. Гармонія ущільнюється, синкоповані ритми в правій руці створюють драматичний, навіть трохи містичний настрій. Поступово динаміка виростає до *f*, три теми, що прозвучали попередньо, досягають своєї кульмінації, та раптом тема звучить знову на *p*, і вже розвинеться тільки до динаміки *mf*.

Приклад 2.3:

Варто зазначити, що композитор своєю майстерністю та вмінням передавати образи вмістив уже в першу сторінку дуже багато сенсу та глибини, що досягається раптовими змінами темпу, ритму та динаміки.

Далі звучить повтор матеріалу з невеликими гармонічними змінами в кінці останньої теми. І вже з 38 такту вривається тема, яка надалі буде розвивати частину дуже драматично та схвильовано. Темп змінюється на *Allegro con brio*. Тема звучить та *f* та *ff*, музика стає драматичною та навіть вибуховою. Відчувається порив, шалений рух, натиск. Низхідний рух, що починає ліва рука, а продовжує права, дуже нагадує мотив, що звучав на початку у 5 такті лівої руки. Та тут тема вже впевнена і дуже драматична. Продовжуючи цей характер, композитор використовує різні фактурні зміни: спочатку це висхідні арпеджіо, ніби злетити вгору, потім низхідні гамами лівої руки, повертаючись до низу. І кожного разу фраза спочатку поступово

наростає по звучанню, а потім затихає, ніби це видіння стає більш чітким, а потім знову набирає нечітких, імпресіоністичних рис.

Епізод з 48 такту до 54 цілковито поринає у гармонії та настрої імпресіонізму. Звучання ніжне, мінливе та дуже плавне. У фігурації тріолей восьмими композитор непомітно веде мелодію четвертними, котрі кожен раз ніби зависають у повітрі, та швидкий рух не дає їм зупинитись і поступово розвиває у наступну дуже емоційну та бурхливу тему (такт 55), що починається з акорду на *ff*, і приводить до першої кульмінації цієї частини, тема звучить в мажорі, переможним тоном. У цьому епізоді чітко простежуються риси імпресіоністичного мислення, зокрема використання плавної гармонії, тональних зсувів та невизначеності гармонічної опори, що створює відчуття постійного мерехтіння і руху. Ф. Якименко майстерно комбінує тріольну фігурацію із мелодійними лініями, які нагадують «зависаючі» мотиви К. Дебюссі, де мелодія розчиняється в гармоніях, не маючи чіткої кульмінаційної опори всередині фрази. З мі мажору Якименко дуже майстерно та непомітно, протягом 8-ми тактів розвиває епізод та переводить його у мі бемоль мажор, що теж починається на динаміці *ff*, але поступово динаміка зменшується, і вже тримається на рівні *f*. Ці тональні зміщення – ще один характерний прийом імпресіонізму, через який композитори прагнули уникати стандартної функціональної гармонії та натомість створювали колористичні переходи між тональностями.

В тактах з 63 по 93 музичний матеріал чергується, змінюючи напрямок руху то вгору то вниз. І знову ми зустрічаємо октавний мотив у лівій руці, який звучав на початку, і зараз використовується у різних варіаціях, створюючи ефект знайомого матеріалу, який не дає цьому бурхливому руху зупинитись. Тут також відчувається сецесійний принцип стилізації: мотив ніби перетворюється на декоративний елемент, що органічно вростає у розкішне звукове полотно [6].

Приклад 2.4:

Усі епізоди цієї частини побудовані не стільки на сюжетності, скільки на передачі враження, стану, емоційного напливу, що характерно для сецесійної естетики і є чітким свідченням того, що автор активно використовував цей стиль у написанні своєї сонати.

Друга частина «Lucioles au soir» – це поетичний ліричний ескіз вечірнього пейзажу, наповненого мерехтінням світлячків у темряві. Її імпресіоністична образність пов'язана із тонкою грою світлотіней, відчуттям спокою та загадковості вечора. Поетична, медитативна середина сонати, темброва палітра наближена до фактури К. Дебюссі та М. Равеля. В правій руці звучить плавна дуже наспівна мелодична лінія, яка пануватиме протягом всієї частини. Ліва рука фігураціями з шістнадцятих ніби малює полотно, на яке має лягти мелодія правої руки. Все це звучить у сфері *p* та *pp*, матеріал постійно повторюється по колу, ніби зачаровуючи своїми звучаннями, створюючи ефект заколисування, навіть медитативності. Динаміка дуже пластична та навіть заколискуюча.

Форма цієї частини близька до простої тричастинної, де середина є більш динамічною, але епізоди майже нічим не відрізняються. Тобто для частини притаманний наскрізний розвиток та безперервний рух. Частина завершується на *pp*, остання фраза ніби розчиняється в темряві.

Важливу роль в цій частині відіграє педаль. Якименко, як і французькі імпресіоністи, використовує педаль не лише для з'єднання акордів, чи підсилення звуку, а для створення специфічного акустичного ефекту – напівпрозорого, розмитого звукового тла. Тут педаль використовується для створення «завуальованої» атмосфери, однак слід уникати надмірного накладання звуків – фактура стає тоншою, а педаль вимагає ще більш тонкої регуляції. Її використання повинне бути дуже філігранним та майстерним, щоб точно передати задум автора та художній образ.

Третя частина Сонати «Rondeau Fantastique» стає її кульмінацією. Саме тут композитор досягає тієї фантастичності в образах, які він заклав у назву всієї Сонати. Частина написана у формі Рондо, з прелюдією на початку.

Проте Ф. Якименко трактує рондо вільно – у стилі сецесійного модернізму. Тональність Ре бемоль мажор, темп - Allegro.

На початку частини звучить Прелюдія як своєрідний вступ у темпі *Andante*, тональність До діз мінор. Характер музики напружений, дещо маршовий, ніби передбачає щось зловісне. В основі дві теми, одна звучить на *p*, а інша на *f*, та знову повертається в сферу *p*. Ця прелюдія поступово приводить нас до основної теми Рондо–рефрену, яке буде повторюватися ще багато разів протягом всієї частини.

Рефрен вривається без будь якої підготовки. Музика ніби робить раптовий злет з динаміки *f* до *ff*. Тональність змінюється на Ре бемоль мажор. В правій руці звучить синкопована тема, яку на *ff* перехоплює ліва рука. В лівій руці присутній низхідний рух арпеджіо, що одразу створює безперервний рух, який так само продовжує права рука. Акценти на кульмінаційних акордах підсилюють напруженість та рішучий характер основної теми частини.

Приклад 2.6:



Рефрен триває 4 такти, після чого з'являється епізод, що починається на динаміці *p*. Мелодія звучить уривчасто, арпеджовані ходи зупиняються на восьмій ноті лівої руки, та повторюється два рази. У верхніх нотах правої руки можна прослідкувати мелодію, яка непомітно веде свою лінію. Згодом пунктирна мелодія проривається крізь фактуру, підсилюючись швидкими

пасажами правої руки. Фактура ускладнюється, діапазон розширюється, а епізоди змінюють одне одного стрімко й контрастно, поки знову не повертається рефрен. Другий рефрен точно повторює перший й через модуляцію, яка звучить в 42 такті й триває 4 такти, приводить до першого ліричного епізоду 3 частини. Він звучить в тональності мі мінорі в тактах з 46 по 62. Цей епізод є ніби острівком спокою серед бурхливих та драматичних емоцій. Композитор дуже тонко впроваджує цю наспівну тему у частину, адже кардинально він тут не змінює темп, а просто продовжує тривалості, та додає більше наспівності й мелодизму. Права рука веде мелодію, схожу на пісню, саме в цьому мотиві ми можемо прослідкувати українські інтонації та мелодику, що притаманно Ф. Якименку. Далі епізод переходить в більш бурхливий та ритмічний розвиток, який знову приводить до рефрену.

В наступному епізоді музика набуває ще більшої насиченості, та вже близький до фінальної частини та всієї сонати.

«Rondeau fantastique» є кульмінаційною частиною сонати, яка уособлює експресію модерністської епохи. Тут поєднуються імпресіоністичні звукові ефекти та національна ритміко-інтонаційна основа. Це віртуозний фінал, що вимагає від піаніста максимальної технічної майстерності й артистизму.

Одним із ключових елементів, де проявляється національна природа сонати є мелодизм твору, який насичений характерними рисами української народної пісенної інтонації. Мелодичні лінії вирізняються своєю плавністю, що нагадує природний спів, з використанням тріольних ходів та гнучких мажорно-мінорних змін, що є типовими для українського ліричного стилю. Ці інтонації формують особливу емоційну палітру, відтворюючи суміш ніжності та внутрішньої напруги, які притаманні народній пісні. Особливо це притаманно саме першій частині сонати.

Саме завдяки цим мелодійним особливостям виконавцю необхідно відчувати не тільки технічну сторону твору, а й його національний дух, який втілюється в гнучких, виразних мелодичних лініях. Ритмічна організація твору також відображає національні особливості. Використання нерівних метричних

схем, раптових змін ритмічних малюнків, а також характерних для народних танців і пісень метроритмічних зсувів створює живу, рухливу фактуру, яка є важливою складовою образної побудови твору. Ці ритмічні особливості надають сонаті динамізму, наголошують на природній непередбачуваності та емоційній експресії, притаманній українській музичній традиції. Також це підкреслює танцювальну природу української музики. Ці риси особливо відчутні в третій частині сонати.

Національна природа сонати Ф. Якименка виявляється у синтезі мелодичних, ритмічних і жанрових складових, які разом формують унікальний музичний образ, що органічно поєднує романтичні форми з українськими етнічними традиціями. Виконавська інтерпретація цього твору має базуватися на глибокому розумінні цих національних рис, що сприяє відтворенню багатогранної образної сфери й стилістичної природи музики композитора.

2.3 Деякі інтерпретаційні рекомендації до Сонати для фортепіано оп. 44 «Фантастична» Ф. Якименка

Соната для фортепіано оп. 44 «Фантастична» Ф. Якименка – оригінальний зразок українського різновиду жанру, котрий займає своє вагоме місце у царині вітчизняного піаністичного репертуару. Наразі творчість цього неординарного митця поступово знаходить своїх поклонників як серед виконавців, так і серед мистецької аудиторії. Автор представленого магістерського дослідження здійснив власну апробацію цього яскравого фортепіанного полотна, що дало змогу зробити особисті цікаві спостереження, відкриття, підвести певні висновки, систематизувати деякі рекомендації щодо його виконання.

Отже, перед інтерпретатором постає масштабний, концептуально цілісний і технічно складний фортепіанний твір, драматургія якого включає риси сонатного Allegro та вільного трактування сонатної форми. Його образна сфера охоплює широкий спектр емоційних станів – від містичного,

фантастичного до драматичного і піднесеного. Саме багатоплановість образної природи сонати, її стилістична своєрідність зумовлює специфіку виконавського трактування та підбір виразових засобів, які найкраще зможуть відтворити задум автора.

Перша частина сонати побудована за принципом дуже яскравих контрастів. Теми раптово змінюються в усіх аспектах: характер, динаміка, темп, ритмічні формули, тональність, фактура. Все це вимагає від виконавця високої концентрації та зосередження на моменті, щоб точно відтворити несподівані зміни. Вступ сонати вирізняється загадковістю та фантастичними настроями. Це передається через тональну нестійкість, хроматичні ходи, використання верхніх регістрів. Тут дуже важливо досягти прозорості звучання, витонченої, плавної лінії без зайвих акцентів. Використання педалі має бути надзвичайно обережним: варто експериментувати з педаллю, використовуючи окрім повної педалі, напів педаль та чверть педаль, яка допоможе краще підкреслити цю звукову сферу.

В темі *L'istesso tempo* композитор додає звучання в нижніх регістрах, образи стають драматичнішими, тут важливо провести дві лінії: басу та мелодії, що допоможе створити ефект хоралу. Динаміка потребує майже непомітних переходів від *p* до *mf* через плавне голосоведення та ведення лінії.

Далі відкривається розділ *Allegro con brio*, з цього моменту стрімкий швидкий рух майже не припиняється до кінця частини. Технічні складнощі можуть виникати на широких октавних стрибках та різких змінах штрихів. Такі моменти варто відпрацьовувати в повільному темпі, поступово його збільшуючи. Артикуляція повинна бути дуже чітка і зрозуміла, адже кожна фраза має свою коротку, але важливу мелодичну лінію, при чому другорядні лінії теж дуже важливо не загубити. Тож окрему увагу слід приділити артикуляції та штриховим особливостям, від легких, прозорих *staccato* до густих, насичених *legato*.

Частина потребує від виконавця технічної свободи та відчуття масштабів. Адже всі раптові зміни ведуть одну драматургічну лінію, яка

приводить до кульмінаційного моменту сонати, де автор вказує темп *Presto*. Цей епізод може створити справжній виклик для виконавця: складні акордові ходи, стрибки, поступове, але максимальне досягання найбільшої динамічної кульмінації, раптові артикуляційні зміни— все це потребує ретельного відпрацювання в повільному темпі, можливо спочатку зовсім без педалі, а вже потім поступово її додаючи. Особливої уваги потребує контроль над фактурним балансом: на тлі масивного акордового руху важливо виокремити провідні голоси, які несуть основне тематичне навантаження.

Отже перша частина вимагає від виконавця технічної підготовки, швидкої реакції та вміння зберегти внутрішню логіку драматургії, органічно переходячи від енергійних епізодів до споглядальних, від яскравих кульмінацій до прозорих епізодів.

Друга частина слугує ліричним центром сонати. Її тематичний матеріал побудований на ніжних, повторювальних інтонаціях. Ліва рука весь час створює акомпануючий фон, а права малює мелодичні лінії. Виконавська складність другої частини полягає у необхідності надзвичайно тонкого звуковедення. Піаніст має володіти вмінням працювати з найтоншими динамічними відтінками від *pp* до *mf*, уникати різких акцентів, забезпечувати співучість верхнього голосу й водночас прозорість акомпануючого матеріалу. Особливу увагу слід приділити педалізації: застосування напівпедалі та поступове «зняття» гармонічного фону дозволяє створити ефект плавного розчинення звуку в просторі. Наявність повторювальних мотивів вимагає від виконавця вміння щоразу знаходити нову інтонаційно-образну варіацію: одні й ті самі інтонації можуть звучати то як світлі відблиски на воді, то як легкі вечірні тіні, то як спогад про відлуння далекого дзвону. Саме така багатоплановість образного бачення та делікатне поводження зі звуком формує справжню художню тканину цієї частини.

Загалом друга частина сонати виконує функцію своєрідної медитації, відпочинку після драматичності попередньої частини, готуючи слухача до наступної заключної, в якій знову оживає фантастично-драматична стихія.

Третя частина є кульмінаційною. Вона вимагає від виконавця особливої енергії, постійного внутрішнього руху, що не зупиняється протягом фіналу (окрім вступу), створюючи враження безперервного динамічного розвитку. В рефрені мелодична лінія, написана в пунктирному ритмі вимагає точного ритмічного відтворення, що може викликати певні складності, враховуючи безперервний рух лівої руки. Також автор часто використовує рух в протилежні сторони, що утворює дуже яскравий ефект масштабності, розширення реєстрів, ці фрагменти потребують доброї координації та точного контролю динаміки в межах складної фактури. Цікаво що майже всі висхідні пасажі в цій частині побудовані на *crescendo*, іноді цього важко досягнути, особливо у верхніх реєстрах, тому варто добиватись тонкого динамічного балансу— нижні реєстри грати тихіше, щоб на їхньому фоні верхні звучали справді яскравіше.

В розділі зі вказівкою *grazioso* звучить єдина лірична тема фіналу, яка починається дуже раптово. Виконавцю важливо максимально тонко відчутти момент її появи, зберігаючи органічність переходу. Вона потребує пластичної кантиленної манери виконання, виразного мелодичного співу правої руки на фоні прозорої акомпанементної фактури. Варто особливо подбати про м'яку динамічну лінію, з гнучким *rubato* та диханням між фразами. Незважаючи на те, що епізод з'являється раптово, він не повинен звучати відірвано від загальної драматургії частини, а радше створювати враження миттєвої, але щемкої лінії, після якої ще потужніше сприйматимуться наступні драматичні епізоди. Важливо також зберегти злагоджену координацію між руками в ліричних епізодах, особливо у діалогах між голосами та уникати зайвого форсування звуку.

Корисною порадою щодо виконання третьої частини, враховуючи присутність дуже різних, контрастних епізодів з різними технічними завданнями, звернути увагу на зміну позиції кисті. З огляду на різноманітність фактурного письма, від акордової фактури до арпеджіо та гамоподібних пасажів, доцільно постійно адаптовувати позицію руки відповідно до фактури.

У акордових фразах рекомендується використовувати компактно замкнену позицію з опорою на п'ятий палець, що забезпечує стабільність та злагодженість звуковидобування, особливо у верхньому голосі. У довгих арпеджіо варто застосовувати більш відкриту позицію руки з гнучким зап'ястям, що сприяє плавності лінії та природності руху. У швидких пасажах важливо своєчасно змінювати центр ваги руки та опору на пальці, що дозволить уникнути зайвого напруження й забезпечить рівномірність звучання. Така зміна технічних прийомів і позиції руки відповідно до фактури створює можливість органічно передати образно-інтонаційний зміст епізоду та зберегти пластичність і комфортність виконання.

Загалом соната ставить важливий і серйозний виклик виконавцям—серед безліч контрастних тем вибудувати одну драматургічну лінію, яка пронизує твір від початку до останньої ноти. Це вимагає глибокого розуміння стилістичних прийомів того часу та зокрема стилю Ф. Якименка. Тракткування «Фантастичної» Сонати має ґрунтуватися на розумінні її символістської романтичної природи, фантастично-містичної образної сфери та особливої гармонічно-фактурної мови. Інтерпретаційний підхід має включати не лише технічну майстерність, а й вміння глибоко проникати у символічний підтекст музики, вибудовуючи складну драматургію і динамічну палітру, що відтворює ідейно-образну концепцію композитора.

Висновки до Розділу 2

Отже, стильова індивідуальність фортепіанної творчості Ф. Якименка сформувалася внаслідок синтезу кількох важливих чинників. Центральне місце у цьому процесі посідала українська національна музична традиція, зокрема народнопісенна інтонаційність і ладова система, що заклали міцну основу його композиторського мислення. Вагомий вплив на становлення композитора справила творчість українських композиторів-романтиків і модерністів кінця XIX – початку XX століття – Миколи Лисенка, Василя Барвінського, В. Косенка, Левка Ревуцького – які заклали засади професійної

національної музики й активно розвивали жанр фортепіанної мініатюри та сонати. Подальше стильове формування Якименка відбувалося у європейському середовищі міжвоєнного періоду, зокрема у Франції, де він захопився тенденціями імпресіоністичної естетики. Інтерес до творчості К. Дебюссі та М. Равеля сприяли осмисленню новітні гармонічні, фактурні, темброво-кolorистичні засоби, адаптуючи їх до національного музичного ґрунту.

Особливе місце у фортепіанній спадщині Федора Якименка посідає Соната для фортепіано ор. 44 «Фантастична»—масштабний тричастинний твір, у якому втілено провідні риси його індивідуального стилю. Композитор синтезував у цьому творі національну інтонаційність із модерністськими пошуками, поєднавши традиційну сонатну драматургію з вільним її трактуванням. В образній сфері твору особливе значення мають контрастні тематичні образи: драматичні, експресивні, ліричні та фантастичні, які композитор органічно поєднав у єдине художнє ціле. Для виконавців зазначена соната може стати справжнім викликом, але водночас – високим досягненням у дослідженні та виконанні ще одного неповторного твору українського композитора.

Національна природа сонати простежується у мелодиці, ритміці та жанрових асоціаціях, що апелюють до української народної пісенності та танцювальної традиції. Тональний план, ладово-гармонічні особливості, мінливий темпоритм і фактурна різноманітність надають твору виразного національного забарвлення, водночас занурюючи слухача в модерністську естетичну атмосферу початку ХХ століття. Соната стала зразком стилістичного синтезу, який поєднав українську музичну ідентичність з європейськими новаціями, залишаючись яскравим свідченням професійного зростання української фортепіанної музики на початку минулого століття.

ВИСНОВКИ

На основі здійсненого ретельного дослідження витоків жанру сонати в європейському та зокрема українському контекстах, аналізу фортепіанної творчості Ф. Якименка та детального музикознавчого й інтерпретаційного аналізу одного з найвагоміших творів композитора, а саме Сонати ор. 44 «Фантастична», нами були зроблено наступні висновки.

Дослідження історичних, літературних та мистецьких передумов розвитку жанру фортепіанної сонати на зламі XIX-XX століть засвідчило, що в цей період українська музична культура активно долучалася до загальноєвропейських стильових процесів, зокрема символізму, модерну та пізнього романтизму. Відбувалося переосмислення класичного та романтичного розуміння жанру сонати, збагачення жанрової палітри індивідуальними авторськими підходами.

Жанр сонати посідав й одне з провідних місць у творчості українських композиторів кінця XIX - першої половини XX століття. Саме в цій формі митці прагнули поєднати європейські стильові традиції з національними інтонаційними джерелами, відобразити глибокі філософські, історичні та особистісні переживання. Жанр фортепіанної сонати дозволяв композиторам експериментувати з формою, драматургією та виражальними засобами, адаптуючи класичні канони до нових художніх ідей доби модернізму. У творчості таких авторів, як Василь Барвінський, Віктор Косенко, а також Федір Якименко, соната стала не лише важливим та яскравим жанром їх доробку, а й засобом утвердження національної композиторської школи у європейському мистецькому просторі. У творчості Федора Якименка особливо виразно простежуються риси стильового синтезу, в якому поєдналися традиції романтичної фортепіанної музики, впливи французького імпресіонізму, символістської естетики та українського національного мелосу. Ці чинники стали основою для формування його авторської концепції сонатного циклу.

Соната для фортепіано оп. 44 «Фантастична» зазначеного майстра займає вагоме місце в еволюції жанру фортепіанної сонати української музики першої половини ХХ століття. Композитор оновлює форму, збагачуючи її програмно-символічним змістом, гармонічними новаціями, образно-емоційною контрастністю та експресією.

Проведений аналіз твору дозволив виявити особливості індивідуальної стилістики Ф. Якименка, а саме: тяжіння до наскрізного типу розвитку тематизму, органічне поєднання різнохарактерних епізодів, використання та співставлення контрастів, а також символічно-метафоричне трактування художніх образів, що зумовлюють оригінальність виконавського трактування.

Детальне вивчення стилістичних передумов твору, а також його апробація автором, дозволяють стверджувати, що у виконавському плані Соната вимагає високої технічної підготовки а також глибокого розуміння стилістичного контексту епохи та індивідуальності композитора. Для реалізації задуму Ф. Якименка необхідно враховувати особливості авторської гармонічної мови, відчуття фактурної прозорості, тембрових барв і психологічної драматургії твору.

Соната для фортепіано оп. 44 «Фантастична» постає важливим мистецьким артефактом української музичної культури початку ХХ століття, що репрезентує як національні традиції, так і європейські стильові впливи. Дослідження цієї сонати в контексті еволюції жанру дозволяє глибше осмислити процеси, які формували мистецький код української фортепіанної музики у перші десятиліття ХХ століття.

Таким чином, творчість Федора Якименка є яскравим прикладом інтеграції української музичної традиції у європейський модерністський контекст початку ХХ століття. Його стиль вирізняється поєднанням національної тематичної основи з витонченістю сецесійної форми, орієнтацією на програмність та експресивно-асоціативне трактування фортепіанного жанру, що дозволяє розглядати композитора як одну з ключових постатей української музики періоду європейської модернізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асталош Г. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. На прикладі творчості М. Скорика, Є Станковича, В. Сильвестрова: монографія. Львів: СПОЛОМ, 2014. 224 с.
2. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 161-172.
3. Белімова Т. Сецесія як філософсько-естетична модель модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 2. С. 43-47.
4. Бєдний А. Імпресіоністичні тенденції в музиці українських композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2024. № 4. С. 363-373. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2024.322910>
5. Беляєв В. Історія фортепіанного мистецтва. К.: Музична Україна, 1981.
6. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Київ, 2001. Вип. 30. С. 150-156.
7. Грабовський І. Фортепіанна спадщина Федора Якименка: стильові паралелі та європейський контекст. *Наукові записки НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 125. С. 198-215.
8. Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти. *Молодь і ринок*. № 3 (170), 2019. С. 37-42. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.166135>

9. Даценко В. П. Характеристика фортепіанних творів В. Косенка житомирського періоду роботи майстра. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 38. С. 143-148.

10. Зандрок С. Фортепіанні сонати В. Косенка та Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1975. Вип. 10. С. 152-165

11. Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 41, том 2, 2021. С.24-33. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-2-4>

12. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ сторіччя: підручник. Львів : КІНПАТРІ ЛТД, 2014.

13. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник. Тернопіль: СМП «Астон», 1998. 300 с.

14. Кияновська Л. Історія західноєвропейської музики від початків до доби класицизму. Львів: Сполом, 2004. 348 с.

15. Кияновська Л. Музика Галичини між романтизмом і модернізмом. Львів: Сполом, 2008.

16. Кияновська Л. Форма і зміст у сонатах епохи романтизму. *Музикознавчі записки*. 2012. Вип. 14. С. 25-32.

17. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2000. 271 с.

18. Колесса М. Мій спогад про Ф. С. Якименка. Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах / упоряд., вступ. ст., ред. та прим. І. Лисенка. Київ: Рада, 2008. С. 153–155.

19. Косенко В. Соната а-moll, тв. 19 [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP456919-PMLP742754-merged_\(1\).pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP456919-PMLP742754-merged_(1).pdf). Дата звернення: 10.04.2025.

20. Кушнірук О. Імпресіонізм у музиці. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-13278>

21. Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 1996. 19 с.
22. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис.... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. 18 с.
23. Лисько З. Федір Якименко. Визначна, але малознана постать в історії української музики. *Український самостійник*. Мюнхен, 1953. 5 лип., Ч. 27 (181).
24. Лисько З. Федір Якименко (у 20-річчя смерті). Вісті. 1965. Ч. 1 (12). С. 12–14.
25. Ляшенко І. Музична культура бароко. Київ: Музична Україна, 1994. 215 с.
26. Мельничук О. Сонатна форма в музиці ХХ століття. Київ, 1997.
27. Маценко П. Спогади про Федора Якименка. Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах / упоряд., вступ. ст., ред. та прим. І. Лисенка. Київ: Рада, 2008. С. 151–153.
28. Музична україністика: європейський контекст: колективна монографія / ред. рада: Г. Ганзбург, Л. Корній, О. Козаренко та ін.. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2018. 360 с.
29. Ніколаєва Л. Фортепіанні твори Ф. Якименка: образність і стилістика. *Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи: матеріали III конференції Асоціації піаністів-педагогів України 17–20 жовтня 1994 р., Львів* / упоряд. та ред. Н. Кашкадамової. Львів, 1994. С. 48–51.
30. Новосядла І. Федір Якименко: портрет митця у дзеркалі епохи. *Музична україністика: європейський контекст*. ред.-упор. Л. Опарик. Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2015. С. 112–123.

31. Новосядла І. Фортепіанна творчість Федора Якименка і Якова Степового: компаративний ракурс. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 30–31, ч. II.
32. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ: Наук. думка, 1977. 152 с.
33. Савченко І. Федір Якименко. До 140-річчя від дня народження. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. 26.02.2016. <http://www.nbuv.gov.ua/node/2759>. Дата звернення: 20.04.2025.
34. Свірідовська Л. М. Особливості стилістики української фортепіанної музики ХХ століття як чинник виховання громадянськості майбутніх учителів музичного мистецтва. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 17. С. 75–79.
35. Чабан Т. Традиції символізму в Сонаті Des-dur Василя Барвінського. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41. С.175-188.
36. Федина Р. Фортепіанна соната № 1 Віктора Косенка: виконавсько-інтерпретаційний аспект. *Українська музика*. 2020. № 1 (52). С. 135–42. <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/855/817>.
37. Фрайт О. В. Особливості реалізації принципу програмування в українській фортепіанній музиці: монографія. Розширений автореферат кандидатської дисертації. Київ, 2000. 18 с.
38. Шульгіна В. Нариси з історії української музичної культури: монографія. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2006. <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/shulgina-v.-narysy-z-istoriyiyi-ukrayinskoyi-muzychnoyi-kultury.pdf>, дата звернення: 20.03.2025.
39. Шульгіна В. Повернення із забуття музично-педагогічної спадщини Ф. Якименка. *Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики*. Київ, 1997. С. 173-175.
40. Шульгіна В. Ф. Якименко. Празький період життя і творчості (за матеріалами архівних фондів). *Повернення культурного надбання України:*

проблеми, завдання, перспективи: матеріали музичної спадщини. Вип. 13. Київ, 2000. С. 50–56.

41. Ярова Г. Вплив стилю емпфіндзамер на формування сонати. *Музичні студії НМАУ*. 2020. № 22.

42. Fuller, S. *Women Composers during the Long Eighteenth Century*. Oxford University Press, 2021.

43. Karalius M. Stylovi dominanty modernu v ukrainskomu mystetstvi [Stylistic dominants of modernism in Ukrainian art]. *Studii mystetstvoznachchi*. 2010. № 3. С. 64–69.

44. Schumann, R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, 1854.

45. Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 3: The Nineteenth Century. Oxford University Press, 2005.