

УДК 786

DOI 10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-10

Письменна Оксана Богданівна
кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри теорії музики, завідувачка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>
ResearcherID: AAX-8129-2021

Гордійчук Дарія Іванівна
магістр, музикознавець,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0004-0301-7649>

«ДЕСЯТЬ ПРЕЛЮДІЙ» ОР. 46 ФЕДОРА ЯКИМЕНКА: ЯСКРАВИЙ ЗРАЗОК ІМПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Стаття спрямована на виявлення особливостей музичної мови у фортепіанній творчості українського композитора Федора Якименка у ранній період його творчості 1900–1915 рр. Відзначено, що серед різножанрової спадщини митця одне з чільних місць займають фортепіанні твори: прелюдії, ескізи, ноктюрн, кілька зошитів програмних п'єс. Фортепіанні цикли цього періоду відрізняються контрастним співставленням широкого кола образів, картин та настроїв, новою музичною мовою.

Аналіз домінуючих засобів виражальності у вибраному циклі «Десять прелюдій» ор. 46 продемонстрував використання митцем низки новаторських засобів в імпресіоністичному ключі, насамперед у ладовому, гармонічному та фактурному планах. Гармонічна мова у п'єсах циклу яскрава та колоритна: незвичні гармонічні співставлення, еліптичні звороти, альтеровані септакорди та нонакорди побічних щаблів, їх обернення, співзвуччя з доданими та заміненними тонами. У композиціях переважають лади народної музики, цілотнова гама та пентатоніка. У плані мелодії на перший план композитор висуває виразні вузькообсягові мотиви чи фрази, які виступають основою для розгортання кожного з пластів, оскільки поліпластовість є одним із проявів поліфонічного викладу.

Форма та композиційні закономірності, організація музичного матеріалу прелюдій виявляють раціонально-інтелектуальні ознаки мислення митця, зокрема це періодична повторюваність, іноді дроблення, як у межах цілої прелюдії, так і в межах частин твору. Переважають дво- тричастинні форми. Щодо фактури, то гомофонно-гармонічний виклад заміняється або чергується з поліфонічним, причому останній створюється поєднанням кількох пластів, зазвичай різнохарактерних.

Коротко окреслено засоби єдності циклу. Аналіз 10 прелюдій ор. 46 виявляє, що фортепіанний цикл побудований за принципом контрасту за такими параметрами: настроєвою палітрою, темповими співставленнями, фактурним викладом.

Відзначено, що у фортепіанному циклі «Десять прелюдій» ор. 46 композитор продемонстрував високу композиторську техніку.

Ключові слова: український композитор, стиль, жанр, фортепіанні цикли, імпресіонізм, музична мова, гомофонно-гармонічний виклад, поліфонія, танець.

Pysmenna Oksana, Hordiichuk Dariia. «Ten Preludes» o. 46 by Fedir Yakymenko: an outstanding example of impressionism in Ukrainian music

The purpose of the article is to identify the peculiarities of musical language in the piano works of the Ukrainian composer Fedir Yakymenko of the early period of his work (1900–1915). It is noted that among the multi-genre heritage of the artist, one of the most prominent places is occupied by piano works: preludes, etudes, nocturnes, as well as several notebooks of program pieces. The piano cycles of this period are characterized by a contrasting juxtaposition of a wide range of images, paintings and moods, and a new musical language.

The analysis of the dominant means of expression in the chosen cycle – «Ten Preludes», Op. 46 - demonstrated the use of a number of innovative means in the impressionistic key, primarily in the harmonic, harmonic and textural plans. The harmonic language in the pieces of the cycle is bright and colorful: unusual harmonic juxtapositions, elliptical turns, altered septacords and nonaccords of side steps, their reversals, chords with the addition and replacement of sounds. The compositions are dominated by folk music modes, the whole-sound scale, and pentatonic. In melodic terms, the composer distinguishes expressive narrow-volume motifs or phrases that serve as the basis for the development of each of the layers, since polyphony is one of the manifestations of polyphonic presentation.

The form and compositional patterns, the organization of the musical material of the preludes reveal rational and intellectual signs of the composer's thinking, in particular, periodic repetition, sometimes fragmentation, both within the whole prelude and within parts of the work. Two- or three-part forms prevail. As for the texture, the homophonic-harmonic presentation is replaced or alternates with polyphonic, the latter being created by combining several layers, usually of different character.

The means of unity of the cycle are briefly outlined. The analysis of the «10 Preludes» Op. 46 shows that the piano cycle is built on the principle of contrast in the following parameters: mood palette, tempo comparisons, texture.

It is noted that in the piano cycle «Ten Preludes» Op. 46 the composer demonstrated a high compositional technique.

Key words: *Ukrainian composer, style, genre, piano cycles, impressionism, musical language, homophonic and harmonic presentation, polyphony, dance.*

Вступ. Одним із надзвичайно талановитих українських композиторів, творчість якого була несправедливо заборонена, тож невиконувана та невідома у музичних колах, є Федір Якименко. Окрім композиції, митець володів талантом піаніста, диригента, музикознавця.

Невідомі на батьківщині композиції Федора Якименка здобули популярність у Європі та США. Так, «Картини України», «Шість п'єс на українські теми», «Українська сюїта» доволі часто звучали там на концертах та по радіо.

В Україні лише на початку ХХІ ст. музикознавці та виконавці звернулися до вивчення постаті Федора Якименка. На концертах почали виконувати його твори. Активними популяризаторами творчості Ф. Якименка, виконавцями його складних талановитих композицій є відомі українські піаністи Оксана Рапіта, Мирослав Драган, Павло Лисий¹, диригент Кирило Карабиць.

Розвідки про життєдіяльність та музично-теоретичне осмислення його творчої спадщини постало в колі зацікавлень науковців.

¹ Павло Лисий у квітні 2018 р. на конкурсі-фестивалі «Concours-festival repertoire pianistique moderne» у Парижі отримав спеціальний диплом за популяризацію музики Федора Якименка.

Серед різножанрової та багатогранної спадщини митця одне з чільних місць займають фортепіанні твори: прелюдії, ескізи, ноктюрн, кілька зошитів програмних п'єс: Дві фантастичні замальовки, «Розповідь мрійливої душі», фортепіанна поема «Уранія», «Ідилічні танці», «Картини України», Шість українських п'єс для фортепіано в чотири руки.

Сам прекрасно володіючи фортепіано, композитор упродовж життя творив для улюбленого інструмента. У фортепіанних композиціях митець передав найчутливіші порухи своєї поетичної натури, створював живописні полотна краси природи Землі чи позаземних цивілізацій, далеких планет.

Огляд літератури. Життєвий та творчий шлях композитора, риси його стильових спрямувань окремих творів стали об'єктом вивчення музикознавців П. Маценка², О. Підківки³, Л. Ніколаєвої⁴, І. Новосядлої⁵, Ю. Закорчемої, А. Васильєвої⁶. У перелічених працях відсутній ґрунтовний комплексний аналіз одного з репрезентативних фортепіанних циклів Ф. Якименка «Десять прелюдій» ор. 46, у більшості розвідок не розглядаються виражальні особливості його музичної мови, архітекτονіки, дослідження яких стає основою для визначення стильових рис твору, загалом фортепіанної творчості раннього періоду, чим зумовлена **актуальність** вибраної теми.

Методологічну базу роботи становить взаємодія таких методів:

- *жанрово-стильового* – для визначення особливостей стильової специфіки пропонуваного твору;
- *структурно-функційного* – для музично-теоретичного аналізу їх виражальних особливостей, архітекτονіки, драматургії.

Метою розвідки є спроба виявлення стильових тенденцій та засобів єдності циклу у фортепіанному опусі 46, у який входить 10 композицій Федора Якименка, написаного у ранній період творчості – 1900–1915 рр.

Результати. «Десять прелюдій» ор. 46 були створені Федором Якименком у 1910 р. у харківський період життя і творчості. Відомо, що Харків на початку ХХ ст. був найбільшим центром імпресіоністичних тенденцій в Україні, що значною мірою позначилося на творчості митця, зокрема й на фортепіанному циклі з 10 прелюдій.

Під час аналізу прелюдій ор. 46 акцентовано образно-настрєві, структурні, гармонічні, тонально-ладові виражальні засоби кожної п'єси, фактурні виклади, також окреслені параметри їх об'єднання у цикл.

Образно-настрєве навантаження Прелюдії № 1 досягається шляхом поєднання двох взаємодоповнюючих станів – від лірико-споглядального до напружено-драматичного. Цьому слугує перемінність типу викладу фактури та колористичних гармонічних послідовностей. Чергування поліфонічного, створеного як наслідок напластування трьох горизонталей, та гомофонного хорального викладу.

² Маценко П. Якименко Федір Степанович. Вінніпег : Друкарня «Нового Шляху», 1954. 20 с.

³ Підківка О. Якименко Ф.С. (1876–1945 рр.). Після довгих років забуття (Про життя і творчість українських композиторів). Дрогобич, 2008. С. 168–192.

⁴ Ніколаєва Л. Фортепіанні твори Ф. Якименка: образність і стилістика. *Українська фортепіанна музика та виконавство* : матеріали III конференції. Львів, 1994. С. 48–51.

⁵ Новосядла І., Закорчемо Ю. Стильові 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.

⁶ Васильєва А. Фортепіанний цикл Ф. Якименка «Уранія» / ред. В.П. Шерстюк. *Дослідження. Досвід. Спогади*. 2003. Вип. 4. С. 176–182.

Різні відтінки станів та настроїв укладені митцем у просту тричастинну форму з контрастною серединою та доповненнями після середньої та репризної частин. Архітектоніку твору можна окреслити формулою *Moderato a* + *Allegretto b* + *Moderato. Poco agitato c*-*доповн.* + *Moderato. Tempo 1. a1* + *Poco agitato c1*-*доповн.*), відповідно, у структурному плані: **6т.+12т.+6т.**_{доповн.} + **6т.+8т.**_{доповн.} Незначний контраст настроєвої сфери досягається завдяки гармонії, фактурі, динаміці. У загальний настрій прелюдії вводить двотактова тема споглядального характеру *Moderato*. У ній виділяємо три пласти: висхідна мелодія з елементами пентатоніки, доповнюючий підголосок із пунктирною метро-ритмічною фігурою у середньому та тріольний супровід у нижньому голосі (який рухається секвентно у висхідному напрямі). Гармонічна вертикаль на сильних долях утворює м'яко-дисонуючі поліакорди – квартквінтакорди, які чергуються зі співзвуччями з ясно окресленими функціями. Наступні 4 такти (3–6 т.т.) є варіантним розвитком основної теми, задекларованої в початковому трихорді (Приклад 1).

Приклад 1. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 1 (1–6 т.т.)

Традиційним для даної постромантичної доби (кінець XIX – початок XX ст.) є звучання еліптичних зворотів (у даній прелюдії D–S). Тональність першого розділу важко визначити однозначно, адже в ньому вчувається перемінність *cis-moll* та *E-dur*. Завершується перший розділ завуальованою доміантою до *E-dur*.

Другу частину розпочинає колористична гармонічна послідовність щпродовж 2-х тактів у *cis-moll*: ${}^1|VII_6 - II_7^{5-} - II_{6/5} - VI_6 - t_6^2| VI_6 - t_7^{5-} - t_6 - VI_6 - t_6$, яка далі секвенційно переноситься в тональність *fis-moll*. Наступні 8 (4+4) тактів точно повторюють початковий виклад – 4 такти другої частини (Приклад 2).

Приклад 2. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 1 (7–10 т. т.)

Повторність, перенесення на іншу висоту різного масштабу побудов – характерна риса музики імпресіоністів, проявляється й у творчості Федора Якименка. Матеріалом чотирьох заключних тактів (19–24 т. т.) – доповненням «с» послужило кадансування на інтонаційно-гармонічних зворотах із другого розділу, щоправда, у другому та четвертому тактах замість мажорних консонантних милозвучних тризвуків та секстакордів звучать збільшені, які вносять певне образне і тематичне напруження, динамічний розвиток.

Загалом другу частину можна назвати ліричним центром прелюдії, вона має схвильований (завдяки зміні темпу від *Moderato* до *Allegretto*), але разом із тим дещо застиглий характер завдяки рівномірному рухові четвертними тривалостями, хоральному складу фактури.

«Будівельним матеріалом» доповнення «с» є неодноразово повторюваний дихорд (м. 2) у пунктирному ритмі, запозиченого з першої частини, створюючи безперервність руху, токатність. Напруженість звучання досягається октавними стрибками у нижньому голосі та хроматизованим низхідним у середньому. Цей мотив повторюється тричі, створюючи ефект кадансування, завершення; звучить драматично та загрозливо. Завершується третій розділ застиглим звучанням на t_6 по *cis-moll*.

Третя частина прелюдії «a1» – це точне повторення першої «a» та доповнення «c1». Завершується прелюдія акордом неповної домінанти в *cis-moll*. Кварто-квінтове співзвуччя «Gis¹-dis-gis» і обернення початкового «dis-gis-dis²», створюючи своєрідну арку, – обрамлення композиції поліакордами нетерцієвої будови.

Характер **Прелюдії № 2** стрімкий та невпинний завдяки безперервному рухові шістнадцятими тривалостями. Форму її визначаємо як просту тричастинну.

У першій частині, першому її такті, закладено основне зерно, з якого виростає весь твір. Це короткий мотив у межах гексахорду, який заснований на чергуванні T–D гармонічних функцій. Повторність як формотворчий елемент у творчості Якименка спостерігаємо і в цій прелюдії. Так, кожен такт першої частини повторюється двічі. Третій такт фактично проростає з першого, сприймається як його варіант, але набуває іншого гармонічного вирішення у послідовності T–III–S. У наступних чотирьох тактах композитор застосовує поліфонічний прийом перестановки голосів, тобто основний мотив переходить у нижній голос. Цю побудову – першу частину окреслюємо як восьмитактовий період повторної будови (Приклад 3).

Приклад 3. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 2 (1–6 т. т.)

Цезура між першою та другою частинами неясково виражена, оскільки між ними немає ні тематичного, ні образного контрасту. Попарна повторюваність мотивів зберігається. Безперервність руху досягається комплементарністю ритмічної та мелодичної ліній нижнього та верхнього голосів. Метро-ритмічна організація, а саме накладання пентахордів 3-го та 4-го тактів (другої частини; 11–12 т. т.) створюють відчуття перемінності ладу (cis-moll – E-dur), мінливості настрою, що проявиться у подальшому розвитку матеріалу. Зміна розміру в другому реченні з 3/4 на 4/4, гамоподібний рух на основі діатонічних ладів (cis фригійського, D лідійського, A лідійського та fis дорійського) слугує динамізації розвитку другої частини, а також надає твору рис етюдності. У цьому гамоподібному фрагменті відбувається зміна принципу повторюваності: перший та другий такти другого речення не повторюються, проте четвертий такт повторює третій (відбувається процес дроблення музичного матеріалу).

Третя частина служить закінченням Прелюдії. Тут завершальний тип викладу на повторюваних тремолюючих фігураціях у середніх голосах та витриманих звуках у крайніх, відображає застиглість пейзажу, ніби завмирання емоції у його спогляданні. Такі моменти звукообразальності свідчать про імпресіоністичні тенденції в творчості композитора. І знову ж, як і в першій частині, спостерігаємо попарну повторюваність фраз. Завершується прелюдія на тонічній гармонії cis-moll-ю, яка на *ritenuto*, *p*, на педалі та ферматі, – ніби розчиняється у просторі.

Прелюдія № 3 із перших тактів занурює слухачів у меланхолійний, споглядальний настрій (*Moderato sostenuto*). Її розмірений рух акордовими послідовностями у верхньому регістрі та гамоподібним рухом (три-, тетракорди) у нижньому (незмінно повторюваною ритмічною фігурою якого є восьма та дві шістнадцяті) створюють спокійний, врівноважений та зосереджений стан. Цьому сприяє також приглушена динаміка, тому *f ma espressivo* (13-й т.) на короткий термін привносить контраст до загального настрою, ймовірно, для динаміки розвитку, оскільки це є повторений період. Характерною інтонацією є секунда, яка виникає в акордах D групи (а саме обернень VII), що надає звучанню витонченості та граціозності (Приклад 4).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "Moderato sostenuto. ♩ = 94." and "espressivo". It features a treble staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system is marked "dim." and "p". It continues the musical ideas from the first system, with a treble staff showing chords and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 4. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 3 (1–7 т. т.)

Гармонічна мова твору незвична, вишукана. Композитор широко використовує для досягнення пасторально-споглядального образу у дусі неоромантизму тризвуки та септакорди побічних щаблів, різного виду перервані звороти: F-dur $^1 | T - VII_{4/3} VI_6^2 | T - VII_{4/3} - VI_6^3 | T_{6/4} - S_{6/4} - III_6^4 | VII_{5/3} - VI_{6/4} - VII_2^5 | VI_2 - T_7 - VII_{4/3}^6 | VI_2 - T_7 - VII_{4/3}^7 | III - VII_{6/5} - VII_2^8 | VI_{6/5} - S_7 - T |$. Отже, загалом музична тканина насичена еліптичними зворотами ($VII_2^5 | VI_2 - T_7 - VII_{4/3}^6 | VI_2 \dots$), перерваними зворотами ($^1 | T - VII_{4/3} - VI_6, D_2 - VI$) та співзвуччями побічних щаблів тощо.

Незначний контраст і водночас продовження настрою першої частини створює друга частина простої тричастинної форми прелюдії. Зміна фактури з акордової на арпеджовану з низхідними секундовими інтонаціями додає образу певної схвильованості.

Третя частина (*Moderato. Tempo I*) – точна реприза першої частини і повертає у світ споглядальності та спокою.

Прелюдія № 4 серед усього циклу виділяється вишуканістю та тендітністю музичного образу. Характерними рисами п'єси є швидкоплинність та калейдоскопічність музичного матеріалу за збереження основного характеру, що особливо помітно проступає у середній частині складної тричастинної форми.

У першій частині переважає споглядальний, дещо меланхолійний настрій, який композитор виражає за допомогою високого регістру, прозорої легкої фактури, манери виконання *dolcissimo*. Гармонічна палітра заснована на ланцюжку вишуканих співзвуч з оберненнями впродовж цілого такту: cis-moll $^1 | t_{6/4} - -^2 | D_9^{-3} - -^3 | D_9^{-5} - -^4 | t_{\text{+долт.}} - -^5 | t_{6/4} - -^6 | D_9^{-3} - -^7 | D_9^{-5} - -^8 | t_{\text{+долт.}} - -$, які збагачуються та розсвічуються одинарними та подвійними доданими, заміненними та пропущеними тонами, створюючи подекуди поліфункційні поєднання (Приклад 5).

Часто композитор уводить тонічні та субдомінантові септакорди та їх обернення, які збагачують колористику гармонічної мови, що є характерною рисою імпресіонізму. Переходом від першої до середньої частини слугує коротка зв'язка, у якій повторність музичного матеріалу, заснованого на відхиленні до тональності далекої до основної (cis-moll) – dis-moll, створює враження застигlosti, навіть заціпеніння. Важливість цього переходу не можна недооцінювати, адже її інтонаційність та ритмічні формули (половинна-четвертна, або четвертна-половинна) в подальшому будуть широко використовуватися в епізодах другої частини та в заключенні.

Перша побудова середньої частини створює відчуття легкості, прозорості музичного образу. Цей стан досягається гамоподібними пасажами у правій руці та акомпанементом близьким до фактурного викладу основної теми першої частини (розкладені акордові послідовності в поступальному русі четвертних), знову ж таки у

Allegro. $\text{♩} = 100.$

p dolce

sfz

Приклад 5. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 4 (1–6 т. т.)

високому регістрі, серед гармонічних засобів виділяються короткі еліптичні звороти ($D_{6/5} \rightarrow (fis) - VII_6 - D_7 \rightarrow (fis)$).

Дещо змінений матеріал основної теми першої частини служить компонуванню другої побудови, яка звучить у тональності *s-i* – *fis-moll*. Колористично-барвистою сприймається гармонічна послідовність з еліптичними зворотами $t_6 - II_7 \rightarrow (D) - D_7 \rightarrow (VII) - t_6$.

Третя побудова середньої частини заснована на гамоподібному русі та на ритміці акомпанементу, запозиченого зі зв'язки. Тут композитор вводить яскраві гармонічні співставлення у таких послідовностях: $t_6 - II_7^{#5} - VII_{5/3} - d_{7nat} - D_2 \rightarrow (VII_6) - D_{6/5} \rightarrow (VII) - t; II - VII_{min} - d_7 - II_2 \rightarrow (VII)$.

Четверта побудова поєднує метро-ритмічну організацію зі зв'язки та короткі інтонації розкладених акордів у ритмі шістнадцята + дві четвертні, які почергово переносяться із середнього регістру у верхній (друга-третья октави), що створює ефект відлуння дзвонів. У завершенні побудови композитор використовує звукообразальний прийом, що імітує могутні дзвони: співставлення двох акордів *D* групи ($D_7^6 D_7^{b5}$), перший у верхньому регістрі, другий – у середньому. Завдяки цьому прийому ще більше підкреслюється ефектність основної теми першої частини у репризи.

Реприза у *p'есі* динамізується завдяки розширенню матеріалу зв'язки, де композитор застосовує еліптичні звороти ($II_7 \rightarrow (VII) - D_2 \rightarrow (III_{min})$), які поступово підводять до завершення прелюдії в паралельній тональності – *E-dur*.

Прелюдія № 5 побудована на співставленні кількох контрастних мінливих образів: стрімкий політний, зосереджено-задумливий, поетично-мрійливий. Композитор уже на початку зіставляє два протилежні настрої. Спершу – стрімкий неспокійний, який досягається хвилеподібним швидкоплинним рухом мелодичної лінії вісімками: злети по звуках $t_{6/4}$ або t_6 *a-moll* і спуски на функціях *s-i* та *D-i* із вкрапленням барви VI щабля, тлом для яких служить послідовність тризвуків головних щаблів: $f - moll \mid t - s - D(d) \mid t_6 - VI_6 \mid$ із зупинкою на секстакорді VI щабля (Приклад 6, 1–2 т. т.).

Allegro molto. $\text{♩} = 99$.

Приклад 6. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 5 (1–6 т. т.)

Після нього відразу змальовано умиротворений, поетичний образ, заснований на плавному низхідному русі довгими тривалостями (згодом з октавними дублюваннями), на тлі яких звучить тріольний супровід четвертними по звуках таких функцій, як: $^3|N - ^4| \underline{\Pi}_2 - VII_{65} \rightarrow (VI, F-dur)$ $^5| \underline{D}_{65} \rightarrow (VI, F-dur)$ $^6| D^6 - - ^7| \rightarrow t (a-moll) - s - D$ $^8| t_6 - VI_6$ $^9| N - ^{10}| \underline{\Pi}_2 - VII_{65} \rightarrow (VI, F-dur)$ $^{11}| \underline{D}_{65} \rightarrow (VI, F-dur)$ $^{12}| D^6 - - ||$ (Приклад 6, 3–8 т. т.). Продемонстрована послідовність із використанням неаполітанського та відхиленням до шостого шабля створює особливий колористичний гармонічний ефект порівняно з першою темою, у якій виявлені лише основні гармонічні функції t-s-D-VI. Як певний вибух різко звучить D^6 на гучній динаміці f після плавного і спокійного настрою з вишуканими еліптичними зворотами. Уся побудова (1–6-й такти) повторюється двічі (7–12-й такти).

У центральній частині тричастинної форми (*Puì mosso. F-dur*) також виділяються два контрастні образи. Перша тема побудована на застиглих акордових гармонічних послідовностях хорального складу, розвивається секвенційно: $F-dur$ $^{13}| T_6 - T_6 - - \Pi_6 - T_{64}$ $^{14}| S_6 - S_6 - - D_{64} - S_{64}$. Кварто-квінтові інтонації-співставлення надають враження порожнечі, просторовості і вводять в атмосферу імпресіоністичних образів.

Друга тема динамічна та експресивна завдяки стрімкому хвилеподібному руху тріольми на тлі розміреного поступального «кроку» четвертних створює відчуття неспокою. Кульмінація твору припадає на завершення другої теми перед репризою: на ff звучать швидкі фігурації у правій руці та низхідний рух у лівій по акордових звуках дисонуючих гармоній – Π_7 (з оберненнями), VII_7 (з оберненнями), D , T .

Скорочена реприза прелюдії (лише перша побудова) завершується доповненням, яке виражає неспокій, незавершеність, ніби зависле запитання. Такий стан створюють поєднання періодичного чергування домінантової нестійкої гармонії – низки еліптичних співзвуч до неаполітанського (\underline{D}_{65} , \underline{D}_{43} , \underline{DVII}_7 , $\underline{DVII}_{65} \rightarrow B-dur-a$), які служать тлом для кварто-квінтових витриманих співзвуч з органічним пунктом на «с». Але завершується уся прелюдія на розкладеному тонічному акорді (t_{53}) початкової основної тональності $a-moll$.

Прелюдія № 6, укладена у просту тричастинну форму, зображає граційний, елегантний образ, на що вказує сам композитор, даючи твору програмну назву «Танець ангелів» («Danse des anges»), визначаючи темп твору *Allegretto* та характер виконання позначкою *grazioso*. Образ п'єси – невагомий граційний танець можна охарактеризувати також як мінливий і навіть кокетливий завдяки постійній зміні фактури (висхідним «злетам» мелодичної лінії та поступовим спаданням розкладених акордових послідовностей); у динаміці композитор використовує помірну гучність – відтінки p та mf та різноманітні позначки манери виконання, такі як *dolce*, *animando*. Перемінність настрою композитор досягає також невизначеною чітко тональністю початкової побудови: тут із



Приклад 6. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 5 (41–44 т. т.)

чотирма знаками при ключі звучать переважно співзвуччя по A-dur - T та D (за відсутності звука «dis»). Лише у третьому такті співзвуччя «h-e¹-gis¹» можна трактувати як тонику уже E-dur-у, але міксолідійського. Ясно виражений E-dur звучить у 7–8-му тактах. Акорди з доданими тонами нівелюють ясну функційність, тож твір насичений барвистими звучаннями акордів, які служать тлом для тетрахордних повторюваних поспівок із субквартами (Приклад 7).



Приклад 7. Ф. Якименко. Десять прелюдій оп. 46. Прелюдія 6 (1–3 т. т.)

Щодо гармонічної мови, то особливого колористичного, а також драматургічного значення вона набуває у другій частині п'єси, де збагачується еліптичними зворотами: $^{14}| D_2^{b5} \rightarrow (A) - D_7^{b5} \rightarrow (h) ^{15}| T \rightarrow (G) - ^{16}| D_7^{b3} \rightarrow (cis) | D_7 \rightarrow (A)$, відхиленнями у S сферу ($D_2 \rightarrow (S_6)$, $D_2 \rightarrow S_6$).

Тональною та тематичною аркою виступає повернення у третій частині матеріалу першої, який повторюється повністю за винятком останніх п'яти тактів, у яких відбувається модуляція в тональність S (основна тональність E-dur). Завершується п'єса тонічним акордом A-dur з доданою секстою, що надає йому особливої вишуканості. Ладово-тональна невизначеність пронизує весь твір, ніби підтверджує перемінність настрою, невагомість прозорість граціозність повітряного танцю ангелів.

Прелюдія № 7 (*Allegro ma nono troppo*) занурює слухача у світлий споглядальний стан та умиротворені роздуми. Такий настрій композитор створює використанням ладової перемінності – F-dur – d-moll як по горизонталі, так і вертикальним поєднанням трьох мелодичних ліній. Нашаровуються терцієві та секундові «хвилі» половинних та цілих у верхньому голосі з повторюваними арпеджованими акордами середнього голосу (ніби у *diminutio* – четвертні та вісімки), тлом для яких слугує арпеджований «погойдувальний» акомпанемент (вісімками) з періодично перемінним органним пунктом. Колоритне співставлення утворених горизонталіями гармонічних співзвуч із доданими та заміненними тонами – F-dur – $^1| T_6 S_7$, $^2| T_6 S_7$ тощо, із витриманим фігуративним органним пунктом на «f» та «с» свідчить про імпресіоністичні риси у творі.

У другій частині образ драматизується, набуває схвильованих, напружених інтонацій. Тут виділяються короткі зітхання в середньому голосі на складній домінантовій гармонії з альтераціями та доданими тонами, напружені гармонічні співставлення з ладовою перемінністю та поліфункційні поєднання: d-moll – $^9| D_9^{4(-3)} - ^{10}| D_9^{4(-3)} - ^{11}| t^{+3-3+7}$ $^{12}| t^{+3-3+7}$ | У п'єсі, укладеній у подвійну двочастинну форму, у другій частині частково змінюється колористичне забарвлення співзвуч: ладова перемінність у невеликому заключенні – f-moll та F-dur.



Приклад 8. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 7 (1–4 т. т.)

Прелюдія № 8 – граціозна лаконічна побудов: період із дзеркальним варіантним проведенням його серединних фраз (по горизонталі) – cis-moll (вступ+ab+b₁c; 2+4+4 || 4+2+2+2+1). Прелюдія побудована на двох елементах: лаконічних дихордних і пентахордних наспівних мелодичних відтинків на тлі витриманих октавно-септимових ламаних барвистих співзвуч, у яких прослуховується функційна приналежність. Колористична різнотональна та ладовоперемінна палітра доповнюється зміною тональної опори у кожному реченні: t7 →(cis) || D65→(A) || II7³-D→(h) || VII⁷-D65 →D || нест. →E|| із структурним чергуванням, окресленим вище (Приклад 9).

У четвертій побудові – кульмінації переважає ладово-тональна нестійкість: кварто-квінтові співзвуччя, причому побдовані на зб. 4 та зм. 5 у напластунанні у лівій руці зб. 4 та м. 7 на *ff* (15–16 т. т.). Завершується мініатюра у просвітленому паралельному E-dur-і на арпеджіато T₅₃, *p-pp*, *ritenuto* – як віддалення ніжного ліричного образу, його завмирання.

Прелюдія № 9 має найбільш стрімкий, рухливий характер серед п'єс циклу. Протягом усієї прелюдії зберігається гамоподібний рух, що значною мірою наближає її до етюдного жанру. Лише на декількох ділянках тричастинної форми можна виділити зміну фактури на акордову (у тріольних переключках 16–17, 62–63 т. т.) або ж на пасажі секстолями (18, 37–38 т. т.) замість чотирьох шістнадцятих (Приклад 10).



Приклад 9. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 8 (13–16 т. т.)



Приклад 10. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 9 (15–18 т. т.)

Гармонічна мова насичена численними еліптичними зворотами, відхиленнями, співставленнями далеких тональностей. Найбільшого напруження образ набуває у середній частині, яка не є контрастною до крайніх, а лише розвиває їх матеріал. У гамоподібних пасажах яскраво виділяються лади народної музики (f-дорійський, a-дорійський). Цікавими є також поліфункційні поєднання (16–17 т. т.), де у верхньому голосі звучить $D_2 \rightarrow (c)$, а в нижньому – VI_{64} .

У завершальній **Прелюдії** циклу **№ 10** створений застиглий, зосереджений образ зі зміною відтінків настрою. У композиції відзначаємо нерівноцінність частин у структурному плані, де середня побудова в декілька разів масштабно перевищує крайні. Перша частина займає лише чотири такти, але у ній міститься основне ритмічне зерно (а саме вісімка з крапкою-шістнадцята), яка набуває великого значення у середній частині. Барвиста гармонічна мова вже на цьому короткому модулюючому відтинку форми є вишуканою і яскравою зі співзвуччями побічних шаблів, порушенням послідовності функційної тріади тощо: $^1 | VI_{43} - VII \rightarrow (F) \ ^2 | VI_{43} - T(F) D_6 - II_9 \ ^3 | VI_{43} - T(F) II_2 - D_2 - ^4 | VI_{43} - VI_{65} - II_7 - VII_{65} \rightarrow (B) ||$ (Приклад 11).

Середня частина характеризується поліпластовим поєднанням трьох горизонталей: трихордних з октавними дублюваннями варіантно проведених низхідних поспівок ($es-c-b$, $es-c-b | d-b-a$, $d-b-a | e-d$, $e-d$), ритмізованою (вісімка з крапкою – шістнадцята) низхідною мелодією, яка з кожною парою наступних проведень поступово хроматизується ($b-a-g-fis-es-d$, $b-a-g-fis-es-d$, $c-h-b-fis-f-e$, $c-h-b-fis-f-e$, $d-des-c-h-b-a-as-f$, $d-des-c-h-b-a-as-f$) та третьою лінією басу зі звуками відповідних функцій. Гармонічна мова цього розділу насичується еліптичними зворотами $IV_7 - II_7 - VII_{43} \rightarrow (g)$. Три хвили розвитку шеститактової побудови уз постійним зростанням напруження кожних два такти (насичення горизонталі, відтак співзвуч альтераціями, зростання динаміки від *p do f*, та перетікання відтінків стану від *poco più mosso*, *com dolore* до *animando*) обрамляються матеріалом статичного застиглому вступу та завершуються невеликою кодою – повторюване кадансування, у якому утверджується паралельна тональність g-moll до основної – B-dur.

Аналіз 10 прелюдій ор. 46 демонструє засоби поєднання циклу та вказує, що фортепіанний цикл побудований за принципом контрасту: настроєвою палітрою, темповими співставленнями, фактурним викладом.

Зважаючи на відповідні музично-виражальні засоби, а також настроєво-образну різноманітність, прелюдії можна згрупувати так:

1) За образно-емоційним наповненням – можна виділити прелюдії, які мають декілька контрастних образів (№№ 1, 5); мінливий, неспокійний образний стан (№№ 7, 10), прелюдії етюдного типу (№№ 2, 9), а також вишукані, споглядально-мрійливі прелюдії (№№ 3, 4, 6, 8).



Приклад 11. Ф. Якименко. Десять прелюдій ор. 46. Прелюдія 10 (1–3 т. т.)

2) За темповою характеристикою – у циклі переважають два темпові позначення – це Allegro та Moderato, до того ж їхня значимість нерівноцінна, виділяється все ж темп Allegro. Чергування таке: № 1 – Moderato, № 2 – Allegro, № 3 – знову Moderato, після третьої ж прелюдії панує темп Allegro, який має декілька відтінків (№ 4 – Allegro, № 5 – Allegro molto, № 6 – Allegretto grazioso, № 7 – Allegro ma non troppo), у прелюдії № 9 темп Vivace, який композитор уживає для більшого контрасту з десятою прелюдією, у якій знову повертається темп Moderato.

3) За ладово-тональним навантаженням відзначаємо чергування дієзних та бемольних: – для прелюдій №№ 1, 2, 4 та 6 спільними є тональності cis-moll та E-dur (прелюдія № 2 – E-dur→cis-moll, № 4 cis-moll→E-dur, № 6 E-dur→A-dur); прелюдії № 3 та № 7 написані в тональності F-dur, прелюдії №№ 9 та 10 у B-dur, а центральна прелюдія циклу, прелюдія № 5 – у тональності a-moll.

4) За фактурною подібністю виділяємо прелюдії № 1 та № 5, у яких у другій частині форми з'являється хоральний акордовий склад із гармонічних послідовностей, які розвиваються секвенційно; також яскравою схожістю фактури виділяються прелюдії № 1 та № 10 (створюється так звана арка між першою та останньою прелюдіями циклу), у яких об'єднуючим елементом виступає гострий пунктирний ритм у середньому голосі в низхідному русі.

Висновки. Усі прелюдії циклу демонструють яскраво виражені імпресіоністичні риси. Так, характерними особливостями циклу є співставлення широкої палітри образів, різноманітних настроїв та емоційних станів (мрійливих, споглядальних, насичено-стрімких, граційних, примхливих, меланхолійних). Також визначальною рисою прелюдій є раціонально-інтелектуальні ознаки мислення митця у структуруванні та організації музичного матеріалу, а саме його періодична повторюваність як у межах цілої прелюдії (перевага дво-, тричастинних репризних форм), так і в межах частин твору (повторюваність коротких фраз, ритмічних, фактурних та мелодичних елементів).

Гармонічна мова у п'єсах циклу яскрава та колоритна, композитор часто використовує сміливі гармонічні співставлення, еліптичні звороти, альтеровані септ- та нонакорди побічних щаблів та їх обернення співзвуччя з доданими та заміненними тонами. Часто митець використовує лади народної музики, цілотонову гаму, пентатоніку.

У плані мелодії на перший план композитор висуває виразні вузькообсягкові мотиви чи фрази, які виступають основою для розгортання кожного з пластів, оскільки поліпластовість є одними з проявів поліфонічного викладу.

Щодо фактури, то гомофонно-гармонічний виклад чергується з поліфонічним, причому останній створюється поєднанням кількох пластів, зазвичай різнохарактерних.

У циклі «Десять прелюдій» ор. 46 сповна проявились основні риси його стилю, характерного для періоду 1900–1915 рр.

Незважаючи на те що у хронологічному вимірі цей період вважають раннім, детальний аналіз цього циклу продемонстрував високу композиторську техніку «Десяти прелюдій» ор. 46, широке коло образів, картин та настроїв, що свідчить про зрілість та впевнену руку майстра.

Цикл із 10 прелюдій ор. 46 є яскравим виявом композиторського генію Федора Якименка, у якому представлено основні особливості його стильових тенденцій зрілого періоду творчості, також цикл займає особливе місце серед здобутків фортепіанної музики початку ХХ ст. як прояв імпресіонізму на українських теренах.

Література

1. Васильєва А. Фортепіанний цикл Ф. Якименка «Уранія» / ред. В.П. Шерстюк. *Дослідження. Досвід. Спогади*. 2003. Вип. 4. С. 176–182.
2. Гордійчук Д. Музична мова Федора Якименка: ранній період творчості : дипломна робота / наук. кер. О. Письменна. Львів, 2020. 131 с.
3. Маценко П. Якименко Федір Степанович. Вінніпег : Друкарня «Нового Шляху», 1954. 20 с.
4. Ніколаєва Л. Фортепіанні твори Ф. Якименка: образність і стилістика. *Українська фортепіанна музика та виконавство* : матеріали III конференції. Львів, 1994. С. 48–51.
5. Новосядла І., Закорчевна 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.
6. Підківка О. Якименко Ф.С. (1876–1945 рр.). *Після довгих років забуття (Про життя і творчість українських композиторів)*. Дрогобич, 2008. С. 168–192.
7. Шульгіна В. Федір Якименко. Празький період життя і творчості (за архівними матеріалами). *Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи*. 1999. Вип. 13. С. 50–56.

