

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
РЕПЕРТУАР

НОТНАЯ ПАПКА ДЛЯ СИНТЕЗАТОРА

НАЧАЛЬНЫЙ
ЭТАП ОБУЧЕНИЯ

№ 1

- ◆ МЕТОДИКА
- ◆ ЭТЮДЫ И ВИРТУОЗНЫЕ ПЬЕСЫ
- ◆ ОТ КЛАССИКИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ
- ◆ ПЕСНИ И ТАНЦЫ НАРОДОВ МИРА
- ◆ КЛАССИЧЕСКИЕ, ЭСТРАДНЫЕ
И ДЖАЗОВЫЕ ПЬЕСЫ

Авторы методики: И.М. Красильников и И.Л. Клип
Составитель и редактор: И.Л. Клип



НОТНАЯ ПАПКА ДЛЯ СИНТЕЗАТОРА № 1

Тетрадь № 1 Методика

Краткое введение

I. Особенности обучения младших школьников по классу клавишного синтезатора

II. Работа младших школьников над музыкальным произведением в классе клавишного синтезатора

1. Композиторские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора
 - а. Построение композиционной формы
 - б. Гармонизация мелодии
 - в. Построение фактуры
 - г. Применение паттерна в работе над фактурой
 - д. Электронное инструментоведение
 - е. Электронная инструментовка

2. Звукорежиссерские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора

3. Исполнение музыкальных произведений

III. Методы обучения младших школьников в классе синтезатора

Приложение 1. Первые шаги в классе синтезатора

Приложение 2. Первые упражнения и пьесы

Тетрадь № 2

Песни и танцы народов мира

Условные обозначения и терминология

- Русская народная песня Белочка
Русская народная песня Частушка
Польский народный танец Маленький краковяк
Латышская народная песня Барабанщик
Украинская народная песня Коляда
Литовская народная песня Добрый мельник
Белорусская народная песня Кольбельная
Эстонский народный танец Лабяял
Финская народная песня Весёлый пастушок
Чешская народная песня А я сам
Эстонский народный танец
Польский танец Трояк
Немецкая народная шуточная песня
Украинская плясовая
Польская народная песня Кукушечка
Белорусский народный танец Янка
Немецкая народная песня Деревенская свадьба
Финская полька
Белорусская народная песня Савка и Гришка
Японская народная песня Sakura, sakura
А. Эшпай Татарская танцевальная песня
Испанская мелодия
Белорусская народная песня Козочка
Чешская народная песня Шла девица за водой
Русская народная песня Ой, со вечера, со полночи
Испанский танец Коррида
Вьетнамский народный танец Танец сборщиц чая
Скандинавская народная песня Красная лента
В стиле кантри на темы американских народных песен
Польский народный танец Куявяк
Л. Денца На качелях
Бразильская народная песня Рио-де-Жанейро
Мексиканский народный танец Танец с сомбреро
Древняя обрядовая песня инков Кондор летит
Индонезийская народная песня Ajo mamma
Итальянский народный танец Тарантелла
Т. Шаверзавили Грузинский танец
Кельтские танцы на темы английских народных песен
Русская народная песня Как при лужку
Молдавские наигрыши
Испанский народный танец Сальвадор
И. Красильников Вариации на тему русской народной песни
Из-под дуба, из-под вяза
Ю. Кукузенко Путешествие серенького козлика
К. Листов Шуточный русский танец

Тетрадь № 3

Этюды и виртуозные пьесы

- А. Жилинский Утренняя зарядка
Г. Гумберт Этюд
Из Школы И. Прайслера Этюд До мажор
В. Лушников Этюд
И. Беркович Этюд
Л. Шитте Этюд До мажор
Ю. Смородников Этюд До мажор
С. Ляховицкая Этюд Соль мажор
Л. Шитте Этюд ми минор соч. 108, № 14
Г. Беренс Этюд До мажор
К. Черни Этюд До мажор
Л. Шитте Этюд Соль мажор соч. 108, № 17
А. Жилинский Весёлые ребята
Д. Кабалевский Маленькая арфистка
Г. Беренс Этюд До мажор

- М. Шмитц Прыжки через лужи
С. Майкапар Мотылек
А. Доренский Этюд Соль мажор
Н. Гольденберг Этюд на чёрных клавишах
Г. Беренс Этюд Соль мажор
М. Шмитц Солнечный день
Д. Крамер Давай прыгаем
К. Гурилит Этюд До мажор
Ж. Дювернуа Этюд До мажор соч. 176, № 24
К. Черни Этюд Ре мажор соч. 821, № 22
А. Доренский Этюд Соль мажор
М. Фрей Этюд До мажор
Ф. Лекушэ Этюд соч. 24, № 3
Б. Кравченко Колокольчики
Н. Бачинская Старинные часы с кукушкой
К. Черни Этюд Соль мажор соч. 139, № 24
А. Лемуан Этюд До мажор соч. 37, № 6
А. Коробейников Послушные пальцы
К. Черни Этюд До мажор соч. 599, № 18
С. Майкапар Дождик
Г. Беренс Этюд До мажор соч. 70, № 33
С. Разорёнов Два петуха
Е. Накада Танец дикарей
А. Лемуан Этюд Соль мажор соч. 37, № 4
В. Витлин Бубенцы
К. Черни Этюд Си-бемоль мажор соч. 599, № 64
А. Стоянов Весёлое приключение
Ж. Металлиди Танцующие светлячки
Ю. Савельев Петушок
Ю. Савельев Вечерние фонарики
А. Балтин Про комара
О. Гайрос Фантастическая пьеса
К. Черни Этюд Соль мажор соч. 139, № 38
С. Слонимский Под дождём мы поём
Д. Крамер Первые цветы
К. Черни Этюд Соль мажор
Д. Львов-Компанец Маленький джигит
Л. Шитте Танец гномов

Тетрадь № 4

От классики до современности

- М. Красев Баю-бай
А. Балаж Игра в солдатики
Б. Берлин Пони Звёздочка
А. Степанов Лакомка
К. Лонгшамп-Друшкевич Разговор кукушки с эхом
Д. Кабалевский Песенка
Т. Салютринская Пастух играет
Ю. Голде Ночь
А. Рюнгрок Кукольный танец
Б. Берлин Марширующие поросята
И. Беркович Китайская колыбельная
Б. Антофеев Часы
Д. Христов Золотые капельки
Из Школы И. Прайслера Маленькая полька
Р. Леденев Сказочка
Ф. Шуберт Лендлер
Б. Кравченко Караван
Б. Берлин Спящий котёнок
С. Майкапар Вальс
Н. Владыкина-Бачинская Волянка
В. Игнатъев Ослик Иа
Л. Моцарт Юмореска
Ан. Александров Новогодняя полька
А. Балтин Дождь танцует
Л. ван Бетховен Немецкий танец
Ж. Металлиди Лунная дорожка
А. Понкелли Танец часов из оперы «Джоконда»
Д. Шостакович Марш
А. Роули В стране гномов
И. Петров Заводная кукла
Ф. Куперен Кукушка
Б. Барток Две пьесы из сюиты «Детям»
Г. Пёрселл Фанфара
Ж. Бизе Марш из оперы «Кармен»
Л. Кожелух Анданте
А. Гречанинов Вальс
Ж.Ф. Рамо Старинный французский танец
Е. Дербенко Беззаботная песенка
Б. Кравченко Блоха ходила на базар
М. Шимановская Мазурка № 4 из цикла «24 мазурки»
Д. Тюрк Охотничьи рога и эхо
Л. ван Бетховен Тирольская песня
С. Майкапар Музыкальная шкатулочка
Дж. Перголези Пастораль
Ж. Металлиди Заблудились
Д. Шостакович Шарманка
Р. Шуман Веселый крестьянин из «Альбома для юношества»
К. Рейнеке Маленькое рондо
В. Ефимов Скоморошина
Е. Дербенко Вальс для мамы
Д. Шостакович Танец из «Балетной сюиты»

- Г. Свиридов Звонили звоны
Э. Вилла-Лобос Пусть мама баюкает
П. Чайковский Немецкая песенка из «Детского альбома»
В. Кикта Гуслар Садко
А. Бородин Хор девушек из оперы «Князь Игорь»
П. Чайковский Марш деревянных солдатиков из «Детского альбома»
К. Хачатурян Галоп из балета «Чиполлино»
А. Ивалди Времена года «Зима» II ч.
М. Глинка Полька
Л. Шварц Сказочка
И.С. Бах Маленькая прелюдия До мажор
Э. Мелартин Утро
К. Сорокин В цирке
А. Коробейников Грустный аккордеон
Л. Делиб Пищикато из балета «Сильвия»
Г. Свиридов Парень с гармошкой
Ф. Шуберт Вальс си минор
И. Маттезон Сарабанда ре минор
М. Жербин Марш
Ю. Щуровский Танец соль минор
Л. Делиб Мазурка из балета «Копеллия»
Ю. Савельев Тройка
Ю. Савельев В царстве Кошечка
В.А. Моцарт Бутерброд
Г. Бём Прелюдия
Е. Накада История, увиденная во сне
А. Роули Волшебное озеро

Тетрадь № 5

Музыкальный калейдоскоп Детские песни, эстрадные и джазовые пьесы

- А. Березняк Едет воз
Французская песенка Тик-так
А. Филиппенко Цыплята
В. Благ Танец
А. Березняк Самолёт
Г. Портной Ухти-Тухти
Б. Чайковский Урок в мышиной школе
Э. Компанейц Паровоз
Э. Сигмейстер Дождя больше не будет
В. Буринкас Гномики
Р. Паулс Колыбельная
Э. Сигмейстер Прощай!
А. Филиппенко Про лягушку и комара
Э. Сигмейстер По пути домой
Ф. Черчилль Марш из м/ф «Белоснежка и семь гномов»
Д. Уотт Три поросёнка
Э. Сигмейстер Джонни возвращается домой
Э. Сигмейстер Поезд идет
О. Питерсон Джазовый мэнугт
Г. Кингстейя Воздушная кукуруза
А. Хачатурян Весенний вальс
Р. Бюн Ранчо Билли
Дж. Пьерпонт Джингл Белле
К. Вайль Блюз
М. Шмитц Караван
У. Эрмос Ламбада
Д. Крамер Танцующие синкопы
В. Семенов Старинная американская песенка
Г. Пономаренко Отговорил рожа золотая
А. Попп Манчестер – Ливерпуль
Д. Крамер Песенка ковбоя
А. Петров Музыка из к/ф «Я шагаю по Москве»
Б. Тобис Негритенок грустит
Б. Тобис Негритенок улыбается
Н. Мордасов Смеле, малыш!
Н. Мордасов Старый мотив
Г. Цамфирт Одинокий пастух
И. Красильников Полька
Дж. Лейтон После прощания
Г. Миллер Тема из к/ф «Серенада солнечной долины»
В. Семёнов Колыбельная для маленького слонёнка
В. Скотто Маринелла
М. Шмитц Буги цыплят
Ю. Должиков Романс «Ностальгия»
К. Морган Мелодия «Бимбо»
Б. Карлтон Джа-да
Р. Петерсен Марш гусей
Р. Петерсен Старый автомобиль
Э. Разаф, Д. Гарленд В настроении
Дж. Мак-Хью На солнечной стороне улицы
Г. Манчини Прогулка слонёнка
И. Берлин Рождественская мелодия
Н. Дело-Джойо Безделушка
Р. Лехтинен Летка-енка
В. Семенов Очень назойливая муха
Л. Андерсон Поездка на санях
З. Эрхард Свинг
М. Шмитц Микки-Маус
Н. Рота Тема из к/ф «Ромео и Джульетта»
А. Бабаджания Ноктюрн
А. Петров Гусарский марш из к/ф «О бедном гусаре замолвили»

НОТНАЯ ПАПКА ДЛЯ СИНТЕЗАТОРА № 1

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ОБУЧЕНИЯ



МЕТОДИКА

Тетрадь

№ 1

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР

Тетрадь № 1

Методика

СОДЕРЖАНИЕ

Краткое введение	3
I. Особенности обучения младших школьников по классу клавишного синтезатора	3
II. Работа младших школьников над музыкальным произведением в классе клавишного синтезатора	3
1. Композиторские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора	5
а. Построение композиционной формы	5
б. Гармонизация мелодии	5
в. Построение фактуры	7
г. Применение паттерна в работе над фактурой	10
д. Электронное инструментоведение	11
е. Электронная инструментовка	15
2. Звукорежиссерские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора	16
3. Исполнение музыкальных произведений	16
III. Методы обучения младших школьников в классе синтезатора	19
Приложение 1. Первые шаги в классе синтезатора	23
Приложение 2. Первые упражнения и пьесы	27

Авторы методики: И.М. Красильников и И.Л. Клип

Нотное издание
Библиотека педагогического репертуара
Нотная папка для синтезатора № 1. Тетрадь № 1
© Составление, редакция, художественное оформление,
нотный набор – «Дека-ВС», 2007



Издательство «Дека-ВС»
140180, г. Жуковский Московской обл.,
Главпочта а/я 351.
Тел.: (495) 992-46-25
www. deka-bc.ru; e-mail: do@deka-bc.ru

Краткое введение

Программы по новым учебным дисциплинам «Клавишный синтезатор» и «Ансамбль клавишных синтезаторов», одобренные Учебно-методическим советом по детским школам искусств Министерства культуры Российской Федерации (2002 г.), послужили основой распространению обучения игре на клавишном синтезаторе во многих городах России. Накопленный в этой сфере опыт уже позволил с успехом провести не только множество городских концертов учащихся ДМШ и ДШИ, но и детско-юношеские фестивали исполнителей на синтезаторе в Москве (2002, 2003, 2004, 2005, 2007 гг.), Московской области (2004, 2005, 2006, 2007 гг.), Санкт-Петербурге (2004 г.), Ижевске (2006, 2007 гг.), Красноярске (2006, 2007 гг.), Южно-Сахалинске (2005, 2006, 2007 гг.), а также – Международный конкурс «Музыка и электроника» (2006 г.).

Происходящий на этих акциях интенсивный обмен педагогическими наработками способствует повышению качества преподавания и художественного уровня представляемых работ соответственно. Этому же способствует и выпускаемый с 2004 г. журнал «Музыка и электроника», который нацелен на методическую и информационную поддержку нового образовательного движения, и многочисленные учебные пособия по обучению игре на синтезаторе, изданные в последние несколько лет. Все это свидетельствует о стремительном развитии электронного музыкального творчества как новой учебно-художественной деятельности в системе дополнительного образования.

I. Особенности обучения младших школьников по классу клавишного синтезатора

Обучение игре на клавишном синтезаторе, в том числе в младших классах, обладает ярко выраженной спецификой. Она обусловлена электронно-цифровой природой нового музыкального инструмента, которая значительно расширяет его художественный потенциал по сравнению с традиционными механическими инструментами и определяет коренное изменение содержания и методов обучения в инструментальном классе.

Если обучение игре на каком-либо традиционном инструменте всегда связано с исполнением музыкальных произведений, то такая исполнительская направленность музыкально-учебной деятельности при обращении к синтезатору оказывается недостаточной. Действительно, чтобы озвучить на этом новом инструменте нотный текст, сначала надо выбрать из большого числа наличных электронных тембров те, которые лучше всего подходят данному тексту и соответственно скорректировать фактуру изложения, то есть создать проект его аранжировки (элемент композиторской деятельности). Затем надо озвучить этот проект – исполнить его или ввести в память инструмента (исполнительская деятельность), а также – выстроить виртуальную электроакустическую среду звучания (то есть провести звукорежиссерскую работу). Иногда при этом необходимо внести те или иные поправки в тембры синтезатора или даже создать их новые оригинальные разновидности (то есть выступить в роли изготовителя виртуальных музыкальных инструментов).

Вместе с тем такое расширение музыкально-учебной деятельности на композиторскую, звукорежиссерскую и звукового синтеза сферы не превращает ее в элитарную, поскольку задачи, относящиеся к каждой из этих перечисленных сфер, решаются в опоре на программные заготовки – в диалоге с компьютерной программой, лежащей в основе управления звучанием синтезатора. Благодаря компьютерной интерактивности творчество музыканта становится не только более многогранным и увлекательным, но одновременно простым и продуктивным.

Все это делает клавишный синтезатор чрезвычайно ценным средством музыкального обучения. Широкий фронт музыкально-творческой деятельности позволяет преодолеть одностороннюю исполнительскую направленность традиционного музыкального обучения, способствует активизации музыкального мышления ученика и развитию в более полной мере его музыкальных способностей. А простота и доступность данной деятельности позволяет значительно расширить круг вовлеченных в нее детей.

Соответственно, целью обучения младших школьников по классу клавишного синтезатора становится приобщение их к электронному музицированию в самых разнообразных формах проявления этой творческой деятельности (электронной аранжировки и исполнительства, игры по слуху и в ансамбле, звукорежиссуры, импровизации и композиции) и на этой основе формирование у учащихся основ соответствующих видов музыкальных способностей, интереса к музыкальному творчеству, хорошего музыкального вкуса.

Обучение по классу клавишного синтезатора и ансамбля клавишных синтезаторов в младших классах предполагает решение следующих задач:

- изучение основных художественных возможностей наличного цифрового инструментария;
- получение базовых знаний по музыкальной теории;
- освоение основ исполнительской техники;
- совершенствование в практической музыкально-творческой деятельности.*

Каждая из этих задач подразделяется на простые составляющие. Так, изучение основных художественных возможностей наличного цифрового инструментария подразумевает:

- ознакомление с его звуковым материалом (с набором тембров и шумов) и средствами внесения различных корректив в этот звуковой материал (вibrato, основные эффекты, наложение тембров и др.);
- освоение различных приемов управления фактурой музыкального звучания (в режимах обычной и разделенной клавиатуры, использования ритм-машины, автоаккомпанемента и др.) и знакомство с интерактивными фактурными заготовками наличного цифрового инструментария (паттернами, мультипадами, ритмо-гармоническими последовательностями в режиме «свободного сеанса» и др.);

Изучаемый теоретический материал включает не только элементы музыкальной грамоты, но и необходимые для музыкально-творческой деятельности сведения по гармонии (интервалы, аккорды, лад, тональность, система тональных функций), фактуре (функции голосов фактуры гомофонно-гармонического склада), форме (период, простые двух- и трехчастная формы, вариации), инструментовке и звукорежиссуре. При этом наиболее ценным для творческой практики является получение представлений о функциональном взаимодействии различных музыкально-выразительных средств:

- мелодии и гармонии, фактуры, тембра (включая его звукорежиссерскую составляющую);
- гармонии и фактуры (нормы голосоведения), формы (каденции);
- фактуры и тембра (темброфактурная функциональность), формы;
- тембра и формы (формообразующая функция тембра).

Задача освоения исполнительской техники включает: постановку рук, приобретение навыков позиционной игры, подкладывания первого пальца, скачков, а также – выработку некоторых специфических навыков, связанных с переключением режимов звучания во время игры на электронной клавиатуре и с помощью ножных педалей.

И, наконец, четвертая, наиболее сложная задача практического освоения электронного музицирования предполагает совершенствование в данной музыкально-творческой деятельности по нескольким направлениям. Это, прежде всего, – электронная аранжировка и исполнение музыки, а также чтение с листа, игра в ансамбле, подбор по слуху, импровизация и элементарное сочинение.

Важнейшим условием формирования у маленьких учеников интереса к музыкальному творчеству и хорошего музыкального вкуса является правильно подобранный репертуар. Центральной составляющей этого репертуара оказывается классическая и народная музыка, в которой сконцентрированы главные ценности данного вида искусства, а также лучшие образцы современной музыки академических и массовых жанров.

В соответствии с этой установкой репертуар предлагаемого учебного пособия составили следующие разделы: «Песни и танцы народов мира», «От классики до современности», «Музыкальный калейдоскоп» (детские песни, эстрадные и джазовые пьесы). Задаче развития исполнительских навыков младших школьников служит раздел «Виртуозные пьесы и этюды».

Подходы в электронной аранжировке этих произведений различны в зависимости от их жанровой принадлежности. Так, музыка академических жанров требует при аранжировке большей строгости. Музыка массовых жанров, напротив, допускает широкую вариативность подходов к электронному воплощению. А народную музыку, как связанную с устной формой творчества и всегда несущую в себе элемент спонтанности, импровизационности, можно рассматривать как материал для самых разнообразных по сложности языка и масштабности формы творческих решений.

Музыкальные произведения в пособии представлены в виде нотного текста с указаниями по их электронной аранжировке. Однако предложенные варианты аранжировок, разумеется, не являются единственно возможными. Их предназначение – служить ориентиром для соответствующей творческой работы ученика и учителя.

* Последней задаче подчинено решение первых трех.

II. Работа младших школьников над музыкальным произведением в классе клавишного синтезатора

1. Композиторские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора

Работа над музыкальным произведением на основе клавишного синтезатора состоит из аранжировки и исполнения. А первая в младших классах включает в себя элементы композиторской и звукорежиссерской деятельности.

Среди них наиболее значимой является композиторская деятельность. В нее входит *выстраивание композиционной формы, гармонии, фактуры и инструментовки*. Рассмотрим подробнее каждую из этих составляющих.

А. Построение композиционной формы

Конкретный вариант композиционной формы того или иного произведения определяется представлениями аранжировщика о драматургии искомого решения. Какие и сколько музыкальных образов должны лечь в основу этого решения? Каков характер их взаимодействия? Какова последовательность и структурная основа их изложения? Краткий мотив в процессе решения подобных проблем может превратиться в череду куплетов или вариаций. Возможно появление форм попури, фантазий, репризных и безрепризных контрастно-составных построений.

Степень свободы электронной аранжировки может быть разной – от точного следования нотному тексту оригинала до его авторизованной обработки. При этом в работе с произведениями классической музыки уместно проявление большей строгости в следовании авторскому тексту – вплоть до полной аутентичности звучания электронной аранжировки. Зато при обращении в сферу эстрадной и особенно народной музыки вполне позволительно дать волю своей фантазии. Во всех случаях критерием художественного качества формируемой композиционной структуры служит логичность развертывания в ее рамках музыкальной мысли, рельефность и вместе с тем единство и целостность этой структуры.

Б. Гармонизация мелодии

Проблема гармонизации мелодии возникает при обращении к автоаккомпанементу синтезатора, и этот инструмент невозможно освоить, не овладев данным умением.

Гармония в отличие от многих других выразительных средств оперирует наиболее специфическими, существующими лишь в рамках музыкального искусства понятиями. Это музыкальные интервалы и аккорды, интегрирующие их в своей структуре, лад и ладовые функции, тональность и тональные функции гармонии (T – S – D). Ученик постепенно должен освоить достаточно солидную номенклатуру аккордов и ориентироваться в системе их взаимосвязей (их родстве). Притом на уровне не простого ознакомления, а практического овладения – каждый из этих аккордов в процессе музицирования нужно уметь быстро найти на клавиатуре.

Для извлечения аккордов на современном синтезаторе предусмотрено несколько режимов. Для начинающих наиболее оптимален режим упрощенного взятия аккордов (Casio Chord или Single Finger). Этот способ предполагает взятие не всех клавиш, соответствующих аккордовым звукам, а лишь басовой клавиши и еще нескольких других, которые условно, программными методами увязаны с теми или иными созвучиями. Соответственно, представление об аккорде редуцируется до представления о базе и неких надстраивающихся на его основе голосах, которые придают ему ту или иную – более светлую или темную – окраску. Таким образом, при пользовании в этом режиме аккордами автоаккомпанемент не обязательно осваивать их интервальную структуру, что составляет значительную трудность для младших школьников, и они могут включаться в многоголосное музицирование буквально на первых уроках.

Режим упрощенного взятия аккордов связан с двумя основными методами программного закрепления того или иного вида аккорда за определенной комбинацией клавиш, и каждая из фирм-производителей клавишных синтезаторов следует одному из них.*

/*Первый метод (Casio Chord):

- а) мажорное трезвучие – взятие одной клавиши, соответствующей основному тону этого трезвучия;
- б) минорное трезвучие – взятие вместе с клавишей, соответствующей основному тону трезвучия, любой другой, расположенной справа от нее;
- в) малый мажорный септаккорд – взятие вместе с клавишей, соответствующей основному тону этого септаккорда, любых двух других, расположенных справа от нее;
- г) малый минорный септаккорд – взятие вместе с клавишей, соответствующей основному тону этого септаккорда, любых трех других, расположенных справа от нее.

Второй метод (Single Finger):

- а) мажорное трезвучие – взятие одной клавиши, соответствующей основному тону этого трезвучия;
- б) минорное трезвучие – взятие вместе с клавишей, соответствующей основному тону трезвучия, ближайшей расположенной слева черной клавиши;
- в) малый мажорный септаккорд – взятие вместе с клавишей, соответствующей основному тону этого септаккорда, ближайшей расположенной слева белой клавиши;
- г) малый минорный септаккорд – взятие вместе с клавишей, соответствующей основному тону этого септаккорда, ближайших расположенных слева белой и черной клавишей./

В обоих случаях данный режим позволяет извлекать только 4 вида аккордов: мажорное и минорное трезвучия, малый мажорный и малый минорный септаккорды.

Этого достаточно для озвучивания несложных произведений детского репертуара, но для продвижения в музицировании на синтезаторе нужно осваивать интервальную структуру аккордов и режим их обычного взятия на клавиатуре (Fingered). С его помощью доступным становится извлечение 13 и более видов аккорда, включая помимо упомянутых трезвучия: увеличенное и уменьшенное, с верхним и нижним задержанием к терции; септаккорды: большой мажорный и большой минорный, малый мажорный с уменьшенной квинтой и малый минорный с уменьшенной квинтой, малый септаккорд с нисходящим задержанием к терцовому тону и иногда некоторые другие аккорды.

На большинстве синтезаторов данный способ взятия аккордов позволяет извлекать их лишь в основном виде. Обращения становятся доступными с помощью третьего режима – взятия аккордов по всей клавиатуре (Full Range Chord или Full Keyboard). Как следует из названия, автоаккомпанемент инициируется при взятии аккорда в любой части клавиатуры, а не только в ее нижнем, предназначенном для аккомпанирующих голосов регистре, что также ведет к обогащению звучания.

Знание основных музыкально-теоретических понятий гармонии и различных режимов извлечения аккордов при игре с автоаккомпанементом помогает решать конкретные задачи по гармонизации мелодии.

На начальном этапе обучения ученик должен научиться исполнять нотный текст с цифрованным обозначением аккордов сопровождения. В этом случае в задачи исполнителя входит расшифровка и исполнение на синтезаторе указанной цифровки. Чтобы осуществить первую операцию, ученик должен выучить принятую в джазовой и популярной музыке систему цифрованных обозначений аккордов. Следует отметить, что эта система отличается от применяемой на уроках сольфеджио.*

/* Аккорды обозначаются:

- а) большой буквой латинского алфавита, соответствующей основному тону – А, В, С, D, E, F, G (В – си, а не си бемоль);
- б) знаком альтерации (#, b), следующим за буквой, если основной тон аккорда соответствует черной клавише;
- в) маленькими буквами и слогами, следующими за знаком основного тона, обозначающими ту или иную разновидность аккорда:
 - m – минорный,
 - maj – мажорный,
 - dim – уменьшенный,
 - sus – задержанный (обычно имеется в виду задержание от кварттового тона к терции);
- г) цифрами (интервал от баса), конкретизирующими разновидность аккорда:
 - 7 – септаккорд,
 - 9 – нонаккорд,
 - 6 – трезвучие с секстой;
- д) знаками + и – перед цифрами, обозначающими альтерацию тех или иных звуков аккордов (если цифра отсутствует, этот знак относится к квинтовому тону);

е) дробью, в числителе которой обозначается аккорд, а в знаменателе – басовый тон этого аккорда (например, в случае использования не основного вида аккорда, а его обращения или если в басу неаккордовый звук).

Ниже приводится перечень буквенно-цифровых обозначений наиболее употребительных аккордов от ноты «до»:

- C – мажорное трезвучие,
- Cm – минорное трезвучие,
- C+ (C+5) – увеличенное трезвучие,
- Cm-5 – уменьшенное трезвучие,
- C_{sus} – мажорное трезвучие с задержанием,
- C6 – мажорное трезвучие с секстой,
- C7 – малый мажорный септаккорд,
- Cm7 – малый минорный септаккорд,
- Cmaj7 – большой мажорный септаккорд,
- Cm7+ – большой минорный септаккорд,
- Cdim – уменьшенный септаккорд,
- C7/-5 – малый мажорный септаккорд с уменьшенной квинтой,
- Cm7/-5 – малый минорный септаккорд с уменьшенной квинтой,
- C_{sus}7 – малый мажорный септаккорд с задержанием;
- C9 – нонаккорд,
- C/D – мажорное трезвучие с неаккордовым звуком ре в басу./

Выполнение второй операции требует различных игровых навыков в зависимости от использования того или иного режима взятия аккордов. Но во всех случаях следует стремиться к плавному голосоведению в аккордовых последовательностях. Например, при игре в режиме Fingered переход от тонического к доминантовому трезвучию лучше осуществлять, не «прыгая» на квинту вверх, а связывая основной вид тонического трезвучия с сектаккордом доминанты. Близость расположения этих аккордов на клавиатуре обеспечит большую точность их извлечения и комфортность исполнительских действий.

В. Построение фактуры

Значительное обогащение звукового потенциала клавишного синтезатора по сравнению с механическими инструментами позволяет создавать более сложную, многоплановую фактуру, обеспечивающую яркий художественный результат в новых электроакустических условиях.

Гомофонно-гармонический склад со свойственным ему разделением голосов на главный и сопровождающие наиболее часто фигурирует в музицировании на синтезаторе, учитывая характерное для него использование автоаккомпанемента. Соответственно, пользователю этого инструмента важно различать функции голосов фактуры данного склада: мелодию, бас, гармонические голоса, подголосок и педаль. Младший школьник должен научиться «прорисовывать» эти функции с помощью тембровых средств, а также использовать фактурные средства с целью выделения различных фаз развертывания музыкальной мысли.

Успешность работы ученика с фактурой во многом определяется и знанием конкретных возможностей по ее построению, свойственных тому или иному режиму игры на синтезаторе.

Так, режим Normal не предусматривает тембровую дифференциацию голосов фактуры. Благодаря звучанию одного голоса по всей клавиатуре, игра на синтезаторе становится похожей на фортепианную, а его возможности представлены очень скромно – с помощью этого режима можно лишь имитировать звучание традиционных инструментов, оркестровых групп или экспонировать необычные электронные тембры.

Тем не менее не следует пренебрегать данными возможностями. Имитация традиционных инструментов (клавесина, арфы, фортепиано и др.) позволяет максимально приблизиться к звучанию музыки, специально для них написанной. А достижение аутентичности звучания вполне может стать специальной художественной задачей аранжировки. К тому же живое звучание многих из этих инструментов недоступно ученикам, и игра на синтезаторе – единственный способ с ними познакомиться.

Данный режим хорош в сопоставлении с другими, например, в целях создания контраста соло – тутти. Этот режим часто используется и в ансамблевой игре, где партия синтезатора ограничена какой-либо одной фактурной функцией.

Разновидностью режима Normal можно считать режим Layer (Dual), также предполагающий однородное звучание по всей клавиатуре, но не одного, а двух голосов. Случаи использования этого режима аналогичны описанным выше, но при этом фактура может обрести большую насыщенность и объемность.

Значительно рельефнее становится фактура при обращении к режиму Split, который предполагает разделение клавиатуры по регистрам на верхнюю и нижнюю части с присвоением каждой из них своего тембра. С помощью этого режима можно ярко экспонировать две контрастные фактурные функции, например, бас и средние голоса с мелодией, мелодию и сопровождение, два полифонически независимых пласта. Техника игры на синтезаторе начинает напоминать технику игры на двухмануальных инструментах – органе, клавесине, а звучание приближается к ансамблевому, состоящему из двух тембровых групп, например бас-гитары и медных духовых, флейты и струнных, гобоя и фагота.

Этот режим применяется, главным образом, при аранжировке произведений академических жанров, фактура которых отличается яркой индивидуальностью и вместе с тем зачастую отчетливо делится на два регистровых пласта, в силу чего применение режима Normal обеднит ее звучание и еще более серьезные художественные потери возникнут при переводе изложения на язык стандартных ритмических формул автоаккомпанемента.

Примерно ту же сферу применения имеет разновидность данного режима – режим Layer (Dual) + Split, с помощью которого клавиатура по регистрам делится на две части и на каждую из них назначается по два голоса. Одновременное звучание четырех разных голосов способствует еще большему обогащению фактуры.

Режим Normal + Drum machine, в котором игра одним голосом по всей клавиатуре сопровождается автоматическим остинато ударных, применяется в тех случаях, когда аранжируемое произведение выдержано в одном метре и обладает квадратностью. Вместе с тем рисунок голосов фактуры оригинала достаточно индивидуален, что не позволяет использовать шаблоны автоаккомпанемента в полном объеме, а функции этих голосов или их регистровое положение часто меняются, поэтому поделить их на два тембровых пласта с помощью режима Split невозможно. Благодаря акцентированию ритмических долей с помощью звуков, имитирующих ударную установку, стиль аранжировки приобретает эстрадно-бытовой оттенок.

Разновидностью данного режима, позволяющей сделать звучание более насыщенным, является Layer (Dual) + Drum machine.

Режим Split + Drum machine, в котором звучание двух разделенных по диапазону клавиатуры голосов сопровождается ритмом ударных, применяется, если голоса фактуры разграничены по регистрам и группируются в две функции, а их рисунок обладает художественной значимостью, что не позволяет применить автоаккомпанемент.

Разновидностью данного режима следует считать Layer (Dual) + Split + Drum machine, где в каждой из разделенных частей клавиатуры на фоне остинато ударных звучит по два голоса. Это позволяет индивидуализировать и обогатить каждый из фактурных пластов. Звучание приобретает оркестровую полноту без помощи автоаккомпанемента.

Автоаккомпанемент часто используется в музицировании на клавишном синтезаторе. Как было сказано выше, он представлен на синтезаторе, как правило, тремя режимами, различающимися по способу взятия аккордов: упрощенным – Casio Chord (Single Finger), обычным – Fingered и по всей клавиатуре – Full Range Chord (Full Keyboard).

Первый режим предназначен для начинающих учеников, незнакомых с интервальной структурой аккордов, второй – для более опытных. Но в обоих случаях аккорды автоаккомпанемента извлекаются левой рукой в левой части клавиатуры, соответствующей низкому регистру. При этом взятие клавиш инициирует не закрепленные за ними звуки, а звучание разных (до четырех и более) формирующих аккордовую структуру виртуальных инструментов в наиболее оптимальных для той или иной связанной с ними фактурной функции регистрах.

Третий режим Full Range Chord (Full Keyboard), напротив, при взятии клавиш того или иного аккорда не только «запускает» многотембровый автоаккомпанемент по соответствующим гармоническим тонам, но и позволяет извлечь конкретные звуки взятого на клавиатуре аккорда. Поэтому с его помощью нельзя

просто подменить режим Fingered (частая ошибка начинающих пользователей синтезатора). Задержанные аккордовые звуки в низком регистре дезорганизуют правильное в акустическом плане расположение аккорда (широкое внизу и тесное в середине) – они «гудят» и загрязняют фактуру.

Применение этого режима оправдано в случае, когда с помощью автоаккомпанемента нужно поддерживать звучание аккордов, извлекаемых на клавиатуре обеими руками в среднем и высоком регистрах. При этом данный режим позволяет сохранить в автоаккомпанемента обращение аккордов, что делает фактуру аранжировки более изысканной.

Различные режимы автоаккомпанемента могут сочетаться с описанными выше способами озвучивания на синтезаторе мелодических голосов: Normal, Layer (Dual), Split, Layer (Dual) + Split. Тем самым можно говорить о разделении режимов игры на синтезаторе на дополнительные подвиды и, соответственно, об обогащении его фактурных возможностей.

Так, автоаккомпанемент может сопровождать мелодию, озвученную одним (Normal) или двумя (Layer, Dual) инструментами. Мелодические голоса могут быть разделены на два пласта и прорисованы различными, в том числе сдвоенными тембрами на синтезаторах, допускающих при использовании режимов Casio Chord (Single Finger) и Fingered разделение клавиатуры на три мануала с помощью режимов Split и Layer (Dual) + Split. Таким образом, различные регистры клавиатуры будут предназначены для исполнения верхнего мелодического голоса (или верхних сдвоенных мелодических голосов), нижнего мелодического голоса (или нижних сдвоенных мелодических голосов) и автоаккомпанемента.

Значительное обогащение звучания доступно при сочетании режимов автосопровождения Full Range Chord (Full Keyboard) с голосовыми режимами Layer (Dual), Split и Layer (Dual) + Split. Так, в последнем случае одновременно оказываются задействованными минимум пять инструментов сопровождения и четыре мелодических – огромный тембро-фактурный потенциал при игре вживую.

Автоматика синтезатора помогает облегчить исполнение и обогатить фактуру не только сопровождающих голосов, но также мелодического. Для этого предназначен режим автогармонизации – Auto Harmonize. Его включение инициирует поддержку исполняемой на синтезаторе одноголосной мелодии сопутствующими голосами, которые движутся по тонам аккорда, взятого в партии автоаккомпанемента.

Они могут двигаться по ниже- или вышерасположенным от мелодии интервалам. Фактура мелодической линии при включении этого режима может расслаиваться на два или три голоса, образующих вместе с главным трезвучия, септаккорды и их обращения в тесном или широком расположении. При этом тембр, громкость, расположение по панораме и другие установки сопутствующих голосов на многих моделях синтезатора могут произвольно регулироваться, что позволяет выстроить акустический баланс между ними и главным голосом. Тем самым фактура мелодии, украшенная принятыми в различных стилях народной и эстрадной музыки вторыми, блок-аккордами и пр., обретает рельефность и глубину оркестрового звучания.

Фактуру аранжировки можно также украсить с помощью звуковых эффектов и шумов, входящих в тембровый набор синтезатора. Они могут быть ритмизованы и выполнять роль фигураций или отдельных акцентов, дополняя собой партию ударных инструментов. При этом благодаря узнаваемости их звучания музыкальный образ приобретает характер осязаемой предметности, а необычный для них ритмический узор зачастую вызывает комический эффект.

Другой способ использования шумов – вплетение их в фактуру на основе ритмической автономии. Так, например, фоновым декоративным элементом музыкального звучания может стать шум ветра или морского прибоя, что также способно вызвать яркие предметно-ситуативные ассоциации.

Значительно обогатить фактуру можно с помощью режимов музицирования, построенных на фонографической основе. Так, мультипанель Multi Pad синтезатора позволяет воспроизводить в процессе живого исполнения занесенные в память инструмента фактурные заготовки. Это могут быть созданные на фабрике звуковые эффекты, мелодические фразы или шаблоны джазовых риффов, которые способны гармонически подстраиваться под тот или иной взятый в партии автоаккомпанемента аккорд.

Некоторые синтезаторы располагают возможностью записи в мультипанель таких реплик самим пользователем. Воспроизводя в нужные моменты исполнения эти музыкальные фразы – по одной или несколько одновременно, он как бы начинает играть в ансамбле с самим собой, тем самым достигая эффекта звучания сразу нескольких синтезаторов. И при этом не теряется контакт с публикой, как это происходит при озвучивании фонограммы, поскольку большинство голосов продолжает исполняться вживую.

Иногда на синтезаторе имеется банк готовых фонограмм с возможностью отключения в них партий мелодии или сопровождения, которые восполняются учеником при игре вживую. Такая деятельность также полезна на начальном этапе обучения, поскольку ученик не только осваивает необходимые игровые навыки, но и на практике, в процессе квазиансамблевого музицирования познает, как устроена фактура.

Г. Применение паттерна в работе над фактурой

Среди охарактеризованных выше способов игры на синтезаторе наиболее часто используемым и специфичным для этого инструмента является игра с автоаккомпанементом. Работа с автоаккомпанементом строится на манипулировании с фактурными заготовками – паттернами, на которых следует остановиться более подробно.

Паттерн (Pattern – переводится как образец, пример, модель, шаблон, рисунок, узор, стиль, характер) представляет собой, как правило, двух- или четырехтактовый остигатный рисунок разнотембровых голосов сопровождения, предполагающий возможность управления его гармонической основой с клавиатуры инструмента при игре вживую.

В памяти синтезатора, как правило, хранится более ста различных паттернов. Как же сориентироваться в таком изобилии и найти среди них нужные для фактурного решения электронной аранжировки?

Прежде всего, стоит обратить внимание на банки, в которых объединяются стилистически родственные паттерны: Pop, Rock, Jazz, Latin, Country, European, Traditional и др. Стиль во многом предопределяет фактурную конфигурацию и тембровый состав шаблонов аккомпанемента. И если необходимо отыскать шаблон, отвечающий тем или иным фактурно-тембровым требованиям, то нужно не пролистывать весь их список от начала до конца, что приведет к неоправданным временным затратам, а сперва определить банк, к которому он может относиться, а затем продолжить поиск уже внутри этого банка.

Другим критерием в классификации паттернов может послужить метр. Чаще всего он двухдольный – 4/4. Паттернов на 3/4 и 6/8 в памяти синтезатора, как правило, значительно меньше – их легко запомнить. И в случае необходимости выбрать один из них опять же нет необходимости пролистывать все паттерны подряд.

Третьим критерием может стать характер ритмического рисунка. В нем могут преобладать восьмые (8 Beat) или шестнадцатые (16 Beat), делающие рисунок фактуры более насыщенным; ровные длительности или пунктирные (Swing, Shuffle), вносящие в него джазовый оттенок. Иногда даже он может включать синкопы.

Классифицировать паттерн можно и по тембровому составу, относя те или иные из них к более ординарным или экзотическим по колориту, и по регистровому расположению, деля их на более компактные или раскидистые (во втором случае важно найти «свободное поле игры» для мелодического голоса). Можно также различать паттерны по наличию какой-либо дополнительной фактурной функции: педали, подголоска (например, в виде джазового риффа).

И наконец, темп также может стать ориентиром в классификации паттернов, как отличающихся более быстрым или медленным движением. Конечно, в процессе работы над аранжировкой его можно изменить, но при этом следует иметь в виду, что пресетный, выставленный на фабрике темп наилучшим образом отвечает особенностям фактурной организации данного паттерна и при значительном его ускорении или замедлении всегда существует риск получить суетливое, карикатурное или, напротив, вялое звучание.

Анализ паттерна по этим основным, связанным с построением фактуры направлениям: стилю, метру, ритму, тембру, регистровому расположению и темпу необходим для грамотного, художественно целесообразного его использования в электронной аранжировке. Главной задачей при этом является достижение гармонического соответствия всех перечисленных составляющих паттерна с центральным элементом фактуры – мелодией.

При подборе паттерна прежде всего следует обращать внимание на его соответствие мелодическому рисунку по метру – ясно, что в обоих случаях должна быть либо двухдольная, либо трехдольная основа. Не менее значимым является его соответствие по характеру ритмического рисунка – мелодия с ровными восьмыми не сольется во времени со свингирующим сопровождением, и наоборот. Желательно также при выборе паттерна ориентироваться на самые мелкие длительности мелодического рисунка. Если, скажем, это восьмые, то они же должны доминировать в паттерне (например, 8 Beat), если это шестнадцатые, то

лучше и паттерн искать на их основе (16 Beat). Дисгармония в этом аспекте делает звучание аккомпанемента либо суетливым и надоедливым, либо вялым и несоответствующим ритмическому тону мелодии.

Метроритмическое соответствие паттерна аранжируемой мелодии – необходимое, но недостаточное условие для того, чтобы остановить на нем свой выбор. Каждый из множества паттернов, подходящих для данной мелодии по этому формальному признаку, внесет в общее звучание какой-то свой, особенный колорит, придаст ему те или иные жизненно-музыкальные ассоциации. И важно, чтобы это работало на искомый музыкальный образ. Творчество аранжировщика на этапе подбора паттерна начинается с ответа на вопросы типа: уместен ли в сопровождении этой мелодии латиноамериканский колорит или колорит французской кафешантанной песенки, подойдут ли для ее аккомпанемента джазовые риффы или ритмы клубной танцевальной музыки, а может быть, наилучшим решением будет остановиться на фортепианных арпеджио, напоминающих об атмосфере аристократического салона?

Необходимо согласовывать использование различных элементов паттерна с формой аранжируемого произведения. Так, вступление (Intro) обычно звучит в начале произведения, окончание (Ending) – в конце, вариация (Variation) – в припеве куплета или среднем разделе трехчастной формы, а заполнения (fill in) разделяют предложения периода и части композиционной формы. Таким образом, с помощью этих элементов можно сделать более рельефным соотношение композиционных разделов и тем самым подчеркнуть свойственную данному произведению логику развертывания музыкальной мысли.

Вместе с тем, поскольку в шаблонах вступления и окончания фактура представлена в полном объеме, использовать их нужно с известной осторожностью. Надо следить, соответствует ли характер входящего в них мелодического рисунка и гармонических оборотов стилю основного раздела произведения. И если нет, что нередко случается при использовании автоаккомпанемента в аранжировке классических произведений, то лучше от этих элементов отказаться. Не слишком ли часто используются заполнения (типичная ошибка впервые знакомящихся с этим элементом учеников), что вместо оживления может привести в звучание аккомпанемента монотонность, как если бы этот элемент вовсе отсутствовал.

К творческим действиям при работе с паттерном следует также отнести корректировку его фактуры. Самым простым способом этой корректировки является редукция. Большинство синтезаторов допускает возможность выключения инструментов, участвующих в озвучивании паттерна, и, если, скажем, снять один-два из них, то результат, возможно, окажется не столь гладким и уравновешенным как оригинал, зато этот его упрощенный вариант в большей мере ответит, допустим, характеру мелодии детской песенки.

Можно также подправить тембровый состав паттерна, изменяя его колорит в соответствии со стилем мелодии. Например, клавишин в аккомпанементе будет созвучен баховской мелодии, а гитара – мелодии старинного романса. Таким образом, в работе с паттерном становится достижимым не только его органичное взаимодействие с мелодией, но и оригинальность формируемой фактуры и музыкального образа в целом.

Д. Электронное инструментоведение

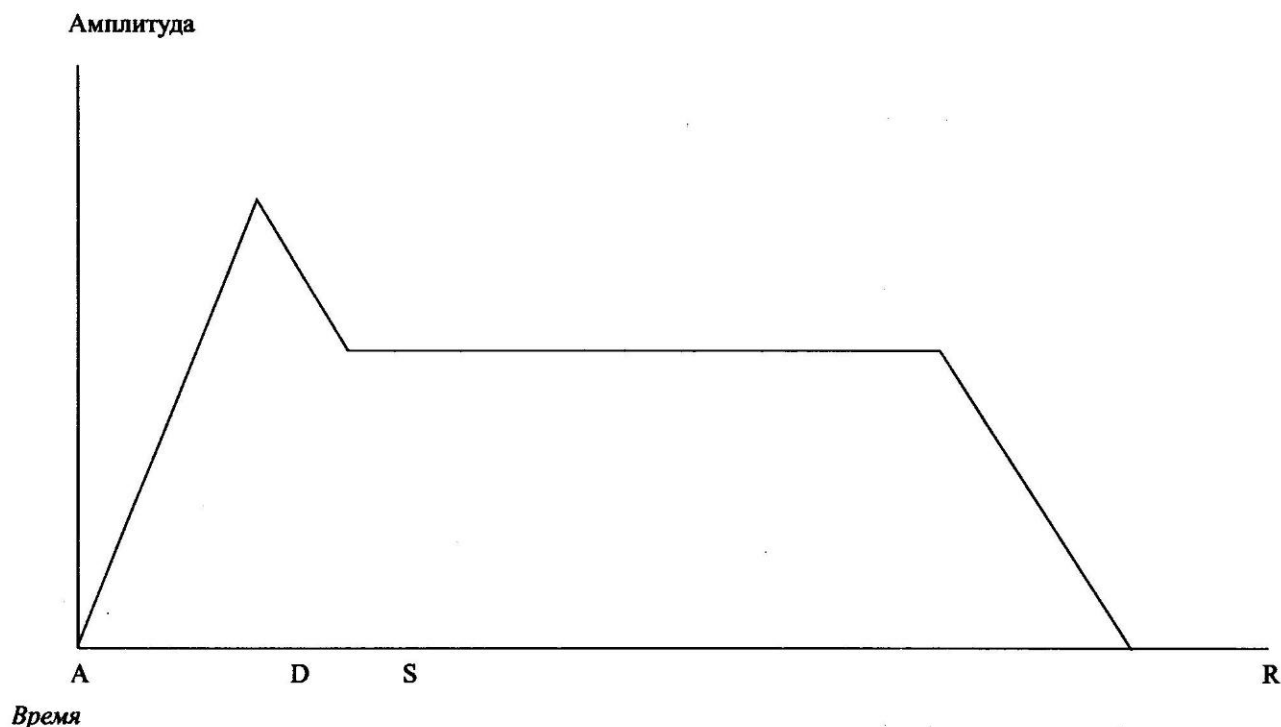
В памяти синтезатора хранятся сотни голосов различных инструментов. Как сориентироваться в этом огромном многообразии? При анализе тембрового материала возможны два подхода: опираясь на его общие акустические свойства и исходя из его подобия звучанию традиционных инструментов.

Если название инструмента и окраска его звучания ничего не говорят, становится актуальным первый подход. Он включает анализ развертывания звука во времени – кривой его громкости или амплитудной огибающей, которая охватывает четыре фазы: атаку (*Attack*), первоначальное короткое и неполное затухание (*Decay*), задержку (*Sustain*) и окончательное затухание (*Release*) – *ADSR* [см. рис. 1].

И особенности этих фаз определяют звучание инструмента, как острое (быстрая атака и большой амплитудный размах первоначального затухания или мягкое (медленная атака и незначительная величина амплитуды первоначального затухания); длящееся (продолжительная задержка) или кратковзвучное (непродолжительная задержка); сухое, отчетливое (короткое окончательное затухание) или со «шлейфом» (длинное окончательное затухание).

Эти характеристики предопределяют случаи применения того или иного виртуального инструмента. Так, для ведения мелодического, басового голоса и аккомпанирующей фигурации предпочтительнее инструменты с острой атакой, а педали – с медленной. Острый, сухой тембр скорее подойдет для быстрого пассажа, а мягкий, длящийся – для кантилены. Медленный темп и прозрачная фактура делают желательным использование шлейфовых, медленно угасающих после отпущения клавиши звучаний и т.д.

Рис. 1



Вторым компонентом анализа общих акустических свойств инструмента является светлотность его звучания. В этом плане можно выделить инструменты с низкой формантой, которые отличаются темной окраской звучания, как при произнесении буквы «О», инструменты со средней формантой, звучащие наподобие букв «А» и «Е» и инструменты с высокой формантой, отличающиеся светлым, порой резковатым звучанием наподобие буквы «И».

Более светлая окраска делает инструмент заметнее на фоне других, поэтому солирование – их преимущественное предназначение. И соответственно для подголосков и фоновых партий лучше приспособлены инструменты с более низкой формантой, хотя своеобразие их колорита зачастую делает их незаменимыми и в соло.

И наконец, третий, наиболее сложный компонент анализа – фактура звучания инструмента, с которой связаны многообразные синэстетические ощущения. Таковыми могут быть ощущения массы и объема – некоторые инструменты воспринимаются как сольные, а некоторые – как ансамблевые. К таковым может относиться иллюзия материальности виртуального инструмента, созданного как бы на основе дерева, металла, стекла; обладающего определенной формой – прямой или спиралевидной, специфичным способом звукоизвлечения, будь то удар, трение-скольжение, биение язычка деревянно-духового инструмента или вибрация губ исполнителя на медном духовом инструменте.

Все возникающие при ознакомлении с виртуальными инструментами ассоциации, связанные с особенностями амплитудной огибающей, светлотностью и фактурой звучания, помогают сориентироваться в изобилии этих инструментов и выбрать те, которые наиболее полно ответят образному строю аранжируемого произведения.

Второй подход к анализу тембров синтезатора связан с подобием многих из них звучанию традиционных инструментов. Следует отметить, что речь здесь не может идти о полном соответствии. Какой бы совершенной ни была техника семплирования, с ее помощью невозможно воспроизвести все богатство оттенков живого исполнения, поскольку последнее есть продукт мышечных усилий музыканта – его интонирования, непрерывно изменяющегося во времени и передающего бесконечное множество смысловых и колористических оттенков. Именно это обуславливает выразительную универсальность механических инструментов, их способность «приспосабливаться к настроению мелодии» (Н.А. Римский-Корсаков). И все же сложившиеся в классической и современной музыке традиции применения этих инструментов, закрепленные на протяжении веков за многими из них определенными художественно-образными амплуа может послужить ценным ориентиром при использовании их электронных «двойников» в инструментовке произведений для синтезатора.

Значительную часть их звукового потенциала составляют голоса, созданные на базе инструментов симфонического оркестра. Ансамбль струнных смычковых является его главным элементом. Композиторы-классики отмечали такие свойства струнных смычковых, как наибольшую силу экспрессии и неподражаемое звуковое разнообразие (Г. Берлиоз), способность к яркому воплощению извивов и изгибов мелодии (М.И. Глинка), теплоту, мягкость и благородство тембра (Н.А. Римский-Корсаков).

Их электронные аналоги – инструменты группы Strings тоже звучат мягко и благородно, но в отсутствие живых исполнителей – не столь гибко и разнообразно. При инструментровке различных пластов фактуры следует обращать внимание на характер атаки электронных струнных. Она более острая у тремолирующих струнных (Tremolo Strings) и струнных ансамблей 1 (String Ensemble 1 и Synth Strings 1), и более мягкая у струнных ансамблей 2 (String Ensemble 2 и Synth Strings 2). Ведение мелодии и подголоска лучше поручить первым, а функцию педали – вторым.

В наборе электронных голосов имеются также сольные струнные: скрипка (Violin), альт (Viola), виолончель (Cello) и контрабас (Contrabass). Однако их звучание заметно отличается от акустических прототипов своей простоватостью и грубоватостью, поскольку в них отсутствует очень важный элемент тембра этих прототипов – нюансы сольного исполнительского интонирования. Поэтому в лирическом амплуа их звучание может произвести несколько карикатурное впечатление. Зато в какой-нибудь детской песенке, где сказочный персонаж «пиликает на скрипке», оно будет на своем месте.

В отличие от сольных струнных, представленные в электронном наборе тембров деревянно-духовые инструменты, как правило, отличаются гораздо большей реалистичностью звучания, его близостью к акустическим оригиналам. Это позволяет в этом новом формате лучше выявить яркую индивидуальность, свойственную каждому из них.

Как в оркестре, так и в электронных банках эти инструменты делятся на две подгруппы: язычковые (Reed) и лабиальные, флейтовые (Pipe). Первым свойственна более темная, как бы носового оттенка окраска звучания, особенно инструментам с двойным язычком – гобоем, английскому рожку и фаготу. Они по преимуществу предназначены для ведения мелодической линии. Вторые отличаются более светлой звучностью и в большей мере тяготеют к подвижности и виртуозности.

Своеобразие звучания каждого из этих инструментов обусловило закрепление за ними в оркестре определенных образных типажей. Так, тембр флейты (Flute) характеризуется как холодный, наиболее подходящий к мелодиям грациозного и легкомысленного характера в мажоре – и с оттенком поверхностной грусти в миноре (Н.А. Римский-Корсаков). Она не способна к выражению поэтической страсти, но чрезвычайно удобна для изображения голосов природы (Ф. Геварт).

С гобоем (Oboe) связывается пасторальная сфера: его тембр, простодушно-веселый в мажорных – и трогательно-печальный в минорных мелодиях (Н.А. Римский-Корсаков), пригоден для обрисовки настроений деревенского веселья (А. Модр); лирическая сфера: гобой хорош для передачи чувств покорной печали и любовного томления (А. Модр), блестит лучом надежды среди туч скорби (А. Гретри). Не чужды ему и комические образы: гобой, с его густыми, как бы кичливыми низами и, наоборот, острыми, пронзительно-тонкими верхами, очень хорош для юмористических ситуаций, для карикатуры (Р. Штраус). Томный оттенок звучания гобоя и его разновидности английского рожка (English Horn), близкий восточным инструментам – зурне, замру, позволяет с их помощью погрузиться в атмосферу восточной сказки.

Кларнет (Clarinet) по окраске своего звучания представляет собой нечто среднее между флейтой и гобоем – оно полнее и компактнее, чем у флейты, но мягче, чем у гобоя. Его различные регистры по характеру своего звучания значительно отличаются друг от друга. Так, низкий регистр представлен гулками, гудящими звуками с металлическим оттенком, а верхний – чистыми и кристаллическими (М. Чулаки).

С его тембром связывается самый широкий круг образов: лирические и эпические, пасторальные и религиозно-умиротворенные. Этот инструмент отличается особенной выразительной гибкостью: при правильном использовании регистров, надлежащем ведении мелодической линии и соответствующем сочетании с инструментами других групп кларнет передает все оттенки чувств (Р. Штраус).

Звучание фагота (Bassoon), напротив, вписывается в определенный образный типаж. Его тембр, старчески насмешливый в мажоре и болезненно печальный в миноре (Н.А. Римский-Корсаков), имеет склонность к гротеску (Г. Берлиоз). Его даже называли клоуном оркестра (Э. Праут).

Саксофоны представлены в электронном тембровом наборе группой, включающей их сопрановую (Soprano Sax), альтовую (Alto Sax), теноровую (Tenor Sax) и баритоновую разновидности (Baritone Sax).

По своему звучанию они занимают промежуточное положение между группой деревянных и медных духовых инструментов. Их тембры отличаются необычайной полнотой, мощностью и певучестью (М.И. Чулаки). Вибрирующий звук и возможность исполнять глиссандо при переходе от одного тона к другому делает эти инструменты пригодными не только для изображения безудержного веселья, но и для передачи сентиментального настроения и безнадежного трагизма (А. Модр).

Ярко выраженная индивидуальность звучания каждого из электронных заместителей деревянно-духовых инструментов предопределяет их использование в фактуре в мелодической функции. Их тембр также придаст своеобразие звучанию подголоска или заполнения, например – джазового риффа в изложении аккордами саксофонов.

Составляющие отдельный банк инструментов медные духовые (Brass) по окраске звучания не так сильно отличаются друг от друга, как деревянно-духовые, хотя и не образуют единого тембрового монолита, подобно ансамблю струнных смычковых. Классическая традиция связывает применение этих инструментов с приподнято-пафосными и драматическими образами.

Так, тембр трубы (Trumpet), отличающийся ясной и несколько резкой, вызывающей звучностью (Н.А. Римский-Корсаков), хорош в воинственных образах, в крике ярости и мщения, как и в торжественных гимнах; он способен выражать все сильное, гордое, величественное; ему доступна большая часть трагических оттенков (Г. Берлиоз).

Со звучанием тромбона (Trombone) связывается выражение героической торжественности, величавости, гордости (Г. Берлиоз), а тубы (Tuba) – суровости (Н.А. Римский-Корсаков). Несколько особняком стоит валторна (French Horn): несмотря на так часто используемые веселые охотничьи фанфары, валторна – инструмент благородный и меланхолический (Г. Берлиоз), он обладает поэтично-красивым и мягким тембром (Н.А. Римский-Корсаков).

Главное предназначение электронной меди в силу яркости, резкости и напряженности ее звучания, выделяющегося среди других, – вести мелодию. Она также может быть задействована для подчеркивания линии подголоска, в ритмическом или мелодическом заполнении. С осторожностью следует подходить к использованию меди в аккомпанирующих голосах, поскольку звучание в целом начинает напоминать духовой оркестр.

Очень широко в тембровом наборе современного электронного инструмента представлены ударные инструменты. По несколько десятков они группируются в банки, каждый из которых связан с определенным жанром или стилем музыки: оркестровой, джазовой, танцевальной, техно, хип-хопом и др. И количество таких банков даже на недорогом клавишном синтезаторе может достигать до шестнадцати. Кроме того, они составляют еще три банка обязательного набора синтезаторных голосов формата GM: фортепиано (Piano), хроматические ударные (Chromatic Percussion) и ударные (Percussive).

Роль ударных в инструменталке джоза. С их помощью можно подчеркнуть ритмо-динамическую структуру музыки. Дублируя или дополняя ритмический рисунок баса и гармонических голосов, они способны значительно оживить звучание, усилить заложенное в ней танцевальное или маршевое начало. Такой способ использования ударных характерен для классической и современной популярной музыки. Так, например, в инструментальных составах последней они составляют обязательный компонент ритм-группы.

Другой способ их использования – без привязывания к аккомпанементу – характерен для современной музыки академических жанров. В этой музыке ударным зачастую поручают солирующие партии. В последнем случае акцент переносится с динамики звучания ударного инструмента на свойственный ему колорит, который помимо конструктивных особенностей во многом определяется этническим происхождением того или иного инструмента.

Среди прочих знакомых на слух виртуальных голосов следует отметить голоса органных инструментов (Organ), куда входят как классические органы, например механический (Drawbar Organ), церковный (Church Organ), язычковый (Reed Organ), так и их электронные разновидности: рок-орган (Rock Organ), с перкуссией (Percussive Organ) и др. В этот же банк входят ручные гармоники: аккордеон (Accordion), танго-аккордеон (Tango Accordion) и губная гармоника (Harmonica).

Если тембры старинных инструментов вызывают яркие ассоциации с классической органной музыкой, то тембры электронных органов – с джазовой, рок- и поп-музыкой, где они чаще всего заполняют средние голоса. Примерно такая же роль и у аккордеона – только в малых ансамблях эстрадной музыки. Своеобразие окраски звучания этих инструментов, таким образом, закрепляет за ними определенные ниши в электронной инструменталке музыки.

Итак, мы определили способы анализа и классификации электронного звукового материала, а также сложившиеся в классической и современной музыке традиции применения того или иного присутствующего в виртуальном виде традиционного инструмента. Эти знания необходимы для музыкального формирования этого материала – деятельности, которую по аналогии с ее традиционным видом можно назвать электронной инструментовкой.

Е. Электронная инструментовка

Основные проблемы электронной инструментовки связаны со структурированием тембра по трем координатам музыкального пространства: горизонтали (время, формообразование), глубине (взаимодействие с фактурой) и вертикали (регистровый баланс).

С помощью изложения музыкальной мысли в едином тембровом ключе можно объединить различные разделы, а прибегая к тембровым контрастам, наоборот, – разъединить их. Такое взаимодействие тембра и формы легко объяснимо: единая окраска звучания как бы поручает изложение этой мысли одному и тому же персонажу, в то время как контрастное звучание заставляет слушателя переключать внимание с одного персонажа на другой, тем самым размывая связность повествования.

Соответственно и в инструментовке для электронного инструмента не стоит с помощью контрастных тембровых средств дробить целостное музыкальное построение, и, напротив, переход к новому построению вызывает необходимость освежить тембр. То есть тембр следует менять на гранях музыкальной формы.

Аналогичное свойство тембра связывать и разъединять звучание действует не только в его временном развертывании, но и по глубинной координате. Если в задачи инструментовщика входит подчеркнуть единство какого-либо элемента фактуры, например аккорда, надо поручить его исполнение темброво однородным инструментам. И наоборот, чтобы отделить в перспективе музыкального звучания различные фактурные пласты, допустим мелодию, подголосок и сопровождение, следует задействовать контрастные по окраске звучания. Учет в инструментовке для синтезатора такой тембро-фактурной функциональности позволяет выигршно подать каждый из этих пластов и выстроить объемное, рельефное звучание.

Для построения регистрового баланса актуальным становится не столько соотношение инструментов по тембру, сколько по тесситуре. Каждый инструмент, по словам Н.А. Римского-Корсакова, имеет свою область выразительной игры, в которой его художественный потенциал проявляется в наибольшей мере. Эта область охватывает центральную часть диапазона инструмента – без крайне высоких и низких звуков. И игра в этой области при заполнении вертикали будет способствовать достижению регистрового баланса. Напротив, если инструменты задействованы в несвойственной им тесситуре, скорее всего звучание окажется несбалансированным.

Широкий диапазон электронных вариантов традиционных инструментов, намного превосходящий диапазон их акустических прототипов, провоцирует безразличие начинающих учеников к этому фактору. Но если, допустим, диапазон тубы на синтезаторе распространяется на вторую и третью октаву клавиатуры, а трубы – на большую, то это не значит, что во всех регистрах их звучание окажется равноценным в художественном плане. И ровное звучание широко расположенного аккорда обеспечит звучание басового инструмента (например, тубы) в басу, инструментов среднего регистра (например, валторн и тромбонов) – в теноровом диапазоне, а высокого инструмента (например, трубы) – в сопрановом регистре, и никак не наоборот.

Если инструментовка будет отвечать охарактеризованным выше закономерностям взаимодействия тембра с формой, фактурой и регистровым положением голосов, то это еще не означает, что она будет безупречна в художественном плане. Формально правильных решений может быть множество – мало ярких.

Помимо правил при подборе тембра очень важно ориентироваться на чувство колорита, характер ассоциативных связей, возникающих при использовании того или иного из них. Ключевым в работе над инструментовкой является вопрос, какой оттенок нужно получить в окраске звучания того или иного музыкального фрагмента: например, хриплость (тогда, возможно, подойдут саксофоны) или мягкость и массивность (струнные), прозрачность (колокольчики) или резкость и драматичность (медь). Каждый тембр содержит в себе массу ассоциативных возможностей, и важно, чтобы они работали на художественный образ, а не вступали с ним в противоречие.

2. Звукорежиссерские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора

Свойственные электронным инструментам широкие возможности моделирования пространства звучания ставят перед их пользователем, в том числе младшим школьником, новые художественные задачи в работе над аранжировкой музыкальных произведений. Их текст нужно не только доработать в соответствии с возможностями этих инструментов (например, гармонизовать мелодию, выстроить фактуру, заполнить инструментовку и т.п.), но и создать такие искусственные акустические условия, в которых воплощение этого текста было бы наиболее убедительным в художественном плане.

Ничем не оправданным и противоестественным видится одинаковое звукорежиссерское решение при воплощении музыки, относящейся к различным жанрам и стилям. Тот или иной ее характер уже изначально предполагает определенную модель акустических условий звучания. Скажем, для камерной музыки нужна имитация камерного зала, для оркестровой музыки – большого зала, для церковной хоровой или органной музыки – гулкого пространства церковного собора и т.д. Подобные звучания на синтезаторе получаются с помощью регулировки эффектов из группы задержек (Sustain, Delay, Reverb).

Помимо следования характерным для того или иного жанра и стиля акустическим условиям звучания, аранжировщик в процессе построения виртуальной акустики может решать и иные художественные задачи. Например – акцентировать с помощью звукорежиссерских средств особенности свойственного какому-либо музыкальному произведению образного строя – сказочного, романтически возвышенного или упрощенно-бытового.

3. Исполнение музыкальных произведений

Преимущество проблем развития техники игры на синтезаторе и фортепиано обусловлена общностью строения клавиатуры, делящей октаву на двенадцать полутонов и закрепляющей за каждым из них ту или иную белую или черную клавишу. Естественным поэтому видится перенос в обучении игре на электронном инструменте накопленного в фортепианной педагогике опыта, касающегося правильной постановки рук на клавиатуре: низкосводчатое положение кисти, прямая линия кисти – локтя, широкий разворот локтя, опущенные плечи и т.п.;

развития навыков игры: в одной позиции и – с ее сменами с помощью подкладывания первого пальца или скачком, освоение различных характерных для клавирной музыки фактурных формул, совершенствование пальцевой беглости, точности туше и т.п.

Главными проблемами в приобщении ученика ко всем этим игровым навыкам оказываются преодоление зажатости рук и корпуса, выработка свободных естественных движений и необходимых мышечных автоматизмов. Вместе с тем новая цифровая среда обуславливает необходимость корректировки конкретных способов достижения этих результатов.

Во-первых, клавиатура синтезатора имеет с фортепианной лишь внешнее сходство. Ее функция состоит не в механической трансформации удара пальцев в удар молоточка по струне, а в управлении звуковым модулем электронного инструмента в соответствии с протоколом MIDI. Поэтому по сути своей она является MIDI-контроллером.

Во-вторых, клавиатура не является единственным средством управления звуком на синтезаторе. Многие исполнительские параметры выставляются с панели инструмента, притом не во время игры, а предварительно. И, таким образом, электронное звучание имеет двойное управление – с помощью не только клавиатуры, но и этих относящихся к сфере аранжировки средств. Так, например, происходит уточнение громкости звучания (MIDI-сообщение main volume) и его яркости (expression), действия портаменто (portamento switch / time / control), звукового колеса (pitch bend), послекасания (aftertouch), управление темпом, агогикой, разделением клавиатуры на несколько мануалов и другими параметрами.

В-третьих, исполнитель на электронном инструменте имеет дело не с бесконечным в своих проявлениях звучанием фортепианных струн, а с семплированными голосами. И достигнуть качественного звучания в процессе исполнительского манипулирования таким звуковым материалом намного проще. И, наконец, в-четвертых, современный синтезатор располагает возможностями автоматизации ряда исполнительских действий.

Все эти связанные с компьютерной интерактивностью свойства обуславливают значительное облегчение техники игры. Поэтому значение специальных упражнений (экзерсисов), гамм, технических этюдов и других идущих от фортепианной педагогики рутинных методов формирования исполнительского аппарата снижается. Выработка необходимых мышечных автоматизмов и достижение свободы исполнительских движений по-прежнему остаются в повестке дня, но иной по сравнению с фортепиано характер действий исполнителя требует выработки специфических технических навыков.

Отличие от фортепиано заключается уже в весе и портативности синтезатора. Его можно поставить на стол или специальную подставку. На нем можно играть сидя или стоя (что на сцене выглядит как стремление артиста выразить свое уважение к публике). Во всех случаях надо сохранять правильное положение рук ученика относительно инструмента (с прямой линией локтя – кисти, широким разворотом локтя и опущенными плечами). При этом легкость инструмента и конструкция специальной подставки (которую желательно иметь) позволяют подгонять высоту его расположения под позицию игры стоя или сидя, а не решать этот вопрос за счет удобства действий самого исполнителя.

Отличия касаются и характера туше. Клавиатурная механика электронных инструментов отличается большим разнообразием. Наиболее близка фортепианной молоточковая механика (*weighted hammer action*), которой обычно оборудуется разновидность синтезатора – цифровое пианино. Близость ощущения фортепианного туше достигается за счет использования деревянных клавиш и настоящих молоточков. Более того, предусмотрена даже свойственная роялю большая сопротивляемость клавиш нижнего регистра по сравнению с верхним, что дает играющему на таком инструменте пианисту ощущение комфортности.

Другой тип механики, «требующей половинной мышечной нагрузки» (*semi-weighted action*), основан на пружинном механизме сопротивляемости цельнопластмассовых клавиш, которые усилены грузиками. И наконец, наиболее распространенный тип механики – синтезаторный (*synth action*) с пружинами, поддерживающими полые, более короткие, чем у фортепиано, пластмассовые клавиши.

Клавиатуры, относящиеся к последнему типу, в свою очередь, в зависимости от степени упругости пружины делятся на более легкие (*non-weighted*) и тяжелые (*semi-weighted* или *weighted*). Кроме того, разнообразие туше достигается за счет включения или отключения режима чувствительности клавиш к скорости нажатия (*touch response on / off*). А выбрав первый из них, можно остановиться на одном из трех уровней его чувствительности (*touch response sensitivity*).

И наконец, помимо инструментов с обычными полноразмерными клавиатурами (*full-size keys*), существуют разновидности с уменьшенным размером клавиш (*minikeys*), предназначенные для детской руки. На этих и многих других инструментах меньшим по сравнению с фортепиано может быть и количество октав.

Как видим, при игре на синтезаторе нельзя говорить о едином, унифицированном характере звукоизвлечения с помощью клавишного механизма и соответственно – о технике туше по образцу фортепианной. Широкое разнообразие типов механики, режимов чувствительности, видов, размеров и диапазонов клавиатур позволяет рассматривать его как мультиинструмент, в процессе освоения которого возникает новая задача формирования разнообразных гибких навыков туше.

Еще одно отличие туше от фортепианного связано с многотембровостью синтезатора. Одно и то же движение пальца на клавиатуре может инициировать звучание инструментов с самым широким кругом характеристик – острых или мягких, ярких или матовых, длящихся или быстро затухающих и т.д. То есть понятие мультиинструментальности синтезатора можно связать не только с обобщением множества физических свойств и функций различных его разновидностей, но и с многообразием звукового материала, присущим любой из них.

Неоднозначность взаимосвязи между мускульным усилием и звуковым результатом делает невозможным выработку соответствующего слухомоторного автоматизма. И адекватные исполнительские движения в игре на синтезаторе можно найти только в опоре на слуховые представления о конкретном звуковом воплощении текста, которые определяются как особенностями данной модели инструмента, так и предварительно выставленными на его панели значениями тех или иных динамических, тембровых и артикуляционных параметров.

Тем самым решение возникающих у музыканта-электронщика специфичных технико-игровых проблем становится возможным лишь в опоре на принцип слуховой доминантности в технической работе, а игровые навыки формируются лишь в рамках разучивания на данной модели клавишного инструмента конкретной аранжировки того или иного произведения – в каждом новом случае они будут значительно отличаться от уже известных ученику.

При всем разнообразии этих навыков можно говорить об их родственности между собой и одновременно – общих отличиях от тех, которые формируются в фортепианной игре.

Важнейшим MIDI-параметром, управляемым действием пальцев на клавиатуре и определяющим гибкость исполнительского интонирования, является скорость движения клавиши (*velocity*). Соответствующий MIDI-датчик при этом не реагирует на силу нажатия, поэтому характерное для игры на фортепиано и придающее звучанию этого инструмента тембровое разнообразие использование веса локтя, руки, корпуса при взятии клавиши синтезатора не отражается на звуковом результате. А следовательно, заимствование из фортепианного опыта соответствующих движений бесполезно. В отличие от последних, на синтезаторе вполне достаточно ограничиться лишь легкими пальцевыми движениями – примерно такими же, как на аккордеоне, но с поправкой на динамическую чувствительность клавиатуры.

Ряд инструментов также позволяет воспроизводить вместе с живым исполнением заранее записанные на дорожки мультипанели музыкальные фрагменты, что значительно обогащает общее звучание при минимальных усилиях исполнителя на сцене.

Совсем несложно на синтезаторе играть в октаву или любой другой интервал, для чего в режиме наложения голосов (*layer / dual*) они соответственным образом настраиваются (опции *oct shift* или *corse*). Так же легко, играя лишь главный голос, можно получить одновременное звучание различных сопутствующих голосов, образующих вторы, блок-аккорды и пр. (используя различные настройки режима *auto harmonize*).

Следует отметить, что во время живой игры исполнитель, как правило, сам переключает все предварительно выставленные и зафиксированные в ячейках памяти (*registration memory*) настройки звучания. При этом он также должен вовремя освежать звучание паттерна автоаккомпанемента, чередуя его различные элементы (*intro, main, fill in, var., ending* и др.). Кроме того, в ряде случаев надо еще успевать в нужные моменты включить воспроизведение мультипадов, повернуть колесо изменения высоты или модуляции.

Все эти манипуляции со всевозможными расположенными на панели инструмента датчиками, наряду с игрой на клавиатуре, становятся неотъемлемыми элементами исполнительской деятельности. Притом некоторые из них (например, манипуляции со звуковым колесом) интонационно значимы. Они требуют знания об эталонах инструментального звучания, к которым исполнитель на синтезаторе с их помощью хочет приблизиться, и выработки специальных навыков решения данных задач.

Выработка этих и всех прочих навыков по управлению с панели инструмента параметрами звучания в процессе живой игры составляет отдельную исполнительскую проблему. И все связанные с данным управлением сложные движения следует заучивать, подобно трудным пассажам, расчлняя их на простые составляющие, осваивая каждую из них порознь и соединяя впоследствии освоенные элементы в целостные исполнительские действия.

В определенной мере разгрузить эти действия помогает ножная педаль. На нее, в частности, могут быть назначены функции включения / выключения автоаккомпанемента, переключения ячеек памяти, так же как и обычные функции, аналогичные тем, которые связаны с действием фортепианных педалей – правой (*sustain*), средней (*sostenuto*) и левой (*soft*).

С помощью педали на некоторых инструментах можно плавно изменять уровень громкости, яркость тембровой окраски, длительность реверберации и величину темпа воспроизведения записанной в секвенсере фонограммы, что способно значительно обогатить звучание и требует выработки специальных навыков выразительной игры ногой, притом в каждом конкретном случае – разных.

В целом, сравнивая технику игры на синтезаторе с фортепианной, можно отметить как некоторые сходные черты, связанные с общностью в строении клавиатуры, так и различные, определяемые природой звукового материала и технологией, лежащей в основе управления им.

Выработанные в историческом развитии фортепианной педагогики принципы формирования музыкально-исполнительской техники, утверждающие важность игровых автоматизмов, свободы и разнообразия движений, а также приоритет слуховых представлений в поисках способов обретения необходимых навыков, сохраняют свое значение при обращении к электронному клавишному инструменту. Однако в цифровой среде они порождают новый, особенный вид клавишной техники.

Ее главные отличия от фортепианной: 1) простота и доступность, обусловленная переносом ряда исполнительских задач в область аранжировки, относительной легкостью достижения качественного звучания, наличием функций, автоматизирующих игровой процесс; 2) большее в количественном и качественном

ном плане разнообразие исполнительских движений в связи с широтой модельного ряда синтезатора, множественностью узлов управления его звучанием, возможностью назначения на каждый из них тех или иных функций и выбора конкретных звуковых параметров в их рамках.

Электронная мультиинструментальность позволяет говорить не о единственной, универсальной технике игры, а о множестве видов техники, особенно учитывая перспективу совершенствования синтезатора и оснащения его новыми функциями. Такое многообразие техники невозможно развить, ограничиваясь стандартными фортепианными упражнениями – игрой гамм, арпеджио, технических этюдов и др. Большинство возникающих в игре клавишника трудностей в силу уникальности каждой из них требует от исполнителя умения создавать специальные упражнения для их преодоления, включая самые необычные, связанные с манипулированием датчиками на панели инструмента и ножной педалью.

III. Методы обучения младших школьников в классе синтезатора

В основе формирования способности к музицированию как творческой способности лежат два главных вида деятельности учащихся: творческая практика и изучение теории музыки. Поэтому объединяющий эти виды деятельности комплексный метод, о котором писал Г.Г. Нейгауз применительно к обучению игре на фортепиано, становится в педагогике творчества единственно возможным методом преподавания. И учитель по синтезатору еще в большей мере, чем учитель фортепианной игры, «должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта».

Ценность необходимых для музыкального творчества знаний определяется, прежде всего, их системностью, то есть целостным всесторонним охватом системы выразительных средств музыки, раскрытием многообразных взаимосвязей, возникающих у каждого из этих средств с другими, а также их содержательных возможностей в музыкальном целом. В системе всегда можно выделить ведущий структурообразующий элемент. Таковым элементом музыки гомофонно-гармонического склада, ее «монадой», порождающей все другие элементы музыкального целого, является мелодия. Прочие элементы музыкального целого по отношению к мелодии можно подразделить на две группы: ритмо-гармонический каркас послужит ее «фундаментом», а фактура, тембр, средства исполнительского и звукорежиссерского интонирования будут составлять красочно-орнаментальный слой музыкальной мысли.

Данная схема, охватывающая все элементы выразительности музыки гомофонно-гармонического склада, позволяет каждый из них рассматривать через призму многосторонних функциональных связей. Кроме того, эта схема служит моделью формализации музыкальной деятельности, на которую ориентирована конструкция современного популярного синтезатора, поэтому вполне закономерным будет взять ее за основу в систематизации музыкально-выразительных средств при изучении теории в рамках начального обучения электронному музицированию.

Закономерности использования выразительных средств, отражающие функциональное взаимодействие этих средств между собой и с музыкальным целым, могут быть представлены в виде свода правил. Так, в работе над гармонизацией, входящей в процесс электронного музицирования, учащиеся всегда должны добиваться согласного сочетания мелодии и гармонии, стремиться к плавному голосоведению в сопровождении;

в работе над фактурой – «освежать» фактуру сопровождающих голосов на границах развертывания музыкальной мысли, выделять различные пласты фактуры, звучащие одновременно, с помощью контрастных тембров и регистров и, наоборот, единые пласты объединять одним тембром, следить за соответствием фактуры сопровождения характеру мелодической линии (по жанровым деталям, драматургии, выразительности);

в работе над инструментровкой – при смене музыкальной мысли обновлять тембр мелодии, «прорисовывать» каждый план звучания различными тембрами, для выделения мелодии применять октавные или основанные на контрастных тембровых сочетаниях дублировки и т.д.

Вместе с тем, применение правил ни в коем случае не должно носить характер навязанных педагогом догматических предписаний, засушивающих творческую практику. Ценными знания ученика для данной практики становятся лишь в случае их косвенного воздействия на нее, и они никак не могут подменить собой воображения учащегося.

¹ Г.Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: «Музгиз». 1958. С. 196.

Эффективным для музыкального развития учащихся является такое введение нового теоретического материала, которое вызвано насущными требованиями творческой практики. Столкнувшись с той или иной трудностью, ученик должен сам сформулировать проблему, и новые горизонты теории открываются ему в процессе решения этой проблемы. Данный метод позволяет на уроке сохранить высокий творческий тонус при обращении в сферу теории и ведет к более глубокому ее усвоению. Важным условием придания обучению проблемного характера является методическая направленность в подборе музыкального материала, каждый последующий пример которого должен включать в себя какие-то новые сложности, требующие своего теоретического осмысления.

В творческой практике начального этапа обучения вполне допустимы случаи, когда ученик берется за музыкальное произведение, аранжировка которого ставит перед ним отдельные заведомо непреодолимые на данный момент трудности. В этом случае в целях поддержания творческого интереса ученика педагог, выполняя эти трудные операции, может в своих объяснениях затронуть теоретический материал из последующих разделов учебной программы, тем самым подготавливая почву для их целостного изучения в будущем.

С другой стороны, прохождение каждой новой теоретической темы предполагает постоянное повторение пройденных, обращение к которым диктует творческая практика учащихся. Такие методические приемы «забегания вперед» и «возвращения к пройденному», определяя собой многократное обращение учащихся к важным для творческой практики теоретическим проблемам, придают объемность их «линейному», последовательному и систематическому изложению и способствуют их лучшему усвоению.

Чтобы подвести младших школьников к системе музыкальных понятий, освоение которых необходимо для музицирования на синтезаторе, следует прибегать к образным сравнениям. Например, необходимое при обучении электронному музицированию представление об иерархии средств выразительности в музыкальном целом можно уподобить «кошкиному дому», где мелодией станет кошка, а сопровождением, как «средой обитания» мелодии – дом, в котором эта кошка живет. При этом ритмо-гармонический комплекс нашего музыкального целого найдет свою аналогию в форме этого дома, бас – в его фундаменте, в котором главенствуют три краеугольных камня – тоника, доминанта и субдоминанта, фактура отразится в отделке, а тембр – в раскраске дома.

Ту же трехслойную структуру средств музыкальной выразительности можно уподобить корням, стволу, ветвям и листьям дерева. Еще пример: «бас-кенгуру» любит «прыгать» по квартам, а если «шагом» пройти расстояние, которое наш «кенгуру» преодолевает в два прыжка (I-IV, V-I), то мы получим два тетрахорда, из которых состоит лад (I-II-III-IV, V-VI-VII-I) и т.д.

При всей важности освоения теоретических знаний следует учитывать, что они являются пусть необходимым, но все же средством для достижения главной цели обучения – приобщения к практике музицирования на синтезаторе. Главным методом организации творческой практики учащихся выступает опора на систему усложняющихся творческих заданий. Основным видом таких заданий является исполнение различных музыкальных произведений, что, как было отмечено, в электронном музыкальном творчестве всегда связано с их аранжировкой.

Аранжировка представляет собой сложную творческую деятельность, состоящую из четырех основных действий: это анализ текста оригинала, составление проекта аранжировки, отбор звуковых средств, проверка и корректировка результата. Каждое из этих действий, в свою очередь, делится на ряд операций, поэтому приобщение учащихся к искусству аранжировки возможно лишь в опоре на дидактический принцип расчленения сложной задачи на простые составляющие.

Аранжировщик должен не только грамотно и художественно убедительно решать каждую из возникающих по ходу его работы творческих задач, но и осознавать саму логику их чередования. Поэтому важным методом первоначального обучения аранжировке является разъяснение ученику последовательности действий и операций этой деятельности, в основе чего лежит поисковое движение сужающимися концентрическими кругами от самых общих параметров будущей аранжировки к все более частным. Например, при составлении проекта аранжировки ученик должен последовательно определить ее жанрово-стилистическую направленность и линию драматургического развития, выстроить форму, произвести гармонизацию, наметить общие очертания фактуры.

При отборе звуковых средств он также последовательно должен выбрать подходящий режим игры на синтезаторе, затем, если выбран интерактивный режим музицирования, – приступить к поиску нужного

паттерна, тембрового решения и шумовых эффектов, режима исполнительской артикуляции, оптимального варианта корректировки звучания по звукорежиссерским параметрам.

Совершенствованию работы младших школьников над аранжировкой на всех ее этапах – от анализа текста оригинала до внесения коррективов в готовый продукт – будет способствовать метод авторской интроспекции. Суть его сводится к вовлечению учеников в творчество путем показа им определенных сторон творческого процесса с комментариями собственных действий. Это должно привлечь внимание детей к закономерностям, которые служат основанием для тех или иных операций по созданию аранжировки для синтезатора.

Приемы объяснения маленьким учеником собственных действий, а также совместного обсуждения вопросов, возникающих по ходу работы над аранжировкой, с педагогом или другими учащимися (при индивидуально-групповой форме занятий) помогают расширить их представления о средствах, способах, художественных возможностях данной творческой деятельности и тем самым способствуют развитию музыкального воображения и мышления учащихся.

Приемы критики и самокритики призваны культивировать у младших школьников чувство творческой неудовлетворенности, основанное на противоречии между воображаемым, идеальным образом данной аранжировки и ее конкретным воплощением. Это чувство заставляет автора вновь обращаться к уже готовому произведению с целью его усовершенствования, и тем самым это чувство становится психологической основой для развития художественного мастерства.

Если ученик сумел грамотно выстроить аранжировку, то это еще не означает, что он в целом справился с творческим заданием – эту аранжировку нужно еще воплотить в звуки, то есть исполнить на электронном клавишном инструменте. Техника игры на нем, как было отмечено, близка фортепианной, поэтому методический опыт, накопленный в фортепианной педагогике по решению таких проблем как освоение целесообразных игровых движений, преодоление зажатости рук и корпуса и т.п. может послужить ориентиром при решении аналогичных проблем в условиях обучения игре на синтезаторе.

Вместе с тем управление с помощью специальных кнопок, расположенных на его панели, многими звуковыми параметрами, к которым относятся: тембр, динамика, артикуляция, отзвук, шумовые эффекты, автоаккомпанемент, темп, агогика, мультипады, воспроизведение заранее записанных на секвенсере фрагментов фактуры и др. – значительно облегчает технику игры на электронном клавишном инструменте, снимает многие проблемы работы над туше, развития беглости пальцев, накладывающие порой столь характерный отпечаток на весь процесс обучения игре на фортепиано. В связи с этим значение различных упражнений на развитие беглости пальцев, гамм, этюдов в обучении игре на синтезаторе по сравнению с фортепиано падает.

Зато появляются новые специфические технические проблемы, например, переключение режимов звучания во время игры, достижение ритмической синхронности игры под автоаккомпанемент, освоение легкого туше одними пальцами без участия мускульных усилий всей руки, плеча, корпуса и т.п. Для преодоления подобных трудностей, возникающих по ходу выучивания пьесы, младшим школьникам может быть предложен ряд упражнений, направленных на формирование необходимых навыков. Так, для достижения синхронности игры под автоаккомпанемент рекомендуется хорошо выучить текст, исполнять его под электронный метроном, играть одну мелодию, мысленно представляя себе фактуру автоаккомпанемента, играть один автоаккомпанемент, пропевая мелодию вслух или про себя и т.д.

Опыт работы над аранжировкой и игровые навыки, на которые опирается начинающий ученик при звуковом воплощении на синтезаторе различных музыкальных произведений, становятся ключом для выполнения им и других творческих заданий, связанных с подбором по слуху, элементарным сочинением и импровизацией. Методы приобщения учащихся к этим видам творческой деятельности схожи со слуховым методом обучения игре на фортепиано, поскольку перед обучающимися в обоих случаях возникают те же проблемы: формирование зрительно-слухо-моторных связей, овладение «звуковыми моделями» музыкального языка и методами их использования, развитие фантазии, игровой техники и т.п.

Вместе с тем, в этих методах есть и некоторые отличия, определяемые спецификой цифрового инструмента. Так, теряет свою практическую значимость деятельность, связанная с транспонированием, поскольку эту функцию берет на себя электроника, и можно легко транспонировать музыкальное построение на любой интервал, нажав соответствующую кнопку на панели инструмента. В практике электронной аранжировки постепенно, как бы сами собой формируются и навыки элементарного сочинения. Упрощается процесс подбора по слуху в связи с введением автоаккомпанемента в партии левой руки.

Значительно укорачивается путь выработки навыков импровизации, так как режим автоаккомпанемента вместе с упрощением игры позволяет получить красочно оформленный ритмический рисунок сопровождения, стимулирующий мелодическую фантазию импровизатора. На начальных этапах обучения игре на синтезаторе может быть рекомендован метод совместной импровизации учителя и ученика. Например, ученик играет в определенной ритмической последовательности несколько нот басовой партии в режиме *casio chord / single finger*, что позволяет полностью инициировать звучание автоаккомпанемента, а учитель импровизирует мелодию. Затем педагог и ученик меняются ролями. Если первое упражнение помогает ученику осмыслить ритмо-гармоническую основу импровизации, то второе как бы подталкивает его к осмысленному звуковедению в партии верхнего голоса. Так, с первых шагов освоения игры на синтезаторе становится возможным приобщение ученика к этой музыкально-творческой деятельности.

Среди методов, направленных на стимулирование музыкально-творческой деятельности младших школьников, можно выделить связанные непосредственно с содержанием этой деятельности, а также воздействующие на нее «извне», путем создания на музыкальных занятиях обстановки, предрасполагающей к творчеству.

К первым методам можно отнести подбор увлекательных и посильных ученику творческих заданий. Интерес к этим заданиям может быть обусловлен: яркой образностью музыкального материала, задевающей его воображение, особой художественной направленностью данного материала, отвечающей его музыкальному вкусу, эскизностью изложения нотного текста и необходимостью его доработки в процессе аранжировки (создание проблемной ситуации), оркестровой полнотой и насыщенностью звучания, доступной в музицировании на синтезаторе даже начинающим ученикам.

Ко вторым относятся: разнообразие форм урочной деятельности, использование эвристических приемов, создание на занятиях доброжелательного психологического климата, внимательное и бережное отношение к творчеству ученика, индивидуальный подход.

Значительно оживить урок, придать ему характер творческой соревновательности можно с помощью введения музыкально-игровых ситуаций. Звуковой материал электронного инструмента позволяет устраивать некоторые необычные и полезные для музыкального развития детей игры. К ним можно отнести, например игру в «звуковую угадку», где один ученик подбирает и озвучивает на этом инструменте тембр или паттерн, а другой пытается их определить;

игру в «звуковые картины», которые придумываются и обыгрываются детьми с помощью шумовых эффектов синтезатора;

игру в «музыкальную цепочку», в которой дети поочередно импровизируют или исполняют знакомые мелодии под автоаккомпанемент учителя и др.

В значительной мере интерес к музыкальному творчеству формируется под влиянием различных музыкальных, художественных и жизненных эстетических впечатлений. Поэтому важной задачей педагога по синтезатору является консультирование ученика и оказание ему содействия в ознакомлении с хорошей музыкой, в посещении концертов, художественных выставок, спектаклей, участии в экскурсиях, способствующих расширению его кругозора.

И, наконец, начиная с первых лет обучения, необходимо всячески поощрять концертные выступления учеников, их участие в различных формах коллективной музыкальной самодеятельности, музицирование для себя и в кругу семьи. Каждый из этих видов самостоятельной творческой практики связывает обучение на синтезаторе с жизнью, и, постепенно превращаясь во внутреннюю потребность личности, данная практика становится самым действенным стимулом музыкально-творческого самоусовершенствования.

Кандидат педагогических наук,
доцент, член Союза композиторов России *И.М. Красильников*

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ПЕРВЫЕ ШАГИ В КЛАССЕ СИНТЕЗАТОРА

Начальный этап является важным моментом в обучении музыкальному искусству, так как именно в этот период у ребенка возникает интерес и любовь к музыке, к инструменту, закладывается фундамент развития его творческих способностей. Несомненно, что это возможно лишь при создании на занятиях радостной и праздничной атмосферы, которая будет способствовать раскрытию креативного потенциала ребенка и усилению его инициативности и самостоятельности в музыкальной деятельности.

Поэтому первые занятия следует посвятить слушанию музыки, пению, элементарной импровизации с использованием звуковых и шумовых эффектов синтезатора, передаче характера музыки в соответствующих движениях (пластических движениях рук, шагах и т. п.).

Яркая и доступная для детского восприятия музыка, звучащая в исполнении педагога, поможет создать необходимую атмосферу, увлечь ребенка, а также будет способствовать развитию музыкального восприятия. Для этого нужно раскрывать перед учеником выразительное значение различных элементов музыкальной речи, в том числе, ее *тембровую* составляющую. Важно, чтобы с самого начала ученик воспринимал тембр как средство музыкальной выразительности, конкретизирующий характер звучания и раскрывающий логику развития музыкальных образов.

Знакомство с тембровым потенциалом синтезатора. Самый эффективный путь для знакомства с тембрами различных инструментов – *метод сравнения*. Здесь большую роль играет подбор музыкального репертуара. Сначала следует знакомить ученика с тембрами на таком материале, который в наибольшей степени раскрывает характерные особенности каждого тембра (чаще всего это музыка выразительно-изобразительного плана), располагая при этом материал так, чтобы тембры контрастировали между собой.

Затем можно раскрывать красочные особенности на одном и том же музыкальном репертуаре, исполняя его разными тембровыми красками, что подчеркнет способность тембра конкретизировать звучание, высвечивая и раскрывая различные грани музыкального образа. При характеристике тембров можно воспользоваться цветовыми символами, так как сопоставление звучания с различными красками (светлыми, темными, серебристыми и т. п.) будет способствовать возникновению колористических ассоциаций при восприятии тембра.

Можно сравнить тембры с «голосами» различных животных, например, играя с учеником в игру «Музыкальный теремок», в который по очереди «приходят» герои русской сказки – Мышка, Лягушка, Петя-петушок, Лисичка, Волк, Медведь.

Теремок

Русская народная сказка-игра

S: Country 2-4

V: Accordion

Умеренно

Музыкальная запись первой строки песни «Теремок». Ключ: D (два диэза), метр: 2/4. Над нотами указаны аккорды: D, G, D, A, D, G, D. Под нотами текст: Сто - ит в по-ле те - ре - мок, те - ре - мок, он не ни-зок, не вы-

Музыкальная запись второй строки песни «Теремок». Над нотами указаны аккорды: A, D, G, D, A, D, G, D, A. Под нотами текст: -сок, не вы - сок. Вот по по-лю, по-лю мыш - ка бе - жит, у две - рей ос - та-но - ви-лась и пи-

Piccolo двумя октавами выше

Музыкальная запись третьей строки песни «Теремок». Над нотами указаны аккорды: D, G, D, A, D, G, D, A, D. Под нотами текст: -шит: "Кто, кто, в те-ре - моч - ке жи - вёт? Кто, кто в не-вы-со - ком жи - вёт?" Stop

Сначала необходимо разучить мелодию со словами, затем выбрать тембры инструментов, изображающих действующих героев сказки. Например, Мышка – флейта пикколо, Лягушка – клавинет, Петя-петушок – кларнет, Лисичка – скрипка, Волк – валторна, Медведь – туба.

Важно вместе с учеником определить темп каждого куплета, так как Мишка, скорее всего, будет идти медленнее, чем Лисичка и, соответственно, темп тоже необходимо взять более медленный.

На следующем занятии можно предложить ученику отгадывать музыкальные загадки – педагог исполняет мелодию песни «Теремок» разными тембрами, а ученик определяет, кто из героев сейчас «говорит». Таким образом, знакомство с тембровым потенциалом инструмента будет проходить интересно и увлекательно, в живой форме на доступном детском восприятию музыкальном материале и одновременно с другими средствами выразительности.

Постепенно необходимо познакомить ученика с *основными группами инструментов*, входящих в банк синтезатора, и рассказать об особенностях конструкции, способах игры на этих музыкальных инструментах.

Освоение режима автоаккомпанемента. В этот период постепенно начинается изучение клавиатуры инструмента и элементов музыкальной грамоты (метр, ритм и его графическая запись, высотное соотношение звуков, лад, тональность), которые уточняются и закрепляются в пении. Достигнув интонационной и ритмической точности, следует переходить к *пению с автоаккомпанементом* синтезатора, которым вначале управляет преподаватель, а затем и сам ребенок, используя режим упрощенного взятия аккордов (Single finger или Casio chord).

Ученику следует рассказать, что синтезатор – это инструмент-оркестр, который помогает музыканту ярко и красочно исполнять любую музыку – песни, танцы, марши и многое другое. Затем необходимо ознакомить с панелью управления автоаккомпанементом. Теперь ребенок может включиться в творческую деятельность: с помощью педагога он выбирает вариант паттерна; выстраивает форму, используя интродукцию (Intro), сбивки (Fill in) на концах фраз, финал (Ending); гармонизирует мелодию. Вначале преподаватель должен предлагать ученику несколько вариантов паттернов, отмечая характерные музыкально-выразительные особенности каждого из них, постепенно подводя учащегося к осознанию жанровых черт музыки.

Рассмотрим несколько примеров:

В самом начале можно использовать несложные попевки и прибаутки, построенные на одном или нескольких звуках (например, «Котик», «Андрей – воробей»). Они удобны для пения, имеют простейшую гармонизацию, поэтому ребенок самостоятельно может аккомпанировать своему пению.

«Котик»

Эта прибаутка имеет ярко выраженный песенный характер. Педагог знакомит ученика с таким стилистическим направлением, имеющимся в банке инструмента, как баллада, которая ведет свое происхождение от старинных хороводных песен-танцев. Типичные черты баллады — сочетание эпической повествовательности и лиризма, медленный или умеренный темп. А в джазе получил распространение лирический балладный стиль инструментальной игры и пения.

Обратите внимание ученика на характер движения, ритмическую организацию прибаутки: ровный ритмический рисунок потребует выбор

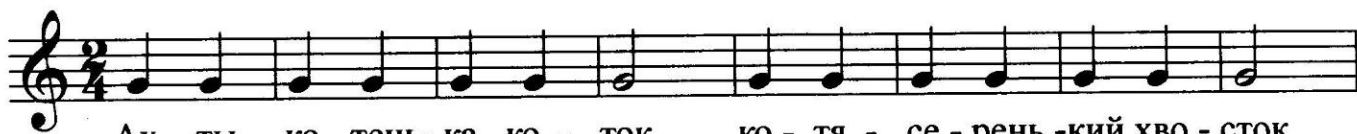
паттерна с таким же ровным, спокойным движением.

Котик

Прибаутка

Спокойно

c



Ах ты, ко - тень - ка ко - ток, ко - тя - се - рень - кий хво - сток.

p



При - ди, ко - тя, но - че - вать, мо - ю Са - шень - ку ка - чать.

Я тебе, коту, коту,
За работу заплачу:
Дам кусочек пирога,
Полну миску молока.

Итак, ученик выбирает паттерн (например, Classic Piano Ballad), поет мелодию, левой рукой управляя аккомпанементом. Освоив это задание, затем можно добавить к вступлению и окончанию вставки мелодических фраз Multi Pad (например, Twinkle Arp.).

Эти попевки помимо мелодической простоты и доступности ценны еще тем, что характер их исполнения можно варьировать. Например, исполнить «Андрей-воробей» строго, назидательно, или, наоборот, ласково, нежно. Соответственно, с изменением характера прибаутки меняется и жанр – для первого варианта выбирается паттерн марша, для второго – баллады. Важно заметить при этом, что моделирование характера прибаутки происходит в результате оперирования комплексом средств музыкальной выразительности – артикуляцией, темпом, характером интонирования, динамикой.

«Барабанщик»

А в этой песенке ребенок более подробно знакомится с жанром марша с его четким, энергичным ритмом.

Барабанщик

Живо

слова Ю. Литовко

G



Тра - та - та, тра - та - та, ба - ра - ба - ню я с ут - ра.



Ба - ра - ба - ню це - лый день, ба - ра - ба - нить мне не лень.

Ученику предлагаются следующие задания: выбрать вариант паттерна (например, US Marsh), выстроить форму с помощью вступления, окончания; петь мелодию, левой рукой управляя аккомпанементом. Затем задание усложняется: ученику предлагается добавить ритмическую поддержку пения с помощью перкуSSIONной клавиатуры (Drum Kit) или панели Multi Pad. Ученику необходимо предоставить свободу в выборе ритмического рисунка, может быть, у него получится небольшая ритмическая импровизация. *Ритмическая импровизация* на основе шумовых эффектов или с использованием перкуSSIONной клавиатуры (из банка Drum) закрепляет метроритмические представления, полученные в процессе других видов музыкальной деятельности, способствует развитию комбинаторных навыков.

На занятиях используются различные виды импровизации - как сольные, так и в ансамбле с преподавателем. Сольные импровизации могут создаваться в виде ритмизации стихов или как ритмический аккомпанемент к песне, где за основу берется ее ритмический рисунок. Для исполнения таких импровизаций целесообразно подбирать инструменты, соответствующие образному настрою стихотворения или песни. Кроме того, определение кульминационного момента и его подчеркивание сменой инструмента будет способствовать развитию осознанности и выразительности в этом виде творчества.

Ансамблевые импровизации могут создаваться как ритмический аккомпанемент к пьесе, которую исполняет преподаватель, и как свободная импровизация на основе жанра, которая предполагает вычленение наиболее характерных, типичных ритмических элементов, свойственных данному жанру, и дальнейшее оперирование ими. В этом случае преподаватель играет гармонические последовательности с использованием автоаккомпанемента, метроритмическая основа которого организует и направляет поиски учащегося. Подбор ударных инструментов для таких импровизаций должен соответствовать звучащему стилю, подчеркивать его колорит.

Импровизация с использованием звуковых и шумовых эффектов синтезатора еще не является полноценной творческой музыкальной деятельностью, однако она стимулирует активность учащегося, способствует формированию умения связывать отдельные части в единое целое. При этом важно, чтобы она была подчинена определенному замыслу, внутренней логике - поэтому перед ее началом необходимо, чтобы ребенок составил своего рода программу, оформленную в виде небольшого рассказа. В качестве программы, например, можно предложить ученику стихотворный текст и т.п.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ПЕРВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ И ПЬЕСЫ

Первоначальные упражнения должны быть направлены на освоение культуры игровых навыков, а также слуховой направленности на звучание различных тембров, так как каждый тембр имеет свою индивидуальную, характерную амплитудную огибающую. С. Важов в «Школе игры на синтезаторе» отмечает, что всегда необходимо слушать весь цикл звучания: «Бывают тембры, которые развиваются очень медленно, а самые интересные происшествя наступают в заключительной части оболочки, при отпускании клавиши», «медленно развивающиеся звуки надо играть чуть-чуть раньше, чтобы атака достигала пика в момент пика других тембров, записанных и звучащих в других треках»¹.

Ребенок должен научиться связывать характер звука с выбором соответствующего способа его произнесения. Например, при игре тембрами, у которых звук не гаснет – как у органа – повышается роль артикуляции, которая позволяет избежать наслаивания звуков. Также следует учитывать способ и манеру исполнения на том инструменте, тембр которого выбран в данный момент. Так, например, играя тембрами духовых и смычковых инструментов, следует обратить особое внимание на дыхание, которое является основой звучания у духовых инструментов, а у струнных определяется длиной смычка. Реализация манеры исполнения на том или ином инструменте в соединении с выразительным интонированием, которое осуществляется благодаря динамически активной клавиатуре (touch response), будет способствовать достижению одушевленности и естественности звучания электронного инструмента. Кроме того, выбор различных способов артикуляции в зависимости от звучания тех или иных тембров инструментов способствует формированию и развитию слухомоторных связей музыканта – исполнителя.

Первые упражнения, исполняемые ребенком, должны быть продолжением интересных и увлекательных заданий, которые он выполнял в «доигровой» период. Для этого желательно, чтобы упражнения были образными, имели программу, выраженную в названии. Например:

Упражнение «Капля». Цель этого упражнения – научить свободно переносить руку на клавиатуру и опускаться третьим пальцем на клавишу. Ученику можно сказать, что «его рука превращается в «каплю», которая мягко падает в воду, при этом по воде расходятся круги». Удерживать клавишу надо достаточно долго, вслушиваясь в развитие звуковой оболочки. Тембр для этого упражнения выбирается вибрирующий, плывущий – например, Wave, Sweep Pad.

Упражнение «Радуга» – перелеты через октавы. Цель этого упражнения – формирование гибкого, пластичного движения всей руки. Упражнение также играется третьим пальцем. Можно спросить ученика, какая бывает после дождя радуга? Вместе даем характеристику: разноцветная, серебристая, красочная.... И тембр выбираем прозрачный, переливающийся – например, Golden Age, Fantasia, Sweet Heaven.

Упражнение «Капельки» – игра 4, 3, 2 пальцами поочередно:



Скажите ученику, что его кисть «превратилась в сосульку», с которой падают звонкие, прозрачные капельки. И тембр будет такой же звонкий и прозрачный – например, Vibraphone, Sun Bell, Crystal.

Упражнение «Колокол» – игра на одной клавише с постепенным нарастанием и затиханием звука тембром Tubular Bells. Движение руки упругое, собранное. Ученику говорим, чтобы он представил, как издали слышится колокольный звон. Подходим ближе – и звон становится все громче и громче, затем уходим – и звук постепенно исчезает, тает.

Упражнение «Колокольный перезвон». После освоения упражнения «Колокол» можно присоединить вторую руку и попробовать импровизировать, имитируя перезвон колоколов – вот ударил большой колокол (левой рукой в нижнем регистре), а ему отвечают маленькие колокола в высоком регистре.

¹ Важов С. «Школа игры на синтезаторе». СПб. «Композитор». 1998. 62-63 с.

Упражнения для развития техники управления автоаккомпанементом

1. Ученику предлагаются аккордовые последовательности только для левой руки в разных стилях, например: C/ F/ G/ C// D/ G/ A/ D//. После освоения последовательности можно усложнить задание, добавив вставки фраз из банка Multi Pad. Необходимо выбрать вид Multi Pad, соответствующий стилю. Переходы между тональностями заполнять сбивками (Fill in).

2. Интересны для ученика пьесы-упражнения, которые может составлять сам педагог для развития техники игры с автоаккомпанементом. Правая рука в таких пьесах максимально облегчена (игра на одном звуке), в левой руке происходит усложнение гармонии, постепенно вводятся минорные аккорды, септаккорды.

Например:

Прелюдия

Спокоино, певуче

C F C A^b F D^b C

Musical notation for 'Прелюдия' in 4/4 time, starting with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The melody consists of a series of quarter notes: C4 (with a triplet of eighth notes), F4, C4, A^b4, F4, D^b4, and C4. The notes are placed on the staff as follows: C4 on the first line, F4 on the second line, C4 on the first line, A^b4 on the second space, F4 on the second line, D^b4 on the second space, and C4 on the first line.

При выборе паттерна ориентироваться на ровное звучание фактуры, при выборе тембра – регистровым положением мелодического голоса и его певучим, кантиленным характером. Например: S: Piano Ballad, V: Soprano Sax + Strings.

Зимняя дорога

С движением

C Am Dm

First line of musical notation for 'Зимняя дорога' in 4/4 time, starting with a treble clef and a dynamic marking of *mp*. The melody consists of a series of quarter notes: C4, Am4, Dm4, and C4. The notes are placed on the staff as follows: C4 on the first line, Am4 on the second space, Dm4 on the second space, and C4 on the first line.

Am Dm G7 C

Second line of musical notation for 'Зимняя дорога' in 4/4 time, starting with a treble clef. The melody consists of a series of quarter notes: Am4, Dm4, G7, and C4. The notes are placed on the staff as follows: Am4 on the second space, Dm4 on the second space, G7 on the second space, and C4 on the first line.

При выборе паттерна ориентироваться на программное название этой пьесы, например: S: Christmas Swing, V: Celesta + Sun Bell.

Осеннее настроение

Не спеша

E^m E^m7 A⁷ C E^m

Musical notation for 'Осеннее настроение' in 2/4 time, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. The melody consists of a series of quarter notes: E4, E4, A4, C4, and E4. The notes are placed on the staff as follows: E4 on the first line, E4 on the first line, A4 on the second space, C4 on the first line, and E4 on the first line.

S: Pop Ballad, V: Gothic Vox + Xenon Pad.

Можно также добавить вставки Multi Pad, например Heaven Arp.

После освоения этих пьес-упражнений можно транспонировать данные номера в другие тональности.

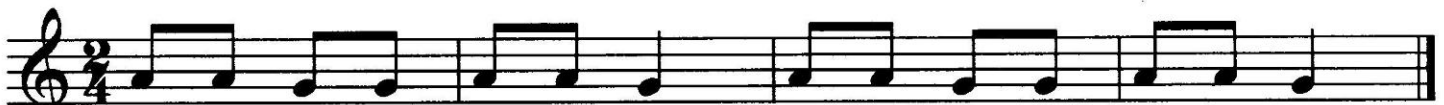
Первоначальные пьесы с автоаккомпанементом должны быть простыми, знакомыми – это мелодии, которые ученик пел на первых занятиях. Это попевки и прибаутки одним звуком на одной гармонии в аккомпанементе («Андрей – воробей», «Барабанщик», «Котик»). Для озвучивания мелодии помогите ученику подбирать тембры, соответствующие характеру песенок. Так ребенок с самых первых шагов будет участвовать в создании электронной аранжировки, решая задачи по выбору паттерна, тембра, соответствующих образному настрою музыки. Таким образом, переходя к аранжировке и исполнению более сложных пьес по нотам, ученик окажется подготовленным предыдущим этапом обучения, в котором он немного познакомился со стилистическими особенностями основных жанров, тембровым потенциалом инструмента.

В следующих пьесах постепенно расширяем диапазон правой руки, например:

Кони

Быстро

C



Ко - ни ска - чут по по - лям. Ох, и ве - се - ло ко - ням!

f

Ученику предлагаем следующее задание: выбрать стиль с энергичным, ровным ритмом (Hoedown, Bluegrass), подобрать тембр, добавить к вступлению и окончанию вставки панели Multi Pad (Night Se), имитирующие топот копыт.

Пьеса

Е. Гнесина

C



При изучении этой пьесы возможны следующие варианты заданий:

1) Выбрать стиль, соответствующий плавному, мягкому движению мелодического голоса, инструментовать мелодию певучим тембром.

2) Сделать жанровые превращения (изменить жанровую направленность стиля и в соответствии ему подобрать тембр). 3) Транспонировать пьесу в другую тональность.

Для развития координации рук полезно разучивать пьесы с поочередной игрой правой и левой руки в ансамбле с преподавателем или с фонограммой, которую педагог записывает на дискету, что позволит ученику играть в ансамбле и дома. Звучание простых песенок в таком случае будет насыщенным и полновзвучным, что сделает домашние занятия более интересными и привлекательными для ребенка.

Заведующая отделением электромузыкальных инструментов ДМШ
им. Н. Г. Рубинштейна, дипломант конкурса «Лучший преподаватель
детской школы искусств 2006»

Клип И. Л.

Усложнение игры с автоаккомпанементом происходит при введении одновременной игры правой и левой рук. Вначале необходимо использовать такие пьесы, где руки играют одновременно на началах фраз, левая рука построена на T-D, T-S-D-T. Например:

Маленькая Юлька

Спокойно

G

Two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with fingerings: 3, 4, 3, 1, 3. The second staff continues the melody with similar eighth notes and fingerings: 3, 3. The piece concludes with a double bar line.

Дождя больше не будет

Э. СИГМЕЙСТЕР

Подвижно

F

C7

Two staves of musical notation in F major, 4/4 time. The first staff is marked 'Intro' and 'f'. It features a sequence of eighth notes with fingerings: 3, 2, 4, 3, 2, 4. The second staff continues with fingerings: 4, 2, 3, 1, 3, 1, 2, 3. The piece ends with a double bar line and the word 'Ending' written below.

Далее можно ввести материал, построенный на противоположном движении рук:

Дождик

Русская народная песня

Подвижно

One staff of musical notation in C major, 2/4 time. Above the staff, the chord sequence C G C G C G C C G C G C G C is written. The melody consists of eighth notes with fingerings: 3, 2, 1. The piece starts with a forte 'f' dynamic and ends with a mezzo-forte 'mf' dynamic.

При выборе репертуара, помимо последовательности в его усложнении, следует учитывать и то, насколько ярко и отчетливо определяются в пьесах жанровые черты, что облегчает выбор паттерна из банка инструмента и закрепляет у ребенка представления о жанре.