**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО»**

**Факультет музыкального искусства Кафедра**

# ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Современные тенденции игры на ударных инструментах как практическая проблема

Студента

Направление подготовки 51.03.06 Библиотечно-информационная деятельность Специализация:

**Ивановой Иванны Ивановны**

Научный руководитель: Допущена к защите:

Должность, уч. Степень, ФИО Должность (доц/проф), ФИО

« » 20

г.

« » 20

г.

(подпись) (подпись)

Выпускник:

Иванова Иванна Ивановна

« » 20

г.

(подпись)

Луганск 2025

# ОГЛАВЛЕНИЕ

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_TOC_250006)

ГЛАВА 1. Традиции и современные достижения в области 6

исполнительства на ударных инструментах

* 1. [Ударные инструменты: исторические и тембровые аспекты 6](#_TOC_250005)
  2. [Трактовка ударных инструментов в музыке 13](#_TOC_250004)

ГЛАВА 2. Основополагающие моменты методики игры на 22

ударных инструментах на современном этапе

* 1. [Работа над техническим материалом 22](#_TOC_250003)
  2. [Урок как основная форма учебно-воспитательной работы 34](#_TOC_250002)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 42](#_TOC_250001)

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 44

[ПРИЛОЖЕНИЕ 48](#_TOC_250000)

# ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы.** Музыка ХХ века характеризуется повышенным интересом к инструментальным тембрам. Активно переосмысливаются функции традиционных инструментов в различных составах, изобретаются новые звучности путем смешения тембровых красок, введения новых инструментов, а также изобретения новых способов исполнения на традиционных. Одну из важнейших ролей в симфоническом оркестре начинает играть группа ударных инструментов, ее функция значительно расширяется вместе со значительным расширением инструментального состава. Благодаря широчайшей тембровой палитре, которая свойственна этой группе, значительно расширяется и образная сфера, в которой она применяется.

Развитие ударных инструментов в различных культурах происходило одновременно, но в каждом регионе эта группа приобрела свои особенности, обусловленные менталитетом и культурными традициями. В современной музыкальной культуре эти традиции пересекаются, что нашло отражение в педагогической практике. С одной стороны, возрастающее количество симфонических оркестров требует воспитания специалистов-ударников, владеющих навыками игры на академических симфонических инструментах. С другой стороны, активная пропаганда народного творчества приводит также и к осознанию необходимости обогащения современной музыкальной исполнительской традиции и педагогики методами игры на национальных инструментах, которые вырабатывались на протяжении тысячелетий. Наконец, с третьей стороны, доминирование массовой популярной музыки обуславливает интерес к игре на современных ударных установках. Характеризуя процесс появления и феномен распространения новой формы комбинации ударных, которая нашла широкое применение в эстрадно-джазовой и популярной музыке, Г. Соколов, отмечает: «С появлением на мировой художественной сцене джазовых произведений, с развитием рок- и поп-музыки, введением в

академическое искусство элементов эстрадного толка, возникновение и развитие ударной установки, как одного из важнейших ритмообразующих элементов в эстрадных жанрах, стало необходимостью, без которой указанные жанры не смогли бы существовать в виде, столь привычном для восприятия и понимания современного человека» [30, с. 1].

Повсеместное использование ударных инструментов в современной музыке, востребованность в педагогической практике как в курсе государственных учебных заведений различного уровня обучения, так и во многочисленных частных школах игры на ударных делает актуальными вопросы, связанные с методикой постановки исполнительского аппарата, что обусловило также и **актуальность** темы данной работы. С другой стороны, об актуальности свидетельствует также многочисленность авторских школ игры, направленных на доступное и понятное как профессионалам, так и любителям, объяснение техники игры.

**Объект** исследования – исполнительство на ударных инструментах.

**Предмет** – современные исполнительские и методические задачи ударников.

**Цель** работы: рассмотреть исторические, исполнительские и методические аспекты современного искусства игры на ударных.

## Задачи:

* рассмотреть основные современные ударные инструменты, их тембровые и выразительные особенности;
* выявить особенности использования ударных в различные исторические эпохи;
* рассмотреть основные принципы постановки, методы и приемы игры на ударных на примере малого барабана;
* проанализировать особенности проведения урока в классе ударных инструментов.

**Методы** исследования: источниковедческий, аналитический.

**Теоретической** базой работы послужили исследования и методические разработки современных и зарубежных авторов, труды по инструментоведению и истории оркестровки. Различным методическим вопросам постановки аппарата на ударных инструментах и технике игры посвящены работы К. Купинского, А. Панайотова, В. Осадчука, В. Снегирева, В. Макурова, Г. Кизанта, М. Клоца, В. Ловецкого, С. Макиевского, И. Олейникова и других. Историческим аспектам развития ударных инструментов и их художественно- выразительным особенностям посвящены работы (или разделы работ) Г. Берлиоза, Н. Римского-Корсакова, Н. Зряковского, Е. Андреевой, В. Парамонова, С. Василенко, Э. Денисова и других.

**Практическая значимость.** Результаты данной работы могут быть использованы в курсе инструментовки, истории оркестровых стилей, в практической работе ударников в классе по специальности.

**Структура исследования**. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, включающего 35 наименований, приложения. Общий объем работы 50 страниц, основного текста – 41 страница.

## ГЛАВА 1. Традиции и современные достижения в области исполнительства на ударных инструментах

## Ударные инструменты: исторические и тембровые аспекты

Рассмотрим отдельные инструменты, которые составляют основу ударной группы современного оркестра.

*Малый барабан* (ит. Tamburo, Tamburo piccolo, фр. Caisse claire, Tambour militare, Tambour chinois, Tambour petit, англ. Side drum, нем. Kleine Trommel) – ударный инструмент без определенной высоты звучания, который можно отнести к разряду украшающих инструментов среднего строя (Римский- Корсаков), т. е., инструмент, который хорошо сочетается с другими инструментами среднего регистра [28, с. 32-33].

Г. Берлиоз описывает малые барабаны как инструменты, которые «редко находят себе хорошее применение, если не считать больших духовых оркестров. <...> Но восемь, десять, двенадцать или более барабанов, исполняющих в военном марше ритмический аккомпанемент, или crescendo на тремоло, могут быть поистине великолепными помощниками духовых инструментов. Простые ритмы без всякой мелодии, <...> предназначенные исключительно для подчеркивания шага солдат, становятся увлекательными, когда их исполняют сорок или пятьдесят одних только барабанов» [8, с. 489- 490]. Со времен Г. Берлиоза, выдвигавшего такую, достаточно одностороннюю точку зрения, прошло достаточно много времени и в музыке ХХ века значительно изменились эстетические установки, благодаря которым тембры ударных инструментов, а вместе с ними и малого барабана, выходят на первый план.

Тембр малого барабана имеет своеобразные характеристики: он трескучий, звонкий, сухой. Один из основных приемов игры на инструменте это дробь, которая звучит очень выразительно. В современной музыке используются самые разнообразные виды ритмических фигур для достижения

разнообразных выразительных эффектов. Г. Дмитриев в исследовании

«Ударные инструменты» так описывает устройство барабана: «Его корпус цилиндрической формы, имеет от 13 до 18 см. в высоту при диаметре в 35 см.; изготавливается из хромированной или никелированной латуни. С каждой из сторон барабана натянута и закреплена ободками кожа, натяжение которой (настройка) может регулироваться 6-8 общими сквозными или 12-16 односторонними винтами. Поперек нижней резонансной кожи натянуты струны (до 16). С помощью особого механизма, нажатием рычажка, помещенного сбоку барабана, можно пользоваться звучанием барабана без струн – senza corde (звук более глухой, дряблый и слабый) в противоположность обычному звучанию со струнами – con corde, придающими характерную твердость, остроту, трескучесть и увеличивающими силу звучания» [13, с. 35]. Звукоизвлечение на малом барабане происходит при помощи использования палочек с различной величиной головок, от которой зависит громкость звучания инструмента. Кроме этого, в качестве инструмента звукоизвлечения используют металлические метелочки (в паре или в сочетании палочка+метелочка), что особенно распространено при исполнении джазовых композиций.

Таким образом, большинство исследователей, которые занимались вопросами оркестровки, отмечают типичную для тембра инструмента трескучесть, резкость и отрывистость звучания. При том, что малый барабан относят к группе инструментов без определенной высоты звучания, возможно регулировать при помощи натяжения его высотность в пределах малой терции. Используя инструменты различной настройки и величины также возможно составить достаточно большой ряд, который может расширить выразительную палитру оркестра, а в зависимости от звуковысотности эти полученные разновидности барабанов, как и других инструментов, можно разделить на четыре группы (альт, сопрано, бас и основной вид).

История развития искусства игры на малом барабане уходит корнями в древние времена, поскольку, барабан – самый древний и простейший вид

музыкальных инструментов, который первоначально использовался в ритуальном контексте. Все многочисленные разновидности барабанов в самых различных европейских и внеевропейских культурах имеют сходное строение из двух частей: это корпус-резонатор и мембрана, которая натягивается сверху на него. Однако, первоначальная функция, которую выполнял этот инструмент, также, как и строение одинаково: барабан использовался в различных ритуальных обрядах первобытных племен, так же, как и в настоящее время используется в обрядах современных племен.

Археологические находки позволяют определить, что ранние образцы барабанов были деревянные, керамические, в качестве мембраны использовалась выделанная кожа. Барабаны, как и в настоящее время, были чрезвычайно разнообразны по форме и размеру, что несомненно, влияло на качество звучания, тембр и способы игры на этих инструментах.

Исторические корни современного малого барабана не определены точно, считается, что его предшественником была разновидность барабана из Прованса, который отличался небольшим размером и весом, благодаря чему исполнитель мог легко удерживать его на уровне груди. Особенностью этого инструмента было его устройство: в отличие от большинства барабанов, на которые натягивается кожа, у этого инструмента роль игровой поверхности выполняла натянутая на корпус кишка. Согласно другой версии, предшественник малого барабана был завезен в Европу через Турцию из северной Африки. Он был цилиндрической формы, а натяжение мембраны на таком инструменте достигалось путем использования наружных механизмов напряжения. Независимо от происхождения, барабан получил широкое распространение.

В зависимости от ореола распространения и функциональной принадлежности, выработались два способа игры на барабанах: при помощи рук и при помощи палочек. Традиционным также является сочетание барабанов и духовых инструментов. В древности это были простейшие инструменты

(тростниковая флейта, свирели и т. д.), начиная со средневековья барабаны, наряду с духовыми прочно вошли в практику использования в военной сфере. Игра на барабане способствовала поднятию боевого духа солдат, благодаря мощному и яркому звучанию.

Использование барабанов в условиях военных походов способствовало выработке специфического способа ношения: как правило, инструмент на ремне вешался на шею исполнителя, с легким наклоном вправо. Отсюда одно из названий малого барабана – Side drum, «боковой барабан». Именно этот способ ношения инструмента был причиной своеобразной, несимметричной постановки рук, которая в дальнейшем была перенесена в практику симфонического музицирования и используется до сегодняшнего дня.

Широко известно, что в Европе особую популярность в XVIII веке приобрели так называемые «янычарские оркестры» – турецкие военные оркестры, отличавшиеся необычным для европейского слуха составом инструментов: в него входили дауль (большой барабан), 2 сардар-нагара (небольших барабанчика), 2 цил (тарелки), 7 бори (медных труб), 5 цурнадер (шалмеев), бунчук (турецкий полумесяц), а также треугольник. Происхождение этот оркестра относят к XIII веку, а его звучание воспринималось европейцами, благодаря тембрам входящих в его инструментов ударной и духовой групп, как рычащее, гремящее. Однако, возникшая в XVIII веке мода на турецкие инструменты способствовала включению барабанов и треугольника в состав сначала оперного, а затем и симфонического оркестров.

В XIX в. наряду с активным использованием малого барабана в симфонических и оперных оркестрах можно наблюдать тенденцию к техническому усовершенствованию малого барабана. Так, если ранее параметры инструмента составляли: 10-30 см. в глубину и до 40 см. в диаметре, то в XIX века происходит его укрупнение. На развитие технических характеристик повлияло изобретение К. Уордом нового способа натяжения

мембраны посредством болтов, заменившим бытовавший ранее способ натяжения веревки по окружности.

В музыке ХХ века происходит расширение сферы использования малого барабана, использование ряда его видовых разновидностей (сопрано, альт, тенор и бас). Расширяется палитра выразительных возможностей инструмента. Так, классический способ игры на малом барабане – отступив примерно треть от края инструмента. Широкий диапазон динамических оттенков достигается при перемещении точки звукоизвлечения ближе к краю или к середине мембраны: у края достигается более сухой, звонкий и тихий звук, в середине он более гулкий и глухой. Громкость исполнения зависит не только от точки удара, но и от величины палочек: чем больше головка, тем громче звук, а также от использования сурдины – небольшого лоскута, который располагается непосредственно на мембране и способствует оглушению тембра. Приглушения звучности можно также достигнуть с помощью свободной руки, если позволяет ритмический рисунок. Палитра способов звукоизвлечения расширяется путем введения в исполнительский обиход металлических метелочек (двух или в сочетании с палочкой), которые создают особое шуршащее звучание. Такой прием был перенесен в классическую музыку из практики джазового исполнительства.

*Большой барабан.* Данная разновидность имеет, несомненно, общие корни с малым барабаном, однако существенными являются ее тембральные характеристики, что определило и функции использования инструмента. Достаточно продолжительное время большой барабан входит в состав военных оркестров (первоначально – турецких, благодаря чему за инструментом длительное время было закреплено название турецкий барабан – tamburo turco). Т. к. в военные оркестры использовались преимущественно на маршах, из-за чего барабан вешали на плечо – такой способ игры сохраняется во многих современных духовых оркестрах.

Большой барабан (cassa) – один из наиболее крупных инструментов ударной группы, который также не имеет определенной высоты звучания, но обладает низким и густым тембром. В устройство инструмента входят металлический цилиндр с натянутой с двух сторон кожей.

В контексте симфонического оркестра звучание большого барабана может приобретать самое разнообразное выразительное значение. Разнообразие колористических эффектов, которые доступны большому барабану, было по достоинству оценено академическими композиторами. Так, Г. Берлиоз отмечает, что «большой барабан великолепен, если применять его умело. Например, его можно ввести … для дальнейшего усиления твердо устоявшегося ритма... Вступление барабана оказывает в подобном случае удивительное действие; пульс оркестра становится необычайно мощным; упорядоченный шум превращается в музыку. В ударах pianissimo большого барабана, совместно с тарелками … есть что-то величественное и торжественное. Наоборот, удар pianissimo *одного* большого барабана звучит мрачно и угрожающе … он подобен отдаленному пушечному выстрелу» [8, с. 484].

*Том-том* (tom-tom) – инструмент предположительно китайского происхождения, который представлял собой небольшой инструмент высотой 10-12 см. На деревянный корпус с одной стороны натягивалась кожа. Благодаря различному размеру, том-том может издавать различный по тембровой окраске звук – низкий, сочный и густой (большой том-том), глуховатый у среднего и звонкий, острый и яркий у высокого. Современный том-том значительно отличается от своего исторического предшественника: высота звука на нем регулируется, а звук извлекается при помощи палочек от малого барабана (или литавр в симфоническом оркестре).

*Тарелки.* Группа тарелок в современных оркестрах и ансамблях достаточно разнообразна – это: кротали (помпейские тарелочки), китайские тарелки, подвесные тарелки, хай-хэт (чарльстон), турецкие тарелки. Звуки, которые можно извлекать из этих инструментов разнообразны и многочисленны

по тембровой окраске и способны значительно расширить тембровый диапазон любого коллектива.

Основу симфонического оркестра, как правило, составляют тарелки (турецкие – piatti turci) – старинный инструмент без определенной высоты звучания, которые обладают резким, звонким тембром, который может значительно изменяться в зависимости от способа звукоизвлечения. Так, при помощи удара тарелок друг об друга достигается громкий, раскатистый звук; при помощи палочек от литавр (или других видов палочек) можно добиться глуховатого или звонкого, но тихого звучания; скольжением тарелок друг об друга исполняется прием глиссандо.

В эстрадных группах в составе ударных установок, как правило, используют два вида тарелок: подвесную и хай-хэт, однако, возможно использование расширенного состава, что значительно расширит и выразительные возможности. Подвесная тарелка (piatto sospeso) – обычная тарелка, закрепленная, как правило, на специальном кронштейне или стойке. Как правило, звук извлекается при помощи палочек от малого барабана различными способами – отдельными ударами и тремоло.

*Хай-хэт* (hi-hat, charleston) – педальная тарелка, устройство которой было изобретено в начале ХХ в. в связи с тем, что она прочно вошла в состав джаз- бэндов. Представляет собой пару тарелок, одна из которых зафиксирована неподвижно, а другая приводится в движение ногой при помощи педального механизма. Благодаря этому руки ударника остаются свободными, но в то же время он может при помощи ударов тарелок отмечать отдельные доли такта. В зависимости от продолжительности нажатия на педаль можно достичь длительного вибрирующего звучания (удерживать педаль) или короткого, отрывистого звука (сразу после нажатия педаль отпустить). Разнообразные тембровые эффекты достигаются при помощи игры на хай-хэте различными видами палочек (от малого барабана, с резиновыми насадками и т. д.) и металлическими метелочками, либо совмещая эти приемы.

## Трактовка ударных инструментов в музыке

Введение ударных инструментов в оркестр происходило с момента формирования собственно самого симфонического оркестра. Рассмотрим вкратце этапы эволюции использования ударных. Первые образцы применения литавр в качестве одного из инструментов оркестра можно встретить в произведениях композиторов эпохи барокко (Люлли, Скарлатти, Генделя, Баха). Однако, неустойчивость оркестровых составов, которая характеризует партитуры этого периода, обусловленная наличием или отсутствием исполнителей, повлияла и на регулярность включения литавр. Композиторы делали это нерегулярно, чаще всего – для достижения особых звукоизобразительных эффектов. Отсутствие регулярности в применении литавр можно также связать с преимущественным полифоническим складом музыки, с отсутствием необходимости выделять метрическую пульсацию. Как правило, литавры используются в сочетании с трубами для создания тембрового контраста струнный группе, что отмечает А. Карс: «Флейты, гобои и фаготы, гобои и трубы, одни трубы или в сочетании с литаврами были излюбленными группами духовых, применявшихся в это время в чередовании со струнными» [19, с. 85]. В качестве примера такого рода сочетания можно привести отрывок из «Оды св. Цецилии» Г. Перселла.

Такая практика использования ударных в оркестре сохранялась на протяжении долгого времени, даже в творчестве крупнейших композиторов первой половины XVIII века можно наблюдать функционально- колористическую трактовку ударных. Так, у Баха литавры по-прежнему входят в состав духовой группы, противопоставленной струнным и объединяющей гобои, фаготы, трубы, корнеты, и тромбоны, что было продиктовано наличием в оркестре исполнителей и полифоническим стилем мышления. Более дифференцированно подходит к оркестровке Гендель, в партитурах которого выделяются четырехголосный струнный оркестр, группу деревянных духовых

(2 гобоя, 1-2 фагота) и группа медных (2-3 трубы и литавры и/или валторны). Литавры, настроенные в тонику и доминанту строя, практически всегда играют с трубами. Генделю принадлежит новаторский прием контрастного сочетания этих трех групп, при помощи которого он добивался мощных выразительных эффектов.

Новаторских подход к трактовке ударных обнаруживаю партитуры К.- В. Глюка. Как выдающийся оперный реформатор, Глюк считал, что «Все инструменты нужно вводить соответственно со степенью интереса и пафоса в тексте» [8, с. 127]. В связи с этим, он значительно расширяет количество используемых ударных, вводя, в соответствии с требуемыми сценическими эффектами, такие инструменты, как большие барабаны, тарелки, цилиндрический барабан и треугольник (например, в 1 действии оперы

«Ифигения в Авлиде»). Кроме того, к новаторству Глюка можно отнести прием использования традиционного сочетания труб и литавр не только в моментах оркестрового tutti для создания более мощной звучности, но также и для эффектов piano, легкого и мягкого звучания. Используя такие драматические эффекты, Глюк значительно обновляет выразительную палитру оркестра, предвосхищая оркестровые находки композиторов XIX века.

Оркестровое мышление композиторов классического периода (Гайдна, Моцарта, Бетховена и их современников) связано со становлением и утверждением гомофонно-гармонического стиля, а также приводит к расцвету оркестрового искусства. Вместе с тем, состав и функция ударных мало отличается от предыдущего периода. Расширенный состав — большой барабан, тарелки и треугольник — встречается по-прежнему только в оперных партитурах, большей частью для изображения сцен восточного колорита. В симфонической музыке известна лишь «Военная симфония» Гайдна, в которой использован такой состав. Колокольчики вводит Моцарт в оперу «Волшебная флейта» в связи с особенностями сюжета. Внимание композиторов и исполнителей этого времени сосредоточено на развитии деревянных и медных

духовых инструментов, совершенствуется их строение и технические приемы звукоизвлечения.

Активное усовершенствование инструментария характеризует оркестр

XIX века. Такие попытки предпринимались и в отношении ударных, в частности, приспособления для быстрой перестройки литавр. Тем не менее, эти изобретения не прижились. Стабильным вплоть до начала ХХ века остается и состав ударных инструментов в оркестре (преимущественно, в оперном); это: литавры, большой и малый барабаны, тарелки и треугольник. Так, например, в оркестровой картине Вакханалия из оперы «Тангейзер» Р. Вагнера чувственный колорит сцены подчеркнут богатой оркестровкой. В составе оркестра использованы треугольник, тарелки, трещетка, литавры. Остальные инструменты, например, колокола, колокольчики, ксилофон, челеста, использованные в ряде произведений для создания разнообразных эффектов, не становятся постоянными в составе. Симфонический оркестр еще более консервативен: в нем используются практически только литавры. Все известные выразительные и драматические эффекты, удачные находки в области оркестровых звучностей сосредоточены в этот период в области трактовки струнных и духовых.

Тем не менее, и в области трактовки ударных в этот период намечается ряд изменений. Та, середина столетия характеризуется более свободной и артистичной трактовкой литавр, используются три инструмента вместо двух, применяется больше вариантов настройки, а также ряд новых приемов, например тремоло на двух литаврах, что значительно расширяет функции и выразительное значение этого инструмента. Г. Берлиоз в «Большом трактате о современной оркестровке» описывает многообразие приемов игры на литаврах, в число которых входит достижение разнообразных колористических эффектов путем использования палочек с различными головками.

В XIX веке фактически сформировался основной состав симфонического оркестра, который сохранился практически до нашего времени в силу

сбалансированности тембров. Введение расширенного состава, предложенное поздними романтиками, в частности, Вагнером. Не нарушает этого принципа, а только расширяет количественный состав. Так, в партии ударных в вагнеровском оркестре используется большое количество литавр, но не появляются новые инструменты, которые оказали бы принципиальное воздействие и изменили бы колорит.

Таким образом, на протяжении нескольких веков ударная группа является в составе симфонического и оперного оркестров наиболее консервативной и стабильной. Н. Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» отмечая подчиненное значение ударной группы, пишет, что «Ударные применяются лишь изредка и большей частью не во всем своем составе, но поодиночке, по два или по три» [28, с.236], они всегда подчеркивают ритмический рисунок других групп. Это, отчасти объясняется своеобразием тембра инструментов группы, появление которого выгодно в качестве определенного кратковременного эффекта.

В начале ХХ века поиски новой выразительности приводят к пересмотру традиционных взглядов на ударные. Первыми произведениями, в которых происходит такой пересмотр, стали «Электра» Р. Штрауса, Восьмая симфония Г. Малера, «Жар-птица», «Весна священная», «Свадебка» И. Стравинского и другие. Состав ударной группы настолько расширяется, что она не только становится развернутой оркестровой группой, равноценной другим, но выходит за рамки оркестра. Во второй половине столетия появляются произведения, созданные для одних ударных, одно из первых – «Ионизация» Э. Вареза для 41 ударного инструмента и двух сирен.

Прежде, чем остановиться на подробной характеристике изменений ударной группы, необходимо отметить те качественные изменения в музыкальном мышлении, которые определили этот процесс. Так, главным фактором увеличения роли ударных является переосмысление функций компонентов музыкального языка. Гармония и мелодия к рубежу XIX-ХХ веков

утрачивают свое доминантное положение основного формообразующего элемента. Расширение тональности и ее утрата (появление техник додекафонии, пуантилизма, свободной атональности, а позже – сонористики) вызывают необходимость привлечения в качестве факторов формообразования других средств — ритма и тембра. Усиление красочной стороны и способствовало небывалому ранее расширению ударной группы, а многообразие ударных, представленных в различных национальных музыкальных культурах, способствовало этому процессу.

Ударная группа становится равноправным участником партитуры, принимая на себя тождественные другим оркестровым группам функции. Существенно разрастается и количественный состав инструментов данной группы. Постепенно в нее вводятся такие инструменты: там-там, гонг, ков-белл, ксилофон, маримба, вибрафон, деревянные африканские барабаны, ложки, трещетки, многочисленные немузыкальные предметы, обладающие специфическим тембром – перечень инструментов может быть достаточно длинным, в современном оркестре может быть до 80 и более инструментов, которые можно разделить на несколько крупных групп. А именно: мембранофоны, металлические и деревянные идиофоны, инструменты с определенной высотой звучания, инструменты с неопределенной высотой звучания. Многообразие художественных замыслов и тембровых находок приводят к отсутствию стабильных составов этой группы, к предельной их индивидуализации.

Кроме использования классических ударных, различного вида многочисленных традиционных национальных разновидностей, широко применяются в современной музыке приемы нетрадиционного использования инструментов других оркестровых групп. Так, один из популярных приемов – игра древком смычка по струнам (col legno), создающий клацающую звучность; широко используется игра на клапанах кларнета, саксофона, различные

преобразования фортепиано (игра на прижатых рукой струнах, глиссандо ногтем, медиатором, палочками от ударных) и т. д.

Существенное изменение соотношения функций оркестровых групп отмечается Г. Дмитриевым: «Возросшее значение ударных определялось всей эволюцией музыкального тембра как составной части музыкального целого. Это развитие в свою очередь привело к качественно новым взаимоотношениям оркестровых групп, к утверждению новых принципов тембровой дифференциации; выразительными свойствами ударных инструментов в определенной мере были предопрелены пути развития оркестра и музыке в целом» [13, с. 149]. В 20-е годы ХХ столетия в произведениях И. Стравинского, Б. Бартока, Д. Мийо, Э. Вареза намечаются две тенденции использования ударных:

1. расширение состава ударных с неопределенной высотой звучания, причем часто используются инструменты одного вида, но разного размера, что свидетельствует о расширении тембрового «звукоряда», что делает возможным участие группы в качестве полноценного компонента фактуры;
2. использование ударных с определенной высотой звучания в качестве солирующих инструментов, что связывается с определенным музыкальным содержанием.

Многочисленность и разнородность состава позволяют дифференцировать функции инструментов внутри группы так, как это происходит в других группах инструментов. Кроме того, развиваются и совершенствуются приемы игры, значительно возрастает технический уровень сложности партий отдельных инструментов и групп.

На фоне этих общих тенденций, стиль использования ударных в партитурах индивидуален у каждого композитора.

ХХ в. показателен с точки зрения развития инструментария ударной группы как в академических, так и в эстрадных коллективах. Он обогащается многочисленными этническими разновидностями ударных, необходимо

отметить, что интенсивное развитие группы происходит благодаря формированию новых течений – джазовой, эстрадной, рок-музыки.

«Классическая» форма ударной установки появилась и развивалась благодаря существованию уличных негритянских оркестров и изначально включала походные большой и малый барабаны и парную тарелку, которые два барабанщика носили на себе, что позволяло мобильно передвигаться. Эти европейские формы инструментов, которые производились в больших количествах в годы Гражданской войны в Штатах (а после ее окончания ставшие не нужными), были использованы в музыкальной практике музыкантами афро-американского происхождения. Зарождающаяся, новая джазовая музыкальная традиция, таким образом, синтезировала присущую афро-американскому музыкальному фольклору опору на ритмическое начало и европейский инструментарий.

В начале ХХ в. с появлением стационарных коллективов (как малых групп, так и джаз-бэндов) в кафе, на танцплощадках и теплоходах, ударная установка модифицировалась и стала включать большой барабан (устанавливался на полу), подвесные тарелки, малый барабан, один или несколько том-томов, ряд вариативных дополнительных шумовых инструментов (коробочки, панцири черепах, автомобильные клаксоны и т. д.).

Наиболее ярко процесс видоизменения привычных инструментов духового оркестра можно проследить на примере видоизменения ударной установки. Так, несмотря на то, что ножная педаль была изобретена еще в середине XIX в., ее активное использование и совершенствование происходит только в начале ХХ в. в сочетании с различными модификациями большого барабана. Г. Багдасарьян пишет, что «Классическая ударная установка новоорлеанского «джаз-бэнда» запечатлена на снимке ансамбля Original Dixieland Jazz Band, сделанной около 1917 года, где ударник Тони Сбарбаро сидит за установкой, где к большому барабану сверху приделана тарелка. Обод большого барабана использовался для более тихой игры, а тарелка для ярких

«взрывов». Бэйби Доддс, один из главных музыкантов, «ответственных» за современный вид ударной установки, начал играть около 1912 года и использовал множество приспособлений» [4].

К раннему периоду существования джаза относится и появление термина ритм-секция, который возник в противовес секции духовых, в которую входили трубы, тромбоны, саксофоны. Для обеспечения гармонической и ритмической поддержки этих мелодических инструментов были объединены фортепиано, гитара / банджо, контрабас (выполняют роль басового голоса) и барабаны (и другие перкуссионные инструменты). В зависимости от наличия или отсутствия инструментов в составе ансамбля функции ритм-группы могут передаваться, например, гитаре или фортепиано, а в импровизационных квадратах ударная установка или бас-гитара могут выполнять роль солирующего инструмента.

Таким образом, «классический» состав ударной установки определяется наличием большого барабана, малого барабана и подвесной тарелки Позже в этот достаточно устоявшийся набор барабанов и подвесных тарелок вошел хай- хэт – и именно этот состав инструментов является базовым. Дифференцировались и функции инструментов: при помощи игры ногой на большом барабане исполнитель показывал сильные доли (to beat), при помощи хай-хэта – слабые (off beat). Кроме того, в состав, как правило, входят три том- тома (басовый и два альтовых, различных по высоте).

Современная ударная установка может включать многочисленные видовые инструменты (в том числе электронные), на которых играет универсальный музыкант-ударник руками и ногами при помощи педалей. Комплектность ударной установки часто зависит от нескольких факторов – стиля исполняемой музыки, требуемого художественного эффекта, профессионализма музыканта. Г. Соколов на основании анализа современной исполнительской практики отмечает, что в состав ударной установки могут входить: «1) большой барабан; 2) малый барабан; 3) парные тарелки на

специальной подставке, или хай-хет; 4) том-том; 5) тарелка райд; 6) тарелка крэш; 7) тарелка сплэш; 8) тарелка чайна; 9) тамбурин без мембраны; 10) ков-

белл; 11) вуд-блок; 12) бонго; 13) конга; 14) джембе; 15) тимбалес; 16) гонг-бас

барабан; 17) гонг; 18) там-там; 19) рото-том; 20) октобан; 21) чаймс; 22) дополнительные электронные ударные инструменты. Есть еще ряд ударных, которые не перечислены здесь. Они крайне редко включаются в установку и только для выполнения строго определенных функций. Можно лишь назвать данные ударные: литавры, маримба, колокольчики, кротали и т.д. Существует определенное число конструкций, не представленных в приведенном списке - так называемые, инструменты "к случаю". Они используются очень редко» [30, с. 19].

Ритмическая секция также может отличаться по своему составу также и в зависимости от стиля исполняемых композиций. Так, для различных латиноамериканских направлений типично использование расширенного состава перкуссии, что не только придает своеобразный тембровый колорит в композиции. Практически вся перкуссионная линейка выполняет доминирующую ритмическую роль.

Для составов, который играют прогрессивный рок, металл, типично включение широкого набора дополнительных тарелок (эффект-тарелок, таких, как сплэш, чайна, стэк, крэшер, кап-чайм, перфорированные тарелки и т. д.). их функция – расширение палитры разнообразных звуковых эффектов: звонких, пронзительных, шипящих, «грязноватых», которые достигаются как способом изготовления самих тарелок (например, намеренное искажение формы, добавление вспомогательных элементов – заклепок, отверстий, прорезей и т. д.), так и варьированием средств и способов звукоизвлечения.

Таким образом, ударная группа как в академическом оркестре, так и в различных эстрадных составах занимает значительное место.

## ГЛАВА 2. Основополагающие моменты методики игры на ударных инструментах на современном этапе

## Работа над техническим материалом

Рассмотрим основные принципы постановки и работы над техническим материалом на примере игры на малом барабане. В исполнительской постановке при игре на малом барабане задействованы следующие компоненты:

1. положение тела исполнителя (положение корпуса, рук, ног, пальцев);
2. совокупность эффективных приемов и методов игры. Рассмотрим последовательно эти пункты.

При игре на малом барабане задействовано большое количество мышц рук и корпуса. Развитие исполнительских навыков напрямую связано с физическим развитием большинства из них. Строение руки – одна из сложных структур в человеческом организме. Слаженное взаимодействие мышц руки способствует тому, что человек может взаимодействовать с миром, познавать его свойства, воздействовать на него. Рука состоит из нескольких ключевых областей (плечевой пояс, плечо, предплечье, кисть), которые соединены между собой системой сложно устроенных суставов, которые позволяют максимально полно использовать возможности руки. Не вдаваясь в подробности физиологического строения этих областей, необходимо отметить, что мышцы, которые входят в строение руки, позволяют человеку совершать следующие действия: перемещать ладони, вращать и разгибать их, сгибать, поднимать руки в различных направлениях, сгибать и разгибать в области плеча, локтя, кисти и множество других.

В структуру мышечного комплекса руки входят следующие мышцы: бицепс, трицепс, плечевая мышца, прилучевая мышца, комплекс мышц предплечья (сгибатели, разгибатели, группа мышц, которые отвечают за подвижность большого пальца), комплекс мышц, отвечающих за движения кисти. Последняя группа, связанная с мышцами предплечья, отвечает за

точность и спектр движения пальцев. Если натренированность мышц плечевого пояса и предплечья легко увидеть невооруженным глазам, т. к., они выступают под кожей, натренированность мышц кисти не видна, однако, регулярное выполнение упражнений на развитие мелкой моторики позволяет развивать точность и подвижность пальцев.

Сила и ловкость большинства групп мышц, которые обслуживают руки зависит не от их величины, а от тренированности, что имеет решающее значение при игре на барабане, т. к. скорость и выразительность исполнения также напрямую зависит от тренированности мышц исполнительского аппарата. В связи с этим большое значение при подготовке барабанщика имеют подготовительные упражнения, направленные именно на развитие этих качеств. Систематическое выполнение ряд упражнений способствует выработке силы рук. К. Купинский предлагает целый комплекс таких подготовительных упражнений, в которые входят движения, отрабатывающие различного рода повороты, сгибы руки в различных вариантах, а также тренировку положения пальцев (см. подробнее: 22, с. 10-11).

Кроме подготовительных упражнений важное значение имеет посадка исполнителя за инструментом. В современной практике в большинстве случаев малый барабан входит в состав ударной установки, поэтому нюансы посадки зависят от удобства расположения инструментов около исполнителя. Классической является позиция, когда исполнитель сидит прямо, его бедра параллельны полу, что будет способствовать максимальному использованию мышц ноги при игре на бас-барабане. Плечи и локти не должны быть прижаты к корпусу, они отводятся от него на небольшое расстояние для достижения свободы движений. Руки расположены от плеча до локтя параллельно корпусу, а от локтя до кисти – параллельно полу. Такая исполнительская постановка наиболее физиологична и позволяет свободно двигаться и максимально использовать возможности мышечного аппарата. При этом важно не допускать зажатости, скованности мышц.

При игре значение имеет работа различных групп мышц. Основа игры – это работа пальцев, захват палочек, на некоторых особенностях которого мы остановимся ниже. Движение пальцев придает удару основные качества: ровность ударов, распределение силы, которое в конечном итоге воздействует на громкость звучания и т. д. Наиболее подвижная часть – кисть придает удару амплитуду и придают направление удару.

Крупная техника, мощность звучания достигаются при помощи движений полного комплекса (кисть-предплечье-плечо), дающего полную амплитуду движений. Более детализированное исполнение возможно за счет акцента на работе кисти и пальцев.

Таким образом, работа ударника складывается из таких компонентов: техника плеча, техника локтя, техника кисти и техника пальцев.

Виртуозности и овладения выразительными возможностями игры на малом барабане возможно достичь при помощи овладения несколькими типами постановки.

Исторически сложившийся тип постановки – традиционный или ортодоксальный – связан с методом игры на малом барабане при наклонном положении инструмента. При этом левая, не ведущая рука, выполняла нижний захват, который сохраняется в наше время у представителей традиционной школы игры. Такой способ исполнительской постановки, который обеспечивал маневренность при движении, возможность непрерывного исполнения, чтобы обеспечивать максимальные лидерские позиции барабанщика на поле боя, в современной практике существует, скорее, в силу приверженности традициям, чем действительной практичностью.

При классическом захвате необходимо слегка согнуть безымянный палец и мизинец, положить палочку на основание ногтя безымянного пальца. Необходимо также опустить на палочку указательный палец так, чтобы он перекрещивался с большим пальцем, и закрыть захват. Главное ударное движение при ударе традиционным захватом требует вращения запястья по

направлению внутрь, как если бы исполнитель поворачивал круглую дверную ручку (по часовой стрелке левой рукой, против часовой стрелки – правой).

Среди приверженцев классического захвата можно назвать таких исполнителей, как Steve Gadd, Lenny White, Neil Peart, Stewart Copeland. Последний в интервью отмечал, что «Вся суть использования традиционного захвата состоит в том, что это наиболее эффективный способ использовать вашу руку, чтобы бить в барабан. С традиционным захватом вы можете бить в 50 раз сильнее, чем с симметричным. Симметричный захват не дает вам мощи: при симметричном захвате вы используете только мышцы верхней части предплечья вместо того, чтобы использовать большие мышцы нижней его части, как при традиционном захвате. Таким образом, вы можете получить гораздо более сильный удар» [24].

Более популярным и универсальным является симметричный захват, при котором обе руки берут палочки симметрично, благодаря чему достигается однородность движений и звучания. Захват осуществляется следующим образом: необходимо раскрыть ладонь, поместить на нее палочку и осуществить захват большим пальцем напротив указательного или среднего пальцев. Различают несколько разновидностей симметричного захвата: немецкий, французский и американский, а также их промежуточные варианты. Рассмотрим особенности этих захватов.

Немецкий захват характеризуется расположением руки параллельно пластику (мембране) инструмента, большой палец при этом располагается параллельно палочке, а движение осуществляется за счет комбинирования движения пальцев и сгибания запястья вверх и вниз. Использование достаточно крупных мышц предплечья создает предпосылки для довольно мощного удара.

Во французском ударе типичным является противоположное расположение кистей ладонями внутрь и при этом большой палец размещен сверху палочки. Мышцы запястья при таком захвате освобождаются, больше нагрузки идет на пальцы. Так как в этом захвате в большей степени участвуют

мелкие мышцы, для него типична большая скорость исполнения, гибкость и подвижность, возможность достичь большего разнообразия нюансировки и исполнительского контроля.

Американский захват характеризуется промежуточным положением между описанными достаточно различными немецким и французским способами. Он может возникнуть как результат сознательной исполнительской установки (как отказ от каких либо исполнительских норм либо в результате поиска наиболее эргономичного способа игры, подходящего для данного исполнителя) либо как результат самостоятельного изучения техники игры на малом барабане. В обоих случаях применение этого захвата носит индивидуальный характер и в наибольшей степени инстинктивный.

В исполнительской практике существует также несколько авторских техник, которые, хоть и являются вариантами немецкой или французской техник, отличаются индивидуальными особенностями. Одна из наиболее популярных из них это техника Сэнфорда Моллера, которая появилась в исполнительской практике в начале ХХ века. Особенностью данной техники является исполнение двух и более ударов на один замах, что делает игру барабанщика значительно более эргономичной. За счет обобщения количества ударов на одно движение достигается исполнение любого количества звуков в любой динамике, при этом барабанщик прикладывает минимум усилий, поскольку задействованы объективные физические законы и достигается максимум контроля за движением. Для выработки данных качеств автор использует следующие упражнения, в которых постепенно увеличивается количество звуков на один удар.

Особенностью данной техники является хлесткость, использование хлыстообразного движения при котором один акцентированый звук чередуется с группой безакцентных, которые исполняются на восходящем движении кисти. Движение начинается от локтя, что позволяет максимально расслаблять запястье, кисть и пальцы.

Техника Билли Глэдстоуна появилась несколько позже – в 1930-40-е годы. В данной технике максимально используется энергия отскока, а усилие исполнителя должно быть направлено только на приложение силы, достаточной для достижения отскока (так называемый «свободный удар»). Контроль над ударом осуществляется путем фиксирования внимания на степени подъема палочки: высоком, среднем или низком, от которого зависит интенсивность следующего удара. Для осуществления данной техники осуществляется комбинированное движение запястьем и пальцами.

Каким бы ни был способ захвата, который в большей степенью определяется индивидуальными предпочтениями исполнителей, необходимо придерживаться основных правил: захват должен осуществляться максимально легко, свободно и расслабленно. При соблюдении этого условия возможно достичь не только скорости исполнения, но и предотвратить большинство профессиональных заболеваний, которые связаны с однотипными движениями. Второй принцип связан с использованием точки захвата, замка и связан с местом фиксации палочки пальцами. В конечном итоге при игре, естественно, задействуются все группы мышц, образуя единую систему, однако наиболее важной является именно эта конечная точка приложения силы, от которой зависят практически все исполнительские параметры.

Таким образом, техническое мастерство ударника зависит от расслабленности исполнительского аппарата, гибкости и подвижности кистей и пальцев, хорошей координации и четкой согласованности движений.

Рудименты (от англ. rudiment – «основа», «элементарный принцип», от лат. rudimentum – «зачаток», «начальная ступень») – базовые, основные формы, на основании которых происходит построение всей системы обучения барабанному исполнительскому искусству, основы техники игры на барабане. термин впервые был использован Ч.С. Эшвортом в пособии «новая, полезная и полная система игры на барабанах» (1812) и фактически является автором теории рудиментальной игры.

Впервые, по историческим сведениям, рудименты начали использоваться в Швейцарии, их появление было вызвано необходимостью однотипной унисонной игры всех барабанщиков в военном оркестре. Поскольку нотную грамоту знали далеко не все музыканты в военно-полевых условиях, наиболее приемлемой формой обучения однотипной игре стало использование ритмослогов, для «кодирования» определенных ритмоформул, например: tra-da- dum, tra-da-dum, tra-da-dum dum dum. Эти ранние формулы приведены в исследовании д-ра Фрица Бергера «Базельское барабанное искусство» (1928), который, наряду с примерами ритмослогов приводит также и иллюстрации, изображащие барабанно-флейтовый оркестр XVI века. Первые нотные записи рудиментов были сделаны в 1620 году и получили большое распространение не только в Швейцарии, но позже также и во Франции, Шотландии, Англии, Америке. Во всех этих странах ударные паттерны модифицировались в соответствии с национальными особенностями и модифицировались способы из записи.

Основными книгами, в которых содержатся записи барабанных рудиментов в XIX веке стали издания следующих авторов: Charles Stewart Ashworth (1812), George B. Bruce и Daniel D. Emmett (1862), Gardiner A. Strube («Strube Drum and Fife Instructor», 1869). Этапной книгой, которая символизировала переход к новой форме оркестра стала «Trumpet and Drum» John Philip Sousa (1886). Ее создание было вызвано появлением нового типа оркестра, в котором участвовали не флейты, а барабанщики и горнисты. Эта книга получила большое распространение на только среди военных, но и среди штатских барабанщиков, поскольку содержала все необходимые рудименты.

Совершенствование инструмента и изобретение ножной педали, которая позволила одному человеку играть одновременно на двух инструментах, способствовало также и развитию методической базы. Однако, направила развитие барабанного исполнительства в другое русло. Так, в конце XIX века в Америке появляется целый ряд работ, например: Harry Bauer, «The Imperial

Method of Drumming» («Высшая методика барабанного искусства», 1889) и

«The Bauer Method» («Метод Бауэра», 1904). В начале ХХ века развиваются новые жанры и направления танцевальной и джазовой музыки, развлекательная музыка и т. д., совершенствуется инструментарий. И в этот период использование рудиментов фактически сохраняется только в практике работы знаменитого Военно-морского оркестра Ф. Соуза. Лишь в 1925 году информация о рудиментах была собрана С. Моллером в книге «The Moeller Book: The Art of Snare Drumming».

Выделяется 26 основных исторически сложившихся формул рудиментов, которые необходимо осваивать постепенно, одну за другой для создания исполнительской базы. В современной практике, в методических обобщениях, сделанных представителями Национальной ассоциации рудиментальных барабанщиков это общее количество было разделено на две группы. В первую входят следующие рудименты:

1. The Long Roll (двоечная дробь (с акцентом на вторых ударах двоек))
2. The Five Stroke Roll (пятиударная дробь)
3. The Seven Stroke Roll (семиударная дробь)
4. The Flam (флэм, одиночный форшлаг)
5. The Flam Accent (флэм-акцент)
6. The Flam Paradiddle (флэм-парадидл)
7. The Flamacue (флэмэк)
8. The Ruff (рафф, форшлаг из двух нот)
9. The Single Drag (сингл-дрэг)
10. The Double Drag (дабл-дрэг)
11. The Double Paradiddle (двойной парадидл)
12. The Single Ratamacue (сингл-рэтэмэк)
13. The Triple Ratamacue (тройной рэтэмэк)

Кроме этих основных в американский стандарт барабанных рудиментов входят также 13 дополнительных:

1. The Single Stroke Roll (одиночная дробь)
2. The Nine Stroke Roll (девятиударная дробь)
3. The Ten Stroke Roll (десятиударная дробь)
4. The Eleven Stroke Roll (одиннадцатиударная дробь)
5. The Thirteen Stroke Roll (тринадцатиударная дробь)
6. The Fifteen Stroke Roll (пятнадцатиударная дробь)
7. The Flam Tap (флэм-тэп)
8. The Single Paradiddle (парадидл)
9. The Drag Paradiddle #1 (дрэг-парадидл № 1)
10. The Drag Paradiddle #2 (дрэг-парадидл № 2)
11. The Flam Paradiddle-Diddle (флэм-парадидл-дидл)
12. Lesson 25 (Урок 25 или Рэтэтэп)
13. The Double Ratamacue (двойной рэтэмэк)

В практике «Сообщества барабанно-перкуссионного искусства» рудиментов уже 40 и они разделены на 4 группы: роллы, диддлы, флэмы, дрэги.

В современной практике наиболее часто используются следующие рудименты:

1. дроби (одиночными ударами, триолями, четырехударная, шестиударная);
2. дроби с отскоком (без определенного количества и с определенным количеством);
3. дробь с двойными ударами (с любым количеством звуков открытым и закрытым способом);
4. парадидлы (одиночный, двойной, тройной, парадидл-дидл);
5. форшлаг;
6. двойной форшлаг.

Приведем некоторые примеры рудиментов.

Single Stroke Roll – основан на чередовании одиночных ударов правой и левой рукой (Пример 3).

Flam – одиночный форшлаг, необходимо тренировать для выработки ударов различной громкости (Пример 4).

Single Paradiddle – один из наиболее популярных рудиментов для раскрепощения рук (Пример 5).

Drag Ruff — производный от форшлага (Пример 6).

Five Stroke Roll – рудимент, который способствует развитию независимости рук (Пример 7).

Flam Accen – рудимент, в котором сочетаются форшлаг и игра тройками (Пример 8).

Flamacue – один из наиболее сложных рудиментов, в котором сочетаются форшлаг, переменный акцент и смена аппликатуры (Пример 9)

Single Ratamacue – комбинирует в себе двойной форшлаг, тройку и акцент на слабой доле. Также может исполняться с обеих рук (Пример 10)

Приведенные выборочные примеры рудиментов наглядно показывают, что в основе упражнений положены различные ритмические группы с использованием двоек, троек, четверок, форшлагов, трелей, акцентов и других приемов. Можно говорить о том, что фактически в утвержденных Сообществом барабанно-перкуссионного искусства рудиментах систематизированы и зафиксированы основные, базисные разновидности рудиментов, что не мешает свободному творчеству исполнителей, которые могут варьировать уже имеющиеся рудименты и идти по пути усложнения.

Отличительной особенностью при работе с рудиментами является применение техники «open-closed-open». Ее суть заключается в том, что вначале он играется медленно, затем исполнение доводится до максимально возможного темпа, затем снова замедляется. При этом динамический уровень не должен изменяться.

Важным моментом в творческом процессе может быть также и варьирование основных средств выразительности при исполнении рудиментов и различные их комбинации при исполнении произведений. Все эти моменты

свидетельствуют о практически бесконечном множестве вариантов изменения упражнений в контексте исполнительского творчества.

Комбинирование различных рудиментов используется в аранжировке современных тем. В качестве примера можно привести соло из композиции Striving for perfection Джима Чаплина, созданную Максом Клоцем (Пример 11).

Необходимо также отметить, что использование рудиментов в барабанном искусстве признается и принимается далеко не всеми исполнителями. В качестве основного аргумента против использования рудиментов исполнители говорят об ограничении фантазии исполнителя определенным количеством формул.

Основное значение рудиментов – техническое. Их изучение равноценно изучению гамм у исполнителей на фортепиано или скрипке, вокализов и распевок у вокалистов – именно на материале рудиментов создаются основы исполнительской техники барабанщика. На наш взгляд, в контексте современного исполнительства использование рудиментов не ограничивает, а, напротив, расширяет исполнительскую палитры барабанщика. На основе уже проработанных ритмофрмул возможно творческое создание новых, индивидуальных. А формирование технических навыков является непременным условием виртуозности барабанщика, как и любого музыканта.

Основы современной отечественной методики игры на ударных были заложены в советский период. Основополагающие положения в советской школе игры на малом барабане сделал выдающийся исполнитель и методист ХХ века К. М. Купинский, автор методического пособия «Школа игры на ударных инструментах» [22]. В своей педагогической деятельности Купинский воспитал целую плеяду блестящих исполнителей-ударников, которые в последствии наследовали, развивали и обогащали его методические принципы. Среди них можно назвать: В. М. Снегирева, Т. Д. Егорову, В. П. Штеймана, которые, в свою очередь, воспитали плеяду соременных выдающихся

исполнителей и педагогов, среди которых А. Огородников, М. Пекарский, Д. Лукьянов и другие.

В «Школе...» один из разделов посвящен малому барабану и методу игры на нем. Подробно освещены вопросы устройства инструмента, терминологии, при помощи которой обозначается сам инструмент на различных языках, а также приведены термины, обозначающие приемы и способы игры на инструменте, автор рассматривает технические характеристик и инструмента: величину самого барабана и палочек, материалы и как зависит от них качество звукоизвлечения. Особое внимание уделено правилам ухода за барабаном, которые позволяют долговременно пользоваться инструментом. Часть пособия посвящена изложению базовых музыкально-теоретических сведений, касающихся теории ритма, способов записи ритмических рисунков, основной музыкальной терминологии. Основная часть работы раскрывает технику игры на барабане.

Таким образом, первоначальной задачей при обучении на ударных инструментах является постановка исполнительского аппарата, формирование правильной осанки, а во время подготовительных и тренировочных упражнений следить за раскрепощенностью и свободой движений. В дальнейшей работе также следует делать акцент на физической раскрепощенности, контролировать и при необходимости корректировать работу рук ученика, не допускать переутомления, но при этом добиваться точности в исполнении движений. Свобода достигается при правильной расстановке инструментов (ученик должен доставать до них, не изменяя положения тела), в правильном положении тела (предплечья и бедра находятся параллельно полу, что позволяет максимально использовать мышечную силу).

Начальные упражнения включают освоение приемов разминки (вращательные кистевые движения с палочками, последовательный многократный подъем и опускание кисти) основных приемов игры (up, down (как руками, так и ногами), tap и их сочетаний.

Важным моментом является включение ансамблевой формы работы уже на начальном этапе обучения. Сочетание технических упражнений и ансамблевой игры (на первых занятиях это может быть игра под фонограмму) вызывает эмоциональную вовлеченность ребенка или взрослого, т. к., художественное исполнение практикуется наряду с развитием двигательных навыков, устанавливается связь между техническими упражнениями, которые осваиваются на тренировочном пэде и навыками игры на ударной установке. Также в ансамблевой игре более эффективно вырабатывается ощущение времени, чувство метроритма, расширяется музыкальный кругозор.

Таким образом, на начальном этапе происходит разделение на тренировочную игру ритмических паттернов и игру грувов, более простых по ритмическому рисунку. В процессе обучения игре на ударных отрабатывается координация между движениями рук (и ног), повышается уверенность и позитивный настрой учеников, формируются навыки коллективного взаимодействия. Выстраивание курса от простого к сложному позволяет овладеть различными стилями классической и эстрадной музыки.

## Урок как основная форма учебно-воспитательной работы

В современных учебных заведениях различного уровня и профиля основной формой является урок. Несмотря на то, что урок как форма обучения какому-либо предмету, возник еще в XVII в., содержание данного понятия существенно обновилось с течением времени. Так, в первоначальном значении урок означал выполнение заданной работы в срок, согласно определению С. Ожегова, урок – это «учебный час, посвященный отдельному предмету» [33]; в современной практике этим термином обозначают «основную форму образовательного процесса, четко ограниченного временными рамками, возрастным составом участников, планом и образовательной программой» [34].

Непременным условием урока является наличие участников учебно- педагогического процесса – педагога и учеников (студентов). Общераспространенными являются уроки, в которых обучения проводится коллективно, однако, система музыкального образования предполагает проведение индивидуальных уроков как наиболее эффективной формы передачи знаний, умений и навыков от учителя к ученику.

В современной трактовке урок является творческой формой работы, особенности которой заключаются в вариативности и изменчивости не только самого материала изложения, но и такими факторами, как индивидуальные психологические особенности личности педагога, степень его профессиональной подготовки и совершенство навыков преподавания, уровень развития учащихся и их возрастные психологические особенности, материальное обеспечение и многие другие. Ряд особенностей каждого конкретного урока определены содержанием, формами и методами изложения материала, средствами обучения, применяемыми для решения конкретных педагогических задач.

Стабильными внешними признаками урока являются его продолжительность (как правило урок в современной учебной практике длится 45 минут), состав участников, функции, направленность на обучение, развитие и воспитание учащихся, дидактические задачи. Несмотря на возможные различия в принципах организации учебного процесса, сохраняются основные функции урока, которые в современной педагогике достаточно разноплановы: это в первую очередь, обеспечение усвоения новых знаний, умения и навыков, развитие познавательных и творческих способностей учащихся, воспитание многогранной и неповторимой личности каждого из них.

В зависимости от целей и задач учебного процесса возможно выделение различных типов уроков, как правило, основой классификации становятся дидактические цели, благодаря которым выделяются такие типы уроков: урок изучения новых знаний, комбинированный, урок закрепления и повторения

знаний, контрольный, урок формирования новых умений и навыков, обобщения и систематизации изученного материала. Разнообразие типов уроков в современной практике значительно увеличивается благодаря использованию индивидуальных, креативных форм, которые способствуют более эффективному изучению и усвоению материала. Примером варьирования могут служить интегрированные уроки (проработка одной темы параллельно в разных дисциплинах), уроки-блоки (укрупнение уроков для более эффективной и комплексной подачи материала), уроки-гостиные (изменение традиционной формы фронтального расположения учитель-ученики для создания более непринужденной, раскрепощенной и эмоционально открытой атмосферы), уроки с самостоятельной деятельностью, уроки-игры и т. д. Большой эффективности способствует перенаправление функций учителя ученикам, например, передача одному из них процесса проверки домашнего задания, поручение функций ассистента учителя и т.д.. Все эти формы требуют иного сочетания средств и методов организации учебного процесса. Вариативность подачи материала также зависит от таких факторов, как овладение педагогом новыми формами и методами подачи материала, использования новых технических средств обучения, а также от появления новой информации по теме урока.

Неизменной особенностью уроков является также их включение в общий учебный план, подчинение крупной стратегической задаче обучения. Последняя осуществляется путем долгосрочного планирования, составления календарно- тематических планов, осуществления распределения учебного материала, его взаимосвязи. Благодаря календарно-тематическому планированию становится возможным предусмотрение уроков обобщающего типа (например, вводного занятия, на котором осуществляется, допустим, обзор материала в целом, основных понятий и терминов, а также уроков заключающего типа, на которых происходит своеобразное обобщение пройденного), а также планирование сквозного изучения отдельных понятий. Календарное планирование позволяет

также установить межпредметные связи между дисциплинами, скоординировать работу преподавателей, ведущих разные предметы в рамках одного учебного цикла.

Более конкретные и узкие цели ставятся в процессе планирования каждого урока в отдельности. В этом случае рекомендуется тщательно формулировать цели, задачи, планируемые результаты урока, методы изложения и закрепления материала, формы тренировки умений и навыков.

Для успешного проведения хорошего, грамотно спланированного и эффективного урока требуются социально-педагогические, психологические и педагогические условия.

К первой группе можно отнести такие условия, как материальная база (наличие помещения, соответствующего требованиям к проведению дисциплины, средств технического обеспечения, соответствующих наглядных пособий и т. д.), а также профессиональный уровень подготовки учителя. Вторая группа условий – это создание на уроке позитивного психологического климата, максимально возможное активное использование различного рода синестезий и чувственного восприятия материала учениками, развитие мышления. Третья группа включает различные виды педагогических условий. Среди них – единство и взаимосвязь целей и задач урока, целесообразный выбор информации и наглядного материала, подбор соответствующих методов изложения и обучения, активное включение учеников в процесс обучения. Немаловажным является темп ведения урока, чередование видов деятельности, взаимосвязь нового материала с тем, который излагался на предыдущих занятиях.

При наличии указанных обще-педагогических положений, урок в системе музыкального образования обладает специфическими особенностями. Прежде всего его особенности определены отличиями от общего образования целей и задач музыкального образования, которые заключаются в воспитании интереса и любви к музыке, формирование профессиональных исполнительских знаний,

умений и навыков, которые на начальном этапе будут способствовать вовлечению в процесс музицирования, а на более поздних этапах – формированию профессионального музыкантского облика исполнителя на ударных инструментах. Реализации последней педагогической задачи способствует постановка более узких и конкретных целей обучения: формирование музыкального слуха и слухового контроля, формирование конкретных технико-исполнительских навыков, музыкально-эстетических взглядов учащегося, развитие культуры звукоизвлечения, всех видов музыкальных способностей, формирование и развитие навыков самостоятельной работы над музыкальным произведением от первоначальной работы с музыкальным текстом до создания художественно ценной исполнительской интерпретации, умения работать в составе творческого коллектива и т. д.

Для достижения данных целей специально разрабатываются и реализуются программы обучения, направленные на развитие таких специфических компонентов, как музыкальные способности (музыкальный слух в его многочисленных разновидностях, память, чувство ритма, воображение и т. д.), «открытого слуха», т. е., способности воспринимать и понимать музыку различных стилистических направлений и реализовывать музыкальные идеи произведений в соответствии с их стилистическими и художественными особенностями и т. д.

Урок в системе музыкального образования отличается большой практической направленностью, т. к., наряду с теоретическими сведениями и определенной информацией ученик овладевает преимущественно практическими умениями и навыками. При этом доминирующее значение имеет личность педагога, комплексное применение им профессиональных (и исполнительских и педагогических) навыков и психологические особенности личности. Харизматичность, умение не только передать свой опыт ученику, но и сформировать навыки самостоятельной работы над исполнительской

интерпретацией музыкального произведения приобретают решающее значение в процессе индивидуальных занятий по специальному инструменту.

Специальные задачи музыкального образования обуславливают такие качества урока, как тесная взаимосвязь с другими предметами цикла обучения – сольфеджио, гармонией, музыкальной литературой / историей музыки, оркестровым классом. Полученные на всех занятиях теоретические и практические знания многократно пересекаются и служат формированию и укреплению профессионализма обучающегося.

Особенностью уроков в классе ударных инструментов является невозможность четкого долгосрочного планирования учебного процесса; существующие планы, программы и репертуарные списки носят рекомендательный характер и могут существенно варьироваться. Скорость овладения исполнительскими навыками зависят не только от профессионализма педагога, но также от способностей и уровня подготовки ученика, интенсивности и целенаправленности домашней работы, индивидуальных психологических особенностей (внимания, памяти, музыкально-слуховых представлений и общего культурного развития, особенностей темперамента и многих других). Эффективным приемом при построении курса обучения в целом является формулирование целей и задач каждого конкретного урока в зависимости от степени усвоения необходимых исполнительских навыков.

Несмотря на предельную индивидуализацию уроков в классе ударных, как правило, рекомендуется использовать для его эффективной организации относительно стабильные структурные компоненты: технических упражнений, проверки пройденного материала, сообщение новых знаний, их закрепление, определение учебных задач для самостоятельной домашней работы. Эффективности индивидуального занятия способствуют в первую очередь профессиональные навыки педагога, часто – личный, художественно убедительный показ, а также индивидуальные психологические приемы воздействия: использование образных сравнений, использование чувства

юмора, ассоциативных связей и т. д. Стимулированию активной работы учащегося способствует проведение различных форм коллективного музицирования и внеучебной концертной деятельности.

При планировании уроков в классе ударных инструментов необходимо учитывать следующие методические рекомендации.

Работа над техническим материалом (ритмические упражнения и отработка паттернов, работа над гаммами, этюдами и упражнениями на маримбе, ксилофоне и т.д.) является необходимой и существенной формой, которая должна присутствовать на каждом уроке. Как правило, выбор технических упражнений обусловлен, с одной стороны, учебными планами и программами, с другой – конкретными художественными и техническими задачами произведений по специальности. Работа над ними включает отработку отдельных постановочных и технических проблем.

При выборе программы по специальности следует руководствоваться художественной ценностью сочинений, стилистическим разнообразием, индивидуальными вкусами и предпочтениями учащегося, его заинтересованностью в исполняемой программе.

Важной составляющей является формирование навыков сценического поведения. Условия концертной деятельности часто связаны с появление волнения, которое выражается в самых различных формах в зависимости от типа темперамента учащегося, его психологических особенностей и жизненного опыта. В современной литературе широко освещены как формы проявления сценического волнения, так и методы работы с ним, что должно находить отражение в долговременном планировании учебного процесса.

Одним из важных компонентов является формирование навыков беглого чтения с листа как одной из важнейших профессиональных компетенций музыканта и основы его будущей профессиональной деятельности.

Таким образом, планирование уроков в классе ударных инструментов является главной методической задачей педагога. В его ходе ставятся и реализуются многочисленные учебно-воспитательные задачи.

## Заключение

Таким образом, в результате исследования можно сделать следующие обобщения и выводы.

Ударные инструменты являются неотъемлемой частью музыкальной культуры человечества. В современном мире в связи с появлением электроакустического инструментария и новых жанровых направлений как в академической, так и в эстрадной музыке, ударные получают новую трактовку и вс большее распространение. Популярность эстрадных жанров и быстрое распространение в современной культуре информации в сети интернет сделали исполнительство на ударных одним из наиболее распространенных видов как профессионального, так и любительского музицирования. Как и во всех видах исполнительства, каждая школа способствует продвижению и развитию методики игры на ударных инструментах. Наряду с усовершенствованием инструментария с каждым годом все более совершенствуется, усложняется, обогащается новыми приемами и методами и техника игры, совершенствуется методика преподавания, которая корректируется в соответствии с современными требованиями к образовательным стандартам.

В контексте эволюции исполнительства можно говорить и об эволюции исполнительской техники, в которой можно наблюдать две тенденции. С одной стороны, это сохранение традиций, что проявляется в том, что ряд школ игры на ударной установке продолжают использовать так называемый традиционный захват, происхождение которого связано с практикой исполнительства в военных оркестрах. Ему противопоставляются школы, которые популяризируют более современный симметричный захват в различных вариантах.

Также разнообразны подходы к освоению ритмов при исполнении композиций. В этом отношении можно также выделить две большие группы музыкантов, часть из которых придерживается традиций формирования

исполнительской техники на основе работы с рудиментами – фиксированными ритмоформулами, отработка которых ведет к более техничному и виртуозному владению инструментов. Разнообразные комбинации ритмоформул и технических приемов позволяют создавать путем импровизации и комбинирования все новые и новые варианты ритмов, расширяющих диапазон выразительных средств ударника.

Как классические, так и современные приемы игре на ударных органично встраиваются в современный педагогический процесс, который преследует многочисленные методические цели.

Таким образом, поставленная цель данной ВКР достигнута. Выбранная тема является актуальной и требующей тщательного и системного изучения.

## Список литературы

1. 40 основных барабанных рудиментов [Электронный ресурс]. – URL: : [https://drumgalaxy.ru/40-%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE](https://drumgalaxy.ru/40-%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2)

[%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D1%85-](https://drumgalaxy.ru/40-%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2)

[%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD](https://drumgalaxy.ru/40-%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2)

[%D0%BD%D1%8B%D1%85-](https://drumgalaxy.ru/40-%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2)

[%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD](https://drumgalaxy.ru/40-%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2)

[%D1%82%D0%BE%D0%B2](https://drumgalaxy.ru/40-%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D0%B1%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D1%85-%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2) (дата обращения: 14.09.2025).

1. Андреева, Е. Ударные инструменты современного симфонического оркестра. Справочник / Е. Ф.Андреева. – К. : Музична Украiна, 1990. – 78 с.
2. Багдасарьян Г.Э. Развитие метроритмических способностей в процессе обучения на ударных инструментах : авт. дис. … канд. пед наук 13.00.02 / Гарий Эдуардович Багдасарьян. – СПб., 2015. – 20 с.
3. Багдасарьян Г.Э. Эволюция ритм-секции джазового ансамбля в ХХ веке, барабаны в джаз-бэнде [Электронный ресурс] / Г.Э. Багдасарьян. – URL: : [https://jazzmen.spb.ru/bez-rubriki/evolyucziya-ritm-sekczii-dzhazovogo-](https://jazzmen.spb.ru/bez-rubriki/evolyucziya-ritm-sekczii-dzhazovogo-ansamblya-v-hh-veke-barabany-v-dzhaz-bende/) [ansamblya-v-hh-veke-barabany-v-dzhaz-bende/](https://jazzmen.spb.ru/bez-rubriki/evolyucziya-ritm-sekczii-dzhazovogo-ansamblya-v-hh-veke-barabany-v-dzhaz-bende/) (дата обращения 14.09.2025).
4. Багдасарьян, Г.Э. Ритм-группа в джазовом ансамбле [Электронный ресурс] / Г.Э. Багдасарьян. – URL: : [https://jazzmen.spb.ru/bez-rubriki/ritm-](https://jazzmen.spb.ru/bez-rubriki/ritm-gruppa-v-dzhazovom-ansamble/) [gruppa-v-dzhazovom-ansamble/](https://jazzmen.spb.ru/bez-rubriki/ritm-gruppa-v-dzhazovom-ansamble/) (дата обращения: 14.09.2025).
5. Багдасарьян, Г.Э. Ритм-секция джаз-бэнда как основа джазового искусства [Электронный ресурс] / Г.Э. Багдасарьян. – URL: [https://jazzmen.spb.ru/bez-rubriki/ritm-sekcziya-dzhaz-benda-kak-osnova-](https://jazzmen.spb.ru/bez-rubriki/ritm-sekcziya-dzhaz-benda-kak-osnova-dzhazovogo-iskusstva/) [dzhazovogo-iskusstva/](https://jazzmen.spb.ru/bez-rubriki/ritm-sekcziya-dzhaz-benda-kak-osnova-dzhazovogo-iskusstva/) (дата обращения: 14.09.2025).
6. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Г. Берлиоз, пер., ред, вст ст., комм. С. П. Горчакова. – М. : Музыка, 1972. – Т. 1. – С. 1-307.
7. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / Г. Берлиоз, пер., ред, вст ст., комм. С. П. Горчакова. –М. : Музыка, 1972. – Т. 2. – С. 308-530.
8. Василенко, С. Н. Инструментовка для симфонического оркестра: учеб. пособие для консерваторий / С. Н. Василенко; общ. ред. Ю. А. Фортунатова. – М. : Музыка, 1952. – Т. 1. – 478 с.
9. Виды захватов палочек [Электронный ресурс]. – URL: : <http://www.drumspeech.com/articles.php?id=427> (дата обращения: 14.09.2025).
10. Глинка, М. Заметки об инструментовке / М. И. Глинка. Литературные произведения и переписка. – Т. I. – М. : Музыка, 1973. – С. 33- 46.
11. Денисов, Э. Ударные инструменты в современном оркестре / Э. В. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1982. – 256 с.
12. Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние / Г. И. Дмитриев. – М. : Сов.композитop, 1973. – 136 с.
13. Дмитриев Г.П. Ударная установка / Г.П. Дмитриев // Ударные инструменты. – М. : Советский композитор, 1991. – С. 74—75.
14. Егорова, Т. Ритмические упражнения для малого барабана / Т. Егорова, В. Штейман. – М. : Музыка, 1970. – 40 с.
15. Закиян X. Школа игры на малом барабане / Х. Закиян. – Ереван : Луйс, 1986.— 183 с.
16. Зряковский, Н. Общий курс инструментоведения / Н. Зряковский. – Москва, 1963. – 285 с.
17. История барабанных рудиментов [Электронный ресурс]. – URL: : <http://www.drumspeech.com/articles.php?id=601> (дата обращения: 14.09.2025).
18. Карс, А. История оркестровки / А. Карс, ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Кондорфа. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.
19. Клоц М. техника и координация ног на ударной установке. Учебное пособие / М. Клоц. – М. : Планета музыки, 2023. – 96 с. – ISBN: 978-5- 507-46461-6
20. Крейн, Ю. Стиль и колорит в оркестре / Ю. Н. Крейн. – М. : Музыка, 1967. – 167 с.
21. Купинский, К. Школа игры на ударных инструментах / К. М. Купинский. – М. : Музыка, 1981. – 207 с.
22. Лэнг, Т. Виды захватов палочек, техники Моллера и Глэдстоуна [Электронный ресурс] / Т. Лэнг. – URL: : <http://www.drumspeech.com/articles.php?id=1367> (дата обращения 14.09.2025).
23. Макиевский, С. Рудиментальная техника: анахронизм или начало? / С. Макиевский [Электронный ресурс]. – URL: : <http://www.drumspeech.com/articles.php?id=1332> (дата обращения: 14.09.2025).
24. Николс Д. Ударные инструменты. Иллюстрированная энциклопедия / Д. Николс. – Ростов н/Д.: Феникс, 2010. – 136 с.
25. Панаиотов А. Ударные инструменты в современных оркестрах / А. М. Панаиотов. – М. : Сов.композитор,1973. – 182 с.
26. Парамонов В. Современные ударные инструменты и их применение в военном оркестре / В. Парамонов // В помощь военному дирижеру. – Вып.

23. – М., 1984. – С.82-90.

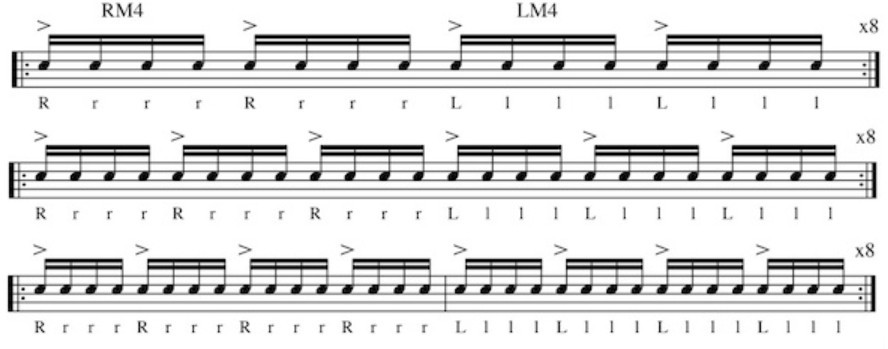
1. Римский-Корсаков, Н. Основы оркестровки / Н. А. Римский-Корсаков. – В 2-х частях. – М. - Л.: Музгиз, 1946. – 344 с.
2. Рогаль-Левицкий, Д. Современный оркестр / Д. Р. Рогаль-Левицкий. – Т.

1. – М. : Музгиз, 1956. – 480 с.

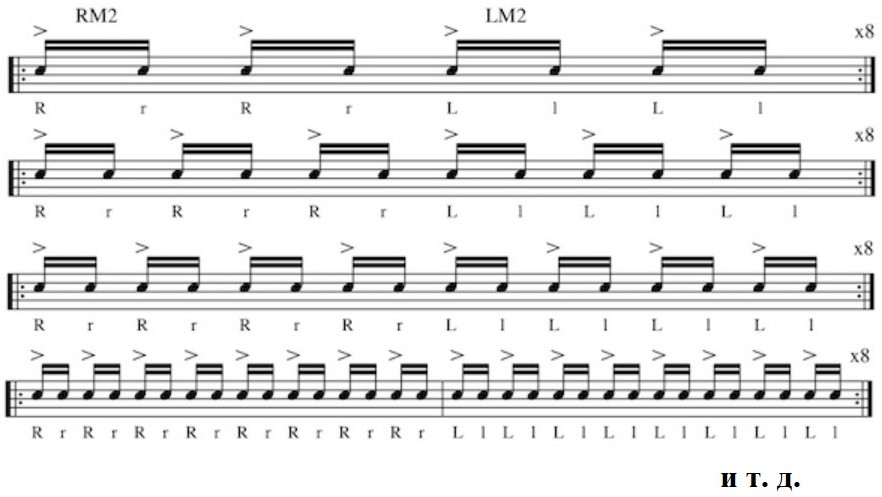
1. Соколов Г.В. Ударная установка (вопросы эволюции и исполнительства) : авт. дис. … канд иск. 17.00.02 / Григорий Владимирович Соколов. – Ростов-на-Дону, 2010. – 26 с.
2. Стронг Д. Ударная установка // Ударные инструменты для «чайников» : Перевод с англ. и редакция А.В. Ковалевского. – М. : Вильямс, 2008. – С. 27—29.
3. Ударная установка [Электронный ресурс] // Википедия. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ударная\_установка](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B0) (дата обращения: 14.09.2025).
4. Урок // Толковый словарь Ожегова и Шведовой [Электронный ресурс]. –
5. Урок как основная форма учебно-воспитательного процесса. Типология и структура уроков [Электронный ресурс]. – URL: https://studfile.net/preview/2494051/Page:3/
6. Филатов В.В. К проблеме использования ударных инструментов в советской музыкальной культуре 1960-80 годов : авт. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02 / Владимир Васильевич Филатов. – Киев, 1991. – 18 с.
7. Чулаки, М. И. Инструменты симфонического оркестра / М. И. Чулаки. – М. : Музыка, 1983. – 254 с.
8. Шульженко И. Две техники для быстрой игры на бас-барабане: «Heel- Toe» (Пятка-Носок) и «Swivel» (Вращение) [Электронный ресурс ]/ И. Шульженко. – URL: :[https://news-24.ru/2021/10/22/dve-tehniki-dlja-](https://news-24.ru/2021/10/22/dve-tehniki-dlja-bystroj-igry-na-bas-barabane-heel-toe-pjatka-nosok-i-swivel-vrashhenie/) [bystroj-igry-na-bas-barabane-heel-toe-pjatka-nosok-i-swivel-vrashhenie/](https://news-24.ru/2021/10/22/dve-tehniki-dlja-bystroj-igry-na-bas-barabane-heel-toe-pjatka-nosok-i-swivel-vrashhenie/) (дата обращения: 14.09.2025).

# ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4



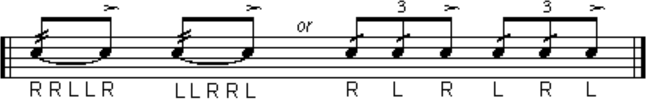
Пример 5



Пример 6



Пример 7



Пример 8

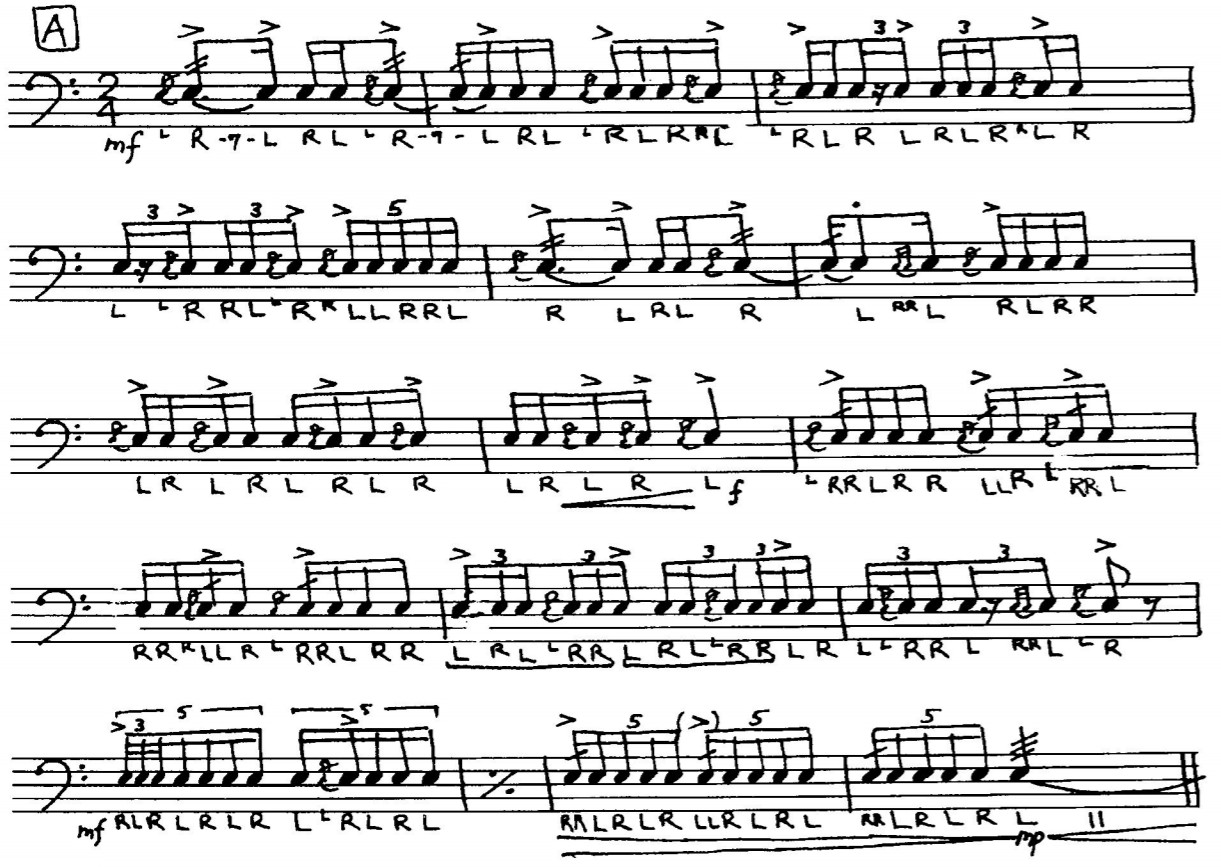


Пример 9



Пример 10



Пример 11