

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М. В. ЛИСЕНКА

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра скрипки

Дипломне дослідження на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ У СКРИПКОВИХ СОНАТАХ
ФЕДОРА ЯКИМЕНКА - ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Виконав: студент 2-го курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Скрипка»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
Менцінський Лев Тарасович

Наукова керівниця:
професорка кафедри теорії музики,
кандидатка мистецтвознавства
Письменна Оксана Богданівна

Рецензент:
Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат педагогічних наук,
проректор із науково-педагогічної
діяльності та інноваційного
розвитку ЛНМА ім. М. Лисенка,
професор кафедри скрипки
Соколовський Юрій Анатолійович

ЛЬВІВ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА СКРИПКОВА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА СОНАТА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ.....	7
1.1. Музикознавча думка про проблематику дослідження.....	7
1.2. Виокремлення основних віх творчої спадщини Федора Якименка.....	9
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА БАГАТОГРАННІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА	17
2.1. Звукозображальність музичної палітри Федора Якименка у Сонаті для скрипки і фортепіано №1.....	17
2.2 Інтерпретація Скрипкової сонати №1: виконавські версії твору.....	27
2.3. Багатогранна стилістика композиторського письма Федора Якименка у Сонаті для скрипки і фортепіано №2.....	30
2.4. Сучасні виконавські тенденції у Скрипковій сонаті №2.....	38
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	46

ВСТУП

Актуальність теми. Початок ХХ століття позначається активним формуванням національної композиторської школи в Україні, в якій камерно-інструментальна музика, зокрема скрипкова соната, посідала важливе місце. Українська скрипкова соната як жанр на перетині класичних традицій та новітніх стильових тенденцій виступає цінним джерелом для вивчення індивідуальної музичної мови композиторів, її еволюції та засобів художньої виразності. Цей жанр дозволяє митцям втілювати широкий спектр емоційних станів, контрастів, образно-драматургічних ліній та формотворчих рішень, які відображають як особисті, так і загально-естетичні пошуки доби.

У творчості українських композиторів ХХ століття скрипкова соната стала одним із провідних жанрів камерної музики, проте значна частина цього репертуару залишається малодослідженою. Це стосується і доробку Федора Якименка – композитора, чия постать довгий час залишалась у тіні через низку політичних, культурних і соціальних обставин. Його творчість, попри високу художню цінність, донині не набула належного висвітлення в академічному музикознавстві, зокрема в аспектах стилістики, структури, виконавства та інтерпретації скрипкових сонат.

До постаті Федора Якименка та його творчості зверталася низка музикознавців, які досліджували вклад митця у розвиток української музики, зокрема в контексті камерних жанрів. Автори, що працювали в цій галузі, об'єднані спільною метою – розкрити значення його творчості, вивчаючи як загальні риси, так і окремі жанри та твори.

Першу групу дослідників складають ті, хто зосередився на загальному аналізі творчості Якименка, відображаючи його історичний контекст та роль у розвитку української музичної культури. Серед них – П. Маценко [48; 49], В. Шульгіна [62 - 64] та І. Новосядла [54; 55], які акцентують увагу на життєвому шляху композитора, його місці в історії музики та впливі

еміграції на його творчість. Вони аналізують його діяльність у різні періоди, підкреслюючи важливість Якименка для українського музичного спадку, особливо в контексті складних соціальних та політичних змін того часу.

Другу групу складають дослідники, що детально розглядали музичну мову Ф. Якименка на конкретних творах, зокрема фортепіанній творчості – Л. Ніколаєва [56], О. Ковальська-Фрайт [33], Г. Карась [32], І. Гринчук [15], вокальній – Ю. Іванишин [26] та віолончельній – М. Менцінський [50]. Вони розглядають композиції композитора в контексті його індивідуального стилю. Вивчаючи його твори, ці автори приділяють увагу образності та стилістичним особливостям, що характеризують творчість Якименка.

Третю групу становлять дослідники, які зосереджують увагу на аналізі жанру скрипкової сонати в українському культурному просторі. Їхні праці дозволяють не лише простежити генезу та еволюцію жанру, але й виявити своєрідність національного стилю у скрипковій камерній музиці. Значна частина цих досліджень акцентує на особливостях композиторського мислення українських авторів, які поєднують європейські традиції із локальними інтонаційними джерелами. До цього напрямку належать праці, що охоплюють сучасну українську скрипкову сонату, зокрема у працях музикознавців І. Пилатюка досліджено скрипкову творчість М. Скорика, О. Андрейко – скрипкову творчість Є. Станковича, Н. Коляди – досліджено сольну скрипкову сонату.

Відсутність розвідок українських музикознавців, спрямованих на виявлення особливостей музичної мови та стильових тенденцій в жанрі сонати у творчості Федора Якименка, стали поштовхом для нашої роботи.

Вважаємо що пропоноване дослідження пов'язане з жанровими особливостями і виконавською інтерпретацією сприятимуть актуалізації репертуару, популяризації маловідомих творів українських композиторів,

що сприятиме відновленню історичної справедливості й піднесенню національного культурного надбання.

Дослідження скрипкових камерно-інструментальних сонат Федора Якименка дозволить не лише розширити уявлення про українську камерну музику, а й сприятиме глибшому осмисленню стилістичних процесів у музиці ХХ століття загалом, в чому і вбачаємо **актуальність** праці.

Об'єктом дослідження є скрипкові сонати Федора Якименка як зразки українського камерно-інструментального жанру.

Предметом дослідження виступають особливості музичної мови, драматургії, стильового забарвлення та виконавської інтерпретації скрипкових сонат Ф. Якименка.

Метою дослідження є виявлення мовно-стильових та виконавських особливостей скрипкових сонат Федора Якименка у контексті українського та європейського музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

Завдання дослідження:

1. Виокремити основні віхи творчої спадщини Федора Якименка
2. Визначити образно-емоційну палітру творів, відтак музичновиражальні засоби;
3. Дослідити архітектоніку, гармонічну, мелодико-інтонаційну та метро-ритмічну організацію у скрипкових сонатах композитора;
4. Розкрити специфіку виконавських трактувань сонат Ф. Якименка;

Наукова новизна:

Вперше

- виявлені особливості музичної мови, стильові спрямування, архітектоніка першої та другої скрипкових сонат Федора Якименка;
- здійснений комплексний музично-теоретичний аналіз виражальних

особливостей – мелодія, гармонія, метроритмічна організація тощо;
– виконаний аналіз виконавських інтерпретацій пропонованих сонат (проаналізовано 5 виконавських трактувань).

Практичне значення полягає в можливості використання результатів дослідження у виконавській, педагогічній та науковій діяльності. Запропоновані аналітичні та інтерпретаційні моделі можуть бути корисними для скрипалів, викладачів вищих мистецьких закладів, а також дослідників української музики ХХ століття. Пропоновану працю можна використовувати у лекціях: спеціального класу скрипки, камерного ансамблю, історії української музики, методики тощо.

Методологія дослідження. У роботі використано історичний, аналітичний, структурно-функціональний, компаративний та інтерпретаційний методи, що дозволили комплексно розглянути музичну мову та виконавські аспекти скрипкових сонат Ф. Якименка.

Матеріалом дослідження стали нотні тексти скрипкових сонат Ф. Якименка, записи пропонованих творів у виконанні сучасних інтерпретаторів.

Структура роботи стандартна: складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА СКРИПКОВА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА СОНАТА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Музикознавча думка про проблематику дослідження

Постать Федора Якименка посідає особливе місце в українській музичній культурі першої половини XX століття. Попри значний внесок композитора у розвиток національного професійного мистецтва, його творчість, зокрема в контексті аналізу камерно-інструментальних жанрів, довгий час залишалася у тіні. Окремі аспекти життя та творчості Якименка висвітлені у працях сучасних науковців, однак комплексне музикознавче осмислення його скрипкових сонат залишається недостатнім, що зумовлює актуальність поглибленого аналізу його скрипкових сонат як у теоретичному, так і у виконавському аспектах.

Серед науковців, що зробили суттєвий внесок у вивчення життя та творчості Ф. Якименка, насамперед варто згадати П. Маценка, який одним із перших послідовно наполягав на його українській національній приналежності, виокремлюючи в його творчості саме українську художню ідентичність. У його публікаціях вперше окреслено національний контекст митця, звернено увагу на витончену музичну мову композитора, його індивідуальний стиль [48].

Значний внесок у повернення постаті Якименка з історичному ракурсі зробила В. Шульгіна, яка у своїх працях здійснила глибоке дослідження, зокрема пражського періоду митця. Вона акцентує увагу на збережених матеріалах, пов'язаних з українськими емігрантськими музичними середовищами, через які Якименко утверджував національну самобутність [64].

І. Новосядла у праці «Федір Якименко: портрет митця у дзеркалі епохи» репрезентує композитора як символ національно свідомого українського митця, котрий навіть в умовах еміграції не втрачав

культурного зв'язку з Батьківщиною. Авторка також акцентує на поєднанні рис постромантизму, імпресіонізму та неофольклоризму в його творчості, що виявляється і в камерно-інструментальній музиці [54].

В аспекті стилістичного аналізу важливою є позиція Г. Карася, який у праці розглядає еволюцію стильових орієнтирів композитора в контексті української музики міжвоєнної Праги. Він виокремлює постромантичну основу його мови, поєднану з ознаками імпресіонізму, неокласицизму та символізму [32].

На матеріалі фортепіанної творчості композитора зосереджена увага Л. Ніколаєвої, яка простежує образно-стилістичні доміанти його творів, а також О. Ковальської-Фрайт, що аналізує символістські риси у програмних фортепіанних композиціях. Ці спостереження мають принципову значущість для аналізу й скрипкових сонат, адже свідчать про єдність художнього мислення митця у різних жанрах [57; 33].

Сучасну інтерпретацію індивідуального стилю Ф. Якименка подає Ю. Іванишин, який вважає композитора одним із перших українських модерністів-неоромантиків ХХ століття [26].

Не менш важливими є спогади М. Колесси, С. Жук, М. Хлебнікова, які надають безцінну інформацію про зустрічі з композитором, атмосферу епохи та його музично-інтелектуальне середовище. Вони допомагають краще зрозуміти психологічні й культурні імпульси, що впливали на творчість митця [36; 19; 61].

Комплексне дослідження фортепіанної музики Ф. Якименка здійснено в статті І. Гринчук в якій подано історико-виконавське осмислення його творів, що може бути екстрапольоване й на скрипкові сонати [15].

Вивченням проблематики національної ідентичності, зокрема у життєтворчості Ф. Якименка, займалась Н. Набокова, підкреслюючи роль його музики у міжкультурному діалозі, а також увагу до українських тем у творах, виданих у Франції [53].

Публікації О. Козачук ілюструють загальний підхід до композитора як до забутої постаті, яка потребує повернення в українське музикознавство. Авторка також акцентує на необхідності архівних досліджень і поглибленого аналізу його творчості [34; 35].

З-поміж дослідників, що популяризують творчість Ф. Якименка серед широкого загалу, вирізняється В. Кулик, який у публікації намагається повернути ім'я митця у коло впізнаваних брендів української музичної культури [43].

Окремі твори Якименка (наприклад, цикл «Уранія») розглядає А. Васильєва, що демонструє можливості глибокого музикознавчого аналізу його фортепіанної спадщини, а А. Плоткіна досліджує взаємодію романтичних та імпресіоністичних тенденцій у його музиці [9; 58].

Таким чином, сучасна наукова думка окреслює багатовимірну картину творчості Ф. Якименка – від біографічного й культурологічного до стильово-аналітичного рівня, проте комплексне дослідження саме скрипкових сонат композитора, з урахуванням історико-теоретичного та виконавського аспектів, поки що залишається нездійсненим. Саме це і зумовлює перспективність та практичну значущість обраної теми дослідження.

1.2. Виокремлення основних віх творчої спадщини Федора Якименка

Постать Федора Якименка до останнього десятиліття залишалася маловідомою у вітчизняному культурному просторі, натомість його творчість здобула визнання в країнах Західної Європи, зокрема Франції, де митець мав можливість публікувати та видавати друком власні композиції. За все життя митець прожив на батьківщині доволі мало, а після здобуття освіти емігрував до Європи. Відтак значна частина творчості Ф. Якименка

збережена у європейських архівах. Традиційно для тогочасного історичного контексту, митця було зараховано до російських композиторів, а його ім'я було деформовано на російський лад – «Ф. Акименко». Подібна практика привласнення культурної спадщини українців є характерною для історичних процесів імперського домінування, що неодноразово спостерігалася протягом століть. Зокрема, у низці західноєвропейських та північноамериканських джерел Федора Якименка й досі помилково ідентифікують як «Theodore Akimenko» та зазначають його належність до російської культури. Однак підкреслює його етнічну самоідентифікацію напис на надгробному пам'ятнику митця: «Федір Якименко – український композитор» [43].

Федір Степанович Якименко – видатний представник української музичної культури, композитор, піаніст, диригент, музикознавець і педагог – народився 1876 року в селі Піски Богодухівського району Харківської області. Батько композитора був регентом церковного хору, а мати, попри російське походження, захоплювалась українськими народними піснями. Музична атмосфера в родині сприяла формуванню зерна тонкого музичного смаку та розвитку таланту у всіх дітей, які змалку чули українські пісні, мали можливість співати в церковному хорі та, відповідно, здобували початкову музичну освіту [26, с. 6].

У світлі традицій сучасності композитора, реалізація здобуття професійної музичної освіти була можлива у двох полярних варіантах: європейський або ж російський. Відтак в силу обставин, доля композитора привела десятирічного Федора у Санкт-Петербург, де у 1886 році молодого музиканта було зараховано до придворної капели. Упродовж 1886–1895 років Ф. Якименко опанував гру на фортепіано.

У 1900 році, здобувши фах композитора завершує навчання у консерваторії. Невдовзі після завершення освіти він був призначений директором музичної школи в Тбілісі (Грузія), де впродовж 1901–1903

років очолював заклад і викладав музично-теоретичні дисципліни.

З 1903 по 1906 роки митець мешкав у французькому місті Ніцца, де тимчасово очолив церковний хор. У цей період він активно подорожував країнами Європи – Італією, Францією та Швейцарією, що значно розширило його культурно-естетичний горизонт. Саме в цей час у творчості композитора переважають камерно-інструментальні жанри. У цей період були створені низка вокальних та фортепіанних циклів, Соната для віолончелі і фортепіано, а також збірка хорових мініатюр.

У 1906 році Ф. Якименко повернувся до Харкова, де впродовж п'яти років (1906–1911) викладав в Харківському музичному училищі та Інституті шляхетних дівчат. У цей період він також активно виступав із сольними концертами та популяризував власну творчість.

У цей період свого життя Федір Якименко зосередився на композиторській та громадсько-культурній діяльності, яка все частіше набувала виразного українського спрямування. Відірваність від рідного краю сприяла посиленню національної самоідентифікації митця, що знайшло своє відображення у створенні солоспівів на українські тексти, обробці народних мелодій, а також у прагненні до відтворення духовної сутності українського фольклору в авторській музиці.

Попри значну творчу спадщину, чимала частина доробку Якименка залишається маловідомою. Більшість його композицій і досі зберігається у рукописах в архівах, очікуючи на введення в науковий та виконавський обіг. Упродовж 1905–1924 років композитор створив велику кількість музичних творів, переважно в жанрах фортепіанної мініатюри, ансамблевих композицій та сонат для різних інструментів. Значну частину з них було опубліковано у іноземних видавництвах, зокрема у Ляйпцігу.

Серед творів великої форми варто відзначити «Концертну увертюру» для оркестру, ор. 36 (1907), що вирізняється тематичним розмахом та оркестровою майстерністю. У 1907 році з під пера композитора

появляється на світ Соната для скрипки і фортепіано №1, а згодом у 1911 році – Скрипкова соната №2. Також у 1909 році композитор створив вокальний цикл «П'ять романсів», ор. 45. У 1914 році Якименко завершив роботу над оперою «Снігова Фея», однак її партитура була втрачена. Фрагментом твору є увертюра, яка набула самостійного статусу балетної сюїти та була пізніше перейменована на «Діва льодовиків», нотний текст якої також вважається втраченим.

Після нетривалого повернення до Харкова у 1924 році, через несприятливі суспільно-політичні обставини, Якименко прийняв рішення залишити країну та продовжити свою діяльність за кордоном.

Разом з утворенням Українського літературно-наукового товариства, композитора почали запрошувати до участі в концертах, а також до обговорення актуальних питань музичної освіти в українському суспільстві, зокрема потреби у професійному опрацюванні українських народних мелодій. Саме з цього моменту починається свідоме звернення до національного музичного контексту. У цьому ракурсі слушно згадати інтерв'ю активного популяризатора творчості Ф. Якименка – Павла Лисого, який зазначає: «Якименко цим дуже перейнявся, і коли в 1918 влітку приїхав до Києва, то почав давати концерти української музики, виступав уже як виконавець. Він тоді поділився інформацією, що опрацював 75 українських народних пісень. Пізніше вони ввійшли до видання "30 народних мелодій для хору"». Уже перебуваючи у Франції, Якименко підготував нову збірку – «40 українських народних мелодій» [45].

Завдяки ініціативі українського публіциста та громадського діяча Микити Шаповала, Якименко був запрошений до Праги для викладацької діяльності в новоствореному Українському Вищому Педагогічному Інституті імені М. П. Драгоманова. Там композитор очолив музично-педагогічний відділ, обійнявши посади: професора композиції та декана. Цей освітній осередок відіграв важливу роль у консолідації

української інтелігенції в еміграції [51, с. 14-15].

Поряд із педагогічною та науковою працею Федір Якименко активно виступав як концертний піаніст і хоровий диригент, зокрема співпрацював з українськими виконавськими колективами в еміграції. У цей період композитор виявляє виняткову продуктивність, створивши численні твори, серед яких вирізняється Концерт для віолончелі з оркестром оп. 50bis (1922–1930) та поетично-оркестрова композиція «Поема-Ноктюрн “Ангел”» (1924).

Вагоме місце у творчості композитора займає камерно-інструментальна музика. До цього жанрового пласту належать вже згадані скрипкові (1907, 1911) та віолончельна (1906) сонати та інші дуетні композиції: «Дві сільські мелодії» і «Романс №2 G-dur» для скрипки та фортепіано, «Пастуші пісні» для флейти з фортепіано, «Пісня», «Пастораль» для гобоя і фортепіано. Фортепіанна спадщина композитора представлена творами різних форм: «Таємний сон», балада «Мрія» (1926), цикл «Середземноморські враження» оп. 65 (1927), а також збірки «Дві п'єси» оп. 72, «Два таємничі ноктюрни» оп. 73 та інші.

Після приблизно трирічного періоду викладання у Празі, у 1928 році через проблеми зі здоров'ям композитор змушений переїхати до Німеччини. Цей етап життя вважається найпліднішим у творчості митця, зосередження на українській фольклорній традиції. Перебуваючи в еміграції та в умовах українського культурного середовища, Якименко гостро усвідомив потребу у національному дидактичному та нотному матеріалі, що зумовило його активну роботу над створенням відповідного репертуару.

На той час композитор був автором близько 700 творів, із яких понад 100 опусів були опубліковані в провідних видавництвах Європи: у Лейпцигу, Москві, Санкт-Петербурзі, Парижі. Особливо плідною була співпраця з французьким видавництвом «Alphonse Leduc», яке у 1920–1930-х роках надрукувало значну частину його доробку. Водночас

низка творів збереглася лише в рукописах.

Як зазначає дослідниця А. Лазарева, «частину архіву Ф. Якименка викупив Євген Деслав, а далі той архів потрапив до Швейцарії... Йдеться саме про рукописи, що зберігаються в Національній бібліотеці Франції. Цедесь до сотні творів, якісь із них незакінчені» [45].

Варто згадати і про листування Федора Якименка з відомим театрознавцем-емігрантом Миколою Янчевським, який у 1920–1930-х роках працював над проектом історії емігрантської культури. Хоча ця ініціатива так і не була реалізована, вона свідчить про включеність Якименка в ширше коло еміграційного культурного життя. В цей період його твори, особливо на українську тематику – «Листопад», «Гречаники», «Мак-Степ», «Гуцулка», «Бандурист», «Весілля» та інші – набувають розголосу: їх починають транслювати на радіо, публікуються анонси концертів і радіопередач. Відомо також, що окремі мелодії Якименка були використані в німому кіно без його відома та згоди [45].

У 1920-х роках композитор створює низку інструментальних творів на українські теми: цикл «Шість українських п'єс» ор. 71 (1925, Париж), «Три п'єси на українську тему» (без опусу, видані у видавництві Alphonse Leduc, Париж, 1925), «Tableaux ukrainiens», а також численні романси та пісні на слова Т. Шевченка (тексти яких досі не ідентифіковані) та О. Олеся [45].

Переїхавши згодом до Парижа на запрошення очолити клас фортепіано в консерваторії в Парижі, Ф. Якименко у 1932 році обіймає посаду віце директора цього закладу. З погіршенням стану здоров'я у 1937 році він змушений повернутися до Німеччини. Військове лихоліття ускладнило як фінансовий, так і загальний стан здоров'я композитора. Водночас саме в цей період продовжує активно розвиватися його творчість.

Серед його композицій цього часу вирізняються: Балетна сюїта «Діва льодовиків» ор. 50 (зберігся лише автограф 1940 року); симфонічні твори: Симфонічні фрагменти (1938), Симфонія №2 (ймовірно присвячена М.

Балакіреву, 1930), Симфонія “Небесні години” (1930, фрагмент, також відома як “Маленька симфонія для великого оркестру”), Слов’янська увертюра ор. 75 (1932, рукопис), Симфонія-балет №1 “На пагорбах України” ор. 81 (рукопис, без дати), Симфонія-балет №4 “Русалки” ор. 84 (рукопис, 1931–1932), Пасторальна сюїта ор. 78 (як в оркестровому варіанті, так і в транскрипції для фортепіано). До сольної інструментальної спадщини цього часу належать: «Маленький вальс», «Самотність», «Caprices des Harmonies» ор. 62b, «Фантастична сюїта» ор. 74 для фортепіано, «Арія» (твір для двох соло тромбонів з оркестром, 1938), «Елегія №2» для віолончелі та фортепіано, «Мелодія» для англійського ріжка з фортепіано [26, с. 12].

Варто зауважити, що значна частина опусів Ф. Якименка й досі залишається неідентифікованою та не віднайденою. Композитора спіткала раптова смерть у 1945 році. Його поховано на паризькому цвинтарі Батінйоль. У Паризькій національній бібліотеці зберігається значна частина рукописної спадщини Ф. Якименка, зокрема твори з детальними описами опусів та анотаціями французькою мовою «Редаговано та підготовлено до друку».

Творчості Ф. Якименка присвячували свої твори сучасники. Зокрема, другий прелюд із циклу мініатюр ор.12 (1909) Якова Степового (брата композитора) було написано на його честь. Також Балада для фортепіано ор.10 С. Бармотіна (1896) була присвячена Якименкові.

Отже, камерно-інструментальний жанр на початку ХХ століття набуває особливої ваги у формуванні української музичної ідентичності. Саме в межах камерних ансамблів композитори мали можливість гнучко поєднувати традиційні формотворчі моделі із новітніми стильовими пошуками, демонструючи як професійну техніку, так і глибоке національне коріння. Скрипкова соната в цьому контексті посідає виняткове місце: вона водночас репрезентує високий рівень індивідуального композиторського

письма та функціонує як своєрідний художній щоденник доби – інтимний, виразний, емоційно насичений.

Творчість Федора Якименка демонструє глибоке багатство музичної мови камерного мислення. У його доробку скрипкова соната стає полем для інтеграції європейського досвіду з українською фольклорною традицією. Спираючись на романтичні та імпресіоністичні моделі, Якименко наповнює свої камерні твори, зокрема сонати для скрипки і фортепіано, багатогранною образністю та ритмічною витонченістю. При цьому він органічно втілює ідеї духовного діалогу з українським мелосом.

Аналіз камерно-інструментальної спадщини композитора засвідчує, що скрипкові твори Якименка, попри свою складність, володіють надзвичайною виконавською привабливістю. Вони потребують високого рівня технічного володіння інструментом і водночас відкривають широкі можливості для художнього самовираження виконавця. Ці якості роблять скрипкові сонати Якименка не лише цінним об'єктом наукового дослідження, а й перспективним репертуаром для сценічного втілення.

Таким чином, жанр скрипкової сонати у творчості Федора Якименка є вагомим внеском у скарбницю української камерної музики початку ХХ століття. Він не лише відображає стильову палітру доби, але й утверджує значущість камерного жанру як носія національного художнього змісту.

РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА БАГАТОГРАННІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА

Творчість Федора Якименка (1876–1945) є видатним зразком поєднання українських інтонаційних джерел зі стильовими пошуками європейського музичного модерну. Його Скрипкова соната №1 оп. 32 (1907), присвячена видатному французькому скрипалю, диригенту й композитору Ежену Ізаї, є прикладом втілення романтичної емоційності, імпресіоністичного колориту та новаторських архітектонічних рішень у межах камерно-інструментального жанру. Натомість Скрипкова соната №2 Оп.38b (1911) присвячена товаришу по харківському періоду Володимирі Слатіну, сину відомого харківського музиканта Іллі Слатіна.

Музичну мову Якименка у сонатній творчості можна охарактеризувати як синтезуючу: вкраплення рис неоромантизму (виразна емоційність, суб'єктивність, конфліктність образів), імпресіонізму (тонка фактурна розробка, колористичне багатство, плинність гармоній), а також модерністських тенденцій (вільне трактування класичних форм, складна гармонічна мова, гнучка ритміка). Ці стилістичні нашарування не лише не вступають у конфлікт, а натомість формують своєрідний авторський почерк митця. Визначальним елементом музичної мови виступає вільне трактування архітектоніки форми, що дозволяє композитору гнучко оперувати тематичним матеріалом та глибше виявляти його виразові потенції.

2.1. Звукозображальність музичної палітри Федора Якименка у Сонаті для скрипки і фортепіано №1

Скрипкова соната №1 оп. 32 була написана 1907 року, й становить один із найбільш значущих зразків української камерної скрипкової музики

початку XX століття. Твір складається з трьох частин: Allegro – перша частина, сповнена глибоких емоційних вагань, внутрішньої боротьби та сумнівів, що поступово трансформуються у драматичний порив. Цей емоційний розвиток є характерною рисою пізнього романтизму, проте втілений він тут у несподівано вільній сонатній формі, де теми не лише конфліктують, але й поступово змінюються, переплітаючись у процесі розвитку. Andante con moto – друга частина сонати набуває рис філософського внутрішнього монологу. Вона сприймається як інтимне звернення автора, що коливається між сповіддю, ліричним плачем та суворим “хоралом часу”. Тут проявляються імпресіоністичні засоби: використання нюансованої динаміки, тонких штрихів і багатогармонічної палітри. Allegro risoluto – фінальна частина постає яскравим танцем енергії, світла та тріумфу. Вона відзначається підвищеним рівнем динамізму, ритмічної активності та мажорною спрямованістю, що створює відчуття емоційного піднесення і завершення.

Хоча загальна побудова циклу зберігає традиційну тричастинну структуру, новаторство композитора виявляється у внутрішній організації кожної з частин, особливо у сфері гармонічного розвитку, пластичності тематизму та розширеній ролі фортепіанного супроводу. Варто зазначити, що саме архітектоніка кожної частини є осереддям новаторського мислення композитора.

Образна сфера **першої частини** сонати (d-moll) є багатогранною і реалізується у формі вільно трактованого сонатного алегро з розгорнутим вступом (тт. 1–36).

A. M-r Tsajje.
Sonate.

I. Th. AKIMENKO. Op. 32.

Violino.

Piano.

Andantino.

Andantino.

sempre piano

Приклад 1. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 1 оп. 32, ч. 1, Вступ, 1-8 тт..

Вступ, позначений темпом *Andantino*, має характер мрійливого, просторового прологу, в якому окреслюються пошуки тематичної єдності. Він побудований у формі діалогу між двома інструментами. Мелодична лінія вибудована на чверткових інтонаціях у партії фортепіано, що розвиваються у партії скрипки в нюансі *sempre piano*. Образне наповнення цієї частини вводить слухача у стан невизначеності, що поступово «розчиняється» у лігатних інтонаціях обох інструментів, вступ охоплює 36 тактів.

Головна партія подана спокійно, наростаючи: скрипка виконує її подвійними нотами з поступовим динамічним зростанням, що веде до октавних пасажів у партії фортепіано в динаміці *f*. Ця стрімкість скрипкової лінії переходить у акордову фактуру фортепіано, яка стабілізує напруження до 20 такту. Подальше проведення головної партії у фортепіанному унісоні повертає слухача до споглядального характеру експозиції, започаткованого скрипкою. Скрипкові гамоподібні пасажі, що спадають до нижніх регістрів, ведуть до восьмитактового зв'язкового елемента, який підводить до Сполучної партії у фортепіано. Головна партія охоплює 44 такти.



Приклад 2. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 1 ор. 32, ч. 1, Г.П., 37-45 тт..

Сполучна партія виконується фортепіано в класичному восьмитактовому викладі й логічно переходить у побічну партію в мажорі.



Приклад 3. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 1 ор. 32, ч. 1, Сп.П., 81-88 тт..

Побічна партія представлена у паралельній тональності F-dur (*piano espressivo*). Її ліричний тематизм поданий скрипкою, наближено до наспівної тридольної структури з яскраво вираженими танцювальними рисами. Автор застосовує характерний для свого стилю прийом чергування викладу теми між скрипкою і фортепіано. Тему збагачено арпеджіованими пасажами у фортепіано та форшлагами у скрипці. Акценти, стакато й *spiccato* надають виразності. Побічна партія триває 28 тактів.



Приклад 4. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 1 ор. 32, ч.1, П.П., 89-93 тт..

Заклучна партія охоплює 22 такти і тематично споріднена з попередньою побічною партією. Вона починається в нюансі *piano* і завершує експозицію, повертаючи слухача до мінорного «споглядального» тематизму. Композитор використовує прийом «розчинення» звуку у тривалих залігованих інтонаціях обох інструментів, створюючи арку між вступом та завершенням експозиції.



Приклад 5. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 1 op. 32, ч. 1, 3.П, 117-122 тт..

Перехід до розробки чітко спланований і засвідчує концептуальну цілісність тематичного матеріалу. Трансформація тематичних ідей починається ще в останніх чотирьох тактах експозиції, де фортепіанна партія ритмізовано нагадує вступ. Ритмічна фігура (чверть – дві вісімки – чверть), спокійна на початку, у розробці набуває динаміки та напруження (*sempre piano*).

Скрипка вводить цитату з вступного двотактного викладу – септове і секстове інтонування, що триває 12 тактів і виконує функцію алюзії на основну тему.

Яскравий “епізод” – несподівана поява головної теми у *sempre forte* в партії скрипки – відкриває розділ динамічної розробки. Тематичний матеріал розгортається короткими фразами у різних тональностях, створюючи ефект внутрішньої тональної боротьби. Автор наче використовує фрагменти головної теми як «гасла».

Після енергійних реплік з’являється ліричне *piano*, побудоване на спадних інтонаціях (половинки і чверті), які заспокоюють контрапункт. Завершення розробки оформлюється спадною гамоподібною реплікою у скрипці та восьмитактовим «очікуванням»: октавні виклади у скрипці поєднуються з ритмічним похитуванням восьмими в обох інструментах, створюючи відчуття затухання.

Тематичний матеріал репризи повторюється без змін. Єдина відмінність – побічна партія з’являється в D-dur. Реприза не містить нових

тематичних елементів, її функція полягає у відтворенні матеріалу експозиції з транспозицією тональностей. Композитор завершує першу частину короткою кодою.



Приклад 6. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 1 ор. 32, ч. 1, Реприза, 266-273 тт..

У коді частини композитор повертається до перевірених прийомів: ритмічної формули (чверть – дві вісімки – чверть) та інтервального похитування. Довгі заліговані тривалості створюють ефект завмирання, як і у вступі та розробці. В останньому 9-тактовому періоді композитор вводить в обох партіях гамоподібний, в'юнкий мотив, який у нюансі *forte*, подібно до вихору, завершуючи першу частину, утверджує тонічний D-dur – мажорну відповідь на мінорну початкову тональність, що постає як відкрите питання, спрямоване до наступних частин твору.

Друга частина Скрипкової сонати постає у вигляді глибоко ліричного філософського монологу, що надає всьому твору внутрішньої концептуальної цілісності. В основі лежить жанрова модель хоралу (*cantus choralis*), що зумовлює строгість та монументальність образного ладу. Частина написана у тональності g-moll, яка традиційно асоціюється з трагічними емоціями та глибокою зосередженістю.

Початковий тематичний матеріал вводиться у сольній скрипковій репліці, що характеризується «важким» октавним поступом, який в образному контексті нагадує григоріанську секвенцію *Dies irae* – один із найвідоміших хорових наспівів католицької літургії. Така алюзія посилює відчуття фатальності та глибини емоційної виразності.



Приклад 7. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 1 оп. 32, ч. 2, Andante, 1-6 тт..

Частина має складну тричастинну форму (A–B–A'). У першій секції (13 тактів) акцентовані половинні тривалості октав у партії скрипки (динаміка *mezzo forte*) поступово переливаються у партію фортепіано – вісімкові інтонації трансформуються у шістнадцяткові “ковзаючі” мотиви (*sempre legato, piano*), створюючи ефект невпинного внутрішнього руху.

Подальший розвиток теми супроводжується раптовим драматичним контрастом: фортепіано вступає з темою хорального характеру в регістрі *fortissimo*, використовуючи насичені акордові сфорцандо та октавні опори у басовій лінії. Цей тематичний матеріал, “загущений” фактурно та динамічно, надає музиці відчуття неуникненності, ніби голос долі.

Контрастом до цієї секції слугує чотиритактова лірична фраза у партії скрипки (*mf*), побудована на спадних інтонаціях, що супроводжуються “схвильованими” тріольними вісімками у фортепіано. Цей розділ готує перехід до центрального розділу частини – Allegro (*quasi breve*), що триває 24 такти. Тут відбувається динамічна трансформація початкової теми, передана переважно через фортепіанну фактуру. Поступове наростання досягається за рахунок активізації ритмічної структури та зростання фактурної щільності: арпеджіовані акорди у фортепіано та висхідні пасажі у скрипці кульмінують у розгортанні кульмінаційного моменту (*crescendo poco a poco*).

Апофеозом центрального розділу стає повернення октавного

тематизму у партії скрипки, яке означає початок заключного розділу (*Tempo I, Con moto*). Цей розділ, за архітектонікою, постає як варіант рецитивної репризи – автор повертається до ключових тем, однак не як до сталого повторення, а як до перетвореного емоційного відлуння.

У фінальних тактах Якименко застосовує прийом емоційного обриву: після декількох напружених сольюючих реплік у скрипки, музика раптово “знекровлюється” у вигляді знесилених половинних нот в обох партіях. Заклучні 19 тактів частини сприймаються як “ідейне прощання” з головною темою – повторення її фрагментів відбувається у стані поступового *diminuendo*, *sempre piano*, з подальшим “розчиненням” у тиші. Завершальний висхідний кадансовий хід у партії скрипки зависає на тоніці, залишаючи питання без відповіді, що логічно готує до фінальної частини циклу.

Третя частина – Фінал Сонати *Allegro risoluto* – являє собою класичний зразок рондо з формулою А–В–А–(повтор)–С–А, де кожен елемент тематичної побудови набуває самостійної емоційної ваги. Образний світ частини постає як енергійний феєрверк, скерцозно-танцювальний за природою, із чітко вираженим ритмічним імпульсом та стрімкою зміною музичних настроїв.



Приклад 8. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 1 ор. 32, ч. 3 1-4 тт..

Скрипка та фортепіано функціонують як рівноправні партнери, ведучи “діалог” у змінних мажорно-мінорних репліках, що надає частині

вітальності та драматургічної динаміки.

Рефрен починає скрипка у тональності d-moll: шеститактний монолог, побудований на характерному октавному стрибку, шістнадцяткових фігураціях у штриху *spiccato*, створює ядро тематизму, що буде пронизувати усю частину. Цей імпульс одразу підхоплює фортепіано (у тональності домінанти), що підкреслює єдність інструментального мислення.

Поступово динаміка зростає до *forte*, і подальше проведення рефрену включає ритмічні фігури (дві шістнадцяті – вісімка) та інтервальні стрибки, які залишаються незмінними. Контраст динаміки (*forte* – *piano*) у межах одного такту підкреслює емоційну “пульсацію” музичного матеріалу.

Перший “епізод” частини розгортається в d-moll у фортепіанній партії акордовим викладом. Його споглядальний, майже медитативний характер асоціативно перегукується з філософськими темами другої частини. Після короткого заглиблення – висхідна хвиля динаміки і розчинення теми у спадному русі скрипки – утворює імпульс до повернення в образну площину першої частини. Ця асоціативність не розгортається повністю, залишаючи лише натяк.

У повторному викладі теми скрипка змінює характер на більш зосереджений (*sempre piano*), вводячи приглушений, внутрішній акцент, що триває недовго – повернення *forte* швидко відновлює скерцозний настрій. Така “калейдоскопічність” реплік, фактур, динаміки і тембру стає визначальним прийомом Якименка у цьому розділі.

Після повтору (1-ша вольта) рондо рефрен звучить знову, але в 2-й вольті замість очікуваного повернення у d-moll раптово з’являється Es-dur. Ця театральна “поява” нового тематизму із закликком-попередженням додає фарбований драматизм. У серединному проведенні рефрену скрипкові репліки у мажорі суперечать фортепіанній фактурі, що “шукає” тональну визначеність через варіативне проведення теми.

Останні проведення теми отримують пісенне, ліричне забарвлення – спершу *piano*, а згодом через низхідні октавні пасажі готують до епілогу частини. Фінальне звучання теми в D-dur (тоніка твору) набуває характеру тріумфального завершення – подвійне *ff* у партіях обох інструментів, фанфарна мажорна енергетика, що символізує перемогу, світло і спільний зліт.

Скрипкова соната №1, ор. 32 Федора Якименка є зразком стильового синтезу пізнього романтизму, імпресіонізму та модерну, в якому автор сміливо поєднує традиційні архітектонічні моделі з новаторським трактуванням драматургії. Композитор звертається до класичних форм (сонатна, тричастинна, рондо), наповнюючи їх виразною індивідуальною мовою, багатою на емоційні контрасти та образні алюзії.

У творі відчутна жанрово-образна еволюція: від внутрішнього зосередження та сумнівів (I частина), через філософську глибину хоральної медитації (II частина) – до зовнішнього тріумфального вибуху радісного світла і танцювальної енергії (III частина).

Цей настройовий спектр надає інтерпретаторам широкий простір для образного розкриття: від інтимної лірики до віртуозного блиску. У фіналі сонати чітко проявляється слов'янська стихія, близька до народного танцю та жартівливого наспіву.

Незважаючи на високу художню цінність, Соната Федора Якименка залишається маловідомою у виконавському репертуарі. Причини криються у географії написання (Західна Європа), історичних обставинах і культурній політиці СРСР, що часто ігнорувала митців, які опинилися поза його ідеологічними рамками.

Таким чином, Соната №1 Якименка – це не лише музичний артефакт епохи, а й заклик до глибшого переосмислення національного спадку, що заслуговує на відновлення в українській виконавській традиції.

2.2 Інтерпретація Скрипкової сонати №1: виконавські версії твору

Перший студійний запис Сонати здійснено у виконанні А. Дедик (фортепіано) та Т. Чулочнікової (скрипка) та виданий у 2016 році під егідою лейблу *Toccata Classics*. Інтерпретація зазначених виконавців вирізняється виразною експресивністю та широким динамічним діапазоном, що формує яскравий драматичний ефект просторової глибини й масштабності музичного образу. Виконавська концепція цього ансамблю не лише відповідає композиторському задуму, а й доповнює його, акцентуючи свою увагу на великій контрастності між частинами твору та наближаючи свою інтерпретацію до естетики романтичного стилю з глибоким емоційним забарвленням.

Перша частина відповідно до задуму композитора потребує скрупульозного дотримання авторських ремарок, зокрема вказівок *sempre piano* та динамічного рівня *p*, що сприяє зосередженому сприйняттю музичного матеріалу. Виконавці послідовно акцентують контрасти між різнохарактерними ритмічними фігураціями, які підсилюють загальну драматургічну напругу твору. У скрипковій партії домінує виразна артикуляція, яка зумовлює виразну фразувальну рельєфність. Фортепіанна фактура демонструє тонкий баланс між арпеджіюваними структурами та акордовими формулами, що забезпечує прозорість і структурну чіткість звучання навіть у кульмінаційних “епізодах”.

У другій частині Сонати виконавці зосереджують свою увагу згідно з музичним контекстом на розвитку мелодичних ліній, формуючи враження внутрішнього діалогу між скрипкою та фортепіано. Динамічна композиторська вказівка *mf*, яка позначена та глибоко осмислена у виконавській скрипковій партії насичена смисловими акцентами, згодом делікатно підхоплюється в партії фортепіано у динаміці *p*, утворюючи взаємодоповнювальний, партнерський характер музичного діалогу цього

ансамблю. Інтерпретаційна концепція виконавців виявляється узгодженою та цілісною, що сприяє природному, органічному розгортанню тематичного матеріалу.

Контрастність між лірико-медитативними “епізодами” та кульмінаційними моментами підсилюється завдяки багатому штриховому арсеналу у скрипковій партії, а також завдяки багатошаровій, поліфонічно насиченій фактурі фортепіано. Такий підхід зумовлює емоційне насичення твору, підкреслюючи його драматургічну напругу та чітко структуровану динаміку.

Третя, фінальна частина Сонати представлена в стилі рондо-віртуозної форми й поєднує в собі низку інтерпретаційних та композиційних новацій, що виявляються у компромісних, водночас сміливих авторських рішеннях. Повторюваність мотивів вимагає від виконавців нестандартного, поглибленого трактування, збагаченого новими виразовими засобами та інтонаційними відтінками. Такий підхід зумовлює потребу в багатогранному, динамічному викладі матеріалу, що виходить за межі традиційного повторення.

Темпо-ритмічна організація частини сприяє наростанню драматичного напруження, яке поступово досягає кульмінаційної точки. Часті динамічні зміни надають звучанню додаткової експресії та витонченості. У результаті фінал набуває складнішого змістового навантаження, поєднуючи в собі елементи віртуозності з глибокими лірично-філософськими рефлексіями, що залишають виразне емоційне враження.

Особливу увагу заслуговує перший аудіозапис Сонати у виконанні Соломії Сороки (скрипка) та Ольги Ващук (фортепіано), датований 1997 роком. Це виконання започаткувало певні інтерпретаційні традиції, які надалі вплинули на подальше осмислення твору в академічному середовищі. Інтерпретація відзначається камерною інтонацією та врівноваженим динамічним розвитком. Звуковий образ формується через

делікатну нюансировку й гармонійний баланс між інструментами, що сприяє відчуттю цілісності та пластичного розгортання музичного матеріалу.

У першій частині виконавцями зроблено акцент на мелодичному розвитку та м'яких, природних переходах між тематичними елементами. Експозиційний розділ вирізняється віртуозно виваженим мисленням, з яскраво окресленими динамічними контрастами та емоційною насиченістю. Побічна партія подана в лірико-лаконічному ключі, з особливо тонкою роботою над градаціями динаміки та штрихової палітри, що забезпечує високу гнучкість фразування.

Фортепіанна партія виконується в стриманій манері, з чітко усвідомленою роллю акомпанементу, що відкриває простір для повноцінного розкриття скрипкової лінії. Та, у свою чергу, звучить м'яко, але виразно, акцентуючи ліричну й емоційну глибину твору.

У другій частині запису домінує філософська виразність, що виявляється у глибокому осмисленні змісту музичного матеріалу. Виконавці прагнуть до максимальної плавності розвитку мелодичних ліній, що надає звучанню внутрішньої зосередженості та емоційної глибини. Кульмінаційний "епізод" представлений у дещо згладженій манері, що не знижує драматизму, проте формує враження безперервного тематичного потоку. Така інтерпретаційна стратегія наближає трактування до естетичних принципів романтичної виконавської традиції, у якій превалює цілісність емоційного розгортання та органічна єдність музичної форми.

Фінальна частина подана в більш камерному ключі, з акцентом на темброві відтінки та витончену звукову палітру. Виконавці зосереджують увагу на плавності переходів між варіаційними розділами, що сприяє формуванню органічної, цілісної музичної форми. Темпові зміни тут менш контрастні порівняно з інтерпретацією 2016 року, однак саме ця стриманість підкреслює альтернативну концепцію – зосереджену на

внутрішній драматургії та прихованій емоційній напрузі. Такий підхід надає виконанню глибини та вдумливості, дозволяючи слухачеві зосередитися на сутнісному змісті твору.

2.3. Багатогранна стилістика композиторського письма Федора Якименка у Сонаті для скрипки і фортепіано №2

Соната № 2 дедикована товаришу автора по харківському періоду – Володимиру Слатіну, сину відомого в Харківського музиканта – Іллі Слатіна, написана у трьох частинах. Перша – Allegro – сонатне аллегро зі вступом, експозицією, розробкою, репризою та кодою. Друга частина – Andante та Третя – Allegro molto.



Приклад 9. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 2 Op. 38b, ч. 1, Вступ, 1-6 тт..

Вступ до **першої частини** функціонує як пролог, тема якого аркоподібно обрамляє всю частину, знову з'являючись у коді. Цей “епізод” викладений у динаміці *piano dolce* і поступово зростає до *forte* у четвертому такті, після чого розсіюється у нюансах *grazioso*. Тематичний матеріал характеризується спадними інтонаціями, подібними до зітхань. Загальна тривалість вступу – 12 тактів.

Головна партія (Г.П.) розгортається в солюючій скрипці у вигляді стрімких висхідних пасажів, що формують ліричну мелодичну лінію у *p*. Вона ніби «в'ється» і призводить до акордових «спалахів» у скрипковій

партії. Партія фортепіано підтримує цей рух пасажами правої руки, згодом переймаючи енергію скрипки та завершуючи Г.П. легатним октавним викладом.



Приклад 10. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 2 Ор. 38b, ч. 1, Г.П., 1-4 тт..

Сполучна партія (Сп.П.) має 16-тактову будову та відзначається квазі-речитативним характером. Закличні фанфарні репліки в партії фортепіано «перегукуються» з партією скрипки, створюючи ефект діалогу. *Arpeggio*-акорди у фортепіано (*dolce*) нагнітають напругу та підводять до побічної партії (П.П.), яка з'являється в а-moll. Зв.П. контрастує з ліричністю та динамікою головної партії, перебуваючи в G-dur.

Побічна партія (П.П.) – 18-тактовий “епізод” у *piano dolce*, з ліричною темою в тональності а-moll. Вона тематично перегукується зі вступом через спадні інтонації. Ритмічні фігури у фортепіанній партії (дві чверті + половинка) додають схвильованості та ритмічно об'єднують тематичний матеріал експозиції.



Приклад 11. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 2 Ор. 38b, ч.1, П.П., 45-48 тт..

Заклучна партія (З.П.) складається з 16 тактів, має динамічно

виразний характер, тяжіє до Г.П. за рахунок стрімкого руху та спадних інтонацій. Хвилеподібна лінія скрипки підтримується октавним рухом у фортепіано, що створює відчуття затихання та веде до розробки.



Приклад 12. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 2 Op. 38b, ч. 1, З.П., 63-68 тт..

Розробка розпочинається появою меланхолійних спадних інтервалів у партії фортепіано в обрамленні остінатного супроводу скрипки (5 тактів). Далі цей рух переривається різкими стакатними тріолями сольюючої скрипки та акордами-спалахами у фортепіано.

Ці “епізоди” функціонують як тональні переходи (спочатку Es-dur, далі B-dur), що ведуть до головної теми розробки, яка з’являється у фортепіано в тональності A-dur на *fortissimo*. Скрипка репрезентує варіант головної теми у скороченому вигляді, завершуючи її у *piano* з характерними зітханнями інтервалами на *diminuendo*.

Центральним семантичним ядром розробки є діалогічні речитативні репліки обох інструментів, що набувають форми запитання та ведуть до емоційно напружених кульмінацій. Скрипка проводить *crescendo*-пасажі шістнадцятими, які підтримуються фортепіанними акордами у *staccato*. Ці драматургічні злети виникають двічі в різних тональностях, втілюючи боротьбу між нестримною енергією та філософськими рефлексіями. В результаті з’являється тема, близька до З.П. експозиції (*f sempre, a tempo*), у вигляді вісімкових пасажів скрипки та октавних послідовностей у фортепіано. Динамічне наростання, стрімкий мелодичний розвиток і рух у високі регістри завершуються «дзвоновими» акордами у фортепіано. Вони

символічно зупиняють розгортання розробки на ферматі.

У репризі автор зберігає загальну конструкцію експозиції, водночас модифікуючи порядок проведення тематичного матеріалу за рахунок чергування між інструментами: перша тема подається спочатку у партії скрипки, а завершується у фортепіано. Друга тема головної партії (Г.П.) виконується без змін у тематичному аспекті, однак зазнає тональної трансформації у другій її частині – транспозиція на терцію вгору зумовлює появу побічної партії (П.П.) у тональності e-moll. Тематичний матеріал викладено у повному обсязі, шляхом транспонування мотивів експозиції.

Наступна поява заключної партії (З.П.) здійснюється у мажорному ладі, при цьому не відбувається відхилення від принципу повторного викладу вже наявного матеріалу у транспонованій формі.

Реприза традиційна не містить експериментів з тембровим чи фактурним звучанням. Завершується перша частина сонати короткою кодою.

Лаконічна кода виконує функцію підтвердження мажорної перемоги. Вона завершується реплікою скрипки (*Meno mosso*), яка аркоподібно перегукується з першою темою головної партії (Г.П.). Таким чином автор утверджує ідейний та емоційний зміст частини – оптимізм і енергійність, що логічно завершується у тональності G-dur.



Приклад 13. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 2 Оп. 38b, ч. 1, Кода, 243-247 тт..

Друга частина – Andante – ліричний центр сонати. Побудована в паралельному мінорі – e-moll, вона відзначається наспівністю тем та

емоційною зосередженістю. Жанровою основою частини є романс, що зумовлює її камерний, інтимний характер. Структурно частина реалізована у формі тричастинної форми.



Приклад 14. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 2 Op. 38b, ч. 2, Andante, 1-5 тт..

Перша частину форми – відкриває партія фортепіано (22 такти), що сприймається як інтимна лірична оповідь. Нюанс *piano* у поєднанні з авторськими вказівками *molto dolce* формує атмосферу тендітної ностальгії. Фактура акомпанементу – арпеджіювана ліва рука – викликає асоціації з гітарним або лютневим супроводом, типовим для побутового романсу. У подальших 18 тактах до викладу долучається партія скрипки, яка зберігає нюансову стриманість і тематичну спорідненість з фортепіанною лінією. Наприкінці цього розділу відбувається динамічне нарощення, що досягає вершини в *forte* (двотактовий кульмінаційний сегмент), після чого стрімко спадає до *pianissimo*.

Середня частина – *animando*) розпочинається октавним рухом у лівій руці фортепіано, який функціонує як драматичне заперечення попереднього спокійного викладу.



Приклад 15. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 2 Op. 38b, ч. 2, Andante, 41-48 тт..

Цей елемент триває (6 тактів), підсилений емоційно насиченим злетом скрипкової партії. Однак уже в наступному *Tempo I* відбувається повернення до ліричного стану, що функціонує як репризне повернення до тематичної атмосфери початку.

У межах *Tempo I* скрипкова партія витримана в *sempre piano, dolce*, що підкреслює камерність викладу. Попри це, саме середній розділ має концептуальне значення як філософський центр сонати. Поступове наростання динаміки, поєднане з розширенням регістрів фортепіанного супроводу та використанням арпеджіованої фактури, підводить до скрипкового речитативу – 8 тактової каденції. Вона представлена акордовим викладом патетичного характеру. Кульмінаційна патетика каденції розчиняється в спадних пасажах, що зупиняються на ферматах, утворюючи емоційний ефект невизначеності й розчарування.



Приклад 16. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 2 Op. 38b, ч. 2, Cadenza, 63-68 тт..

Останній розділ другої частини виконує функцію репризного повернення. Початкова тема, що раніше з'являлася у фортепіано, тепер виконується скрипкою, зберігаючи позначення *molto espressivo*. Цей виклад є майже повним тематичним повтором, що набуває додаткової глибини завдяки зміні інструментального інтерпретатора.

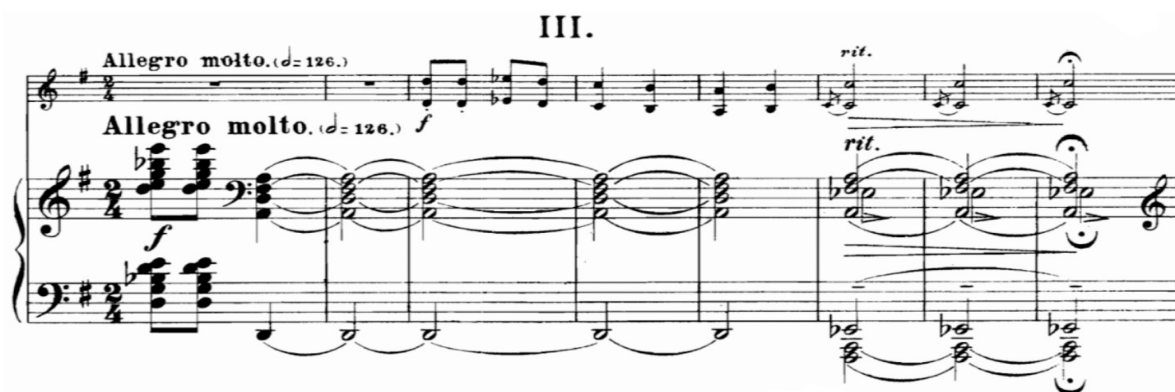


Приклад 17. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 2 Op. 38b, ч. 2, 71-76 тт..

Останні 10 тактів частини відзначаються поступовим «згасанням» мелодичного руху. Ритмічна структура уповільнюється, переходячи у тенутні половинні тривалості з крапкою, супроводжувані акордами-інтонаціями типу «зітхання». Ці акорди послідовно затихають, розчиняючись у питальній ферматі, яка завершує частину, залишаючи слухача в емоційній невизначеності та рефлексії.

Третя – фінальна частина сонати написана у формі великого рондо з вступом і кодою, що структурується як:

(Вступ – А – В – А – С – А – В – А – Кода). Така композиційна модель дозволяє автору вміло поєднати драматургічну напруженість і танцювальну легкість, утворюючи завершену художню арку.



Приклад 18. Ф. Якименко – Скрипкова соната № 2 Op. 38b, ч. 3, 1-8 тт..

Вступ відкривається театралізованими фанфарними октавами у фортепіано, які звучать у *forte* й утворюють ефект застереження. Їхня повторна поява, а також поступове затихання до *piano* і завершення у

питальній ферматі створюють ілюзію сцени-прологу, яка немов відкриває завісу перед головним дійством.

Проведення першого рефрену (А) відбувається у *piano*, поступово наростаючи, й звучить «іздалеку». Тема радісна, запальна, танцювального характеру, реалізована у *Allegro molto* й базується на мажорній тональності. Вона триває 32 такти й завершується розширенням *Meno mosso*, де шістнадцяткові пасажі скрипки упродовж 12 тактів створюють ефект безтурботної гри, немов «святкового карнавалу».

Перший епізод (В) – темброво й образно контрастний. У *Tempo I* на тлі хвилеподібного фортепіанного акомпанементу звучить пристрасна тема скрипки (*forte passionato*), яка триває 64 такти. Повтор теми з підняттям мелодії на октаву підсилює драматизм. Епізод завершується романтичною, задумливою скрипковою реплікою (7 тактів), яка знову закінчується мовчазною ферматою, створюючи ефект емоційного виснаження.

Повернення рефрену (А) утворює контрастну рондо-побудову. Незважаючи на зміни в тривалості та тональному розвитку, основний художньо-естетичний образ зберігається. Автор зберігає мажорну барвистість і ритмічну динаміку, підтримуючи цілісність форми.

Центральний епізод (С) відкривається у *Meno mosso* ефектним октавним ходом у фортепіано: висхідний у правій і низхідний у лівій руках, що надає партії симфонічного розмаху й квазі-епічного звучання. Скрипкова партія в репліках наводить цитату з головної партії першої частини, утворюючи художній міст між частинами та наголошуючи на внутрішній єдності циклу.

Подальше проведення рефрену та епізоду (А – В – А) не містить істотних нових тематичних елементів, проте відзначається економією формотворчого матеріалу. Автор дещо скорочує їх виклад, водночас зберігаючи емоційний контраст і динамізм.

Кульмінаційне повернення рефрену з'являється у скрипковій партії в

малій октаві. Швидке нарощення темпу (*più mosso*) підводить до коди, що починається в *Meno mosso*.

Кода (13 тактів) є художнім епілогом до всієї сонати. Вона містить тему з прологу вступу, яка зараз звучить у тріумфальному характері, стверджуючи велич романтичного почуття та завершуючи твір апофеозом загальнолюдських ідеалів. Саме цей епізод становить центральну художню точку всієї сонати, де синтезуються драматургічні й філософські смисли всього циклу.

2.4. Сучасні виконавські тенденції у Скрипковій сонаті №2

Перший студійний запис обох сонат Якименка – як Першої, так і Другої – належить виконавцям А. Дедик (фортепіано) та Т. Чулочніковій (скрипка) і був випущений у 2016 році під лейблом *Toccata Classics*. Цей запис вирізняється високим рівнем інтерпретаційної досконалості та наближеністю до авторського бачення, зокрема в трактуванні всіх виразових засобів, темпів.

Т. Чулочнікова майстерно вибудовує драматургію виконання за допомогою широкого спектра виразових засобів – поступових наростань і згасань, а також тонких ритмічних відтягнень (зависань), що надають фразуванню природності. У поєднанні з фортепіанною партією формується цілісний музичний образ. Завдяки такому партнерству реалізується виразна та, подекуди, ризикована інтерпретація твору.

Виконання акцентує увагу на контрастності й динамічній експресії, демонструючи майстерне володіння темповими та настроєвими змінами, притаманними кожній частині твору. При цьому зберігається прозорість фактури та чіткість викладу.

Аналіз Першої сонати Якименка дозволяє зробити висновок, що в Другій сонаті композитор значно розширює палітру засобів музичної

виразності, водночас надаючи виконавцям більше свободи для інтерпретації та елементів імпровізації.

Перша частина сонати №1 розпочинається характерним динамічним розвитком: від *p dolce* – до імпульсивного наростання в *f*, після чого музика знову повертається до початкового рівня *p*. Такий прийом утримує слухача в напрузі протягом усього розділу. Виконавці надзвичайно точно передають емоційне зростання, створюючи відчуття внутрішньої тривоги та енергії.

Партія скрипки звучить особливо виразно завдяки багатому тембру, тоді як фортепіано вражає витонченістю гармонічної функції та майстерним опрацюванням пасажів. Стрімкий розвиток головної теми, реалізований виконавцями, тримає слухача в постійній емоційній напрузі, змушуючи уважно стежити за кожною зміною. Пульсація, що виникає з періодичністю в чотири такти, сприяє відчуттю однорідності та природності музичного розгортання.

Середній розділ частини повертає до початкового тембрового наповнення, проте вже в ностальгійному, більш інтимному забарвленні. Реприза, у свою чергу, відновлює попередній психологічний стан, нагадуючи про емоційне напруження та водночас натякаючи на те, що кульмінація ще попереду.

Інтерпретація виконавців відзначається чітко вибудованою драматургією, що реалізується завдяки змінам темпу, динаміки та емоційним сплескам, які підтримують напругу до самого завершення частини.

Початок другої частини нагадує ностальгійну рефлексію про минуле, яка розпочинається в партії фортепіано. Створюючи атмосферу тепла та ніжності, А. Дедик делікатно інтоновано виконує ліричний мотив, передаючи його скрипці. У прагненні знайти нові засоби виразності Федір Якименко прикрасив цю частину мініатюрними каденціями, що надають структурі елементів імпровізаційності.

Загальна драматургія частини формує враження діалогу – немовби відбувається інтимна розмова між жіночим началом (скрипка) і чоловічим (фортепіано). Каденція у виконанні Т. Чулочнікової прозвучала героїчно й масштабно, після чого її підхоплюють широкі пасажі А. Дедика, зберігаючи емоційну напругу.

Динамічні контрасти – від акцентованого форте (*f*) до майже шепітного піано (*p*) – формують у слухача відчуття філософського роздуму, породжуючи риторичне запитання про сакральне, про буття чогось вищого, трансцендентного.

Фінальна частина твору розпочинається яскравим, питальним за характером вступом фортепіано (А. Дедик), який контрастно підхоплює скрипка у виконанні Т. Чулочнікової, театралізовано відтворюючи закличні фанфари. Виконавці демонструють широкий спектр виражальних засобів, водночас точно дотримуючись авторських вказівок, що свідчить про глибоке розуміння стилю й задуму композитора.

У першому епізоді *Meno mosso* скрипка (Т. Чулочнікова) граціозно виконує нову тему, а фортепіано (А. Дедик) акордово її підтримує, створюючи відчуття легкості та безтурботності. Важливою інтерпретаційною рисою даного виконання є поєднання вишуканої легкості з поступовим нарощуванням драматичного напруження, що досягає кульмінації у поверненні до *Темпо I* з емоційно насиченою, розлогою темою скрипки.

У драматургічному вимірі виконавці послідовно підтримують енергетичну напругу твору, зберігаючи цілісність художнього образу. Сумлінне дотримання авторських ремарок та увага до деталей дозволяють сформувати переконливу й завершену інтерпретацію, що утримує слухачьку увагу до останньої ноти.

Запис лайф-концерту, 2024

Виконавці: Соломія Івахів (скрипка), Мелвін Чен (фортепіано)

Дата запису: 19 квітня 2024

Запис лайф-концерту 2024 року виявляє значну відмінність у стилі та підході. Соломія Івахів і Мелвін Чен надають твору більше камерного звучання, зосереджуючи увагу на делікатних нюансах та тонких акцентах. Інтерпретація є менш емоційно вибуховою, але підкреслює глибину і тонкість кожного моменту твору, створюючи враження нестримної, але обережної емоційної напруги.

Виконання починається з ніжного, майже розслабленого звучання, яке плавно розвивається, надаючи слухачеві відчуття постійної внутрішньої боротьби, але без надмірної ексцесії. Партія скрипки виразно передає філософську глибину твору, а фортепіано додає більше легкості та прозорості у фактурі.

У другій частині особливу увагу приділено мелодійності та інтерпретації теми. Виконавці застосовують велику увагу до звукових деталей, дозволяючи слухачеві зануритися в спокійну, майже медитативну атмосферу. Ця частина залишається відкритою для інтерпретацій, забезпечуючи глибокий емоційний відгук через делікатні варіації динаміки.

Запис лайф-концерту, 2023

Виконавці: Соломія Івахів (скрипка), Андрій Макаревич (фортепіано)

Дата запису: 2023

Запис лайф-концерту 2023 року виявляється найбільш зосередженим на камерному звучанні, акцентуючи увагу на деталях кожної ноти та її внутрішньому значенні. Виконання в стилістиці цього концерту є більш інтимним, з виразною чіткістю інтерпретації тем і ліній. Партія фортепіано не лише підтримує, а й активно взаємодіє з партією скрипки, надаючи цьому виконанню певної напруги та емоційної сили.

Театральні моменти, які часто відображаються через різке підвищення

динаміки та зміну темпів, виконані із поміркованістю та зваженістю. Виконавці створюють враження органічного діалогу між інструментами, підкреслюючи емоційні злети і спади, які є суттєвими для структури твору.

ВИСНОВКИ

У процесі виконання дипломного дослідження було здійснено ґрунтовний аналіз скрипкових сонат Федора Якименка – композитора, що репрезентує вагомий пласт української камерної музики початку ХХ століття. Робота охопила як історико-теоретичні, так і виконавські аспекти, що дозволило розглянути феномен скрипкової сонати у творчості Якименка в ширшому культурно-естетичному, стильовому та інтерпретаційному контекстах.

Дослідження виявило, що скрипкові сонати Якименка є прикладом поєднання архітектонічних побудов, в якості оригінального підходу до формоутворення й образної драматургії. Композитор поєднує стильові риси неоромантизму, імпресіонізму та раннього модернізму з українськими інтонаційними джерелами. Особливе місце посідають такі ознаки, як свобода архітектоніки, мелодико-інтонаційна пластичність, метроритмічна варіативність, гармонічна витонченість і різнопланове використання фактури. Всі ці параметри свідчать про новаторський підхід композитора до жанру скрипкової сонати.

У Сонаті №1, присвяченій Ежену Ізаї, простежується наскрізна різнопланова образна палітра - від емоційного занурення через різні відтінки лірики до тріумфального фіналу. В Сонаті №2, написаній для Володимира Слатіна, спостерігаємо поєднання класичної форми з емоційною глибиною романтичного висловлення. Композитор майстерно використовує темброві та фактурні контрасти, щоб розкрити драматургічну напругу і внутрішню єдність циклу. Ці твори є талановитими зразками, синтезу образного задуму, стильових особливостей та архітектонічних вирішень. Аналіз тематизму, гармонії, ритміки тощо, підтверджує глибоку індивідуальність композиторського мислення Якименка.

В аналітичній частині роботи після музично теоретичного аналізу виражальних засобів кожної сонати слідує підрозділ, присвячений

інтерпретаційному аналізу виконавських версій скрипкових сонат (дві версії сонати №1 та три - сонати №2). Детально розглянуто темпоритмічні, динамічні, штрихові та особливості трактувань окремих частин, побудов, речень, фраз, тощо. Визначено виконавські тенденції, притаманні сучасним українським і зарубіжним інтерпретаторам: від романтично-заглибленого (С. Івахів,) - до стримано-класичного (С. Сорока) або навіть модерністсько-аналітичного підходу (Т. Чулочнікової), Різноманіття трактувань підтверджує високий потенціал інтерпретаційної варіативності, закладений у музичному тексті. Особлива увага приділена взаємодії між виконавською ініціативою і авторськими ремарками, що дозволяє поєднувати аналітичну точність із індивідуальним емоційним баченням. Порівняння різних виконавських трактувань дало змогу окреслити спектр можливостей, що відкриваються у роботі над цими творами для скрипалів-професіоналів.

У роботі здійснено огляд наукової літератури, який виявив недостатню розробленість теми. Незважаючи на наявність розвідок про творчість Федора Якименка, скрипкові сонати композитора залишаються мало вивченими. Проблематика, висвітлена у дослідженні, відкриває низку перспектив для подальших наукових студій. Зокрема, потребує окремого дослідження порівняльний аналіз скрипкових творів Якименка з іншими представниками української камерної музики (В. Косенка, С. Людкевича). Таким чином, скрипкові сонати Федора Якименка постають не лише як вагомий мистецький внесок у національну камерну музику, а й як джерело глибоких образно-стильових і виконавських інтенцій. Їх осмислення актуалізує проблему збереження й вивчення української емігрантської музичної спадщини. Вони є надбанням, що заслуговує не лише на аналіз, але й на повноцінне повернення в сучасну академічну практику, відкриваючи нові горизонти для виконавців, педагогів і дослідників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Ч. 2. Київ: Мистецтво, 1964. 310 с.
2. Безбородько О. А. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мистецтво композиції у вимірах творчості, науки та педагогіки. Київ, 2018. Вип. 122. С. 110–124.
3. Бодіна О. Деякі естетико-методологічні принципи аналізу виконавського мистецтва // Українське музикознавство. 1975. № 10. С. 138–151.
4. Боровик М. К. Сучасність в інструментальному ансамблі // Проблеми української радянської музики. Київ, 1969. Вип. 2. С. 168–208.
5. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Київ: Музична Україна, 1968. 102 с.
6. Боровик М., Калашник П. У камерних жанрах // Музика. 1979. № 4. С. 89.
7. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2019. 277 с.
8. Булат Т. Уперше про Федора Якименка // Музика. - 1988. - №4. - С.28-30.
9. Васильєва А. Фортепіанний цикл Ф.Якименка «Уранія» / ред. Шерстюк В.П. // Дослідження. Досвід. Спогади: Зб. наукових праць. – Київ, 2003. – Вип.4. – С.176-182.
10. Вірста А. Уклін митцеві (Ф.С.Якименкові) // Музика. - 1991. - №5. – С.13.
11. Гаргай О. М. Індивідуально-авторські моделі скрипкової мініатюри у

творчості композиторів Західної України (кінець XIX – 70-ті роки XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 19 с.

12. Гордійчук М. Українська радянська музика. Київ, 1973.
13. Горюхіна Н. Композиція музичного твору // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музикознавство. З XX у XXI століття. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–30.
14. Гретчин О. Бароківі проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Й. С. Баха і Г. Ф. Телемана // *Wartości w muzyce*. 2012. № 4. Р. 153–162.
15. Гринчук І. Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти / І. Гринчук, Т. Грищенко // Молодь і ринок. - 2019. - № 3. - С. 37-42.
16. Громченко В. В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло // *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2014. № 1. С. 104–110.
17. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики / Камерно-інструментальні жанри. Т. 2. Київ: Музична Україна, 1967. С. 189–210.
18. Дувірак Д. Сонорні засоби музичної виразності у творчості українських радянських композиторів // *Українське музикознавство*. 1988. Вип. 23. С. 48–54.
19. Жук С. Мої зустрічі з братами Якименками (Яків Степовий та Федір Якименко) // Лисенко І. Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах. – Київ, 2008. – С.182-185.
20. Задерацький В. В. У камерному жанрі // *Музика*. Київ, 1983. № 1. С. 78.
21. Задерацький В. В. У розвиток жанру // *Музика*. Київ, 1980. № 5. С. 57.
22. Зінькевич О. Маршрути творчих пошуків // *Музична критика і сучасність*. Київ: Музична Україна, 1984. Вип. 2. С. 57–76.

23. Зінькевич О. С. Камерно-інструментальна творчість. Історія української радянської музики: Муз. Культура Рад. України. Київ: Музична Україна, 1990. 296 с.
24. Зінькевич О. Український авангард // Музика. Київ, 1992. № 4. С. 45, 26.
25. Зіньків І. Камерно-інструментальна музика // Історія української музики. Т. 2. Київ: Наукова думка, 1985. С. 248–305.
26. Іванишин Ю. Вокальний цикл Федора Якименка ор. 91 на слова Олександра Олеся: дип. робота ... бакалавра: спец. 025 – музичне мистецтво. Львів, 2024. 60 с.
27. Ігнатченко Г. Фактура і форма-процес: принципи композиційного взаємозв'язку // Українське музикознавство. 1989. № 24. С. 75–82.
28. Історія української дожовтневої музики. Заг. ред. та упор. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ: Музична Україна, 1969. 587 с.
29. Історія української радянської музики: Музична культура радянської України. Київ: Музична Україна, 1990. 296 с.
30. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
31. Калениченко А. Про деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі // Музична україністика: сучасний вимір. Київ, 2010. Вип. 5. С. 171–197.
32. Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 41 (2). С. 24–33. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2021_41%282%296(дата звернення 27.11.2024)
33. Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф.Якименка та Б.Лятошинського // Музична

україністика: сучасний вимір: 36. статей пам'яті композитора та музикознавця А.Мухи. – К.,2009. – Вип.3. – С.188-199.

34. Козачук О. Забута музика... Забуті імена...: Нариси про композиторів ХІХ - першої половини ХХ століття (з архівних розвідок). - К., 2008. - С.82

35. Козачук О. С. Ф. С. Якименко: Штрихи до портрету митця / О. С. Козачук // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. - 2015. - Вип. 18. - С. 272-276.

36. Колесса М. Мій спогад про Ф.С.Якименка //Лисенко І. Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах. – К., 2008. – С.153-155.

37. Коляда Н. О. Портрет виконавця Жака Тібо в Другій Сонаті для скрипки соло Ежена Ізаї оп. 27 // Fine Art and Culture Studies. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2022. Вип. 3. С. 47–55.

38. Коляда Н. О. Соната для скрипки соло в творчості українських композиторів ХХІ ст. // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2022. Вип. 52. Т. 2. С. 57–66.

39. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

40. Коханик І. М. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.

41. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця // Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. С. 70–81.

42. Коханик І. М. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ–ХХІ століть // Київське музикознавство. 2004. Вип. 13. С. 30–37.

43. Кулик В. ECHO DU PASSE: Федір Якименко. Музика. 10 лютого 2017. URL: <https://mus.art.co.ua/echo-du-passe-fedir-yakymenko/> (дата звернення 10.11.2024)

44. Кушнірук О. Композитор Федір Якименко: рефлексія на

джерелознавчу тему // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди: матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції. – Харків: ХДАК, 2008. – С.8-9.

45. Лазарева А. «Тиждень» Павло Лисий: «Федір Якименко має стати брендом української музики» – Режим доступу: <https://tyzhden.ua/pavlo-lysyj-fedir-iakymenko-maie-staty-brendom-ukrainskoi-muzyky/>

46. Лисенко І. Якименко Федір Степанович: (бібліографічний нарис) /Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах. – К., 2008. – С.431-433.

47. Лисько З. Ф.Якименко - визначна, але малознана постать в історії української музики // Музика. - 1994. - №1. – С.21-22.

48. Маценко П. Спогади про Федора Якименка // Лисенко І. Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах. – К., 2008. – С.151-153.

49. Маценко П. Якименко Федір Степанович. – Вінніпег: Друкарня «Нового Шляху», 1954.- 20с.

50. Менцінський М.Т. Музична мова Сонати для віолончелі і фортепіано Федора Якименка / Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2023, Вип. 44. С. 173–179. Режим доступу : <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/620/641>

51. Мірний І. Український високий Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова.

52. 1923-1933. Прага, 1934. 144 с.

53. Набокова Н. Сутність національної ідентичності та її роль в міжкультурному діалозі: на прикладі життєтворчості композитора Ф. Якименка. Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасних університетів : зб. мат. V Міжнар. наук.-практ. конф. II Міжнар. наук. конгресу SMART SOCIETY 11–12 квітня 2019 р. Київ: КНЕУ, 2019. Київ, 2019, С. 63–67.

54. 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.
55. Новосядла І., Закорчемна Ю. Сильові виміри фортепіанної творчості Федора Якименка // Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Івано-Франківськ, 2013. – С.98-102.
56. Ніколаєва Л. Повернути із забуття (про Ф.Якименка) // Музика. – 1995. - №3. – С.18-19.
57. Ніколаєва Л. Фортепіанні твори Ф. Якименка: образність і стилістика // Українська фортепіанна музика та виконавство: матеріали ІІІ конференції. – Львів, 1994. – С.48-51.
58. Плоткіна А. Взаємодія імпресіоністичних та романтичних тенденцій у творчості Ф.С.Якименка // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди: матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції. – Харків: ХДАК, 2008. – С.10-11.
59. Підківка О. Якименко Ф.С. (1876-1945 рр.). Після довгих років забуття: (Про життя і творчість українських композиторів). – Дрогобич, 2008. – С.168-192.
60. Савченко І. Федір Якименко. До 140-річчя від дня народження. Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/2759> (дата звернення 16.11.2024)
61. Хлебніков М. Зустрічі з Федором Якименком // Лисенко І. Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах. – К., 2008 – С.148-150.
62. Шульгіна В. Д. /Акименко Федір Степанович/ Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. – Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. – Режим доступу :

<https://esu.com.ua/article-43441>

63. Шульгіна В. Повернення із забуття творчості Федора Якименка (з архівів Києва, Санкт-Петербурга, Праги, Парижа) // Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. – К., 2007. – С.114-129.
64. Шульгіна В. Якименко. Празький період життя і творчості: (за матеріалами архівних фондів) // Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи: Матеріали музичної спадщини. - К., 1999.- С.52.
65. Якименко Ф. Практичний курс науки гармонії: В 2 частинах з задачником. - Прага: Український громадський видавничий фонд, 1925. - 111 с.