

УДК 78.27; 78.441

## МУЗИЧНА МОВА СОНАТИ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО ФЕДОРА ЯКИМЕНКА

Менцінський Модест Тарасович – аспірант творчої аспірантури  
кафедри струнно-смичкових інструментів,  
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів  
<https://orcid.org/0000-0001-5892-1214>  
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.620>  
[modest.mentsinsky@gmail.com](mailto:modest.mentsinsky@gmail.com)

Здійснено комплексний аналіз віолончельної сонати раннього періоду творчості українського композитора Федора Якименка. Детальний розгляд музично-виражальних засобів у Сонаті для віолончелі і фортепіано Op. 37 митця демонструє синтез класичних та романтичних рис у полотні. Архітектоніка і драматургія кожної частини зокрема та тричастинного циклу загалом відображена у рамках класичних тенденцій. Різноманітна образно-настроєва палітра та її виражальні засоби відтворені у романтичному ключі. У співвідношенні віолончельної та фортепіанної партії спостерігаємо рівноправний партнерський діалог. Детальний аналіз музичної мови Ф. Якименка допомагає музикознавцям та виконавцям збагнути особливості задуму митця та драматургію твору. Рекомендації щодо трактування та подолання технічних труднощів партії віолончелі дають можливість швидко та якісно опанувати музичний матеріал полотна.

*Ключові слова:* Федір Якименко, ансамбль, соната, віолончель, фортепіано, музична мова, музична архітектоніка.

*Постановка проблеми.* Українська камерна віолончельна соната посідає важливе місце у європейській музичній культурі. Цей жанр утверджується у творчості українських митців та знаходить відображення у віолончельних музичних полотнах початку ХХ ст.

Необхідно відзначити перший зразок жанру на теренах України у першій третині ХІХ ст. – це соната для віолончелі і фортепіано Іллі Лизогуба написана в 1925-1928 рр. Твір присвячений віолончелісту Андрію Гудовичу<sup>1</sup> [3]. Музикознавці вважають цей твір першим відомим твором серед української віолончельної сонатної спадщини [2].

На початку ХХ ст. у творчості українських композиторів відбувається кристалізація камерних жанрів. Це явище було наслідком переосмислення та реформатування професійної музичної освіти, зростання частоти місцевих концертних виступів. Стрімкий прогрес виконавської майстерності українських музикантів спричинив активний розвиток камерно-інструментальної музики та зацікавлення композиторів віолончеллю як сольним інструментом.

Яскравою сторінкою у розвитку жанру віолончельної сонати виступає твір раннього періоду творчості Ф. Якименка – Соната для віолончелі і фортепіано, написана у період 1903-1906 років, пов'язаний із подорожами композитора Європою. Митець подорожував Францією, де зупинявся у Парижі виключно для творчості [5]. Саме в той період виникає Віолончельна соната, опублікована у Парижі в 1905 р. Твір присвячений Евсею (Єфрему) Білоусову<sup>2</sup> – віолончелісту, який і став її першовиконавцем, виступаючи з автором у Харкові [1].

На гармонічні аспекти музичної мови композитора значною мірою впливала європейська культура. Композитор у часі перебування у Франції був перейнятий тогочасними новаторськими музичними тенденціями (імпресіонізм) [1]. Сучасні музикознавці, відзначаючи стильову індивідуальність митця, часто порівнювали творчу манеру Ф. Якименка з музикою французьких композиторів, зокрема К. Дебюссі [4].

*Аналіз досліджень і публікацій.* Розвитку жанру віолончельної сонати в Україні та, зокрема, творчості Ф. Якименка присвячена незначна кількість музикознавчих праць. Становлення та появу камерно-інструментального жанру досліджували О. Зав'ялова, В. Сумарокова, Т. Слюсар. Постаті Якименка, дослідженню розвитку його творчості та формуванню стилю присвячено роботи О. Підківки, І. Новосядлої, О. Козачук, О. Козаренка. На жаль, у цих працях віолончельна творчість композитора згадується оглядово. Комплексний аналіз та дослідження проблем виконавського аспекту віолончельної сонати у перелічених працях відсутні. Отже, один із ранніх масштабних творів композитора – Соната для віолончелі і фортепіано Op. 37 – потребує глибшого вивчення музикознавцями.

Звернення до проблематики вивчення та дослідження одного з яскравих талановитих мистецьких творів композитора є необхідним для популяризації жанру віолончельної сонати в українській музиці, в чому вбачаємо *актуальність* цієї розвідки.

*Мета статті* – окреслити стильові риси твору, відтак раннього періоду творчості Ф. Якименка, дослідити особливості його музичної мови.

Для глибшого розуміння задуму митця необхідно здійснити комплексний музично-теоретичний

аналіз виражальних засобів та архітектоники у пропонованому творі. Методико-виконавські рекомендації, особливості трактування музичних труднощів, намагання глибше проникнути в образно-настрійний зміст твору допоможуть педагогам та виконавцям віолончелястам впровадити даний твір у концертні програми, відтак це сприятиме популяризації невідомих сторінок української музики та вивченню творчості Ф. Якименка.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Віолончельна соната Ф. Якименка 1905 р. написання є одним із перших талановитих зразків української віолончельної ансамблевої музики початку ХХ ст. Образний зміст циклу характеризується різнобарвністю станів та настроїв: емоційними спалахами та пориваннями. У полотні спостерігаємо вплив яскравої танцювальності та широкої ліричної пісенності. Образна палітра відображає низку найрізноманітніших відтінків – від поетично-ліричного звучання першої частини через жанрові прояви витонченої танцювальності у другій – до активного, динамічного, експресивного віртуозного фіналу. Уся образна багатогранність задуму митця знайшла своє втілення у масштабному розгорнутому тричастинному циклі: Сонатне алегро, Вальс та Тема і варіації.

Задум митця, який передбачає романтично-поетичний настрій *першої частини Allegro*, укладений у вільно трактованій сонатній формі зі вступом та кодою.

Контраст двох образів, закладених у короткому вступі (1-10 тт.), досягається співставленням фактурного викладу та динамікою. Акорди *arpeggiato* фортепіанної партії та *pizzicato* у віолончелі, чергування динамічних відтінків – *f*, *mf*, *p*, – створюють ефект невизначеності та запитання, посилений зависанням на ферматі нерозв'язаного D<sub>43</sub> у D-dur (Приклад 1).

*À Monsieur E. Héloïanoff.*

## SONATE.

### I.

TH. AKIMENKO. Op. 87.

Приклад 1. Віолончельна соната Ф. Якименка, I ч., 1-10 тт.

Стан напруження та драматизму досягається частою пульсацією перемінних гармонічних послідовностей, відхиленнями, еліптичними поєднаннями, грою мажоромінору та ускладненими акордами (акорди з доданими тонами): D-dur<sup>1</sup> | T<sub>6</sub><sup>2</sup> | T<sub>6</sub> G-dur<sup>3</sup> | VII<sub>65</sub><sup>+24</sup> | VII<sub>65</sub><sup>+2</sup> D-dur<sup>5</sup> | S<sup>6</sup> | S<sup>7</sup> | D<sub>43</sub><sup>8</sup> | D<sub>43</sub><sup>9</sup> | D<sub>43</sub><sup>10</sup> | D<sub>43</sub>.

«Пошуки» тональної гармонічної стійкості у вступі підводять до появи наспівної ліричної головної теми у віолончелі (D-dur, 13 т.). Головна пісенна тема солюючого інструменту сповнена витонченості та романтичного пориву, що підтверджується задекларованим композитором характером виконання – «*con espressivo*». Тлом для неї служать арпеджіювані зустрічні ритмізовані пасажі (тріолі у поєднанні з нормативним рухом) по кварто-квінтових різнофункційних співзвуччях (штрих *legato* завершується штрихом *staccato*). Безперервний хвилеподібний рух партії фортепіано, на тлі якого рельєфно звучить тема у віолончелі (11-27 тт.), створює пульсацію та токатність викладу. З огляду на динаміку розвитку та рухливий темп тонкої ліричної мелодичної лінії віолончелі, слід починати виконувати дрібним серединним жестом із подальшим поступовим розширенням смичка, що дозволяє передати вокальну природу фразування (Приклад 2).

Приклад 2. Віолончельна соната Ф. Якименка, I ч., 13-18 тт.

Матеріал головної теми віолончелі (13-27 тт.) звучить діалогом у наступному варіантному проведенні партії фортепіано (27-42 тт.). Композитор змінює попередню фортепіанну фактуру, розподіляючи між інструментами блискучі пасажі. Секвенційний розвиток теми, що рухається тональностями квартового кола

з крапленням мінору (D-G-C-a-F), слугує переходом до контрастної сполучної партії. Динамізація діалогу між віолончеллю та фортепіано, підсилюється наростанням динаміки – *p, mf, f*.

Виконання пасажів вимагає високого рівня ансамблевої майстерності: у плані чіткого спільного дотримання динамічних відтінків та вибудування виразної гармонічної пульсації.

Низка секвенційних побудов у віолончелі та фортепіано завершується двотактним тріольним *arpeggio* (42-43 т.), яким розпочинається сполучна партія. Ці *arpeggio* викладені у фортепіано штрихом *legato*, натомість у віолончелі – *spiccato*, що є технічно доволі складним прийомом з огляду на швидкий темп. Виконання цих тріолей потребує максимального контролю смичка при струні та штриха наближеного до *sautiller*.

Градація образів сполучної партії – від загострення та драматизації до бентежної меланхолії – виступає глибоким контрастом до наспівної головної (44-69 т.). Трихордні хроматизовані низхідні повторювані поспівки (44-51 т.) та як компенсація, варіантний висхідний рух (52-69 т.) – звучать діалогом віолончелі і фортепіано.

Вишукана граційна мелодія побічної партії поєднується з елементами народно-пісенного мелосу, що досягається зміщенням метроритмічних акцентів (69-76 т.т.) на відносно сильну долю (Приклад 3).



Приклад 3. Віолончельна соната Ф. Якименка, I ч., 69-76 тт.

Деякі риси «примхливості» досягаються особливостями розвитку: сплесками-модуляціями, колоритними віолончельними мордентами, які первинно звучать у фортепіано (*F-dur, p, grazioso*). Набувши ніжного ліризму, тематизм побічної партії згодом звучить у віолончелі (*F-dur, dolce* 86 т.). Динамізація побічної партії досягається імітаційним проведенням основної теми (*A-dur*).

Рекомендації композитора, що стосуються неспівпадіння метричних та ритмічних акцентів (на відносно сильній долі у віолончелі – портатний штрих, у фортепіано – акцент, ефект внутрішньо тактової синкопи) приводять до певних труднощів та різночитань у ансамблевому плані. Працюючи над звучанням, ці акценти, не можуть бути трактовані як обов'язкова рекомендація фразування до слабкої долі.

Образ невизначеної таємничості, закладений у заключну партію (*p, 109 т.*) тематично підсумовує попередній музичний матеріал надаючи заключній темі динамізму та експресії (фортепіанні низхідні тріолі та закличні кварто-квінтові стрибки у віолончелі). Виконання вісімок віолончелі у доволі швидкому темпі потребує лаконічного, вираженого, частково «рикошетного» штриха *spiccato*.

Завершення експозиційного розділу побудовано на вичленованих елементах сполучної партії. Її секвенційний розвиток відбувається відходячи від норм класичної побудови (A-d-A-e-a-A-d-A-E). Хроматизація басового голосу «вимагає» появи матеріалу Вступу у першій вольті та зв'язки-переходу у другій.

У серединній розробковій частині відбувається трансформація образного навантаження тем експозиції. Вишуканий образ побічної теми у розробці модифікується та набуває патетичного характеру (192 т., *sempre forte* у фортепіано та акцентами на восьмих у віолончелі). Дві хвили розгортання, які творять розробковий розділ, побудовані відповідно на матеріалі побічної та головної партії. Будівельним матеріалом першої виступає побічна тема у віолончелі (*As-dur*), друга хвиля – головна партія у діалозі або дуєті фортепіано та віолончелі. Динамізації образу сприяє ущільнення фактури, рекомендація «*animando*».

Своєрідною поєднуючою емоційною та тематичною аркою між експозицією та репризою слугує звернення до матеріалу десятитактового Вступу (перед початком репризи).

Після скороченої репризи звучить кода, де композитор лаконічно синтезує всі попередні образні сфери. Просвітлений стан досягається виокремлення елементів побічної партії у поєднанні з віртуозними пасажами та флажолетами у віолончелі.

Жанровим контрастом до експресивної першої частини виступає романтизований схвильований Вальс – друга частина циклу. Задум композитора укладений у складній тричастинній формі *A B A<sub>1</sub>*, де перша – розімкнута проста (a b c), друга – масштабний епізод (d d1 d2 d3) та третя – скорочена реприза. Образно-емоційна сфера являє собою синтез благородної витонченості, сентиментальності та рис народності. Ці поєднання дозволяють експонувати різні грані танцю: від вишукано-благородного до народно-побутового. Автор, аналогічно до структурування першої частини, поглиблює цезури між побудовами за допомогою введення фермат.

Перша частина форми **A** – носить риси тричастинності (a-b-c), де кожна з частин відображає різні відтінки вальсовості. Перша побудова (1-24 тт.) – граційна витончена вальсова тема у віолончелі (G-dur) з типовим для цього танцю тридольним фортепіанним супроводом.

Виконання теми вимагає від віолончеліста максимально м'якої зміни та виваженого розподілу смичка, при протяжному фразуванні, доповненого позначкою «*tenuto*» на завершенні фраз (Приклад 4).

II. (Valse.)

Приклад 4. Віолончельна соната Ф. Якименка, II ч., 1-10 тт.

Сферою схвильованих та дещо сентиментальних образів відзначається друга побудова **b** (e-moll, 25-40 тт.). Пройнятий чутливістю образ стриманих дихордних поспівок віолончелі, супроводжується низхідними альтерованими тетраходами (вісімками) у фортепіано (*roco a roco animando*).

Царину народно-танцювальної образності символізує третя побудова **c** (41-58 тт.). Підсилення гостроти художнього образу та колориту досягається акцентами на перших долях обох інструментів.

У пасажах віолончелі автор заклав широкий спектр нюансування (від *p* до *f*), що вимагає лаконічного штриха *detache* та чіткої штрихової координації. Акценти, зазначені автором, важливо виконувати стільки фізично смичком, як за допомогою вібрації. При виконанні віолончельних пасажів необхідне активне використання ставки, оскільки пасажі є не зовсім типовими для даного інструменту (Приклад 5).

Приклад 5. Віолончельна соната Ф. Якименка, II ч., 41-51 тт.

Продовженням розмаїтих образів попередньої частини **A** виступають ліричні стани у поєднанні з колоритом стрімкого народного танцю середнього розділу (**B**). Не стандартним є вирішення його архітектоніки. Епізод із варіантно-варіаційним принципом розвитку (d d1 d2 d3), у якому розгортається низка секвенційних побудов (59-74 тт.). Вісімкові пасажі у віолончелі віддалено нагадують матеріал першого розділу, що підтримується позначенням автора «*espressivo*».

Барвами схвильованого трепету позначене завершення другої серединної частини. Мелодична варіативність у віолончелі (83-86 тт.) касадно готує проведення теми вальсу у партії фортепіано (As-dur, 91-98 тт.), що слугує передвісником повернення яскравого тематичного матеріалу третьої репризної частини **A 1**. Тут вишуканий образ танцю доповнюють пасажі віолончелі (91-98 тт.), виступаючи супроводом фортепіанного тематизму.

Вальс, що звучить у репризній частині (**A 1**), немов розчиняється у короткій коді акордовими *pizzicato* віолончелі та короткими *tremolo* фортепіано.

Завершує палітру різноманітних образів двох попередніх частин *третья* – *Moderato*, викладена у формі теми та семи варіацій, кожна з яких побудована у контрастній, образній, фактурній, тональній та частково (за винятком VI-VII варіації) тематичній площині.

Тема, покликана перенести слухача в пасторальну образну сферу, укладена у формі розширеного романтичного періоду. Лірично-наспівний характер переданий лаконічними дихордними поспівками, подекуди з внутрішньо тактовими синкопами та підтверджується ремаркою автора «*cantabile*» (Приклад 6).

## III.

Приклад 6. Віолончельна соната Ф. Якименка, III ч., Тема, 1-9 тт.

Композитор змальовує загадкові ілюзорні образи першої варіації – *Allegretto*, створюючи імітацію «туманного дощового ранку». Нижній, плавний та одноманітний у своєму ритмічному малюнку супровід, у партії фортепіано, слугує тлом для витонченого ліричного віолончельного solo, (композиторська ремарка – *sempre piano, legare*). Тема звучить у високому регістрі віолончелі, викладена штучними та натуральними флажолетами. Попри втілення автором дуже зв'язного плину мелодії, вона потребує частково «портатного» штриха та гри наближено до *sul ponticello*. В цьому вбачаємо суть специфіки виконання флажолетів на струнному інструменті для реалізації якісного звучання.

У другій, третій та четвертій варіації тема, згідно задуму композитора, викладена у партії фортепіано. Тематичний матеріал зазнає варіантно-варіаційних змін. Водночас у залежності від концепції митця, партія віолончелі виконує різні функції: сольного, акомпануючого та у діалозі з фортепіано.

Різким контрастом, який покликаний здолати певну пасивність та вирватись зі сфери ліричного споглядання, виступає друга варіація – *Prestissimo* (темпове зрушення). Двооктавне дублювання теми фортепіано, що створює фактурні рельєфні контури, заповнюється виокремленими трихордними низхідними подекуди хроматизованими інтонаціями віолончелі в аугментації (Приклад 7).

Приклад 7. Віолончельна соната Ф. Якименка, III ч., Вар. II, 1-12 тт.

Стримано-ліричний, наспівний образ третьої варіації виступає незначним контрастом та досягається введенням у середньому голосі фортепіано терцієвих співзвуч цілими нотами, пентахордними хроматизованими органними поспівками, темпом *Andante sostenuto*. Тембрально доповнююча лінія віолончелі звучить унісоном лінії басу фортепіано.

Образна сфера схвильованого, трепетного характеру четвертої варіації – *Allegretto*, досягається безперервним рухом шістнадцятих у фортепіано. Тематична лінія у лівій руці доповнюється акцентами, що створюють ефект «дзвонів» та короткими дихордними та трихордними, діатонічними та хроматизованими субмотивами.

У п'ятій варіації – *Allegro animato*, автор повертає тему у віолончельну партію. Її образність набуває скерцозного характеру шляхом введення у віолончелі *stacato*, трелей-акцентів, рикошета з позначкою *saltato* (стрибокподібний штрих).

Ліричним центром заключної частини циклу виступає шоста варіація – *Andante*, наспівного характеру, побудована на трансформованих дихордно-пентахордних поспівках попередніх варіацій. Арпеджіований плинний баркарольний супровід фортепіанної партії вносить риси романтизму (Приклад 8).



Приклад 8. Віолончельна соната Ф. Якименка, III ч., Вар. VI, 1-6 тт.

Завершує варіаційний цикл віртуозний Фінал — *Allegro vivace* (остання варіація). Необхідно зауважити, що Фінал відіграє подвійну функцію у полотні – завершення третьої частини та циклу загалом.

Побудова виступає емоційною вершиною сонати, як циклу, наповненою бурлескними образами та контрастами настроєвими спалахами. Ці крайні настроєві стани досягаються примхливими віртуозними пасажами у віолончелі та ритмізованою фактурою у партії фортепіано, гострими штрихами та темповими градаціями. У всій образно-емоційній панорамі циклу фінал сприймається як співставлення нестримної енергії та експресії з ліричним началом сонати.

*Висновки.* Віолончельна соната Op. 37 Ф. Якименка – яскравий зразок у розвитку жанру. Образна драматургія сонати розвивається у низці емоційних станів: романтично-піднесена перша частина доповнюється лірикою, сентиментальністю та елементами народної танцювальності вальсових ритмів другої частини, глибоким контрастом до яких виступають бурлескні образи фіналу. Композитор талановито поєднує низку контрастних образів та настроїв завдяки майстерному трактуванню форми: вільно трактованого тричастинного циклу.

Митець синтезує стилістичні риси класицизму та романтизму. Модифікація традиційного циклу досягається відхиленнями від нормативного сонатного алегро (повтор десятитактового вступу у репрізі, секвенційний розвиток заключної партії), жанровим навантаженням другої частини – Вальс (Valse) та використанням варіаційної форми у третій частині. Чітке відмежування розділів циклу досягається поглибленням міжчастинних цезур ферматами.

Серед домінуючих принципів розвитку як циклу, так і кожної частини, необхідно відзначити калейдоскопічне співставлення різних тематичних побудов, варіантно-варіаційного їх проведення, вичленування та розробку елементів теми. Серед виконавсько-технічних рекомендацій, спрямованих на глибше осмислення архітектоніки та виражальних особливостей твору, з метою досконалішого донесення задуму автора до слухача, слід виокремити кілька найскладніших моментів виконавства:

- необхідно з обережністю використовувати широкий смичок, адже автор вживає різкі штрихові зміни (*legato – staccato* або *legato – spiccato*), що, в свою чергу, ускладнює протяжне фразоведення позначене ремарками;

- з огляду на нетипові для віолончелі кварто-квінтові стрибки у пасажах необхідне часте застосування «ставки» (великого пальця лівої руки).

*Перспективи подальшого дослідження проблеми* лежать у сфері ґрунтовного вивчення творів українських композиторів початку ХХ ст. Детальне вивчення виражальних особливостей та досконале їх виконання потребує сучасної редакції партії віолончелі. Таке видання сприяло б зручності, швидкому опрацюванню технічно та інтонаційно складного матеріалу і забезпечило б успішне концертне виконання та майбутню популяризацію цього твору.

#### Примітки:

<sup>1</sup> Андрій Гудович – віолончеліст-аматор, рідний брат Єлизавети Гудович, дружини Іллі Лизогуба.

<sup>2</sup> Евсей (Єфрем) Білоусов – віолончеліст-віртуоз, який у 1906-1908 роках поєднував педагогічну практику у Харківській консерваторії та концертну діяльність у Європі (1911-1922 рр.) та США (1926 р.), де і залишився по завершенню концертної діяльності на постійне проживання та провадив педагогічну діяльність у Джульєрській музичній школі (1930 р.)

#### Список використаної літератури

1. Зав'ялова О. К. Віолончельна соната в Україні у контексті стильових зрушень першої третини ХХ ст. *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 185–191. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst\\_2013\\_13\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2013_13_24).

2. Зав'ялова О. К. Періодизація розвитку ансамблевих жанрів у камерно-інструментальному мистецтві України. *Культура України*: Зб. наук. пр. Вип. 17 / Мистецтвознавство. Філософія / ХДАК; Відп. ред. М. В. Дяченко. Харків, 2006. 181 с.

3. Зав'ялова О. К. Соната Іллі Лизогуба і європейські традиції розвитку жанру в першій половині ХІХ ст. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 152–156. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2008\\_1\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2008_1_28).

4. Козаренко В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у I-й третині XX ст. *Українське музикознавство*, Вип. 28. Київ : Муз. Україна. 1998. С. 144–154.

5. Шулґіна В. Д. Акименко Федір Степанович. *Енциклопедія Сучасної України: онлайн-версія* / редкол.: І. М. Дзюба та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, Т. 1. 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-43441>.

#### References

1. Zavalova O. K. Violonchelna sonata v Ukraini u konteksti stylovykh zruchen pershoi tretyny XX st. [Cello sonata in Ukraine in the context of stylistic changes of the first third of the 20th century. *Musical art*]. *Muzychne mystetstvo*. 2013. Issue 13. pp. 185–191. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst\\_2013\\_13\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2013_13_24).

2. Zavalova O. K. Periodyzatsiia rozvytku ansamblevykh zhanriv u kamerno-instrumentalnomu mystetstvi Ukrainy. *Kultura Ukrainy: Zb. nauk. prats.* [Periodization of the development of ensemble genres in the chamber and instrumental art of Ukraine. *Culture of Ukraine*]. Issue 7 / *Mystetstvoznnavstvo*. Filosofii / KhDAK; Vidp. red. M. V. Diachenko. Kharkiv, 2006. 181 p.

3. Zavalova O. K. Sonata Illi Lyzohuba i yevropeiski tradytsii rozvytku zhanru v pershii polovyni XIX st. [Cello sonata by Ilya Lyzogub and European traditions of genre development in the first half of the 19th century. *Actual problems of artistic practice and art science*]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznnavchoï nauky*. 2008. Issue 1. pp. 152–156. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2008\\_1\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2008_1_28).

4. Kozarenko V. Deiki tendentsii rozvytku natsionalnoi muzychnoi movy u I-y tretyni XX-ho st. [Some trends in the development of the national musical language in the first third of the 20 th century. *Ukrainian musicology*]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Issue 28. Kyiv : Muzychna ukraina. 1998. P. 144–154.

5. Shulhina V. D. Akymenko Fedir Stepanovych. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy: onlain-versiia* / redkol.: I. M. Dziuba ta in.; NAN Ukrainy, NTSh [Akymenko Fedir Stepanovych. *Encyclopedia of Modern Ukraine: online version*]. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, Vol. 1. 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-43441>.

#### THE MUSICAL LANGUAGE OF THE CELLO SONATA BY FEDIR YAKYMENKO

**Mentsinskyy Modest** – postgraduate student of the Department of String Instruments  
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

The article provides a comprehensive analysis of the cello sonata written in 1905, the early period of creativity of the Ukrainian composer Fedor Yakymenko. A detailed examination of musical expressive means in the Cello sonata Op.37 exposes the synthesis of classical and romantic features in the canvas. The architectonics and dramaturgy of each part and the whole three-part cycle in general are reflected within the framework of classical trends. The diverse mood palette and its means of expression are reproduced in a romantic way. In the ratio of the cello and piano part, we witness an equal partnership dialogue. A detailed analysis of Fedor Yakymenko's musical language helps musicologists and performers to understand the features of the artist's design and the dramaturgy of his music. Recommendations for the interpretation and overcoming of technical difficulties of the cello part make it possible to quickly master the musical material.

*Key words:* Fedir Yakymenko, ensemble, sonata, cello, piano, musical language, musical architectonics.

UDC 78.27; 78.441

#### THE MUSICAL LANGUAGE OF THE CELLO SONATA BY FEDIR YAKYMENKO

**Mentsinskyy Modest** – postgraduate student of the Department of String Instruments  
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

*The purpose of the article.* The article analyzes in detail features of the Cello sonata Op.37 by Fyodor Yakymenko (1905) and explores the artist's musical language.

*The scientific novelty.* Sonata for cello and piano Op. 37 by Fyodor Yakymenko has passed the attention of musicologists. In the article for the first time is carried out a comprehensive analysis of musical, expressive, form-constitutive, dramaturgical features of the composition. The ratio of ensemble instruments is outlined. The article exposes classical and romantic tendencies of the sonata.

*Results.* Cello Sonata Op. 37 by Fyodor Yakymenko is a vivid example of the composer's creativity. The figurative dramaturgy of the sonata develops in a number of emotional states: through the romantic sublime (Mov. I), waltz lyrics (Mov. II), to the deep contrast of the burlesque images of the finale (Mov. III). The composer skillfully combines a number of contrasting images and moods due to the masterful use of the form which he freely interprets as a three-part cycle. The artist synthesizes features of classicism and romanticism. The modification of the traditional cycle is achieved by the genre enrichment of the second part – implementation of the Valse and using the variation form in the third part. Among the dominant principles of the development of the cycle and each part it is necessary to note the kaleidoscopic comparison of various thematic constructions and their variational replication. Among the performance and technical recommendations which are aimed at a deeper understanding of the architecture and expressive features of the work several of the most difficult moments of performance should be highlighted: attention to stroke and fingering nuances of performance are emphasized.

*Key words:* Fedir Yakymenko, ensemble, sonata, cello, piano, musical language, musical architectonics.

Надійшла до редакції 16.03.2023 р.