

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2024.2.5>

ECHY ARTYSTYCZNE I STYLISTYCZNE CYKL FORTEPIANOWY ZHANNY KOLODUB “ALBUM DLA DZIECI”

Rymma Sulym

kandydat historii sztuki, profesor nadzwyczajny (Sumi, Ukraina)

ORCID ID: 0000-0002-3409-424X

rimma.sulim@gmail.com

Adnotacja. Artykuł poświęcony jest opracowaniu cyklu fortepianowego Zhanny Kolodub „Album dla dzieci”, adresowanego do dzieci w wieku szkolnym. Po raz pierwszy w muzykologii ukraińskiej przeprowadzono szczegółową analizę wszystkich ośmiu miniatur tego cyklu, scharakteryzowano treść artystyczną każdego utworu i ujawniono ich cechy stylistyczne. W procesie badawczym zastosowano podejście systemowe, które obejmuje różne metody analizy muzykologicznej (intonacyjnej, strukturalnej, harmonicznej, stylistycznej). W wyniku badań stwierdzono, że kompozytorowi udało się w utworze tym z powodzeniem odtworzyć sferę artystyczną i figuratywną charakterystyczną dla muzyki dziecięcej: świat dziecięcych zabaw i rozrywek, szkic pejzażowy, rodzajową scenę ludową, wizerunki ptaków i odzwierciedleniem różnych nastrojów współczesnych dzieci. Ustalono, że cykl ten zawiera syntezę różnych stylów charakterystycznych dla współczesnej sztuki muzycznej: w niektórych miniaturach obok nurtów neofolklorystycznych pojawiają się znamiona neoklasycyzmu i ekspresjonizmu, rytmy i harmonie jazzowe. Zwraca się także uwagę, że utwory tego cyklu wykorzystują elementy nowoczesnych technik kompozytorskich, takich jak sonorystyka, minimalizm, polidiatonika, politonalność, a nawet pewne efekty szumowe.

Słowa kluczowe: współczesny kompozytor ukraiński, muzyka dziecięca, twórczość fortepianowa, styl, obraz artystyczny.

ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES ZHANNA KOLODUB'S PIANO CYCLE “CHILDREN'S ALBUM”

Rymma Sulym

Ph. D. in History of Arts, assistant professor (Sumy, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0002-3409-424X

rimma.sulim@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the research of Zhanna Kolodub's piano cycle «Children's album», which is addressed to children of primary school age. For the first time in Ukrainian musicology, a detailed analysis of all eight miniatures of this cycle was carried out, the artistic and figurative content of each piece was characterized, and their stylistic features were revealed. In the process of research, a systematic approach was used, which involves various methods of musicological analysis (intonational, structural, harmonic, style). As a result of the research, it was found that in this work the composer successfully recreated the artistic and figurative spheres characteristic of children's music: the world of children's games and entertainment, a landscape sketch, a genre folk scene, images of birds and the reflection of various moods of modern children. It has been established that this cycle contains a synthesis of various styles typical of modern musical art: along with neo-folkloric trends, signs of neoclassicism and expressionism, jazz rhythms and harmonies are used in some miniatures. It is also pointed out that the pieces of this cycle use elements of such modern compositional techniques as sonoristics, minimalism, polydiatonics, polytonality and even some noise effects.

Key words: contemporary Ukrainian composer, music for children, piano works, style, artistic image.

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ ЖАННИ КОЛОДУБ «ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ»

Римма Сулим

кандидат мистецтвознавства, доцент (Суми, Україна)

ORCID ID: 0000-0002-3409-424X

rimma.sulim@gmail.com

Аногация. Стаття присвячена дослідженню фортеп'янного циклу Жанни Колодуб «Дитячий альбом», який адресований дітям молодшого шкільного віку. Уперше в українському музикознавстві здійснено детальний аналіз усіх восьми мініатюр цього циклу, охарактеризовано художньо-образний зміст кожної п'єси і розкрито їх стильові особливості. У процесі дослідження використано системний підхід, що передбачає різні методи музикознавчого аналізу (інтонаційного, структурного, гармонічного, стильового). У результаті дослідження з'ясовано, що у цьому творі композиторка вдало відтворила характерні для дитячої музики художньо-образні сфери: світ дитячих ігор та розваг, пейзажну замальовку, жанрову народну сценку, образи птахів і відображення різних настроїв сучасних дітей.

Встановлено, що у цьому циклі має місце типовий для сучасного музичного мистецтва синтез різних стилів: поряд із неофольклорними тенденціями, ознаками неокласицизму та експресіонізму, у деяких мініатюрах використано джазові ритми і гармонії. Вказано також на те, що у п'єсах цього циклу застосовано елементи таких новітніх композиторських технік, як сонористика, мінімалізм, полідіатоніка, політональність і навіть деякі шумові ефекти.

Ключові слова: сучасний український композитор, дитяча музика, фортепіанна творчість, стиль, художній образ.

Вступ. У сучасній культурі сформувалась особлива царина творчості, присвячена дітям. Для юних глядачів, слухачів, читачів і виконавців створюють театральні вистави і музичні композиції, пишуть книги і малюють художні ілюстрації, знімають художні та мультіплікаційні фільми. Серед українських митців другої половини ХХ – початку ХХІ століть значний внесок у розвиток музично-естетичного виховання дітей та юнацтва зробила народна артистка України, член Національної спілки композиторів України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України Жанна Колодуб (нар. 1930 р.). За словами заслуженого діяча мистецтв України, голови Національної спілки композиторів України Ігоря Щербакова, «сьогодні словосполучення Жанна Колодуб і дитяча музика є тотожними. Одне невіддільне від другого» (І. Сікорська, 2011: 35). У 2004 році творчий доробок композиторки, адресований дітям, був відзначений державною премією імені В. Косенка. Звертаючись упродовж усього життя до цієї особливої сфери композиторської творчості, Жанна Юхимівна написала багато цікавих музично-театральних, оркестрових, камерно-інструментальних і вокально-хорових опусів. Серед них значне місце займають численні фортепіанні твори, багато з яких увійшли у сучасний концертний і педагогічний репертуар юних піаністів.

Починаючи з 1980-х років, фортепіанні твори Ж. Колодуб, адресовані дітям, привертають увагу українських музикознавців. На деякі засоби виразності в окремих п'єсах із циклу «Весняні враження» вказано у роботі О. Олійник (Олійник, 1979: 26–28, 35). Стисла характеристика фортепіанного альбому «Снігова королева» подана у статті С. Алексєєвої (Алексєєва, 1983: 99–101), у наукових дослідженнях В. Клина (Клин, 1985: 286–287) та А. Оджубейської (Оджубейська, 1990: 41, 91–92). В останній із робіт вказано також на деякі інші п'єси Ж. Колодуб, які подані у загальному контексті розвитку української фортепіанної музики для дітей 1970–1980-х років. Окремі відомості з історії створення фортепіанного альбому «Снігова королева» висвітлені у монографії М. Черкашиної-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 1999: 20) та у статті О. Лігус (Лігус, 2005: 20–21). Деякі художньо-образні аспекти «Дитячого альбому» Ж. Колодуб розкрито у дисертації О. Тимошук (Тимошук, 2011: 10). У 2010 році Р. Сулім уперше здійснила огляд всіх фортепіанних творів Ж. Колодуб, у тому числі й тих, які адресовані дітям (Сулім, 2010: 275–284), а також упродовж 2012–2014 років уперше докладно і всебічно проаналізувала альбом «Снігова королева» (Сулім, 2012: 250–273; 2013: 223–241; 2014: 246–262). Однак багато інших цікавих фортепіанних творів композиторки, адресованих дітям, до цього часу не знайшли всебічного та ґрунтовного вивчення у сучасному мистецтвознавстві.

Мета статті – детально проаналізувати фортепіанний цикл Жанни Колодуб «Дитячий альбом», який призначений для дітей молодшого шкільного віку. У процесі аналізу усіх восьми мініатюр цього циклу слід вирішити наступні **завдання**: охарактеризувати художньо-образний зміст кожної п'єси; визначити музичні засоби виразності, за допомогою яких створюється той чи інший образ; а також виявити стильові особливості кожної мініатюри окремо і даного циклу в цілому.

Матеріал і методи досліджень. Матеріалом дослідження став фортепіанний цикл Жанни Колодуб «Дитячий альбом». У процесі його детального вивчення використано комплексний підхід, який передбачав використання різних методів музикознавчого аналізу, зокрема: системний метод (для представлення об'єкту дослідження у сукупності його художньо-образних, емоційно-виразних, композиційних і стильових параметрів); методи інтонаційного, жанрового, структурного і гармонічного аналізу (для виявлення тематичних, фактурних і композиційних елементів музичного матеріалу та особливостей його розвитку).

Виклад основного матеріалу. Фортепіанний цикл «Дитячий альбом», який адресований юним виконавцям і слухачам, Жанна Колодуб створила у 1997 році. Того ж року він був опублікований у місті Торонто (Канада) у видавництві «Frederick Harris Music» (Kolodub, 1997). Цей цикл складається з восьми п'єс, у яких, наче у калейдоскопі, відображується розмаїття звукових і зорових вражень сучасних дітей. У послідовності мініатюр простежується значний образний і стильовий контраст. Після швидкого сучасного танцю (№ 1 «Бугі-вугі») слідує дещо таємнича пейзажно-звукова замальовка далекого минулого (№ 2 «Старовинний замок»), далі колоритна картинка народного гуляння (№ 3 «Сільська скрипка») змінюється жартівливою сценкою сучасного розважального шоу (№ 4 «У цирку»), а поміж дитячими іграми і розвагами (№ 5 «Механічна лялька» і № 8 «Танець театральної ляльки») композиторка зображує спостереження дітей за світом природи (№ 6 «Пташки») і навіть намагається проникнути в таїни дитячої психіки (№ 7 «Поганий сон»).

«Дитячий альбом» Ж. Колодуб розпочинається п'єсою «*Бугі-вугі*», що є, очевидно, даниною тій країні, у якій був виданий цей цикл. Адже бугі-вугі – це імпровізаційний джазовий фортепіанний стиль, що виник як різновид негритянського блюзу на початку 1920-х років на півдні Сполучених Штатів Америки. Після Другої світової війни швидкий танець з цією назвою поширився не тільки в усьому Американському континенті, але і в країнах Європи та колишньому Радянському Союзі. У простій фактурі п'єси «Бугі-вугі» композиторці вдалося відтворити головні ознаки цього досить складного танцювального стилю. Вони виявляються у провідній ролі ритму, регулярності ритмічної пульсації чотириподольного розміру, остинатній повторності коротких мотивів («рифів»), імпровізаційному варіюванні ритмічних і мелодичних малюнків, синкопованій грі акордів, а також у використанні так званих «блюзових нот».

Перший розділ цієї тричастинної п'єси, написаної в тональності F-dur, побудований за схемою так званого «архаїчного блюзу», який являє собою дванадцятитактовий період (4 т.+4 т.+4 т.). Упродовж першого розділу

в малій октаві повторюється типова для бугі-вугі басова остинатна фігурація в ритмі «четвертна з крапкою – восьма», що нагадує характерну джазову пульсацію «свінг». Як відомо, свінг (з англійської мови перекладається як «погойдання, коливання») – це характерна для джазового стилю метроритмічна пульсація, у якій відбувається відхилення ритміки від основних метричних долей граунд-біта (частіше за все за рахунок чергування подовженого першого звука і скороченого другого). Водночас цей басовий мотив, який у крайніх частинах п'єсах постійно повторюється, стає основою гармонії, утворюючи послідовність T–VI–II–D–T. На фоні цього остинатного мотиву у першій октаві звучить доволі проста тема, у якій мелодична фігурація, побудована на розкладеному тонічному тризвуччі з додаванням секунди, чергується із синкопованими акордами.

Середній розділ п'єси сприймається як вільна імпровізація на задану тему. Дещо видозмінена мелодія розширюється та прикрашається «блюзовими нотами» (третім і сьомим зниженими ступенями), синкопами, акцентами, паралельними альтерованими акордами, а також секундовими форшлагами, які нагадують «ламані» ноти джазового твору у виконанні на духових інструментах. При цьому використовується типовий для бугі-вугі ритмічний супровід, поданий у рівномірній пульсації четвертних тривалостей. Мотив цього супроводу рухається вгору та назад звуками розкладеного септакорду (зі зниженим сьомим ступенем і додаванням прохідного звука між квінтою та септимою). Спочатку він звучить від тоніки, у наступних двох тактах повторюється від субдомінанти, після чого знову дається від тоніки. В останніх тактах скороченої репризи у видозміненій мелодії використовується третій знижений ступінь, характерний для блюзового стилю. Починаючи з другої половини ХХ століття, подібні елементи джазової стилістики досить часто застосовуються в українській фортепіанній музиці для дітей.

П'єса «Бугі-вугі» є не тільки привабливою, а й корисною для юних виконавців, оскільки сприяє розвитку незалежності й координації рук. У процесі опанування цієї мініатюри учню необхідно уважно стежити за змінами ритму в партії кожної руки і чітко їх виконувати. Саме за цю складність бугі-вугі називають «дворучним» фортепіанним стилем.

У наступній п'єсі «*Старовинний замок*» завдяки поєднанню неокласичних тенденцій із засобами сонористики створюється пейзажно-звукова замальовка далекого минулого. В основі цієї мініатюри, викладеної у тридольному розмірі 3/4 в темпі *Andantino*, лежить жанр менуету з типовими для цього придворного танцю затриманнями в кадансах, які нагадують реверанси або поклони.

Наспівна, спокійна і трохи сумна основна діатонічна тема, подана у триголосній поліфонічній фактурі в тональності a-moll, забарвлюється несподіваними дисонансами, утвореними в підголосках завдяки використанню альтерованих ступенів. Така гармонізація надає загальному звучанню архаїчному звучанню таємничості й загадковості. Наприкінці першої частини досягається цікавий сонористичний ефект. Друге речення, яке починається в C-dur на forte, завершується акцентованим дисонуючим акордом, що складається з чистої кварта, збільшеної секунди і малої терції та витримується на одній педалі упродовж п'яти тактів. На цьому фоні ритмічно повторюється (стакатними восьмими на piano) верхній звук акорду, що асоціюється з ударами дзвонів та їх відлунням. У видозміненій репризі обидва речення звучать у тональності a-moll. Але в останньому такті несподівано радісно утверджується тонічний тризвук однойменної мажорної тональності A-dur. Подібні просвітлені мажорні каданси є характерними для музики барокової доби.

Після такого заглиблення у старовину значним контрастом сприймається наступна мініатюра під назвою «*Сільська скрипка*», у якій зображена колоритна жанрова народна сценка. Цей твір, у якому помітні неофольклорні тенденції, нагадує жвавий народний танець, поданий у чотиридольному розмірі в темпі *Allegretto*. На початку п'єси імітується прийом настроювання скрипки. У першому такті квінтове співзвуччя ля¹–мі² переміщується то вниз, то вгору звуками скрипкових струн (соль малої октави – ре¹ – ля¹ – мі²), а в другому такті усі ці звуки поєднуються у довгий чотиризвучний квінтовий акорд. У середньому розділі ці награвання виконуються на одній педалі (на що вказано в авторській редакції), завдяки чому створюється цікавий сонористичний ефект.

Основна тема цієї мініатюри має танцювальний характер. Національного забарвлення їй надають використання лідійського і міксолідійського ладів, а також типовий для української народної інструментальної музики супровід із чергуванням чистих квінт і великих секст, викладених четвертними або восьмими. До того ж синкопований ритм та акценти на четвертій долі такту додають цьому танцю пружності й бадьорості.

У середньому розділі початкова дещо варійована мелодія, подана в темпі *Meno mosso*, стає більш наспівною та задумливою. Тепер її супроводжують довгі бурдонні звуки і наспівні підголоски, характерні для народного багатоголосся. У репризі ця тема знову виконується в початковому темпі, набуваючи жвавого танцювального характеру. Мініатюра завершується розкладеним акордом, який злітає вгору чистими квінтами, завдяки чому втретє створюється ефект настроювання сільської скрипки.

Значно контрастує з народними награваннями наступна п'єса «*У цирку*», яка асоціюється з виступом веселих і кумедних клоунів. Враховуючи інтереси і захоплення сучасних дітей, композиторка створила у цій мініатюрі атмосферу сучасних розважальних шоу, які виникли з розквітом циркового мистецтва. Подібні комедійні образи клоунів, яких дуже люблять діти, зображуються у дитячих п'єсах багатьох композиторів нашого часу. Жартівливий характер мініатюри, позначений в авторській ремарці *scherzoso*, створюється завдяки швидкому темпу (четвертна тривалість = 126 ударів за хвилину), стрибкоподібній мелодії (у розмірі 2/4) та різноманітним штрихам з переважанням *staccato*. Гумористичність образу підкреслюється використанням крайніх регістрів (від звука ля контроктави до сі другої октави), контрастної динаміки (*forte* і *piano*), різних типів фактури і ритмічних фігур, а також кластерів, секундових, квартових і квінтових форшлагів, несподіваних тональних зрушень та альтерованих звуків.

Уже вступний мотив у супроводі, яким починається п'єса, налаштовує слухачів на веселий та запальний настрій. Цей супровід побудований на стакатних вісімках, які бадьоро і гучно (*forte*) стрибають звуками

тонічного кварто-квінтового акорду з додаванням другого зниженого ступеня, унаслідок чого утворюється безперервний рух по колу (від тоніки на чисту квінту вгору та октаву вниз, а потім на зменшену квінту вгору із розв'язанням у тоніку). Повторюючись упродовж перших одинадцяти тактів, цей остинатний мотив асоціюється з акробатичними трюками, кумедними рухами і гримасами веселих і бешкетних клоунів.

Комічний ефект досягається також завдяки політональному нашаруванню, яке вже з перших тактів п'єси утворюється між супроводом, поданим у тональності a-moll, і початковими звуками теми, які виконуються в as-moll. Відтворюючи несподівані витівки циркових артистів, ця задержувата мелодія спочатку стрибає на staccato звуками кварто-квінтового акорду, далі збігає вниз на legato гамоподібним пасажем шістнадцятки (в es-moll), а завершується цілотоновим звукорядом стакатних вісімок. Основу наступного мотиву становлять репетиції секундних форшлагів і кластерів, які зміщуються широкими стрибками то вгору, то вниз, нагадуючи веселе передражнювання. Гумористичний характер підкреслюється несподіваними змінами динаміки. Якщо крайні частини п'єси повністю виконуються на forte, то в середньому розділі використовуються динамічні та регістрові контрасти. Спочатку звучить на piano нова скерцозна тема (в тональності a-moll), побудована на чергуванні веселих шістнадцятки і вісімок. Своєрідного забарвлення та грайливості їй надають застосування квінтових і квартових форшлагів та підвищеного шостого ступеня, а також синкопований ритм у супроводі. Із загальним легким звучанням різко контрастує несподіване вторгнення мотиву, побудованого на трикратному повторенні другого зниженого ступеня (у ритмі «два вісім – четвертна»). Спершу цей мотив виконується на piano в малій октаві, повторюючись каноном у велику нону нижче. А далі він двічі перериває тему своїм погрозливым звучанням у контроктаві на sforzando з більш гучною динамікою, що асоціюється з гримасами клоунів або їхніми жартівливими залякуваннями. Наприкінці середнього розділу несподівано звучить маршоподібний мотив. Спочатку він гучно виголошується у першій октаві з підтримкою басового звука, а вдале виконується на ritenuto і piano у двох голосах у унісон (на відстані чотирьох октав), що надає музиці загадковості. Завдяки цим прийомам створюється інтригуюча ситуація очікування подальших подій.

У скороченій репрізі знову радісно «стрибає» швидкий остинатний мотив супроводу, яким починалась п'єса. Однак тепер мелодія відсутня, а замість неї у партії лівої руки збігає вниз з великої октави у контроктаву гамоподібний тетрахорд з використанням другого зниженого ступеня. Після цього завдяки повторенню доміантового звука двічі утверджується тоніка, сповіщаючи про завершення веселої циркової вистави.

На відміну від гучного виступу кумедних і непередбачуваних клоунів, у двочастинній п'єсі «*Механічна лялька*» створюється образ маленької та привабливої дитячої іграшки. Невипадково для цього композиторка обирає жанр вишуканого вальсу, більш тиху динаміку (від mezzo forte до pianissimo) і невеликий діапазон звучання (переважно у межах звуків першої та другої октав). Як виключення, у супроводі використовується звук ля малої октави, а в мелодії лише один раз на кульмінації досягається звук ре третьої октави.

Уже з перших тактів п'єси, завдяки використанню прийому полідіатоніки, в остинатній фігурації супроводу вдало підкреслюється механістичність персонажа. При цьому стакатні чвертки, які рухаються ніби по колу, утворюють чергування різних розкладених (переважно мінорних, іноді мажорних) сектакордів і квартсектакордів, а також квінтово-секундових співзвуч. На цьому фоні звучить витончена мелодія, зіткана з коротких легатних мотивів, які кружляють то вгору, то вниз у тональності d-moll у межах двох тетрахордів. Спочатку мелодія рухається в межах тетрахорду від звука ля¹ до ре² (з використанням сьомого натурального ступеня, який лише один раз підвищується), а потім продовжується у межах тетрахорду від ре² до соль².

У першому розділі п'єси в поєднанні діатонічної мелодії з альтерованими звуками супроводу досить часто утворюються дисонуючі інтервали (збільшені кварта і квінти, збільшені нони, великі септими, велика і мала нони тощо). Завдяки цьому прийому виникає відчуття, ніби щось заважає персонажу вільно і плавно рухатись у танці. Наприкінці першого розділу тема несподівано зсувається на півтону вниз (використання прийому полідіатоніки), унаслідок чого в поєднанні з остинатним супроводом утворюються додаткові дисонуючі співзвуччя (тритони, малі секунди і зменшені октави). А далі вальсовий рух переривається паузами та ніби застрягає на окремих інтонаціях і звуках.

У другому розділі композиторка вдало переідеє поступове закінчення механічного заряду заводної ляльки. На відміну від більш розгорнутої діатонічної теми першої частини, у цьому розділі мелодія стає тонально невизначеною, переривчастою, ламаною та ритмічно нестійкою. Тепер вона являє собою послідовність тривучних хроматичних мотивів, розділених між собою паузами. При цьому її звучність поступово послаблюється від mezzo forte до pianissimo. Менш рухливим стає і акомпанемент, який спочатку складається з окремих звуків, поданих лише на перших долях, а потім на окремих долях тактів дзвенять секундні кластери. На деякий час тема навіть замовкає, і від неї залишається тільки супровід. Після цього стакатні чвертки на посиленні звучності стрибають угору переважно тритонами і чистими квінтами, асоціюючись з останніми спробами ляльки рухатись далі.

На більш гучній кульмінації, ніби заклик про допомогу, двічі звучить видозмінений початковий мотив основної теми, у якому замість низхідної кварта використовується тритон. До того ж повторення цієї фрази подано на терцію нижче з уповільненням темпу і послабленням звучності, на що вказують авторські ремарки poco ritenuto і diminuendo. Після цього від теми залишаються лише тихі стакатні звуки (piano), які чергуються із секундними кластерами супроводу, все частіше перериваючись паузами. Протягом останніх чотирьох тактів по чергово то у першій, то у другій октавах повторюються окремі звуки на відстані збільшеної октави, які подані у переривчастому ритмі на pianissimo і staccato. Завершується вальс тихим і коротким звуком сі другої октави. Завдяки цим засобам створюється враження, ніби механічний заряд остаточно закінчився, і дитяча іграшка завмерла.

Подібні образи ляльок, у яких помітні риси механістичності, є характерними для дитячої музики ХХ–ХХІ століть. Як приклад, В. Клін у своїй роботі «Концертно-педагогічний репертуар для дітей

та юнацтва (70-ті роки)» згадує п'єсу «Ляльковий танець» з «Дитячого альбому» І. Хуторянського, у якій композитор втілює «металічну ляльковість» з рисами «нарочитої, механістичної холодності» (Клин, 1985: 288). Показово, що як і у мініатюрі Ж. Колодуб, у п'єсі І. Хуторянського «танцювальний образ створюється на основі остинатного акомпанементу» (Клин, 1985: 288).

У наступній п'єсі «*Пташки*» завдяки прийомам звукообразності у поєднанні з елементами мінімалізму композиторка винахідливо відтворила різні пташині голоси, які діти дуже часто чувають у своєму повсякденному житті. Упродовж усієї мініатюри (двадцять п'ять тактів), написаній в пасторальній тональності F-dur з незмінною динамікою mezzo forte, у першій октаві повторюється низхідний терцієвий остинатний мотив, яким імітується поклик зозулі «ку-ку». На цьому фоні у високому регістрі за допомогою різних ритмічних і мелодичних фігурацій зображуються цвірінкання горобця, стукіт дятла, пересвисти інших пташок та навіть каркання ворони.

На початку п'єси у другій та третій октавах «цвірінчать» тріолі шістнадцяток, які починаються верхніми мордентами (з великою або малою секундами), а завершуються висхідними стрибками на чисту кварту, терцію або квінту. У тому ж високому регістрі «посвистують» квартали та квінтони шістнадцяток або тридцять других, які злітають униз звуками цілотнового тетраорду. Таке веселе і грайливе щebetання двічі несподівано переривається чотиризвуковим секундовим кластером, поданим у малій октаві, звучання якого нагадує каркання ворони. Легко вгадується і стукіт дятла, зображений сучасним засобом стукання по дерев'яній частині рояля. На це вказано в авторській ремарці «knock on wooden part of the piano» (Kolodub, 1997: 12).

У двох тактах середнього розділу п'єси Жанна Колодуб пропонує дітям навіть спробувати самостійно імітувати спів різних пташок. Про це свідчить авторська ремарка «repeat ad libitum or improvise as you wish» (Kolodub, 1997: 12), що з англійської мови перекладається «повторити за бажанням або імпровізувати, як ви хочете». У передостанніх тактах повторенням низхідного терцієвого мотиву по черзі то в першій, то в другій октавах зображується перегукування двох зозул. Завершується мініатюра тріоллю шістнадцяток, поданих у третій октаві на фоні витриманого тонічного звука. Завдяки цим засобам створюється враження, наче пташки легко спурхнули з гілочки. Своєю конкретною образністю ця мініатюра викликає жвавий інтерес дітей. Крім того, вона дуже корисна для формування у юних піаністів дрібної техніки та координації рук, а також для розвитку почуття ритму і фантазії.

У тонально невизначеній п'єсі «*Поганий сон*», у якій помітні ознаки експресіонізму, передається похмурий і тяжкий настрій, пов'язаний з неприємними спогадами або страшними персонажами, які насилилися дитині вночі. Ця мініатюра, написана переважно в низькому регістрі, починається гучною чистою квартою, поданою на forte у межах від звука ля контроктави до ре великої октави. Упродовж майже всього твору це співзвуччя повторюється довгими тривалостями або зміщується прийомом полідіатоніки на півтону униз із поверненням назад, завдяки чому створюється постійний гул. На цьому похмурому фоні переважно в малій октаві рухається в різних напрямках (на посиленні й послабленні звучності) тягуча та нав'язлива тема, яка побудована на інтонаціях двох чистих кварт, з'єднаних між собою малою секундою. Продовжуючись далі й ніби намагаючись вирватися з цього безпросвітнього стану, ця тема то проривається широкими інтервалами вгору, то безсило повертається назад. Особливо щемливо звучать висхідні інтонації малої сексти і зменшеної октави та низхідна інтонація зменшеної квінти, остання з яких підкреслюється секундовим форшлагом та акцентом.

Ця основна тема повторюється у п'єсі тричі. Між її другим і третім проведенням виконується більш тихий епізод, у якому відтворюється почуття тривоги і напруженості. Упродовж трьох тактів у двох голосах одночасно монотонно і настирливо повторюються на mezzo piano трелеподібні мотиви, побудовані на інтонаціях малих секунд (у малій октаві вони подані переважно восьмими, а у великій октаві – четвертними). У поєднанні цих мотивів, які виконуються на фоні витриманого баса в контроктаві, утворюються дисонуючі співзвуччя великої або малої септими. Цей епізод супроводжується значним посиленням звучності від mezzo piano до forte, що асоціюється з наближенням грізного образу та зростанням почуття страху і тривоги. На гучній кульмінації в малій октаві втретє повторюється на forte дещо варійована основна тема, яка несподівано обривається паузою.

Наприкінці п'єси за допомогою зміни регістру і динаміки створюється цікавий сонористичний ефект. Після паузи одночасно в різних голосах (у першій та другій октавах) загадково і тихо (pianissimo) злітають угору восьмими два висхідні мотиви, які рухаються звуками розкладених акордів. При цьому у другій октаві виконується малий мінорний септакорд від мі-бемоля², а в першій октаві – малий мінорний секундакорд (із прохідним квартовим тоном) від ре¹. Унаслідок нашарування цих двох акордів, поєднаних на одній педалі, утворюється барвисте і прозоре співзвуччя, яке асоціюється зі світлим і лагідним промінчиком ранкового сонечка. Завершується п'єса світлим тризвуком D-dur (із затриманням секундового тону без розв'язання), поданим у першій та другій октавах і витриманим упродовж цілого такту на ферматі. На щастя, похмурий та моторошний сон перервався, і з пробудженням дитини тривожні переживання розсіялись, наче туман.

Завершується цикл тричастинною п'єсою «*Танець театральної ляльки*», у якій створюється дещо загадковий та поетичний образ. У нотному збірнику «Дитячий альбом» ця п'єса має назву «Puppet Dance», що дослівно перекладається з англійської мови як «Танець ляльки-маріонетки». Як відомо, маріонетка – це різновид театральної ляльки, яку актор-ляльковод приводить у рух за допомогою ниток або шнурів. Як і у п'єсі «Механічна лялька», в основі «Танцю театральної ляльки» також лежить жанр вальсу. Однак, на відміну від скованих рухів примітивної заводної іграшки, у фінальній п'єсі циклу зображується більш вишукана та елегантна театральна лялька з плавними та м'якими рухами. Можливо, це танцює казкова фея або граційна балерина, одягнена в тонке шовкове платтячко, яке розвівається вітром. Такий образ створюється завдяки більш розвинутій, витонченій та піднесеній мелодії, яка спочатку невимушено і легко злітає на crescendo вгору (з першої октави у третю) звуками ундецимакорду, після чого так само спускається на diminuendo

вниз. У її подальшому розвитку використовуються мотиви з третім і п'ятим зниженими ступенями, що є характерною ознакою блюзового ладу. Ця вальсова тема, подана в тональності D-dur, виконується на фоні нижнього і прозорого супроводу, поданого в малій октаві. Унаслідок поєднання басового голосу (викладеного половинною з крапкою) і секундового кластера (витриманого на другій і третій долі) утворюється квінтсектакорд (без квінтового тону), який у кожному такті зміщується хроматизмами то вгору, то вниз. Завдяки такому акомпанементу мелодія забарвлюється паралельними оберненнями септакордів, що характерно для джазової гармонії.

У середньому розділі основна тема дещо видозмінюється та відтіняється новими барвами. Спочатку вона звучить квінтою вище в тональності A-dur та підтримується лише басовим голосом, який на першій і третій долі кожного такту підкреслює основу гармонічної послідовності T–D–II–D–T–D. Після цього несподівано плавний рух мелодії переривається дещо таємничою та похмурою темою, поданою у великій октаві. Її поява асоціюється з темними силами, які намагаються порушити стан гармонії та краси. Починаючись на subito ріано висхідними інтонаціями чистої кварта і малої секунди, ця басова тема з посиленням звучності просувається вгору четвертними тривалостями, які виконуються штрихом tenuto, нагадуючи важкі кроки. У контрапункті з нею у першій октаві повторюються терцієві інтонації, завдяки яким передаються відчуття тривоги і хвилювання. Однак загальний світлий колорит мініатюри лише ненадовго затьмарюється цією похмурою темою.

У наступному епізоді звучить нова плавна і ніжна гамоподібна мелодія, яка спочатку злітає вгору звуками мелодичного d-moll, супроводжуючись чергуванням баса і секундового кластера, а потім повністю повторюється в тональності des-moll. Ця тема завершується двома загадковими арпеджованими п'ятизвучними секундовими кластерами, витриманими спочатку в другій, а потім у третій октавах, що сприймається як далеке відлуння або легкий вітерець. Подібні секундові кластери композиторка використовує і у п'єсах «Веснянки» з циклу «Весняні враження», на що вказується в роботі О. Олійник «Українська радянська фортепіанна музика для дітей» (Олійник, 1979: 28). Як зазначає дослідниця, такі «сонористичні елементи <...> сприяють розвитку колористичного слуху, який поряд з інтонаційним і гармонічним слухом допомагає дитині почути яскраві образи» (Олійник, 1979: 28).

У точній репризі фінальної п'єси циклу основна тема звучить у своєму початковому вигляді в тональності D-dur. У цій мініатюрі влучно відтворюється поетичний образ театральної ляльки, яка танцює елегантний і вишуканий вальс у джазовому стилі. Саме так завершує композиторка свою музичну подорож у світ дитинства.

Ще у 1980-х роках дослідниця А. Одзубейська у своїй статті «Своєрідність творчості» зазначила, що «фортепіанна музика для дітей останніх років відзначається інтенсивним оновленням виражальних засобів: дедалі частіше зустрічаються в ній гостро дисонуючі гармонії, нестандартні тональні і ладові зіставлення, ускладнена метро-ритмічна основа. Такі прийоми, безумовно, сприяють розвитку гармонічного, колористичного та інтонаційного слуху учня» (Одзубейська, 1983: 21). До таких зразків сучасної музики для дітей належить і цикл Ж. Колодуб «Дитячий альбом».

Обговорення. Результати даного дослідження можуть бути використані у процесі практичного опанування учнями даного фортепіанного циклу, а також можуть слугувати основою для подальшого детального вивчення численних фортепіанних творів Жанни Колодуб, адресованих дітям.

Висновки. Продовжуючи традиції композиторів-романтиків, у своєму «Дитячому альбомі» Жанна Колодуб відтворила художньо-образні сфери, характерні для дитячої музики загалом. У цьому циклі найбільш широко представлений світ дитячих ігор та розваг («Бугі-вугі», «У цирку», «Механічна лялька», «Танець театральної ляльки»), а також мають місце пейзажно-звукова замальовка далекого минулого («Старовинний замок»), колоритна жанрова народна сценка («Сільська скрипка»), зображення світу тварин і птахів («Пташки») і відтворення різних настроїв («Поганий сон»).

Поряд із цим, у порівнянні з дитячою музикою XIX століття, у «Дитячому альбомі» Жанни Колодуб традиційна тематика значно розширена. Це пов'язано з урахуванням інших умов життя і побуту сучасних дітей, їх нових захоплень, запитів, інтересів та особливостей сприйняття. Так, світ дитячих ігор та розваг композиторка розширила зображенням веселих розважальних шоу, які виникли з розквітом циркового мистецтва («У цирку»), а також зверненням до естрадно-танцювальних жанрів («Бугі-вугі»), які наприкінці XX століття набули широкої популярності не тільки серед дорослих, але й серед дітей. Крім того, змальовуючи образи ляльок, які є типовими персонажами дитячих альбомів, авторка надає їм ознак механістичності, що характерно для сучасної музики. Нові тенденції виявились також у відтворенні різних настроїв дітей, що є характерною темою дитячої музики. Хоча у більшості мініатюр даного циклу переважає радісне сприйняття світу, але в одній із них («Поганий сон») композиторка психологічно правдиво передає сумні роздуми, почуття страху і тривоги, які також властиві чутливій дитячій душі. Нині це стає особливо актуальним, адже сучасні діти перенасичені інформацією та різноманітними емоційними враженнями, тому їх психіка стає особливо вразливою.

У фортепіанному циклі «Дитячий альбом» помітні стильові особливості, характерні для творчості композиторки і для музики другої половини XX століття загалом. Поряд з неофольклорними тенденціями («Сільська скрипка») та ознаками неокласицизму («Старовинний замок»), у деяких мініатюрах використовуються джазові ритми і гармонії («Бугі-вугі», «Танець театральної ляльки») і навіть помітні ознаки експресіонізму («Поганий сон»). Такий синтез різних стилів є характерним для сучасного музичного мистецтва.

Продовжуючи кращі традиції українських і західноєвропейських композиторів, Ж. Колодуб у своєму «Дитячому альбомі» використовує прийоми та засоби, характерні для сучасної музичної мови: дисонуюче звучання секундових кластерів і квартакордів, рух паралельними інтервалами, септакордами, тризвуками та їх оберненнями, тональну нестійкість, насичення фактури альтерованими ступенями тощо. До того ж

композиторка застосовує у цих п'єсах елементи таких незвичних для початкового репертуару новітніх композиторських технік, як полідіатоніка і політональність («У цирку», «Механічна лялька», «Поганий сон», «Танець театральної ляльки»), мінімалізм («Пташки»), сонористика («Сільська скрипка», «Старовинний замок», «Поганий сон») і навіть деякі шумові ефекти («Пташки»).

Завдяки усім цим сучасним засобам виразності Ж. Колодуб створила яскраві художні образи, цікаві й привабливі для сучасних дітей та наближені до їх інтересів і потреб. Усі п'єси «Дитячого альбому», написані сучасною музичною мовою, є доступними для дитячого виконання і сприйняття. Адже в них зберігаються лаконічність і відточеність засобів виразності, стислість і простота форм. Переважній більшості мініатюр притаманні програмність, сюжетність і жанрова конкретність. До того ж важливого значення набувають прийоми звукообразності. Усі ці якості є характерними особливостями дитячої музики.

Список використаних джерел:

1. Алексеева С. Наша Жанна Колодуб. *Розповіді про музику*. 1983. Вип. 5. С. 89–103.
2. Клиш В. Концертно-педагогічний репертуар для дітей та юнацтва (70-ті роки). *Про музику*. 1985. С. 283–298.
3. Лігус О. У світі музики і казки. *Музика*. 2005. № 5. С. 20–21.
4. Оджубейська А. Своєрідність творчості. *Музика*. 1983. № 3. С. 21.
5. Оджубейська А. Українська радянська фортепіанна музика для дітей та юнацтва 1970–1980-х років (генезис, тенденції розвитку). Дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1990. 223 с.
6. Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. 1979. 107 с.
7. Сікорська І. Зоряний творчий стаж, помножений на сімейний. *Музика*. 2011. № 1–2. С. 30–35.
8. Тимошук О. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2011. 18 с.
9. Kolodub Zh. Children's album [music notes]. 1997. 15 p.
10. Сулім Р. Відтворення образів добра і зла у фортепіанному альбомі Жанны Колодуб «Снігова королева». *Українське музикознавство*. 2013. Вип. 39. С. 223–241.
11. Сулім Р. До питання виконавської інтерпретації фортепіанних творів Жанны Колодуб. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. 2010. Вип. 13. С. 275–284.
12. Сулім Р. Драматургічний розвиток казкових образів у фортепіанному альбомі Жанны Колодуб «Снігова королева». *Українське музикознавство*. 2014. Вип. 40. С. 246–262.
13. Сулім Р. Казка Ганса Крістіана Андерсена «Снігова королева» у драматургічній концепції однойменного фортепіанного альбому Жанны Колодуб. *Українське музикознавство*. 2012. Вип. 38. С. 250–273.

References:

1. Aleksieieva S. (1983). Nasha Zhanna Kolodub [Our Zhanna Kolodub]. *Rozpovidi pro muzyku*, 5, p. 89–103 [in Ukrainian].
2. Klyn V. (1985). Kontsertno-pedahohichnyi repertuar dlia ditei ta yunatstva (70-ti roky) [Concert and pedagogical repertoire for children and yous (70s)]. *Pro muzyku*, p. 283–298 [in Ukrainian].
3. Lihus O. (2005). U sviti muzyky i kazky [In the world of music and fairy tales]. *Muzyka*, 5, p. 20–21 [in Ukrainian].
4. Odzhubeiska A. (1983). Svoieridnist tvorchosti [Originality of creativity]. *Muzyka*, 3, p. 21 [in Ukrainian].
5. Odzhubeiska A. (1990). Ukrainska radianska fortepianna muzyka dlia ditei ta yunatstva 1970–1980-kh rokiv (henezys, tendentsii rozvytku) [Ukrainian Soviet piano music for children of the 1970s–1980s (genesis, development trends)]. Diss. ... kandidat of art studies [in Ukrainian].
6. Oliinyk O. (1979). Ukrainska radianska fortepianna muzyka dlia ditei [Ukrainian Soviet piano music for children] [in Ukrainian].
7. Sikorska I. (2011). Zoranyi tvorchyi stazh, pomnozhenyi na simeyni [Stellar creative experience multiplied by family experience]. *Muzyka*, 1–2, p. 30–35 [in Ukrainian].
8. Tymoshchuk O. (2011). Fortepianni tsykly dlia ditei u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: obrazno-khudozhnii aspekt [Piano cycles for children in the works of Ukrainian composers: visual and artistic aspect]. Abstract of the diss. ... candidate art studies [in Ukrainian].
9. Kolodub Zh. (1997). Children's album [in English].
10. Sulim R. (2013). Vidtvorennia obraziv dobra i zla u fortepiannomu albomi Zhanny Kolodub «Snihova koroleva» [Reproduction of images of good and evil in Zhanna Kolodub's piano album «Snow Queen»]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 39, p. 223–241 [in Ukrainian].
11. Sulim R. (2010). Do pytannia vykonavskoi interpretatsii fortepiannykh tvoriv Zhanny Kolodub [To the question of performance interpretation of Zanna Kolodub's piano works]. *Problemy suchasnosti: kultura, mystetstvo, pedahohika*, 13, p. 275–284 [in Ukrainian].
12. Sulim R. (2014). Dramaturhichnyi rozvytok kazkovykh obraziv u fortepiannomu albomi Zhanny Kolodub «Snihova koroleva» [Dramaturgical development of fairy-tale images in Zhanna Kolodub's piano album «Snow Queen»]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 40, p. 246–262 [in Ukrainian].
13. Sulim R. (2012). Kazka Hansa Kristiana Andersena «Snihova koroleva» u dramaturhichnii kontseptsii odnoimennoho fortepiannoho albomu Zhanny Kolodub [Hans Christian Andersen's fairy tale «The Snow Queen» in the Dramaturgical concept of Zhanna Kolodub's piano album of the same name]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 38, p. 250–273 [in Ukrainian].