



Электронное музыкальное творчество

Красильников И.М.

ПОСОБИЕ ДЛЯ УЧИТЕЛЯ

МУЗЫКАЛЬНОЕ
ОБУЧЕНИЕ
на основе
цифрового
инструментария



Национальный фонд подготовки кадров (НФПК)
Проект Информатизация системы образования (ИСО)

Красильников И.М.

Методика музыкального обучения на основе цифрового инструментария (с поурочной разработкой)

Москва
Институт новых технологий
2008

Содержание

Введение	2
Глава 1. Особенности музыкального творчества школьников на основе цифрового инструментария	6
Глава 2. Музыкальное творчество школьников на основе клавишного синтезатора	
2.1. Работа школьников над музыкальным произведением	10
2.1.1. Композиторские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора	12
2.1.1а. Построение композиционной формы	13
2.1.1б. Гармонизация мелодии	14
2.1.1в. Построение фактуры	19
2.1.1г. Применение паттерна в работе над фактурой	24
2.1.1д. Электронное инструментоведение	30
2.1.1е. Электронная инструментовка	39
2.1.2. Исполнительские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора	41
2.1.3. Звукорежиссерские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора	46
2.1.4. Работа над звуковым синтезом	51
2.1.5. Исполнение музыкальных произведений	54
2.2. Иные виды музицирования учащихся на клавишном синтезаторе	61
Глава 3. Музыкальнотворческая деятельность школьников на основе различных компьютерных программ	
3.1. Работа в «музыкальных конструкторах»	66
3.2. Работа в программах автоаранжировщиках	70
3.3. Работа в программах — MIDI секвенсерах	76
3.4. Работа в программах аудио редакторах	84
3.5. Работа в программах — виртуальных синтезаторах	92
3.6. Работа в программах — нотных редакторах	96
Глава 4. Методы обучения школьников музицированию на клавишном синтезаторе и музыкальном компьютере	98
Приложение. Поурочная разработка занятий на основе ИУМК «Электронное музыкальное творчество» 5 — 8 (9) классы	
Пятый класс	111
Шестой класс	139
Седьмой класс	167
Восьмой класс (восьмой и девятый классы)	200
Литература	232

Введение

Изобретение электромузыкальных инструментов, ставшее одним из результатов научно-технической революции, привлекло большое внимание музыкантов. Связанное с этими инструментами обогащение тембровой палитры, увеличение динамического размаха звучания, возможность свободного управления его пространственными характеристиками способствовало значительному расширению образной сферы музыкального искусства, послужило основой для формирования ряда его новых жанров — академических (электронная, конкретная, магнитофонная, живая электронная музыка и др.) и массовых (поп и рокмузыка).

Бурное развитие новых информационных технологий в последние десятилетия двадцатого века обусловило процесс компьютеризации электронного инструментария. Новые цифровые музыкальные инструменты — синтезаторы, семплеры, рабочие станции, мультимедийные компьютеры и др. — при улучшении качества звучания и возрастании функциональных возможностей по сравнению со своими предшественниками — аналоговыми электронными инструментами — отличаются простотой управления, компактностью и дешевизной. Вследствие этого новые инструменты не только прочно обосновались в профессиональной музыке, но получают всё большее распространение и в повседневном обиходе как инструменты любительского музицирования. Это объективно ставит перед музыкальной педагогикой задачу обучения игре на этих инструментах и приобщения таким образом широких масс к музыкальной культуре.

Цифровые инструменты предъявляют музыканту иные, по сравнению с традиционными механическими или электронными аналоговыми инструментами, более универсальные требования. Если раньше музыкант мог взять на себя одну из трёх ролей — композитора, исполнителя или звукорежиссера, то сегодня, опираясь на новый инструментарий, он объединяет в своем творчестве все эти виды деятельности. Действительно, чтобы озвучить на синтезаторе или музыкальном компьютере нотный текст, сначала следует 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 сформировать их новые оригинальные разновидности (то есть выступить в роли изготовителя виртуальных музыкальных инструментов).

Благодаря использованию компьютерных технологий и опоре на программные заготовки каждый из этих видов деятельности приобретает более простые формы. Творчество музыканта, таким образом, становится не только более многогранным и увлекательным, но одновременно — простым и продуктивным.

Все это делает цифровые инструменты 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

такой деятельности позволяет значительно расширить круг вовлеченных в неё детей и подростков.

Электронные инструменты начали входить в отечественную образовательную практику с 2001 года, когда был выпущен пакет программ «Электронные музыкальные инструменты» для детских музыкальных школ и школ искусств [28]. А сегодня уже можно говорить о широкомасштабном внедрении новых учебных дисциплин — клавишного синтезатора, ансамбля клавишных синтезаторов и студии компьютерной музыки — в систему художественного образования России. В частности, в музыкальные школы, школы искусств, хоровые школы — на основе программ, одобренных Учебно-методическим советом по детским школам искусств Министерства культуры РФ [20], и многочисленных учебных, учебно-методических и методических пособий [5, 11–15, 20 и др.]; в другие учреждения дополнительного школьного образования (дома детского творчества, дворцы молодежи, культурно-досуговые центры, музыкальные студии) — на основе программ, допущенных Министерством образования и науки РФ [9, 10, 21], и многочисленных пособий [5, 11–15, 20 и др.]; в общеобразовательные учебные заведения (школы, лицеи, гимназии) [1, 2, 6 и др.]; в учебные заведения среднего и высшего профессионального образования [8, 9, 16, 19]; в дошкольные образовательные учреждения [26].

С 2004 года выпускается ежеквартальный журнал «Музыка и электроника», который не только помогает учителю музыки освоиться в новой для него проблематике, но и участвует в организации научных конференций, методических семинаров, курсов, мастер-классов, посвященных данной проблематике, многочисленных концертов, фестивалей и международного конкурса электроакустического творчества детей и юношества.

Таким образом, за прошедшие несколько лет электронные музыкальные инструменты получили в широких педагогических кругах признание как эффективные средства музыкального воспитания. Вместе с тем, учебная практика с применением электронных инструментов в нашей стране развивается в настоящее время главным образом в рамках образовательных учреждений дополнительного музыкального образования детей. Предлагаемый инновационный учебно-методический комплекс является первой в России учебно-методической разработкой, предусматривающей формирование и развитие учебно-художественной деятельности нового типа — электронного музыкального творчества — в системе базового музыкального образования.

ИУМК «Электронное музыкальное творчество» предназначен для использования при изучении основного курса предмета «Музыка» в 5–8 (9) классах; основан на программе, разработанной коллективом авторов под руководством Д.Б. Кабалевского. Вслед за авторами программы, авторы ИУМК ставят в качестве цели обучения воспитание у школьников музыкальной культуры как части всей их духовной культуры. Важнейшим условием реализации поставленной цели при обучении с использованием ИУМК является массовое приобщение учащихся к музицированию на электронных цифровых инструментах в самых разнообразных формах проявления творческой деятельности в данной области (электронной аранжировки и исполнительства, игры по слуху и в ансамбле, звукорежиссуры, импровизации и композиции) и на этой основе — формирование у учащихся широкого круга музыкальных способностей и интересов, хорошего музыкального вкуса.

Приобретаемые в процессе обучения на основе ИУМК компетенции можно подразделить на три основные группы. Первая связана с «ключевыми» знаниями о музыке, раскрываемыми в тематическом построении программы Д.Б. Кабалевского. Такой тип знаний характеризует природу музыкального искусства как социального явления, его роль в общественной жизни, эстетические нормы и критерии музыкальной культуры. Соответственно, умения осознанно воспринимать музыку и размышлять о ней становятся по аналогии с этими знаниями «ключевыми».

Вторая группа связана с частными знаниями о музыке: об отдельных конкретных элементах музыкальной речи (звуковысотность, метроритм, темп, динамика, лад, тембр, регистр и др.), о биографиях композиторов и исполнителей, об истории создания музыкальных произведений, о нотной грамоте и элементах музыкальной теории (гармонии, фактуре, инструментовке, звукорежиссуре). Применение таких умений связано с различными видами творчества учащихся: слушательского, исполнительского, композиторского, звукорежиссерского, а также — с постижением особенностей музыкального языка выдающихся композиторов прошлого и современности.

И, наконец, третья группа формируемых на основе ИУМК компетенций позволяет управлять звуковыми ресурсами электронных инструментов и создавать с их помощью музыкально-художественный продукт. Сюда входят умения анализировать музыкальные произведения с целью составления проекта электронной аранжировки, гармонизовать мелодию на основе знания тональных функций аккордов, выстраивать фактуру и инструментовку электронной аранжировки музыкального произведения в соответствии с художественным потенциалом инструмента, корректировать звучание по звукорежиссерским параметрам, а также с помощью звукового синтеза применять многодорожечный секвенсер для записи и редактирования музыкального материала, переключать различные режимы звучания во время игры, достигать ритмической синхронности при игре с автоаккомпанементом и др.

Творческие задания — основной способ приобщения учащихся к музыкальному творчеству, поэтому они составляют главный элемент ИУМК. Компьютерные технологии предоставляют возможность создавать музыку учащимся всех возрастных категорий вне зависимости от уровня их музыкальной подготовки. И роль творчества на музыкальных занятиях с применением этих технологий существенно возрастает.

С другой стороны, в системе общего музыкального образования важнейшей задачей является приобщение учащихся к «золотому фонду» музыкального искусства — лучшим образцам народной, классической и современной музыки. Данная задача успешно решается в учебной программе Д.Б. Кабалевского, на которую, как было указано, ориентирован разрабатываемый ИУМК. Соответственно, творческие задания, выполняемые на основе клавишного синтезатора и музыкального компьютера, в большинстве случаев построены на музыкальном материале, заимствованном из репертуара этой программы.

Аранжировка народной, классической и современной музыки предопределяет значительную роль компьютерных программ — MIDI-секвенсеров и автоаранжировщиков, с помощью которых данная задача эффективно решается. Значительная роль отводится программам-аудиоредакторам, допускающим также работу с традиционным музыкальным материалом. Очень желательно применение на уроках и программ-«му-

зыкальных конструкторов». Эти четыре типа музыкально-компьютерных программ дают возможность дополнить музыкальную деятельность школьников новой составляющей — аранжировкой и сочинением. Причём речь идёт не о создании кратких попевок, что привычно для школьной практики, а о протяженных музыкальных построениях. Желательно также обращение на уроках к программам-нотным редакторам и виртуальным синтезаторам, позволяющим — каждая по-своему — расширить фронт музыкальной деятельности учащихся и тем самым более гармонично развивать их музыкальные способности.

Предлагаемые в ИУМК творческие задания сопровождаются необходимым методическим комментарием, моделями — музыкальными заготовками, на основе которых задания выполняются. Представлены также тексты (сценарии) уроков, в которых данные учебные действия вплетены. Настоящее же издание позволяет осмыслить творческие действия учителя и учеников на основе ИУМК концептуально.

«Методика музыкального обучения на основе цифрового инструментария» составляет центральный элемент ИУМК, который включает в себя, кроме того, следующие материалы на бумажных и цифровых носителях:

- комплект из четырёх учебников «Электронное музыкальное творчество в общеобразовательной школе (5–8 классы)»;
- комплект из четырёх рабочих тетрадей «Электронное музыкальное творчество в общеобразовательной школе (5–8 классы)»;
- комплект цифровых образовательных ресурсов «Электронное музыкальное творчество в общеобразовательной школе (5–8 классы)»;
- сайт поддержки электронного музыкального творчества учителя и ученика.

Глава 1. Особенности музыкального творчества школьников на основе цифрового инструментария

Использовать в музыкальной деятельности синтезатор — не означает ли это заведомо ограничивать её рамками поп- или рок-музыки, в большинстве случаев построенной на примитивных штампах? А может быть, напротив, электронное музыкальное творчество должно быть ориентировано на экспериментальное, по сути элитарное, направление художественного творчества? Но подобные жанровые или стилистические ограничения неизбежно повлекут за собой снижение уровня музыкальной культуры учащихся.

Электронные инструменты обладают заранее запрограммированным, «неживым» звуком — не приведёт ли обучение музицированию на их основе к ограничению развития музыкально-творческих способностей учащихся? В чём состоит усложнение учебных задач и в чём «секрет» музыкально-творческого и музыкально-культурного развития учащихся, занимающихся по классу синтезатора?

Подобные вопросы задают педагоги, недоумевающие по поводу большого интереса к данному инструменту со стороны как многих учеников, так и своих коллег и приписывающие факт его стремительного распространения в отечественной педагогической практике лишь веяниям моды. Причины здесь следует искать, однако, не в капризах моды, а в таком глобальном явлении, как информационная революция. В какой бы сфере человеческой деятельности ни применялся компьютер, результат всегда один — резкое повышение её производительности при одновременном улучшении качества продукции. Секрет тут прост — компьютер берет на себя всю рутинную, черновую работу, высвобождая творческие силы человека и тем самым способствуя прорыву в его деятельности. И музыка в этом плане — не исключение.

Современные синтезаторы являются цифровыми инструментами, по сути — специализированными музыкальными компьютерами. И именно их компьютерная специфика во многом предопределяет особенности музыкально-творческой деятельности на их основе. В чём же состоят эти особенности?

Во-первых, звучание цифровых инструментов, как и многих других их электрифицированных и электронных аналоговых «сородичей», построено на электроакустической основе, что значительно расширяет арсенал музыкально-выразительных средств. Это связано и со значительным увеличением динамического размаха звучания, и с возможностью по-новому решать проблему его пространственной организации. Громкоговорители как бы погружают слушателя в искусственное акустическое пространство, где голоса могут свободно перемещаться по его фронту и глубине, виртуальный концертный зал может увеличивать или уменьшать свои размеры. Здесь царит разнообразие, переменчивость звуковых объемов, и характер реальной акустики, в которой идёт музыкальное прослушивание, не имеет принципиального значения. С появлением электроакустики музыка из концертных залов и элитарных салонов вошла буквально в каждый дом. С её помощью можно превратить в концертный зал любую открытую площадку, в том числе огромный стадион. Электроакустика сделала музыку беспрецедентно демократичным видом искусства, и ни о какой изначально заданной элитарности музыкального творчества на этой технологической основе говорить не приходится.

Во-вторых, цифровой инструмент — это электронный инструмент. Электроника позволяет углубить работу со звуковым материалом вплоть до уровня его микрострук-

туры, что бесконечно расширяет тембровую палитру музыкального искусства. Новый электронный звуковой материал предоставляет большие возможности для открытий в художественно-образной сфере, и, конечно, ни о какой изначально заданной примитивности, заштампованности электронного музыкального творчества, возможности его существования исключительно в рамках массовой культуры (ещё один повсеместно бытующий предрассудок) речи идти не может.

Огромное разнообразие звукового материала электронной музыки делает особенно ценным уникальность колорита каждой её композиции. И чтобы достичь ярких результатов, композитор уже не может ограничиваться созданием нотного текста, как некоего проекта будущего музыкального звучания. Он должен не только изобрести этот проект, но и воплотить его в оригинальное по окраске, интонационной наполненности и пространственной организации звучание, то есть выполнить ещё работу мастера по изготовлению виртуальных музыкальных инструментов, исполнителя и звукорежиссера. Интегрируя различные виды музыкально-творческой деятельности, электроника расширяет её фронт и тем самым предоставляет более благоприятные условия для гармоничного развития музыкальных способностей, чем те, которые связаны с традиционной специализацией в композиторской, исполнительской и звукорежиссерской сферах. Эта интеграция определяет содержание обучения электронному музицированию, включающему в себя, соответственно, наиболее важные компоненты каждой из перечисленных дисциплин плюс опыт в создании оригинального звукового материала.

В-третьих, современный электронный цифровой инструмент, в отличие от своего аналогового предшественника, построен на основе высокопроизводительных, миниатюрных и недорогих элементов — интегральных микросхем (чипов), что обуславливает его богатые функциональные возможности, лёгкость управления, компактность и дешевизну. Благодаря переходу на цифровую основу, электронное музыкальное творчество превратилось из элитарной деятельности в достояние любого музыканта, в том числе, любителя и ребенка.

Использование цифрового инструментария всегда предполагает диалог между пользователем и программистом, представленным в этом взаимодействии через созданную им компьютерную программу. В электронном музыкальном творчестве компьютерная интерактивность позволяет, с одной стороны, значительно облегчить управление многими композиторскими, исполнительскими и звукорежиссёрскими параметрами, а также процесс звукового синтеза, а с другой — построить разные модели взаимодействия между пользователем и программистом. Построение этих моделей обуславливается различием вкладов обоих фигурантов музыкально-компьютерной коммуникации в создание целостного продукта: чем больше вклад пользователя, тем меньше вклад программиста, и наоборот. Другими словами, здесь действует закон обратной зависимости между долями их авторского участия в формировании электронной композиции.

Так, при работе в некоторых компьютерных программах пользователь может опираться не только на созданные программистом музыкальные звуки, но и на готовые узлы будущей композиции — фактурные «полуфабрикаты» синтаксического масштабно-временного уровня, составляя из них некую мозаику, фигурку, подобную той, которую можно собрать из деталей детского конструктора. Деятельность пользователя при этом предельно упрощается. Таким путем он, даже не зная нотной грамоты, может

производить «километры» складно звучащей музыки, но эти «километры», скорее всего, будут отличаться клишированностью, стилистическим однообразием: ведь характер продукта работы в таких конструкторах зависит от особенностей звучания сделанных программистом заготовок.

В другом случае пользователь может переложить на плечи своего соавтора-программиста меньший объем работ, используя в собственной деятельности помимо тембровых заготовок ещё шаблоны рисунков сопровождения мелодии. Музыкальный продукт при этом приобретает большую индивидуальность, однако задачи пользователя усложняются: он должен не только знать нотную грамоту, но и овладеть в значительно большем объеме опытом работы с выразительными средствами из арсенала композитора (гармония, фактура, инструментовка), исполнителя (темп, агогика, динамика, артикуляция) и звукорежиссёра (временная, частотная, амплитудная и пространственная корректировка звучания).

В третьем случае пользователь готов доверить программисту лишь изготовление тембров, беря на себя всю работу по созданию музыкальной фактуры. Соответственно, продукт его деятельности ещё более выигрывает в оригинальности, но зато резко возрастают требования к его компетенции и творческому опыту в композиторской, исполнительской и звукорежиссёрской сферах.

И, наконец, самый сложный и одновременно открывающий перспективу художественных находок вариант деятельности пользователя предполагает построение композиции на основе собственноручно сформированных музыкальных звуков.

Как видим, во-первых, никакой изначально заданной ориентированности на работу с готовыми звуками в музыкальной деятельности, основанной на электронно-цифровом инструментарии, нет. Напротив, идеал этой деятельности связан с достижением оригинальности колорита за счет, прежде всего, создания уникального авторского звукового материала. Сегодня даже недорогой (стоимостью около трёхсот долларов) синтезатор обладает, помимо прочих, функцией синтеза звука и возможностью гибкого управления исполнительскими параметрами звучания с помощью динамической клавиатуры, ножных педалей, многих других электронных средств. А учитывая огромную скорость совершенствования цифровых технологий, можно предположить, что по «живости» интонирования, способности откликаться на тончайшие мышечные усилия бытовые электронные инструменты в самом недалеком будущем не будут ни в чём уступать традиционным механическим инструментам. Но музицирование на синтезаторе, даже если и не используются все имеющиеся функции, активно развивает творческие способности ученика, так как помимо исполнительских проблем он в процессе этой деятельности решает творческие проблемы, относящиеся к композиторской и звукорежиссёрской сферам.

Во-вторых, музыкальная деятельность на основе цифрового инструментария чрезвычайно многообразна. В её рамках свою нишу может найти как начинающий любитель, так и опытный профессионал. Притом первому, несмотря на скромность его музыкальных возможностей, интерактивная среда поможет сделать полноценно звучащий продукт, а второму — добиться его свежести и оригинальности.

Существование различных типов взаимодействия пользователя и программиста в этой среде позволяет построить методику приобщения к электронному музыкальному

творчеству, в которой движение от простого к сложному будет соответствовать постепенному увеличению роли пользователя в данном взаимодействии. Так, стоящие перед пользователем синтезатора учебные задачи поначалу могут быть связаны с подбором шаблонов сопровождения мелодии, гармонизацией и инструментовкой, затем с построением фактуры во всей её полноте «с нуля» на основе тембровых заготовок и, наконец, с созданием самих этих заготовок.

Как видим, увеличение роли пользователя при переходе на более высокие ступеньки сложности выполняемых учебных задач в этой методике обусловлено усложнением звукового материала, которым он оперирует. Соответственно, возрастает сложность всех составляющих электронного музыкального творчества — композиторской, исполнительской, звукорежиссёрской деятельности и деятельности по звуковому синтезу. Это, в конечном счете, предопределяет и глубину, и разнообразие развивающихся музыкальных способностей. Интерес же к электронному музыкальному творчеству обуславливается яркостью, наполненностью звучания получаемого продукта, что доступно любому исполнителю на синтезаторе вне зависимости от уровня музыкально-творческих задач, которые он способен решать, а также перспективой творческого совершенствования, открытой благодаря интерактивной среде для музыкантов любого класса — как любителей, так и профессионалов.

Итак, использование цифрового инструментария в музыкально-образовательном процессе есть проявление повсеместно идущего процесса компьютеризации деятельности. Природа этого инструментария определяет специфику музыкального творчества на его основе. Позволяя вторгаться в микроструктуру звука, он открывает новые художественные возможности в музыкально-творческой деятельности учащихся; требуя от музыканта активности не только в исполнительской, но в композиторской и звукорежиссёрской сферах, а также в синтезировании оригинальных звуков, способствует преодолению односторонней исполнительской направленности музыкального обучения и гармоничному развитию музыкальных способностей; предоставляя ученику самые разнообразные ниши музыкально-интерактивной деятельности, даёт возможность выстроить эффективную методику музыкально-творческого развития и тем самым приобщить к активным формам музыкального творчества самые широкие массы учащихся.

Глава 2. Музыкальное творчество школьников на основе клавишного синтезатора

2.1. Работа школьников над музыкальным произведением

Музыкальное произведение — это ядро современной музыкальной культуры. В произведениях классической и современной, народной и популярной музыки сосредоточены главные ценности музыкального искусства, и приобщиться к музыкальной культуре сегодня означает, прежде всего, освоить в возможно более активной форме как можно большее количество музыкальных произведений. Поэтому работа над музыкальными произведениями разных жанров и направлений — главный вид творчества в классе электронных инструментов.

Так же как и в классах других специализаций, целью этой работы является художественная интерпретация нотного текста — построение непротиворечивой последовательности ярких музыкальных образов, адекватно отражающих замысел композитора и несущих отпечаток творческой индивидуальности исполнителя. Содержание этой интерпретации не возникает произвольно, само собой. Оно формируется в процессе манипулирования музыканта-исполнителя со средствами выразительности, притом каждый музыкальный инструмент индивидуален по своим выразительным возможностям.

Как сказано выше, спектр выразительных возможностей клавишного синтезатора значительно шире, чем у механических инструментов. Многообразие этих средств помогает музыканту-электронщику в более полной мере выразить содержание музыкального произведения. Ведь в поле его зрения — все три пласта интонирования, соответствующие трем масштабнo-временным уровням музыкального восприятия: логическому (композиционному), характеристическому (синтаксическому) и предметно-чувственному (фоническому). При этом на первом уровне к исполнительским средствам прибавляются композиторские, а на третьем — нижнем уровне — звукорежиссёрские и связанные с созданием оригинального звукового материала.

В процессе озвучивания нотного текста пользователь электронного инструмента последовательно решает композиторские, исполнительские, звукорежиссёрские, включая доработку звукового материала, проблемы. Такая последовательность действий соответствует движению от общего к частному в построении музыкального целого. Действительно, композиторская работа подобна разработке архитектурного проекта, исполнительская и звукорежиссёрская — его материальному воплощению, а синтезирование звуков подобно производству материала, из которого строится целое.

Вместе с тем эта последовательность отражает движение в работе с музыкальным материалом от более высоких к всё более низким масштабнo-временным уровням. Так, композиторская составляющая работы над электронной аранжировкой предполагает обращение преимущественно к композиционному и синтаксическому уровням. Исполнительская — главным образом, к синтаксическому и фоническому. Звукорежиссёрская и работа над звуковым материалом — к фоническому.

Единая направленность относящихся ко всем этим уровням выразительных средств на получение яркого музыкально-образного строя определяет системность их отношений в рамках музыкального целого. Так, продукт композиторской деятельности — нот-

ный текст того или иного музыкального произведения — предопределяет направление выбора исполнительских средств. Выбор инструментальных средств и особенности исполнительской интерпретации вызывают необходимость формирования определенной акустики. А акустика и синтезированный пользователем оригинальный звуковой материал, в свою очередь, зачастую предполагает существенное переосмысление фактуры.

Таким образом, круг замыкается — связующая нить, тянущаяся от средств крупных масштабно-временных уровней организации музыкального материала к всё более мелким, вновь обращается к исходным композиционным средствам. Система выразительных средств, с которыми работает музыкант-электронщик, аналогична строению дерева. Мелодия, как ствол дерева, скрепляет собою все прочие элементы. Композиционная форма и ритмогармоническая организация, подобно корням, составляет опору мелодического развертывания. Средства исполнительского и звукорежиссёрского интонирования ассоциируются с кроной этого дерева, задающей его индивидуальный облик, а звуковой материал — с генетической субклеточной системой, определяющей его родовую основу.

Формирование представлений учащихся о системном строении музыкального целого очень важно для успешного освоения ими работы с широким выразительным потенциалом синтезатора. Такого рода представления позволяют держать в поле зрения все доступные электронике средства выразительности, рассматривать каждое из них в контексте взаимодействия с остальными, относящимися к различным ступеням масштабно-временной иерархии, теснее увязывать эти средства с другими в процессе формообразования и тем самым достигать более впечатляющего образно-содержательного результата.

Освоение этих средств во всем их многообразии и системной взаимосвязи ведёт к усложнению процесса электронного музыкального творчества. Наряду с описанным выше поступательным движением от общего к частному, в решении проблем музыкального формообразования в этом процессе появляется встречное движение — от частного к общему. Внесение изменений в нижние уровни масштабно-временной организации музыкального целого зачастую требуют пересмотра уже намеченных решений в верхних уровнях. Так, к примеру, важный для создания характерного образа высокий уровень реверберации может вызвать необходимость замедления темпа, а насыщение «событиями внутренней жизни» звукового материала — потребовать облегчения фактуры.

2.1.1. Композиторские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора

Работа над музыкальным произведением на основе клавишного синтезатора, как отмечено выше, состоит из аранжировки и исполнения (подорожечного введения материала в память инструмента). А первая включает в себя элементы таких видов деятельности, как композиторская, звукорежиссёрская и мастера по созданию виртуальных музыкальных инструментов.

Среди них наиболее значимой является композиторская деятельность. Она охватывает операции с выразительными средствами двух верхних этажей масштабно-временной организации музыки — композиционного и синтаксического — и, соответственно,

два важнейших пласта интонирования — логический и характеристический. И если сравнить форму музыкального произведения со строением дерева, то доля, которую в ней составляют выразительные средства, относящиеся к этой сфере, соотносима одновременно с корневой системой, стволом и значительной частью кроны этого дерева.

С создания проекта будущей композиции начинается процесс электронной аранжировки. И особенности этого проекта во многом определяют направление поисков в последующих стадиях работы — исполнительской, звукорежиссерской и мастера-инструментальщика.

В композиторскую сферу деятельности музыканта-электронщика входит выстраивание композиционной формы, гармонии, фактуры и инструментовки. Рассмотрим подробнее каждую из этих составляющих.

2.1.1а. Построение композиционной формы

Поскольку музыкальное творчество школьников на основе клавишного синтезатора в большинстве случаев предполагает аранжировку музыкального произведения, а не его сочинение, речь в данном разделе пойдёт не о построении композиционной формы с нуля, а о её «доводке» в соответствии со специфическими особенностями конкретного инструмента и условиями озвучивания произведения.

Выступления учащихся в рамках школьных концертов, как правило, не предполагают исполнения крупномасштабных композиций. Вместе с тем, концертный номер должен иметь достаточную протяженность, чтобы слушатели могли проникнуться разным строем звучащей музыки, осознать логику её развития.

В концертном репертуаре исполнителя на синтезаторе могут присутствовать переложения самых разнообразных по жанру и исполнительскому составу произведений — лишь бы музыка была яркой. Но если это краткая мелодия народного плясового наигрыша, её надо развить — сделать несколько точных или варьированных повторов, придумать связки между ними, дать эту мелодию в сопоставлении с другими и т.д. Если это произведение крупной формы, например опера или симфония, то нужно выбрать фрагмент, который мог бы послужить основой концертной пьесы детского репертуара, и корректно закруглить его.

Электронная аранжировка — это творчество, и получаемый в процессе такой деятельности 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 художес-

твенного качества формируемой композиционной структуры служит логичность развертывания в её рамках музыкальной мысли, рельефность и вместе с тем единство и целостность этой структуры.

Композиционная форма тесно связана с гармонией, фактурой и тембром. Так, её конкретная конфигурация всегда определяет тональный план композиции, местоположение каденций, отклонений и модуляций. Переход к новым разделам формы, как правило, подчеркивается сменой рисунка фактуры и тембровой окраски её голосов. Зачастую смена разделов композиционной формы выделяется с помощью исполнительских средств — закругления фраз, изменения темпа, динамики, артикуляции. А иногда — даже с использованием звукорежиссёрских средств, например перестановки источников звука по панораме и в пространственной перспективе.

Композиционную форму можно считать интегрирующим, приводящим к единому знаменателю все эти многообразные средства фактором. И от того, насколько рельефно она «прорисована» этими средствами, зависит выразительность подачи каждого из них и яркость художественного результата в целом.

2.1.16. Гармонизация мелодии

С этой проблемой приходится сталкиваться при обращении к автоаккомпанементу синтезатора. На механических инструментах данной функции нет, и даже хорошие исполнители порой не умеют гармонизовать мелодию. Синтезатор же невозможно освоить, не овладев данным умением. При этом оригинал, как правило, не содержит указания на необходимость взятия в аккомпанирующей партии тех или иных аккордов. И тем более неоткуда получить такие сведения при игре по слуху и в процессе сочинения музыки для синтезатора, что требует овладения искусством гармонизации на высоком уровне.

Знания и практические навыки по гармонии нужны не только для гармонизации мелодии, но и для импровизации, которую можно рассматривать как антипод первой. Действительно, если гармонизация мелодии представляет собой свертывание мелодической горизонтали в вертикаль аккорда сопровождения, то импровизация, напротив, — развертывание цепочки аккордов в спонтанно возникающий мелодический узор.

Гармония в отличие от многих других выразительных средств оперирует наиболее специфическими, существующими лишь в рамках музыкального искусства понятиями, к которым обучающимся музицированию на синтезаторе предстоит приобщиться. Это музыкальные интервалы и аккорды, интегрирующие их в своей структуре, лад и ладовые функции, тональность и тональные функции гармонии (T — S — D). Ученик должен освоить достаточно солидную номенклатуру аккордов — трезвучий и септаккордов, построенных на всех ступенях лада, и ориентироваться в системе их взаимосвязей (их родстве). К тому же, 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 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 ещё нескольких других, которые условно программными методами увязаны с теми или иными созвучиями. Соответ-

ственно представление об аккорде редуцируется до представления о базе и неких надстраивающихся на его основе голосах, которые придают ему разную — более светлую или тёмную — окраску. Таким образом, при пользовании в этом режиме аккордами автоаккомпанемента не обязательно осваивать их интервальную структуру, что составляет значительную трудность для младших учеников, и они могут включаться в многоголосное музицирование буквально на первых уроках.

Режим упрощенного взятия аккордов связан с двумя основными методами программного закрепления конкретного вида аккорда за определенной комбинацией клавиш, и каждая из фирмпроизводителей клавишных синтезаторов следует одному из них¹.

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). При этом можно извлекать более 13 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 при использовании 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 её нижнем, предназначенном для аккомпанирующих голосов регистре, что также ведёт 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. По уровню сложности их можно ранжировать на три основных типа.

Самый простой из них связан с исполнением нотного текста с цифрованным обозначением аккордов сопровождения. В этом случае в задачу исполнителя входит лишь расшифровка и исполнение на синтезаторе указанной цифровки. Чтобы осуществить первую операцию, ученик должен выучить принятую в джазовой и популярной музыке

¹ 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 трёх 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.

систему цифрованных обозначений аккордов. Следует отметить, что эта система отличается от применяемой на уроках сольфеджио и поэтому уже известной ученику².

Выполнение второй операции требует различных игровых навыков в зависимости от выбора конкретного режима взятия аккордов. Но во всех случаях следует стремиться к плавному голосоведению в аккордовых последовательностях. Например, при игре в режиме *Fingered* переходить от тонического к доминантовому трезвучию лучше, 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.

Использование автоаккомпанеента синтезатора при обращении к нотному тексту с развернутым изложением сопровождающей партии усложняет задачу по гармонизации мелодии. В этом случае нужно не только найти и извлечь на клавиатуре инструмента нужные аккорды, но сначала — определить их.

Иногда гармоническая основа сопровождения явно просматривается, а иногда она едва намечена, и становятся возможными различные варианты её трансформации в аккорды. Вместе с тем, какую бы конкретную форму ни принимало изложение сопровождающих голосов в оригинале — ритмической, гармонической или мелодической фигурации, «картошками» или мелкими длительностями, в тесном или широком расположении — определение его аккордовой структуры всегда включает в себя четыре основные операции: выявление протяженности той или иной «рассеянной» в фигурациях аккомпанеента гармонии, нахождение в этих фигурациях опорных тонов и све-

² 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) строчными 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 квартового 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 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 буквенноцифровых обозначений наиболее употребительных аккордов от ноты «до»:

- C — мажорное трезвучие,
- Cm — минорное трезвучие,
- C+ (C+5) — увеличенное трезвучие,
- Cm-5 — уменьшенное трезвучие,
- Csus — 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,
- Csus7 — малый мажорный септаккорд с задержанием;
- C9 — нонаккорд,
- C/D — мажорное трезвучие с неаккордовым звуком ре в басу.

дение их в единую аккордовую вертикаль (при этом желательно сохранить положение баса, определяющего конкретный вид каждого аккорда), перевод этой вертикали в тесное расположение и, наконец, внесение (или невнесение) в формируемую аккордовую структуру каких-либо поправок, связанных с жанрово-стилистической направленностью аранжировки.

Наиболее сложной задачей по гармонизации мелодии становится в случае её одногласного изложения. Вместо прямого (в цифровке) или достаточно определенного (в развернутой фактуре сопровождения) указания на аккордовую структуру мелодический узор в этом плане дает лишь косвенные и порой весьма расплывчатые ориентиры. В гармонизации изложенной без аккомпанемента мелодии зачастую многое приходится домысливать, и формируемый продукт отличается поливариантностью.

Конечно, проблема облегчается, если мелодия знакома, — слух подскажет верные решения. А если незнакома? Способ решения в этом случае состоит в «просеивании» тонов мелодии и выделении среди них тех, которые могут послужить опорой в формировании аккордовой структуры. Основанием в выделении этих тонов среди прочих — проходящих, вспомогательных и задержанных — может послужить их расположение в начале и конце композиционного построения, где экспонируется тоника, на сильных долях такта (за исключением задержаний), в виде гармонической фигурации.

Однако недостаточно получить непротиворечивое сочетание мелодических и аккордовых тонов. Целью гармонизации является подбор наилучших в художественном плане вариантов аккомпанирующих аккордов. Это решение определяется жанром оригинала, стилистической направленностью и уровнем авторизованности аранжировки.

Так, если при гармонизации мелодии, принадлежащей к произведениям академических жанров, нужно стремиться к максимальной аутентичности (здесь вольности аранжировщика скорее всего огрубят музыкальную мысль), то мелодия, относящаяся к массовым жанрам, допускает вариативность гармонизации, хотя и в не столь широких пределах. Её наиболее естественная «среда обитания» — гармоническая стилистика оригинала, будь то джаз, рок или попмузыка, однако конкретное решение может значительно отличаться от авторского.

Народная же мелодия допускает множество её самых разнообразных гармонических толкований: ведь она — продукт устного народного творчества, характерной чертой которого является вариативность изложения мысли. Кроме того, она в большинстве случаев изначально существует в одногласном, амбивалентном в плане построения вертикали виде. Соответственно эту мелодию можно гармонизовать, например, в манере венских классиков или русских «кучкистов», в лубочном, эстрадном или джазовом стиле.

В процессе сочинения и создания авторизованных обработок музыкальных произведений для синтезатора возникает проблема увязывания гармонической структуры и композиционной формы. Для успешного решения этой проблемы важно овладеть приёмами гармонизации, направленными на динамизацию музыкальной формы. К ним относятся отклонение и модуляция, которые придают звучанию неустойчивость и хороши в средних, развивающих разделах, а также каденция, способная, напротив, округлить композиционное построение.

Как видим, стоящие перед учащимися задачи по гармонизации мелодии зачастую приобретают творческий характер, и от качества их решения, определяемого коррект-

ным подходом к первоисточнику, стилистической цельностью и логичностью, во многом зависит художественный уровень электронной аранжировки.

2.1.1в. Построение фактуры

Клавишный синтезатор часто сравнивают с оркестром. Звуковой потенциал, которым он располагает благодаря многотембровости, делению клавиатуры на несколько мануалов, автоаккомпанементу, секвенсеру и другим функциям, позволяет создавать фактуру, по своей полноте и многообразию значительно превосходящую получаемую с помощью любого механического или электронного аналогового инструмента. И без переработки фактуры с учетом этих новых звуковых возможностей во многих случаях трудно достичь яркого художественного результата.

Чтобы научиться работать с фактурой, нужно освоить основные связанные с ней музыкально-теоретические понятия, а также знать конкретные возможности по её построению, свойственные тому или иному режиму игры на синтезаторе. Из теоретических понятий наиболее важными являются: музыкальный склад (принцип изложения), музыкальная ткань («скелет» фактуры) и собственно фактура — конечное звено в цепи этих соподчиненных понятий, характеризующее непосредственно слышимый звуковой слой музыки. Важно также иметь представление об обязательных компонентах фактуры — регистровом положении, тембре и голосоведении.

Гомофонно-гармонический склад со свойственным ему разделением голосов на главный и сопровождающие наиболее часто фигурирует в музицировании на синтезаторе вследствие характерного для него использования автоаккомпанемента. Соответственно, ученик должен различать функции голосов фактуры данного склада: мелодию, бас, гармонические голоса, подголосок и педаль. Достижению ясности, красочности звучания способствует «прорисовка» этих функций посредством тембровых средств, поэтому актуальным становится ознакомление с понятием темброфактурной функциональности. А знание понятия «формообразующая функция фактуры» поможет ученику с помощью различных средств изложения музыкальной мысли рельефнее выделить различные фазы её развертывания.

Характер проявления всех этих закономерностей построения фактуры связан со специфичностью различных режимов игры на синтезаторе. Использование каждого из таких режимов дает возможность выигрышно представить различные конфигурации фактуры и, соответственно, ярко воплотить музыкальное произведение той или иной стилистической направленности.

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 — в этом режиме можно лишь имитировать звучание традиционных инструментов либо оркестровых групп или экспонировать необычные электронные тембры.

Тем не менее, не следует пренебрегать такими 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 аран-

жировки. К тому же живое звучание многих из этих инструментов недоступно ученикам, и игра на синтезаторе — единственный способ с ними познакомиться.

Данный режим выигрывает в сопоставлении с другими, когда, например, требуется создать контраст соло — тутти. Часто прибегают к нему 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 двух мануальных инструментах — органе и 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 удобен, 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 в режиме Normal обедняется её звучание, а ещё более серьёзные 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, дающий возможным поделить клавиатуру по регистрам на две части и на каждую из них назначить по два голоса. Одновременное звучание четырёх разных голосов способствует ещё большему обогащению фактуры.

К режиму Normal + Drum machine, в котором игра одним голосом по всей клавиатуре сопровождается автоматическим остинато ударных, обращаются в тех случаях, когда аранжируемое произведение выдержано в одном метре и обладает квадратностью. Вместе с тем рисунок голосов фактуры оригинала достаточно индивидуален, поэтому не удастся использовать шаблоны автоаккомпанемента в полном объеме, а функции этих голосов или их регистровое положение часто меняются, так что поделить их на два тембровых пласта в режиме 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 дает возможности 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. Благодаря этому можно индивидуализировать и обогатить каждый из фактурных пластов. Звучание приобретает оркестровую полноту и без автоаккомпанемента.

Автоаккомпанемент часто используется в музицировании на клавишном синтезаторе. Как было сказано в предыдущем параграфе, 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 четырёх и более) формирующих аккордовую структуру виртуальных инструментов в оптимальных для той или иной связанной с ними фактурной функции регистрах.

В третьем режиме, Full Range Chord (Full Keyboard), напротив, при взятии клавиш любого аккорда не только «запускается» многотембровый автоаккомпанемент по соответствующим гармоническим тонам, но и извлекаются конкретные звуки взятого на клавиатуре аккорда. Поэтому им 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 поддержать звучание аккордов, извлекаемых на клавиатуре обеими руками в среднем и высоком регистрах. При этом данный режим позволяет сохранить в автоаккомпанементе обращение аккордов, что делает фактуру аранжировки более изысканной.

Режимы автоаккомпанемента предполагают включение автоматике кнопками Start, Synchro Start, Intro и др. Но иногда ими можно пользоваться и не включая её. В этом случае при взятии соответствующих клавиш все связанные с определенным стилем автоаккомпанемента инструменты исполняют не ритмическое остинато, а одиночный аккорд. Тем самым появляется возможность отойти от однообразных, мерных ритмических повторов в сопровождении, оживить фактуру и агогику, например, посредством ритмического выделения и замедления последних аккордов коды.

Различные режимы автоаккомпанемента могут сочетаться с описанными выше способами озвучивания на синтезаторе мелодических голосов: Normal, Layer (Dual), Split, Layer (Dual) + Split. Таким образом, 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 и 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 можно произвольно регулировать, что позволяет выстроить акустический баланс между ними и главным голосом. Тем самым фактура мелодии, украшенная принятыми в различных стилях народной и эстрадной музыки вторыми, блокаккордами и пр., обретает рельефность и глубину оркестрового звучания.

Фактуру аранжировки можно также украсить звуковыми эффектами и шумами, входящими в тембровый набор синтезатора. Они могут быть ритмизованы и играть 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.

Яркость музыкальной композиции достигается во многом за счет разнообразия представленной в ней фактуры. Как показано выше, различные режимы игры на синтезаторе предполагают возможность получения такого разнообразия. Но как осуществить безостановочный переход между ними в процессе живого исполнения?

Для этого предназначена функция регистрации памяти — Registration Memory. В ячейках её памяти можно запомнить все предварительно выставленные настройки синтезатора, и смена их во время игры осуществляется лишь нажатием на соответствующие кнопки. Таким образом, в процессе выступления можно легко чередовать игру с автоаккомпанементом и без него, разные голоса и способы их расстановки на клавиату-

ре, звукорежиссёрские опции и пр., тем самым постоянно обновляя фактуру и освежая звучание. Наличие этой функции не только позволяет использовать синтезатор в ансамблевом и любительском музицировании, но делает его также интересным сольным концертным инструментом.

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.

Ещё богаче фактура может стать благодаря секвенсеру, который имеется на современном синтезаторе и во многих компьютерных программах. Правда, в этом случае речь уже идёт не о живом исполнении, а о создании фонограммы — широко распространенной сегодня форме музыкальной деятельности. Даже современный бытовой синтезатор располагает шестью и более дорожками секвенсера, на одной из которых записывается мелодический голос с автоаккомпанементом. Это дает возможность экспонировать уже минимум одиннадцать разных инструментов, что позволяет приблизить звучание фонограммы, сформированной на синтезаторе, к профессиональному уровню.

Сделанная посредством секвенсера фонограмма может послужить в качестве сопровождения партии, исполняемой вживую на том же синтезаторе. При таком музицировании под «минусовку» удастся достичь оркестровой полноты звучания едва владеющим игровыми навыками ученикам и поэтому оно представляет для них большой интерес.

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.

2.1.1г. Применение паттерна в работе над фактурой

Наиболее часто используемым и специфичным способом игры на синтезаторе, из охарактеризованных выше, является игра с автоаккомпанементом. Работа с автоаккомпанементом строится на манипулировании с фактурными заготовками — паттернами, на которых следует остановиться более подробно.

Паттерн (Pattern — образец, пример, модель, шаблон, рисунок, узор, стиль, характер) представляет собой, как правило, двух или четырёхтактовый остинатный рисунок разнометровых голосов сопровождения, предполагающий возможность управления его гармонической основой с клавиатуры инструмента при игре вживую.

Поскольку паттерн предназначен для сопровождения мелодии, его голоса охватывают все функции фактуры, за исключением мелодической. В составе паттерна всегда можно найти линию баса, гармонических голосов, ведущих ритмическую, гармоническую или мелодическую фигурацию, ритмический узор ударных инструментов. Иногда его фактура включает в себя также педаль и подголосок.

В наборе стилей автоаккомпанемента основной элемент паттерна (Main) соседствует со своими производными: вступлением (Intro), заключением (Ending), заполнением (fill in) и вариацией (Variation). Привязанные по рисунку фактуры к основному элементу, они вместе с тем несколько отличаются от него. Так, фактура вступления и заключения содержит в себе помимо аккомпанирующих голосов ещё и мелодию. Для заполнения и вариации характерна активизация ритмического рисунка, более яркое звучание ударных, обогащение фактуры за счет добавления педальных и контрапунктических голосов.

Тембровая структура паттерна варьируется в зависимости от стиля, к которому он относится. Однако любая фактурная ниша ограничивает сферу выбора инструментов для её заполнения. В частности, для инструментовки басового голоса могут быть использованы инструменты из банка басов, например, бас-гитара, акустический бас (контрабас-пиццикато), синтетический бас, туба. Гармонические голоса обычно воплощают акустическая или электрогитара, фортепиано, аккордеон, группа духовых инструментов. Функцию педали могут выполнять струнные инструменты или электронные накладные с медленной атакой, электроорган, а подголоска — аккордеон, струнные, духовые, иногда одновременно исполняющие роль педали.

Основу входящей в паттерн партии ударных составляет ударная установка (Drum Set или Drums), каждый инструмент которой подчеркивает ту или иную функцию голосов фактуры. Так, басовый барабан (Bass Drum) дублирует или дополняет ритмический рисунок баса, в поп-музыке, как правило, отличающийся плотностью. Малый барабан (Snare), в большинстве случаев играющий на слабых долях такта, и закрытая тарелка (Hi-hat), зачастую заполняющая все восьмые или шестнадцатые доли, подкрепляют линию гармонических голосов, а пассажи томов (Tomtoms) и яркие одиночные акценты открытой тарелки (Cymbal) привлекают внимание к смене фактурного рисунка, например, в ритмических заполнениях при переходе к вариации паттерна.

В паттерне могут быть применены также все прочие входящие в тембровый набор синтезатора ударные инструменты (Percussions) и звуковые эффекты с целью придания ему большей стилистической характерности. Например, если для озвучивания рок- или поп-музыки вполне достаточным может оказаться набор инструментов ударной установки, то в североамериканском кантри скорее всего найдётся бубен, а в латиноамериканских паттернах — маракасы, чоколо, клавес, гуиро, бонги и другие характерные для этой группы национальных стилей инструменты.

Поддержка ударными инструментами различных фактурных пластов придает звучанию паттерна остроту и объемность, что в общем звучании во многом компенсирует интонационную вялость других электронных голосов. Неслучайно в современной музыке массовых жанров, опирающейся на электронику, ударные инструменты играют весьма заметную роль. Вместе с тем, связанный с ними колорит имеет очень конкретные стилистические истоки народно-бытовой, эстрадной, поп- или рок-музыки. Поэто-

му при аранжировке музыкальных произведений, где такой колорит неуместен, например, относящихся к академическим жанрам, нужно с осторожностью относиться к их использованию.

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 конкретным фактурно-тембровым требованиям, то нужно не пролистывать весь их список от начала до конца, что приведёт 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 не нужно 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 он может включать в себя даже синкопы.

Классифицировать паттерны можно и по тембровому составу, относя те или иные из них к ординарным или экзотическим по колориту, и по регистровому расположению, деля их на 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 применения в электронной аранжировке. Главной задачей при этом является достижение гармоничного 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 трёхдольная 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 определенные 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 её 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 трёхчастной 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, вводить их нужно с известной осторожностью. Надо следить, соответствует ли характер входящего в них мелодического рисунка и гармонических оборотов стилю основного раздела произведения. А если нет, что нередко случается при обращении к автоаккомпанементу в аранжировке классических произведений, то лучше от этих элементов отказаться. И не слишком ли часто встречаются заполнения (типичная ошибка впервые знакомящихся с этим элементом учеников), что вместо оживления может принести в звучание аккомпанемента монотонность, как если бы этот элемент вовсе отсутствовал.

Наряду с поисками подходящего для данной мелодии паттерна в ряде случаев возникает встречное движение, вызванное необходимостью подогнать мелодию под важный с точки зрения художественного решения аранжировки паттерн. Так, иногда нужно изменить регистровое положение мелодии, чтобы она смогла уместиться в оставляемом автоаккомпанементом «свободном поле игры». Порой требуется поменять её ритмический рисунок — например, ровные восьмые — на пунктирные, если на последних строится важный в художественном плане аккомпанемент. А если звучание мелодии на фоне выбранного паттерна становится вялым, имеет смысл её слегка подправить — скажем, заполнить ритмическим орнаментом длинные ноты в конце фраз и предложений. В отличие от исполнительства на традиционных инструментах, где действует принцип незыблемости авторского текста, в музицировании на синтезаторе, основанном

на аранжировке этого текста, такие действия вполне оправданны (разумеется, если они направлены на достижение яркого художественного результата).

К творческим действиям при работе с паттерном следует также отнести корректировку его фактуры. Самым простым способом такой 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 будет отвечать, допустим, характеру мелодии детской песенки.

Можно также подправить тембровый состав паттерна, изменяя его колорит в соответствии со стилем мелодии. Например, клавесин в аккомпанементе будет созвучен баховской мелодии, а гитара — мелодии старинного романса.

Можно пойти ещё дальше и создать собственный паттерн на основе какого-либо имеющегося в памяти синтезатора или «с нуля», тем самым расширяя стилистическое амплуа автосопровождения, например, за счет старинных танцев — гавота, сарабанды, менуэта, жиги — или индивидуализируя его звучание в соответствии с иными художественными задачами. 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.

Помимо освоения основных понятий, связанных с фактурой, и способов воплощения её различных конфигураций, обусловленных различными режимами игры на синтезаторе, ученик в работе с ней должен научиться грамотно выстраивать свои действия. Порядок их определяется движением от общих задач построения фактуры к всё более частным.

Так, сначала нужно проанализировать форму аранжируемого произведения и выделить в ней разделы, на протяжении которых та или иная фактура сохраняется в относительно неизменном виде. Как правило, это будет композиционное построение, охватывающее либо произведение целиком, либо его части, например, запев и припев, отдельные вариации, экспозицию, середину и репризу.

Затем нужно подобрать режим игры на синтезаторе, подходящий для воплощения фактуры каждого из разделов. Если более предпочтительным оказывается режим без использования автоаккомпанемента, нужно подобрать тембры для голосов фактуры и уточнить их регистровое положение. Так, в некоторых случаях целесообразным будет добавление нижней октавы для баса и верхней для мелодии. При этом иногда нужно скорректировать голосоведение — убрать ненужные перекрещивания, чрезмерно глубокие басы и резкие верхи.

Если выбор сделан на автоаккомпанементе, надо найти подходящий паттерн или создать свой, определить места включения его вспомогательных элементов, при необходимости подвергнуть его и мелодическую партию редактированию с целью достижения их органичного взаимодействия в фактуре.

При игре вживую в обоих случаях можно подумать об обогащении фактуры с помощью мультипанели — о включении в общее звучание заранее записанных на фабрике или пользователем музыкальных фраз либо шумовых эффектов.

2.1.1d. Электронное инструментоведение

Окраска звучания каждого инструмента сама по себе достаточно нейтральна в художественно-образном плане. Так же абстрактно выглядит нотный текст без указания на предназначенные для него тембровые средства. Но, если они гармонируют друг с другом, возникает удивительный эффект одухотворения инструментального тембра и одновременно красочного воплощения музыкальной мысли. Научить ученика видеть пути достижения этой гармонии — вот ключевая проблема обучения инструментовке музыки для клавишного синтезатора.

В процессе этой деятельности музыкант имеет дело с тембровым материалом, из которого он строит адекватные фактуре и форме музыкального произведения звукокра-сочные структуры. Соответственно, обслуживающие эту деятельность знания можно поделить на две области.

Первая касается систематизации тембрового материала. По аналогии с традицион-ной музыкально-теоретической дисциплиной её можно назвать электронным инстру-ментоведением. Она, отвечая на вопрос, что структурируется, помогает аранжировщи-ку найти подходящий тембровый материал. Вторая — электронная инструментовка, и она отвечает на вопрос, как осуществляется это структурирование, на основе каких правил и закономерностей.

Начнем с первой. В памяти синтезатора хранятся сотни голосов различных инстру-ментов. Как сориентироваться в этом огромном многообразии? При анализе темброво-го 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 говорят³, то стано-вится актуальным первый подход. Он включает в себя 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).

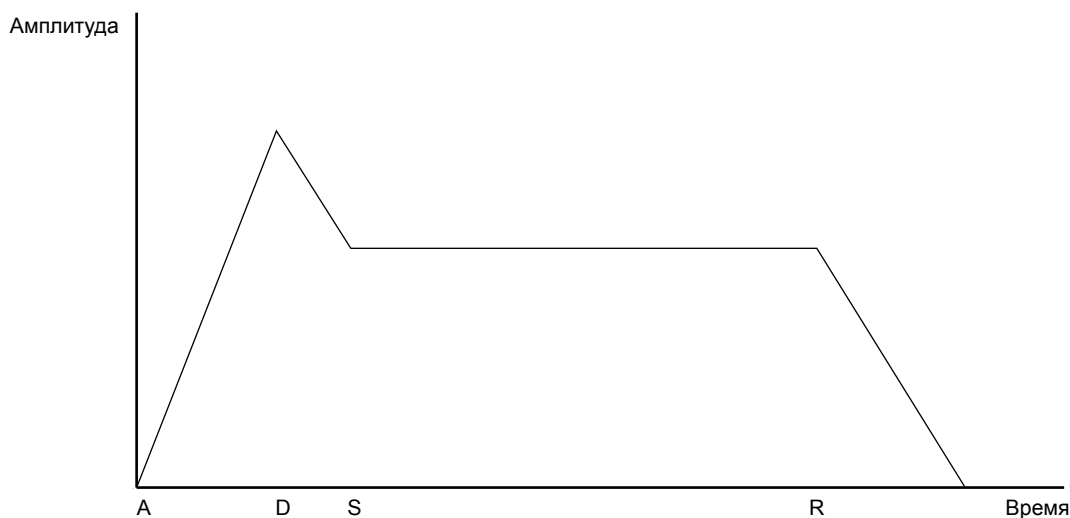


Рис. 1

³ Это происходит, например, при ознакомлении с большинством инструментов из банков синтезаторных соло (или гитар-соло — Synth Lead), синтезаторных накладок (Synth Pad) и синтезаторных эффектов (Synth Effects) формата GM.

И особенности этих фаз определяют звучание инструмента, как острое (быстрая атака и большой амплитудный размах первоначального затухания)⁴ или мягкое (медленная атака и незначительная величина амплитуды первоначального затухания)⁵; длящееся (продолжительная задержка)⁶ или кратковременное (непродолжительная задержка)⁷; сухое, отчетливое (короткое окончательное затухание)⁸ или со «шлейфом» (длинное окончательное затухание)⁹.

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 для 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 отпускания клавиши звучаний и т.д.

Вторым компонентом анализа общих акустических свойств инструмента является светлотность его звучания. В этом плане можно выделить инструменты с низкой формантой, которые отличаются тёмной окраской звучания, как при произнесении буквы «О»¹⁰, инструменты со средней формантой, звучащие наподобие букв «А» и «Е»¹¹ и инструменты с высокой формантой, характеризующегося светлым, порой резковатым звучанием, наподобие буквы «И»¹².

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 колорита таких инструментов зачастую делает их незаменимыми и в соло.

В особую подгруппу можно выделить инструменты со скользящей формантой¹³.

Их своеобразное, как бы артикулирующее последовательность гласных букв «А–У», «О–У», «О–И», звучание вызывает причудливые ассоциации и привлекает к себе внимание, даже если их партия состоит из одной долго выдерживаемой ноты.

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 сольные¹⁴, а некоторые — как ансамблевые¹⁵.

⁴ Например, у инструментов: голос (Lead 6 — voice), бас + соло (Lead 8 — bass + lead), новый век (Pad 1 — new age), полисинтезатор (Pad 3 — polysynth), яркость (FX 5 — brightness) и др.

⁵ Например, у инструментов: тёплый (Pad 2 — warm), смычковый (Pad 5 — bowed), металлический (Pad 6 — metallic), звуковая дорожка (FX 2 — soundtrack).

⁶ У всех вышеперечисленных и многих других.

⁷ Например, у инструмента хрусталь (FX 3 — crystal) и многих ударных инструментов.

⁸ В случае полного отключения реверберации.

⁹ Например, у инструментов качающийся звук (Pad 8 — sweep), гоблины (FX 6 — goblins), эхо (FX 7 — echoes).

¹⁰ Например, голос, поющий на «О» (Voice Oohs), флейта Пана (Pan Flute), английский рожок (English Horn), фагот (Bassoon) и др.

¹¹ Например, хор, поющий на «А» (Choir Aahs), кларнет (Clarinet), саксофон (Sax), ореол (Pad 7 — halo) и др.

¹² Например, труба с сурдиной (Muted Trumpet), вольнка (Bagpipe), чаранг (Lead 5 — charang) и др.

¹³ Наиболее яркие примеры — инструменты качающийся звук (Pad 8 — sweep) и гоблины (FX 6 — goblins). Любопытно, что их, казалось бы, специфически электронный облик имеет акустический прототип — скользящая форманта лежит также в основе звучания древнего музыкального инструмента, бытовавшего у многих народов мира, варгана.

¹⁴ Например, инструменты прямоугольная волна (Lead 1 — square), пилообразная волна (Lead 2 — sawtooth).

¹⁵ Например, инструменты хор (Pad 4 — choir), яркость (FX 7 — brightness), научная фантастика (FX 8 — sci fi).

К таковым может относиться иллюзия материальности виртуального инструмента, созданного как бы на основе дерева¹⁶, металла¹⁷, стекла¹⁸; обладающего определенной формой — прямой¹⁹ или спиралевидной²⁰, специфичным способом звукоизвлечения, будь то удар²¹, трение-скольжение²², биение язычка деревянно-духового инструмента²³ или вибрация губ исполнителя на медном духовом инструменте²⁴.

Фактуру инструмента можно охарактеризовать также через возникающую иллюзию напряженности звукоизвлечения — от незначительной, ассоциирующейся с пассивным мышечным тонусом исполнителя²⁵ до высокой, придающей тембру оттенок драматизма, агрессивности или гротескности²⁶; по наличию в звукоизвлечении шумовых призвуков и звуковых эффектов — от простого щелчка²⁷ до вызывающих яркие ассоциации с различными предметами или картинами природы^{28*}.

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 её помощью невозможно воспроизвести всё 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. Римский-Корсаков). И всё же сложившиеся в классической и современной музыке традиции применения этих инструментов, закрепление на протяжении веков за многими из них определенных художественно-образных 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 являет-

¹⁶ Например, при звучании инструментов прямоугольная волна (Lead 1 — square), чаранг (Lead 5 — charang), калимба (Kalimba).

¹⁷ Например, при звучании инструментов пилообразная волна (Lead 2 — sawtooth), чиф (Lead 4 — chiff), металлический (Pad 6 — metallic).

¹⁸ Например, при звучании инструментов новый век (Pad 1 — new age), смычковый (Pad 5 — bowed), хрусталь (FX 3 — crystal).

¹⁹ Например, при звучании инструмента прямоугольная волна (Lead 1 — square).

²⁰ Например, при звучании инструмента тёплый (Pad 2 — warm).

²¹ Например, при звучании инструмента хрусталь (FX 3 — crystal).

²² Например, при звучании инструментов смычковый (Pad 5 — bowed), металлический (Pad 6 — metallic).

²³ Например, при звучании инструмента прямоугольная волна (Lead 1 — square).

²⁴ Например, при звучании инструментов пилообразная волна (Lead 2 — sawtooth), полисинтезатор (Pad 3 — polysynth).

²⁵ Например, при звучании инструментов тёплый (Pad 2 — warm), смычковый (Pad 5 — bowed), металлический (Pad 6 — metallic).

²⁶ Например, при звучании инструментов пилообразная волна (Lead 2 — sawtooth), чаранг (Lead 5 — charang), сологитара с квинтовым обертоном (Lead 7 — fifths), бас + соло (Lead 8 — bass + lead), яркость (FX 5 — brightness).

²⁷ Например, при звучании перкуссионного органа (Percussive Organ).

²⁸ Например, при звучании инструмента дождь (FX 1 — gain), в котором отслаивающееся от основного тона нисходящее глиссандо ассоциируется с картиной звездопада на ночном небе.

ся 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. Глинка), теплоту, мягкость и благородство тембра (Н. 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, представленным в электронном наборе тембров деревянно-духовым инструментам, как правило, присуща гораздо большая реалистичность звучания, его близость к акустическим оригиналам, что позволяет в этом новом формате лучше выявить яркую индивидуальность каждого из них.

Как в оркестре, так и в электронных банках такие 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 — гобою, английскому рожку и фаготу. Они по преимуществу предназначены для ведения мелодической линии. Вторые обладают 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. Римский-Корсаков). Флейта 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. 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 подходит для юмористических ситуаций, для карикатуры (Р. Штраус). Томный оттенок звучания гобоя и его разновидности, английского рожка (English Horn), близкий восточным инструментам — зурне, замру, позволяет погрузиться в атмосферу восточной сказки.

Кларнет (Clarinet) по окраске своего звучания — нечто среднее между флейтой и гобоем: оно полнее и компактнее, чем у флейты, но мягче, чем у гобоя. Его различные регистры по характеру звучания значительно отличаются друг от друга. Так, низкий регистр представлен гулкими, 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. Римский-Корсаков), имеет склонность к гротеску (Г. Берлиоз). Его даже называли клоуном оркестра (Э. Праут).

Саксофоны представлены в электронном тембровом наборе группой, включающей в себя их сопрановую (Soprano Sax), альтовую (Alto Sax), теноровую (Tenor Sax) и баритоновую разновидности (Baritone Sax). По своему звучанию они занимают промежуточное положение между группами деревянных и медных духовых инструментов. Их тембрам присуща необычайная полнота, мощь и певучесть (М. 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. Кроме того, их тембр 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 разнятся 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. Римский-Корсаков), хорош в воинственных образах, в крике ярости и мщенья, как и в торжественных гимнах; он способен выражать всё 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. Римский-Корсаков). Несколько особняком стоит валторна (French Horn): несмотря на часто используемые весёлые охотничьи фанфары, валторна — инструмент благородный и меланхолический (Г. Берлиоз), он обладает поэтично-красивым и мягким тембром (Н. Римский-Корсаков).

Главное предназначение электронной меди в силу яркости, резкости и напряженности её звучания, выделяющегося среди других, — вести мелодию. Она также может быть задействована для подчеркивания линии подголоска, в ритмическом или мелоди-

ческом заполнении. С осторожностью следует подходить к введению меди в аккомпанирующие голоса, поскольку звучание в целом начинает напоминать духовой оркестр.

Очень широко в тембровом наборе современного электронного инструмента представлены ударные инструменты. Они группируются по несколько десятков 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 ещё три банка обязательного набора синтезаторных голосов формата GM: фортепиано (Piano), хроматические ударные (Chromatic Percussion) и ударные (Percussive).

Сориентироваться в этом многообразии можно, опираясь на традиционную классификацию ударных инструментов. Они делятся на мембрафоны, в которых звучащим телом является натянутая на обруч кожаная мембрана, и идиофоны, то есть самозвучные, характеризующиеся однородностью звучащего тела. В каждой из этих групп, в свою очередь, можно выделить инструменты с определенной и неопределенной высотой звука.

Так, к мембрафонам с определенной высотой звука относятся литавры (Timpani), составляющие группу из тринадцати настроенных по полутонам котлов (от фа большой до фа малой октавы), а с неопределенной — басовый барабан (Bass Drum), малый барабан (Snare), бубен (Tambourine), том-томы (Toms) — шесть различающихся по регистрам глуховато звучащих барабанов, дополняющие их в более высоком регистре два бонга (Bongos), три конги (Congos) и др.

В группу идиофонов с определенной высотой звука входят всем хорошо известное фортепиано (Piano), представленное целым банком своих разновидностей, а также челеста (Celesta), колокольчики (Glockenspiel), музыкальная шкатулка (Music Box), вибрафон (Vibraphone), маримба (Marimba), ксилофон (Xylophone), колокола (Tubular Bells), цимбалы (Dulcimer), также образующие отдельный банк хроматических ударных инструментов. А группу идиофонов с неопределенной высотой звука составляют тарелки — многими своими разновидностями: акцентированный удар (Crash Cymbal 1 и Crash Cymbal 2), хэты — открытый, закрытый и педальный (Open High Hat, Closed High Hat, Pedal High Hat), китайская тарелка (Chinese Cymbal) и др., треугольники — открытый и закрытый (Open Triangle и Mute Triangle), деревянные коробочки (Hi Wood Block, Low Wood Block), кастаньеты (Castanets), коровий колокольчик (Cowbell), шейкер (Shaker), бубенцы (Jingle Bells), подгруппа латиноамериканских инструментов: клавиес (Claves), маракас (Maracas), кабаса (Cabasa), гуиро — короткое и длинное (Short Guiro, Long Guiro) и др.

Роль ударных в инструменталке двойная. 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 применения — без привязывания к аккомпанементу — характерен для современной музыки академических жанров. В этой музыке ударным зача-

стью 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.

Отдельную группу составляют щипковые инструменты: арфа (Orchestral Harp), отличающаяся нежно-поэтическим тембром (Н. Римский-Корсаков), и пиццикато струнных (Pizzicato Strings), в том числе — контрабас-пиццикато (Acoustic Bass). Их преимущественное предназначение — исполнение аккомпанирующих аккордов или их фигураций. Эффектно на арфе звучит и глиссандо.

К щипковой группе, входящей в электронный набор тембров, относятся и многие народные инструменты, которые эпизодически появляются в составе симфонического оркестра, но довольно часто присутствуют в ансамблях, играющих музыку народных и массовых жанров: гитара (Guitar), банджо (Banjo), индийская лютня — ситара (Sitar), японские лютня — кото (Koto) и цитра — сямисэн (Shamisen).

Среди этих инструментов наибольшее внимание уделено гитаре. Её разновидности, как правило, занимают несколько банков (Guitar), и преобладают в банке басы (Bass). Здесь имеются голоса как акустических гитар с нейлоновыми и стальными струнами (Acoustic Guitar — nylon, Acoustic Guitar — steel), так и электрогитар: джазовой (Electric Guitar — jazz), соло (Electric Guitar — clean), приглушенной (Electric Guitar — muted), с искажениями (Overdriven Guitar, Distortion Guitar) и др. Целый банк отведен и под электрогитары-соло с различными эффектами (Synth Lead). К электрифицированным относятся и все бас-гитары: бас-гитара с пальцевым щипком (Electric Bass — finger) и медиатором (Electric Bass — pick), безладовая бас-гитара (Fretless Bass), с акцентированным щипком (Slap Bass) и др.

Такое внимание к гитарам не случайно, поскольку их электрифицированные разновидности во многом определяют лицо современной музыки массовых жанров. При этом их звучание охватывает не только аккомпанемент, но и мелодическую линию, что может послужить ориентиром в инструментовке музыки данных жанров.

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 этом же банке находятся ручные гармоника: 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 инструментовке музыки.

Из знакомых тембров традиционных инструментов в памяти синтезатора имеются также вокальные — более реалистичные, например хор, поющий на «А» (Choir Aahs), и голос, поющий на «О» (Voice Oohs), и с искусственным оттенком, например электронная накладка — хор (Pad 4 — choir) и синтетический голос (Synth Voice). Их мягкое,

объемное звучание красиво вписывается в фактуру в фоновой функции. Иногда эти голоса выступают и в качестве мелодии, как бы согревая её своим дыханием.

В банке виртуальных этнических инструментов (Ethnic) имеются близкие по звучанию инструментам симфонического оркестра: уличная скрипка (Fiddle) и напоминающий гобой, но более резкий и грубоватый санай (Shanai), колорит которых уместен в инструментовке простых народных мелодий. То же можно сказать и о волынке (Bagpipe).

Ну и, наконец, названия инструментов из банка звуковых эффектов (Sound Effects) сами говорят об ассоциациях, которые вызывают их звучание: морской берег (Seashore), птичий свист (Bird Tweet), телефонный звонок (Telephone Ring), аплодисменты (Applause) и др. Их применение способно придать музыкальному образу характер предметной конкретности.

Итак, мы в целом охарактеризовали электронный звуковой материал²⁹, определили способы его анализа и классификации, а также сложившиеся в классической и современной музыке традиции применения того или иного присутствующего в виртуальном виде традиционного инструмента. Такие знания необходимы для музыкального формирования этого материала — деятельности, которую по аналогии с её традиционным видом можно назвать электронной инструментовкой.

2.1.1е. 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).

Роль тембра в формообразовании осознавалась композиторами одновременно с развитием дифференцированного восприятия окраски звучания унисонов и инструментов-соло, затем вокала и инструментов и, наконец, каждого из последних. Посредством изложения музыкальной мысли в едином тембровом ключе они стремились объединить различные разделы, а прибегая к тембровым контрастам, наоборот, разъединить их. Психологически 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-

²⁹Каждый клавишный синтезатора имеет в своей памяти разное количество голосов — порой до тысячи и выше. В поле же нашего зрения — голоса стандарта GM, которые, как правило, составляют его обязательный минимум.

фактурной функциональности позволяет выигрышно подать каждый из этих пластов и выстроить объемное, рельефное звучание.

Для построения регистрового баланса актуальным становится соотношение инструментов не столько по тембру, сколько по тесситуре. Каждый инструмент, по словам Н. 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.

Ещё одной актуальной в электронной инструментовке проблемой является сдвиг тембров. Большинство синтезаторов позволяют это делать в режиме игры вживую — Layer (Dual). Сдвиг тембров может преследовать две художественные цели: обобщение однородных красочных эффектов и дополнение контрастных тембровых составляющих. Причём эти цели могут достигаться применительно к трем охарактеризованным выше составляющим тембра: амплитудной огибающей, фактуре и светлотности.

Так, при наложении голосов со сходным рисунком огибающей возникает ощущение тембрового обобщения. Например, звучание микста колокола + фортепиано (Tubular Bells + Piano) — инструментов с острой атакой и медленно угасающей задержкой — можно охарактеризовать как колокольное фортепиано или фортепианные колокола.

А микст, состоящий из голосов с контрастными элементами огибающей, воспринимается как качественно новый тембр. Например, при смешивании гитары и струнных с медленной атакой (Guitar + String Ensemble 2) или «хрусталя» и накладки «тёплой» (FX3 — crystal + Pad 2 — warm) — инструментов с острой атакой и угасающей задержкой и с мягкой атакой и длением — возникает иллюзия тембровой модуляции — «выплывания» одного голоса из объема, который чуть раньше занимал другой.

Применительно к фактуре звука наложение голосов может также привести как к обобщению окраски их звучания, например гитары и фортепиано (Guitar + Piano), так и к дополнению. В последнем случае интересный эффект возникает при смешивании сольных и ансамблевых тембров, скажем гобоя и струнных (Oboe + Strings), трубы и хора (Trumpet + Choir Aahs). В результате их неполного слияния в миксте можно идентифицировать оба этих тембра — один на фоне другого. Но вместе с тем слышен и третий — как результат их взаимодействия.

И наконец, такой же обобщающий или дополняющий характер приобретает светлотность звучания при наложении голосов со сходными или различными формантными составляющими. Например, английский рожок + бутылочная флейта (English Horn + Blown Bottle = «О» + «О»), труба + хор, поющий на «А» (Trumpet + Choir Aahs = «А» + «А»). Или другой случай — труба с сурдиной + голос, поющий на «О» (Muted Trumpet + Voice Oohs = «И» + «О»). В этом случае объединение контрастных формант придает звучанию объемность, делает его похожим на октавное удвоение.

И тем более объемным становится звучание при удвоении голосов в октаву, в две, три октавы. Этим типичным для оркестровой музыки приёмом можно высветлить верхи или, наоборот, «затемнить», сделать более глубоким звучание басов.

Соответствие инструментовки всем охарактеризованным выше закономерностям взаимодействия тембра с формой, фактурой, регистровым положением голосов и принципам их смешивания ещё не гарантирует её безупречности в художественном плане. Формально правильных решений может быть множество, а вот ярких — мало.

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 конкретного 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.

2.1.2. Исполнительские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора

Как было отмечено выше, аранжировка музыкальных произведений для клавишного синтезатора не ограничивается действиями и операциями, относящимися к композиторской сфере деятельности. Создаваемый в её рамках проект музыкального целого с входящими в него композиционной структурой, гармоническим построением, конкретными решениями фактуры и инструментовки требует своего звукового воплощения.

Исполнительские средства данного воплощения — темп, агогика, динамика, артикуляция, тембровые и звуковысотные нюансы — одушевляют проект и вносят в звучание ощущение живости и теплоты высказывания. Формируя характеристический и предметно-чувственный пласты интонирования, такие средства обладают огромными возможностями в плане содержательного преобразования композиторского текста вплоть до придания ему полярных смысловых оттенков.

На современных синтезаторах управление всеми этими средствами осуществляется с помощью MIDI-технологии. Каждая относящаяся к сфере исполнительства операция — например, взятие или отпускание ноты, усиление или ослабление её громкости, применение или отсутствие вибрации, портаменто и т.п. — имеет свое числовое выражение. Последовательность исполнительских операций, таким образом, кодируется в соответствующих числовых последовательностях, а затем расшиф-

ровывается синтезатором, что позволяет музыканту достаточно гибко управлять его звучанием.

К тому же, в отличие от игры на традиционных инструментах, способы исполнительских действий здесь могут быть самыми разнообразными. Помимо игры на клавиатуре фортепианного типа, речь идёт о манипулировании специальными кнопками, колесами, слайдерами и джойстиками на панели инструмента, нажатии и отпуске ножной педали, скольжении пальцев по поверхности сенсорных датчиков и т.п.

Как было отмечено выше, при игре на клавишном синтезаторе все такие операции расслаиваются на две группы. Одна из них связана с предварительным выставлением исполнительских параметров, а другая — непосредственно с игрой на инструменте в режиме реального времени. Причём действие предварительно выставленных исполнительских параметров может распространяться на протяженность звучания всей пьесы или какого-либо из её композиционных разделов. Поэтому соответствующие операции пользователя синтезатора можно отнести к сфере аранжировки музыкального произведения. Рассмотрим подробнее эти исполнительские составляющие электронной аранжировки.

Важнейшей проблемой исполнительской интерпретации музыкального произведения является правильный выбор темпа. При обращении к автоаккомпанементу клавишного синтезатора он выставляется с помощью метронома, так что ученик должен иметь представление о том, как связаны общепринятые обозначения темпа с количеством его ударов в минуту.

Установить темп можно автоматически при выборе паттерна, одним из которых свойственно более быстрое движение, а другим — более медленное. При этом MIDI-технологии позволяют изменять пресетный темп паттерна. Отсутствие для сидящего за синтезатором ребенка технико-игровых ограничений в процессе таких изменений зачастую провоцируют его на выбор очень быстрых или очень медленных темпов, делающих музыкальное звучание карикатурно-суевливым или вялым. Здесь важно обратить внимание ученика на обусловленность темпа не техническими возможностями инструмента или игровой подкованностью исполнителя, а жанровой принадлежностью музыкального произведения, насыщенностью фактуры, сложностью ритмического рисунка и гармонической структуры и другими особенностями его формы, порождающими индивидуальность художественного образа.

Правилom здесь может послужить обратная зависимость между интенсивностью фактурных событий и быстротой движения — чем больше таких событий приходится на единицу времени, тем более медленный темп становится предпочтительным, и наоборот. Соответственно, в случае необходимости значительного увеличения темпа следует облегчать фактуру, выключая каналы с некоторыми из её пластов. А при значительном его замедлении, напротив, имеет смысл обогащать ритмическое движение голосов и добавлять новые, тем самым компенсируя возникающие пустоты в аккомпанирующих голосах или в местах остановки мелодической линии.

Ещё одной важной закономерностью, обуславливающей установку темпа, является его взаимодействие с композиционной формой. В средних разделах движение зачастую оживляется, в репризе — возвращается к исходному, а кода может идти ещё

спокойнее. Такие темповые изменения способны заострить внимание слушателя на логической основе музыкального развертывания.

С музыкальным синтаксисом и композицией связано ещё одно исполнительское средство, доступное в том числе при записи фонограмм, — агогика. С помощью занесенной в память инструмента линии изменений темпа можно округлить звучание фразы, предложения, периода, части композиционной формы и тем самым придать музыкальному развертыванию характер живой человеческой речи. Иногда замедления и ускорения прописаны в каком-либо из элементов паттерна (например, замедление — в элементе Ending), что предоставляет исполнителю возможность пользоваться агогическими средствами при игре вживую.

А для избавления от ненужных в определенных музыкальных стилях ритмических вольностей можно прибегнуть к квантизации — автоматическому выравниванию звучания по выбранной наименьшей длительности. Получаемое таким образом идеально слаженное звучание иногда раздражает излишней механистичной «правильностью».

Чтобы оживить его, можно воспользоваться гуманизацией — неполным ритмическим выравниванием. Полная ритмическая синхронность голосов уместна при объединении голосов в рамках одного фактурного пласта. Напротив, небольшое ритмическое «разночтение» голосов, относящихся к разным фактурным пластам, будет способствовать выделению одного из них на фоне другого. Так, изложенная более свободно в ритмическом плане мелодическая партия рельефнее выделится на фоне точно по ритмическим долям отквантированных голосов аккомпанемента.

Управление громкостью звучания синтезатора осуществляется путем установки значений MIDI-сообщений Абсолютная громкость (main volume), Выразительность (expression) и Скорость движения клавиши (velocity) в типичных для данного инструмента пределах этих значений от 0 до 127. Притом, если первый параметр регулирует только громкость, то два прочих — влияют и на яркость звучания, время атаки, работу частотного фильтра и пр., что позволяет считать их не только динамическими, но одновременно артикуляционными и тембровыми исполнительскими регуляторами. Зато первый параметр предоставляет возможность изменять громкость в любое время после нажатия клавиши, в том числе и поднимать её с нуля (если, редактируя записанные на дорожку секвенсера данные, нарисовать начинающуюся с нулевой отметки линию возрастания значения этого контроллера).

Воспользовавшись определенными конфигурациями этих установок, можно выстроить фразировочную волну с выделением кульминационных нот и лёгким приглушением концов фраз или предложений. Можно создать контрастное звучание различных пластов фактуры, усиливая одни голоса и ослабляя другие. Таким же методом можно выстроить и регистровый баланс фактуры. Притом регулировки в двух последних случаях относятся как к работе с секвенсером, так и к игре на инструменте вживую.

Управление артикуляцией на синтезаторе, помимо изменения значений expression и velocity, доступно с помощью MIDI-сообщений Вибрато (vibrato), Портamento (portamento switch/time/control), Послекасания (aftertouch polyphonic/channel), а также Ножной педали, выполняющей различные функции (pedal sustain/sostenuto).

Контроллером вибрато (иногда называемый контроллером модуляции — modulation) можно регулировать глубину (depth) и скорость (rate) вибрации выбранного голоса в пределах значений от 0 до 127. При игре на синтезаторе вживую этот исполнительский параметр регулируется колесом модуляции (modulation wheel), обычно расположенным слева от клавиатуры.

Вибрато способно оживить звучание, хотя далеко не в той мере, как при игре на механических инструментах, где усилия пальцев или амбушюра музыканта позволяют связывать этот артикуляционный приём с фразировкой. Зато на синтезаторе при манипулировании его глубиной и скоростью удается получать массу недоступных традиционным инструментам звучаний, которые могут соответствовать сказочным, фантастическим или эксцентрическим образам.

Оживлению звучания будет способствовать и использование управляющих штрихом портаменто контроллеров. Один из них включает данный режим (portamento switch), и переход от звука к звуку начинает происходить со скольжением. Другой определяет скорость скольжения (portamento time), а третий — устанавливает его начальную ноту (portamento control). Опять же, при отсутствии гибкой координации с фразировкой этот артикуляционный приём может вызвать выразительный эффект, весьма далекий от «живого» портаменто. Его электронный модус, привлекая внимание к звучанию того или иного голоса, одновременно придает ему некоторую отстраненность, а иногда — комичность.

Более гибкое артикулирование осуществляется датчиками, используя которые, можно управлять MIDI-информацией непосредственными усилиями мышц исполнителя. Помимо упомянутого выше контроллера Скорость движения клавиши (velocity) такой возможностью располагает контроллер Послекасания.

Обычно он представлен в двух видах: полифоническое послекасание (polyphonic aftertouch), позволяющее отслеживать изменения уровня давления на каждую взятую клавишу аккорда, и канальное послекасание (channel aftertouch) — без дифференциации таких данных по каждой из взятых клавиш. Увеличение/уменьшение силы нажатия на клавиши с помощью данных средств ведёт к соответствующему увеличению/уменьшению громкости звучания, либо его яркости, либо глубины или скорости вибрато, что в определенной мере сближает звукоизвлечение на синтезаторе со струнно-смычковыми инструментами.

Использование ножной педали также не было забыто изобретателями MIDI-технологии. Задачам исполнительской артикуляции служат два контроллера: Демпферная педаль (sustain pedal) и Задерживающая педаль (sostenuto pedal). Первый действует по принципу правой педали фортепиано, отключающей заглушение всех звуков. Второй — задерживает только уже звучащие в момент нажатия педали звуки. Все прочие, взятые позже, не задерживаются.

Ещё одно возможное назначение ножной педали — управление контроллером Смягчающая педаль (soft pedal), аналогичным по своему действию левой педали фортепиано. Нужный эффект достигается путем снижения громкости звучания, а также иногда за счет срезания верхних частот его спектра. Таким образом, действие данного контроллера регулирует тембровые нюансы исполнительского интонирования.

И, наконец, со звуковысотными нюансами интонирования связаны виды MIDI-сообщений Тонкая настройка (fine tune) и Изменение высоты (pitch bend). Первый вид дает возможность сдвигать высоту голоса, идущего по MIDI-каналу, на один из ста микроинтервалов (центов) в пределах полутона. Сдвигая голоса с небольшим высотным смещением, можно придать им большую объемность. Увеличение интервала смешивания вызовет эффект звучания расстроенного инструмента, например напоминающего шарманку.

Второй из этих видов сообщений на многих моделях клавишного синтезатора регулируется с помощью Колеса высоты (pitch bender), которое обычно находится рядом с Колесом модуляции слева от клавиатуры. Максимальное отклонение (от одного до двенадцати полутонов) определяется в настройках инструмента, а деление этого интервала на 16384 градации позволяет воспринимать повороты питчбендера как глиссандо. При умелом использовании этого средства удастся приблизить звучание электронного клавишного инструмента к звучанию электрогитары (эффекты, получаемые с помощью рычага вибрации и подтяжки струн), саксофона (приём осаживания звука губами), педальных литавр (глиссандо) и других «живых» инструментов.

Как видим, MIDI-технология предоставляет широкие возможности управления исполнительскими параметрами музыкального звучания. Благодаря множеству самых разнообразных видов MIDI-сообщений и плотной градуировке значений каждого из них можно посредством электроники добиться художественного результата, по своей гибкости приближающегося к тому, который доступен при живом звукоизвлечении на механических и электрифицированных инструментах.

Значение заранее выставляемых исполнительских параметров звучания, связанных с его динамикой, артикуляцией, тембровыми и звуковысотными нюансами, не сводится лишь к образным ассоциациям, вызываемым их близостью интонациям человеческой речи. Помимо этой очень важной выразительной функции они имеют и конструктивную функцию.

Придавая звучанию электронного тембра те или иные характерные оттенки, они тем самым обогащают и конкретизируют его, создавая, по сути, его новую разновидность. Таким образом, эти исполнительские параметры начинают играть ту же роль, какую в формообразовании играет тембр.

Контрастные сопоставления в рамках этих средств в горизонтальном развертывании будут способствовать выделению разделов композиционной формы. Их сопоставление в глубине музыкального пространства даст возможность яснее прорисовать различные пласты фактуры. А их равновесие в «вертикальном измерении» звучания поможет выстроить его регистровый баланс. Следовательно, можно говорить о формообразующей и фактурной функциях исполнительских параметров звучания и в этом контексте рассматривать их в качестве средств электронной аранжировки музыкальных произведений.

Многие из описанных выше исполнительских параметров в условиях музицирования на клавишном синтезаторе имеют «двойное» управление. Выставленные на панели инструмента, они требуют своей конкретизации в живой игре на клавиатуре. Однако игра на клавишных, опирающаяся на богатую историческую традицию (орган, клавесин, фортепиано) и вместе с тем обретающая ряд специфических черт при обращении к

электронному инструменту, составляет отдельную проблему и будет рассмотрена нами ниже в специальном разделе.

2.1.3. Звукорежиссёрские составляющие аранжировки для клавишного синтезатора

Если нотный текст музыкального произведения сравнить с архитектурным проектом, а его исполнительскую интерпретацию — с воплощением этого проекта в строительной конструкции, то звукорежиссёрскую составляющую звучания можно уподобить привязке конструкции к окружающему ландшафту, от чего во многом зависит, насколько ярко она будет восприниматься.

В обоих случаях этот внешний фактор формообразования учитывается на стадии и проектирования (создания композиции), и его воплощения (исполнительской интерпретации). Разница же между окружающим ландшафтом и звукорежиссёрской обработкой состоит в том, что последняя подвижна, управляема и тем самым в руках музыканта становится мощным, активно используемым инструментом совершенствования звучания. А цифровые интерактивные технологии делают такое управление лёгким и доступным любому музыканту, в том числе любителю и школьнику.

Предметом деятельности на данной завершающей стадии работы над музыкальной композицией является построение виртуальной акустики — электроакустической среды развёртывания голосов как элемента фактуры стереофонического склада. Эта среда придает звучанию различные пространственно-колористические модусы, связанные с его объемом, окраской, расположением в глубине и по фронту. Нужный звуковой результат достигается введением разнообразных пространственно-временных и частотно-динамических эффектов, регулировки уровня сигнала и расположения его по панораме.

При этом звукорежиссерские средства, подобно другим музыкальным средствам, формируют нужный выразительный эффект на основе принципа множественного и концентрированного воздействия, согласно которому действие многих средств направлено к единой художественной цели, а также принципа совмещения функций, состоящего в ориентированности каждого из них сразу на несколько подобных целей [23, с. 158–182].

Так, скажем, конфигурирование звучания по планам осуществляется с помощью определенного соотношения ранних и поздних отражений реверберации, но при этом зачастую дополнительно применяются определенные установки уровня сигнала и эквалайзера. Но вместе с тем уровень сигнала конкретизирует объем, а частотные настройки эквалайзера — окраску звучания.

Ключевой проблемой построения виртуального пространства является его взаимодействие с фактурой источников звучания. Такая имитирующая физическое пространство виртуальная акустическая среда становится новым, четвёртым, измерением фактуры, придающим конкретные многомерные очертания её абстрактному третьему измерению — глубине. Таким образом, конфигурация этой виртуальной акустической среды оказывается производной от группировки голосов в рамках глубины фактуры.

С другой стороны, виртуальная акустика выстраивается с учетом требования заполнения пространства звукового экрана громкоговорителя: подобно кино или телеэкрану, оно не терпит пустот. Следовательно, эта виртуальная акустика взаимодействует с фактурой на основе комплементарности. Слишком тихое, прозрачное звучание она должна усилить, аугментировать и тем самым подтянуть до эстетически оптимального в условиях электроакустического восприятия уровня. Излишне плотное звучание, напротив, разрядить, сделать ясным и разборчивым в условиях суженного электроакустического пространства.

Эти две закономерности взаимодействия среды и источников звучания в процессе создания электронной аранжировки музыкального произведения проявляются в работе со звукоорежиссёрскими средствами, направленной на формирование различных параметров виртуального пространства.

Так, его объем, имитирующий характер отзвука в том или ином концертном зале, будет зависеть, прежде всего, от плотности фактурных событий в горизонтально-временном развертывании. Большая величина объема поможет наполнить звучание, преодолеть его разорванность в прозрачном изложении медленно разворачивающихся голосов. Напротив, его малая величина позволит избежать загрязненности при озвучивании музыки в плотном изложении с обилием идущих в быстром темпе мелких длительностей.

Вместе с тем в условиях электроакустики достигим эффект полипространственности, возникающий при совмещении двух и более моделей акустики. Это делает сопоставление связанных с ними пластов фактуры более наглядным.

Управление объемом виртуальной акустики осуществляется с помощью звукоорежиссёрских эффектов из группы исполнительских задержек: реверберации, задержки, эха, флэнджера, фазера и др., действие которых отчасти напоминает действие правой педали фортепиано.

Комплементарность виртуальной акустики и фактуры источника во многом определяет и характер окраски звучания входящих в неё голосов. Разреженность их по вертикали дает возможность насытить каждый из них спектральными составляющими. В результате их звучание в прозрачном изложении приобретает особую живость и сочность. При большой же плотности вертикального расположения голосов избежать неразборчивости звучания помогает спектральное микширование, ограничивающее их частотный диапазон и предоставляющее тем самым каждому из них свою нишу.

Возникающие в процессе частотной коррекции различные оттенки окраски звучания голосов также служат дополнительным средством, подчеркивающим контраст фактурных пластов, к которым эти голоса относятся. К используемым в этих целях звукоорежиссёрским средствам относятся эквалайзер и различные частотные фильтры.

Формируемая звукоорежиссёрскими средствами глубина виртуального пространства непосредственно координирует с глубиной фактуры источника, что при их резонансном взаимодействии вызывает ощущение зримости, предметной конкретности размещенных в её рамках звуковых объектов.

Их количество, так же как в случае с расположением голосов по вертикали, определяет их качественное представление. При минимальном числе таких составляющих

звуковые планы объектов целесообразно раздвигать по линии глубины звучания, чтобы избежать плоскостности последнего. И напротив, их большее число определяет сужение каждого по этой линии ради достижения ясности звучания. Как отмечено выше, формирует планы звучания реверберация, а также частично уровень сигнала и частотная коррекция.

Тот же принцип комплементарности действует и при конфигурировании пластов фактуры по линии фронта виртуального пространства. Чем больше таких пластов, тем больше ячеек меньшей длины по данной линии желательно зарезервировать (кроме крайних позиций), а их малое число позволяет расширить в её пределах масштаб позиционирования каждого из них.

Как и в случае с другими координатами виртуального пространства, путем расположения фактурных пластов по разным отрезкам фронтальной линии звучания удастся рельефнее очертить их соотношения в глубине фактуры. Регулируется фронтальное расположение источников с помощью настроек панорамы.

Как видим, выстраивание виртуальной среды развертывания голосов ведёт к заполнению электроакустического пространства звучания по всем свойственным ему параметрам — объему, спектральной шкале, глубинной и фронтальной координатам. Такая наполненность музыкального звучания становится важным фактором достижения его качественности в условиях суженности и самодостаточности электроакустического пространства.

Цифровые технологии позволяют расположить в рамках каждого параметра этого пространства множество звуковых объектов. Правда, на слух бывает трудно различить более 3–4-х относящихся к каждому из этих параметров объектов. Но и такое их число дает множество (до 12 и более) пространственных модусов глубины фактуры. Тем самым ёмкость этой третьей координаты фактуры в четырёхкоординатном стереофоническом её складе значительно расширяется, что во многом компенсирует суженность электроакустического пространства и дает возможность в его рамках рельефно экспонировать большое количество фактурных пластов.

При этом экспонировать данные пласты в электроакустических условиях можно с сохранением их иерархической соподчиненности. В каждом из параметров виртуального пространства есть главная, наиболее яркая, привлекающая к себе внимание область и второстепенная.

Так, в полипространственных построениях меньшее из них по своему объему выдвигается на ближний план звучания, оттесняя на дальний план построения большего объема. Более светлое звучание отодвигает с пространственной авансцены более темное. Ближний план по определению заметнее дальнего. Расположение виртуального источника по центру фронтальной линии звучания позиционирует его как главный на фоне других, отдаляющихся от центра влево и вправо. И расположение ведущих пластов фактуры (например, мелодии, баса) в наиболее значимых областях этих параметров, а второстепенных (например, подголоска, гармонических голосов, педали) на их периферии позволяет с помощью пространственно-колористических средств виртуальной акустики подчеркнуть их иерархическое взаимодействие.

Каждый пространственный модус представления фактурного пласта придает ему тот или иной неповторимый оттенок звучания и тем самым может служить в руках

музыканта средством интонирования. Если данное средство выходит на одну из ведущих ролей интонационной деятельности, то свойственный музыкальному звучанию в конкретных условиях электроакустический пространственный фонизм (аугментация и приближение виртуальных источников при стабильно высоком уровне сигнала и наполненности звукового объема) может трансформироваться в электроакустическую пространственную сонорность. В этом случае все присущие электронной музыке выразительные свойства звучания становятся особенно яркими, заметными, придающими ей уникальный, недостижимый с помощью традиционных акустических средств колористический оттенок.

Функциональная и интонационная значимость формируемого звукорежиссёрскими средствами электроакустического пространства звучания делает его неотъемлемым элементом фактуры стереофонического склада — как бы её поверхностным слоем, тесно взаимодействующим с внутренними, входящими в трёхмерное пространство гомофонии слоями. Порождаемые таким взаимодействием четырёхмерные стереофонические построения обладают некоторой индивидуальной характерностью. Близость или контрастность их звучания служит основой для подчеркивания единства разворачивания музыкальной мысли или её поворотов, на чём строится формообразующая функция фактуры. Таким образом, формируемая звукорежиссёрскими средствами конфигурация и окрашенность виртуального пространства становится наряду с другими фактурными средствами — тембром, регистровым положением, голосоведением — элементом композиционного формообразования.

Значение этого нового элемента в формообразовании может быть сколь угодно велико. Но подобные случаи характерны для сонорной композиции. Если же речь идёт об аранжировке произведений народной, классической и современной музыки академического или популярного направлений с характерной для них стабильностью акустических условий звучания, то формообразующая роль звукорежиссёрских средств оказывается довольно скромной и, как правило, ограничивается подчеркиванием контраста между частями циклической формы.

Свойственные электронным инструментам широкие возможности моделирования пространства звучания и автономность акустики ставят перед их пользователем 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, выполнить 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 звукорежиссёрское решение при воплощении музыки, относящейся к различным жанрам и стилям. Любой жанр 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.

Трудно выявить художественный потенциал музыки стиля барокко без фронтальных сопоставлений инструментальных звучаний, романтизма — без акусти-

ческой глубины звучания, пуантилизма — без разбросанных по панораме и в перспективе звучания многокрасочных пятен, рок-музыки — без пространственной аугментации фактурных пластов, агрессивно-яркого подъёма басов и верхов частотного диапазона при продавленной середине и предельного усиления громкости звучания и т.д.

Помимо следования характерным для определенного 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.

Звукорежиссёрские составляющие музыкальной аранжировки открывают перспективу и для проявления пользователем клавишного синтезатора собственной творческой индивидуальности. С помощью этих средств он может выразить субъективное и, возможно, очень необычное, нетрадиционное видение какого-либо широко известного музыкального произведения.

2.1.4. Работа над звуковым синтезом

Народная, классическая, современная музыка академического и популярного направлений строится на относительно небольшом количестве стандартных тембров, электронные производные которых имеются в памяти любого клавишного синтезатора. Поэтому необходимость обращения к звуковому синтезу, возможность которого, как правило, предусматривается на этом инструменте, в процессе аранжировки этих произведений возникает достаточно редко. В большинстве случаев она обусловлена задачей авторизации аранжировки — придания оригинальному тексту каких-то вызванных субъективным видением его аранжировщиком особенных содержательных значений, что связано с внесением в этот текст определённых изменений.

Продукт звукового синтеза может использоваться для обогащения фактуры оригинального текста — добавления в неё некоторых штрихов, порождающих конкретизирующие музыкальный образ ассоциации, или в качестве основы изложения, переосмысливающей в той или иной мере этот образ.

Работа над звуковым синтезом частично пересекается со звукорежиссёрской работой в части обработки звучания эффектами: реверберацией, хорусом, эквалайзером, различными искажителями и др., позиционирования его в глубине и по фронту виртуального пространства. При этом могут затрагиваться крайние значения и позиции этих опций, плавные или скачкообразные их изменения, в том числе вибрирующего и тремолирующего характера, кластерная аугментация, временное сжатие и растяжение звучания.

Разница между этими двумя элементами деятельности музыканта-электронщика состоит в том, что при синтезе звука данные операции нацелены на создание заготовок будущей композиции, а при звукорежиссёрской обработке — на совершенствование звучания композиции в целом или какой-либо её части.

Вместе с тем у звукового синтеза есть свой особенный предмет. Если говорить о наиболее распространенном виде синтеза — аналогово-моделирующем вычитающем

синтезе, то он касается формирования или выбора заготовки источника сигнала, выстраивания его амплитудной огибающей, его частотной коррекции и настройки исполнительских регуляторов — вибрато, портаменто, глissандо и др.

Так, синусоидальная или треугольная формы сигнала, выбранные в качестве такой заготовки, придадут синтезируемому звуку мягкий, нежный, флейтообразный характер; квадратная его форма, отсекающая четные гармоники — кларнетовую пустоватость; прямоугольная — носовой оттенок, близкий инструментам с двойным язычком — го-бою, английскому рожку и фаготу; а пилообразная — напряженность, свойственную медным духовым и струнным инструментам.

Большим потенциалом в формировании нового голоса обладает и амплитудная огибающая. Посредством регулировки её элементов этот голос можно обострить или смягчить (начало звука — Attack), сделать его более резким или округлым (первоначальное неполное затухание — Decay), длинным или кратковзвучным (стадия дления — Sustain), обрывающимся или медленно затухающим (стадия окончания звука — Release).

Благодаря частотной коррекции удастся придать формируемому голосу нужную степень яркости или матовости, а исполнительскими регуляторами — желаемую интонационную характерность. Как видим, даже с помощью недорогого электронного прибора, обладающего функцией вычитающего звукового синтеза, можно получить самый разнообразный звуковой материал.

Продукты звукового синтеза можно поделить на три вида: тоновый звуковой материал, сонорный и занимающий промежуточное положение между ними. Характерными признаками первого является тоновая различимость и стандартная амплитудная огибающая с достаточно острой атакой, позволяющей использовать его в фактуре традиционного типа — гомофонно-гармонической, полифонической, гетерофонной и др. с характерной для неё активностью линейного развертывания голосов.

Второй вид этого материала, сонор, представляет собой красочное звуковое пятно. Не обладая тоновой различимостью, он не может выполнять какую-либо голосовую функцию фактуры.

Третий, промежуточный, вид имеет признаки и первого, и второго. К нему относится тоновый звуковой материал с размытой звуковысотной основой или сонор, который характеризуется тоновой различимостью.

Синтезированные голоса всех трёх видов обладают фактурной и формообразующей функциями, ассоциативно-колористическим потенциалом художественного воздействия. Однако обращение к ним в музыкальной аранжировке имеет разные назначения.

Синтезированные голоса первого вида, которые принципиально ничем не отличаются от большинства голосов, присутствующих в тембровом наборе электронного инструмента, универсальны по своим фактурным функциям. Так, в гомофонно-гармоническом изложении они могут вести партию мелодии, подголоска, баса, гармонических голосов и педали. При их применении нет необходимости корректировать текст оригинала, но при этом их незнакомые слушателю тембры вносят свежую краску в его облик.

Фактурные функции соноров в музыкальной аранжировке иные. Как было отмечено, они не могут исполнять те же роли, что и голоса первого вида. Зато с их помощью

можно вызвать различные предметные ассоциации, и применение их, так же как и шумовых эффектов, связывает музыкальный образ с конкретными жизненными ситуациями.

Данный художественный эффект достигается двумя способами. Первый предполагает создание коротких, ярких по окраске соноров с острой атакой, которые присутствуют в фактуре на правах ударных инструментов. Они могут играть в ней роль одиночных акцентов или ритмической фигурации, оживляющих своей необычной окраской её рисунок. Во втором случае вводятся менее яркие по своей окраске соноры с медленной атакой и отличающиеся протяженностью, которые сосуществуют с другими голосами на правах ритмической автономии и выполняют в фактуре фоновую функцию — наподобие шумовой педали.

И наконец, занимающие промежуточное положение между тоновым и сонорным звуковым материалом синтезированные голоса могут играть в фактуре обе связанные с первым и вторым видами этого материала роли. Если данные голоса можно охарактеризовать как соноры с тоновой различимостью, то их использование скорее всего будет нацелено на красочное обогащение музыкального звучания и связано с ритмической или фоновой функциями в фактуре. Если же эти голоса предстают в виде «размытых» тонов, то им становятся доступными все её функции.

При этом сама фактура претерпевает значительные изменения. Скажем, голоса с сильно замедленной атакой и угасанием, с постепенно высвечивающейся из красочного пятна и растворяющейся в нем тоновой основой обусловят замедление движения и разрежение плотности музыкального изложения. Такие его изменения неизбежно приведут к переосмыслению (и, возможно, значительному) образного строя музыкального оригинала, что может изначально служить специальной связанной с авторизацией аранжировки художественной задачей.

Взаимодействие структур сонора и фактуры построено на обратной зависимости. Чем сложнее структура первого, тем проще второй, вплоть до того, что одного насыщенного внутренними событиями сонора будет достаточно для формирования фактуры в её полном виде. Зато сама эта фактура, превращаясь в сонорно-моноподическую, лишается привычной для её современных разновидностей многосоставности и обретает черты архаичного одноэлементного склада — монодии.

Обратная зависимость существует также между занимаемым каждым сонором объемом и их оптимальным числом в одновременном звучании. Виртуальное электроакустическое пространство, в сравнении с пространством реальной акустики, отличается суженностью. Поэтому, чем больше какойлибо сонор наполняет акустический объем по его фронтальной линии, вертикали и глубине, тем меньше таких соноров может быть применено без риска вызвать перегрузку виртуального пространства и загрязнение звучания.

Как видим, звуковой синтез позволяет значительно обогатить звучание музыкальной аранжировки, так или иначе трансформировать оригинальный текст в соответствии с замыслом аранжировщика. Однако само по себе обращение к этой широко доступной опции управления звуковым материалом не решает данных задач и не определяет высокое художественное качество создаваемой музыки.

Эффективным инструментом интонирования звуковой синтез становится, если обращение к нему изначально мотивировано какими-либо содержательными задачами, а

его продукты вплетены в музыкальную ткань на правах её элементов, взаимодействующих на основе системных связей с другими её элементами. Немаловажным фактором достижения художественности звучания является и выделение «свободного поля игры» для каждого из используемых соноров, что обеспечивает ясность их экспонирования в суженном электроакустическом пространстве.

2.1.5. Исполнение музыкальных произведений

Умение музыканта-электронщика воплотить с помощью своего инструмента интерпретаторские идеи является важнейшим элементом музыкального обучения, от уровня развития которого напрямую зависит полнота реализации художественного замысла. Да и формирование многих деталей самого этого замысла во многом определяется выработываемыми в процессе совершенствования технического аппарата музыкальных представлений.

Выбор создателями синтезаторов традиционной клавиатуры в качестве основного инструмента управления их звучанием неслучаен. Клавишный механизм звукоизвлечения в конструировании музыкальных инструментов имеет многовековую традицию. На его основе созданы орган, клавесин, фортепиано — инструменты, доминировавшие в музыкальной культуре — каждый в свою эпоху. И вполне понятен интерес производителей современного электронного инструментария именно к этому универсальному и широко распространенному в наши дни механизму.

В многовековой истории приобщения к игре на клавишных можно выделить три главных этапа. Каждый из них связан с появлением новых педагогических установок, в целом предопределивших современный облик обучения в данной сфере.

В XVIII веке было осознано значение специальных упражнений (экзерсисов) для формирования игровых автоматизмов (К.Ф.Э. Бах). В дальнейшем эта идея была абсолютизирована приверженцами «механической концепции» формирования исполнительской техники (М. Клементи, И. Гуммель, Ф. Калькбреннер и др.), которые связывали успешность фортепианного обучения с ежедневными многочасовыми рутинными упражнениями.

Реакцией на эту доминировавшую на протяжении целого века концепцию стало появление на рубеже XIX–XX вв. «анатомио-физиологической школы» (Ф. Штейнгаузен, Р. Брейтгаупт, Л. Делле и др.), которая проповедовала свободу и естественность игровых операций пианиста, внимание не только к пальцевой технике, но и к разнообразным сопутствующим движениям его рук и корпуса. Недостатком данной школы была недооценка роли слуховых представлений в музыкально-исполнительском процессе.

А преодоление этого недостатка связано с формированием в XX веке новой психотехнической школы фортепианного обучения (Ф. Бузони, И. Гофман, Л. Николаев и др.). Её главным положением стала опора при поиске конкретных исполнительских движений и технических приёмов на слуховые образы и представления.

Современная фортепианная педагогика опирается на выработанные в рамках этих школ принципы, утверждающие важную роль формирования исполнительских автоматизмов и вместе с тем свободы и разнообразия движений, устанавливающие приоритет музыкально-слуховых представлений в процессе развития технического аппарата исполнителя.

Применимы ли эти принципы при обращении к электронному клавишному инструменту? Что в развитии техники игры на этом инструменте может быть заимствовано из исторического опыта клавирной педагогики, а что является её новообразованием?

Преимственность 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 обучение 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., а также развития навыков игры: в одной позиции и — с её сменами путем 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. Следовательно, основополагающие связанные с формированием исполнительского аппарата идеи механической и анатомо-физиологической школ остаются актуальными.

Вместе с тем новая цифровая среда обуславливает необходимость корректировки конкретных способов воплощения данных идей.

Во-первых, клавиатура синтезатора имеет с фортепианной лишь внешнее сходство. Её 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. Аналогичную функцию могут выполнять гитарные и духовые MIDI-контроллеры. Графический интерфейс компьютера позволяет рисовать мышью все передаваемые этими приборами данные. Однако последний случай не относится к игре вживую, а MIDI-гитара и MIDI-духовые сильно отстают от синтезатора по степени распространения, и поэтому музыкальное обучение на их основе в системе массового музыкального образования сегодня не столь актуально.

Во-вторых, клавиатура — не единственное средство управления звуком на синтезаторе. Как было отмечено выше, 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 портамента (*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 мани-

пулирования таким звуковым материалом намного проще. И, наконец, вчетвёртых, 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 прочих идущих от «механической концепции» формирования исполнительского аппарата элементов учебной работы резко падает. Выработка необходимых мышечных автоматизмов и достижение свободы исполнительских движений попрежнему 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 лёгкость 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 посадки самого исполнителя.

Отличия касаются и характера туше. Клавиатурной механике электронных инструментов свойственно большое разнообразие. 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 комфорта.

Другой тип механики, «требующей половинной мышечной нагрузки» (*semiweighted action*), основан на пружинном механизме сопротивляемости цельнопластмассовых клавиш, которые усилены грузиками. Наиболее же 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, делятся в зависимости от степени упругости пружины на более лёгкие (*nonweighted*) и тяжёлые (*semiweighted* 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 трёх уровней его чувствительности (*touch response sensitivity*).

И, наконец, помимо инструментов с обычными полноразмерными клавиатурами (*fullsize 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.

Ещё 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 слухо-моторного 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 различных динамических, тембровых и артикуляционных параметров.

Тем самым решение возникающих у музыканта-электронщика специфических техникоигровых 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.

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 лёгкими пальцевыми движениями — примерно такими же, как на аккордеоне, но с поправкой на динамическую чувствительность клавиатуры.

Исключением служит случай применения контроллера Послекасание (*aftertouch*). Правда, навык управления этим контроллером скорее ассоциируется с нажимом смычка на струну, нежели с фортепианным туше. К тому же данным контроллером сегодня

оснащается небольшое число самых дорогих моделей электронных клавишных инструментов.

Значительно облегчает игру на синтезаторе использование автоматики. Так, управление автоаккомпанементом осуществляется лишь посредством взятия аккордов сопровождения. Хотя при этом тоже нужно выработать специальные навыки их взятия, притом в разных режимах (*fingered, casio chord/single finger, full range chord/full keyboard*) они разные. Кроме того, исполнитель должен овладеть синхронностью игры под автосопровождение мелодической партии, что далеко не всегда дается просто как начинающему ученику из-за несформированных ритмических представлений, так и опытному пианисту из-за его стремления выстроить выразительную фразировку.

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, блокаккорды и пр. (воспользовавшись различными настройками режима *auto harmonize*).

Посредством специальных команд решаются и чисто технические проблемы исполнительской деятельности: подстройка высоты тона, необходимая в ансамблевой игре с механическими инструментами (*fine tune*), транспозиция на любой интервал, актуальная в аккомпанементе вокалисту (*transpose*), и др.

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 автоаккомпанеента, чередуя его различные элементы (*intro, main, fill in, var., ending* и др.). Кроме того, в ряде случаев надо ещё успевать в соответствующие 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 автоаккомпане-

мента, переключения ячеек памяти, так же как и обычные функции, аналогичные тем, которые связаны с действием фортепианных педалей — правой (sustain), средней (sostenuto) и левой (soft).

На некоторых инструментах можно педалью плавно изменять уровень громкости, яркость тембровой окраски, длительность реверберации и темп воспроизведения записанной в секвенсере фонограммы, что способно значительно обогатить звучание и требует выработки специальных навыков выразительной игры ногой, причём в каждом конкретном случае — разных.

В целом, сравнивая технику игры на синтезаторе с фортепианной, можно отметить как некоторые сходные черты, обусловленные 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 лёгкостью достижения качественного звучания, наличием функций, автоматизирующих игровой процесс; 2) большее в количественном и качественном отношении разнообразие исполнительских движений — благодаря широте модельного ряда синтезатора, множественности узлов управления его звучанием, возможности 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 в связи с перспективой 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 требует от исполнителя — в силу уникальности каждой из них — умения создавать специальные упражнения для их преодоления, включая самые необычные, связанные с манипулированием датчиками на панели инструмента и ножной педалью.

И при этом нельзя забывать, что достижение свободы движений всегда обусловлено чередованием мышечных напряжений и релаксаций, «умением отдыхать на лету» (Я. Флиер), что придает всем действиям исполнителя, в том числе управляющего электронным инструментом, лёгкость и непринужденность.

2.2. Иные виды музицирования учащихся на клавишном синтезаторе

Помимо аранжировки и исполнения музыкальных произведений, в процессе занятий в классе синтезатора практикуются иные виды музицирования: игра по слуху, игра в ансамбле, импровизация и композиция.

Игра по слуху включает в себя аранжировку и исполнение музыкальных произведений, поэтому она наиболее близка самому активно задействованному виду учебной деятельности на основе электронных инструментов — работе над музыкальным произведением. Разница с последней заключается в том, что вместо нотного оригинала учащиеся в этой деятельности опираются на слуховые представления о его звучании.

Для развития музыкального творчества это полезно вдвойне. Во-первых, развивается музыкальная память (подбираемую музыку надо сначала вспомнить), музыкальное воображение (все, что память выпустила, придётся дополнить в своем воображении — досочинить).

Во-вторых, воспроизводя во время занятий по памяти свои любимые мелодии, ученик, особенно на начальном этапе обучения, обретает положительную эмоциональную установку на эти занятия. К тому же игра по слуху является наиболее вероятной музыкальной деятельностью ученика после окончания учебного курса, и приобщение к ней самым непосредственным образом отвечает одной из важнейших задач массового музыкального образования — подготовке любителя музицирования.

Интерактивная природа клавишного синтезатора облегчает процесс выработки навыков игры по слуху. Ряд операций этой деятельности совпадает с игрой по слуху на фортепиано: спеть мелодию, подобрать её на клавиатуре, подобрать бас и аккорд по басу. Но последняя операция — подбор фактуры — иная: вместо игры вживую на интерактивном инструменте надо выбрать какой-либо паттерн автоаккомпанемента, который своим многотембровым орнаментом расцветит берущуюся на клавиатуре последовательность аккордов.

Таким образом, партия левой руки упрощается, а художественный результат при этом становится намного более ярким. Кроме того, электронное звучание нужно выстроить с помощью звукорежиссёрских средств, что, также улучшая художественный результат, вписывает данную деятельность в контекст электронного музыкального творчества.

Игра на электронных инструментах в ансамбле акцентирует исполнительскую составляющую музыкальной деятельности. Ученикам, даже способным самостоятельно и в полном объеме выполнять аранжировку музыкальных произведений в процессе игры на своем инструменте, трудно сделать грамотную партитуру для ансамбля. Эту задачу, как правило, берет на себя педагог при соучастии в её решении учеников.

Такое упрощение композиторской составляющей музыкальной деятельности при игре в ансамбле синтезаторов уравнивается возрастанием сложности её исполнительской составляющей, которая приобретает в данной деятельности свойственную всем видам коллективного музицирования специфику. Ученик в оркестре, хоре, ансамбле синтезаторов или смешанном составе электронных и механических инструментов, исполняя свою партию, должен научиться соотносить её со звучанием всего ансамбля по темпоритму, динамическому балансу, а также по интонационной слаженности.

А обращение к электронному ансамблю, помимо решения данных задач, вызывает необходимость тембровой и звукорежиссерской корректировки как каждой партии, так и ансамбля в целом. Это осуществляется с панели каждого инструмента и с помощью микшерного пульта. Притом, как показывает учебная практика, общее звукорежиссёрское микширование звучания ансамбля с участием электронных инструментов вполне доступно школьникам.

Синтезатор, уступая традиционным механическим инструментам в живости интонирования, намного превосходит последние в тембровом разнообразии. Он с успехом имитирует любой оркестровый тембр и выполняет в ансамблевой фактуре любую функцию — мелодии, баса, гармонической и ритмической фигурации, подголоска и педали. Даже небольшим числом синтезаторов (3–4) можно создать иллюзию оркестрового звучания, и достижение такого эффекта, связанного с игрой на сцене всего нескольких учеников, всегда вызывает живую ответную реакцию аудитории.

Все эти привлекательные свойства музицирования в ансамбле синтезаторов, а также синтезаторов с традиционными инструментами способствуют активному развитию данной деятельности в учебной практике учреждений художественного образования.

В отличие от игры в ансамбле, импровизация и композиция сегодня, на первоначальном этапе развития электронного музыкального творчества, в отечественной системе художественного образования ещё не получили адекватного их потенциалу места в обучении по классу синтезатора. Между тем, эти виды продуктивного музыкального творчества, так же как связанные с игрой на музыкальном инструменте, непосредственно примыкают к ведущей в данной учебной деятельности сфере — к работе над музыкальным произведением, поскольку последняя включает в себя в качестве неотъемлемой составляющей композиторский элемент — аранжировку музыкального произведения. И, обретая в этой работе «плацдарм» развития продуктивного музыкального творчества, ученики легко могут переходить к её смежным формам — импровизации и композиции.

Импровизация — это один из наиболее древних видов музыкального творчества, в котором пока не произошло разделения музыкальной деятельности на композиторскую и исполнительскую составляющие. Сочинение музыки непосредственно во время её исполнения продолжает активно развиваться в современной музыкальной культуре, составляя основу многих направлений музыкального искусства (джаз, рок, авангард, различные ответвления электронной музыки и др.) и музыкального образования (системы Э. Жак-Далькроза, К. Орфа и др.).

И современные электронные инструменты открывают самые заманчивые перспективы в развитии импровизации как элемента музыкальной учебной деятельности. С одной стороны, продукт этой деятельности значительно усложняется и предстает в своем более привлекательном для учеников виде. С помощью цифровых инструментов удастся выйти за рамки привычных в массовом музыкальном образовании форм импровизации — кратких одноголосных попевок. Синтезатор предоставляет ученику возможность создавать развернутые построения, в которых мелодический орнамент развивается при поддержке автоаккомпанемента, отличающегося богатством рисунка своих голосов и многотембровостью.

С другой стороны, интерактивная основа этих инструментов делает достижение оркестровой полноты импровизационного звучания лёгким (аккорды автосопровождения можно брать буквально одним пальцем левой руки в режиме их упрощенного взятия) и доступным каждому, включая маленьких учеников.

Импровизация, в том числе при обращении к синтезатору, требует от музыканта волевых качеств и воображения. Стимулом волевых проявлений ученика становится быстро возникающий интерес к этой деятельности, который обусловлен яркостью получаемого продукта при её относительной простоте.

Воображение развивается в процессе приобщения к необходимым в данной сфере знаниям и по мере обогащения творческого опыта. Ключевой проблемой создания многоголосной, основывающейся на гомофонно-гармоническом складе фактуры импровизации является достижение гармоничности взаимодействия между мелодическим орнаментом и голосами сопровождения.

Соответственно, для успешного решения этой проблемы ученик должен знать основные понятия, связанные с гармонией (интервалы, лады, аккорды, тональные функции), фактурой (её компоненты, функции голосов гомофонно-гармонического склада) и их взаимодействием в формообразовании (роль обоих средств в построении композиционной формы, во взаимодействии с мелодической линией, блюзовый квадрат и т.п.). Не менее важны и знания о выразительных возможностях мелодической орнаментации, в частности, о том, какие её элементы обуславливают возрастание напряженности звучания (восходящая линия, высокий регистр, глиссандо, скачки, мелкие длительности, трели, акценты, крещендо), а какие — спад его напряженности (нисходящая линия, крупные длительности, паузы, диминуэндо).

Но самое главное для развития импровизации — умение претворять эти знания в практические действия. Опыт в данной сфере накапливается постепенно, и о его уровне можно судить по степени органичности взаимодействия между создаваемым в ходе импровизации мелодическим рисунком и сопровождением.

На предварительном (нулевом) уровне развития такой деятельности ученик, пытаясь импровизировать мелодию, не вписывается в ритмогармоническую сетку сопровождения. На первом, начальном уровне её освоения он вписывается в эту сетку по ритму. Выходя на этот этап (что происходит довольно быстро), младший школьник с большим увлечением занимается импровизацией, поскольку любые извлеченные в партии правой руки звуки, если они соответствуют ритму автоаккомпанемента, на слух могут трактоваться как аккордовые, проходящие, вспомогательные, задержания и тем самым составлять с аккомпанементом более или менее слаженное целое.

На втором уровне освоения импровизации ученик выстраивает мелодический рисунок в соответствии не только с ритмом сопровождения, но и его с гармонической основой. То есть в своей игре он проявляет способность дифференцировать аккордовые функции звуков и предсказывать их комбинации, формирующие интонационно осмысленные построения — мотивы, фразы, предложения. И, наконец, третий уровень развития импровизации связан с освоением характерных приёмов, свойственных конкретному импровизационному стилю — джазу, року или, скажем, сопровождению «немых» кинофильмов.

Условия успешного продвижения ученика в данной деятельности: систематические упражнения в игре характерных для определенного стиля мелодических построений, аккордовых цепочек, что позволяет накопить и «держать в пальцах» достаточное количество игровых моделей — «кирпичиков», из которых будет строиться импровизация, и выработать навык быстрого перехода между ними; выработка у ученика требовательности к своей деятельности, не позволяющей ему брать в процессе её осуществления случайных нот (перед игрой на инструменте импровизацию бывает полезно сначала спеть); приобщение к ансамблевой практике в данной деятельности, развивающей представление о её коммуникативной направленности; обогащение слухового опыта — знакомство с эталонами какого-либо импровизационного стиля, необходимое для его практического освоения.

Специфика приобщения к импровизации на основе электронных инструментов заключается не только в облегчающей данную деятельность интерактивности этих инструментов, но и в их акустической автономности. Быстрый или медленный темп импровизации, преобладание мелких или крупных длительностей мелодического рисунка, плотное или прозрачное изложение голосов сопровождения — всё это требует разных подходов к построению виртуальной акустики. И успешное решение данной задачи обуславливает причастность освоенной учеником на том или ином уровне импровизационной деятельности к электронному музыкальному творчеству.

Цифровые технологии значительно облегчают и приобщение учащихся к наиболее сложному, элитарному виду музыкального творчества — композиции, значение которой в массовом музыкальном образовании соответственно значительно возрастает. Главным принципом формирования и развития данной деятельности ученика является сочетание его творческой практики и изучения музыкальной теории, без которой эта практика пойдёт по кругу, оставаясь на уровне своих первоначальных проявлений. Поэтому учебный процесс строится на основе выполнения учеником творческих заданий возрастающей сложности и попутного освоения им необходимых для этого музыкально-теоретических понятий.

Первые предлагаемые ребенку творческие задания на занятиях по синтезатору мало чем отличаются от традиционных, практикующихся в общеобразовательных и музыкальных школах. Это может быть досочинение ответного ритмического рисунка, одnogолосной фразы, составление мелодии на основе нескольких предлагаемых заготовок — мотивов и фраз (музыкальные головоломки), придумывание мелодии песни на основе детских стихотворений и инструментальной мелодии на определенный сюжет, рисунок, поэтический образ и т.п.

В дальнейшем актуальными становятся совершенствование тематического материала — его более критический отбор обуславливает отход от поверхностно-импровизационного характера создаваемого произведения и достижение его большей яркости и содержательности; работа над гармонической основой сопровождения, связанная с преодолением её тонико-доминантового однообразия; работа над фактурой, обогащающая рисунок аккомпанемента; работа над полифонией, позволяющая отказаться от стандартных аккомпанирующих рисунков, и композиционной формой, предоставляющая ученику возможность сочинять не только миниатюры, но и произведения крупной формы, например рондо и вариации. Данные творческие задачи требуют соответству-

ющего музыкально-теоретического обеспечения — знания по мелодике, полифонии, гармонии, фактуре и композиционной форме должны быть усвоены учеником в объеме, необходимом для решения этих задач.

Их доступность обеспечивается интерактивностью цифрового инструментария. Синтезатор, в частности, облегчает построение сопровождения мелодии, предлагая пользователю на выбор значительное число его специально приготовленных шаблонов (паттернов). Он имеет обширные банки высококачественных звуков и шумовых эффектов, что также упрощает процесс сочинения.

Особую проблему представляет собой создание сонорной композиции, что является новой актуальной при обращении к цифровым технологиям сферой творчества ученика. Такая деятельность может строиться на основе имеющихся в памяти инструмента или новых синтезированных учеником звучаний.

Как и работа с традиционным звуковым материалом, она подчиняется общим законам создания композиции. Это, прежде всего, содержательная направленность в применении музыкальных средств, следование принципам тождества, контраста и вариационности в развертывании формируемых ими интонационно значимых построений. Отличие от работы с тоновым звуковым материалом состоит в отсутствии привычного тематического материала и мотивного развития, гармонической основы музыкальной ткани, функций голосов фактуры, композиционной структуры по образцу музыки песенно-танцевальных жанров.

Зато строящаяся на сонорах электронная музыка характеризуется ярким колоритом, сквозным развитием, необычной пространственной конфигурацией звучания. Ясности и выразительности звучания будет отвечать такое взаимодействие между сонором и фактурой, когда усложнение первого ведёт к упрощению второй, и наоборот.

Не следует при создании такой музыки забывать и об ограниченности виртуального электроакустического пространства и перегружать его большим количеством широко развернутых по фронту, глубине и вертикали этого пространства соноров. Впрочем, о разборчивости звучания в электроакустических условиях, так же как и о его наполненности при обращении к электронному инструменту, необходимо помнить во всех случаях.

Роль охарактеризованных выше видов электронного музицирования (игры по слуху, игры в ансамбле, импровизации и композиции) на занятиях по синтезатору можно обозначить как дополняющую основной вид музыкального творчества в данной сфере — работу над музыкальным произведением. Если она позволяет решить основные образовательные задачи: приобщение учащихся к важнейшим ценностям музыкального искусства, сконцентрированным в произведениях народной, классической и современной музыки, и развитие их музыкально-творческих способностей, то иные виды музицирования, каждый по-разному дополняя данную работу, способствуют гармонизации этих способностей и развитию музыкальности в целом.

Глава 3. Музыкальнотворческая деятельность школьников на основе различных компьютерных программ

3.1. Работа в «музыкальных конструкторах»

Если творческая деятельность на основе клавишного синтезатора отличается универсальностью и при обращении к нему актуальны практически все охарактеризованные в предыдущей главе составляющие содержания обучения, то каждая музыкально-компьютерная программа обладает своей индивидуальностью, вносящей в это содержание те или иные, порой весьма значительные, поправки.

Компьютерные программы, предназначенные для создания музыки, делятся на ряд классов: MIDI-секвенсеры, аудиоредакторы, виртуальные синтезаторы и т.д. Для начального обучения подойдут программы-«музыкальные конструкторы» (например, DoReMix, Music Generator, Dance Machine и др.). Это такие программы, в которых имеется большое количество различных звуковых заготовок, так называемых семплов: ритмических рисунков ударных, баса, гитар, мелодических узоров синтезаторов, медных духовых, педалей струнных, звуковых эффектов, фраз, исполняемых голосом, и др. Все эти заготовки делятся на ряд групп, внутри которых они соответствуют друг другу по ритму, гармонии, характеру тембра и громкостному балансу. Пользователю на основе их свободного комбинирования в рабочем окне программы по вертикали (в одновременном звучании) и горизонтали (последовательно во времени) надо сложить некую мозаику, своеобразную фигурку, подобно той, которая складывается из деталей детского конструктора.)

Процесс создания музыки в таких программах технически предельно прост. Знаний нотной грамоты не требуется — музыкальные операции совершаются по слуху, а все составляющие будущей композиции находятся под рукой. (Этим объясняется популярность программ данного типа среди детей и подростков.)

Вместе с тем сочинение музыки на основе этих программ связано с двумя серьезными художественными проблемами. Первая из них — достижение оригинальности звучания — едва ли полностью разрешима. Как ни переключивай «кубики», в любой комбинации именно они будут определять облик целого. В выборе стилистики и жанровом решении композиции доминирует соавтор пользователя — музыкант-программист, то есть тот, кто создал все звуковые заготовки. И если эти заготовки в вашем «конструкторе» выполнены в дискотечном стиле, то в результате ничего, кроме танцевальной музыки соответствующего характера, не получится.

Другая проблема, в отличие от первой, вполне разрешима. Одни и те же кубики можно превратить в красивый игрушечный замок, а можно свалить в беспорядочную кучу. Формирование из имеющихся заготовок цельной, яркой музыкальной композиции — достойная творческая задача. Она и составляет предмет обучения музицированию на основе программ данного типа.

В процессе создания музыкального произведения на основе «конструкторов» можно выделить три основные задачи, связанные с группировкой семплов по горизонтали, вертикали и глубине музыкального пространства.

Музыкальная композиция (проявление горизонтали) строится по законам диалектического развертывания. Её структура, включающая в себя вступление, экспозицию, середину, репризу и коду, берет свое начало в диалектической триаде: тезис — антитезис — синтез. Функция каждого композиционного раздела в общем процессе развития и предопределяет особенности его построения.

Так, задача вступления — подготовить появление экспозиции. Соответственно наиболее подходящими для этого раздела окажутся такие семплы и их конфигурации, которые, с одной стороны, по стилю и характеру будут иметь некую общность с основным разделом формы, а с другой — будут от него отличаться своей неустойчивостью (метроритмической, ладогармонической, темброфактурной, динамической и др.).

Для построения экспозиции следует рекомендовать ученикам использовать семплы, обладающие метроритмической и ладогармонической устойчивостью, мелодической закругленностью. Для этого раздела композиции характерно наличие определенной канвы фактуры (в виде ритмического остинато), на которую, поочередно меняясь, наслаиваются другие темброфактурные пласты.

Для получения контраста в противопоставляемом экспозиции разделе подойдут семплы, основанные на выразительных средствах с противоположенным экспозиционным семплом знаком. Например, тихо — громко, акцентированный ритмический рисунок — плавные линии, медь — струнные, отсутствие звуковых эффектов — их употребление и т.д.

Для подчеркивания кульминационных эпизодов, связанных, как правило, с началом репризы, учащимся можно порекомендовать приём сбережения средств вплоть «до момента их решительного вступления» (М.И. Глинка). Свежие краски, впервые появляющиеся в таких эпизодах (например, обусловленные включением новых тембров, более высоких регистров, более яркой динамики), придают их звучанию качественно новый характер и вместе с тем объемность, рельефность всей музыкальной конструкции.

И, наконец, точку (многоточие, восклицательный или вопросительный знак) в конце композиции ставит кода, каким-то, порой самым парадоксальным, образом ломающая сложившийся стереотип движения и утверждающая необратимость произошедших перемен, невозможность дальнейшего музыкального развертывания.

Успешности освоения учащимися способов работы над тем или иным разделом композиционной структуры будет способствовать уяснение ими трёх принципов — тождества, контраста и вариационности, на которых зиждется процесс музыкального развития. Понимание действия этих универсальных принципов позволит учащимся мысленно вписать специфическую работу над музыкальной горизонталью в программах-«конструкторах» в широкий контекст композиторской работы над музыкальной формой и одновременно будет способствовать обострению их музыкального восприятия, способности улавливать многие нюансы музыкального развития.

При построении вертикали музыкального звучания учащиеся должны, прежде всего, стремиться к достижению её гармонического единства. Создатели программ-конструкторов всячески пытаются гармонически унифицировать семплы, но они, разумеется, не могут обойтись лишь одним аккордом. Даже минимальное гармоническое варьирование в разных пластах вертикали может загрязнить её, поэтому наложение семплов требует от учащихся неустанного слухового контроля.

Другая связанная с построением вертикали проблема касается фактуры: это обеспечение регистрового баланса. Долгое «застревание» в басах или верхах неизбежно приводит к однообразию и бедности звучания. Ученики должны научиться задействовать в процессе музыкального развертывания все регистры — в их одновременном или последовательном сочетании.

И, наконец, работа с третьей, глубинной координатой музыкального пространства связана с проблемой получения многоплановости, перспективности звучания. Этот эффект возникает при разделении нескольких одновременно звучащих фактурных пластов на рельефные и фоновые. Чтобы произошло это разделение, данные пласты должны контрастировать между собой. Их соотношение как более близких или отдаленных в перспективе музыкального звучания зависит от регистрового положения (верхние голоса, как правило, воспринимаются как более активные и расположенные ближе к нам), громкости, тембровой яркости, акцентности, активности ритмического и звуковысотного рисунка. Наибольшую полноту и объемность звучания может обеспечить ритмическая и темброфактурная комплементарность (дополняемость) различных пластов, на чём следует заострять внимание учащихся.

И в дополнение к сказанному — ещё несколько методических рекомендаций более общего характера.

- Начинать работу в конструкторах следует с простых базовых операций, постепенно осваивая новые, всё более сложные. Например, заниматься редактированием семплов или созданием новых лучше после того, как появится умение добиться максимально возможной выразительности звучания на основе уже имеющихся.
- На начальном этапе освоения любого «конструктора» не следует ориентировать учеников на создание протяженной композиции. Крупная форма, в том числе и в данном виде творчества, строится как сложная система отношений входящих в её состав простых построений. Пусть ученики сначала научатся грамотно составлять эти простые построения, тогда им на основе вживания в данный материал постепенно будут открываться и пути его возможного «прорастания» в сложные музыкальные структуры.
- Важно всё время заставлять учеников действовать осмысленно — руки на клавиатуре компьютера не должны «идти впереди головы». Необходимо продумывать план будущего сочинения как в целом, так и в деталях, анализировать имеющийся звуковой материал, и каждая манипуляция с ним в процессе работы над композицией должна отвечать этому плану.
- Необходимо постепенно приобщать учащихся к музыкальным понятиям, связанным с данным видом их компьютерного музицирования, таким как метр и ритм, оstinatность, лад и гармония, фактура и её основные элементы (мелодия, бас, гармонические голоса, педаль, подголосок), композиционная форма и её основные разделы (вступление, экспозиция, середина, реприза, кода) и др.
- Оценивание творческого продукта учащихся возможно по двум взаимосвязанным шкалам: грамотно — неграмотно и оригинально — шаблонно. Если в их композиции допущено много ошибок (то есть работа выполнена неграмотно), невозможно получить выразительное, а тем более оригинальное звучание. Несмотря на все ограничения в возможности проявить свою индивидуальность при работе в «кон-

структорах» (что является оборотной стороной предельной лёгкости этой работы), достижение определенного уровня оригинальности композиции здесь всё же возможно. Она может проявиться в драматургическом построении и связанной с ней музыкальной форме, фактуре и звуковом материале (на этапе редактирования семплов и составления своих) и, в конечном счете — в образном содержании создаваемого произведения.

- Не следует перегружать детей работой в «конструкторах» из-за стилистической зауженности звуковых шаблонов большинства редакторов такого типа — это может отрицательно сказаться на формировании музыкального вкуса учащихся. Важно чередовать данную работу с традиционными видами музыкальной деятельности на уроке — пением и игрой на музыкальных инструментах, слушанием музыки и др. Но вместе с тем, нельзя и пренебрегать ею, ибо опыт продуктивной музыкально-творческой деятельности, которая в своем полноценном виде благодаря редакторам данного типа становится доступной детям, крайне важен для их музыкального развития.

3.2. Работа в программах-автоаранжировщиках

Как следует из самого названия, автоаранжировщики — это такие предназначенные для создания музыкальной аранжировки программы, которые в автоматическом режиме выполняют значительную часть данной работы (примеры: Visual Arranger, The Jammer, BandinaBox и др.).

Идея разработки программ данного типа обусловлена спецификой изложения музыкальной мысли в песенно-танцевальных жанрах, где наряду с бесконечно разнообразной в своих проявлениях мелодической линией имеется сопровождение, состоящее, как правило, из многократных повторений тех или иных остинатных рисунков фактуры. И если формализовать принцип построения ярких, выразительных мелодий невозможно (на это создатели программ-автоаранжировщиков и не претендуют), то привести к общему знаменателю фактуру сопровождения в данных жанрах не представляет особого труда. Для этого надо вычленишь свойственный музыке конкретного массового стиля или жанра инвариантный фрагмент сопровождения (1–2 или 4 такта), записать этот фрагмент (или алгоритм его построения) в память программы и предоставить музыканту-пользователю возможность многократного воспроизведения этого фрагмента (или сформированных программой его вариантов) на основе адекватной мелодическому развертыванию последовательности аккордов.

Таких заложенных в шаблонах сопровождения (или алгоритмах их создания) стилей и жанров в программе может быть множество (до ста и более). Притом каждый из них, как правило, бывает представлен в двух и более своих основных вариантах, а также дополнительными шаблонами вступлений, окончаний и ритмических отыгрышей. В некоторых программах предусмотрены возможности редактирования этих шаблонов и построения собственных, импровизации в реальном времени на основе записанной «минусовки», автоматического генерирования партий, имитирующих игру солиста-импровизатора (пианиста, саксофониста, ударника и др.), звукорежиссёрской корректировки (динамический баланс, панорама, эффекты и др.) и ряд других возможностей.

Как видим, несмотря на передачу многих задач музыкальной аранжировки компьютерной программе, её многообразный инструментарий позволяет в значительной мере преодолевать механистичность запрограммированных действий компьютера и сочинять достаточно яркие, живые, богатые по звучанию композиции. Притом процесс аранжировки на основе данных программ по сравнению с традиционными видами этой деятельности предельно упрощается: вместо проработки всех деталей аранжировки музыкант-пользователь должен всего лишь выбирать готовые варианты решений из ряда предлагаемых программой. Работа в автоаранжировщиках, таким образом, оказывается подобной музицированию на синтезаторе с автоаккомпанементом и вполне доступной по уровню сложности школьникам, в том числе младшим.

Если же сравнить автоаранжировщики с музыкальными конструкторами, то, с одной стороны, музыкально-творческие задачи также облегчаются, поскольку аранжировка предполагает уже существующую мелодию, прорастающую в тот или иной тип композиции, и задача состоит в подборе подходящего сопровождения для этой мелодии и конкретизации композиционной структуры, а не создании её с нуля как в «конструкторах». С другой стороны, работа над сопровождением в автоаранжировщиках требует специальных музыкальных знаний — по гармонии, фактуре, инструментовке, музы-

кальной форме — и тем самым становится более сложной. Углубление работы с музыкальным материалом в этих программах, в свою очередь, предоставляет музыканту возможность составления более оригинальных, нежели в «конструкторах», композиций и в большей мере способствует проявлению его творческой индивидуальности.

Объем и характер этих знаний примерно тот же, что и при обучении аранжировке музыки для синтезатора. В рамках начального обучения, разумеется, эти знания должны быть представлены в редуцированном виде, но достаточном для элементарной музыкально-творческой деятельности учащихся. Так, по гармонии младшие школьники должны прежде всего ознакомиться с тремя трезвучиями на I, IV и V ступенях лада, представляющими три тональные функции — тонику, субдоминанту и доминанту, с помощью которых можно гармонизовать многие детские песни и другие произведения школьного репертуара, а также — получить представление о буквенно-цифровом обозначении аккордов. По фактуре самым главным оказывается представление о мелодии и характере её взаимодействия с сопровождением, предопределяющем подбор паттерна под данную мелодию, а также ориентировка в представленном программой-автоаранжировщиком наборе паттернов. По инструментовке — различение основных тембровых групп и обусловленность изменений окраски музыкального звучания ходом развития музыкальной мысли. По звукорежиссуре — представление об основных эффектах (реверберация, хорус), панораме и их воздействии на характер звучания мелодии и музыкальной фактуры в целом.

Аранжировка музыки, в том числе на основе рассматриваемых программ, является сложной деятельностью, состоящей из 4-х основных действий: это анализ текста оригинала, составление проекта аранжировки, отбор звуковых средств, проверка и корректировка продукта. 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.

Анализ формы оригинала задает ориентир для всей последующей работы. На этом этапе важно понять ход мысли автора и найти путь претворения его идей в проекте будущей аранжировки. При этом аранжировщик, подобно театральному режиссёру, может порой значительно отклоняться от заявленного в оригинале жанрового и драматургического решения, находить какие-то свои самобытные способы построения музыкальной формы. Но эти искания не могут быть произвольными, они всегда должны проходить в диалоге с авторскими идеями и опираться на представления о возможности воплощения в аранжировке определенного содержания.

Проект аранжировки фиксируется в рабочем окне программы в виде суммарного количества тактов с указанием метра, определения границ разделов формы и, если нужно, обозначения зацикливания этих разделов (например, в куплетной форме). Работа на этом этапе аранжировки также может включать в себя предварительные наброски мест смены паттернов и включения ритмических отыгрышей в соответствии с построением формы будущей аранжировки, решение вопроса о необходимости добавления шаблонов вступления и окончания.

Далее идёт гармонизация мелодии. Здесь ученик должен овладеть навыками сведения горизонтали в вертикаль, то есть перевода последовательности тонов сопровождения, составляющих единое гармоническое целое, в один адекватный этому целому

аккорд. При этом автоаранжировщики позволяют фиксировать этот аккорд с сохранением положения баса, что придает большее разнообразие гармонизации и тем самым способствует улучшению её качества.

Запись последовательности аккордов в большинстве случаев осуществляется в буквенно-цифровом виде с компьютерной клавиатуры, но некоторые автоаранжировщики позволяют использовать в этих целях и MIDI-клавиатуру. В обоих случаях ученику будет полезно освоить навыки перевода получаемых в ходе сведения горизонтали в вертикаль аккордов в тесное положение, что делает более наглядной их структуру, а при введении аккордов с MIDI-клавиатуры — также навык подбора их подходящих обращений с плавным движением голосов, что обеспечивает удобство их взятия.

После гармонизации мелодии наступает черед оформления фактуры, то есть выбора тех или иных паттернов, конкретных вариантов вступлений и концовок, уточнения местоположения, длины и характера заполнений-отыгрышей (например, акцентноритмических, мелодических, основанных на орнаментировании или звуковых эффектах и т.п.). Простой в техническом плане, этот этап требует от музыканта специальных умений и интонационной чуткости.

Подбирая паттерн, важно выстроить его взаимодействие с мелодической линией. Ясно, что двухдольный паттерн не подойдет под трёхдольную мелодию. Паттерн, основанный на ровном движении восьмых, будет «диссонировать» с изложенной пунктирными восьмыми мелодией, и наоборот. Движение мелкими длительностями в паттерне (восьмыми и шестнадцатыми) при отсутствии таковых в мелодии быстро приобретет однообразный, назойливый характер. Яркие ритмические обороты паттерна, не получив подкрепления в мелодической линии в виде, например, имитации, переключек или даже простого дублирования, вместо украшения музыкального звучания привнесут в него элемент случайности или механистичности.

В ряде случаев, когда какой-либо паттерн представляется особо значимым для художественного решения, ради достижения гармоничности его взаимодействия с мелодией следует внести определенные изменения в саму эту мелодию, например, подогнать её по ритмическому рисунку под выбранный паттерн, изменить её регистр, добавить ритмическое или мелодическое заполнение и т.д. В аранжировке, в отличие от исполнительского искусства, такое художественно оправданное внесение поправок в текст оригинала вполне допустимо.

Для тех же случаев, когда в наборе паттернов не удастся найти полностью отвечающего художественному замыслу, рядом программ-автоаранжировщиков предусмотрена возможность редактирования паттернов или даже создания их оригинальных разновидностей.

Чаще всего фактура паттерна подвергается редуцированию путем исключения одного или нескольких пластов автосопровождения. Таким образом, из полнозвучного, закругленного и соответствующего определенным стилистическим стандартам паттерна можно легко получить звучание более прозрачное и угловатое, но зато отличающееся необычностью и своеобразием. А если при этом ещё и изменить тембр некоторых его голосов, то доступными оказываются и далекие от оригинала образные и стилистические сферы — от романсовой лирики до юмористических, гротескных и карикатурных образов.

Очень важно определиться и со слушательским адресом электронной аранжировки. Что является ориентиром в её построении — композиция в духе академических или массовых жанров, народного или джазового музицирования, близкая рок-музыке или бальным танцам? Точный выбор жанра и стиля аранжировки с учетом интересов и вкусов конкретной аудитории очень многое определяет в её успехе у этой аудитории.

Ученик должен научиться с помощью смены паттерна отделять каждый крупный раздел формы (например, вариацию, эпизод рондо, середину и репризу сложных форм), чтобы подчеркнуть рельефность композиционной формы. Сложность здесь состоит не только в правильном определении формы и нахождении граней, разделяющих её крупные разделы, но и в подборе таких контрастирующих паттернов, которые в контексте данной аранжировки имели бы общий образно-смысловой знаменатель, а их смена не разрывала бы связное течение музыкальной мысли.

Применение вспомогательных шаблонов вступления, окончания и различного рода заполнений способно в значительной мере оживить фактуру. Но при пользовании ими следует обращать внимание на следующие моменты: соответствуют ли шаблоны вступления и окончания основному течению музыкальной мысли по характеру гармонических последовательностей, рисунку фактуры, тембровой окраске? А если нет, то не лучше ли от них отказаться? Не слишком ли назойливыми становятся заполнения в аранжировке ученика? Их главная функция — придавать повторяющимся фигурам автосопровождения импровизационную гибкость и блеск, но слишком частое обращение к ним также способно вызвать ощущение механического однообразия. Поэтому заполнения следует применять только на границе разделов формы — её частей, периодов и предложений, а также иногда и между идущими в медленном темпе крупными фразами в случае остановки мелодического развертывания.

Гармонизация мелодии и построение фактуры сопровождения — наиболее значимые и специфические элементы музыкально-творческой деятельности на основе программ-автоаранжировщиков. Однако они не исчерпывают эту деятельность полностью. После решения всех связанных с построением сопровождения задач наступает черед тембрового оформления аранжировки.

Как было сказано выше, иногда данная проблема связана с переинструментовкой паттерна. Но во всех случаях при работе в автоаранжировщиках необходимо определиться с тембром мелодии. Здесь основное требование состоит в том, чтобы он отвечал характеру других голосов сопровождения и музыкальному образу создаваемой композиции в целом, а изменения тембровой окраски мелодии соответствовали фазам развития музыкальной мысли.

Каждый музыкальный инструмент при всей широте своего выразительного потенциала связан с определенными национальными традициями, жанрами и стилями. Поэтому, скажем, при инструментовке мелодии марша нужно выбирать между трубой, тромбоном, кларнетом или флейтой, но никак не между клавесином, церковным органом, гитарой или кито. Хотя два первых инструмента отлично впишутся в аранжировку барочной музыки, а два последних будут уместны в музыке, выдержанной в духе древней индийской или японской традиции.

Быстрое движение мелодии обуславливает выбор инструмента с острой артикуляцией, а медленное, напротив, — инструмента с мягкой атакой и медленным угасани-

ем звучности, а также отличающегося более сложной, богатой, приковывающей к себе внимание фактурой звука.

Чтобы избежать монотонности звучания, тембр мелодии следует периодически менять. Эти изменения, как было сказано, надо производить при смене частей композиционной формы, а характер сопоставления тембров должен отвечать принципу жанрово-стилистического единства музыкальной аранжировки. При этом необходимо учитывать функции частей. Например, в куплетной форме запев уместно поручить сольному инструменту, а в припеве к нему добавить ансамблевое звучание (струнные, духовые, хор), что соответствует характерному для песенного жанра сопоставлению запевалы и подхватывающего его хора.

И, наконец, звукорежиссёрское редактирование в автоаранжировщиках, как правило, минимально. Баланс голосов паттерна по громкостной динамике и панораме обычно вполне удовлетворителен. Корректировки может потребовать лишь мелодия: если она записана слишком тихо или громко относительно сопровождения, приходится соответственно увеличивать или уменьшать её относительную громкость. Если она звучит слишком сухо или плоско, можно добавить эффекты реверберации или хоруса. Если же в развертывании мелодии есть ярко выраженные сопоставления, переключки, эхо, то можно расставить контрастные фразы по панораме.

Как видим, общий ход работы при обращении к программе-автоаранжировщику связан с движением от общего к частному. При этом последовательно решаются задачи построения композиционной формы, гармонии, фактуры, инструментовки и звукорежиссёрских параметров звучания. Решение каждой из этих многообразных задач должно быть подчинено одной цели — достижению органичной целостности всех элементов аранжировки, что только и может обеспечить яркое, образное, индивидуально-своеобразное развитие всех заложенных в авторском тексте музыкальных идей.

3.3. Работа в программах — MIDI-секвенсерах

MIDI-секвенсер (например, Sonar, Cubase SX, LOGIC Audio, Musicator Win и др.) во многом напоминает многодорожечный магнитофон, позволяющий записывать на каждую дорожку отдельную партию, а при воспроизведении — суммировать их звучание. Вместе с тем, в отличие от магнитофона секвенсер фиксирует не колебания звука, а обозначение ряда его параметров — высоты, длительности, громкости, тембра, расположения по панораме и др. Примерно то же происходит и в нотной записи, но в секвенсере все эти обозначения кодируются не с помощью нотных знаков, а в формате MIDI (Musical Instrument Digital Interface — цифровой интерфейс музыкальных инструментов).

Таким образом, MIDI-секвенсер объединяет в себе преимущества многодорожечного магнитофона (работа с озвученным многотембровым музыкальным материалом) и нотной записи (редактирование музыкального материала) и является важнейшим инструментом создания электронных музыкальных композиций и аранжировок.

Возможность высокопрофессиональной работы на основе MIDI-секвенсера обеспечивается значительно большей, нежели в нотной записи, точностью фиксации звуковых параметров. Например, динамика в нем градуируется не 8-ю обозначениями

(ppp — pp — p — mp — mf — f — ff — fff), а 128-ю, пространственная локализация по фронту звучания (панорама) — также 128-ю положениями, а полутоновое расстояние между звуками можно разбить на 16384 интервала.

Высокая точность фиксации звуковых параметров в редакторах данного типа сочетается с лёгкостью управления ими: любую ноту или музыкальный фрагмент после введения в секвенсер можно подправить по высоте, длительности, громкости, тембру и панораме, скопировать и повторить произвольное количество раз, вырезать, вставить, переместить на другую дорожку и тем самым до бесконечности совершенствовать звучание композиции.

Современные MIDI-секвенсеры допускают работу не только с MIDI-информацией, но и с оцифрованным звуком. Редактирование аудиодорожек (а их в MIDI-секвенсере может быть до 8 и больше) значительно уступает возможностям редактирования MIDI-дорожек. Например, нельзя исправить записанные на аудиодорожку фальшивые ноты, изменить в её рамках баланс отдельных партий, исправить ритмические шероховатости, заменить один инструмент другим. Зато цифровая аудиотехнология позволяет записывать и редактировать не только имеющиеся в MIDI-библиотеках звуки, но и любые другие, нужные музыканту-компьютерщику — «живые» (вокал, гитара, труба, скрипка и др.), природные, электронные. Таким образом, звуковая палитра современных MIDI-секвенсеров, благодаря сочетанию в них MIDI и аудиотехнологий, расширяется беспредельно.

И MIDI-, и аудиодорожки располагаются в окне треков — главном окне любого MIDI-секвенсера. Каждую из них, представленную в этом окне в виде горизонтальной полоски (Part, Clip), можно выделить, перенести, вырезать, вставить, разрезать, соединить, удалить.

Любую MIDI-дорожку можно отредактировать в окнах Piano-Roll, List и Staff. Содержание редактирования в этих окнах во многом идентично. Различия касаются лишь формы представления MIDI-сообщений. Так, в окне Piano-Roll MIDI-ноты превращаются в маленькие прямоугольники, длина которых соответствует продолжительности ноты, а местоположение по вертикальной шкале — её высоте (примерно так же, но в виде перфорированной ленты моделировались музыкальные звуки в механических пианино начала XX века, отсюда и название окна — Piano-Roll). Это наиболее наглядное и удобное средство редактирования, поскольку изменения MIDI-ноты по длине и высоте осуществляются как смещение, вытягивание или сужение представляющего ноту прямоугольника в двухмерном пространстве.

Редактор в форме списка — List не столь нагляден, зато содержит в себе в виде условных обозначений и цифр подробную информацию обо всех MIDI-событиях данного трека: виде MIDI-сообщения, номере MIDI-канала, начале и продолжительности ноты, её параметрах (высоте, громкости, панораме и др.).

Третье окно, Staff, представляет MIDI-события в самом привычном для музыканта виде нотного текста. Оно не столь удобно для редактирования, поскольку нотная запись весьма приблизительно отражает реальное звучание, зато предоставляет возможность лёгкой ориентации в музыкальном тексте. Например, выведя в этом окне всю партитуру или её фрагмент, можно быстро обнаружить, на какой из дорожек звучит фальшивая нота.

Кроме того, MIDI-дорожки редактируются в окне Микшерный пульт, как бы представляющем многоканальное звучание с точки зрения звукорежиссёра, и в окнах управления темпом. В одном из этих окон темп обозначен в виде числа ударов в минуту, а последовательность таких чисел соответствует изменениям темпа. Во втором окне эти изменения экспонируются в виде графика, вертикальная шкала которого обозначает быстроту темпа, а горизонтальная — то, каким тактам и их долям эти обозначения отвечают.

Каждая аудиодорожка тоже редактируется в отдельном окне — Audio, в котором можно выделить любой её фрагмент, прослушать его, вырезать, вставить, удалить, разрезать и склеить. Можно также усилить громкость звучания этого фрагмента до оптимального значения («нормализовать»), подавить шумы, плавно уменьшить или увеличить его громкость, сжать или расширить время звучания, сдвинуть данный фрагмент на определенный интервал по высоте, высветлить или сделать более матовым его звучание с помощью эквалайзера, обработать различными эффектами: реверберацией, хорусом, флэнджером и др.

Широкие возможности манипулирования звуковым материалом, которые дает сочетание MIDI- и аудиотехнологий, делают MIDI-секвенсер наиболее совершенным, гибким, тонким и вместе с тем сложным инструментом в руках композитора или аранжировщика. Здесь нет никаких ограничений для воплощения любой, самой смелой и оригинальной музыкальной мысли. Однако нет и той меры быстроты и лёгкости, с которой композиция выстраивается на основе фактурных полуфабрикатов некоторых других компьютерных программ — музыкальных конструкторов и автоаранжировщиков.

Специфика творческой задачи при работе на основе MIDI-секвенсеров состоит в полном, начиная с нуля, построении музыкального целого без опоры на готовые семплы или автоаккомпанемент. В чём-то эта задача близка специфике аранжировки для синтезатора без включения автоаккомпанемента (в режимах Normal и Split), но вместо 12 дорожек можно использовать несколько десятков. Соответственно продукт деятельности в этих редакторах может выходить далеко за рамки стилистики популярной музыки и при этом достигать высокохудожественного уровня.

Работа на основе MIDI-секвенсеров последовательно охватывает элементы композиторской, исполнительской и звукорежиссёрской деятельности, и при выполнении музыкальной аранжировки необходимо, прежде всего, иметь четкое представление о порядке действий. Первым шагом здесь всегда является анализ оригинала в единстве его формы (композиционная структура, гармония, фактура, тембр, жанрово-стилистические особенности) и содержания (о чём эта музыка, и что из неё можно сделать, используя потенциал электронного инструмента).

Если оригинал не отличается особой сложностью формы и содержания (например, какое-либо произведение, относящееся к народной музыке или музыке массовых жанров), то, возможно, лучше воспользоваться программой-автоаранжировщиком. MIDI-секвенсер больше подойдёт для аранжировки произведений классической музыки или современной музыки академических жанров, в которых важно, прежде всего, сохранить индивидуальное художественное своеобразие. Он также будет уместен и в работе над произведениями народной и популярной музыки, если специальной целью ставится добиться особенного, оригинального и изысканного звучания этих произведений.

Ход течения музыкальной мысли, её «повороты», характер развития (варьирование, сопоставление разделов и их повторение, диалог тем, лежащий в основе музыкального развертывания и т.п.) становится ориентиром при построении формы электронной аранжировки (соответственно — вариационная, куплетная, двух или трёхчастная, сонатная и др.).

Далее, если необходимо, производится гармонизация мелодия. Как правило, она связана с аккумулярованием в аккорды фигураций сопровождения и определением местоположения баса.

Затем выстраивается фактура. Она должна отвечать форме произведения (новый раздел — новый рисунок фактуры), особенностям мелодической линии (по метру, ритмическому рисунку, жанровым деталям и т.п.). Очень многое зависит от индивидуальных представлений аранжировщика о характере искомого электронного звучания. Так, фактуру можно выстроить в песенном или танцевальном движении, подобрав соответствующие остинатные формулы сопровождения; можно сделать её более плотной или прозрачной; широко расставить голоса или расположить их тесно (в любом случае при этом голоса сопровождения не должны занимать регистровое пространство мелодии); голосоведение может быть плавным или скачкообразным, подчеркивая тем самым характерность образа (например, экспрессивного, причудливого, гротескного).

Инструментовка (следующий шаг в построении аранжировки), так же как и построение фактуры, во многом определяется формой произведения — тембровое сопоставление прежде всего призвано подчеркнуть контрастность её разделов.

Важную роль играет инструментовка и в достижении перспективности звучания. Каждый пласт фактуры в зависимости от его функции может быть ранжирован с помощью более или менее яркой тембровой окраски, так что эти пласты начинают выглядеть один на фоне другого как разные планы звучания. Большую роль при этом играет предоставляемая MIDI-секвенсером возможность дублирования тембров. Например, октавное дублирование или смешивание двух инструментов, один из которых обладает острой атакой и быстрым затуханием, а другой — медленной атакой и протяженностью, будет способствовать выделению партии, которую эти инструменты ведут, на фоне других партий в перспективе музыкального звучания.

Ещё одна проблема инструментовки связана с построением регистрового баланса. Многообразие тембров MIDI-библиотек позволяет высветлить или смягчить звучание тех или иных регистров, объединить или сделать слоистой вертикаль музыкального звучания, убрать в ней провалы или перегрузки (особое внимание при этом следует уделять басовым партиям).

Инструментовкой заканчивается композиторская часть работы над аранжировкой. После того как намечен её проект, нотный текст с помощью MIDI-клавиатуры последовательно записывается на дорожки MIDI-секвенсера. Начинается новый этап работы, главными проблемами которого является редактирование исполнительских параметров звучания: темпа, динамики, агогики, артикуляции. Разумеется, это не исключает и даже, напротив, предполагает постоянное возвращение к композиторской работе: совершенствование гармонизации, фактурной организации и инструментовки идёт постоянно на протяжении всей работы над электронной аранжировкой музыкального произведения.

Темп в MIDI-секвенсерах выставляется посредством метронома. Технически эта операция, как и многие другие в музыкально-компьютерных программах, очень проста. Вместе с тем именно правильный темп предопределяет яркость и образность интерпретации музыкального произведения, и выбор его — решающая задача любого исполнителя, в том числе музыканта-электронщика. Существенное воздействие на этот выбор оказывает плотность фактуры, интенсивность её «ритмических событий», уровень реверберации и задержек. Эти показатели находятся с темпом в обратной зависимости: чем они больше, тем медленнее темп следует брать, и наоборот.

Работа над агогикой обычно начинается с прямо противоположной ей по содержанию операции — квантизации. В процессе этой операции записанные на дорожки секвенсера MIDI-ноты выравниваются по началу и, если нужно, также по протяженности относительно долей такта, перемещаясь в ближайшие выбранные метрические ячейки (например, четверть, восьмую или шестнадцатую долю такта). Ритмический рисунок, становясь абсолютно ровным, придает звучанию характер формального совершенства, лоска и вместе с тем механистичности.

Некоторые стили массовых жанров нуждаются именно в таком подходе к ритмической организации звучания. В большинстве же случаев красота музыкального звучания связана с некоторым отходом от идеальной ритмической ровности, поэтому в MIDI-секвенсере предусмотрена возможность «гуманизации», то есть ограничения точности действия квантизации, что ведёт к определенному оживлению ритмического движения. Можно, конечно, вообще отказаться от квантизации, но при этом ритмическая сторона исполнения при записи на дорожки секвенсера должна быть безупречной.

Агогикой можно управлять путем изменений темпа, только плавных и распространяющихся на небольшие отрезки времени (в пределах нескольких или одного тактов и даже — их долей). Окно графического редактирования темпа такие возможности предоставляет (в нем темп можно менять каждую тридцать вторую длительность, то есть практически непрерывно на слух).

Опять же, прочертить мышью линию темповых сдвигов легко. Весь вопрос в том, чтобы все эти замедления и ускорения работали на музыкальный образ и придавали несколько статичному и мертвенному электронному звучанию характер живой выразительности. Поэтому, так же как и выбор темпа, формирование агогики представляет собой сложную художественную задачу. Ориентиром в её решении является синтаксическая структура музыкального произведения. Окончание предложений и крупных фраз зачастую хочется чуть замедлить. Иногда возникает желание подать с небольшой «раскачкой» и начало фразы. Порой целесообразно подчеркнуть введением небольшой ферматы кульминационный момент фразы. Вся эта работа в окне графического редактирования темпа связана с тщательным слуховым контролем каждого действия.

Выстраивание динамического баланса дорожек — важнейший элемент работы в MIDI-секвенсере, относящийся как к исполнительской, так и звукорежиссёрской её составляющим. С помощью динамики, так же как и тембра, можно выделить несколько планов в пространстве музыкального звучания. Их иерархия определяется функцией каждого пласта звучания в музыкальной фактуре. Так, мелодия, как правило, требует выведения на первый план, подголосок — на второй, бас и гармонические голоса сопровождения — на третий, педаль — на четвёртый. Выстраивание динамического ба-

ланса желательнее проводить на разных уровнях выходной громкости и даже на разных мониторах. Дело это отличается кропотливостью и требует внимания и собранности.

И наконец, ещё один важный исполнительский параметр звучания, работа над которым доступна в MIDI-секвенсере, — артикуляция. Удобнее всего эту работу проводить в окне Piano-Roll. При графическом редактировании громкости нот в этом окне можно убрать провалы и «стреляющие» ноты внутри фразы, добиться её динамического «округления».

Легато и стаккато выставляются путем удлинения отображенных в этом окне в виде небольших прямоугольников нот (вплоть до наложения их по горизонтали одна на другую) или их укорачивания. Следует отметить, что нотная запись длительности звука и его реальная протяженность далеко не всегда совпадают. Так, звучание четвертной ноты стаккато может быть адекватно длительности восьмой или даже шестнадцатой ноты. Поэтому в работе над артикуляцией в MIDI-секвенсере нельзя слепо копировать нотный текст, и меру связности или отрывистости представленных в MIDI-формате нот необходимо тщательно контролировать слухом.

В окне Piano-Roll также доступно управление многими другими артикуляционными параметрами — вибрацией, портаменто, глассандированием, изменением высоты, изменением громкости (возможным на одной ноте), послекасанием, смягчающей и задерживающей педалью и др. Все эти параметры в данном окне управляются с использованием графических инструментов, то есть их изменения можно нарисовать мышью. Столь богатый инструментарий артикулирования и возможность гибкого управления им позволяют при работе в MIDI-секвенсере приблизиться к живому интонированию. Весь вопрос в том, чтобы пользователь секвенсера имел ясное представление о том, как те или иные музыкальные фразы должны быть произнесены, умел выявить в этом представлении конкретные артикуляционные составляющие и выставить правильные значения соответствующих MIDI-сообщений.

Работа в MIDI-секвенсере не ограничивается сферами композиторской и исполнительской деятельности. Заключительная часть этой работы — сведение — в значительной мере связана с деятельностью звукорежиссёрской. Она охватывает проблемы выстраивания динамики и панорамы звучания, украшения его различными эффектами.

Первую из этих проблем можно разбить на две подпроблемы. Одна из них — построение динамического баланса пластов фактуры, записанных на разных дорожках секвенсера равно относится, как было сказано, и к звукорежиссёрской, и к исполнительской сфере. Она уже рассматривалась выше в разделе, касающемся редактирования исполнительских параметров звучания.

Другую подпроблему составляет выстраивание оптимального уровня громкости дорожек. Она во многом определяется техническими особенностями электроакустического тракта — при слабом сигнале в нем начинают проступать фоновые шумы, а при сильном — возможны искажения. Соответственно уровень сигнала — общий и по каналам — следует по возможности подтягивать к максимальному, но без попадания в область перегрузки (особенно внимательным надо быть при работе с аудиодорожками).

Расположение дорожек MIDI-секвенсера по панораме — существенный элемент выразительности электронного звучания. В отличие от обычных концертных условий, где положение инструментов, как правило, неизменно, в условиях электроакустики это

выразительное средство легко управляемо, динамично и имеет равное с другими средствами значение. Расположение голосов по панораме раздвигает пространство фактуры, как бы добавляет в него ещё одно измерение, объединяя его с пространством реальным.

С помощью этого средства можно сделать особенно рельефным соотношение различных пластов фактуры; дифференцировать звучание двух и более пластов, занимающих один и тот же регистр; придать яркую наглядность намеченным в музыкальном тексте диалогу, переключке, эху; создать эффект перемещения какого-либо голоса слева направо или справа налево. Как видим, это средство, подобно рельефу масляной краски на живописном полотне, обладает своим особенным выразительным потенциалом.

В расположении голосов по панораме можно руководствоваться некоторыми правилами. Так, ритм-группу рекомендуется располагать по центру. Особенно это касается баса и ударных, которые, подобно фундаменту постройки, определяют её устойчивость и равновесие. Можно лишь немного смещать отдельные партии ритм-группы относительно друг друга, но при условии сохранения «центра тяжести» её звучания в средней точке панорамы.

Мелодия, если в ней содержатся контрастные повороты музыкальной мысли, может быть дифференцирована в пространстве звучания. Например, влево и вправо от центра можно расставить тему и «возражение» ей, тему и её отголосок (эхо), тему и подголосок и т.п. Если фактура имеет полифоническое строение, то все её пласты лучше разместить на равном расстоянии друг от друга по фронту звучания и тем самым подчеркнуть их самостоятельность. При этом не следует занимать крайние положения панорамы, поскольку на них отсылается реверберационный отзвук и его смешивание с расположенными там голосами может загрязнить общее звучание.

И, наконец, в конце работы над аранжировкой как последние штрихи на дорожки MIDI-секвенсера накладываются эффекты. Роль их в музыкальном звучании во многом перекликается с ролью правой педали фортепиано. Они также способны придать звуковой картине объёмность, украсить и оживить её. Вместе с тем, так же как в случае с правой педалью фортепиано, опасно переборщить с использованием эффектов — может получиться грязное, смазанное или причудливое, неадекватное характеру музыки звучание. Особое внимание в этом плане необходимо уделять басовому регистру.

Обычно на MIDI-дорожки накладывается немного реверберации и хоруса. Значительно большие возможности в разукрашивании звучания предоставляют аудиодорожки. При введении эффектов задержки, реверберации, эха, мультиэха можно раздвинуть до фантастических масштабов пространство звучания, придать ему гротескный, агрессивный (искажители, ваувау) или сказочный (флэнджер, фазер) характер, превратить голос вокалиста в голос робота (гэппер) и т.д.

Если же музыкальный образ не содержит в себе таких своеобразных черт, то, как правило, эффекты накладываются не на отдельные MIDI- и аудиодорожки, а на продукт сведения — стереопару дорожек — с целью придания общему звучанию нужной меры жизненности, полноты, теплоты, пространственности и, вместе с тем, интимности, ясности и различимости.

MIDI-секвенсер в процессе работы над музыкальной аранжировкой можно применять вместе с другими редакторами. Например, эта работа намного упрощается, если

её первоначальные действия (гармонизация, построение формы и фактуры) решаются с помощью какой-либо программы-автоаранжировщика. В данном случае полученный на основе этого автоаранжировщика полуфабрикат (мелодия с автосопровождением) конвертируется в MIDI-секвенсер, где он становится отправной точкой работы. Соответственно, в MIDI-секвенсере остается лишь доработать инструментовку, выстроить исполнительские и звукорежиссёрские параметры звучания. Такой метод позволяет значительно сократить время работы над аранжировкой, но вместе с тем и её результат будет немногим отличаться от аранжировки на клавишном синтезаторе с использованием автоаккомпанемента.

С другой стороны, аранжировки в MIDI-секвенсере чаще всего не является конечным продуктом музыкальной деятельности, поскольку звучание MIDI-дорожек на каждом электронном инструменте или звуковой карте компьютера сильно различается (вспомним, что MIDI-технология позволяет фиксировать не сами звуки, а лишь обозначения их различных параметров). И чтобы добиться идентичности звучания, звучание MIDI-дорожек, как правило, переписывается на аудиодорожки (эта операция называется трекингом) или же полученное многоканальное звучание сводится в стереопару другой музыкально-компьютерной программы — аудиоредактора.

Центральное положение MIDI-секвенсера во взаимодействии с другими редакторами в процессе работы над музыкальной аранжировкой ещё раз доказывает его исключительное значение в музыкально-компьютерной деятельности. Работа на его основе в достаточно полной мере охватывает композиторскую, исполнительскую и звукорежиссерскую деятельность. А порядок этой работы — анализ оригинала, создание проекта аранжировки, подорожечное введение и редактирование MIDI-информации, сведение — адекватен последовательному решению композиторских, исполнительских и звукорежиссёрских проблем аранжировки и соответствует движению от общего к частному в создании содержательной музыкальной формы.

3.4. Работа в программах-аудиоредакторах

Программы-аудиоредакторы (например, Sound Forge, WaveLab, Adobe Audition, Sound Designer II) предназначены для записи, редактирования и обработки звучания. Их прототипами можно считать рабочие инструменты звукорежиссёра — микшерный пульт и студийный магнитофон, которые выполняют примерно те же функции. Но вместо монтажных ножниц и скромного набора звуковых настроек цифровые технологии дают в руки пользователя мощный, точный и удобный инструмент управления живым звуком.

Помимо аудиоредакторов работу с аудиоинформацией позволяют проводить и современные MIDI-секвенсеры — на их аудиодорожки можно записать звучание, чтобы затем его усовершенствовать. Однако возможности MIDI-секвенсеров в плане такого совершенствования значительно скромнее, и для достижения впечатляющего художественного результата, а также, в ряде случаев, для перевода файла в один из универсальных форматов (например, Wav-файл) — всё равно придётся «доводить» его в какой-либо программе-аудиоредакторе.

Функции аудиоредактора включают в себя:

- запись звука (с микрофонного, линейного или цифрового входа звуковой карты), импорт файла, его сохранение с требуемыми параметрами и воспроизведение;
- различные операции редактирования звучания — копирование, вырезание, вставка и смешивание его фрагментов, постепенное увеличение или уменьшение их громкости, их инвертирование и реверсирование;
- операции обработки звучания с помощью различных придающих ему разнообразные колористические оттенки эффектов — дилэя, реверберации, эха, хоруса, дисторшна, задания огибающей, изменения амплитуды, нормализации;
- частотную корректировку сигнала — изменение высоты звука, вибрато, эквализацию, скользящую форманту;
- выстраивание панорамы звучания (в многоканальных программах).

Кроме того, некоторые аудиоредакторы оснащены функцией синтеза сигнала и записи синтезированного сигнала в файл, синхронизации работы аудиоредактора с MIDI-секвенсером, внешними устройствами (например, с ленточным магнитофоном), соотношения звучания с видеорядом, воспроизводимым в специальном окне программы и др.

Порядок действий в аудиоредакторах определяется логикой работы звукорежиссёра, в задачи которого входит запись, редактирование и обработка звучания. Деятельность на основе этих программ может и выходить за рамки звукорежиссуры, перерастая в композиторскую деятельность, если с их помощью пользователем создается оригинальный звуковой материал или оригинальная композиционная структура. Однако чаще всего дело ограничивается звукорежиссерским оформлением музыки, сыгранной вживую или сформированной в других музыкальных редакторах — музыкальных конструкторах, автоаранжировщиках, MIDI-секвенсерах, виртуальных синтезаторах и др.

В последнем случае работа начинается со звукозаписи. Как и при записи на аналоговый носитель, важнейшей задачей пользователя аудиоредактора является установка оптимального уровня записи. Решая эту задачу, он оказывается в положении между Сциллой и Харибдой: столкновение с первым чудовищем — слишком высоким уровнем сигнала — вызывает появление искажений звучания, а со вторым — низким его уровнем — может привести к маскировке полезного сигнала внутренними шумами электроакустического тракта. Притом связанный с неправильной установкой данного параметра дефект записи трудно, а иногда и невозможно исправить в ходе дальнейшей работы в этой программе. Оптимальное соотношение сигнала/шума достигается при возможно более высоком уровне записи, но без захватывания области перегрузки.

После завершения записи начинается этап редактирования. Первая его операция носит чисто технический характер. Она заключается в удалении фрагментов файла с отсутствием полезного сигнала — тишиной, возникающей в начале файла, между включением записи и вступлением музыканта-исполнителя (например, при произнесении звукооператором слов: «Внимание! Мотор идёт») или перед началом проигрывания записываемой музыки, а также в конце файла, между заключительными звуками и остановкой записи. Это делается ради экономии дискового пространства, поскольку одинаковые по времени тишина и полезный сигнал занимают его равный объем.

Следующие операции редактирования могут быть связаны с предварительным монтажом фонограммы — построением её композиции. При этом некоторые её фрагменты могут быть удалены или, напротив, скопированы и повторены или наложены друг на друга, другие смонтированы «внахлест», когда конец одного накладывается на начало другого, причём, если оканчивающийся фрагмент постепенно заглушается, а начинающийся репрезентируется с постепенно возрастающей громкостью, возникает эффект «наплыва».

Монтировать запись можно методами разрушающего и неразрушающего редактирования. В первом случае после операции сохранения файла заготовка, из которой он был составлен, в данном файле теряется. Во втором случае эта заготовка остается в неизменном виде. В ней лишь помечаются определенные участки (регионы), каждому из которых присваиваются названия. Эти названия заносятся в список с указанием порядка проигрывания и количества повторов каждого фрагмента. Таким образом, программа воспроизводит звучание созданной композиции, не меняя ничего в исходном семпле, а лишь ссылаясь на отдельные его фрагменты.

Если формируемая фонограмма предназначена для сопровождения видеоряда или требования ко времени её звучания регламентированы каким-либо другим внешним фактором (например, эфирным временем радио или телепередачи), возможно сжатие/расширение её временной протяженности без изменения высоты звучания.

Для получения специальных эффектов можно поднять или опустить на определенный интервал высоту звучания без изменения его времени вплоть до преобразования его в игрушечное, кукольное или, напротив, в ирреальное и пугающее; уменьшить частоту дискредитации, разрядность и число каналов (ресемплировать), что может дать эффект звучания из примитивного громкоговорителя или телефонной трубки; поменять местами начало и конец воспроизведения фонограммы (реверсировать её) и тем самым построить фантастическое зеркальное отражение первоначального звучания. Подобные способы редактирования фонограммы выходят за рамки действий звукорежиссёра, и пользователь аудиоредактора, благодаря им может попробовать себя на композиторском поприще.

Смонтировав начерно фонограмму, можно приступить к следующему этапу работы — обработке её различными эффектами. Всю массу эффектов, которыми оснащены программы данного типа, можно сгруппировать по принципу их воздействия на временные, частотные, амплитудные и пространственные параметры звучания. Первые связаны со смешиванием основного сигнала и задержанного. Их предназначение двояко. Если временной интервал между основным и задержанным сигналами невелик и соотносим с фазой этого сигнала, возникают интересные тембровые преобразования. Например, эффект плывущего, как бы волшебного, звучания достигается с помощью фазера (временной сдвиг не превышает фазы сигнала); ещё более размытым и как бы переливающимся различными красками становится звучание при применении флэнджера (время задержки постоянно меняется, имеется и небольшой частотный сдвиг задержанного сигнала); звучание обретает большую массу и приближается к ансамблевому при использовании хоруса (слегка задержанный сигнал немного сдвигается по частоте).

Если время между основным и задержанным сигналом (сигналами) значительно превосходит его фазу, рождается эффект преобразования пространственных условий звучания. Например, с помощью реверберации можно создать иллюзию звучания в малой или большой комнате, концертном зале, церковном соборе или стадионе (чем продолжительнее шлейф затухающих отражений исходного сигнала, тем большим кажется объем виртуального помещения прослушивания). А меняя динамическое соотношение ранних и поздних отражений реверберации, можно приблизить или отдалить в виртуальном пространстве источник звучания. Можно также сделать звучание порхающим, как бы бьющимся между стен виртуального зала, добиться эффекта эха, мультиэха, подогнать скорость этих пространственных вибраций к ритмическому рисунку аранжируемого музыкального произведения.

Эффекты, воздействующие на частотные параметры звучания, предназначены для корректировки окраски звучания. Так, посредством эквалайзера, допускающего выборочное усиление или ослабление тех или иных частотных полос, можно сделать звучание более ярким или матовым (соответственно увеличивая или уменьшая громкость «верхов»), тёплым, «живым» или более отчетливым и суховатым (манипулируя с «низами») и т.д. Осветлить или затемнить звучание можно также путем введения других эффектов, корректирующих структуру гармонического спектра: смуфа и энхансера (Smooth/Enhance). Получить тембровую модуляцию, напоминающую артикулирующие звуки «а-у», «о-у» «о-и», можно на основе эффекта скользящей форманты (wah). А эффекты вибрато и изменения высоты звука позволяют до неузнаваемости изменить первоначальное звучание, придать ему фантастический характер.

Эффекты, связанные с динамической обработкой звучания, также в состоянии в значительной мере повлиять на его окраску. Так, различные «искажители»: фуз, дисторшн, овердрайв др., работающие по принципу перегрузки сигнала, придают звучанию хриплость, жесткость и пронзительность. Напротив, с помощью эффекта энvelop (Envelope) можно сделать звучание медленно нарастающим и угасающим по громкости и тем самым смягчить его. Ещё один эффект динамической обработки — гэппер (Gapper), прореживая звучание фрагментами тишины, придает ему своеобразное дрожание и способен превратить его в ирреальное, как бы имитирующее голос робота.

Помимо темброво-преобразующей динамической обработка выполняет функцию техническую. Эффект Change Gain позволяет поднять громкость проваленных фрагментов звучания (например, в случае, если вокалист случайно отвернулся от микрофона). Благодаря эффекту нормализации (Normalize) удастся до определенной степени выправить недостатки звучания записи, связанные с выставлением недостаточно высокого её уровня. Этот эффект лучше использовать в самом конце этапа обработки звучания в случае, если увеличение уровня, вызванное наложением других эффектов, ещё не подтянуло его до оптимального значения.

Некоторые украшающие элементы музыкальной выразительности формируются в аудиоредакторах на основе родственных эффектов, воздействующих на разные параметры звучания. Например, ощущение «раскачивания» звука достигается посредством различных модификаций эффекта вибрато: быстрых изменений его высоты в обычном

вибрато и его форманты в тембровом вибрато (частота), фазовых сдвигов между основным и задержанным сигналами (время), перепадов амплитуды в тремоло (динамика) и даже периодических перемещений по панораме (пространство).

Как видим, возможности обработки звучания в программах-аудиоредакторах необычайно широки. Каковы же технические и художественные ориентиры в работе с описанными эффектами? В чём состоят их функции в музыкальном формообразовании?

Добротность фонограммы определяется, прежде всего, соответствием техническим требованиям, главным из которых является отсутствие шумов и искажений. Как было сказано, это достигается за счет установки правильного уровня записи. На этапе обработки уровень сигнала может быть подправлен с помощью эффекта нормализации. Однако этот эффект не способен компенсировать грубые ошибки записи. Так, усиление слишком слабого сигнала потянет за собой усиление и фоновых шумов. И тем более не удастся устранить искажения, возникшие из-за перегрузки.

Художественные функции эффектов определяются жанровой основой создаваемой фонограммы. Здесь возможны два пути — имитация реального акустического пространства и построение ирреального, фантазийного звукового мира. Первый путь отвечает задаче электронной аранжировки музыки, предназначенной для воспроизведения в обычных акустических условиях — большом или камерном концертном зале, церковном храме, на открытом воздухе и т.п. Эти акустические условия при всем их разнообразии отличаются неизменностью в пределах звучания музыкального произведения, соответствием громкости и массе звучания, инструментальному аппарату и манере исполнения, характерным для определенных музыкальных жанров. В данном случае пользователь аудиоредактора решает, главным образом, звукорежиссерские задачи.

Одна из таких задач — построение баланса между плотностью, насыщенностью музыкальной фактуры и виртуальным пространством её озвучивания. Манипулируя эффектами исполнительской задержки — дилэем, реверберацией — и соотнося образование того или иного объема виртуального пространства с особенностями музыкальной фактуры, пользователь стремится избежать, с одной стороны, сухости, разорванности звучания, а с другой — его загрязненности. Нежелательный результат в первом случае образуется из-за того, что слишком прозрачная фактура озвучивается в «вялом» виртуальном пространстве (аналогичный эффект возникает при игре на фортепиано в медленном темпе одного-двух голосов без педали), а во втором, напротив, на активное ритмическое движение насыщенной многоголосной фактуры накладывается «жирный» отзвук, и звучание становится плывущим и неразборчивым (как при игре на фортепиано быстрого этюда с грязной педалью). Соответственно достижение искомого баланса возможно на основе компенсационной функции эффектов исполнительской задержки — чем медленнее темп и прозрачнее фактура, тем больший уровень этих эффектов должен быть выставлен, и наоборот, быстрый темп и насыщенная фактура требует осторожности при обращении к ним.

Другой звукорежиссёрской задачей, актуальной при работе на основе аудиоредакторов, является построение тонального баланса звучания. Манипулируя с настройками эквалайзера и другими эффектами, воздействующими на частотные параметры, пользователь стремится избежать как провалов звучания в верхней, средней и нижней частотных зонах, так и излишней доминантности их звучания. Вместе с тем, различ-

ные полосы частот всё же могут быть выделены сообразно жанру и стилю аранжируемой музыки. Так, например, особенность тонального баланса классической и джазовой музыки заключается в некотором усилении среднечастотного диапазона частот и ослаблении верхнего и нижнего отрезков данного диапазона. Эта напоминающая дугу настройка эквалайзера придает звучанию уравновешенность, гармоничность. В рок-музыке, где важно добиться противоположного выразительного эффекта — неуравновешенности, связанной с утяжеленностью звучания басов, с одной стороны, и резкости, остроты — с другой, применяется настройка эквалайзера, выполненная по принципу вогнутой дуги — с преобладанием верхов и низов и «продавленной» серединой.

В многодорожечных аудиоредакторах, где окраска каждого элемента фактуры может быть скорректирована фильтрами, балансировка звучания по частотным полосам во многом определяется особенностями фактуры. Как и при использовании эффектов исполнительской задержки данная корректировка имеет компенсационную функцию — чем меньше голосов в фактуре, тем больший частотный диапазон может охватывать звучание каждого голоса, и, наоборот, каждый из голосов насыщенной многоголосной фактуры отделяется от других по диапазону занимаемых частот. В качестве примера можно привести рок-музыку, где звучание двух электрогитар — соло и баса — в состоянии предельно насытить собой всё пространство доступных электроакустической аппаратуре частот, а, с другой стороны, тональный баланс звучания эстрадно-симфонического оркестра, рассчитанного на микрофонную акустику, достигается при настройке эквалайзера, в которой каждая оркестровая группа и даже иногда отдельный инструмент имеют собственные частотные ниши.

В многодорожечных аудиоредакторах пользователь в процессе обработки звучания решает ещё две художественные проблемы, связанные с балансировкой звучания по глубинной координате музыкального пространства и по панораме. Эффекты разнообразного типа, влияющие на тембровую окраску голосов, — хорус, флэнджер, фазер, вибрато, энхансер, энвелоп, фуз, дисторшн и др. — могут подчеркнуть иерархическую рельефнофоновую структуру фактуры, отделить в ней главные планы от второстепенных и тем самым способствовать выстраиванию перспективы музыкального звучания. Механизмами такой прорисовки пластов фактуры с помощью эффектов могут послужить соответственно для ведущих и фоновых голосов: обострение атаки и её смягчение, высветление окраски звучания и её затемнение, обогащение фактуры звучания и её упрощение, приближение и отдаление плана звучания.

Необходимо, чтобы контраст звучаний в перспективе музыкального пространства отвечал эстетическим критериям меры. Применяемые эффекты должны объединяться жанрово-стилистическим и ассоциативно-смысловым знаменателем, а создаваемый ими контраст не должен приводить к неоправданной пестроте звучания различных фактурных пластов. Скажем, уместные в рок-музыке искажители сигнала вряд ли украсят звучание произведения, относящегося к классическому или романтическому стилю. При озвучивании одного произведения едва ли будут уместны крайне противоположные установки уровней эффектов, накладываемых на различные пласты фактуры.

Регулировка их уровней, так же как и в случае с эффектами, формирующими объем и светлотность звучания, определяется их компенсационной функцией. Чем скром-

нее выглядит фактурный пласт, чем проще рисунок его развертывания во времени, тем больший уровень эффекта возможен, и наоборот — насыщенный, богатый событиями своей внутренней жизни пласт фактуры нуждается в небольшом уровне установки эффектов, благодаря чему он не потеряет ясности и разборчивости своего звучания.

И, наконец, в процессе регулировки панорамы на многодорожечных аудиоредакторах решаются две взаимосвязанные задачи. С одной стороны, расстановка различных пластов фактуры по фронту виртуального пространства, акцентирующая их относительную самостоятельность, призвана подчеркнуть рельефность целостного звучания. С другой стороны, эффективность решения этой задачи во многом зависит от равновесия в расположении звуковых масс относительно средней точки панорамы.

Действительно, перенос центра тяжести звучания в левую или правую колонку приблизит его к монофоническому и тем самым обеднит это звучание или сделает его вычурным. Естественный рисунок расположения голосов фактуры гомофонно-гармонического склада напоминает абрис дерева — бас и гармонические голоса, подобно корням и стволу, находятся в центральной области картинке, а мелодия и отвечающие ей голоса в переключке, эхе, подголоске, могут быть разбросаны, как образующие крону ветви этого дерева, достаточно далеко друг от друга. Например, если один относящийся к «кроне» голос располагается слева, другой должен ему ответить справа с примерно такого же расстояния от центра в одновременном или последовательном звучании. И чем более разнообразными, с одной стороны, и сбалансированными, с другой, оказываются такого рода пространственные сопоставления, тем большее богатство и гармоничность приобретает целостная звуковая картина.

Работа с опциями редактирования, обработки и звукового синтеза в программах аудиоредакторов в ряде случаев может играть ключевую роль в построении музыкального целого. Например, реверсирование и транспонирование звучания, установка высокого уровня эффектов вибрато, гэттера, скользящей форманты, флэнджера, эха и др. способны до неузнаваемости преобразить это звучание, превратить его в не имеющее акустических аналогов. В этом, а также в опоре на оригинальные, созданные самим пользователем звуки его работа на основе аудиоредактора выходит за рамки звукорежиссуры и обретает черты деятельности композитора электронно-шумовой музыки.

Основным материалом такой деятельности становятся внеладовые звуковые пятна — соноры. Они могут иметь самую разнообразную и зачастую причудливую окраску, конфигурацию развертывания во времени, звуковой объем, и эти качества определяют подходы к структурированию данного звукового материала. Очень важно, чтобы все выразительные элементы любого сонора читались в рамках целостной музыкальной фактуры, работали на формирование музыкального образа. Соответственно, чем более сложной структурой обладает сонор, чем большее время и пространство он охватывает, тем меньшее число таких соноров достаточно для построения фактуры. И наоборот, ощущение её наполненности может быть достигнуто при использовании большего количества не столь богатых выразительными деталями соноров.

Обращение к данному звуковому материалу открывает перспективы создания широкого круга образов фантастического, ирреального характера и может стать хорошим дополнением к работе с традиционным тоновым звуковым материалом в аудиоредакторах.

Итак, работа в программах данного типа охватывает запись музыкального звучания, его редактирование и обработку, то есть, по преимуществу — различные виды звукорежиссерской деятельности. Её главная особенность состоит в том, что материалом здесь служат не так или иначе фиксируемые (например, с помощью нотного текста) музыкальнозвучные параметры, а живой звук во всем своем богатстве, разнообразии и непредсказуемости. Манипулирование его объемом, светлотностью, фактурой, расположением в глубине музыкального пространства и по панораме открывает ученику новые сферы выразительности, изоцряет музыкальный слух и развивает его музыкальнотворческие способности.

Работа со звукорежиссёрскими опциями аудиоредакторов позволяет ученику добиваться высококачественного звучания фонограммы, значительно превосходящего по совершенству и разнообразию то, чего он может достигнуть, играя на традиционных механических инструментах. Это обстоятельство делает данный вид деятельности престижным в его глазах и стимулирует интерес к музыкально-творческой деятельности в целом.

Помимо звукорежиссёрской деятельности аудиоредакторы предоставляют ученику возможность приобщиться к элементам работы композитора. Это происходит в случае, когда различные виды редактирования звучания — вырезание, смешивание, реверсирование и др., его глубокая обработка эффектами и привлечение оригинальных синтезированных звуков — носят субстанциональный характер в построении музыкального целого. Тем самым ученик приобретает возможность экспериментирования с сонорным звуковым материалом в духе авангардной музыки.

3.5. Работа в программах — виртуальных синтезаторах

Как бы ни была богата тембровая палитра синтезатора или звуковой карты компьютера, рано или поздно их звуки становятся привычными, обыденными и, чтобы освежить звучание создаваемой композиции, требуются новые электронные голоса. Наиболее очевидный путь решения проблемы — приобретение новых синтезаторов и звуковых карт — не всегда возможен по финансовым соображениям, особенно учитывая сложности с материальным обеспечением отечественных государственных образовательных учреждений. Другой путь решения этой проблемы — оснащение музыкального компьютера виртуальными синтезаторами — оказывается гораздо более перспективным.

Данные программы синтезируют звуковой сигнал с помощью центрального процессора компьютера, используя для этого специальные математические алгоритмы. Таким образом, сам компьютер выполняет функцию «железного» синтезатора, и загруженные в него программы данного типа позволяют эмулировать всё новые и новые звуки.

Материальный выигрыш, связанный с данным способом решения проблемы обогащения электронного звукового материала, очевиден, но имеется и обратная сторона медали. Живой музыкальный звук — явление необычайно сложное, и для его создания требуется мощный процессор. Но даже самая большая его мощность не гарантирует от сбоя — виртуальный синтезатор весьма капризен в работе. При игре с клавиатуры звуками виртуального синтезатора опять же из-за большого объема вычислений может возникнуть ощутимая задержка между нажатием на клавишу и генерацией звука. Поэтому не всегда удается с его помощью живую заполнить дорожки секвенсера. Правда,

готовую MIDI-секвенцию он способен воспроизвести синхронно, поскольку время запаздывания на каждой из дорожек оказывается одинаковым. По той же причине большого объема вычислений замедляется выполнение других компьютерных операций, идущих одновременно с музыкальными.

Чтобы получить музыкальное звучание, необходимо иметь возможность не только генерировать звуковой материал, но и упорядочивать его в музыкальных структурах. Для решения этой задачи предназначен MIDI-секвенсер. По характеру взаимодействия процессов генерирования звукового материала и построения музыкальных секвенций на его основе виртуальные синтезаторы можно подразделить на два типа.

Первый и наиболее распространенный тип — виртуальный синтезатор, выполненный в виде плагина к MIDI-секвенсеру, то есть автономного модуля, работающего только на основе базовой программы-секвенсера (примеры: Reality, Gigasampler, Sample Tank, HALion). Популярность этих программ объясняется тем, что они имеют обширные библиотеки звуков, располагающиеся порой на многих компакт-дисках каждая, и могут быть подключены к любому MIDI-секвенсеру.

Второй тип данных программ объединяет те, в которых совмещены функции виртуального синтезатора и секвенсера. При этом некоторые из них можно скорее причислить к MIDI-секвенсерам со встроенной функцией виртуального синтезатора (например, Reason), а другие — к виртуальным синтезаторам с дополнительной функцией в виде секвенсера (например, аналогового секвенсера в программах Seq-303, ReBirth RB-338). С рядом программ, относящихся ко второму типу, можно работать не только автономно, но и как с модулем, подключаемым к какому-либо обычному MIDI-секвенсеру (например, Reason, Reaktor).

Решать задачу обогащения звукового материала музыкальной композиции посредством виртуальных синтезаторов можно двумя путями. Первый — расширение прилагаемых к этим программам звуковых библиотек — приобретение новых компакт-дисков с готовыми семплами. В этом случае, классифицируя их с целью применения в художественных целях, можно отталкиваться от аналогии электронного звучания традиционному, акустическому. Этот путь наиболее очевиден при работе с семплами, имеющими названия известных инструментов. Например, если этот семпл назван Strings (струнные) или Brass (медные духовые), то в его применении можно ориентироваться на особенности фактуры и традиционные образные сферы использования этих инструментов в оркестровой музыке.

В случае же, если название данного семпла неизвестно пользователю и его звучание не вызывает ассоциаций с известными ему инструментами, необходимо произвести его акустический анализ. Этот анализ касается амплитудной огибающей: какова атака данного звука — острая, быстрая или мягкая, замедленная; обладает ли этот звук протяженностью во времени или его отличает краткость; имеется ли в его финальной фазе похожий на отзвук «шлейф» или затухание происходит мгновенно? Анализ подвергается и светлотность звука: какова преобладающая тональность его окраски — темная (похожая на звучание гласных О–У), средняя (А–Е) или светлая (И)?

Важной составляющей этого анализа является также определение особенностей фактуры данного семпла в целом: ассоциируется ли он со звучанием сольного инструмента или инструментального ансамбля; каковы материал (дерево, металл, кожа бара-

банной мембраны), форма (прямая или закругленная) и характер звукоизвлечения (удар, трение-скольжение, биение язычка) инструмента, к звучанию которого приближается данный семпл; в чём состоят особенности свойственных ему шумовых призвуков (в виде простого щелчка или вызывающих конкретные предметные ассоциации), его вибрато (частотное, амплитудное, фазовое, тембровое или пространственное), каковы частота и размах последнего; вызывает ли данное звучание ассоциацию с напряженностью или расслабленностью мышечных усилий исполнителя и т.д. Интеграция всех этих элементов в восприятии семпла порождает широкий круг ассоциаций, на который также можно ориентироваться при его анализе: звук плотный или прозрачный, жесткий или мягкий, острый или закругленный, блестящий или матовый и т.д.

Второй путь обогащения звукового материала с помощью виртуальных синтезаторов — синтез новых тембров. Наиболее распространенный метод синтеза в программах данного типа — цифровая эмуляция вычитающего (субтрактивного) синтеза, который получил распространение в выпускавшихся серийно аналоговых синтезаторах 60–70-х годов (например, Moog, Oberheim). В данном типе синтеза можно условно выделить две фазы: генерация звукового сигнала — заготовки будущего тембра и его окончательная «доводка».

Некоторые несложные в плане технической реализации формы звуковой волны богаты обертонами. Звуковые заготовки, полученные на их основе, уже обладают яркой тембровой индивидуальностью. Например, звуковые сигналы с синусоидальной и треугольной формой волны порождают мягкие звуки флейтового характера; сигналу пилообразной формы, напротив, свойственна резкость и напряженность звучания, так что возникает его ассоциация с тембром медных духовых инструментов; квадратная форма сигнала активизирует только нечетные гармоники и делает звучание пустоватым, похожим на кларнетный тембр, в котором тоже присутствуют только нечетные гармоники; прямоугольный сигнал вызывает звучание терпкого, носового оттенка, напоминающее тембры деревянно-духовых инструментов с двойным язычком: гобоя, английского рожка, фагота.

Итак, заготовка выбрана. Её обработка, как правило, включает в себя смешивание с другой, сдвинутой в пределах фазы сигнала аналогичной заготовкой, что смягчает звучание, делает его глубоким и объемным. Существенное влияние на формируемое звучание оказывает и обработка посредством частотных фильтров. В частности, характерный оттенок, напоминающий артикулирование гласных (А–У, О–У), вносится в него фильтром высоких частот с переменной частотой среза.

Весьма существенным фактором темброобразования является формирование той или иной амплитудной огибающей (кривой громкости) сигнала. Контурным генератором можно уменьшить или увеличить время его атаки и тем самым обострить или смягчить формируемый звук; изменить время его первоначального затухания и длениа сигнала и тем самым задать ему желаемую меру яркости и протяженности; изменить время окончательного затухания и таким образом сделать звучание более или менее объемным.

Модулятором звучанию придается вибрато и, если нужно, трелеобразный характер. Формируемое звучание в некоторых случаях также оснащается некоторыми дополнительными эффектами: портаменто (плавным переходом — скольжением от одной ноты к другой), хорусом, дисторшном, реверберацией, эхом и др.

Как видим, ориентирами в синтезе звука оказываются те же параметры, по которым оцениваются и классифицируются различные семплы звуковых библиотек: амплитудная огибающая, светлотность и особенности фактуры в целом. Огромный потенциал комбинирования различных установок, воздействующих на эти параметры, порождает в программах данного типа возможность продуцирования бесконечного множества самых разнообразных тембров.

Интерес представляет и виртуальный синтезатор, встроенный в некоторые аудиоредакторы (Sound Forge, Cool Edit Pro). Он генерирует звук в процессе частотной модуляции, то есть управления частотой сигнала одного оператора, называемого в синтезаторах данного типа носителем (Carrier), посредством другого, получившего название модулятор (Modulator). Громкость формируемого звука определяется амплитудой носителя, а тембровая окраска — амплитудой модулятора, а также соотношением его частот с частотами носителя. Таким образом, путем сочетания различных значений кривой громкости и частоты носителя и модулятора можно получить самые разнообразные звучания. Встроенные в аудиоредакторы виртуальные синтезаторы располагают четырьмя операторами, которые могут становиться как носителями, так и модуляторами, что обуславливает широкую палитру синтезированных с их участием звучаний, включая сонорные.

Основными параметрами управления каждым оператором здесь являются время сигнала, соответствующее длине формируемого семпла; форма волны для каждого оператора — опять же синусоидальная, треугольная, прямоугольная, пилообразная, а также шум; частота; амплитудная огибающая. Программа предоставляет, кроме того, возможность установки разных вариантов взаимодействия операторов, которые основаны как на модуляции, получаемой с помощью выстроенных в цепочку двух-, трёх- и четырёх операторов, так и на простом дополнении звучания друг друга. Экспериментируя с разными настройками и взаимодействием операторов, а также подвергая полученный с применением этого синтезатора звуковой материал доступным в аудиоредакторах операциям редактирования и обработки (например, реверсированию, транспорту, изменению времени звучания, наложению различных эффектов), можно на выходе получить сонорное звучание, которое подойдёт и для спецэффектов, дополняющих голося фактуры традиционных складов, и для создания сонорной композиции.

3.6. Работа в программах-нотных редакторах

Как следует из названия, нотные редакторы (например, Encore, Score, Nightingale, Sibelius, Finale) предназначены для набора, редактирования и подготовки к печати нотного текста. Они, подобно текстовым редакторам, выполняют в основном техническую функцию, связанную с письменной фиксацией продуктов мыслетворчества. В связи с этим возникает вопрос: а нужно ли вообще к ним обращаться на музыкальных занятиях? В чём они будут способствовать музыкально-творческому развитию школьников?

На этот вопрос можно дать два ответа. Во-первых, на музыкальных занятиях ученик в любом случае должен овладеть музыкальной грамотой. Почему бы не ускорить этот процесс, обратившись к программам по нотному набору? Все необходимые операции в них прodelываются легко, а качество изображения нотного текста высокое. Про-

цесс выполнения этих операций представлен предельно наглядно — результат в большинстве случаев можно не только увидеть на дисплее компьютера, но и прослушать.

Во-вторых, навыки компьютерного нотного набора востребованы в практической деятельности современного музыканта, в том числе любителя, который с помощью программ данного типа может, например, быстро набрать и распечатать нотный текст понравившегося произведения или записать собственное.

Как видим, программы этого типа, которым отведена вспомогательная роль в музыкально-творческой деятельности, помогают совершать её многие рутинные операции. Тем самым они способствуют не только оптимизации данной деятельности, но и приобщению к ней учащихся. К тому же навыки компьютерного нотного набора нужны и педагогу, который получает дополнительные возможности в обеспечении учебного процесса нотными материалами. Притом в виде не только партитур и клавиров, но и отдельных партий для ансамблевого или оркестрового исполнения — ведь распечатка голосов с набранной в данной компьютерной программе партитуры не требует никаких усилий за исключением нажатия на соответствующую кнопку.

Нотные редакторы — не единственные компьютерные программы, представляющие музыкальный материал в виде нотного текста. Большинство автоаранжировщиков и MIDI-секвенсеров также обладают данной функцией. Однако возможности графического редактирования в двух последних ограничены. Нотный текст в них зачастую выглядит громоздко и нелепо из-за лишних добавочных, неправильных энгармонических замен, неестественных размеров объектов, расстояний между ними и т.п.

Высококачественное графическое оформление музыкального текста в нотных редакторах дополняется рядом других полезных возможностей. Это создание нескольких нотных станов в системе, что позволяет записывать партитуры ансамблевой и оркестровой музыки; поддержка различных музыкальных ключей (скрипичного, басового, альтового, тенорового и др.) и видов нотных головок (белых и черных, круглых, в виде наклонной черты, треугольника, буквы «X» и др.), так что можно фиксировать партии различных инструментов, включая ударные; обозначение аккордов в буквенно-цифровом виде; изображение гитарных символов и гитарной табулатуры; добавление слов (например, для подтекстовки песен).

Очень ценно, что можно одновременно открыть нескольких файлов, представить изображение в различных масштабах, предварительно просмотреть и распечатать как всю партитуру, так и её отдельные партии, конвертировать нотный формат файла в графический формат (для включения набранного нотного текста в файлы графических, текстовых и издательских программ). Наконец, дополнительное удобство в работе открывают возможности взаимодействия нотных редакторов с MIDI, благодаря чему можно прослушать набранный нотный текст, экспортировать его в MIDI-файл и импортировать файл MIDI-редактора в нотный текст.

Последние операции связывают работу по компьютерному нотному набору с музыкальным творчеством. Хотя, разумеется, между двумя этими видами деятельности нет знака равенства. Это объясняется разной степенью точности, с которой можно фиксировать многие параметры музыкального звучания — высоту, ритмические длительности, громкость, пространственную локализацию и др. в MIDI-редакторе и нотном тексте. Поэтому после конвертирования нотного текста в MIDI-файл требуется боль-

шая творческая работа по оживлению звучания, что связано с более тонкой градуировкой многих его параметров, а обратный перевод MIDI-файла в нотный текст, напротив, сопровождается упрощением и схематизацией обозначений.

Так, в процессе этого обратного перевода игнорируются небольшие, менее полутона, изменения высотной интонации, незначительные изменения длительности звуков (например, вместо шестнадцатых и тридцать вторых длительностей могут быть выставлены восьмые с точкой). Вместо мельчайших нюансов динамики, доступных в MIDI-редакторах, в нотной записи используются только восемь её основных знаков (от ppp до fff). Вместо естественных закруглений фраз, придающих музыкальному ритму характер живого дыхания, — лишь общие указания играть с замедлением или ускорением (*ritenuto* или *accelerando*) или даже отсутствие таковых. А обозначения пространственной локализации звучания тех или иных голосов в нотах вовсе игнорируются.

Нотные редакторы отличаются друг от друга большим или меньшим количеством функций, что отражается на уровне сложности партитуры, которую можно зафиксировать с их помощью. Но работа в них, как правило, содержит три одинаковых этапа. Первый этап — ввод нотного текста. Он может быть осуществлен в обычном режиме (мышью), скоростном режиме (посредством MIDI-клавиатуры), а в некоторых редакторах также в реальном времени в процессе исполнения вводимого материала на MIDI-клавиатуре. Второй этап связан с проставлением штрихов и дополнительных указаний в виде как графических изображений, так и вербальных знаков. И третий этап — форматирование партитуры и подготовка её к печати.

Разделение работы по нотному набору на данные этапы позволяет заострить внимание ученика на отдельных элементах нотного письма, что важно для освоения этой знаковой системы. Так, в процессе введения нотного текста ученик последовательно знакомится со значением выбираемых им нотоносца, акколады, ключей, начинает различать ноты определенной высоты и длительности. Выбор темпа, динамических оттенков и штрихов также помогает ему осознать значение каждого из этих обозначений, учитывая, во-первых, дискретность каждой из этих операций в процессе работы в данной программе, а во-вторых, их представление и на экране монитора, и в звуковой форме. Притом изображение на мониторе можно значительно увеличить, а звучание — замедлить и сделать более громким.

Дискретность совершаемых в нотном редакторе операций отвечает принципу расчленения сложной задачи на простые составляющие, а полисенсорное (зрительное и слуховое) представление музыкального материала — принципу наглядности обучения. Графическая стандартизация нотных обозначений в компьютерной программе привлекает внимание детей не к их аксидентальным качествам (таким как, скажем, размер или форма головки ноты, большей или меньшей длине «хвостика» ноты восьмой длительности и т.п.), что характерно при рисовании нот вручную, а к их значимым свойствам — положению на нотоносце по вертикальной шкале, наличию или отсутствию «хвостика» или «ребра» как признаков нот восьмых длительностей и т.п.

Охарактеризованные выше особенности процесса работы в нотных редакторах — дискретность операций, наглядность представления объектов и выявление их значимых свойств — помогают учащимся быстро осваивать нотную запись, как ключевой элемент музыкальной грамоты, что, в свою очередь, способствует приобщению их к музыкальному творчеству.

Глава 4. Методы обучения школьников музицированию на клавишном синтезаторе и музыкальном компьютере

К электронному музыкальному творчеству приобщаются учащиеся разных возрастов, обучающиеся в системе общего и дополнительного музыкального образования, что определяет разнообразие методов обучения. Среди последних можно выделить наиболее общие, относящиеся ко всем категориям обучаемых, и особенные, обусловленные обучением учеников общеобразовательной школы в условиях групповых занятий.

Начнем с общих методов. В основе формирования и развития электронного музыкального творчества 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 цифровым инструментам ещё в большей мере, чем учитель фортепианной игры, «должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта...» [23, с. 196].

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. Таким элементом музыки гомофонно-гармонического склада, её «монадой», порождающей все другие элементы музыкального целого, является мелодия. Все другие элементы музыкального целого по отношению к мелодии можно подразделить на две группы: ритмо-гармонический каркас служит её «фундаментом», а фактура, тембр и средства исполнительского интонирования составляют красочно-орнаментальный слой музыкального изложения.

Данная схема, включающая в себя 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 и многие музыкальные редакторы компьютера, поэтому вполне закономерным будет взять её за основу в систематизации музыкально-выразительных средств при изучении теории в рамках 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, звуча-

щие 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 дублирования 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.

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 сохранить на уроке высокий творческий тонус при обращении в сферу теории и ведёт к более глубокому её 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 учебно-творческой практике 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 приёмы «забегания вперед» и «возвращения к пройденному», определяя собой многократное обращение учащихся к важным для творческой практики теоретическим проблемам, придают объемность их линейному, последовательному изложению и способствуют их лучшему усвоению.

При всей важности освоения теоретических знаний следует учитывать, что они являются пусть необходимым, но всё же средством для достижения главной цели обучения — приобщения к практике музицирования на основе цифрового инструментария. Главным методом организации творческой практики учащихся выступает опора на систему усложняющихся творческих заданий. Основным видом таких заданий — исполнение различных музыкальных произведений, что в электронной музыке всегда связано с их аранжировкой.

Аранжировка представляет собой сложную творческую деятельность, состоящую из четырёх 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 уча-

щихся к искусству аранжировки возможно лишь в опоре на метод расчленения сложной задачи на простые составляющие.

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

При отборе звуковых средств ему надо также последовательно выбрать подходящий режим игры на синтезаторе или музыкальный редактор компьютера, затем, если выбран интерактивный режим музицирования, приступить к поиску нужного паттерна, тембрового решения и шумовых эффектов, режима исполнительской артикуляции, оптимального варианта корректировки звучания по звукорежиссёрским параметрам.

Совершенствованию работы обучаемых над аранжировкой на всех её этапах — от анализа текста оригинала до внесения корректив в готовый продукт — способствует метод авторской интроспекции. Суть его сводится к вовлечению учеников в творчество путем показа им определенных сторон творческого процесса с комментариями педагогом собственных действий. Таким образом удастся привлечь их внимание к закономерностям, которые служат основанием для тех или иных операций по созданию аранжировки для цифровых инструментов.

Приёмы 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) помогают расширить их представления о средствах, способах и художественных возможностях данной творческой деятельности, то есть способствуют развитию музыкального воображения и мышления учащихся.

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

Если учащийся сумел грамотно выстроить аранжировку, то это вовсе не означает, что он в целом справился с творческим заданием, — эту аранжировку ещё нужно воплотить в звуки, то есть исполнить на электронном клавишном инструменте. Техника игры на нем 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 задач в условиях обучения игре на синтезаторе или подключенной к компьютеру MIDI-клавиатуре.

Вместе с тем управление посредством специальных кнопок, расположенных на панели синтезатора, или обозначений в рабочем окне музыкального редактора многими исполнительскими параметрами, к которым относятся тембр, динамика, артикуляция, отзвук, шумовые эффекты, мультипады, автоаккомпанемент, темп, агогика, 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 (MIDI-клавиатуре) по сравнению с фортепиано резко падает.

Зато появляются новые специфические технические проблемы, например переключение режимов звучания во время игры, достижение ритмической синхронности игры под автоаккомпанемент, освоение лёгкого туше одними пальцами без участия мускульных усилий всей руки, плеча, корпуса и т.п. Для преодоления подобных трудностей, возникающих по ходу выучивания пьесы, можно предложить ученику 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 учащийся при звуковом воплощении на электронном инструменте 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.

Приобщение к электронному музыкальному творчеству маленьких учеников требует учета их возрастных возможностей. Важнейший метод решения данной задачи состоит в применении образных моделей музыкально-теоретических понятий.

Американский педагог Дж. Брунер считает, что «любому ребенку на любой стадии развития можно с успехом преподавать любой предмет в достаточно полноценной форме» [3, с. 34]. При этом ученый отмечает известные ограничения в освоении младшими школьниками научных знаний, что связано с преимущественно интуитивным, а не аналитическим их восприятием сложных понятий.

В научном познании интуитивное целостнообразное «схватывание» исследуемого предмета в единстве его внешних взаимодействий и внутренних структурных взаимосвязей является важным этапом, предшествующим описанию данного предмета языком данной науки. Большую роль при этом играют зрительно-пространственные образы и мышечные ощущения, и возникающий в сознании ученого образ будущего открытия зачастую первоначально имеет ярко выраженную взаимосвязь с чувственно воспринимаемыми явлениями. Однако направленность в познании от образа к понятию далеко не всегда выдерживается в обучающих методиках. «Учебники обычно начинают изложение какой-нибудь темы или вопроса со строгого изложения понятий. В процессе познания получается наоборот: лишь в результате многотрудного исследования постепенно уточняются понятия» [22, с. 95].

Методы учебного познания, в которых делается акцент на понятийном слое мышления и игнорируется его образно-интеграционная сторона, таким образом, входят в противоречие с процессом познания. В этом случае ученик вынужден самостоятельно, без помощи педагога пройти тот же наиболее трудный интеграционно-образный этап творческой работы первооткрывателя с той лишь разницей, что ученый сам увидел и сформулировал данную проблему, а также мыслил в условиях дефицита фактических данных. Возникающий здесь барьер далеко не всегда успешно преодолевается учеником, и понятие, элементы которого не объединяются в его сознании в целостный образ, может быть лишь механически им заучено.

Применение наглядности в обучении, понимаемое как «живое восприятие учащимися изучаемых предметов или их изображений» [4, с. 193], позволяет во многом снять данное затруднение. Однако чем более абстрактными становятся предметы изучения, чем более возрастает в их постижении значение системно-структурных отношений, тем большее значение для чувственной формы выражения этих предметов приобретает применение их моделей.

Модель, в отличие от теории, которую она отражает, всегда наглядна, поскольку она приурочена к пространственно-временным координатам и тем самым связана с чувственно воспринимаемой действительностью. Вместе с тем лишь тот наглядный образ может быть причислен к модели, который отражает не внешние свойства предмета, а его структуру. Объединяя в себе свойства действительности и теории, модель, таким образом, становится важным звеном в процессе познания, в том числе учебного, когда, изображая одну область явлений с помощью другой, более привычной и легче понимаемой, преследуется цель «свести» непонятное к понятному (метод построения теоретических, воображаемых или идеальных моделей получил название «метод модельных гипотез» — С.И. Вавилов).

Модели делятся на действующие (материальные) и «воображаемые» (идеальные). Последние подразделяются на образные и символические, знаковые (Ч. Моррис) [27, с. 18], при этом вторые не обладают наглядностью в смысле пространственного физи-

ческого подобия элементам объекта, поэтому их применение затруднено на начальных этапах обучения детей.

Аналогия на уровне структур и функций является наиболее существенным свойством модели, так что сравнение, не содержащее в себе поддающихся объективному анализу и измерению фактов (например, поэтическая метафора), не может быть положено в основу построения образной модели. Д. Пойа выделяет три типа аналогий: основанные на сходстве отношений, когда отношения управляются одними и теми же законами; изоморфизм — при взаимно однозначном соответствии структур; а также — гомоморфизм, где одна из систем представляет собой упрощенную копию другой [25, с. 32, 47–49]. Наиболее значимой при обучении младших школьников представляется опора на аналогии, основанные на сходстве отношений, что позволяет в изучаемых структурах легко найти черты, близкие миру детских представлений.

Цель применения образных моделей при изучении теории музыки заключается в уяснении детьми структуры изучаемого явления. Поэтому их применение становится успешным лишь при условии сформированности у детей представлений об элементах, из которых строится данная структура. Вместе с тем, образная модель не является конечным продуктом учебного познания. Она лишь составляет каркас, на который впоследствии «накладывается» представление о конкретном музыкальном понятии.

Процесс учебного познания в случае применения образных моделей, таким образом, состоит из трёх стадий: формирования представлений об элементах понятия или закономерности, подсказки в виде образной модели, где уже знакомые элементы «одушевляются» в близких и понятных детям образах, и наложения «увиденной» в данной модели системы взаимосвязей элементов на конкретный материал познаваемого предмета. Как видим, в процессе учебного познания с применением образных моделей восстанавливается оптимальный баланс образного и понятийного мышления, и структура учебного познания в этом случае приближается к структуре научно-творческого процесса, также состоящего из трёх основных этапов — накопления материала (подготовки и созревания замысла), интуитивного схватывания целостного образа будущего открытия («озарения») и описания его языком научных понятий.

Школьник, и особенно младший, разумеется, не в состоянии охватить музыкальную теорию в полном объеме. Но неправильным было бы считать недоступными его пониманию отдельные существенные для развития его творческой деятельности положения этой теории. На начальном этапе обучения важным представляется приобщить ученика к её наиболее значимым предметам и закономерностям, с тем чтобы задать ориентиры его пусть скромной музыкально-творческой практики. Для этого, прежде всего, нужны знания об основных средствах формообразования: мелодии, гармонии, фактуре, тембре, о наиболее простых структурах музыкальной формы и способах взаимодействия этих средств в построении электронной аранжировки. Словом, речь идёт о постижении в самой общей форме системы знаний, которые требуются для музицирования на цифровых инструментах.

Применение образных моделей в обучении адекватно преимущественно наглядно-образному характеру умственной деятельности младших школьников. Склонность детей к «опредмечиванию» абстракций, их потребность в наглядных, конкретных опорах при оперировании понятиями определяет и направленность в поисках самих об-

разов, используемых для моделирования. Применение схем, чертежей, воображаемых предметов или явлений материального мира и других традиционных средств образного моделирования окажется здесь не столь эффективным, как обращение к образам хорошо знакомых ребенку сказок, мифов, пословиц, загадок, песенок, зверей, игрушек и другим детским представлениям.

Ярким примером обращения к образной модели в музыкальном обучении может послужить предложенное Д.Б. Кабалева сравнение бытовых жанров песни, марши и танца, лежащих в основе современной музыкальной культуры, с «тремя китами», на которых покоится мироздание.

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 найдёт 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.

С помощью аналогичных моделей легко объяснить ребенку и принцип взаимосвязи между этими музыкальными элементами. Так, места обитания разных сказочных персонажей будут отличаться друг от друга согласно особенностям их образа: кошка, допустим, установит на крыше своего дома флюгер в форме мышки, а пеликан — в форме рыбки, медведь будет жить в неотделанном срубе, а трудолюбивый бобр украсит свою избу фигурной резьбой. Каждый зверь выкрасит свой домик в любимый цвет — заяц в красный (цвет его любимой морковки), а утка — в голубой (цвет воды).

Ту же трёхслойную структуру средств музыкальной выразительности можно уподобить корням, стволу, ветвям и листьям дерева. Ещё 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 тетра хорда, из которых состоит лад (I-II-III-IV; V-VI-VII-I) и т.д.

При этом эффект наглядности может быть усилен, если все эти модели будут подкреплены не только слуховыми представлениями и изображениями в виде рисунков, но также в виде нотной записи. Самая элементарная письменная фиксация музыкальной мысли, будучи во многом гомоморфной графической моделью этой мысли, способна отразить её структуру как конкретного проявления грамматических закономерностей музыкальной речи.

Как видим, использование образных моделей позволяет буквально с первых шагов обучения приобщить ребенка к основным понятиям и закономерностям музыкальной теории, а обращение к нотному тексту как к модели музыкального звучания дает возможность увидеть, как эти закономерности проявляют себя в живой музыкальной ткани. Тем самым появляется возможность формирования у школьников теоретического фундамента, нужного для музицирования на электронных цифровых инструментах.

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

К первым методам можно отнести подбор увлекательных и посильных для ученика творческих заданий. Интерес к этим заданиям может быть обусловлен яркостью образностью музыкального материала, задевающей воображение ученика, 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.

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

Значительно оживить урок, придать ему характер творческой соревновательности можно благодаря введению 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 угадайку», где один ученик подбирает и озвучивает на этом инструменте тембр или паттерн, а другой пытается их определить; игру в «звуковые картины», которые дети придумывают и обыгрывают с помощью шумовых эффектов синтезатора; игру в «музыкальную цепочку», когда 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 цифровым инструментам остается консультирование ученика и оказание ему содействия в ознакомлении с хорошей музыкой, в посещении концертов, художественных выставок, спектаклей, участии в экскурсиях, способствующих расширению его кругозора.

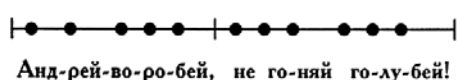
Следует также всячески поощрять концертные выступления учеников, их участие в различных формах коллективной музыкальной самодеятельности, музицирование для себя и в кругу семьи. Каждый из этих видов самостоятельной творческой практики связывает обучение на цифровых инструментах с жизнью, и, постепенно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

Формирование электронного музыкального творчества учеников общеобразовательной школы ставит ещё одну методическую проблему — приобщение их к музыкальной грамоте, элементам музыкальной теории и творчества в условиях групповых занятий. В основе методических приёмов, направленных на решение этой задачи, лежит охарактеризованный выше принцип полисенсорности освоения музыкальной деятельности, опоры на наглядные образы и представления.

Так, задача ознакомления учащихся с метроритмической организацией музыки — двух- и трёхдольным 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 (см. рис. 2), переводят эту модель снова в звучание, воспроизводя ритмический рисунок на инструменте и осмысливают художественный результат — хорошо или плохо получилось, можно ли как-то усовершенствовать свою партию.

Наглядность в представлении учебного материала помогает и в освоении нотной записи. К ней учащиеся можно подвести постепенно, через ряд промежуточных ступеней, связанных с освоением записи звуковысотного рисунка в виде двухмерной модели. Притом эту модель можно расположить не как обычную нотную запись — по горизонтали, а развернув на 90 градусов и получив иные координаты развертывания времени (сверху вниз) и высоты звучания (слева направо).



Анд-рей-во-ро-бей, не го-няй го-лу-бей!

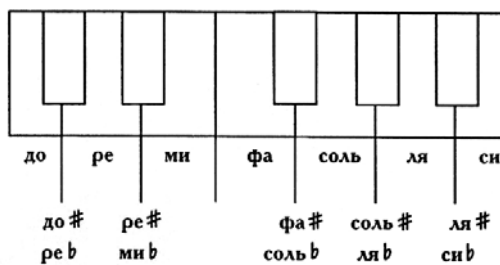


Рис. 3. Клавишный нотоносец

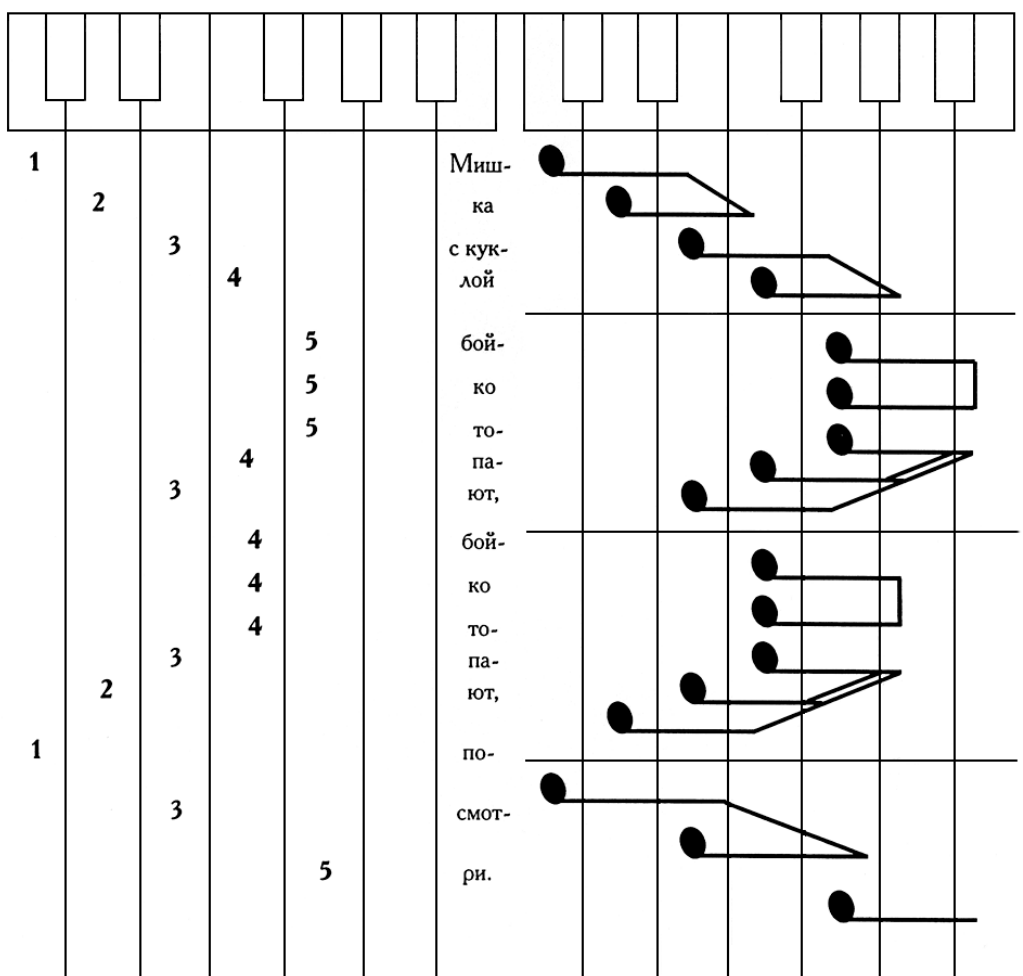


Рис. 4. Нотно-клавишная запись с указанием аппликатуры

Рис. 5. Нотно-клавишная запись с обозначением ритма

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 или в тетради ученика точно подскажет ему, какую клавишу и каким пальцем следует взять, чтобы получить нужный звук

Далее можно разбить полученное изображение на такты, а также обозначить длительности (в традиционной форме записи) Со временем можно горизонтально развернуть эту «клавишную табулатуру» и переходить к традиционной нотной записи. Предельно наглядное изображение музыкального звучания, которое обеспечивает прямая связь этого изображения с видом клавиатуры, постоянное подкрепление зрительного образа исполнительскими движениями, воспроизведением нот голосом и слуховой оценкой, а также постепенность перехода к традиционным формам записи — важнейшие условия успешности освоения нотной грамоты в условиях группового обучения игре на клавишных инструментах.

Работа с гармонией и фактурой — новые элементы методики школьного обучения музыке, приобретающие актуальность по мере распространения в его рамках электронного музыкального творчества. Режим упрощенного взятия аккордов автоаккомпанемента синтезатора (casio chord или single finger) способствует быстрому освоению учащимися основ ладогармонической структуры. Для гармонизации многих произведений детского репертуара достаточно обойтись тремя трезвучиями — тоническим, субдоминантовым и доминантовым, которые в этом режиме берутся одним пальцем соответственно на I, IV и V ступенях лада.

Представления учащихся об этих трёх тональных функциях, формирующиеся в процессе взятия соответствующих клавиш, можно закрепить с помощью вслушивания и пропевания получаемых звуков, визуальных изображений (на доске, в тетради и т.п.), особых ручных знаков, движений (корпуса, головы), которые моделируют ладовые квартовые тяготения, лежащие в основе этих функций: I–IV; V–I. 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); четвёртая 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).

Полный охват фактуры в исполнении учащихся требует от них и знаний о её строении. Им следует научиться различать мелодию и аккомпанемент, а в аккомпанементе — бас и гармонические голоса, подголосок и педаль.

Представления о звуковом материале электронного инструмента — его паттернах и тембрах — необходимо расширять на основе методического приёма соотнесения их с характером мелодической линии аранжируемого произведения. Так, например, чтобы её метр (двух- или трёхдольный) и ритмический рисунок (ровными или пунктирными длительностями, с преобладанием четвертей или восьмых) соответствовал метроритмической структуре выбираемого паттерна. Быстрый темп требует для ведения мелодии острых, отрывистых звуков, а медленный — вязких, тянущихся. Предполагаемый

характер звучания мелодии — яркий или матовый, плотный или прозрачный, объемный или локализованный в пространстве, ассоциирующийся с тем или иным традиционным инструментом, и т.д. — всё должно быть отражено в выбираемом учеником для инструментовки этой мелодии тембре.

Применение на школьном уроке музыки электронных инструментов позволяет, помимо аранжировки и игры на этих инструментах, более активно привлекать учащихся к подбору по слуху, элементарному сочинению и импровизации.

Так, при игре по слуху можно предложить ученикам 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, одногласной попевки, а затем и фрагмента мелодии с аккомпанементом.

Для освоения развернутой мелодической импровизации на синтезаторе может быть рекомендован метод совместной импровизации учителя и учеников. Например, ученик играет в определенной ритмической последовательности несколько нот басовой партии в режиме *casio chord* или *single finger*, что позволяет полностью инициировать звучание автоаккомпанемента, а учитель импровизирует мелодию. Затем педагог и ученик меняются ролями. Те же действия могут выполнять и все другие ученики при музицировании в парах за одним инструментом в наушниках. Если первое упражнение помогает ученикам осмыслить ритмогармоническую основу импровизации, то второе как бы подталкивает их к осмысленному звуковедению в партии верхнего голоса.

Для продвижения в сочинении необходимо развивать мелодическое и гармоническое мышление, обогащать представления учеников о фактуре, композиционной форме и жанрах музыки. При этом полезным для развития их воображения может быть сочинение музыки на предложенную тему, картину, рассказ, сочинение вокальной музыки на предложенное стихотворение.

Все эти разнообразные формы музыкально-творческой деятельности усложняются, обогащаются и вместе с тем становятся более доступными учащимся в условиях использования на уроке современных электронных инструментов.

Увеличение творческой составляющей музыкальных занятий, связанное с применением цифрового инструментария, обуславливает развитие сердцевины музыкальности — способности продуцировать новые музыкальные представления на основе жизненных образов и представлений. Эффективное развитие этой творческой компоненты музыкальности, которая вместе с перцептивной компонентой составляет её предмет, становится возможным у самых широких масс учащихся благодаря распространению электронного музыкального творчества в системе художественного образования.

Поурочная разработка занятий на основе ИУМК «Электронное музыкальное творчество» 5–8 (9) классы

В основе этого раздела лежит поурочная методическая разработка программы по музыке для общеобразовательной школы 4–7 классов, выполненная коллективом, сотрудников лаборатории музыкального обучения НИИ школ МП РСФСР под научным руководством Д.Б. Кабалевского.

Пятый класс

Первое полугодие: «Музыка и литература»

Первая четверть

«Что стало бы с музыкой, если бы не было литературы»



Пусть ребята (по их собственному желанию или по предложению учителя) споют в начале урока какую-нибудь хорошо знакомую им песню. Учитывая преобладание на уроке материала лирического характера, желательно, чтобы эта песня была жизнерадостной, весёлой, бодрой. После исполнения песни учителю надо провести краткую беседу, в которой начнет раскрываться основная тема четверти.

Начать эту беседу можно с вопроса: что получилось бы с только что пропетой песней, если бы не было слов, на которые она поётся? И могла ли бы тогда эта песня вообще появиться на свет? Вопрос этот надо поставить так, чтобы вызвать в классе возможно большее количество ответов. Активизировать ребят можно дополнительными вопросами: останется ли песня, если у неё отнять слова? Можно ли будет её после этого петь? Как она будет звучать? Что стало бы со всеми песнями, если бы вообще не существовало поэзии? И т. д.

На вопрос, как называется мелодия, которая поётся голосом (солистом или хором) без слов, очевидно, учителю придётся ответить самому: такие мелодии называются вокализми. Пусть ребята (если понадобится, то, конечно, с помощью учителя) попытаются вспомнить, исполняли ли они какие-нибудь вокализмы в прошлые годы. Материал для «воспоминаний» у них довольно большой и разнообразный: в вариациях «Крокодил и Чебурашка» песенную тему при повторении они пели с закрытым ртом, вальс — на гласную «а», польку — на слоги «ля-ля-ля», марш — «тра-та-та-та». На слоги «тра-та-та-та» они пели и мелодию из Пятой симфонии Бетховена. Самым большим вокализом в их исполнении была в прошлом году мелодия из Третьего фортепианного концерта Рахманинова.

У Рахманинова есть прекрасное произведение, написанное специально для пения, но без слов — «Вокализ». Мелодия этого вокализа так красива, что её хочется «пропеть» на разных инструментах. Были сделаны переложения «Вокализа» для скрипки, для виолончели, а сам Рахманинов переложил его для оркестра струнных (самых певучих!) инструментов. На уроке «Вокализ» прозвучит так, как Рахманинов первоначально сочинил его: для высокого женского голоса (сопрано) в сопровождении фортепиано.

После двух вокализов Рахманинова, первый из которых ребята сами споют, а второй прослушают, надо вернуться к пению со словами — это будет острым контрастом, который поможет ощутить значение слова в вокальной музыке. Пусть это будет романс М. Глинки «Жаворонок» (разучивание).

После исполнения этого романса ребятам можно предложить аранжировать его на слух (определить форму, места смены тембра мелодической линии). Далее ученики приступают к компьютерной инструментовке мелодической линии.

Песня по желанию учащихся или по предложению учителя — исполнение.

«Вокализ» С. Рахманинова — слушание.

Романс «Жаворонок» М. Глинки — аранжировка на слух, компьютерная аранжировка, разучивание (в том числе, по возможности, на основе видеотренажёра), воссоздание музыки из заготовок пазла (по возможности).



Второй урок

В начале урока учитель может сыграть на фортепиано русскую народную песню «Мы пойдем погулять» и задать ребятам три вопроса: «Какому народу могла бы принадлежать эта песня?», «Композиторская эта песня или народная?», «Сколько голосов прозвучало в этой песне?». Вероятно, на эти вопросы они ответят без особых затруднений. Тогда можно дополнительно спросить их, в каком ладу написана эта песня (в мажорном, минорном или переменном) и в какой форме (ясно ли они услышали в ней запев и припев).

Затем спросить ребят, как они чувствуют — со словами надо петь эту песню или без слов? (Запев надо петь со словами, а припев — на слоги «ди-да-да».) Напомнить, что в народных песнях часто встречаются разные слоги (особенно в припеве), то придающие песне игровой оттенок («Люли-люли», «Вайну-вайну»), то подчеркивающие лирический, душевный характер песни («а-а-а»). Вспомнить, например, что именно в такой манере, присущей русской народной песне, ребята пели свои любимые «Частушки»: запев — со словами, припев — «ля-ля-ля». Разучивать новую песню можно, либо сразу разделив класс на две группы (два голоса, две партии), либо выучив предварительно оба голоса всем классом.

Перед разучиванием «Жаворонка» Глинки нужно пропеть, сыграть на фортепиано главную мелодию или дать прослушать компьютерную фонограмму и задать ребятам такие же вопросы, как перед разучиванием народной песни. Ребята сами должны прийти к пониманию того, что её мелодия — русская, но не народная, а композиторская («в народном духе»), что песня одnogолосная. Предложить выучить «Жаворонка» без слов и исполнить его подобно мелодии-вокализу из Третьего фортепианного концерта Рахманинова — с закрытым ртом и на гласную «а».

После исполнения получившегося таким образом вокализа, то есть песни без слов (на этом уроке можно ограничиться лишь частью мелодии), рассказать о том, что композиторы нередко писали сочинения для разных инструментов (не для пения!) и называли их «Песнями», «Романсами», «Песенками», «Песнями без слов» и т. п.

Далее можно предложить ребятам продолжить работу над компьютерной аранжировкой романса М. Глинки «Жаворонок»: инструментовать её мелодию, сбалансировать её звучание по громкости и панораме.

«Мы пойдем погулять» (русская народная песня) — разучивание.

«Жаворонок» М. Глинки — компьютерная аранжировка, разучивание.



Третий урок

К мелодии Глинки «Жаворонок» добавить слова и в процессе исполнения её под сделанную учениками компьютерную фонограмму обратить внимание на то, какой живой, более выразительной стала мелодия. Это не удивительно: Глинка сочинял её не как вокализ, а как песню. Стихи написал поэт Н. Кукольник (на его стихи Глинка сочинил и «Попутную песню», уже известную ребятам).

Однако мы знаем множество примеров, когда мелодия, сочиненная для пения со словами, превращалась в инструментальную мелодию и звучала в исполнении каких-либо инструментов, даже целого оркестра (пусть здесь ребята вспомнят какие-либо примеры, известные им по прошлым школьным урокам). Так русский композитор М. Балакирев поступил, например, с мелодией «Жаворонка» Глинки: он сочинил нарядную фортепианную пьесу, в которой мы отчетливо слышим две вариации на эту мелодию, обрамленные широкими вступлением и заключением. У пьесы стало как бы два автора. И если в этом новом сочинении исчезла теплота звучания живого человеческого голоса, то потеря эта возмещена появлением богато развитого фортепианного звучания, искрящимися, блестящими фортепианными пассажами.

Перед началом разучивания мелодии («Поёт зима, аукает») из поэмы Г. Свиридова сказать, что поэма эта представляет собой, в сущности, кантату. Напомнить, что кантата — это довольно большое произведение в нескольких частях, в исполнении которого участвуют хор, солисты и симфонический оркестр. Написана данная поэма-кантата на стихи русского советского поэта Сергея Есенина. Именно Есенину — одному из самых любимых своих поэтов, Свиридов и посвятил это сочинение.

Обратить внимание ребят на начальную интонацию главной мелодии второй части. Эта энергичная интонация на фоне оживленного, взволнованного оркестрового сопровождения порождает ощущение непрерывного устремления вперед, словно человек хочет пробиться сквозь снежный буран. Необходимо добиться отчетливого звучания переключеауканья. «Ау» должно звучать очень энергично (это ведь повторение главной интонации), но второй из двух звуков должен незаметно исчезать, «таять», как будто ветер уносит его в снежную даль.

Под впечатлением от прослушанной музыки ребята, опираясь на звуковые заготовки, могут приступить к созданию в программе — аудиоредакторе небольших музыкальных построений, ассоциирующихся с образами природы.

«Жаворонок» — исполнение.

«Жаворонок» М. Глинки–М. Балакирева — слушание.

«Поёт зима, аукает» — мелодия второй части поэмы «Памяти Есенина» Г. Свиридова — разучивание (в том числе, на основе предложенного видеотренажёра).

Работа в программе-аудиоредакторе над составлением музыкальных композиций на основе звуковых заготовок.



Четвертый урок

После того как мелодия поэмы Г. Свиридова будет выучена и спета, дать ребятам послушать всю часть (№ 2) целиком, обратив их внимание прежде всего на то, как музыка живо рисует (!) картину зимы, передает ощущение снегопада, зимней вьюги, ветра и постепенного наступления затишья. Привлечь внимание также и к непрерывному развитию главной интонации, вплоть до последних тактов, где интонация эта, поднимаясь от самых низких звуков мужских голосов до самых высоких звуков женских голосов, растворяется, исчезает, переходит в полную тишину.

Ребята продолжают создавать в аудиоредакторе, комбинируя звуковые заготовки, небольшие музыкальные построения, ассоциирующиеся с образами природы (например, с картинами снегопада, вьюги, как во второй части «Поэмы памяти Есенина» Г. Свиридова, которую ученики слушают в классе, или, напротив — с картинами пробуждающей весенней природы).

«Поёт зима, аукает» — мелодия второй части поэмы «Памяти Есенина» — исполнение.

Вторая часть поэмы «Памяти Есенина» — слушание.

Работа в программе-аудиоредакторе над музыкальными композициями на основе звуковых заготовок.



Пятый урок

Начать урок с краткой беседы о том, что если для песни (вообще для вокальной музыки) необходим и очень важен поэтический текст, стихи, то для оперы, помимо текста, решающую роль играет либретто — так называется литературная основа оперы или балета. Композитор сочиняет музыку оперы по либретто, в котором не только содержатся слова для пения, но, прежде всего, представлена определенная последовательность событий, описаны характеры действующих лиц, их взаимоотношения, их развитие. Либретто определяет главную тему, содержание и смысл всей оперы. В основу оперных либретто в большинстве случаев кладутся известные литературные произведения. Таким образом, можно сказать, что если без поэзии не было бы песен, то без драматических пьес, предназначенных для постановки на сцене, не было бы опер.

Вместе с ребятами можно вспомнить хотя бы лишь сказки, благодаря существованию которых были написаны (уже известные им) замечательные оперы и балеты (в балете нет поющих слов, но, как и в опере, обязательно должно быть либретто, то есть пьеса, по которой композитор сочиняет музыку балета): «Золотой петушок», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Золушка», «Конек-Горбунок», «Волк и семеро козлят». Вот какое огромное значение для оперной и балетной музыки имеет литература!

Дальше можно перейти к музыке Н. Римского-Корсакова. Он написал много опер (15), большинство из них на сюжеты сказок, былин, народных сказаний. Одна из таких опер — опера-былина «Садко». В классе прозвучит одна из красивейших мелодия этой оперы («Колыбельная» Морской царевны Волховы). Предложите ребятам самим определять характер этой мелодии и решить, нужны ли для этой мелодии слова.

После этого ребята услышат сцену из балета И. Морозова «Доктор Айболит», написанного им по известной сказке Корнея Чуковского. Сцена эта состоит из трёх эпизодов: «Полечка», «Морское путешествие», «Погоня». Пусть ребята ещё раз задумаются: мог ли композитор И. Морозов создать этот балет, если бы писатель К. Чуковский не написал своей знаменитой сказки?!

«Доктор Айболит», так же как «Петя и волк», — особые сказки, в них действуют и настоящие живые люди (дети и взрослые), и звери, которые думают, чувствуют и ведут себя, как люди. Так часто бывало и в народных сказках.

Ученики приступают к аранжировке на слух и к компьютерной инструментовке мелодической линии Польки из балета И. Морозова «Доктор Айболит».

*«Колыбельная Волховы» из оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова — разучивание.
Сцена из балета «Доктор Айболит» И. Морозова — слушание, компьютерная аранжировка Польки из этого балета, воссоздание музыки из заготовок паззла (по возможности).*



Шестой урок

После того как ребята выучат «Колыбельную» Морской царевны со словами и выразительно споют её, они, несомненно, почувствуют, что мелодия сделалась ещё более нежной, ласковой, доброй — такой, какой стала сама царевна под влиянием добрых, человеческих песен Садко. А ведь до этого она была холодной, бессердечной, неспособной на добрые человеческие чувства.

Ребята вместе с учителем музицируют на основе фрагмента из кинофильма «Звуки музыки», попутно осваивая нотную грамоту.

Они продолжают трудиться над компьютерной инструментовкой мелодий пьес из балета И. Морозова «Доктор Айболит»: заканчивают инструментовку Польки, приступают к работе над «Морским путешествием».

*«Колыбельная Волховы» — исполнение.
Работа с видеотренажёром «Доремми», составленным на основе музыки из мюзикла «Звуки музыки».
Компьютерная аранжировка пьес из балета И. Морозова «Доктор Айболит»: Польки и «Морского путешествия».
Работа в тренажёре «Балет. Опера. Кантата.» (по возможности).*



Седьмой урок

Учитель переходит к следующему разделу основной темы четверти. Ребята уже не раз встречались с мелодиями народных и композиторских песен, превратившихся в инструментальные мелодии и звучавших в разных сочинениях без пения («Во поле берёза стояла» в Четвёртой симфонии Чайковского, «Наш край» в фортепианном концерте Кабалевского, «Жаворонок» Глинки в фортепианной пьесе Балакирева и др.). Пусть ребята сами решат: могли бы возникнуть подобные сочинения, если бы раньше не появились песни? Ну а как появились бы эти песни, если бы до того не были написаны стихи? Вот и выходит, что, если бы не было стихов, поэзии, литературы, не могли бы родиться многие произведения, не предназначенные для пения, но в которых звучат песенные мелодии.

Новым примером превращения песенной мелодии в инструментальную («вторая жизнь песни!») станут сейчас известным ребятам песни Великой французской революции «Са Ира» и «Карманьола», использованные русским советским композитором Н. Мясковским в финале своей Шестой симфонии.

Экспозиция финала симфонии Мясковского, которую ребята сейчас услышат, написана так, словно распахивается окно и с улицы врывается радостное ликование победившего народа, звуки боевых песен перемешиваются со звуками весёлых танцев и боевых маршей.

Ребята продолжают работать над компьютерной инструментовкой мелодий пьес из балета И. Морозова «Доктор Айболит»: заканчивают инструментовку «Морского путешествия» и приступают к работе над Галопом.

«Карманьола» — исполнение.

Экспозиция финала Шестой симфонии Н. Мясковского — слушание.

Компьютерная аранжировка пьес из балета И. Морозова «Доктор Айболит»: «Морского путешествия» и Галоп.



Восьмой и девятый уроки

Обобщение темы четверти. Надо, чтобы в сознаний ребят закрепились мысли, что без литературы музыка понесла бы большие потери: все виды вокальной музыки от простой детской песенки до больших, сложных кантат, всё богатство народной песенной музыки, оперы и балеты, вся симфоническая и другая инструментальная (без пения) музыка, в которой использованы мелодии песен, — всё это исчезло бы. Трудно было бы музыке без литературы.

Музыка на этих уроках должна быть как вокальная, показывающая нерасторжимую связь музыки со словом, так и инструментальная, в которой композиторы обращались к мелодии каких-либо песен.

Ребята также закрепляют творческие навыки компьютерной аранжировки, составляя небольшие музыкальные композиции из звуковых заготовок и совершенствуя аранжировки пройденных в четверти пьес.

Сочинение в программах-аудиоредакторах небольших музыкальных построений, близких образному строю пройденных в четверти произведений.

Музыкально-компьютерная аранжировка на основе предложенных в ИУМК моделей.

Воссоздание музыкальных произведений на основе предложенных паззлов.

Проведение «Угадайки» по материалу, пройденному за четверть (на основе представленных в ИУМК аудиоматериалов).

Вторая четверть

«Что стало бы с литературой, если бы не было музыки»



Первый урок

На уроках первой четверти мы увидели, как много потеряла бы музыка, если бы не было литературы: вся музыка, предназначенная для пения (песни, романсы, хоры, кантаты), превратилась бы в сплошной вокализ — пение без слов.

Исчезли бы оперы и балеты, потому что в их основе лежат тоже литературные произведения, предназначенные для постановки на театральной сцене (литературно-драматические произведения).

Теперь посмотрим: только ли музыке нужна литература или литературе так же нужна музыка?

Прежде всего: если бы не было музыки, то все стихи, сколько бы ни написали их поэты всего мира, остались бы только стихами и никогда не стали бы песнями. А ведь очень многие стихи писались специально для того, чтобы композиторы сочинили для них музыку. Эти стихи словно бы лишены достаточной силы для самостоятельной жизни, жизни без музыки. Можно ли, в самом деле, представить себе, что на каком-нибудь концерте выйдет артист на сцену и начнет читать: «Во поле берёза стояла, во поле кудрявая стояла. Лю-ли, лю-ли стояла, лю-ли стояла...» или «Полюшко-поле (ды), полюшко широко поле...». Каждый из нас может привести сколько угодно таких примеров. А ведь с музыкой те же стихи превосходно звучат в любой концертной программе.

Но музыка обогащает литературу, не только тем, что превращает стихи в песню. Писателями и поэтами написано очень много разных литературных произведений, в которых рассказывается о музыке, а в некоторых музыка даже становится «главным действующим лицом». Это прежде всего сказки, которые можно назвать «музыкальными сказками».

Вспомним, какими словами начинает Пушкин поэму «Руслан и Людмила».

У лукоморья дуб зелёный;
Златая цепь на дубе том:
И днём и ночью кот учёный
Все ходит по цепи кругом;
Идёт направо — песнь заводит,
Налево — сказку говорит.

Вот так подчеркнул Пушкин близость песни (музыки) к сказке (литературе), их нерасторжимую связь.

С помощью учителя ребята могут вспомнить другие сказки, в которых они встречались с музыкой (например, в «Сказке о царе Салтане» белочка поёт песенку «Во саду ли, в огороде», в «Золушке» на балу звучит музыка вальса и т.п.).

«Волшебный смычок» подведёт ребят к сказке, которая прозвучит на следующем уроке и в которой музыка для скрипки будет «главным действующим лицом». Ребята решают музыкально-компьютерную «головоломку» — составляют мелодию этой песни на основе её представленных в случайном порядке фрагментов. Ориентируются в нотном тексте этой песни. Создают её электронную аранжировку, имитируя в её мелодии электронными средствами струнные штрихи *arco* и *pizzicato*.

«Волшебный смычок» (норвежская народная песня) — воссоздание песни из фрагментов пазла, инструментовка её мелодии в MIDI-секвенсере, разучивание.



Второй урок

Одна из лучших сказок, где главную роль играет музыка, — белорусская сказка «Музыкант-чародей». Вот краткое изложение этой сказки.

«Жил-был на свете музыкант. Начал он играть ещё с малых лет. Пасет, бывало, волы, срежет лозину, сделает себе дудочку и как заиграет, так волы и перестанут щипать траву — насторожат уши и слушают. Птички в лесу притихнут, даже лягушки по болотам не квакают. Когда играл маленький музыкант, каждому казалось, будто сладость какая-то пролилась ему на сердце, какая-то неведомая сила подхватила его и несет всё выше и выше — в чистое синее небо к ясным звездам. И хочется сидеть так вот всю жизнь и слушать игру музыканта. Играл он весело — все веселились. Играл печально — на всех тоска нападала. Вот какой был музыкант-чародей: что захочет, то с сердцем и делает.

Подрос музыкант, смастерил себе скрипочку и пошел ходить по свету. Простые, добрые люди любили его, поили, кормили. А злые паны не любили, потому что, послушав музыканта-чародея, переставали люди служить им, не хотели им подчиняться. И решили злые паны погубить музыканта. И сговорились с чертями, и черти наслали на него, когда он по лесу шел, двадцать голодных волков.

Загородили волки музыканту дорогу, зубами щелкают, глаза горячими угольками горят. А у музыканта в руках ничего нет, только скрипка в котомке. Достал он из котомки скрипку, чтобы ещё раз поиграть перед смертью, прислонился к дереву и провел смычком по струнам. Как живая заговорила скрипочка. Замерли кусты и деревья. А волки как стояли, разинув пасти, так и застыли. Слушают во все уши и голод забыли. Перестал музыкант играть, а волки, как сонные, в лес потянулись... Вот какой был музыкант-чародей.»

Ребята продолжают работу над норвежской народной песней аналогичного содержания «Волшебный смычок»: выполняют её электронную аранжировку на основе

представленной модели и исполняют под аккомпанемент сделанной собственноручно фонограммы.

«Вошебный смычок» — работа над электронной аранжировкой мелодии, исполнение.



Третий урок

Музыка часто звучит не только в сказках, но и в баснях. Такие басни, в которых музыка — «главное действующее лицо», писал великий русский баснописец И.А. Крылов: «Осел и соловей», «Скворец», «Кошка и соловей», «Кукушка и петух» и другие. Вспомним очень интересную и, можно сказать, для нас очень полезную басню Крылова «Квартет». Квартетом называется музыка, в исполнении которой участвуют четыре любых музыканта: 4 трубы — квартет; рояль, скрипка, виолончель и певец — квартет; арфа, флейта, кларнет и скрипка — тоже квартет. Но такие квартеты встречаются не так уж часто. Зато очень часто и в прежние времена, и в наши дни композиторы сочиняют струнные квартеты, в исполнении которых участвуют 2 скрипки, альт и виолончель. Струнные квартеты писали Моцарт, Бетховен, Шуберт, Григ, Глинка, Бородин, Чайковский — словом, очень многие из уже известных ребятам композиторов.

В «Квартете» Крылова тоже 2 скрипки, альт и виолончель (только он назвал виолончель «басом», потому что виолончель — самый низкий «басовый» инструмент в квартете). Вот эта басня:

Проказница Мартышка,
Осел,
Козел
Да косолапый Мишка,
Затеяли сыграть Квартет.
Достали нот, баса, альта, две скрипки
И сели на лужок под липки
Пленять своим искусством свет.
Ударили в смычки («музыка»³⁰), дерут, а толку нет.
«Стой, братцы, стой!» кричит Мартышка: «погодите!
Как музыке идти? Ведь вы не так сидите.
Ты с басом, Мишенька, садись против альта,
Я, прима, сяду против вторы,
Тогда пойдёт уж музыка не та:
У нас запляшут лес и горы!»
Расселись, начали Квартет («музыка»);
Он все-таки на лад нейдёт.
— «Постойте ж, я сыскал секрет»,

³⁰ «Музыка» во всё время звучания басни представляет собой полнейшую бессмыслицу, хаотический набор нелепых звуков, ничем между собой не согласованных, лишенных интонационной и ритмической определенности. «Кто во что горазд» — вот «стиль» этой квартетной «музыки».

Кричит Осел: «мы, верно, уж поладим,
Коль рядом сядем».
Послушались Осла: уселись чинно в ряд;
(«музыка»);
А все-таки Квартет нейдёт на лад.
Вот, пуще прежнего, пошли у них разборы
И споры,
Кому и как сидеть.
Случилось Соловью на шум их прилететь.
Тут с просьбой все к нему, чтоб их решить сомненье:
– «Пожалуй», говорят: «возьми на час терпенье,
Чтобы Квартет в порядок наш привести:
И ноты есть у нас, и инструменты есть;
Скажи лишь, как нам сесть!».
– «Чтоб музыкантом быть, так надобно уменье
И уши ваших понежней»,
Им отвечает Соловей,
«А вы, друзья, как ни садитесь,
Все в музыканты не годитесь».

Можно себе представить, какая чепуха, какая бессмыслица, какая фальшь получилась у этих четырёх горе-музыкантов.

А ведь на тех же самых инструментах, если они находятся в руках настоящих музыкантов, самая разнообразная музыка — медленная и быстрая, нежная и мужественная, печальная и радостная — звучит красиво, выразительно, увлекательно.

Ребята создают сонорную композицию в программе-аудиоредакторе, отвечающую хаотичному характеру звучания квартета в одноименной басне И. Крылова.

«Квартет» — составление сонорной композиции в программе-аудиоредакторе, отвечающей хаотичному характеру звучания квартета в одноименной басне И. Крылова. Второй квартет А. Бородина (фрагмент 3-й части) — слушание.



Четвертый урок

Предложить ребятам вспомнить и доучить, а если у кого-то возникло желание, усовершенствовать свою электронную аранжировку романса Глинки «Жаворонок». Объяснить, что музыка эта очень неожиданно (!) будет необходима на следующем уроке и к нему надо хорошо подготовиться.

После музыкальных сказок и басен можно вспомнить о рассказах, в которых музыка тоже является «главным действующим лицом». Музыка часто присутствует в рассказах одного из самых «музыкальных» отечественных писателей — К. Паустовского. Так, в его рассказе «Струна» звучит мелодия Чайковского, в рассказе «Корзина с еловыми шишками» — музыка Грига. А в рассказе «Старый повар» одним из героев по-

вестования оказывается Моцарт, который своей игрой принес умирающему человеку облегчение от страданий. Во всех этих рассказах Паустовского, которые учитель рекомендует ребятам для чтения, музыка обогащает жизнь человека, дает ему, как говорил Чайковский, «подпору и утешение».

Ребята, поэкспериментировав на прошлом уроке с сонорным, хаотично звучащим звуковым материалом, ищут осмысленные формы выражения своих мыслей. Они импровизируют на синтезаторе коротких фраз или MIDI-клавиатуре музыкального компьютера в процессе «музыкального разговора» с учителем, отвечающего принципам диалога: вопрос — ответ, подтверждение, возражение и т.п.

«Жаворонок» М. Глинки — доработка компьютерной аранжировки, исполнение.

Фрагмент из второй части симфонии «Юпитер» В. Моцарта — слушание.

Импровизация на синтезаторе коротких фраз или MIDI-клавиатуре музыкального компьютера в процессе «музыкального диалога» с учителем, отвечающего принципам осмысленного музицирования: вопрос — ответ, подтверждение, возражение и т.п.



Пятый урок

Писатель А. Гайдар любил солдатские песни. Он относился к ним с каким-то тёплым чувством. Солдатская песня живет в его книгах как добрый друг, к ней тянутся хорошие люди. А любимым музыкальным произведением Гайдара была очень тихая и нежная мелодия. Он мурлыкал эту мелодию, склоняясь над работой, он напевал её, глядя в ясное небо, прислушиваясь к пению птиц. Солдат, боевой командир — и вдруг нежная, как цветок мелодия? Видно, именно в ней для Гайдара открывалось то прекрасное, благородное, что больше всего он ценил в жизни, об этом Гайдар и повел речь в «Судьбе барабанщика».

«...Сережа заметил, как дороги отцу солдатские песни: отец даже зимой распахивал окно, когда с улицы слышалась песня красноармейцев, но когда мальчик попросил отца спеть солдатскую песню, тот запел... “Жаворонка” Глинки! Сережа удивился: замечательная песня, но вовсе она не солдатская. “Как же не солдатская?” — возражает отец и рисует сыну фронтовую картину: весеннее утро перед боем. Уже залегли солдатские цепи. А в ясном небе льется песня жаворонка. Лежит солдат, слушает и мечтает: может быть, и про него кто-нибудь вспомнит и вздохнет украдкой. Мальчику трудно согласиться с отцом: к чему в солдатской песне такая нежность?

Марш — вот это подходит солдату. А отец хочет убедить Сережу, что в душе солдата живет большая любовь к людям, к красоте — ко всему, чем так богата и прекрасна мелодия “Жаворонка”...».

Вот теперь, слушая «Жаворонка» в исполнении мужского голоса, ребята, вероятно, совсем по-другому, чем до сих пор, воспримут эту песню.

Ребята пробуют в аудиоредакторе на основе звуковых заготовок контрастного характера отразить свои впечатления от рассказа Гайдара и представления о войне.

«Судьба барабанщика» А. Гайдара (фрагмент рассказа) — слушание.

«Жаворонок» М. Глинки — слушание и пение под сделанную ранее учениками компьютерную фонограмму.

Создание на основе звуковых заготовок композиций, отражающих образы войны.



Шестой урок

Учитель может завести с ребятами разговор о прослушанной в течение последней недели музыке и воспользоваться этим, чтобы сыграть (или дать послушать в записи) «самим недавно услышанную музыку» (фрагмент из Вальса Шопена), не называя предварительно имя композитора и произведение. Ребята, слышавшие во втором и третьем классах Шопена (прелюдии, мазурки), попытаются сами определить, чья это музыка и как она может быть названа («просто вальс!»).

Затем можно перейти к последнему разделу урока и четверти. Музыка была у нас «главным действующим лицом» в сказках, баснях, рассказах (вспомнить кратко эти произведения). Теперь музыка окажется в центре кинофильма.

Здесь ребята могут назвать кинофильмы, запомнившиеся им музыкой. Следует сказать о том, что «музыкальным» фильмом мы называем не просто тот фильм, в котором звучит много всякой музыки, а тот, в котором музыка является, так же как это только что было в сказках, баснях и рассказах, — главным или, во всяком случае, одним из «главных действующих лиц». Может быть, кто-нибудь из ребят видел такие фильмы и запомнил их («Глинка», «Чайковский», «Мусоргский», «Большой вальс» об Иоганне Штраусе, «Учитель пения», «Антон Иванович сердится», мультипликационные фильмы и т.д.).

Рассказать ребятам, что у нас большой популярностью пользуется американский музыкальный кинофильм «Звуки музыки». В этом весёлом фильме показано, как ни один учитель не мог справиться с непоседливыми, непослушными, невероятно баловными ребятами. Но вот пришла к ним совсем молодая воспитательница, она очень любила музыку, очень любила петь и своей любовью к музыке увлекла ребят. Они остались, как прежде, весёлыми, но перестали безобразничать, стали очень разумными и послушными, полюбили музыку и с удовольствием начали петь. Воспитательница придумывала для них увлекательную, хотя и совсем нетрудную музыку. Эта музыка выростала из простых интонаций, из нескольких звуков, даже из обыкновенных гамм, и получалось, что простая и весёлая детская музыка оказалась «главным действующим лицом» большого кинофильма.

Ребята исполняют на синтезаторе или MIDI-клавиатуре музыкального компьютера мелодии из кинофильма «Звуки музыки» (композитор Р. Роджерс) в опоре на нотно-клавишную запись этой мелодии: учитель играет на синтезаторе фразы мелодии, а затем показывает на плакате с нотно-клавишной схемой, какие клавиши следует взять ученикам, чтобы повторить эти фразы. Для разучивания мелодии используется также видеотренажёр «Звуки музыки».

Вальс (си минор) Ф. Шопена — слушание.

Пение и исполнение на электронной клавиатуре мелодии из кинофильма «Звуки музыки».



Седьмой урок

После разучивания фрагмент из кинофильма «Звуки музыки» можно исполнить вместе с записью. Закончить урок кратким обобщением: вспомнив все произведения, звучавшие на уроках четверти (музыка в сказках, в баснях, в рассказах и в музыкальном кинофильме), ещё раз задуматься над тем, что, не будь музыки, не могло бы появиться и ни одно из этих произведений (объяснить, что в основе кинофильма, так же как в основе оперы и балета, лежит литературно-драматическое произведение; в опере и балете такое произведение называют либретто, а в кинофильме — сценарий).

*Фрагмент из кинофильма «Звуки музыки» — исполнение (по желанию — вместе с записью). Ознакомление учеников с нотным видом исполняемых ими музыкальных фраз. Слушание и исполнение музыки по желанию учащихся и учителя.
«Угадайка» по музыкальному материалу, пройденному за четверть.*

Второе полугодие:

«Музыка и изобразительное искусство»

Третья четверть

«Можем ли мы увидеть музыку»



Первый урок

Обобщение первого полугодия: связь музыки с литературой не только обогащает и музыку, и литературу, но дает более полное представление о жизни. Повторение каких-либо произведений, звучавших в классе в первом полугодии, может наглядно подтвердить эту мысль. Примером может служить фрагмент из поэмы-кантаты Г. Свиридова «Памяти Сергея Есенина» — «Поёт зима, аукает». Музыка придает здесь стихам особую силу, живое ощущение бурана, вьюги, бушующей стихии, словно мы сами пробираемся сквозь эту стихию.

Так же как и с литературой, музыка связана с изобразительным искусством (живописью, скульптурой), хотя связь эта, конечно, проявляется совсем по-другому: стихи можно петь, если на них написана музыка, музыку (ее характер, содержание) можно выразить стихами или прозой. Связь музыки с изобразительным искусством иная: музыка может навеять нам какие-либо зрительные (живописные) образы, даже определенные картины; всматриваясь в картины и скульптуры, мы можем услышать в своем воображении ту или иную музыку.

Яркие конкретные картины вызывает в нашем воображении народные песни, в том числе шуточного характера, особенно если музыка красочно аранжирована. Ребята знакомятся с сюжетом шведской народной песни «Три парня» и выполняют творческие задания на восстановление её в целостном виде на основе предложенных фрагментов, а также на инструментовку её мелодии. Последнее задание особенно важно. Инстру-

ментальными средствами ученики должны «нарисовать» картину происходящего, напоминающую весёлый фарс.

«Поёт зима, аукает» Г. Свиридова.

Построение мелодии шведской народной песни «Три парня» на основе нескольких данных в случайном порядке фрагментов (решение музыкальной «головоломки»).

Электронная аранжировка песни «Три парня»: подбор тембра мелодии в соответствии с жанровой основой (полька) и формой (куплетной) мелодии. Подчеркивание тембровыми средствами её весёлого сюжета.

Разучивание этой песни под сделанную учениками фонограмму.



Второй урок

Ребята продолжают работать над шведской народной песней «Три парня»: завершают её электронную инструментовку, корректируют громкость и расположение голосов по панораме, пробуют исполнить её мелодию на электронных клавишных инструментах (используя видеотренажёр), поют её.

Эта весёлая шуточная песня рисует яркую картину. Исполняя эту песню, мы «видим» и самих парней, и их весёлую походку, и все, что с ними происходит во время их прогулки в город.

«Три парня» (шведская народная песня) — электронная аранжировка, исполнение.



Третий урок

Напомнить о музыке А. Бородина, которую ребята уже слышали: «Спящая красавица» (во втором классе) и отрывок из Квартета (во второй четверти четвёртого класса). В связи с первым из этих сочинений повторить принцип построения формы рондо (вслучаться в могучий, «богатырский» характер обоих «эпизодов»). В главной теме — образ царевны — подчеркнуть некоторую связь с мелодией «Квартета» (напевность, мягкая лиричность). Далее сказать о том, какую большую роль могучие («богатырские») образы играли в музыке Бородина, прежде всего в опере «Князь Игорь».

Подробнее речь о «богатырской теме» в русской музыке пойдёт на следующем уроке, а сейчас в качестве примера богатырской музыки Бородина ребята разучат начальную мелодию из его Второй симфонии. После того как мелодия Бородина будет разучена, ребята сами должны определить построение и характер её основного зерна-интонации (настойчивое, упорное «втаптывание» основного звука, придающее мелодии особую устойчивость и силу; сочетание в одной интонации мажора с минором, отчего она становится не только очень своеобразной, но и очень богатой, сочной и могучей).

Итак, на уроке прозвучала тема богатырей — защитников Руси. А как ребята представляют себе музыкальный образ их врагов? Компьютерные программы дают возможность создавать самую разную музыку, в том числе отличающуюся гротескным,

смешным или фантастическим характером. Пусть ребята попробуют в программе-аудиоредакторе на основе звуковых заготовок выстроить образы Соловья-разбойника, Идолица-поганого или других сказочных недругов богатырей. Для этого им потребуется не только подобрать соответствующие семплы, но и поработать над их фактурной и композиционной организацией.

«Богатырская мелодия» из Второй симфонии А. Бородина — разучивание.

Составление в программе-аудиоредакторе сонорной композиции гротескного характера, передающей «злые» образы из русских народных сказок и былин.



Четвертый урок

Продолжить разговор, начатый на прошлом уроке: «богатырская тема» с давних пор звучала в русском искусстве. Мы часто встречаемся с ней в народном творчестве, в поэзии, литературе, музыке, живописи, театре, кино. Это оттого, что с древних времен и, можно сказать, до нашего времени (Великая Отечественная война) со всех концов на Русь наступали враги, пытаясь завладеть нашими землями, богатствами, поработить наш народ. Образ богатыря родился в русском искусстве как образ могучего защитника Родины.

Вторая симфония Бородина так и называется — «Богатырская симфония». Мелодия, которую мы на прошлом уроке разучили, и есть главная мелодия первой части этой симфонии. Какими представят себе ребята героев этой симфонии, когда будут слушать её звучание в симфоническом оркестре? Возможно, некоторые вспомнят «Богатырей» В.М. Васнецова, но и те, кто этой картины не знает, вероятно, почувствуют, что в музыке Бородина ощущаются люди сильные, могучие, люди-богатыри. Это ощущение не исчезает, несмотря на то, что идущая вслед за «богатырской» мелодией вторая мелодия более певуча, даже лирична и по характеру своему близка к теме звучавшего на одном из уроков 2-й четверти Квартета Бородина. Показанная ребятам после прослушивания симфонии репродукция картины подтвердит верность их творческого воображения.

Хорошим дополнением к васнецовским «Богатырям» может стать репродукция картины советского художника Ильи Глазунова «Два князя». Старший из них (возможно, отец) указывает младшему (возможно, сыну) на далекий огонь и дым военных пожаров. Можно ли сомневаться в том, что старший «князь-богатырь» учит молодого «князя-богатыря» любить и защищать родную землю?! Здесь стоит обратить внимание ребят на то, что у человека есть не только внутренний слух (способность услышать «мысленно», «внутри себя» то, что на самом деле в этот момент не звучит), но и внутреннее зрение (способность увидеть «мысленно», «внутри себя» то, чего на самом деле в этот момент нет перед глазами).

Это внутреннее зрение поможет ребятам музыкальными красками нарисовать картину недругов сказочных богатырей. Они продолжат начатую на прошлом уроке работу над составлением композиции из звуковых заготовок в программе-аудиоредакторе.

«Богатырская мелодия» — исполнение.

Экспозиция первой части Второй симфонии («Богатырской») А. Бородин — слушание.

Продолжение работы в аудиоредакторе над музыкальной композицией по мотивам образов русских сказок и былин.



Пятый урок

Кратко рассказать о том, как во второй половине XIX века (более ста лет тому назад) пять русских композиторов объединились в группу, получившую название «Могучей кучки». «Могучая кучка» все свои силы посвятила развитию и укреплению русской национальной музыки, опираясь в своей борьбе за национальное искусство на русскую народную музыку и творчество основоположника русской классической музыки М.И. Глинки. Мы уже знакомы с творчеством трёх членов «Могучей кучки» — Н.А. Римского-Корсакова (вспомним оперу «Золотой Петушок»), А.П. Бородин («Спящая княжна», Квартет, «Богатырская симфония») и М.А. Балакирева (мы слушали его переложение для фортепиано песни Глинки «Жаворонок»).

После звучания «Богатырской симфонии» Бородин дать ребятам послушать (тоже в симфоническом звучании) экспозицию главной темы и подход ко второй теме из увертюры Бетховена «Кориолан». И та и другая музыка может быть определена одинаковыми эпитетами: сильная, мужественная, могучая, богатырская. Есть, однако, в музыке Бородин одно очень существенное свойство, благодаря которому мы никогда не подумаем, что это бетховенская музыка: в ней звучат интонации русской народной песенности.

Для русской народной музыки, как и музыки других народов, характерны не только эпические и лирические образы, но и комические, игровые. Плясовая песня «Из-под дуба» рисует картину весёлого народного праздника. Инструментуя в программе-MIDI-секвенсере мелодию этой песни, можно дать волю своей фантазии. Каждый её куплет лучше всего озвучить разными народными инструментами — звонкими, пронзительными, яркими. Пусть ребята определяют, где хорошо дать духовые инструменты, а где скрипку, где вступает гармошка (с характерным для неё тонико-доминантовым ходом).

Важно также расставить все эти голоса по панораме, что создаст зримую картину музыкального разговора бойких, озорных персонажей. Обратите при этом внимание ребят на звучание во второй вариации «птичьего свиста» из правой колонки, требующее уравновешивания идущего одновременно звучания из левой колонки.

«Богатырская мелодия» — исполнение.

Экспозиция первой части Второй симфонии («Богатырской») А. Бородин — слушание.

Электронная инструментовка мелодии русской народной песни «Из-под дуба».



Сегодня к трем композиторам «Могучей кучки» добавится ещё один — М.П. Мусоргский. Крупнейшие творения Мусоргского — две оперы, «Борис Годунов» и «Хованщина».

После того как ребята разучат мелодию «Песни Варлаама» из «Бориса Годунова», они услышат эту музыку в оперном звучании и по характеру этого звучания попытаются представить себе, как мог выглядеть Варлаам («подсказать» надо лишь то, что Варлаам — «беглый», то есть бежавший из монастыря монах; надо обязательно добавить и то, что Мусоргский был великий мастер ярких, острых, характерных «музыкальных портретов»). Важно, чтобы, пытаясь представить себе образ Варлаама, ребята задумывались не столько о словах песни (про взятие Казани), сколько о том, каким может быть человек, так воплощенный Мусоргским в музыке и так («звероподобно» — по выражению одного критика) поющий эту песню. Какой у него нрав, характер? Весьма вероятно, что некоторые ребята опишут Варлаама похожим на «Протодьякона» И.Е. Репина, репродукцию с которого увидят после прослушивания музыки: огромным, разгульно живущим, любящим выпить и поесть; можно сказать, что гигантское пузо — центр репинской картины! Им, конечно, будет интересно узнать, что сам Мусоргский, увидев репинского «Протодьякона», воскликнул: «Так ведь это же мой Варлаамище».

Сравнивая репинского «Протодьякона» с Варлаамом Мусоргского, необходимо, как и во всех случаях, когда ребятам предлагается сопоставлять произведения музыки и живописи, подчеркнуть, что музыка не была сочинена к «картине», так же как картина не была написана «по музыке». И Варлаам, и «Протодьякон» — самостоятельные образы, запечатлевшие, однако, схожие, характерные для старой России типы монахов и попов. Самой главной задачей для ребят остается нахождение в музыке сходных черт с картиной: «огромные», «широкие», «разбросанные» по всем регистрам звучности, обилие густых басов, резких тембров медных духовых инструментов и т.д., вплоть до последнего разгульного «выкрика» Варлаама при окончании песни.

Музыкальный образ Варлаама в какой-то степени перекликается с игровыми, комическими образами русской народной песни, которые повлияли на многих отечественных композиторов — от кучкистов до Р. Щедрина. Учитель предлагает ребятам продолжить работу над инструментовкой в таком комическом лубочном ключе мелодии русской народной песни «Из-под дуба». Для каждого её куплета ученикам надо подобрать различные электронные тембры, близкие по звучанию народным инструментам, чтобы создать картину весёлой деревенской пляски.

«Песня Варлаама» из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского — исполнение мелодии и слушание.

Продолжение работы над электронной аранжировкой русской народной песни «Из-под дуба».



Седьмой урок

Вторая опера Мусоргского, «Хованщина», рассказывает о той поре истории русского народа, когда начиналось царствование Петра I («Великого»), задумавшего уничтожить в стране обычаи и привычки старой, тёмной Руси, распространить в народе культуру, свет знаний, науки и искусства. Нарисовав во вступлении к «Хованщине» картину рассвета над Москвой, Мусоргский имел в виду при этом картину гораздо более широкую: рассвет в жизни всего Русского государства. Мелодия этого вступления звучит совсем как русская народная песня, постепенно разворачивается, «светлеет», а сопровождают её глухие, отдаленные звуки колоколов московских церквей, возвещающих о наступлении утра.

На этом уроке мы вернемся к творчеству Сергея Прокофьева, чьи произведения звучали на уроках музыки уже с первого класса: «Марш», «Болтунья», «Петя и волк», хоры из «Александра Невского» (желательно, чтобы ребята сами вспомнили известные им произведения Прокофьева: учитель может помочь им, наиграв на инструменте главные мелодии этих сочинений). Сейчас ребята начнут разучивать одну из лучших мелодий оперы Прокофьева «Война и мир» (по роману Льва Толстого). Это — главная мелодия арии Кутузова, командовавшего русскими войсками в войне против французской армии Наполеона, мечтавшей захватить Москву, завоевать всю Россию. В своей арии Кутузов поёт о белокаменной Москве, о сердце России, о любви к своей Родине и готовности отдать жизнь за её спасение. Это один из самых важных эпизодов всей оперы Прокофьева.

Прозвучавшее в начале урока вступление к опере М. Мусоргского «Хованщина» — «Рассвет на Москве-реке» — может поспорить с живописными полотнами по яркости отражения картины природы. Пусть ребята вспомнят другие примеры связанных с образами природы музыкальных произведений и попробуют с помощью музыкально-компьютерной программы отразить свои впечатления о ней — например, о картине летнего ночного неба или тихого осеннего вечера.

Для построения подобных музыкальных картин надо поискать семплы с медленно разворачивающимися голосами, сопоставить их звучание в крайних регистрах и подобрать подходящие звуковые эффекты.

«Рассвет на Москве-реке» М. Мусоргского — слушание.

Ария Кутузова — слушание.

Создание в программе-аудиоредакторе музыкальных картин, навеянных образами природы.



Восьмой урок

Звучание музыки нередко вызывает в нашем представлении различные картины природы. Искусство и природа вообще неотделимы друг от друга. Художник, композитор, поэт часто воспевают природу, видя в ней прекрасный образец для своего творчества.

Если, вчитываясь в книги, вглядываясь в картины, вслушиваясь в музыку, вы будете отмечать в своей памяти всё, что там окажется связанным с природой, вы, может быть, даже удивитесь тому, как часто и глубоко проникает природа в искусство, как тесно они связаны друг с другом. Вот почему любовь к искусству и любовь к природе — такие близкие, можно сказать, родственные чувства.

На этом уроке ребята сами (или, как обычно, при поддержке и помощи учителя) могут вспомнить примеры связанной с природой музыки, с которой они встречались на занятиях в прошлые годы.

Примеров таких немало: народные песни «Во поле берёза стояла», «Уж как шла лиса», «Перепёлочка»; «Утро» Грига, «Жаворонок» Глинки, «Поёт зима, аукает» Свиридова. Даже бегло просмотрев названия музыкальных произведений, звучавших в классе на протяжении начальной школы, учитель найдёт достаточно большое количество знакомых учащимся ярких примеров, которые помогут им осознать и усвоить тему связи музыки с природой.

Ребята продолжают работу по созданию музыкальных картин на основе семплов программы-аудиоредактора.

Мелодия арии Кутузова — исполнение.

Продолжение работы по составлению музыкальных картин природы в программе-аудиоредакторе.



Девятый урок

Если ария Кутузова, которую ребята слушали и исполняли на прошлых уроках, — важная точка темы войны в опере Прокофьева, то важнейшей точкой темы мира является, несомненно, глубоко лиричный вальс, звучащий в начале оперы, в сцене бала, когда встречаются одни из самых главных действующих лиц — Наташа Ростова и Андрей Болконский, и в конце, в сцене смерти Андрея. В опере на фоне музыки этого нежного, поэтичного вальса звучат голоса Наташи, Андрея и других действующих лиц, а для концертного исполнения этой музыки сделано специальное переложение для одних струнных инструментов. В таком исполнении он сейчас и прозвучит в классе.

Образы «Войны и мира» начала XIX века ярко отражает музыка талантливых современников той эпохи, в частности, литератора и музыканта А. Грибоедова. Ребятам надо инструментовать мелодию его вальса ми минор с тем, чтобы подчеркнуть характерный для этой музыки сугубо «мирный», лирический образ.

Вальс из оперы «Война и мир» С. Прокофьева — слушание.

Электронная инструментовка мелодии вальса А. Грибоедова.



Обобщение: если мы очень внимательно вслушиваемся в музыку, в нашем воображении могут возникать соответствующие музыке зрительные представления, например, произведения изобразительного искусства, картины природы, какие-либо жизненные события. Сказанное справедливо далеко не для всех музыкальных произведений, и было бы большой ошибкой думать, что музыка всегда должна вызывать в нашем воображении конкретные зрительные образы. Обязательно так бывает только в музыке, называемой программной. Но было бы также неверно думать, что это относится только к программной музыке. Так, например, многие произведения Чайковского и Рахманинова, не имеющие никаких заголовков и никаких программ, часто вызывают у нас представления о русской природе. Так происходит в значительной степени оттого (о чём уже говорилось в «Предварительных замечаниях» к программе четвёртого класса), что в музыке этих композиторов слышна русская народная песенность, которая неразрывно связана с русской природой. Данную тему — связь музыки с природой и с изобразительным искусством — следует сделать на последнем уроке третьей четверти достаточно ясной, но не надо при этом забывать, что развитие этой темы будет продолжаться и в следующей четверти.

Ребята продолжают работу на компьютере — над электронной инструментовкой вальса А. Грибоедова или над созданием музыкальных картин природы; слушают и исполняют пройденную за четверть музыку.

Продолжение работы над электронной инструментовкой мелодии вальса А. Грибоедова (или над составлением музыкальных картин природы).

Слушание и исполнение музыки по желанию учащихся и по выбору учителя.

Четвёртая четверть

«Можем ли мы услышать живопись»



В третьей четверти речь шла о том, что звучание музыки иногда может вызывать в нашем воображении зрительные образы. Сейчас, развивая эту тему и рассматривая её с другой стороны, мы обнаружим, что, внимательно и сосредоточенно всматриваясь в произведения изобразительного искусства, мы нередко можем своим внутренним слухом услышать музыку (речь идёт, конечно, не обязательно о каком-либо конкретном музыкальном произведении, а о музыкальном звучании «вообще», о том или ином характере этого звучания). Здесь надо обратить внимание на то, что словом «картина» мы называем не только картину, нарисованную художником, то есть произведение изобразительного искусства, но и «картину природы», и «картину жизни» (то есть что-либо увиденное в жизни — дома, в школе, на улице и т.д., и т.п.).

Для лучшего усвоения этой мысли можно дать ребятам несколько заданий — описать «картину», которую они в состоянии представить себе мысленно («внутренним зрением»). Выяснить, не возникнут ли у них при этом какие-либо музыкальные представления. Задания могут быть разными: какая музыка возникнет в сознании ребят, если они мысленно представят себе, например, картину «Богатыри» (это будет, очевидно, «Богатырская симфония»); какие музыкальные сочинения вспомнят ребята, если мысленным взором они увидят какую-нибудь «картину природы» — широкую, полноводную реку, или полёт птицы в безоблачном утреннем небе, или цветущий весенний сад, или наступивший вечер (в первом случае это может быть «Вниз по матушке, по Волге», во втором — «Жаворонок», в третьем — «Вишня», в четвёртом — «Заход солнца»); какую музыку они мысленно услышат, если «нарисуют» себе такую жизненную картину: народ, заполнивший улицы и площади в дни революции (тут, естественно, могут вспомниться песни «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка» или «Са ира»).

Количество подобных заданий может быть значительно увеличено учителем и (что очень желательно!) самими учащимися. Здесь важно усвоить ход мысли и воображения: от зрительного образа — к музыкальному.

Музыкой, таким образом, может стать услышанная композитором картина природы — например, цветущего вишневого сада в японской песне «Вишня». Ребята могут «раскрасить» мелодическую партию этой песни разными голосами, чтобы получить светлое поэтическое и — одновременно — характерное для японских народных инструментов звучание.

*«Вишня» (или «Жаворонок», или «Заход солнца») — исполнение по выбору ребят.
Электронная инструментовка в программе-MIDI-секвенсере мелодии японской песни «Вишня».*



Второй урок

Надо рассказать ребятам о том, что большинство музыкальных инструментов обладает очень разными выразительными возможностями. Взять хотя бы трубу. Мы привыкли думать, что труба — это инструмент воинственный, боевой, призывный или героический. Действительно, ни один инструмент не сравнится с трубой в этих качествах, ни один не сыграет военный сигнал так ярко, как это может сделать труба. Но в то же время труба может быть инструментом мягким, нежным, задумчиво-лирическим.

Испанский танец французского композитора Равеля «Хабанера» в исполнении на трубе может служить примером необычного звучания этого инструмента (в «Хабанере» композитор использует трубу с сурдиной, которую музыкант вставляет в раструб инструмента, приглушая таким способом его звучание).

Богатыми выразительными возможностями обладают и народные инструменты. У каждого народа — они свои, но между ними много общего. Так, у англичан есть простая флейта — рекодер, у русских — похожий инструмент называется свирелью, а у японцев — «сякухати»: их флейта сделана из бамбука. У европей-

ских народов имеются инструменты типа гуслей — они называются цитрами, а у японцев такой инструмент называется «кото». И если подобными инструментами инструментовать мелодию песни «Вишня», её национальный колорит проявит себя особенно ярко.

Ребята, помимо инструментовки этой народной мелодии, также занимаются воссозданием её из заготовок паззла и исполнением на электронной клавиатуре в опоре на видеотренажёр.

Военные сигналы — слушание.

«Хабанера» М. Равеля — слушание.

Инструментовка мелодии японской песни «Вишня», воссоздание из заготовок паззла её целостного вида и исполнение на электронной клавиатуре.



Третий урок

Симфоническая картина французского композитора К. Дебюсси (современника Равеля) «Празднества» расширит представление ребят о музыке Франции начала XX века — музыки красочной, нарядной и при этом изящной, воздушной. В «Празднествах» обратить внимание на трёхчастность сочинения: в крайних частях — мерцание праздничных огней, весёлая суета ночного карнавала; в средней части праздничное шествие, возникающее где-то вдали и постепенно приближающееся к нам (три трубы с сурдинами звучат опять по-новому — таинственно и завораживающе). Музыка «Празднеств» очень «живописная», то есть вызывает в нашем представлении яркие зрительные образы — картины природы, картины народного гулянья.

Праздничное настроение продолжится в песне А. Цфасмана «Здорово», переносящей наше воображение из карнавальной ночи Франции в повседневную, привычную для школьников обстановку, в их родной город, с любимыми песнями и смелыми мечтами. Ребята выполняют инструментовку мелодии песни А. Цфасмана на основе программы-MIDI-секвенсера и разучивают её.

«Празднества» К. Дебюсси — слушание.

«Здорово» А. Цфасмана — электронная инструментовка мелодии песни и её разучивание.



Четвёртый урок

На этом уроке ребята увидят репродукцию картины И. Левитана «Вечерний звон». С внимательного всматривания и вслушивания (!) в неё — одну из лучших работ замечательного русского художника-пейзажиста — и следует начать урок. Уже само название картины говорит о том, что, когда художник писал её, он не только видел свое произведение, но и слышал его. Естественно, что и ребята обязательно почувствуют, что картина вовсе не безмолвна.

Что же звучит в ней? Одни, возможно, скажут, что звук тихих колоколов доносится до нас из далекой монастырской церкви; другие назовут какую-нибудь народную протяжную песню, которую поют (точнее «могли бы петь») плывущие на лодке люди; третьи, может быть, скажут (исходя из названия картины), что звучит русская народная песня «Вечерний звон»...

Все эти, казалось бы, такие разные предположения будут одинаково правильными, все они имеют под собой почву и рождены самой картиной, а не произвольным фантазированием, ни на чём не основанной выдумкой ребят. Ведь можно поручиться, что, во-первых, никто из них не скажет, что это «безмолвная» картина; а во-вторых, ни один не назовет здесь музыку, далекую по характеру от настроения «Вечернего звона».

Из сферы лирических образов ребята вновь переключаются в весёлую, праздничную образную сферу, свойственную песне А. Цфасмана «Здорово, здорово». Они заканчивают работу над электронной инструментовкой её мелодии, стремясь подчеркнуть характерные детали повествования в каждом из куплетов, и исполняют эту песню под разные варианты сделанных ими фонограмм.

«Ростовские звоны» или «Вечерний звон» (русская народная песня) — слушание.

«Вниз по матушке, по Волге» — исполнение.

«Здорово» — электронная инструментовка, исполнение.



Пятый урок

Пятый урок посвящен празднику 1 Мая. Давайте и мы сейчас, как на «маевке», споем свои песни. Вот посмотрите, первомайский плакат наших сегодняшних дней (на стене появляется плакат, на котором изображен земной шар и люди разных цветов кожи). Какую музыку услышат ребята, глядя на этот плакат? Если не все, то многие наверняка вспомнят (и внутренне услышат) песню «Нас много на шаре земном». Тема песни — дружба детей всего мира — отражает тему дружбы всех трудящихся мира. А это ведь и есть тема 1 Мая — дня мира и труда.

Пусть ребята попробуют самостоятельно вспомнить слова и мелодию песни и, быстро (как на «маевке») отрепетировав, споют её.

Народное гулянье не обходится без весёлых плясовых песен. С одной из них — русской народной песней «Ах вы, сени мои, сени» — ребята познакомятся на уроке. Они не только споют эту песню, но и будут работать над инструментовкой её мелодии с помощью программы-MIDI-секвенсера.

«Нас много на шаре земном» — повторение и исполнение.

Русская народная песня «Ах вы, сени мои, сени» — разучивание, исполнение, работа над инструментовкой её мелодии.



На стене перед ребятами находится репродукция картины Б.М. Кустодиева «Масленица». Обратить внимание ребят на то, как мастерски объединил художник множество, казалось бы, совершенно разрозненных деталей в единое целое. Картина очень пёстрая, с резкими контрастами, а вместе с тем очень цельная. Уже сочетание неподвижной белой массы инея на деревьях с яркими красками движущейся, шумной толпы составляет основной контраст картины.

Вслед за этим рассказать, что в начале прошлого века русский композитор Игорь Федорович Стравинский сочинил балет в четырёх картинах, назвал этот балет «Петрушкой» и добавил: «Потешные сцены». «Петрушку» можно исполнять и в концертах как «симфоническую сюиту» (тогда она уже называется не «в четырёх картинах», а «в четырёх частях»).

Вот краткое содержание первой картины этих «Потешных сцен», которую мы сейчас услышим.

Народное гулянье на масленой. Балаганный дед потешает толпу. Появляется шарманщик с уличной танцовщицей. Шарманщик играет на шарманке, потом, продолжая одной рукой крутить ручку шарманки, другой рукой берет трубу и играет на ней. Танцовщица танцует, отбивая такт треугольником. В другом конце сцены танцует другая танцовщица. Два барабанщика привлекают внимание толпы. Из театрала выходит старый фокусник. Он играет на флейте. Занавес раздвигается, толпа видит трёх кукол: Петрушку, Арапа и Балерину. Фокусник оживляет их прикосновением своей флейты. К великому удивлению толпы, Петрушка, Арап и Балерина дружно пускаются в пляс.

Тут можно спросить ребят, как представляют они себе музыку «Петрушки»: какую бы они сочинили музыку для такого балета, если были бы композиторами; какими словами могли бы определить характер музыки отдельных эпизодов (праздничное гуляние толпы, весёлые выкрики балаганного деда, шарманщик, танцовщицы, фокусник, дружный пляс оживших кукол); какой национальный характер, по мнению ребят, должен быть у этой музыки, на каких «китов» она будет главным образом опираться?

Пусть ребята внимательно прислушаются к музыке, когда она будет звучать: наверняка они услышат и общее веселье толпы, и балаганного деда, и шарманку с трубой, и музыку обеих танцовщиц и барабанщиков, и флейту фокусника (даже три «прикосновения» этой волшебной флейты к трем куклам), и заключительный пляс. И уж, конечно, ребята обратят внимание на то, что в музыке Стравинского, так же как в картине Кустодиева, множество самых разнообразных контрастных деталей соединяются в единую, цельную музыкальную картину. И всё это ребята не только услышат, но и увидят в своем воображении, даже если не будут смотреть на картину Кустодиева.

Компьютерные технологии помогут ребятам воплотить атмосферу народного гулянья в музыкальных звуках. После прослушивания музыки Стравинского они продолжают начатую на прошлом уроке работу над электронной аранжировкой русской народной песни «Ах вы, сени мои, сени» — песни, мелодия которой только что прозвучала в балетной музыке.

Их задача — не только найти голоса народных инструментов, отвечающих яркому, потешному характеру музыки, и сбалансировать их звучание по громкости, но и расставить их по «противоположенным углам» звуковой сцены, тем самым создавая иллюзию забавной музыкальной «перепалки» двух народных импровизаторов.

Возможно также разучивание мелодии этой песни на электронной клавиатуре в опоре на видеотренажёр.

Первая картина (1-я часть) балета И. Стравинского «Петрушка» («Потешные сцены») — слушание.

Электронная аранжировка и исполнение на электронной клавиатуре русской народной песни «Ах вы, сени мои сени».

Подготовка к заключительному уроку-концерту.



Седьмой и восьмой уроки

На этих уроках — последних в году уроках музыки — надо как можно проще и вместе с тем как можно яснее для ребят сделать обобщение по материалу всего года. Именно на этих уроках учителю необходимо особенно ясно представить себе смысл слов Романа Роллана, приведенных в «Предварительных замечаниях» к четвёртому классу, о том, что «границы отдельных искусств отнюдь не столь абсолютны и замкнуты», что «искусства ежеминутно переходят одно в другое», что «один род искусства находит свое продолжение в другом».

Цитировать эти слова ребятам, разумеется, не надо — они пока ещё слишком сложны и непонятны для них, но примеры, которые будет приводить учитель (и, обязательно, они сами!), должны сделать для них абсолютно ясной и очевидной мысль, в этих словах заключенную.

Вот тип вопросов, постановка которых поможет успешному решению этой задачи:

- Можно ли провести точную границу между музыкой и литературой в народной сказке «Музыкант-чародей»; в басне Крылова «Квартет», в рассказе Паустовского «Старый повар»? Если нельзя, то что этому мешает?
- Что сближает звучание «Петрушки» Стравинского с картиной Кустодиева «Масленица»?
- Что роднит между собой, как бы сливает в единый художественный образ стихи и музыку народной песни «Вечерний звон», звуки колоколов и картину Левитана «Вечерний звон»?

Примеров подобного рода можно привести очень много, даже если опираться только на материал, о котором шла речь, который ребята видели, в который вслушивались на занятиях музыкой только лишь в пятом классе.

Восприятие музыки в её связях с литературой и изобразительным искусством очень расширит художественный и жизненный горизонт учащихся, однако учителю ни на минуту нельзя забывать, что он проводит уроки музыки и поэтому музыка при всех обстоятельствах должна оставаться в центре внимания учащихся. Ни один из жанров

литературы и изобразительного искусства не должен возникать на этих занятиях вне музыки, вне связей с музыкой.

Необходимо, чтобы все вопросы, которые будут ставиться на последних уроках перед учащимися для более глубокого уяснения основной темы года, сопровождались звучанием музыки (в исполнении самих детей, в исполнении учителя, в записи на пленку либо на компакт-диск или в виде сделанной самими ребятами компьютерной фонограммы).

Значительную часть уроков следует посвятить подготовке к заключительному уроку-концерту, который по протяженности может несколько превышать обычный урок (продолжаться до одного часа), но должен быть не просто «концертом», а обязательно содержать те элементы, которые дадут слушателям (родителям и педагогам) ясное представление о том, как проходят обычные уроки музыки в течение года.

Исполнение и слушание музыки по усмотрению учителя и желанию самих ребят.

Подбор по слуху на клавиатуре синтезатора или подключенной к компьютеру MIDI-клавиатуре мелодии знакомых, в том числе пройденных за год песен. Их аранжировка и исполнение под созданные самими учениками фонограммы.

«Угадайка» по пройденным за четверть произведениям.

Подготовка к заключительному уроку-концерту.

Шестой класс

Первая четверть «Преобразующая сила музыки»



При входе в класс по традиции звучит школьная песня. После рассказов о «летних встречах с музыкой» или (если они будут перенесены середину или на конец урока) в самом начале урока без всяких предварительных комментариев дать ребятам прослушать две остроконтрастные песни: русскую народную песню «Матушка, матушка, что во поле пыльно?» в исполнении Людмилы Зыкиной и «Вальс» Жака Бреля в исполнении автора — одного из талантливейших французских шансонье (шансонье — французский эстрадный певец, как правило, сам сочиняющий и слова, и музыку исполняемых им песен).

Можно не сомневаться, что эти песни окажут на ребят совершенно различное воздействие: во время исполнения первой из них в классе не будет ни одной улыбки, во время исполнения второй — вряд ли хотя бы у одного человека сохранится серьёзное выражение лица. Ребята ясно почувствуют, какими разными они были при звучании этой музыки (как поразному воздействовала на них музыка). Вслед за этим учитель поможет ребятам определить содержание обеих песен.

Первая песня — о тяжёлой судьбе женщины в старой русской деревне. В ней рассказывается не только о переживаниях дочери-невесты, но и о горе матери, которое она переживает вторично: первый раз, когда её саму насильно выдавали, теперь, когда она выдает так же свою дочь. В «Вальсе» Жака Бреля поётся о чудесном танце — вальсе. Перед нами простой уличный певец, забывший обо всех трудностях и невзгодах жизни бродячего музыканта и желающий только одного: всех вокруг себя увлечь и заставить кружиться в вихре стремительного вальса.

После прослушивания этих двух чрезвычайно контрастных песен пусть ребята вспомнят примеры (из песен, рассказов, опер, балетов, кинофильмов), когда музыка оказывала влияние на человека, на многих людей.

Ребята переходят к работе над разучиванием и компьютерной инструментовкой мелодии русской народной песни «Матушка, матушка, что во поле пыльно?», стараясь подчеркнуть своеобразие звучания каждого куплета и создать линию нарастания напряжения к концу песенного повествования.

«Матушка, матушка, что во поле пыльно?» (русская народная песня) — слушание, разучивание, компьютерная инструментовка мелодии песни.

«Вальс» Жака Бреля — слушание.



Второй урок

Способность музыки, даже простой песни, воздействовать на сердце человека, наполнить его радостью, нежностью, гордостью, печалью, смелостью, мужеством и множеством других самых разнообразных чувств — величайшая сила музыкального искусства.

Рассказать ребятам о том, как знаменитый советский хирург С.С. Юдин, по его собственным словам, перед особо трудными операциями привык у себя в кабинете перелистывать страницы партитуры Шестой симфонии Чайковского. Для чего же в эту ответственную минуту нужна хирургу музыка Чайковского? Ведь, не для развлечения же, правда? Ему необходима предельная собранность, сосредоточенность, напряжение всех внутренних сил, воля, мужество и спокойствие. Тут музыка и приходит ему на помощь. Музыка Чайковского, в которой столько любви к жизни, к человеку, способна была удесятить силы хирурга, когда он шел к человеку, чтобы спасти ему жизнь...

С.С. Юдин «перелистывал» страницы Шестой симфонии Чайковского — лучшего произведения великого композитора. Давайте и мы прослушаем несколько страниц этой гениальной музыки. Слушая её, подумайте о том, как вам самим сможет помочь эта музыка в трудную минуту жизни, когда нужно будет стать особенно сильным, сосредоточенным и спокойным...

Ребята продолжают работать над компьютерной инструментовкой мелодии русской народной песни «Матушка, матушка, что во поле пыльно?», исполняют на MIDI-клавиатуре или синтезаторе контур мелодической линии этой песни в опоре на нотноклавишную запись и знакомятся с нотным представлением её текста. Затем поют эту песню, подыгрывая разученные фрагменты её мелодии на клавиатуре.

Вторая тема первой части Шестой симфонии П. Чайковского — слушание.

«Матушка, матушка, что во поле пыльно?» (русская народная песня) — продолжение работы над компьютерной инструментовкой мелодии песни. Исполнение этой песни при поддержке контура её мелодической линии на электронной клавиатуре.



Третий урок

В записи прозвучат два фортепианных вальса: Чайковского (ми бемоль мажор из «Детского альбома») и Шопена (ми минор). Предварительно не следует сообщать ни имена композиторов, ни названия пьес. Перед ребятами поставить следующие задачи: во-первых, определить, какого типа была музыка Чайковского, которую они слушали на прошлом уроке («песенная»), и к какому типу относятся только что прозвучавшие новые две пьесы («танцевальные»); во-вторых, высказать свое мнение о том, могут ли новые две пьесы повлиять на человека так же по-доброму, как музыка из симфонии Чайковского влияла на хирурга Юдина, и в чём здесь будет очевидное различие.

Необходимо помочь ребятам самим разобраться в некоторых чертах стиля обоих композиторов, которых сближает общий славянский колорит. Но у Чайковского «песенность» преобладает даже в танцевальной музыке, а у Шопена «танцевальность» про-

ступает даже в песнях. Обратить внимание также и на то, что в музыке Шопена много изящных, прозрачных, «кружевных» пассажей (он был не только гениальным композитором, но и гениальным пианистом), очень редко встречающихся в музыке Чайковского (он никогда в качестве пианиста не выступал, зато в его музыке, даже написанной для фортепиано, всегда слышатся голоса инструментов симфонического оркестра).

Далее ребята работают над электронной инструментовкой только что прослушанной мелодии вальса П. Чайковского. Выполняя это творческое задание, ученики должны стремиться подчеркнуть композиционную форму этой пьесы (трёхчастную), опираясь на инструменты симфонического оркестра (деревянно-духовые и струнные).

Вальс (ми минор) Ф. Шопена — слушание.

Вальс (ми бемоль мажор из «Детского альбома») П. Чайковского — слушание, электронная инструментовка мелодической линии.

«Зелёная рощица» (русская народная песня) — разучивание.



Четвёртый урок

Ребята слушают песню «Зелёная рощица», как она звучит в опере С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке». Учитель кратко напоминает о подвиге Алексея Маресьева, о книге Бориса Полевого, о том, что по этой книге Прокофьев и написал свою последнюю оперу.

Есть в этой опере сцена: Алексей в госпитале, в тяжелейшем состоянии — ему ампутировали обе ноги. Но страдает он больше не от физической боли, а от мысли, что никогда уже не сможет стать лётчиком. У постели бредящего Алексея сидит заботливая медсестра Клавдия. Она обязательно должна успокоить Алексея. Слов «все будет хорошо» — недостаточно. И она поёт ему, словно колыбельную песню, «Зелёную рощицу». «Напеваёт, как над младенцем» — делает пометку в нотах Прокофьев. Добрая, ласковая, необыкновенно красивая песня успокаивает Алексея, и он засыпает...

Ребята, очевидно, обратят внимание на то, что между двумя куплетами «Зелёной рощицы» (с одинаковыми словами) Прокофьев вставил ещё одну мелодию, тоже русской народной песни, придав таким образом «колыбельной песне» Клавдии трёхчастную форму.

Новая песня-танец (песня-пляска Д. Кабалевского «Чудо-музыка») построена иначе, чем, большинство известных ребятам куплетных песен. После вступления идут 4 похожих одночастных (без припева) куплета, однако одинаковы из них только первый и третий. Во втором, в отличие от остальных чисто мажорных, появляется минор и слова «А коль нету хоровода — не беда, и вдвоем сплясать неплохо иногда» — поются двумя солистами (девочкой и мальчиком). В четвёртом и пятом (после пляски) куплетах расширена последняя фраза. Эти расширенные фразы получатся хорошо и свободно, если начинать их возможно более тихим, лёгким звуком и беречь дыхание, чтобы его хватило до конца фразы.

Разобраться во всех особенностях построения этой песни ребятам поможет её электронная аранжировка. В компьютерной программе-автоаранжировщике они вы-

полняют, опираясь на помощь учителя, её гармонизацию, подбирают подходящие паттерны автоаккомпанемента для одного-двух куплетов.

Сцена из 5-й картины оперы «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева — слушание.

«Чудо-музыка» Д. Кабалевского — гармонизация, подбор в программе-автоаранжировщике шаблона рисунка аккомпанемента, разучивание.



Пятый урок

В песне Микиса Теодоракиса «На побережье тайном» рассказывается о том, с каким вдохновением, с какой любовью могли бы жить люди на земле, если бы они были свободными... Поёт песню совсем молодая, 19-летняя греческая певица Мария Фарандури в сопровождении маленького ансамбля — народный струнный инструмент «бузуки», гитара, рояль и ударные. Когда этот ансамбль вместе с Марией Фарандури был в Москве и записывал на пластинку песни Микиса Теодоракиса, сам композитор, борющийся у себя на родине с фашистским режимом, находился в тюрьме.

Мы не знаем греческого языка, но по самой музыке и по её исполнению почувствуем глубокую человечность этой песни, пронизывающую её жажду счастливой, спокойной жизни, глубокую любовь к родной земле. Греческие народно-песенные интонации — основа этой своеобразной музыки.

Ребята продолжают работу над электронной аранжировкой песни Д. Кабалевского «Чудомузыка». При выполнении инструментовки мелодии этой песни они должны стремиться подчеркнуть её весёлый характер и своеобразие каждого из её куплетов.

«На побережье тайном» М. Теодоракиса — слушание.

«Чудо-музыка» — работа над электронной инструментовкой мелодии, исполнение.



Шестой урок

Среди достопримечательностей Лейпцига — одного из крупнейших городов Германии — особое место принадлежит «церкви святого Фомы». Чем же прославилась эта церковь? Тем, что более 250 лет тому назад музыкой во время богослужения в этой церкви, хором и оркестром управлял великий немецкий музыкант — Иоганн Себастьян Бах. Вся создававшаяся после Баха музыка, вплоть до наших дней, глубокими своими корнями уходит в его творчество. Служба в церкви святого Фомы была нелёгкой: помимо управления церковной музыкой, Бах должен был обучать и воспитывать певчих — учеников церковной школы — и каждую субботу сочинять по новой кантате.

Любимейшим инструментом Баха был орган — величественный, могучий инструмент, соревноваться с которым трудно даже большому симфоническому оркестру. Для органа Бах написал множество прекрасных сочинений, в которых со всей полно-

той выразилось его стремление поднять, возвысить, облагородить человека, сделать его свободным и смелым.

На этом уроке прозвучит одна из прекраснейших органнх фуг Баха. Объяснить ребятам, что такое fuga, нетрудно, если напомнить (они наверняка слышали это не раз), что в хоре часто бывает так: вступает один из голосов хора и поёт главную мелодию, потом присоединяется второй голос с этой же мелодией, потом третий и т.д. Так начинается и fuga. В ней нет разделения на главный голос и аккомпанемент, с чем мы встречались в большинстве известных нам сочинений. В фуге все голоса одинаково важны. Они появляются то в верхнем, то в нижнем, то в среднем регистре, они всё время развиваются, то расходясь, то оставаясь по одному, по два, то объединяясь в единую мощную звучность. Фуги бывают и большие, и маленькие, состоят из двух, трёх, четырёх, пяти и даже шести голосов. Они пишутся и для хора, и для оркестра, и для органа, и для фортепиано. Обратите внимание ребят и на то, как музыка фуги от скромного звучания одного голоса непрерывно развивается до громогласной, величественной звучности в заключительных тактах.

Ребята заканчивают работу над электронной аранжировкой песни Д. Кабалевского «Чудо-музыка» и исполняют её под электронную фонограмму, используя все имеющиеся в классе музыкальные инструменты (синтезаторы, фортепиано, духовые, ударные, шумовые).

Органная fuga (соль минор) И. С. Баха — слушание.

«Чудо-музыка» — исполнение.



Седьмой урок

Помимо музыки для органа, для оркестра, для отдельных инструментов, Бах создал также огромное количество вокальных сочинений, в том числе много песен, по характеру своему близких к немецкой народной песне. На этом уроке ребята услышат и начнут учить одну из таких песен — «Весеннюю песню». Для мелодии этой песни характерно то, что все шесть фраз (по 4 такта), из которых она состоит, близки друг другу по характеру и вместе с тем ни одна из них не повторяет другую. Мелодия словно непрерывно разворачивается, развивая несколько основных интонаций.

На одном из недавних уроков мы сравнивали музыку двух славянских композиторов Чайковского и Шопена и выясняли, что их сближает и что различает. Сейчас попробуем таким же образом определить одно из важнейших свойств, отличающих музыку Баха от музыки Бетховена. Чтобы было легче выявить это свойство, возьмем не могучие, сильные, мужественные произведения, которые есть и у Баха, и у Бетховена, а произведения простые, прозрачные, написанные, кстати, обоими композиторами для юных, начинающих пианистов.

На прошлом уроке мы говорили о самостоятельности и одинаковой важности всех голосов как о характерном свойстве фуги. Но такую же самостоятельность голосов мы встречаем не только в фуге. Вспомним исполнявшиеся в начальных классах каноны («Со вьюном я хожу», «Во поле берёза стояла») и некоторые другие сочинения, в том

числе двухголосную русскую песню «Мы пойдем погулять». Такой тип музыки, в которой нет деления на главный голос и аккомпанемент, называется полифоническим типом (складом) или просто полифонией. А музыку, в которой мы ясно слышим главную мелодию в одном (чаще всего в верхнем) голосе, а аккомпанемент — в других голосах, мы называем музыкой гомофонного типа (склада) или просто гомофонией.

Так вот, если мы сравним музыку Бетховена с музыкой Баха, то обнаружим, что у Баха решительно преобладает полифония, а у Бетховена — гомофония. Но это, конечно, не значит, что у Баха мы не встретимся с гомофонией (примером тому может служить «Весенняя песня»), а у Бетховена — с полифонией. Эти два типа (склада) музыки в чистом виде и в различных сочетаниях мы будем встречать во всей мировой музыке с её первых шагов до наших дней. Сравнение «Прелюдии» Баха с «Менуэтом» Бетховена ясно покажет нам, что такое полифония и что такое гомофония.

Прослушав Менуэт Л. Бетховена в фортепианном звучании, ученики приступают к работе над его электронной аранжировкой. В ней они должны показать контраст крайних разделов, исполняемых всем оркестром, и среднего, в котором в мелодической партии звучит лишь одна его группа — деревянно-духовых инструментов. Противопоставляя по тембру мелодию и аккомпанемент, ребята на основе собственной творческой практики знакомятся со строением музыки гомофонно-гармонического склада, в котором эти два фактурных пласта присутствуют всегда.

«Весенняя песня» И.С. Баха — разучивание.

Прелюдия (ми минор) И.С. Баха — слушание.

Менуэт (соль мажор) Л. Бетховена — слушание, электронная инструментовка на основе программы-MIDI-секвенсера.



Восьмой урок

Всему миру известно имя чешского писателя и журналиста, неутомимого борца против фашизма Юлиуса Фучика. Вот что он написал своим родным за несколько дней до казни: «...верьте мне: то, что произошло, ничуть не лишило меня радости, она живет во мне и ежедневно проявляется мотивом из Бетховена». Что же это за мотив, который поддерживал человека, наполнял его радостью, согревавшей всех, кто с ним соприкасался? Это первые два такта, которыми начинается знаменитая Пятая симфония Бетховена. Тот самый мотив из четырёх нот, про который сам Бетховен сказал: «Так судьба стучится в дверь». Всю симфонию, все её четыре части пронизывает этот мотив — её главная интонация.

В классе звучит первая часть этой симфонии. Предварительно надо на рояле сыграть мотив, о котором только что шла речь. Можно также напомнить главную тему третьей части, которую ребята слушали и сами пели во втором классе (в основе этой темы лежит всё тот же четырёхзвучный мотив-интонация).

Ребята заканчивают работу над другим бетховенским сочинением — Менуэтом, стараясь средствами электроники (инструментовка, корректировка темпа) подчеркнуть мужественный, светлый и радостный характер этой музыки.

«Весенняя песня» — исполнение.

Первая часть Пятой симфонии Л. Бетховена — слушание.

Менуэт (соль мажор) Л. Бетховена — электронная аранжировка.



Девятый урок

На уроках первой четверти прозвучала очень разная музыка. Разная не только потому, что её сочиняли разные композиторы разных стран, а прежде всего потому, что выражала она очень разные человеческие чувства, потому, что в ней были воплощены совсем разные стороны человеческой жизни. Поэтому она очень по-разному способна воздействовать на людей, по-разному воздействовала она и на нас. Вспомним, как серьёзно, сосредоточенно слушали мы песню «Матушка...», как улыбались, слушая «Вальс» Бреля! Вспомним, как музыка Чайковского придавала силы хирургу перед операцией; как «Зелёная рощица» успокаивала страдавшего Алексея; как возвышала дух верующих музыка Баха; как песни Теодоракиса помогали греческим патриотам, а музыка Бетховена — чешским антифашистам!..

Так сознание учащихся обогащается пониманием того, что жизнь не только рождает музыку, но и испытывает на себе её преобразующее влияние. Когда позволит время, можно предложить учащимся припомнить из звучавшей в предыдущие годы музыки примеры, показывающие преобразующую силу музыки (песня С. Прокофьева из кантаты «Александр Невский» — «Вставайте, люди русские» — была в годы Великой Отечественной войны «взята на вооружение» солдатами Советской Армии; «Жаворонок» Глинки согревал душу солдата перед сражением; музыка Моцарта утешала умирающего старого повара и т. д., и т. п.).

Великие композиторы всегда стремились к тому, чтобы их музыка помогала людям, оказывала благотворное влияние на жизнь. Вот что в этом смысле можно сказать, например, о трёх великих классиках прошлых времен.

Бах стремился, чтобы его музыка вызвала в человеке чувство собственного достоинства, веру в силу человеческого разума и человеческих чувств. Образ человека, за которого боролся своим искусством Бах, можно охарактеризовать словами А. М. Горького: «Человек — это звучит гордо!». Этим Бах и близок нам — людям, живущим через двести пятьдесят лет после его смерти.

Бетховен старался своей музыкой сделать человека сильным, мужественным, способным преодолевать любые жизненные невзгоды, готовым к самопожертвованию в борьбе за свободу, устремленным к радости победы. «Судьба, я схвачу тебя за глотку, тебе не удастся меня задушить» — эти слова Бетховена объясняют самое главное в его творчестве, благодаря чему оно оказывается таким близким и дорогим для нас.

Чайковский мечтал о том, чтобы его музыка приносила людям «подпору» и «утешение». Вся его музыка проникнута любовью к человеку, пониманием его переживаний от едва заметных движений чувств до их сокрушительных порывов. В этой глубокой человечности музыки Чайковского — основа её невероятно широкой популярности, главная причина того, что людям нужна эта музыка, как нужно доброе, ласковое слово близкого, родного человека.

Музыку, которая будет звучать на этом уроке, учитель выберет сам вместе с учащимися.

Исполнение и слушание музыки по усмотрению учителя и желанию самих ребят, в том числе — исполнение песен под созданные учениками за четверть фонограммы.

Вторая четверть **«Преобразующая сила музыки» (продолжение)**



Поскольку урок этот идёт непосредственно после государственного праздника «День примирения и согласия», учителю следует вспомнить о том, что последний является продолжением советского праздника годовщины Великой Октябрьской Социалистической Революции. Затем надо коротко побеседовать с ребятами о героических и трагических страницах истории нашей страны, о том, какую роль играла музыка в грозные революционные и военные годы, как она воздействовала на мысли и чувства нашего народа.

Сегодня у нас в стране поставлено много памятников героям и жертвам, погибшим в годы революции и войны. Своеобразным памятником им служит и музыка. Учитель предлагает ребятам послушать «Маленький реквием» Д. Кабалевского.

Но войны и революции проходят, а жизнь с её радостями и печалью продолжается. Ребята вспоминают выученную в прошлой четверти «Весеннюю песню» И.С. Баха, слушают «Старинную польку» и приступают к работе над электронной инструментальной мелодией последней. Они анализируют на слух форму этой пьесы и определяют, сколько контрастных тембровых красок им потребуется для выполнения этой работы. В соответствии с особенностями композиционной формы (сложная трёхчастная с трио) ученики должны найти место звучанию деревянно-духовых, струнных и медных духовых инструментов.

«Маленький реквием» Д. Кабалевского — слушание.

«Весенняя песня» — исполнение.

Старинная полька — электронная инструментальная мелодия.



Мы уже знакомы с творчеством Рахманинова, слушали его «Вокализ», пели сами прекрасную мелодию из его Третьего концерта для фортепиано с оркестром (напомнить эту мелодию) и ощущали в этой музыке любовь Рахманинова к родной народной песенности и родной русской природе. Но не только эта, можно сказать, лирическая струя привлекла к музыке Рахманинова внимание и любовь множества людей, не только это сделало его музыку такой созвучной тому предреволюционному времени, когда она, в большей части своей, была написана. Как гениальный композитор, он не мог не отра-

зять в своей музыке растревоженности и взволнованности, которые царили в ту пору в русском обществе. Можно сказать, что дух приближающихся драматических событий витал в атмосфере общества, делая её по-особому взволнованной и напряженной. Именно эти черты — взволнованность и напряженность — окрашивают произведения Рахманинова дореволюционной поры, в том числе, одно из самых лучших — Второй концерт для фортепиано с оркестром, первую часть которого вы сейчас услышите.

Как набатный колокол звучат аккорды солиста, начинающего эту музыку. А вслед за аккордами — драматически напряженная музыка длится до последних звуков части, лишь изредка уступая место лирическим эпизодам, которые наверняка напомнят вам знакомую мелодию из Третьего концерта.

Ребятам, несомненно, будет интересно узнать, что запись концерта, которую они сейчас услышат, сделана самим Рахманиновым, в котором великий талант композитора сочетался с великим талантом исполнителя.

Ребята заканчивают работу над компьютерной инструментовкой мелодии «Старинной польки», стремясь выразить свойственные этой музыке веселье и беззаботность.

Первая часть Второго концерта для фортепиано с оркестром С. Рахманинова — слушание, пение мелодии первой части (вокализ).

«Старинная полька» — электронная инструментовка мелодической линии.



Третий урок

Отрывок из оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок» послужит на этом уроке образцом музыки эпохи первой русской революции. Опера «Золотой петушок» уже знакома нам. Мы можем вспомнить самые разные интонации действующих лиц этой оперы: глупонапыщенные — тупоголового царя Додона; лающие — его воеводы Полкана, который говорит всегда так, будто ругается; причудливо-узорчатые песенные — Шемаханской царицы; то настораживающие, то успокаивающие — Петушка и, наконец, волшебнo-звонящие — старого мудреца-сказочника Звездочета, от чьего имени Римский-Корсаков рассказывает свою музыкальную сказку.

Невероятно пышное шествие устроил Додон в честь своей победы. Всякие чудища, великаны и пыжики, царские ратники и шемаханские рабыни принимают участие в этом напыщенно-глупом шествии. И только об одном не знает глупый царь: о том, что шествие будет прервано Петушком, который клюнет его в темя и прикончит жизнь неумного царя.

Песня Е. Петербургского «Синий платочек» стала одним из символов Великой отечественной войны — она помогла многим бойцам выстоять в тяжелейших испытаниях. В исполнении этой песни и электронной аранжировке её мелодии ученики должны стремиться найти средства, отражающие её лирическую образность.

«Шествие» из оперы «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова — слушание.

«Синий платочек» Е. Петербургского — разучивание, электронная инструментовка мелодии.



Четвертый урок

Новой песней на этом уроке станет шуточная русская народная песня «Во кузнице». Следует добиваться указанных в нотах оттенков силы звучания: первая фраза и её повторение должны звучать с максимально возможной (для уровня данного класса) силой; следующую фразу и её повторение надо объединить в одну общую линию, начиная с возможно меньшей силы звучания и выходя постепенно к первоначальной силе.

То, что на втором уроке было сказано о растревоженном характере музыки Рахманинова, в ещё большей мере относится к музыке Скрябина. В ней много драматизма, напряженности. К числу произведений, с наибольшей силой воплотивших «мятежный дух» Скрябина, относится его Двенадцатый этюд для фортепиано, написанный более 70 лет тому назад, но до сих пор исполняемый всеми лучшими пианистами и увлекающий любителей музыки во всех концах мира. А запись, которую ребята сейчас услышат, была сделана самим Скрябиным, сочетавшим в себе (так же как Рахманинов) талант композитора с талантом исполнителя.

Ребята заканчивают работу над инструментовкой мелодии песни «Синий платочек» и исполняют её под электронную фонограмму.

«Во кузнице» (русская народная песня) — разучивание.

Этюд А. Скрябина (соч. 8, № 12) — слушание.

«Синий платочек» Е. Петербургского — исполнение под сделанную учениками фонограмму.



Пятый урок

Ученики продолжают работу над исполнением русской народной песни «Во кузнице», добиваясь энергичного и, вместе с тем, лёгкого, озорного характера звучания хора.

Далее они возвращаются к уже известной им опере М. Глинки «Иван Сусанин». В задачу учеников входит создание компьютерной аранжировки и исполнение заключительного хора этой оперы «Славься». При этом желательно использовать голоса всех групп симфонического оркестра и хора, что придаст электронному звучанию насыщенность и полноту.

«Во кузнице» — исполнение.

«Славься» из оперы М. Глинки «Иван Сусанин» — электронная инструментовка, исполнение.



Шестой урок

Сегодня прозвучит необычная, своеобразная и очень увлекательная музыка: две части из кантаты хорошо нам известного композитора Сергея Сергеевича Прокофьева. Все

вы, конечно, хорошо помните его симфоническую сказку «Петя и волк», Вальс из балета «Золушка», арию полководца Кутузова из оперы «Война и мир», сцену в госпитале из оперы «Повесть о настоящем человеке» и многие другие сочинения. Желательно, чтобы названия сочинений произносили сами ребята.

Кантата, музыку из которой вы сейчас услышите, рассказывает о революции 1917 года. Прокофьев сочинил эту кантату к 20-летию революции и так и назвал её: «К 20-летию Октября». Очень смело и необычно написал композитор это произведение. Он воспользовался для него подлинными словами Маркса, Энгельса и Ленина (в том числе и не вошедшими в собрание сочинений последнего, изданного в советские годы). Грандиозный замысел кантаты, особенности её музыки, рисующей картину великой революционной битвы, потребовали от композитора необычных средств выражения: в исполнении кантаты участвуют два хора, симфонический и духовой оркестры, ансамбль гармоник, большое количество ударных и шумовых инструментов.

Обе части, которые вы сейчас услышите, написаны на слова Ленина. Первая часть называется «Мы идем тесной кучкой», вторая — «Революция».

«Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути, крепко взявшись за руки. Мы окружены со всех сторон врагами, и нам приходится почти всегда идти под их огнем...» Прокофьевская музыка отвечает решительному характеру этих слов — она отличается ритмической упругостью, развивается в движении быстрого марша.

Слова, положенные в основу следующей части, были написаны и произнесены Лениным в самые последние дни и даже часы перед тем, как разразилась революция. Музыка, начинающаяся очень тихо, с издали доносящихся коротких фраз («кризис назрел!»), постепенно разрастается, словно волны революционного шквала набегают одна на другую, увеличиваясь в силе и натиске, бушует и поднимаясь всё выше и выше. А в самой высшей точке музыки раздаётся голос самого Ленина: «...погибнуть всем, но не пропустить неприятеля...». Такова логика революционной борьбы, которая не щадит людей, не останавливается даже несмотря на самые чудовищные человеческие жертвы.

После того как прозвучит музыка Прокофьева и после её краткого обсуждения (если этому будет способствовать атмосфера в классе и инициатива будет исходить от самих ребят), пусть прозвучит фрагмент из Шестой симфонии другого великого композитора, друга С. Прокофьева, Николая Мяскового — симфонии, которая также навеяна образами революции, но рисует трагический образ страданий вовлеченного в неё народа.

Ребята заканчивают работу над инструментовкой хора «Славься» из оперы М. Глинки «Иван Сусанин» и исполняют этот хор как символ величия народа, преодолевшего самые тяжёлые, трагические времена своей истории.

«Мы идем тесной кучкой» и «Революция» из кантаты «К 20летию Октября» С. Прокофьева — слушание.

Симфония № 6 Н. Мяскового фрагмент финала («Как душа с телом расставалась») — слушание.

«Славься» из оперы М. Глинки «Иван Сусанин» — компьютерная инструментовка, исполнение под электронную фонограмму.



Седьмой урок

Обобщение первой и второй четверти. Пусть ребята припомнят с помощью учителя и сами разъяснят прошедшие перед ними примеры того, как музыка воздействовала на людей, а через людей — на жизнь: «Чайковский и хирург Юдин», «Бетховен и Юлиус Фучик», «Песни Микиса Теодоракиса и борьба греческих патриотов», «Бах и возвышенные человеческого духа» и т.д., вплоть до темы участия музыки в революции 1917 года и Великой отечественной войне.

Выяснить, обратили ли ребята внимание на то, что значительная часть музыки, звучавшей на протяжении второй четверти (которую пели, обрабатывали на компьютере, слушали), в той или иной мере была близка к маршевому характеру. Может быть, ребята сумеют ответить и на другой вопрос: чем объясняется преобладание маршевости (и маршевой песенности) в этой музыке? Быть может, им удастся прийти к выводу, что основной темой на уроках была тема борьбы, революции, а тема эта естественнее всего характеризуется в музыке маршевостью.

Компьютерная аранжировка, исполнение и слушание музыки по усмотрению учителя и желанию самих ребят.

Третья четверть «В чём сила музыки?»



Первый урок

После того как учащимся стало ясно, что музыка, воздействуя на людей, влияет на жизнь, преобразует её, естественно поставить перед ними вопрос: в чем же заключается сила музыки, помогающая ей воздействовать на человека?

На первом уроке из такого материала можно рекомендовать выделить два эпизода из оперы М. Глинки «Иван Сусанин», являющиеся опорными моментами драматургии всей оперы: арию Ивана Сусанина и хор «Славься». Пусть ребята восстановят в своей памяти эту музыку. На вопрос, красивая ли это музыка, ребята, несомненно, ответят утвердительно. Вот тут и надо предложить им представить себе нечто невероятное: перестановку музыки этих эпизодов — Сусанин поёт свою арию на музыку хора «Славься», а музыка хора заменена музыкой сусанинской арии. Никто, конечно, не назовет полученные результаты красивыми. В самом деле, какая «красота» может быть в предсмертной арии, звучащей в радостном мажоре, в быстром темпе, с громогласной медью в оркестре и колокольным перезвоном?! Или в хоре, славящем победу в сумрачном миноре, в медленном движении, тихо, под еле слышные аккорды струнных инструментов?!

Куда же делась бесподобная красота музыки Глинки? Почему она исчезла? Да потому, что исчезла правда. Ведь то, что получилось при перестановке музыки, прежде всего оказалось неправдой: так не бывает в жизни, так не может, не должно быть в искусстве. Неправда не может быть красивой. Неправда и красота несовместимы.

Новая песня, которая будет разучиваться на этом уроке, рассказывает о скромных, но настоящих героях, о советских солдатах. Называется эта песня «Баллада о солдате». Её сочинил композитор В. Соловьев-Седой на слова поэта М. Матусовского.

Очень точно найденные слова и музыкальные интонации помогли поэту и композитору правдиво рассказать о подвиге смелых солдат и также правдиво передать в песне наше с вами отношение к этому подвигу и его героям: мужественным, простым людям, верившим в правоту своего дела, как верил в него в свое время Иван Сусанин.

В электронной аранжировке песни В. Соловьева-Седого «Баллада о солдате» ученики должны стремиться подчеркнуть усиливающуюся от первого к третьему куплету волну динамического нарастания, используя всё более ярко звучащие инструменты. А в последнем четвёртом куплете — вернуться к первоначальному характеру звучания.

«Баллада о солдате» В. Соловьева-Седого — разучивание, компьютерная аранжировка мелодической партии.



Второй урок

На последних уроках прошлой четверти мы слушали музыку Баха. Нам понравилась эта музыка. Мы назвали её красивой. В чём же заключается эта красота, оказывающая неотразимое воздействие на людей вот уже более двухсот пятидесяти лет? С помощью учителя ребята могут дать разные ответы, каждый из которых будет отмечать какое-либо из многочисленных достоинств музыки Баха. К этим достоинствам можно отнести выразительность интонаций, удивительное полифоническое мастерство, неистощимую фантазию и напряженность развития его музыки. Ну и, наконец, самое главное, что увлекает нас в музыке Баха, чем она воздействует на нас, — это ярко выраженная в ней жизненная сила, желание сделать человека благородным, свободным, гордым.

Человеческие чувства очень разнообразны. Разнообразны они и в музыке Баха. Есть у него произведения и радостные, и печальные, и сосредоточенно-раздумчивые, и несущиеся, как стремительный поток; есть у него музыка трагическая, а есть и шутовская, танцевальная.

Примером такой танцевальной музыки, пронизанной незатейливым народным юмором, может служить пьеса из сюиты Баха для струнных инструментов с флейтой, которую он так просто и назвал — «Шутка». В этой пьесе как бы сплетаются полифония с гомофонией (это у Баха встречается нередко). Флейта выступает в этой пьесе в качестве солиста, и музыку, которую она играет, мы воспринимаем как главный голос в гомофонной пьесе. А все другие голоса (струнные инструменты) одновременно и аккомпанируют флейте, сопровождают её, как в гомофонной пьесе, и в то же время достаточно самостоятельны и непрерывно сплетаются друг с другом, как это обычно бывает в музыке полифонической.

В связи с исполнением «Шутки» надо напомнить ребятам, что «сюитой» называется сочинение из нескольких частей (4 и больше), близких друг другу по характеру. У Баха много таких сюит, состоящих преимущественно из старинных танцев.

Ребята продолжают работу над электронной аранжировкой «Баллады о солдате» В. Соловьева-Седого и разучивают эту песню.

«Шутка» из Сюиты № 2 И.С. Баха — слушание.

«Баллада о солдате» — электронная аранжировка, разучивание.



Третий урок

В музыке мы очень часто встречаемся с разного рода обработками, переложениями. Встречались мы с ними много раз и на наших уроках, начиная с первого класса. Вспомните, как песенные темы становились симфоническими (это были русские народные песни «Журавель» и «Во поле берёза стояла» в симфониях Чайковского, революционные песни «Вы жертвою пали», «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны» в симфонии Шостаковича). Вспомните, как песня-романс Глинки «Жаворонок» превращалась в фортепианную пьесу Балакирева, а мы сами пели мелодию фортепианного концерта Рахманинова в виде хорового вокализа. Такие аранжировки, обработки делались всегда, делаются и в наше время; но не думайте, что это легко и просто. Ведь хорошая обработка может украсить, обогатить, дать новую жизнь музыке, а плохая, безвкусная — способна испортить, изуродовать музыку.

В прошлом было сделано и сегодня делается много разных обработок сочинений Баха. Его органные сочинения многие композиторы перекладывали для фортепиано, его фортепианные пьесы великолепно звучали на гитаре, а сам Бах переделывал свои скрипичные сочинения для клавесина.

Примером обработки такого рода может служить та самая «Шутка», которую мы слушали на прошлом уроке в оркестровом исполнении. Сейчас мы услышим её в исполнении французского вокально-инструментального ансамбля «Свингл Сингерз». Эта своеобразная обработка звучит очень хорошо потому, что забавное звучание голосов отлично подчеркивает шуточный характер пьесы, а добавленное совсем лёгкое звучание ударных инструментов (у Баха их не было) удачно подчеркивает танцевальный характер пьесы.

Очень широкие возможности в аранжировке музыки открываются при обращении к современным электронным музыкальным инструментам. Мы с вами уже не раз инструментовали мелодические голоса, выстраивали их звучание и звучание аккомпанемента по громкости и панораме, обрабатывали фонограмму различными эффектами — и каждый раз могли слышать, как сильно при этом меняется характер музыки. Каждое музыкальное средство обладает большим художественным потенциалом, и в электронной аранжировке надо стремиться к тому, чтобы оно работало на музыкальный образ, а не вступало с ним в противоречие. В этом, собственно, и состоит секрет достижения яркого художественного результата в музыкальном творчестве — деле нелёгком, но таком увлекательном!

«Шутка» И. С. Баха (в вокальном исполнении) — слушание.

«Баллада о солдате» — окончание работы над электронной аранжировкой, исполнение песни под созданную учениками фонограмму.



Четвёртый урок

На прошлом уроке мы слушали, как звучит переложение оркестровой пьесы Баха в исполнении вокально-инструментального ансамбля. Про это переложение можно сказать, что оно в известной мере связало XVIII век, когда Бах сочинил свою музыку, с XX веком, когда стали делать такие переложения.

Русский композитор XX века Игорь Стравинский — ученик Римского-Корсакова. Помните, в прошлом году мы слушали часть из его балета «Петрушка»: «Народное гулянье» с плясками, шарманкой, танцами балерин... Сейчас мы услышим его «Сюиту» для небольшого симфонического оркестра. «Шутка» Баха была лишь одной частью сюиты. Сюита Стравинского прозвучит целиком, причём вся она, все её четыре маленькие части — «Марш», «Вальс», «Полька» и «Галоп» — пронизаны юмором. Это, можно сказать, сюита, состоящая из четырёх шуток. (Вновь и вновь встречаем мы наших «трёх китов» в самых разных сочинениях.) От музыкальной шутки мы, конечно, не требуем глубоких мыслей, широких мелодий, напряженного развития, крупных форм. Мы ждем от неё изящества, лёгкости, остроумных звучаний.

Стравинский сначала написал свою «Сюиту» для двух фортепиано, а уже потом переложил её для оркестра. Мы же с вами сейчас попробуем сделать переложение для музыкального компьютера русской народной песни «Светит месяц». Совсем не похожая на «Шутку» И. Баха и «Маленькую сюиту» И. Стравинского, эта песня несет в себе не менее яркий юмористический заряд. И задача учеников состоит в том, чтобы выявить его, используя в электронной аранжировке своеобразное звучание народных инструментов и острые тембровые контрасты.

Сюита № 2 И. Стравинского — слушание.

«Светит месяц» (русская народная песня) — инструментовка мелодии и исполнение. Запись её фрагментов в нотном редакторе. Возможно также решение музыкальной «головоломки»: составление этой мелодии из отдельных фрагментов, данных в случайном порядке.



Пятый урок

Не раз мы уже встречались с музыкой, рисующей картины природы, рассказывающей об отношении человека к природе, о воздействии природы на человека. В нашем классе звучали песни о берёзе, о тонкой рябине, о медведе в лесу, о перепёлочке и о жаворонке; мы слушали музыку Грига о наступлении утра и о заходе солнца, музыку Чайковского об осени, Мусоргского о рассвете на Москве-реке, музыку Щедрина о тёмной ночи, Свиридова о снежной зиме, Кабалевского о весне и добром утре; звучали песни о Волге и Днепре и немало другой музыки, связанной с природой. Мы поняли, что искусство (это относится и к музыке, и к литературе, и к изобразительному искусству) связано с природой так же тесно, как связана с

природой вся жизнь человека. Мы убедились в том, что музыка часто бывает красивой именно потому, что рассказывает нам о красоте природы, а следовательно, и о красоте жизни.

Сегодня в нашу программу войдёт новая песня, связанная с темой природы: «Ты слышишь, море?» композитора А. Зацепина. Эта песня — романтическая мечта ребят о море. В электронной инструментовке мелодии этой песни можно использовать хор и различные голоса эстрадно-симфонического оркестра. При этом переключка голосов в припеве может быть подчеркнута с помощью расстановки их в разных точках панорамы, что придаст звучанию фонограммы пространственность, ощущение необъятных морских просторов.

Среди всех русских композиторов никто так не любил природу, никто так хорошо не знал и не чувствовал её, никто не умел так изумительно передать её красоту в музыке, как Николай Андреевич Римский-Корсаков. Из его связанных с образами природы произведений на первое место должна быть поставлена одна из самых поэтичнейших опер во всем мировом оперном искусстве — «Снегурочка». Опера эта написана на сюжет сказки А.Н. Островского. Сочинял её Римский-Корсаков с огромным увлечением: «Ни одно сочинение до сих пор не давалось мне с такой лёгкостью и скоростью, как “Снегурочка”, — писал позже Римский-Корсаков. — Я сочинял каждый день, и целый день... музыкальные мысли преследовали меня неотступно».

Композитор назвал свою оперу «Весенней сказкой» и рассказал в ней о том, как прекрасная пора года — весна — неизбежно уходит, уступая место лету. Дочь Деда Мороза и Весны, холодная, нежная и хрупкая Снегурочка, погибает, истаивает от первых же жарких лучей летнего солнца, услышав и полюбив людские песни, испытав тёплое чувство человеческой любви. А пастушок Лель играет на свирели и поёт песни, приветствуя солнце, радуясь приходу лета.

В первой своей арии на вопрос Деда Мороза и Весны, что влечет её из зимнего лесного царства к простым обыкновенным людям, Снегурочка отвечает: «Людские песни». В этой арии она поёт о человеческих радостях — они ей недоступны, но манят её к людям.

И вот слушает она «людские песни», пытается войти в человеческую жизнь. В песне пастушка Леля слышит она призыв к весёлой, счастливой, незнакомой ей жизни и идёт навстречу этой жизни. Обратит внимание ребят на то, что в этой песне Леля удивительнейшим образом сочетается простота, почти наивность, с огромным музыкальным богатством. Причина этого коренится, видимо, в том, что Римский-Корсаков объединил очень выразительную и увлекательно развивающуюся мелодию народно-песенного склада с двумя яркими изобразительными моментами: раскатами грома и наигрышем пастушьей свирели.

*«Ты слышишь, море?» А. Зацепина — электронная аранжировка, разучивание.
Ария Снегурочки из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова — слушание.
Песня Леля — слушание.*



Шестой урок

На какую же судьбу обрекла себя Снегурочка? Она полюбила людские песни, полюбила людей, познала чувство нежной любви к человеку. Но жизнь остановить нельзя: за зимой идёт весна, за весной — лето. Дочь Деда Мороза и Весны-красны Снегурочка не может войти вместе с людьми в жаркую пору лета. Но разве мы любим весну меньше оттого, что она уступает место лету? Разве мы из-за этого забываем о ней? Поразительной красоты музыку написал Римский-Корсаков, рисуя картину таянья Снегурочки. Её трогательное прощание с жизнью и, одновременно, восхищение этой жизнью, едва слышные слова жителей Берендеева царства, пораженных исчезновением полюбившейся всем Снегурочки, и нежное журчание арфы (словно лишь весенний ручеек остался от Снегурочки) относятся к числу самых вдохновенных страниц музыки Римского-Корсакова. Сто лет слушают миллионы людей — и детей и взрослых — эту оперу и восхищаются ею. Она учит нас любоваться красотой природы, красотой песен, красотой человеческих чувств. И не только любоваться, но и беречь — беречь природу, песни и чистые, добрые человеческие чувства...

«Ты слышишь, море?» — окончание работы над электронной аранжировкой, исполнение под созданную учениками фонограмму.

Сцена таянья Снегурочки — слушание.



Седьмой урок

Сегодня мы обратимся к композитору, чья музыка давно уже не звучала в нашем классе. Пусть сами учащиеся попытаются назвать имя Моцарта, после того как учитель напомним им хотя бы самое начало его симфонии (№ 40) и «Рондо в турецком стиле» из фортепианной сонаты.

Одной из важнейших особенностей всех выдающихся композиторов, среди которых Моцарту принадлежит одно из самых первых мест, является широта их взгляда на мир, а потому — и широта жизненного содержания их музыки. Мы всегда узнаем музыку Моцарта по её какой-то особой чистоте, ясности, прозрачности. Обычно говорят, что в музыке Моцарта преобладает солнечность. Пожалуй, это верно. Но музыка Моцарта может вызвать в слушателях не только радостную улыбку, но и горькую, печальную слезу. Сегодня мы познакомимся с двумя отрывками из двух его именно таких, очень разных сочинений.

Сначала — последняя часть («Рондо») из небольшой сюиты для струнных инструментов. Сюита носит название «Маленькая ночная музыка» (иногда это сочинение называют «Маленькой ночной серенадой»), а финал называется так же, как форма, в которой он написан (пусть ребята после исполнения этой музыки сами определят название этой формы).

Пьеса предназначена для струнного оркестра. Но она красиво прозвучит и в иной инструменталке (например, с привлечением деревянно-духовых инструментов и коло-

кольчиков). И даже не потеряет своего обаяния в эстрадной обработке — с привлечением паттернов автоаккомпанемента современной популярной музыки. Пусть ученики подберут различные варианты её электронного решения, при которых мелодия сохранит свою лёгкость и очарование.

Следующий отрывок взят из самого последнего сочинения Моцарта, которое он даже не совсем успел закончить. Сочинение называется «Реквием», то есть музыка, написанная в память умерших, погибших. Это большое музыкальное произведение для солистов, хора, оркестра и органа. «Реквием» — одно из лучших творений Моцарта и, бесспорно, лучший из всех «Реквиемов», написанных разными композиторами. Сейчас в классе прозвучит самая короткая, но, несомненно, самая прекрасная часть из «Реквиема» Моцарта. Она называется латинским словом «Лакримоза» (такие сочинения раньше писались на латинском языке), которое можно перевести как «слёзы». Первые слова, которые поёт в этой части хор, так и звучат: «это день слёз». Потрясающей красоты хоровую мелодию сопровождают короткие (из двух звуков), словно стонущие, плачущие интонации оркестра.

Перед звучанием «Лакримозы» ребята разучат вокализ, построенный на главной мелодии этой музыки. При желании на этом уроке можно спеть только первые два такта вокализа (целиком он будет разучиваться и исполняться позже).

Так музыка одного и того же композитора может заставить нас улыбнуться и испытать печаль. И опять — сила этой музыки не только в её чисто музыкальной красоте, но и в глубокой жизненной правдивости: «Маленькая ночная музыка» точно соответствует настроению ночного праздника; музыка «Лакримозы» с удивительной глубиной передает настроение человеческой скорби.

Рондо из «Маленькой ночной музыки» В. Моцарта — слушание, инструментовка главной темы.

Вокализ на тему «Лакримозы» из «Реквиема» В. Моцарта — разучивание.

«Лакримоза» из «Реквиема» В. Моцарта — слушание.



Восьмой урок

Очень разная музыка звучала в классе на прошлом уроке. Она несла в себе настоящую большую красоту. Только красота эта была разная: красота доброй шутливой улыбки и красота искренней человеческой скорби. А красота музыки, которую мы услышим сегодня, — в её неукротимой энергии, в стремительном движении вперед. Музыка эта так и называется: «Время, вперед!». Её сочинил композитор Г. В. Свиридов — вспомните: мы слушали и даже сами пели отрывок из его поэмы для хора с оркестром, посвященной памяти Сергея Есенина, «Поёт зима, аукает». В этой музыке композитор хотел выразить дух нашей эпохи, передать то, чем живут сегодня все добрые люди на земном шаре: стремление сделать жизнь как можно лучше, красивее, строить новые города, завоевывать космос. В ней слышится пульс современного мира. Она звучит как гимн светлой жизни, к которой идёт человечество. В этом и правда, и красота, и сила этой музыки.

Ребята продолжают работать над произведениями Моцарта — они исполняют вокализ на тему «Лакримозы», заканчивают электронную аранжировку главной темы Рондо из «Маленькой ночной музыки», познавая в процессе этой творческой практики огромное образное пространство и индивидуальные черты стиля композитора (опора на характерные для венских классиков образцы композиционной формы и классический оркестровый состав, ясность и прозрачность изложения, яркость и динамичность образного строя).

«Время, вперед!» (увертюра) Г. Свиридова — слушание.

Вокализ на тему «Лакримозы» — исполнение.

Рондо из «Маленькой ночной музыки» — электронная аранжировка главной темы.



Девятый урок

На этом уроке прозвучит музыка, в которой вы услышите самих себя, ощутите атмосферу своей сегодняшней жизни, может быть, почувствуете черты собственного характера. Форма, в которой написана эта музыка, вам уже не нова. Это — концерт для фортепиано с оркестром. С одним эпизодом из этого концерта вы знакомились ещё в первом классе (учитель должен здесь наиграть мелодию песни «Наш край»). Она звучала там в виде темы с несколькими вариациями. Ребята, вероятно, вспомнят и мелодию, и название этой песни. После этого, возможно, они вспомнят и фамилию композитора, сочинившего и песню, и фортепианный концерт, во второй части которого эта песня звучит.

Итак, сегодня мы послушаем третью часть (финал) Третьего концерта для фортепиано с оркестром Д. Кабалевского. Если про музыку «Время, вперед!» можно было утверждать, что в ней ощущается пульс стремительного движения нашей эпохи, то про музыку, которая прозвучит сейчас, можно сказать, что она передает пульс жизни нашей детворы. В своей музыке композитор воплотил увлеченность, радость и красоту юности, её неутомимую энергию и лёгкое дыхание, не знающее усталости. В этой музыке господствует песенность, танцевальность и маршевость, словно композитор хотел сказать: это музыка обо всей молодежи, обо всех ребятах без исключения, ведь песня, танец и марш входят в жизнь абсолютно всех ребят.

Ребята знакомятся с ещё одним произведением, пронизанным мироощущением юности, — песней Р. Щедрина «Весёлый марш монтажников». Задорный и энергичный характер этой музыки им предстоит воплотить в своей творческой работе по созданию её электронной фонограммы и исполнению.

Финал Третьего концерта для фортепиано с оркестром Д. Кабалевского — слушание.

«Весёлый марш монтажников» Р. Щедрина — электронная инструментовка мелодии, исполнение. Возможно решение музыкальной «головоломки», связанной с составлением этой мелодии из отдельных фрагментов, а также запись этих фрагментов в нотном редакторе.



Обобщение материала, пройденного на уроках третьей четверти, может носить лишь предварительный характер, поскольку тема «В чём сила музыки?» будет продолжаться и в четвёртой четверти года. Пока можно ограничиться кратким напоминанием о музыке, прозвучавшей в классе за это время, и уточнением характера этой музыки.

Музыка из оперы «Иван Сусанин» и «Баллада о солдате» правдиво рассказывали о красоте героического подвига; «Шутка» Баха и «Сюита» Стравинского — примеры своеобразной шутиливой красоты, забавного юмора; музыка из оперы «Снегурочка» и песня «Ты слышишь, море?» вводили нас в прекрасный мир природы; «Время, вперед!» пленяло красотой стремительного движения; музыка фортепианного концерта и «Весёлый марш монтажников» привлекали непосредственностью юношеских чувств. Вся эта музыка воодушевляла на такое отношение к жизни, про которое можно сказать словами нашего любимого поэта С. Я. Маршака: «Существовала некогда пословица, что дети не живут, а жить готовятся. Но вряд ли в жизни пригодится тот, кто, жить готовясь, в детстве не живет...»

Пусть на этом уроке ребята аранжируют с помощью музыкального компьютера или синтезатора и исполняют музыку по их собственному выбору и по совету учителя.

Электронная аранжировка и исполнение музыки по усмотрению учителя и желанию самих ребят.

Четвёртая четверть **«В чём сила музыки?» (продолжение)**



Первая часть симфонической сюиты «Зимний костер» — «Отъезд» — должна прозвучать на этом уроке без каких-либо предварительных комментариев. Следует лишь предупредить ребят, что это будет ещё не знакомая им музыка уже хорошо знакомого композитора — С. Прокофьева. Пусть после того как музыка прозвучит, ребята попытаются сами разобраться в ней.

По общему тону звучания, по окраске главных интонаций, по энергичному, радостному, оживленному темпу движения и по наличию в музыке явных изобразительных черт ребята, конечно, без особого труда, в опоре на накопленный опыт, услышат в этой музыке самих себя, точно определяют её настроение (взволнованно-радостная устремленность) и ясно почувствуют её изобразительный характер (перестук колес, паровозные гудки). В итоге весь класс сможет прийти к определению замысла автора (авторской программы), ясно выраженному в стихах С. Маршака, которые С. Прокофьев предпослал своей музыке (при исполнении «Зимнего костра» здесь и в нескольких других местах, между частями сюиты, чтец читает стихи):

Хочет каждый из ребят
Сесть к окну поближе,
По углам торчком стоят
Смазанные лыжи.
Плавню тронул паровоз.
Город, до свиданья!
Проезжают без колес
За окошком зданья.
Вот и кончились дома.
В окнах посветлело.
Подмосковная зима
Блещет гладью белой.

Кроме того, ребята смогут, вероятно, ответить и на некоторые вопросы, связанные, с художественными особенностями «Отъезда»: «Кто исполняет?» (симфонический оркестр), «В каком ладу написана музыка?» (в мажорном ладу, без единого отклонения в минор), «В какой форме она написана?» (в широко развитой трёхчастной форме: вступление, главная тема, дважды повторенная, средний эпизод, также с повторенной темой, и снова главная тема — реприза).

«Отъезд» станет ещё одним примером, показывающим, что воздействие музыки на слушателя зависит от того, насколько она правдива, то есть насколько верно воплощает жизненное содержание, и насколько точны, увлекательны и художественно совершенны выразительные средства, примененные композитором в данном сочинении.

На этом уроке ребята начнут работу над новой песней, по содержанию, по теме своей близкую прокофьевскому «Зимнему костру»: «Хорошо, что есть каникулы» композитора Д. Львова-Компанейца (вероятно, прокофьевские ребята отправились в свой поход в дни каникул!). В электронной инструментовке мелодии этой песни следует противопоставить звучание запева и припева каждого куплета, как сольное и ансамблевое. А при её разучивании и исполнении обратить особое внимание на «синкопы» (в «синкопированном ритме» сильная доля такта как бы перемещается на слабую долю). Характер песни достаточно ясен и не нуждается ни в каких пояснениях.

«Отъезд» из сюиты С. Прокофьева «Зимний костер» — слушание.

«Хорошо, что есть каникулы» Д. Львова-Компанейца — электронная аранжировка и разучивание.



Второй урок

Свой концерт для смешанного хора «Лебедушка» российский композитор В. Салманов написал на народные слова о том, как увел лебедь из одной стаи в другую лебедушку и как тоскливо стало без лебедушки в её родной стае.

После прослушивания четвёртой части концерта «Увели нашу подружку» ребята при помощи учителя разберутся в этой музыке и ответят на вопросы: «Кто исполнял эту музыку?» (смешанный хор без сопровождения — а'капелла); «Были ли солисты?»

(был один солист — тенор); «Какую новую особенность ребята услышали в исполнении?» (большую часть сочинения хор не поёт, а говорит — то тише, то громче, то совсем шепотом, но всегда в определенном ритме); «Есть ли в музыке изобразительные моменты?» (шепот хоровых голосов не только выражает растревоженность лебединой стаи, но и отлично изображает журчание воды); «Есть ли в музыке какие-либо контрасты?» (привычных контрастов «тихо — громко» и «медленно — быстро» — равно как и ярко контрастных мелодий — нет, но есть постоянный контраст между «Шелестом» основной массы хоровых голосов и широкой, русской, народного характера распевностью в партии солиста).

Такой разбор поможет глубже оценить правдивость и высокую художественность воплощения композитором своего замысла. Можно сказать ребятам, что приём речевой декламации (как в «Лебедушке») встречается в музыке довольно редко (чаще в современной музыке).

Ребята заканчивают работу над электронной аранжировкой песни «Хорошо, что есть каникулы» и исполняют её под созданную в классе фонограмму. Возможно решение музыкальной «головоломки» (составление мелодической линии из её отдельных фрагментов, расположенных в случайном порядке) на основе мелодии этой песни, а также запись её фрагментов в нотном редакторе.

«Увели нашу подружку», четвёртая часть концерта для смешанного хора «Лебедушка» В. Салманова — слушание.

«Хорошо, что есть каникулы» — электронная аранжировка, исполнение, работа над музыкальной «головоломкой», запись фрагментов мелодии в нотном редакторе.



Третий урок

Не раз уже звучала на уроках музыка С. Рахманинова. В первом классе это была изящная, беззаботная «Итальянская полька»; в третьем классе — плавная, песенная главная мелодия первой части Третьего концерта для фортепиано с оркестром (эту мелодию мы не только слушали, но и сами пели в виде вокализа); в четвёртом классе — «Вокализ» в исполнении высокого женского голоса; наконец, в нынешнем году мы прослушали целиком всю первую часть Второго фортепианного концерта — музыку взволнованную, растревоженную, начинающуюся словно ударами колокола.

Сегодня прозвучит ещё одно очень известное произведение Рахманинова — романс «Весенние воды» на слова поэта Ф. Тютчева. Это одно из самых светлых и радостных сочинений не только Рахманинова, но и всей русской музыки конца XIX века. Русскую природу Рахманинов (как и Чайковский) воспевал во многих своих произведениях. Но, как у Чайковского (а в живописи — у Левитана), природа в музыке Рахманинова почти всегда тихая, спокойная, нежно-певучая (вспомним «Осеннюю песнь» Чайковского, «Вечерний звон» Левитана). А вот теперь природа буйная, словно восторженный гимн приближающейся весне, гимн радости, гимн обновленной жизни.

Опираясь на собственные впечатления и наводящие вопросы учителя, учащиеся должны прийти к выводу о большой и важной роли фортепианного сопровождения в романсе, о его выразительном и изобразительном значении. Если это сопровождение заменить простыми аккордами (как показано в хрестоматии), сразу же исчезнет образ «вешних вод», ощущение стремительного бега, пропадёт картина маленьких ручейков, сливающихся в широкую, бурную реку. Учащиеся должны также заметить, что вокальная линия состоит из непрерывно видоизменяющихся, почти всё время новых и новых интонаций. Должны учащиеся услышать также кульминацию романса на слова «...она нас выслала вперед». Подчеркнуть, что кульминация — это самая важная точка сочинения (но необязательно самая громкая!).

Учащиеся знакомятся с «Песней про жирафа» Ю. Чичкова. Эту шутивную песенку о серьёзном ребята разучивают и аранжируют посредством компьютера, стремясь сохранить лёгкость и прозрачность её звучания.

«Весенние воды» С. Рахманинова — слушание.

«Песня про жирафа» Ю. Чичкова — электронная аранжировка, разучивание.



Четвёртый урок

Ученики заканчивают работу над электронной аранжировкой «Песни про жирафа» Ю. Чичкова и разучивают ее. Это песня-шутка, требующая лёгкого и вместе с тем острого звучания. Восьмые должны звучать легче четвертей, шестнадцатые — легче восьмых. Пусть ребята сами определят форму этой песни, не часто встречающуюся: запев и два (!) припева — один со словами, а другой без слов (ля-ля-ля).

«Песня про жирафа» Ю. Чичкова — окончание работы над электронной аранжировкой, разучивание.

Подготовка к заключительному уроку-концерту.



Пятый урок

В середине XIX века в некоторых странах Европы, особенно Австрии и Германии, широкое распространение стал приобретать хорошо нам известный танец — вальс. Небольшие вальсы для фортепиано сочиняли уже Моцарт и Бетховен — они называли их просто «Немецкими танцами». Потом появились чудесные лирические вальсы Шуберта, а вслед за ними ещё более совершенные, поэтичнее вальсы гениального польского композитора Шопена.

В Вене в XIX веке появилось удивительное семейство по фамилии Штраус. Уже Иоганн Штраус-отец прославился как сочинитель вальсов, а потом знаменитыми стали его три сына, все писавшие только танцы, главным образом, тоже вальсы. Самым талантливым из сыновей оказался старший, названный по имени отца Иоганном. Он превзошел и отца, и двух братьев, и всех своих современников, тоже сочинявших вхо-

дивший в моду танец. Его назвали «Королем вальсов», и, чтобы не путать с отцом, стали называть Иоганн Штраус-сын (мы будем называть его так же, как сейчас называют во всем мире — просто Иоганном Штраусом или только Штраусом).

Более ста лет прошло со дня рождения штраусовских вальсов, но они и сегодня звучат во всем мире, радуя и восхищая людей — и взрослых, и совсем молодых, и специалистов-музыкантов, и любителей музыки. Сейчас прозвучит один из самых знаменитых вальсов Штрауса — «На прекрасном голубом Дунае».

После прослушивания этого вальса ученики приступают к аранжировке его фрагмента на компьютере. При этом они не только инструментуют мелодию и балансируют голоса по громкости, но и выстраивают агогику, прорисовывая линию изменений темпа в специальном окне MIDI-секвенсера.

«На прекрасном голубом Дунае» И. Штрауса — электронная аранжировка.

«Песня про жирафа» — исполнение.

Подготовка к заключительному уроку-концерту.



Шестой урок

Если учитель наиграет на фортепиано или напоёт мелодию украинской «Веснянки», с которой ребята познакомились и которую пели ещё в третьем классе, они без труда узнают эту мелодию, а многие, вероятно, вспомнят и то, что «Веснянка» легла в основу музыки последней (третьей) части Первого фортепианного концерта Чайковского.

Чайковскому было всего 28 лет, когда он сочинил свой Первый концерт для фортепиано с оркестром (это было в 1875 году). Скоро он приобрел славу одного из самых лучших фортепианных концертов среди всех когда-либо написанных лучшими композиторами всех стран мира. Сегодня уже нет, вероятно, на земном шаре ни одного пианиста, в репертуаре которого не было бы Первого концерта Чайковского. Студенты консерваторий, готовящиеся стать пианистами, мечтают о том, чтобы скорее наступил момент, когда профессор разрешит им приступить к разучиванию Концерта Чайковского. В Москве каждые четыре года устраиваются Международные конкурсы молодых пианистов имени П.И. Чайковского. В заключительном туре этого конкурса каждый его участник должен сыграть с оркестром Концерт Чайковского.

Сейчас прозвучит третья часть Концерта. Пусть ребята дадут определения контрасту двух тем финала концерта (первой — танцевальной, второй — песенной).

Напомнить ребятам о том, что словом «концерт» в давние времена обозначалось музыкальное «соревнование», «состязание», и концерты для каких-либо инструментов с оркестром рассматривались именно как соревнование солиста с оркестром. Бывало, что в некоторых концертах «победителем» оказывался оркестр, то есть оркестр играл главенствующую роль, а солист вспомогательную, а бывало и наоборот — партия солиста подчиняла себе звучание оркестра. Но Чайковский талантливо и умело использует в своем сочинении все возможности и фортепиано, и оркестра и достигает в результате полнейшего их слияния, полнейшего «равновесия». И солист, и симфонический ор-

кестр объединились и вместе воспевают красоту, богатство и силу человека, красоту, богатство и силу самой жизни!

Ребята заканчивают работу над электронной аранжировкой Вальса «На прекрасном голубом Дунае» и исполняют его в ансамбле с учителем или в сопровождении сделанной ими фонограммы. Быстроте выучивания их партии будет способствовать опора на нотно-клавишную запись. Но возможно и исполнение ими своей партии в опоре на обычный нотный текст. Партия ударных может быть исполнена на имеющихся в классе ударных инструментах.

Первый концерт для фортепиано с оркестром П. Чайковского (третья часть) — слушание.

«На прекрасном голубом Дунае» — окончание работы над электронной аранжировкой, исполнение адаптированного варианта мелодической линии на синтезаторе или подключенной к компьютеру клавиатуре-контроллере в ансамбле с учителем или в сопровождении сделанной ими фонограммы.

Подготовка к заключительному урокуконцерту.



Седьмой и восьмой уроки

Обобщение основных тем года. Музыка рождает жизнь. В каждом музыкальном произведении, независимо от его жанра и масштабов, есть хоть малая частица жизни. Это мы и называем жизненным содержанием музыки. Но только тогда возникает настоящее произведение искусства, способное выразить правду жизни, её богатство и красоту, независимо от того, маленькая это песенка или многочастная симфония, когда жизненное содержание воплощено в музыкальном произведении талантливо и мастерски. Только тогда музыка может оказать влияние на человека и тем самым исполнить свою преобразующую роль в жизни.

Мы с вами учимся понимать и чувствовать жизненное содержание, правдивость музыки и красоту её художественной формы не обязательно в вокальных сочинениях, где надежным нашим помощником становится слово, стихи, поэтический текст — и не только в сочинениях «программных», в которых «программное» название раскрывает замысел автора и ведёт наше восприятие по определенному пути. Мы учимся понимать и чувствовать также музыку без слов и без «программных» заголовков, то есть учимся воспринимать содержание самого музыкального образа, сопоставляя его с правдой, богатством и красотой человеческих чувств, мыслей и поступков.

В течение всех лет занятий музыкой мы слушали, исполняли, создавали электронные аранжировки и пытались разобраться в множестве самых разных произведений, рожденных самыми разными сторонами жизни и воздействующими тоже на самые разные стороны жизни. В дальнейшем мы узнаем и ощутим на себе, что музыка (конечно, если это по-настоящему хорошая музыка) «возвращает в жизнь» больше, чем «от жизни взяла», зачастую добавляя что-то новое, чего раньше в жизни не было. Так, Глинка, взяв из жизни простые напевы русских песен (даже не самые напевы, а лишь их характер), вырастил из них потрясающую музыкальную трагедию «Иван Сусанин» — такой

трагедии до Глинки русская музыка не знала. Выразив в музыке свое счастье, свою радость, свою печаль, композитор способен выразить радость, счастье и печаль великого множества людей. Рассказав в своей музыке об одном герое, он может воплотить в этой музыке судьбу многих героев.

Вот почему смело можно сказать, что музыка (как и всякое другое искусство) не только отражает жизнь, но и обогащает её, обогащает людей, а значит, и каждого из вас, ваши сердца и вашу мысль, даже если вы не всегда сами это замечаете.

Ученики подбирают по слуху на клавишном синтезаторе или присоединенной к компьютеру MIDI-клавиатуре мелодии пройденных за год произведений. Читают с листа небольшие одноголосные фрагменты музыки. Аранжируют на слух. Играют в ансамбле электронных и акустических инструментов с педагогом и другими учениками.

Подготовка к заключительному уроку-концерту.

Электронная аранжировка, исполнение и слушание музыки по усмотрению учителя и желанию самих ребят.

Седьмой класс

Первая четверть «Музыкальный образ»



Освоение новой темы, как обычно, лучше начинать на уже знакомой учащимся музыке. В данном случае это могут быть два эпизода из оперы С. Прокофьева «Война и мир»: вальс из второй картины и ария Кутузова из десятой картины.

Мы уже слышали эту музыку в четвёртом классе и сейчас вернемся к ней с новых позиций. Учитель должен очень кратко рассказать ребятам о том, что в основу оперы С. Прокофьев положил сцены из романа Л. Толстого о том, как нашествие французской армии во главе с Наполеоном ворвалось в мирную жизнь России, как война всколыхнула весь русский народ, как, отдав неприятелю Москву, великий русский полководец Кутузов спас русскую армию и она, погнав наполеоновские войска, победительницей вошла в Париж. В опере, как и в романе, сцены мира чередуются со сценами войны.

Что же представляет собой ария Кутузова? Дает ли она нам полное представление о том, каким был Кутузов до войны, во время войны и в дни победы? Иначе говоря, можно ли назвать эту арию полным «образом Кутузова»? Конечно, нет! Она воплотила лишь один, но важнейший момент его жизни. А дает ли нам эта ария полное представление о ходе войны? Конечно, нет! В арии воплощен один, но зато важнейший, переломный для хода войны момент, когда решалась судьба Москвы и вместе с тем ход всей битвы.

Таким образом, арию Кутузова можно назвать «образом Кутузова» и одновременно «образом войны», хотя и не полным, но очень значительным.

То же можно сказать и о вальсе. Главное действующее лицо в сцене, когда звучит этот вальс, юная Наташа Ростова — счастливая, нежная и чистая в своей любви к жизни, в своих мечтах о счастье. Раскрывает ли этот вальс целостный образ Наташи? Конечно, нет! Наташе предстоит перенести много радостных и ещё больше печальных минут. Но вальс воплощает самые ценные черты Наташи и рисует важнейшую минуту её жизни, когда она встретила на балу молодого князя Андрея Болконского. Ведь эта встреча определила всю её дальнейшую судьбу. А раскрывает ли вальс всю картину мира, царившего в России до нашествия Наполеона? Конечно, нет! Но всё же в сцене с вальсом Прокофьев с наибольшей глубиной и силой выразительности дает нам ощутить всю прелесть и красоту спокойного, ничем не тревожимого мира. Поэтому мы можем назвать вальс «образом Наташи и образом мира».

Так возникают два важнейших образа — «Образ мира и Наташи» и «Образ войны и Кутузова». Каждый из этих образов един, хотя они и содержат в себе по несколько частей — Вальс написан в форме рондо с двумя эпизодами, Ария — в трёхчастной форме (в подлиннике — сложная рондообразная форма, сокращенный вариант для звучания и исполнения в классе — простая трёхчастная форма). Эти части служат тому, чтобы высветить различные грани обоих образов (сопоставление непреклонной решимости

мости с глубокой тревогой в образе Кутузова; бóльшая или меньшая взволнованность в образе Наташи). Следует подчеркнуть, что в этих образах слиты воедино судьбы отдельных людей и судьба всего народа (мир и война). Так бывает почти всегда, потому что жизнь одного человека неразрывно связана с жизнью его народа, со всем, чем живет его эпоха.

Песня «Дороги» возвращает нас к событиям другой Великой Отечественной войны — войны 1941–1945 годов. Пусть ребята, прослушав один раз эту песню (в записи или в исполнении учителя), попробуют по характеру музыки ответить на вопрос: показывает ли эта песня сами фронтовые события (бесконечные, тяжёлые фронтовые дороги) или авторы — поэт Л. Ошанин и композитор А. Новиков — вспоминают об этих событиях и рассказывают нам о них (в музыке — повествовательный, эпический характер)? В случае, если возникнет спор, слова последнего куплета дадут окончательный ответ: «Снег ли, ветер, вспомним, друзья! Нам дороги эти позабыть нельзя».

Ученики делают аранжировку песни А. Новикова «Дороги» с использованием в аккомпанирующих голосах ритмических и мелодических заполнений и различных оркестровых инструментов в мелодии. При этом они должны стремиться связать средства электронной аранжировки с развитием музыкального образа.

Вальс из оперы «Война и мир» С. Прокофьева — слушание.

Ария Кутузова из оперы «Война и мир» — слушание и участие в исполнении.

«Дороги» А. Новикова — электронная аранжировка, разучивание.



Второй урок

Давно не звучала в классе музыка Ф. Шуберта. Сейчас мы услышим одну из его песен (он сочинил более 600 (!) песен для голоса с фортепиано и множество других произведений, хотя прожил всего лишь 31 год). Песни Шуберта непохожи на те, что писались до него. Он создал новый тип песен — небольшие музыкальные сцены с определенным сюжетом, в которых очень глубоко воплощен внутренний мир «действующих лиц» и тщательно выписаны различные изобразительные подробности. Чаще всего песни Шуберта лиричны, но нередко носят и драматический характер.

К таким остродраматическим произведениям относится песня-баллада «Лесной царь» на стихи великого немецкого поэта И. В. Гёте. Песня эта прозвучит сейчас на немецком языке, и ребятам, не знающим этого языка и названия песни (перед первым исполнением его не надо произносить), придётся самим попытаться определить главное, что они в этой музыке услышат. Очевидно, это будет, прежде всего, драматическая напряженность, непрерывное стремительное движение. Это в фортепианном сопровождении. А в голосе — несколько разных характеров: взволнованный — Рассказчик («от автора»); ещё более встревоженный — Отец; безумно испуганный, задыхающийся — Сын; сладостно-завлекательный и потом угрожающий — Лесной царь (смерть). Все эти характеры как бы подчинены единому драматическому образу, о котором уже было сказано. В этом образе сливается глубокая выразительность (чрезвычайная взволнованность всех действующих лиц) и яркая изобразительность (стремительное, драматичес-

ки напряженное движение: конь «не скачет — летит»). Движение это останавливается лишь однажды — в самом конце песни, на словах рассказчика — «ездок доскакал... В руках его мертвый младенец лежал».

Вот русский перевод песни-баллады Гёте (учитель может его прочитать целиком, может кратко пересказать своими словами):

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.
К отцу, весь издрогнув, малютка приник;
Обняв, его держит и греет старик.
– Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?
– Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул;
Он в тёмной короне, с густой бородой.
– О нет, то белеет туман над водой.
«Дитя, оглянися; младенец, ко мне;
Весёлого много в моей стороне:
Цветы бирюзовы, жемчужны струи;
Из золота слиты чертоги мои».
– Родимый, лесной царь со мной говорит:
Он золото, перлы и радость сулит!
– О нет, мой младенец, ослышался ты:
То ветер, проснувшись, колыхнул листья!
«Ко мне, мой младенец; в дуброве моей
Узнаешь прекрасных моих дочерей:
При месяце будут играть и летать,
Играя, летая, тебя усыплять».
– Родимый, лесной царь созвал дочерей:
Мне, вижу, кивают из тёмных ветвей.
– О нет, всё спокойно в ночной глубине!
То ветлы седые, стоят в стороне.
«Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей иль волей, а будешь ты мой».
– Родимый, лесной царь нас хочет догнать,
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать.
Ездок оробелый не скачет — летит;
Младенец тоскует, младенец кричит;
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мертвый младенец лежал.

Продолжая работу над электронной аранжировкой песни А. Новикова «Дороги», ребятам надо постараться сохранить повествовательный характер музыкального развертывания, подобно воспоминанию ветерана-фронтовика о далеких событиях юности. Следует также обратить внимание на то, что при очевидном песенно-маршевом характере музыка эта написана не в двух- и не в четырехдольном размере, а в трехдольном! Как аналогию можно вспомнить 3-дольную маршевую песню А. Александрова «Священная война» («маршевость» песни Новикова — неторопливая, суровая;

«маршевость» песни Александрова — энергичная, наступательная, боевая). Обе песни могут служить примером того, как метрическая определенность музыки (2-, 3-, 4-дольность) отходит на второй план, уступая место образной характерности, которую мы воспринимаем в первую очередь, невзирая на несоответствие метра.

«Лесной царь» Ф. Шуберта — слушание.

«Дороги» — электронная аранжировка, разучивание.



Третий урок

«Милый мой хоровод» — характерный образец русской народной песенно-танцевальной музыки. В этой песне четыре почти одинаковых четырёхтактовых построения, которые можно, казалось бы, назвать четырьмя куплетами. Однако в каждом построении есть какие-то новые черты: во втором изменен нижний голос, в третьем есть небольшой канон, в четвёртом появляется высокий подголосок, который может исполняться одним или несколькими солистами. Таким образом, форму песни правильнее будет определить не как куплетную, а как вариационную — тема и три вариации, в которых тема постепенно усложняется и развитие идёт так непрерывно, что вся песня воспринимается как единое четырёхчастное построение, как единый песенно-хороводный образ. (С такого рода построением ребята уже встречались в русской народной песне «Со вьюном я хожу».)

Прелюдия А. Скрябина — лаконичная (12 тактов) и на первый взгляд очень простая — представляет собой богатый по жизненному содержанию единый образ. Вся музыка написана в глубоком и мрачном миноре. В первой же фразе этой прелюдии возникают как бы два образа: образ одинокой, страдающей, печальной души человека, а вслед за этим издали звучащие, как воспоминание, три мерных удара погребального колокола. Что же это все-таки — два образа или один? Очевидно, правильнее будет считать, что вся прелюдия — сложный, но единый образ: ведь всё — и тоска одиночества, и колокол, напоминающий о случившемся (может быть, это потеря самого близкого человека), — сосредоточено в сознании одного человека. И образ этот можно назвать «образом страдания и покорности судьбе».

В качестве контраста к этой удивительной по сочетанию лаконизма, формы и глубины содержания прелюдии вспомним Этюд (соч. 8, № 12) Скрябина, который обычно называют «патетическим» (то есть в высшей степени взволнованным, приподнятым по настроению). Если образ Прелюдии можно охарактеризовать как «образ страдания и покорности судьбе», то в Этюде, напротив, явно просматривается «образ мужественной борьбы, неуклонной воли к победе».

Исполняя песню «Дороги», выяснить особенности её построения: две части (первая — с преобладанием минора, вторая — преимущественно мажорная) внутренне (по настроению) и внешне (по развитию мелодической линии) так тесно слиты друг с другом, что не составляют привычной двухчастной формы (запев — припев), а образуют развернутую одночастность — единый образ, поворачивающийся к нам то одной, то другой своей гранью.

«Милый мой хоровод» (русская народная песня) — разучивание.

Прелюдия А. Скрябина (соч. 5, № 4) — слушание.

Этюд А. Скрябина (соч. 8, № 12) — слушание.

«Дороги» — окончание работы над электронной аранжировкой песни. Её исполнение под сделанную учениками фонограмму.



Четвертый урок

Мы всё время говорим о развитии музыки, о её движении. А что ответят ребята на вопрос: может ли существовать музыка, в которой нет никакого развития, никакого движения? Этот вопрос, поставленный перед классом, вероятно, вызовет живой обмен мнениями, может быть, даже спор. Направляя ход мыслей учащихся, учитель (выбрав для этого подходящий момент) должен разъяснить им, что если музыка — часть жизни, то и живет она по законам жизни. А есть ли в жизни что-либо абсолютно неподвижное, абсолютно неразвивающееся? Конечно, нет! Это относится и к образам, воплощающим наши мечты о том, чего в жизни нет, и к образам фантастическим. Ведь всё, что существует в мире, рождается, растет (развивается) и умирает.

Так можно ли создать такой музыкальный образ, который выразил бы то, чего нет в самой жизни? Конечно, нельзя! Но так же, как в жизни мы встречаемся с кажущейся неподвижностью, с иллюзией полного покоя, можно и в музыке создать «образ кажущейся неподвижности», «образ иллюзии полного покоя». Прекрасным примером такой музыки может служить романс С. Рахманинова для голоса с фортепиано «Островок». Слова этого романса говорят о стремлении (!) к полному покою, к абсолютной тишине: «...безмятежный островок всё дремлет, засыпает».

Необычайно простыми музыкальными средствами нарисовал С. Рахманинов картину такого островка и выразил соответствующие этой картине чувства. В основе прозрачного фортепианного сопровождения — медленно нисходящая соль-мажорная гамма. Её непрерывное движение — лишь иллюзия движения: она никуда не ведёт, всё время возвращается к исходному, самому устойчивому звуку (соль) и лишь подчеркивает ощущение общей неподвижности. Так выразил С. Рахманинов «образ тишины, покоя, неподвижности».

В качестве контраста дать ребятам вновь послушать уже знакомый им по пятому классу романс Рахманинова «Весенние воды» — образ стремительных безудержных юных сил весны. На этот раз «Весенние воды» прозвучат в исполнении детского хора, что придаст музыке особенно светлое, юное, весеннее звучание.

Продолжая разучивание песни «Милый мой хоровод», обратить внимание ребят на то, что мелодия этой песни от первого до последнего такта пронизана основной интонацией «до-фа» или «фа-до». Оба звука этой интонации оказываются «главными», то есть одинаково устойчивыми. Они словно играют, балуются: то повторяются на одном месте, то поворачиваются в разные стороны (вверх, вниз), то захватывают соседние звуки. Всё это создает увлекательный «образ хоровода» — танца, любимого многими народами мира. Хороводы бывают очень разными по характеру. В данном случае хоровод одновременно лиричный и весёлый, плавный и игровой.

Ребята аранжируют русскую народную песню «Милый мой хоровод» с применением основных функций MIDI-секвенсера: ввода с MIDI-клавиатуры фрагментов музыкального текста, его редактированием, инструментовкой и звукорежиссёрской обработкой.

«Островок» С. Рахманинова — слушание.

«Весенние воды» С. Рахманинова — слушание.

«Милый мой хоровод» — электронная аранжировка, разучивание.



Пятый урок

На этом уроке мы вернемся к давно не звучавшей в классе музыке великого Бетховена. Без всяких предварительных пояснений прозвучит увертюра «Эгмонт». Конечно, по характеру музыки ребята сами назовут имя композитора, почувствуют в ней бетховенскую «львиную хватку», мощь и целеустремленность. Услышат ребята, вероятно, и построение увертюры — медленное вступление, в котором грозные, мощные аккорды сочетаются с жалобными певучими интонациями; основная часть увертюры — бурная, волевая, стремительная, основанная на непрерывном движении; и, наконец, после краткой остановки, почти из полной тишины возникающая заключительная часть — светлая и радостная.

Прослушав эти три основные части увертюры, ребята, скорее всего, затруднятся определить жизненное содержание вступления (противоречивый образ, приводящий к столкновению двух содержащихся в ней характеров и ведущий к борьбе), но, очевидно, без труда услышат в основной части «образ борьбы», а в заключительной — «образ победы». Три образа — столкновение, борьба и победа — и в то же время единый образ самого Эгмонта.

Кратко рассказать о том, что «Эгмонтом», по имени главного героя, назвал свою трагедию Гёте — тот самый, на чьи слова написал «Лесного царя» Шуберт. Эгмонт становится во главе народа, восставшего против своих угнетателей, и погибает в яростной борьбе. Но не погибает идея борьбы за свободу. Она живет. Она торжествует свою победу!

Затем ребята заканчивают работу над электронной аранжировкой русской народной песни «Милый мой хоровод», стараясь выявить все тонкости её фактурной организации, и исполняют эту песню под готовую фонограмму.

«Эгмонт» Л. Бетховена (увертюра) — слушание.

«Милый мой хоровод» — окончание работы над электронной аранжировкой. Исполнение песни под аккомпанемент сделанной учениками фонограммы.



Шестой урок

Музыку Мориса Равеля, французского композитора первой половины XX века, мы слушали в классе только один раз, два года тому назад. Это была «Хабанера» в исполнении на трубе с сурдиной — пример того, что труба может быть не только блестящей, призывной, боевой, но и нежной, поэтичной.

Сегодня в классе прозвучит «Болеро» Равеля — одно из лучших сочинений не только Равеля, но и среди всех, созданных за рубежом в XX веке. «Болеро» — название испанского танца. В основу своего «Болеро» Равель положил две широкие песенно-танцевальные мелодии испанского характера. Мелодии эти, совершенно не изменяясь, следуют одна за другой, причём каждая, прежде чем уступить место следующей, повторяется по два раза. И так пять раз подряд без единой паузы, в одном и том же темпе.

Сам Равель подчеркивал, что особенность «Болеро» состоит в неизменности мелодии, темпа и ритма (в течение всей пьесы безостановочно звучит ритмичная фигура танца, объединяющая не только обе мелодии, но и все их повторения в единое целое). Зато динамическое и оркестровое развитие грандиозно! Музыка начинается с еле слышного пианиссимо и доходит до громоподобного фортиссимо, количество инструментов усиленного состава симфонического оркестра и сила их звучания увеличиваются с каждым очередным проведением темы. При этом музыка неизменно остается в одной и той же тональности до-мажор; в басу только два чередующихся звука — до и соль. Лишь перед самым концом композитор на 8 тактов сдвигает музыку в другую тональность (ми-мажор), словно на несколько мгновений сходит с прямого, как по линейке начерченного, пути, чтобы, взглянув на него со стороны, сейчас же с удесятенной энергией на него вернуться. Этот момент — самая сильная точка (кульминация) всего сочинения. Тут вступают молчавшие до того большой барабан, тарелки и там-там (огромный гонг). Через несколько секунд музыка обрывается. Конец!

Ребята даже при первом прослушивании, конечно, обратят внимание на неизменность мелодии, ритма и темпа. Услышат непрерывное разрастание оркестра и общей силы звучности. Заметят сдвиг музыки перед концом и, следовательно, ощутят кульминацию всего сочинения.

Можно сказать о том, что «Болеро» не раз ставилось на сцене в виде балета. Сам Равель видел в этой музыке большую танцевальную сцену, разворачивающуюся на открытом воздухе, с участием огромной толпы народа.

Вслед за прослушиванием «Болеро» М. Равеля ученики знакомятся с Пиццикато из балета «Сильвия» Л. Делиба, в котором они предлагают варианты тембрового решения своей партии и исполняют её в ансамбле с учителем или под сопровождение фонограммы. Выполнение данного творческого задания привлекает их внимание к таким качествам французской балетной музыки, как изящество и изысканность.

«Болеро» М. Равеля — слушание.

Пиццикато из балета «Сильвия» Л. Делиба — электронная аранжировка, исполнение в ансамбле с учителем или под сопровождение фонограммы.



Седьмой урок

На этом уроке «Болеро» Равеля должно прозвучать вторично. Предварительно надо вспомнить всё самое главное, что говорилось об этом сочинении на прошлом уроке, добавив всё, что захотят сами учащиеся и учитель. В итоге ребята должны прийти к выводу, что «Болеро» — единый, развивающийся образ танца.

На этом уроке ребята разучивают туристскую песню из оперы К. Молчанова «А зори здесь тихие». Песня эта должна быть воспринята ими как образ молодежной песни и одновременно образ тишины и спокойствия. Пусть ребята представят себе, что они поют песню на лесной поляне, отдыхая во время долгой прогулки. Пусть они попытаются определить построение песни: три больших куплета (третий — в другой, на полтона повышенной тональности). В каждом куплете три построения. Они почти одинаковы, отличаются только завершениями — второе и третье более устойчивы, чем первое. Аккомпанемент подражает звучанию гитары.

Чтобы создать образ тишины и спокойствия, ученики могут использовать в электронной аранжировке этой песни упрощенный вариант паттерна автоаккомпанеента с исключением ряда голосов, в том числе, голосов ударных инструментов.

«Болеро» М. Равеля — повторное слушание.

«Песня туристов» из оперы «А зори здесь тихие» К. Молчанова — разучивание, работа над электронной аранжировкой.



Восьмой урок

На этом уроке ребята услышат музыку пока не знакомого им крупнейшего венгерского композитора Ференца Листа. Лист был основоположником новой музыки в Венгрии, как Глинка в России, Шопен в Польше, Григ в Норвегии. Лист был не только выдающимся композитором, но и дирижером, и гениальным пианистом. Вся его музыка пронизана народной венгерской песенностью и танцевальностью.

Наиболее открыто и ярко связь Листа с народной музыкой проявляет себя в его 19 «Венгерских рапсодиях». Название «рапсодия» происходит от слова «рапсод» — так в давние времена называли странствующих музыкантов-певцов, воспевающих свою родину.

Рапсодии строятся обычно в свободной форме, включающей в себя несколько народных мелодий и, соответственно, несколько частей. Так построены и все рапсодии Листа. Сейчас прозвучит одна из самых знаменитых — Вторая рапсодия. После короткого, сдержанного вступления мы услышим очень серьезную, сосредоточенную, медленную мелодию песенного характера, затем — оживленную танцевальную мелодию и, наконец, — огненную, бурную пляску (в основе всех трёх частей лежит музыка венгерских цыган).

Сплетение этих мелодий и их развитие превращает рапсодию в сочную, многокрасочную сцену из народной жизни. Непрерывно нарастает звучность и темп. Стихия танцевальности затопляет собой всё вокруг, приводя к стремительному, блестящему финалу. Важнейшие характерные черты рапсодии ребята должны попытаться почувствовать и определить сами.

Ребята продолжают работу над электронной аранжировкой «Песни туристов», «прорисовывая» мелодию каждого её куплета новой тембровой краской, а также — работу над разучиванием этой песни.

«Вторая рапсодия» Ф. Листа — слушание (в фортепианной редакции).

«Песня туристов» — продолжение работы над электронной аранжировкой и рэуучиванием.



Девятый урок

После того как ребята восстановят в памяти все, что говорил учитель и они сами о Второй рапсодии Листа, это сочинение прозвучит вторично — теперь в исполнении симфонического оркестра. Пусть ребята сравнят обе редакции (оркестровал рапсодию не сам Лист, а венгерский композитор Дарваш Габор) и выскажут, попытавшись аргументировать, свое мнение о том, какая редакция им больше понравилась, а также все свои соображения по поводу рапсодии вообще. (Речь идёт не о том, какая редакция лучше, а какая больше понравилась.)

На этом уроке исполнение «Песни туристов» должно завершаться вторжением «темы войны» — обязательно в записи, в исполнении труб! Причём запись должна «вторгаться» с большой силой звучания в любом месте после третьего куплета песни (лучше к её концу). Для ребят это, конечно, будет полной неожиданностью — они привыкли к спокойному, «благополучному» звучанию песни. Пусть они попытаются (по контрасту) понять, развитие ли это образа песни или новый образ. Может быть, им удастся определить (также по контрасту) жизненное содержание новой темы и прийти к выводу, что здесь по-своему сталкиваются два образа — мира и войны. Это столкновение двух контрастных образов, которое подводит учеников к проблеме музыкально-образного развития, воплощается ими в звуки с помощью компьютерной программы-MIDI-секвенсера.

Подводя итоги прошедших в первой четверти уроков, можно ограничиться тем, чтобы учащиеся вспомнили характер музыкальных образов, лежащих в основе услышанной ими и самими исполненной музыки. Пусть постараются привести примеры разной степени сложности: один образ охватывает всё сочинение («Островок» Рахманинова); единый образ, внутренне как бы расщепленный на два (Прелюдия Скрябина) или даже на три образа («Рапсодия» Листа); пьесы, включающие в себя два или три самостоятельных образа (увертюра «Эгмонт», начальная сцена из оперы «А зори здесь тихие»), и т.д.

Важно, чтобы ребята усвоили, что образ может включать в себя несколько мелодий и что сочинение может состоять и из одного, и из нескольких образов. Главное же, чтобы они почувствовали и поняли, что музыкальные образы бывают очень разными, но они всегда воплощают в музыке какую-то (малую или большую) частицу жизни: то или иное жизненное явление, человеческие чувства, мысли, поступки и т. п.

Вторая рапсодия — слушание (в оркестровой редакции).

«Песня туристов» (с «темой войны») — окончание работы над электронной аранжировкой, исполнение песни под сделанную учениками фонограмму.

Вторая четверть «Музыкальный образ» (продолжение)



Первый урок

На уроках второй четверти этого года продолжится знакомство ребят с различными по характеру и типу построения музыкальными образами. Каждый новый пример должен укреплять в их сознаний понимание того, что музыкальный образ — это воплощенная в музыке жизнь, хотя бы небольшая её частица: чувство, переживание, мысль, размышление, поступок, действие человека, нескольких или многих людей; какое-либо проявление природы, какое-либо событие из жизни человека, народа, всего человечества и т.д., и т.п. Иначе говоря, музыкальный образ (как любой художественный образ вообще) — это всегда преломленное через создание художника отражение жизни. Музыкальный образ всегда представляет собой единство жизненного содержания и художественной формы, в которой это содержание воплощено.

Так, сравнение «Баллады о солдате» В. Соловьева-Седого с песней А. Новикова «Дороги» помогает установить, что обе песни сюжетно связаны с Великой Отечественной войной, точнее — с образом «военных дорог». Однако первая из них может быть названа песней военных дорог, по которым идут солдаты в пору войны, а вторая — песней военных дорог, о которых вспоминают солдаты после войны. Два разных образа, хотя и очень близких друг к другу: «образ-действие» и «образ-воспоминание». Так яснее станет различие самой музыки в этих песнях.

Определить жизненное содержание и закономерности развития музыкального образа, разумеется, легче в вокальном сочинении (то есть в сочинении с поэтическим текстом) и в сочинении «программном» (то есть в сочинении с определенным сюжетом, изложенным в специальной авторской программе или обозначенным в его заголовке). Но постепенно мы учимся воспринимать жизненное содержание произведений, лишенных и поэтического текста, и программы.

Так, незатейливая пьеса А. Роули «Волынщик» с помощью только звуков рисует яркую картину деревенского веселья. В её электронной аранжировке ребята должны подчеркнуть грубоватую почвенность этой музыки, обратившись к народным инструментам — волынке и бубну — и импровизируя ритмический рисунок сопровождающих мелодический рисунок ударных.

«Баллада о солдате» В. Соловьева-Седого и «Дороги» А. Новикова — исполнение под созданные ранее учениками фонограммы.

«Волынщик» А. Роули — электронная аранжировка, исполнение.



Второй урок

На этом уроке прозвучат две пьесы современных литовских композиторов: «Деревянная лошадка» Б. Дварионаса и «В путь» В. Лаурушаса. Обе пьесы вы услышите

в исполнении юных литовских музыкантов на литовских народных инструментах: на деревянных духовых дудочках («скудучай») вроде наших рожков; на струнных, вроде гуслей («канклесь»); на деревянном ударном инструменте («скрабалай»), похожем по звучанию на ксилофон, только деревянные пластины расположены в нем в виде лесенки — одна над другой.

«Деревянная лошадка» (здесь «скрабалай» выступает в роли солиста) — шуточная пьеса, основанная на народной литовской песне. Пьеса «В путь», может быть, заставит вспомнить пьесу С. Прокофьева из его сюиты «Зимний костер». И тут, и там паровозные гудки, перестук колес и главное — много радости. Но, конечно, по стилю самой музыки пьеса литовского композитора Лаурушаса заметно отличается от пьесы русского композитора Прокофьева. Перед исполнением пьес Лаурушаса и Дварионаса (обе они должны прозвучать подряд с маленькой паузой) не надо сообщать ребятам, в каком порядке они будут исполнены, хотя сказать, как они называются, конечно, нужно. Пусть ребята сами догадаются, какая пьеса была исполнена первой, а какая — второй. Это даст повод для беседы о характерности обоих музыкальных образов, в которых существенную роль играют изобразительные подробности.

Ну а теперь ребята сами попробуют помузицировать в подобном духе. Они заканчивают работу над электронной аранжировкой пьесы А. Роули «Волынщик» (здесь солирует волынка), а также выполняют аранжировку чешской народной песни «Мой конек» (в ней мелодию ведёт глиняная флейта-свистулька — окарина). Под эти мелодии им будет несложно симпровизировать ритмический узор сопровождения на ударных (также народных) инструментах — бубне, бубенцах, что подчеркнет своеобразие танцевальных движений в первой пьесе и симитирует позвякивание бубенцов бегущей рысцой симпатичной лошадки — во второй.

Эти инструменты (tambourine и jingle bell) есть в памяти любого синтезатора или звуковой карты компьютера. К ним по усмотрению учеников могут быть добавлены другие ударные инструменты, звуки которых не противоречат музыкальному образу этих пьес (например — в местах, где мелодия останавливается).

Если на всех не хватает электронных инструментов, ребята берут в руки любые ударные или шумовые инструменты, имеющиеся в классе.

«В путь» В. Лаурушаса и «Деревянная лошадка» Б. Дварионаса — слушание.

«Волынщик» А. Роули и «Мой конек» (чешская народная песня) — электронная аранжировка, исполнение на электронных и ударных инструментах.



Третий урок

На этом уроке прозвучат два вальса Шопена. Вальсы эти очень не похожи друг на друга. Первый часто называют «Вальсом-минуткой», потому что это очень лаконичный вальс и звучание его продолжается, действительно, ровно одну минуту. Но пусть ребята обратят внимание, что этот минутный вальс, звучащий словно раскручивающийся, а потом замирающий волчок, представляет собой вполне законченное, вполне развитое произведение, и после его окончания трудно поверить, что звучал он всего лишь 60 секунд!

А второй вальс совсем другой. Если «Вальс-минутка» похож на весёлую шутку (в нем можно услышать не обязательно волчок, но и, например, забавную скороговорку или просто очень быстро и оживленно рассказанную шутливую историю и т.д., и т.п.), то второй вальс совсем серьёзен по настроению, его музыка очень нежна и лирична. Это, пожалуй, самый популярный из всех 14 вальсов Шопена.

В центре — единственный светлый мажорный эпизод, он звучит в вальсе всего лишь один раз. По краям мы слышим в неизменном виде главную (минорную) мелодию вальса. Таким образом, она уже звучит в вальсе два раза, и в целом получается как будто вполне знакомая нам трёхчастная форма. Однако к каждой из этих трёх частей Шопен добавляет как бы небольшое «послесловие» — быстрое, изящное, полётное. Это «послесловие» мы слышим, следовательно, три раза. Вот ведь какой необычной, богато развитой может стать такая привычная, такая, казалось бы, простая, трёхчастная форма.

Вновь обратить внимание ребят на то, что в музыке, так же как в жизни, даже абсолютно точное повторение мы воспринимаем как совсем маленькую, но всё же ступеньку развития. Пусть они с этой точки зрения прислушаются к «послесловию» («припеву», сказали бы мы, если бы это была песня): в первый раз мы с ним впервые знакомимся; во второй раз узнаем как знакомого; в третий раз встречаемся как старые друзья. (Вспомним то, что уже говорилось на четвёртом уроке первой четверти.)

Ребята разучивают песню «Птица счастья» А. Пахмутовой и создают её электронную аранжировку. Эта жизнерадостная песня в свое время была очень популярна. Она исполнялась вокально-инструментальными ансамблями (ВИА), в которых музыканты одновременно пели и аккомпанировали себе на электроинструментах и ударных. Поэтому и в электронной аранжировке, которую ученикам предстоит выполнить, надо постараться сохранить свойственный звучанию ВИА колорит.

Два вальса Ф. Шопена — слушание.

«Птица счастья» А. Пахмутовой — разучивание, создание электронной аранжировки.



Четвёртый урок

На этом уроке мы вновь будем слушать музыку великого Баха. Прозвучит эта музыка, написанная в ярко выраженном полифоническом складе (стиле), в исполнении на органе, и это, вероятно, поможет ребятам самим определить, что создана она именно Бахом. То, что самая развитая форма полифонической музыки, когда одна и та же тема, видоизменяясь и разливаясь, проходит в разных голосах (вокальных или инструментальных) сочинения, называется фугой, ребята, возможно, забыли, поскольку знакомство с фугой ещё не было закреплено. Поэтому учителю придётся напомнить, что фугу начинает один голос с главной темой, потом та же тема появляется во втором, потом в третьем голосе и т.д. — в зависимости от числа голосов в фуге (обычно их бывает 3, 4 или 5). Затем главная тема и отдельные её интонации, появляясь в разных голосах, образуют непрерывно развивающуюся, безостановочно движущуюся «полифоническую ткань»

фуги. Очень остроумно и вместе с тем очень точно сам Бах (по словам одного из его учеников) сказал о том, что такое полифония: «Каждый голос в сочинении — это личность, а многоголосное сочинение — беседа между этими личностями, и надо ставить за правило, чтобы каждая из личностей говорила хорошо и вовремя, а если не имеет, что сказать, то лучше бы молчала и ждала, пока не дойдёт до неё очередь». Вот и надо посоветовать ребятам: пусть попытаются во время звучания фуги услышать эту «беседу личностей».

О чём же «идёт беседа» в той фуге, которую ребята услышат на этом уроке? Судя по началу, по первому проведению главной темы в одном голосе, «беседа» будет спокойная, неторопливая, хотя интонации этой темы мелодически и ритмически очень устойчивые, упругие, в них даже чувствуется какая-то суровая настойчивость. По мере развития фуги именно эти качества, заложенные в её главной теме, обнаруживают себя всё ярче и ярче. Музыка становится всё энергичнее, и в финале фуги мы даже можем удивиться: вот, оказывается, какая могучая сила была заложена в такой скромной при первом звучании мелодии... В то же время fuga до самого конца сохраняет колорит суровости, зародыш которой нетрудно заметить уже в первой интонации главной темы, при её первом появлении. В итоге возникает музыкальный образ, который можно обозначить как образ суровый, но полный жизненной энергии и воплощенный в форме четырёхголосной органной фуги.

Ребята продолжают работу над разучиванием и электронной аранжировкой песни «Птица счастья». Они обращаются к программе-автоаранжировщику (подбор паттерна), затем к MIDI-секвенсеру (инструментовка мелодии, балансировка голосов по уровням громкости, наложение эффектов).

Органная fuga (ляминор) И.С. Баха — слушание.

«Птица счастья» — разучивание, электронная аранжировка.



Пятый урок

Сегодня на уроке прозвучит музыка Дмитрия Шостаковича — эпизод из самой могучей его симфонии (всего он создал 15 симфоний), из Седьмой симфонии. Перед исполнением этой музыки не надо подробно говорить о ней, но настроить ребят на определенную «волну восприятия» — необходимо. В короткой вводной беседе могут принять участие сами ребята. Так, узнав, что Шостакович до войны жил в Ленинграде, что свою Седьмую симфонию он написал осенью и в начале зимы 1941 года и сделал на партитуре симфонии надпись: «Посвящается городу Ленинграду», ребята, несомненно, догадываются, что композитор рассказал в этой симфонии о событиях Великой Отечественной войны и о мужестве своего родного города.

Лишь после того, как прозвучит «эпизод нашествия» из первой части Седьмой («Ленинградской») симфонии, надо помочь ребятам разобраться в характере образа этой музыки (в его жизненном содержании) и в особенностях его построения. Эта часть беседы может проходить по-разному. Если сами ребята сначала заговорят о характере (жизненном содержании) услышанной музыки («нашествие, наступление фашистов, движение

фашистских танков» и т. п.), именно это и положить в основу разговора. А если кто-нибудь из ребят (это вполне можно предположить) вспомнит по некоторым ассоциациям «Болеро» Равеля, можно начать с обсуждения особенностей построения музыки.

Действительно, между этими двумя сочинениями есть ряд внешне очень схожих черт. Даже первые такты в обоих случаях начинаются одинаково — еле слышным звучанием барабанчика. Но и в этих, таких, казалось бы, схожих тактах есть уже существенное различие: у Равеля — ритм танца, у Шостаковича — ритм марша. Глубоко различны и мелодии (хотя в обоих случаях они остаются неизменными): у Равеля — непрерывно и плавно льющаяся песенно-танцевальная мелодия, у Шостаковича — резкая, лишенная песенности маршеобразная мелодия, каждая интонация которой словно «отрубается» от соседней. У Равеля в разрастающемся звучании музыки господствующей продолжает быть песенно-танцевальная мелодия, у Шостаковича — скрежещущие, дикие, режущие слух звучания сопровождающих голосов постепенно начинают заглушать тему марша, становящуюся все более грубой, жестокой, бесчеловечной. Такие сравнения можно продолжить, но главное — ребята должны ощутить два различных музыкальных образа: образ разрастающегося массового народного танца и образ разрастающегося нашествия диких варварских сил. В первом случае мы всё время слышим людей, во втором — только бесчеловечный лязг и скрежет бездушных машин.

После столь напряженной музыки хорошо услышать нечто противоположное — веселое и беззаботное. Ребята заканчивают работу над аранжировкой песни «Птица счастья» и исполняют её в сопровождении собственноручно созданной фонограммы.

«Эпизод нашествия» из первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича — слушание.

«Птица счастья» — окончание работы над аранжировкой, исполнение песни под аккомпанемент сделанной учениками фонограммы.



Шестой урок

На этом же уроке будет исполнено сочинение ещё незнакомого ребятам композитора — «Грустный вальс» Сибелиуса. Ян Сибелиус, финский композитор, сделал для своей Родины Финляндии то же, что для другой северной страны Европы Норвегии сделал Эдвард Григ. Он стал родоначальником новой финской музыки.

Произведение Сибелиуса, которое прозвучит сегодня в классе, пожалуй, самое популярное его сочинение, одинаково любимое и исполнителями, и слушателями. Слушая его, ребята, возможно, почувствуют, как сказалось на нем влияние Чайковского. Вслушавшись внимательно в эту музыку, они услышат не слишком простой, не однозначный, а непрерывно развивающийся образ — «образ грусти». Словно человек то совершенно подавлен безграничной печалью, то пытается вырваться из оков безжалостной печали. Вот он устремился к свету, вот почти достиг его, кажется, даже улыбнулся... Нет, опять эта неотвязная тоска, вызывающая слёзы... Но человек не хочет сдаваться. Он не победил, как побеждал Бетховен, но он борется, как часто боролся Чайковский.

Прослушав «Грустный вальс», мы так и не узнаем, чем же кончится эта борьба с горем, с грустью, с печалью. Но то, что грусть сильна, — мы чувствуем... И в то, что это действительно «Грустный вальс», — верим...

А вот совсем другое по настроению произведение — «Чатанугу-чучу» американского композитора Г. Уоррена. Здесь царит молодая энергия, непосредственность и весёлый задор. Название сочинения смешно пародирует звуки разгоняющегося поезда, и в его аранжировке вполне уместны соответствующие шумовые эффекты: паровозный свисток, перестук колес. В своей работе ребята должны сохранить свойственные пьесе черты джазовой музыки — опору на инструменты джазового оркестра (трубы, тромбоны, саксофоны и пр.), чередование сольных и ансамблевых звучаний, использование блок-аккордов (в среднем разделе).

«Грустный вальс» Я. Сибелиуса — слушание.

«Чатанугу-чучу» Г. Уоррена — электронная аранжировка.

Музыка по выбору учащихся — исполнение.



Седьмой урок

Этот урок следует посвятить обобщению первого полугодия, то есть темы «Музыкальный образ». С помощью учителя учащиеся должны припомнить и возможно подробнее охарактеризовать с точки зрения жизненного содержания и музыкального воплощения (формы) разные типы музыкальных образов, с которыми они знакомились на уроках этого полугодия. Надо всё время обращать внимание ребят (не боясь повторений!) на то, что любой музыкальный образ можно назвать жизнью, отраженной в музыке, жизнью, о которой рассказал в своем произведении композитор (если это вокальная музыка, музыка программная, то, конечно, речь должна идти о содружестве композитора с поэтом, писателем, драматургом, художником).

При создании своего произведения композитор, естественно, отбирает и использует те средства выражения, которые помогают ему сделать свой замысел доступным и понятным как можно большему числу людей. Вот почему разговор о музыкальном образе всегда будет неполным и не до конца понятным, если мы ограничимся выяснением лишь того, что хотел воплотить в этом образе композитор. Одновременно обязательно надо стараться определить и художественные средства, которыми он воспользовался, то есть выявить и то, как он воплотил свой замысел. Очень важно при обобщении темы «Музыкальный образ» вновь и вновь обратить внимание на то, что и самые скромные по содержанию и художественной форме образы содержат (обязательно!) хотя бы даже и самое незначительное развитие.

Ребята исполняют пройденную за полугодие музыку по своему выбору и заканчивают работу над инструментровкой и шумовым оформлением пьесы Г. Уоррена «Чатануга-чучу». Они переводят файл из программы-автоаранжировщика в MIDI-формат с последующей доработкой в MIDI-секвенсере (инструментовка, балансировка голосов по громкости и панораме, обработка эффектами).

«Чатануга-чучу» Г. Уоррена — окончание работы над электронной аранжировкой.

Музыка по выбору учащихся или учителя — исполнение и слушание.

Третья четверть «Музыкальная драматургия»



Первый урок

За время наших занятий мы слушали, аранжировали и исполняли очень разную музыку многих композиторов. Мы стремились определить жизненное содержание и форму построения нового произведения, установить их внутреннюю связь. Поначалу, конечно, произведения были несложные, обычно включающие в себя один или несколько музыкальных образов, как правило, не содержащих острых противоречий, не вступающих в столкновения друг с другом, хотя иногда и образующих заметный контраст. Чаще всего различные образы в этих произведениях сопоставляются (сравниваются друг с другом), но развиваются более или менее самостоятельно.

Вот несколько примеров. «Классное рондо» — главная тема («Мы — второклассники») и два эпизода («Мы — мальчики» и «Мы — девочки») мирно уступают друг другу место, причём трёхкратное проведение главной темы и однократное — тем эпизодов помогают выявлению основного замысла рондо: есть в классе и мальчики, и девочки, но это не мешает классу оставаться цельным, единым коллективом.

«Весёлая. Грустная» — сопоставление двух контрастных образов (первый звучит дважды — в начале и в конце пьесы, а второй лишь один раз — в середине) дало возможность Бетховену утвердить важнейшую мысль: «нет жизни без печали, но радость должна победить».

«Спящая княжна» — могучие «богатырские» образы (два эпизода: «Лес шумит» и «Богатырь идёт») словно проносятся над образом княжны (главная тема, трижды повторенная в неизменном виде), подчеркивая невозможность разбудить её.

Но ещё в первом классе мы встречались и с такими произведениями, в которых различные музыкальные образы не только сопоставлялись или даже противоречили друг другу, но вступали в открытое столкновение друг с другом, и на место самостоятельного их развития приходило совместное («конфликтное») развитие. Впервые мы встретились с таким развитием в ряде совсем простых сочинений, например, в попевке «Разные ребята» или фортепианной пьесе Д. Кабалевского «Зайчик дразнит медвежонка», в детской опере М. Коваля «Волк и семеро козлят», в симфонической сказке С. Прокофьева «Петя и волк».

В дальнейшем мы знакомимся с более сложными произведениями. Иногда они состояли из одного образа, доходящего в своем динамическом и оркестровом развитии до чрезвычайного напряжения и огромной силы звучания («Болеро» М. Равеля, эпизод нашествия из Седьмой симфонии Д. Шостаковича). Порой несколько очень контрастных, хотя и не вступающих друг с другом в конфликт, образов объединялись в общую, широко развитую музыкальную картину (Вторая венгерская рапсодия Ф. Листа). В некоторых случаях контрастные образы развивались в едином музыкальном потоке, обротовывали цельную, единую по замыслу часть какого-либо крупного, многочастного произведения (первые части Пятой симфонии Л. Бетховена, Второго концерта для фортепиано с оркестром С. Рахманинова).

Сейчас, после того как мы разобрались в разных типах музыкальных образов, продолжим знакомство с произведениями, в которых несколько образов контрастируют друг с другом, даже противоречат друг другу, и развитие их зачастую представляет собой напряженную борьбу. Иначе говоря, мы перейдем к программе этого года, от наблюдения за одним или несколькими образами, развивающимися внутри одного произведения более или менее самостоятельно, к наблюдению за жизнью образов, звучащих и самостоятельно, и в совместном развитии, то есть сосредоточим внимание на том, что называется «музыкальной драматургией».

На этом уроке мы обратимся к знаменитой увертюре М. Глинки из оперы «Руслан и Людмила». Перед первым исполнением ребятам надо сказать, какое произведение они будут слушать и кто его автор. Можно также объяснить, что увертюрой называется не только широко развернутая вступительная музыка к опере, балету, кинофильму, драматическому спектаклю, но иногда и музыка вполне самостоятельная, чаще всего с каким-либо программным названием: «Торжественная», «Праздничная», «Драматическая», «Молодежная» и т.п. Каждая увертюра выражает, естественно, характерные черты и общий дух произведения, которому она предшествует, или заложенной в её названии идеи.

Во время прослушивания увертюры к опере «Руслан и Людмила» ребята, вероятно, услышат, как из вступительного построения (громкие аккорды всего оркестра в остром ритме и словно подстегиваемые ими вихревые гаммообразные взлёты струнных) возникает первая (главная) тема увертюры — образ света, радости, богатой удали. После короткого перехода (с первого раза ребята могут и не заметить его) они, несомненно, услышат вступление второй (побочной) темы — очень певучей, тоже радостной, хотя и с некоторыми печальными минорными интонациями в конце. Если первая тема — образ Руслана, то вторая тема — образ его любви к Людмиле.

О звучащей далее музыке ребятам, конечно, трудно будет высказать какие-либо определенные суждения (это надо отложить до следующего раза), но, несомненно, они услышат возвращение к первой, а вслед за ней и ко второй теме. Может быть, они отметят убыстренное движение в самом конце увертюры. Об этом тоже речь пойдет на следующем уроке.

Надо сказать ребятам, что первая часть увертюры, включающая в себя вступление, первую и вторую основные темы, называется экспозицией (показом важнейшего музыкального материала всего сочинения). Можно провести аналогию: экспозиция — демонстрация в определенном порядке картин на художественной выставке или в музее.

На первом уроке ребята начинают разучивать вальсообразную песню Г. Струве «Школьный корабль», а также выполняют электронную аранжировку этой песни с использованием программ — автоаранжировщика и MIDI-секвенсера.

Увертюра из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки — слушание.

«Школьный корабль» Г. Струве — разучивание, электронная аранжировка.



Второй урок

Продолжая знакомство с увертюрой «Руслан и Людмила», надо сказать ребятам, что музыка, звучащая вслед за экспозицией, называется разработкой. Разработка в увертюре представляет собой оживленную радостную «игру» основных интонаций всех трёх тем экспозиции — вступления, главной и побочной. Острых столкновений, борьбы здесь не могло возникнуть, так как основные темы экспозиции не противоречат друг другу, а раскрывают разные грани одного и того же светлого, радостного взгляда на жизнь.

В конце разработки появляются гаммообразные взлёты, как и во вступительной части, и так же, как там, из них вновь рождается удалая бурно радостная главная тема. А вслед за ней, как и в экспозиции, но более напряженно благодаря более высокому регистру, запекает вторая (побочная) тема. Это повторное звучание двух основных тем называется репризой (повторением).

Наконец, темп становится ещё более стремительным, интонации главной темы «наскокивают» друг на друга, звучность нарастает. Это кода — заключительная часть увертюры. Следует обратить внимание на то, как перед кодой в басовом регистре звучит тема злого волшебника Черномора. Вот здесь и зарождается интонационный конфликт оперы: «злая» тема Черномора грубо вторгается в светлую, радостную, счастливую музыку увертюры. В заключение необходимо ещё раз послушать всю увертюру целиком.

В процессе дальнейшего разучивания песни «Школьный корабль» и работы над ее электронной аранжировкой учитель должен помочь ребятам осознать смысл образа «школа-корабль»: безостановочный путь вперед к познанию нового, к новым открытиям, радость достижения новых целей и неизменная доброта к людям — «Моряками ли мы станем, звездолёт ли поведем, никогда мы не оставим человека за бортом...». Все эти чувства, если ребята глубоко ими проникнутся, обязательно скажутся на характере звучания песни, одновременно устремленном вперед, энергичном и в то же время ласковым, добром. Вальсовое движение, как обычно, проявит свои характерные свойства: ощущение юности, романтической мечтательности, доброты...

Увертюра из оперы «Руслан и Людмила» — слушание.

«Школьный корабль» — разучивание, продолжение работы над электронной аранжировкой.



Третий урок

На этом же уроке ученики разучивают и исполняют песню композитора Вано Мурадели «Бухенвальдский набат». Хорошо сказал поэт Е. Долматовский об этой песне: «Наверное, это самая суровая, самая драматичная песня из всех песен, созданных после Великой Отечественной войны». Каждым своим словом, каждым звуком она восстает против великого зла войны, напоминает нам о миллионах людей, в том числе детей, мучительно погибших в фашистских лагерях смерти. Колокол, звучащий сейчас там, где в годы войны был один из самых зверских лагерей — Бухенвальд, — не только память

о войне, но и призыв к миру. Вот как своеобразно сплетаются в одной песне образы войны и борьбы за мир, образы добра и зла.

Ребята, переключаясь на образы мирной жизни, заканчивают работу над аранжировкой песни «Школьный корабль» и исполняют её под электронную фонограмму.

«Бухенвальдский набат» В. Мурадели — разучивание.

«Школьный корабль» — окончание работы над электронной аранжировкой, исполнение.



Четвертый урок

Сегодня мы вернемся к однажды уже прозвучавшему в классе произведению Бетховена — к увертюре «Эгмонт». Надо напомнить, что увертюра эта написана к драматическому спектаклю — к трагедии Гёте «Эгмонт» (ребята, вероятно, помнят, что баллада Шуберта «Лесной царь» написана тоже на слова Гёте).

В отличие от увертюры «Руслан и Людмила», где все основные образы (вступления, обеих основных тем) сопоставлялись друг с другом, но не противоречили друг другу, драматургия увертюры «Эгмонт» с первых же тактов вступления развивается на остром столкновении двух крайне противоречивых образов. Можно рассчитывать, что ребята сами назовут имя композитора (название, упоминавшееся только на одном уроке, вряд ли они запомнили) и услышат главные части увертюры: вступление, основную и заключительную части. После этого можно перейти к разбору этих отдельных частей, кратко напомнив сюжет трагедии. Эгмонт возглавил народ своей страны (Голландии) в его борьбе против испанских завоевателей. Сам он погибает в этой борьбе, но враг побежден, и народ празднует свою победу.

В отличие от увертюры «Руслан и Людмила», в увертюре «Эгмонт» не просто короткое вступительное построение, а широко развитое, самостоятельное вступление, в котором и зарождается главный конфликт этого сочинения. Два ярких образа, ещё не сталкиваясь друг с другом, ясно противостоят друг другу. Первый — тяжёлые, властные, словно пытающиеся подавить все вокруг себя аккорды в замедленном ритме испанского танца «Сарабанды». Второй — стонущие, плачущие интонации, символ народных страданий. Вот острый конфликт, на развитии которого построена вся драматургия увертюры.

Главная (первая) тема этой части незаметно вырастает из второго образа вступления — темы угнетенного народа. Вслед за первой темой, стремительно несущейся вперед, ребята наверняка услышат появление второй (побочной) темы — образ завоевателей. Но теперь в этой теме уже нет былого величия и властности. Она втянута в поток борьбы... Как всегда, разбор музыки следует вести по принципу: вопросы учителя — ответы учащихся.

После столь драматичной музыки ребята переключаются на музыку совсем иного рода — лирическую, романсовую. Они разучивают песню А. Варламова «Вдоль по улице метелица метет», которая с позапрошлого века стала настолько популярной, что порой её считают народной песней, и исполняют электронную аранжировку этой пес-

ни. В задачи учеников входит выбор аккомпанирующего паттерна и инструментовка мелодии. В процессе этой работы они знакомятся с романсовым сопровождением и народными инструментами (гитарой, аккордеоном).

Увертюра «Эгмонт» Л. Бетховена — слушание.

«Вдоль по улице метелица метет» А. Варламова — разучивание, работа над электронной аранжировкой.



Пятый урок

На этом уроке ученики заканчивают работу сразу над двумя контрастными по образному строю произведениями.

После напряженной экспозиции увертюры «Эгмонт» наступает очень короткая разработка. Начинается она с мажорного просветления. Словно приближается завершение борьбы, но вскоре на первый план опять выходит напряженный минор и вступает реприза. Но она не точно повторяет экспозицию: в ней значительно больше развита вторая тема — образ испанских завоевателей. Особенно настойчиво, словно столкнувшись с непреодолимой преградой, звучат мощные аккорды в ритме сарабанды. Но вдруг они обрываются, и после нескольких секунд полной тишины еле слышно возникают четыре медленно следующих друг за другом печальных аккорда — герой погиб. Но чем же завершается борьба? Из печальных аккордов (их играют деревянные духовые инструменты — гобой, два кларнета и два фагота) стремительно разрастается радостная, светлая музыка заключительной части (коды). Это победа, оплаченная дорогой ценой, ценой гибели героя. Добро победило зло!

Ребята вновь возвращаются к песне-романсу «Вдоль по улице метелица метет». Они заканчивают работу над её электронной аранжировкой и исполняют её под сделанную на уроке фонограмму.

Увертюра «Эгмонт» — слушание.

«Вдоль по улице метелица метет» — завершение работы над электронной аранжировкой, исполнение.



Шестой урок

В первой четверти ребята слушали Вторую венгерскую рапсодию Ференца Листа. На этом уроке они познакомятся ещё с одним произведением, которое укрепит и расширит их представление о венгерской и одновременно о российской музыке. О венгерской — потому, что оно называется «Венгерские напевы» и в основу его положены интонации венгерской народной песенности. О российской — потому, что произведение написано Андреем Эшпаем, не венгерским, а российским композитором. Оно может служить одним из примеров того, как современные отечественные композиторы продолжают развивать традиции русских композиторов-классиков, всегда с интересом и любовью относившихся к музыке других народов.

«Венгерские напевы» состоят из шести небольших частей, идущих одна за другой без перерыва. Эти части контрастны, но не противоречат друг другу, не вступают друг с другом в конфликт. Поэтому драматургию всего сочинения можно назвать драматургией контрастных сопоставлений, объединенных не только единством стиля и тем, что главную роль в нем играет скрипка (как обычно в венгерских народных ансамблях), но и непрерывным нарастанием темпа (от самого медленного до самого быстрого) и нарастанием общей звучности (от скрипки-соло до полного оркестра).

На этом уроке начнется разучивание песни композитора Е. Кожуховской «Мы празднуем Победу». Тема уже далекой от нас войны до сих пор волнует современных авторов, которые создают всё новые и новые произведения о народном подвиге. Эта песня специально написана для детского хора и уже много раз исполнялась различными детскими коллективами. Выучить её несложно. Но перед ребятами также стоит задача выполнения аранжировки этой песни с использованием программ — автоаранжировщика и MIDI-секвенсера.

«Венгерские напевы» А. Эшпая — слушание.

«Мы празднуем Победу» Е. Кожуховской — разучивание, работа над электронной аранжировкой.



Седьмой урок

На этом уроке по желанию учащихся может быть повторено одно из произведений, звучавших на последних уроках, — увертюры «Руслан и Людмила» и «Эгмонт», «Венгерские напевы». Надо, чтобы учащиеся, особенно настаивающие на исполнении конкретного произведения, как можно более убедительно аргументировали свое желание. Не исключено, что у некоторых учащихся такого четко выраженного желания не окажется. Причины этого могут быть разными: либо какое-то произведение из услышанных ранее (например, Вторая рапсодия Листа, или «Болеро» Равеля, или эпизод нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича) оставило более глубокий след в их сознании, либо в них ещё не сформировалась в полной мере способность избирательно-оценочного восприятия музыки. И таких учащихся (быть может, особенно таких!) надо постараться вызвать на разговор.

Надо также учесть, что часть учащихся, возможно, выскажется за собственное исполнение какой-либо вокальной музыки — такое желание тоже необходимо поддержать. Подобные беседы (обязательно включающие в себя исполнение или слушание музыки), хотя бы очень краткие, состоящие из обмена несколькими репликами, желательно проводить и в дальнейшем, используя для этого различные подходящие поводы. В этих беседах учитель получает большие возможности для индивидуализированного подхода к учащимся, для более обстоятельного ознакомления с развитием их музыкальной культуры, в частности с развитием их музыкального и — шире — эстетического вкуса.

На этом уроке продолжится работа над разучиванием и электронной аранжировкой песни «Мы празднуем Победу». В процессе выполнения аранжировки следует обратить внимание учащихся на форму этой песни (куплетная), в которой нужно не только

по тембру отделить запев и припев, но постараться подчеркнуть особенности каждого из куплетов, а также выстроить линию их общего динамического развития.

Музыка по выбору учащихся — слушание и исполнение.

«Мы празднуем Победу» — разучивание, электронная аранжировка.



Восьмой урок

На уроках ребята слушали и исполняли немало сочинений крупнейшего норвежского композитора Эдварда Грига: музыку к пьесе норвежского писателя Г. Ибсена «Пер Гюнт» — «Утро», «Танец Анитры», «В пещере горного короля», «Песня Сольвейг», романс «Заход солнца». Всё это были сравнительно небольшие сочинения. А сегодня прозвучит первая часть одного из самых значительных произведений Грига — его Соната для виолончели с фортепиано.

Сонаты относятся к тому виду музыки, которую мы называем камерной. Если провести сравнение с симфонической музыкой (симфонии, концерты, увертюры), можно сказать, что камерная музыка (сочинения для одного, двух или нескольких инструментов либо певческих голосов) обычно менее масштабна по форме и содержанию, чем музыка симфоническая.

В сонате Грига нет никаких вступлений. Звучит лишь один такт тревожно трепещущего движения партии фортепиано, и сразу же с первой (главной) темой вступает виолончель. На протяжении всей части (а такова и вся соната, все её три части) вы ни разу не услышите «солиста» с «аккомпаниатором». Все время будут звучать на равных правах соревнуясь друг с другом, то меняясь ролями, то сливаясь в едином потоке, то противостоя друг другу, два равных по значению инструмента, соответственно — два равных по значению музыканта. Это сочетание разных, но равноправных инструментов составляет основу камерной музыки, является, можно сказать, полифонией не только нескольких голосов, но и «полифонией нескольких инструментов». Как в полифонии мы определяли, что «все голоса главные», так теперь можем утверждать: «все инструменты главные».

Это уже своего рода фундамент драматургии камерных произведений, в том числе и виолончельной сонаты Грига. Но сама драматургия сонаты, как и любой другой музыки, лежит, конечно, в сопоставлении, контрасте и совместном развитии двух основных образов, а не только лишь отдельных инструментов.

В отличие от увертюры «Руслан и Людмила» и «Эгмонт», где первая и вторая (или, как их иногда называют, «главная» и «побочная») темы связаны друг с другом единством и непрерывностью движения, в сонате Грига эти темы различны по движению (первая — быстрая, вторая — медленная) и отделены друг от друга паузой-остановкой, которая помогает нам очень ясно услышать конец одной и начало другой темы. Вся экспозиция (первая и вторая темы) тоже отделена паузой от разработки. Анализом экспозиции надо закончить анализ сонаты на данном уроке. После исполнения сонаты следует разучить с ребятами начальные фразы основных тем первой части.

Ребята заканчивают работу над электронной аранжировкой песни «Мы празднуем Победу» и исполняют её в сопровождении созданной ими самими фонограммы.

Соната для виолончели с фортепиано Э. Грига — слушание.

Начальные фразы основных тем сонаты Э. Грига — разучивание.

«Мы празднуем Победу» — исполнение под сделанную на уроках электронную фонограмму.



Девятый урок

Драматургия разработки и в сущности всей первой части сонаты Грига возникает из контраста и взаимовлияния драматизма первого образа (первой темы) и песенной лирики второго образа (второй темы). Мы ясно слышим, как на протяжении всей части лирика словно старается успокоить, смягчить драматизм, но в первом, драматическом образе заложена такая могучая энергия, что лирика оказывается бессильной, чтобы смягчить её. Элементы столкновения обоих образов есть уже в экспозиции: первая, драматическая тема начинается довольно спокойно, не предвещая крупных драматических событий. Ещё меньше мы ожидаем возникновения таких событий при появлении второй, удивительно лиричной, спокойной темы. Борьба этих двух образов особого напряжения достигает, естественно, в разработке, особенно в её заключительной части, приводящей к драматически напряженной каденции виолончели (каденцией мы называем эпизод, исполняемый каким-либо солирующим инструментом). Эта каденция переводит музыку в репризу.

Те же первая и вторая темы. Тот же контраст. Те же противоречия. То же развитие. Равновесие не восстанавливается. Прямо из репризы вырывается стремительная кода. Она невелика и завершается таким глубоким ощущением разрушенного душевного равновесия, что продолжение сонаты — вторая и третья её части — воспринимаются как необходимость, как неизбежность.

На этом уроке следует (если учитель не сделал этого по собственной инициативе на каком-либо из предыдущих уроков) сказать ребятам, что форма, с которой мы встречались в увертюрах «Руслан и Людмила» и «Эгмонт», в сонате Грига, то есть форма, состоящая из экспозиции с двумя образами (двумя темами), разработки и репризы с теми же двумя образами (темами), дополняемыми часто вступлением и кодой, называется сонатной формой. Сонатной эта форма называется потому, что возникла она в далекие времена, три столетия назад, в фортепианных (клавесинных) сочинениях, называвшихся сонатами. Позже, когда принципы сонатной формы определились достаточно четко, эта форма перешла в симфоническую музыку и в разные виды камерной инструментальной музыки.

Талантливые музыканты прошлого (как, впрочем, и настоящего) всегда с большим интересом относились к новым, необычным музыкальным инструментам. Так, В. Моцарт, услышав звуки стеклянной гармоники, поспешил написать для этого редкого инструмента пьесу, которую назвал Адажио. И в XX веке, когда появились самые разнообразные электронные инструменты, композиторы нередко обращались к ним,

зачастую ставя перед собой цель создания самых необычных, причудливых музыкальных образов.

Сегодня с помощью новых цифровых технологий мы можем реалистично воссоздать звучание этих забытых инструментов и услышать сочинения, специально для них написанные, так, как это представлял себе автор. А можем дать волю фантазии и аранжировать такие произведения в свободной манере. Например, Адажио Моцарта для стеклянной гармоники можно озвучить такими необыкновенными электронными голосами, которые позволят выявить волшебный, неземной характер этой музыки.

Начальные фразы основных тем сонаты — исполнение,

Соната для виолончели с фортепиано — слушание.

Адажио для стеклянной гармоники В. Моцарта — электронная аранжировка.



Десятый урок

Обобщение. Закрепление и углубление понятия сонатная форма. Основным принцип сонатной формы — столкновение или сопоставление двух музыкальных образов (двух музыкальных тем), контрастирующих, даже вступающих в конфликт друг с другом, а в некоторых случаях лишь дополняющих друг друга. Так, в увертюре «Руслан и Людмила» два основных образа хотя и были контрастными, но лишь дополняли друг друга в совместном развитии, не противореча один другому и не вступая в конфликт.

В увертюре «Эгмонт» два основных образа противоречили друг другу, развивались в остроконфликтной борьбе, и в итоге этой борьбы возникало в музыке этого сочинения и в его жизненном содержании совершенно новое явление: образ победы.

В сонате Грига основные образы очень контрастны и словно стремятся оказать друг на друга возможно большее влияние. Однако оба они отстаивают свою самостоятельность, музыка завершается состоянием «неустойчивого равновесия», что неизбежно вызывает потребность продолжать развитие в следующих частях.

Учащимся должно стать ясно: вслушиваясь в разные произведения в сонатной форме и рассматривая их построения, мы неминуемо приходим к выводу, что разновидностей сонатной формы столько же, сколько произведений, написанных в этой форме.

Ребята заканчивают работу над электронной аранжировкой Адажио для стеклянной гармоники В. Моцарта. В процессе работы они знакомятся с голосами синтезатора или звуковой карты компьютера, которые имитируют электронные инструменты.

Музыка по выбору учащихся и учителя — исполнение и слушание.

Адажио для стеклянной гармоники В. Моцарта — электронная аранжировка.

Четвёртая четверть «Музыкальная драматургия» (продолжение)



Первый урок

Ранний представитель польской национальной школы М. Огиньский, предшественник Ф. Шопена, во многом наметил пути, по которым дальше пошел его великий соотечественник. Главное, что их объединяло, — это бесконечная любовь к Родине, к родному народу, к его музыке.

В боевые дни восстания 1794 года за национальную независимость Польши композитор отдает в дар родине свое имущество, труд и жизнь. Вместе с отступившими повстанцами Огиньский был вынужден покинуть свою родину (как позже это сделал и Шопен). И первым произведением, созданным Огиньским на чужбине, стал знаменитый полонез «Прощание с Родиной». Написанный для фортепиано, полонез этот исполняется часто и симфоническим оркестром. Несомненно, это лучшее из всех сочинений Огиньского. Объяснить это нетрудно: в музыке полонеза его любовь к страдающей Родине сказалась с такой силой, с какой раньше никогда не сказывалась.

В музыке полонеза все время ощущается смена нежности, которую он питал к своей Родине, и трепетного волнения за её судьбу. В смятении этих двух чувств и заключена драматургия полонеза.

Песня «Счастье», написанная композитором Д. Кабалевским на слова О. Высоцкой, созвучна радостному, праздничному настроению юношества, когда хочется выразить свою любовь к жизни, свою устремленность к будущему, свою уверенность в том, что если человек хочет найти для себя счастье, то поиски эти он должен начать со своего сердца, со своей доброты, со своей любви ко всему доброму на земле.

Ученики разучивают эту песню и выполняют её электронную аранжировку. На первом уроке работа над аранжировкой будет связана с использованием программы-автоаранжировщика, с помощью которой они выбирают аккомпанирующий паттерн и гармонизируют мелодию песни (при соучастии в этой работе учителя).

Полонез М. Огиньского — слушание.

«Счастье» Д. Кабалевского — разучивание, работа над электронной аранжировкой.



Второй и третий уроки

(Материал на этих двух уроках распределяется по усмотрению учителя)

Как это уже не раз бывало, мы вернемся на этом уроке к музыке, с которой раньше уже немного знакомились. Сегодня это будет симфонии № 40 В. Моцарта — одна из трёх последних симфоний композитора, которые он сочинил меньше чем за три месяца, незадолго перед созданием великого «Реквиема».

Внешне симфония написана просто, как большинство симфоний самого Моцарта и его современников: первая часть — быстрая, вторая — медленная, третья — умеренно быстрый танец (менуэт), четвёртая — стремительный финал.

Но если внешне эта сторона музыки достаточно проста, то её внутреннее содержание очень богато, сложно и широко развито. Моцарт писал эту симфонию в трудное время своей жизни. Слишком сложная для любителей лёгкой, развлекательной музыки, затрагивающая очень глубокие, драматические, даже трагические чувства человеческой души, эта музыка многим казалась странной, непонятной, а сам Моцарт, ещё в детские годы испытавший успех всемирной славы, постепенно становится почти забытым музыкантом.

Уже в музыке первой части (экспозиции) нам совершенно ясно, как нежная лирическая, с некоторым оттенком печали мелодия главной (первой) темы наталкивается в своем развитии на драматические препятствия, смягчающиеся лишь при появлении второй темы, несущей в себе чистоту и свет.

Душевная неуравновешенность нарастает во второй части симфонии. Те же два начала (две темы, положенные в основу первой части) в том или ином виде сопутствуют друг другу в их общем развитии. Здесь мы услышим привычное уже «столкновение» контрастов, объединение их в едином движении к общей цели.

Неудивительно, что при таком построении музыки третья часть (менуэт) во многом не похожа на традиционные классические сонатно-симфонические менуэты: несимметричные деления фраз, создающие ощущение тревоги, придают менуэту характерную для всей симфонии растревоженность. Лишь вторая тема (средняя часть) вносит в музыку менуэта заметное успокоение.

И это очень важно, потому что начинающийся вслед за менуэтом финал написан в таком стремительном темпе, в каком не звучала ещё ни одна часть симфонии. И несмотря на то, что в ней нетрудно услышать интонации из всех четырёх частей симфонии, она воспринимается как единый, стремительно несущийся поток.

На этих двух уроках, помимо подробного ознакомления с симфонией Моцарта, заканчивается разучивание песни «Счастье» и работа над её электронной аранжировкой. Создав заготовку фонограммы в программе-автоаранжировщике, ребята совершенствуют её в MIDI-секвенсере. Они подбирают голоса для мелодической партии и инструментальных отыгрышей (при этом учащиеся знакомятся с хроматическими ударными инструментами — колокольчиками и челестой).

Далее ученики записывают вокальные партии на аудиодорожки MIDI-секвенсера (формируют «плюсовку») и исполняют песню в сопровождении сделанной фонограммы.

Симфония № 40 (соль минор) В. Моцарта — знакомство с темами, их исполнение, слушание всей симфонии.

«Счастье» — электронная аранжировка, исполнение.



У нас уже не раз шел разговор о программной музыке. Напомним, что программные произведения — это произведения, в основе которых лежит определенная программа, основанная на некоторых жизненных событиях, взятых из истории или современной жизни, связанная с произведениями различных искусств или рожденная творческой фантазией самого композитора.

Программа излагается композитором иногда довольно подробно, а иногда лишь в кратком заглавии. Она помогает слушателю понять музыкальную драматургию произведения: содержание музыкальных образов, их взаимоотношения, общий замысел сочинения, его главную идею.

Сегодня прослушаем одно из самых замечательных произведений П.И. Чайковского, которое он назвал увертюрой-фантазией «Ромео и Джульетта», и попробуем разобраться в нем. «Ромео и Джульетта» — одна из трагедий великого английского драматурга и поэта, жившего почти 500 лет тому назад, Уильяма Шекспира.

Если ребята ещё не читали шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта», надо хотя бы вкратце рассказать им содержание этой трагедии, чтобы они смогли почувствовать и понять музыку Чайковского. Вот оно: родовая вражда разделяла две старинные рыцарские семьи — семью Монтекки, к которой принадлежал Ромео, и семью Капулетти, из которой была прелестная Джульетта. Многолетняя вражда между этими семьями становится преградой для любви юных. Любящие друг друга безграничной, чистой и верной любовью Ромео и Джульетта трагически погибают в первые дни весны своей жизни, омраченной тяжёлым сумраком старых предрассудков.

Образы любви и образы вражды ярко противостоят в музыке Чайковского, и воплощены эти образы так выразительно, так остро, что вы, вне всякого сомнения, услышите их совершенно отчетливо. Особое внимание надо обратить на то, как развивается образ любви (вторая, побочная тема): сначала (в первом проведении) она звучит очень скромно, хотя виолончели и придают ей характер напряженного человеческого голоса. Постепенно каждое проведение темы любви звучит все более и более взволнованно и напряженно. Последнее звучание (кода) — смерть Ромео и Джульетты — подобно траурной песне, но оно светлое, как бы подчеркивающее, что настоящая большая любовь продолжает озарять людей светом даже после смерти. А последние удары оркестра — интонации вражды — словно возвращают нас к главной теме всей трагедии. Ко всему сказанному следует добавить, что музыка вступления к увертюре-фантазии напоминает звучание органа. Это образ монаха Лоренцо — наставника и покровителя юных Ромео и Джульетты, которого Шекспир и Чайковский наделили глубоким умом и добрым сердцем.

После разбора «Ромео и Джульетты» учащиеся, вероятно, ощутят, что сочинение это написано в сонатной форме: вступление (образ патера Лоренцо), экспозиция (образ Вражды и образ Любви), разработка (борьба Зла и Добра), реприза (развитие образов Вражды и Любви) и кода (смерть и торжество Любви).

Ребята продолжают знакомиться с огромным выразительным потенциалом современного цифрового инструментария. Они аранжируют пьесу И. Красильникова «Ка-

щеево царство». Для этого им потребуется MIDI-секвенсер, в котором они подбирают голоса (особое внимание следует уделить голосам, имитирующим электронные инструменты), балансируют их по громкости и панораме, накладывают эффекты, записывают полученный результат на аудиодорожки MIDI-секвенсера.

В их задачи входит создание средствами электроники образа таинственного царства злого волшебника.

Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» П. Чайковского — слушание.

«Кашеево царство» И. Красильникова — электронная аранжировка.

Хоровое исполнение музыки по выбору учащихся, подготовка к заключительному уроку-концерту.



Шестой урок

Девятое мая — «День Победы», впервые праздновавшийся в 1945 году, навсегда останется одним из самых могучих и светлых праздников нашего народа, нашей страны, нашего государства. И вместе с нами его всегда будут праздновать миллионы людей во всем мире — те, кто превыше всего ценит свободу и независимость народов, в чьей памяти никогда не сотрется чувство ненависти к гитлеровскому фашизму с его диким, зверским стремлением поработить весь земной шар, превратить его в единое фашистское государство, в котором только фашисты получают право считаться полноценными людьми, участь же остальных — быть их рабами. Ни одно государство не смогло противостоять варварскому натиску гитлеровской армии. Захватив почти всю Европу, Гитлер вторгся в Советский Союз.

Мужество советских людей, их готовность до последней капли крови защищать свою Родину нашли выражение во множестве превосходных произведений той поры. Среди этих произведений есть одна песня, которую по силе духа мы ставим в ряд самых лучших произведений эпохи Великой Отечественной войны, даже с такой могучей симфонией, как «Ленинградская» симфония Шостаковича. Вероятно, в сознании ребят звучит эта песня, и они назовут её по первой же просьбе учителя. Речь идёт о песне А. В. Александрова на стихи В.И. Лебедева-Кумача «Священная война».

О том, какое сильное впечатление произвела песня при первом её исполнении, рассказывают очевидцы. «Это было в начале июля 1941 года в Москве, на Белорусском вокзале. Продымлённый махоркой вокзал... Эшелоны уходят на фронт... Заунывно перекликаются паровозные гудки... В зале ожидания Краснознамённый ансамбль даёт концерт отбывающим воинским частям.

Солдаты и офицеры в походном снаряжении расположились на скамьях и чемоданах. Суровые лица. Сдвинутые брови. В глазах тревога за Родину, за покинутый любимый дом... И вот подымается рука руководителя ансамбля — профессора Александрова. Как воинская присяга звучит песня. Как клятва воинов: драться до последней капли крови, до последнего дыхания... И все бойцы как один поднимаются с мест. Стоя слушает воинская часть эту песню. Песня утихла, но зал требует повторения. Пять раз повторяет ансамбль «Священную войну» в благоговейной тишине, и по окончании её

«ярость благородная» наполняет до краев сердца бойцов и командиров, едущих на запад, чтобы громить врагов».

После того как прозвучат в записи два куплета песни, без малейшей паузы возникает и начинает разрастаться тема «нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Музыкально-драматическое развитие приводит к теме «сопротивления» и кульминации кровавой схватки, затем слышится траурная песня-монолог памяти погибших советских людей и тревога, словно говорящая о том, что до конца битвы ещё очень-очень далеко.

Вслед за этим ребята вновь обращаются к песне «Мы празднуем Победу». Они записывают созданный ранее MIDI-файл этой песни на аудиодорожки MIDI-секвенсера (выполняют трекинг) и исполняют её под фонограмму.

«Священная война» А. Александрова — слушание.

«Эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича — слушание.

«Мы празднуем Победу» Е. Кожуховской — трекинг, исполнение.



Седьмой и восьмой уроки

На основании своего музыкального опыта ребята придут к выводу о том, что чем сочинение крупнее по масштабам, чем оно богаче и сложнее по образному содержанию, тем сложнее оно по сочетанию составляющих его форм. Многообразные типы построения музыки (формы), с которыми мы более или менее обстоятельно познакомились на уроках (одно-, двух- и трёхчастные формы вариации, рондо, соната), в сочетании друг с другом образуют множество новых, то схожих, то совершенно необычных построений в соответствии с их содержанием.

С наиболее развитыми и сложными сочетаниями различных форм мы встречаемся в музыкально-театральных произведениях. На уроках мы знакомимся лишь с отдельными, сравнительно короткими оперными и балетными фрагментами. Однако можно не сомневаться, что, увидев на сцене (или на экране кино, по телевидению) целиком всю оперу (балет), мы поймем музыкальную драматургию спектакля. Этому поможет лежащее в основе спектакля либретто, подробно описывающее происходящие на сцене события. Напомним, что либретто чаще всего пишется на основе какого-либо литературного произведения, или отражает реальные жизненные (современные или исторические) события, или порождается творческим воображением автора.

Связь музыки с литературой, лежащая в основе оперного и балетного искусства, несомненно, обогащает каждое из этих искусств и одновременно делает их более доступными, понятными широкому слушателю-зрителю.

Слушая музыку оперы (балета), наблюдая зарождение, развитие и столкновение музыкальных образов, мы одновременно будем следить за либретто, словно читая книгу. Музыка и либретто будут идти друг другу навстречу и помогут сознательно и глубоко воспринять крупное произведение как единое целое. Мы обязательно обратим внимание на особенности построения и развития музыкальных образов.

Единство оперы (балета) достигается прежде всего единством интонационным: действующие лица далеко не всегда повторяют одни и те же мелодии (арии, песни,

танцы и т.д.), но вся ткань музыки каждого персонажа, как правило, пронизана интонационным единством.

Итак, мы опять приходим к выводу, что и в малых, и в крупных произведениях решающую роль играют точно найденные композитором интонации и их естественное логическое развитие.

Вернемся к образу Золушки из балета С. Прокофьева, но посмотрим на него теперь несколько шире.

В основе хореографической драматургии балета лежит судьба Золушки. Проследим несколько звеньев этой судьбы, как они даны в балете. Золушка была доброй, незлобивой и очень нетребовательной. Судьба лишила её радостей, которыми жили её сверстницы-сестры. Но она им не завидовала, оставалась все такой же доброй и мягкой.

Вступление к балету рисует добрые качества Золушки, её нежность, её мягкость, её песенную душу.

Во втором фрагменте, который прозвучит на уроке после вступления, ярчайшим контрастом будут злобные характеры Золушкиных сестер — вечных и несправедливых её обидчиц.

Третий фрагмент — вальс Золушки, с которым ребята уже знакомы. Это радость, неожиданно обрушившаяся на Золушку. О том, какую трагическую ноту внесли в жизнь Золушки злые часы, ребята уже знают; эти часы возвращают Золушку в её прежний безрадостный мир.

Но не могла на этом закончиться сказка, и Прокофьев не мог на этом расстаться со своей любимицей Золушкой. Он должен был привести Золушку к истинно радостной, справедливой, счастливой жизни. И это счастье освещает не только саму Золушку, но и все вокруг нее. Вот некоторые важнейшие, хотя и не все, черты образа Золушки, лежащие в основе её образной драматургии и одновременно драматургии всего балета.

Интонационное и драматургическое развитие — это и есть преломление в музыке тех законов, по которым развивается сама жизнь.

В процессе выполнения электронных аранжировок музыкальных произведений ребята узнали, как тесно интонационное и драматургическое развитие музыки связано со средствами музыкальной выразительности: композиционной формой, гармонией, фактурой, тембром, темпом, динамикой, агогикой, артикуляцией, многообразными звукорежиссёрскими эффектами. Любая неточность в выборе этих средств ведёт к искажению оригинала, к художественным потерям. И, напротив, их тесная органичная взаимосвязь порождает яркий художественный образ.

Научиться видеть путь достижения этого единства — вот ключевая задача формирования мастерства, важнейшего присущего художнику качества, которое позволяет ему выстраивать музыкальное произведение в соответствии с законами развития самой жизни.

Фрагменты из балета «Золушка» С. Прокофьева — слушание.

Обобщение темы четверти и тем всего года.

Совершенствование электронных аранжировок произведений, пройденных за год (по желанию учащихся).

Подготовка к заключительному уроку-концерту.

Восьмой класс (восьмой и девятый классы)

Первая четверть

«Что значит современность в музыке?»



После того как учитель поздравит ребят с началом нового учебного года, в установившейся полной тишине должна возникнуть на высоком уровне силы звучания музыка — «Токката и фуга» ре минор И.С. Баха для органа. Ребята, вероятно, сами без труда определят композитора. На вопрос учителя, почему они сразу поняли, что это Бах, они, по всей вероятности, сначала скажут, что звучал орган, возможно, добавят, что в музыке, особенно во второй её части, преобладает полифония (а не гомофония), может быть, даже услышат (в той же второй части) высшую форму полифонической музыки — фугу. Все эти ответы надо будет решительно одобрить, потому что звучание органа, полифонический склад, фуга, действительно, присущи музыке Баха.

Но учителю следует добавить два очень важных момента. Для органа в полифоническом складе и в форме фуги сочиняли музыку многие композиторы, хотя, конечно, никто, кроме Баха, не достигал такого высочайшего совершенства музыки данного типа. Очень важно также подчеркнуть широту развития баховской музыки (с первой до последней ноты сплошной, безостановочный поток звучания), величественность, огромную жизненную силу, вселяющую в человека свободу дыхания, глубину чувств и мыслей, желание гордо, с высоко поднятой головой идти вперед к достижению высоких жизненных идеалов. Именно этим музыка Баха близка нам сегодня.

А теперь учитель предлагает ребятам познакомиться с бессмертным произведением другого замечательного композитора, современника Баха — Г.Ф. Генделя. Его Сарабанду ученики должны оркестровать с помощью музыкального компьютера так, чтобы подчеркнуть скорбный и вместе с тем мужественный, величавый характер музыки. Для этого могут быть задействованы голоса инструментов, входивших в состав оркестра во времена Баха и Генделя, — прежде всего струнные и клавишин. Другое решение — орган в разных вариантах его звучания и хор.

Ученики должны стремиться выявить индивидуальность каждой вариации с помощью разных электронных голосов и вместе с тем создать единую линию динамического развития (например, с нарастанием к концу).

Выполняя эту работу, ученики опираются на заготовку — файл, записанный в MIDI-секвенсере.

Токката и фуга (ре минор) И.С.Баха — слушание.

Сарабанда Г.Ф. Генделя — электронная аранжировка.



Второй урок

Звучание первой части «Лунной сонаты» Бетховена должно, так же как звучание Токкаты Баха, начаться без всяких предварительных комментариев, «из тишины». По окончании музыки и следующей за ней паузы можно задавать ребятам вопросы. Эти вопросы прежде всего должны привести ребят к точному ощущению характера музыки и её построения, с тем чтобы они сами (если не знали раньше) назвали хотя бы имя композитора, который «мог бы создать эту музыку».

Вот возможные вопросы. Композитор наш, отечественный, или зарубежный? Современный или более раннего периода (например, в сравнении с Чайковским или Бахом)? Каков характер музыки — мужественный, женственный, юношеский или детский? Каким чувством проникнута эта музыка? (Мужественной скорбью, именно скорбью, а не грустью или печалью.) Сколько образов в этой музыке? (Один, в котором явно слышно развитие чувства: в начале скорбная мелодия с ритмическими интонациями траурного марша; в среднем разделе эти интонации уступают место безостановочному волнообразному движению триолями на фоне глубоких басов, которые постепенно разрастаются, поднимаясь в регистре и в силе звучности, достигают кульминации, словно хотят разорвать тягостную скорбную цепь; возвращение в третьем разделе скорбной мелодии и короткая кода с траурным ритмом в басу утверждают чувство безысходности.)

Надо сказать учащимся, что на следующем уроке они услышат всю сонату целиком и узнают историю её создания.

После прослушивания музыки ребята вновь обращаются к продуктивной творческой деятельности. На этом уроке они заканчивают работу над электронной аранжировкой Сарабанды Г.Ф. Генделя. Стремясь подчеркнуть величавый характер этой музыки и особенности её стилистики (барокко), ученики уточняют голоса для инструментовки её разделов.

Полученный MIDI-файл они записывают в программе-аудиоредакторе, редактируют его и обрабатывают эффектами, которые в соответствии с выбранным инструментальным составом позволяют создавать иллюзию звучания в большем или меньшем по объему концертном зале.

Соната № 14 Л. Бетховена (первая часть) — слушание.

Сарабанда Г.Ф. Генделя — окончание работы над электронной аранжировкой.



Третий урок

«Лунная соната» не имеет никакой программы, и название «Лунная» дал ей не Бетховен, а уже после его смерти один немецкий поэт. Как же он был неправ, услышав в этой музыке, полной глубоких, мужественных страданий, всего лишь лунный пейзаж!..

А вот теперь вкратце история создания гениальнейшего, любимого во всем мире произведения, которое Бетховен назвал «Соната вроде фантазии», возможно потому, что, в отличие от норм того времени, первая из трёх частей — медленная.

Когда Бетховену было около тридцати лет, он ясно ощутил, что к нему подкрадывается страшная, особенно для музыканта, беда — глухота. И именно в ту пору он почувствовал, что к нему пришла великая радость — любовь. «Она любит меня, и я её люблю. Это первые светлые минуты за последние два года», — писал он своему врачу, надеясь, что счастье любви поможет ему одолеть надвигающийся недуг. Но она — её звали Джульетта Гвиччарди, — воспитанная в аристократической семье, свысока смотрела на своего учителя (Бетховен учил её играть на фортепиано), пусть знаменитого, но незнатного происхождения, вечно страдавшего от денежной нужды, да к тому же гложущего. Джульетта нанесла Бетховену двойной удар — отвергла его любовь и вышла замуж за совершенно бездарного сочинителя музыки, зато... графа. Вот тогда-то Бетховен и создал свою великую сонату, поставив под её настоящим названием «Соната вроде фантазии» посвящение «Графине Джульетте Гвиччарди».

Первую часть сонаты вы уже хорошо почувствовали, ощутили её мужественные страдания. Теперь, во второй части, вы, может быть, услышите более светлую музыку. Это либо воспоминание о чём-то очень светлом и одновременно печальном, либо мечта, а может быть — кто знает, ведь Бетховен ничего об этом не сказал — может быть, это улыбка Джульетты, почти танцевально-игривая, чередующаяся с его мрачными мыслями. Во всяком случае, здесь уж ребята непременно услышат два образа — женственный и мужественный. Но, вероятно, Бетховен имел в виду прежде всего самого себя, когда говорил: «Мужчина должен быть крепок и мужественен во всем». И вот третья часть сонаты. Такое бурное кипение страстей, такое могучее стремление преодолеть скорбь, какие под силу только титану. Бетховен и был таким титаном.

Ярким контрастом только что прослушанной драматичной музыке послужит весёлая, беззаботная Полька-пиццикато И. Штрауса — одного из самых известных композиторов XIX века, с музыкой которого мы знакомимся в 6 классе. Свое название эта полька получила из-за предписанного автором штриха, которым музыканты струнного оркестра исполняют всю пьесу (пиццикато означает защипывание струны пальцем).

Соответствующий голос ребята должны найти в банке электронных инструментов. Единственное исключение, пожалуй, можно сделать для баса, поручив его партию «акустическому басу», то есть контрабасу, также играющему пиццикато.

На этом уроке ребята начинают разучивать песню «Алеша» Э. Колмановского, разговор о которой пойдёт на следующем уроке.

Соната № 14 — слушание (целиком).

Полькапиццикато И. Штрауса — электронная аранжировка.

«Алеша» Э. Колмановского — разучивание.



Четвёртый урок

Ребята, несомненно, знают, как, освободив от гитлеровцев свою Родину, Советская Армия стала освобождать одно за другим многие европейские государства, оккупированные фашистами. Так, с жестокими боями была освобождена и Болгария. Много советских воинов погибло в этих освободительных боях. Это ещё больше укрепило

давнюю дружбу наших народов. Болгары чтут память советских воинов-освободителей и поставили в их честь несколько выразительных памятников. Наиболее известный из них — большая фигура молодого советского солдата, стоящего на высокой горе, у подножия которой раскинулся старый болгарский город Пловдив. Сам народ дал этому неизвестному солдату русское имя — Алеша.

Так же называется песня Э. Колмановского на стихи К. Ваншенкина, которую ребята могут услышать в проникновенном исполнении дуэта болгарских певцов. Эту песню надо петь очень серьёзно, сурово, но ни в коем случае не грустно. Капля сентиментальности без труда может погубить её.

После разучивания песни ребята вновь возвращаются к музыке Иоганна Штрауса. Можно напомнить ученикам о венском композиторе — «короле вальсов», которого называли «Штраусом-сыном», чтобы не путать со «Штраусом-отцом», тоже композитором. И добавить, что Штраус-сын дал свой первый концерт в 20-летнем возрасте, когда Штраусу-отцу было 40 лет и он находился в расцвете своей славы. Венская публика осуждала сына за то, что он «вступил в спор» с отцом. Но уже первый концерт решил этот придуманный спор в пользу сына. Одно из сыгранных сочинений публика заставила повторить 3 раза, другое — 4 раза, а ещё одно — 19 раз. Такого успеха никто не знал до сих пор.

Музыка Штрауса всегда дарит людям радость и веселье. И сегодня, увидев у концертного зала афишу, на которой большими буквами напечатано «Иоганн Штраус», мы с особым настроением идем на этот концерт, заранее зная, что и нам он принесет радость, веселье и красоту.

Ребята заканчивают работу над электронной аранжировкой Польки-пиццикато. Они балансируют фактурные пласты по громкости и панораме, выстраивают агогику в программе-MIDI-секвенсере (обратить внимание на оттягивание звука, с которого начинается главная тема при её повторениях!), записывают промежуточный результат в программе-аудиоредакторе, где редактируют файл и обрабатывают его эффектами, добиваясь светлого колорита и объемного звучания.

«Алеша» Э. Колмановского — слушание и разучивание.

«Полька-пиццикато» И. Штрауса — слушание, окончание работы над электронной аранжировкой.



Пятый урок

Четвёртая симфония Чайковского была создана чуть более ста лет тому назад (в 1877 году) и не только относится к числу лучших произведений великого русского композитора, но и смело может быть названа одной из вершин всей мировой симфонической музыки. Мы уже слушали четвёртую, последнюю часть симфонии. (Можно напомнить ребятам эту музыку, пронизанную интонациями русской народной песни «Во поле берёза стояла».) Четвёртая симфония очень часто исполняется в концертах, по радио и телевидению, есть много хороших записей на пластинках, и мы, конечно, много раз в своей жизни услышим её целиком. А на этом уроке прозвучит третья часть, пред-

шествующая финалу. Эта часть называется «Скерцо». Такое название дается обычно музыке лёгкого, живого, иногда весёлого, а иногда серьёзного характера, но всегда быстрой и стремительной.

Что же представляет собой скерцо из Четвёртой симфонии Чайковского? По его словам, это отражение в музыке мимолётных видений, проносящихся в сознании усталого, задремавшего человека, Какие это видения, мы без труда услышим в музыке: смутная, неопределённая игра звуков с налётом танцевальности, русская народная песенно-плясовая сценка и где-то вдали проходящий духовой оркестр — военный марш. Любопытно, как воплощены в оркестре эти три таких различных образа: первый — только струнные инструменты пиццикато, как в польке Штрауса (музыкой которого Чайковский всегда восхищался); второй — только деревянные духовые; третий — только медные духовые с литаврами.

Можно, конечно, обратить внимание ребят на то, что это Скерцо построено в трёхчастной форме (песенно-плясовая сценка и марш занимают среднюю часть), но существеннее, чтобы слушая эту музыку, они следили за тем, как сопоставляются, сближаются и сочетаются три её основных образа. «Жизнь» этих трёх образов имеет значительно большее значение, чем общая трёхчастность всего Скерцо. Важно, чтобы ребята осознали и то, что, несмотря на похожую звучность Польки Штрауса и основной темы Скерцо Чайковского (приём пиццикато), мы чувствуем, что полька — великолепный пример лёгкой, развлекательной музыки, а Скерцо, безусловно, относится к музыке серьёзной.

На этом уроке ребята начнут работу над разучиванием и электронной аранжировкой песни Ф. Шуберта «В путь». Из всех сочинений композитора, с которыми они знакомились в классе, вероятно, самое яркое впечатление оставила драматическая песня «Лесной царь» (напомнить в двух словах содержание и характер этой песни-баллады).

Шуберт прожил всего лишь 37 лет, но создал за этот короткий срок огромное количество музыки — от опер до коротеньких фортепианных пьес. Одних песен он сочинил более 600. Многие из них написаны в виде циклов, состоящих из нескольких, иногда большого числа, романсов, объединённых общим замыслом, общим содержанием, общим характером музыки. Один из таких циклов, состоящий из 20 песен, Шуберт назвал «Прекрасная мельничиха». Цикл начинается песней «В путь», в которой некий путник воспеваает красоту и увлекательность жизни мельника, всего, что его окружает. «В движении мельник жизнь ведёт». Всё движется: ручей бежит, мельничное колесо вращается без остановки, жернова тоже вертятся без остановки. Это всеобщее движение увлекает путника, и он отправляется в путь вслед за ручьем. Бег ручейка становится символом вечного движения, без которого не может быть жизни у человека.

В процессе работы над электронной аранжировкой песни следует обратить внимание на «сопровождение» вокальной партии, которое является важнейшей частью музыкального образа. В этом сопровождении мы отчетливо слышим и равномерное журчание бегущего ручья, и радостную душевную устремленность путника. И задача учеников — подчеркнуть яркий изобразительный характер этого элемента музыкальной ткани.

Скерцо из Четвёртой симфонии П. Чайковского — слушание.

«В путь» Ф. Шуберта — разучивание, работа над электронной аранжировкой.



Шестой урок

Бразильский композитор XX века Вила Лобос был крупнейшим музыкантом не только Бразилии, но всей Южной Америки. Среди многих созданных им произведений особое место занимают пять «Бразильских бахиан». Не правда ли странное сочетание — Бразилия и Бах! Однако если мы вспомним, что перед Бахом преклонялись и в той или иной мере испытывали на себе его влияние едва ли не все жившие после него композиторы, то почему нас должно удивлять, что среди этих композиторов оказался и знаменитый бразилец.

Конечно, бразильская народная музыка, на которую опирался в своем творчестве Вила Лобос, не имеет ничего общего с народной немецкой музыкой, питавшей творчество Баха. Однако некоторые общие принципы сочинения, близость отдельных приёмов, отдельных интонационных черт нередко встречаются у совершенно ничем не связанных музыкальных культур.

Ария из пятой «Бразильской бахианы» — одна из ярчайших жемчужин всех этих пяти циклов. Обратите внимание на то, как красиво объединяются в поэтичнейшем дуэте солирующие высокий женский голос и виолончель, как сливаются они с сопровождающими голосами струнного ансамбля.

Так любовь лучшего бразильского композитора XX века к музыке Баха подтвердила жизненность и современность искусства великого предшественника и одновременно обогатила музыку Бразилии.

Ребята заканчивают работу над аранжировкой песни Ф. Шуберта «В путь». В программе-MIDI-секвенсере они инструментуют её, выстраивают баланс голосов по громкости и панораме, а в другой программе — аудиоредакторе — «доводят» звучание фонограммы. Созданная фонограмма служит сопровождением для исполнения ими этой песни.

Ария из «Бразильской бахианы» № 5 Э. Вила Лобоса — слушание.

«В путь» — окончание работы над электронной аранжировкой, исполнение в сопровождении сделанной на уроке фонограммы.



Седьмой урок

На этом уроке ребята начнут работу над разучиванием и электронной аранжировкой песни А. Петрова из кинофильма «Я шагаю по Москве», лёгкая мелодия которой создает ощущение радости, юношеского задора, светлого непосредственного восприятия мира.

Две монументальные трагедийные симфонии, связанные с событиями Великой Отечественной войны, со всем, что испытал в те годы наш народ, с мыслями и чувствами самого композитора, создал Д. Шостакович в тяжёлые военные годы. Это Седьмая и Восьмая его симфонии. С Седьмой («Ленинградской») мы немного познакомились в прошлом году, когда слушали эпизод «нашествия» из первой части, а потом этот же эпизод вместе со следующей за ним музыкой «сопротивления и борьбы».

Какова же будет Девятая симфония? Это волновало всех, кто хоть в малой степени знал и любил музыку вообще и Шостаковича в частности. И вот совсем вскоре после окончания войны, в течение всего лишь одного месяца — августа — Шостакович сочиняет новую, Девятую симфонию в пяти частях. Но эти пять частей делятся меньше, чем одна лишь первая часть Седьмой симфонии. Она — единственная такая лаконичная среди всех его пятнадцати симфоний. Каково же её построение и характер образов?

Сегодня мы услышим три первые части. Сразу же, без всякой подготовки начинается быстрая, весёлая, можно сказать, по-мальчишески жизнерадостная музыка, напоминающая то «баловную» игру, то задорную песенку, то забавный марш. И всё в одном настроении — никаких контрастов. Быстро заканчивается эта музыка, и вдруг её «герой» вспоминает о чём-то грустном, тревожном, словно какая-то тяжесть на душе мешает ему свободно резвиться. Но кончается эта часть, и снова звучит музыка ещё более быстрая, чем в первой части. Здесь много стремительного, безостановочного движения, но былого задора, баловства уже нет. К самому концу музыка сникает, становится тише, замедляется, и мы ждем чего-то очень значительного, даже страшного. Но о дальнейшем — на следующем уроке.

Песня из кинофильма «Я шагаю по Москве» А. Петрова — разучивание, создание электронной аранжировки.

Девятая симфония (1–3-я части) Д. Шостаковича — слушание.



Восьмой урок

Вспомним, как кончилась третья часть Девятой симфонии Шостаковича: быстрая, стремительная музыка сникла, стала тише, замедлилась. И вот без всякой паузы три тромбона с трубой фортиссимо вступают с очень медленной, злой, бездушной, безжалостной темой, в ответ на которую фагот — соло — играет такую печальную и выразительную мелодию, что хочется сказать не «играет» а «произносит». Контраст невероятной силы. Снова тромбоны, и опять фагот.

Только два контрастных построения, только две страницы партитуры, но они становятся центром симфонии, её кульминацией, возвращающей нас к страшным образам войны. Эти образы, видимо, нескоро оставят героя симфонии (может быть, её автора?). Но все же ещё одна попытка: второй раз «произнеся» свою печальную мелодию, тот же фагот без остановки возвращает нас к быстрой музыке. Незатейливая танцевальная песенка сменяется таким же незатейливым маршем. Музыка ускоряется и ведёт к завершению симфонии, которую мы целиком услышим на следующем уроке.

Ребята продолжают электронную аранжировку песни А. Петрова «Я шагаю по Москве». Они подбирают подходящие голоса для инструментовки мелодии и корректируют их звучание с помощью опций MIDI-секвенсера, а затем и аудиоредактора. Идёт также работа над разучиванием этой песни.

Девятая симфония (четвёртая часть) — слушание.

Песня из кинофильма «Я шагаю по Москве» — исполнение.



Девятый урок

В начале этого урока Девятая симфония должна прозвучать целиком без каких-либо предварительных комментариев. Лишь после того как она отзвучит, можно задать ребятам вопрос, какая часть произвела на них самое сильное впечатление. Можно высказать предположение, что большинство назовет четвёртую — трагическую — часть и, очевидно, они будут правы: в остальных частях нет такой эмоциональной силы, такой глубины переживаний и такого почти программного указания на военную трагедию недавних лет. Остальные четыре части, в сравнении с четвёртой, не имеют таких контрастов.

Можно обратить внимание ребят на то, что симфония в целом образует своеобразное сложное рондо: первая, третья и пятая части построены на преобладающем в симфонии быстром движении, вторая и четвёртая (особенно четвёртая) замедляют движение.

Ученики заканчивают работу над электронной аранжировкой песни «Я шагаю по Москве» и исполняют её под созданную на уроке фонограмму.

Девятая симфония — слушание (целиком).

Песня из кинофильма «Я шагаю по Москве» — окончание работы над аранжировкой, исполнение под электронную фонограмму.



Десятый урок

Прежде всего, надо спросить ребят, какие сочинения из прозвучавших в классе, из тех, которые они аранжировали с помощью электронных инструментов и разучивали, пришлись им по душе, взволновали их (предварительно общими усилиями вспомнить все или, во всяком случае, большую часть этих сочинений). Результаты будут крайне интересными и важными для понимания общих результатов музыкальных занятий в школе: идейной, нравственной и эстетической развитости, выработки художественного вкуса, общей духовной зрелости учащихся. Надо предупредить ребят, что вовсе необязательно называть одно произведение: можно и два, и три, и четыре, и больше, тем более что сравнивать, например, музыку симфоническую с песенной почти невозможно. Во все необязательна и одинаковость суждений: разные люди — разные вкусы. Главное — искренность, откровенность, честность без всякой боязни оказаться в противоречии даже со всем классом.

Поставить вопрос о том, согласны ли они с тем, что музыка, написанная в очень разных странах и основанная на очень разных народных музыкальных культурах, сочиненная в разные эпохи (XVIII, XIX, XX века), может быть очень близкой нам — людям начала XXI века — по своей внутренней направленности, по заложенным в ней мыслям и чувствам, по своим идеалам.

Можем ли мы воспринимать композиторов прошлых эпох как своих современников, а не как памятники истории? Можно привести примеры из литературы и изобразительного искусства.

Термин «современное» (искусство) имеет два значения: более узкое — то, что создано мастерами, живущими в одно время с нами, и более широкое — искусство, отвечающее нашим современным идеалам независимо от того, в какую эпоху оно было создано. (Беседа должна быть краткой, потому что в конце года в последнем обобщении все эти вопросы придётся поставить ещё раз и более глубоко.)

Музыка по выбору учащихся и учителя — исполнение и слушание.

Запись в аудиоредакторе сделанных ранее учениками MIDI-файлов (по выбору учеников).

Вторая четверть

Музыка «серьёзная» и музыка «лёгкая»



Ребята, вероятно, много раз слышали и сами пользовались терминами «серьёзная музыка» и «лёгкая музыка». Однако вряд ли многие из них смогут достаточно убедительно объяснить смысл и значение этих терминов и обосновать свое применение их к той или иной музыке. Удивляться и тем более ставить это в вину учащимся ни в коем случае не следует. Вопрос действительно не простой и нередко вызывает споры даже в кругах опытных музыкантов. Вполне естественно, что подобные споры будут возникать в школьном классе. Учитель должен поощрять такие споры и, тактично направляя их течение, вести учащихся к пониманию того, что истинная музыкальная культура (овладение которой является целью музыкальных занятий в школе) опирается на «большое», «великое» искусство, а не на «более или менее красивые развлечения».

Вопрос о «лёгкой» музыке и её соотношении с музыкой «серьёзной» — острый вопрос, особенно в среде юношества и молодёжи. Широчайшее распространение технических средств массовой пропаганды музыки играет не только положительную, но и отрицательную роль, так как наряду с лучшими образцами лёгкой музыки разносится немало музыки низкопробной, рассчитанной на невзыскательных слушателей с недостаточно развитыми идейными запросами и эстетическими вкусами.

Сложности, таящиеся в вопросе о «лёгкой» и «серьёзной» музыке, очень различны. Во-первых, между этими двумя сферами музыки нет четко очерченной границы (хотя существеннейший признак «лёгкой» музыки определить нетрудно: развлекательность); а во-вторых, очень большую, часто решающую, роль здесь играют разнообразные «обработки» музыки (от народных песен, до музыки великих классиков) и манера их исполнения, при которой от подлинников часто не остается и следа. Это сбивает с толку неопытных слушателей. Необходимо также, чтобы учащиеся поняли различие между двумя значениями термина «лёгкая музыка»: «музыка лёгкая для восприятия» и «музыка лёгкая по содержанию». Это усвоить очень важно, так как многочисленные в высшей степени серьёзные и глубокие по содержанию музыкальные произведения вполне доступны, «легки для восприятия».

Если на уроке возникнет ситуация, при которой учитель должен будет сделать замечание по поводу какого-либо плохого эстрадного сочинения или его исполнения (к сожалению, такое бывает нередко) и тем более «поднять голос» против одностороннего увлечения эстрадно-развлекательной музыкой (и это явление очень распространено), он должен сделать это как можно тактичнее, чтобы не вызвать у ребят мысли, что у них хотят «отнять» лёгкую музыку. Наоборот, они должны понять и почувствовать, что не обеднить их хотят, а напротив, обогатить! Обогатить любовью и пониманием великого, «серьёзного» искусства и одновременно умением отличать хорошую лёгкую музыку от плохой лёгкой музыки.

На первом уроке перед ребятами надо поставить задачу разобраться в двух польках — «Польке-пиццикато» И. Красильникова и «Польке» С. Рахманинова. Польку Красильникова скорее можно отнести к сфере лёгкой музыки, хотя она и исполняется оркестром русских народных инструментов, что не слишком характерно для лёгкой музыки, а «Полька» Рахманинова, в которой применены отдельные композиционные приёмы и даже отдельные интонации, типичные для лёгкой музыки, по тонкости, изяществу и богатству её развития стоит ближе к серьёзной, чем к лёгкой музыке (вот уже первый повод для дискуссии в классе).

На этом уроке начинается разучивание песни Э. Колмановского (автора песни «Алёша») «Вальс о вальсе» и работа над электронной её аранжировкой. Слова песни написаны поэтом Евгением Евтушенко. Это словно нежное признание в любви к вечно юному, всеми любимому, всем нужному танцу. В самом деле, за два столетия, прошедших с тех пор, как родился вальс, появлялись и умирали многие «модные» танцы, а вальс продолжал жить. Живет он и в наши дни, хотя, конечно, облик его менялся и обогащался, особенно в связи с возникновением и развитием национальных музыкальных культур: русский вальс, немецкий вальс, французский вальс, скандинавский вальс — всё это разные варианты одного и того же чудесного танца, символа юности, любви, жизни...

Ребята с помощью учителя подбирают аккорды для гармонизации мелодии этой песни-вальса, а также подходящие аккомпанирующие паттерны в программе-автоаранжировщике. Затем конвертируют полученную заготовку в MIDI-формат и инструментуют мелодическую линию в программе-MIDI-секвенсере.

«Полька-пиццикато» И. Красильникова — слушание.

«Полька» С. Рахманинова — слушание (обратить внимание ребят на то, что запись сделана самим С. Рахманиновым — не только композитором, но и исполнителем — пианистом и дирижером).

«Вальс о вальсе» Э. Колмановского — разучивание, работа над электронной аранжировкой.



Второй урок

На этом уроке разговор пойдёт о французской эстрадной певице Мирей Матье. Она рано обнаружила музыкальный дар и любовь к песне. Песни у неё преимущественно о любви — любви скромной, чистой, нежной. Слушателей пленяет красивый голос певицы и стиль её исполнения — также скромный, чистый и нежный. Ребята услышат

две её песни, очень популярные в нашей стране: лирическую «История любви» и иронически-оживленную «Прощай, мальчик, мне жаль, но я уйду...».

Ребята заканчивают работу над песней «Вальс о вальсе» в MIDI-секвенсере (большое внимание должно быть уделено выработке ясного, но не преувеличенного различия между двумя указанными темпами — умеренно и оживленно — и связанными с ними динамическими нюансами: пиано и форте), записывают и корректируют её звучание в аудиоредакторе. Они исполняют на синтезаторе или MIDI-клавиатуре контур мелодической линии этой песни в сопровождении сделанной фонограммы (или в ансамбле с учителем), опираясь на нотно-клавишную, а в дальнейшем и нотную запись.

Продолжается работа и над вокальным исполнением песни. Главное, чтобы в этом исполнении ощущались нежность и увлеченность вальсом.

*«История любви» Ф. Ля и «Прощай, мальчик, мне жаль, но я уйду...» — слушание.
«Вальс о вальсе» — окончание работы над электронной фонограммой, исполнение на MIDI-клавиатуре контура мелодической линии, а также вокальное исполнение в сопровождении этой фонограммы.*



Третий урок

В наше время во всех концах мира широчайшее распространение получили разного рода вокально-инструментальные ансамбли (ВИА). Рост количества таких ансамблей, к сожалению, сопровождался падением их качества. Причина этого явления в том, что увеличение интереса к музыке у молодежи (молодежь — основные сочинители, исполнители и слушатели этих ансамблей) не подкреплялся повышением профессиональной музыкальной подготовки ни сочинителей, ни исполнителей, ни слушателей. Получался «заколдованный» круг: не предъявляя высоких требований к исполнителям и сочинителям (поэтам и композиторам), слушатели поощряли их невысокий уровень, а те, в свою очередь, не стремясь к совершенствованию, снижали уровень музыкальных вкусов своих слушателей. В результате даже отличные по своим художественным качествам музыкальные ансамбли теряются в массе низкопробных, халтурных, безграмотных ВИА. А те, стремясь во что бы то ни стало подражать западным образцам, но не умея при этом отличить в них хорошее от плохого, оказываются в сетях самой дурной моды и, одурая слушателей оглушительным грохотом электроинструментов, микрофонным криком безголосых певцов и механическим бездушным ритмом, держатся только на том, что на земле ещё много слушателей, лишенных настоящего художественного вкуса и потому легко попадающих на приманку очередной «моды».

На уроках в классе прозвучат произведения в исполнении отечественных и зарубежных ансамблей. Это будут хорошие примеры, которые помогут ребятам почувствовать и понять, что «хорошо», а что «плохо» в окружающей их в жизни лёгкой, развлекательной музыке, что дань скоропреходящей моде, а что отвечает требованиям высокого вкуса.

В начале урока прозвучит обработка лирической украинской народной песни «Чоты не прийшов» в исполнении вокально-инструментального ансамбля. В связи с этой

песней необходимо поставить перед ребятами вопрос о том, что значит «обработка» песни и как к различным обработкам следует относиться. Всякая обработка народной песни — это встреча народной музыки с её композиторским пониманием и изложением. Кажется, нет и не было на свете композитора, который не сделал бы в своей жизни ни одной обработки народной песни.

В массе этих обработок можно услышать два типа. Первый — обработка настолько скромна, что её можно уподобить простенькой рамочке, в которую песня вставлена в нетронутом виде, как вставляются в простенькие рамочки незатейливые народные рисунки, орнаменты и т.п. Второй тип обработки сложнее: тут композитор уже как бы сочиняет свою собственную музыку, взяв за её основу подлинную народную мелодику. Естественно, что результат зависит здесь не только от красоты и содержательности этой мелодии, но и от таланта, мастерства композитора и бережности, с которой он подходит к народной музыке. Стоит ли говорить, что если композитор не проявляет эти качества, то даже самые прекрасные творения народного творчества могут оказаться изуродованными до неузнаваемости. Но такие обработки уже выходят за пределы искусства.

Если обратиться к обработкам лучших композиторов любой страны, то мы увидим, как разнообразно подходили они к этому виду творческой работы. Помимо простых обработок, когда песня остается песней, независимо от того, сохранена ли она как вокальное сочинение или изложена для какого-либо инструмента или оркестра, мы постоянно встречались в классе с более сложными типами обработок.

Иногда это были вариации: Моцарта — на французскую народную тему, Бетховена — на русскую, Даргомыжского — тоже на русскую, Кабалевского — на японскую народную песню; иногда народные мелодии выступали как важнейшее интонационное зерно в симфониях: «Журавель» и «Во поле берёза стояла» — во Второй и Четвёртой симфониях Чайковского. Песни очень часто проникали и в оперу. Например, «Зелёная рощица» звучит в опере Прокофьева «Повесть о настоящем человеке». Подобных примеров в музыке можно привести бесконечно много.

Обработка украинской песни, которую мы сейчас услышим, сделана очень скромно. В ней сохранен характер подлинной народной песни, хотя в инструментальном сопровождении слышится звучание, свойственное современной эстрадной песне.

Далее ребята услышат лирическую песню «Вчера» («Yesterday») в исполнении одного из первых вокально-инструментальных ансамблей. Ансамбль «Битлз» (четыре, певца и различные типы инструментального сопровождения), созданный в Англии в 1960 году, просуществовал около 10 лет, вызвав множество подражателей едва ли не во всех странах мира. Песню, с которой познакомятся ребята на уроке, отличает задушевность лирического высказывания, выразительность распевной мелодии, внутреннее благородство.

После прослушивания ученики приступают к электронной аранжировке песни. Они инструментуют её мелодику, выставляют правильный темп, балансируют звучание по громкости и панораме. В этой работе нужно стремиться выделить два раздела: запев и припев. Для первого лучше подойдёт сольный голос и небольшая громкость, а для второго — ансамблевый и более яркое звучание. В процессе этой деятельности ребятам будет полезно пропеть мелодику песни под аккомпанемент учителя или под фрагменты созданной на уроке фонограммы.

«Что ты не прийшов» (украинская народная песня) — слушание.

«Вчера» («Yesterday») Д. Леннона и П. Маккартни — слушание.



Четвертый урок

На этом уроке речь пойдёт о джазовой музыке, корни которой уходят в народную музыку африканских негров, насильственно вывезенных в Америку и обращенных в рабство. Невероятно тяжела была их жизнь, и это глубоко повлияло на их музыку. Эту музыку составляли преимущественно спиричуэлс; в них униженные и угнетенные рабы пели буквально обо всем, что составляло их жизнь. Естественно, что значительное число таких песен было своеобразными молитвами, в которых они жаловались на свою судьбу и молили о лучшей жизни.

На уроке прозвучит образец негритянской музыки, выросшей на народной основе, о чём сейчас шла речь. Это уже не только мелодия, которую поёт человеческий голос, но и инструментальная музыка, исполняемая своеобразным составом, где большую роль играют медные духовые инструменты (прежде всего труба) и разнообразные ударные. Музыка джаза свойственны, с одной стороны, большая свобода импровизации (тут каждый участник джаза может проявить свою творческую фантазию и мастерство), а с другой стороны, острота и неизменность ритма.

Ребята услышат джазовую музыку «Блюз Западной окраины» в исполнении ансамбля под руководством одного из талантливейших представителей джаза, трубача и певца Луи Армстронга. В этом произведении вначале Армстронг солирует на трубе, а затем следуют импровизации других солистов (тромбон, фортепиано, голос — поёт тоже Армстронг, ударные, снова труба и т.д.). Здесь ребята услышат и своеобразие чисто негритянской джазовой манеры исполнения. Пусть они обратят внимание, как сочетается блестящее звучание трубы в самых высоких регистрах с низким хриловатым голосом Армстронга.

Следующую композицию, созданную Л. Армстронгом на библейский сюжет — «Отпусти мой народ» («Let my people go»), ребятам предстоит аранжировать с помощью музыкального компьютера. На этом уроке они делают свой вариант MIDI-файла этой песни, используя для инструментовки мелодической линии свойственные звучанию джазового ансамбля инструменты: трубу, трубу с сурдиной, тромбон, саксофоны и др.

Ребята также заканчивают начатую на предыдущем уроке работу над MIDI-файлом песни ансамбля Биттлз «Yesterday», записывают и редактируют его звучание в программе-аудиоредакторе. Они исполняют эту песню голосом и читают на синтезаторе или MIDI-клавиатуре музыкального компьютера контур её мелодической линии, опираясь на нотно-клавишную и нотную запись.

«Блюз Западной окраины» — слушание.

«Отпусти мой народ» («Let my people go») Л. Армстронга — электронная аранжировка.

«Вчера» («Yesterday») — окончание работы над аранжировкой, исполнение.



Пятый урок

Сегодня ребята услышат довольно необычное сочинение, в котором связано в единое целое искусство трёх народов: на основе бразильской народной музыки французский композитор наших дней Дариус Мийо создал остро-танцевальное, разнообразное по настроению произведение. Оно будет исполнено оркестром русских народных инструментов. Любопытно, как интонации южноамериканского народа сочетаются с изяществом французской музыки и какие огромные возможности содержит оркестр русских народных инструментов, способный великолепно передать красочность и остроту этого бразильско-французского произведения.

Ребята продолжают работу над песней Л. Армстронга «Отпусти мой народ» («Let my people go»). Завершив свой вариант этой песни в формате MIDI-файла, они записывают её в аудиоредакторе, поют мелодию и исполняют её контур на синтезаторе или MIDI-клавиатуре. Для сопровождения этой мелодии возможно использование ударных инструментов без определенной высоты звука, как взятых со звукового модуля (синтезатора или музыкального компьютера), так и имеющихся в классе. На ударных ученики импровизируют свойственный этой песне и джазовой музыке в целом свинговый (пунктирными длительностями) ритм.

«Бразилейра» Д. Мийо — слушание.

«Отпусти мой народ» («Let my people go») — окончание работы над электронной аранжировкой, исполнение вокальное и на MIDI-клавиатуре.



Шестой урок

На шестом уроке прозвучит одно из лучших произведений русской музыкальной классики — «Вальс-фантазия» М. Глинки. Музыка этого вальса проникнута русским национальным характером. «Вальс-фантазия» — небывалая до того времени в вальсовой музыке драматическая поэма. Мы слышим здесь не просто вальс, а целую лирическую драму, разворачивающуюся на фоне вальса.

Надо обратить внимание учащихся на следующий момент: слушая музыку, они, конечно, почувствуют, что основная мелодия вальса звучит очень взволнованно и очень необычно. Откуда эта взволнованность и необычность? Дело в том, что танцевальная музыка строится обычно из фраз по 2–4–8 тактов, что понятно: танцевать под музыку, построенную по 3–5–7 тактов, очень неудобно — нарушается ощущение естественности, уравновешенности движения. А главная мелодия «Вальса-фантазии» М. Глинки построена именно из фраз по три такта! И создается впечатление, словно кто-то очень взволнованно хочет рассказать о чём-то. Но у него не хватает дыхания... Он слишком взволнован... Он не договаривает слов... Фраза наступает на фразу...

В «Вальсе-фантазии» всё время чередуется главная мелодия, передающая напряжённость взволнованных участников разворачивающейся драмы, и другие вальсовые мелодии, построенные уже привычными четырёхтактными фразами, — словно звуча-

ние обыкновенного бального вальса, на фоне которого разыгрываются эти драматические события.

А вот тоже танец, и тоже трёхдольный — но пришедший к нам не из «романтического» XIX века, а из «галантного» XVIII века. Менуэт Й. Гайдна, который, пожалуй, можно причислить к лёгкой музыке своего времени, несёт в себе отпечаток характера танцующих в огромной бальной зале, полных собственного достоинства горделивых аристократов. Лёгкие, изящные танцевальные «па» дам сменяются величавой поступью всех танцующих.

Этот контраст можно подчеркнуть в компьютерной аранжировке пьесы с помощью разных тембровых красок, например, сопоставив звучание изысканной мелодии солирующего клавирина и его же вместе с ансамблем струнных.

«Вальсфантазия» М. Глинки — слушание.

Менуэт Й. Гайдна — электронная аранжировка.



Седьмой урок

Обобщение темы четверти.

На уроках этой четверти мы познакомились с двумя типами (жанрами, областями) музыки — с так называемой «серьёзной» музыкой и так называемой «лёгкой» музыкой. Из этих уроков нам следует сделать два основных вывода. Во-первых, лёгкая музыка должна отвечать таким же требованиям высокого художественного вкуса, как и музыка серьёзная. Во-вторых, между серьёзной и лёгкой музыкой зачастую нет четкой разграничительной линии.

Ребята заканчивают работу над Менуэтом Й. Гайдна в MIDI-секвенсере: подбирают электронные тембры для инструментовки мелодии и сопровождения, корректируют темп и агогику, балансируют голоса по громкости и панораме, а затем записывают и обрабатывают это сочинение в аудиоредакторе, имитируя звучание в большом танцевальном зале.

Менуэт Й. Гайдна — окончание работы над электронной аранжировкой.

Музыка по выбору учителя и учащихся — слушание, пение, исполнение на электронных и имеющих в классе ударных инструментах, электронная аранжировка.

Третья четверть «Взаимопроникновение лёгкой и серьёзной музыки»



Первый урок

На протяжении всей третьей четверти мы будем знакомиться с различными сочинениями серьёзной и лёгкой музыки преимущественно в одном и том же произведении. Иногда это будут сравнительно небольшие контрасты, иногда — контрасты очень острые.

На первом уроке ребята разучат вокализ Д.Б. Кабалевского и, несомненно, сами без труда определят общую его структуру (трёхчастность) и то, что в первой и в третьей частях звучит музыка безусловно серьёзная, а в средней части — явно лёгкая.

Вслед за этим ребята услышат «Песенку Герцога» из оперы великого итальянского композитора XIX века Джузеппе Верди «Риголетто». Перед звучанием этой музыки учителю не надо давать никаких комментариев. А после прослушивания пусть сами ребята попытаются определить, лёгкая это музыка или серьёзная. Конечно, на сегодняшнюю лёгкую эстрадную музыку песенка Герцога не похожа, но тем не менее это, безусловно, лёгкая развлекательная музыка. Важно, чтобы ребята уловили в этой музыке не просто весёлость, но связали её с характером героя — человека легкомысленного, развязного, хвастливого, ни на что, кроме развлечений, не способного.

Ребята переходят к электронной аранжировке Песенки Герцога. В их задачу на этом уроке входит гармонизация мелодической линии и подбор аккомпанирующего паттерна. Чтобы приблизить звучание сопровождения к оригинальному авторскому, им необходимо в программе-автоаранжировщике выполнить редактирование паттерна (его редукцию).

Вокализ Д. Кабалевского — разучивание.

«Песенка Герцога» из оперы «Риголетто» Д. Верди — слушание.



Второй урок

Вернемся к опере Верди «Риголетто». Опера написана более 100 лет назад и с неизменным успехом идёт на сценах лучших оперных театров мира.

Рассказывать содержание оперы, которую мы сейчас не можем увидеть на сцене, очень трудно, даже просто невозможно. Поэтому надо ограничиться тем, что дать ребятам представление о самом главном.

Драматургия оперы построена на столкновении двух остроконфликтных образов: уже известного образа молодого, легкомысленного Герцога, способного лишь на бездумные развлечения, и ещё незнакомого нам образа старого горбуна Риголетто, ввергнутого судьбой в унижительную жизнь шута, призванного не только развлекать Герцога и его знатных друзей, но и помогать ему в его похождениях.

Столкновение этих контрастных образов доведено в финале оперы до чудовищно трагедийной кульминации. Дошедший до крайней ненависти к Герцогу и безмерно на-

пуганный тем, что его единственная дочь Джильда полюбила Герцога, Риголетто договаривается с наемным убийцей, что тот заманит тёмной ночью Герцога в свой дом, убьет его, а мешок с трупом бросит в реку.

Ночь, гром и молнии. Часы на городской башне бьют полночь. Риголетто подкрадывается к дому убийцы и в ответ на стук в дверь слышит его голос: «Герцог убит. Давай деньги, получишь мешок с трупом». Риголетто торжествует: «Герцог убит. Джильда в безопасности».

До звучания заключительной сцены из оперы рассказывать ребятам ничего больше не надо, чтобы не предвосхищать тех неожиданностей, которые ждут их впереди. Возможно, что они о многом догадаются по музыке сами. Так или иначе, с помощью учителя они должны узнать, как события развивались дальше: Риголетто, торжествуя, стоит над мешком, убежденный, что в мешке труп Герцога. Вдруг из глубины дома слышится голос Герцога, поющего свою любимую песенку. С ужасом развязав мешок, Риголетто обнаруживает в нем умирающую Джильду. Что же произошло? Узнав о заговоре против Герцога, Джильда решила спасти его. Переодевшись в мужской костюм, она вышла в темноте навстречу убийце. Перед смертью она просит отца простить и её, и Герцога...

Большая или меньшая степень подробности рассказа об опере Верди зависит от того, каков накопленный ребятами опыт восприятия музыки, умения вслушиваться и понимать музыкальные образы.

Главный же вывод, к которому учитель должен подвести ребят, в сущности, совсем прост, но очень важен: откровенно лёгкая, развлекательная песенка может не только вторгаться в трагедийное произведение (в данном случае в трагедийную оперу), но и играть в ней важнейшую, драматургическую роль.

Ребята заканчивают работу над электронной аранжировкой Песенки Герцога. Они конвертируют созданную в автоаранжировщике заготовку в MIDI-секвенсер, уточняют в этой программе построение фактуры и тембровое решение. Затем записывают полученную фонограмму в аудиоредактор и дорабатывают в нем звучание, стараясь смоделировать акустику большого оперного театра.

Финал из оперы «Риголетто» — слушание.

«Песенка Герцога» — окончание работы над электронной аранжировкой.

Вокализ — исполнение.



Третий урок

В начале этого урока ребята доучат и исполнят «Вокализ». После чего прозвучит «Лунный вальс» И.О. Дунаевского из кинофильма «Цирк».

Перед тем как ребята начнут слушать эту музыку, им надо предложить определить, к какой области она относится — к лёгкой или серьёзной. Когда, прослушав музыку, они будут обсуждать этот вопрос, естественно возникнет вопрос и о том, к какому жанру принадлежит эта музыка (песня-вальс).

Определить автора ребята вряд ли смогут, поскольку до сих пор слушали преимущественно маршевую музыку И. Дунаевского. Тут и надо подчеркнуть, что вся его

музыка, за редчайшими исключениями, построена на «трёх китах», причём сочетания «песня-танец» и особенно «песня-марш» встречаются у него гораздо чаще, чем песня в чистом виде, не окрашенная ни маршевостью, ни танцевальностью.

После анализа «Лунного вальса» ребята приступают к работе над его электронной аранжировкой. В их задачи входит инструментовка мелодической линии с использованием голосов виртуальных синтезаторов (при наличии соответствующих компьютерных программ), выстраивание агогики и обработка звукорежиссёрскими эффектами.

Вокализ — исполнение.

«Лунный вальс» из кинофильма «Цирк» И. Дунаевского — слушание, электронная аранжировка.



Четвёртый урок

На этом уроке прозвучит «Песня об акации» И. Дунаевского. Ребята, возможно, пока не уверены, к какой сфере музыки — лёгкой или серьёзной — следует отнести эту песню. Не знают они и того, что «Песня об акации» и ещё неизвестная им сцена «Выход Ларисы и семи кавалеров», которую они сейчас прослушают вслед за «Песней...», взяты из оперетты. О том, что такое оперетта, им надо будет кратко рассказать после того, как один за другим (обязательно подряд) будут исполнены оба фрагмента.

Прежде всего ребятам надо сказать, что обе эти сцены (сольная и ансамблевая) — из одного произведения, из оперетты И. Дунаевского «Белая акация». Сюжет оперетты рассказывать, конечно, не нужно и невозможно. Достаточно отметить, что участники обеих сцен — подруги Тоня и Лариса и семеро парней, которые шуточно названы «кавалерами», — молодые моряки, отправляющиеся в далекую китобойную экспедицию.

После того как ребята, сопоставив обе сцены, придут к выводу, что «Песню об акации» можно отнести и к лёгкой, и к серьёзной музыке (в самом деле, разве не могла быть такая песня в опере?!), а сцену Ларисы с кавалерами, несомненно, только к лёгкой музыке, необходимо объяснить, что оперетта во многом близка к опере (солисты, хор, оркестр, почти всегда участвует балет), но и очень существенно от неё отличается: опера (даже комическая) никогда не бывает развлекательной, а развлекательность оперетты — основной её признак. Ещё одно существенное различие: разговорная речь в опере — явление редкое, исключительное, в оперетте — не только обычное, но даже обязательное. Опера — музыкально-театральное представление серьёзного жанра, оперетта — музыкально-театральное представление лёгкого жанра.

Вернувшись к двум сценам из «Белой акации», нужно обратить внимание на то, что в ней серьёзная музыка вторгается в легкую, в отличие от «Риголетто», где лёгкая музыка («Песенка Герцога») вторгается в музыку серьёзную. И таких примеров взаимопроникновения двух, казалось бы, противоположных сфер музыки великое множество.

Ребята заканчивают работу над «Лунным вальсом» И. Дунаевского. Они переводят созданный на прошлом уроке MIDI-файл в аудиоформат и дорабатывают его в программно-аудиоредакторе, стремясь подчеркнуть светлый колорит (обращаясь к эквалайзеру) и романтическую мечтательность (с помощью эффектов временной задержки) этой музыки.

«Песня об акации» — слушание.

Сцена «Выход Ларисы и семи кавалеров» — слушание.

«Лунный вальс» — окончание работы над электронной аранжировкой.

Возможно исполнение песни по выбору учащихся и учителя.



Пятый урок

Имя американского композитора Джорджа Гершвина мы впервые услышали на занятиях в третьем классе, когда разговор шел о том, что «между музыкой народов мира нет непреходимых границ». Тогда прозвучали два сочинения: народная шуточная песня «Посадил полынь я» на болгарском языке и колыбельная песня Гершвина из оперы «Порги и Бесс» — на английском языке. Может быть, кто-нибудь из ребят вспомнит, что именно тогда мы поняли, что наряду с обычным нашим разговорным языком существует язык музыкальный, понятный всем людям без перевода.

Джордж Гершвин — первый американский композитор, чья музыка стала известной во всем мире. Чем же он так прославился? Ведь в ту пору (первая половина XX века) в Америке были и другие композиторы. Гершвин был первым, кто в основу своей музыки положил негритянскую народную музыку джазового характера, сочетав её с приёмами европейской симфонической музыки. Это было неожиданно, необычно и обратило на себя внимание во всем мире. Так возник стиль музыки, получивший название «симфоджаз».

Сначала Гершвин стал известен своими джазовыми лирическими песнями, в которых уже ясно слышались связи с европейской музыкой. Но на этом композитор не остановился. Он поехал в негритянскую рыбацкую деревню в одном из штатов Америки и в совершенстве изучил обряды, танцы, песни негров. Затем он написал оперу «Порги и Бесс», в основу которой положил мысль, что «черные» заслуживают не меньшего уважения, чем «белые». Это была первая опера в стиле «симфоджаза». В этом же стиле Гершвин написал и несколько крупных концертных произведений.

Быстро завоевав популярность у широких кругов публики, Гершвин долго подвергался нападкам критиков, обличавших его уже в том, что он, автор лёгкой музыки, взялся за сочинение «серьёзной», да к тому же симфонической музыки. А вот что написал один музыкант после исполнения Концерта Гершвина для фортепиано с оркестром, первую часть которого мы сейчас услышим: «Многие композиторы ходили вокруг джаза, как коты вокруг миски с горячим супом, ожидая, пока он немного поостынет и они смогут насладиться пищей без риска обжечь свои языки... Джорджу Гершвину удалось решить проблему. Подобно принцу из известной сказки, он взял за руку Золушку и провозгласил её принцессой, невзирая на бешеную злобу её завистливых сестер...»

Первая часть написана не в традиционной сонатно-симфонической форме (экспозиция — первая и вторая темы; разработка и реприза — снова первая и вторая темы). Гершвин всегда избегал привычных форм. Но основной принцип сонатно-симфонической формы — контраст двух образов сохранил.

Слушая эту музыку, обратите внимание, как будет сопоставляться, а иногда объединяться негритянский джаз с европейским симфонизмом и одновременно лёгкая му-

зыка с музыкой серьёзной. На этих контрастах Гершвину удалось достроить не только увлекательную, но и очень цельную и необычную симфоджазовую музыку.

Таков был Гершвин, внесший в джазовые песни звучание европейской музыки, а в традиционные европейские жанры оперы и инструментального концерта — звучание негритянского джаза.

На этом уроке ребята начнут разучивать русскую народную песню «Комара женить мы будем». В этой шуточной песне необходимо добиваться очень свободного и в то же время ритмически точного исполнения «говорком» слов, завершающих каждую из четырёх её фраз.

На синтезаторе или музыкальном компьютере ребята устраивают оригинальные шумовые эффекты для поддержки хоровых возгласов «Ох! Ох!», а также подбирают электронные голоса для лёгкого сопровождения живую хорового исполнения. Если электронных инструментов не хватает на всех учеников, можно использовать любые имеющиеся в классе ударные инструменты.

В те далекие времена, когда народ создавал эту песню, не существовало термина «развлекательный», но условно, сравнивая с другими, даже очень весёлыми народными песнями, к песне «Комара женить мы будем» можно этот термин применить.

*Первая часть Концерта для фортепиано с оркестром Дж. Гершвина — слушание.
«Комара женить мы будем» (русская народная песня) — разучивание, аккомпанирование на электронных и ударных инструментах хоровому исполнению песни.*



Шестой урок

С музыкой Т.Н. Хренникова мы уже встречались. Сейчас в классе прозвучит сюита этого композитора, составленная из отдельных сцен его балета, написанного на сюжет комедии великого английского драматурга и поэта Вильяма Шекспира «Много шума из ничего».

Рассказывать сюжет комедии и написанного на её основе балета трудно, да и нет необходимости. Мы будем сегодня знакомиться не с пьесой Шекспира, а с музыкой, рожденной этой пьесой и живущей сейчас самостоятельной жизнью, как концертное симфоническое произведение.

Чтобы ребята могли понять эту музыку, им надо услышать и почувствовать, что участники спектакля все время оказываются в каких-то смешных, комедийных положениях и на сцене царит веселье, однако время от времени, особенно в заключительной, финальной части Сюиты, композитор внушает нам своей музыкой, что у всех этих весёлых, а иногда даже смешных людей хорошее, доброе сердце. Это главное, что надо услышать в этой музыке.

Балет Т.Н. Хренникова создан на основе музыки, которую он сначала сочинил к постановке комедии Шекспира «Много шума из ничего» в одном из московских театров. Так бывало и в прошлые времена, часто случается и сейчас: из музыки одного произведения рождается совершенно новое произведение другого жанра. Например, из танцев к балету «Прометей» Бетховен сочинил сначала «Вариации для фортепиано»,

а потом положил эту музыку в основу финала своей знаменитой «Героической симфонии»; в основе Третьей симфонии С. Прокофьева — музыка его оперы «Огненный ангел», а в основе Четвёртой симфонии — балет «Блудный сын»; Р. Щедрин на основе музыки Ж. Бизе создал балет, который назвал «Кармен-сюита», и т.д., и т.п. Во всех подобных случаях композитору приходится, конечно, что-то переделывать, что-то развивать и даже сочинять заново, что-то менять местами и т.д. Ведь у каждого жанра свои «законы», свои особенности. Надо ли говорить, как сложна работа, какого творческого мастерства требует она от композитора.

Ребята занимаются электронной аранжировкой русской народной песни «Комара женить мы будем», с которой познакомились на прошлом уроке. При подборе голосов им нужно стремиться сохранить фольклорный колорит этой песни. Важно также подчеркнуть контраст между двумя разделами каждого куплета с помощью темпового сдвига.

«Комара женить мы будем» — разучивание, электронная аранжировка.

Сюита из балета «Любовью за любовь» Т. Хренникова — слушание.



Седьмой урок

Сейчас прозвучит музыка знакомого ребятам композитора Р. Щедрина. Во многих своих произведениях, особенно ранних, он опирается на частушку, мастерски развивая эту сферу русской народной песенности. Удивительным может показаться то, что русские композиторы-классики XIX века, так широко и обстоятельно разрабатывая в своем творчестве самые различные типы русских народных песен, почти не затронули область частушки. Именно эту область очень широко раскрыл в своей музыке Р. Щедрин. Он разрушил устоявшееся представление о том, что частушка — лишь весёлая и быстрая песенка-коротышка, лишённая контрастов и развития.

В сочинениях Р. Щедрина встречаются частушки весёлые и частушки лирические, частушки печальные, даже драматические, смыкающиеся с народными «страданиями». С этим типом музыки мы уже встречались в произведении Р. Щедрина «Озорные частушки».

Сегодня мы услышим «Песню и частушки» Варвары из оперы Щедрина «Не только любовь». Ни одна сцена, ни одна ария, ни один ансамбль или хор из оперы, исполненные отдельно, не могут, конечно, дать представления об опере в целом, но обрисовать достаточно полно характер того или иного оперного персонажа можно иногда даже в сравнительно небольшом фрагменте. Вот так и сейчас характер главного действующего лица оперы Варвары — русской женщины, скромной и простой, но способной на глубокие переживания, на подлинно драматические чувства, — мы ясно услышим в её «Песне и частушках».

«Песня и частушки» — центральная, кульминационная точка в развитии образа Варвары. Именно в этой сцене она понимает, что любовь её остается безответной, и она обречена на одиночество. Здесь, как это обычно бывает в русских народных песнях, человеческие чувства сплетаются с образами природы.

По лесам кудрявым,
По горам горбатым,
По долинам ровным
Всюду я ходила!
Все цветы видала,
Все разглядывала.
Одного единственного,
Только одного,
Одного цвета только нет как нет.
Нет цветка лазоревого,
Глаз весёлых голубого пламени.
По дорогам пыльным,
По дворам колхозным,
Всюду я ходила,
Всех парней встречала,
Всех оглядывала.
Одного единого,
Только одного,
Одного товарища только нет как нет,
Друга нет моего сердечного,
Нет нигде,
Нигде не видала
И не нашла его.
Одни слова ласковые у меня звучат,
Одни глаза синие в моих глазах.

Вот какую печальную песню поёт Варвара. А потом, словно сама себе перехватывает горло, что есть мочи запекает задорную частушку. И, как часто бывает в жизни, становится от такого угарного веселья ещё тяжелей.

На этом уроке ребята заканчивают работу над электронной аранжировкой песни «Комара женить мы будем». Они переводят сделанный на предыдущем уроке MIDI-файл в аудиоформат, поют эту песню под полученную фонограмму и живое сопровождение электронных и ударных инструментов.

Начинается разучивание шуточной народной песни «Любопытный сосед». При желании, к повторяющимся слогам «тра-ля» ребята могут одновременно добавлять такое же количество щелчков пальцами.

Песня и частушки Варвары из оперы «Не только любовь» Р. Щедрина — слушание.

«Комара женить мы будем» — исполнение.

«Любопытный сосед» (австрийская народная песня) — разучивание.



Восьмой урок

Музыку А.И. Хачатуряна мы слышали в классе уже несколько раз и обычно по двум трем тактам произведения, даже нам незнакомого, сразу узнавали его автора — Хачатуряна. К наиболее характерным чертам музыки этого композитора относится его особое пристрастие к танцевальности, проявляющееся не только в балетах («Гаянэ» и «Спартак»), но и почти во всех произведениях других жанров. Музыку Хачатуряна мы узнаем также по особенно яркому и красочному звучанию его оркестра. И конечно, по неповторимому звучанию, своеобразию мелодии, связанной с интонационной природой народной музыки Армении.

Сегодня мы услышим музыку Хачатуряна, в которой есть и ярко выраженная танцевальность, и блестящая оркестровая звучность, но восточные интонации будут в ней почти незаметны, потому что это будет музыка, которую Хачатурян сочинил давно, ещё до войны к постановке в одном из московских театров пьесы великого русского поэта М.Ю. Лермонтова «Маскарад». Естественно, что русская интонация вышла здесь на первый план. В пьесе «Маскарад» рассказывается о драматических событиях, которые зародились на костюмированном балу и завершились трагической смертью героини пьесы Нины Арбениной.

Хачатурян написал музыку к этой драме, в том числе и вальс — напряженный, страстный, полный драматической взволнованности. Этот вальс, одно из вдохновеннейших произведений Хачатуряна, давно уже завоевал, широчайшую популярность во всем мире.

Сейчас прозвучат два фрагмента из музыки Хачатуряна к «Маскараду»: «Галоп» (обыкновенный бальный танец) и «Вальс» (драматическая сцена). Познакомившись с этой музыкой, ребята должны попытаться определить, к какой области — лёгкой или серьёзной — она относится (ведь оба фрагмента — бальные танцы), аргументировать свое мнение и, наконец, прийти к выводу, что это ещё один пример того, как лёгкая и серьёзная музыка уживаются рядом в одном и том же произведении.

После прослушивания музыки Хачатуряна ребята возвращаются к песне «Любопытный сосед», с которой они начали знакомиться на прошлом уроке. Они подбирают необычные электронные голоса или создают оригинальные звуки для сопровождения (поддержки возгласов: «Тра-ля!»). Притом в каждом из семи куплетов песни желательно подобрать особенные звуки, подчеркивающие её юмористический настрой.

«Галоп» и «Вальс» из сюиты «Маскарад» А. Хачатуряна — слушание.

«Любопытный сосед» — исполнение, подбор электронных звучаний для поддержки сопровождения песни.



Девятый и десятый уроки

Эти уроки следует посвятить обобщению материала, проработанного во второй и третьей четвертях года по теме «Серьёзная и лёгкая музыка». Из всех вопросов, вокруг

которых строились занятия по этой теме, надо в качестве наиболее важных выбрать два значения термина «лёгкая музыка». Музыка лёгкая для восприятия (это может быть разная музыка, от эстрадной песенки до симфонии Моцарта) и музыка лёгкая по содержанию (это тоже может быть музыка самых различных жанров, включая жанр симфонический).

Основным признаком музыки лёгкой по содержанию можно считать развлекательность. Именно это указывает на то, что определения «серьёзная» и «лёгкая» музыка — определения не формальные, а содержательные. Поэтому и названия сочинений «Песня», «Танец», «Марш» сами по себе не определяют принадлежности к той или иной сфере музыки («лёгкой» или «серьёзной»). Песня может быть и песней Шуберта, Глинки, и модной эстрадной песней-шлягером. Танец может быть и вальсом, мазуркой, полонезом Шопена, и развлекательной музыкой для танцплощадки. Марш может быть и траурно-героическим маршем Бетховена, и развлекательно-бойким маршем для циркового парада (выхода на арену всех артистов цирка).

Именно поэтому между серьёзной и лёгкой музыкой, как уже не раз было сказано, далеко не всегда можно провести резко очерченную границу. Только понимая многообразные связи между лёгкой и серьёзной музыкой, можно избежать догматизма, нежелательного нигде и никогда, в том числе и при решении данной проблемы.

Мы уже видели, как в произведении безусловно серьёзном может найти себе место музыка безусловно лёгкая («Риголетто» Д. Верди) и наоборот («Белая акация» И. Дунаевского). Но если в опере встречаются «развлекательные» эпизоды, то в итоге они оказываются подчиненными общему, глубокому замыслу всей оперы. Точно так же эпизоды серьёзной музыки в оперетте в конце концов вписываются в общий развлекательный тон всего произведения.

На девятом и десятом уроках беседа учителя с учащимися должна быть насыщена музыкой, её исполнением и слушанием. Эта музыка по выбору учителя и учащихся может быть заимствована из любого урока двух четвертей года — второй и третьей.

Необходимо также завершить работу над песней «Любопытный сосед», поскольку ребята, вероятно, согласятся с тем, что её следовало бы включить в программу заключительного урока. Помимо подбора необычных, производящих комичное впечатление электронных голосов, призванных оживить хоровое исполнение этой песни, ребята делают её электронную фонограмму, используя для этого MIDI-секвенсер и аудиоредактор.

Исполнение музыки по выбору учителя или желанию учащихся.

«Любопытный сосед» — создание электронной фонограммы, исполнение.

Четвёртая четверть «Великие наши “современники”»



Первый и второй уроки

Прежде всего учителю надо восстановить в памяти важнейшее положение программы: «...не забывая о лёгкой музыке, относясь к ней с уважением и не принижая её роли в жизни, наши музыкальные занятия в школе с первого класса опираются прежде всего на серьёзную музыку, на большое великое искусство — народное, классическое и современное».

Вот почему завершающая семилетний цикл музыкальных занятий последняя четверть построена на образцах народно-песенного творчества и на музыке выдающихся представителей большого, великого музыкального искусства: западноевропейского классика XIX века Бетховена, русского классика XIX века Мусоргского и русского классика XX века советского композитора Прокофьева...

С музыкой великого немецкого классика Бетховена вы начали знакомиться ещё в первом классе. Год от года знакомство это расширялось, и Бетховен представал перед нами все новыми гранями своей личности, своего творчества. Вспомним: «Сурок», «Весёлая. Грустная», «Эгмонт», «Кориолан», Пятая симфония, Соната № 14 («Лунная») (учитель по своему усмотрению может напомнить хотя бы основные интонации некоторых из этих произведений). Так постепенно нам становится ясно, что если героизм, борьба, устремленность к свету, к радости составляют основу образного строя бетховенской музыки, но не исчерпывают его. В творчестве Бетховена есть чудесные страницы и ласковой доброты, и безграничной любви, и глубокого драматизма.

Однако и этими качествами не ограничивается личность и творчество великого музыканта. Судьба обрушивала на Бетховена одну беду за другой, страдание за страданием, вплоть до трагедии глухоты, но она не смогла сломить его могучий дух, его негибаемую волю, его безграничное жизнелюбие. И никакие беды не лишили Бетховена чувства юмора, которое он сохранил до конца жизни. Подшучивая над одним из своих друзей — скрипачом, чрезвычайно тучным для своего возраста, Бетховен сочинил, канон для четырёхголосного хора и назвал его «Похвала тучности». Посмеиваясь над близорукостью первых исполнителей своего дуэта для альты и виолончели, одним из которых, кстати, был он сам, сделал на нотах надпись: «дуэт для двух пар очков».

А в последние годы своей жизни Бетховен закончил начатое в юности фортепианное рондо под названием «Ярость по поводу утерянного гроша». В музыке этого богато развитого рондо мажор все время чередуется с минором, главная тема и эпизоды подвергаются непрерывному развитию, словно это не рондо, а вариации или даже сонатная разработка. Сколько остроумия и фантазии в этой музыке, рисующей переживания человека, неистово разыскивающего утерянную монету. Здесь и паническая суматоха, и отчаяние, и слёзы, и злость... Чего-чего здесь только нет, и вот, наконец, два радостных мажорных аккорда возвещают, что грош все же найден!..

На первых двух уроках учащиеся познакомятся с шотландской песней Бетховена «Верный Джонни» и разучат её. В творчестве Бетховена ярко выражен интерес к

народной песенности. Он сделал ряд обработок австрийских, английских, венгерских, ирландских, испанских, итальянских песен и песен других народов. Встречаются в его музыке и русские народные песни (вспомним хотя бы «Вариации на тему «Камаринской», которые звучали в третьем классе). К лучшим его обработкам относятся обработки шотландских народных песен, в частности та, которая будет сейчас разучена. Незатейливая народная песенка привлекает нас своей трогательной, наивной чистотой и прямотушием. Бетховен сделал эту свою обработку для голоса в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели.

В музыке Бетховена мы часто встречаемся с танцевальностью, даже с самыми обыкновенными танцами — вальсами, менуэтами, похожими на вальсы «Немецкими танцами»... Один из таких танцев послужит основой для вашей электронной аранжировки, в которой надо постараться передать по-бетховенски мужественный образ и, вместе с тем, игривость и даже изящество танцевальных движений.

Перед подбором голосов важно, чтобы ребята определили форму этого произведения (двухчастную с повторением частей), что подскажет им инструментальное решение, основанное на сопоставлении звучаний соло и тутти. Они исполняют на синтезаторе или MIDI-клавиатуре басовую партию пьесы, а также импровизируют партию ударных в сопровождении сделанной фонограммы.

Рондо Л. Бетховена — слушание.

«Верный Джонни» Л. Бетховена — разучивание и исполнение.

«Немецкий танец» Л. Бетховена — электронная аранжировка, исполнение на клавишном инструменте басовой партии и импровизация партии ударных в сопровождении фонограммы.



Третий и четвертый уроки

С музыкой великого русского классика Модеста Петровича Мусоргского мы пока знакомы сравнительно мало. В пятом классе мы слушали «Песню Варлаама» из оперы Мусоргского «Борис Годунов». Вспомните: образ беглого монаха, оказавшийся очень близким к картине И. Репина «Протодьякон». Увидев этого «протодьякона», Мусоргский воскликнул: «Так ведь это же мой Варлаамище!..»

В том же пятом классе звучало вступление к опере Мусоргского «Хованщина». Возможно, кто-нибудь запомнил, что вступлению этому Мусоргский дал название «Рассвет на Москве-реке». Не только картина пробуждения русской столицы слышна в этой музыке (с переключкой утренних петухов, с тихим колокольным звоном, зовущим к утреннему богослужению). Мусоргский воплотил в ней главную идею всей оперы: рассвет над Русью, который обещали воцарение на царский престол Петра I (Великого) и его обновляющие жизнь реформы.

Судьба русского народа — вот что больше всего волновало и увлекало Мусоргского. В одном из писем к своему другу и единомышленнику Репину он писал: «...народ хочется сделать; сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один, цельный, большой, неподкрашенный и без сусальности». Русский народ,

угнетенный, страдающий, униженный беззаконием и тяготами жизни в крепостной Руси, — вот содержание большей части созданных Мусоргским произведений. Вот почему на его музыке лежит печать трагедийности.

Сегодня шире и глубже познакомимся с «Борисом Годуновым» — одним из высочайших достижений мирового оперного искусства. Вновь встает перед нами вопрос, всегда встававший, когда мы обращались к операм. Как быть? В условиях классных занятий невозможно услышать и тем более увидеть всю оперу целиком. Но мы сосредоточивали внимание на важнейших драматургических моментах, дававших возможность хотя бы в самых общих чертах представить себе идейно-художественный замысел оперы. В «Иване Сусанине» Глинки это были два важнейших момента оперы — предсмертная ария Сусанина и хор «Славься». В «Войне и мире» Прокофьева тоже два момента: ария Кутузова и лирический вальс. В «Риголетто» Верди был лишь один эпизод — финал оперы, в котором в один узел сплелись судьбы главных действующих лиц: Риголетто, Джильды и Герцога.

В «Борисе Годунове» мы возьмем два эпизода из двух заключительных картин оперы. В первой из этих картин завершается развитие образа Бориса Годунова, во второй — собирательного образа народа. Царствование Бориса, занявшего престол после смерти Ивана Грозного, омрачено молвой о причастности Годунова к насильственной смерти законного наследника, юного царевича Дмитрия. Трагедия Бориса Годунова — это трагедия царя, окруженного ненавистью и народа, и бояр, и трагедия человека, замученного угрызениями совести («О, совесть лютая, как тяжело ты караешь...»).

Сцена смерти Бориса начинается с разговора его с сыном Федором («Не спрашивай, каким путем я царство приобрел... Тебе не нужно знать. Ты царствовать по праву будешь»). За сценой погребальный звон... Приближаются голоса церковного хора... Умиравшего царя постригают в монахи...

Эта сцена, как и почти вся опера, в большой мере основана на исторической хронике А.С. Пушкина «Борис Годунов». Есть, однако, одно очень существенное отличие. «Историческая хроника» Пушкина завершается ремаркой: «Народ безмолвствует». Мусоргский завершает свою оперу сценой «Под Кромами», вовсе отсутствующей у Пушкина. Эта сцена — прообраз крестьянских восстаний, постепенно расшатывавших царскую власть и приведших к отмене крепостного права. Народ — главное действующее лицо тех эпизодов из сцены «Под Кромами», которые мы услышим. В центре — эпизод издевательского «славления» боярина, схваченного крестьянами. Могучая стихийная сила народа — вот основная тема сцены «Под Кромами».

На этих двух уроках можно разучить одну из очень известных русских народных песен «Исходила младёшенька». Широкую известность эта песня приобрела в большой мере благодаря тому, что Мусоргский включил её в свою оперу «Хованщина», в партию одного из главных действующих лиц этой оперы — Марфы-раскольницы. Перед разучиванием можно дать послушать песню в том виде, как она звучит в опере: мелодия песни остается так же неизменной, как в исполнении учащихся, а оркестровое сопровождение меняется с каждым куплетом. Так возникает характерная для русской музыки вариационная форма.

На этих двух уроках ребята выполняют электронную аранжировку нескольких вариаций этой русской народной песни с использованием программы-MIDI-секвенсера и аудиоредактора, а также исполняют песню под записанную фонограмму.

«Сцена смерти Бориса» из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского — слушание.

«Сцена под Кромами» из той же оперы — слушание.

«Исходила младёшенька» (русская народная песня) — слушание фрагмента из оперы «Хованщина» М. Мусоргского, электронная аранжировка и исполнение песни под созданную на уроке фонограмму.



Пятый и шестой уроки

Музыка великого русского советского классика С. Прокофьева звучала на наших занятиях с первого класса. На первые уроки мы входили под марш Прокофьева; мы слушали симфоническую сказку «Петя и волк» и обстоятельно разбирались в ней; слушали весёлую сатирическую песню на слова А. Барто «Болтунья», первую часть из сюиты «Зимний костёр» («Отъезд»); познакомились со сценами из балета «Золушка», из опер «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке», с хоровыми эпизодами из кантат «Александр Невский» («Вставайте, люди русские») и «К 20-летию Октября» («Мы идем тесной кучкой» и «Революция»)..

Сегодня и на следующем уроке мы будем знакомиться с Первой симфонией Прокофьева, которую он назвал «Классической». Именно так её и называют во всем мире. Не правда ли странно? Ведь термин «классический», «классика» мы применяем либо к определенному стилю и периоду развития музыки (к которому относятся и Моцарт, и Бетховен), либо к искусству любой поры, хотя бы и наших дней, но достигшему высшего совершенства. Что же имел в виду Прокофьев, назвав свою Первую симфонию «Классической»? Позже он писал, что сделал это потому, что, во-первых, в известной мере опирался на традиции до-бетховенской музыкальной классики, а во-вторых, хотел поддразнить критиков, которые и без того основательно «пощипывали» молодого, смелого в своих новаторских устремлениях композитора, а в-третьих — кто знает — может быть, и в самом деле эту симфонию назовут классической. Прокофьев не ошибся: уже полвека весь мир называет его композитором-классиком.

В «Классической симфонии» четыре части. Первая и четвёртая — светлые, радостные, безостановочно устремленные вперед. Две средние связаны с танцевальными традициями раннеклассической музыки. В основе второй части — медленный менуэт, сочетающийся с нежной песенностью. Третья часть — красочный, острый гавот.

Надо обратить внимание на то, что все четыре части симфонии написаны в мажоре, а в последней части нет даже ни одного минорного аккорда. Это, разумеется, способствует созданию яркого, солнечного колорита симфонии.

И несмотря на то, что в симфонии можно обнаружить связи с классической музыкой XVIII–XIX веков, связи эти внешние. Внутренне же вся музыка здесь ярко прокофьевская (острые сдвиги разных тональностей, необычные сочетания аккордов, главное же — острота и чеканность ритма) и, безусловно, русская (в первой части можно уло-

вить следы влияния Увертюры к «Руслану и Людмиле», а в финале отчетливо слышна мелодия, интонационно очень близкая к одной из основных мелодий «Снегурочки»).

На пятом уроке лучше дать ребятам послушать две средние части симфонии, а на шестом — всю симфонию целиком.

Мир образов музыки Прокофьева необычайно широк. Ярко представлены в ней и сказочные образы. Ребятам предстоит познакомиться со «Сказочкой» из сюиты «Детская музыка». Выполняя электронную аранжировку этой пьесы, ученики должны стремиться передать свойственный ей волшебный колорит, для чего могут пригодиться оригинальные звуковые эффекты, созданные на основе программ-аудиоредакторов.

«Классическая симфония» С. Прокофьева — слушание.

«Сказочка» С. Прокофьева — электронная аранжировка.

Подготовка к заключительному уроку-концерту: исполнение и электронная аранжировка произведений по выбору учащихся.



Как обычно, последний урок четверти надо посвятить обобщению главной темы. Однако сейчас этим уроком завершается не только данная четверть и данный учебный год, но и весь курс школьных занятий музыкой... Это дает учителю право, а возможно, в каких-то случаях даже обязывает его сосредоточить внимание учащихся на любой теме любого года занятий, которая, с его точки зрения, была усвоена недостаточно полно и устойчиво.

Форма проведения этой части урока ни в коем случае не должна походить на «краткое повторение пройденного». Так же как и всегда в подобных случаях, любой вопрос, ранее уже затрагивавшийся, при каждом новом обращении к нему должен быть рассмотрен с новых позиций, в иных связях и обязательно на более высоком уровне. В данном случае напоминание о тех или иных темах или отдельных вопросах можно представить в виде тщательно продуманных и подготовленных «акцентов», активизирующих «музыкальное сознание» учащихся. Каждый такой «акцент» обязательно должен опираться на живую звучащую музыку (хотя бы в самых лаконичных фрагментах, вплоть до отдельных интонаций). Без этого любые слова учителя — и самые развернутые, и самые краткие — в лучшем случае будут воздействовать на разум учащихся, минуя их эмоции.

Второй задачей этого урока неизбежно станет укрепление наиболее сложных моментов певческой программы заключительного урока-концерта. Можно выучить с ребятами песню, звучащую в начале первого урока в течение всех лет обучения (в качестве примеров были названы «Школьный вальс» И. Дунаевского, «Школьные годы» Д. Кабалевского и др.). В дополнение к вокально-хоровой деятельности по желанию учеников на этом уроке может быть усовершенствована электронная версия музыкального произведения, аранжировка которого была выполнена ими на предыдущих занятиях.

Необходимое «напутственное слово» учителя, обращенное к учащимся в связи с завершением школьного курса музыкальных занятий, естественнее всего перенести на

заключительный урок-концерт, чтобы оно было обращено также и к родителям школьников, и к другим их учителям.

В этом слове важно подвести итоги достигнутых в данном классе успехов, хотя бы кратко охарактеризовать накопленный учащимися опыт эмоционального и осмысленного восприятия музыки, опыт продуктивной творческой деятельности на основе компьютерных технологий. На конкретных примерах, в том числе связанных с электронным музыкальным творчеством учащихся, показать достигнутый ими уровень музыкальной культуры и творческих возможностей, эстетического вкуса и понимания жизненных связей музыки. Все это желательно провести в форме беседы учителя с учащимися.

В заключение можно выразить надежду на то, что интерес и любовь к музыке будут в ребятах развиваться и дальше, что они будут стремиться к расширению своего музыкального кругозора, будут слушать хорошую музыку и читать о ней, будут на основе компьютерных технологий аранжировать эту музыку, а, может быть, и создавать свою. Можно высказать уверенность в том, что они не запутаются в проблемах серьёзной и лёгкой музыки, никогда не усомнятся в том, что серьёзная музыка рождает в нас глубокие чувства и мысли, а музыка лёгкая, призванная украсить отдых человека, развлечь его, отвлекает от глубоких чувств и мыслей.

Можно не сомневаться и в том, что сегодняшние школьники не раз ощутят на собственном опыте, сколь велико влияние музыки на человека, как нужна она ему и в радостные, и в тяжёлые минуты жизни, как много дает нам заключенная в ней правда и красота.

Литература

1. Белов Г.Г., Горбунова И.Б., Горельченко А.В. Музыкальный компьютер (новый инструмент музыканта) // Методическое пособие. — СПб: Издательство «СМИО Пресс», 2006. — 64 с.
2. Белов Г.Г., Горбунова И.Б., Горельченко А.В. Музыкальный компьютер (новый инструмент музыканта) // Учебное пособие для учащихся 10–11 классов общеобразовательных учреждений. — СПб: Издательство «СМИО Пресс», 2006. — 216 с.
3. Брунер Дж. Процесс обучения / Перевод с англ. Вступ. статья В. Давыдова. — М.: АПН СССР, 1962.
4. Данилов М.А., Есипов Б.М. Дидактика. — М.: АПН СССР, 1957. — 518 с.
5. Красильников И.М., Алемская А.А., Клип И.Л. Школа игры на синтезаторе / под ред. И.М. Красильникова. — М.: ВЛАДОС, 2005. — 208 с.
6. Красильников И.М. Ансамбль клавишных синтезаторов // Программы дополнительного художественного образования детей / Редакторы-составители Н.И. Кучер, Е.П. Кабкова. — М.: «Просвещение», 2005. — 240 с., с. 78–91.
7. Красильников И.М., Глаголева Н.А. Электронное музыкальное творчество в общеобразовательной школе (младшие классы) // Учебно-методическое пособие. — М.: Ижица, 2004. — 96 с.
8. Красильников И.М., Завырылина С.Н. Основы теории и практика компьютерной аранжировки музыкальных произведений // Электронные музыкальные инструменты: Пакет примерных программ для учреждений среднего профессионального образования. — Тольятти: «ПринтС», 2006. — 41 с., с. 34–40.
9. Красильников И.М. Клавишные синтезаторы (киборды): Программа для специальности «Музыка» со специализацией «Преподаватель игры на клавишных синтезаторах (кибордах)» // Программы высших педагогических учебных заведений. — М.: Издательство МГОПУ, 1996. — 20 с.
10. Красильников И.М. Клавишный синтезатор // Программы дополнительного художественного образования детей / Редакторы-составители Н.И. Кучер, Е.П. Кабкова. — М.: «Просвещение», 2005. — 240 с., с. 55–77.
11. Красильников И.М., Клип И.Л. Учусь аранжировке // Пьесы для синтезатора. Младшие классы. — М.: Классика — XXI, 2006. — 68 с.
12. Красильников И.М., Кузьмичева Т.А. Волшебные клавиши. Произведения для клавишного синтезатора // Учебное пособие для учащихся младших и средних классов детских музыкальных школ и школ искусств. — М.: ВЛАДОС, 2004. — 61 с.
13. Красильников И.М., Кузьмичева Т.А. Народные песни и танцы. В переложении для синтезатора и музыкального компьютера. — М.: Музыка и электроника, 2003. — 28 с.
14. Красильников И.М., Кузьмичева Т.А. Произведения для ансамбля синтезаторов // Учебное пособие для учащихся младших и средних классов. — М.: Музыка и электроника, 2006. — 56 с.
15. Красильников И.М., Лискина Е.Е. Учусь аранжировке // Пьесы для синтезатора. Средние классы. — М.: Классика — XXI, 2005. — 68 с.
16. Красильников И.М., Маркушина О.А. Создание аранжировок музыкальных произведений и исполнительская практика на клавишном синтезаторе (клавишный

- синтезатор) // Электронные музыкальные инструменты: Пакет примерных программ для учреждений среднего профессионального образования. — Тольятти: «ПринтС», 2006. — 41 с., с. 5–22.
17. Красильников И.М. Музыкально-творческое развитие младших школьников в процессе обучения игре на клавишных синтезаторах (кибордах) // Автореферат дис. ... кандидата педагогических наук. — Москва, 1997. — 22 с.
 18. Красильников И.М. Примерные программы по учебным дисциплинам «клавишный синтезатор», «ансамбль клавишных синтезаторов», «студия компьютерной музыки» для детских музыкальных школ, музыкальных отделений школ искусств. — М.: Министерство культуры Российской Федерации. Научно-методический центр по художественному образованию, 2002. — 55 с.
 19. Красильников И.М., Силантьева Е.В., Маркушина О.А. Основы теории и методика обучения игре на клавишном синтезаторе // Электронные музыкальные инструменты: Пакет примерных программ для учреждений среднего профессионального образования. — Тольятти: «ПринтС», 2006. — 41 с., с. 22–33.
 20. Красильников И.М. Синтезатор и компьютер в музыкальном образовании. Проблемы педагогики электронного музыкального творчества. — М., Библиотечка журнала «Искусство в школе», Вып. 8. — 2-е издание, 2004. — 92 с.
 21. Красильников И.М. Студия компьютерной музыки // Программы дополнительного художественного образования детей / Редакторы-составители Н.И. Кучер, Е.П. Кабкова. — М.: «Просвещение», 2005. — 240 с., с. 91–123.
 22. Лук А.Н. Психология творчества. — М.: Наука, 1978. — 125 с.
 23. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. Издание 2-е доп. — М.: Советский композитор, 1991. — 376 с.
 24. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. — М.: Музгиз, 1958. — 319 с.: ил., с нот.
 25. Пойа Д. Математика и правдоподобные рассуждения. — М.: 1957. — 463 с.
 26. Симонов П. Синтезатор на занятиях с дошкольниками // ж. Музыка и электроника. — 2005. — № 3, с. 10–11.
 27. Штофф В.А. Роль моделей в познании. — Л.: Университет, 1963. — 128 с.
 28. Электронные музыкальные инструменты. Программы для ДМШ (музыкальных отделений ДШИ). Клавишный синтезатор. Ансамбль клавишных синтезаторов. Студия компьютерной музыки / Составитель программ И.М. Красильников. Составители репертуарных списков А.Ю. Апухтин, И.М. Красильников, М.А. Крюков. — М.: Издательство МетодИздат, 2001. — 63 с.