



информационные и коммуникационные технологии в художественном образовании

Подкопаева Оксана Алексеевна,
*аспирант Учреждения Российской академии образования
«Институт художественного образования»,
преподаватель по классу клавишного синтезатора
ГОУ СПО Московского областного
музыкально-педагогического колледжа, Егорьевск
oksana@rnc.ru*

Методы развития музыкального мышления студентов в классе клавишного синтезатора

«Развитие мышления происходит не само собой, а в результате целенаправленной, систематической работы. Прежде всего, для развития мышления важно создать условия, которые с неизбежностью требовали бы от обучающихся активной мыслительной деятельности. Наилучший режим развития умственной активности и самостоятельности создает творческая деятельность, направленная на открытие чего-то нового, неизвестного. Этим новым могут быть знания, добываемые путем самостоятельного поиска, или методы приобретения знаний», – пишет Е. А. Красотина [3, с. 6]. Творческая деятельность, выстраиваемая со студентами на уроке по обучению игре на клавишном синтезаторе, служит основой для развития их музыкального мышления. Поэтому грамотный выбор методов и приемов работы с будущими учителями музыки особенно важен.

Рассмотрим некоторые аспекты интонационно-творческой деятельности музыканта-клавишника на предмет выбора тех или иных методов работы.

Аранжировка и исполнительство в классе электронного музыкального инструмента основаны на следующих видах исходного звукового материала и, соответственно, творческой деятельности:

- работа над музыкальным произведением при игре вживую в различных режимах (Normal, Split, Single Finger (Casio Chord), Fingered);
- работа в режиме многодорожечной записи;
- игра в ансамбле с инструментом (режим «минус один»), с учителем или другими студентами;

- подбор по слуху и оформление нотной записи;
- сочинение и импровизация музыки;
- работа над звуком (редактирование, создание оригинальных звуков и акустического пространства их развертывания).

Работу над музыкальным произведением условно можно разделить на два этапа:

I этап. Мысленное прочтение текста: выявление особенностей музыкального языка за счет использованных композитором выразительных средств, анализ формы, фактуры, жанра произведения и пр. На этой основе составление целостного впечатления о тексте, его художественном содержании, стилевых особенностях, в том числе индивидуальных. На этом этапе педагогу необходимо использовать **метод художественного прочтения текста**, который характеризуется целенаправленной познавательной деятельностью по осмыслению художественного содержания музыкального произведения, способствующей развитию не только мышления, но и внимания, памяти, воображения. Действие метода художественного прочтения текста начинается с момента отбора педагогом художественно значимых произведений для аранжировки и исполнения студентами. Перед началом работы над музыкальной партитурой студент должен самостоятельно познакомиться с биографией и творчеством композитора, произведение которого он будет в дальнейшем аранжировать.

На данном этапе работы возможно проигрывание музыки самим студентом или педагогом. Существуют различные точки зрения по этому поводу: одни педагоги считают проигрывание нежелательным, так как оно несет в себе субъективное видение произведения; другие, наоборот, считают слушание важным составляющим на первом этапе работы, так как оно «...помогает глубже воспринять образ произведения, заинтересовывает, вдохновляет исполнителя» [3, с. 20]. Однако нельзя сказать, что существует единственно верный способ подачи музыкального материала. Для достижения положительной мотивации, создания атмосферы «радостного труда» необходимо сочетать различные подходы при работе над музыкальными произведениями. Однако следует уточнить, что проигрывание педагогом нового музыкального материала должно быть один раз, чтобы избежать бессмысленного подражания.

На этапе мысленного интонирования необходимо идти от общих представлений о содержании и форме музыкального материала к выполнению частных задач по его озвучиванию, что предполагает не только работу с нотным текстом, но и выстраивание плана использования в процессе аранжировки различных средств (в т. ч. приспособлений управления тембрами, паттернами, другими звуковыми возможностями), исходя из наличных функций цифрового инструмента. Мы говорим о *составлении проекта*

аранжировки музыкального произведения (И. М. Красильников), в процессе чего исполнитель не только решает задачи по воплощению замысла композитора, но и вносит в звучание собственное видение этого замысла, что придает конечному продукту деятельности музыканта-электронщика оригинальность, неповторимость, индивидуальность. Все это предполагает применение **метода интонационно-творческой антиципации**, когда в момент постановки вопросов: «Какую форму следует придать произведению?», «Какие следует выбрать средства выразительности из имеющихся на данном цифровом инструменте для прорисовки образа?» и т. п., исполнитель на клавишном синтезаторе предполагает, как должна будет озвучена партитура. Такое «представливание» («термин «представливание», в отличие от «представления», был введен Б. М. Тепловым (1985) для обозначения процесса создания слухового (музыкального) образа» [1, с. 7]) способствует развитию внутреннего слуха, а следовательно, музыкального мышления, которое оперирует образами, выделяя в них различные признаки и свойства, значимые для человека.

Интерпретация музыкального произведения зависит не только от субъективного видения текста, но и от возможностей и звуковых особенностей наличного цифрового инструмента. Так, не секрет, что модели клавишных синтезаторов, приобретенные за более низкую стоимость, отличаются слабовыраженными тембровыми красками, «электронным» звучанием, мало напоминающим звучание традиционных инструментов, а также имеют ограниченное число встроенных функций, что не позволяет полноценно и профессионально заниматься музыкой. Поэтому желательно обучаться игре на клавишном синтезаторе, имеющем в своем арсенале достаточное количество технических параметров.

Данный метод используется в единстве с **методом интонационно-стилевого постижения музыки** (термин предложен Е. Д. Критской). «Интонационно-стилевое постижение музыки ориентировано на личностную интерпретацию музыкальной речи и предполагает целенаправленный отбор произведений различных индивидуальных, национальных или эпохальных стилей <...>. Вслушивание, вживание в музыкальную речь того или иного композитора формирует потребность в знаниях. <...> Стиль обращен к слуху в его широком и узком значении, к музыкальности как способности переживать музыку. Стилевая атрибуция имеет дело не с суммой частей, а с переживанием и воспроизведением целостных «процессов-состояний», что обеспечивается единством эмоционального и логического, интуитивного и сознательного при ее восприятии. Интонационно настроенный слух позволяет непосредственно воспринимать смысловые характеристики, сопряжение тем-образов, то есть постигать логику музыкальной композиции» [4, с. 155–156]. Данный метод в работе с музыкантами-электронщиками

важен, поскольку переживание различных эмоциональных состояний, выраженных в звуках различными композиторами и отражающих эпоху, стили и пр., в музыке различных народов более чем актуально при обучении игре на клавишном синтезаторе. Огромное количество встроенных в память цифрового инструмента стилевых паттернов и возможность исполнения музыки разнообразных направлений при игре в различных режимах будет способствовать достижению положительных результатов в работе над музыкальными произведениями. Таким образом, потенциал клавишного синтезатора и грамотное использование метода интонационно-стилевого постижения музыки будут способствовать развитию музыкального мышления студентов.

II этап. *Работа над музыкальным произведением* предполагает сам процесс озвучивания нотного текста. На данном этапе исполнитель осуществляет более детальный разбор нот, длительностей, ритма, гармонии и т. д., устанавливает конкретные тембры, режимы игры, варианты фактуры автосопровождения (если выбран соответствующий режим), точки разделения клавиатуры и т. п. В процессе такой деятельности используется **метод стимулирования художественной ассоциативности**, который направлен не только на реализацию задуманного проекта, но и на доработку в связи с возникающими художественными проблемами в ходе его озвучивания. Исполнитель выбирает наиболее точные для данного музыкального образа средства художественной выразительности. Например, для создания героического, воинственного образа в качестве основного голоса подходит тембр трубы (Trumpet). Но он иногда может показаться слишком резким, и его приходится менять на тембр тромбона (Trombone). Часто замена одного тембра на другой происходит в связи с неестественным звучанием его акустического оригинала в контексте данной аранжировки, и он не может выполнить здесь свою выразительную функцию.

В процессе работы над электронным воплощением музыкальных произведений важно использовать **метод «оживания в тембр»**, когда исполнителю необходимо не только сыграть на электронной клавиатуре написанные ноты выбранным тембром, но и попытаться представить себе акустический прототип этого инструмента и характерный для него способ звукоизвлечения. Так, взятый на синтезаторе тембр духового органа (Pipe Organ) – яркий, дрящущийся – будет лучше ассоциироваться с оригинальным звучанием, если нажимать на клавиатуру более полномерно, тяжело, как будто мы действительно играем на этом мощном и сложном инструменте. Следует учитывать и разновидности окраски звучания одного инструмента. Например, если использовать режим разделения клавиатуры (Split) и в каждой ее разделенной части экспонировать различные виды органа, то у исполнителя появится возможность ощутить технику игры на двухмануальном инструменте.

К тому же необходимо принять во внимание и штрихи, указанные в тексте. Так, стаккато тембром органа будет отличаться от стаккато, исполняемого тембром фортепиано или трубы. Чтобы добиться стаккато на органе, достаточно лишь слегка и несколько «короче», острее дотрагиваться кончиком пальца до клавиш синтезатора, иначе звук будет длиться дольше. Другой способ взятия клавиш электронного инструмента необходимо использовать, выбирая тембр классической гитары (Guitar). Прикосновение к клавишам синтезатора должно учитывать звукоизвлечение на данном инструменте (щипок) и характер тембра – камерный, длящийся недолго. Для ведения этим голосом мелодии легато (legato) пальцы должны плавно, мягко скользить по клавиатуре, а при переходе к скачкообразному отрывистому пассажиру – играть, словно подражая игре пиццикато на струнных. Если для проведения мелодии выбрать тембр саксофона (Sax) или другого духового инструмента, необходимо представить, как исполнитель набирает дыхание и пытается распределить его на всю фразу, играя «на опоре». При этом пальцы исполнителя на клавишном синтезаторе должны двигаться по клавиатуре как на одном выдохе, передавая мягкий и одновременно глубокий звук.

Метод «вживания в тембр» наиболее эффективен при постоянном применении его в практике работы со студентами. Он помогает не только осмыслить нотный текст и озвучить его выбранными тембрами, но и найти способы подачи звука с целью формирования конкретного художественного образа, а также ознакомить студентов со строением различных музыкальных инструментов, способами извлечения звука на них.

Показ иллюстраций, демонстрация произведений на любом звуковом носителе, где данный инструмент является ведущим, также обязательна. К тому же, *вживаясь в образ исполнителя на другом инструменте*, студент принимает на себя другую роль, переживает и эмоционально откликается на нее, и это способствует становлению его как самостоятельной творческой личности.

Говоря о характере звукоизвлечения на электронном инструменте (электронном туше), следует отметить его большое разнообразие, так как существует не только большое количество типов механики, видов клавиатуры, размеров клавиш, характерных для разных моделей синтезаторов, но и достаточное большое количество тембров на каждом из них. Это порождает неоднозначность взаимосвязи между мускульными усилиями и звуковым результатом и не дает возможности выработки единого образца исполнительских движений. В данном случае «...решение возникающих у музыканта-электронщика специфичных технико-игровых проблем становится возможным лишь в опоре на принцип слуховой доминантности в технической работе – основной принцип психотехнической школы фортепианного исполнительства. Игровые же 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» [2, с. 351].

Таким образом, работа над артикуляцией на электронном музыкальном инструменте не менее важная составляющая исполнительской деятельности, чем на традиционных инструментах. И эта работа требует от исполнителя значительных мыслительных усилий.

При аранжировке музыкальных произведений важной творческой задачей является нахождение органичного соотношения тембра мелодии и паттерна аккомпанемента. Так, при выборе какого-либо стиля автоаккомпанемента, у музыканта возникает ассоциация с местом и временем звучания его прототипа. Например, при выборе стиля «кантри» (Country), возникает образ американской сельской местности, ковбоев, собравшихся после трудного рабочего дня в салуне. Возможно, музыкант на небольшой сцене заиграет на губной гармонике, другой подхватит на гитаре или банджо, третий – на скрипке или расстроенном пианино. И возникнет целый набор инструментов, характерных для этого направления музыки. Определенный жанр в основе аккомпанемента предопределяет особенности метроритма мелодии, темпа и других средств музыкальной выразительности. И будет неуместным в ансамбле музыкантов американского салуна услышать тембры, скажем, органа или струнного квартета, которые ассоциируются с классической музыкой, звучащей в концертных залах. Творческие действия, связанные с умением грамотно выстраивать соотношение стиля аккомпанемента с тембрами мелодии в процессе выполнения электронной аранжировки, поможет освоить **метод ориентировки на органичность взаимодействия музыкальных средств**. Данный метод, широко проявляя себя в процессе творческой деятельности музыканта-электронщика, является активным фактором развития его музыкального мышления. Частным проявлением этого метода можно признать заострение внимания студентов на «соотношение паттернов и тембров с характером мелодической линии аранжируемого произведения» (И. М. Красильников) [2, с. 440–441].

Другим проявлением метода ориентировки на органичность взаимодействия музыкальных средств в процессе выполнения электронной аранжировки является предложенное студенту задание провести анализ соотношения тембра и фактуры. Исполнитель на клавишном синтезаторе – многотембровом инструменте – должен проникать в тайны инструментовки – по словам Римского-Корсакова, «души» сочинения, так как инструментовка напрямую связана с образной сферой произведения. Взяв за основу произведение, в партитуре которого нет ссылок на исполнение многотембровым

составом, студент должен самостоятельно подобрать электронные голоса, наиболее адекватно отвечающие особенностям фактуры и образного строя оригинала. Аналогичным образом работают органисты над регистровкой музыкального оригинала, в котором даются лишь самые общие тембровые ориентиры органного звучания.

Еще одно проявление метода ориентировки на органичность взаимодействия музыкальных средств связано с учетом состава «исполнителей», на который выполняется электронная аранжировка. Если мы хотим получить звучание симфонического оркестра, динамическое усиление которого во многом достигается за счет совместной игры большого количества музыкантов и партитура строится по групповому принципу, необходимо использовать унисоны разных инструментов (т. е. применять такой прием инструментовки, как дублировку).

В ходе исполнения нотного текста музыкант работает с такими параметрами, как темп, агогика, динамика, артикуляция, которые регулируются как непосредственно в живой игре на клавиатуре, так и с помощью различных приспособлений и функций инструмента. Например, темп как устанавливается в процессе исполнения произведений в реальном времени, так и выставляется до начала игры в интерактивном режиме, а использование функции регистрационной памяти (Regist Memory) позволяет сохранить необходимые установки (а также других параметров) для каждой из частей произведения. Агогика регулируется во время игры вживую. Динамика выстраивается несколькими путями: 1) колесом общей громкости (Volume), установками основного (Main Volume), разделенного (Split Volume), двойного голоса (Dual или Layer Volume), громкостью аккомпанемента (Accomp. Volume); 3) за счет чувствительности клавиатуры (Touch). Артикуляция (электронное туше) в отличие от традиционных инструментов, на цифровом управляется не только за счет привычных штрихов (стаккато, легато и пр.), но и с помощью изменения МИДИ-сообщений (вibrато, портаменто и пр.).

Регулировка всех этих параметров способствует интеллектуализации деятельности исполнителя на клавишном синтезаторе. Развитию соответствующих компонентов музыкального мышления будут способствовать традиционные методы работы на уроке, такие как *беседа, рассказ, объяснение, пояснение, показ, демонстрация*, а также *создание проблемно-поисковых ситуаций*, которые направлены на стимулирование творческого поиска связанных с исполнительской интерпретацией выразительных средств.

Не менее важным для развития музыкального мышления является и обучение *импровизации*. Само слово импровизация пришло в русский язык из латыни и понимается как «неожиданно, без всякой подготовки», т. е. сочинение «на ходу». Данный вид

творческой деятельности музыканта направлен на развитие способности фантазировать, создавать что-то оригинальное, в свою очередь, развивать слух. Но любая импровизация строится на знании определенных ритмических формул, структуры мелодии, формы произведения, гармонических последовательностей и т. д. Поэтому музыкант, импровизирующий на каком-либо музыкальном инструменте, сочиняет новое или интерпретирует известное произведение всегда в опоре на свои знания в области музыкального языка. Следовательно, чем больше человек знает, тем интереснее и красочнее у него получится импровизация. Перед началом импровизации исполнитель мысленно интонирует внутри себя, заранее представляя то, что он будет в дальнейшем играть, а уже затем переходит к непосредственной творческой работе. Иначе говоря, хорошая импровизация та, которая заранее подготовлена. Поэтому для проведения данного вида творческой деятельности на уроке можно предложить **метод педагогического руководства импровизацией**. Применяя данный метод в работе со студентами, обучающимися в классе клавишного синтезатора, педагог ставит задачу научить студента мыслить сначала «про себя», а затем «вслух».

Развитию музыкального мышления способствует и такой вид интонационно-творческой деятельности как *игра по слуху*. Данная деятельность может проходить в двух направлениях: подбор музыки по памяти и подбор произведения, прослушанного на уроке. В обоих случаях целесообразно обращаться к нотной записи мелодии. Правильное оформление нотной записи – проставление ключевых знаков, метра, прописывание ритмического рисунка, длительностей нот и их группировки, пауз, встречных знаков, аккомпанирующих аккордов – помогает четче структурировать мелодию, развивает координацию движений между слухом и игровыми навыками. Подбирая детскую песню, на одном уроке можно напеть и записать нотами мелодию в удобной тональности. Затем – гармонию, оформив ее с помощью буквенного обозначения аккордов (цифровки). На следующих уроках – объяснить, каким образом создается фактура произведения исходя из особенностей формы, жанра, характера, темпа и других составляющих музыкального формообразования. На этих занятиях можно прописать партию баса, педальных голосов, подголосков, выбрать тембры, эффекты и пр. Таким образом, вся эта выполненная на протяжении нескольких уроков работа происходит в той же последовательности, что и при выполнении блиц-аранжировки музыкального произведения для синтезатора. Данный **метод временного рассредоточения работы над аранжировкой** помогает более глубоко и детально понять закономерности, лежащие в основе данной деятельности, и тем самым способствует развитию музыкального мышления будущего учителя.

Заключительным этапом работы над музыкальным произведением является редактирование звука, включающее динамическую балансировку голосов фактуры, выстраивание панорамы, использование звукорежиссерских эффектов и средств звукового синтеза для трансформации тембров и виртуального пространства их развертывания. Эти виды деятельности музыканта-электронщика очень близки, так как «работают» с одними и теми же эффектами. Как правило, параметры, которые регулируются в процессе звукорежиссерского выстраивания звучания, представлены на дисплее клавишного синтезатора в виде изображения микшерного пульта с различными кнопками и ползунками, управляемыми с панели инструмента. Таким образом, у пользователя клавишного синтезатора есть возможность не только исполнять и корректировать музыкальные произведения по гармонии, фактуре и тембру, но и пробовать себя в роли настоящего звукорежиссера за пультом управления. Поэтому уместно будет на данном этапе работы над музыкальным произведением опереться на **метод активизации предметных ассоциаций электронного звучания**. Он поможет студенту правильно выстроить свою работу по созданию электроакустического пространства звучания и звуковому синтезу, связав ее с музыкальным образом электронной аранжировки.

Работа над электроакустическим пространством звучания связана с окончательным этапом работы над электронной аранжировкой музыкального произведения зачастую обусловлена задачей создания оригинального звукового поля. К примеру, записанное музыкальное произведение, откорректированное динамически, темброво и пр., требует перенесения готового результата в определенные виртуальные пространственные условия. Исполнитель на клавишном синтезаторе для решения этой проблемы обращается к художественным возможностям звукорежиссерских средств, позволяющим, скажем, имитировать акустическое пространство концертного зала, комнаты или стадиона. Следовательно, акустические особенности этих звуковых пространств, их художественно-ассоциативный потенциал и соответствие определенным музыкальным жанрам и стилям должны становиться предметом специального разговора преподавателя со студентами, ориентирующего их в звукорежиссерской деятельности.

Использование метода активизации предметных ассоциаций электронного звучания позволит познакомить студентов с различными возможностями музыкальной звукорежиссуры, а также организовать творческую работу на уроке, развивающую звукорежиссерские способности обучающихся. В этом видится одно из преимуществ обращения к электронному инструменту в учебном процессе: ведь получить возможность работы за виртуальным звукорежиссерским пультом и попытаться осуществить новые, связанные с ним творческие задумки не может позволить себе ни один исполнитель на

традиционном музыкальном инструменте. Погружаясь в мир электроакустики, музыкант-клавишник старается воплотить на практике свой опыт жизненных пространственно-звуковых впечатлений или придумать новый виртуальный музыкальный образ, внести в интерпретацию музыкального произведения свою собственную индивидуальность. Помимо создания определенного электроакустического пространства, метод активизации предметных ассоциаций электронного звучания поможет сориентировать студента-исполнителя на клавишном синтезаторе и в работе над синтезом звука. Например, смягчение или обострение его атаки, удлинение или укорачивание конечного затухания, частотная фильтрация, применение исполнительских регуляторов в процессе данной работы – всё это кардинально меняет характер звука и вызываемые им ассоциации. Такого рода ассоциации, связывающие звучание с различными массой и объемом, материалом и формой музыкальных инструментов, светлым или затемненным колоритом, напряженностью или расслабленностью мышечных усилий исполнителя, так же, как и особенности получаемых в процессе звукорежиссерской обработки виртуальных звуковых пространств, должны быть предметом специальных бесед педагога со студентами.

Таким образом, мы видим, насколько сложную в интеллектуальном плане работу, связанную со звукорежиссурой и звуковым синтезом, осуществляет исполнитель на клавишном синтезаторе. Это требует знаний о физической природе звука, его ассоциативно-изобразительных возможностях, в т. ч. обусловленных особенностями его амплитудной огибающей, светлотностью, характером текстуры, а также различными акустическими условиями его развертывания.

Подводя итоги, отметим, что в классе синтезатора можно осуществлять различные виды работы: и исполнять музыкальные произведения вживую, и записывать в секвенсор, и исполнять в ансамбле, и осуществлять редактирование звука. Кроме того, студенты в данном классе занимаются подбором по слуху и сочинением музыки. Для каждого из этих видов учебно-творческой работы и ее этапов необходимо использовать соответствующие методы работы, как традиционные, так и новые. Применять вышеуказанные методы следует достаточно гибко, в соответствии с педагогической ситуацией на уроке. Они дополняют друг друга, позволяя осуществлять грамотное руководство развитием музыкального мышления студентов в классе клавишного синтезатора.

Литература

1. Возрастные и индивидуальные особенности образного мышления учащихся/ Под ред. И. С. Якиманской; науч.-исслед. ин-т общей и педагогической психологии Академии пед. наук СССР. М.: Педагогика, 1989. 224 с.
2. Красильников И. М. Электронное музыкальное творчество с системе художественного образования. Дубна: Феникс+, 2007. 496 с.
3. Красотина Е. А. Развитие музыкального мышления студента-заочника как основа профессиональной подготовки/Методы формирования музыкального мышления студентов-заочников в процессе обучения/Под ред. Матвеева С. Я. М., МГЗПИ, 1980. 54 с.
4. Музыкальное образование в школе: Учеб. пособие для студ. муз. фак. и отд. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Л. В. Школяр, В. А. Школяр, Е. Д. Критская и др.; Под ред. Л. В. Школяр. М.: АСАДЕМА, 2001. 232 с.