

Методическая разработка

АВТОРСКИЙ ПОДХОД В АРАНЖИРОВКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ СИНТЕЗАТОРА (2021г.)

Актуальность темы. Настоящая разработка представляет собой обобщение педагогического опыта работы преподавателя школы искусств по классу синтезатора. Педагогическая деятельность по данной специализации предполагает помимо собственно преподавательской деятельности владение навыками аранжировки музыкальных произведений для электронных клавишных инструментов. И в этом контексте перед преподавателем встаёт проблема овладения навыками трансформации музыкального образа средствами электронной музыки. Решение этой проблемы неизбежно приводит преподавателя к творческому переосмыслению музыкальных пьес. Каким же образом происходит процесс этой трансформации? Этот вопрос раскрывается в данной работе.

Аранжировка музыкального произведения - это искусство его адаптации для представления в форме, отличной от первоначальной. От оркестровки аранжировка отличается тем, что допускает применение различных способов развития первоначального материала - изменение гармонии, применение модуляций, добавление нового материала. При аранжировке текста музыкального произведения используется два подхода: первый - точное воссоздание композиторского замысла образной трактовки музыкального произведения с помощью синтезатора и заложенных в нём функций. Такой способ аранжировки называется «стилизацией». Но мне, как композитору, имеющему профессиональное музыкальное образование, кажется более интересным применение второго способа аранжировки. При этом способе музыканту-аранжировщику предоставляется возможность проявить себя не в пассивной, а активной творческой роли - роли соавтора произведения. Мне кажется интересным применение приёма, когда взяв за основу только нотный текст, аранжировщик подвергает его такой сильной трансформации, что музыкальный образ кардинально меняет свой семантический смысл. Например, изначально лирическая пьеса приобретает мятежный, драматический характер, черты брутальности, героико-трагическую окраску. Синтезатор в этом смысле - самый благодатный инструмент. Заложенные в его памяти ударные инструменты, многообразие ритмических формул, стиль автоаккомпанеента, представляющий собой ритмизованный бас, большое количество стилей, включающее и народные жанры, и джаз, эстраду, рок - всё это даёт возможность музыканту насытить классическое произведение мощной энергетикой ритма, частоты которого, оказывая физиологическое воздействие на организм человека, будоражат чувства, заставляют сильнее биться сердце, вызывают возбуждение, волнение и эмоциональный подъём. При создании аранжировки такого типа на первом месте по степени важности стоит выстраивание драматургии произведения.

В продумывании драматургии я использую два основных принципа:

1. Принцип неожиданности;
2. Принцип нарастания напряжённости.

Задача композитора - в данном случае, соавтора произведения - «захватить слушателя», всецело овладеть его вниманием, не дать ему расслабиться ни на одну секунду в течение всего произведения, постоянно держать его нервы в состоянии

напряжения. Только в этом случае музыка получает сильный эмоциональный отклик у слушателей. Достижению этой цели способствует также второй драматургический принцип: непрерывное нарастание напряжения от первой до последней ноты произведения. В этом контексте этапы формообразования произведения, его структура, последовательность драматургических фаз выглядит следующим образом:

1. Экспозиция музыкального образа, максимально приближенного к оригиналу. На этом начальном этапе тема излагается, как правило, в классической, академической инструментовке. Это как бы начало пути становления образа. На этой начальной фазе теме лучше звучать без участия автоаккомпанемента, в максимально прозрачной, лёгкой фактуре. Это нужно для того, чтобы потом, постепенно уплотняя фактуру, добавляя новые инструменты, можно было придать теме большую яркость, сочность и насыщенность.
2. Далее музыкальный образ подвергается последовательной трансформации. Тема повторяется, но уже с подключением дублирующего инструмента; динамика усиливается, диапазон расширяется. Если дублирующий инструмент звучит октавой выше, то регистр повышается, и, соответственно, возникает первый виток драматического развития.
3. Дальнейшее становление музыкального образа строится на принципе последовательного уплотнения фактуры, подключения новых пластов, учащения и усложнения ритмического рисунка. Организации драматургии такого типа очень хорошо помогает метод последовательного подключения треков автоаккомпанемента. Это очень яркий приём, обладающий большой выразительной силой. Если автоаккомпанемент включить в полной фактуре, с участием всех составляющих голосов, то музыкальный образ сразу приобретёт завершённый вид, ему как бы некуда будет развиваться дальше. А вот если разбить тему на структурные составляющие - фразы, предложения - и с началом каждой части подключать последовательно новый трек - сначала ритмические формулы от фоновых к более определённым, потом гармонический пласт, и только уже в финале непосредственно бас - то это даёт возможность постепенного динамического и драматического раскрытия образа, его последовательного становления и укрепления, усиления эмоциональной выразительности.

Исключительно важная роль в создании музыкальной образности принадлежит, на мой взгляд, гармонии. Даже простую диатоническую мелодию можно так интересно расцветить необычными гармоническими сочетаниями, что она приобретет очень сильную энергетику. В этом смысле большое значение приобретает вариативность ступеней, например, чередование шестой натуральной и шестой повышенной ступеней в миноре, седьмой натуральной и седьмой пониженной в мажоре. В гармонии это как бы создаёт своеобразный конфликт, а конфликт - это движущая сила драматургии.

Использование большетерцовых и малотерцовых ходов в модуляционной цепочке, а также при сопоставлении разделов формы звучит также достаточно необычно и свежо. В этом контексте гармония соответствует моим принципам неожиданности и нарастания напряженности как ключевой идее организации формы.

Очень интересным и сильным приемом, усиливающим выразительную экспрессию музыки, мне кажется использование кластеров, естественно, тогда, когда оно обосновано жанром, например, в аранжировках джазовой и блюзовой музыки. Кластер - это квинтэссенция звукового конфликта, когда сочетание в одном аккорде и устойчивых, и неустойчивых ступеней создаёт напряжение колоссальной силы.

Вообще при гармонизации мелодии я стараюсь отходить от исторически сложившихся гармонических штампов, опираясь на свой излюбленный принцип неожиданности, чтобы держать слушателя в состоянии непрерывного напряжения. И,

конечно, нужно по минимуму использовать тонику как наиболее статичную функцию. Тоника - это точка, а, значит, завершение, конец.

Что касается тембрового развития непосредственно мелодии, то в нём можно использовать два способа. Первый - постепенное и непрерывное усиление плотности звучания, от более лёгких инструментов - к плотным и насыщенным. Если, например, экспозиция музыкального образа поручена струнным, то на втором этапе подключаются деревянные-духовые инструменты. Они, в свою очередь, тоже следуют от мягких и лёгких к плотным и сочным, у которых тема приобретает яркость и контурность. В кульминации, конечно, лучше использовать сильные, крепкие тембры - медные-духовые, синтетические. Для достижения стереофонического эффекта, создания ощущения оркестровой мощи я использую метод дублирования мелодии различными инструментами в нескольких октавах. Чем шире это октавное расслоение музыкальной ткани, тем объёмнее становится звучание. Созданию оттенка глубины, динамической силы, и, одновременно, мягкости способствует применение функции педали. Ну, и, наконец, не стоит забывать про настройки синтезатора для больших помещений - так называемая функция «DSP», которую можно подключать и усиливать в процессе развития.

Если первый способ инструментовки основан на постепенном усилении звучности, то второй построен на сопоставлении контрастных тембров. Этот способ реализует драматургический «принцип неожиданности», «обманутых ожиданий». Цель этого принципа - сделать музыкальное развитие непредсказуемым и поэтому - захватывающим и увлекательным. Особенно ярко этот приём выглядит при создании современной аранжировки классического произведения. Когда в музыкальную ткань классического произведения, имеющего уже в сознании слушателей устоявшийся семантический смысл, вдруг внезапно и неожиданно внедряются совершенно чуждые синтетические электронные тембры, терпкие диссонирующие гармонии, музыкальные стили самых разных направлений - популярная музыка, рок, свинг, фолк, клубные ритмы, диско, кантри, регби, джаз, музыка приобретает современную свежесть, яркость, динамическую силу и мощный заряд энергии.

Мы живём в 21-ом веке, а это - век больших скоростей и информационной насыщенности. И эти тенденции влияют также на искусство, призванное отражать реалии современной жизни. Поэтому задачей современного композитора, музыканта-аранжировщика я считаю создание новой творческой модели, представляющей собой слияние художественно-ценностных ориентиров классической музыки и современных методов и форм развития музыкального материала с целью *динамизации образной сферы* как ведущего принципа организации музыки 21-го века.

Литература:

1. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — М. — Л., 1965.
2. Бабанский Ю. Оптимизация процесса обучения. - М., 1997.
3. Ветлугина Н. Музыкальное развитие ребёнка. - М., 1968.
4. Володин А. Электромузыкальные инструменты. — М., 1979.
5. Красильников И. Проблемы построения методики обучения игре на синтезаторе. Искусство в школе. — М., 1996. - № 2 с. 45-49, № 3. с. 49-54.
6. Кабалевский Д. Воспитание ума и сердца. - М., 1984.
7. Калмыкова З. Психологические принципы развивающего обучения. - М., 1979.
8. Лагутин А. Основы педагогики музыкальной школы. - М., 1985.
9. Михайлов А., Шилов В. Практический англо-русский словарь по электронной и компьютерной музыке. — М., 1991.
10. Теплов Психология музыкальных способностей. - М., 1961.