

РАБОТА С НЕВИДЯЩИМИ МУЗЫКАНТАМИ-ИСПОЛНИТЕЛЯМИ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ

АНТОНОВА Юлия Павловна – проф., декан, зав. кафедрой, Российская государственная специализированная академия искусств. E-mail: gsiivostr@mail.ru

КАЛИЦКИЙ Виталий Валерьевич – канд. филос. наук, проф., Российская государственная специализированная академия искусств. E-mail: kalitzky@yandex.ru

***Аннотация.** В статье рассматриваются вопросы профессиональной подготовки исполнителей с потерей зрения в специализированном фортепианном классе. Авторами статьи выделяются три основных этапа, на которых наиболее остро проявляется специфика обучения незрячих пианистов: этап ознакомления с музыкальным произведением, этап работы над произведением и этап сценических репетиций и выступления на концертной эстраде. Акцентируется внимание на вопросах выбора репертуара, особенностях разучивания нотного текста по системе Луи Брайля, роли совместных прослушиваний записей с преподавателем, на различных образных ассоциациях с целью формирования у невидящего исполнителя целостного образа, на необходимости фокусировки на фактурно-тембровых составляющих музыкальной ткани произведения, значении достаточного количества сценических репетиций перед выступлением. Авторами делается вывод о реальности подготовки невидящих музыкантов к профессиональной деятельности.*

***Ключевые слова:** фортепиано, невидящий исполнитель, профессиональное обучение, система Луи Брайля*

***Для цитирования:** Антонова Ю.П., Калицкий В.В. Работа с невидящими музыкантами-исполнителями в фортепианном классе // Высшее образование в России. 2016. № 7 (203). С. 152–160.*

Профессиональная деятельность музыканта-исполнителя существует в огромном разнообразии видов и форм. Однако содержание, а также с точки зрения психологического состояния исполнителя, она может быть подразделена на две составляющие: освоение музыкального произведения и концертное публичное выступление. По временным показателям эти части явно неравноценны: краткому моменту творческого акта на концертной эстраде предшествует длительная, упорная и многоаспектная работа музыканта над избранным произведением. Не будет преувеличением сказать, что именно процесс работы представляет собой основную содержательную часть творческой жизни музыканта-практика, формирует его исполнительский облик, определяет перспективы профессиональных достижений.

В рамках данной статьи авторы, осно-

вываясь на опыте преподавания в специализированном творческом вузе, рассматривают некоторые аспекты работы со студентами фортепианного класса, лишёнными зрения.

Всякая дифференциация многообразного процесса освоения музыкального произведения на следующие один за другим этапы крайне условна и может быть оспорена наличием множества примеров, связанных с индивидуальными характеристиками конкретного исполнителя. Однако, опираясь на мнения большинства музыкантов-практиков и исследователей различных аспектов исполнительства, можно выделить три этапа такой работы: 1) этап ознакомления с музыкальным материалом, формирование первичного «идеального» представления о художественной образности сочинения; 2) этап реализации задуманного конкретными исполнительскими сред-

ствами; 3) этап подготовки к концертному исполнению.

Рассмотрение и анализ весьма специфической проблематики – профессиональной подготовки исполнителей со значительным нарушением зрительной функции – подвигают нас к постановке следующего вопроса: насколько глубоко данная особенность трансформирует методологию работы над музыкальным произведением на указанных нами этапах?

Этап ознакомления с музыкальным произведением. Выбор репертуара как своеобразной «точки отсчёта» исполнительской деятельности, безусловно, крайне важен для формирования профессиональных качеств музыканта. Имеются ли изначально «неприемлемые» произведения для исполнения незрячими пианистами с позиции технического изложения или своеобразия эмоционально-драматургического развития?

В фортепианной литературе существуют определённые приёмы фактурного изложения, в освоении которых не видящий клавиатуру пианист испытывает особую трудность. В первую очередь это быстрые перемещения рук на большие расстояния, особенно если изложение связано с аккордовой фактурой. Необходимо отметить и некоторые виды арпеджио с включением двойных нот. На наш взгляд, наличие в том или ином произведении «неудобных» в техническом отношении фрагментов не должно служить поводом для отказа от его исполнения. Усилия преподавателя и студента должны быть направлены на поиск целесообразных путей преодоления неудобств в ощущении клавиатуры. Избирательность же в отношении выбора репертуара для незрячего исполнителя может нанести серьёзный вред его самооценке, лишив необходимой в данном случае уверенности в своих исполнительских возможностях.

Не секрет, что игре слепого пианиста зачастую присуща определённая осторож-

ность в общении с клавиатурой. Данная ситуация является следствием многих причин, основная из которых – привычное отношение «недоверия» к окружающему миру. Следствием этого психологического фактора применительно к музицированию является своего рода исполнительская скованность, мешающая проявить темперамент, до конца высказать свои мысли и чувства. Это не означает, что следует исключать из репертуара рассматриваемого типа музыкантов произведения, требующие глубокого личностного участия и яркого проявления эмоциональности. Другое дело, что преподаватель должен уделять данной проблеме особое внимание, с большим тактом и искренней заинтересованностью помогать обучающемуся в эмоционально-психологической самореализации.

Пожалуй, единственный пример репертуарного списка, к выбору которого в отношении незрячего исполнителя необходимо подходить избирательно, – авангардистские и поставангардистские течения композиторского творчества, содержащие нетрадиционные приёмы игры на фортепиано (игра на струнах, выписанная необходимость совершения активных действий вне инструмента, использование средств, подразумевающих визуальный ряд, и т. д.), которые в данном случае не могут быть реализованы по вполне понятным причинам.

Начальный этап непосредственного ознакомления с музыкальным произведением закладывает формирование будущего целостного образа. Нотный текст оживает в звучании, и в воображении музыканта уже складывается прообраз исполнительского замысла. Многие пианисты отмечают важность первого эскизного знакомства с сочинением за инструментом, которое даёт возможность охватить материал целиком и наметить пути воплощения замысла композитора. М. Гринберг отмечает: «Я начинаю прямо играть. Прежде всего знакоюсь с тем, что я играю, в смысле содержания, общего замысла, ищу черты

образа. Следовательно, я не начинаю учить, а просто играю, – с фальшивыми нотами, грязно, чтобы только представить себе, чем это должно стать» [1, с. 178]. Схожей позиции придерживается и Г. Гинзбург: «Первый этап – это только знакомство с вещью, конечно, за инструментом. Если я никогда не слышал произведения, я разбираю его, знакомлюсь с тематическим материалом, с тем, как он разработан. На первых порах я обычно не стремлюсь к максимальной точности, я стремлюсь только представить себе <...>, что должно получиться» [1, с. 178].

Исполнители, имеющие серьёзные проблемы со зрением, лишены возможности эскизного охвата изучаемого произведения, так как для чтения нот они пользуются рельефно-точечной системой Луи Брайля. (Изучение нотного текста методом Брайля представляет собой очень сложный и трудоёмкий процесс, предполагающий исключительно фрагментарный вариант освоения фортепианной фактуры). Этот этап формирования музыкального образа может содержать прослушивание записей, что отчасти компенсирует невидящему студенту недоступный ему визуальный охват произведения. Однако данное решение неоднозначно, так как есть опасность «навязывания» какой-либо убедительной интерпретации вместо возникновения своего собственного видения целостного образа сочинения. Необходимо творческое взаимодействие преподавателя и обучающегося, имеющее целью создание представления о содержании музыкального произведения, опирающееся на индивидуальные и личные характеристики студента. Совместное прослушивание как можно большего количества записей (так как сосредоточение на одной–двух записях гарантированно создаст одностороннее представление о произведении), педагогический показ, при-

влечение доступных для студента с потерей зрения ассоциаций (например, литературных) – залог успешной работы в этом направлении.

Этап реализации композиторского замысла. Практическая работа невидящего студента по разбору нотного материала базируется на системе Брайля¹. Безусловно, она во многом несовершенна, однако мы не видим смысла концентрировать внимание на её недостатках, т. к. другого способа профессионального освоения текста невидящими музыкантами не существует. Стоит реально оценивать данный специфический способ изучения материала в свете его влияния на последующие стадии формирования исполнительского замысла. Дело в том, что рельефно-точечный шрифт позволяет читать музыкальный текст исключительно поступенно, причём вычленив достаточно краткие во временном отношении горизонтальные отрезки. Кроме того, многоголосная фортепианная фактура предполагает в брайлевском изложении разделение ткани произведения по вертикали, то есть практически каждый её элемент выписан отдельно. Таким образом, фрагментарно-мозаичные структуры могут соединяться в единый фактурный образ только в воображении, «в голове» изучающего текст незрячего пианиста. Отметим, что такая работа требует высочайшей фокусировки внимания и практически не позволяет исполнителю концентрироваться на художественно-выразительных сторонах музыкального текста, что является одним из основных препятствий в освоении материала как семиотической структуры. На наш взгляд, существующие в обучении незрячих пианистов особенности начального этапа работы над произведением имеют определённые последствия. Можно предположить, что одной из причин некоторой рас-

¹ В нашей работе рассматривается только такой метод изучения текста, т. к. достаточно распространённый на практике способ разбора «с рук», то есть воспроизведения сыгранного преподавателем сочинения «на слух» не может быть назван профессиональным ввиду его полной методологической несостоятельности.

судочности и излишней «уравновешенности», которой зачастую отмечена игра невидящих музыкантов, является особый способ разбора музыкального текста: на определённом этапе работы текстовое изложение предстаёт музыканту в виде разрозненных технических элементов. Следует, однако, оговориться, что речь идёт только о тенденции и общих закономерностях – в каждом конкретном случае ведущую роль играют индивидуальные характеристики обучающегося.

Опираясь на диалектический подход к какому-либо явлению, в котором каждый из элементов не тождественен самому себе и противоречив, а его недостатки являются его достоинствами, отметим, что явные неудобства чтения нотного текста по системе Л. Брайля имеют не только отрицательные, но и положительные стороны.

Уже было отмечено, что невидящий пианист на стадии разбора музыкального текста сталкивается с фрагментарным расчленением многослойного фортепианного изложения. Применительно к рассматриваемому вопросу замечание М.С. Филатовой: «Музыкальное произведение <...> обращается к исполнителю в первую очередь именно фактурной стороной, где с первого момента звучания самоценным становится каждый голос, аккорд, каждая линия или пласт...» [2, с. 239] – представляется особенно справедливым. Действительно, для пианиста, не имеющего проблем со зрением, текст музыкального произведения изначально предстаёт в виде единого целого, составные части которого в дальнейшем подвергаются внимательному исследованию, в то время как невидящий исполнитель воссоздаёт единство целого путём изначального сложения отдельных, доступных ему во время разбора фактурных элементов текста. Таким образом, мы заключаем, что у пианиста без зрительных проблем формируется своего рода дедуктивно-музыкальное мышление, а у незрячего – индуктивно-музыкальное, что в даль-

нейшем определяет на некоторых этапах направление работы над музыкальным произведением.

Неизбежная для невидящего пианиста фрагментарность в освоении музыкального текста и особый способ записи (по голосам) уже на первоначальном этапе разбора даёт возможность глубокого осознания структурно-функциональных закономерностей и темброво-выразительных возможностей фортепианного изложения. Кроме того, это становится стимулом работы по выявлению рельефных и фоновых компонентов звуковой ткани фортепиано как инструмента, обладающего пространственной природой. По словам С.Е. Фейнберга, «пианист воспроизводит не только мелодию или один голос, но всю сложную гармоническую и полифоническую ткань произведения, от пианиста зависит сделать эту ткань выпуклой или матовой, яркой или погашенной. Выделяя полифонические голоса, пианист инструментует музыку, предоставляя всем элементам одновременного звучания различную роль в образовании общего колорита» [3, с. 104]. Этот способ изучения текста гарантирует особенно внимательное отношение к каждому элементу многослойного фортепианного изложения и фиксирует в памяти его индивидуальные характеристики. Такой подход может подтолкнуть исполнителя к творческим поискам фактурно-выразительных возможностей фортепиано как инструмента, обладающего пространственной природой. Направленность такой «оркестровой» работы – выявление рельефных и фоновых компонентов звуковой ткани, их тембровая персонификация, колористическая дифференциация планов звучания – способна расширить и обогатить представление пианиста о диапазоне конструктивно-выразительных возможностей инструмента.

В этом смысле тщательная проработка музыкального текста по системе Брайля служит фундаментом глубокого осознания закономерностей строения звуковой ткани

на самой ранней стадии знакомства с произведением. Следует остановиться ещё на некоторых особенностях разбора произведения, связанных с использованием брайлевской системы. Дело в том, что невидящий исполнитель, изучая нотный текст, должен сразу заучивать его наизусть. Возвращение к какому-либо фрагменту для уточнения – процесс трудоёмкий и длительный. Следовательно, в данном случае от музыканта требуется повышенное внимание ко всем текстовым деталям. По нашим наблюдениям, такая тщательная и осмысленная работа на начальном этапе изучения произведения служит крепким основанием для его надёжного запоминания, и пианисты-исполнители с серьёзной потерей зрения практически не имеют на концертной эстраде проблем с выпадением текста из памяти.

Весьма специфической проблемой является формирование профессиональных двигательных навыков у невидящих исполнителей. Вспомним, как мы визуальным образом отличаем невидящего человека – по несколько скованным, непластичным (а порой угловатым и резковатым) движениям, являющимся следствием неуверенности в ощущении себя среди движущихся и статичных объектов. Такие движения в быту бессознательны и автоматичны, и можно предположить, что, будучи спроецированы на музыкально-исполнительский процесс, они могут негативно влиять на достижение профессиональных результатов. Как отмечал С.Е. Фейнберг, «движение играющего на фортепиано <...>, помимо своей целесообразности, может само по себе обладать некоторой выразительностью. Тогда следует рассматривать его и как приём, необходимый для извлечения звука из инструмента, и как жест, выражающий эмоцию играющего» [3, с. 183].

Профессиональные исполнительские навыки вырабатываются у пианиста на основе визуальных наблюдений за манерой игры на фортепиано того или иного испол-

нителя, своего личного опыта и, наконец, сформированных представлений о соответствии того или иного движения конкретному музыкальному образу. Невидящий исполнитель лишён таких возможностей и, по нашим наблюдениям, редко осознанно связывает в своём воображении эмоционально-художественное содержание звучания с конкретными двигательными приёмами игры, причём зачастую определение самого типа движения (например, грациозное, летящее, плавное и т.п.) не несёт для него должной смысловой нагрузки. Необходимость осознания тесной взаимосвязи качества и характеристик звука с комплексом движений, необходимых для его извлечения, может показаться очевидной, однако для невидящего пианиста координация слуховых и двигательных ощущений представляет особую сложность.

Для незрячего человека основным источником информации о многообразии окружающего мира является слух. Несмотря на то что физиологическая наука не находит признаков особого слухового развития слепых, следует признать, что вследствие постоянной «готовности» слуха невидящие люди более остро реагируют на мельчайшие звуковые детали. Опыт практической работы позволяет нам констатировать особую способность обучающегося тонко различать малейшие тембровые оттенки звука. Это чрезвычайно ценное для музыканта качество может стимулировать его творческие искания в области выразительности звучания.

Невидящий студент отчасти интуитивно и по советам контролирующего его преподавателя организует работу своего двигательного исполнительского аппарата по принципу: от эффекта воспроизводимого звука с учётом доступного в данном случае слухового контроля – к необходимому движению, визуальная корректировка которого невозможна.

Пластика движений, свойственная тому или иному эмоциональному состоянию, для

невидящего человека, не способного сформировать о нем нужного представления исходя из личного опыта, требует уточнения. Для создания общих представлений о выразительности пианистических движений мы используем метод работы, который условно можно охарактеризовать как «пластический этюд по мотивам музыкального произведения». Такой «дирижёрский» подход, заключающий в себе задачу передать движениями рук эмоционально-смысловое содержание музыки, делает возможным зафиксировать в представлениях и ощущениях обучающегося общие тенденции в пластике рук, соответствующие образному наполнению изучаемого произведения.

Относительно конкретных приёмов звукоизвлечения (фортепианных штрихов) и особенностей их исполнения невидящими пианистами, выскажем следующие соображения. Обратимся к мнению выдающихся отечественных пианистов и музыкальных педагогов Г.М. Когана и Я.И. Мильштейна по поводу способов достижения певучего фортепианного легато: «Певучесть звука достигается на фортепьяно особым способом <...> нажима клавиш. Суть его состоит в том, чтобы <...> “нащупать” её поверхность, “прижаться”, “приклеиться” к ней не только пальцами, но и – через посредство пальцев – всей рукой...» [4, с. 21]. «При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть “подушечкой”, <...> то есть стремиться к максимально полному контакту, естественно-му слиянию пальцев с клавиатурой» [5, с. 53]. Набор понятий, используемых в этих цитатах, очень схож с теми, которые характеризуют процесс «знакомства» слепого человека с тем или иным объектом. Определение качества и характеристик предмета «на ощупь» предполагает тесный контакт с ним и включение тонких осязательных рецепторов для вычленения мелкотекстурных деталей. В работе с незря-

чим пианистом над кантиленным легато следует обращаться к привычным для него проявлениям тактильной памяти, фиксируя внимание ученика на тончайших нюансах качества звука, возникающего в момент мягкого соприкосновения с клавишей. Обычно исполнители с потерей зрения быстро схватывают приёмы тесного слияния с клавиатурой и чутко реагируют на характеристику звучания, связанную с глубиной нажатия клавиши. Если воспроизведение нюансов фортепианного легато можно отнести к категории естественных двигательных приёмов для незрячего пианиста, то штрихи, связанные с отрывом пальцев от клавиатуры требуют дополнительного внимания. Нам приходилось сталкиваться с ученическим вопросом: как высоко нужно поднимать руку при исполнении отдельных штрихов? При всей кажущейся профессиональной инфантильности сам факт возникновения таких вопросов у слепого пианиста имеет достаточно веские основания. Дело в том, что, отрывая пальцы от клавиатуры и пусть даже на мгновение теряя с ней непосредственный контакт, такой исполнитель испытывает чувство неуверенности, что чревато возникновением излишнего мышечного напряжения. Зажатая рука и осторожность в отрыве пальцев от клавиатуры ведут к однотипности и резкости движений и, следовательно, однообразию и жёсткости звучания.

В своём исследовании проблем артикуляции М.И. Имханицкий, рассматривая зонную природу штрихов, пишет о бесконечных художественно-штриховых градациях внутри их универсальных классификаций [6]. Их детализация в практической работе исполнителя и преподавателя нуждается в привлечении дополнительных понятий: образных характеристик, метафор, ассоциативных аналогий. Смысл таких понятий далеко не всегда доступен невидящему исполнителю. Кроме того, попытки «навести» незрячего пианиста на достижение необходимого результата с помощью

расчёта и фиксации амплитуды и направления движения руки практически невозможны (хотя в некоторых случаях может быть использован метод тактильного показа, но его эффективность крайне мала). Таким образом, приходится признать, что основным направлением в формировании профессиональных двигательных навыков невидящего пианиста является тонкий слуховой анализ момента координации игровых движений и звукового результата. Говоря о приоритетных исполнительских задачах, Г.М. Коган пишет: «...Чем более сосредоточено внимание на цели движения, чем ярче живёт в сознании художественный образ, чем энергичнее в этой связи волевой импульс, – тем быстрее и точнее совершается процесс автоматизации, тем легче находит тело верный двигательный путь к осуществлению целей нашего сознания» [4, с. 24]. Для углубления и детализации такой работы необходимо как можно более значительно расширять круг звуковых представлений и аналогий. В этом смысле чрезвычайно перспективным представляется приём сопоставления звучаний рояля и различных оркестровых инструментов. Его потенциальные возможности как одного из способов совершенствования звуковой исполнительской культуры пианиста высоко оцениваются выдающимися представителями фортепианного искусства. Пристальное «рассмотрение» разнообразных звуковых аналогий непременно приведет невидящего пианиста к необходимым для их воплощения способам звукоизвлечения.

Безусловно, такой слуховой подход к данной проблеме является далеко не единственным (наряду, например, с осознанием физиологических возможностей и особенностей функционирования игрового аппарата), однако, на наш взгляд, специфика исполнительской практики незрячего пианиста (с точки зрения доступных и потенциально эффективных в данном случае форм и методов работы) делает его наиболее продуктивным.

Вопросы, касающиеся выработки невидящим пианистом исполнительских приёмов для преодоления разнообразных технических фортепианных трудностей, многочисленны и весьма специфичны. Детализация каждого особого случая невозможна в рамках данной статьи. Остановимся лишь на основных моментах.

Пресловутая «зажатость» и извечная скованность игрового аппарата как общая тенденция в исполнительской практике незрячих отмечается практически всеми исследователями этой проблемы и является основным «камнем преткновения» на пути достижения виртуозной свободы. Негативные качества проявляются при исполнении как «мелких», так и «крупных» видов техники, однако формируются они, по нашим наблюдениям, в условиях недостаточно продуманной работы именно над аккордовой фактурой, особенно если изложение связано с переносом руки на большие расстояния. Здесь необходим поиск целесообразных для каждого особого случая двигательных решений.

Безошибочной ориентации слепого пианиста на клавиатуре может способствовать «принцип заранее занятой позиции», сформулированный С. Фейнбергом [3, с. 275]. В беседах с невидящими учащимися нам часто приходится сталкиваться с высказанным ими понятием «предошущения» (антиципации) каждого последующего элемента изложения. Первичность осознания задачи до её конкретного исполнительского решения мобилизует игровой аппарат, обеспечивая готовность рук занять новую позицию, и способствует более точному и чистому исполнению.

Целесообразно включать в «рацион» исполнителя упражнения, в которых техническим материалом становятся наиболее трудные и неудобные для него фрагменты исполняемых произведений. К ним могут относиться различного рода скачки, исполнение которых, будучи доведённым до автоматизма, перестанет служить источником

постоянного страха «промахнуться» и влиять на целостную картину исполнения.

Особое внимание следует уделить подбору удобной аппликатуры. Наш опыт работы с невидящими пианистами показывает, что особая неловкость возникает в моменты «подкладывания» пальцев в пассажах, что происходит из-за невозможности осуществления визуального контроля над естественным (без лишних движений кисти) положением руки на клавиатуре.

Этап подготовки к концертному исполнению. Психологическая подготовка к выступлению начинается с момента разучивания произведения и завершается освоением предконцертных правил поведения исполнителя. Остановимся на некоторых специфических моментах подготовки к концертному исполнению незрячих пианистов. Она может включать следующие ключевые моменты: общая психологическая подготовка, адаптация к сценическому выступлению с конкретным произведением, овладение приёмами ситуационного реагирования.

Психологическая подготовка к концертному выступлению незрячего пианиста прежде всего заключается в концентрации на положительных моментах собственной игры. Существуют различные виды мотиваций, влияющих на психологическое предконцертное состояние исполнителя. Они связаны с отношением музыканта к исполняемым произведениям, отношением исполнителя к публике и с профессиональным самосовершенствованием. Для слепого исполнителя основной мотивацией для концертного выступления является самореализация. Именно потому так важна психологическая поддержка, которая формирует у незрячего музыканта уверенность в своих возможностях, подчёркивает его самостоятельность и индивидуальность и помогает бороться с комплексом самонедостаточности. Адаптационный аспект подразумевает моделирование исполнения произведения в кон-

кретных сценических условиях: от представления всех исполнительско-игровых движений, концентрации на внутрислуховом образе до представления о том, какая в зале акустика и т. д. Для невидящего человека особенно важны организационно-технические детали: где располагается публика, насколько удалён рояль от выхода на сцену и т. п., так как малейшая «внештатная ситуация» может вывести его из состояния сценической сосредоточенности. Поэтому для освоения сценического пространства целесообразно проводить достаточные по времени репетиции в присутствии сопровождающего помощника. Необходимость исполнения концертных программ на предоставленных инструментах – обычный стрессовый фактор в работе любого пианиста. Невидящий музыкант более остро чувствует особенности в конструктивных свойствах инструментов. Различие в размерах инструментов и малейшие конструктивные особенности клавиатуры (например, высота и ширина клавиш) в отсутствие визуальной оценки могут вызвать у невидящего исполнителя растерянность и ощущение дискомфорта.

Вопрос выработки у незрячего исполнителя приёмов ситуационного реагирования охватывает множество аспектов, но прежде всего они лежат в лоне общепрофессиональной подготовки. Невозможность прочитать нотный текст даёт толчок к развитию навыка подбора и импровизации, и эти способности необходимо развивать и культивировать, так как они дают ощущение свободы и позволяют лучше реагировать на возможные казусы во время выступления.

В заключение следует сказать, что концентрация внимания на специфических особенностях исполнительской практики невидящих музыкантов отражает содержание рабочего этапа в смысле поиска доступных средств для достижения цели. Сама же цель – наиболее полное раскрытие замысла произведения на концертной эстраде –

не должна допускать особого отношения к такому исполнителю.

Литература

1. Бочкарёв А.А. Психология музыкальной деятельности. М.: Классика-XXI, 2007. 352 с.
2. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. М.: Музыка, 1985. 285 с.

3. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 598 с.
4. Коган Г.М. Вопросы пианизма. М.: Советский композитор, 1968. 460 с.
5. Мильштейн Я.И. К.Н. Игумнов о Шопене // Советская музыка. 1956. № 10.
6. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. 231 с.

Статья поступила в редакцию 19.01.16.

WORKING WITH VISUALLY-IMPAIRED PERFORMERS IN PIANO CLASS

ANTONOVA Julia P. – Prof., Dean, Head of the Department of instrumental performance, the Russian State Specialized Academy of Arts. E-mail: gsiivost@mail.ru

KALITSKIY Vitaliy V. – Cand. Sci. (Philosophy), Prof., the Russian State Specialized Academy of Arts. E-mail: kalitzky@yandex.ru

Abstract. The article addresses the questions of professional training of performers with sight loss in a specialized piano class. The authors distinguish three main stages, which reveal the specifics of visually impaired pianist training: a stage of familiarization with a musical composition, working on the composition, and stage rehearsals and performances on the concert stage. The article focuses on the question of repertoire choice, the features of using braille music code, the role of listening to the recordings together with a teacher, the various imaginative associations for the purpose of forming a holistic image the textural and timbre components of musical fabric, the sufficiency of stage rehearsals. The authors make a conclusion that the specifics of professional training of visually-impaired musicians refers only to methods and means needed to achieve the main goal, which is an ultimate expression of an idea of a composition.

Keywords: professional music training, visually-impaired pianists, braille music code

Cite as: Antonova, J.P., Kalitskiy, V.V. (2016). [Working with Visually-Impaired Performers in Piano Class]. *Vysshee obrazovanie v Rossii* [Higher Education in Russia]. No.7 (203), pp. 152-160. (In Russ., abstract in Eng.)

References

1. Bochkaryov, L.L. (2007). *Psibologiya muzykal' noy deyatel' nosti* [Psychology of Musical Activity]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 352 p. (In Russ.)
2. Skrebkova-Filatova, M.S. (1985). *Faktura v muzyke* [Texture in Music]. Moscow: Muzyka Publ., 285 p. (In Russ.)
3. Feinberg, S.E. (1969). *Pianizm kak iskusstvo* [The Pianism as an Art]. Moscow: Muzyka Publ., 598 p. (In Russ.)
4. Kogan, G.M. (1968). *Voprosy pianizma* [Issues of Pianism]. Moscow: Sovetskii Kompozitor Publ., 460 p. (In Russ.)
5. Mil'shtein, Ja.I. (1956). *K.N. Igumnov o Shopene* [K.N. Igumnov about Chopin]. *Sovetskaya muzyka* Publ [Soviet Music]. No. 10, p. 53. (In Russ.)
6. Imkhanickii, M.I. (2014). *Novoe ob artikul'yatsii i sbtrikbakh v muzykal' nom intonirovani* [New about Articulation and the Strokes in the Musical Intonation]. Moscow: RAM im. Gnesinyh Publ., 231 p. (In Russ.)

The paper was submitted 19.01.16.