



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

Музыкальное образование

Научная статья

УДК 78.1+378.1

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.161-169

О специфике приёмов музыкально-инструментального исполнительства у студентов с ограниченными возможностями зрения

С. Н. Федин¹✉, Н. А. Мицкевич², О. Н. Харсенюк³,
Э. Р. Шабаетв⁴, А. С. Лисименко⁵

^{1, 2, 3, 4, 5} Кемеровский государственный институт культуры,
г. Кемерово, Россия, sergej.fedin@yandex.ru¹✉

Аннотация. Проблемы музыкантов-исполнителей с ограниченными возможностями зрения (ОВЗ) связаны с отсутствием информации, которую несёт зрение о пространственной логистике движения, об эмоциональной характеристике движения и его связи с эмоциональным содержанием музыкального материала. Наиболее остро стоит вопрос об отрицательном влиянии способа ориентации такого обучающегося музыкально-исполнительскому искусству на метроритм в процессе работы за музыкальным инструментом над нотным материалом. Проблему эту можно решить с помощью изменения техники исполнения, но для этого необходимо проделать более детальный анализ двигательной активности музыканта-исполнителя. Данная работа была проведена в Кемеровском государственном институте культуры. Её результатом явилось создание двигательного игрового комплекса, лежащего в основе исполнительской техники исполнителя-баяниста. В состав комплекса вошли двигательный игровой подкомплекс, топографические, артикуляционные комбинации, сложные топографические и артикуляционные приёмы, простые топографические и артикуляционные приёмы, туше. Кроме того, были выделены приёмы, которые могут выполняться заранее – прежде чем возникнет необходимость в звучании той или иной ноты, созвучия. Определение функций каждого из простых и сложных приёмов позволило выстроить из них ту логическую систему, которая дала возможность заменить зрительную ориентацию музыканта-исполнителя двигательной, тактильной. Упрощение понимания связи характера движения с характером звучания музыкального материала привело к пониманию сути туше, которое заключается в скорости выполнения атаки звука и, следовательно, в скорости возрастания напряжения мышц. Данное в конце статьи описание действий на основе гаммы и арпеджио *До мажор* даёт возможность осознать и автоматизировать процесс исполнения музыкального материала с помощью новой музыкально-исполнительской техники и способа ориентации на клавиатуре музыкального инструмента.

Ключевые слова: Кемеровский государственный институт культуры, ограниченные возможности зрения, техника исполнения на баяне, двигательно-игровой комплекс

Для цитирования: Федин С. Н., Мицкевич Н. А., Харсенюк О. Н., Шабает Э. Р., Лисименко А. С. О специфике приёмов музыкально-инструментального исполнительства у студентов с ограниченными возможностями зрения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 161–169. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.161-169.

Musical Education

Original article

Concerning the Specific Features of Musical Instrumental Performance among Students with Impairments in Eyesight

Sergei N. Fedin¹, Nina A. Mitskevich², Oleg N. Kharsenyuk³,
Elbrus R. Shabaev⁴, Andrei S. Lisimenko⁵

^{1, 2, 3, 4, 5} Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, Russia,
sergej.fedin@yandex.ru¹ ✉

Abstract. The problems facing performing musicians with impairments of vision are connected with a lack of information which eyesight conveys about the spatial logistics of motion, the emotional characteristic features of motion and their connection with the emotional content of the musical material. Most acute is the question of the negative impact of the orientation of such a student of the art of musical performance on meter and rhythm in the process of practice of his or her musical instrument over the musical material. This problem can be solved by a change of performance technique, but for this aim a more detailed analysis of the performing musician's motive activity. This work was carried out by the Kemerovo State Institute of Culture. It resulted in the creation of a motive-playing complex lying at the basis of the performance technique of a bayan performer. This complex was comprised by the motional-playing sub-complex, topographical and articulation combinations, complex topographical and articulation techniques, simple articulation techniques, as well as techniques of touch. In addition, those techniques were highlighted which may be carried out beforehand – prior to when the necessity of a certain note or harmony being sounded. The definition of the functions of each of the simple and complex techniques has made it possible to organize from them that logical system which gave the possibility of changing the performing musician's visual directedness to a motive, tactile type. A simplification of the understanding of the connection of the character of motion with the character of the sound of the musical material led to the understanding of the essence of the musical touch, which consists in the speed of carrying out the attack of sound and, consequently, in the speed of acceleration of the muscles' tension. The description of the actions on the basis of the scale and arpeggio of C major presented at the end of the article gives the possibility of comprehending and automatizing the process of performing the musical material with the aid of the new technique of musical performance and means of orientation on the keyboard of the musical instrument.

Keywords: Kemerovo State Institute of Culture, limitations in eyesight, technique of performance on the bayan, motive-playing complex



For citation: Fedin S. N., Mitskevich N. A., Kharsenyuk O. N., Shabaev E. R., Lisimenko A. S. Concerning the Specific Features of Musical Instrumental Performance among Students with Impairments in Eyesight. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 161–169. (In Russ.). DOI: 10.33779/2587-6341.2021.4.161-169.

Специфика обучения музыкальному исполнительству людей с ограниченными возможностями зрения (ОВЗ) обусловлена тем, что некоторые явления объективной действительности для них недоступны. В результате этого искажается смысл тех понятий, которые используют хорошо видящие люди в процессе общения и, следовательно, в музыкальном образовании. Особенно это касается понятий, связанных с характером и формой движения, со связями формы движения и характера звучания. Использование визуального показа преподавателем того или иного исполнительского приёма невозможно для применения в педагогической практике работы с невидящими и слабовидящими. К сожалению, логические схемы, используемые в вербальном языке и отработанные в процессе многовековой педагогической практики, не дают возможность в полном объёме описать то или иное действие или явление, как это происходит при визуальной демонстрации. Вербальная передача информации хотя и звуковая, но распределена во времени по своим законам, и невозможно сопоставить элементы начала и элементы окончания действия одновременно с музыкальным материалом, в отличие от зрительного восприятия.

Отсутствие возможности опираться на зрение приводит обучающихся с ОВЗ ещё к одной из проблем – нарушению метроритма в исполнении интонационных структур, изложенных в нотном тексте. Если зрячий контролирует с по-

мощью зрения двигательную активность и направляет исполнительский аппарат в необходимое местоположение на клавиатуре (топографическое), то люди с ОВЗ, прежде всего, должны нащупать, ощутить это место и только потом выполнить необходимые действия. Это связано с инстинктом самосохранения, избавиться от которого очень сложно, и именно это является причиной нарушения метроритма музыкального материала, возникновения пауз, скованности и зажатости исполнительского аппарата. Если для движения руки, кисти, пальца, взятых отдельно, вне исполнения музыкального произведения, можно использовать дополнительные действия, то для устранения указанной паузы во время исполнения музыкального материала, пусть даже очень короткой, необходимо менять способ ориентации на музыкальном инструменте и, следовательно, исполнительскую технику, а для этого необходимо точно знать, какой элемент движения менять и в какой момент времени. Это связано с тем, что музыкальное искусство, как и его технология реализации в акустической среде, развивается во времени, причём некоторые приёмы, если только не все, являются сложносоставными, и в большинстве случаев многие элементы выполняются одновременно. Проблему можно решить, только точно зная, какие элементы можно менять или совмещать во времени, а какие нет, для того чтобы заменить зрительную ориентацию двигательной.

Наиболее удачным для решения данной проблемы является проведённая в Кемеровском государственном институте культуры на кафедре музыкально-инструментального исполнительства систематизация приёмов звукоизвлечения на баяне, приведшая к однозначному пониманию логики всех процессов и явлений, связанных с приёмами звукоизвлечения, распределению их во времени на указанном инструменте. Процесс управления этим инструментом был выбран в связи с тем, что у него самое большое количество двигательных операций, необходимых при звукоизвлечении, а из большего проще сделать меньшее.

Проделанный анализ был вызван тем, что основной принцип «делай как я», используемый в музыкально-исполнительской педагогике, привёл к различной трактовке многих понятий, применяемых в учебно-методической литературе разных исполнительских школ. Если при наличии показа того или иного музыкально-исполнительского явления это мало влияет на результат, то при отсутствии такового объяснение с помощью зрительных ассоциаций, эмоционального ряда заводит в тупик не только людей с ОВЗ, но и начинающих музыкантов, не имеющих большого профессионального опыта. К счастью, в музыкальном искусстве существуют примеры, когда наряду с эмоциональным обозначением используются абсолютные значения. Это не только частотные характеристики той или иной высоты звука, регистров, но и значения метронома, которые легко воспринимаются музыкантами с ОВЗ. До изобретения метронома темп обозначался с помощью понятия, отражающего эмоциональную реакцию на темп звучания того или иного материала. У музыкантов это принято называть характером

звучания музыки, который весьма зависит от темпа, а темп, в свою очередь, от чередования долей такта во времени. Независимо от введения в музыкальную практику абсолютных значений, исключая различное толкование скорости движения в музыке, музыкальное искусство ничего не потеряло, а только приобрело. По крайней мере, это относится к одному из разделов музыкальной культуры – педагогике [1; 2]. Таким же примером может служить принятие Земным шаром за эталонное звучание высоты ноты ля первой октавы – 440 Гц. Не менее важно приведение музыкально-исполнительской техники к однозначному пониманию её структурной организации, функций двигательных элементов, необходимых для управления инструментом, распределения их во времени.

Опираясь на сведения из методической литературы [3; 4; 5], необходимо было составить перечень исполнительских приёмов и описание движений, с помощью которых они выполняются. В результате получилось следующее:

1) Топографические приёмы. В литературе встречаются описания фиксации руки на том или ином участке клавиатуры и аппликатура, которой исполняется та или иная последовательность нот, описание же приёмов как таковое отсутствует.

2) Сонористические приёмы (в методической литературе не описаны).

3) Приёмы меха: разжим, сжим, тремоло мехом (все виды), вибрато (все виды), рикошет (все виды) (в литературе описаны).

4) Туше меховое. В ходе рассуждения выяснилось, что ускорение ведения меха, замедление ведения меха, ровное ведение меха, рывок меха, действия и мышечная активность не описаны.



5) Приёмы предплечья, управляющие клавишами: нажим, отпускание, толчок, снятие, удар, отскок, скольжение, срыв (описаны частично).

6) Туше предплечья – это скорость сокращения и расслабления мышц, управляющих предплечьем при выполнении вышеуказанных приёмов.

7) Кистевые приёмы, управляющие клавишами, – нажим, отпускание, толчок, снятие, удар, отскок, скольжение, срыв (описаны частично).

8) Туше кистевое – скорость сокращения и расслабления мышц, управляющих кистью при выполнении вышеуказанных приёмов.

9) Пальцевые приёмы, управляющие клавишами, – нажим, отпускание, толчок, снятие, удар, отскок, скольжение, срыв.

10) Пальцевое туше – скорость сокращения и расслабления мышц, управляющих пальцами при выполнении вышеуказанных приёмов.

11) Артикуляционные приёмы (структура практически не описана).

Выполнение приёмов в методической литературе описано весьма обобщённо и приблизительно. Для решения многих проблем в исполнительском искусстве необходимо более тщательно изучить процесс исполнительских действий [3].

В качестве отправной точки использовалось описание в методической литературе постановки рук. Правая рука, согнутая в локте, отводится от туловища так, чтобы лучезапястный сустав не был согнут ни в одну из сторон. Левая рука, тоже согнутая в локте, прижата к сетке корпуса левой части инструмента. При этом кисть, продетая под ремень, должна внутренней стороной основания первого (боль-

шого) пальца и основания ладони давить на сетку, а своим верхом опираться на ремень. Во время игры на верхней части клавиатуры требуется более высокое положение локтя, на нижней части – более низкое. Пальцы обеих рук собраны, округлены так, чтобы заметно вырисовывались суставы. Такое положение надо сохранить, избегая неоправданного выпрямления пальцев и не допуская прогибания суставов во время игры в обратную сторону [там же].

Опираясь на данную постановку рук (исходное положение), представленную в работе «Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента» [там же], удалось составить таблицу последовательности движений, необходимых для выполнения музыкально-исполнительской деятельности.

Таблица 1. Двигательно-игровой комплекс
Table 1. Motor-play complex

Двигательно-игровой комплекс	
Меховой двигательно-игровой подкомплекс	Клавишный двигательно-игровой подкомплекс
Технологические, артикуляционные, сонористические комбинации	Топографические, артикуляционные, сонористические комбинации
В меховом подкомплексе топографических приёмов не существует	Простые топографические приёмы
В меховом подкомплексе топографических приёмов не существует	Сложные топографические приёмы
Простые артикуляционные приёмы	Простые артикуляционные приёмы
Сложные артикуляционные приёмы	Сложные артикуляционные приёмы
Туше	Туше

К топографическим приёмам были отнесены движения, отвечающие за параллельное или дугообразное перемещение исполнительского аппарата по клавиатуре. Их выполняют части руки, которые могут совершать круговые движения: плечо, кисть, третья фаланга пальца. При исполнении пальцевого топографического действия используются следующие термины: «подкладывание», «перекладывание». В методической литературе эти термины не встречаются, но суть их заключается в том, что когда один палец нажимает клавишу, другой палец или переносится через него, или же подкладывается под него, для того чтобы быть готовым к выполнению артикуляционных приёмов. С помощью топографических приёмов озвучивается та или иная звуковысотная комбинация.

К артикуляционным приёмам были отнесены движения, отвечающие за перпендикулярное перемещение относительно клавиатуры. К ним относятся: нажим, толчок, удар. С помощью перечисленных артикуляционных приёмов осуществляется атака звука. В этом отношении выполнение артикуляционных приёмов лучше отдать второй и третьей фаланге пальцев, так как они не могут выполнять круговые движения, а только сгибание и разгибание. В большинстве школ, если не во всех, используется совмещённое выполнение топографических и артикуляционных приёмов. Выполняются эти сложные приёмы одновременно следующими частями руки: плечо, предплечье, кисть, третья фаланга пальца. Если топографический приём можно выполнить, заранее переместив, например, палец в определённую точку на клавиатуре, то артикуляционный приём заранее выполнить невозможно. Его можно лишь готовить, поскольку про-

цесс атаки звука, зависящей от скорости увеличения силы звука, выполнить заранее невозможно. При исполнении артикуляционного и топографического приёма одновременно топографический приём приходится выполнять в момент начала звучания ноты, при атаке звука. Если же топографические приёмы отдать плечу, предплечью, кисти, третьей фаланге пальца, а артикуляционные – второй и первой фаланге пальца, то можно разделить эти приёмы во времени. В связи с ограниченным объёмом статьи дальнейшие рассуждения об исполнительской технике будут проводиться на примере одноголосной пальцевой техники. Более подробно ознакомиться с этой техникой можно в работе «Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента» [3]. Цель этих рассуждений – поиск возможности заменить зрительную ориентацию на клавиатуре музыкального инструмента двигательным методом.

Для освоения метода ориентации необходимо использовать артикуляционный приём – удар. Нарботка сложных топографических приёмов (одновременное интонирование одной ноты и подготовка к интонированию следующей) будет облегчена тем, что артикуляционная функция выполняется первой и второй фалангами, а топографическая – третьей фалангой, кистью и предплечьем. Именно такая комбинация упрощает контроль за многофункциональным музыкально-исполнительским приёмом. В момент выполнения атаки приёмом удара исполнение следующего звука готовится с помощью топографического приёма третьей фалангой, кистью и предплечьем, замаха второй и первой фалангами – неотъемлемой



части артикуляционного приёма удара. Далее следует отметить, что работая над исполнением гаммы, мы используем не просто приём, а комбинацию, состоящую из топографических и артикуляционных приёмов, и нам необходимо будем работать в медленном темпе, по крайней мере, на начальном этапе, контролируя не только движение, но и собственное воображение.

Все вышеизложенные особенности ведут к необходимости остановиться на приеме удара. Для описания процедуры формирования указанного выше навыка применяется гамма *До мажор* с аппликатурой: 2; 4; 3; 4; 3; 2; 4; 2. Данная аппликатура используется только для баяна, для фортепиано и аккордеона – 1; 2; 3; 1; 2; 3; 4; 5.

При атаке ноты *до* 2-м пальцем и её фиксации, 4-й палец должен находиться в той топографической позиции, которая позволит выполнить приём удара по клавише *ре*, при этом вторая и третья фаланги 4 пальца должны выполнять приём «замах». При атаке ноты *ре* второй и третьей фалангами 4-го пальца и её фиксации 2-й палец расслабляется, а 3-й палец с помощью первой фаланги перемещается в ту топографическую позицию, которая позволит выполнить приём удара по клавише *ми*, при этом вторая и третья фаланги 3-го пальца должны выполнять приём «замах» над клавишей *ми*; при атаке ноты *ми* второй и третьей фалангой 3-го пальца и её фиксации 4-й палец должен быстро расслабиться и переместиться с помощью первой фаланги в ту топографическую позицию, которая позволит выполнить приём удара по клавише *фа*, при этом вторая и третья фаланги 4-го пальца должны выполнять приём

«замах». При атаке и фиксации ноты *фа* второй и третьей фалангами 4-го пальца – 3-й палец расслабляется и переносится в ту топографическую позицию, которая позволит выполнить приём «удар» по клавише *соль*, – и так далее до окончания гаммы в одну октаву. Данные действия происходят при исполнении гаммы вверх и вниз. В очень быстрых темпах приём «фиксация» не применяется, палец сразу же выполняет приём «расслабление». В зависимости от предполагаемого характера звука, исполнителем меняется скорость атаки и окончания звука, то есть туше. Работа с гаммой *До мажор* проводится до понимания логистики навыков.

Параллельно работе с гаммой можно работать с арпеджио. Последовательность действий остаётся прежней несмотря на то, что в арпеджио принцип игры двигательно-игровым подкомплексом с предварительной подготовкой исполнения звука частично реализован с помощью позиций кисти и предплечья. Следует отметить, что к следующим гаммам и арпеджио можно переходить до полной автоматизации навыков, сформированных на гамме *До мажор*.

Предложенная техника даёт возможность компенсировать и устранить проблемы музыканта с ОВЗ, связанные со способом ориентации на клавиатуре, заранее подготавливая исполнительский аппарат для взятия необходимой ноты, независимо от её местоположения. Выделение из комплекса движений артикуляционных приёмов, разведение их с понятием «туше» позволит решить проблему осознания понятий, связанных с характером движения и характером звучания музыкального материала.

Список источников

1. Бурлаков М. С. Методика подготовки музыканта-инструменталиста к концертному выступлению. М.: Городец, cop. 2017. 131 с.
2. Surkin Ch. Teaching Singing to Students with Vision Los // *Journal of Singing*. 2018. Vol. 75, No. 1, pp. 33–37.
3. Федин С. Н. Специальный инструмент. Причины нарушения стабильности исполнения на эстраде у баянистов и их устранение в классе специального инструмента: учебно-методическое пособие. Кемерово: Кемеровский гос. университет культуры и искусств, 2010. 191 с.
4. Наумова О. Г. Специфика обучения слепых детей игре на фортепиано // Сборник методических статей преподавателей музыкальных классов для слепых и слабовидящих детей. К 25-летию со дня основания музыкальных классов: методическое пособие. Санкт-Петербургская гос. специальная центральная библиотека для слепых и слабовидящих. СПб., 2017. С. 12–20.
5. Gilbert D. It's Just the Way I Learn! Inclusion from the Perspective of a Student with Visual Impairment // *Music Educators Journal*. 2018. No. 105:1 (September 2018), pp. 21–27. DOI: 10.1177/0027432118777790.

Информация об авторах:

Сергей Николаевич Федин – профессор кафедры музыкально-инструментального исполнительства, sergej.fedin@yandex.ru✉, <https://orcid.org/0000-0002-6047-1512>;

Нина Алексеевна Мицкевич – кандидат философских наук, профессор, заведующая кафедрой музыкально-инструментального исполнительства, Kenguki.nht@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8522-9685>;

Олег Никитович Харсенюк – доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, harsenyuk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6334-8616>;

Эльбрус Рамильевич Шабает – доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства, olgabogush@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8156-0979>;

Андрей Сергеевич Лисименко – доцент кафедры оркестрового и инструментального исполнительства, alisimenko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8327-7934>.

References

1. Burlakov M. S. *Metodika podgotovki muzykanta-instrumentalista k kontsertnomu vystupleniyu* [A Methodology of Preparing an Instrumentalist-Musician for a Concert Performance]. Moscow: Gorodets, cop. 2017. 131 p. (In Russ.).
2. Surkin Ch. Teaching Singing to Students with Vision Los. *Journal of Singing*. 2018. Vol. 75, No. 1, pp. 33–37.
3. Fedin S. N. *Spetsial'nyy instrument. Prichiny narusheniya stabil'nosti ispolneniya na estrade u bayanistov i ikh ustranenie v klasse spetsial'nogo instrumenta: uchebno-metodicheskoe posobie* [A Special Instrument. Reasons for Violation of the Stability of Performance on the Stage for Bayanists and their Elimination in the Class of the Major Instrument: Educational and



Methodological Manual]. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts, 2010. 191 p. (In Russ.).

4. Naumova O. G. Spetsifika obucheniya slepykh detey igre na fortepiano [Specificity of Teaching Blind Children to Play the Piano]. *Sbornik metodicheskikh statey prepodavateley muzykal'nykh klassov dlya slepykh i slabovidyashchikh detey. K 25-letiyu so dnya osnovaniya muzykal'nykh klassov: metodicheskoe posobie* [Compilation of Methodological Articles by Teachers of Music Classes for Blind and Visually Impaired Children. Towards the 25th Anniversary of the Founding of Music Classes: A Methodological Guide]. St. Petersburg State Special Central Library for the Blind and Visually Impaired. St. Petersburg, 2017, pp. 12–20. (In Russ.).

5. Gilbert D. It's Just the Way I Learn! Inclusion from the Perspective of a Student with Visual Impairment. *Music Educators Journal*. 2018. No. 105:1 (September 2018), pp. 21–27. DOI: 10.1177/0027432118777790.

Information about the authors:

Sergei N. Fedin – Professor of the Department of Musical and Instrumental Performance, sergej.fedin@yandex.ru✉, <https://orcid.org/0000-0002-6047-1512>;

Nina A. Mitskevich – Ph.D. (Philosophy), Professor, Head of the Department of Musical and Instrumental Performance, kemguki.nht@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8522-9685>;

Oleg N. Kharsenyuk – Associate Professor of the Department of Pop Orchestra and Ensemble, harsenyuk@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6334-8616>;

Elbrus R. Shabaev – Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Performance, olgabogush@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8156-0979>;

Andrei S. Lisimenko – Associate Professor of the Department of Orchestral and Instrumental Performance, alisimenko@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8327-7934>.

Поступила в редакцию / Received: 09.06.2021

Одобрена после рецензирования / Revised: 17.06.2021

Принята к публикации / Accepted: 18.09.2021

