

**Використана література:**

1. Competentum. Магістр 2008 – решение для электронного обучения в вузе. e-Learning World. – № 2 (22) март – май 2008.
2. Specifications on Training Methods and Tools. EUROCONTROL, Edition 1.0, 21.12.2000, p.p. 104.
3. Guidelines for Competence Assessment. EUROCONTROL, Edition 2.0, 2005.
4. EATM Training Progression and Concepts. EUROCONTROL, Edition 1.0, 2004.
5. Guidelines for the Preparation and Provision of Written Examinations. EUROCONTROL, Edition 1.0, 2004.
6. Simulations Facilities for Air Traffic Control Training. EUROCONTROL, Edition 1.0, 2000.
7. HUMAN FACTORS: Best practices for e-learning developers in ATM. EUROCONTROL, Edition 1.0, 2007.
8. HUMAN FACTORS: Study Report on Factors Affecting Handovers. EUROCONTROL, Edition 1.0, 2007.

**КОЛОТУША В. П. Направления повышения качества начальной подготовки диспетчеров УПР.**

*В статье рассмотрены вопросы усовершенствования первоначальной профессионально-ориентированной подготовки диспетчеров УВД с учетом имеющихся ресурсов*

**Ключевые слова:** диспетчер УВД, программа подготовки, учебные планы, тренажерная подготовка

**КОЛОТУША В. П. Directions of upgrading initial preparation of controllers of UPR.**

*In the article are studied questions of improving of initial professionally-oriented training of Air Traffic Controllers in accordance with the resource available.*

**Keywords:** Air Traffic Controller Officer, syllabus, training plan, simulation training.

**Корзун В. В.**

**Київський університет імені Бориса Грінченка**

**ОСОБЛИВОСТІ ПІДХОДУ ДО УСВІДОМЛЕННЯ НОВОГО ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ФОРТЕПІАНО В ТВОРАХ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ**

*Мистецтво ХХ століття містить особливу концентрацію художньо-історичного часу та простору й постає узагальненням сукупного досвіду попередніх епох і різних національних шкіл.*

*Є достатньо підстав вважати, що фахова підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва потребує більш детального розуміння історичних процесів розвитку музичного мистецтва ХХ століття, специфіку його функціонування, формування навичок художньо-педагогічної діяльності. На висвітлення цих актуальних питань і спрямована стаття, мета якої полягає в науковій аргументації та характеристиці змін у сучасному музичному мистецтві, на які належить звернути увагу вчителям музики.*

**Ключові слова:** музичний простір, фортепіанні можливості, серіалізм, алеаторика, сонористика, атональна музика, імпровізація, техніка кластерів, додекафонна техніка, глісандо.

Аналіз музичної культури ХХ століття дає змогу говорити про цілий ряд проблем, що постають перед педагогом-музикантом під час звернення до

сучасної фортепіанної музики. Останні дослідження і публікації, присвячені цій проблематиці (Б. Брилін, В. Дряпіка, Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька та ін.), дає змогу наголосити на нерозв'язаних питаннях, а саме на необхідності формування нової системи цінностей, що базується на новому розумінні взаємозв'язку історії й сучасності, яка звернена до пошуку культурного діалогу, засвоює нову концепцію простору, часу, руху.

Зміна ціннісних домінант – характерна риса музичного процесу на межі ХХ–ХХІ ст. ХХ ст. починає своє музичне життя, коли гармонія вже втратила свої позиції в ієрархії музичних цінностей. Нова концепція музики ХХ ст. – це “крок до нової музичної логіки”. Це нове уявлення про систему цінностей формується на принципах діалогічного мислення, спроможного проникати в семіосферу самого процесу творчості, як вічний діалог культур, що не зникає ні в часі, ні в просторі. Відбулося переосмислення системи цінностей, що зумовило пошук нових виразових засобів від принципів бароко до надсучасних звукових експериментів.

Таким чином, слід виокремити ряд проблем, що постають перед педагогом-музикантом, коли він звертається до сучасної музики. У першу чергу – це необхідність формування нової системи цінностей, яка дає змогу знайти шлях у новому музичному просторі. Вона здатна розуміти нову музичну семантику, орієнтована на пошук рівноваги в антитезі традиції та новації, усвідомлює шлях до синтезу як до символу епохи.

ХХ століття – час вивчення фортепіано як “фізичного тіла”, пошук грані його можливостей. З цього часу фортепіано трактується у всій повноті його універсальних спроможностей. Вивчення сучасного фортепіано вимагає від виконавця, слухача, педагога-музиканта максимального розширення власних уявлень про фортепіано, що не вичерпуються європейською класично-романтичною традицією.

У творчому процесі музичної культури ХХ століття спостерігаються тенденції до синтезу, до цілеспрямованого або випадкового поєднання відокремлених, цілісних стилів, тяжіння до узагальнення, стислості та водночас багатоплановість музичного висловлювання.

Як на початку ХVІІ століття, коли фортепіано вчинило переворот в уявленнях про можливості клавішних інструментів, так і на початку ХХІ століття нове фортепіано починає наступний виток “емансипації” у прагненні до розширення музичного обрію.

Бачимо гру на клавіатурі із широким використанням педалей, гру усередині фортепіано і навіть гру і під фортепіано...” [2]. Експерименти, що пов'язані з вивченням меж фортепіанних можливостей, виходять за рамки

фортепіанної темперації.

Серіалізм (пов'язаний з так званою серіальною технікою), алеаторика (від лат. *alea* – гральна кость; жереб, випадковість), сонористика (от лат. *Sonorus* – дзвінкий, звучний, шумний) – нові грані образу фортепіано, нова реєстрово-динамічна сфера, новий підхід до звучання, нова динамічна розчленованість тканини як за горизонталлю, так і за вертикаллю.

Нове звучання інструмента в музиці Г. Коуелла і Дж. Кейджа, як і європейця К. Штокгаузена, постійно повертається до питання: “Де, власне, пролягають межі його використання? Досвід останніх десятиліть, композиторська практика у різних країнах, включаючи й нашу, свідчить, що, в усякому разі, кордони ці значно ширші, ніж уявлялося раніше” [4, 5].

Вже у фортепіанній творчості найбільш відомого американського композитора Ч. Айвза народжується нова звукова тканина, нове розуміння музичної форми, формується новий музичний менталітет творця, що не обмежує себе межами жанрових, стильових або виконавських умовностей. Це й ритмічна розмаїтість, і звукові пласти, і переплетіння звукових потоків, що з'єднують контрастні образи. Фортепіанні мініатюри Ч. Айвза дають можливість увійти в новий світ фортепіанних звучань, уловити ідеї нового часу. Раніше за інших композиторів Ч. Айвз прийшов до багатьох із сучасних виразних засобів: політональність (одночасне звучання декількох тональностей), об'ємне, стереоскопічне звучання і алеаторика. Він один із перших підійшов до серійної організації атональної музики. Бажання увійти в сутність звукової тканини привело Айвза к чвертитоновій системі, зовсім невідомій класичній музиці. Він пише три чвертитонові п'єси для двох фортепіано (настроєних відповідним чином). Імпровізація як втілення свободи – це нова ціннісна домінантна, що пронизує творчість представників “авангарду”, а для дослідника музики ХХ століття вона відкриває нові шляхи осягнення музичного простору.

М. Коуелл, якого Дж. Кейдж називає своїм попередником, доводить до досконалості техніку кластерів (Кластер – акорд, який складається з тонів, що відстають один від одного на інтервал секунди) [3].

Творчість М. Коуелла пронизана полігармонією, новою ритмікою, новою нотною графікою. У нього з'являються “звукові грони”, що дають змогу за допомогою широкозахватних кластерів створювати нову образну сферу музики. Комплекси “звукові грони” виконуються на фортепіано кулаком, долонею чи передпліччям. Він же ввів гру безпосередньо на струнах фортепіано.

Пошук особливих тембрових ефектів, дослідницький азарт, зміна уявлень про інтерпретаційну свободу – ціннісна домінанта “естетичної гри”

Дж. Кейджа. Це дає можливість сучасному музиканту перейнятися духом свободи і відшукати свої принципи буття в музичному просторі, власні шляхи і засоби вираження ідей вільного духу.

У цьому контексті доречно розглянути творчість вітчизняного композитора В. Сільвестрова, яка насамперед відрізняється новаторством музичного висловлювання, прагненням до нової простоти (яку умовно називають поверненням до традицій). Раціональне мислення органічно поєднується в нього з глибоким розумінням специфіки мистецтва, з творчою фантазією. Автор використовує у творах найрізноманітніші види сучасної техніки – від серіальності (Перша соната для фортепіано) – до сонористики й алеаторики (“Монодія” для фортепіано з оркестром), але з важливою роллю “традиційності” (з урівноваженням нових факторів з елементами мелодійності, ліричності), (Постлюдія для фортепіано з оркестром). Тут і напружена гра лаконічних мотивів атональної структур у диференційованій фактурі, й перемінні тональні опори, які створюють нескінченну мелодичну лінію. Його творам притаманний особливий тип поліфонії, що полягає в зіставленні далеких і близьких фонів, багатшаровості, перегукуванні між окремими пластами музичної форми.

До однієї з провідних тенденцій сучасної музики, що полягає у цілеспрямованому зв'язку художньої образності з широким колом стилістичних орієнтирів, належить й творчість М. Степаненка. Композитор намагається поєднати дух О. Скребіна з технікою Шенберга, для чого використовує додекафонну техніку та проведення дванадцятизвучкової серії, що вміщує у собі мелодичний хід по висхідному мажорному та низхідному мінорному тризвуках, а це, як відомо, загалом не типово для серійної техніки (два записи “Образів”).

Експерименти ХХ століття – це постійний рух за межі можливого. Фортепіанна сонористика неначе відшукує межі почуттєвого сприйняття світу. “Це неоромантизм у своєму прагненні до периферії можливого, у своєму бажанні злитися з фізичним буттям світу, буттям природи” [5].

Проводячи паралелі між експериментами у фортепіанній музиці ХІХ і ХХ століть, Л. Гаккель зробив висновок, що дослідження меж можливого не є прерогативою фортепіанної музики ХХ століття. Так романтики (Р. Шуман, Ф. Ліст) постійно шукали “трансцендентність” як у прояві почуттів, так і в досягненні надвіртуозності у виконавстві, а це ще раз доводить взаємообумовленість “вчора і завтра”. Постійне прагнення “зруйнувати рамки і зняти всі ярлики” (Дж. Кейдж), вийти за межі звичного як філософська, естетична, стилістична задача – основна ціннісна домінантна сонористики. Заперечення як єднання – єднання з природою, із

усім людством – складає основний зміст сонористики як напряму в сучасному фортепіанному мистецтві.

XX століття розкриває всю напруженість епохи, де фортепіанні жанри зазнають постійної еволюції. По-новому починає лунати фортепіанний концерт, де все частіше можна зустріти нетематичні контрасти (принцип Б. Бартока, І. Стравинського, П. Хіндемита). Це і Другий концерт Р. Щедріна, і Концерт для фортепіано, клавесина і двох камерних оркестрів Е. Картера, і Токата й fuga у формі варіацій для фортепіано з оркестром А. Малявського, і фантазія “BACH” для двох фортепіано і дев'яти інструментів – соло й оркестру.

Модернізуються усталені формули концертної фактури. Під впливом сучасної музичної мови і технік композиції XX століття змінюється зміст і звучання звичних віртуозних пасажів: октавна техніка перетворюється на “септимову” й “нонову” (М. Скорик, В. Золотухін, В. Камінський, В. Загорцев), тризвучна основа арпеджіо замінюється квартовою (Кварт-концерт О. Красотова), акордова техніка збагачується кластерною (В. Загорцев, К. Цепколенко, О. Красотов, В. Золотухін, М. Полоз та ін.). В українському концерті з'являються нові піаністичні прийоми, як гра кулаком і долонею кластерів та глісандо, алеаторні пасажі (О. Красотов, К. Цепколенко, М. Полоз).

Лунаючий образ фортепіано вписується в нетрадиційний склад оркестру в пошуках нових тембрально-колористичних ефектів. Нові фарби вносить у фортепіанний колорит безкрайня розмаїтість національно-фольклорних прошарків: балалаечний початок у Першому концерті Р. Щедріна, поліфонія дзвонів у його Сонаті, “багатоколірність” фортепіано у Г. Галиніна, Р. Леденьова, М. Сидельникова, Б. Тищенко, М. Скорульського, Б. Лятошинського, Г. Сасько, Задерацького, Марченка В. Косенка, Л. Ревуцького, національне забарвлення дзвонного фортепіано А. Хачатуряна і І. Манукян, багат шарове фортепіано А. Шнітке і С. Губайдуліної, лаконічне – Е. Денисова, прагнення до “нової яскравості” – С. Куницька, у фортепіано П. Булеза: французький, російський, український, американський, угорський, польський, чеський піанізм – усе це величезні прошарки фортепіанної музики, що потребують серйозного аналізу і вивчення.

XX століття довело, “що експеримент законний, а нерідко і необхідний. Все питання у його ставленні до змісту музики й у тому значенні, що йому надається” [6]. Основний принцип розуміння музичного простору, де мета і засоби її досягнення займають певне місце в ціннісній шкалі, де однаково помилковою є як абсолютизація, так і ігнорування нових образно

виражальних можливостей, а “проблема вирішується мірою їхнього використання і відповідністю обраних засобів” [6]. Множинність авторських “фортепіанних світів”, складність і різноманіття музичних мов, усвідомлення нового звукового образу фортепіано з його новою інтерпретацією вертикалі і горизонталі, із його поліфонією тембрів, регістрів, змішанням жанрів і стилів, мікро і макрорівнями звучання, привнесенням суто авторських оригінальних піаністичних манер – вимагає від сучасного педагога-музиканта нового підходу до усвідомлення цього складного й не менш цікавого світу.

Таким чином, аналіз фортепіанної музики ХХ століття дає змогу виділити відправні точки в музичному освоєнні сучасної реальності, сьогоденній музичній педагогіці, а також ряд проблем, що постають перед педагогом-музикантом, коли він звертається до сучасної музики:

- необхідність ціннісного осмислення музично-педагогічних процесів у контексті розвитку мистецтва ХХ століття;

- визнання множинності авторських світів як природного виявлення творчого акту;

- постійне стимулювання як емоційної, так і інтелектуальної сфер у пошуках самостійних шляхів до знаходження цілісної картини музичного світу;

- робота над розвитком поліфонічного та тембрового слуху в осягненні багатомірного музичного простору;

- формування навичок інтонаційного і жанрово-стилістичного аналізу;

- освоєння принципів виконавського і педагогічного аналізу;

- включення асоціативно-аркового механізму в процесі освоєння фортепіанної музики ХХ століття;

- прагнення до універсального піанізму, що дає можливість адекватного вираження засобами фортепіано явищ синтезу в сучасній музичній реальності;

- системний підхід до музичних процесів, усвідомлення взаємозворотності Вчора і Завтра у формуванні нового звукового образу фортепіано;

- постійний рух до синтетично-діалогічного спілкування як засобу створення творчого зразка музично-естетичної освіти і виховання.

Ця стаття не вичерпує усіх аспектів щодо вивчення стилів та напрямків музичного мистецтва ХХ століття. Заслугує на увагу подальше вивчення впливу західноєвропейського музичного мислення на музичну культуру України ХХ століття; питання художньо-естетичного аналізу творчості композиторів-новаторів; використання музичних творів композиторів ХХ століття в практиці навчально-виховного процесу тощо.

**Використана література :**

1. Дряпика В. І. Теорія і практика формування ціннісних орієнтацій педагога-музиканта. – Ужгород: “Ліра”, 2000. – 228 с.
2. Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции. – Київ: Музична Україна, 1989. – 214 с.
3. Музична енциклопедія. – М., 1973 – 82.
4. Ивашкин А. И., Хитрук А. Ф. В поисках традиций. О фортепианной музыке США XX века: Вступ.статья // Пьесы американских композиторов XX века (для фортепиано) : сборник / сост. А. Ф. Хитрук. – М. : Музыка, 1991. – С. 2-6.
5. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – Л. : Всесоюз. изд. Сов. композитор, Ленинград. отд., 1990. – 287 с.
6. Цукерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М. : Сов. композитор, 1970. – 558 с.

***КОРЗУН В. В. Особенности подхода к осознанию нового звукового образа фортепиано в произведениях современных композиторов.***

*Искусство XX столетия содержит особенную концентрацию художественно-исторического времени и пространства и является обобщением совокупного опыта предыдущих эпох и разных национальных школ. Есть достаточно оснований считать, что профессиональная подготовка будущих учителей музыкального искусства требует более детального понимания исторических процессов развития музыкального искусства XX столетия, специфику его функционирования, формирования навыков художественно-педагогической деятельности. На освещение этих актуальных вопросов и направлена статья, цель которой состоит в научной аргументации и характеристике изменений в современном музыкальном искусстве, на которые следует обратить внимание учителям музыки.*

**Ключевые слова:** *музыкальное пространство, фортепианные возможности, сериализм, алеаторика, сонористика, атональная музыка, импровизация, техника кластеров, додекафонная техника, глissандо.*

***KORZUN V. V. Sensitive approach to the realization of a new piano sound image in works by modern composers.***

*Art of the 20th century has a particular concentration of artistic and historical time and space, is a generalization of the combined experience of previous eras and different national schools. There is ample reason to believe that the training of future teachers of music requires a detailed understanding of the historical development of musical art of the 20th century, the specificity of its functioning, skills and educational activities. The coverage of these issues and focus article, which is the scientific reasoning and characteristic changes in contemporary musical art to be brought to the attention of music teachers.*

**Keywords:** *musical genres, piano, serializm, aleatorika, sonoristika, atonal music, improvisation, technology clusters, dodekafon technology, glissando.*