

Гаран К. М.,  
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

## МІНІАТЮРА В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ЦИКЛУ ДЛЯ ДІТЕЙ “МІНІАТЮРИ” О.М. ЯКОВЧУКА)

*У статті розглядається жанр мініатюри, досліджується образна драматургія та розвиток жанру мініатюри в творчості українських композиторів на прикладі аналізу фортепіанного циклу для дітей О.М. Яковчука “Мініатюри”.*

*Ключові слова: жанр мініатюри, образна драматургія, фортепіанна музика для дітей.*

*В статье рассматривается жанр миниатюры, исследуется образная драматургия и развитие жанра миниатюры в творчестве украинских композиторов на примере анализа фортепианного цикла для детей А.Н. Яковчука “Миниатюры”.*

*Ключевые слова: жанр миниатюры, образная драматургия, фортепианная музыка для детей.*

*The article considers the genre miniatures studied dramaturgy and shaped the development of the genre in the works of miniature Ukrainian composers on the example of the piano cycle for kids A.N. Yakovchuk “Miniatures”.*

*Key words: the genre miniature, imaginative drama, piano music for children.*

Поняття “мініатюра” вже давно використовується в художній та музичній літературі. В українській дитячій фортепіанній музиці, яка охоплює всю різноманітність культури, привертає увагу саме цей жанр, тому що форма мініатюри дуже чітко відображає дитячі образи, передаючи всю повноту їхнього сприйняття та довершеності.

Предметом дослідження є аналіз особливостей розвитку жанру мініатюри в українській фортепіанній музиці для дітей в історичному аспекті. Мета статті полягає в аналізі образної драматургії фортепіанного альбому для дітей О. Яковчука «Мініатюри». Актуальності даному дослідженню надає вперше проведений аналіз фортепіанного циклу для дітей “Мініатюри” сучасного українського композитора О.М. Яковчука.

Мініатюра (іт. *miniatura* – маленька) – невелика, досконала за формою музична п’єса для різного виконавського складу.

Жанр першої мініатюри починає зароджуватись у XVI–XVII ст. в європейській культурі з розвитком камерно-інструментального мистецтва світського музикування. Верджиналісти Дж. Буль, Г. Персел були авторами невеликих п’єс камерного виконання переважно для клавіру, створюючи обробки на основі танців і пісень, які спирались на англійський фольклор. У XVII–XVIII ст. у творчості французьких клавесиністів В. Берда, О. Гіббонса, Д. Букстехуде, Х. Фробергера з’являються перші збірки клавесинних мініатюр, відрізняючись програмністю та конкретністю образів. Клавесиніст Ф. Куперен

урізноманітний мініатюри танцювальними творами, згодом об'єднавши їх у балетні сюїти, відмовившись від чотиричастинного циклу, у який входили сарабанда, жига, куранта, алеманда. Клавірний стиль Ф. Куперена позначався яскравою мелізматиною, ясним звуком і поліфонічним засобом написання творів.

Розвиваючись під впливом народно-фольклорних зразків, а особливо танцювальної музики, репертуар якої складався з танців: павана, алеманда, куранта, гальярда, створювалися мініатюри, які мали призначення для домашнього музикування. В цей час з'являються стародавні п'єси та рондо у таких клавесиністів як Ж. Рамо, Л. Дакен, Ж. Шамбоньєр, у творчості Д. Скарлатті з'являються одночастинні сонати. Під впливом жанрів малої форми формуються жанри великої форми (сонати, сюїти, рондо). Саме в епоху рококо (від французької “rocaille” – раковина) мініатюра виявила свої естетичні можливості в музичній культурі, адже цей час був стилем вишуканості та галантності, який відповідав потребам світського життя, відображаючись у мистецтві використанням різноманітної орнаментики, філігранної та прозорої фактури. В епоху бароко (Й. С. Бах, Г. Гендель) жанр мініатюри лишається поза увагою композиторів, тому що світська музика в цей період обмежувалась догмами церкви, надаючи перевагу органній музиці з властивими їй розвитку музичної тканини та поліфонічними засобами. В епоху класицизму музичне мистецтво позначене упорядкованістю та строгістю форми, з переважанням жанрів крупної форми: концертів, симфоній, опер, сонат. Але, незважаючи на це, до жанру мініатюри, особливо танцювального характеру, звертались композитори Й. Гайдн, В. А. Моцарт та Л. Бетховен, який написав декілька циклів фортепіанних багатель, від французької “bagatelle” – дрібничка.

Розквіт жанру фортепіанної мініатюри приходить на XIX ст. Композитори романтики створювали в музиці нове відображення та відчуття світу, пов'язане з внутрішніми переживаннями людини. В цей час починає активно розвиватись фортепіанне мистецтво і мініатюра набуває нового, “професійного” значення, відходячи від народно-фольклорних джерел. Завдяки композиторам Я. Ворожишеку, який створив перші експромти, та Д. Фільду, які написали для фортепіано перші ноктюрни, виникли перші напрями романтичної мініатюри, написання яких продовжували Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Й. Брамс. Композитор Фредерік Шопен почав розвивати далі жанр мініатюри, надавши йому різнобарвного та різноманітного значення (вальси, мазурки, ноктюрни, полонези, прелюдії), передаючи образну семантику жанру, як надзвичайного явища в музичній культурі. Отже, жанр фортепіанної мініатюри знаходився тільки на стадії розвитку, стверджуючись у двох типах: фольклорна мініатюра, заснована на народних обробках (танці, пісні) та фортепіанна мініатюра, основою якої є послідовне запозичення в європейській культурі традицій жанру вальсу, ноктюрну, експромту.

В Україні період розвитку мініатюри був пов'язаний зі становленням професійної фортепіанної музики. У Європі цей процес проходив значно швидше, а в нас почався з XVIII ст. і розвивався у творчості композиторів Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Лисенка, Я. Степового.

Головною передумовою означеного періоду стало опанування фольклору, а саме: збирання та переклад українських пісень, обробки танцювального жанру.

У монографії М. Дремлюги “Українська фортепіанна музика (Дожовтневий період)” [2] автор стверджує, що жанр мініатюри в першу чергу бере свої витоки з

українських народно-пісенних джерел, зокрема у танцях, піснях, колядках, щедрівках, практично не використовуючи самого поняття мініатюри. В українській фортеп'яній музиці для дітей жанр мініатюри поділяється на програмну та непрограмну: програмна мініатюра є образною тенденцією сприйняття, непрограмна – використовує народно-фольклорні джерела [2; 7].

Досліджуючи та визначаючи термін “мініатюра”, Ю. Вахраньов у кандидатській дисертації “Фортеп'янні п'єси і цикли фортеп'янних п'єс у творчості українських радянських композиторів” [1] звертається до народних, фольклорних різнобарвних рис, які втілились як у творах малої (етюд, прелюдія), так і середньої форми (балада, романс). Автором аналізуються фольклорні залучення у фортеп'яній мініатюрі.

У стадії становлення мініатюра в українській фортеп'яній музиці дуже тісно перепліталась з розвитком російської фортеп'яної музики. Зокрема, мали вплив творчість П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва та західноєвропейські традиції у творчості композиторів Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, з характерним зображенням світу почуттів та образної драматургії.

Циклічність мініатюр відображалась і у творах композиторів Східної України (Л. Ревуцький, С. Шевченко), і у композиторів Західної України (М. Колеса, Н. Нижанківський) [1].

В.Л. Клин у своїй монографії “Українська радянська фортеп'янна музика” [6] проводить аналіз фортеп'янних жанрів, починаючи з групи простих жанрів, до яких входять пісня, танець, марш, потім автор переходить до огляду жанрів елегії, серенади, ноктюрну, балади. Окремо розглядаються жанри “додаткової класифікації” та поділяються на дві групи: поліфонічні твори (прелюдія та fuga, канон, інтермецо) та експромт, музичний момент, експресія, імпровізація. Багато уваги надається жанру сюїти, у якому розкривається специфіка старовинних танців, мініатюр сюїтного циклу [6; 234]. Автор відзначає, що жанр української ліричної мініатюри зустрічається в творчості українських композиторів: Я. Степового, В. Косенко, В. Борисова, М. Лисенка, Л. Ревуцького, творчість яких має зв'язок з західноєвропейськими композиторами: Ф. Шопеном, Ф. Мендельсоном [6; 146]. В.Л. Клин систематизує всі жанри фортеп'яної музики, але не розглядає окремо жанр мініатюри.

Композитори України зробили величезний внесок у дитячий педагогічний репертуар для фортеп'яно, особливо у найпоширенішому жанрі мініатюри, починаючи з XIX ст. Першим циклом мініатюр для фортеп'яно були “Народні українські наспіви” М. Степаненка, В. Заремби (1833–1902) – цикл “Маленький Падеревський”, В. Присовського (1861–1917) – “Збірка дитячих фортеп'янних творів з українських пісень”, Марка Соколовського (1818–1884), який створив “Фортеп'янні п'єси”. Твори цих композиторів назавжди залишилися високопрофесійними зразками музики для дітей XIX ст. Написавши цикли “Перші кроки несміливого музиканта”, “Збірник українських творів для фортеп'яно” (1914 р.), Яків Степовий один із перших українських композиторів звернувся до обробки народних зразків саме для дитячої фортеп'яної музики, що потім стане символічною ознакою вітчизняного репертуару. Манері Я. Степового властиві романтичність, різноманітність та програмність у написанні творів для дітей [9; 5–7].

У 20–30-х рр. XX ст. в Україні відбуваються процеси, що мали вплив на фортеп'яну музику для дітей. Вони пов'язані із західноєвропейською музикою, тому

що багато хто з галицьких композиторів здобували музичну освіту в Чехії, Австрії, Німеччині та інших країнах (Н. Нижанківський, М. Колесса, В. Барвінський) [9; 15].

У першу третину ХХ ст. з’являються фортепіанні дитячі альбоми С. Прокоф’єва, Карла Орфа, Бели Барток. Твори цих композиторів без перебільшення можна назвати музичним здобутком та багатством у мистецькій спадщині [9; 15–16].

Для наймолодших виконавців створювались цикли композиторів Л. Ревуцького “Три дитячі п’єси” (1929 р.), який створював надзвичайно гармонійну, зрозумілу дітям музику з елементами народних мелодій, С. Шевченка “Школа фортепіанної гри” (1927 р.), альбом “Дитячі п’єси” (1930 р.), веселі замальовки: “Колискова”, “Гра”, “Таночок”, “Пісня”, “Жалібна пісня”, “Веселоці”, які дуже схожі за жанром та стилістикою з творами В. Косенко, тим паче, що працювали композитори В. Шевченко та В. Косенко разом. Велика кількість творів для дітей наповнена радісними та щирими емоціями, у яких автор надав уваги ігровим татанцювальним образам, які виховують сприйняття та почуття ритму. У Віктора Косенко з’являється збірник з 12-ти фортепіанних мініатюр, у яких він також звертався до народних джерел. Продовжуючи своїх попередників, композитор пише фортепіанний цикл “24 дитячі п’єси”, застосовуючи принцип тонального розміщення за кванто-квінтовым колом. У цьому знаменитому циклі автор наслідує П. Чайковського, Р. Шумана, звертаючись до старовинних танців (мазурки, вальсу, колискової, польки), що характерно для епохи імпресіонізму, де важливого значення надається темпо-ритму, простежується програмність в образах природи “За метеликом”, “Дощик”, “На узліссі”, “Ранком у садочку”. Цикли В. Косенка можна назвати дуже яскравими, свіжими та оновленими завдяки оригінальності звучання та вживанню підголосків [9; 12–13].

Композитор Галичини Василь Барвінський (1888–1963), піаніст і педагог, дуже тонко відчував потреби й запити маленьких виконавців. Він написав фортепіанні цикли для дітей різного віку: “Наше сонечко грає на фортепіано” (1935 р.) для маленьких початківців, “Українські народні пісні для фортепіано”, для дітей середнього віку, “Українські колядки та щедрівки”, для старших учнів, цикл “Шість мініатюр на українські теми” (1920 р.). Створюючи ці збірки на народнопісенних прикладах, автор ставив головним завданням: залучення якомога більше дітей до джерел народної музики та навчання сприйманню з самого раннього віку. Без перебільшення можна сказати, що його збірки заклали основи фортепіанного педагогічного репертуару в Україні [9; 18–20].

Також у ці роки до створення фортепіанної музики для дітей залучалися Борис Кудрик, Нестор Нижанківський, Роман Савицький, Зиновій Лисько, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Ігор Соневицький, Микола Фоменко, Кир Кукловський. Відчуваючи потребу у виданні дитячого репертуару, ці композитори і педагоги створили вагомий внесок у написання творів, який позначився на подальшому розвитку фортепіанної дитячої музики в Україні.

У першій половині ХХ ст. фортепіанні мініатюрні цикли для дітей створили Михайло Скорульський “Дитячий альбом” (1940 р.), Микола Любарський “Легкі п’єси для фортепіано” [9; 33–37].

У 50-х рр. ХХ ст. музика для дітей не відзначається особливими змінами та жанровими засобами [9; 43]. В Росії в цей час відбувається зростання фортепіанної мініатюри педагогічної спрямованості.

60-ті рр. ХХ ст. в Україні позначені новими перспективами у різних сферах музичної культури та появі молодих композиторів-авангардистів, таких як В. Сильвестров, М. Скорик, В. Станкович, Ю. Рожавська, Л. Грабовський, Л. Дичко, В. Бібік. У цей час композитори активно захоплюються прийомами алеаторики, сонористики, які застосовують у дитячій музиці, наприклад М. Скорик “З дитячого альбому”, В. Сильвестров “Дитяча музика № 1” і № 2” [9; 45–47].

У Росії в цей час на характер музики для дітей вплинули тенденції західної музичної культури, як то композиторська техніка – додекафонія, яка зустрічається у творах С. Габайдуліної “Музичні іграшки”, А. Караманової “Вікно в музику”.

У 70–80-х рр. ХХ ст. в Україні в жанрі фортеп’яно мініатюри продовжують творити Л. Колодуб “Альбом для дітей” (1981 р.), М. Степаненко “Дитячий альбом” (1985 р.), Б. Фільц “Мініатюри для фортеп’яно”. В Росії в цей час також створюються дитячі та юнацькі цикл, які належать композиторам М. Сідельнікову, Р. Щедріну, С. Слонімському. У вітчизняній музичній культурі розвивається стиль полістилістики – навмисне поєднання в одному творі несумісних або надзвичайно відмінних, різнорідних стилістичних елементів. Цей стиль втілюється у таких композиторів, як А. Ешпай, О. Гохман.

У мистецькій культурі ХХ–ХХІ ст. дитяча музика формується у самостійну та багатогранну галузь мистецтва. У Росії створюються цикли В. Коровицької “Музична подорож по країнах західної Європи” (2005 р.), П. Чайковського “Пентатоніка” (1993 р.).

В Україні за роки незалежності цикл фортеп’яно мініатюри для дітей створювалися О. Білашем “Тетянчин альбом” (2002 р.), О. Опанасюком “П’ять легких п’єс” (1999 р.), Г. Саськом “Мозаїка” (2004 р.), І. Мацієвським “Далеке і близьке (2001 р.), І. Щербаковим “Дитячий альбом”, М. Ластовецьким “Фортеп’яно п’єси для дітей та юнацтва” (2007 р.) [9; 58–70].

Музика для дітей є відповідальною та специфічною сферою композиторської діяльності, вагому частину якої складає духовне й естетичне виховання дітей, яке впливає на здатність сприйняття дитиною навколишнього світу, вражаючи красою музичних звуків та відтінків, охоплюючи різні жанри та стилі. Створюючи музичний репертуар для дітей, композитор має усвідомлювати відповідальність своєї мети за те, що він вкладає у створення дитячих творів і буває так, що далеко не кожен творець може знайти правильний шлях у своїх спробах музичного спілкування з дітьми. Дитина – це цілий світ, найвибагливіший виконавець і слухач. У дитячій реакції на музику відображаються і ширість відгуку, і безпосередня емоційність, які є своєрідним баченням характеру музичного твору, і відповідною реакцією на позитивне чи негативне, що зв’язано зі специфікою дитячого мислення. Дитині подобається жанрова різноманітність, пов’язана з народнопісенною та фольклорною тематикою, з казковими героями та сюжетними розповідями. Юних виконавців цікавить фантастичне бачення світу, в якому можна втілити свої мрії, а особливо близькою є музика, у якій відображаються зрозумілі їхній дитячій свідомості явища. Так, наприклад, Д. Кабалевський відзначав: “...діти здатні сприймати, запам’ятовувати і відтворювати досить складну музику, якщо ця музика яскрава, образна і природна в своєму розвитку. Якщо ж немає в ній яскравості, образності й природності, навіть найпростішу музику діти ніколи не

сприймуть і не запам'ятають, бо вона не зворушить їхніх сердець, не вплине на їхню свідомість” [5; 8]. Здається, що саме цей внутрішній імпульс слугував сучасному українському композитору О. М. Яковчуку для створення ним циклу дитячих п'єс “Мініатюри”. Адже розпочав він роботу над ними вже зрілим сформованим митцем. При знайомстві з дидактичним матеріалом для маленьких виконавців вражає секвенційність формотворення мініатюр, що допомагає легко засвоювати матеріал юним піаністам. У першій маленькій мініатюрі “Пінг-Понг”, яка, включаючи репризу, налічує лише дванадцять тактів, автор застосовує цікавий прийом, виписуючи один і той же самий мотив, змінює штрих з *legato* на *staccato* і досягає цим відразу дві мети – створення образу і спрощення подачі нового для учня штриха *staccato*, що у навчальному процесі завжди має певні складності. На самому початку композитор дотримується діатонізму в побудові творів, по мірі ж ускладнення матеріалу поступово вводить елементи хроматики, збагачуючи водночас образну сферу.

У п'єсі “Зяблик і Чорний ведмідь” автор використовує контраст високого і низького регістрів для досягнення протилежності образів. Незбагненним чином звучать тут малі секунди, не нав'язливо і не різко, котрі в кінці твору ще й накладаються одна на одну. У п'єсі “Стара Пісня” з'являється чітке трактування партії лівої руки як акомпанемента. Терції в лівій руці наче “пульсують”, прищеплюючи маленькому піаністові почуття тридольності. У наступному творі “Маленький песик в цирку” розкладені остінатні квінти набувають значення формотворення, дещо видозмінюючись.

Органічно і природньо вводить автор гостре синкопування у мініатюрі “Народний танок”, головною ознакою якої є асоціації з закарпатськими народними танцями, для яких саме загострені синкопи вельми характерні. Народна ладовість з високим IV-м щаблем характеризує твір “Старий Лендлер”, лише таким, характерним засобом передане відчуття архаїчності та епічності. У п'єсі “Скакалка” відчутний вплив творчості С. Прокоф'єва з його любов'ю до діатонізму “білих клавіш” як засобу вираження відчайдушного сонячного оптимізму, що подолає будь-які найтемніші хмари.

У мініатюрі “Гра в Квача” елемент гри передається цікавим композиторським прийомом – партія лівої руки наче наздоганяє партію правої, підіймаючись вгору щаблями мажорного ладу, а досягнувши вершини, міняється ролями з партією правої руки і спрямовує її вниз до завершення гри. “Снігова баба” – останній твір циклу “Мініатюри”, в якому переважає мелодика, характерна для українського пісенного фольклору. У наступному творі “День Пам'яті” композиційно поєднано діатонічно викладену мелодію у партії правої руки з хроматизмом “сповзаючих” розкладених інтервалів квінт у партії лівої руки. В цілому у творчості О. Яковчука простежується органічне вкраплення українських народно-пісенних мотивів у модернозвучову палітру фортепіанних мініатюр. У наступній замальовці – “Після снігопаду” – образний ефект, втілений у назві твору, реалізується композитором у вигляді нашарування великих і малих секунд, які створюють сонорне звучання, зберігаючи протягом всієї мініатюри відчуття тонального тяжіння.

П'єска “Гама” є цікавим взірцем своєрідної “гри” ступенями мажорного звукоряду. Автор наче пропонує виконавцеві “побавитись” різними ритмічними викладками виконання звичайної гами. Змінний метр та хроматизми додають ефекту

несподіванки в “грі”, та на закінчення у творі відбувається повернення до звичайної гами, формуючи арку з початком твору та забарвлюючи п’єсу невловимим гумористичним відтінком. “Морський Коник” своїм звучанням створює образні паралелі з відомою, дитячою п’єсою Д. Кабалевського “Клоуни”, акцентовано підкресленим, альтерованим, дисонансним звучанням, створюючи гротескний характер твору.

У “Марші Гномів” автор досягає фантастичної образності поєднанням гостроти пунктирного ритму та хроматизмом у низхідному октавному ході, які привносять відтінок “зловісності” наприкінці твору. Тут простежуються аналогічні звукообразні прийоми, в образах фантастичних персонажів у опері М. Глінки “Руслан і Людмила”. У п’єсі “Панда” образна сфера втілюється композитором завдяки застосуванню пентатоніки, властивій східній народній музиці. У п’єсі задіяні в грі лише чорні клавіші на противагу білоклавішній діатоніці. Таким чином, враховуючи специфіку дитячого світосприйняття, композитор зумів створити привабливі образи в подачі дидактичного матеріалу. У наведених п’єсах О. Яковчук використовує як прийоми класичної інтонаційної поліфонії, так і народної підголоскової, тим самим досягаючи інтелектуально-мисленнєвого настрою та пісенно-танцювального настроїв. Серед численних п’єс композитор створив обробку народної пісні “Коломийка”, яка втілилася у п’єсі “Коломийка”. Самобутній колорит автор передає завдяки використанню різних штрихів закарпатського народного танцю. У процесі підвищення рівня ускладненості творів композитор здійснює орнаментацию, використовує різні агогічні засоби, динамічні відтінки.

Образна сфера початкового епізоду п’єси “Малий Слоник” пов’язана з п’єсами епохи І. С. Баха, середня – пов’язана з дитячими пустощами. Ці дві теми пов’язані з дитячою перемінною емоційністю.

У п’єсі “Піноккіо” образ кумедної ляльки втілюється композитором та досягається засобами гострого staccato з акцентуванням першої долі. У п’єсі “Колискова” автор вводить педалізоване Basso ostinato, передаючи розмірений, плинний характер звучання. Повною протилежністю за характером двом попереднім п’єсам є “Танок Бджілки”, що нагадує за фактурою та формою передачі нотного матеріалу інструктивні етюди К. Черні, що однак, не затьмарює образності п’єси. Короткі мотиви викладені дрібними тривалостями із секвенційним повторенням, тим самим імітуючи звучання “гулу бджіл”. Всередині твору цементується тритактова наспівка, що контрастує з музичною тканиною твору і створює передумови для освоєння технічного прийому “martellato”. Мініатюра “Прогулянка” за формою викликає аналогію з п’єсами з більш розгорнутим твором. У музичній тканині переважають короткі бурлескні мотиви, регістрове використання акцентів і staccato, що створює образ гумористичної сценки з відтінком казковості. Фактурний тип викладу музичного матеріалу викликає аналогію з п’єсами для дітей С. Прокоф’єва. З творчістю Прокоф’єва також зближує майстерність композиторського почерку О. Яковчука в багатстві і різноманітності гармонічних і тональних фарб, оригінальні переходи в далекі тональності (мініатюра “Музичний момент”). У п’єсі “Добрий час” композитор створив джазовий колорит на кшталт джаз бенду. Крокуюче подібний бас у партії лівої руки та синкопована, гостро акцентована тема у партії правої руки створюють ефект ритмічного свінгового розхитування, що надає п’єсі неповторного джазового колориту.

Характерна особливість музики ХХ – початку ХХІ ст. виявляється у явищі полістилістики, яка знайшла яскраве відображення у творчості О.М. Яковчука. Його мініатюри для дітей позначені неординарними композиторськими задумками, співучістю всіх фактурних ліній, що простежується у спорідненості творчості М. Лисенка (приклад, “Елегія”), Л. Ревуцького (“Прелюді”). Новаторські знахідки в сфері ладо-гармонічної мови пов’язані з творчістю С. Прокоф’єва, Р. Щедрина, Б. Лятошинського, з характерною конструктивністю мислення дисонансними співзвуччями, ритмічною специфікою.

Музика для дітей, на думку В. Шацької, – це “...розуміння дітьми загальної виразовості та яскравості музичної мови слугує тією базою, котра дозволить в подальшому підвести їх до розуміння виразного значення ладу, ритму, метру, мелодії, гармонії, регістрів у їх взаємодії та зв’язку зі змістом музики [8; 82].

Саме у творчості для дітей в повній мірі відображається духовність композитора, його любов до навколишнього світу і людей, щирість емоційного вияву і передача почуттів. Увібравши найкращі традиції світової та вітчизняної культури, О.М. Яковчук створив свій неповторний стиль, що в повній мірі знайшов втілення у його творчості для дітей та юнацтва, закріпивши за українською музикою одвічні цінності – гуманізм, всеохоплюючу любов та життєствердність, гармонію і радість світовідчуття.

#### **Література:**

1. Вахранёв Ю. Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов / Ю. Вахранёв: Дисс... канд. искусствоведения / Киев. гос. консерв. им. П. И. Чайковского. – К., 1971. – 286 с. 2. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (Дожовтневий період) / М. Дремлюга. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1958. – 168 с. 3. Зенкин К. Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры / К. Зенкин // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. – Х. : ЗАО „Харьков. типография № 16”, 1995. – С. 9–15. 4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. – М., 1997. – 415 с. 5. Кабалецький Д. Як розповідати дітям про музику / Д. Кабалецький. – К. : Музична Україна, 1982. – 320 с. 6. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клин. – К. : Наук. думка, 1980. – 315 с. 7. Панкратова В. Малые инструментальные формы (Прелюдия, ноктюрн, этюд) / В. Панкратова. – М. : Музгиз, 1962. – 70 с. 8. Шацкая В. Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В. Шацкая. – М. : Педагогика, 1975. – 198 с. 9. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність / О. Фрайт. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка, 2010. – 94 с.