

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«Саратовский государственный университет имени Н.Г.  
Чернышевского»

Рахимбаева И.Э.

**ФОРТЕПИАННЫЕ ЭТЮДЫ  
В МУЗЫКАЛЬНО-  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ  
БАКАЛАВРА-МУЗЫКАНТА**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Саратов 2016

**Рахимбаева И.Э.**

Фортепианные этюды в музыкально-инструментальной подготовке бакалавра-музыканта. Учебное пособие. Саратов, 2016. 82 с.

В пособии освещены основные вопросы технической музыкально-инструментальной подготовки бакалавра-музыканта. Особое внимание уделяется методическим аспектам изучения этюдов, анализу технических трудностей и путей их преодоления.

Пособие содержит краткое изложение истории возникновения этюдов, список литературы, нотографию, нотное приложение.

Учебное пособие может быть использовано преподавателями и студентами, изучающих учебный курс «музыкально-историческая подготовка», «музыкально-инструментальная подготовка», а также преподавателями детских музыкальных школ, детских школ искусств, музыкальных училищ, училищ искусств, факультетов и институтов культуры и искусства.

**Рецензенты:**

доктор искусствоведения, профессор Демченко А.И.

Рекомендовано учебно-методическим Советом Института искусств СГУ имени Н.Г.Чернышевского в качестве методического пособия для использования в учебном процессе

© Рахимбаева И.Э. 2016

## ВВЕДЕНИЕ

Учебное пособие « Фортепианные этюды и их роль в повышении качества инструментальной подготовки учителя музыки» посвящено важной проблеме совершенствованию технического мастерства учителя музыки.

В современных условиях значение качества образования как важного фактора экономического и социального прогресса общества и развития творческого потенциала человека становится актуальным. Это в полной мере относится и к высшей школе. Повышаются запросы общества к качеству профессионального образования; меняются геополитические, правовые, демографические, экономические условия деятельности вузов по подготовке специалистов того или иного профиля; появляются новые образовательные технологии, изменяющие парадигму высшего образования; обостряется конкурентная борьба на рынке образовательных услуг.

В такое сложное время успешная работа по подготовке специалиста в сфере культуры и искусства, в частности, учителя музыки, невозможна без постоянного совершенствования его деятельности, направленной в первую очередь на улучшение качества образования, которое в настоящих условиях развития рыночных отношений становится товаром. Теоретический анализ проблемы повышения качества образования учителя музыки показал, что качество должно быть направлено на удовлетворение требований нескольких заинтересованных сторон: заказчиков, работников организации, поставщиков, общества.

При этом инструментальная подготовка студентов-музыкантов играет большую роль в процессе качественной подготовки специалиста. Педагогические вузы не призваны готовить концертирующих исполнителей, но обязаны выпускать музыкантов-педагогов, способных концертировать в аудитории, ограниченной школьным классом. Техническое мастерство становится важным фактором процесса подготовки учителя-музыканта.

В учебном пособии рассмотрены исторические предпосылки становления инструктивных этюдов и их место в фортепианной педагогике, представлено психолого-педагогическое обоснование методики изучения этюдов и дан анализ технических трудностей этюдов Черни, Клементи и Мошковского.

Завершает работу список литературы, нотогрaфия, нотное приложение и тезаурус.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

# 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ ИНСТРУКТИВНЫХ ЭТЮДОВ И ИХ МЕСТО В ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Вопросы техники, технического мастерства интересовали музыкантов всегда, вызывая много споров, разных суждений по существу техники, о путях развития технического совершенства. Проблеме технического мастерства посвящаются уже самые ранние методические труды педагогов-практиков того времени. В 1724 году издается "Метода пальцевой механики" Рамо, в которой рассматриваются вопросы быстроты исполнения на клавире, обращается внимание на беглость пальцев.

Композиторы создают произведения специально для педагогических целей; для развития каких-либо определенных исполнительских навыков. Широко известны виртуозные сонаты крупнейшего итальянского клавесиниста Д.Скарлатти, который сам называл их "упражнениями" и предназначал для педагогических целей. Его произведения до сих пор могут быть образцом органического сочетания "инструктивного" задания с высоко художественным содержанием.

Дальнейшее развитие исполнительского искусства и фортепианной педагогики, прежде всего, с усовершенствованием клавишных инструментов. Клавесин и клавикорд уступили место новому инструменту, инструменту с более совершенной механикой, но и с большим сопротивлением клавиатуры, что создало новые трудности для исполнителя и дало толчок для развития техники. Конец XVIII и начало XIX века - время бурного развития фортепианного искусства.

В это время в центре фортепианного исполнительства – виртуоз-композитор. Все больше в моду входит "блестящий стиль" игры, для которого, по словам К.Черни, характерно свободное владение высшими степенями беглости, соединенной всегда с возможно большей отчетливостью.

Появляется множество руководств по фортепианной игре, школ, бесчисленные опусы упражнений, этюдов, в которых авторы пытаются дать надежный способ

быстрейшего овладения основами виртуозности, дать "ключ" к овладению техникой. Чисто двигательные проблемы стоят в центре внимания. Можно смело сказать, что до Ф. Листа и Ф.Шопена все педагоги были не свободны от механических представлений в работе над техникой, только одни в большей другие в меньшей степени.

В то время педагоги часто сами являлись композиторами и сочиняли учебную литературу. Особенно много было создано этюдов.

Слово "этюд" происходит от французского "Etude", что означает "изучение", "учебные занятия". Оно применяется не только в музыке, но и в других видах искусства. Часто этюды являются подготовительной работой для создания какого-либо произведения крупного масштаба. В музыке этюд обычно небольших размеров и преследует какую-либо техническую цель, обычно разрабатывается какой-либо один элемент исполнительской техники, определенный вид фактуры, которая выдерживается на протяжении всего этюда. Этюды учебно-технические, так называемые инструктивные, обычно имеют стройную, четкую структуру, облегчающую их исполнение.

Другая же линия развития этюда - это создание высоко-художественных произведений, в которых чисто технические задачи отходят на задний план, уступая главное место художественному образу. Этюды Ф.Шопена, Ф.Листа, позже А.Скрябина, С Рахманинова, прежде всего, высоко художественные произведения, которые если и можно считать учебным материалом, то только на высшем уровне совершенствования пианистического мастерства.

Остановимся несколько подробнее на классических образцах учебно-тренировочных, так называемых инструктивных этюдов.

Одним из самых ранних сборников инструктивных этюдов является трехтомный "Gradus ad Parnassum" ("Ступень к Парнасу") **Муцио Клементи**, включающий сто произведений. В этом сборнике встречаются произведения на развитие различных видов техники. В настоящее время обычно пользуются сборником из 29 избранных этюдов под редакцией К.Таузига.

В основном эти этюды предназначены для выработки чеканной пальцевой техники. Обычно технические фигуры построены по позиционному принципу. Используя разные последования пальцев, М.Клементи в построении этюдов широко пользуется секвенционным приемом. Основная задача этюдов из этого сборника - развитие силы, ровности, беглости и "независимости" пальцев, много этюдов для развития 4-х и 5-х пальцев. Есть этюды специально для развития выдержки и выносливости, они велики по масштабам, очень хороши для выработки пальцевой ровности.

Учеником и верным продолжателем традиций М. Клементи, крупнейшего фортепианного педагога Лондонской школы пианизма, был **Иоганн Баптист Крамер**. Его этюды до сих пор пользуются известностью. Впервые они были опубликованы как одна из частей его "Большой фортепианной школы". В педагогической практике широко известен сборник "60 избранных этюдов" под редакцией Г. фон Бюлова. Крупный пианист Г.фон Бюлов написал к сборнику развернутое вступление и небольшие комментарии к каждому этюду.

В этюдах И.Крамера основное внимание так же как у М. Клементи уделено развитию пальцевой беглости. В них как и в этюдах "Ступень к Парнасу" мало гаммообразных пассажей и длинных арпеджио. В основном они состоят из коротких секвенций, разбитых аккордов, часто встречаются задания из двойных нот. Этюды И.Крамера довольно мелодичны и не велики по масштабам, часто построены с перерывами в движении между пассажами, что облегчает выполнение технического задания. Обычно этюды И.Крамера рассматриваются как подготовительная ступень к этюдам М.Клементи, хотя некоторые из этюдов И.Крамера по трудности не уступают этюдам М.Клементи.

Громадное наследие фортепианно-инструктивной литературы оставил **Карл Черни**, представитель Венской школы пианизма, большой мастер фортепианного этюда. К. Черни пользовался известностью как педагог, его лучшие ученики - Ф.Лист и Т.Лешетицкий.

Сочиняя этюды, К. Черни опирался на свой богатый педагогический опыт, т.к.

хорошо знал, что на каждом новом этапе нужно ученику. Этюды К.Черни - различной степени трудности. В них он разрабатывал все разделы техники в такой форме, в какой они встречаются в художественных произведениях. В этюдах К.Черни много внимания уделено гаммообразным пассажам, длинным арпеджио, технике подкладывания первого пальца. К.Черни настоятельно рекомендовал изучать этюды различными видами туше и большое внимание уделял соблюдению динамических оттенков. Такая работа над инструктивным материалом, связанная с художественным заданием, хотя бы в элементарной форме, была очень прогрессивной для того времени. Правда, преодолеть механистичность в работе полностью К.Черни не удалось. В своих "Ежедневных упражнениях" он тщательно выписывает сколько раз нужно играть то или иное упражнение.

Из сборников этюдов К.Черни в педагогический репертуар прочно вошли "Избранные этюды" под редакцией Г.Гермера - это самые легкие этюды, затем "Школа беглости" соч.299 и лучший этюдный сборник "Искусство беглости пальцев" соч.740.

Из этюдных сборников, пользующихся популярностью в педагогической работе, стоит еще отметить "Школу беглости" **А.Лешгорна**, этюды **Г.Беренса** и **Э.Нейперта**, этюды **И.Мошелеса** соч. 70 и соч. 95, этюды **М.Мошковского**.

Особняком стоят этюды русских композиторов. В русской музыке этюд существует с начала XIX века. Однако чисто учебных, инструктивных этюдов в русской музыке мало. Такое направление существовало лишь на начальном этапе возникновения русского этюда. Часто инструктивные этюды назывались прелюдиями и представляли собой произведение для развития какой-либо пианистической фактуры. Представляют интерес с точки зрения исторического развития русского этюда: "360 прелюдий во всех тональностях" **Гесслера** - это 360 этюдов; из 24 прелюдий **Гурилева** шесть первых прелюдий представляют инструктивный раздел и изложены в виде каденций на определенные технические приемы с частыми сменами темпов и ритмов.

Однако жанр технического этюда не получил развития в русской музыке.

Многие русские композиторы (**Пухальский, Аренский, А.Рубинштейн, Глазунов, Ляпунов, Блюменфельд**) создавали учебные этюды, которые ставили перед учащимися цель усовершенствования каких-либо определенных технических навыков. Эти этюды скорее можно назвать виртуозными пьесами, являющимися подготовительной ступенью для исполнения сложных произведений романтического стиля, т.к. в них широко используются различные формы техники.

Небольшой исторический обзор становления жанра этюда дает нам самое элементарное представление о нем. Но наша задача состоит в том, чтобы показать какое место в работе отводится учебному этюду и обобщить передовой педагогический опыт прошлого и настоящего, направленный на развитие технических навыков.

Особое место в педагогике XIX века занимали великие пианисты и композиторы **Ф.Шопен** и **Ф.Лист**.

**Ф.Шопен** был очень умным и вдумчивым педагогом и его метод работы отличался от работы модных педагогов-виртуозов того времени. Придавая большое значение развитию технического мастерства учеников, **Ф.Шопен** никогда не отделял это развитие от художественного совершенствования. Художественное начало должно стоять в центре, хотя без овладения техническим мастерством нет и не может быть настоящего искусства.

Воспитывая художественный вкус и мастерство учеников на лучших образцах фортепианной литературы, в работе **Ф.Шопен** широко пользовался инструктивным материалом. Его ученики играли этюды **Клементи, Крамера, Мошелеса**. **Ф.Шопен** отдавал предпочтение этюдам **Клементи** и советовал изучать их не периодически, а регулярно.

Особенно любил **Ф.Шопен** давать в качестве технического материала прелюдии и экзерсисы **Клементи**, в частности I-й этюд из второй тетради. Этот этюд у него играли на разных ступенях развития. **Шопен** советовал играть его всеми способами – быстро, медленно, громко, тихо, *staccato*, *legato* - до тех пор, пока пальцы не приобретут гибкость, и туше не станет ровным, благородным и певучим, лёгким и

отточенным. Из сказанного видно, как внимательно нужно было работать над этюдом, чтобы выполнить многочисленные задачи, которые он ставил перед учениками.

В работе над инструктивной литературой новое в методе Ф. Шопена было то, что основное внимание он уделял не тому, что играется, а как играется: "Любые упражнения, этюды и пьесы Шопен настойчиво рекомендовал играть не механически, а с определенным смыслом, целенаправленной волей и устойчивым слуховым вниманием. Бестолковое многократное повторение или игру с чтением книг, как это советовал делать, например, Калькбреннер, он решительно отвергал. Никогда, ни в один из периодов своей педагогической деятельности, Шопен не был сторонником многочасовой бездумной тренировки за инструментом. Он считал, что заниматься следует меньше, да хорошо [23, с.104].

Из старой пианистической школы (Клементи, Гуммель) Ф.Шопен взял для выработки техники основной ее принцип - легато с его пальцевой основой, обогатив мягкостью туше и многокрасочностью звучаний.

В преодолении технических трудностей Шопен видел одну из ступеней в овладении мастерством, чтобы, не погрязнув в трудностях, приближаться к ясности и простоте.

Будучи педагогом, мастером фортепианной игры, Ф.Шопен так же, как и его предшественники, писал этюды учебного плана. Но он, так же как и Ф.Лист, смог превратить фортепианный этюд из блестящей технической пьесы в подлинно художественное произведение.

Все этюды Шопена имеют определенное "техническое" задание и на первый взгляд имеют чисто педагогическое значение. Из 27 этюдов значительная часть написана в быстром темпе. У каждого есть определенное задание: техника двойных нот, "хроматический" этюд с элементарным заданием укрепления 4-х и 5-х пальцев. Для этюдов Шопена характерно выдерживание определенной технической формулы на протяжении всей пьесы. Это чисто внешнее сходство с этюдами его предшественников. Все чисто технические находки у Шопена на-

сыщены мыслью, глубоким эмоциональным содержанием, каждый этюд - это неповторимый художественный образ.

Говоря о технических установках Ф.Шопена, важно подчеркнуть, что в основе его педагогики лежали две важнейшие задачи. Прежде всего, это забота о развитии индивидуального своеобразия каждого пальца (полная противоположность методу "выколачивания"). Ф.Шопен считал, что пальцы устроены различным образом и нужно совершенствовать и развивать специальную аппликатуру каждого пальца.

Второй немаловажной задачей Ф.Шопена-педагога было развитие растяжений между пальцами, гибкости и эластичности. Добивался он этого работой над специальными упражнениями, этюдами (например, этюд №1, соч. 10).

Второй гений XIX века - блестящий виртуоз-пианист **Ф.Лист**. Его произведения необыкновенно трудны по своей фактуре. Великолепный педагог, он очень близок Ф.Шопену по духу, по отношению к искусству. Он тоже создал серию этюдов, которые вошли в сокровищницу фортепианного искусства. Его этюды - это яркие красочные картины, в которых виртуозность полностью подчинена поэтическому замыслу. Его виртуозное совершенство - не самоцель, а средство для выявления художественного образа. Ф.Лист считал, что техника рождается из духа, а не из "механики". Эта фраза явилась основополагающей для работы Ф.Листа над техникой, которой он уделял много времени.

Овладение основными техническими формулами для Ф.Листа - это возможность полнее выразить содержание музыки, сосредотачивать всё внимание на содержании произведения.

Всю технику Ф.Лист классифицирует на 4 группы (октавы и аккорды, репетиции и трели, двойные ноты, гаммы и арпеджио). Работа над ней ведется на разном тренировочном материале, в основном на упражнениях и инструктивных этюдах Бертини, Кесслера, Клементи. На первый план здесь выдвигается не то, над чем проходит работа, а как она проводится.

Ф.Лист требует упражняться не бессознательно, не машинально, а чрезвычайно внимательно и осмысленно. Игра должна быть насыщена разнообразной

динамической нюансировкой. В каждом этюде Ф.Лист прежде всего находит смысл, поэтическое содержание. Например, задавая ученице этюд Мошелеса, он, прежде всего, сыграл ей его в мягких тонах, подчеркивая поэтическую сущность этюда, потом прочитал оду Гюго к Женни, пытаясь разъяснить таким образом характер пьесы, аналогичный, по его мнению, характеру стихотворения.

Такая работа над техническими формулами не только способствовала развитию двигательной техники, автоматизируя движения, но и требовала большой активизации красочного слуха, сосредоточенности внимания на определенной цели.

Исключительное место в развитии пианизма, в развитии педагогики принадлежит русской фортепианной школе. В России не было такого увлечения "техницизмом", виртуозничеством, какое мы видели в некоторых западных школах. Уже в начале XIX века в момент начавшегося увлечения фортепианными концертами заметна тенденция к "задушевности" исполнения, отрицательное отношение к внешнему увлечению виртуозностью. Виртуозность ценилась лишь как средство выражения мыслей.

Никто из русских передовых педагогов прошлого века не отрицали значения технической работы и в своей практике уделяли большое внимание воспитанию технических навыков, широко использовали для воспитания технической свободы специальную литературу. Много внимания уделяли игре гамм, арпеджио, упражнений, работе над инструктивными этюдами. У каждого был свой метод работы, свой подход к тренировочному материалу, но у всех было одно общее - художественное начало было в центре их забот и внимания.

Необыкновенно тщательно развивал технику ученика **Д.Фильд**. Будучи "певцом фортепиано", он не мыслил себе технику лишь как моторную беглость пальцев, добивался в быстрых местах необыкновенного "легатиссимо", уделял большое внимание звучанию инструмента, добивался не только твердости и беглости в пальцах, но и разнообразного туше.

**А.Гензельт** работу над техникой неизменно связывал с работой над

художественным разнообразием и требовал постоянного и рационального исполнения упражнений.

Прогрессивных взглядов придерживался и известный в России педагог, учитель братьев Рубинштейн, **А.Виллуан**. Он выступал против многочасовой бездумной муштры, заменял большое количество работы хорошим качеством. В его работе умело сочеталась художественная и техническая стороны. Он писал, что часто вследствие неумеренных упражнений пианисты теряют свое музыкальное чувство, и при огромном, но затверделом механизме остаются фортепианными машинами [3, с.123].

Из этих примеров видно, какими настоящими мастерами, учителями искусства были педагоги прошлого, как они интуитивно верно подходили к определению всеобъемлющего понятия техники фортепианной игры. Слова Д.Фильда о том, что для совершенной игры прежде всего нужно развивать "разнообразное туше" предвосхищают то широкое понятие слова "техника", которое вкладываем в него мы, и характеристику которого точно дала М.Лонг: "Под техникой нельзя понимать лишь беглость, независимость, растяжение, силу, равномерность пальцев. Техника есть совокупность всех пианистических познаний... Техника - это туше... Техника – это владение фортепиано, полное и всеобъемлюще мастерство" [15, с.219].

Работа над инструктивной литературой занимала определенное место и в классах **братьев Рубинштейнов**. Студенты должны были ежегодно, обязательно проходить этюды Черни, Крамера, Клементи, Мошелеса и играть их на переводных экзаменах. А.Рубинштейн ежемесячно проводил специальные занятия, посвященные фортепианной технике. На этих занятиях ученики, независимо от уровня подготовки, играли всевозможные упражнения, гаммы, арпеджио и инструктивные этюды. Главная особенность метода Рубинштейна на такого рода уроках заключалась в следующем: он заставлял учащихся играть упражнения, гаммы, арпеджио и этюды на двух роялях в унисон. Совместная игра должна была приучить их к организованности и ритмической дисциплинированности при

исполнении быстрых технических последовательностей.

Одним из лучших воспитателей младших классов консерватории был **Н.С.Зверев**. Его учениками были С. Рахманинов, А.Скрябин, Н.Зилоти, Е.Бекман - Щербина и другие. Этот педагог славился своей отличной школой, умением привить ученикам любовь к серьезной работе.

Ученик Н.Зверева **С.В.Рахманинов** очень тщательно работал над развитием своего технического аппарата. До последних дней, занимаясь, он отводил много времени работе над упражнениями и этюдами. Помногу часов проводил он за инструментом, разучивая пьесы, играя упражнения и даже повторяя школьные этюды Крамера.

Своеобразным мостом между русской фортепианной педагогикой и современной явилась передовая школа **В. Сафонова**. Из его класса вышло много замечательных исполнителей и педагогов, которые унаследовали его исполнительские и педагогические идеалы и смогли передать их последующим поколениям. Из его учеников особенно хочется назвать крупнейших педагогов: Н.Метнера, И. и Р. Левиных, Л. Николаева, сестер Гнесиных. Большинство студентов так или иначе находились под его влиянием, даже те, кто у него непосредственно не учился (например, А.Гольденвейзер).

В.Сафонов, прежде всего, развивал в своих учениках любовь к искусству, учил их музыке в широком смысле этого слова. Воспитывая в своих учениках музыкантов-художников, Сафонов большое внимание уделял формированию фортепианных приемов, считая, что без развития навыков игры нельзя научиться грамотно играть. В центре работы, конечно, стояла работа над высокохудожественными произведениями, а для подготовительной работы широко применялась существовавшая учебная литература. Ученики охотно играли этюды Черни и Крамера, сознавая, что легких вещей нет. Четкость и легкость исполнения этих этюдов, обязательная нюансировка, хотя бы в смысле "*crescendo*" и "*diminuendo*", "*forte*" и "*piano*" уже требовали от играющего различных приемов исполнения. Кроме того, Сафонов требовал и всякими специальными приемами

добивался, чтобы этюды игрались в настоящем, не замедленном движении.

Такая кропотливая работа над учебной литературой полностью себя оправдывала, удавалось воспитать то, что называлось школой. Работая над инструктивной литературой, так же как и над художественной, Сафонов тщательно добивался звуковой ровности и единства линий. Он неоднократно повторял ученикам, что живость звука есть единственное условие плодотворного упражнения и что ухо играющего должно неуклонно контролировать качество производимого звука (см. Сафонов "Новая формула").

Активируя слух учащегося требованием тех или иных звучаний, Сафонов связывал процесс игры на фортепиано с психологическими процессами. Это было очень прогрессивным в педагогике и не утратило значения и в настоящее время. Активизация слухового внимания не только помогало быстрейшему формированию игровых навыков, но и способствовала формированию музыкально-слуховых представлений, помогала лучшему слухо-двигательному запоминанию типичных технических формул. Такая работа облегчала чтение с листа, так как готовила различные "комплексы" звучаний.

Очень последовательными учениками В.Сафонова: были Л. Николаев и Е.Гнесина. Они ревностно проводили в жизнь педагогические установки своего учителя. Перенесли они в свою работу и метод воспитания крепких технических навыков, столь важных для пианистов.

**Л. Николаев** в работе был сторонником использования "примитивных элементов техники". Он широко применял работу над гаммами, арпеджио, упражнениями и не отрицал ни одного из путей развития техники, т.к. все они приводят к цели при условии труда и усилий. Работа над упражнениями полезна тем, что внимание сосредотачивается на узкой, точно поставленной задаче. При работе над отрывками из художественных произведений ценно то, что сам материал ярок, выразителен.

**Е.Гнесина** была педагогом несколько иного плана. Большую часть своей жизни она отдала воспитанию детей. Прививая им большую любовь к музыке, воспитывая

их всесторонне, Е.Гнесина много внимания уделяла развитию их пианизма. Основная работа в классе проводилась на полифонии, классических сонатах и учебных этюдах. Среди этюдов особенно часто играли этюды Черни соч. 299 и соч. 740, Клементи, Лешгорна, Беренса и Крамера.

Все эти примеры достаточно ярко говорят о том, что передовые педагоги прошлого старались гармонично развивать художественные и технические возможности ученика. Они не разделяли эти два понятия, а рассматривали их в единстве. Если произведение исполняется технически небрежно, грязно, оно не может претендовать и на художественность.

*Темы для самостоятельной работы:*

1. Этюды Ф. Шопена.
2. Этюды Ф.Листа.
3. Этюды И. Крамера.
4. Этюды М. Мошковского.
5. Этюды К. Черни.

## 2. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ МЕТОДИКИ ИЗУЧЕНИЯ ЭТЮДОВ

Творческий исполнительский процесс – это сложная психомоторная деятельность, которая складывается не механически, а осуществляется как единство всей психической деятельности. Механическое, ремесленное, техническое совершенствование в отрыве от творческой эмоциональности, от конкретного музыкального образа никогда не даст положительных результатов. Но если в вопросе о значении техники нет разногласий, то вопрос о том, как развивать технику, на каком материале вызывает противоречивые суждения.

В старой фортепианной школе в центре всей работы стояло количественное выучивание упражнений и этюдов. Считалось, что основа технического развития – накопление большого количества фортепианных навыков, пригодных на всякий случай.

Критикуя это бездумное увлечение тренировочным материалом, ряд педагогов 20-30-х годов стали проповедовать технический примитивизм, ненужность работы над специальной литературой.

Все это было критически осмыслено в работах **А.П. Щапова**. Обобщив большой опыт педагогов, он считал, что только на пьесах технику не разовьешь. Теория преодоления трудностей на художественном материале приводит к тому, что этот материал низводится до уровня упражнения, и ученик в дальнейшем с трудом может вернуться к целостному охвату исполняемого. Поэтому специально-тренировочному материалу в работах А.П.Щапова отводится важное место.

В книге А.П.Щапова "Фортепианная педагогика" [38] каждому из разделов тренировочного материала (упражнения, гаммы, этюды) уделяется особое внимание и объясняются особенности каждого. А.П.Щапов считает, что только при умелом сочетании в работе всех видов тренировки можно добиться хороших результатов. На упражнениях вырабатывается лишь "сырая" техника, которая потом подлежит уточнению и отшлифовке на этюдах и пьесах. Учебные этюды

занимают промежуточное положение между упражнениями и пьесами. Упражнения всегда строятся на повторение одной звуковой формулы, а в этюде формулы, лежащие в его основе, варьируются, чередуются или же, разнообразно сочетаются. Кроме того, в этюдах всегда имеется определенное, хотя бы очень простое эмоциональное содержание. Поэтому игра этюдов позволяет уделять больше внимания преодолению двигательных трудностей, чем игра пьес, а с другой стороны их исполнить труднее, требуется более тонкая техника, чем при игре упражнений. В упражнениях внимание исполнителя занято координацией движений внутри фигуры, в этюдах же задача усложняется тем, что внимание занято переключением с одной технической фигуры на другую.

В многообразной фортепианной литературе приходится сталкиваться с типичными техническими формулами, «полуфабрикатами» (Г. Нейгауз), знание которых значительно облегчает изучение новых произведений. Умение находить их и исполнять технически свободно относится к важным навыкам исполнения и основывается на воспитании комплексного предслышания основных технических формул.

Изучение этюдов, основанное на методе комплексного предслышания, дает возможность создавать общий образ технических формул, при котором отражение музыкального движения связано со своеобразным переводом временных отношений в пространственные. Общий образ – это не прослушивание от начала до конца и не «ускоренное» прослушивание – это то, что Б.М.Теплов называет «симультаным» образом музыкального звучания и называется в психологии синтетическим восприятием [32, с.243-245].

Любая техническая формула представляет последовательность музыкальных звуков, воспринимаемую не как разорванную цепь, а в качестве некоторой целостности, причем ведущая роль в ее формировании будет принадлежать развертывающимся во времени звуковым представлениям.

Музыкально-слуховой образ технических построений является сложной организацией, сочетающей в себе временные и пространственные представления.

Их единство и есть тот образ движения, который формируется под воздействием звуковых раздражителей.

При развитии способности предслышания технических формул открывается возможность читать текст не «нота за нотой», а суммарно, целыми звуковыми комплексами. Вырабатывается свободная ориентировка в клавиатуре, в различных типах техники, аппликатуры. Но понимание принципа не приведет к существенным результатам, если не будет найден метод.

Методам обучения в педагогической практике уделяется все возрастающее внимание. Методы обучения объективно зависят от общих целей и задач развивающего обучения и основываются на принципах личностно-ориентированного обучения. К сожалению, в педагогической практике в классе фортепиано не сложилась еще четкая методика работы над инструктивными этюдами. Чаще всего изучение этюдов сводится к их простому механическому проигрыванию. Методика работы над этюдами не должна выпадать из общей проблемы фортепианного исполнительства, а входить в нее как составная часть.

Современная методика должна опираться на психолого-физиологические исследования деятельности, психических функций и их формирования, регулирующей функции двигательной задачи, действующей в организации движений (Анохин П., Бернштейн Н. и др.)

Однако нередко среди музыкантов-педагогов наблюдается недооценка роли мышления в формировании техники пианиста. Механическая тренировка пальцев, без понимания художественной цели, без анализа приемов и их связи с музыкальными образами не может дать хороших результатов. «Представление, что при любом двигательном тренинге, будь то гимнастическое упражнение или разучивание фортепианного этюда, упражняется не рука, а мозг, - вначале казалось парадоксальным и лишь с трудом проникало в сознание педагогов» [8, С.250].

Активизация мыслительных процессов учащегося является непременным условием современной методики изучения этюдов – это относится и к умению осознать встречающиеся исполнительские трудности, а также выбор методов

изучения этюдов. Методика, опираясь на психологические особенности процесса учения учитывает этапность овладения знаниями, подчеркивая важность первичного ознакомления с материалом [28].

На целесообразность работы над произведением по этапам указывают и многие пианисты-методисты (Алексеев А.Д., Савшинский С., Щапов А.П. и др.), отмечая в то же время условность этого разделения, так как границы между этапами обычно сливаются. Для каждой фазы формирования двигательного навыка свойственны определенные особенности, своеобразие методических приемов. Варьирование методов работы так же как длительность фаз процесса изучения в большей степени зависит от индивидуальности обучающегося, его исполнительского опыта.

Первоначальный этап изучения этюдов включает его мысленное «прочтение». Любое музыкальное произведение способно вызвать эмоционально-эстетический отклик у исполнителя, побудить к возникновению музыкально-слуховых и двигательных представлений. Переход от представлений к реальным движениям пианиста – основа развития исполнительства. Известный пианист И. Гофман так сформулировал психо-физиологическое объяснение этой задачи: «В нашем воображении вырисовывается звуковая картина. Она действует на соответственные доли мозга, возбуждает их своеобразно своей яркости, а затем это возбуждение передается двигательным нервным центрам, занятым в музыкальной работе...» [17, с.57].

Мысленное представление приводит весь комплекс нервно-мышечных механизмов в состояние готовности к выполнению пианистических движений.

На этом же этапе изучения этюдов важно установить связь между эмоционально-образным и отвлеченно-словесным мышлением. Так возникают эмоционально-образные представления этюдов. Звуковые задачи носят предварительный, подготавливающий характер. Это – заготовки, детали будущего. Но, как всякие детали, они должны обладать определенной звуковой характерностью. Работая над ними, необходимо представить себе различные цели, которым будет служить подобная фактура в художественных произведениях. Польза будет тем большая,

чем сложнее, интереснее будут поставленные музыкально-эстетические задачи, касающиеся качества звука, ровности звучания, тембра звука и темпа. При изучении этюдов важно уметь проявить «звуковую фантазию», которая основывается на объективных музыкальных данных конкретного этюда, а также на имеющихся звуковых представлениях.

Логическое осмысление включает общий анализ произведения, строение формы, взаимоотношение частей, особенности изложения технической фигурации (к какому виду техники можно отнести), своеобразие аккомпанемента. Причем эмоционально-образное и логическое постижение должны осуществляться в глубокой взаимосвязи, основываясь на развитом внутреннем слухе и, в то же время, способствуя его дальнейшему совершенствованию.

Если навык воспитывался сознательно на основе подробного обследования обстановки, слухо-двигательные связи устанавливались с учетом всех его особенностей, то и включение его в произведение будет происходить быстрее, хотя в каждом произведении навык будет выступать в новом качестве.

Придавая большое значение ориентировочной деятельности во всех сложных случаях моторного обучения, каким является и исполнительство музыканта, предварительная ориентировка подводит к правильному решению. Но, после того как система ориентировочных реакций сложилась, требуются дополнительные упражнения, другие методы обучения, прежде чем сформируется соответствующий двигательный навык. Путем ориентировки создаются предпосылки, условия, но не сам двигательный навык. Суть работы в этот период - совершенствование и закрепление двигательных действий при помощи упражнений, которые являются органической частью учения. Рационально организованный процесс упражнения – основа совершенствования исполнительской моторики. Основой упражнений для формирования навыков считаются повторения, медленные проигрывания этюдов, в процессе изучения которых формируется тот или иной навык.

С.Л. Рубинштейн, критикуя механистическое представление об упражнении, сводящее его к тренировке, голому повторению, которое будто бы не дает ничего

нового, а закрепляет уже достигнутое, в корне неправильно. Он считает, что упражнение и правильно понятая организованная тренировка – это не «повторение одного и того же первично произведенного движения или действия, а повторное разрешение одной и той же двигательной проблемы, в процессе которой первоначальное действие совершенствуется и качественно видоизменяется... При этом обучение не сводится к упражнению, но упражнение рассматривается как совершенствование. А не только повторение, само есть обучение, т.е. не исчерпывая его, в него включается» [28, с.556].

Пианист очень искусственно может разделить протекающий в его психике звуковой контур играемого и моторный контур требуемых для этого движений. То и другое протекает как единый процесс. «И я сомневаюсь, что человек, который слышит отдельно и совершает движения руками отдельно, который «не слышит» своих пальцев и моторно не переживает несущихся в его психическом мире звуковых образов мог быть хорошим исполнителем» [8, с.225].

А.П.Щапов рекомендует уделять технической работе от 40 минут до полутора часов в день. Он также советует "накапливать" этюды, уметь сыграть несколько пройденных этюдов подряд. С целью же тренировки внимания, выдержки, выносливости этюд надо уметь сыграть несколько раз подряд без остановки.

При игре инструктивных этюдов нужно обязательно придерживаться систематичности в их подборе; чтобы технику ученика воспитывать в стройном и последовательном порядке. Много внимания уделяет этому Л.Баренбойм. Он считает, что этюды Черни, Крамера, Клементи очень полезны для воспитания у учащихся техники. Эти композиторы находили обобщенные, сконцентрированные технические формулы, освоение которых помогало овладеть различными вариантами этих формул, встречающимися в художественных произведениях.

Часто среди педагогов бытует мнение, что лучше проходить больше этюдов, не доводя их исполнение до совершенства. Другая часть педагогов считает, что лучше пройти меньшее количество этюдов, но добиться более качественного исполнения. Из всего предшествующего материала ясно, что среди инструктивных этюдов есть

ценнейшие упражнения, которые следует выучивать возможно более тщательно и совершенно, постепенно доводя их исполнение до высокой степени мастерства. Поэтому иногда лучше проходить меньше этюдов, но каждый из них использовать максимально.

При прохождении этюдов большое значение имеет последовательность прохождения, а для того, чтобы ясно себе представлять, что такое последовательность при прохождении этюдов, нужно хорошо представлять себе основные разделы техники. Г.Г.Нейгауз, например, делит всю технику фортепианной игры на 8 основных видов, у А.Корто их 5, а Л.Баренбойм указывает на 12 основных форм фортепианной техники.

Начинать работу над этюдами лучше с пальцевых позиционных этюдов секвенционного типа. Они удобны для исполнения и служат хорошим материалом для "разъединенности" пальцев, "пальцы становятся живыми" (К. Игумнов). Таких этюдов много у М.Клементи (№ 1, 2, 9), у К.Черни (№ 6, 7, 11 op.299).

Потом хорошо пройти и закрепить на этюдах навык игры последовательностей, связанных с подкладыванием и перекладыванием первого пальца - это всевозможные гаммы, потом арпеджио. Такого типа этюдов больше всего у К.Черни. Особую трудность представляют этюды с длинными последовательностями, построенными на одном движении. К таким этюдам следует подходить постепенно, закаляя волю ученика.

Следующими по видам техники будут этюды на двойные ноты, октавы, этюды с трелями, украшениями. Определенную трудность представляют собой этюды на полиритмию.

При работе над фортепианной техникой важен индивидуальный подход к учащимся. Если в класс придет студент с "разболтанными" руками, с беглостью, когда "пальцы бегут", а ухо не успевает прослушивать мелодические линии, лучше начать занятие над этюдами позиционного типа. И напротив, если есть хорошая пальцевая беглость, но есть скованность в верхних частях рук, полезно поиграть октавные и аккордовые этюды. Постараться пройти несколько однотипных этюдов,

чтобы закрепить нужный навык. И, главное, помнить о том, что тренировочный материал только в том случае приносит действительную пользу исполнительскому развитию ученика, если приобретенные навыки применяются в художественном произведении (Л. Баренбойм).

Этюды должны изучаться в определенной дидактически продуманной последовательности. Воспитание двигательного навыка рассматривается, прежде всего, как умение слухом охватить определённый технический комплекс, построить своеобразную слуховую модель этого комплекса, возможность предслышать его по первому звуку и, уже как следствие всего этого, двигательная уверенность в игре, развитие моторной стороны исполнительства, которая не может существовать изолированно, а лишь в единстве со всеми сторонами исполнительского процесса.

Необходимо выделить основные общие методы работы над этюдами:

1) Начать необходимо с общего мысленного обзора исполняемого этюда: тональность, размер, обозначение темпа, охват технического рисунка, отклонение от единого технического рисунка, особенности аккомпанемента.

2) Проигрывать только после мысленного знакомства с этюдом, а во время разбора, исполнения необходим постоянный слуховой контроль ("Играй всегда так, чтобы пальцы шли за головой, а не голова за пальцами. Внимательно прислушивайся к извлекаемым из инструмента звукам" Сафонов).

3) Важно хорошо поработать над аккомпанирующим голосом (поиграть отдельно). Важно помнить, что аккомпанемент - гармоническая основа этюда и твердая ритмическая опора при исполнении быстрых фигураций.

4) Обращать внимание на грамотность исполнения всех штрихов, соблюдения элементарного голосоведения, помнить, что все это составляет основу хорошего качества исполнения. Достижение беглости – не цель, а средство для выразительного исполнения.

Эти методические указания относятся к работе над любыми этюдами, а конкретные указания даются непосредственно на уроках. Для каждой фазы

формирования двигательного навыка свойственны определённые особенности, своеобразие методических приёмов. Варьирование методов работы, так же как и длительность фаз процесса изучения, в большой степени зависит от индивидуальности обучающегося, его исполнительского опыта.

В процессе изучения этюдов очень большое значение придаётся первоначальному этапу, процессу возникновения замысла, нахождению принципа, а метод работы, являясь производным от замысла, помогает его углублению. На этом этапе важно установить связь между эмоционально-образным и отвлечённо-словесным мышлением. Эмоционально-образные представления этюдов, звуковые задачи носят предварительный, подготавливающий характер. Работая над ними, необходимо представить себе различные цели, которым будет служить подобная фактура в художественных произведениях. Польза будет тем большая, чем сложнее, интереснее будут поставленные музыкально-эстетические задачи, касающиеся звука, ровности звучания, тембра и темпа. При изучении этюдов важно уметь проявить «звуковую фантазию», которая основывается на объективных музыкальных данных конкретного этюда, а также на имеющихся звуковых представлениях.

Логическое осмысление включает общий анализ произведения, строение формы, взаимоотношение частей, особенности изложения технической фигурации (к какому виду техники можно отнести), своеобразие аккомпанемента. Причём эмоционально-образное и логическое постижение должно осуществляться в глубокой взаимосвязи, основываясь на развитом внутреннем слухе и, в то же время, способствуя его дальнейшему совершенствованию. Установка на сознательность связана со способностью к мысленному представлению звуко-двигательных комплексов. Осмысление обязательно предполагает наличие цели, задачи, побуждающего мотива.

Особенно важна при работе над этюдами игра в медленном темпе. Медленное проигрывание, певучее исполнение любых моторных комплексов помогает концентрировать внимание обучающегося, даёт возможность распределять

внимание между звучаниями и движениями, увеличивает «объём внимания» играющего, воспитание слухового контроля происходит более активно. В этот же период развивается очень важное пианистическое качество – «ощущаемость» руки. Параллельно с этим качеством развивается слуховая активность в восприятии тембрового развития звучания. Спокойные, замедленные темпы предполагают к вслушиванию в колориты и переливы звучаний. А.П. Щапов подчёркивает, что медленная игра – это не «благодушно-пассивное» проигрывание, а активно-волевой процесс исполнения.

Широко используется при работе над этюдами метод вычленения отдельных элементов фактуры. Привычка слышать наиболее яркие, выделенные логикой музыкального мышления компоненты произведения (например, мелодию) приводит к тому, что менее яркие компоненты очень слабо слышатся или не слышатся совсем. При воспитании же подавляемого компонента отдельно, в общем комплексе он уже не подвергается подавлению. Воспитание сложного облегчает воспитание составляющих его элементов.

На завершающем этапе работы над этюдами полезно использовать игру в контрастных темпах: чередование медленных и быстрых темпов. Это позволяет закрепить и совершенствовать навыки исполнения этюдов.

### 3. МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЭТЮДОВ

Систематическое изучение этюдов необходимо для успешного развития исполнительских возможностей учащихся. Использование этюдов создает предпосылки для более сосредоточенной, осмысленной, плодотворной работы над техникой, т.к. они сочетают специально технические задачи с задачами музыкальными. Поэтому важно обращать внимание не только на чисто технические задачи, но и на тщательную музыкальную отделку изучаемого этюда. Работа над хорошим качеством звучания, над фразировкой в элементарных технических фигурах, воспроизведение всех деталей голосоведения – все это способствует преодолению технических трудностей. В этюде, как и в любой фортепианной пьесе, достижение беглости не цель, а лишь средство для выразительного исполнения сочинения.

Специальное назначение этюдов вызывает необходимость особого внимания к разрешению имеющихся в них технических трудностей. Поэтому при знакомстве с этюдом полезно проделать разбор специальной техникой – выяснить характерные особенности его фактуры. В дальнейшей работе над преодолением технических трудностей применяются различные способы работы: проигрывание в различных темпах, вычленение трудных мест, ритмические варианты, транспонирование этюда или различных его частей в другие тональности и др. Необязательно в каждом этюде использовать все перечисленные способы, надо выбрать те, которые наиболее полезны в данном случае и быстрее ведут к созданию художественного образа.

При выборе этюдов, надо помнить, что нет ни одного универсального этюдного сборника. Каждый из них рассчитан на размещение определенного круга технических и художественных задач. Поэтому в учебном репертуаре учащихся должны быть этюды различных стилей.

## К.Черни Этюды ор.299

Этюды Черни ор. 299 широко используются для работы над классическими видами техники. Близкие по характеру этюдам сборника Черни – Гермер, они отличаются большей протяжностью. Поэтому в них особенно важно научиться освобождению от напряжения, возникающем при длительном исполнении непрерывной фигурации. Работой над этюдами достигается легкая пальцевая беглость, равноценность звучания в моменты последования слабых пальцев за сильными, развивается отчетливость удара пальцев и самостоятельность.

Этюды № 6 и № 7 задуманы как единое целое. Оба этюда представляют собой небольшие изящные пьесы с непрерывной фигурационной линией шестнадцатых в партии одной из рук (этюд № 6 – в правой руке, этюд № 7 – в левой).

Фактурный рисунок этюдов основан на плавном движении квартолей шестнадцатыми:

Molto allegro ( $\text{♩} = 104$ )

*p leggieramente, non legato*

Molto allegro ( $\text{♩} = 104$ )

*p leggieramente, non legato*

Исполнить ровно, четко и связано эти позиционные фигуры возможно лишь при сочетании пальцевого legato с легким движением кисти и предплечья. Пальцы

должны быть собраны, незанятые пальцы нельзя напрягать. Должно быть ощущение мягкости и свободы не только в запястье, но и во всех мышцах предплечья и кисти, которые управляют кистевыми и пальцевыми движениями. Боковое движение (пронация и супинация) предплечья способствует достижению лучшего legato и помогает освободиться от напряжения, которое может возникнуть при непрерывном движении шестнадцатых.

Кроме одинакового технического задания этюды объединяет общее темповое обозначение: *Molto allegro* ( - 104) – очень скоро, один метр -  $\frac{4}{4}$  и одинаковое указание на характер звучания – *leggiermente*.

Разбору должен предшествовать мысленный охват этюдов, и их особенностей, и лишь потом может начаться практическая работа.

На начальном этапе работы важно уметь проигрывать несколько раз этюды целиком обеими руками вместе. Это даст возможность представить себе музыку не только мысленно, но и в реальном ее воплощении, пусть даже исполненную примитивно. После внимательного вслушивания в звуковую ткань этюдов для удобства работы условно делим этюды на части. Необходимо постоянно в исполнении подчеркивать единство целого и частей.

Этюд № 6 можно разделить на 4 части. Каждая часть соответствует 8 тактам. Основанием такого членения является законченность музыкальной мысли, которая выражена определенным техническим рисунком.

Как уже говорилось, основная техническая трудность в достижении ровности звучания шестнадцатых. Трудность здесь двоякого рода: выработка ровности звука внутри каждого звена при соединении первого пальца со слабыми и в сочетании отдельных звеньев в единое целое.

Первую часть полезно поиграть в облегченном варианте отдельно правой рукой без тех звуков, которые играютя первыми пальцами:



Этот метод работы снимает трудность сочетания 1-го пальца со слабыми, помогает выровнять звучность слабых пальцев и физически их укрепить.

Затем нужно вернуться к основному тексту. Поиграть двумя руками, слухом контролировать, чтобы не было акцентов на первых нотах квартолей, т.е. не «вылетал» первый палец. Можно поиграть с легкой опорой на 2-ом звуке каждой группы, но не с акцентом:



Тем, кому помогают ритмические варианты, можно посоветовать проиграть фигурацию с остановкой на последней ноте, но ни в коем случае не на первой, т.к. работа с подчеркиванием силы первого пальца уведет от главной цели – ровности звука.



Вся работа должна проводиться при очень сосредоточенном внимании, слуховом контроле, аккомпанирующий голос должен быть очень четким и точным.

Аналогично можно поработать и над остальными частями этюда. Если трудность возникнет в местах соединения звеньев в целое, то можно поучить места соединения отдельных звеньев, проигрывая крайние фигуры двух смежных построений:



Отдельно следует поработать и над тактами 8 и 16, которые соединяют части и представляют собой отрезки гамм. Эти такты во время работы часто остаются без внимания, и при исполнении «комкаются». Звучат небрежно.

Основная трудность последней части состоит в том, что это – кульминация всего этюда. Исполнить ее нужно ярко, четко, не допуская напряжения в руке и сохраняя ровность звучания. Восполнить все это помогает внимательное изучение текста: фигурация хотя и сохраняет позиционное построение, изложена более свободно. Здесь группа объединяет не четыре, а восемь звуков, движение кисти не так однообразно, поэтому легче «освободить» руку (удобно это делать на 5-ых пальцах):



В последних четырех тактах, при постоянном прибавлении силы звука, обязательно четко соблюдать акценты в тактах, следить за гибкостью запястья. Здесь особенно важна роль левой руки, которая поможет исполнить кульминацию ярко.

Работой по частям преодолеваются лишь частные трудности, поэтому эта работа должна постоянно сочетаться с проигрыванием этюда целиком. Только в результате многократных проигрываний в разных темпах можно приобрести необходимую выдержку, научиться бороться с мышечным напряжением.

Работа над этюдом № 7 во многом аналогична работе над предыдущим этюдом. Большого внимания требует партия правой руки, т.к. она представляет собой мелодию. Мелодия изложена двухголосно, поэтому при ее исполнении необходимо очень тщательно соблюдать правила голосоведения, точно выдерживать длинные звуки не только пальцем, но и «слышать» их. Например:



В этом случае необходимо представлять себе звучание каждого интервала, который образуется от сочетания звука «Ре» с верхним голосом. Когда хорошо будет звучать мелодический голос, легче будет добиться нужного исполнения в аккомпанементе.

Партию левой руки полезно поучить различными способами:

- 1) staccato,
- 2) две связно, две staccato:



- 3) с удвоением первых звуков:



Способов должно быть не много, все они должны активизировать внимание, тогда работа будет приносить максимальную пользу.

Работа над этими этюдами может считаться завершённой, если студент сможет свободно их исполнить в быстром темпе, осмысленно в музыкальном отношении. «Концентрация внимания на динамической стороне и на качестве звука способствует техническому овладению материала и закреплению его в памяти. Направляя внимание на звуковой результат своих действий, ученик подсознательно будет совершенствовать движения, физически приспособляясь к выполнению намеченной цели, не вмешиваясь сознанием в то, как он делает те или иные движения, а думая лишь о том, что у него получается. Таким путем налаживается выработка свободных, автоматизированных движений, необходимых для виртуозного исполнения этюда» [ 4, с.136-137]

Типичным примером этюда этого опуса может служить **этюд №8**:

Этюд основан на непрерывном движении шестнадцатых в партиях правой руки.



На всём его протяжении (55 тактов) в фигурации нет ни одной паузы. Линия шестнадцатых состоит преимущественно из различных позиционных фигур, чередующихся с отрезками гамм – диатонической и хроматической, короткими арпеджио и пассажами в виде «разбитых» секунд.

Как уже говорилось, при работе над такими, чисто инструктивными сочинениями важно уделять внимание и художественной стороне исполнения – добиваться чёткости, красоты и разнообразия звука, ясного выявления формы и т.д. Надо всегда помнить, что и этюды Черни, исполняемые совершенно, могут доставить слушателю художественное наслаждение. Напомним их бесподобное исполнение Есиповой. Этюд требует многократных проигрываний, в результате

которых только и можно по-настоящему преодолеть все его трудности и, главное, приобрести необходимую выдержку, научиться бороться с возникающими мышечными напряжениями. Сознательная, умная тренировка здесь также необходима, как в спорте.

Приступая к работе над этюдом с длительным непрерывным движением, ученик должен знать, что при появлении усталости в руке ни в коем случае не стоит продолжать игру через силу. И не только потому, что это может привести к болезни рук. Надо убедить ученика, что такая игра бессмысленна и даже вредна для преодоления трудностей этюда: играя напряжёнными мышцами, мы закрепляем нерационально протекающие движения и таким образом идём по пути регресса, а не совершенствования своего исполнения.

Поэтому, когда исполнитель чувствует, что рука начинает уставать, ему следует либо остановиться, либо, - часто это целесообразнее, - продолжать играть тише или в более медленном темпе.

Можно дать некоторые советы для предохранения от усталости: не переходить к быстрому темпу, пока руки не привыкли к исполнению фигурации в умеренном темпе, соблюдать постепенность в переходе к более быстрым темпам, не перегружать общую звучность, применять «объединяющие» движения, следить за гибкостью запястья. Важно также наметить построения, в которых можно изменить характер движения рук и сделать несколько «освобождающих» кистевых движений (арпеджиообразные фигуры, начиная с 17-ого такта)



или смягчить звучность и тем дать отдых руке (пассаж *diminuendo* после главной кульминации *ff*).



К тому времени, когда проходится этот этюд, учащийся уже должен быть настолько подвинутым, чтобы сыграть в быстром темпе каждое из звеньев фигурации. Поэтому основной задачей обычно является сочетание отдельных звеньев в единое целое (хотя над некоторыми из них, наиболее трудными, нередко приходится работать). Для разрешения этой задачи следует учить места соединения отдельных звеньев, проигрывая по нескольку раз крайние, соприкасающиеся фигуры двух смежных звеньев.

Необходимо также побольше играть в умеренном темпе более крупные разделы этюда, включающие различные типы фигур.

При этом надо приучиться заблаговременно, когда доигрывается одно из звеньев, мысленно подготовиться к последующему, так как уверенное и безошибочное протекание процесса исполнения обусловлено появлением точных и своевременных представлений о наступающем изменении фигурационного движения.

Большое значение имеет хорошее исполнение партии другой руки, содержащей либо сопровождение, как в разбираемом сочинении, либо мелодию, как в этюде № 7. Эти партии написаны таким образом, что они помогают исполнению фигурации. Так, в этюде № 8 левая рука выполняет как бы роль дирижёра. Помимо этого точное исполнение поставленных автором пауз и освобождение на них левой руки способствует уменьшению напряжения и в правой руке. Наконец, нельзя забывать о том, что хорошее исполнение сопровождения способствует большей музыкальной осмыслённости, а это всегда благотворно отражается и на чисто техническом прогрессе. Поэтому над более лёгкой партией в этом, как и в других этюдах, надо работать столь же тщательно, как и над фигурацией.

## М. Клементи. 29 этюдов из «Gradus ad Parnassum» (редакция Таузиг)

### Этюд № 5

По звуковому образу – это небольшое виртуозное сочинение причудливого капризного характера. Об этом говорит и обозначение, стоящее в начале этюда – *Bizzarria vivace*, в переводе на русский язык означает причудливый, странный. Этот характер создается повторяющейся технической группой, которая переходит из одной руки в другую. Техническая группа представляет собой квинтоль, для исполнения которой используются попеременно все пальцы. Звуки в квинтоли располагаются то более тесно, компактно при близком расположении пальцев, то более широко:



Основная трудность этюда – в быстром темпе, при небольшом по силе звучании, до предела «погружая» пальцы в клавиатуру, добиться *legatissimo* технической линии, ее непрерывности, чтобы квинтоли исполнялись не как отдельные группы нот, а как непрерывный пассаж с начала до конца на одном широком дыхании.

Технические трудности исполнения: равноценность звучания слабых пальцев, чередующихся в группах с сильными, ровность звучания первых пальцев (в группах они не должны «вылетать»).

Ритмические трудности: выравнивание квинтолей и полиритмия, которая встречается в сочетании ведущего голоса и аккомпанемента.

Работу над этюдом начнем с того, что пропоем его про себя. При этом можно выделить наиболее трудные для исполнения эпизоды (3 эпизода, в которых движение шестнадцатых в обеих руках идут в унисон, и полиритм).

Основным методом работы над этюдом будет проигрывание его в медленном и среднем темпах и работа над отдельными эпизодами. Играя в медленном и среднем темпах, необходимо внимательно слушать и контролировать себя. Пианистические движения, сила звука должны сохранять тот же характер, что и при игре в быстром темпе. Следить, чтобы рука не делала лишних движений, не напрягалась. Пальцы не должны быть пассивными, приводящими к недобиранию звука.

После такой работы полезно поработать методом вычленения неудобных эпизодов.

Прежде всего, необходимо поработать над основной технической ячейкой. Первую квинтоль очень полезно поиграть в виде секвенционного упражнения:



Это упражнение можно играть двумя руками в унисон, играть вверх и вниз. Такую секвенцию можно сделать и из любой другой квинтоли (наиболее трудной в этюде).

Смысл этого упражнения заключается в том, чтобы добиться плавного перехода из квинтоли в квинтоль. Не стоит подчеркивать акцентом начало каждой группы, важно это начало почувствовать и услышать.

С достижением звуковой ровности будет развиваться и самостоятельность пальцев. Здесь уместно будет вспомнить мудрые слова Г.Г. Нейгауза: «Тесно связанная с ровностью задача развития самостоятельности пальцев осуществляется тем успешнее, чем больше играющий обратит внимание на то, чтобы рука, непринужденно спокойная, почти неподвижная, была совершенно свободна, чтобы она опиралась на пальцы, как на естественные подпорки... При такой игре развиваются межкостные мышцы между пястью и запястьем, это и придает пальцам возможную самостоятельность. Если же играть затверделой, сжатой рукой пальцевые фигурации, то пальцам от этого нет никакого проку, межкостные

мышцы не могут развиваться, и все ее мышцы только устанут и ослабеют» [24, с.136].

Отдельно стоит поучить трудный эпизод во второй половине этюда в измененной тональности (такты 53-73).

Этот эпизод труден тем, что руки играют вместе и при разных комбинациях технического материала трудно сохранить хорошую координацию рук, обычно теряется четкость исполнения, левая рука начинает отставать и комкать технический рисунок.

Методы, рекомендуемые для отработки этой части:

- 1) очень тщательное выучивание партии каждой руки, выговаривая (но не выстукивая) каждый звук. Пальцы держать близко к клавишам;
- 2) проигрывая эпизод двумя руками, следить за тем, чтобы ни одна нота не была передержана или недодержана, слушать переход одной ноты в другую. Обратить особенное внимание на «трудные» такты (вторая половина 54 и 56, последние такты всего эпизода), в которых рука из собранного положения быстро должна перейти в расправленное;
- 3) работать методом усложнения групп:
  - а) играть в умеренном темпе каждую группу два раза, следить за плавной линией, все *legatissimo*



- б) усложнить группу, удвоить первые два звука. Превратить квинтоль в септоль:



то же для левой руки, следить за плавностью исполнения.

При игре указанными способами, необходимо соблюдать все динамические обозначения, обязательно *legato*, следить за точностью совпадения начальных звуков в обеих руках. Так же следует поработать над аналогичными построениями (такты 16-22, 27-52).

Необходимо обратить внимание в работе и на полиритм (такты 7-16, 22-27, 73-75):

The image contains three musical excerpts. The first is a four-measure passage with a treble clef staff containing a sixteenth-note scale and a bass clef staff with chords, marked with a forte 'f' dynamic. The second excerpt is a longer passage with a double bar line and two stars (\*\*), featuring complex rhythmic patterns in both hands, including triplets and sixteenth-note runs. The third excerpt is marked 'a tempo' and 'p' (piano), showing a sixteenth-note scale in the treble and chords in the bass.

Одна категория педагогов видит трудность в непонимании пианистом арифметических соотношений (А.Г. Гольденвейзер, А.П. Щапов). В качестве работы они предлагают сложный арифметический подсчет. Не вдаваясь в подробности такой работы, остановимся на способе, который больше соответствует задаче исполнения. Прежде всего необходимо тщательно разучивать партию каждой руки со слуховой опорой на «раз» и «два». Затем проигрывать двумя руками с упрощением задачи: по возможности объединяем звуки

аккомпанемента в аккорд. Такое упрощение помогает лучше услышать мелодическую линию квинтолей.

Говоря словами Гофмана: «...упражняйтесь каждой рукой отдельно до тех пор, пока не сможете довериться ей, а затем сведите их вместе, не думая уже ни о том, ни о другом ритме. Думайте только о тех точках, где обе руки должны совпасть, о «мертвых точках» обоих движений, и положитесь на свой автоматизм пока в результате неоднократного слышания вы не научитесь слушать два ритма сразу» [17, с.163-164].

Очень ценное методическое указание, касающееся работы над полиритмом, дано в книге С. Савшинского «Работа пианиста над техникой»: «Может помочь делу одновременная игра ученика и учителя, поочередно исполняющих то правую, то левую руку. Это дает возможность приучиться играть одни и другие доли на фоне одновременного звучания сопутствующих им. После того как звучание полиритмики услышано и схвачено, трудность отпадает и, как хорошо выразился психолог Б. Теплов, «начинает играть человек, а не две руки сами по себе» [31, с.39].

Следует предостеречь учащихся учить этот и аналогичные этюды ритмическими вариантами, т.к. вся музыкальная ткань представляет неразрывное единство динамического рисунка и ритмики, а ритмический вариант, т.е. изменение ритма, может нарушить это соотношение.

Вся работа над этюдом должна преследовать одну цель: звуковой образ этюда должен быть поэтичным, стараться придать технике окрыленность, полетность.

Правильной работой над этим этюдом достигается выровненное звучание пальцев обеих рук, ощущение хорошего legato в быстрых последовательностях.

## М. Клементи. 29 этюдов из «Gradus ad Parnassum» (редакция Таузиг)

### Этюд № 13

Это виртуозный этюд для развития и качественного улучшения пальцевой техники. Этюд по степени трудности может быть отнесен к младшим курсам музыкальных факультетов педагогических институтов (для студентов-заочников, которые ведут уроки фортепиано в музыкально-педагогических училищах). Этюд основан на развитии простой позиционной фигуры, широко насыщенной элементами полифонии.

Основная техническая фигура:



Эта позиционная формула на протяжении всего этюда варьируется. Партия правой руки построена на непрерывном движении шестнадцатых. В среднем и заключительном эпизодах руки играют в унисон.

Работа над этюдом ведется от «общего к частному». Разбору должно предшествовать мысленное «прочтение» текста. Обращаем внимание на авторское обозначение темпа *Allegrissimo* и тональность. Студент с достаточно развитым внутренним слуховым представлением (в данном случае имеется в виду подвинутый учащийся) сможет заметить особенно трудные для исполнения места (последняя страница – с элементами полифонии). Педагогу следует дать словесную характеристику этюду: ясный, четкий, звуковой образ шестнадцатых и ритмическая стройность всего этюда.

Следующим этапом работы над этюдом должен быть точный разбор нотного текста и медленное его проигрывание целиком с соблюдением аппликатуры и всех указаний автора, касающихся нюансировки, штрихов, способов звукоизвлечения.

После такой работы у ученика должен будет сложиться внутренний звуковой образ этюда и можно будет наметить конкретные методы работы для достижения цели.

Для удобства работы целесообразно весь этюд условно разделить на 5 частей.

Наиболее проста для исполнения первая часть (10 тактов). Во время работы необходимо обратить внимание на основное техническое зерно этюда, поучить фигурацию одной правой рукой медленно, активными пальцами. Звуки должны быть полными, чередоваться равномерно. Нельзя допускать пассивного «шлепания» по клавишам и игру напряженной рукой. Такая работа только повредит образованию пальцевой техники. Не менее важна в первом разделе партия левой руки, которую необходимо поиграть отдельно с точным соблюдением штрихов. В первом такте важно обратить особенное внимание на целую ноту «фа» большой октавы, которую нужно взять пятым пальцем так, чтобы звук «тянулся» целый такт.

Трудность второго раздела этюда (такты 11 – 19) в том, что партии обеих рук представляют собой непрерывную техническую фигурацию, и в быстром темпе левая рука обычно отстает от правой.

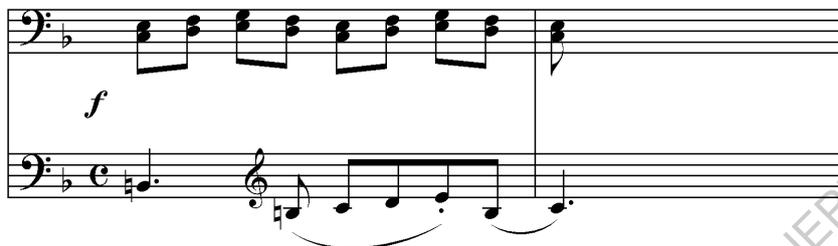
Прежде всего полезно поиграть отдельно левую руку (играть так же как мы играли правую руку – активными пальцами, полным звуком), затем соединить руки и играть так, как будто бы левая рука ведет главную партию, играть более ярким звуком, стараться его слышать на первом плане (очень полезно играть правую руку на октаву выше, партия левой руки будет звучать более выпукло). Можно поучить этот кусок попеременно различным характером туше (один голос – legato, другой - staccato). Во время исполнения не забывать об акцентах на сильных долях такта.

Следующий раздел этюда (такты 20 – 35) представляет для исполнения еще большие трудности. Изложение продолжает оставаться двухголосным, но все усложняется тем, что на фоне той же позиционной фигурации левая рука ведет мелодию в верхнем регистре при перекрещивании рук. Так как над ровностью шестнадцатых работа уже проводилась в первой и второй частях, то здесь

основное внимание должно быть уделено осуществлению координации движений рук.

Попытаемся упростить задачу. Для этого предлагаем два метода работы:

1. Изменяем фактуру правой руки:



Такое изменение помогает точнее почувствовать совпадающие звуки.

2. Перенесение одной из партий в другой регистр (правой рукой играть выше или левой – ниже) с тем, чтобы снять трудность перекрещивания. Проигрывание таким способом помогает лучше «услышать» мелодический голос (во время игры неизменно следить за точностью исполнения правой рукой фигурации и обязательным соблюдением штрихов в левой).

После такой работы некоторые трудности исполнения этого этюда будут сняты.

Трудность следующего эпизода – насыщение фактуры элементами полифонии.



Кроме того, ученика обычно смущает динамика этого места (обозначение «FF»). Он начинает судорожно жать на руку, пытаясь каждую шестнадцатую ноту сыграть очень громко, в результате чего получается «спазм», «зажим» руки. Необходимо сразу же объяснить, что в данном случае и аналогичных случаях «F» относится к сопровождению (в этом этюде – к октавам и аккордам левой руки) и к верхнему мелодическому голосу, который нужно играть достаточно ярко.

Во время работы над этим куском нужно пользоваться теми же методами в работе. Которые мы применяем в работе над любым видом многоголосного изложения. В смысле звука здесь должно быть три плана. Верхний голос учим отдельно ярким звуком, точно фразируя (лиги в данном случае фразировочные). Играем верхний голос – мелодию с басом, стараемся хорошо слухом осознать сочетание этих голосов. Потом следует поучить партию правой руки, в которой сочетаются два голоса: верхний – мелодический и фигурация – сопровождение. Для облегчения распределяем эту партию между двумя руками (левая играет сопровождение). Этот способ работы приносит пользу в том случае, если соблюдается правильное звуковое соотношение между голосами – яркость мелодии и ровность и четкость техники, правая рука должна точно соблюдать аппликатуру. Трудность исполнения верхнего голоса в том, что мелодия играется почти все время пятым пальцем (лишь кое-где можно брать четвертым пальцем), поэтому legato мелодии будет чисто слуховое, без связывания звуков пальцами, пятый палец должен скользить по клавишам.

В работе над этим этюдом можно пользоваться и ритмическими вариантами для достижения большего удобства исполнения. Начиная с середины 27 такта, следует в правой руке несколько открывать ладонь и броском брать звуки пятым пальцем, обязательно соблюдать все sf.

Трудность последнего эпизода чисто техническая – исполнение фигурации в унисон. Прежде всего необходимо очень тщательная работа над партией каждой руки. Особенное внимание необходимо уделить работе над левой рукой. Звук – полный. «Пальцы должны падать на клавиши, а не ударять их; нужно также, чтобы они как будто плавно переливались от одного к другому» [20, с.270].

Отдельно поучить нужно последние такты (разложенные аккорды) медленно. В работе над последними четырьмя строками этюда можно пользоваться различными вариантами: ритмическими, игра различной артикуляцией (правая legato, левая – staccato и наоборот), разной силой звука. Каждый может выбрать способ, который ему больше всего помогает.

Всю работу над кусками нужно умело сочетать с работой над всем этюдом. Для этого необходимо проигрывать весь этюд целиком. Игра в подвижном темпе – контрольная, когда проверяется качество исполнения и делаются выводы для дальнейшей работы. Проигрывание в медленном темпе как бы ставит все на свои места, подчищает игру. Очень полезно проигрывание этюда в подвижном темпе укрупненными кусками – по два и три эпизода, объединенных в разных комбинациях.

Такая кропотливая работа, идущая от осмысливания и слухового постижения музыки, дает очень хороший результат и в чисто техническом продвижении учащегося.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. Чернышевского

## Мошковский М. 15 виртуозных этюдов ор. 72.

Этюды Мошковского, написанные на различные виды техники, подводят к виртуозной фактуре романтиков и композиторов последующего времени. Ряд этюдов обозначенного сборника, в том числе и предлагаемые ниже, приближаются к пьесам концертного типа, являясь как бы отзвуком виртуозных драматических произведений романтиков вроде «Лесного царя» Шуберта – Листа или этюда Шопена *h-moll*.

### Этюд *g-moll* № 2

Звуковой образ этого этюда – яркий, эмоциональный. Авторское указание *Allegro brillante* помогает определить исполнительский план произведения.

На фоне энергичных триольных фигур в партии левой руки звучит яркая тема в аккордовом изложении.



Одна из главных методических задач первоначального изучения этюда – научиться освобождать руку после взятия аккорда, что помогает устранить напряжение. Освобождение руки не должно выражаться в снятии ее с клавиатуры, но лишь в ослаблении давления пальцев на клавиши. Вначале за этим надо последить специально; впоследствии вырабатывается соответствующая привычка. Освобождение от излишнего напряжения в аккордах правой руки благотворно сказывается на исполнении всего построения в целом, тем самым и на фигурации басового голоса.

Триольное движение в партии левой руки сочетает различные элементы техники, так фигурация первых двух тактов начинается с арпеджио, потом идет небольшая секвенция и завершается эпизод нисходящей гаммой. Техническая сложность

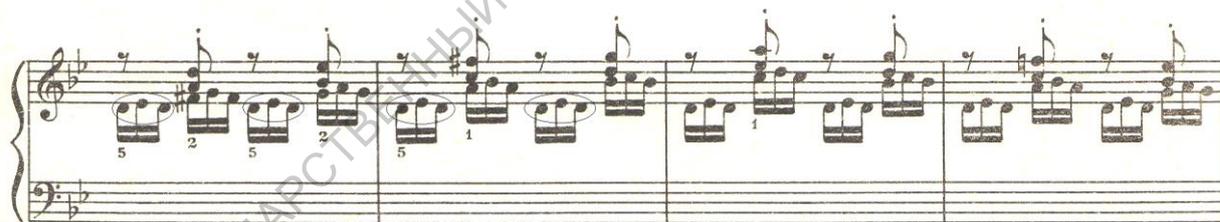
заключается в быстром переключении движений руки из одной позиции в другую, чему может способствовать авторская аппликатура, указанная в тексте (см. пример выше).

Следующие 8 тактов (17-24) звучат контрастно к предыдущему эпизоду.



Линия шестнадцатых должна исполняться «Р» с устремлением к вершине. Надо внимательно поработать над партией левой руки, добиться точности ее исполнения. Это поможет яснее ощутить развитие мелодической линии в данном построении при переходе к следующему эпизоду.

В новом восьмитактном построении чувствуется напряжение, которое подчеркивается однообразным повторением триолей в партии левой руки и острым *staccato* двойных нот в правой руке.



Взлет технических пассажей приводит к яркой кульминации (FFF).



Затем следует небольшой спад и звучит главная тема, но еще более ярко, чем было в начале этюда.

Характер этюда подчеркивается все нарастающей силой звучания, которая в конце завершается яркими акцентируемыми аккордами.



Исполнение этюда целиком в разных темпах поможет создать цельный патетически возвышенный образ. Работа по кускам поможет справиться с частными трудностями.

Оба метода должны чередоваться в работе, дополняя друг друга.

### Этюд d-moll №9.

Начало этого бурного, патетического этюда основано на трепетно-пульсирующих триолях октав.



После драматического развития в пределах первой части в середине этюда наступает просветление:



Однако вскоре музыка вновь приобретает драматический характер и доходит до патетической кульминации:



После этого начинается спад эмоционального напряжения. Октавное движение постепенно уходит в нижний регистр, сменяется репетициями отдельных звуков и, наконец, замирает совсем.

Этюд Мошковского полезен тем, что в нём встречаются весьма разнообразные октавные последования: репетиции, арпеджио, гаммы диатонические и хроматические в правой и в левой руке поочерёдно и в двух руках одновременно. Кроме того, в нём имеются октавы двух типов: лёгкие и тяжёлые.

При исполнении быстрых октав надо стремиться к возможно большей свободе руки и максимально экономным движениям. В начале этюда при октавных репетициях полезно менять положение запястья. В дальнейшем большую роль играет умелое распределение динамики. Так, например, в построении, приведённом выше, первый аккорд надо сыграть очень полнозвучно, «от плеча». Следующие же две-три октавы можно исполнять значительно легче. В быстром темпе, при использовании педали, особенно если сделать *crescendo* к верхнему до, создаётся долгое впечатление звучности *f*. Такого рода динамика, помогая добиться нужного художественного эффекта, вместе с тем даёт рукам необходимый отдых.

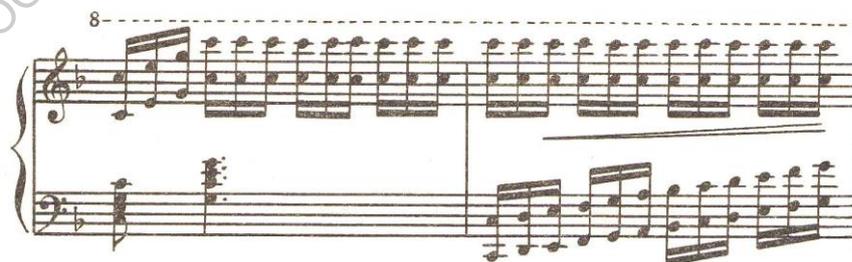
В последующих октавах первый звук триоли следует играть тяжелее, а второй и третий – легче. Это не только подчёркивает метро-ритмическую структуру, но и предохраняет руку от излишнего напряжения.

Освобождение рук во время исполнения этюда способствует также рациональное распределение силы звучности между партиями правой и левой руки. Например, в конце построения, приведённого в приведенном ниже примере, целесообразно несколько облегчить звучность правой руки и более энергично сыграть партию левой.



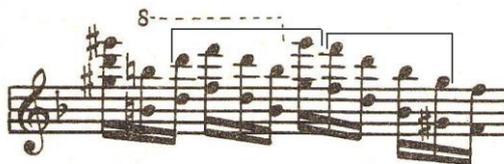
Это усилит контраст между драматической первой частью и последующей серединой просветлённого характера. Вместе с тем правая рука получит возможность немного передохнуть перед длительным исполнением непрерывных октавных последовательностей.

Аналогичного рода передышки можно сделать и в некоторых других построениях, например:



При вступлении басовых октав партия правой руки отходит на второй план, и в ней сразу же следует уменьшить силу звучности, что даст возможность не только рельефнее выявить ведущий голос, но и освободить руку.

Некоторые октавные пассажи этюда полезно мысленно членить на группы. Так в кульминационном построении целесообразно расчленить нисходящий уменьшенный септаккорд на два отрезка, что будет способствовать большей уверенности и чистоте исполнения.



Необходимо, разумеется, следить за тем, чтобы это членение не нарушило метрической структуры.

В отличие от инструктивных этюдов на классические виды техники, сочинения типа рассматриваемых этюдов требует широкого использования педали.

*Темы для самостоятельной работы:*

1. Выучить любой этюд К. Черни.
2. Выучить любой этюд И. Крамера.
3. Представить анализ этюда М. Мошковского.
4. Представить анализ этюда И. Крамера.
5. Представить анализ этюда М. Клементи.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А.Д. Клавирное искусство / А.Д. Алексеев. М.: Музгиз, 1952. 252 с.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства / А.Д. Алексеев. М.: Музыка, 1967. Ч.2. 285 с.
3. Алексеев А.Д. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма / А.Д. Алексеев. М.: Музгиз, 1948. 315 с.
4. Алексеев А.Д. Работа над музыкальными произведениями с учениками школы и училища / А.Д. Алексеев. М.: Музгиз, 1957. 191 с.
5. Баренбойм Л.А. На уроках Антона Рубинштейна / Л.А. Баренбойм. М.: Музыка, 1964.
6. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А. Баренбойм. Л.: 1974. 335 с.
7. Баринова М.Н. Очерки по методике фортепиано / М.Н. Баринова. Л.: Тритон, 1926. 204 с.
8. Бернштейн Н.А. О построении движений // Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1947. С. 79-101.
9. Буасье А. Уроки Листа / А. Буасье. Л.: Музыка, 1964. 67 с.
10. Вопросы фортепианного исполнительства: сб. науч. тр./ Моск.гос.консерватория. М.: Музыка, 1965. Вып.1. 246 с.
11. Вопросы фортепианного исполнительства: сб. науч. тр./ Моск.гос.консерватория. М.: Музыка, 1968. Вып.2. 284 с.
12. Вопросы фортепианной педагогики: сб. науч. тр./ под общ. ред. В. Натансона. М.: Музыка, 1963. Вып.1. 198 с.
13. Вопросы фортепианной педагогики: сб. науч. тр./ под общ. ред. В. Натансона. М.: Музыка, 1967. Вып.2. 240 с.
14. Вопросы фортепианной педагогики: сб. науч. тр./ под общ. ред. В. Натансона. М.: Музыка, 1971. Вып.3. 332 с.
15. Выдающиеся педагоги-пианисты о фортепианном искусстве. М.-Л.: Музыка, 1966. 314 с.
16. Гат Й. Техника фортепианной игры / Й. Гат. М. –Будапешт, 1957. 232 с.
17. Гофман И. Фортепианная игра / И. Гофман. М.: Госиздат, 1961. 223 с.
18. Клещев С.В. О методе формирования пианистических движений / С.В. Клещев // Советская музыка. 1936. № 9. С.63-67.
19. Коган Г. У врат мастерства Работа пианиста / Г. Коган. М.: Музыка, 1969. 342 с.
20. Корто А. О фортепианном искусстве / А. Корто. М.: Музыка, 1965. 363 с.
21. Лист Ф. Шопен / Ф. Лист. 2-е изд. М.: Музгиз, 1956. 427 с.
22. Мастера московской пианистической школы: очерки / под ред. А.А. Николаева. М.: Музгиз, 1954. 230 с.
23. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам / Я. Мильштейн. М.: Музыка, 1967. 119 с.

24. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. М.: Госмузизд., 1958. 319 с.
25. Натансон В. Прошлое русского пианизма. Очерки и материалы / В. Натансон. М.: Музгиз, 1960. 290 с.
26. Очерки по методике игре на фортепиано: сб. науч. тр. М.-Л.: Музгиз, 1950. Вып. 1. 216 с.
27. Очерки по методике игре на фортепиано: сб. науч. тр. М.: Музыка, 1965. Вып. 2. 344 с.
28. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. М., 1946. 704 с.
29. Стоянов А. Искусство пианиста / А. Стоянов. М.: Музгиз, 1958. 147 с.
30. Савшинский С.И. Леонид Николаев / С.И. Савшинский. М.-Л.: Музгиз, 1950. 189 с.
31. Савшинский С.И. Работе пианиста над техникой / С.И. Савшинский. Л.: Музыка, 1968. 108 с.
32. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. М.: Музгиз, 1947. 334 с.
33. Терентьева Н.В. Карл Черни и его этюды / Н.В. Терентьева. СПб.: 1999. 67 с.
34. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М. Фейгин. М.: 1975. 110 с.
35. Фейнберг С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. М.: 1965. 516 с.
36. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника / Г.М. Цыпин. М.: 1999. 186 с.
37. Щапов А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники / А.П. Щапов. М.: Музыка, 1968. 248 с.
38. Щапов А.П. Фортепианная педагогика / А.П. Щапов. М.: Советская Россия, 1969. 171 с.

## НОТОГРАФИЯ

1. Беренс Г. Этюды соч. 61 и соч. 88 [Ноты]: для фортепиано / Г. Беренс. – СПб: Композитор, 1999. – 58 с.
2. Бертини А. Этюды соч. 29 и соч. 32 [Ноты]: для фортепиано / А. Бертини. – М.: Музгиз, 1959. – 36 с.
3. Гедике А. Октавные этюды соч.95 [Ноты]: для фортепиано / А. Гедике. – М.: Музгиз, 1953. – 25 с.
4. Гензельт А. Пятнадцать избранных этюдов соч. 2 и соч. 5 [Ноты]: для фортепиано / А. Гензельт. – М.-Л.: Музгиз, 1947. – 96 с.
5. Избранные октавные этюды [Ноты]: сборник. 1981 год / сост. М. Воскобойников, Ю. Голембиовский. – Киев.: Музична Украина, 1981. – 80 с.
6. Клементи М. 29 этюдов из Gradus ad Parnassum [Ноты]: для фортепиано / М. Клемента / ред.К. Таузиг . – М.: Музыка, 1967. – 104 с.
7. Кобылянский А. 7 октавных этюдов [Ноты]: для фортепиано / А. Кобылянский. – Л.: Музыка, 1977. – 23 с.
8. Крамер И. Этюды [Ноты]: для фортепиано /И. Крамер/ ред Г. Бюлов. – М.: Музыка, 1984. – 65 с. – Вып. 1
9. Крамер И. Этюды [Ноты]: для фортепиано /И. Крамер/ ред Г. Бюлов. – М.: Музыка, 1979. – 80 с. – Вып. 2
10. Лешгорн А. Этюды соч. 66 [Ноты]: для фортепиано / А. Лешгорн. – М.: Музгиз, 1959. – 108 с.
11. Мошелес И. Избранные этюды соч. 70 [Ноты]: для фортепиано / И. Мошелес. – М.: Музгиз, 1962. – 50 с.
12. Мошковский М. 15 виртуозных этюдов [Ноты]: для фортепиано / М. Мошковский. – М.: Музыка, 1976. – 68 с.
13. Трельные этюды [Ноты]: сборник. 1973 год / сост. А. Астафьева. – Л.: Музыка, 1973. – 32 с.
14. Черни К. Школа беглости. Этюды соч. 299 [Ноты]: для фортепиано / К. Черни. – М.: Музыка, 1979. – 103 с.
15. Черни К. Искусство беглости пальцев. Этюды соч. 740 [Ноты]: для фортепиано / К. Черни. – М.: Музыка, 1988. – 176 с.
16. Шитте Л. Двадцать пять этюдов соч.68 [Ноты]: для фортепиано / Л. Шитте. – М.: Музыка, 1979. – 80 с.

## ПЕРСОНАЛИИ

**Беренс Герман Юхан** (1826-1880). Шведский пианист, дирижёр, педагог и композитор. Много концентрировал как дирижёр и аккомпаниатор. Получил известность главным образом как педагог и автор инструктивных сочинений для фортепиано, в том числе фортепианные этюды «Новейшая школа беглости» соч. 61 и «Развитие левой руки» соч. 89.

**Гензельт Адольф Львович** (1814-1889). Русский пианист, педагог, композитор. По национальности немец. Профессор Петербургской консерватории. Его ученики В.В. Стасов, Н.С. Зверев и др. Автор многих фортепианных произведений, отличающихся мелодичностью, хорошим вкусом, превосходной музыкальной фактурой. Его исполнение и сочинения ценили А. Рубинштейн, Р. Шуман, Ф. Лист и др. В педагогической практике используются его этюды, особенно для развития техники широко широко расположенных арпеджио.

**Клементи Муцио** (1752-1832). По национальности итальянец. Родился в Риме. С пятнадцатилетнего возраста жил в Англии. Гастролировал в Европе. Значителен вклад Клементи в развитие фортепианного искусства. Сыграл большую роль в разработке виртуозной фортепианной фактуры. Основатель и глава Лондонской школы пианизма. Клементи и его ученики стремились к развитию полного «концертного» звука и рельефной «перспективы» при воспроизведении элементов ткани сочинения. Большое внимание уделялось проблеме виртуозного мастерства. Основой для формирования техники служили упражнения и этюды. Этюды Клементи предназначены в первую очередь для выработки чеканной пальцевой техники позиционного типа. К наиболее ранним выдающимся образцам инструктивных этюдов относится сборник Клементи «Ступень к Парнасу». Он включал фуги, каноны, скерцо и много этюдов. Именно они и получили распространение в педагогической практике (в настоящее время обычно

пользуются сборником из двадцати девяти избранных этюдов под редакцией К. Таузига).

**Крамер Иоганн Баптист (1771-1858).** Родился Крамер в Мангейме, почти всю жизнь прожил в Англии. Ученик М. Клементи. Крамер много концентрировал. В его игре проявлялись черты классицизма: ясность, простота, лирическая теплота. Крамер был прекрасным импровизатором, играл так, будто исполнял заранее подготовленные сочинения. Крамер писал сонаты, концерты, камерные ансамбли. Известны его этюды, до сих пор постоянно используемые в педагогическом репертуаре. В настоящее время пользуются сборником «60 избранных этюдов» под редакцией Г. Бюлова. По своему стилю этюда Крамера близки этюдам Клементи. Основное внимание в них также уделяется выработке пальцевой техники. Немало встречается заданий на двойные ноты. По сравнению с Клементи Крамер больше использует фактуру, требующую быстрых растяжений и сжатий руки, а так же постоянных изменений положения кисти во время игры.

**Лемуан Антуан-Анри (1786-1854).** Один из представителей французской фиртуозной школы (Луи Адам, Фредерик Калькбреннер, Анри Герц). Пианист, педагог, композитор Лемуан завоевал известность как педагог. Автор многих инструктивных сочинений пользовавшихся большой популярностью (сонаты, вариации, этюды и др.). Издал школу игры на фортепиано и педагогическое пособие «Таблицы пианиста – памятка фортепианного педагога». Лучшие из его этюдов широко используются в практике фортепианного обучения.

**Лешгорн Карл Альберт (1819-1905).** Немецкий пианист, педагог и композитор. Известен как автор многих фортепианных произведений, среди которых популярны инструктивные сочинения для фортепиано (сонатины, этюды и мн. др.). Издал указатель: «Путеводитель по фортепианной литературе». В педагогической практике пользуются известностью его инструктивные этюды.

**Мошелес Игнац** (1794-1870). Жил в Вене, Лондоне, Германии. Испытал влияние как в Венской, так и Лондонской школ фортепианного искусства. Мошелес был одним из первых крупных представителей виртуозов-интерпретаторов. Он пропагандировал сочинения Бетховена, возражал забытые произведения И.Баха, Д.Скарлатти, а так же способствовал распространению музыки современных ему композиторов – Ф.Мендельсона, Р.Шумана и др. В своей творческой деятельности Мошелес отдал дань сначала классицизму, в дальнейшем – романтизму. Испытал влияние и «блестящего» стиля. Наибольшую известность приобрели два сборника этюдов композитора: 24 этюда соч. 70 и «Характерные этюды» соч. 95. Это были ранние образцы программно-романтических концертных этюдов. Они оказали влияние на последующие сочинения этого жанра.

**Мошковский Мориц** (1854-1925). Польский пианист, педагог, композитор. Член Берлинской академии искусств. Гастролировал в Париже, Варшаве, Лондоне, выступал как пианист и дирижёр. Пианист салонного виртуозного направления. Последние годы жил в Париже. В педагогической практике сохранили значение инструктивные сочинения. Наибольшей популярностью пользуются «15 виртуозных этюдов» соч. 72.

**Хеллер Стефан** (1813-1888). Венгерский композитор и пианист много лет прожил в Париже. Испытал влияние своих великих современников: Шопена, Листа, Шумана. Из многочисленных фортепианных сочинений в педагогическом репертуаре остались этюды, которые используются педагогами для подготовки учеников к более сложным произведениям романтической литературы.

**Черни Карл** (1791-1857). Вся его жизнь протекала в Вене, откуда он выезжал лишь изредка и ненадолго. Он был всесторонне образован, знал семь языков. Дальнейшее развитие методических принципов венской школы тесно связано с его

деятельностью педагога-пианиста. У него учились Ф. Лист, Т. Куллак, Т. Лешетицкий. Громадное наследие фортепианно-инструктивной литературы, оставленное Черни, включает произведения различной трудности. В настоящее время в педагогической практике используются наиболее лёгкие «Избранные этюды» под редакцией Г. Гермера. Продолжением этого сборника служит «Школа беглости» соч. 299 и лучший этюдный сборник композитора – «Искусство беглости пальцев» соч. 740, а так же менее распространённые в нашей педагогике соч. 161, 337, 355, 365, 399, 802, 834. Структурные и мелодические достоинства, а также технический эффект названных этюдов бесспорен. Основное назначение этюдов Черни – выработка пальцевой техники. Особенно много внимания в них уделяется гаммообразным последованиям и длинным арпеджио. Работу над гаммами Черни рассматривал как лучшее средство для овладения виртуозностью. К чести Черни следует сказать, что если у последующих педагогов работа над гаммами нередко сводилась к чисто механической гимнастике, то у него игра их связывалась с художественными задачами. Он стремился научить в быстрых звуковых последованиях различным видам туше и динамическим оттенкам.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Соч. 299

Этюд №6

К. Черни

6

Molto allegro ( $\text{♩} = 10\frac{1}{2}$ )

*p* *leggieramente, non legato*

*cresc.*

*dim.*

*p*

*cresc.*

5 (4 3 2) 5 2 1 2 3 1 4 4 5 1 2 3 4 5 4 3 2 3 1 4 5

*f* *dim.* *p*

1 2/3 1 2 3 4 1 2/3

3 1 2

1 2 3 4 1 2/3 1 2 3 4 1 2

*cresc.* *più cresc.*

1 2 1 2/3 1 4 5 4 1 4 5

*f*

1 2 3 4 5 4 2 4 2 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1

*più f*

8- 5 1 2 3 5 1 2 3 5 1 2 3 5 1 3 5 3 1 2 3 1

*ff*

Molto allegro ( $\text{♩} = 10\frac{1}{2}$ )

*p* *leggieramente, non legato*

*cresc.*

*f*

*f*

*p*

*pp dolce*



**Molto allegro** ( $\text{♩} = 10\frac{1}{4}$ )

8

*p*

*cresc.*

*ff*

*cresc.*

*dim.*

*p*

*cresc.*



1 5 2 1 3 2 3 2 5 2 3 5 2 1

*p*

3 5 2 3 3 5 2 1 3 5 2 1 3 2 1

*cresc.*

3 5 2 1 1 3 5 2 1 1

2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 1 2 3 1 2 1 2 3 2 1 3

*f*

3 4 2 4 1 4 2 3 1 4 4 4 4 4 4 4 4 2 4

*ff* *dim.*



Этюд №5

М. Клементи

*Bizzarria vivace*

5.

*p*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*p*

8<sub>4</sub>  
*sf* *sf* *sf* *dim.*

8  
*p* *f*

8  
*dim.*

*p*  
*staccato il basso*

*cresc.*

*p*

*sf* *sf*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *sf* is present in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues with eighth notes and fingerings. The bass staff features a *f* dynamic marking, followed by a *p* marking, a *cresc.* marking, and another *f* marking.

Third system of musical notation. The treble staff includes sixteenth notes and fingerings. The bass staff has a *p* marking, followed by a *cresc.* marking, and a final *f* marking.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains sixteenth notes and fingerings. The bass staff features a *ff* dynamic marking.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a *f* marking that tapers into a *rall.* marking. The bass staff includes a *p* marking and the tempo instruction *a tempo*.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues with sixteenth notes. The bass staff has a *cresc.* marking and a *f* marking.

Seventh system of musical notation. The treble staff features sixteenth notes and fingerings. The bass staff includes a *f* marking and concludes with a double bar line.

Этюд №13

М.Клементи

13. *Allegrissimo*

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The first system is marked with a forte *f* dynamic and includes fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 2, 4, 1, 4, 2, 5, 3, 2. The second system features a sforzando *sf* dynamic. The third system includes a *sf* dynamic. The fourth system is marked *più f cresc.*. The fifth system is marked *ff*. The sixth system continues the piece with various musical notations and dynamics. The score includes numerous slurs, accents, and fingering numbers throughout.



This page of musical notation consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *sf* (sforzando). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a *ten.* (ritardando) marking and a final chord. A large, semi-transparent watermark is visible across the page, reading "CAPATON.COM" and "WWW.BEPOVNET.VIEW.FIT.УЧЕБНИКОВОГО".

Allegro brillante [Быстро и блестяще]

The first system of the study consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords in the right hand, starting with a half rest followed by a quarter note chord, then a quarter note chord, and a half note chord. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note pattern in the left hand, starting with a half rest followed by a quarter note, then a quarter note, and a half note. The piece is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

The second system of the study consists of two staves. The upper staff continues the chordal progression from the first system. The lower staff continues the eighth-note pattern in the left hand, with some notes beamed together. The piece is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

The third system of the study consists of two staves. The upper staff continues the chordal progression. The lower staff continues the eighth-note pattern in the left hand. The piece is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

The fourth system of the study consists of two staves. The upper staff continues the chordal progression. The lower staff continues the eighth-note pattern in the left hand, ending with a half rest. The piece is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (5, 3, 1, 4, 4, 1, 4, 1, 3, 2, 1, 3, 2). The left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with more ornaments and fingerings (5, 3, 2, 3, 4, 1, 5, 2, 1). The left hand accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation. The right hand features a series of chords with ornaments and fingerings (5, 2, 5, 2, 5, 1, 1). The left hand accompaniment continues.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with chords and ornaments, maintaining the same fingerings as the previous system.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with ornaments and fingerings (5, 3, 1, 2, 1, 3, 5, 3, 5). The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. И. ПЕРВЫХ

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a complex, rapid melodic line with many accidentals. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking *f assai* is present.

Second system of the musical score. The right hand continues with melodic passages, marked with *m. d.* (mezzo-forte) and *m. s.* (mezzo-sotto). A dynamic shift to *fff* (fortississimo) occurs in the middle of the system. The left hand has some rests and then resumes with chords. A fermata is placed over the final measure of the system.

Third system of the musical score. The right hand consists of block chords, with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand has block chords, and the left hand continues with its accompaniment. The texture is primarily chordal.

Fifth system of the musical score. The right hand features a melodic line with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The left hand has chords and some moving lines. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present.

5 3 1 8 1 3 2 4 2 3 1 4 2 1 5 1 3

1 3 1 3 5 2 1 4 5 2 1 3 5 1 3 5

4 1 3 4 5 1 5 3 4 3 5 5 3 1

*f marc.* *m. s.* *m. d.* *m. s.* *m. d.* *m. s.*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

*m. s.* *m. s.* *m. s.*

*Red.* \*

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, marked with *m. d.* (mezzo dynamics) and *m. s.* (mezzo sostenuto). The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment, starting with a *ff* (fortissimo) dynamic. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, marked with *m. s.* and featuring an 8-measure slur. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with an 8-measure slur and includes fingering numbers (5, 1, 1, 5). The left hand has a rhythmic accompaniment with accents.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with an 8-measure slur. The left hand has a rhythmic accompaniment, marked with *fff* (fortississimo) dynamic.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with *sf* (sforzando). The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Allegro [Скоро]

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 2/4, and the key signature has one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Allegro [Скоро]'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand features a triplet of eighth notes, while the left hand has a single eighth note. The second system shows a slur over a triplet in the bass line. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with a final triplet in the right hand.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and a fermata. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system continues the piece. It includes a 'cresc.' (crescendo) marking in the upper staff. A triplet of eighth notes is indicated by a '3' above the notes. The bass staff continues with its rhythmic accompaniment.

The third system shows a change in dynamics with a 'f' (forte) marking in the upper staff. The melodic line becomes more active, and the bass staff continues with eighth-note accompaniment.

The fourth system features a 'leggiero' (light) marking in the upper staff. The melodic line is characterized by rapid sixteenth-note passages. The system concludes with a fermata in the upper staff and a sustained chord in the bass staff.

The fifth system continues the sixteenth-note passages in the upper staff. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

8

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass clef contains a more rhythmic accompaniment with some slurs. A dashed line with the number '8' is positioned above the treble staff.

8

Second system of musical notation. The treble clef continues with a dense melodic texture. The bass clef features a more active accompaniment. A dynamic marking *f* is present in the bass staff. A dashed line with the number '8' is positioned above the treble staff.

8

*p* *f* *sempre con forza*

Third system of musical notation. The treble clef has a melodic line with a dynamic marking *p*. The bass clef has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking *f*. The instruction *sempre con forza* is written in the bass staff. A dashed line with the number '8' is positioned above the treble staff.

8

Fourth system of musical notation. Both staves feature dense, rhythmic textures. A dashed line with the number '8' is positioned above the treble staff.

8

*con bravura*

5

Fifth system of musical notation. The treble clef has a melodic line with a dynamic marking *con bravura*. The bass clef has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking *f*. A dashed line with the number '8' is positioned above the treble staff. A finger number '5' is written below the bass staff.

un poco meno *f*

This system shows the first two staves of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth notes. The dynamic marking 'un poco meno f' is placed between the staves.

This system continues the musical score with two staves. The right hand has several groups of sixteenth notes with fingerings '2 2 2 2 2' above them. The left hand has a steady accompaniment of sixteenth notes.

dim.

This system shows the third system of the score. The dynamic marking 'dim.' is present in the left hand. The texture remains dense with sixteenth notes in both hands.

molto morendo

2 2 2 2 2 1

This system shows the fourth system. The dynamic marking 'molto morendo' is present. The left hand has a sequence of sixteenth notes with fingerings '2 2 2 2 2 1' below them.

ppp

This system shows the fifth and final system of the score. The dynamic marking 'ppp' is present. The music concludes with a few final notes in both hands.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1. Исторические предпосылки становления инструктивных этюдов и их место в фортепианной педагогике.....	5
2. Психолого-педагогическое обоснование методики изучения этюдов.....	17
3. Методический анализ этюдов.....	27
К. Черни.....	28
М. Клементи.....	36
М.Мошковский.....	46
Список литературы.....	52
Нотография.....	54
Персоналии.....	55
Приложение.....	59