

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт музыкального и художественного образования
Кафедра музыкального образования

**ФОРМИРОВАНИЕ У ОБУЧАЮЩИХСЯ
НАВЫКОВ ИГРЫ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ
В УСЛОВИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

дата

подпись

Исполнитель:
Лисых Владимир Васильевич,
обучающийся МУЗ-1401z группы

подпись

Руководитель:
Матвеева Лада Викторовна,
д-р пед. наук, профессор
кафедры музыкального
образования

подпись

Екатеринбург 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ	6
1.1. Ударные музыкальные инструменты: истоки и эволюция.....	6
1.2. Характеристика исполнительских приемов игры на ударных инструментах.....	12
1.3. Психологические особенности восприятия подростками музыки с участием ударных инструментов.....	21
ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ У ОБУЧАЮЩИХСЯ НАВЫКОВ ИГРЫ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ	26
2.1. Характеристика условий, контингента участников, диагностических методик и начального уровня обучаемых.....	26
2.2. Содержание опытной работы.....	33
2.3. Анализ результатов опытной работы.....	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	57
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	60

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Ударные инструменты относятся к одним из самых древних музыкальных инструментов человечества, представляя собой одно из базовых оснований музыкальной культуры. Обладая огромным богатством темброво-колористических красок, широким спектром штрихового разнообразия, динамикой и выразительностью, ударные инструменты достойно представлены как полноправный голос в музыке.

На сегодняшний день ударные инструменты занимают важную нишу в каждом ансамбле, оркестре, малом составе. Практически нет таких музыкальных жанров, в которых не использовались бы какие-либо ударные или перкуссионные инструменты. Появились даже отдельные ансамбли ударных инструментов, не нуждающиеся в дополнительном аккомпанементе (контрабас, бас-гитара, рояль, гитара). Ударные инструменты могут выполнять как аккомпанирующую (ударная установка, конги, бонги, различная перкуссия, оркестровые ударные), так и солирующую функции (темперированные ударные: в первую очередь, вибрафон, а также ксилофон, маримба, колокольчики, литавры). Поэтому игра на ударных инструментах (в том числе на ударной установке) сегодня является неотъемлемой частью современной музыкальной культуры в целом.

Ударные инструменты используются в современной музыкальной культуре в самых разнообразных стилях: от академической музыки до кантри-джаза и тяжелого рока.

Очевидно, что и педагогика музыкального образования должна быть адекватна процессам, происходящим в современном музыкальном искусстве и отражать его принципы. Решить проблему такого соответствия возможно, в том числе, и с помощью ударных музыкальных инструментов.

Налицо противоречия:

– между востребованностью ударных инструментов в современном исполнительском репертуаре разных жанров и недостатком исполнителей,

обученных соответствующим приемам, позволяющим воплощать композиторские замыслы на достойном художественном уровне;

– наличием интереса подростков и юношей к игре на ударных инструментах и ограниченностью возможностей для освоения необходимых для этого навыков;

– значительного педагогического потенциала, накопленного практикой обучения музыкантов-ударников и недостатком соответствующих методических источников.

Из данных противоречий вытекает **проблема** исследования: поиск результативных методических путей обучения навыкам игры на ударных инструментах в условиях разных форм музыкального образования.

Данная проблема определила выбор темы – «Формирование у обучающихся навыков игры на ударных инструментах в условиях дополнительного образования».

Цель исследования: теоретически обосновать и проверить в опытной работе методы формирования у подростков навыков игры на ударных инструментах в условиях музыкальной студии.

Объект исследования: Процесс формирования у подростков базовых навыков обучения игре на ударных инструментах.

Предмет исследования: методы формирования у подростков базовых навыков игры на ударных инструментах в условиях музыкальной студии.

Гипотеза: процесс обучения подростков базовым приемам обучения игре на ударных инструментах может быть успешным, если:

– *создать* необходимую базу для занятий, укомплектованную необходимым набором инструментов;

– *привлечь* подростков, физически соответствующих и заинтересованных в обучении на ударных инструментах и учитывать психологические особенности обучающихся подросткового возраста;

– *отобрать* методы обучения, адаптированные к особенностям музыкально-образовательного процесса.

В выпускной квалификационной работе были поставлены следующие **задачи:**

- проследить историю и эволюцию ударных музыкальных инструментов;
- охарактеризовать основные исполнительские приемы игры на ударных инструментах;
- выявить психологические особенности восприятия подростками музыки с участием ударных инструментов;
- осветить условия, контингент участников опытной работы;
- разработать диагностическую методику выявления уровня навыков обучаемых;
- отобрать и адаптировать к условиям музыкально-образовательного процесса методы обучения игре на ударных инструментах;
- организовать и провести опытную работу и обобщить ее результаты.

Методы исследования: *теоретические:* изучение и анализ научной и методической литературы по проблеме исследования; *эмпирические:* педагогические наблюдения, диагностические процедуры, опытная работа.

Теоретико-методологической основой исследования явились: теоретические положения музыковедения об особенностях оркестровой музыки и ее воздействия на слушательскую аудиторию (Д. Р. Рогаль-Левицкий, М.И. Чулаки); положения, определяющие содержание и последовательность обучения игре на ударных инструментах (К. М. Купинский).

Опытная база исследования: музыкальная студия «Научим Играть» г. Сургута Ханты-Мансийского автономного округа.

Структура и объем курсовой работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка источников и литературы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОЦЕССА ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

В первой главе рассматриваются истоки и эволюция ударных музыкальных инструментов. Характеризуются приемы игры на ударных инструментах.

1.1. Ударные музыкальные инструменты: истоки и эволюция

Ударные инструменты в древней Руси.

По своим музыкальным качествам ударные инструменты подразделяются на два вида в зависимости от их музыкальных свойств: на издающие звуки определенной высоты (часть мелодической и гармонической основы звучания); шумовые (способные воспроизводить ритмическую основу звучания). Ударные инструменты изготавливаются из различных материалов и, соответственно, делятся на «перепончатые» инструменты (изготовленные с применением кожи) и «самозвучащие» (изготовленные из металла, дерева или стекла). Изучив ряд источников [5, 15], мы нашли подробное описание целого ряда этих музыкальных инструментов.

Дадим краткое описание некоторых старинных ударных инструментов. В древней Руси бубнами назывались все мембранные («перепончатые») инструменты. Назовем лишь две их разновидности: бубны конные (два небольших котла, натянутые кожаной мембраной, привязанные к седлу впереди всадника, и ременная плеть с шаровидным наконечником для удара по ним – вощага [2]; бубны пехотные (одна литавра, по мембране которой тоже ударяли вощагой, но носили в руках). В старину по числу бубнов в войске летописцы учитывали его размер [3]. Конные бубны (иначе – тулумбасы) привязывал к своему седлу каждый военачальник [21]. В старину в русских войсках использовался набат – медный барабан огромной величины. Его возили на четырех лошадях и били в него восемь человек.

К старинным самозвучающим инструментам относится варган. Это небольшая металлическая подковка и стальной язычок с загнутым свободным кончиком посередине. Играли на варгане следующим способом: прижимали ко рту, пощипывали язычок одним пальцем и извлекали постоянно звучащий основной тон. Он зависел от длины и толщины язычка. Интересно, что можно было одновременно исполнять мелодию путем резонанса полости рта и зубов [4].

Ложки – инструмент, представляющий собой комплект деревянных ложек часто – с бубенцами на ручках. 3-5 ложек разного размера используются для игры тремя известными способами. (они описаны в параграфе 1.2. настоящей работы). Народные музыканты-ложечники были виртуозами игры, о них сохранились восторженные отзывы современников. Без ложечников не обходились народные праздники, их наигрыши использовали как сопровождение пляскам. Искусство игры на ложках достигло расцвета в начале XX в., когда они были включены в состав создававшихся оркестров русских народных инструментов. Параллельно с традиционными появились более усовершенствованные, металлические ложки. На их ручки прикреплялись бубенцы или колокольчики, которыми (на манер бунчуков) встряхивали.

Трещотка - деревянные пластинки с прокладками между ними размером примерно 50мм x 130мм. Примерно 20 таких пластинок, нанизанных за один конец на 2 параллельные веревки, берут за концы веревок в обе руки и встряхивают, вызывая щелкающий звук.

"Барабан", "барабанка" – инструмент, подвешенный при помощи веревки или ремня на шею на уровне груди. Это обыкновенная прямоугольная доска определенного размера (обычно 25x45 см), по которому ударяли деревянными палочками и исполняли многообразные ритмические обороты - "наигрыши" [1, с. 249—268].

Старинное било – прообраз барабанки, брус, по которому ударяли молотком или палкой, как в колокол [5 с. 100].

Бряцало – две медные тарелки, которые при ударе друг об друга могли издавать яркий звенящий звук [5, с. 100].

Многие из старинных ударных инструментов являются прообразами современных оркестров самых разных составов – симфонических, эстрадных, и т.п. Традиции оркестрового исполнительства сегодня широко востребованы в любительском исполнительстве. Поэтому исполнители на ударных инструментах активно востребуются в сфере как профессионального, так и любительского исполнительства.

Обращаясь к теме нашей работы, отметим, что владение навыками игры на ударных инструментах достигается в процессе сложного, продолжительного по времени обучения. Сегодня это возможно в процессе дополнительного образования (что предусмотрено соответствующими ФГТ), а также и в условиях различных любительских объединений. Организации, предоставляющие образование в области искусств (школы, студии, классы и т.д.) удовлетворяют, главным образом, запросы в качестве хобби, для отдыха и в целях саморазвития. Независимо от избранной формы обучения все они содержат аналогичный набор ударных инструментов со свойственными каждому из них приемами звукоизвлечения.

Рассмотрим типичный набор современных ударных инструментов, используемых сегодня в исполнительском (коллективном или групповом) процессе.

Ударные инструменты в классическом симфоническом оркестре.

Литавры – это первый ударный инструмент, который нашел свое место в классическом симфоническом оркестре. Они происходят от более старинных тимпанов. Именно тимпан является прообразом всех ударных инструментов с перепонкой [27]. Древний тимпан состоял из кузова и натянутой на него кожи. Звук извлекается ударами по коже маленькими палочками. Известны тимпаны маленькие и большие. В своих песнях и плясках люди ударами тимпанов подзадоривали друг друга в стремительных движениях танца. Современный бубен (*tambour de basque*) – это

модификация «легкого тимпанона». А вот большой или «тяжелый» тимпан стал современной «литаврой». В Европе литавры известны очень давно и подверглись существенным изменениям. Для натяжения кожи сегодня вместо сыромятных ремней использованы специальные винты. От других тимпанов литавры отличаются возможностью извлечения звуков разной высоты [19, с.320].

Ударные инструменты в современном эстрадном оркестре, поп и рок-музыке. Невероятно возросла роль ударных инструментов в современной музыке разных жанров. Расширился состав этих инструментов и усовершенствовалось их строение. Появились электромузыкальные ударные инструменты. Оркестровое любительское исполнительство достигло широкой популярности в эстрадном жанре [25].

В эстрадном оркестре ударные представлены наряду с традиционными струнными, духовыми инструментами классического симфонического оркестра, группой саксофонов, клавишными.

В эстрадно-симфоническом оркестре, объединяющем разные стили, ударные представлены литаврами и ритм-секцией. Для биг-бэнда, включающего группы труб, тромбонов и саксофонов, струнных смычковых, деревянных духовых, арфу и прочих, литавры и барабаны служат ритмическим каркасом [15, с.94]. В силу стилистической репертуарной широты данного коллектива барабанщику необходимо владеть навыками игры в нескольких стилях. Барабанщику необходимо настроить барабаны таким образом, чтобы их звучание соответствовало и джазовой композиции и поп песне переложенной для оркестра и еще множеству вариантов, которое нам может дать эстрадный оркестр. Это обуславливает включение в состав эстрадно-симфонического оркестра ударной установки. Кроме нее в эстрадный и эстрадно - симфонический оркестр может входить огромное количество перкуссионных ударных инструментов: конги, бонги, шейкеры, гуиро, тамбурины, сплэш- тарелки и многие другие [17]. В зависимости от художественных задач их звучание может выполняться целой группой

музыкантов-перкуSSIONистов, что позволяет добиться создания богатой тембральной и ритмической краски, характерной для современной музыки.

Ударные в рок музыке [24]

Все указанные инструменты были ассимилированы и широко востребованы в современной рок-музыке. Так, невозможно представить себе стиль рок-музыки без барабанов и ударной установки. В конце XIX века ударная установка включала в себя «походный» большой барабан, «парную» тарелку и «походный» малый барабан на ремне, что позволяло оркестрам уличных джазов свободного перемещения под открытым небом [10].

Ударная установка постоянно совершенствовалась и видоизменялась. Так в начале XX века появилась возможность работать в помещениях, и ударная установка приблизилась к современному виду. Позже, придя в музыку бит, рок-н-ролл и рок, в описанной выше классической ударной установке произошли очередные изменения: помимо названных, набор в ней становится многообразным и дополняется разными элементами. Кроме того, изменяется тембр звучания барабанов: он звучит более громко, глубоко, низко и насыщенно. Могут использоваться разные варианты ритма, ранее не использовавшиеся. Появилась новая манера игры на двух бас-бочках (бластбит), Особый, свойственный рок-музыке напор достигается тем, что удары бас-бочки приходятся не только на сильную долю, но и на слабые. Используется быстрая басовая дробь, позволяющая добиться стремительного бешеного ритма. В новых ритмических рисунках специально смещаются акценты.

Самое заметное нововведение, касающееся ударных инструментов в русле рок-музыки – появление бластбитов (манеры игры на двух бас-бочках). Это ещё одно важнейшее событие, приведшее к способности сильно изменить музыкальное звучание и даже давшее толчок появлению новых музыкальных стилей. Двумя бочками вместо одной ударники начали комплектовать свои наборы довольно давно, но полноценно

применяться такое решение стало только в 80-х годах XX века. Также расширяются возможности музыканта по применению выразительных средств, особенно создающих ощущение напора. Быстрые басовые дроби создают настоящую звуковую атаку, иллюзию бешеного ритма. Новые ритмические рисунки со смещением акцентов открыли музыкантам возможности для обновления и прогресса в выразительных средствах рок-музыки. Далее эта техника игры на двух бочках разрослась до сплошных массивов из дробей тридцать вторыми и шестьдесятчетвертыми длительностями, что напоминало низкочастотное гудение (в стилях “death metal”, “black metal”).

Появился привод (или кардан), более удобный для игры, чем два больших басовых барабана. Он представляет собой педаль для двух ног двумя колотушками.

Обширный набор барабанов, том-томов, рото-томов, тарелок, «видовых» ударных инструментов, собранных в определенную систему, позволяющую исполнителю играть как руками, так и ногами с помощью педалей - вот что представляет собой современная ударная установка.

Последние десятилетия ознаменованы появлением и широким распространением электронных барабанов. Пока еще в рок-музыке они используются эпизодически для создания некоторых акустических эффектов, но перед исполнителями открыты широкие перспективы для их использования [24].

Ударные в поп музыке.

Как и рок-музыка, поп-музыка тяготеет к электронным инструментам. особенно популярным в нынешнем 21 веке. Первый серийный электронный барабан, созданный в 1976 году, модель Syndrum не вызвала особого ажиотажа. Однако позже, в 1983 году был совершен настоящий прорыв появлением первой в мире электронной ударной установки – SDS-V.

С тех пор прогресс в развитии и совершенствовании электронных ударных установок не останавливается. Отметим такие их достоинства, как компактность, портативность, многофункциональность, соединение возможностей акустического и электронного инструмента. Возможности музыкантов невероятно расширяются, позволяя мгновенно менять набор тембров в соответствии со сменой стиля – например, от хеви-металл к фолк-музыке [23].

Рассмотрев особенности ударных инструментов в древней Руси, мы убедились в том, что они имели множество разновидностей, которые явились прообразом современных оркестровых инструментов.

Выяснено, что постепенное совершенствование этих инструментов привело к появлению и закреплению в исполнительской практике их новых видов. Новый эволюционный этап развития ударных инструментов также привел к появлению ударной установки и электронных ударных инструментов, широко востребованных в практике различных исполнительских коллективов академического и эстрадного направлений.

1.2. Характеристика исполнительских приемов игры на ударных инструментах

Приемы игры на ложках. Для игры на ложках применяются три способа.

Первый способ. В левой руке, рукоятками наружу и выпуклостями полушарий внутрь, зажимают 2 ложки так, чтобы при разжатии и сжатии пальцев они ударялись одна о другую. В правой руке за рукоятку держат третью ложку и ударяют ею по ложкам в левой руке. Если есть четвертая, большая ложка, то ее засовывают рукояткой за голенище сапога и время от времени ударяют по ней той же третьей ложкой.

Второй способ. В каждой руке между пальцами зажимают по паре ложек, направленных выпуклостями одна к другой. Встряхивая руками попеременно или одновременно, исполнитель производит ритмические удары (щелчки). В иных случаях парой ложек правой руки ударяют о пару ложек левой руки.

Третий способ. Между пальцами левой руки, выпуклостями полушарий наружу, зажимают 3 ложки, расходящиеся веером. За голенище сапога левой ноги засовывают четвертую, большую ложку. В правую руку берут пятую ложку, которой и производят удары: скользящий - по трем ложкам левой руки и сильный, отрывистый - по ложке, находящейся за голенищем сапога. Если применяются ложки с бубенцами на рукоятках, то для позванивания исполнитель обычно поднимает ложки вверх и потряхивает ими над головой.

Приемы игры на барабане. Основной способ игры – удар. Виды ударов достаточно многообразны. Их различия видны даже в их названиях, где обозначается количество звуков в одном ударе, позиция, использование рук или ног: это одиночный высокий удар, одиночный низкий удар, двойной кистевой удар, двойной пальцевый удар, одиночный удар ногой, двойной удар ногой, Rim shot, Cross Stick, Тройные удары.

Помимо способа удара большое значение имеют виды захвата деревянных палочек. В традиционном (иначе – джазовом) захвате правая рука, как правило, использует параллельный захват (описан ниже), а левая рука берет палочку ладонью вверх, между указательным и безымянным пальцами. Традиционный захват более популярен в джазовой игре, чем в других стилях, хотя он также используется несколькими рок-барабанщиками.

Захват называется традиционным, потому что он происходит от военных марширующих барабанщиков, которые несли малый барабан на ремне, подвешенном на шее и, при этом барабан был наклонен ближе к одному бедру, чем к другому, для удобства ходьбы, и слегка наклонялся для удобства игры. Это позволяло барабанщику играть на барабане и маршировать, не стуча коленями барабан. Из-за такого положения барабана

использование симметричного захвата на обеими руками привело очень неудобной позиции левой руки, а прямое расположение перед собой барабана к неудобной ходьбе. Даже когда барабан стоит на стойке, многие барабанщики наклоняют свой барабан при использовании традиционного захвата.

В параллельном захвате каждая рука, в отличие от традиционного замаха, держит палочки одинаково. Он выполняется путем захвата нижней части барабанной палочки снизу указательным и средним пальцами руки, обвивающимися вокруг нее и ее фиксацией сверху большим пальцем. Это позволяет палочке свободно двигаться и подпрыгивать после удара по ударному инструменту.

Также существуют разновидности форм захвата: французская, немецкая и другие.

Во французском захвате ладони рук направлены прямо друг к другу, и палочка перемещается не запястьями, а основными пальцами. Это обеспечивает большую степень утонченности, поэтому многие литавристы предпочитают французский захват. Поскольку в этом захвате используются более мелкие и быстрые мышцы пальцев, он очень популярен среди любителей тяжелого металла, где применяют длительности вплоть до 64-х. Он также пригодится для игры в быстром темпе на тарелке Ride. Для более громких ударов запястье вращается так же, как при забивании гвоздя.

В немецком захвате ладони рук параллельны поверхности барабана, и палочка перемещается, в основном, вместе с запястьем.

Рассмотрим далее строение барабанных палочек. Они не были стандартизированы вплоть до 1963 года и все палочки имели разную длину, диаметр и вес. Ключевым является факт, что невозможно было найти две одинаковые пары. Такое положение дел не устроило американского предпринимателя и музыканта Вик Фёрса (Vic Firth). Он успешно внедрил стандарты, которые сегодня считаются своеобразным мериллом, эталоном

длины, диаметра и веса палочек. Это позволяет сегодня купить палочки нужного размера.

Барабанная палочка состоит из трех частей: головки палочки - самого ее кончика, похожего на маленький шарик; плеча - части от полного сужения до полного расширения; основания - части, одинаковой по диаметру, за которую держат палочку.

Рассмотрим далее зоны (части) барабанных тарелок. Их три: купол - центральная выпуклая часть; центральная рабочая часть - расстояние примерно 10 см от купола и 10 см от края тарелки; ребро - внешняя граница тарелки - в нее ударяют плечом палочки, чтобы сделать акцент.

"Правильная" посадка барабанщика.

В это понятие вкладывается такое положение тела и рук, при котором в течение всего времени исполнения мышцы ударника получали бы наименьшую нагрузку при выполнении необходимых действий. Чтобы принять правильную позицию тела, необходимо:

1. Отрегулировать высоту стула до такой высоты, чтобы таз исполнителя был примерно на 10-15 см выше колен. Это необходимо для продуктивной работы ног.

2. Выпрямить поясницу — сутулая спина кратно снижает выносливость барабанщика.

3. Чтобы принять правильную позицию рук, необходимо взять палочки любым замком, опустить руки вниз, расслабить их во всех суставах: плечах, локтях, кистях; согнуть руки в локтях перед собой примерно на 90 градусов; направить кончики палочек в центр малого барабана.

Базовые приемы игры на ударной установке

Одиночный удар

Что такое прием "Одиночный удар" на барабанах? Это действие, состоящее из замаха и собственно самого удара. Для исполнения данного приема неважно, каким захватом пользоваться, техника выполнения остается одинаковой.

1. Необходимо принять правильную посадку барабанщика
2. Замах: совершить движение локтем вперед так, чтобы он оказался на уровне или чуть ниже плеча (важно исполнить движение таким образом, чтобы локоть ходил исключительно вперед назад), при этом кисть должна быть расслаблена и находиться в положении параллельном полу либо быть почти таковым.

3. Удар: расслабить плечо, за счет чего произойдет возвращение локтя в исходную позицию. Одновременно с этим необходимо сделать движение кистью, подобное движению "пока". Ключевым моментом является максимальное расслабление кистевого сустава - за счет этого достигается хлесткость удара.

4. Погашение отскока. Как только рука вернулась в исходную позицию, палочка совершает удар о поверхность барабана, при этом она отскакивает от поверхности, и нам необходимо избежать "троения", "дробления". Для этого нужно во время касания палочкой пластика не напрягать кисть и пальцы руки, а наоборот их расслабить, что приведет к погашению отскока. Силу захвата можно представить на примере кружки с чаем: мы держим ее так крепко, что она не выпадет из наших рук, но при этом мы не зажимаем ее с невероятной силой.

Необходимо упомянуть о технике удара Ю.Л.Бобрушкина, которая имеет более сложное, круговое движение локтя при замахе и основана на принципе кнута. Данная техника обеспечивает большую хлесткость при меньшем замахе и является самой прогрессивной на данный момент. К сожалению, в контексте обучения детей данная техника неприменима ввиду непрактичности ее освоения - ребенок может потерять интерес к обучению и к музыке под натиском обилия теоретически - технических элементов, что является недопустимым.

Техника двойного (кистевого) удара.

Двойной удар это когда за один замах мы делаем 2 удара. Как это происходит? Удобнее всего рассмотреть его на примере 2х одиночных ударов, а точнее на то, что происходит между ними. Итак мы делаем:

1. Одиночный удар
2. В момент замаха, когда локоть пошел вперед нам необходимо сделать удар кончиком палочки (как бы слегка оттолкнутся носочком). При этом общее движение замаха не прекращается и является полностью идентичным одиночному удару! Громкость 2го удара будет тише первого.

Самое распространенное применение двойной кистевой удар находит применение в игре на hi-hat:

1й удар делается плечом палочки в ребро тарелки

2и более тихий головкой примерно в середину тарелки

Данный прием помогает добиться эффекта волны, динамического движения и является базовым при игре на ударных инструментах.

Техника двойного (пальцевого) удара

Удобнее всего разобраться в механике данного приема без ударной установки:

1. Необходимо взять палочку немецким замком
2. Поставить руку на локоть сохраняя при этом положение кисти и замка
3. Начать постепенно открывать пальцы до состояния когда они будут смотреть вверх. Контролируют палочку при этом большой и средний пальцы. При полном открытии кончик палочки должен смотреть в сторону плеча руки (указательный палец соединяется с кончиком большого, что не дает палочке выскользнуть. При игре на барабанах этого делать не нужно).
4. Закрывать замок, т.е. Принимать исходное положение следует постепенно зажимать пальцы один за другим, начиная с указательного. Из 4х пальцев при этом образуется ровная плоскость, для обеспечения беспрепятственного хода палочки.

Отработав данный элемент, мы можем переходить к освоению его на барабанах. Исполнив 3 пункта одиночного удара мы подходим к ключевой точке двойного кистевого удара - отскок. В данном случае нам его необходимо не погасить, а позволить палочке отскочить. При этом происходит то самое открытие пальцев, которое мы отработывали ранее. Повторимся, что ключевым элементом является отскок, мы должны не помешать палочке отскочить а затем закрыть пальцы исполнив 2й удар.

Техника игры ногами

Принципы игры ногами схожи с игрой руками, но имеют свои нюансы. Для начала необходимо поговорить о правильной постановке. Педали бас-бочки и хай хэта расположены под углом относительно поверхности. Нам необходимо расположить ноги на педали параллельно полу. Упор делается на часть ступни изгиба пальцев, пятка оторвана от поверхности. Колотушка педали находится на поверхности пластика. Хай хэт достаточно плотно закрыт. Напомним, что нам необходимо приложить минимальное усилие для выполнения данной задачи, т.е. найти должный баланс. Это исходная позиция для выполнения приемов игры ногами.

Одиночный удар ногой

Одиночный удар ногой схож по своему принципу с одиночным ударом рукой.

1. Из базовой позиции ноги необходимо поднять колено до того уровня пока ступня не станет на изгиб пальцев (отдельно еще раз отметим то, что речь идет не о "носочке" по типу балетных пуант, а о месте изгиба пальцев ног). Колотушка при этом должна бить прижатой к пластику.

2. Продолжить поднятие колена, колотушка при этом будет отрываться от пластика. Достичь нужно уровня когда педаль полностью или почти откроется, нога на изгибе пальцев при этом не отрывается от поверхности.

3. Сделать сброс, отпустить пятку, прикладывать незначительные дополнительные усилия если это необходимо. При этом носок увлекается

вслед за пяткой. Но пятка достигает начального положения раньше чем носок. Данная последовательность действий помогает добиться хлесткости удара.

Безусловно необходима практика для комфортной игры данным приемом. Так же не нужно бояться экспериментировать. Приведенная выше логика действий является следствием многолетнего опыта, однако необходимо отметить, что нужно изучать ощущения собственного тела и стараться соединить теорию со своей физиологией.

Кросс стик (выполняется только при игре на малом барабане).

В переводе с английского «кросс стик» обозначает "пересечение палочки". Действительно так и есть - для того, чтобы исполнить этот прием, палочкой ударяют в обод малого барабана и она как бы пересекает его.

Для начала нужно поставить руку с палочкой в правильную позицию. Для этого следует:

1. Представить малый барабан как часовой циферблат
2. Расположить нижнюю часть ладони (палочка в этот момент в руке) в точке 7 часов на малом барабане возле обода - это будет первая точка опоры
3. Упереть заднюю часть палочки (которая за мизинцем) в пластик в точке малого барабана на 9 часов
4. Замах будет в сторону задней части палочки, при этом обе точки опоры (задняя часть палочки и нижняя часть ладони) не должны отрываться от поверхности пластика
5. Совершить удар в обод малого барабана
6. Необходимо поискать нужный звук, перемещая палочку вправо и влево - нужный звук характеризуется наибольшей звонкостью.

Работа щетками

Щетки – очень многогранный динамический и тембровый инструмент. Как и палочками, мы можем выполнять ими одиночные и двойные удары. Но в связи с тем, что отскока не будет, двойной удар будет играть кистью, а не пальцами. Больше распространение щетки получили в джазовой музыке для

ведения так называемой линии и в очень медленных произведениях, называющихся по стилю балладами. Главной их спецификой является то, что можно "шуршать" ими, заполнять этим звуком промежутки между ударами.

Разберем, как же выполняется данный прием.

Для начала нужно выбрать наиболее подходящую модель щеток (по нашему мнению, лучшей считается vic firth hb(heritage brush). Эта модель исполнена из очень тонкой проволоки, что придает звучанию мягкость, а контролировать звук очень легко.

Для достижения эффекта заполнения, "шуршания" на малом барабане, следует:

1. Выдвинуть щетки на 3/4 от их максимума.
2. Взять щетки немецким или классическим хватом.
3. Представить малый барабан в виде циферблата.
4. Начать движение левой рукой по часовой стрелке примерно с 11 часов, щетка при этом почти параллельна пластику и слегка прижата. Зачастую 1 оборот левой руки – это четвертная длительность.

5. В то время когда левая рука находится на 3 часах, правая рука начинает движение вслед за ней с 12 часов.

6. Правая рука приходит в 6 часов, левая в этот момент на 12 часов, то есть они двигаются не равномерно.

7. Правая рука ждет, пока левая рука на втором круге догонит ее в точке 6 часов и уходит от нее вправо рисуя прямую, как бы основание цифры «два». Левая тем временем продолжает свое движение.

8. Правая рука замирает в точке окончания рисования цифры «два» и ждет, когда левая рука пойдет на новый круг, то есть пересечет 12 часов.

Как видим, в данном примере цикл повторяется каждые 2 круга, но это вариативный момент и зависит от музыкальной ситуации и предпочтений исполнителя.

Немаловажным моментом являются акценты, так как при данной технике исполнения обычные удары (подобные ударам палочкой) не совсем

вписываются в динамические и стилистические рамки звучания. Для исполнения акцента щетками нам необходимо понять его суть - это шлепок.

Для его исполнения следует:

1. Взять щетку в правую руку и расположить ее на поверхности пластика.
2. Повести руку влево, при этом держа щетку только указательным и большим пальцами, пока она не будет направлена в корпус задней частью
3. Резко сжать кисть, повернув ее при этом чуть вправо и немного против часовой стрелки и, совершая удар, прижать к пластику. Это движение является целостным, и его суть состоит в создании хлесткости удара и правильном конечном звучании (должен получиться шлепок).

Изучая основные исполнительские приемы игры на ударных инструментах, мы, отмечая их многообразие и широту тембровых красок, сложность исполнения, выделяем базовые приемы, навыки исполнения которых необходимы для освоения на начальных этапах обучения и требуют кропотливого и правильно организованного обучения.

1.3. Психологические особенности восприятия подростками музыки с участием ударных инструментов

Говоря об ударных инструментах, нельзя не сказать об их актуальности в наше время и, как следствие, характерное влияние звучания в силу современных трендов и тенденций. Здесь необходимо выяснить, как звучание ударных инструментов может влиять на человека. В доступных нам источниках мы не обнаружили необходимой классификации. Мы рассмотрим этот вопрос в трех основных аспектах – влиянии на эмоциональную, физическую и социальную сферы подростков.

Рассмотрим каждый из них более подробно.

А) Влияние звучания ударных музыкальных инструментов на эмоциональную сферу подростков.

Данное влияние обусловлено рядом факторов: возрастными особенностями; географическим местоположением (мегаполис или малый город, предоставляющий разные условия, открывающий- разные перспективы и, следовательно, разный выбор музыки); разные семьи, в которых растут подростки.

Эти факторы обуславливают позитивное или негативное восприятие ударных музыкальных инструментов и, как следствие, позитивное или негативное влияние их звучания на подростков. Современная музыка характеризуется обилием использования ударных инструментов, яркой ритмичностью. Современные тренды являются неотъемлемой частью жизни подростков, поэтому можно говорить о положительном влиянии на них ударных музыкальных инструментов при восприятии их в процессе звучания в музыкальных произведениях. Однако есть вероятность, что звучание ударных (и влияния на подростков), вырванное из музыкального контекста, их динамика может оказать негативное влияние на подростков.

В Сургутском музыкально-драматическом театре, где автор настоящей работы работает артистом оркестра – ударником, проводились экскурсии. На них подростки, помимо знакомства с актерами режиссером и т.д., знакомились со звучанием оркестровых инструментов и проявляли интерес к ударным инструментам, причем некоторые (девочки) отмечали их избыточную громкость).

Б). Влияние звучания ударных музыкальных инструментов на физическую сферу подростков.

Музыкотерапия - психотерапевтический метод, использующий музыку в качестве лечебного средства [11, с. 574]. Как отмечают современные ученые, музыкотерапия способствует коррекции психофизического здоровья детей в процессе их жизнедеятельности. Различают активную (двигательные импровизации под соответствующий характеру музыки словесный комментарий) и пассивную (прослушивание стимулирующей, успокаивающей или стабилизирующей музыки специально или как фон)

формы музыкотерапии. Слушание правильно подобранной музыки с выполнением психогимнастических этюдов повышает иммунитет детей, снимает напряжение и раздражительность, головную и мышечную боль, восстанавливает спокойное дыхание. Современные сведения, наложенные на древнейшие знания, показывают, что звуки различных музыкальных инструментов по-разному влияют на организм человека. Что касается ударных инструментов, то их звучание обладает свойством дать ощущение устойчивости, уверенности в будущем, физически взбодрить, придать человеку силы [6]. Как известно, ученые считают, что обучение игре на музыкальных инструментах в раннем возрасте и многолетняя интенсивная музыкальная практика благоприятно влияет на развитие ребенка, на восприятие им информации на слух, на моторику, на расширение словарного запаса и развитие логического мышления [7]. Добавим к этому, что в контексте разных стилей музыки звучание ударных инструментов по-разному влияет на физиологию ребенка, поэтому нельзя однозначно говорить об их сугубо положительном или негативном влиянии.

Громкость барабанов: зависит исключительно от исполнителя. Сами по себе ударные инструменты обладают самым широким динамическим диапазоном из всех музыкальных инструментов. Безусловно, есть стилистические особенности, которые обуславливают громкость звука, поэтому при достижении неких динамических порогов следует пользоваться бирушами. Отметим, что для исполнителя на ударной установке звук воспринимается тише, чем для слушателя. Поэтому боязнь вреда ударных для слуха ребенка не обоснована.

В) Влияние звучания ударных музыкальных инструментов на социальную сферу подростков.

Оно, безусловно, не относится к разделу «Звучание», но важна. Владение ударными инструментами в той или иной мере способствует укреплению социального статуса подростка в школе, а к барабанщикам всегда относились с уважением. Это довольно просто объясняется:

барабанщик с самого начала обучения будет исполнять более современную музыку, более притягательную для сверстников [9].

Рассмотрев различные виды влияния звучания ударных инструментов на подростков, можно заключить, что в большинстве случаев наблюдается позитивное воздействие. При соблюдении в определенных ситуациях норм безопасности, связанных с громкостью инструмента, звучание ударных инструментов позитивно влияет как на эмоционально-душевную, так и на физическую составляющие восприятия, а также способствует укреплению социального статуса подростков, владеющих навыками игры на ударных инструментах.

Выводы по первой главе

Рассмотрев особенности ударных инструментов в Древней Руси, мы убедились в том, что они имели целый ряд разновидностей, прообразов современных оркестровых инструментов. Наиболее ярко эта эволюция проявлена в литаврах – самом распространенном ударном инструменте современного симфонического оркестра.

Выяснено, что постепенное совершенствование и преобразование устройства древних ударных инструментов привело к появлению и закреплению в исполнительской практике новых ударных инструментов, Новый эволюционный этап развития ударных инструментов – появление ударной установки и электронных ударных инструментов, широко востребованных в практике различных исполнительских коллективов академического и эстрадного направлений.

Изучая основные исполнительские приемы игры на ударных инструментах, мы, отмечая их многообразие и широту тембровых красок, сложность исполнения, выделяем базовые приемы, навыки исполнения которых необходимы для освоения на начальных этапах обучения и требуют кропотливого и правильно организованного обучения.

Рассмотрев различные виды влияния звучания ударных инструментов на подростков, можно заключить, что в большинстве случаев наблюдается позитивное воздействие. При соблюдении в определенных ситуациях норм безопасности, связанных с громкостью инструмента, звучание ударных инструментов позитивно влияет как на эмоционально-душевную, так и на физическую составляющие восприятия, а также способствует укреплению социального статуса подростков, владеющих навыками игры на ударных инструментах.

ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ У ОБУЧАЮЩИХСЯ НАВЫКОВ ИГРЫ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Во второй главе рассматриваются условия для проведения опытной работы, описываются критерии качества выбранной для занятий базы. Дается характеристика обучающихся и уровня их начальной подготовки и предрасположенности к музыке. Рассматриваются особенности детей подросткового возраста и освещаются методы их обучения в условиях музыкальной студии.

2.1. Характеристика условий, контингента участников, диагностических методик и начального уровня обучаемых

Базой для проведения данной опытной работы явилась музыкальная студия «Научим Играть» в период 2018 - 2019гг. Музыкальная студия была образована в январе 2018 года в городе Сургут Ханты Мансийского Автономного Округа и была предназначена для обучения игре на гитаре и ударных инструментах. Предпосылкой для ее создания явилось отсутствие направлений «ударные инструменты», «гитара» в детских музыкальных школах города и запросы населения. Музыкальная студия получила название «Научим Играть» – доступное, с точки зрения восприятия потенциальных обучающихся, и практическое, с точки зрения маркетинга и рекламы. Площадкой для реализации музыкальной студии «Научим Играть» было выбрано офисное помещение в ТЦ «Богатырь» г. Сургут. Место выбиралось в соответствии следующим критериям: густонаселенный район; транспортная доступность; приемлемая арендная плата; звукоизоляция помещения. В январе 2018 года был заключен договор на долгосрочную аренду помещения. Через рекламу в социальных сетях – «Instagram», «ВКонтакте», «Facebook», в общеобразовательных учреждениях, детских

досуговых центрах и местах большого скопления людей была распространена информация о новой студии и укомплектован состав педагогов и обучающихся.

Базовые вложения для создания студии были сделаны из личного бюджета. В дальнейшем финансовое обеспечение производится за счет оплаты за обучение родителями учащихся.

Опытная работа проводилась с обучающимися игре на ударных инструментах в количестве 5 человек. Ученики в основном подросткового возраста: 3 чел. 13 -14 лет и 2 чел. 9 и 10 лет. Все ребята имели разный уровень подготовленности, но имели позитивный настрой к обучению.

Для определения уровня начального музыкального развития обучающихся была разработана диагностика. Данный критерий определялся путем трех показателей, наиболее значимых для успешного обучения музыкантов-ударников: музыкально-ритмического чувства, эмоциональной отзывчивости на музыку; физической расположенности к игре на ударных инструментах и владения одиночным кистевым ударом. Каждый из них ранжировались по трем уровням – низкому, среднему и высокому.

Уровни показателя «Музыкально-ритмическое чувство»:

Низкий: Не может повторить ритмический рисунок, заданный педагогом, даже после более 3 предъявлений; по просьбе педагога пытается, но не справляется с попытками предложить свой ритмический рисунок.

Средний: повторяет ритмический рисунок, заданный педагогом, без ошибок после 2-3 предъявлений; по просьбе педагога предлагает один-два ритмических рисунка.

Высокий: повторяет ритмический рисунок, заданный педагогом, без ошибок с первого предъявления; по собственной инициативе предлагает более двух вариантов своих ритмических рисунков.

Уровни показателя «Эмоциональная отзывчивость на музыку»

Низкий: внешне наблюдается кажущееся безразличие, эмоциональная реакция на музыкальное звучание проявляется слабо.

Средний: внешне проявляется спокойная, неяркая, но в целом позитивная эмоциональная реакция на музыкальное звучание, соответствующая характеру музыкального образа.

Высокий: внешне ярко проявляется позитивная и яркая эмоциональная реакция на музыкальное звучание, ярко выражающая характер музыкального образа.

Уровни показателя «Физическая расположенность и владение базовым приемом игры на ударных - одиночным кистевым ударом».

Низкий: физически скован или чрезмерно расслаблен, незнаком с базовым приемом, попытки воспроизвести их безуспешны.

Средний: физически в целом раскрепощен, незнаком с базовым приемом и пытается, не всегда успешно воспроизводит его.

Высокий: физически полностью раскрепощен, знаком с обоими приемами и может достаточно уверенно воспроизвести их.

В процессе ознакомления с поступившими в студию на основе разработанных показателей была проведена их начальная диагностика.

Диагностика проводилась на первом занятии. Преподавателем создавалась доброжелательная атмосфера, настраивающая на благоприятное сотрудничество.

Для проверки музыкально-ритмического чувства мы задавали задание: педагог исполнял хлопками (или на ударной установке) несложный и небольшой по объему ритмический рисунок (2 или 4 такта) и просил обучающегося повторить его хлопками. Педагог учитель и ученик садились друг против друга, между ними устанавливался тренировочный пэд (учебный тихо звучащий барабан), выбирался небыстрый темп с выделенной первой долей на 4/4 (такой, чтобы обучающийся успевал осознавать предложенную ритмическую ситуацию). Педагог задавал простейший ритмический рисунок и укладывал эту фразу в 4 счета. Ученик в следующие 4 счета повторял этот рисунок. Успешно выполнившему задание последовательно задавались еще

3-4 все более сложных варианта ритмического рисунка. При появлении ошибок или неуверенности выполнение задания прекращалось.

Для проверки уровня эмоциональной отзывчивости на музыку обучающимся предлагалось прослушать в аудиозаписи несколько отрывков из песен разного характера. Педагог осуществлял зрительное наблюдение за отношением обучающихся к звучанию и непосредственными эмоциональными реакциями мимического и двигательного характера. Предлагалось попытаться воспроизвести на ударной установке ритмическое сопровождение, соответствующее характеру музыкального образа. В качестве звучащего материала привлекались отрывки современных русских песен. Отбиралась музыка отечественных авторов, с четкой ритмической организацией, многообразием тембровых красок в инструментальном сопровождении и наличием контрастов в настроении, например: Л. Агутин - «Бумажный Змей», «Ай яй яй», «На Сиреновой луне», «Звенит январская вьюга», «Постой паровоз».

Для понимания уровня физической предрасположенности к игре на ударных и владения приемами предлагалось исполнить на тренировочном пэде базовые приемы игры - одиночный высокий и одиночный кистевой удары.

Результаты, полученные в процессе начальной диагностики, приведены в таблице № 1.

Таблица № 1
Уровень музыкального
развития обучающихся
на начальном этапе обучения

Критерий: музыкальное развитие обучающихся				
Обучающиеся (№№ п/п)	Показатели			Итоговый уровень музыкального развития
	Музыкально- ритмическое чувство	Эмоциональная отзывчивость на музыку	Физическая расположенность к игре на ударных и владение базовыми приемами	
Александр (14 лет)	В	С	В	В
Алексей (10 лет)	В	С	В	В
Антон (14 лет)	Н	Н	Н	Н
Евгения (9 лет)	С	Н	С	С
Михаил (13 лет)	С	Н	С	С
Итого	5 чел. Из них: Н=1 С=2 В=2	5 чел. Из них: Н=3 С=2 В=0	5 чел. Из них: Н=1 С=2 В=2	5 чел. Из них: Н=1 С=2 В=2

Из таблицы видно, что наиболее сложные задачи стояли перед педагогом для определения путей обучения Антона, показавшего низкий уровень по всем показателям.

Евгения и Михаил, хотя и проявили низкую эмоциональную отзывчивость на музыку, но при этом у них обнаружилось неплохое музыкально-ритмическое чувство и некоторые умения игры на ударных: Михаил достаточно уверенно выполнил прием одиночный кистевой удара Евгения, пусть и неуверенно, но справилась с повторением ритмического рисунка.

У Александра и Алексея оказались схожие показатели: на фоне ярко проявленного музыкально-ритмического чувства и уверенного исполнения базового приема эмоциональная отзывчивость на музыку была выражена слабее.

Антон продемонстрировал самые низкие результаты неуверенно справившись с повторением ритмических рисунков, эмоциональная отзывчивость оказалась весьма слабо выраженной, а корректное исполнение приема одиночный кистевой удар так и не далось ему на первом уроке.

Для более полного представления о проявлениях исследуемого качества следует дополнить количественные данные качественным анализом исходного уровня обучающихся. В ходе начального наблюдения за учениками были составлены краткие характеристики на них, необходимые педагогу для планирования дальнейшего пути обучения каждого из них навыкам игры на ударных инструментах.

Знакомство с педагога с учениками дополнялось еще и собеседованием, в ходе которого у каждого ученика выявлялись свои музыкальные пристрастия, потребности в особом репертуаре. Эти индивидуальные музыкальные вкусы и интересы педагог должен был учитывать для создания и поддержания устойчивого интереса к занятиям.

В ходе знакомства с учениками и начального наблюдения за ними педагог составил краткие характеристики на каждого ученика, необходимые для налаживания взаимодействия и достижения взаимопонимания.

Александр – характеризуется высокой дисциплиной и организованностью к труду. Жизнь проходит под лозунгом «Если надо значит сделаем». Данная жизненная позиция сформировалась вследствие воспитания в семье военных: его отец заведует «военно-спортивной школой выживания», в которой Александр получает навыки борьбы, плавания, вождения, стрельбы, выживания в экстремальных условиях. Ко всему сказанному молодой человек имеет склонность к творчеству. До начала занятий Александр играл маршевые ритмы на малом барабане и участвовал в

военных парадах. Инициатива обучения исходила от его отца, форма обучения была выбрана групповая.

Алексей – младший брат Александра – начал обучаться в возрасте 10 лет. Несмотря на свой юный возраст, обладает абсолютно всем тем же набором качеств, что и Саша. Организован, дисциплинирован, поражает своей сосредоточенностью, несвойственной для детей его возраста. Обучается в той же военно-спортивной школе выживания, что и его брат, где получает навыки борьбы, плавания, вождения, стрельбы, выживания в экстремальных условиях. До начала обучения играл на малом барабане, но нигде не выступал. Инициатива обучения так же исходила от его отца.

Антон начал обучение в 14 лет. Это целеустремленный и дисциплинированный подросток. Получает навыки в той же военно-спортивной школе выживания. Отлично разбирается в технике, творческая натура, но музыкальный слух развит плохо. Это выражается в медленном запоминании ритмических фигур и, еще более, при их сочетании с мелодией. До начала обучения играл на малом и большом барабанах, в том числе, и на военных парадах. Инициатива обучения была определена руководителем военно-спортивной школы выживания, форма обучения была выбрана групповая.

Евгения – начала обучение в 9 лет. Веселая задорная девочка. Музыкаой до начала обучения не занималась. Родители поощряют интересы Жени, и к 9 годам она уже пробовала себя в художественном кружке, занималась со специалистом по катанию на сноуборде, а также (на момент поступления в студию) занималась танцами. Выбор был сделан непосредственно Евгенией на предварительной встрече учителей и родителей, где присутствующие дети могли опробовать различные музыкальные инструменты. Выбор Женей был сделан между занятиями вокалом и игрой на фортепиано. Мы сразу отметили, что она хорошо чувствует темпоритм (видимо, сказались занятия танцами) и, как позже выяснилось, ее отец увлекается различными музыкальными инструментами.

Михаил – начал обучение в возрасте 13 лет. Спокойный, усидчивый, старательный, интроверт. Выбор был сделан непосредственно Михаилом на предварительной встрече учителей и родителей в процессе которой он смог опробовать различные музыкальные инструменты. Выбор осуществлялся между занятиями игры на гитаре и барабанах. С первого взгляда не выделялся какими либо особыми музыкальными качествами, но проявил старательность и с самого начала усердно занялся техникой.

Рассмотрев условия для проведения опытной работы, составив диагностическую методику и описав критерии оценки качества образовательного процесса по обучению игре на ударных инструментах, ознакомившись с обучающимися и выявив уровень их начальной подготовки и предрасположенность к музыке, мы наметили основные направления предстоящего обучающего процесса.

2.2. Содержание опытной работы

Многообразие и сложность исполнения приемов игры на ударных инструментах определяет необходимость кропотливого и правильно организованного обучения.

Поскольку большинство обучающихся в студии – дети подросткового возраста, рассмотрим научно обоснованные возрастные особенности данного возраста. В аспекте нашего исследования мы должны руководствоваться в своей педагогической деятельности следующими положениями:

1. Средний школьный возраст (от 11-12 до 15 лет) — переходный от детства к юности – характеризуется глубокой перестройкой всего организма [8, с.900-996]. Она вносит серьезные изменения в жизнь ребенка, нарушает внутреннее равновесие, влияет на взаимоотношения мальчиков и девочек.

2. Подростки откликаются на все необычное, быстро переключают внимание, не сосредотачивают долго на одном и том же деле, однако при этом способны преодолевать трудности и решать нестандартные ситуации.

Для них характерна критичность, демонстрация собственных мнений, склонность к спорам и возражениям. Для подростков исключительно весом авторитет взрослого – старших друзей, преподавателей, часто вопреки мнению родителей.

3. Средний школьный возраст – самый благоприятный для творческого развития. Подростки решают проблемные ситуации, определяют причинно-следственные связи между явлениями, высказывают свои мнения и суждения, участвовать в дискуссиях, отстаивать и доказывать свою правоту [8, с.900-996].

4. Несогласованность убеждений, нравственных идей и понятий с поступками, действиями, поведением, неустойчивость оценочных суждений и нравственных идеалов.

5. Особое значение чувственной сферы, бурное, иногда аффективное проявление чувств, отсюда возможное упрямство, эгоизм, замкнутость, уход в себя, вспышки гнева, порой нежелание трудиться.

6. Поиск подростками возможностей для самовыражения и самореализации, отвечающих их интересам [8, с.900-996] [19, с. 230].

7. Любознательность и чуткость подростков к происходящему вокруг, пробуждающий и поддерживающий в них желание и радость обучения.

Проведенный анализ позволяет охарактеризовать каждого участника опытной работы в образовательном процессе.

Александр. Условия воспитания Александра выразились в высочайшем темпе обучаемости. Материал 3 -4 класса музыкальной школы был освоен в течение 4 месяцев. Тем не менее, в свои молодые годы Саша сделал осознанный выбор в пользу военной профессии, т.е. он занимается музыкой, но в дальнейшем не собирается стать профессиональным музыкантом. Особенности переходного возраста (в контексте непостоянных интересов, нестабильности настроения) или отсутствуют, или успешно преодолеваются.

Алексей. После четырех месяцев обучения показывает лучший набор умений в сравнении со старшим братом. Очевидно, что это происходит

вследствие его искренней увлеченности занятиями на ударных инструментах и если у Александра развивалось преимущественно музыкальное мышление, то Леша преуспел и в технической составляющей игрового процесса. Мы предполагаем, что одним из ключевых факторов для данных достижений явилась внутренняя дисциплина, сформированная отцом. Необходимо отметить, что отец держал детей в «ежовых рукавицах»: часто наблюдалось с его стороны довольно жесткое общение с ними, тем не менее никакой заботы и подавленности в поведении Леша не обнаруживалось. Напротив, только волевой характер и убежденная любовь к творчеству.

Антон. В силу того, что обучается в той же военно-спортивной школе выживания, обладает отличной дисциплиной. Однако в нем проявляются черты переходного возраста – выражается это в общении с матерью. Со стороны заметна как некоторая конфликтность общения и взаимное недопонимание друг друга. Это, по нашему мнению, накладывает определенный отпечаток на Антона и его процесс обучения. Несмотря на это, он с интересом и упорством изучает барабаны. Сложностью является то, что рядом с ним находятся намного более способные ребята, и задача педагога была сфокусирована на поддержании его мотивации к обучению, нюансе преподнесения информации таким образом, чтобы Антон чувствовал себя в простых упражнениях наравне со всеми. Тезисом для вышесказанного может служить следующее: лучше сыграть мало, но «в тему».

Женя. У Жени было замечено интересное свойство: ей очень нравится читать и писать ноты, решать своеобразные математические ритмические задачи с длительностями, но как только дело доходит до практики, энтузиазм заметно убавляется. За 4 месяца обучения Женя научилась читать ритмы для 3-4 классов, и в это же время почти не продвинулась в практической составляющей. Можно назвать Женю достаточно талантливой, но несобранной девочкой. Причиной этому лежит в семейном воспитании: Жене дают возможность многое попробовать и найти то, что ей действительно по душе.

Миша. Говоря о Мише, подчеркнем его хорошие отношения с отцом. Они похожи: неторопливы, меланхоличны, в разговоре дополняют друг друга. Миша увлечен и целеустремлен, делает все не быстро, но доводит до конца. Миша довольно быстро растет музыкально, сказывается его усидчивость и заинтересованность барабанами.

Обобщая материал опытной работы, мы обратились к особенностям применения методов обучения в процессе освоения подростками приемов игры на ударных инструментах

Изучив ФГТ дополнительного образования (раздел обучения игре на ударных инструментах) [26] и ряд рабочих программ для профильного направления «Ударные инструменты», мы обнаружили единство в определении последовательности и общих подходов к обучению игре на ударных инструментах в программных материалах, рассчитанных на разные формы как профессионального, так и дополнительного образования [12, 14, 18, 22].

В нашем случае мы имеем дело со статусом творческой студии как формы образования в области культуры, что означает «предоставление обучения в сфере искусств, драмы и музыки. В таких организациях обучение осуществляется преимущественно «в качестве хобби, для отдыха и в целях саморазвития [16]. По окончании такого обучения не фиксируются и не лимитируются достигнутые результаты и не выдаются документы о каком-либо образовании. Это открыло нам широкие возможности для определения сроков, объемов и степени сложности освоения навыков игры на ударных инструментах.

Вместе с тем, необходимо было сохранить те принципы и методы, которые позволяли бы считать процесс организованным педагогически грамотно и целесообразно.

Обратившись к характеристике опытной работы по обучению подростков навыкам игры на ударных инструментах, мы опирались на

логику, принятую для классификации методов обучения – словесных, наглядных и практических.

Использование словесных методов обучения (рассказ-объяснение, беседа, дискуссия) в контексте обучения игре на ударных инструментах реализуется следующим образом. В процессе обучения игре на ударных инструментах педагог сначала подробно излагает необходимую информацию: например, для того, чтобы ученик понял, что такое правильная посадка барабанщика, педагог объясняет ему необходимые ощущения, рассказывает, для чего это необходимо. Слово педагога является многообширным и многосильным движителем процесса обучения. Слово педагога – одно из решающих условий создания позитивной атмосферы урока. Поэтому педагог обязан иметь богатый словарный запас, хорошую дикцию, четкую логику изложения, эмоциональную окраску объяснения.

Хорошо мотивируют обучающихся биографические и исторические сведения о том или ином барабанщике, о том, как начиналось его развитие, в каких условиях формировалась его профессиональная деятельность, объясняя, каким образом эти факторы повлияли на его музыкальное творчество. Рассказ-объяснение обычно перетекает в беседу естественным образом, возникает ряд вопросов, как педагога к ученику, так и ученика к педагогу. С учениками, уже имевшими некоторый музыкальный опыт и некоторое сформированное видение относительно того или иного музыкального аспекта, педагог вступал в дискуссию. Специфика занятий музыкой требует для словесного пояснения музыки не бытовой, а образной речи. Используя словесно-образные обороты речи, педагог говорит о тех же приемах, но уже с точки зрения характера музыки, и тогда правильная посадка будет рассматриваться в контексте произведения: телом ученик должен ощущать движение музыки и, если это нужно, двигаться в ритм музыки. Говоря о том, как правильно держать палочки, педагог обращает внимание ученика на изменения тембра звучания в зависимости от изменения позиции хвата (ближе к середине – мягче, а ближе к краю –

жестче и хлестче). По образному выражению В. А. Сухомлинского, «слово должно настроить чуткие струны сердца... Объяснение музыки должно нести в себе что-то поэтическое, что-то такое, что приближало бы слово к музыке».

Поясним описанный подход к использованию словесных методов примерами из нашей практики. Вот как реализовался данный метод с вышеописанной группой учащихся.

Саня очень чутко, внимательно воспринимает слово, но при этом имеет несколько отвлеченное настроение. Складывается ощущение, что он хочет «меньше слов – больше дела». Вероятнее всего, это происходит из-за его способности быстро улавливать происходящее и явной предрасположенности к ударным инструментам. Ему быстро становится понятна теоретическая часть, и он хочет опробовать это на инструменте. С ним необходимо было объяснять приемы игры или ритмические рисунки, в лаконичной форме, что позволяло поддерживать в нем позитивный настрой и интерес к обучению.

Леша, в отличие от брата, проявляет намного больший интерес к повествованию, он с неподдельным интересом воспринимает всю информацию, сообщаемую педагогом.

Опираясь на особенности восприятия слова педагога, для группового занятия для сохранения заинтересованности учащихся был выбран следующий порядок действий: 1. Рассказ длится, пока сохраняется увлеченность всех участников группы. 2. Как только рассказ перестает быть интересен для всех участников группы, педагог переходит к беседе, задает вопросы и интересуется их мнением, устанавливая тем самым обратную связь. В отдельных случаях беседа чередовалась с игровыми формами.

Так, Жене приходилось объяснять все приемы и ритмы в игровой форме: сравнивать движения с животными, любимыми мульт-героями. При этом у нее выявлен математический склад ума, увлечение работой с нотами и решением ритмических задач. Она с большим интересом слушает про

музыкальную грамоту, длительности нот, звуковысотность, и записывает ноты.

Михаил, напротив, имея уже более сложившиеся музыкальные предпочтения, охотно вступает в беседу, в обсуждение, а порой и в дискуссию. Любит обмениваться мнениями с педагогом, используя выражения "мне кажется", "я думаю", "а давайте попробуем".

Наглядный метод в музыкальном воспитании имеет две разновидности: наглядно-слуховой (разновидность наглядно-демонстративного метода) и наглядно-зрительный (разновидность наглядно-иллюстративного метода).

В музыкальном образовании наглядно-слуховой метод является ведущим. Исполнение музыкальных произведений педагогом – основное содержание этого метода. Специфика музыкального искусства состоит в триединстве процессов создания произведения композитором, воссоздания его исполнителем и восприятия слушателем) (Б.В. Асафьев. А.Г. Рубинштейн называл исполнение музыки вторым творением, сравнивая исполнителя с актером. Педагог-музыкант должен уметь выразительно, ярко, художественно исполнять музыкальные произведения, чтобы вызвать у обучаемых сопереживание музыки, эмоциональное ее восприятие и создать устойчивую мотивационную почву для занятий. При обучении игре на ударных инструментах важно показывать ученику, наглядно демонстрировать то, чему его обучают. При разборе сложных ритмических фигур или пассажей, или при разучивании элементарных координационных упражнений важно продемонстрировать обучаемому хотя бы один из вариантов исполнения. Визуальный и слуховой примеры важны, чтобы ученик смог провести сравнительный анализ технических, интонационных, ситуационных форм исполнения. Например, после объяснения техники удара в бас-барабан педагог сам показывает упражнения для ее развития. Музыка может звучать, как в «живом» исполнении, так и в аудиозаписи. Известно, что «живое» исполнение более действенно, но в качестве приема применение

записи может быть эффективно, особенно когда она дается в сравнении с «живым» звучанием произведения. Демонстрация исполнения может происходить с помощью показа презентаций и видеофильма (например живого концерта с участием барабанщика, на примере которого осваивается тот или иной стиль или прием игры).

Немаловажным фактором погружения в учебный процесс и созданием благотворной среды для восприятия учащимся материала является информативность самого кабинета для занятий. Мы размещали на стенах, дверях и даже на потолке иллюстрации с некоторыми упражнениями, плакаты с биографиями и интервью ведущих мировых барабанщиков, схемы и обозначения возможных разновидностей и названий ударных инструментов.

Важным наглядным методом является работа по изучению нотной записи. Преимущественную роль для ударников в этой работе играет изучение ритмических оборотов. Наши учащиеся по-разному проявляли интерес к этому аспекту обучения игре на ударных: Саня предпочитал больше сам пробовать, чем изучать теорию, но в целом относился к этому со сдержанным интересом; Леша ярко эмоционально реагирует демонстрацию образцов, Для Антона доступными оказывались самые простые ритмические обороты, да и для их освоения приходилось разбивать их на составные части. При демонстрации ритмических оборотов педагог выбирал интересные, но достаточно доступные обороты, способствующие их развитию. Чтобы объединить всех участников, мы подбирали композиции, содержавшие одинаково хорошо, полноценно звучащие и простые, и более сложные ритмические вариации. В этом случае Антон, несмотря на то, что играл более легкий вариант рисунка, чувствовал себя комфортно и не терял рабочий настрой.

Очень интересная ситуация сложилась с Евгенией. Она с интересом знакомилась с иллюстрациями, расположенными в кабинете (плакатами с изображением инструментов, ритмов, фотографиями исполнителей). Однако

демонстрация приемов с целью наиболее качественного Жениного развития ее не разочаровывала, но и не мотивировала, она просто переключалась на другой вид деятельности: начинала танцевать и петь. Для нее было найдено следующее решение: а) демонстрация игры на базе знакомых ей песен; б) максимальное упрощение ритмов, отказ от изучения приемов игры; в) упор на работу с различными иллюстрациями и средствами мультимедиа.

Михаил сдержанно, но позитивно реагирует на демонстрацию приемов и различных ритмов. Чувствуется, что он мотивируется, по-хорошему заводится, слушая исполнение или показ педагога на барабанах. Хорошо отзывается на различные иллюстрации, а особенно с большим интересом на видео- и аудиоматериал с его любимыми исполнителями.

Так, например, когда я объяснял технику исполнения приема двойной кистевой удар на примере отрывка из знакомой ему песни, Миша с радостью заметил, что этот прием придает музыке движение.

Практический метод обучения является ключевым в обучении игре на ударных инструментах. Основой этого метода являются многократные повторения учеником заданного ритмического рисунка, что и формирует сам навык. Это повторение может заключать в себе нахождение и отработка ритмических приемов, и наработку новых тембровых красок, и упражнения по освоению элементарных технических приемов. В этом однообразном и порой монотонном занятии одним из важнейших принципов является замотивированность ученика, формирование у него желания к постоянным занятиям. Не зря педагоги-ударники называют три важных «Т»: Труд, Терпение и (если есть) Талант.

Музыкальная педагогика подчёркивает, что самый опытный, квалифицированный педагог лишь определённым образом организует и направляет познавательную деятельность обучаемых. Тем не менее, большая роль в процессе познания осуществляется самим обучаемым. Самостоятельный труд развивает у учеников такие качества, как организованность, дисциплинированность, инициативу, волю, упорство в

достижении поставленной цели, вырабатывает умение сопоставлять и анализировать различные факты и явления, учит самостоятельному мышлению.

Группа, состоявшая из Александра Леша и Антона, работала активно. Все они активно пробовали все предложенные ритмические рисунки и выполняли упражнения в различных приемах игры, описанных в параграфе 1.2.

В начальный период обучения предлагалось осваивать следующие приемы: одиночный кистевой, одиночный высокий, двойной кистевой, одиночный удар ногой.

На первых уроках ребята довольно быстро поняли теорию исполнения одиночного высокого и одиночного кистевого ударов. Александр был увлечен отработыванием данных приемов в течение полутора уроков, однако к середине второго урока энтузиазм Саши заметно снизился и, несмотря на то, что отработываемые приемы не были доведены до необходимого уровня, было решено перейти к игре за ударной установкой и разбору приема «одиночный удар ногой». Леша отработывал приемы с большим терпением, чем старший брат, более внимательно и вдумчиво. Антон очень старательно и трудолюбиво относился к процессу, но получалось у него все не так быстро, как у братьев. Руки у него не были такими пластичными, тяжело поддавались верному движению. К концу второго урока было решено перевести ребят за барабанную установку и отработыванию элементарных ритмов. Это было сделано для поддержания позитивной атмосферы обучения, для того, чтобы дать ребятам почувствовать себя в процессе музыки. Дальнейшие уроки строились из расчета: 15 мин. техника (отработывание приемов) - можно назвать это разминкой перед уроком; 15-20 мин. - повторение материала прошлых уроков; 30 мин. - разбор и отработывание новых ритмов. На первое место была поставлена музыка, а в ней - технические аспекты. Ритмические рисунки ограничивались уровнем подготовки и репетировались на основе различных музыкальных

произведений. В отличие от игры под метроном, игра под музыку (приемов, упражнений, ритмов) давал большую заинтересованность ученикам и повышал время сосредоточенности, которое он может направить на отработку приемов, ритмов.

В процессе разбора ритмических рисунков мы столкнулись с проблемой координации рук и ног. Леша с Сашей достаточно уверенно координировали 2 руки и правую ногу в различных вариантах. А Антон, несмотря на выбранный медленный темп и минимальное количество координируемых точек, никак не мог повторить более 3-4 раз предложенный мной рисунок. Лучшее решение, которое было найдено, - это игра через паузы и счет вслух.

Необходимо отметить еще один аспект. Обучение начиналось на электронных барабанах - их специфика такова, что для получения качественного звучания достаточно обладать техникой уровня ниже среднего. Затем поставили акустические барабаны, где уже нельзя было ударять кое-как. Лешу и Антона звучание живых барабанов вдохновило, а Саше не хотелось развивать технические элементы, хотя с развитием ритмического мышления и координации он опережал всех.

На первых уроках были использованы рассказы о нотной грамоте и длительностях, информация понималась ребятами, но воспринималась тяжело. На дальнейших уроках постоянно добавлялись объяснения через длительности и их запись.

Практически с Женей мы занимались, по большей части, на бумаге. Это происходило в связи с ее малой заинтересованностью игрой на барабанах. Однако запись ритмов нотами и решение ритмических задач Женя выполняла с большим энтузиазмом. В предлагаемых ей ритмических фигурах использовались длительности и паузы от четвертей до шестнадцатых. Затем Женя с успехом расставляла сильные доли, прохлопывала ритм в ладоши. Отметим, что Женя относилась к этим упражнениям, как к математическим задачкам. Она не видела смысла в

повторении, прохлопывании, говоря "но ведь я уже это сделала". В связи с этим ей постоянно предлагались новые ритмические рисунки, которые отрабатывались (насколько это было возможно) в сопровождении знакомой Жене музыки.

Миша двигался "классическим" путем - от техники к музыке. Он достаточно быстро схватывал материал и терпеливо отрабатывал прием за приемом. Очень качественно проработав прием одиночный высокий удар, он добился необходимых ощущений расслабленности, хлесткости, уверенности. Для достижения такого результата ему понадобилось около 5 занятий, параллельно осваивая прием одиночного кистевого удара. В течение этих двух недель его рабочий настрой, несмотря на кропотливую и несколько рутинную работу, не снижался. Его усидчивость позволяла качественно отрабатывать приемы, ритмы и упражнения. Особенно положительно данная черта сказалась при разборе достаточно сложного приема «двойной кистевой удар», требующего времени и усидчивости. Эти упражнения сочетались с постоянной работой по освоению нотной записи и чтением ритмов с листа.

Содержание опытной работы можно рассматривать и с точки зрения другой классификации методов, опирающейся на степень самостоятельности обучающегося в учебной деятельности – репродуктивного, частично-поискового и проблемного.

Репродуктивный метод использовался в течение всего процесса обучения. Работа по образцу предусматривала точное повторение определенных приемов звукоизвлечения. Необходимо было на начальном этапе наработать определенный музыкально-технический багаж, и без повторения тут никак не обойтись. Необходимо отметить, что в процессе этого повторения ученики не были лишены творчества, просто на данном этапе обучения он выражался в словесно-диалогической форме: мы обсуждали стилевые и тембровые особенности музыки, ее темп, размер и на основе этого формировали соответствующий рисунок. Обучающимся

предлагались различные варианты, из которых они совместно выбирали наиболее подходящие.

Мы определяли успешность репродуктивного подхода следующими признаками: насколько быстро понято задание; насколько точно понято задание; насколько качественно выполняется задание; насколько долго сохраняется внимание при отработке задания.

Проиллюстрируем это примерами.

Александр - может быстро и точно уловить суть приема или упражнения, достаточно качественно его выполнить, достаточно долго может отрабатывать ритмы, но не приемы.

Алексей - может быстро и точно уловить суть приема или упражнения, достаточно качественно его выполнить, достаточно долго может отрабатывать ритмы, а также приемы.

Антон - не может сразу уловить суть приема или ритма, но если понимает, то достаточно точно. Повторение даже при условии понимания необходимого действия дается ему непросто, зачастую для него приходится упрощать задачи. Долго отрабатывать приемы и ритмы Антону так же тяжело в связи с тем, что он тратит очень много умственных сил для выполнения даже несложных задач и от этого быстро устает.

Евгения - может быстро и точно уловить суть упражнения, игровые приемы ей даются с трудом, но если задание не очень сложное и она поняла суть приема или ритмического оборота, то может повторять и отрабатывать его в течение минут 10.

Михаил – не быстро, но точно ухватывает суть приема, ритма, может достаточно точно его повторить и отрабатывать очень продолжительное время с неослабевающим энтузиазмом.

Частично- поисковый метод является необходимым в обучении, так как у обучающихся, помимо техники игры, необходимо развивать логику музыкального мышления музыканта-исполнителя.

По мере обучения и получения новых знаний и умений поощряется и все более возрастает самостоятельность обучающихся в процессе решения некоторых задач.

Проблемный метод обучения используется в процессе обучения игре на ударных инструментах в двух видах: 1. Педагог озвучивает проблему и предлагает обучающимся найти её решение. 2. Педагог сообщает о том, что проблема есть, и предлагает обучающимся самим ее обнаружить и самим найти решение.

На практике данный метод целесообразно применять в следующих ситуациях: обучающиеся должны определить стилевые особенности произведения и на их основе выбрать подходящие приемы игры и нужную динамику; обучающимся нужно определить качественное ситуационное звучание в ансамбле и с помощью наводящих вопросов и повторений понять и решить (в исполнении) данную проблему.

Поясним проблемный метод относительно технической составляющей обучения. Например, работая с Александром, Алексеем и Антоном над разбором приема «одиночный удар ногой» педагог не показывал его, а только объяснил, что он делается точно по такому же принципу, то и одиночный высокий удар рукой. После этого им было предложено проанализировать его и перенести последовательность действий с руки на ногу. Все трое ребят старались выполнить поставленную задачу. Быстрее и качественнее это получилось у Саши – он смог уловить суть удара – хлесткость и самостоятельно найти способ выполнения нового для него способа игры. Леша тоже довольно быстро понял принцип действия, но ему несколько мешал его малый рост и вес – немного не хватало сил для оформления качественного звучания. Антон, хоть и понял принцип действий, затруднился выполнить их на инструменте должным образом: удавалось верно выполнить прием примерно два раза из десяти. Тем не менее, ценность представлял сам процесс поиска, сравнения и понимания, а для полного

овладения данным приемом понадобилось просто время для упражнения в нем.

Спустя несколько недель после начала обучения на занятиях обсуждались уместность ритмического рисунка к определенному произведению, выбор соответствующих тембров звучания инструмента. Обучающиеся опирались при этом на уже знакомые им элементарные сочетания:

если музыка спокойная, то мы применим прием одиночный кистевой удар а не одиночный высокий;

если музыка тихая то нужно соответствовать ее характеру играя например в hi hat а не ride.

если, помимо ударных, в музыкальном звучании участвуют и другие инструменты, то их нужно слушать и на основе их партий формировать свою.

Со временем они начали улавливать эти моменты. Это стало заметно, когда ребята начали давать друг другу советы в то время, когда кто то из них отрабатывал ритмы за барабанами. Были выражения в духе, - «Ты что, музыку не слышишь?» или «Ты чего лупишь тут? Тут тише надо!».

Как видно из приведенных выше примеров, в обучении сочетается проблемный, репродуктивный методы, а также словесный, репродуктивный и практический. В реальной практике данные составные части используются как единое целое т.е. если используешь проблемный метод, то он реализуется через словесный, наглядный и практический.

Выгодность данного метода заключается в том, что через собственные размышления учащегося происходит более прочное и осмысленное усвоение материала и воспитывает самостоятельность и самоанализ в работе.

Проиллюстрируем это примерами.

С Мишей педагог обсуждал уместность ритмического рисунка к определенному произведению, выбор соответствующих тембров, но более всего выбор самого нужного приема и способа его выполнения. Например, у

нас возникла проблема: как исполнить двойной удар не на малом барабане, а на напольном томе, то есть на поверхности без отскока. Путем наводящих вопросов и проб Миша пришел к тому, что это должен быть двойной кистевой удар. Ему потребовалось на понимание данного момента около 15 минут, но он с интересом решал поставленную задачу. Совместно с педагогом Миша рассуждал об удобстве игры за барабанами, а в частности, о постановке рук при игре на различных инструментах ударной установки. Всех своих учеников, в том числе и Мишу, я учил держать палочки немецким хватом – это удобно до тех пор, пока мы не переносим правую руку на тарелку Ride или напольный том. После того, как мы разобрали ритмический рисунок с участием тарелки Ride, я спросил Мишу удобно ли ему играть этот момент, он задумался и ответил, что не совсем, С помощью наводящих вопросов Миша пришел к тому, в данной ситуации нам необходимо повернуть руку, то есть использовать в данный момент французский захват.

С Женей мы занимались по большей части нотами, их написанием. Как только она ухватила суть длительностей: в четверти 2 восьмушки, а в восьмушке две шестнадцатых, стала проявлять самостоятельность даже без вмешательства педагога. Она записывала различные ритмы для педагога и просила чтобы он их исполнил. Она порой немного заигрывалась, но в большинстве случаев сама могла точно исполнить то, что придумала.

Далее мы поговорим об импровизации, а точнее об ее зачатках в контексте частично-поискового метода обучения.

Импровизация - это особый вид творческой деятельности, в котором совпадают и процесс, и продукт, то есть импровизация - это процесс создания продукта на основе полученного опыта, но в сиюминутный момент, то есть на размышление почти нет времени. В этом смысле музыкальные импровизации обучающихся несут в себе все признаки профессиональной творческой деятельности композиторов.

Использование импровизации - перспективный прием для воспитания интереса к музыке и накопления музыкально-творческого опыта. Ведь при

этом виде работы ученик сразу вводится в непосредственный контакт с музыкой и, так сказать, чистым творчеством. Этот вид деятельности привлекает внимание воплощением собственного замысла и фантазии, учит появлению новых интонаций, повышает эмоциональный уровень восприятия музыки, а также развивает певческий аппарат, вокально-слуховые навыки, музыкально-слуховые представления.

Безусловно, импровизация на ударных инструментах опирается на ранее освоенный учеником, более или менее сформированный комплекс игровых навыков. Подобно речи, для того, чтобы сказать слово и как следствие создать из него предложение, необходимо прочное усвоение букв, так и в обучении игре на инструменте нужны некоторые начальные понятия и умения. Опираясь на наш практический опыт, стоит отметить, что уже после месяца обучения большинство учеников способны на некотором начальном уровне высказать свою музыкально-ритмическую идею.

После освоения элементарных длительностей и некоторых форм их комбинаций, обучающимся предлагается игра с условным названием «Вопрос - ответ». Суть данной игры заключается в следующем: учитель и ученик садятся друг напротив друга, между ними установлен тренировочный пэд (учебный тихо звучащий барабан), устанавливается определенный темп метронома (обычно умеренный) с выделенной первой долей на 4/4. Преподаватель задает ритмический рисунок, основываясь на изученных длительностях и их комбинациях и укладывает эту фразу в 4/4. Ученик в следующие 4 счета должен повторить данное ритмическое сочетание. Можно варьировать темп и работу метронома в зависимости от возможностей и навыков обучаемого.

Фактически здесь говорится об игровом методе обучения, но стоит нам перевернуть ситуацию, и это уже импровизация: имеется в виду, что задавать музыкальную ситуацию будет не учитель, а ученик (или они будут чередоваться). Данная игра позволяет закрепить, более прочно усвоить и апробировать пройденный материал. Ученик во время такой игры

перенимает мышление педагога, его умение оформить музыкальную мысль и постепенно научается воплощать собственные идеи. Конечно, тренировочный пэд - это не ударная установка с множеством игровых зон (имеется ввиду все ее составляющие - малый барабан, тома, тарелки, бас барабан), включающая работу ногами и имеющую множество тембровых и динамических красок. Но пэд полезен для формирования начальной ритмической мысли и является фундаментальной основой для игры на барабанах.

Приведем примеры из нашей практики.

Мы занимались еще и вокальной импровизацией, используя слоговые обозначения удобные, на наш взгляд в произношении «ТА», БА», ПА», акценты «ТУФ» или «ТЫЩ», быстрые пассажи «PPPPPP.....». Эти слоги не привязаны к определенной ритмической длительности, но более удобны для сиюминутного изложения мысли, каковым и является импровизация. Кроме того, не стоит забывать, что речь идет об учениках, владеющих определенными навыками и готовыми к данному способу оформления идеи.

В наш век развитых и доступных цифровых и мультимедийных технологий можно использовать возможности смартфона с функциями записи аудио- и видео. Пропетое соло записывается на смартфон в аудио, а лучше - видеоформате. Далее учитель и ученик анализируют эту запись, критерием качества являются вышеизложенные составляющие. Как бы не могло показаться на первый взгляд, но в имеющемся напеве четко прослеживается и общее ритмически-фразовое соответствие композиции, понимание и ощущение учащимся фактуры произведения и, как следствие, умение влиться в него и тонко подчеркнуть необходимые характерные нюансы.

Вокальная импровизация тесно связана с творческим развитием, позволяет мобилизовать личностные качества учащегося для самостоятельного поиска нужных выразительных средств музыки. Любая импровизация сиюминутна, создается в процессе исполнения; обучаемые,

как правило, не могут дословно ее повторить (обычно, повторяя, они предлагают новый вариант мелодии). Вся работа по вокальной импровизации проводилась только без сопровождения, каждый обучаемый пел в удобной ему тесситуре, в удобной тональности, используя близкий ему круг интонаций. Педагог создавал атмосферу доброжелательности, деликатности. Весь процесс проходил в позитивной атмосфере, не порицая ребят в случае неудачи, всегда находя в их работе то, за что их можно похвалить. Создание заинтересованной, доброжелательной атмосферы, не допускающей смеха, способствует успеху, и пониманию того, как сложно каждому поющему ученику, ведь он сочиняет музыку, как композитор!

Ведь полноценное творчество заключается не в том лишь, что у человека возникают интересные идеи, темы, а в том, что эти идеи воплощаются в соответствующий продукт, делающийся достоянием общества, доступный восприятию, пониманию и оценке других людей.

Использование такого методического приема как импровизация, способствует развитию музыкально-творческих способностей ученика. Значение импровизационного творчества для музыкального развития и роль импровизации как вида учебной деятельности подчеркнуты в словах Б.В. Асафьева: «Человек, испытавший радость творчества, даже в самой минимальной степени, углубляет свой жизненный опыт и становится иным по психическому складу, чем человек, только подражающий актам других!»

Описывая содержание опытной работы, мы пришли к следующим выводам.

В силу многообразия и сложности выполнения, процесс обучения подростков игре на ударных инструментах требует кропотливого и правильно организованного процесса обучения. К наиболее значимым для нас личностным особенностям подростков – участников опытной работы мы отнесли наличие глубокой перестройки всего организма, быструю переключаемость внимания, способность преодолевать трудности,

потребность в самовыражении и самореализации, склонность к спорам и дискуссиям, критичность мышления, проявление творческого начала, аффектированное проявление чувств.

Процесс обучения в студии опирался на Федеральные государственные требования дополнительного образования (раздел обучения игре на ударных инструментах), адаптированные к статусу музыкальной студии (образования в области культуры). Это позволило соотнести сроки, объем и степень сложности освоения навыков с реальными возможностями обучающихся, сохранив при этом опору на дидактические принципы и методы, лежащие в основе грамотного и целесообразного педагогического процесса. Мы опирались на две взаимосвязанные классификации методов обучения – по способам преподнесения информации и по степени самостоятельности обучающихся.

В начальный период обучения предлагалось осваивать следующие приемы: одиночный кистевой, одиночный высокий, двойной кистевой, одиночный удар ногой. Выявив значительные различия между участниками опытной группы, (по характерологическим особенностям и по степени знакомства с приемами игры), мы особое внимание уделили индивидуализированному подходу в обучении.

2.3. Анализ результатов опытной работы

По итогам обучения была проведена итоговая диагностика, по той же процедуре, что и начальная, на другом репертуаре.

Результаты приведены в таблице № 2.

Таблица № 2.

Результаты итоговой диагностики
уровня музыкального развития обучающихся

Критерий: музыкальное развитие обучающихся				
Обучающиеся (№№ п/п)	Показатели			
	Музыкально-ритмическое чувство	Эмоциональная отзывчивость на музыку	Физическая расположенность к игре на ударных и владение базовыми приемами	Итоговый уровень музыкального развития
Александр	В	В	В	В
Алексей	В	В	В	В
Антон	С	С	Н	С
Евгения	С	В	С	С
Михаил	В	С	В	В
Итого	5 чел. Из них: Н=0 С=2 В=3	5 чел. Из них: Н=0 С=2 В=3	5 чел. Из них: Н=1 С=1 В=3	5 чел. Из них: Н=0 С=2 В=3

Итоги повторной диагностики показали рост показателей по основному критерию – музыкальному развитию у всех обучающихся. Наибольший рост был обнаружен по показателю «Эмоциональная отзывчивость на музыку». Оказалось, что все участники показали высокий (3 чел.) и средний(2 чел.) уровни. Аналогичные результаты получены по показателю «музыкально-ритмическое чувство». Некоторые различия наблюдаются только в соотношении высокого и среднего уровня у отдельных участников. Несколько ниже оказались результаты по показателю «физическая расположенность к игре на ударных инструментах и владение базовыми приемами», где четверо участников из пяти овладели базовыми приемами на высоком (3 чел.) и среднем (1 чел.) уровне, и лишь один (Антон) не показал роста и показал низкий уровень.

Проанализировав данные итогового диагностирования, отображенные в таблице, мы сделали вывод, что методы и приемы, использованные нами в ходе опытно-поисковой работы, оказались эффективными.

Для большей наглядности сопоставим данные начального и конечного диагностирования (см. таблицу № 3).

Таблица № 3

Сопоставление результатов начальной и итоговой диагностики уровня музыкального развития обучающихся

Этапы опытной работы	Показатели									Критерий: итоговый уровень музыкального развития обучающихся		
	Музыкально-ритмическое чувство			Эмоциональная отзывчивость на музыку			Физическая расположенность к игре на ударных и владение базовыми приемами					
	Н	С	В	Н	С	В	Н	С	В	Н	С	В
Начальный	1	2	2	3	2	0	1	2	2	1	2	2
Итоговый	0	2	3	0	2	2	1	1	3	0	2	3
Прирост качества	-1	0	+1	-3	0	+2	0	-1	+1	-1	0	+1

Количественные данные подкрепляются и качественными данными, отраженными в индивидуальных характеристиках участников опытной работы (приведенных в параграфе 2.2.).

Таким образом, приведенные данные убедительно свидетельствуют о целесообразности избранной диагностики и об эффективности проведенной опытной работы.

Проведенные с участниками опытной работы занятия позволили заложить определенную базу для их дальнейшего развития. Освоенные ими базовые приемы игры на ударных инструментах могут найти применение в привлекательной для них форме любительских занятий музыкой. При необходимости обучение игре на ударных инструментах может (при наличии

соответствующих условий) быть продолжено в студии или в других формах дополнительного образования.

Выводы по второй главе

Рассмотрев условия для проведения опытной работы, составив диагностическую методику и описав критерии оценки качества образовательного процесса по обучению игре на ударных инструментах, ознакомившись с обучающимися и выявив уровень их начальной подготовки и предрасположенность к музыке, мы наметили основные направления предстоящего обучающего процесса.

Описывая содержание опытной работы, мы убедились в том, что она, в силу многообразия и сложности выполнения, требует кропотливого и правильно организованного процесса обучения. К наиболее значимым для нас личностным особенностям подростков – участников опытной работы мы отнесли наличие глубокой перестройки всего организма, быструю переключаемость внимания, способность преодолевать трудности, потребность в самовыражении и самореализации, склонность к спорам и дискуссиям, критичность мышления, проявление творческого начала, аффектированное проявление чувств.

Процесс обучения в студии опирался на Федеральные государственные требования дополнительного образования (раздел обучения игре на ударных инструментах), адаптированные к статусу музыкальной студии (образования в области культуры). Это позволило соотнести сроки, объем и степень сложности освоения навыков с реальными возможностями обучающихся, сохранив при этом опору на дидактические принципы и методы, лежащие в основе грамотного и целесообразного педагогического процесса. Мы опирались на две взаимосвязанные классификации методов обучения – по способам преподнесения информации и по степени самостоятельности обучающихся.

В начальный период обучения предлагалось осваивать следующие приемы: одиночный кистевой, одиночный высокий, двойной кистевой, одиночный удар ногой. Выявив значительные различия между участниками опытной группы, (по характерологическим особенностям и по степени знакомства с приемами игры), мы особое внимание уделили индивидуализированному подходу в обучении.

Сопоставив данные начального и итогового диагностирования, мы сделали вывод, что методы и приемы, использованные нами в ходе опытно-поисковой работы, оказались эффективными. Приведенные данные убедительно свидетельствуют о целесообразности избранной диагностики и об эффективности проведенной опытной работы.

Проведенные с участниками опытной работы занятия позволили заложить определенную базу для их дальнейшего развития. Освоенные ими базовые приемы игры на ударных инструментах могут найти применение в привлекательной для них форме любительских занятий музыкой. При необходимости обучение игре на ударных инструментах может (при наличии соответствующих условий) быть продолжено в студии или в других формах дополнительного образования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев особенности ударных инструментов в древней Руси, мы убедились в том, что они имели множество разновидностей, которые явились прообразом современных оркестровых инструментов.

Выяснено, что постепенное совершенствование этих инструментов привело к появлению и закреплению в исполнительской практике их новых видов. Новый эволюционный этап развития ударных инструментов также привел к появлению ударной установки и электронных ударных инструментов, широко востребованных в практике различных исполнительских коллективов академического и эстрадного направлений.

Изучая основные исполнительские приемы игры на ударных инструментах, мы, отмечая их многообразие и широту тембровых красок, сложность исполнения, выделяем базовые приемы, навыки исполнения которых необходимы для освоения на начальных этапах обучения и требуют кропотливого и правильно организованного обучения.

Рассмотрев различные виды влияния звучания ударных инструментов на подростков, можно заключить, что в большинстве случаев наблюдается позитивное воздействие. При соблюдении в определенных ситуациях норм безопасности, связанных с громкостью инструмента, звучание ударных инструментов позитивно влияет как на эмоционально-душевную, так и на физическую составляющие восприятия, а также способствует укреплению социального статуса подростков, владеющих навыками игры на ударных инструментах.

Рассмотрев условия для проведения опытной работы, составив диагностическую методику и описав критерии оценки качества образовательного процесса по обучению игре на ударных инструментах, ознакомившись с обучающимися и выявив уровень их начальной подготовки и предрасположенность к музыке, мы наметили основные направления предстоящего обучающего процесса.

Описывая содержание опытной работы, мы убедились в том, что она, в силу многообразия и сложности выполнения, требует кропотливого и правильно организованного процесса обучения. К наиболее значимым для нас личностным особенностям подростков – участников опытной работы мы отнесли наличие глубокой перестройки всего организма, быструю переключаемость внимания, способность преодолевать трудности, потребность в самовыражении и самореализации, склонность к спорам и дискуссиям, критичность мышления, проявление творческого начала, аффектированное проявление чувств.

Процесс обучения в студии опирался на Федеральные государственные требования дополнительного образования (раздел обучения игре на ударных инструментах), адаптированные к статусу музыкальной студии (образования в области культуры). Это позволило соотнести сроки, объем и степень сложности освоения навыков с реальными возможностями обучающихся, сохранив при этом опору на дидактические принципы и методы, лежащие в основе грамотного и целесообразного педагогического процесса. Мы опирались на две взаимосвязанные классификации методов обучения – по способам преподнесения информации и по степени самостоятельности обучающихся.

В начальный период обучения предлагалось осваивать следующие приемы: одиночный кистевой, одиночный высокий, двойной кистевой, одиночный удар ногой. Выявив значительные различия между участниками опытной группы, (по характерологическим особенностям и по степени знакомства с приемами игры), мы особое внимание уделили индивидуализированному подходу в обучении.

Сопоставив данные начального и итогового диагностирования, мы сделали вывод, что методы и приемы, использованные нами в ходе опытно-поисковой работы, оказались эффективными. Приведенные данные убедительно свидетельствуют о целесообразности избранной диагностики и об эффективности проведенной опытной работы.

Проведенные с участниками опытной работы занятия позволили заложить определенную базу для их дальнейшего развития. Освоенные ими базовые приемы игры на ударных инструментах могут найти применение в привлекательной для них форме любительских занятий музыкой. При необходимости обучение игре на ударных инструментах может (при наличии соответствующих условий) быть продолжено в студии или в других формах дополнительного образования.

Таким образом, оказалась достоверной гипотеза о том, что процесс обучения подростков базовым приемам обучения игре на ударных инструментах может быть успешным, если:

- *создать* необходимую базу для занятий, укомплектованную необходимым набором инструментов;
- *привлечь* подростков, физически соответствующих и заинтересованных в обучении на ударных инструментах и учитывать психологические особенности обучающихся подросткового возраста;
- *знать*: историю и эволюцию ударных музыкальных инструментов, базовые приемы игры на них и *владеть* соответствующими навыками;
- *использовать* в учебном процессе диагностическую методику, соответствующую задачам обучения;
- *применять* в опытной работе научно обоснованные методы обучения, адаптированные к особенностям музыкально-образовательного процесса.

Поставленные в выпускной работе задачи выполнены, а цель... достигнута.

Перспективы в дальнейшей работе по теме исследования мы видим в разработке программно-методических материалов для обучения лиц разного уровня и степени подготовки приемам игры на ударных инструментах для сферы дополнительного образования.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Банин А. А. Памяти К. Квитки: Сб. статей». М.: Сов. композитор, 1983. 303 с.
2. Бубны конные [Электронный ресурс]
<https://ru.wikisource.org/wiki/МЭСБЕ>
3. Бубны пехотные [Электронный ресурс]
<http://www.screen.ru/RussianPercussion/percus.htm>
4. Варган [Электронный ресурс]
<https://ru.wikisource.org/wiki/МЭСБЕ>
5. Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 284 с.
6. Влияние музыки на гармоничное развитие ребенка [Электронный ресурс]: <http://studopedia.org/8-173033.html>
7. Восемь фактов о влиянии музыки на работу головного мозга [Электронный ресурс] <http://lpgenerator.ru/blog/2013/11/29/8-faktov-o-vliyanii-muzyki-na-rabotu-golovnogo-mozga/#ixzz43ZScXaJs>
8. Выготский Л. С. Психология. М.: ЭКСМО-Пресс. 2000. 1008 с.
9. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 480 с.
10. Егорова Т. и Штейман В. Хрестоматия для ксилофона и малого барабана. М.: Музыка, 1968. 128 с.
11. Карвасарский Б. Д. Музыкалотерапия: психотерапевтическая энциклопедия. СПб.: Питер. 2000. 827 с.
12. Купинский К. М. Школа игры на ударных инструментах. Музыка, 1941. 117 с. [Электронный ресурс]
<https://docs.google.com/file/d/0B0QyKqbCiwk0ZTNhYzhkZmEtYjdkZi00OTE2LWlZyYtZmQzYTBhNzUxNzMy/edit>
13. Лейтес Н. С. Возрастная одаренность и индивидуальные различия. М.: Моск. психол.-социал. ин-т; МОДЭК, 2008. 480 с.

14. Макуров А.П. Дополнительная предпрофессиональная программа в области музыкального искусства «инструменты эстрадного оркестра», [Электронный ресурс]
https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKewiVruKJsfvSAhVDCywKHaKAAAlgQFggaMAA&url=http%3A%2F%2Firoski.ru%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Flibrary%2Fprof-prog%2Fmusic%2Fdoc28.docx&usg=AFQjCNETeF062EgOSaufnaRt81BOK08rLA&sig2=BQAghuRizoR_0Gw692M1mA&bvm=bv.150729734,d.bGg
15. Михеева Л. В. Музыкальный словарь в рассказах. М. : Сов. композитор, 1984. 168 с.
16. ОКВЭД 85 Образование [Электронный ресурс]
http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_163320/814132fea32c1e05278aced91601509a5a89726e/
17. Перкуссия [Электронный ресурс] <http://eomi.ru/percussion/>
18. Разумов А.А. Методика преподавания на ударных [Электронный ресурс] https://vk.com/doc-27446328_295016687?dl=8200e2bce1b563ed4d
19. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. Т.2. М. : Музыкальное издательство, 1953. 447 с.
20. Тарасова К. В. Рубан Т. Г. Дети слушают музыку. М. : Мозаика-Синтез, 2001. 128 с.
21. Тулумбас [Электронный ресурс]:
<https://ru.wikisource.org/wiki/МЭСБЕ>
22. Тюкавкин В.В. Образовательная программа «Музыкальный инструмент. Ударные инструменты» [Электронный ресурс]
<http://86dshi.ru/wp-content/uploads/2015/09/%D0%A2%D1%8E%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B8%D0%BD-7-%D0%BB%D0%B5%D1%821.pdf>
23. Ударные в поп - музыке [Электронный ресурс] :
<http://zonazvuka.ru/catalog/udarnye/elektronnye-udarnye>

24. Ударные в рок музыке [Электронный ресурс]: <http://posturn.narod.ru/articles/3.html>
25. Ударные инструменты [Электронный ресурс] <http://simphonica.narod.ru/docs/others.html>
26. Федеральные государственные требования [Электронный ресурс] <http://schoolsviridov.ru/wp-content/uploads/Federalnye-gosudarstvennye-trebovaniya-k-realizatsii-DPOP-Instrumenty-estradnogo-orkestra.pdf>
27. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. М. : Музыка, 1972. 153 с.
28. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]: <https://ru.wikisource.org/wiki/МЭСБ>