

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ГБПОУ КК «Новороссийский музыкальный колледж  
им. Д.Д. Шостаковича».

## **МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА**

**на тему:** История становления и развития  
отечественной исполнительской школы  
игры на ударных инструментах

**Выполнил**

Преподаватель ОДИ  
Редванов М.А.

Новороссийск 2016г.

## План

Введение.....	3
1. Формирование традиций исполнительства на ударных инструментах в России с древнейших времен до начала XIX века.....	5
2. Развитие исполнительства на ударных инструментах в Российской империи в XIX веке.....	9
3. Становление отечественной исполнительской школы игры на ударных инструментах в первой половине XX века.....	13
4. Развитие отечественной исполнительской школы игры на ударных инструментах во второй половине XX – начале XXI века.....	18
Заключение.....	22
Список источников и литературы.....	23

## Введение

Бурное, ускоренное развитие исполнительства на ударных инструментах, начавшееся в XX веке, представляет собой одно из наиболее ярких явлений современной музыкальной жизни. Другой характерной чертой сегодняшней действительности является то, что некоторые исполнительские школы игры на ударных инструментах, сложившиеся в национальном пространстве стран Запада, в результате процессов глобализации оказывают значительное влияние на развитие мировой музыкальной культуры, в том числе и на исполнительскую культуру России. Это влияние настолько велико, что на сегодняшний день можно говорить о тенденции к унификации, устранению различий между национальными исполнительскими школами разных стран.

Под исполнительской школой принято понимать сложившееся в исполнительско-педагогической сфере искусства системное художественное направление, связанное со своеобразием и общностью основных взглядов, преемственностью принципов и методов в обучении и игре на том или ином музыкальном инструменте.

В условиях кризисных явлений, наметившихся в последние десятилетия в сфере исполнительства на ударных инструментах в нашей стране в связи с отставанием российской школы и трудностями ее интеграцией в мировую исполнительскую школу, многие молодые российские исполнители на ударных инструментах ставят под сомнение ценность достижений предыдущих поколений исполнителей и педагогов-ударников в свете современных тенденций развития данного вида искусства. Для того чтобы разобраться в данном вопросе и сформировать четкое представление о дальнейших перспективах отечественной исполнительской школы, в данной работе будет рассмотрен процесс ее зарождения, становления и развития.

Искусство игры на ударных инструментах в нашей стране всегда развивалось в тесной взаимосвязи с отечественным музыкальным исполнительством и педагогикой. Мы так же не можем рассматривать развитие исполнительской школы вне контекста общего процесса развития мировой и национальной музыкальной культуры.

## **1. Формирование традиций исполнительства на ударных инструментах в России с древнейших времен до начала XIX века.**

Ударные инструменты с глубокой древности являются частью музыкальной культуры русского народа. Известно, что уже в начальный период своей истории славянские племена располагали разнообразными ударными инструментами. Их распространение среди восточных славян происходит, по-видимому, на протяжении II – VI веков и является результатом влияния восточной культуры. Наиболее древними из славянских ударных инструментов являются бубен (инструмент типа небольшой литавры с грушевидным котлом, на который натягивалась кожа) и накры (род литавры с металлическим корпусом большей величины, чем бубен). Эти инструменты применялись в военных целях для подачи сигналов, воодушевления своих войск и устрашения противника, а так же в различных празднествах и ритуалах [22, с. 19].

В XV – XVI веках под влиянием восточных походов московских князей русское войско пополняется новыми ударными инструментами – тулумбасами (напоминавшими бубны маленьких размеров) и набатами (бубны огромных размеров). Но функции ударных инструментов остаются неизменными [22, с. 34]. Музыка, исполнявшаяся на ударных, никак не фиксировалась и существовала только в устной традиции (крючковое письмо, применявшееся в церковной музыке, было малопригодно для записи партий ударных). Какой-либо системы обучения исполнителей на ударных инструментах в то время не существовало. Обучение велось «с рук» и «на слух».

В XVII веке музыкальное искусство России испытало сильное влияние европейской музыки. Из Западной Европы проникают клавесины, клавикорды, гобои, фаготы и другие музыкальные инструменты, в быту распространяется музыка западного толка. Это объясняется стремлением в

какой-то мере восполнить тот пробел, который образовался в связи с запретом искусства скоморохов в 1648 году.

Важным событием этого периода стало появление европейских литавр и сигнальных барабанов в русской армии. Для решения внешнеполитических задач русским правительством предпринимались меры к усилению боеспособности армии, совершенствованию ее вооружения и организации. Уже в 30-е годы были созданы полки «нового строя» – рейтарские (конные), драгунские (пеше-конные) и солдатские (пешие). Оружие для них закупалось в Голландии. Конные полки комплектовались по европейскому образцу литаврами, а пешие – сигнальными барабанами. Новые инструменты стремительно вытесняли более тяжелые и громоздкие традиционные ударные инструменты – бубны, накры, тулумбасы и набаты. Этот процесс завершился к началу XVIII века [22, с. 41-42].

В уставе «Учение и хитрость ратного строя пехотных людей», вышедшем в 1647 году, впервые специальная глава отводится барабанному бою и воинским сигналам. Кроме того в первой половине XVII века складывается система подготовки военных музыкантов. Система эта была достаточно сложной. В центре – в Москве – этим вопросом ведал приказ Большого дворца (поскольку «трубники» обслуживали царский двор), Иноземный (Посольский) и, отчасти, Разрядный приказы. Участие Иноземного приказа объясняется тем, что в качестве педагогов-инструкторов привлекались иностранцы. Разрядный же приказ, руководивший войском, распределял обученных музыкантов между войсковыми частями.

Во второй половине XVII века обучение музыкантов сосредотачивается в Посольском приказе. Если ученики на духовые инструменты набираются из числа профессиональных певчих, знавших нотную грамоту, то обучение барабанщиков велось с учениками из числа солдатских детей. Такое обучение осуществлялось повсеместно во всех крупных гарнизонах [22, с. 40].

Обучение на ударных инструментов в русской армии XVII – XVIII веков, так же как и в Европе, имело в качестве главной цели установление

единообразия исполнения партий большим числом барабанщиков. Нотной грамоте барабанщики не обучались. Обучение строилось на основе коротких ритмических фигур с заданной аппlikатурой, которые использовались в качестве основы для построения более продолжительных комплексных фигур, а так же в качестве упражнения для формирования и развития того или иного технического навыка исполнителя. В исполнительских школах Швейцарии, Шотландии, а позже и США данная система обучения легла в основу так называемой «рудиментарной техники» игры на малом барабане.

Барабанщики русской армии преимущественно играли двойные и тройные форшлагы, короткие и длинные дроби. Исполнение дроби отличалось тем, что в ней не фиксировалось количество ударов. Один исполнитель мог играть 9 ударов на четверть, а другой, обладавший лучшей техникой, – 13. Это не имело значения, так как главное было заполнить длительность звучанием.

В первой половине XVIII века упорядочивается и расширяется состав военных оркестров, складываются основные жанры военной музыки, дальнейшее развитие получают военные сигналы, налаживается производство отечественных духовых и ударных инструментов для нужд армии («Музычная медная токарная фабрика» Е. Менценинова).

Обучение военных музыкантов в XVIII веке осуществлялось в учрежденных при Петре I гарнизонных школах. В качестве инструкторов по-прежнему привлекались иностранцы. Некоторую часть музыкантов-иностранцев привлекали на службу из числа военнопленных. Так, после полтавской битвы было взято в плен 279 шведских военных музыкантов: трубачей, флейтистов, гобоистов, литаврщиков и барабанщиков. Многие пленные музыканты перешли на русскую службу. Но основную массу музыкантов все же составляли уроженцы России. Русские музыканты к XVIII веку не уступали европейским, а в некоторых случаях даже превосходили их [22, с. 58].

Вторая половина XVIII века – время расцвета дворянско-помещичьей культуры, так называемая «эпоха просвещенного абсолютизма». Высокие эстетические запросы и любовь к музицированию становятся типичными для просвещенной части дворянства. В этот период оркестровая музыка широко распространяется в быту. Многие помещики заводили собственные домашние театры, в том числе и оперные, состоявшие из крепостных артистов. Так у прославленного русского полководца А.В. Суворова был свой хор певчих и домашний театр с оркестром. А.В. Суворов заботился об обучении и профессиональном росте своих артистов и даже позволял им выступать по их желанию «на стороне» за плату.

Военные духовые оркестры, особенно в гвардейских полках, разрастались до невероятных размеров (100 и более человек). Так в Преображенском полку помимо обычного духового оркестра имелся симфонический (бальный) состав и оркестр роговой музыки [22, с. 82 – 87].

В этот же период (60 – 80-е гг. XVIII в.) Россия и страны Европы испытали значительное влияние музыки турецких (янычарских) оркестров, которое проявилось прежде всего в том, что в военных оркестрах утвердились новые ударные инструменты, такие как большой барабан, тарелки, треугольник [22, с. 67].

Таким образом концу XVIII столетия требования к квалификации исполнителей на ударных инструментах существенно возросли. И хотя в светской оркестровой музыке группа ударных занимала еще подчиненное положение, сохраняя лидирующие позиции лишь в военно-прикладной музыке, музыканты-ударники для успешного функционирования в музыкальных коллективах того времени должны были владеть довольно большим количеством ударных инструментов, обладать значительным багажом теоретических знаний и практических навыков.



## **2. Развитие исполнительства на ударных инструментах в Российской империи в XIX веке**

В XIX столетии происходит дальнейшее развитие отечественного музыкального искусства. Отечественная оркестровая музыка внесла значительный вклад в мировую музыкальную культуру. Функции ударных инструментов в творчестве русских композиторов продолжают расширяться, увеличивается их роль в формообразовании и драматургии музыкальных произведений [15, с. 56 – 57]. Среди русских композиторов XIX века шире всех использовали ударные инструменты Н. Римский-Корсаков и М. Мусоргский [2, с.11].

Значительным событием XIX века стала популяризация ксилофона – ударного инструмента с определенной высотой звучания, которому впоследствии суждено было стать одним из основных инструментов, изучаемых в системе отечественного музыкального образования.

Происхождение европейского ксилофона, а так же процессы становления профессионального концертного исполнительства на нём до сих пор являются малоисследованными. До конца XVIII – начала XIX веков ксилофон оставался народным инструментом и входил в ансамбли уличных музыкантов, которые выступали на ярмарках, в трактирах и на народных праздниках. Наибольшее количество известий о ксилофонистах начала XIX века сохранилось в Польше, Литве, Белоруссии и России.

Большое влияние на развитие ксилофона и его становление как сольного, концертного инструмента оказали профессиональные еврейские музыканты – клезмеры. Наиболее ранние известия об их выступлениях относятся к 1790 году. Первыми из исполнителей, которым удалось вывести ксилофон на профессиональную концертную эстраду, были Самсон Якубовский (1801 – 1873) и Михаэль Йосиф (Йозеф) Гузиков. (1806 – 1837). Эти выдающиеся музыканты заложили основы сольного концертного репертуара для ксилофона в так называемом «блестящем стиле». Их

репертуар составляли собственные композиции (фантазии и импровизации на темы русских, украинских, польских, еврейских и цыганских песен и танцев), а так же вариации и попури на темы из опер, транскрипции и переложения фортепианных, скрипичных концертов, пьес известных композиторов. Доподлинно неизвестно, были ли у этих исполнителей ученики, но последователи — несомненно. Например, учениками и последователями Гузикова считали себя не только его земляки (он был уроженцем Белоруссии), но и немецкие, австрийские исполнители.

Огромное количество заметок и статей, а так же кратких анонсов выступлений ксилофонистов в прессе, начиная с 1830-х гг. До конца XIX века, свидетельствует об активном развитии исполнительского искусства, усовершенствовании и популяризации инструмента. Менее чем за сто лет ксилофон из простого диатонического постепенно превратился в хроматический инструмент с диапазоном в три октавы [4, с. 76-92].

В результате развития отечественного музыкального искусства стало очевидным, что существовавшая на тот момент система подготовки музыкантов, ориентированная главным образом на нужды армии, уже не соответствовала возросшим требованиям к уровню подготовки исполнителей-инструменталистов.

Реформа музыкального образования в России XIX столетия началась, как известно, с организации в Петербурге (1862 г.) и в Москве (1868 г.) высших музыкальных школ — консерваторий. В структуре консерваторий второй половины XIX сосуществовали «младшие» и «старшие» инструментальные классы. Лишь впоследствии начальное и среднее музыкальное образование выделились в отдельные звенья, оставаясь при этом единой структурой.

Обучение игре на ударных инструментах в первых русских консерваториях началось с самого начала их работы. На сегодняшний день нам известно совсем немного сведений о преподавателях — их личных дел в архивах практически нет. В Консерватории работал, как правило, один

преподаватель-ударник. Когда он уходил, по тем или иным причинам, на его место приглашали другого. Очень часто преподавателями были артисты различных оркестров.

Известно, что в Петербургской консерватории первым преподавателем игры на ударных инструментах был Иван Федорович Мертенс. Работал он всего пять лет с 1862 по 1867 год. После него не было преподавателя ровно двадцать лет. В первые годы работы Московской консерватории ударные инструменты преподавал литаврист оркестра Большого театра А. Кегель [21, с.7].

Тем не менее говорить о становлении русской исполнительской школы игры на ударных инструментах было преждевременно. Недостаточное количество учеников, желающих обучаться на отделении духовых и ударных инструментов препятствовало этому. Кроме того изучение ударных носило скорее факультативный характер, в сегодняшнем понимании этого слова. Так в Петербургской консерватории студенты-ударники не сдавали экзаменов, а в Московской консерватории существовал объединенный класс тромбона, тубы и ударных. Отсутствовала и методическая база обучения игре на ударных инструментах. Первые преподаватели опирались лишь на личный педагогический и исполнительский опыт [21, с.7].

История отечественной методической мысли в области игры на ударных инструментах берет свое начало с издания «Практической школы для малого барабана» А.П. Васильева. Автор данной книги был артистом придворного оркестра, а с 1911 г. занимал должность учителя барабанщиков гвардии и столичного военного округа [22, с. 128]. Написанная им «Школа» систематизировала весь предшествующий отечественный опыт подготовки исполнителей на малом барабане. Она включала разделы, посвященные постановке рук, технике исполнения одиночных и двойных ударов, дробей и форшлагов, а так же основные сведения о музыкальной грамоте, большое количество ритмических упражнений и этюдов, в том числе и в сложных размерах, с подробным указанием аппликатуры. В рецензии на «Школу»

профессор Петербургской консерватории А. Петров писал: «На русском языке, насколько мне известно, нет сколько-нибудь сносного руководства вообще для ударных инструментов. В настоящем руководстве приведены все приемы игры на барабане, масса примеров и даже сочинений для означенного инструмента» [17, с. 2]. «Практическая школа для малого барабана» была одобрена художественным советом Петербургской консерватории в качестве учебного пособия по ударным инструментам и была единственным учебным пособием такого рода, изданным в Российской империи.

Таким образом, деятельность классов ударных инструментов в первых русских консерваториях до революции 1917 г. не принесла значительных результатов. В рассмотренный исторический период все еще нельзя говорить о становлении отечественной исполнительской школы игры на ударных инструментах. Тем не менее благодаря этим учебным заведениям были заложены основы качественных изменений, произошедших в XX веке в данной сфере.

### **3. Становление отечественной исполнительской школы игры на ударных инструментах в первой половине XX века**

В первой половине XX века происходит бурное развитие исполнительства на ударных инструментах, значительно усилилась роль ударных инструментов в оркестровой музыке. Решающий шаг в отношении к группе ударных сделали И. Стравинский и Б. Барток. В их творчестве мы впервые встречаем трактовку ударных как группы, равноправной со всеми остальными группами оркестра. Вместе с тем, эти композиторы впервые в европейской музыке показали возможность применения ударных инструментов в качестве самостоятельных ансамблевых голосов.

Быстрое выдвижение группы ударных инструментов в музыке XX века и превращение ее в одну из основных оркестровых групп вызвано многими параллельно действовавшими причинами. Прежде всего это обусловлено необычайно усилившимся значением ритма в современной музыке. Усложнение ритмических структур, стремление к созданию многоплановости звучания и совмещению различно построенных ритмических пластов не могло не выдвинуть ударные инструменты как наиболее пригодные для этого.

Другими причинами были изобретение новых ударных инструментов (вибрафон), усовершенствование ряда старых (механические литавры, трубчатые колокола), а также – введение в оркестр множества ударных инструментов, издавна известных в народной музыке, но не использовавшихся европейскими композиторами.

Уже к середине XX века отношение к ударным инструментам настолько меняется, что можно говорить даже об известной гипертрофии в трактовке этой группы [2, с.11-21]

Важной вехой развития русской исполнительской школы игры на ударных инструментах является 1917 год. Революция и Гражданская война нанесли серьёзный ущерб стране во всех сферах жизнедеятельности, в том числе и в музыкальном искусстве: специалисты бежали из страны, боясь за

свою жизнь и спасаясь от голода; симфонические оркестры распадались, их участники оставались не у дел. Возникла так же проблема преподавательских кадров в учебных заведениях. Уровень выпускников в заведениях заметно снизился. Перед учебными заведениями остро встала проблема повышения исполнительского мастерства молодых музыкантов. [7, с. 13-14].

Масштабный импульс к развитию в музыкальном образовании возник, когда в 20-х годах, благодаря реформе, утвердилась трехступенчатая система музыкального образования. По всей стране стали открываться детские музыкальные школы, училища, вузы. Главной чертой общего и профессионального музыкального образования стала массовость. Духовые отделы и кафедры училищ и консерваторий получили еще один источник пополнения учащегося контингента: духовые оркестры, которые до середины 80-х годов XX столетия существовали буквально при каждом дворце пионеров, при фабрично-заводских клубах, в общеобразовательных школах. Эта новая система музыкального образования стала «выдавать» высокопрофессиональных исполнителей, композиторов и теоретиков, получавших качественную подготовку на ее средней и высшей ступенях [5, с. 100-101].

Утверждение новой системы музыкального образования ставило перед педагогами целый ряд трудностей, главной из которых было отсутствие методической базы и соответствующей учебной литературы для каждой из ступеней. Наряду с решением проблемы учебных пособий педагогам пришлось преодолевать трудности, связанные с недостаточностью репертуара. Советский Союз, отгородившись от остального мира крепкими границами, в значительной мере утратил возможности для восполнения фондов нотных библиотек. Это компенсировалось активным композиторским творчеством отечественных педагогов [7, с. 13-14].

Первым, кто внёс значительный вклад в совершенствование исполнительства на ударных инструментах в СССР и поднял преподавание игры на качественно новый уровень, был Купинский Калиник Михайлович

(1888 – 1960 гг.), который считается основоположником отечественной школы игры на ударных инструментах. К. Купинский – выпускник объединенного класса тромбона, тубы и ударных Московской консерватории под руководством одного из старейших профессоров – тромбониста и ударника Христофора Борка. Среди лучших учеников Борка был так же тромбонист В. Блажевич [14, с. 3-7]. В 1925 году К. Купинский организовал и возглавил первый специальный класс ударных инструментов в Московской консерватории им. П.И. Чайковского.

В Советском союзе не было ни одного методического труда, ни одного учебного пособия по ударным инструментам. Учащиеся пользовались «Практической школой для малого барабана» А. Васильева, переписываемой от руки и ставшей библиографической редкостью.

К.М Купинский создал ряд учебных пособий для многих ударных инструментов: «Школу игры на ударных инструментах» (1941), «Школу игры на литаврах» (1948), «Школу игры на ксилофоне» (1952). Следует назвать также несколько сборников переложений для ксилофона в сопровождении фортепиано произведений русских, советских и зарубежных композиторов.

«Школа игры на ударных инструментах» (1941) занимает особое место в отечественной учебно-методической литературе по ударным инструментам и не потеряла актуальности по сей день. В ней излагаются различные сведения об инструментах их устройстве, способах звукоизвлечения и приемах игры. Школа содержит так же ряд важных советов, касающихся вопросов постановки, системы занятий, ухода за инструментами. Последовательно изложенный музыкальный материал, полезные тренировочные упражнения и другие бесспорные достоинства школы К. Купинского ставят ее в ряд ценных трудов в области методики обучения игре на ударных инструментах. Она стала настольной книгой большинства отечественных педагогов-ударников и регулярно переиздается [6, с. 3].

К.М. Купинский создал школу, опирающуюся на лучшие традиции отечественного исполнительства и преподавания, воспитал плеяду известных

музыкантов-исполнителей и педагогов, среди которых Снегирёв Валентин Михайлович и Штейман Владимир Павлович, так же внесшие значительный вклад в развитие отечественной исполнительской школы игры на ударных инструментах.

Василий Евсеевич Осадчук (1895 — 1965 гг.) — основатель ленинградской исполнительской школы игры на ударных инструментах, блестящий литаврист, маримбафонист, виртуозно владеющий всеми без исключения видами ударных инструментов, прекрасный педагог.

В 1916 году В. Осадчук окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу ударных инструментов и трубы, затем работал в Мариинском театре. В начале 20-х годов эмигрировал в Китай( г. Шанхай), затем переехал в США (г.Чикаго). В середине 30-х годов вернулся на родину и работал в оркестре Ленинградской филармонии, под руководством Ф. Штидри, затем Е.А. Мравинского.

Используя богатый опыт работы в оркестре, обширные знания оперной, балетной, и симфонической литературы Василий Евсеевич написал две тетради этюдов для малого барабана (1957, 1961 гг.) и две тетради этюдов для литавр. Также он осуществил множество переложений скрипичного репертуара для ксилофона, преподавал в Ленинградской консерватории. Среди его учеников были Н.И. Москаленко, В.К. Канатов.

Таким образом можно говорить о становлении отечественной исполнительской школы игры на ударных инструментах в первой половине XX века. Этому способствовали с одной стороны реформа музыкального образования, предпринятая советским правительством, и утвердившая трехступенчатую систему музыкального образования, а с другой — самоотверженный труд первых преподавателей вновь созданных специальных классов ударных инструментов, сформировавших методическую базу для их успешного функционирования. Советская исполнительская школа включала в себя школы, сформировавшиеся в исторически сложившихся культурных центрах: в Москве, Ленинграде,



столицах союзных республик. Как правило, там концентрировались лучшие исполнительские коллективы и педагогические силы.

#### **4. Развитие отечественной исполнительской школы игры на ударных инструментах во второй половине XX – начале XXI века**

Во второй половине XX века интерес композиторов к мелодико-гармоническому выражению музыкальной мысли несколько спадает. На первый план выдвигается ритмическая экспрессия, использование всей широты динамического и тембрового диапазона современного симфонического оркестра. Появляются произведения, где ударные инструменты занимают главенствующую роль, в сравнении с другими оркестровыми группами. Возникновение трансформированных конструкций звуковысотных ударных инструментов и оригинальных способов игры на них расширяет технические и выразительные свойства всей группы [15].

Чрезвычайно возросла степень сложности партий ударных в камерной музыке. Это стало отчасти и результатом сближения классической джазовой и эстрадной музыки. Особенно сложными, по-настоящему виртуозными, стали произведения для ударных, написанные самими же ударниками. Сначала это были каденции, небольшие соло для показа виртуозной техники исполнителя, его владения ударными инструментами. В дальнейшем стали создаваться законченные произведения, написанные иногда даже в крупной форме (соната, сюита и пр.) для ударных инструментов соло и с аккомпанементом фортепиано. Так появились и пьесы для малого барабана – с фортепиано и соло. Стремление показать виртуозное владение инструментом и расширить технические возможности исполнителя привело к появлению новых техник исполнения [19, с. 3].

Великая Отечественная война, разруха в послевоенный период, идеологические разногласия сверхдержав и как следствие, проводимая руководством СССР политика самореализации привели к тому, что долгое время отечественная школа игры на ударных инструментах существовала в своеобразном вакууме. Во всём мире бурно развивалась теория исполнительства, чему способствовали международные ассоциации

музыкантов-исполнителей на ударных инструментах (например, Сообщество перкуссионного искусства, основанное в 1961г. в США), располагающие собственными печатными органами, в которых обсуждались теоретическая проблематика и многие практические вопросы. Профессиональные музыканты в Советском Союзе находились далеко не в лучшем положении. Испытывая «информационный голод», они были вынуждены учиться только лишь на собственных ошибках, догадках и редких сведениях по интересующим их темам, просачивавшихся от немногочисленных артистов, выезжавших на гастроли за рубеж. Со всей уверенностью можно утверждать, что такое положение вещей не способствовало должному развитию этого вида искусства.

На протяжении 1960-1970-х годов отставание советских исполнителей ударников возрастало. Это касалось прежде всего четырехпалочной техники игры на звуковысотных ударных инструментах, в частности маримбе. В обозначенный период на Западе соответствующая исполнительская техника стремительно прогрессировала, у нас только осваивались единичные экземпляры данного инструмента. Поначалу маримба вообще воспринималась как разновидность двухрядного ксилофона, благодаря чему культивировалась преимущественно техника игры двумя палочками: аккордовое изложение в оркестровой практике использовалось очень редко, полноценный сольный репертуар для маримбы, подразумевающий четырехпалочную технику игры, отсутствовал совсем.

Несмотря на все трудности данного периода советские ударники добивались международного признания. Среди знаменитых музыкантов, представлявших советское исполнительское искусство, следует назвать Марка Пекарского. 6 декабря 1976 года при аншлаге состоялся дебютный концерт первого в СССР ансамбля ударных инструментов «Мадригал», руководителем которого он является. Мировая известность ансамблю Пекарского пришла в 1986 году на Берлинском фестивале Fest Wochen. Примеру Пекарского последовали многие ударники, и на сегодняшний день

ансамбли ударных инструментов вошли в музыкальную жизнь России, заняв в ней важное место.

Падение «железного занавеса» в 80-е годы вскрыло проблемы, связанные с отставанием русской исполнительской школы от многих зарубежных школ. В этот период предпринимаются попытки модернизации отечественной методики обучения игре на ударных инструментах. В 1983 году издается «Школа игры на двухрядном ксилофоне (маримбе)» В. Снегирева. В ней впервые приводятся сведения о четырехпалочной технике игры на маримбе. В 1990 году выходит в свет сборник методических рекомендаций для студентов и преподавателей средних специальных и высших музыкальных учебных заведений «Школа исполнительского мастерства» в 6-ти частях И.М. Цитрина. В 3-й части (получившей наибольшее распространение), посвященной малому барабану, впервые в отечественной литературе приводятся сведения о рудиментарной технике игры на малом барабане.

В постсоветский период активность методической работы в области ударных инструментов несколько снизилась. Тем не менее были подготовлены и успешно защищены докторские диссертации профессорами музыкальных вузов СНГ. Кандидат искусствоведения, доцент, лауреат международных конкурсов А.Н. Ралло (Одесса) завершил первое крупное исследование в области теории исполнительства на ударных инструментах.

В целом, за последние два десятилетия объем знаний в области теории исполнительства существенно возрос, средний уровень российских музыкантов-ударников значительно вырос. Улучшились и общие условия для удовлетворения научной любознательности педагогов. Компьютер, используемый в качестве мини-лаборатории, стал доступным средством исследования.

В XXI веке исполнительство и методика обучения игре на ударных инструментах вступили в новый этап своего развития. Он характеризуется более высоким уровнем постановки всей системы музыкального

образования, улучшением методов обучения, появлением новой художественной и инструктивной нотной литературы, повышением исполнительского мастерства, расширением сольной концертной деятельности, зарождением новых форм ансамблевой игры.

С одной стороны, наметились тенденции повышения профессионального уровня музыкантов-исполнителей на ударных инструментах, с другой – появились научно-методические работы, затрагивающие широкий спектр вопросов истории и теории исполнительства на ударных инструментах.

К сожалению, до сих пор авторы многих методических работ опираются преимущественно на личный педагогический опыт и исполнительскую практику. Их статьи и тезисы, посвященные изучению игровых движений, постановки исполнительского аппарата и исполнительской техники не выходят за рамки эмпирических обобщений: отсутствуют научная база и экспериментальные исследования. В итоге, нет достаточно полного представления об игровых движениях, их биофизической, биоакустической, физиологической и психологической основах, о путях совершенствования функций компонентов исполнительского аппарата. [14, с. 3-7].

Подводя итоги, следует отметить, что формирование теоретической и методической мысли идет следующими путями:

- разработка общих фундаментальных проблем, связанных с исполнением и трактовкой ударных в инструментальной музыке;
- освещение более частных вопросов, связанных с обучением игре на ударных инструментах [14, с.79-80].

Таким образом, в начале XXI века в России существует солидная база обучения игре на ударных инструментах и необходимые условия для дальнейшего её развития. Переосмысление российскими исполнителями и педагогами зарубежного и отечественного опыта на основе научных исследований в данной области является перспективным направлением её дальнейшего развития.

## Заключение

Исполнительская школа – это феномен целостного, исторически развившегося коллективного опыта, динамическая система, которая модифицируется под влиянием как внешних, так и внутренних факторов.

Ударные инструменты с глубокой древности являются частью музыкальной культуры русского народа. Исполнительские традиции и традиции подготовки музыкантов-ударников в нашей стране имеют многовековую историю. Тем не менее до революции 1917 г. нельзя говорить о существовании русской исполнительской школы игры на ударных инструментах.

В первой половине XX века происходит становление отечественной исполнительской школы игры на ударных инструментах. Этому способствовали с одной стороны реформа музыкального образования, предпринятая советским правительством, и утвердившая трехступенчатую систему музыкального образования, а с другой – самоотверженный труд первых преподавателей вновь созданных специальных классов ударных инструментов, сформировавших методическую базу для их успешного функционирования.

Во второй половине XX века отечественная школа игры на ударных инструментах существовала в изоляции от исполнительских школ Запада, из-за чего наметилось отставание советских исполнителей ударников. После падения «железного занавеса» в России и странах СНГ предпринимаются попытки модернизации отечественной методики обучения игре на ударных инструментах на основе зарубежного опыта.

В начале XXI века в России существует солидная база обучения игре на ударных инструментах и необходимые условия для дальнейшего её развития. Переосмысление российскими исполнителями и педагогами зарубежного и отечественного опыта на основе научных исследований в данной области является перспективным направлением её дальнейшего развития.

### Список источников и литературы

1. Баяхунова Л.Б. Марк Пекарский: «Звук – это особый мир». Обсерватория культуры. – 2010, №5, с. 84-89.
2. Денисов Э.В. Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: СК, 1982. – 256 с.
3. Дмитриев Г.П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. М., СК, 1973
4. Олейник Д.Б. Из истории европейского исполнительства на ксилофоне. Духовые и ударные инструменты: История. Теория. Практика: Сборник научных трудов: Выпуск II / Ред.-сост. В.М. Гузий, В.А. Леонов. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2012. – с. 79-105.
5. Кнох Э. Музыкальное образование глазами психолога. Основные практически ориентированные тенденции в современной психолого-педагогической науке. Музыкальные учебные заведения Гнесиных от XIX к XXI веку: стратегия и перспективы музыкального образования: Международная научно-практическая конференция, посвященная 110-летию учебных заведений Гнесиных 25-28 октября 2005 года / РАМ им. Гнесиных. – М, 2006. – с. 99-117.
6. Купинский К.М. Школа игры на ударных инструментах. – Изд. 4-е. – М.: Издательство «Музыка», 1981.
7. Леонов В.А. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах: учебное пособие. – Изд. 2-е испр. – Р н/Д: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2014. – 346 с. – (Библиотека методической литературы).
8. Леонов В.А., Палкина И.Д. Методика обучения игре на духовых инструментах: курс лекций: в помощь учащимся и преподавателям средних специальных учебных заведений. Изд. 2-е. – Р н/Д: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2014. – 240 с., илл., нот.

9. Маслов Р. Духовое исполнительство: проблемы сегодняшнего дня. Музыкальные учебные заведения Гнесиных от XIX к XXI веку: стратегия и перспективы музыкального образования: Международная научно-практическая конференция, посвященная 110-летию учебных заведений Гнесиных 25-28 октября 2005 года / РАМ им. Гнесиных. – М., 2006. – с. 118-125.
10. Михайленко А.Г. Современная книга о маримбе. – Новосибирск, 2006.
11. Огородников А. Ударные в современном оркестре. СМ, 1966, №6, стр. 84-89.
12. Панайотов А.Н. Ударные инструменты в современных оркестрах. – М., СК, 1973, 182 с.
13. Рало А.А., Рало А.Н. К вопросу истории развития четырехпалочной техники игры на звуковысотных ударных инструментах. Духовые и ударные инструменты: История. Теория. Практика: Сборник научных трудов: Выпуск II / Ред.-сост. В.М. Гузий, В.А. Леонов. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова, 2012. – с. 152-165.
14. Рало А.Н. Теоретические основы игры на звуковысотных ударных инструментах. Монография. – Астрахань: АГК, 2002. –123 с.
15. Рало А.Н. Формирование функций ударных инструментов в оркестровой музыке. Учебное пособие: Одесса, 2008, 101 с.
16. Общий свод кавалерийских и конноартиллерийских сигналов и драгунских барабанных боев : Утв. 13 дек. 1836 г. – [Санкт-Петербург : лит. при Деп. воен. поселений], 1837.
17. Практическая школа для малого барабана / сост. А. Васильев. - Циммерман. – 49 с.
18. Снегирев В. Школа игры на двухрядном ксилофоне (маримбе). М.: Издательство «Музыка», 1983, 128 с.
19. Школа исполнительского мастерства [Текст] : [методические рекомендации для студентов и преподавателей средних специальных и высших музыкальных учебных заведений : в 6-ти частях] Выпуск III



- (малый барабан) / [авт.-сост.] И. М. Цитрин. – Москва : Директ-Медиа, 1991.
20. Ямпольский И. Первый виртуоз на ксилофоне (о Гузикове И.). СМ, 1959, №11, с.134-136.
21. Кузнецова А. У истоков класса ударных инструментов [Электронный ресурс]: Альманах «Малоизвестные страницы истории Консерватории». В ы п у с к X с . 7 – 8 . URL: [http://www.conservatory.ru/files/alm\\_10\\_02\\_kuznetsova.pdf](http://www.conservatory.ru/files/alm_10_02_kuznetsova.pdf) (дата обращения: 15.09.2016).
22. Тутунов В.И. История военной музыки России: Учебник/ Под общ. Ред. Е.С. Аксенова. – М.: Музыка, 2005, 496с.