

программном режиме. Режим удобен для воспроизведения в реальном времени ансамблей и оркестров.

*Режим секвенсера.* Секвенсер представляет собой от 5 до 16 дорожек, предназначенных для записи и воспроизведения песен. Секвенсер может быть полезен уже «продвинутым» ученикам, начиная со среднего школьного возраста. Для младших школьников будет целесообразнее использовать синтезаторы с автоаккомпанементом, т.е. синтезаторы-автоаранжировщики. Мы рекомендуем использовать такие модели, как KORG PA-50, KORG PA-80, YAMAHA PSR-1500, YAMAHA PSR-2000. В этих моделях присутствует много разнообразных стилей (от классических вальсов и мазурок до джаз-рока и хип-хопа), реализованных по всем музыкальным канонам, а также достаточно приближенно к оригиналу подобраны тембры инструментов, что для нашего исследования чрезвычайно важно. Если нет возможности на занятиях использовать синтезатор с хорошим набором тембров (в ценовой категории – 30 000 руб.), лучше развивать тембровый слух ученика с помощью аудио и видеозаписей различных музыкальных произведений.

Итак, мы изучили историю создания клавишного синтезатора, рассмотрели виды клавишных синтезаторов и функции клавишного синтезатора, необходимые для развития тембрового слуха учащихся.

#### *Литература:*

1. Красильников, И. М. Электромузыкальные инструменты. [Текст] / И. М. Красильников – Екатеринбург, 2008. – 44 с.
2. Красильников, И. М. Электронное музыкальное творчество. [Текст] / И. М. Красильников - Дубна, 2007. – 496 с.;
3. Сокольников, А. В. История создания и развития электронных синтезаторов. Цифра против аналога // [Электронный ресурс] <http://www.marketone.ru/arteshok.phml>

*Пьянков Е., ММЗ-501*

### **Характеристика тембрового слуха**

Для того чтобы дать определение понятию «тембровый слух», необходимо выяснить, что такое «тембр» и «музыкальный слух».

Понятие «тембр» употребляется в таких науках, как физика, музыкальная акустика, музыковедение. Рассмотрим это понятие вначале с физической и акустической точек зрения. С физической точки зрения колебания самой низкой частоты в наборе частот и амплитуд звуковой волны служат основным тоном. Их амплитуда самая большая. Все остальные колебания называют обертонами. Отдельно мы не слышим обертонов, но именно они, смешиваясь с основным тоном, образуют тембр.

Различия тембров объясняется присутствием в обычных звуках колебаний разных наборов частот и амплитуд. Количество и качество обертонов зависит от

длины, толщины и материала струны (у струнных инструментов); от длины и среднего размера инструмента; от материала, из которого он сделан; формы инструмента.

В музыкальной акустике понятие «тембр» отличается от физического понятия «тембр». Под тембром в акустике понимают особый характер или окраску звука, зависящую от взаимоотношения его частичных тонов. «Тембр отражает акустический состав сложного звука, т.е. число, порядок и относительную силу входящих в его состав частичных тонов (гармонических и негармонических)», – отмечает в своих работах И.А. Алдошина [1, 35].

По Гельмгольцу, тембр зависит от того, какие верхние гармонические тоны примешаны к основному тону, и от относительной силы каждого из них [4, 82].

В наших слуховых ощущениях тембр сложного звука играет значительную роль. Частичные тоны (обертоны), или, по терминологии Н.А. Гарбузова, верхние натуральные призвуки, имеют большое значение также и в восприятии гармонии [3, 63].

В теории акустики принято считать, что тембр музыкального инструмента изменяется только в разных регистрах. Однако не надо проводить специальных исследований, чтобы заметить, что тембр может меняться и в зависимости от силы, с которой берется звук. Динамика звука, т.е. сила его звучания, оказывается напрямую связанной с тембром. «Красочность исполнения достигается за счет умения обращаться с тембровыми возможностями инструмента, а они, в конце концов, зависят от мельчайших динамических градаций, подвластных музыканту-исполнителю», – отмечал Н. Е. Перельман [5, 34].

Тембр звука зависит не только от физических свойств музыкального инструмента и динамики, но ещё и от частоты колебаний звуковой волны. Основная идея учения о двух компонентах высоты сводится к следующему: изменение одного физического признака – частоты колебаний – влечет за собой изменение двух психических признаков – ощущения высоты и тембра. Эта закономерность была впервые выведена К. Штумпфом [6, 315], а впоследствии расширена и углублена целой плеядой ученых: М. Майером, В. Келером, Ф. Брентано, Г. Уаттом, С. Наделем, Е.А. Мальцевой, Б.М. Тепловым и др.

В соответствии с дифференцированными областями слухового ощущения высоты появились и следующие их определения. В. Келер различает «звуковое тело» – тембровый компонент высоты, и собственно высоту, которую он называет «музыкальная высота». С. Надель понимает собственно высоту как определенное и однозначное переживание звука, согласующегося с особенностями музыкальной композиции, принципами мелодического и гармонического строения. Об этом пишет в своих работах К.В. Тарасова [6, 71]. Б.М. Теплов, выделяя тембровый и высотный компоненты, пишет: «Тембр есть свойство каждого звука как такового, музыкальная высота есть свойство, характеризующее звук в отношении к другим звукам» [7, 71].

Следовательно, тембр музыкального инструмента изменяется в зависимости от длины, толщины и материала струны, от длины и среднего размера инструмента, от материала, из которого он сделан, формы инструмента,

динамических градаций, от частоты звуковых колебаний.

На основе вышесказанного, сделаем выводы. Тембр, как и гармония, отражает звук, который в акустическом своем составе является созвучием. Поскольку это созвучие воспринимается как единый звук без выделения в нем слухом акустически в него входящих частичных тонов, звуковой состав отражается в виде тембра звука. Поскольку же слух выделяет частичные тоны сложного звука, возникает восприятие гармонии. Реально в восприятии музыки имеет обычно место и одно и другое. Борьба и единство этих двух взаимопротиворечивых тенденций – анализировать звук как созвучие и воспринимать созвучие как единый звук специфической тембровой окраски – составляет существенную сторону всякого реального восприятия музыки.

Звуки скрипки и тромбона, фортепиано и английского рожка очень различаются по тембру. Важные, хотя и более тонкие различия обнаруживают и тембры однотипных инструментов (например, струнных смычковых). Система тембров музыкальных звуков весьма сложна. Каждый музыкальный звук может рассматриваться с акустической стороны, например по тому, имеется ли в его составе гармонический (наиболее характерный для музыкального звука) или негармонический ряд призвуков, присутствуют ли в нём форманты, какую часть составляют в нём шумы и т.п.; он может быть охарактеризован по типу инструмента, на котором извлекается (струнные щипковые, электромузыкальные и др.); он может также входить в ту или иную систему по признаку возможности сочетания с другими звуками.

Раскроем понятие «музыкальный слух». Б.М. Теплов говорил о двух значениях этого термина: широком и узком. Под музыкальным слухом в широком значении понимается как звуковысотный слух, так и тембровый, динамический и внутренний; в узком же смысле музыкальный слух рассматривается только в качестве звуковысотного слуха [7, 44].

По К.В. Тарасовой, музыкальный слух и чувство ритма относятся к познавательным сенсорным музыкальным способностям. Поскольку эмоциональная отзывчивость на музыку, ведущие компоненты музыкального слуха (мелодический, тембровый, динамический, внутренний слух), а также чувство ритма необходимы для любого вида музыкальной деятельности, так как без них ни восприятие, ни воспроизведение образной основы музыки не могут быть полноценными, К.В. Тарасова относит их к общим музыкальным способностям [6, 72].

Таким образом, тембровый слух является разновидностью музыкального слуха, наряду со звуковысотным, динамическим и внутренним слухом.

Способность слышать и распознавать звучание различных музыкальных инструментов – вот основная характеристика тембрового слуха. По определению В.А. Вахромеева, тембровый слух – способность слышать не только ноты, но и музыкальный инструмент, которым эти ноты были исполнены [2, 22-24].

Также в научной литературе встречается такое понятие, как темброво-

динамический слух (С.Л. Рубинштейн, К.В. Тарасова, Б.М. Теплов, А.Д. Алексеев). Это понятие встречается, как правило, в методиках обучения игре на фортепиано и объединяет в себе два понятия – тембровый слух и динамический слух. Так как при игре на фортепиано тембр и динамика зависимы друг от друга (при изменении тембра изменяется динамика и наоборот), есть смысл объединить два вида слуха в один. «Тембр и динамика – это тот материал, которым, прежде всего, творит исполнитель», – указывал Б.М. Теплов [7, 23].

Итак, тембр зависит от динамики, а она, в свою очередь, зависит от характера «туше» (прикосновения), при помощи которого извлекается звук. Пианистам известны такие способы извлечения звука, как: 1) *marcato* – четко; 2) *portamento* – тяжело; 3) *legato* – связанно; 4) *non legato* – не очень связанно; 5) *staccato* – отрывисто; 6) *sforzando* – акцентуруя.

Соответствующие приемы звукоизвлечения встречаются в практике исполнения на каждом инструменте. У исполнителя, обладающего большим мастерством, каждый из этих видов туше имеет свои градации, благодаря чему достигается большая палитра тембровых красок в исполнении. Таким образом, развитие темброво-динамического слуха оказывается связанным с развитием тактильных ощущений и тонких мышечных движений, их безупречной координацией. Из сказанного понятно, что профессионализм музыканта во многом обусловлен мерой развитости темброво-динамического слуха.

На основании произведенного анализа, мы можем констатировать, что развитый тембровый слух музыканта характеризуется способностями:

- определять на слух музыкальный инструмент, на котором сыграно произведение или партия;
- определять штрихи, которыми сыграны музыкальные фрагменты;
- слышать и различать музыкальные инструменты, играющие сольно, в ансамбле, оркестре;
- уметь подбирать тембр инструмента (на синтезаторе или компьютере), наиболее приближенный к оригиналу;
- уметь подбирать тембр солирующего или аккомпанирующего музыкального инструмента в зависимости от жанра произведения, его стилиевой принадлежности (как в исполнительской, так и в аранжировочной деятельности);
- уметь подбирать тембр, исходя из соображений соответствия тембра тому или иному музыкальному образу;
- уметь редактировать тембр (на синтезаторе или компьютере), в зависимости от поставленной задачи;
- определять штрих, которым нужно сыграть конкретное музыкальное построение.

Итак, опираясь на работы различных ученых, мы дали определение понятиям «тембр» (с точки зрения физики, акустики и теории музыки), «музыкальный слух», «тембровый слух», «темброво-динамический слух». Мы также раскрыли характеристику тембрового слуха – критерии его развитости и

методы практического применения.

#### *Литература:*

1. *Алдошина, И. А., Приттс, Р.* Музыкальная акустика. [Текст] / И. А. Алдошина, Р. Приттс - СПб.: Композитор, 2006. – 720 с.
2. *Вахромеев, В.А.* Элементарная теория музыки. [Текст] / В. А. Вахромеев - М.: Музыка, 2002. – 324 с.
3. *Гарбузов, Н. А.* Зонная природа звуковысотного слуха. [Текст] / Н. А. Гарбузов - М., 1948. – 158 с.
4. *Гельмгольц, Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. [Текст] / Г. Гельмгольц - СПб, 1875. – 412 с.
5. *Перельман, Н.Е.* Вигасероятя. [Текст] / Н.Е.Перельман - СПб, 2007. – 155с.
6. *Тарасова, К. В.* Онтогенез музыкальных способностей. [Текст] / К. В. Тарасова - М.: Педагогика, 1988. – 108 с.
7. *Теплов, Б. М.* Психология музыкальных способностей. [Текст] / Б. М. Теплов - М., 1947. – 288 с.

*Самылова Д., МЗ-412*

### **Развитие творческих способностей личности средствами музыкального искусства**

Современная социальная ситуация является переломной. Разрушаются и во многом утрачиваются молодым поколением духовные идеалы. Вот почему в настоящее время многократно возрастает значение искусства, в том числе и музыкального, как одного из могущественнейших средств духовного развития личности.

В системе музыкального образования назрела необходимость не только значительного расширения содержания и задач музыкального образования, но и серьезного пересмотра его основных принципов. Без этого невозможно выполнение тех требований, которые в области музыкально-эстетического образования и воспитания сегодня предъявляет жизнь.

Первый шаг на пути выхода из создавшейся ситуации – создание разноуровневых программ с различной ориентацией. Одни из них в большей степени должны быть нацелены на воспитание профессиональных качеств, навыков, умений, другие – на общее музыкальное развитие. Соответственно этому на организационном уровне будут формироваться группы – специальные и общие.

Проблема интереса, увлеченности – одна из фундаментальных проблем всей педагогики, и ее умелое решение важно для успешного ведения занятий по любому предмету. Но особое значение она приобретает в области искусства, где без эмоциональной увлеченности невозможно достичь каких-либо положительных результатов. Вот почему при составлении программ необходимо исходить из следующих важнейших принципов.

- 1) Нацеленность музыкального воспитания, прежде всего, на выявление