Анатолий Кунгуров

Развитие музыкальных способностей учащихся класса клавишного синтезатора ДМШ/ДШИ

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств»
Нижнекамского муниципального района Республики Татарстан

Кунгуров Анатолий Владимирович

Развитие музыкальных способностей учащихся класса клавишного синтезатора ДМШ/ДШИ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КЛАВИШНОГО СИНТЕЗАТОРА
ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ
И МУЗЫКАЛЬНЫХ ОТДЕЛЕНИЙ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ

г. Нижнекамск
2023 г.

ББК 74.1
К91

Автор
Кунгуров Анатолий Владимирович, преподаватель клавишного синтезатора высшей квалификационной категории МБУ ДО «Детская школа искусств» Нижнекамского муниципального района РТ

Научный редактор
Фомина Татьяна Юрьевна, кандидат исторических наук, доцент, руководитель лаборатории «Научно-методическое сопровождение образовательной деятельности» ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический университет»

Рецензенты:
Красильников Игорь Михайлович, главный научный сотрудник ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии» Российской академии образования, доктор педагогических наук, член Союза композиторов России
Ашанцева Маргарита Юрьевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, музыкальной информатики и синтезатора высшей квалификационной категории ГАПОУ «Альметьевский музыкальный колледж имени Ф.З. Яруллина»

Кунгуров А.В. Развитие музыкальных способностей учащихся класса клавишного синтезатора ДМШ/ДШИ: Методическое пособие для преподавателей клавишного синтезатора ДМШ и ДШИ / А.В. Кунгуров — Нижнекамск, 2023. — 44 с.

Пособие содержит рекомендации по методике обучения игре на клавишном синтезаторе. Представляет собой обобщение многолетнего педагогического опыта автора по развитию музыкальных способностей учащихся. Методические рекомендации адресованы преподавателям детских музыкальных школ и музыкальных отделений детских школ искусств.

© МБУ ДО "Детская школа искусств" НМР РТ, 2023
© Кунгуров А.В., 2023

ВВЕДЕНИЕ

Решение задач формирования гармоничной личности возможно лишь при комплексном системном подходе к воспитанию и образованию подрастающего поколения. Особое место в этой системе наряду с нравственным и эстетическим развитием личности занимает музыкальное воспитание. Музыкальное воспитание — одна из центральных составляющих эстетического воспитания, оно играет особую роль в целостном гармоничном развитии личности ребёнка. Музыку называют зеркалом души человеческой. Это искусство прямого и сильного эмоционального воздействия, т.к. в нем определены человеческие эмоции. Музыка эмоциональна по своей сущности, по своему непосредственному содержанию. Благодаря столь замечательной особенности она становится, по выражению Б. М. Теплова, «эмоциональным познанием» и даёт ни с чем несравнимые возможности для развития эмоциональной сферы человека, в особенности в детстве, наиболее восприимчивом из всех возрастов.

Отечественная педагогика одним из ведущих принципов построения учебного процесса выдвигает принцип развивающегося обучения, который в свою очередь опирается на положение отечественной психологии о том, что все способности развиваются только в соответствующей деятельности. Это положение определяет особое отношение к музыкальным занятиям в учреждениях дополнительного образования детей.

Определению, диагностике и развитию музыкальности, как комплексу музыкальных способностей, посвятили свои работы В. К. Белобородова, Б. М. Теплов, Н. А. Ветлугина, А. Н. Сохор, К. В. Тарасова, Е. В. Назайкинский, В. В. Медушевский, Д.К. Кирнарская и многих других.

К.В. Тарасова, исследуя в онтогенетическом аспекте проблемы развития способностей выделяла два плана: индивидуальный и возрастной. Обращение к методической литературе, в которой в той или иной мере отражён возрастной аспект развития музыкальности, выявило чрезвычайную бедность, фрагментарность и разбросанность данных. Зарубежные исследователи (такие

как Ч. Спирмен, Л. Терстоун, Дж. Гилфорд и др.), изучавшие развитие музыкальных способностей, главным образом, с помощью различных, никак не связанных друг с другом тестовых систем получили часто противоречащие друг другу результаты и делали на их основании взаимоисключающие выводы. Это касается как вопроса о том, развиваются или нет музыкальные способности, так и последовательности этого процесса. Поэтому есть ещё нерешенные процессы развития музыкальных способностей.

Клавишный синтезатор, как политембровый музыкальный инструмент инновационного типа, обладающий широчайшими возможностями для исполнения музыки любого стиля и жанра, уже давно с самой лучшей стороны зарекомендовал себя среди любителей и профессионалов. Однако до сих пор не было хорошо исследовано, как исполнительская деятельность на этом инструменте отражается на развитие музыкальных способностей юных исполнителей на клавишном синтезаторе. В работах И.М. Красильникова, посвящённых методике преподавания клавишного синтезатора, уделено некоторое внимание данной проблеме. Но иных научных исследований или методической литературы о развитии музыкальных способностей при обучении в классе клавишного синтезатора обнаружено не было.

Таким образом, анализ психологической, музыковедческой и педагогической литературы по проблеме развития музыкальных способностей юных исполнителей на клавишном синтезаторе показал особую актуальность данной проблемы в настоящее время. Это обусловило выбор темы исследования, проблема которой сформулирована следующим образом: каковы педагогические условия музыкального развития учащихся детских школ искусств (далее – ДШИ) в процессе исполнительской деятельности в классе клавишного синтезатора? Решение этой проблемы составляет цель исследования.

Глава 1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК УСЛОВИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КЛАССЕ КЛАВИШНОГО СИНТЕЗАТОРА

1.1. Музыкальные способности

Музыкальность, по определению «Музыкальной энциклопедии», — это комплекс природных задатков, обеспечивающих возможность воспитания в человеке музыкального вкуса, способности полноценного восприятия музыки, подготовки из него музыканта-профессионала [1, с.789].

Музыкальность можно разделить на несколько взаимодополняющих друг друга музыкальных способностей. Традиционное воззрение на структуру музыкальных способностей выявляет только два основных критерия, по которым оценивается наличие у данного человека музыкальной одарённости – музыкальный слух, под которым обычно понимается возможность звуковысотного определения и чувство ритма.

Однако современные исследования в этой области музыкознания (начало которым в нашей стране положил ещё в 1940-х годах профессор Борис Теплов, написавший фундаментальный труд «Психология музыкальных способностей»), выявляют ещё одну, причём базовую способность, без которой первые две просто бессмысленны – интонационный слух.

В итоге, с точки зрения современной музыкальной психологии, список музыкальных способностей (именно способностей, но не талантов, к каким относятся таланты композитора, исполнителя, дирижёра) можно обозначить в 3-х пунктах:

1. Интонационный слух;
2. Чувство ритма;
3. Аналитический слух.

Причём отсутствие интонационного слуха полностью лишает человека возможности заниматься музыкой, даже в качестве любителя. Отсутствие чувства ритма даёт ему, естественно при наличии вышележащего пункта –

интонационного слуха, возможность стать неплохим меломаном. А частичное или даже полное отсутствие хорошо развитого аналитического слуха, при наличии интонационного и чувства ритма позволяет стать музыкантом-любителем.

1.2. Интонационный слух

«Музыка – искусство интонируемого смысла» — писал академик Асафьев. Известный музыковед и одна из исследователей музыкальных способностей в нашей стране Дина Константиновна Кирнарская дополняет: «…интонируемого смысла, который проявляется, в том числе, и в самых грубых, самых простых качествах звучания – в направлении мелодического движения, громкости и силе звука, в большей или меньшей его активности, акцентированности, в особенностях голосового или инструментального «произношения» [2, с. 64].

Смысловую и эмоциональную сторону звучания музыковед Вячеслав Вячеславович Медушевский назвал «интонационной формой» музыки, чтобы отделить её от высотно-ритмической схемы звучания, названной «аналитической формой» [3, с. 51]. Интонационная форма, по мнению В. Медушевского, опирается на интонационно-целостный принцип построения музыкальной ткани, который «основан на слитном использовании всех свойств звукового материала. Не только звукорядной высоты и ритма, но и тембра, тесситуры, регистра, громкости, артикуляции, вплоть до таких тонкостей, как способ вибрато или агогические нюансы» [3, с. 57].

Таким образом, исходя из вышесказанного, можно вывести определение интонационного слуха, которое уже активно используется в музыкальной психологии: «Интонационный слух – это свойство слуха, направленное на восприятие эмоционально-смысловых аспектов музыки».

«Интонационный слух, — пишет Д. Кирнарская, не может отличить звук «до» от звука «ми», зато он отличает смысловое «наполнении» крадущихся и скользящих «Парусов» К. Дебюсси от настойчивой и упругой поступи

«Болеро» М. Равеля. Интонационный слух отличает надрывные рыдания Шестой симфонии П.И. Чайковского и уютно-сонные переливы Первой: при этом с помощью интонационного слуха нельзя ни уловить, ни вспомнить ни одной мелодии. Ему интересен её жест, тон, направленность движения и общий характер, но он не может зафиксировать детали мелодического рисунка и нюансы гармонии – для этого существует аналитический слух, нацеленный на анализ звуковых отношений» [2, с. 65].

Интонационный слух появляется у человека с момента рождения, и даже грудной младенец способен отличить благозвучное и умиротворяющее звучание консонанса от резкого и агрессивного звучания диссонанса. Слушая музыку, человек, наделённый интонационным слухом, не просто сочувствует ей и переживает её, но и подчас рисует на её основе мысленные картины, соответствующие характеру звучания и основанные на воспоминаниях.

Так старинные европейские танцы, тем более в аутентичном исполнении, например, на клавесине, подчас невольно пробуждают в памяти картины балов европейской знати, не важно где они были видены: в фильме исторического содержания или на картинах средневековых художников.

Порой в голове, при прослушивании той или иной музыкальной композиции, создаются синтетические картины чего-то виденного, или фантастические картины вымышленного и никогда не существовавшего. Совершенный интонационный слух настолько чутко реагирует на малейшие изменения в музыкальном содержании, что мгновенно меняет в воображении слушателя пространственные представления и моментально изменяет их в угоду музыке, как бы постоянно следуя за ней, как слепой за поводырём.

«Не требует доказательств, — писала музыковед В. Холопова, — что музыка существует только в восприятии человека, и действительная реальность произведения может рассматриваться и оцениваться лишь как психологическая реакция на него. Здесь-то и обнаруживается главный парадокс музыки как «временного искусства»: с позиции психологии восприятия, музыкальное

произведение входит в человеческое сознание в первую очередь через пространственные представления…» [4, с. 161].

Очень часто прослушивание музыки оставляет определённую эмоциональную этикетку в памяти человека. Этикетки эти широко представляют мир человеческих эмоций – радость, грусть, страх и гнев. По мнению Д. Кирнарской эти этикетки-«лейблы» — сухой остаток, результат взаимодействия. «Но музыка – не результат, а процесс, процесс общения». Поэтому она предлагает пользоваться для интонационного анализа музыкальных произведений четырьмя главными видами общения между людьми – «коммуникативными архетипами».

«Первый, – объясняет она, — это взаимодействие лидера и толпы, начальника и подчинённого, высшего и низшего; второй – это обращение низшего к высшему, когда первый взывает, просит и надеется, а его собеседник слушает и решает; третий тип социальной коммуникации – общение равных с равными, и оттого оно наиболее естественно и легко; четвёртый – общение с самим собой, со своей душой. Коммуникативные архетипы диктуют определённый эмоциональный тонус, двигательный эквивалент и пространственные координаты процесса общения, создают его обобщённый образ, имеющий интермодальный характер – зрительный, моторно-двигательный и слуховой, где все эти модальности пребывают в нерасторжимом единстве» [2, с. 78].

По классификации Д. Кирнарской к первому архетипу можно отнести жанры застольной песни, русского канта, всевозможные спортивные и походные песни. Второй архетип включает в себя лирическая музыка: любовная песня, лирическая ария, всякого рода жалобы, стоны, рыдания. Третьему архетипу присуща танцевальность, лёгкость. Это гальярда, куранта, жига, виртуозная музыка барокко и классицизма, включая симфонические финалы Гайдна и Моцарта, множество их рондо, многие фрагменты оперы буффа. Вся комическая, скерцозная, журчащая, свистящая и летящая музыка относится к этому архетипу. И к четвёртому архетипу можно отнести

музыкальные произведения, тяготеющие к размышлению и вчувствованию. Это большинство медленных частей европейской симфонической музыки. Конечно же, не вся записанная и незаписанная музыка может быть отнесена к конкретному архетипу. Очень часто она лежит на их пересечении.

Люди, обладающие выдающимся аналитическим слухом, даже абсолютным, в некоторых случаях не любят музыку. И наоборот, некоторые обладатели высокочувствительного интонационного слуха, открывающего для них богатейший мир музыкальной коммуникации и всевозможных ассоциаций — зрительных, картинных, поэтических, мускульно-моторных и других — не всегда в состоянии чисто петь и «просвечивать» музыкальную ткань. Разницу между ними в книге «Жизнь Россини» определил писатель Мари-Анри Бейль Стендаль еще в XIX веке, и его рассказ так понравился исследователям музыкальных способностей Борису Теплову и Розамунд Шутер-Дайсон, что оба они процитировали великого меломана Стендаля.

В Италии писатель знал старого экспедитора военного бюро, обладателя абсолютного слуха, который вовсе не любил музыку. «Всегда предпочитал он тот театр, где не поют, - заметил Стендаль. - Мне кажется, что музыка не доставляет ему никакого удовольствия, кроме того, что дает упражнение его таланту определения звуков; это искусство не говорит решительно ничего его душе». Зато другой пример чрезвычайно воодушевил писателя, поскольку некий молодой граф Ч., не умея спеть и нескольких нот без ужасной фальши, был страстным меломаном. «В особенности поражало то, - пишет Стендаль, - что при таком фальшивом пении он любил музыку со страстью, исключительной даже в Италии. Видно было, что среди разнообразнейших успехов музыка составляла для него необходимую и значительную часть его счастья» [5, с. 92].

Связь любви к музыке с интонационным слухом подтверждают также биографические сведения из жизни выдающихся исполнителей, когда для них желание заниматься музыкой было тесно связано с компонентом интонационного слуха, — тембровым слухом. Они отказывались любить

«музыку вообще», они хотели и могли любить ее только в определенной тембровой одежде. «Увидев виолончель, - вспоминает великий виолончелист Пабло Казальс, - я не мог оторвать от нее глаз. В первую же минуту как послышались ее звуки, я был совершенно потрясен. Мне стало нечем дышать. Было в ее звучании что-то такое нежное, такое прекрасное и человеческое — да, да, очень человеческое. Никогда я еще не слышал такой красоты» [6, с. 241].

Хотя музыку маленький Казальс слышал и раньше, но без тембра виолончели, «его тембра», она не производила на него такого впечатления. Некоторые выдающиеся исполнители даже не могли бы вообразить, что играют на другом инструменте: «Если на фортепиано все давалось мне легко, - вспоминает пианист Вальтер Гизекинг, - то эта легкость почти полностью пропадала, когда я играл на скрипке» [7, с. 196]. Может быть, не только и не столько особое строение руки тому виной, сколько тембр, неповторимый «голос» инструмента, через который посредством интонационного слуха в человека проникает любовь к инструменту и к музыке.

Именно тестирование интонационного слуха по архетипам, считает Д. Кирнарская, и вслед за ней другие музыкальные психологи, является основным пунктом в проверке профессиональной пригодности будущих музыкантов и может с успехом применяться на вступительных экзаменах на музыкальных отделениях детских школ искусств. Это убеждение основано на многих исследованиях, проводившихся в 20-том веке и выявивших явную связь между наличием интонационного слуха и мотиваций к музыкальной деятельности. Только ребёнок, наделённый интонационным слухом, может претендовать на возможность обучения музыке. И с другой стороны, ребёнок, наделённый даже абсолютным аналитическим слухом и чувством ритма, но лишённый интонационного слуха к музыкальной деятельности непригоден.

1.3. Чувство ритма

Как утверждал великий пианист и педагог Ханс фон Бюлов: «В начале был ритм». Невозможно с ним не согласиться. Именно ритм даёт импульс

отдельно взятым звукам. Без ритма не было бы музыки. И если один только ритмический рисунок, исполненный, например, на малом барабане можно назвать музыкой, хотя звуковысотной составляющей как таковой в привычном понимании нет, а есть лишь шумовые звуки; организующее влияние ритма создаёт именно музыкальное, временное движение.

В противоположном же случае, когда есть звуки хорошо темперированного строя, но нет ритма, получается анархия, но не музыка. В такой звуковой последовательности нет движения, а значит, нет цели, смысла. Причём последнее – звуки без ритма можно лишь представить себе абстрактно, но нельзя услышать на практике, так как любая звуковая последовательность создаёт ритмический рисунок. Пусть при этом первый звук отстаёт от второго на продолжительное время, а второй от третьего на кратчайшее, всё равно это будет ритмическим рисунком. Таким образом, только ритм является той организующей силой, которая и создаёт музыку.

Человек реагирует на ритм микродвижениями всего тела. И если хорошо воспитанный человек не будет на академическом концерте подёргивать ногами или хлопать в ладоши, то «не обременённый культурой» человек невольно начнёт пританцовывать под весёлую музыку. А уж пример концертов популярной и рок-музыки ярко показывает, что когда снимаются рамки приличного поведения – человеческое тело немедленно начинает реагировать на ритм, и так как ничего не сдерживает это естественное поведение, то подчас процесс восприятия, «погружения» в музыку бывает куда более эффективным. Подчас ритм обладает поистине гипнотическим эффектом – достаточно вспомнить ритуальные пляски шаманов и другие подобного рода действа у различных народов.

В то же время ритм может не только гипнотизировать, но и вести в бой. Не даром же во главе европейских армий шли барабанщики. Спокойный же, медленный, не резкий ритм способен успокоить, убаюкать, охладить эмоции и заставить задуматься. Ритм возник из культуры движения. Чем больше двигательной активности у человека, тем больше двигательных эмоций он

получает и как следствие, он знаком с ритмом ходьбы, бега, танца и другими ритмическими рисунками, которые существуют вокруг него.

Эксперименты, проводившиеся различными учёными, доказывают, что ритмические представления получаются человеком в большей степени зрительно. Именно пространственное представление движений позволяет человеку понять природу ритма, который и есть движение. Слепые, в силу своего естественного страха перед пространством, ограничены в двигательно-ритмических представлениях. В то же время глухие, которые видят пространственные процессы, как ни странно, могут обладать лучшим чувством ритма.

Именно двигательная свобода – залог хорошего чувства ритма. Человек, мышцы которого зажаты, обычно зажат и в двигательном плане, и как следствие – у него явные проблемы с чувством ритма. Дети с отклонениями двигательного свойства, например, с детским церебральным параличом, как правило, ритмически более зажаты, чем обычные дети. В то же время дети, страдающие умственными расстройствами, но не имеющие болезней, ограничивающих движения, обладают куда лучшим чувством ритма. Именно ритм, как это не покажется парадоксальным, остаётся в детской памяти крепче, нежели другие составляющие музыкальной ткани.

В музыкальной практике очень часто для объяснения начинающему ученику ритмических соотношений используют своеобразные «костыли» – счёт «раз и два и», всевозможные ритмослоги и т.д. И на определённом этапе кажется, что с чувством ритма всё в порядке. Но как только появляется более сложная фактура, увеличивается темп, и ученик уже не в силах совместить всё это с «ритмическими костылями», вот тут-то и обнаруживается «ритмическая хромота». Подчас такой ученик до самого выпуска из ДШИ вынужден мысленно считать «раз и два и». И естественно, что в этом случае, невозможно говорить о какой бы то ни было технике исполнения или о музыкальности исполнителя.

Такие неприятности невозможны в традиционных устных народных музыкальных культурах, где без хорошего чувства ритма, а главное – без ритмической свободы нельзя исполнить ни одного произведения. А если уж говорить о джазе, то тут с плохим чувством ритма и вовсе делать нечего. Хотя встречаются редчайшие случаи, когда ученик, из-за недостаточной творческой активности просто-напросто не вникает в суть ритмического рисунка, указанного в нотах, хотя при этом может спокойно простучать его «с рук» преподавателя. В таком случае ученик может производить впечатление «не ритмичного», хотя на самом деле таким не является.

Конечно, великие исполнители в большинстве своём не пользуются «ритмическими костылями» (разве что на этапе разбора, и то только в ритмически трудных местах!). Более того, исследования множества исполнений великих музыкантов показывают отсутствие в их игре арифметической точности, хотя на первый взгляд они играют ритмически ровно. Но именно лёгкая ритмическая свобода, создаёт у слушателей ощущение несомненного превосходства их игры над исполнениями начинающих.

У поступающих в ДШИ наряду с хорошим интонационным слухом должно быть и чувство ритма. В противном случае, даже при наличие абсолютного слуха, занятия будут малопродуктивны. В случае же, когда налицо хороший интонационный слух и хорошее чувство ритма, но полностью или частично отсутствует аналитический слух – в этом случае занятия могут дать определённый положительный результат, при условии, что ученик планирует заниматься не вокалом и не скрипкой, где несомненно необходим хороший аналитический слух.

1.4. Аналитический слух

Понятие «музыкальный слух» трактуется большинством специалистов как слух мелодический. Поэтому и проверка его обычно сводится к определению, может ли человек правильно спеть знакомые мелодии. «Музыканты, - замечает Д.К. Кирнарская, - говорят о мелодическом слухе в том

же ключе, только под мелодией понимают не только основную мелодическую мысль и не только ведущий голос, но все вообще горизонтальные нити музыкальной ткани. Все протяжённые звуковые линии, тянущиеся по горизонтали, осознаются мелодическим слухом: будет ли это басовый голос, на который опирается музыкальная ткань, будет ли это голос серединный, менее заметный, всё равно он образует линию, прорезающую музыкальную ткань по горизонтали. В многоголосной музыке мелодический слух ведёт за собой сразу несколько мелодий и слышит их все одновременно и каждую в отдельности. Но где бы ни располагалась мелодия, в каком бы голосе музыкальной ткани человек ни слышал её, мелодический слух будет различать и всю мелодию как целое, все её мотивы и фразы, все интервалы, «шаги» или «стежки», на которые они распадаются – аналитический слух в любых обстоятельствах будет расчленять музыкальное целое на части…» [2, с. 150-151].

Особый аспект аналитического слуха – это внутренний слух. Он помогает мысленно представить всю музыкальную ткань, когда она уже прояснилась, открыла свои составные части и слои. Теперь надо всё осознанное и понятое зафиксировать и запомнить, чтобы можно было заново воспроизвести, оживить однажды услышанную музыку. Музыкальная память пользуется материалом, который ей предоставляет внутренний аналитический слух, поскольку непонятое и нерасчленённое нельзя запомнить: хаос не поддаётся сознательной фиксации. И запоминает человек любой материал не сразу и не вдруг, а чаще всего постепенно, то есть по необходимости, разлагая этот материал на элементы и слои, на этапы и разделы, которые шаг за шагом укладываются в памяти. Предварительным же этапом запоминания музыки всегда будет внутренний слух – завершающий компонент аналитического слуха.

Нейропсихологии, исследующие музыкальный талант, постоянно обращают внимание на его связь с пространственным интеллектом. Связь музыкальной деятельности и пространственных способностей проступает наиболее ярко у детей, занимающихся на клавишных инструментах – у них отмечают постоянный прогресс в выполнении пространственных тестов.

Другие дети, не играющие на фортепиано, синтезаторах, ксилофонах или аккордеонах, имеют меньше шансов поднять свой пространственный интеллект.

К свойствам аналитического слуха можно отнести и так называемый абсолютный слух. По мнению профессора Б.М. Теплова, «тембр выступает как свойство отдельного звука как такового, а музыкальная высота как свойство, характеризующее звук по отношению к другим звукам. Эти положения имеют силу только для лиц, не имеющих абсолютного слуха. Абсолютный же слух в том, что музыкальная высота, так же как и тембр – свойство, характеризующее каждый отдельный звук как таковой. В этом сущность абсолютного слуха» [8, с. 149].

Эта версия природы абсолютного слуха наиболее популярна. Но существует и другое объяснение. Возможно, абсолютный слух – это суперпамять на музыкальную высоту. Абсолютный слух бывает активным и пассивным. Пассивный даёт возможность узнавать высоту звука, не сравнивая её с камертоном, но при этом пассивный абсолютник не сможет точно воспроизвести голосом любую ноту. Активный же абсолютный слух не просто откликается и идентифицирует музыкальную высоту звука, но и даёт возможность его обладателю исполнить её голосом без участия камертона.

«Когда мне было два с половиной года, - вспоминает композитор К. Сен-Санс, - я очутился перед маленьким фортепиано, которое не открывалось несколько лет. Вместо того чтобы стучать как попало, как это обыкновенно делают дети, я перебирал одну клавишу за другой и не отпускал ее, пока ее звук не замирал совершенно. Бабушка объяснила мне названия нот и пригласила настройщика, чтобы привести фортепиано в порядок. Во время этой операции я был в соседней комнате и поразил всех тем, что называл ноты по мере того, как они звучали под рукой настройщика. Все эти подробности известны мне не с чужих слов, так как я сам их помню великолепно» [9, с. 121].

Нейропсихологии полагают, что абсолютный слух – качество, врождённое. Таким образом, развить его даже громадным количеством занятий

невозможно, и в принципе не нужно. Музыкальные психологи постепенно пришли к выводу, что абсолютный слух – это признак рудиментарный, как некогда отпавший у человека хвост. «Обладание абсолютным слухом ни в коей мере не делает вас хорошим музыкантом, — пишет один из абсолютников, профессор класса сольфеджио американского университета Де-Поль доктор Атовский, - это не означает, что вы понимаете музыкальные отношения, это не свидетельствует о чувстве ритма, это просто означает, что у вас есть абсолютный слух. Многие люди думают, что это означает нечто гораздо большее» [9, с. 121].

«Пробуждение аналитического слуха – по мнению Д. Кирнарской, — началось с чувства музыкальной высоты и чувства интервала: интонационный слух, воспринимая звуковую ткань всё более тонко, всё более дифференцировано, порождал всё более совершенные слуховые инструменты – теперь он мог разложить звук на тембр и высоту, а простейшую двузвучную интонацию представить, как своеобразное микровысказывание — самостоятельный интервал. Чувство высоты и чувство интервала всё отчётливее выделялись от интонационного слуха, превращаясь в фундамент следующей, более высокой ступени музыкального сознания – детализирующего и расчленяющего музыкальное целое аналитического слуха» [2, с. 183]. Ладовое же чувство как системный оператор музыкальных способностей, налаживающий всю совокупность взаимозависимостей между звуками, всю систему их функциональных отношений, определяет, как будут работать ниже лежащие слои аналитического слуха, чувство высоты и чувство интервала.

Самым поздним и сложным проявлением ладового чувства стал гармонический слух, который осознаёт целые созвучия и аккорды в их ладовой роли. По утверждению учёных, аналитический слух, в отличие от интонационного, неплохо развивается. И в то же время наличие или якобы отсутствие аналитического слуха не может определять, талантлив ли человек в музыкальной деятельности или он совершенно к ней не способен.

Чёткое определение внутреннего слуха дал Б. Теплов: «Внутренний слух мы должны, […], определить не просто как «способность представлять себе музыкальные звуки», - пишет Борис Теплов, - а как способность произвольно оперировать музыкальными слуховыми представлениями. Различия между людьми по их способности к слуховому представлению очень велики. Но в большинстве случаев дело идет не о том, что тот или другой человек вообще не имеет слуховых представлений, а о том, что он не может произвольно вызывать их и оперировать ими» [8, с. 232].

Специалист в области развития слуха Эфруси акцентирует врожденный характер внутреннего слуха, которому можно помочь в его становлении, но который нельзя создать из небытия. Она пишет: «Никакое упражнение не может развить не существовавшую ранее способность иметь живые представления; оно лишь может дать умение лучше использовать врожденную способность и предотвратить неизбежное без того подавление и атрофию этой способности» [10, с. 222].

Внутренний слух нужен любому профессиональному музыканту, но особенно композитору. «Композитору необходим внутренний слух, - пишет классик российской музыки XX века Эдисон Денисов, - Чем он богаче, чем развитее, тем лучше для него самого и для его слушателей. Если бы его у меня не было, то я бы просто погиб. Вы только представьте себе те девять лет, что я прожил в консерваторских общежитиях: сначала в 15-тиместной комнате, потом на Дмитровке в семиместной, и уж только последний год или два в двухместной комнате вместе с композитором Флярковским. Ну и как в таких условиях писать музыку?» [11, с. 15]. Сочинения Денисова, композитора с прекрасным внутренним слухом, рождались в те годы в залах Ленинской библиотеки, где он сидел со своими партитурными листами. Кстати, у Эдисона Денисова, как у его коллег Чайковского, Вагнера и Скрябина, слух был идеальным и выдающимся, но не абсолютным — внутренний слух для музыканта представляет ценность многократно большую, чем абсолютный

слух, который никак не гарантирует слух внутренний и вообще ни в коей мере с ним не связан.

Выдающийся преподаватель игры на скрипке Борис Струве писал: «Педагогический опыт приводит к заключению, что отсутствие чёткого, хорошего музыкального слуха отнюдь не является признаком немузыкальности, особенно у детей. Встречаются также и сочетания так называемого абсолютного музыкального слуха с весьма средними художественно-исполнительскими данными, а иногда даже почти с полным отсутствием таких данных» [12, с. 128].

Хотелось бы добавить, что хороший относительный слух, т.е. тот самый слух, которым обладают большинство музыкантов, можно успешно развивать путём целенаправленных занятий сольфеджио и хором. И думается, что зря на вступительных экзаменах в ДШИ, прежде всего, проверяется именно наличие аналитического слуха. Наверное, прежде чем проверять его, надо бы проверить наличие интонационного слуха и чувства ритма. Ведь именно обладатели этих двух компонентов музыкальных способностей, как показывает практика, подчас куда более готовы к музыкальным занятиям, нежели обладатели абсолютного слуха, которые нередко даже лишены просто мотивации к музыкальной деятельности.

1.5. Музыкальная память

Музыкальная память – пожалуй, самая неисследованная область музыкальной психологии и педагогики. В то же время, знание о работе музыкальной памяти и её развитии необходимо каждому преподавателю музыки, в том числе и преподавателю по классу клавишного синтезатора. Музыкальная память – это способность узнавать и воспроизводить музыкальный материал. Прежде чем подробно разобрать свойства музыкальной памяти, остановимся на определении памяти вообще и её видах в частности.

Память – это сохранение информации о сигнале после того, как действие сигнала уже прекратилось. В процессе запоминания происходит приём

информации, её переработка и сохранение на более или менее продолжительный срок. По продолжительности хранения память делится на три вида:

1. Непосредственную память (по определению ряда исследователей — сенсорную), при которой информация сохраняется в течение нескольких секунд;

2. Кратковременную память, в которой информация может сохранять в течение нескольких минут;

3. Долговременную память, которая в свою очередь подразделяется на:

а) долговременную память с сознательным доступом;

б) долговременную закрытую память, к которой человек имеет доступ только в состоянии гипноза или при особых состояниях мозга.

Выделяют также оперативную и промежуточную виды памяти. Оперативная память – память, которая нужна для текущей деятельности. Здесь используется как кратковременная, так и долговременная память. Промежуточная память обеспечивает сохранение информации в течение нескольких часов, позволяет накопить её в течение дня, а во время ночного сна происходит переработка дневной информации. У человека, который спит менее трёх часов в сутки нарушается переработка дневной информации. Для музыканта-исполнителя, конечно же, наиболее значимой является долговременная память с сознательным доступом.

Другая классификация памяти (по характеру психической активности) была предложена П.П. Блонским:

1. Двигательная или моторная память. Это запоминание, сохранение и воспроизведение различных движений;

2. Эмоциональная память – память на чувства;

3. Образная память, которая делится на зрительную, слуховую, осязательную, обонятельную и вкусовую память;

4. Словесно-логическую память. Она состоит в запоминании и воспроизведении мыслей. Но так как мысли оформлены в словесную форму, то

память называется словесно-логической. Этот вид памяти подразделяется на два подвида:

а) запоминается и воспроизводится только смысл материала без точных выражений;

б) запоминается буквальное словесное выражение мыслей.

Если в последнем случае нет осмысления материала, то такое запоминание называется механическим заучиванием.

Во время работы над музыкальным произведением используются все вышеуказанные виды памяти, то есть моторная, эмоциональная, образная и словесно-логическая, но у разных исполнителей преобладают разные виды памяти. У кого-то это – моторная память, у кого-то слуховая, у кого-то зрительная память на нотный текст и т.д. Более того, разные исследователи по-разному оценивают значимость различных видов памяти при разучивании музыкальных произведений.

Среди образных видов памяти для музыкантов-исполнителей в большей степени имеют значение слуховая и зрительная память. В музыкально-слуховой памяти различают в свою очередь способность запоминать мелодию, гармонию, тембр, ритм, а также интонацию. Музыкально-ритмическая память также сложное явление, в ней соединены слуховая и мышечная память. Несмотря на то, что мелодия, ритм и тембр существуют в единстве, часто можно видеть, что человек, хорошо запоминающий звуковысотность, плохо запоминает гармонию или ритм. И очень часто бывает плохое запоминание тембров, когда не запоминается, например, какой инструмент оркестра вёл мелодическую тему.

Музыкально-слуховая память исполнителя тесно связана с моторной памятью. Ведь, если вместе с запоминанием музыки слухом, руки не будут запоминать движения, то исполнитель не сможет полноценно воспроизводить музыкальное произведение. Не только при исполнении наизусть, но даже при исполнении по нотам, произведение должно быть выучено моторной памятью.

Руки должны запомнить направление движений, скорость и силу сокращения мышц.

Зрительная память заключается в запоминании написанного нотного текста и запоминании расположения рук на инструменте. Она в большинстве случаев играет второстепенную роль по сравнению со слуховой памятью, а слепые, например, вовсе обходятся без зрительной памяти. Но есть музыканты с великолепной, прямо-таки фотографической зрительной памятью. У них она имеет первостепенное, по сравнению с другими видами памяти, значение.

Например, выдающийся дирижёр Артуро Тосканини был очень близорук и не видел партитуру на обычном расстоянии, но обладая фотографической памятью, он, просмотрев однажды партитуру, затем как бы видел её перед собой. Однако при этом, Тосканини, конечно же, должен был слышать написанное внутренним слухом, и осваивать текст через зрительно-слуховое восприятие.

Эмоциональная память отвечает за сохранение впечатлений об эмоциональном характере музыки. В то же время, свои чувства, музыкант осознаёт и определяет словами, то есть эмоциональная память в какой-то степени связана со словесно-логической памятью. Правда, не всегда самим композиторам удаётся определить свои эмоциональные переживания от созданной ими музыки с помощью слов. Пётр Ильич Чайковский писал о программе своей Четвёртой симфонии: «Программа эта такова, что формулировать её словами нет никакой возможности. Не должна ли она выражать всё то, для чего нет слов?». Словесно-логическая память помогает также запоминать логическую структуру произведений, тональности, голосоведения, модуляции, общий драматургический план произведения.

О значении памяти и её видов у музыканта-исполнителя, о значении игры наизусть существовало, и существует много различных мнений. Выдающийся итальянский пианист Ферручо Бузони писал: «Я старый концертант, пришёл к убеждению, что игра на память придаёт несравненно большую свободу исполнению». В то же время он подчёркивал, что «необходимо правильное

заучивание музыкального произведения на память». В то же время ещё во времена Роберта Шумана исполнение наизусть считалось подвигом, посильным лишь для большого таланта, исполнение без нот рассматривали как «нарушение традиций», «ненужный риск» и даже «шарлатанство».

Были и есть музыканты с феноменальной слуховой, моторно-слуховой или зрительной памятью. Известно, что феноменальная слуховая память была у В. А. Моцарта, выдающаяся – у Д. Бортнянского, Ж. Бизе, А. Глазунова, С. Танеева. Выдающейся моторно-слуховой памятью обладали такие исполнители, как Антон Рубинштейн, Сергей Рахманинов.

«Широко известен случай, когда четырнадцатилетний Моцарт во время итальянского турне с одного прослушивания запомнил таинственное Miserere композитора Аллегри. Это было многоголосное хоровое сочинение, которое один из монастырей города Болоньи хранил как талисман. Никому не дозволялось переписывать ноты Miserere или выносить их за пределы храма. Юный Моцарт, присутствуя на службе, запомнил Miserere и впоследствии записал его по памяти. Леопольд Моцарт, сопровождавший мальчика в поездке, с некоторым страхом сообщил домой о чудесном приобретении, но не рискнул доверить его почте — лишь по возвращении в Зальцбург записанная Моцартом музыка стала известна, и эта истории превратилась в легенду» [2, с. 206].

Музыковеды и музыкальные психологи, писавшие о музыкальной памяти и методах заучивания музыкальных произведений на память, делают акцент на различных видах памяти и предлагают подчас противоречащие друг другу способы. Английский психолог Л. Маккиннон считала, что в процессе заучивания наизусть должны сотрудничать слуховая, моторная и тесно связанная с ней тактильная память (память на прикосновение – осязание). Причём большое значение она придавал моторной памяти, предлагая играть не глядя на клавиши, играть в темноте. Маккиннон использовала теорию Зигмунда Фрейда о сознательном и бессознательном, сравнивала игру на музыкальных инструментах с речью – сложным двигательным актом, который протекает в нормальных условиях бессознательно, автоматически. По её мнению, активное

вмешательство сознания в сложный двигательный процесс, доведённый до автоматизма, может подчас повредить исполнению.

В то же время, автор пишет о важном значении внимания при изучении музыкального произведения и усвоении его наизусть, о значении положительного эмоционального фона, о том, что нельзя выучивать произведение наизусть путём многократного повторения до сильной усталости, что естественно снижает внимание и усвояемость материала. Лучше, по её мнению, работать меньше, но более внимательно. Начинающим музыкантам Маккиннон рекомендовала работать не более 1-го часа, но сосредоточенно, разделяя этот час на 4-е коротких промежутка [13, с. 153]. Также она считала, что прежде, чем начать работать, нужно создать музыкальную концепцию произведения, наподобие того, как художник представляет себе будущую картину.

Н.И. Голубовская в своей статье «Работа пианиста» напротив, подчёркивала, что нужно препятствовать тому, чтобы произведение заучивалось в первую очередь моторной памятью. Она предлагала сначала разобрать произведение по нотам, проиграть его, а затем заучивать его наизусть, используя логически-слуховую память. То есть сначала, по её мнению, нужно пропустить музыкальный текст через сознание, и только потом, в процессе работы естественным путём подключается моторная память и подсознание. Голубовская считала, что на память нужно учить медленно, и при заучивании не должно быть каких-либо препятствий в моторике. По её мнению, технические трудности нужно устранять, а увеличение темпа производить уже при выученном наизусть тексте. Голубовская также придавала важно значение вниманию и представлению музыкального образа уже на начальном этапе изучения музыкального произведения [14, с. 38].

Уже из этих двух противоположных точек зрения видно, что подход к выучиванию музыкальных произведений у музыкантов различен. И всё же, большинство исследователей музыкальной памяти склоняются к мнению, выраженному А. Стояновым, что на музыкальную память можно рассчитывать

лишь тогда, когда процесс запоминания сознателен, и кроме мускульно-двигательной памяти, в нём принимают участие зрительная, слуховая и аналитическая (следственно-логическая) память [15, с. 89].

Музыкальные способности включают интонационный слух, чувство ритма и аналитический слух. Метод тестирования музыкальных способностей через принцип поступенности (от интонационного слуха к чувству ритма, от чувства ритма – к аналитическому слуху) предельно актуален при отборе учащихся в ДШИ и отвечает всем требованиям современных музыкальной психологии и музыкальной педагогики. Помимо музыкальных способностей, исполнителю на клавишном синтезаторе также необходим такой ценный задаток, как музыкальная память.

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ НА ЗАНЯТИЯХ В КЛАССЕ КЛАВИШНОГО СИНТЕЗАТОРА

2.1. Развитие интонационного слуха учащихся класса клавишного синтезатора

Грамотное использование клавишного синтезатора в музыкальной педагогике позволяет развить музыкальную одарённость учащихся и повысить их уровень мотивации к занятиям музыкой. Проводившиеся автором на протяжении одиннадцати лет наблюдения, позволили прийти к определённым выводам о развитии музыкальных способностей и музыкальной памяти обучающихся по специальности «клавишный синтезатор» в процессе целенаправленной исполнительской деятельности на этом инструменте.

Педагогический репертуар юного исполнителя на клавишном синтезаторе включает в себя разнохарактерные и разножанровые музыкальные произведения, часто исполняемые практически в аутентичном, или сильно приближенном к оригиналу, звучании. В силу этой особенности, развитие интонационного слуха юного исполнителя на синтезаторе проходит в более благоприятных условиях, нежели у обучающихся на других музыкальных инструментах.

Широкая палитра звуковых красок позволяет исполнителю на синтезаторе получить в процессе обучения гораздо более широкий спектр музыкальных впечатлений, чем у любого другого инструменталиста. Таким образом, в процессе анализа большого объёма музыкального материала, сравнимого лишь с объёмом получаемым дирижёром во время управления оркестром, интонационный слух клавишника находится в постоянной работе. Благодаря этому, повышается как музыкальность исполнения, так и тяга к занятиям музыкой у начинающих исполнителей на клавишном синтезаторе.

2.2. Развитие чувства ритма учащихся класса клавишного синтезатора

Чувство ритма, как способность к восприятию и анализу метроритмических соотношений в музыке, у исполнителя на клавишном синтезаторе развивается куда более быстрыми темпами, чем у обучающихся на других музыкальных инструментах. Подчас скорость перерождения «неритмичного» ученика, обучающегося на синтезаторе в ученика, тонко чувствующего любой метро-ритм, просто поражают.

Обусловлено такое улучшение чувства ритма играющих на синтезаторе прежде всего тем, что с первых дней обучения на инструменте ученик вынужден играть в ансамбле с ритмо-гармонической конструкцией, называемой «паттерном». Режим автоаккомпанемента, используемый на начальном этапе обучения игре на синтезаторе, с одной стороны резко ограничивает ритмическую свободу обучающегося, но с другой стороны, позволяет сформировать у него чёткие представления о музыкальном метре и ритме.

Большое количество различных стилей паттерна обогащают ритмическую память обучающихся. Полученный ритмический опыт позволяет им в дальнейшем успешно исполнять и более сложные произведения в режимах Normal или Split-клавиатуры. Причём агогические изменения в их игре не связаны с трудностями технического плана и не навязаны преподавателем, а вызваны более профессиональным отношением к ритму и обусловлены только художественными особенностями музыкального произведения. В старших классах обучающиеся на клавишном синтезаторе с успехом исполняют музыкальные произведения, содержащие элементы полиритмии или целиком основанные на ней.

2.3. Развитие аналитического слуха учащихся класса клавишного синтезатора

Аналитический слух, как способность к осознанному определению высоты звука, интервальных соотношений, гармонических последовательностей и т.д., у начинающих исполнителей на клавишном синтезаторе развивается комплексно и гармонично. В процессе игры на этом музыкальном инструменте, исполнитель постоянно сталкивается с различными звуками хорошо темперированного строя, частота которых выверена с математической точностью, поэтому музыкальные звуки всегда звучат одинаково чисто.

Исполнитель на клавишном синтезаторе не должен как любой исполнитель на акустическом инструменте слышать во время игры приблизительную настройку своего инструмента. Поэтому в его музыкальной памяти надолго остаётся эталонное звучание всех звуков клавиатуры, где «ля» первой октавы всегда 440 Герц, а не 439 и не 441. Конечно, юные музыканты, играющие на клавишном синтезаторе, не становятся от такой особенности инструмента обладателями «абсолютного слуха», но определённое улучшение чувства музыкальной высоты у них, безусловно, можно наблюдать.

В педагогический репертуар учащихся на клавишном синтезаторе входят как произведения гомофонно-гармонического склада, так и разнообразные полифонические произведения. Причём многоголосие на клавишном синтезаторе часто исполняется в аутентичном, т.е. максимально приближенном к оригиналу, варианте. При этом для каждого голоса назначается свой тембр. В таком исполнении полифония звучит рельефнее, что, несомненно, положительно сказывается как на качестве осмысления каждого голоса исполнителем, так и на развитии его аналитического слуха.

Юные исполнители на клавишном синтезаторе в процессе обучения в ДШИ обычно хорошо развивают свой гармонический слух. Это, конечно же, обусловлено постоянным использованием режима автоаккомпанемента, который требует от исполнителя хорошего владения аккордовой техникой и

соответственно качественного слухового анализа исполняемой гармонической цепочки.

Необходимо также отметить, что у исполнителей на клавишном синтезаторе обычно хорошо развит тембровый слух. Звучание различных тембров синтезатора, как сэмплированных акустических, так и синтезированных на компьютере, неизмеримо обогащает представления клавишника о всём богатстве тембровых возможностей. Соответственно и аналитический слух развивается не в замкнутой однотембровой среде, а в поистине безграничной атмосфере разнообразных звучаний.

Обычно по окончании курса обучения по специальности «клавишный синтезатор» учащийся способен самостоятельно на слух определить звучание тембра акустического инструмента или отнести к той или иной категории многие синтетические тембры. Поэтому исполнитель на синтезаторе, слыша по телевизору, в кино или в компьютерной игре звучание тех или иных тембров, имеет возможность сразу дать им более или менее точную характеристику.

2.4. Развитие музыкальной памяти учащихся класса клавишного синтезатора

Среди музыкальных педагогов (в т.ч. и преподавателей клавишного синтезатора) распространено мнение, что умение запоминать нотный текст – некая прирождённая способность любого музыкально одарённого человека, что-то вроде безусловного рефлекса.

Хочется в противовес подобному отношению привести цитату из авторитетного труда «Психология музыкальных способностей» академика Теплова. «Можно ли музыкальную память, наряду с музыкальным слухом и чувством ритма, считать одной из основных музыкальных способностей?» – задаётся вопросом в XIX главе своей книги Борис Михайлович Теплов. И тут же отвечает: «Очевидно, нет, так как непосредственное запоминание, узнавание и воспроизведение звуковысотного и ритмического движения составляют прямые проявления музыкального слуха и чувства ритма. …нет оснований

говорить о каких-либо специфических «музыкальных» способностях в области памяти».

Таким образом, отсутствие музыкальной памяти – не повод называть ребёнка музыкально неодарённым! И понятно, что если даже музыкальный слух и чувство ритма поддаются улучшению, то что уж говорить об их производной – музыкальной памяти. Потому, необходимо, начиная с начального уровня музыкального образования, развивать свойства музыкальной памяти, обучать юных музыкантов эффективным методам заучивания нотного текста.

К сожалению, надо констатировать, что конкретной методике заучивания наизусть не обучают ни в ДШИ, ни уж конечно в ссузах и вузах. Очень часто приходится наблюдать, как на уроках специальности преподаватель даёт ученику для заучивания большой объём нотного текста и при этом не объясняет, как выполнить задание. То есть часто у преподавателя даже не возникает мысль, что ребёнок просто-напросто не знает, как заучивать на память! В итоге ученик самостоятельно пытается вызубрить пьесу (этюд, полифонию и т.д.). При этом он обычно использует только малую часть данной ему от природы способности к запоминанию.

Причём, стоит отметить, что конечный результат такого «заучивания» обычно базируется только на одном виде музыкальной памяти, и, как показывает практика, обычно на моторном, т.е. двигательном. При таком заучивании нет полного осмысления нотного текста, нет чёткого понятия обо всех штрихах, оттенках, аппликатуре, потому что перед тем как пальцы стали играть, нотный текст не был досконально проанализирован и осмыслен.

Австрийский пианист и педагог Готфрид Гальстон совершенно обоснованно считал, что музыкальная память должна уподобляться лифту, подвешенному на нескольких тросах. Каждый из этих тросов – один из видов музыкальной памяти. Если оборвётся один из тросов или даже два, то в запасе останутся другие, они то и позволят лифту не упасть.

Большинство же учащихся ДШИ, да и что лукавить, и более профессиональные исполнители, выучивая произведение лишь двигательной памятью, часто подвержены срывам во время публичных выступлений. Объясняется это тем, что двигательный вид памяти наиболее склонен к сбою в результате концертного волнения музыканта.

По сути, если исполнитель помнит музыкальное произведение только лишь моторикой, то можно уверенно сказать, что он не знает произведение наизусть. В этом можно легко убедится, попросив подобного исполнителя исполнить произведение не с начала, а скажем, с середины. Если при заучивании была задействована лишь двигательная память, без участия слуховой, зрительной и словесно-логической, то исполнителю данная задача окажется не под силу.

Изучение проблемы музыкальной памяти позволяет выявить удивительные факты. Например, тот, что многие зрелые исполнители с прекрасным образованием и большим опытом выступлений, имеющие в своём репертуаре сложнейшие произведения мировой музыкальной классики, следуют тем же «школярским» методам заучивания наизусть. По сути, у них всё отдано во власть пальцев, мелкой моторике, а голове в это время дозволяется или спокойно отдыхать, или что ещё хуже – волноваться!

У грамотного музыканта-исполнителя проблема концертного волнения уходит на второй план, в том числе и потому, что голова постоянно в работе, во всю мощь синхронно работают словесно-логическая, зрительная, слуховая и моторная виды памяти, подавая чёткие команды исполнительскому аппарату.

Часто задаётся вопрос, стоит ли специально учить музыкальное произведение наизусть. Конечно, стоит! Только так, целенаправленно, постепенно и надо учить на память, не дожидаясь того «счастливого» мгновения, когда понимаешь, что вроде бы уже всё запомнил. Это ощущение может быть ложным.

Но заучивать наизусть следует только после того, как произведение действительно тщательно разобрано и для исполнителя в нём не осталось ни

одного тёмного пятна. Правильный разбор – тот фундамент, на котором в дальнейшем будет стоять всё музыкальное произведение. Потому остановимся немного на принципах правильного разбора.

Очень часто бессмертный и основополагающий принцип разбора любого музыкального произведения «вижу-слышу-играю» (так называемый «принцип полисенсорного восприятия»: вижу нотный текст – слышу внутренним слухом музыкальный материал – играю на инструменте и одновременно контролирую получаемое звучание внутренним слухом) подменяется в корне ошибочным «вижу-играю-слышу». Таким образом, мы выключаем внутренний слух, не давая ему трудится и развиваться, и соответственно, не задействуем слуховую память в полной мере.

Д.К. Кирнарская в своей книге «Музыкальные способности» пишет: «Музыкальная память пользуется материалом, который ей предоставляет внутренний аналитический слух, поскольку непонятое и нерасчленённое нельзя запомнить: хаос не поддаётся сознательной фиксации. И запоминает человек любой материал не сразу и не вдруг, а чаще всего постепенно, то есть по необходимости, разлагая этот материал на элементы и слои, на этапы и разделы, которые шаг за шагом укладываются в памяти. Предварительным же этапом запоминания музыки всегда будет внутренний слух…» [2, с. 152].

Также ошибочна теория, что разбирать и заучивать наизусть произведение нужно только за инструментом. Как раз за инструментом и не получится хорошего разбора и заучивания. И вот почему. Занимаясь разбором на инструменте, музыкант невольно будет стремится сыграть нотный текст, ещё не услышав его внутри себя, тем самым исключая работу внутреннего слуха. Многие величайшие исполнители занимались на первоначальном этапе разбора без инструмента, анализируя нотный текст за столом. Так занимались Н. Паганини, Ф. Лист, С. Рихтер и многие другие.

Конечно, это гораздо сложнее, чем разбор за инструментом, потому что приходится включать свой мыслительный аппарат на полную мощность. Особенно, это с трудом удаётся младшим школьникам. Но личный

педагогический опыт автора позволяет утверждать, что после такого разбора вероятность пропуска мимо сознания музыканта каких-либо важных элементов нотного текста практически исключается. И, наоборот, во время разбора и заучивания произведения только за инструментом, очень часто мимо сознания исполнителя проходят штрихи, динамические оттенки, правильная аппликатура; неверно исполняются сложные ритмические рисунки и т.д. К тому же, создание качественной художественной концепции исполнения при постоянных занятиях только за инструментом, часто просто невозможно. В случае грамотного подхода преподавателя клавишного синтезатора к вопросу разучивания и запоминания музыкальных произведений, музыкальная память юных исполнителей на синтезаторе вполне эффективно развивается.

Клавишный синтезатор, обладая несомненными преимуществами по сравнению со многими другими музыкальными инструментами, даёт широкие возможности для развития музыкальных способностей у учащихся на этом инструменте. Весь комплекс музыкальных способностей (т.е. интонационный слух, чувство ритма, аналитический слух) и музыкальная память в процессе обучения игре на синтезаторе поддаётся хорошему развитию и укреплению.

ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАЗВИТИЮ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА КЛАВИШНОМ СИНТЕЗАТОРЕ

3.1. Приёмы и методы развития интонационного слуха учащихся класса клавишного синтезатора

В отечественной и зарубежной музыкальной педагогике накоплен большой опыт развития музыкальных способностей детей школьного возраста. На уроках в классе клавишного синтезатора происходит постоянный комплексный процесс развития музыкальных способностей учащихся. Приёмы, применяемые для развития той или иной музыкальной способности, в конечном итоге, воздействуют на весь комплекс музыкальных способностей учащегося и его музыкальную память.

Необходимость формирования у учащихся навыков художественно-исполнительского музицирования, активизации интонационного слуха - одна из важнейших задач при обучении детей в классе клавишного синтезатора. Воспитание музыкально-слуховой культуры, слухового внимания, знакомство со средствами музыкальной выразительности и структурой музыкального произведения способствуют развитию осмысленного интонирования в исполнении музыкального произведения.

Интонационный слух способствует развитию воображения, восприятия музыки через зрительные образы, пространственные и другие ассоциации. Воспитание осмысленной музыкальной интонации необходимо начинать с первых уроков. Образно-эмоциональные представления в работе над исполнительской техникой быстрее помогут освоить навыки звукоизвлечения на синтезаторе.

Пение с одновременной игрой на инструменте (сольфеджирование по нотам) – является одним из методов развития интонационного слуха. При сольфеджировании по нотам подключается визуальная составляющая, что содействует развитию зрительного восприятия.

3.2. Приёмы и методы развитие чувства ритма учащихся класса клавишного синтезатора

Воспитание и развитие чувства ритма — серьёзная и ответственная задача в работе с детьми. В воспитании и развитии чувства ритма значительных успехов достигают те, кто в своей работе опираются на теорию швейцарского музыканта Жака Далькроза, который первым понял активную двигательную природу музыкально-ритмического чувства. Развитие музыкального ритма должно осуществляться только в процессе своей музыки. Вот почему первейшая задача педагога — постепенно вовлечь ребёнка в активную моторную деятельность. Ребёнок обязан всем своим телом почувствовать ритмическую сферу. В этом ему помогут, прежде всего, самые простые народные песенки и детские игры.

Дети должны научиться двигаться в такт хороводной песне, передавать её ритмический рисунок хлопками, шагами и т. д. Особенно хорошо в этом плане воспользоваться песнями с ярким драматургическим содержанием или играми, сопровождаемыми простейшими мелодиями речитативного характера, например, «Дин-дон», «Сорока», «Заинька», «Лиса» и т. д. В этих песнях-играх «впитывание ритма» телом происходит естественно, без напряжений и весьма активно. Игра и движение помогают достижению ритмической устойчивости. Подобные сценки можно разыграть почти на каждую песню, а это создаст творческую атмосферу. Свободное проявление способностей каждого ребёнка обеспечит успех и в его ритмическом воспитании.

В ходе занятий на клавишном синтезаторе для развития ритма нужно активно использовать возможности ритм-машины. На начальном этапе обучения необходимо приучать ребёнка постоянно играть в режиме автоаккомпанемента. Причём, от пьесы к пьесе нужно стремиться усложнить задачу ученику, вводя в его репертуар произведения со сложным ритмическим сопровождением паттерна. Большое количество различных стилей паттерна обогащают ритмическую память обучающихся. Полученный ритмический опыт

позволяет им в дальнейшем успешно исполнять и более сложные произведения в режимах Normal или Split-клавиатуры.

В средних классах нужно всё чаще вводить в репертуарный план произведения без использования автоаккомпанемента. В старших классах обучающиеся на клавишном синтезаторе должны преимущественно исполнять произведения без автоаккомпанемента, содержащие к тому же элементы полиритмии или целиком основанные на ней.

3.3. Приёмы и методы развитие аналитического слуха учащихся класса клавишного синтезатора

Звуковысотный слух, как часть аналитического слуха, у учащихся класса клавишного синтезатора заметно улучшается в ходе исполнения кантиленной музыки различных жанров и стилей. Чтобы гибко, напевно, эмоционально проинтонировать мелодию, музыканту надо обладать чутким отзывчивым слухом.

В распоряжении преподавателя клавишного синтезатора имеется ряд практических приёмов и методов, помогающих развить и укрепить звуковысотный слух:

1. Воспроизведение голосом в начальный период обучения отдельных звуков, сыгранных педагогом. Интонирование голосом небольших гаммообразных последовательностей. Пропевание коротких мелодических отрывков из исполняемых учащимся пьес.

2. Произвольное дублирование голосом (пение вслух). Очень полезно, чтобы ребёнок сольфеджировал мелодию пьесы во время игры.

3. Пропевание одного из голосов 2-х, 3-х или 4-хголосной фактуры, с одновременным исполнением остальных на инструменте.

4. Чередование в ходе разучивания произведения мелодических фраз, исполняемых вокально, с фразами, исполняемыми на инструменте.

5. Пропевание целиком от начала до конца основных тем, мотивов произведения.

6. Проигрывание на инструменте мелодического рисунка пьесы отдельно от партии автоаккомпанемента. Это, с одной стороны, эффективный метод работы над чисто исполнительскими задачами, с другой – отличный метод развития звуковысотного слуха.

7. Исполнение на синтезаторе отдельно партии автоаккомпанемента с одновременным пропеванием мелодии голосом вслух. Затем то же, но с пропеванием мелодии «про себя». Такой метод позволяет активизировать внутренний слух и улучшить понимание мелодической линии.

8. Максимально детализированная работа над фразировкой музыкального произведения, тщательная звуковая «выделка» и «оттачивание» мелодической фразы. Это укрепляет звуковысотный слух, оказывает помощь в воспитании у учащегося правильного отношения к работе над музыкальным произведением.

9. Подбор по слуху популярных детских песенок, создание на основе подбора аранжировок для клавишного синтезатора.

Развитию гармонического слуха очень помогает постоянное использование в аранжировках режима автоаккомпанемента, который требует от исполнителя помимо хорошего владения аккордовой техникой ещё и качественного слухового анализа исполняемой гармонической цепочки.

Тембровый слух у юных исполнителей на клавишном синтезаторе развивается в процессе работы над аранжировками музыкальных произведений и их последующим исполнением. Звучание различных тембров синтезатора, как сэмплированных акустических, так и синтезированных на компьютере, неизмеримо обогащает представления клавишника о всём богатстве тембровых возможностей. Соответственно и аналитический слух развивается не в замкнутой однотембровой среде, а в поистине безграничной атмосфере разнообразных звучаний.

3.4. Приёмы и методы развитие музыкальной памяти учащихся класса клавишного синтезатора

Рассмотрим целесообразный метод разбора музыкального произведения. Сидя за столом необходимо внимательно:

— пропеть внутренним слухом всё произведение (все мелодические линии и все подголоски);

— постараться услышать гармоническую вертикаль (если она есть);

— простучать или прохлопать весь ритмический рисунок (особенно самые сложные места);

— внимательно изучить все штрихи, динамику, аппликатуру;

— понять музыкальную форму произведения.

В конце разбора, когда общая картина произведения станет полностью ясна, можно начать исполнять на инструменте, уже чётко представляя себе цель и задачи, которые необходимо выполнить в этом произведении.

Нельзя забывать, что все эти действия необходимо выполнять при неослабевающем внимании и сосредоточенности. Если внимание притупилось, наступила усталость, то стоит на время отложить занятия, чтобы продолжить их при более ясном сознании, ибо музыкальный материал должен сохраняться только в долговременной памяти с сознательным доступом!

Начав с грамотного разбора произведения, следует далее столь же целенаправленно выучивать произведение наизусть, не дожидаясь того момента, когда моторика захватит вас всецело. Запоминать на память вначале лучше так же без инструмента.

Учить следует вдумчиво, медленно. Предварительно лучше мысленно разделить произведение на части (можно обозначить части в нотах карандашом), найдя попутно схожий или одинаковый нотный текст, секвенционное развитие, похожий или одинаковый ритмический рисунок.

Такой предварительный анализ помогает лучше запомнить музыкальный материал, а подчас и сокращает время при заучивании похожих или одинаковых мест. Все возможные мелодические линии необходимо пропевать с

названиями нот, при этом чисто интонируя (т.е. абсолютная сольмизация) и в точном ритмическом движении. Можно применять и метод сольмизации по Альбрехту, то есть ритмизованное чтение нот без интонирования. Но от второго варианта нужно постепенно переходить к первому.

Заучивание одноголосных мелодий, после такой подготовки, вряд ли вызовет какие-либо трудности. Поэтому, обратим внимание на более сложный пример в гомофонно-гармонической фактуре. В этом случае заучивание на память лучше начинать с основной мелодической линии, затем выучить все подголоски, а в конце – аккорды аккомпанемента. При заучивании аккомпанемента желательно также пропевать его в мелодическом виде.

В полифонических произведениях разумно сначала выучить отдельно каждый голос (пропевая с названиями нот), а затем попытаться внутренним слухом представить их совместное звучание.

Метод пропевания нотного текста вслух с названиями нот позволяет подключить к работе слуховую и следственно-логическую виды памяти. Если же при таком пропевании ещё и мысленно представлять исполнение этого текста на инструменте (причём правильной аппликатурой!), то и зрительная память будет в работе, и двигательная подготовится к реальному исполнению.

Наилучшее запоминание получается лишь при постепенном заучивании. При этом, выучив, например, второй такт, нужно вернуться к первому, и повторить их вместе. Этот же принцип применим и к предложениям, периодам, частям. Нужно как бы «нанизывать» выученные отрывки на единую нить памяти, всё время возвращаясь к началу, и повторяя ранее выученное вместе с вновь заученным материалом. Только после такой кропотливой, но очень нужной работы необходимо вернуться к исполнению на инструменте и закрепить выученное за столом двигательной памятью.

При исполнении на инструменте, внутренний слух должен постоянно контролировать получаемый результат. По сути, идеален тот вариант исполнения, при котором музыкант сначала слышит необходимое звучание внутри себя, затем исполняет, а получившееся звучание сверяет с тем, что

сохранил в памяти внутренний слух. В виде формулы это выглядит так: «слышу (внутренним слухом) - исполняю - контролирую (внутренним слухом)». Конечно эта цепочка «память - исполнение - контроль» в реальности происходит столь быстро, что исполнитель не всегда может её осознать. Но принцип мыслить при исполнении на опережение должен быть базовым для хорошего музыканта.

Обращаться к нотному анализу необходимо постоянно, даже после того, как произведение уже прочно выучено и возможно не раз исполнено публично. Ведь даже долговременная память имеет свойство терять мелкие элементы, и подчас исполнитель с удивлением обнаруживает, что играет не ту ноту или не тот штрих в произведении, исполняемом им годами. Следует помнить об этом, и не пренебрегать кропотливым нотным разбором в уже казалось бы не раз сыгранном произведении.

Конечно, при работе над заучиванием произведения на память, преподаватель должен учитывать возрастные особенности ученика. Так, дети младшего школьного возраста заучивают наизусть путём зазубривания, редко понимания до конца, что они учат. Такова психология данного возраста. Подростки же лишаются подобной возможности учить, не вникая в заучиваемый материал, и тем самым, их психология приближается к психологии взрослых людей. Подросткам и взрослым людям всегда для хорошего запоминания необходимо прежде понять изучаемый материал, осознать его до конца. Дети к тому же часто учат дословно («как по учебнику»). Подростки же уловив суть, передают материал с помощью своих формулировок, редко дословно приводя текст учебника. К нотному материалу у разных по возрасту учащихся так же разное отношение. В младших классах дети учат нотный текст без какого-либо разбора формы произведения, гармонического анализа, усвоения логики музыкального развития. Подростки же напротив, начинают анализировать ноты и пытаются понять логику построения произведения.

Нужно ещё раз подчеркнуть, что хороший результат при запоминании на память возможен лишь при систематической целенаправленной и внимательной работе. Такая методика запоминания с успехом используется автором в педагогической практике. Подобным способом заучивал на память великий итальянский скрипач Николло Паганини. Благодаря правильному запоминанию он смог стать первым скрипачом, который исполнял все свои концертные произведения наизусть.

«Один из английских поклонников легендарного скрипача Николо Паганини невольно раскрыл секрет его музыкальной технологии, которая заключалась в феноменальной активности внутреннего слуха артиста. В наши дни такого преданного поклонника Паганини назвали бы фанатом: в течение полугода он безотрывно ездил следом за маэстро, останавливаясь вместе с ним в одних и тех же отелях в соседних номерах. Любопытный англичанин желал проникнуть в святая святых артиста — понаблюдать за его самостоятельными занятиями. Но сколько он ни старался, застать маэстро за этим интимным делом все никак не удавалось: возникало впечатление, что чарующие звуки, которые издает его скрипка на концертах, никак и ничем не подготовлены — маэстро ничего не учил, и в его номере всегда царила тишина.

В один из дней удача улыбнулась отчаявшемуся поклоннику: приникнув к замочной скважине, он вдруг увидел, как Паганини поднес к плечу своего несравненного Гварнери. Ожидая насладиться концертом, который услышит только он один, любопытный поклонник замер от нетерпения. И вдруг он увидел, как маэстро слегка касается струн: он играл беззвучно, контролируя свое исполнение только внутренним слухом. Музыка звучала в голове Паганини и тогда, когда он не издавал ни одной ноты и таких «занятий» ему хватало, чтобы всегда быть в феноменальной творческой форме. Любопытный поклонник уехал ни с чем и впал в еще большее недоумение, чем в начале своего путешествия — о существовании внутреннего слуха этот страстный любитель музыки не подозревал» [2, с. 203].

При заучивании нужно помнить и про то, какое время суток оптимально для заучивания, а какое для повторения. Для заучивания конечно лучше всего использовать утренние и ранне-дневные часы. А вот для повторения лучше всего подойдут вечерние часы. Наилучшее для повторения время – перед сном.

Действительно, как показывает практика, осмысленное «прочитывание» музыкального произведения перед сном даёт хорошие результаты в деле запоминания, особенное, если в течение дня над произведением велась целенаправленная работа. Объясняется это особенностью человеческой памяти: всё что выучено (или ещё лучше, повторено) перед отходом ко сну (при условии, что данная информация была последней для активного восприятия), запоминается гораздо лучше. Во время сна эта информация перерабатывается качественнее и откладывается в долговременную память с сознательным доступом. Но надо помнить, что бывают исключения, и возможно для кого-то эффективнее заучивать вечером, а повторять утром.

Так же не стоит пренебрегать советами учёных в области ароматерапии, которые советуют использовать определённые ароматы в процессе умственной работы и запоминания. «Экспериментально установлено, – пишет в своей книге «Лимон. Мифы и реальность» доктор медицинских наук, профессор Неумывакин И.П., – что вдыхание запаха лимона, эвкалипта, мускуса снимает чувство усталости, возбуждает нервную систему, способствует процессу познания, стимулирует память» [16, с. 18].

Проверкой качества заучивания может быть написание нот на чистом нотном листе по памяти или пропевание (проговаривание) отдельно каждого голоса вслух с правильным ритмом и в указанном авторе темпе.

Предлагаемым методом заучивали музыкальные произведения Ф. Лист, С. Рихтер и другие исполнители. Таким образом, методика внимательного и целенаправленного анализа нотного текста, и использования всех видов музыкальной памяти, является наилучшим и доказанным опытом великих исполнителей средством заучивания наизусть. Применения этого способа заучивания в классе клавишного синтезатора способствует хорошему

заучивания музыкальных произведений наизусть и развитию музыкальной памяти юных клавишников.

Методы и приёмы развития музыкальных способностей, применяемые в классе клавишного синтезатора весьма разнообразны. В зависимости от индивидуальных особенностей ученика применяются те или иные методы и приёмы. При этом, процесс развития музыкальных способностей должен вестись постоянно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе на основе анализа специальной литературы была раскрыта специфика музыкальных способностей; были выявлены особенности их развития на занятиях в классе клавишного синтезатора; предложены методические рекомендации по развитию музыкальных способностей детей в процессе исполнительства на клавишном синтезаторе.

К музыкальным способностям относятся интонационный слух, чувство ритма и аналитический слух. Для проверки наличия музыкальных способностей наиболее оптимален метод тестирования через принцип поступенности (от интонационного слуха к чувству ритма, от чувства ритма – к аналитическому слуху). Такой метод актуален при отборе учащихся в ДШИ и отвечает всем требованиям современных музыкальной психологии и музыкальной педагогики. Кроме музыкальных способностей, музыканту также необходим такой ценный задаток, как музыкальная память.

Применяемые в классе клавишного синтезатора при работе с юными музыкантами методы и приёмы развития музыкальных способностей, разнообразны. Клавишный синтезатор даёт большие возможности для развития музыкальных способностей и музыкальной памяти у обучающихся на этом инструменте. Интонационный слух, чувство ритма, аналитический слух и музыкальная память в процессе обучения игре на синтезаторе поддаются хорошему развитию и укреплению.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982.
2. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. – М.: Таланты-XXI век, 2004.
3. Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М., 1993.
4. Холопова В. Музыка, как вид искусства. – СПб., 2000.
5. Shuter-Dyson, К, Gabriel, С. The Psychology of Musical Abilities. —London, 1981.
6. Казальс П. Радости и печали. Размышления Пабло Казальса, поведанные Альберту Кану // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 8. – М., 1977.
7. Гизекинг В. Так я стал пианистом // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 7. – М., 1975.
8. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М., 1947.
9. Davis J. The Psychology of Music. – London, 1978.
10. Эфруси Е. Музыкальнее воспитание начинающих пианистов в руках педагога-пианиста // Музыканту-педагогу. – М., 1939.
11. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. – М., 1998.
12. Струве Б. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. – М., 1952.
13. Маккиннон Л. Игра наизусть. – Л.: Музыка, 1967.
14. Голубовская Н.И. Работа пианиста // Голубовская Н.И. Диалоги. Избранные статьи. — СПб, 1994.
15. Стоянов А. Искусство пианиста. – М.: МУЗГИЗ, 1958.
16. Неумывакин И.П. Лимон. Мифы и реальность. – М.-СПб: ДИЛЯ, 2009.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК УСЛОВИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КЛАССЕ КЛАВИШНОГО СИНТЕЗАТОРА 5

1.1. Музыкальные способности 5

1.2. Интонационный слух 6

1.3. Чувство ритма 10

1.4. Аналитический слух 13

1.5. Музыкальная память 18

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ НА ЗАНЯТИЯХ В КЛАССЕ КЛАВИШНОГО СИНТЕЗАТОРА 25

2.1. Развитие интонационного слуха учащихся класса клавишного синтезатора 25

2.2. Развитие чувства ритма учащихся класса клавишного синтезатора 26

2.3. Развитие аналитического слуха учащихся класса клавишного синтезатора 27

2.4. Развитие музыкальной памяти учащихся класса клавишного синтезатора 28

ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАЗВИТИЮ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА КЛАВИШНОМ СИНТЕЗАТОРЕ 33

3.1. Приёмы и методы развития интонационного слуха учащихся класса клавишного синтезатора 33

3.2. Приёмы и методы развитие чувства ритма учащихся класса клавишного синтезатора 34

3.3. Приёмы и методы развитие аналитического слуха учащихся класса клавишного синтезатора 35

3.4. Приёмы и методы развитие музыкальной памяти учащихся класса клавишного синтезатора 37

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 42

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 43

Кунгуров Анатолий Владимирович, преподаватель клавишного синтезатора высшей квалификационной категории МБУ ДО «Детская школа искусств» Нижнекамского муниципального района Республики Татарстан

Персональный сайт автора: https://ankungurov.ru/

Пособие содержит рекомендации по методике обучения игре на клавишном синтезаторе. Представляет собой обобщение многолетнего педагогического опыта автора по развитию музыкальных способностей учащихся. Методические рекомендации адресованы преподавателям детских музыкальных школ и музыкальных отделений детских школ искусств.