

Красильников Игорь Михайлович
Igor' Krasil'nikov

доктор педагогических наук, ведущий научный сотрудник ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии» Российской Академии образования.
doctor of education, lead research fellow of the Federal State-Financed Research Institution «Institute of art education and culturology of Russian Academy of education».
E-mail: imkras@mail.ru

КОНЦЕПЦИЯ ЭЛЕКТРОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ВИДА УЧЕБНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Concept of electronic musical creativity as a kind of educational artistic activity

Ключевые слова: музыкальное творчество учащихся, компьютерные технологии, развитие музыкальных способностей.

Key words: students' musical creativity, computer technology, development of musical abilities.

Аннотация. Высокая значимость электронного музыкального творчества в историческом развитии музыкальной культуры определяет важность обращения к данной деятельности в образовательном процессе. В статье раскрываются сущность, специфические особенности, направленность, содержание, принципы и методы связанного с ней обучения.

Abstract. High significance of electronic musical creativity in historical development of musical culture defines importance of appeal to this activity in educational process. In the article the essence, specific peculiarities, direction, content, principles and methods of education are considered.

Электронное музыкальное творчество сегодня активно развивается в отечественной системе художественного образования. В учебный процесс ДМШ, ДШИ и других учреждений дополнительного образования успешно введен курс новых учебных дисциплин: «Клавишный синтезатор», «Ансамбль клавишных синтезаторов», «Студия компьютерной музыки»; во многих российских городах проводятся курсы и мастер-классы, посвященные подготовке преподавателей этих дисциплин, а также многочисленные фестивали и конкурсы творчества детей и юношества в данной сфере. По заказу Национального Фонда подготовки кадров разработан учебно-методический комплекс «Электронное музыкальное творчество» для V-IX классов общеобразовательных школ; журнал «Музыка и электроника» осуществляет методическую поддержку нового педагогического направления.

Методическая и учебная деятельность уже приносит свои плоды.

Значительно увеличилось количество учащихся, вовлеченных в активные формы продуктивного музыкального творчества, повысилась сложность задач, выполнение которых доступно, и тем самым более эффективно развиваются музыкальные способности и музыкальная культура школьников в целом.

Решение данных педагогических задач осуществляется на основе концепции электронного музыкального творчества как учебно-художественной деятельности. Эта концепция раскрывается через взаимодействие теоретической и методической моделей данной деятельности.

Первый вопрос концепции касается значимости данного вида деятельности: действительно ли электроника в музыкальном образовании сегодня столь актуальна?

Признавая большую роль, которую играют фортепиано и другие механические инструменты в музыкальной культуре, нельзя не отметить, что общественный интерес к ним в наши дни далеко не тот, что несколько десятков лет назад, когда, скажем, концерты конкурса им. П.И. Чайковского регулярно транслировались по центральным каналам телевидения, а его лауреаты – наши соотечественники становились чуть ли не национальными героями. Чем же вызвано снижение внимания к этим инструментам?

Инструментальное искусство вплетено в музыкальную культуру. Последняя отличается полиморфностью своей структуры и в настоящий момент включает в себя пять сформировавшихся в течение своего исторического развития коммуникативных образований.

Первое из них – автокоммуникация: музицирование для себя, не ориентированное на трансляцию художественных смыслов. Это самая древняя музыкальная деятельность сегодня находит свое проявление в некоторых видах фольклорного искусства, религиозного ритуала, а также в детской игре.

Второе коммуникативное образование – импровизация. Она состоит из двух звеньев: импровизатор – слушатель. В современной музыкальной культуре этот вид архаичной музыкальной деятельности представлен в традиционном профессиональном искусстве стран Востока (например, в мугаме или раге), в некоторых массовых музыкальных жанрах (джазе, роке). Иногда она в качестве приема используется в современной музыке академического направления (алеаторика, хэппенинг), а также является одним из видов народного музыкального творчества и творчества детей.

Третье – связано с композицией. В рамках трехзвенной коммуникативной структуры «композитор – исполнитель – слушатель», сформировавшейся около четырех веков назад, развивались академические жанры (оперный, симфонический, камерный и др.). А классическая музыка, концентрируя в себе все лучшее, продолжает играть существенную роль в современной музыкальной культуре. На нее ориентируется музыкальное образование, в том числе в сфере приобщения детей и молодежи к искусству инструментальной игры. Но является ли сегодня этот ориентир единственно значимым?

Следующее, появившееся в 30-х гг. прошлого века коммуникативное образование состоит из четырех звеньев: композитор – исполнитель –

звукорежиссер (+ изготовитель виртуальных инструментов) – слушатель. Обретя новую электроакустическую трибуну, музыка из элитарных концертных залов буквально ворвалась в жизнь самых широких масс людей. Притом расширение динамического размаха и тембровой палитры электроакустического звучания, возможность манипулировать его пространственными параметрами решительно повлияли на развитие музыки. Искусство звукорежиссера во многом определило формирование новых музыкальных жанров как в рамках синтетических искусств (музыка кино, радио и телевидения), так и автономных (электронная музыка, поп- и рок-музыка), имеющих большое значение в современной музыкальной культуре.

И, наконец, включение в коммуникативную цепочку программиста (конец 70-х гг.) превратило ее в пятизвенную: композитор – исполнитель – звукорежиссер (+ изготовитель виртуальных инструментов) – программист – слушатель. При обращении к цифровым музыкальным инструментам эта цепочка трансформируется в интегративное трехзвенное коммуникативное образование: программист – пользователь – слушатель (первые два фигуранта объединяют в своей деятельности все три ее традиционных вида).

Обусловленный взаимодействием пользователя и программиста интерактивный принцип музыкального творчества существенно изменил его облик. Если аналоговые электронные инструменты впервые позволили композитору самостоятельно, без обращения к исполнителям, создавать музыку, не уступающую по многокрасочности оркестровой, то цифровые инструменты превратили подобную деятельность в достояние любого музыканта, в том числе – любителя и ребенка. А если учесть, что каждое новое коммуникативное образование формирует ведущие в тот или иной исторический период виды музыкальной деятельности, оттесняя с «авансцены» музыкальной культуры ее традиционные виды, становится понятным, почему исполнительство на механических инструментах сегодня теряет свое былое значение.

Но если связанный со звукорежиссурой и программированием вид музыкального творчества сегодня столь важен, то не пора ли и в музыкальном образовании обратить на него самое пристальное внимание? Однако чтобы чему-то учить, надо ясно представлять предмет обучения. И тут возникает второй вопрос: что есть электронное музыкальное творчество? В чем состоят его сущность и специфические особенности?

Проблема в том, что на основе электронных средств развиваются настолько разные художественные явления, что музыканты, использующие эти средства в различных сферах творчества, порой с трудом понимают друг друга. Значит, деятельность педагога, ориентированная на одно из них, неизбежно столкнется с непризнанием профессионала – приверженца другого явления данной сферы. А может быть, у этих явлений есть какой-то «общий знаменатель»?

Таковым становится электроакустический тракт (источники звука, устройства его обработки, смешивания, усиления, записи и воспроизведения).

И если данные звуковые возможности применяются в художественных целях, то музыкальное творчество приближается к электронному. Продукты его всегда воспроизводятся через громкоговоритель, который превращается в своеобразный звуковой экран, подобный телевизионному, генерирующему визуальные изображения. В обоих случаях, воспринимая аудиальные или визуальные изображения, реципиент позиционирует себя за пределами пространства их развертывания. Он вслушивается или всматривается в них через «рамку» экрана, как будто стремится узнать, что происходит в комнате, вглядываясь в нее через окно. По своей «емкости» виртуальное пространство ограничено, оно не может сравниться с объемным многокрасочным воздействием на слух и глаз мира реального.

Суженность экранного пространства определяет необходимость постоянной его наполненности: крупной, четкой, упорядоченной подачи в «кадре» виртуальных объектов. Ведь в противном случае они могут стать слишком мелкими, смазанными и попросту не прочтаться. Отсюда постоянная изменчивость подачи этих объектов в экранном пространстве. Когда их мало, они приближаются к нам. Когда много – удаляются. Они перемещаются вправо и влево, вверх и вниз, заполняя собой виртуальное пространство по фронту и вертикали. Таким образом экран превращается в некий магический кристалл, формирующий самые разнообразные, изменчивые пространственные образы.

Пространственный фактор звучания, благодаря своим ассоциативным возможностям, в руках музыканта-электронщика становится новым ярким музыкально-выразительным средством. Его формообразовательные возможности проявляются, прежде всего, во взаимодействии с фактурой, а именно – в уточнении планов экспонирования ее пластов. Соотношение этих пластов в рамках глубинной, «пейзажной» координаты фактуры приобретает характер конкретных пространственных взаимодействий, связанных с большими и малыми, светлыми и затемненными объемами, близкими и отдаленными планами, расположением по центру, слева или справа.

Включая в качестве нового элемента пространственный фактор звучания, фактура качественно преобразуется. Ее новый стереофонический склад, в котором создаваемая электроакустическими средствами пространственно-колористическая среда развертывания голосов имеет субстанциональное значение в построении музыкального целого, становится главным коррелятом этих средств в формообразовании. Формирование этого склада стало закономерным явлением исторического развития музыкального искусства, важнейшие этапы которого обусловлены усложнением фактурного пространства в связи с увеличением числа его координат:

- единственная координата ритмической импровизации первобытной музыки: горизонталь-время;
- двухмерное фактурное пространство рисунка монодии и полифонии: горизонталь-время, вертикаль – тоновая высотность;
- трехмерное пространство гомофонно-гармонической фактуры: горизонталь-время, вертикаль – тоновая высотность, глубина – много-

слойность;

- четырехмерное пространство стереофонии: горизонталь-время, вертикаль – тоновая высотность, глубина – многослойность, виртуальное электроакустическое пространство развертывания голосов.

Появление каждой новой координаты фактуры – огромное событие в контексте исторического развития музыкального искусства, и новый звуко-вой мир электроакустической стереофонии стал основой обогащения образного строя музыкального искусства и изменения его облика в целом.

Развернутость коммуникативной базы и стереофонический склад фактуры создаваемого продукта – два ключевых признака электронного музыкального творчества, на которые можно опереться при определении этого понятия. Электронное музыкальное творчество – это деятельность, построенная на основе трех базовых коммуникативных моделей – автокоммуникации, импровизации и композиции, которая направлена на создание музыки стереофонического склада и ориентирована на возможности звукорежиссерских, аналогового синтеза и цифровых средств формирования звукового материала. Такая трактовка понятия позволяет объединить все виды музыкальной деятельности, раскрывающие художественный потенциал электроакустических средств. Представления об электронном музыкальном творчестве, ориентированном лишь на технологические признаки (манипулирование с «чистыми» тонами или «конкретными» звуковыми объектами – шумами; использование магнитофона или компьютера; создание фонограммы или музицирование в режиме реального времени) или на эстетические признаки (исключительно экспериментальная направленность данной деятельности или рассчитанная на невзыскательные вкусы массового потребителя), неправомерно сужены.

Итак, предмет обучения определен. Но возникает третий вопрос: чему учить? Каковы должны быть направленность и содержание обучения, связанного с приобщением к электронному музыкальному творчеству как учебной деятельности? Без ответа на эти вопросы, касающиеся рассмотрения данного вида деятельности с теоретических позиций, создание методического продукта невозможно.

Направленность обучения в учреждениях системы художественного образования начального звена (общеобразовательных и музыкальных школах, учреждениях дополнительного образования) связана, прежде всего, с задачей приобщения учащихся к основам музыкальной культуры. Это обуславливает необходимость опоры на традиционный педагогический репертуар, включающий главные ценности данной культуры. И учебно-художественная деятельность школьников на основе электронных музыкальных инструментов (ЭМИ) не может охватить электронное музыкальное творчество в полном объеме.

Попробуем представить иную картину: школьники заняты исключительно экспериментированием с сонорным звуковым материалом или, скажем, создают алгоритмические композиции (все это сегодня, при обращении к

компьютеру стало доступным) и никак не приобщаются к музыкальной классике, фольклору, лучшим современным произведениям академических и массовых жанров. Будет ли соответствовать такая направленность обучения принципам фундаментальности и культуросообразности? Смогут ли выпускники подобного курса приблизиться по уровню музыкальной культуры к своим сверстникам, прошедшим академическую школу?

Профессиональная ориентация в данной сфере – задача средних и высших звеньев системы художественного образования. Электронное музыкальное творчество студентов усложняется, охватывая разнообразные виды звукорежиссерской обработки и цифрового синтеза звука, совершенствуется в художественном плане на основе более тесного взаимодействия элементов формообразования.

Содержание обучения, направленного на освоение электронного музыкального творчества, как следует из предложенного определения, охватывает его композиторскую, исполнительскую, звукорежиссерскую и звукового синтеза составляющие и включает основы соответствующих знаний, умений, навыков и способов творческих действий:

- работу над гармонией, фактурой, инструментовкой, формой в процессе построения электронной композиции;
- выстраивание темпа, агогики, артикуляции и динамики в процессе построения ее исполнительской интерпретации;
- регулировку динамического баланса, расположение голосов по планам и линии фронта звучания, выставление звукорежиссерских эффектов в процессе создания виртуальной пространственной среды развертывания голосов;
- построение амплитудной огибающей, светлотности, фактурных и пространственных компонентов звука в процессе его синтеза.

Представление о том, чему учить, помогает ответить на не менее важный четвертый вопрос, направленный на раскрытие методической модели рассматриваемой деятельности: как строить обучение, на основе каких принципов и методов?

Педагогическая технология приобщения учащихся к электронному музыкальному творчеству основана на реализации ряда специфических принципов.

1. Принцип расширения звуковой палитры музыкального творчества. Он вытекает из опоры данной деятельности на электроакустический звуковой материал, в процессе работы с которым пользователь цифрового инструментария выступает как звукорежиссер, выстраивая виртуальную акустическую среду развертывания голосов, и изготовитель новых виртуальных голосов, синтезируя их с помощью различных, доступных тому или иному звуковому модулю технологий. Углубление работы со звуковым материалом вплоть до уровня микроструктуры обогащает тембровую палитру музыкального творчества, в том числе за счет сонорного звукового материала, предоставляет возможность манипулирования с объемом и планами звучания, его

позиционированием по панораме.

Данный принцип предполагает расширение содержания музыкального обучения за счет знаний и практического опыта учащихся в новых для музыкального образования областях, связанных со звукорежиссурой и звуковым синтезом, и открывает перспективы создания музыкальных продуктов, основанных на стереофоническом складе фактуры и значительно превосходящих по сложности своего строения и богатству образного строя те, которые доступны при обучении игре на традиционных механических инструментах.

2. Принцип интеграции всех видовых составляющих музыкального творчества. Электронное музыкальное творчество, помимо звукорежиссуры и звукового синтеза, включает композиторскую и исполнительскую составляющие, что в совокупности определяет содержание обучения, направленного на приобщение к данной деятельности. Интеграция этих видов музыкальной деятельности составляет принципиальное отличие обучения на основе цифрового инструментария от традиционных видов музыкального обучения, связанных с какой-либо одной – композиторской, исполнительской или звукорежиссерской направленностью. Исключение в электронном музыкальном творчестве учащихся любой из этих четырех составляющих ведет к его обеднению и, соответственно, к замедлению творческого развития учащихся.

3. Принцип возрастания интерактивной роли пользователя электронного инструмента. В его взаимодействии с компьютерной программой управления музыкально-звуковыми данными можно выделить четыре типичных случая. Пользователь опирается:

- на фактурные полуфабрикаты синтаксического масштабного уровня восприятия, составляя из них композицию, как из кубиков детского конструктора;
- на шаблоны сопровождения мелодии («ритмы», «стили», паттерны), тем самым имея возможность озвучить любое произведение песенно-танцевального характера;
- на готовые тембры, формируя самые разнообразные рисунки фактуры;
- на инструменты звукового синтеза, добиваясь свежести, индивидуальности звучания своей композиции.

Множество ниш деятельности пользователя цифрового инструментария в его взаимодействии с компьютерной программой управления музыкально-звуковыми данными позволяет выстроить обучение на основе постепенного увеличения роли пользователя в данном взаимодействии. Учебные задачи при этом также постепенно усложняются при значительном расширении диапазона охватываемой ими проблематики. Это позволяет эффективно развивать музыкально-творческую деятельность учащихся, поддерживая высокий уровень их мотивации к музыкальным занятиям на всех этапах обучения.

Так, на начальном этапе обучения электронное музыкальное творчество

вызывает большой интерес ученика в связи с возможностью добиваться полноценного многокрасочного музыкального звучания. На следующих этапах интерес к этой деятельности не только не утрачивается, но усиливается, поскольку можно ставить более сложные задачи и получать более яркие художественные результаты.

4. Принцип акустической автономности музыкально-творческой деятельности. Приобщение учащихся к электронному музыкальному творчеству и прослушивание его продуктов может происходить в любом помещении, поскольку эти продукты акустически самодостаточны – они включают как звук, так и отзвук, имитирующий пространство концертного прослушивания. Поэтому полноценное музыкальное обучение становится возможным независимо от того, какими помещениями располагает учебное заведение (например, есть ли у него концертный зал или нет), в том числе – в заочной форме через интернет.

Наряду с перечисленными принципами приобщения к электронному музыкальному творчеству, обусловленными спецификой электронно-цифрового инструментария, актуальным является также следование ряду традиционных педагогических установок, связанных с особенностями музыкально-познавательных возможностей учащихся.

1. Многомерное, полисенсорное освоение учащимися музицирования: «слышу – вижу – играю». Приобщение к исполнительской деятельности как одному из элементов электронного музыкального творчества составляет проблему начального этапа обучения, как правило, младших школьников, в процессе чего эффективна опора на наглядные образы и представления. Перевод слуховых представлений в визуальный план делает их наглядными и служит цели их систематической организации.

Так, двухмерные модели звуковысотных структур (например, в виде плаката, изображения на доске, в рабочих тетрадях учеников или дисплее компьютера) являются эффективным средством изучения этих структур. Клавиатура музыкального инструмента, делящаяся на ряд октав, также является пространственной моделью этих звуковысотных отношений.

При обеспечении на уроке каждого ученика клавишным инструментом учитель, при сопоставлении двух типов визуальных моделей, активизирует важнейший инструмент познания – образное мышление, обеспечивает выведение внутренних действий во внешний план (при взятии клавиш в соответствии с визуальными, слуховыми и двигательными представлениями), а внешних – во внутренний план (двигательные, звуковые и визуальные представления как след взятия тех или иных клавиш), что является основой музыкально-исполнительской культуры.

2. Интонационное, образно-содержательное осмысление учащимися собственных действий за инструментом. Электронные инструменты, обладая возможностью легкого управления многими звуковыми ресурсами, позволяют быстро сопоставлять многие варианты тембро-фактурного решения и тем самым предоставляют обильный материал для такой оценки. Важнейшей

задачей учителя становится формирование культуры электронного интонирования – ни один из полученных вариантов звучания не должен проходить мимо сознания ученика как более или менее отвечающий поставленным музыкально-содержательным задачам.

3. Подчинение задачи освоения учащимися необходимых знаний и навыков их музыкально-творческой деятельности. Роль получаемых в процессе обучения инструментальному музицированию знаний и навыков иная, чем в традиционной образовательной системе. Приобщение к известным, нормативным положениям теории и практики, связанным с этой деятельностью, безусловно, способствует ускорению музыкально-творческого развития учащихся. Но творческая деятельность всегда шире этих норм. Поэтому знания и навыки здесь становятся не целью, а средством обучения (хотя и очень важным). Они не могут изучаться в отрыве от проблем творческого музицирования, и их накопление должно быть обусловлено усложнением этих проблем.

Многие описанные выше принципы и установки педагогической деятельности, связанные с приобщением учащихся к электронному музыкальному творчеству, обобщает музыкально-дидактический принцип интонационности, направленный на развитие музыкальности. Это принцип постижения музыкального искусства в единстве его образно-смысловой и структурно-звуковой сторон на основе разнообразия и интенсивности применяемых в учебном процессе видов музыкально-интонационной деятельности, а также освоения связанных с этой деятельностью знаний, умений и навыков. Он определяет педагогические установки на достижение интонационного, образно-содержательного осмысления учащимся собственных действий за инструментом, подчинение задачи освоения учащимися необходимых знаний и навыков их музыкально-творческой деятельности.

Разнообразие музыкально-интонационной деятельности в электронном музыкальном творчестве обеспечивается принципом интеграции различных, входящих в состав электронного музыкального творчества видов деятельности. Интенсивность же музыкально-интонационной деятельности определяется принципами расширения звуковой палитры музыкального творчества и увеличения интерактивной роли пользователя электронного инструмента, поскольку первый связан с постановкой сложных творческих задач, а второй стимулирует интерес к их решению.

Как видим, принципы и педагогические установки, направленные на приобщение учащихся к электронному музыкальному творчеству, конкретизируют принцип интонационности с учетом специфики предмета, и, следовательно, их действие способствует развитию музыкальности учащихся, их видовых и частных музыкальных способностей.

Методы приобщения к электронному музыкальному творчеству направлены:

- на получение базовых музыкально-теоретических знаний, необходимых для работы над электронной аранжировкой;

- на освоение художественных возможностей цифрового инструментария;
- на овладение исполнительской техникой;
- на стимулирование интереса к данной деятельности и ее организацию.

Среди этих методов можно выделить три группы.

I. Методы, наиболее общие, относящиеся ко всем категориям обучаемых, включая взрослых, подростков и детей.

Комплексный метод, объединяющий творческую практику и изучение музыкальной теории. Учитель по цифровым инструментам еще в большей мере, чем учитель фортепианной игры, «должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта...».

Представление теоретического материала в системном виде, где основные музыкально-выразительные средства группируются по трем взаимосвязанным уровням формообразования: ритмо-гармонический каркас, мелодия, красочно-орнаментальный уровень (фактура, тембр, средства исполнительского и звукорежиссерского интонирования). Данная схема, охватывающая все элементы выразительности музыки гомофонно-гармонического склада, позволяет каждый из них рассматривать сквозь призму многосторонних функциональных связей.

Представление закономерностей использования выразительных средств, отражающее функциональное взаимодействие этих средств между собой и с музыкальным целым, 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 инструментовкой – 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 никак не могут подменить собой воображение учащегося.

Гибкое сочетание объяснительно-иллюстративных и проблемных методов обучения. Если первые способствуют быстрому освоению учеником тех или иных закономерностей музыкального формообразования, то вторые

позволяют на уроке сохранить высокий творческий тонус при обращении в сферу теории и ведут 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.

Методы «забегания вперед» и «возвращения к пройденному». Если электронная аранжировка музыки ставит перед учеником заведомо непреодолимые на данный момент трудности, педагог, выполняя эти трудные операции в присутствии ученика, может в своих объяснениях затронуть теоретический материал из последующих разделов учебной программы. Тем самым подготавливается почва для их целостного изучения в будущем. С другой стороны, творческая практика учащихся предполагает постоянное повторение пройденных теоретических тем. Эти методы, определяя собой многократное обращение учащихся к важным для практики теоретическим проблемам и придавая объемность линейному, последовательному изложению, способствуют их лучшему усвоению.

Опора на систему усложняющихся творческих заданий. Основным видом таких заданий является аранжировка и исполнение различных музыкальных произведений на электронном инструменте.

Расчленение сложной задачи на простые составляющие. Сложность аранжировки как вида творческой деятельности требует анализа текста оригинала, составления проекта аранжировки, отбора звуковых средств, проверки и корректировки результата. Каждое из этих четырех основных действий, в свою очередь, предполагает ряд операций.

Разъяснение ученику последовательности действий и операций аранжировки. В основе работы над аранжировкой для электронного музыкального инструмента лежит поисковое движение сужающимися концентрическими кругами от самых общих ее параметров ко 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 или музыкальный редактор компьютера. Затем приступить к поиску нужного паттерна (если выбран интерактивный режим музицирования), тембрового решения и шумовых эффектов, режима исполнительской артикуляции, оптимального варианта корректировки звучания по звукорежиссерским параметрам.

Метод авторской интроспекции – выполнение учителем в присутствии учащихся творческой работы с комментариями собственных действий. Это должно привлечь их внимание к закономерностям, которые служат основанием для тех или иных действий и операций по созданию аранжировки для электронных инструментов.

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

Методические приемы критики и самокритики призваны культивировать у учащихся 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 оно становится психологической основой для развития художественного мастерства.

Методы приобщения учащихся к технике игры на электронных клавишных инструментах. Частично заимствуются из фортепианной методики, что обусловлено общностью строения клавиатуры. Вместе с тем появляются новые специфические технические проблемы: 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, адаптация к многообразным видам клавиатур электронного инструмента (размер и форма клавиш, количество октав, тип механики и пр.). Необходимость решения этих проблем придает методам освоения игровых навыков на электронном клавишном инструменте ярко выраженное своеобразие.

Методы приобщения учащихся к подбору по слуху, элементарному сочинению и импровизации. Во многом 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 способами их использования, развитие фантазии, игровой техники и т.п.

Однако 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.

II. Методы, дополняющие первую группу и относящиеся к обучению подростков и детей.

Применение образных моделей музыкально-теоретических понятий. Этот метод позволяет буквально с первых шагов обучения приобщить ребенка к основным понятиям и закономерностям музыкальной теории. Так, необходимое при обучении музицированию на цифровых инструментах 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 ритмогармонический 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.

Подбор увлекательных и посильных ученику творческих заданий. Интерес к предлагаемым творческим 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, доступного в музицировании на цифровых инструментах даже начинающим ученикам.

Введение музыкально-игровых ситуаций. Звуковой материал электронного инструмента позволяет устраивать некоторые необычные и полезные для музыкального развития детей игры. К ним можно отнести:

- игру в «звуковую угадайку», 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.

Оказание ученику содействия в ознакомлении с хорошей музыкой, в посещении концертов, художественных выставок, спектаклей, участия в экскурсиях. Накапливаемые музыкальные, художественные и жизненные эстетические впечатления способствуют расширению кругозора ученика и благотворно влияют на развитие его интереса к музыкальному творчеству.

Поощрение концертных выступлений учеников, их участия в различных формах коллективной музыкальной самодеятельности, музицирования для себя и в кругу семьи. Каждый из этих видов самостоятельной творческой практики связывает обучение на цифровых инструментах с жизнью, и, постепенно превращаясь во внутреннюю потребность личности, данная практика становится действенным стимулом музыкально-творческого самоусовершенствования.

Разнообразие форм урочной деятельности, использование эвристических приемов, создание на занятиях доброжелательного психологического климата, внимательное и бережное отношение к творчеству ученика, индивидуальный подход – все эти методы направлены на повышение у детей и подростков уровня мотивации к музыкальным занятиям.

III. Методы, дополняющие две первые группы и направленные на формирование электронного музыкального творчества учеников общеобразовательной школы в условиях групповых занятий.

Полисенсорное освоение музыкальной деятельности. Например, задача ознакомления учащихся с метроритмической организацией музыки: двух- и трехдольным метром, восьмыми, четвертными и половинными длительностями – решается на основе деятельности, охватывающей различные сферы чувственного и интеллектуального опыта учащихся: услышанное они пропевают (проговаривают на одной ноте), изображают в виде линейной модели на листе бумаги, переводят эту модель снова в звучание, воспроизводя ритмический рисунок на инструменте, и осмысливают художественный результат – получилось хорошо или плохо, можно ли как-то усовершенствовать свою партию.

Применение нотно-клавишной модели звуковысотного рисунка. Эта двухмерная модель располагается не как обычная нотная запись – по горизонтали, а развернута на 90 градусов по часовой стрелке. Тем самым, мы получаем иные координаты развертывания времени (сверху вниз) и высоты звучания (слева направо). Такой развернутый вниз нотоносец предельно наглядно связывает фиксацию высоты звука с видом клавиатуры музыкального инструмента, находящегося перед глазами детей. А нотно-клавишная запись музыки, аналогичная гитарной табулатуре (на доске, специальном плакате, в виде изображения на компьютерном мониторе или в тетради ученика) точно подсказывает ему, какую клавишу и каким пальцем следует взять, чтобы получить нужный звук.

Применение визуальных изображений, особых ручных знаков, движений, моделирующих элементы музыкальной теории. Например, можно расположить на рисунке буквы, обозначающие тональные функции вертикально: T – в центре, S – над ней, а D – под ней и связать эти буквы идущими снизу вверх стрелками – символами ладовых тяготений. Или – первая ступень (T) – основное положение (руки, корпуса, головы); четвертая ступень (S) – движение вверх (большой палец руки) или вправо (корпус, голова); пятая ступень (D) – движение относительно основного положения вниз (большой палец руки) или

влево (корпус, голова). Тем самым в условиях школьного обучения возможным становится освоение элементов гармонии, что приобретает актуальность в связи с появлением в его рамках электронного музыкального творчества.

Алгоритмизация действий учеников при приобщении их к различным видам электронного музицирования. Так, при игре по слуху ученикам может быть предложено последовательно выполнить следующие действия:

- спеть то, что хочешь подобрать;
- подобрать этот музыкальный фрагмент за инструментом;
- если это мелодическое построение, подобрать бас (по трем тональным функциям);
- подобрать аккорд по басу (или комбинацию соответствующих клавиш в режиме *casio chord* или *single finger*);
- подобрать фактуру сопровождения (паттерн автоаккомпанемента).

При импровизации и сочинении ученикам предлагается довести до логического завершения музыкальное построение в виде ритмического рисунка, однополовой попевки, а затем и фрагмента мелодии с аккомпанементом.

Обращение к разным цифровым инструментам развивает у учащихся различные виды музыкальных способностей. Наибольшей универсальностью в этом плане обладает клавишный синтезатор. В процессе музицирования на его основе, включающего не только исполнение музыкальных произведений, но и их аранжировку, звукорежиссерскую обработку, иногда – создание оригинальных голосов, развиваются композиторские, исполнительские, звукорежиссерские способности и способности к звуковому синтезу.

Использование в учебном процессе программ – нотных редакторов позволяет эффективно решать проблему приобщения учащихся к нотной грамоте: развивается их способность читать и записывать музыкальный текст с помощью нотных знаков.

С помощью программ – музыкальных конструкторов, автоаранжировщиков и MIDI-секвенсеров, создающих удобную среду для сочинения и аранжировки музыкальных произведений, эффективно развиваются композиторские способности учащихся.

Работа в программах – автоаранжировщиках и MIDI-секвенсерах также заставляет пользователей активно оперировать средствами исполнительского интонирования: темпом, агогикой, артикуляцией, динамикой. Соответственно развиваются их музыкально-исполнительские способности.

Обращение в ходе музыкальных занятий к программам – MIDI-секвенсерам и аудиоредакторам, обладающим потенциалом корректировки электроакустического пространства звучания, способствует развитию способностей к звукорежиссерской деятельности.

Программы-аудиоредакторы и виртуальные синтезаторы, предполагающие возможности внесения изменений в исходный звуковой материал и возможности звукового синтеза, раскрепощают тембровую фантазию учащихся, развивают у них способность к созданию виртуальных

музыкальных инструментов.

Разнообразие музыкально-творческой деятельности на основе цифрового инструментария позволяет преодолеть узкоисполнительскую направленность музицирования в процессе обучения в учреждениях системы художественного образования. Интеграция различных видов данной деятельности, ведущая к развитию видовых музыкальных способностей, обеспечивает гармоничность музыкального развития учащихся.

Как видим, концепция электронного музыкального творчества как учебно-художественной деятельности нового вида строится на признании высокой значимости данной деятельности и обусловленности ее появления историческим развитием музыкальной культуры, на выявлении сущности и специфических особенностей данной деятельности, определении ее образовательной направленности, содержания, принципов и методов связанного с ней обучения. Данная педагогическая концепция позволила создать жизнеспособный востребованный методический продукт, воплотившийся в образовательных программах новых учебных дисциплин, многочисленных методических и учебных пособиях, содержании курсов подготовки преподавателей по классу ЭМИ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И. Основы психоакустики // «Звукорежиссер», 2000, № 8. – С. 42-46; №9. – С. 40-43; №10. – С. 48-52; 2001, №1. – С. 34-39; № 2. – С. 40-45; №3. – С. 54-59.
2. Артемьев Э. «Электроника позволяет решить любые эстетические и технические проблемы» // «Звукорежиссер», 2001, №2. – С. 56-61.
3. Белов Г.Г., Горбунова И.Б., Горельченко А.В. Музыкальный компьютер. Новый инструмент музыканта: Методическое пособие. – СПб: «СМИО Пресс», 2006. – 64 с.
4. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973. – 406 с.
5. Пономарев Я.А. Психология творчества и педагогика. – М.: Педагогика, 1976. – 280 с.: ил.
6. Choksy Lois, Abramson Robert M., Gillespie Avon E., Woods David, York Frank. Teaching Music in the Twenty-First Century. Prentice-Hall, Inc. – New Jersey, 2001. – 342 p.