Управление культуры

Администрации Находкинского городского округа

«**Методы обучения игре на клавишном синтезаторе**»

Методическая работа преподавателя МБУ ДО

«Городская детская хоровая школа» НГО

Черепахиной Татьяны Николаевны

г.Находка

2022 г.

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

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

Данная схема, охватывающая все элементы выразительности музыки гомофонно-гармонического склада, позволяет каждый из них рассматривать через призму многосторонних функциональных связей. Кроме того, эта схема служит моделью формализации музыкальной деятельности, на которую ориентирована конструкция современного популярного синтезатора, поэтому вполне закономерным будет взять 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 развёртывания музыкальной мысли, выделять различные пласты фактуры, звучащие одновременно, с помощью контрастных тембров и регистров, и наоборот, единые пласты объединять одним тембром, следить за соответствием фактуры сопровождения характеру мелодической линии (по жанровым деталям, драматургии, выразительности);

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

Вместе с тем, применение правил ни в коем случае не должно носить характер навязанных педагогом догматических предписаний, засушивающих творческую практику. Ценными знания ученика для данной практики становятся лишь в случае их косвенного воздействия на неё, 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 на уроке сохранить 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 берётся 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 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 вперёд» и «возвращения к пройденному», определяя собой многократное обращение учащихся к важным для творческой практики теоретическим проблемам, придают объёмность их «линейному», последовательному и систематическому изложению и способствует их лучшему усвоению.

Чтобы подвести школьников, особенно младших, к системе музыкальных понятий, освоение которых необходимо для музицирования на синтезаторе, следует прибегать к образным сравнениям. Например, необходимое при обучении электронному музицированию представление об иерархии средств выразительности в музыкальном целом можно уподобить «кошкиному дому», где мелодией станет кошка, а сопровождением, как «средой обитания» мелодии – дом, в котором эта кошка живёт. При этом ритмо-гармонический 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.

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 тетрахорда, из которых состоит лад (I-II-III-IV, V-VI –VII- I) и т.д.

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

Аранжировка представляет собой сложную творческую деятельность, состоящую из 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 учащихся к искусству аранжировки возможно лишь в опоре на дидактический принцип расчленения сложной задачи на простые составляющие.

Аранжировщик должен не только грамотно и художественно убедительно решать каждую из возникающих по ходу его работы творческих задач. Но и осознавать саму логику их чередования. Поэтому важным методом обучения аранжировке является разъяснение ученику последовательности действий и операций этой деятельности, в основе чего лежит поисковое движение сужающимися концетрическими кругами от самых общих параметров будущей аранжировки к 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 он также последовательно должен выбрать подходящий режим на синтезаторе, затем, если выбран интерактивный режим музицирования, - приступить к поиску нужного паттерна, тембрового решения и шумовых эффектов, режима исполнительской артикуляции, оптимального варианта корректировки звучания по звукорежиссёрским параметрам.

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

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

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

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

Вместе с тем управление с помощью специальных кнопок, расположенных на его панели, многими звуковыми параметрами, к которым относятся: тембр, динамика, артикуляция, отзвук, шумовые эффекты, автоаккомпанемент, темп, агогика, мультипады, воспроизведение заранее записанных на секвенсере фрагментов фактуры и др. – значительно облегчает технику игры на электронном клавишном инструменте, снимает многие проблемы работы над туше, развития беглости пальцев, накладывающие порой столь характерный отпечаток на весь процесс обучения игре на фортепиано. В связи с этим значение различных упражнений на развитие беглости пальцев, гамм, этюдов в обучении игре на синтезаторе по сравнению с фортепиано 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, ученику может быть предложен ряд упражнений, направленных на формирование необходимых навыков. Так, для достижения синхронности игры под автоаккомпанемент рекомендуется хорошо выучить текст, исполнять его под электронный метроном, играть одну мелодию, мысленно представляя себе фактуру автоаккомпанемента, играть один автоаккомпанемент, пропевая мелодию вслух или про себя и т.д.

Опыт работы над аранжировкой и игровые навыки, на которые опирается ученик при звуковом воплощении на синтезаторе различных музыкальных произведений, становятся ключом для выполнения им и других творческих заданий, связанных с подбором по слуху, элементарным сочинением и импровизацией. Методы приобщения учащихся к этим видам творческой деятельности схожи со слуховым методом обучения игре на фортепиано, поскольку перед обучающимися в обоих случаях возникают те же проблемы: формирование зрительно-слухомоторных 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 берёт на себя электроника, и можно легко транспонировать музыкальное построение на любой интервал, нажав соответствующую кнопку на панели инструмента. В практике электронной аранжировки постепенно, как бы сами собой формируются и навыки элементарного сочинения. Упрощается процесс подбора по слуху в связи с введением автоаккомпанемента в партии левой руки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**ВЫВОДЫ**

1.Особенности музыкального творчества учащихся на основе клавишного синтезатора определяются его электроакустической, электронной и цифровой природой. Первое свойство делает это творчество акустически автономным и тем самым общедоступным независимо от наличия предназначенных для прослушивания его продуктов концертных помещений.

Второе свойство предоставляет ученику возможность работы с микроструктурой звука, что позволяет значительно обогатить звуковую палитру музыкального творчества на основе новых голосов и формирования виртуальной пространственной среды их развёртывания;

ведёт к расширению фронта музыкально-творческой деятельности и включению в неё в качестве элементов всех её традиционных видов – композиторского, исполнительского, звукорежиссёрского – плюс деятельность по изготовлению виртуальных музыкальных инструментов, что в целом определяет содержание обучения.

Третье свойство значительно облегчает музыкально-творческую деятельность ученика, поскольку делает её интерактивной, опирающейся на взаимодействие с компьютерной программой управления звуковыми данными. В этом взаимодействии, построенном на обратной зависимости вкладов в музыкальное целое пользователя синтезатора и лежащей в основе управления этим инструментом компьютерной программы можно выделить четыре характерных случая. Пользователь опирается:

на фактурные полуфабрикаты синтаксического масштабного уровня восприятия;

на шаблоны сопровождения мелодии;

на готовые тембры;

на инструменты звукового синтеза.

Многообразие пользовательских ниш делает современный синтезатор доступным и вместе с тем увлекательным средством музыкального творчества для самых широких масс учащихся – от начинающих до самых продвинутых.

2. Содержание обучения, направленного на приобщение учащихся к электронному музыкальному творчеству, охватывает композиторскую, исполнительскую, звукорежиссёрскую и звукового синтеза составляющие этой деятельности и включает основы соответствующих знаний, умений, навыков и способов творческих действий:

работу над гармонией, фактурой, инструментовкой, формой в процессе построения электронной композиции;

выстраивание темпа, агогики, артикуляции и динамики в процессе построения её исполнительской интерпретации;

регулировку динамического баланса, расположение голосов по планам и линии фронта звучания, выставление звукорежиссёрских эффектов в процессе создания виртуальной пространственной среды развёртывания голосов;

построение кривой громкости, регулировку светлотности, фактурных и пространственных компонентов звука в процессе его синтеза.

При этом данные знания и творческие навыки в учебной деятельности предстают в редуцированном по сравнению с соответствующими академическими дисциплинами виде, а техника игры на синтезаторе в силу особой природы звукообразования и многообразия типов клавиатур значительно отличается от фортепианной.

3. Среди методов приобщения к электронному музыкальному творчеству можно выделить три группы:

I. Направленные на приобщение учащихся к необходимым для осуществления данной деятельности музыкально-теоретическим знаниям;

комплексный метод, объединяющий творческую практику и изучение музыкальной теории;

представление теоретического материала в системном виде, где основные музыкально-выразительные средства группируются по трём взимосвязанным уровням формообразования: ритмо-гармонический каркас, мелодия, красочно-орнаментальный уровень (фактура, тембр, средства исполнительского и звукорежиссёрского интонирования);

применение правил взаимодействия музыкально-выразительных средств при косвенности воздействия этих правил на творческую практику;

гибкое сочетание объяснительно-иллюстративных и проблемных методов обучения;

метод забегания вперёд и возвращения к пройденному;

метод применения образных моделей музыкально-теоретических понятий.

II. Методы, направленные на освоение творческой практики:

опора на систему усложняющихся творческих заданий;

метод разъяснения последовательности действий и операций музыкальной аранжировки;

метод авторской интроспекции (выполнение учителем в присутствии детей творческой работы с комментариями собственных действий);

методический приём объяснения учеником собственных действий в процессе выполнения творческой работы;

методический приём совместного обсуждения вопросов электронной музыкальной аранжировки;

методический приём критики и самокритики;

методы освоения игры на клавиатуре и развития навыка управления звуковыми данными с панели синтезатора в режиме реального времени;

методы обучения различным видам музицирования: аранжировке и исполнению музыкальных сочинений, игре в ансамбле, подбору по слуху, импровизации, элементарному сочинению.

III. Стимулирующие творческие проявления учащихся методы:

подбор увлекательных и посильных творческих заданий (на основе яркой музыкальной образности, ответа на вкусовые запросы учащихся, эскизности изложения, тембро-фактурной наполненности звучания);

разнообразие форм урочной деятельности;

применение эвристических приёмов;

создание доброжелательного психологического климата;

бережное отношение к творчеству ученика;

индивидуальный подход;

введение музыкально-игровых ситуаций;

содействие в ознакомлении с хорошей музыкой и в общехудожественном развитии;

поощрение самостоятельной творческой практики.

**Литература**

1. Красильников И. «Методика обучения на клавишном синтезаторе» - М., 2009.
2. Красильников И. «Синтезатор и компьютер в музыкальном образовании. Проблемы педагогики электронного музыкального творчества» - М., библиотека журнала «Искусство в школе», вып.8, 2004.
3. Красильников И. «Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования». – Дубна; Феникс +, 2003.

**Методические пособия и сборники**

1. Красильников И., Алемская А., Клипп И. «Школа игры на синтезаторе», учебное пособие для учащихся младших, средних и старших классов детских музыкальных школ и детских школ искусств. – М., Владос, 2009.
2. Кургузов С. «Школа игры на синтезаторе», учебно-методическое пособие, Ростов на Дону, Феникс, 2008.
3. Никитин А. «Импровизация как метод обучения начинающего пианиста», методические рекомендации, части 1, 2, - Хабаровск,1996.
4. Поливода Б., Сластенко В. «150 новых пьес для синтезатора, 1-2 классы»- Ростов на Дону, Феникс, 2009.
5. Саульский Ю., Чугунов Ю., « Мелодии советского джаза» - Москва, Музыка,1988.
6. Смирнова Т.И, «ALLEGRO. Фортепиано, интенсивный курс», методические рекомендации, пособие для преподавателей, детей и родителей. Изд. ЦСДК, М., 1994.
7. Смирнова Т.И. «ALLEGRO. Фортепиано, интенсивный курс». Тетради № 11,13. Изд. ЦСДК , М., 1995.