

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.4.9>

CHROMESTEZJA JAKO ŚRODEK WYRAZU W UTWORACH FORTEPIANOWYCH F. JAKIMIENKI

Pavlo Minhaliiv

aspirant Sumskiego Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego

imienia A.S. Makarenki (Sumy, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0002-4916-4175

mingalyov@live.com

Adnotacja. W artykule podkreślono główne cechy stylistyczne twórczości fortepianowej F. Jakimienki, wśród których dużą rolę odgrywa synestezja kolorów. Badanie niektórych cykli fortepianowych miniatur kompozytora daje możliwość zbadania specyfiki użycia koloru w jego muzyce, znaczenia zastosowania tego środka wyrazu jako elementu fabularno-formatywnego w dziełach autora. Rozważono inne ważne elementy indywidualnego stylu F. Jakimienki, które pozwalają w pełni odzwierciedlić progresywne cechy jego twórczości i jego wkład w sztukę muzyczną Ukrainy i Europy. Ogólnie rzecz biorąc, materiały artykułu uzupełniają badania nad najnowszymi trendami w muzyce XX wieku, które przejawiały się w szczególności w cyklach miniatur fortepianowych kompozytorów tego okresu. Perspektywy rozwoju proponowanej tematyki to dalsze badanie europejskiej muzyki fortepianowej z lat 1900–1910, której modernizacja dała impuls do poszukiwania nowych możliwości ekspresyjnych języka muzycznego w całym XX wieku.

Słowa kluczowe: muzyka fortepianowa, cykle miniatur fortepianowych, twórczość F. Jakimienki, synestezja kolorów, chromestezja, cechy stylistyczne.

CHROMESTHESIA AS ONE OF THE MOST IMPORTANT MEANS OF EXPRESSIVENESS IN F. YAKIMENKO'S PIANO WORKS

Pavlo Mingalov

Postgraduate Student at the Sumy State Pedagogical University

named after A.S. Makarenko (Sumy, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0002-4916-4175

mingalyov@live.com

Abstract. The article highlights the main stylistic features of F. Yakimenok's piano creativity, among which the color synesthesia plays a great role. The study of several piano cycles of the composer's miniatures gives the opportunity to develop the specificity of the variation of color in yoga music, the importance of stosuvannya tsgogo zasobu viraznosti as a plot-and form-creating element in the works of the author. Other important warehouses of the individual style of F. Yakimenok have been looked into, which allow to show more progressive images of yoga creativity and yoga contribute to the musical art of Ukraine and Europe. Zagal, the materials of the article complement the latest trends in the music of the twentieth century, as they appeared, zokrema, in the cycles of piano miniatures of the composers of that period. The prospects for the development of proponated themes lie in the distant development of the European piano music of the 1900s and 1910s, the modernization of which gave a message for exploring new possibilities of musical music of the 20th century.

Key words: piano music, cycles of piano miniatures, creativity of F. Yakimenok, color synesthesia, chromesthesia, stylistic features.

ХРОМЕСТЕЗІЯ ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ Ф. ЯКИМЕНКА

Павло Мінгальов

аспірант Сумського державного педагогічного університету

імені А.С. Макаренка (Суми, Україна)

ORCID ID: 0000-0002-4916-4175

mingalyov@live.com

Анотація. У статті висвітлено основні стильові особливості фортепіанної творчості Ф. Якименка, серед яких велику роль відіграє колірний синестезія. Дослідження деяких фортепіанних циклів мініатюр композитора дає можливість вивчити специфіку використання кольору в його музиці, важливість застосування цього засобу виразності як сюжетно- і формотворчого елементу у творах автора. Розглянуто деякі інші важливі складові індивідуального стилю Ф. Якименка, які дозволяють повніше відобразити прогресивні риси його творчості та його внесок у музичне мистецтво України та Європи. Загалом, матеріали статті доповнюють дослідження найновіших

тенденцій у музиці XX століття, які виявились, зокрема, у циклах фортепіанних мініатюр композиторів того періоду. Перспективи розробки пропонованої тематики полягають у подальшому вивченні європейської фортепіанної музики 1900–1910-х років, модернізація якої надала поштовх для пошуків нових виразних можливостей музичної мови усього XX століття.

Ключові слова: фортепіанна музика, цикли фортепіанних мініатюр, творчість Ф. Якименка, колірні синестезія, хроместезія, стильові особливості.

Вступ. На початку XX століття в музичному мистецтві відбулися глобальні зміни, основою яких стала різка зміна напрямків розвитку світової культури. Частково ці зміни обумовлювались історичними і соціальними процесами, що відбувалися в усьому світі, частково – в закономірному завершенні епохи європейського романтизму, який безроздільно панував у попередньому XIX столітті. Зіткнення цих глобальних питань визначило нову епоху, повну інноваційних пошуків й торування шляхів у музичне майбутнє та визначення його остаточного вигляду.

Фортепіанна музика стає фактично флагманом новітніх музичних течій, викликаючи питання про реалізацію композиторських зусиль в існуючих та апробованих координатах. Адаже майже одночасно у багатьох авторів кінця XIX – початку XX століття основним жанром творчості стає фортепіанна мініатюра, як фактично ідеал вільного висловлювання художника. Суть жанру, незалежно від програми твору, якщо така існувала, складалася в якомога більш стислій за часом передачі емоційного та образного враження автора у всій його повноті та різноманітності. В цьому закладена і близькість до експерименту, основний рушійний сил індивідуального висловлювання композитора.

Фортепіанна мініатюра також стала одним із основних жанрів творчості талановитого українського композитора Ф. Якименка. У цьому жанрі втілювалися найважливіші та передові елементи стилю митця, а також відобразилися ті нововведення, які тільки почали опановуватись і зміцнюватись у музиці початку XX століття. Ф. Якименко одним із перших в українській музичному просторі звернувся у своїй музиці до тенденцій імпресіонізму, космізму та символізму, а також позначив напрями неокласицизму та експресіонізму.

Крім загальних та знакових тенденцій для всього європейського мистецтва окресленого періоду, в його творчості присутні цікаві риси, які не часто траплялися в українському мистецтві. Однією з таких важливих особливостей є колірні синестезія або колірне бачення тональності. В багатьох фортепіанних циклах Ф. Якименка колір відіграє сюжетну та формотворчу роль, а також є важливим елементом синтетичності стилю композитора.

Мета статті – дослідити феномен колірної синестезії у творчості Ф. Якименка, висвітлити особливості його прояву у фортепіанних циклах композитора.

Основна частина. Завдання публікації полягають у виявленні відмінних рис та взаємозв'язку фортепіанної музики Ф. Якименка з європейським мистецтвом початку XX століття.

Матеріалом обрано цикли мініатюр Ф. Якименка, а саме «Уранія» *op.* 25 та два «Фантастичні ескізи» *op.* 31, у яких колірні синестезія проявилась найвиразніше.

Методами дослідження є комплекс теоретичних і практичних методів, історичний, інтерпретологічний, компаративний, музикознавчий та ін.

Результати та їх обговорення. Творчість Ф. Якименка, композитора унікальної та непростой долі, дуже багатогранна та самобутня. Його фортепіанні цикли є одними з дивовижних взірців української музики, які за своєю різноманітністю, новизною та чарівністю постають конгломератом композиторських пошуків початку XX століття та передбаченням найцінніших і важливих знахідок у музичному мистецтві подальшого століття. Фортепіанним циклом композитора характерні тенденції імпресіонізму, експресіонізму, космізму, колірної музики, в них дивовижно перетворені романтичні та неокласичні тенденції, спостерігаються і «скіфський стиль», і механістичність, що будуть дуже затребувані у творчості митців наступних поколінь. Можна упевнено стверджувати, що у всіх циклах мініатюр Ф. Якименка безумовно відчувається його неповторна індивідуальність, а починаючи з «Уранії» *op.* 25, багато сучасників стали відзначати унікальний авторський почерк і видатну майстерність, якими, безсумнівно, пронизана вся творчість композитора.

Ф. Якименко здобув якісну професійну освіту (Lobanova, Goldstein, 1999: 279). Він почав вчитися музиці вже з дитинства під керівництвом найвизначніших фахівців, тому його пошуки від початку були підкріплені міцною базою фундаментальних знань. Перші твори Ф. Якименка були написані у традиційному романтичному стилі, що цілком відповідало його епосі. Поїздка за кордон до Франції та Швейцарії, знайомство з видатними композиторами, письменниками та художниками початку XX століття, підштовхнула композитора до корінного перегляду його стильових та естетичних концепцій (Lobanova, Goldstein, 1999: 280). Зустріч Ф. Якименка з К. Фламмаріоном збагатила творчість українського митця ідеями космізму та символізму; відвідування художніх виставок Парижа підштовхнуло до пошуку барвистості в музиці, включаючи і кольорову синестезію; прослуховування пісень і танців у обробці Батька Комітаса допомогло синтезувати засоби виразності музичної архаїки.

Після повернення на батьківщину, у Харкові, композитор вперше виступає з монографічними програмами зі своїх творів і одразу привертає до себе увагу. Нові п'єси Ф. Якименка відображали його новий індивідуальний стиль, на той час унікальний в музичному просторі України. Звичайно, найвиразніші імпресіоністичні тенденції сповна розроблялись у творчості В. Ребікова, який також працював у цьому руслі у першому десятилітті XX століття (Мінгальов, 2020: 157). Але шляхи двох майстрів йшли хоч і паралельно,

але мали такий яскравий відбиток індивідуальних композиторських, естетичних і філософських позицій, що це надає підстави говорити лише про загальні, найбільш виразні риси імпресіонізму в їхній творчості.

Найважливішим циклом Ф. Якименка, який відкрив другий період його творчості, була *Urania, La muse du ciel, esquisses fantastiques op. 25* (Уранія, Муза небес, фантастичні ескізи *op. 25*, далі просто «Уранія») (Akimenko, 1904). Це один із найвідоміших і найчастіше виконуваних опусів у творчій спадщині Ф. Якименка, який для багатьох уособлює навіть всю фортепіанну творчість композитора. Безперечно, важливість цього твору як для самого автора, так і для української музики загалом важко переоцінити; в ньому вперше знайшли своє відображення найпередовіші ідеї того часу, ще не відомі на теренах вітчизняного мистецтва. «Уранія» Ф. Якименка стала не лише найпопулярнішим на сьогоднішній день твором композитора, а й фактично слугувала кордоном між старим та новим у його творчій спадщині. Вже перші харківські концерти, де виконувалася ця п'єса, справили таке яскраве враження, що слухачі ніби змагалися у вигадуванні епітетів, які могли б характеризувати цей твір: неземна, зіткана з хмар і туману, наповнена грою небесних вогнів, відбита в грі променів тощо.

«Уранія» була написана у 1904 році в Ніцці, під час подорожей композитора Європою. Вона присвячена К. Фламмаріону, французькому письменнику та астроному, знайомство з яким сильно вплинуло на естетичні погляди Ф. Якименка. Роман письменника «Уранія» став літературним прообразом для музичної п'єси композитора, джерелом її сюжету та образних характеристик. Тема космічної подорожі, що пронизує весь роман, безумовно, багато в чому близька до «Одіссеї» Гомера. Герой давньогрецької поеми також мандрує незвіданими світами, наповненими фантастичними істотами, спускається в підземний ірреальний світ, населений безтілесними духами, – все це перетворюється на трансцендентні символи в обох літературних творах. Розрізняються лише вектори руху – через кілька тисячоліть подорож у незвідані світи, подалі від землі стає скоріше щастям, ніж жахливими перешкодами на шляху додому.

Звертаючись до кольорових якостей музики «Уранії», необхідно зупинитися на деяких, безумовно прогресивних на той час особливостях цього опусу, які вплинули на вибір композитором засобів виразності. Насамперед привертає увагу форма – унікальна за своєю варіативністю. Ф. Якименко називає «Уранію» фантастичними ескізами, хоча опус також позначається як поема чи сюїта, а Р. Геніка у своїх рецензіях пише про повітряний етюд. Це говорить про велику невизначеність жанру, і водночас про дуже вдале компонування твору. Чотири п'єси «Уранії» складають класичний сюїтний цикл, який в основі своїй походить ще з XVII століття та побудований на темповому контрасті – *andantino*, *largo*, *andante* та фінал – *allegro*. Крім того, у творі наявні риси симфонічного циклу: його драматургія заснована на наскрізному розвитку аж до фіналу.

В «Уранії» також одразу помітні елементи музичної поеми. Хоча цей жанр асоціюється найбільше з симфонічною музикою, особливо у творчості Ф. Ліста, Б. Сметани та інших європейських митців, застосування його принципів у циклі Ф. Якименка цілком обґрунтовано. Насамперед це, звичайно, сюжет, який явно вказаний автором і який скріплює всі частини єдиною драматургією. В цьому сенсі показовим є закінчення кожної з мініатюр, що відповідає швидше завершенням розділів одного твору, ніж фіналам окремих частин, нехай і одного циклу.

Ефект театральності, присутній у творі, безсумнівно, дає сильний поштовх спробам візуального сприйняття музики. За всіх своїх можливостей музика не завжди може точно візуалізувати ідею автора, а лібрето кожної п'єси або розділу в «Уранії» все ж таки досконало прописано композитором. У зв'язку з цим не дивно, що Ф. Якименко знаходить засіб, що дозволяє візуалізувати драматургію. Звичайно колірною синестезія це досить рідкісне явище і не можна розраховувати на її значну поширеність у слухачів, якщо не демонструвати відтінки кольору у явному, фізичному вигляді (Pearce, 2007: 121). Але, як один із додаткових засобів виразності, хроместезія значно збагачує образний простір твору. Крім того, збіг кольорових значень тональностей у багатьох, різних за освітою та національністю музикантів, свідчить про схожий емоційний вплив обраних гармонійних просторів, нехай й і різний у різних слухачів.

В «Уранії» колір та драматургія жорстко пов'язані, а значить, композитор насамперед намагався візуалізувати декорацію, на тлі якої відбувається сюжет. Ця властивість музики відчувається в мініатюрах *op. 25*, де присутні певні відтінки спектру, які асоціюються з небом, сонцем та сонячним промінням. Взагалі, треба відмітити, що синій та блакитний колір в першу чергу має духовну та піднесену образність (Galeyev, Vanechkina 2001: 358). І навпаки, композитор уникає «земних» кольорів – зеленого, брунатного, тому що вони не викликають потрібного небесно-космічного настрою. В наслідок цього, кожен слухач відчуває ту унікальну та неповторну ауру твору – тому звідси і її «легкість», «променистість» і «небесність».

Деякі елементи кольорової музики можна вказати більш детально. Перша мініатюра починається тихим монологом у середньому регістрі, мелодійна лінія вибаглива та прагне вгору, як би символізуючи підзаголовок: «Туди, туди, подалі від Землі». Вказівка на початку п'єси – *andantino con sublimita* (піднесено) вказує не скільки на метричне, скільки на чуттєве позначення темпу, близького, по суті, до *rubato*. Тональність мініатюри *Es-dur*, тому її колір біло-блакитний. Композитор, безумовно, намагається передати відчуття неба, яким воно постає перед людиною з землі. Крім того, біло-блакитний колір є символом чистоти Діви Марії, а, отже, також християнським символом. Космос для Ф. Якименка постає незайманим, чистим місцем, яке, на відміну землі, не містить у собі тягар людських страждань.

Треба відзначити, що як і в першій мініатюрі «Уранії», в тональності *Es-Dur* починається симфонія № 4 «Los Angeles» А. Пярта. Ця спорідненість, як і збіг темпу вступу симфонії та вступу циклу *op. 25* – «*andantino con sublimita*», дивовижна. Саме музична хроместезія стає важливим виразним засобом, який ще

міцніше пов'язує музику з «піднесеним» відчуттям. Синтезований образ, який створив Ф. Якименко, через століття залишається актуальним та значним.

Біло-блакитний колір, куди проривається музика першої мініатюри, розчиняється в жовтому кольорі другої мініатюри (*D-dur*). Химерні промені світла проходять крізь п'єсу, яка має підзаголовок «В іншому світі (Сон артиста)», та осягають її своїми відблисками. Музика мініатюри зосереджена на створенні образу, на яскравості звучання. Вибагливий ритм ще більше підкреслює злами та відблиски світла, насиченість фарби. На контрасті із нею звучить третя, повільна частина циклу. Композитор максимально зближує музику із сюжетом мініатюри – «за обрієм вимальовується невиразна, і, водночас, грандіозна картина загадкової країни» (Akimenko, 1904: 10). Розкладені дисонуючі співзвуччя створюють враження грандіозної космічної картини, що розкривається перед очима, вселяючи швидше страх, ніж цікавість. Колір мініатюри – синій, також підкреслює глибину простору, масштабність полотна. Він густіший та насичений, ніж біло-блакитний у першій мініатюрі, сильніше відображає нескінченність простору.

Фінал циклу – швидка та блискуча мініатюра, що точно синтезується зі своєю програмою: «Сонце, переживаючись мірадами вогнів, засліпило своїм світлом. Повітря наповнилося радісним співом невідомих птахів і голоси природи, що торжествує, злилися в один гармонійний акорд». Тональність фіналу *D-Dur*, а значить, знову вривається жовте світло, яскраві промені вибухають мірадами сплесків і відбиваються відблисками в музиці мініатюри. Фактура п'єси теж вишукана, форшлаги у правій руці передають пташині цвірінчання та заломлення світлових потоків у новому, прекрасному трансцендентному світі.

У становленні композиторського стилю Ф. Якименка «Уранія» *op.* 25 стала радше революцією, ніж еволюцією, одразу поставивши митця в один ряд із передовими модерністами свого часу. Яскравість, звучність, фактура і навіть колір музики уособлюють нові композиторські прийоми того часу, що багато в чому передували наступним тенденціям. Тут виразно відчувається бажання композитора знайти свою індивідуальну музичну мову і відійти від наслідування, нехай і вельми умовного.

Два «Фантастичні ескізи» *op.* 31 (Akimenko, 1907) є іншим варіантом колірної рішення музичного простору. Мініцикл із двох п'єс бере свій початок ще в музиці ренесансу, отримавши особливо яскравий розвиток у творчості У. Берда (1544–1623). Цикл родоначальника англійської школи вьорджиналістів складався з «Павани» та «Гальярди», які являють собою повільну та рухливу п'єси, скоріш італійського походження. Основа структури – темповий та характерний контраст складових частин конструкції, а крім того, ще й метричний – співставлення парних та непарних розмірів.

Якщо розглядати «Фантастичні ескізи» *op.* 33 крізь призму моделей старовинної музики, можна з легкістю вгадати як павану, так і гальярду, нехай і поставлених в іншій черговості. Перша п'єса, «Казкові квіти» – це легка повітряна мініатюра, з чергуванням розміру 6/8 та 9/8, хай і доволі умовним. Рухливий темп *Allegro ma non tanto*, як і розмір, цілком відповідає гальярді, якщо враховувати тільки зовнішні ознаки. Також, друга п'єса циклу, «Мереживо», *Moderato*, у розмірі 4/4, з довгими лігами і восьмими, «що крокують», цілком може виглядати паваною. Тут явно зберігається темповий та ритмічний контраст, драматургічний ефект якого був давно помічений.

Варто зауважити, що композиційні рішення, необхідні для досягнення ефекту розмаїття, а отже, і для цілісності всього циклу, тут складніші і варіативніші, ніж звичайні традиційні способи. Темп і метр, а також поетична, емоційно-символістська програма – це лише перший шар. Використання розширеної тональності, цілотнової гами в мініатюрах також не було чимось незвичайним на початку ХХ століття, хоч це і додає п'єсам гнучку легкість та вишуканість. Можна сказати, що ламана мелодійна лінія «Казкових квітів» контрастна до практично хроматичної гами основної теми «Мережива». В той самий час, це не є домінуючим сполучним принципом мікроциклу, як не стає і головним драматургічним задумом твору.

Є ще один дивовижний конструкційний елемент циклу, неочевидний для більшості слухачів, але водночас не менш значущий. Це колірна синестезія, яка застосовується тепер у складнішому, більш контрастному варіанті. Колір виступає неявним, але досить потужним способом виразності, а також несе функцію стислості мініатюр в один нерозривний цикл.

За великого розмаїття варіантів розфарбовування тональностей, які не завжди збігаються одна з одною, *d-moll* і *f-moll*, у яких написані «фантастичні ескізи», мають значні розбіжності у колірній інтерпретації. Наприклад, *d-moll* має жовтий або зелений відтінок, іноді помаранчевий, а *f-moll* червоний, іноді зелений. Оскільки точно не відомо, яка система розфарбовування була найближча композитору, то однозначно можна стверджувати тільки те, що ці тональності у всіх системах становлять свого роду компліментарність. Це означає, що з колірної точки зору вони гармонують і в той самий час підкреслюють, відтінюють одна одну, вступають у стійкий діалог.

Ще в 1905 році в Парижі Анрі Матісс представив свої революційні за кольором роботи, позначивши свій новий стиль, відомий сьогодні як «фовізм». У той час Ф. Якименко жив у столиці Франції і немає сумніву, що композитор, який жваво цікавився мистецтвом у всіх його проявах, знав про «Осінній салон» і головну подію тогочасного мистецтва. Цей салон демонстрував досягнення не лише живопису, а й музики, літератури, архітектури. На цьому заході демонструвалися найостанні та найдивовижніші нововведення літнього сезону, тому він ставав практично головною подією модерністського мистецтва свого часу. І безперечно одним із головних явищ того періоду був колір, кольорове вираження і враження. Також, у 1902 році, так само у Франції була видана стаття В. Сигалена «Синестезія та школа символізму», де автор «інтегрував мимовільні, а також довільні комбінації почуттів та ініціював дискусію про «художню цінність синестезії» (Pearce, 2007: 121).

У цьому сенсі можна провести паралелі кольорів п'єс Ф. Якименка із картинами А. Матісса. Дві пари контрастних кольорів завжди домінують у картинах художника, вони створюють колірну драматургію. Червоний, зелений та жовтий домінують у багатьох його картинах першого десятиліття ХХ століття, причому не завжди із синім кольором, комплементарною парою до жовтого. Можна згадати такі твори, як «Радість життя» або «Червоні рибки», а також «Рид, що сидить», де з'являється трохи синього. Сприйняття набуває потужного емоційного резонансу, яскраві відтінки грають, підсилюють один одного і міцно сплавляються в єдину композицію. А значить і людина, яка чує тональність як колір, так само сприймає поєднання комплементарних тональностей.

Більше того, можна стверджувати, що незалежно від прямого зв'язку колір-тональність, будь-який слухач має відчути цей внутрішній діалог, образну драматургію, контрастність та єднання одночасно. Ці нові прагнення ХХ століття, безперечно, впливали на композиторів, змушували шукати нові засоби виразності, часом в інших сферах мистецтва. Недарма мистецтво кольору, що яскраво виявилось в живопису модернізму, різко виявило себе в музиці кінця ХІХ – початку ХХ століття, інтенсифікувавши пошуки у зафарбленні музики. Як було сказано вище, цим явищем також цікавився В. Ребіков, намагаючись синтезувати у «Білих піснях» музичну виразність із кольоровою та літературною на всіх можливих планах сприйняття (Мінгальов, 2020: 159).

Не можна впевнено довести колірні асоціації Ф. Якименка у його «Фантастичних ескізах» *op.* 33; композитор не залишив прямих підказок ні в програмі мініатюр, ні в будь-яких нотатках. І все-таки є підстави вважати, що колірне мислення тональностей, можливо навіть інтуїтивне, має місце. Колір, як явна та важлива тенденція живописного модернізму тих часів, була у всіх на слуху під час перебування Ф. Якименка у Парижі. Також, помічена за самим композитором синестезія в більш ранній «Уранії» *op.* 25, де літературна та кольорова, а також музична асоціація цілком очевидна.

У підсумку можна зазначити, що мікроцикл Ф. Якименка об'єднується в єдиний твір різними композиційними прийомами, які дозволяють досягти максимального єднання частин та драматургічного розгортання. При тому використовуються як традиційні способи об'єднання та контрасту – темп, метр, образне наповнення, так і новіші та модерністські на той час засоби виразності – малюнок мелодійної лінії, розширена тональність, колір. У цьому Ф. Якименко діє як тонкий художник, чуйний та дотепний, міцно посідаючи місце одного з головних модернізаторів музичної мови в українській музиці початку ХХ століття.

Висновки. Творчість Ф. Якименка концентрується на жанрі фортепіанної мініатюри, в якій він бачить головний напрямок своїх композиторських пошуків. Одним з найвиразніших проявів цих пошуків стало застосування колірної синестезії – кольорового розцінювання тональностей. Як доводить аналіз «Уранії» *op.* 25 та «Фантастичних ескізів» *op.* 31 колірне бачення тональностей застосовувалось Ф. Якименком цілком свідомо. Колір був ще одним способом підсвічування задуму та ще одним додатковим шаром впливу на публіку. Нам не відомо, якою мірою кольоровий слух був властивий композитору, як сильно він відчував хроматизм (від грец. Chroma – колір, фарба) тональностей. Але немає сумніву, що музика митця демонструє колірне бачення у різних та вишуканих варіантах. Таким чином, фортепіанні цикли Ф. Якименка, що є одними з дивовижних взірців української музики, за своєю різноманітністю, новизною та чарівністю постають конгломератом композиторських пошуків початку ХХ століття та передбаченням найцінніших і важливих музичних знахідок подальшого.

Список використаних джерел:

1. Akimenko Th. 2 Esquisses fantastiques. *Op.* 33. Moscow : P. Jurgenson, 1907. 7 p.
2. Akimenko Th. Uranie, La muse du ciel, esquisses fantastiques. *Op.* 25. Moscow : P. Jurgenson, 1904. 16 p.
3. Galeyev B., Vanechkina I. Was Scriabin a Synesthete? MIT Press, Leonardo, 2001. Vol. 34, № 4. p. 357–361.
4. Lobanova M., Goldstein M. Akimenko Fëdor Stepanovič. Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearbeitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Personenteil. 1. Weimar : Kassel etc., 1999. p. 279–281.
5. Pearce J. Synaesthesia. Basel : Euro Neurol., 2007. № 57 (2). p. 120–124.
6. Мінгальов П. В. Фортепіанна мініатюра початку ХХ століття як конгломерат творчих пошуків композиторів (на прикладі фортепіанної творчості В. Ребікова). Київ : Українське музикознавство., 2020. Вип. 46. С. 152–165.

References:

1. Akimenko Th. (1907) 2 Esquisses fantastiques. *Op.* 33. Moscow : P. Jurgenson, 7 p.
2. Akimenko Th. (1904) Uranie, La muse du ciel, esquisses fantastiques. *Op.* 25. Moscow : P. Jurgenson, 16 p.
3. Galeyev B. and Vanechkina I. (2001) Was Scriabin a Synesthete? MIT Press, Leonardo. Vol. 34, № 4. p. 357–361. [in English]
4. Lobanova M., Goldstein M. (1999) Akimenko Fëdor Stepanovič. [Akimenko Fedir Stepanovic] Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearbeitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Personenteil. 1. Weimar : Kassel etc. p. 279–281. [in Deutsch]
5. Pearce J. (2007) Synaesthesia. Basel : Euro Neurol. № 57 (2). p. 120–124. [in English]
6. Minhalov P. V. (2020) Fortepianna miniatiura pochatku XX stolittia yak konhlomerat tvorchykh poshukiv kompozytoriv (na prykladi fortepiannoï tvorchosti V. Rebikova) [Piano miniature of the beginning of the 20th century as a conglomerate of creative searches of composers (on the example of the piano work of V. Rebikov)]. Ukrainske muzykoznavstvo. Kyiv, Vyp. 46. p. 152–165. [in Ukrainian].