

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
Факультет культури і мистецтв  
Кафедра музичного мистецтва

**МЕТОДИКА ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ УЧНЯ-ПІАНІСТА**  
**В ДМШ**

**Кваліфікаційна робота (проект)**

на здобуття ступеня вищої освіти “магістр”

Виконав: студент  
Спеціальності 025 Музичне мистецтво  
Освітньо-професійної (наукової) програми  
Музичне мистецтво  
Луцієнко Олексій Олексійович

Керівник професор Марцинковський С.Л.  
Рецензент професорка Яцула Т.В.

Херсон – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Особливості технічного розвитку учня-піаніста.....</b>	<b>8</b>
1.1. Визначення техніки та її взаємозв'язок з музичним розвитком.....	8
1.2. Методи та принципи розвитку технічних навичок.....	11
<b>РОЗДІЛ 2. Формування основних навичок технічного розвитку учня.....</b>	<b>14</b>
2.1. Розвинення технічних навичок на початковому етапі навчання.....	14
2.2. Формування основних елементів техніки.....	17
2.3. Основні недоліки в процесі розвитку техніки і шляхи їх подолання.....	33
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>39</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>41</b>

## ВСТУП

**Актуальність.** В процесі розвитку фортепіанної музики змінювалося всі її виразні засоби. Більш складною і різноманітною ставала фортепіанна фактура. Перед піаністами виникали нові проблеми, з усвідомленням яких виконавська та педагогічна думка здебільшого запізнювалася, при цьому утворювався розрив між вимогами музики і старими прийомами гри. І тоді покоління піаністів розплачувалися за це виснажливою та малопродуктивною працею.

Сучасна методика роботи над фортепіанною технікою сформувалася в результаті тривалого історичного розвитку. Підхід до техніки і прийоми гри істотно змінювалися в залежності від тих завдань, які ставилися перед піаністами.

Систематичний розвиток технічних навичок учнів-піаністів є одним з пріоритетних завдань навчання фортепіанної виконавської майстерності. Сучасна музична педагогіка акцентує увагу на впровадженні вправ і гам як важливого та ефективного аспекту технічного розвитку учня. Їх значення – в найсконцентрованішому вигляді працювати над основними формулами фактури та піаністичними труднощами, що сприятиме раціоналізації процесу навчання.

З числа тих, хто працював над вдосконаленням та розвитком вправ і різновидністю гам були: Ш. Ганон, А. Рубінштейн, С. Рахманінов, Ф. Лист і ін. Існує багато теоретичних поглядів на проблему розвитку техніки. Видано безліч літератури та навчальних посібників, якими володіють педагоги-музиканти, але в більшості, на практиці кожен з них виробляє власну систему формування технічних навичок.

За останні десятиліття спостерігається зростаюче прагнення осмислити й критично перевірити багатовіковий досвід фортепіанної техніки. І все ж не можна ще вважати з'ясованим, що в цьому досвіді істина, а що – ні. При сучасному стані науки про фортепіанну техніку

було б передчасно ставити собі завдання відшукати невідомі й чудодійні методи її формування і вдосконалення у навчанні учня-піаніста.

Фортепіанна література пропонує різноманітні вимоги щодо розвитку технічних навичок учнів. Виконавський задум композитора з самого початку вказує на головний напрямок технічної повсякденної роботи, якщо музичний задум виконавця відсутній, то технічна робота буде нагадувати малюнок художника виконаний наосліп. Уява та повсякденна стабільність роботи над вправами та етюдами – основа технічного розвитку не тільки для піаніста, а й для митців інших сфер: письменників, художників, композиторів. На підтвердження тези про єдність виховання художніх і технічних навичок одночасно є слова видатних митців: "Техніка піаніста і дух, тобто ідейно-емоційний зміст виконання, знаходяться в діалектичній єдності: руки повідомляють голові дані, здобуті в праці, і цим вчать голову, збагачуючи її відомостями та досвідом; голова ж усвідомлює, узагальнює отриманий досвід і підпорядковує собі руки, які стають все більш вірними, все більш майстерними виконавцями її наказів" С. Савшинський [28, с. 4].

"Без музичної волі техніка – це здатність без мети, а, стаючи самоціллю, вона ніяк не може служити мистецтву" І. Гофман [8, с. 4].

При будь-яких заняттях з учнем педагог повинен вміти виділяти три стадії роботи над технічними вправами, етюдами або п'єсами. Перша стадія – вивчення, друга – тренування. Обидві стадії можуть здійснюватися по черзі за допомогою кожного елемента звукотворчої волі. Третя стадія – вдосконалення техніки при роботі над етюдами і вправами. Початковий етап розучування потрібно здійснювати за допомогою техніки плечового пояса. Пальці знаходяться в постійному контакті з клавішами. Кожна позиція і кожен палець, перш ніж грати, повинні бути підготовлені на поверхні клавіші. Будь-яке зняття рук з клавіатури має відбуватися від плеча. Педагог повинен постійно вчити мислити учня по позиціях. Звичка постійно мислити і вчити не

окремими пальцями, а різними позиціями руки – найважливіша умова для оволодіння впевненою та продуманою технікою. При мисленні та вивченні нотного тексту по позиціях економиться багато часу. Такий метод розучування К. Мартінсен називає тілесно-конструктивним. При повній уяві учня про тихе, рівне звуковидобування настає час переходу до другої стадії. Важливе завдання цієї стадії – сформувати ігровий апарат до віртуозного виконання задуманого плану. Після того як ігровий апарат учня в стадії розучування буде відповідати завданням експансивної техніки, починається тренування екстатичної і класичної.

Завдання в класичній техніці – досягнення абсолютної точності і в той же час уміння звільняти кожен палець від напруги, абсолютна рівність видобутих звуків від legato до staccato, виховання досконалого володіння артикуляцією.

Технічне розучування і тренування повинні відбуватися у відносно повільному темпі. У більш сильних учнів навчальний темп може бути досить рухливим.

Після ретельного проходження двох попередніх етапів можна перейти до заключної стадії – вдосконалення техніки. Попередньо вивчений і сумлінно відпрацьований твір треба виконувати з уважною звукотворчою волею спочатку повільно, потім швидше, при кожному повторенні збільшуючи темп.

Удосконалення можна починати виходячи з принципів експансивної або класичної техніки. В експансивній техніці ігрове спонування народжується, як і в подушечній техніці, від зіткнення з поверхнею клавіші. Тут також відіграє важливу роль подушечка пальця й також м'яко і щільно притискається вона при грі на дно клавіші, однак різні форми рухів, характерні саме для подушечної техніки, абсолютно непридатні для техніки плечового пояса. Експансивна техніка може використовувати всі проміжні прийоми артикуляції від legato до чистого non legato з наступним розслабленням і підйомом пальців. Також

можна використовувати прийом *staccato*, що виконується від плеча. Загальним для всіх трьох шляхів повинно бути збагачення обраної первинної техніки руховими формами двох інших основних технічних видів. Кожному учневі залежно від його типу виразності повинен бути притаманний свій основний вид техніки.

Для початку формування моторики використовуються екстатичні прийоми гри – чітке, співуче пальцьове *legato*. Екстатична техніка – це техніка, яка розвиває відчуття у подушечках пальців, дотик з клавішами при повній свободі рук. Чільна роль у вдосконаленні техніки повинна бути віддана звукотворчій волі. В якості відправних пунктів у вдосконаленні технічних прийомів можуть виступати й інші види техніки – класична і експансивна.

Формування техніки і доведення її до віртуозного блиску за допомогою підсвідомих сил звукотворчої волі супроводжується величезною економією сил і часу в заняттях. Педагогу не слід проходити з учнем велику кількість етюдів поспіль, а слід давати тільки найкорисніші етюди, які допоможуть учневі впоратися з певними недоліками. Час, який було заощаджено в результаті занять над розвитком техніки, повинен бути відданий роботі над художньою стороною твору.

Можна визначити основну мету технічного розвитку – це забезпечення умов, при яких технічний апарат виконавця буде здатний якісно виконати необхідне музичне завдання, щодо художньо образного змісту твору. Ці умови повинні привести до повного підпорядкування рухової системи музичній волі учня-піаніста.

Творче зростання учня пов'язане з вирішенням поставлених музично-художніх завдань і прагненням яскравого відтворення характеру і змісту музики, що неможливе без активного технічного розвитку і вдосконалення. Доцільність та актуальність дослідження

зумовили вибір теми «**Методика технічного розвитку учня-піаніста в ДМШ**».

**Мета** – виявити ефективні прийоми і методи розвитку виконавської техніки учня-піаніста.

Для досягнення даної мети були поставлені такі **завдання**:

- 1) проаналізувати навчально-методичну літературу, які відповідають на питання щодо розвитку технічних навичок учнів та визначити поняття "техніка";
- 2) охарактеризувати принципи технічного розвитку поряд с розвитком музичних уявлень;
- 3) розглянути основні принципи розвитку техніки на початковому етапі навчання;
- 4) розглянути систему прийомів і методів, що застосовуються на практиці у формуванні техніки на кожному етапі навчання учня-піаніста.
- 5) визначити шляхи подолання технічних недоліків

**Об'єкт роботи** – процес формування виконавської майстерності в учня-піаніста.

**Предмет роботи** – розвиток технічних навичок в учня-піаніста.

**Практична значимість.** Матеріали дипломної роботи можуть бути використані при підготовці лекцій, докладів, у практичній діяльності педагога в закладах позашкільної освіти (ДМШ, ШЕВ, ДШМ) та навчальних закладах I – III рівня акредитації.

**Структура роботи.** Робота складається зі змісту, вступу, 2 розділів, 5 підрозділів, висновків, списку використаних джерел. Текст роботи викладено на 40 сторінках.

## РОЗДІЛ 1

### ОСОБЛИВОСТІ ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ УЧНЯ-ПІАНІСТА

#### 1.1 Визначення техніки та її взаємозв'язок з музичним розвитком

Техніка – це коло наук, пов'язаних з вивченням і створенням засобів виробництва, знарядь праці. Також є інше визначення техніки – це сукупність засобів праці, знань і діяльності, що служать для створення матеріальних цінностей або сукупність прийомів, застосованих у якій-небудь справі, майстерності.

"У науці йде процес змикання областей, що нещодавно здавалися далекими один одному. Безсумнівно, плідним буде і контакт мистецтва з наукою. Багато що з того, що досягається художником інтуїтивно - стане питанням техніки втілення. Знаючи її закономірності, кожен зможе оволодіти нею, зрозуміло, в тій чи іншій мірі" – стверджував С. Савшинський [28, с.3], видатний музикант ХХ століття.

Музиканти-виконавці користуються порівняннями й визначеннями з сфери промислової техніки. Так, Емануель Бах говорив, що: "Техніка залишається технікою, байдуже, машинна це техніка чи фортепіанна", а Й. Гофман[8, с.45], один з видатних піаністів минулого століття писав: "Техніка – це ящик з інструментами, з якого вправний майстер бере те, що йому потрібно в даний час і для своєї мети", пояснюючи далі, що: "Техніка - це загальне визначення, що включає гами, арпеджіо, акорди, подвійні ноти, октави, легато і різне туше, стакато, а також динамічні відтінки". У таких визначеннях техніка розуміється як комплекс елементарних навичок. Ці думки дуже суперечливі, але є ті хто мають й інше твердження. Один з найвідоміших педагогів ХХ століття, піаніст,



професор Московської консерваторії К. Ігумнов говорив: "Помилково протиставляти техніку піаніста його мистецтву в цілому. Адже саме слово "техніка" походить від грецького слова "τέχνη", яке означає мистецтво, майстерність".

Найточніше визначення художньої техніки дає великий поет О. Блок [4, с. 160]: "Для того, щоб створювати твори мистецтва - треба вміти це робити".

Техніка гри – стверджувала прославлена французька піаністка М. Лонг – це "мистецтво аплікатури зручного дотику до клавіш, мистецтво педалізації, це знання основних правил фразування, володіння широкою палітрою засобів виразності. Техніка – наука гри на фортепіано".

С.Савшинський, писав: "Техніка піаніста і дух, тобто ідейно-емоційний зміст виконання, знаходяться в діалектичній єдності: руки повідомляють голові дані, здобуті в праці, і цим вчать голову, збагачуючи її відомостями та досвідом; голова ж усвідомлює, узагальнює отриманий досвід і підпорядковує собі руки, які стають все більш вірними, все більш майстерними виконавцями її наказів" [28, с. 4].

Якщо брати до уваги взаємозв'язок музично-технічного розвитку, то неможна відривати техніку від змісту музичного твору.

Міркуючи про фортепіанну техніку, необхідно привернути увагу к головному: техніка у відриві від постановки музичних та художніх завдань існувати не може. "Без музичної волі техніка – це здатність без мети, а, стаючи самоціллю, вона ніяк не може служити мистецтву" - писав І. Гофман [8, с. 4].

Невірно розуміти техніку як явище, що стосується швидкості, сили пальців та витривалості, техніка – поняття більш широке, воно включає у себе то, чим повинен володіти майбутній учень-піаніст, який прагне до змістовного виконання. Він повинен бути вміти грати дуже голосно чи дуже тихо, м'яко чи гостро, досягати звучання легкого чи глибокого,

гучного звучання. На думку С. Савшинського: "Піаністична техніка – виразна, а не механічна техніка" [28, с.5].

Фортепіанна література пропонує різноманітні вимоги щодо розвитку технічних навичок учнів. Виконавський задум композитора з самого початку вказує на головний напрямок технічної повсякденної роботи, якщо музичний задум виконавця відсутній, то технічна робота буде нагадувати малюнок художника виконаний наосліп. Уява та повсякденна стабільність роботи над вправами та етюдами – основа технічного розвитку не тільки для піаніста, а й для митців інших сфер: письменників, художників, композиторів.

"Чим ясніше те, що треба зробити, тим ясніше і то, як це зробити" – відзначав Г. Нейгауз [24, с. 96].

Однак слід зазначити, що зовсім не просто думати про предмет зображення так як потрібно саме художнику, а завдання надати чіткість звуковому поданню – ще складніше. В тій мірі, в якій виконавець думкою і почуттям освоїв твір, він може розраховувати на те, що йому буде можливість для досягнення техніки, яка буде необхідна для виконання твору. Для того щоб чіткість слухових уявлень була здатна відтворити техніку музиканта-виконавця, недостатньо бажання, необхідна довга та наполеглива праця.

Для глибшого розуміння досліджуваного твору допоможе повсякденна технічна робота, яка покращує уявлення про твір і, звичайно, вимагає спеціальної та багаторічної роботи.

Ця робота починається з самого першого дотику до клавіш і триває протягом усього життя. На різних етапах навчання перед виконавцем ставляться різні технічні завдання. У зв'язку з цим, безумовно, прав видатний піаніст і педагог Г. Нейгауз [24], казав:

"Вправи я розглядаю як "напівфабрикат". До таких "напівфабрикатів" відносяться, наприклад, гами, арпеджіо. Завдання тут можуть бути нескінченними в своїй різноманітності, вправи й гами

взагалі необхідні для вироблення контакту між пальцями та клавішами. Граючи вправи і гами, піаніст як би вдається до деякого поділу праці, дозволяючи собі на даний момент відмовитися від музично-художніх завдань і спеціально попрацювати над елементами, складовими майстерності.

Якщо навчання у ВНЗ передбачає вдосконалення вже придбаної техніки, то основа технічної майстерності закладається в шкільні роки, на кожному уроці за фахом, поряд з роботою над творами великих майстрів. Не всякому дано грати складні технічні п'єси але музична людина може домогтися майстерного виконання значної частини фортепіанного репертуару. Виховання технічної досконалості в учнів – це завдання, яке необхідно ставити за ціль та вміти його вирішувати.

## **1.2. Методи та принципи розвитку технічних навичок**

Виховання техніки учня-піаніста – є однією з пріоритетних цілей музично-виконавського мистецтва. Це прагнення є основним в історії фортепіанного навчання. У всі часи у представників музичної педагогіки існував свій набір рецептів та правил які забезпечували максимальний практичний ефект.

В XVIII-XIX століттях техніка розумілася зазвичай як проста сума моторних умінь і навичок, які дозволяли музикантові без помилок виконувати різні музичні композиції. Основним способом виконання була пальцева гра. Саме пальці піаніста піддавалися виснажливому тренінгу.

Кисті рук виконавця, його лікті та плечовий пояс повинні були при грі знаходитися в майже нерухомому, фіксованому стані. Деякі навіть пропонували притискати лікті до тулуба.

Представники фортепіанної школи того часу вважали, що основа технічного вдосконалення – це накопичення великої кількості моторних навичок, які потрібні були на всякий життєвий випадок. Великого поширення набула спеціальна конструктивна література: це різні вправи і етюди, головним призначенням яких була всебічна розробка і зміцнення ігрового апарату, розвиток сили, швидкості, спритності рухів, незалежності і швидкості пальців. Техніка розглядалася як самостійна і незалежна категорія, як сукупність рухових прийомів і навичок, які могли складатися поза зв'язком з художньо-образним мисленням виконавця. Звідси і виникли відповідні принципи технічного вдосконалення: культ вправ і етюдів.

Велике значення у формуванні та розвитку піаністичних навичок і прийомів грають музичні уявлення. Видатні виконавці та педагоги минулого і сьогодення вважали, що техніка знаходиться не в пальцях, а в мозку.

Відомий вітчизняний піаніст і педагог Г.Г. Нейгауз розглядав техніку піаніста як щось органічно пов'язане з розумінням музики і художніми цілями. Музикант вважав, що від її розуміння залежить уявлення про те, до чого прагне виконавець.

"Грати треба не тільки як музиканту, але саме як піаністу"  
Г. Нейгауз [24, с. 43].

Можна визначити основну мету технічного розвитку – це забезпечення умов, при яких технічний апарат буде здатний краще виконати необхідне музичне завдання.

Ці умови повинні привести до повного підпорядкування рухової системи музичної волі учня-піаніста.

Творче зростання учня пов'язане з вирішенням поставлених музично-художніх завдань і прагненням яскравого відтворення характеру і змісту музики, що неможливе без активного технічного розвитку і вдосконалення..

Отже, принципи розвитку технічних навичок для створення найбільш сприятливих умов вираження змісту музичного твору можна кваліфікувати так:

- 1) економія та доцільність рухів;
- 2) пластичність та гнучкість апарату;
- 3) активність рук і моторика в пальцях;
- 4) звуковий результат

Домагаючись з перших кроків навчання об'єднати музично-звукове подання, необхідно розвивати перераховані принципи, вдосконалювати їх протягом усього періоду навчання.

## РОЗДІЛ 2

### ФОРМУВАННЯ ОСНОВНИХ НАВИЧОК ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ УЧНЯ

#### 2.1 Розвинення технічних навичок на початковому етапі навчання

"Часто один вид техніки допомагає більш досконалому володінню іншим видом ..." С. Фейнберг [32, с. 25].

Фундаментом розвитку техніки піаніста є контакт з клавіатурою, це вміння направити вагу руки в клавіатуру, вміння користуватися вагою вільної руки. Однак, свобода рук піаніста не повинно мати нічого спільного з хиткістю рухів. Руки піаніста повинні економно працювати під час гри. Ще А.Алексєєв писав: "Те, що ми називаємо свободою, не є відсутність будь-якої напруги м'язів, але відсутність зайвої напруги, є перешкодою руху".

Вихованню основного ігрового відчуття – відчуття опори на клавіатуру – присвячені різні початкові вправи на *non legato*: "Крапельки", "Зайчики", "По колодах", "Веселка", "Парашутисти", "Схід і захід сонця" та інші.

Недоцільно переходити до гри *legato* перш, ніж учень не навчиться правильно спиратися на кожен палець: недоробки на початковому етапі навчання – наприклад "лежачі" 1-й і 5-й пальці – можуть згубно позначитися в подальшому.

Коли в учня з'явиться природний рефлекс опускання пальців в клавіатуру, треба перейти до гри *legato*. Освоєння починається на основі аплікатурної формули Ф.Шопена, використовуючи так звану "одинадцятилінійну систему" – дає можливість одночасного знайомства

з двома ключами, що дозволяє досить швидко розвивати техніку обох рук.

Формула Ф.Шопена пропонує найбільш природну постановку руки на клавіатурі: 1-й і 5-й пальці на білих клавішах, а 2, 3, 4-й - на чорних (Рис. 1.1). Цю формулу слід грати *non legato*, а потім зв'язуючи по дві, по три, та по чотири ноти штрихом *legato* (Рис. 1.2.1 – 1.5.2), домагаючись співучого звучання та плавного руху руки.

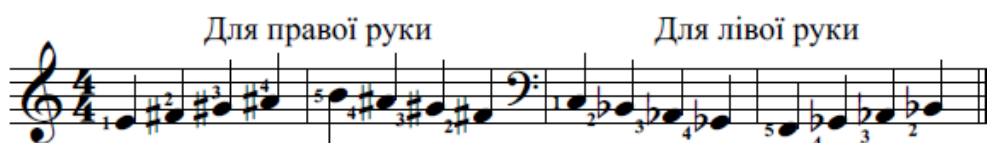


Рис. 1.1



Рис. 1.2.1

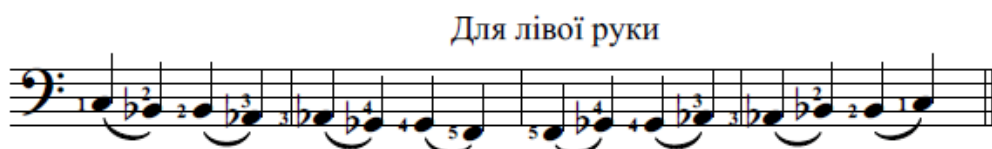


Рис. 1.2.2



Рис. 1.3.1

Для лівої руки

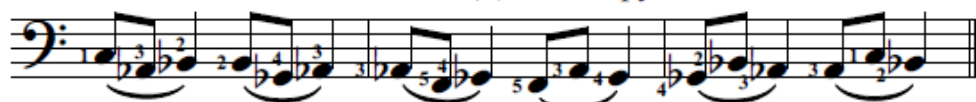


Рис. 1.3.2

Для правої руки

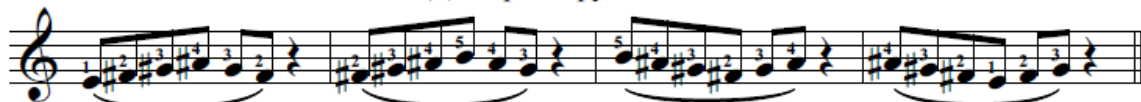


Рис. 1.4.1

Для лівої руки

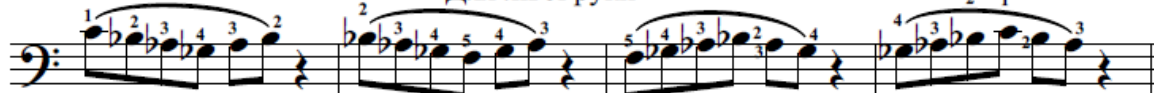


Рис. 1.4.2

Для правої руки



Рис. 1.5.1

Для лівої руки



Рис. 1.5.2

Коли пальці учня зміцніють і відчують клавіатуру, а руки стануть більш слухняними і гнучкими можна переходити до гри стаккато. Необхідно відзначити, що правильні навички гри нон легато значно полегшують роботу над прийомом стаккато



Початківцю піаністу корисні й спеціальні гімнастичні вправи, які допомагають відчувати гнучкість і спритність свого апарату, правильність постановки руки, посадки за інструментом, природність і зручність ігрових рухів. Гімнастика є також хорошим відпочинком серед уроку для учня молодших класів, увага якого хитка та недостатньо тривала. Дихальна гімнастика, вправи на досягнення свободи рук, плечей, спини – є дуже корисними у ранні роки навчання в класі фортепіано. Ігрові прийоми і гімнастичні вправи початкового етапу навчання звільняють руховий апарат, створюють загальну взаємодію його великих і дрібних частин, що в подальшому призводить до гармонійного розвитку піаністичної техніки.

Можна зробити висновок, що в перші роки навчання формуються основні навички технічного розвитку учня.

## **2.2 Формування основних елементів техніки**

Після того, як учень здобуде перші навички гри прийомом легато, буде вміти плавно з'єднувати звуки та контролювати рух мелодії слухом, можна приступати до роботи над гамами та іншими елементами техніки.

В даний час особливо велика увага приділяється гамам, арпеджію і акордам, в основі роботи над якими лежить позиційне мислення.

Гама - дуже важливий етап в роботі над розвитком техніки. Тут закріплюються і розвиваються навички гри легато та розвивається плавність і рівність мелодійної лінії, формується пальцева швидкість, учень поступово починає знайомитися з основними закономірностями аплікатури. Крім технічного розвитку учня, значення гам в тому, що вони розвивають учня в музичному відношенні – дають більш точні

знання про кварто-квінтову систему, виховують почуття ладотональності.

"Гамми вимагають активної уваги. Вони полегшують, звільняють руки і роблять їх більш вправними, дають їм невидимі крила, які допомагають швидко пролітати над клавіатурою " М. Лонг [18].

Гами відносяться до дрібної техніки, у зв'язку з цим дуже важливо будувати роботу на двох взаємопов'язаних напрямках:

**Перший головний напрямок** включає три фактори:

1) вже при грі початкових позиційних вправ пальці в legato чергуючись переступають по клавішах. Пальці не намагаються черговою клавішу, а активно беруть її – кінчик пальця контактує з клавішею тільки в момент вилучення звуку. Одночасно черговий палець займає позицію над наступною клавішею. Ця дія проводиться без зайвої напруги і без додаткового замаху, так як всі пальці знаходяться над клавіатурою. Пальці завжди направлені донизу;

2) рука переміщується слідом за пальцями, починається це переміщення в кисті. Повинна бути присутня повна синхронність роботи пальців з переміщенням ваги руки. Переміщення опори має досягатися без поштовхів. Таким чином, кисть активно взаємодіє з пальцями, як би окреслюючи контури пасажу, в той же час активні провідні пальці строго обмежують рухи кисті, не дозволяючи їй розбовтуватися;

3) пальці, що відіграли, разом з кистю переміщуються в бік руху, прагнучи звузити позицію руки. Завдяки цьому 1-й палець виявляється в найбільш зручному положенні для підкладання, а 3-й та 4-й палець - для перекладання позицій. До моменту підкладання рука повинна трохи відхилятися в сторону руху і тим самим давати можливість першому пальцю вільно наблизитися до чергової клавіші, взяти її без поштовху і додаткового замаху кисті.

Робота в цьому напрямку позбавляє незграбність, різкі переходи, непотрібні акценти, зайві рухи рук. Тим самим створюються умови для

плавної цілісності руху та звукової рівності, полегшується перехід до швидкого темпу, де всі дрібні рухи скорочуються.

**Другий напрямок** – це розвиток незалежності пальців, яке полягає в чотирьох діях:

- 1) швидке взяття клавiші подушкою пальця;
- 2) моментальне звільнення від тиску на клавiшу;
- 3) відскік попереднього пальця;
- 4) швидка підготовка чергового пальця над наступною клавiшею.

Кінцева мета цих дій полягає в тому, щоб всі чотири дії проводилися одночасно.

Робота в цьому напрямку сприяє розвитку активності, сили і незалежності пальців, досягненню ясного та рівного звуку, легкості пасажів, збереження всіх цих якостей у швидкому темпі.

Якщо завдання першого напрямку полягає в тому, щоб звільнити технічний апарат, то другий напрямок вносить в техніку дисципліну і організованість, підвищує здатність виконавця управляти технічними засобами.

Для розвитку пальцевої сили і незалежності кожного пальця корисно застосовувати чергування у повільному та швидкому темпі в таких вправах, як: гами, арпеджіо, етюди з повторенням сусідніх звуків (Рис. 2.1), трелями в повільному темпі (Рис. 2.2).



Рис. 2.1

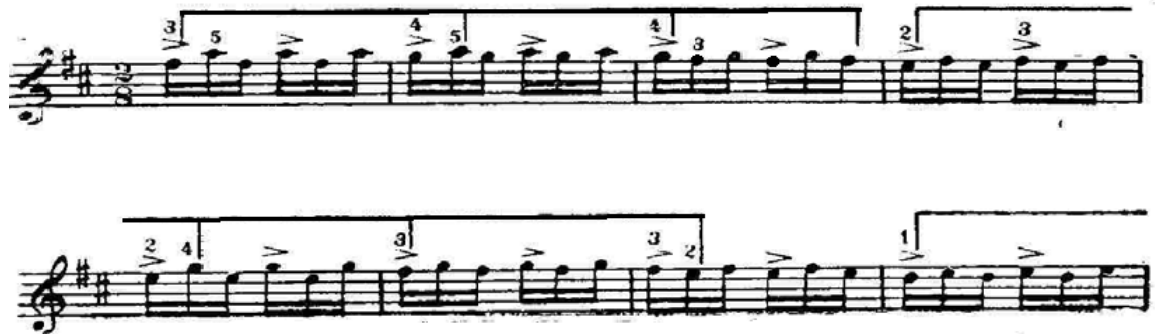


Рис. 2.2

Ці вправи допомагають відпрацювати одночасність удару одного пальця і підготовку наступного. Другий спосіб - це пунктирний ритм. Короткий звук повинен бути легким, а довгий - сильним. На довгій ноті рука приймає спокійне положення, а потрібні пальці треба підготувати, після чого відразу ж береться наступна пара нот (Рис. 3).

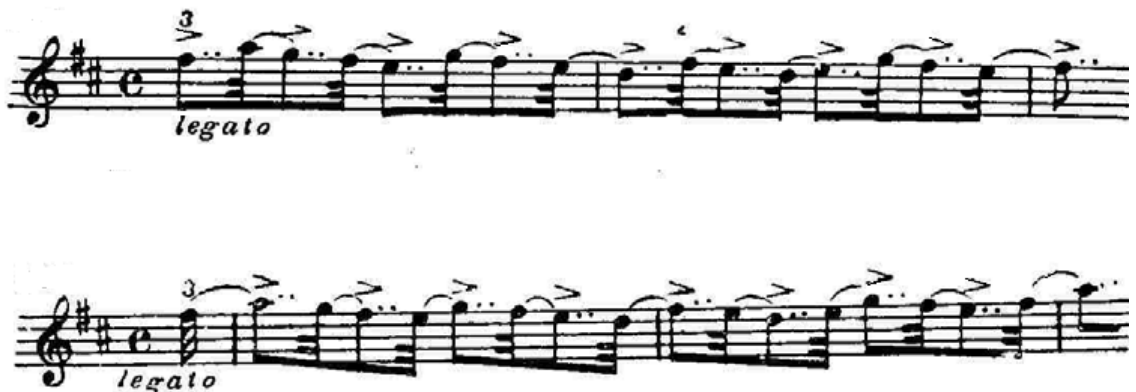


Рис. 3

З самого початку навчання гри на фортепіано учні зустрічаються з поняттям "Гама". Гама – це звукоряд, в якому перша і остання ноти збігаються за назвою, але знаходяться один від одного на відстані октави. Відстань між сусідніми ступенями у деяких видах гам може становити півтон, тон або півтора тону.

Перші дотики до клавiш, перші пісні побудовані на звичайних звуках гами. Спочатку учень знайомиться зі звучанням і будовою

мажорної гами, потім проспівує її, підбирає на слух одним пальцем нон легато в межах октави. Так поступово учень граючи штрихом нон легато буде гами від будь-якої клавiші. Тільки після того, як у свідомості дитини гама добре запам'яталася на слух від будь-яких клавiш, можна починати роботу над гами.

Вправи для початківців піаністів представляють собою комплекс постановочних вправ, що передбачає поступове включення в роботу всіх пальців. Мета всіх вправ – домогтися плавного безперервного виконання гам і гамообразних пасажів без поштовхів.

Часто бувають такі моменти коли учень першим пальцем чекає до останнього моменту і ривком бере потрібну клавiшу, це запізнення викликає поштовх, порушує рівність звучання. Тому необхідно стежити, щоб перший палець вчасно підкладався під долоню до потрібної клавiші. Рука в момент підкладання відхиляється в сторону руху і тим самим допомагає першому пальцю вільно наблизитися до потрібної клавiші. Підкладання першого пальця дугоподібним рухом нижче рівня клавiатури ускладнює підготовку нової позиції, особливо в швидкому темпі. Перший палець завжди повинен знаходитися наготові. Слух учня повинен контролювати рівність мелодійної лінії, яка повинна не порушуватися підкладенням першого пальця.

Для вироблення відчуття положення пальців в позиції Г. Нейгауз рекомендує грати вправу на плавне підкладання першого пальця в кожній тональності для правої руки (Рис. 4.1), для лівої (Рис. 4.1).

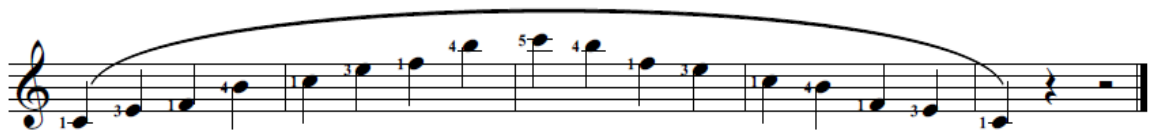


Рис. 4.1



Рис. 4.2

У зв'язку з цим корисно використовувати наступну вправу на перенесення руки з однієї позиції гами на іншу (Рис. 5). Вправа дозволяє відчувати в руці кожну позицію гами і допомагає початківцям учням краще засвоїти її аплікатурну формулу. Грати цю вправу потрібно спочатку правою рукою до кінця клавіатури і назад, а потім лівою, але вже в протилежному русі, а також в усіх тональностях. Вчити цю вправу потрібно різними штрихами: стакато, портаменто, нон легато.



Рис. 5

### Вправи на з'єднання позицій

Наступні вправи на з'єднання позицій повинні виконуватись з наступними рекомендаціями:

1. Поступове збільшення гамообразної лінії на один звук до заповнення всієї октави, спочатку в висхідному, потім в низхідному русі. Рекомендовано підкладати перший палець заздалегідь (Рис. 6.1).

2. Поступове збільшення гамообразної лінії в прямому і зворотному русі. Грати вправу безперервним рухом (Рис. 6.1), а також лівою рукою в протилежному напрямку

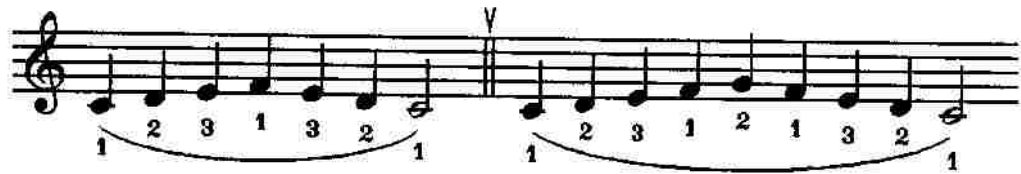


Рис. 6.1

3. Наступна вправа Г. Нейгауза на перекидання руки через перший палець (Рис. 6.2). Рекомендовано грати від повільного темпу до максимально швидкого.

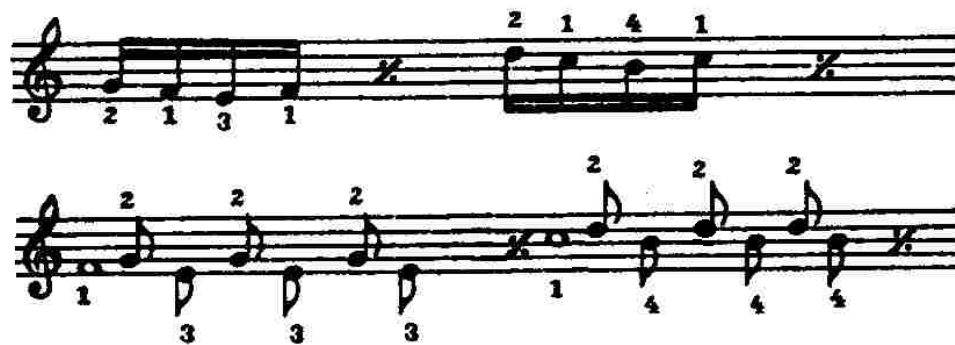


Рис. 6.2

Основна причина поштовхів та нерівності при виконанні гам – мала рухливість і напруженість першого пальця. Щоб забезпечити рівне і швидке виконання, необхідно підкладати перший палець непомітно, готуючи його заздалегідь, не змінюючи рівня кисті. При зміні позиції кисть переноситься через перший палець і вільно розташовується на клавішах наступної позиції. Кисть повинна бути на одному рівні при плавному та спокійному переміщенні, але в повільному темпі вона злегка повертається, щоб підготувати підкладання першого пальця. Рівність і повнота звучання досягаються при постійній роботі над відчуттям опори рук в клавіатуру.

## Вправи на підкладання першого пальця

1. Рух на октаву в різних напрямленнях треба грати всю гаму двома пальцями: перший – другий, перший – третій, перший – четвертий, перший – п'ятий, а ліва рука - від тоніки вниз.

Виконувати цю вправу необхідно в різних тональностях, домагаючись плавності звучання. У гамах зі знаками триматися ближче до чорних клавiшах, майже між ними, щоб при переходах з білих клавiш на чорні і назад не довелося рухати руку від себе і до себе.

2. Вправа Г. Нейгауза на виховання передбачливості першого пальця (Рис. 7)



Рис. 7

## Вправи, що розвивають рухливість першого пальця.

1. Непомітне підкладання першого пальця при з'єднанні позицій в гамі. Грати в різних тональностях (Рис. 8.1).



Рис. 8.1

2. Зближення першого пальця з іншими (Рис. 8.2). Варіанти аплікатури: I-III-I-III-I, I-IV-I-IV-I, II-I-II-I-II, III-I-III-I-III. Грати цю



вправу треба безперервним рухом секвенціями, що підіймаються по хроматизму.



Рис. 8.2

В цих вправах необхідно прагнути до рівного звучання та економічної рухливості виконання. Розучувати їх треба з поступовим збільшенням темпу: чим швидше темп, тим дрібніший рух пальців та дистанція між кінчиками пальців стає менше

### Вправи для розвитку незалежності і сили пальців

1. Спираючись на затриманий звук, треба вільно відкривати і закривати пальці, граючи при цьому восьмі ноти (Рис. 9.1). Руху пальців супроводжується невеликий бічний рух всієї руки.



Рис. 9.1

2. В наступній вправі восьмі ноти виконуються різними штрихами (Рис. 9.2). При виконанні кисть злегка повертати в сторону п'ятого пальця.



Рис. 9.2

При роботі над гаммами корисно показати динамічні відтінки: при русі мелодії вгору поступово посилюючи звучність, при зворотному русі – зменшувати динаміку.

Можливі варіанти завдань на контрастну динаміку: права рука грає форте, а ліва – піано, та навпаки.

Темп потрібно додавати поступово, у кожного учня свій темп;. Головним критерієм є рівність, ясність звуку та аплікатурна точність. Корисно грати в швидкому темпі: учень починає швидше думати, об'єднувати цілі групи дрібних нот на одному диханні і це допомагає йому грати легше і швидше. "Щоб грати швидко, треба швидко думати" І. Гофман[8].

У середніх і старших класах для переходу до швидкого темпу можна використовувати такі ритмічні вправи (Рис. 10.1, 10.2)

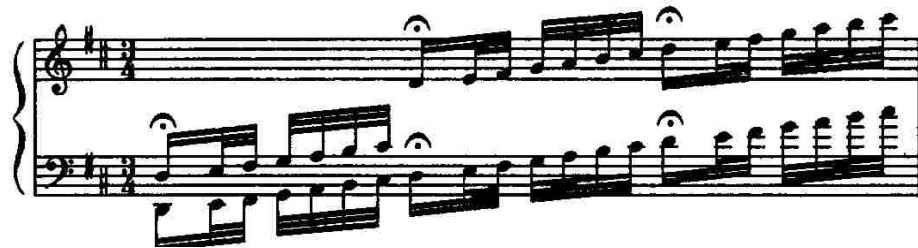


Рис. 10.1



Рис 10.2

### Прийоми роботи над розвитком акордової техніки

Акорди граються спочатку окремо кожною рукою по три ноти: дуже важливо при перенесенні на наступну октаву уявно готувати акорд, опускати руку треба м'яко, але на міцні пальці. Акорд слід брати пальцями не напружуючи при цьому кисть, з пружною опорою зап'ястя. З четвертого класу можна починати грати акорди по чотири звука, за умови що в учня велика рука. Обов'язково дослухувати кожен акорд і не поспішати.

1. Для того щоб акорд був узятий стійко, можна повчити його таким чином: Взяти октаву, відчутти пружність зводу і всієї руки, потім легкими рухами пальців брати середні звуки акорду (Рис. 11.1, 11.2).



Рис. 11.1



Рис. 11.2

2. Наступну вправу треба грати використовуючи звернення тонічного тризвуку в усіх тональностях (Рис. 11.3).



Рис. 11.3

3. Грати обидва акорди в глиб клавіатури з розширенням долоні (Рис. 11.4). Після взяття другого акорду – долонь звужується та повертається у загальне положення. Цю вправу також грати зі зверненнями тонічного тризвуку в усіх тональностях.

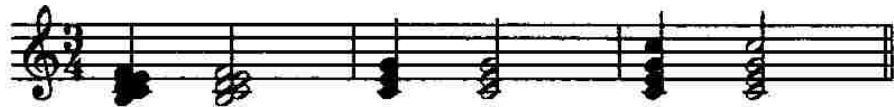


Рис. 11.4

### Способи роботи над короткими арпеджіо

Вправи виконуються вгору і вниз кожною рукою окремо.

1. Кожне звернення короткого арпеджіо грати по два рази (Рис. 12.1). Рука повинна знаходитися на позиції акорду, а арпеджіо грається як би всередині цієї позиції. Рекомендовано проводити невеликий супінаційний поворот на 5-му пальці, після чого всю руку переносити на перший палець.



Рис. 12.1

2. Для формування позиційного відчуття в руці можна вчити кожне звернення тризвуку таким чином: На затриманому акорді перевіряти пружність і стійкість всієї руки, відчувати, як вага руки спрямовується крізь пальці в клавіші (Рис. 12.2).



Рис. 12.2

### Способи роботи над довгими арпеджіо

В програмі по класу фортепіано вивчення довгих арпеджіо вводиться з 4 класу окремо кожною рукою. На цьому етапі необхідно показати прийом переміщення рук з позиції на позицію без дотримання легато в момент з'єднання позицій. Цей прийом допомагає учневі швидше виконувати довгі арпеджіо, так як повторення однакового чергування пальців в кожному пасажі допомагає виробити автоматизм рухів і в результаті прискорити темп.

Необхідно пам'ятати, що довгі арпеджіо на легато дітям важкі, так як звуки розташовані далеко один від одного, що викликає значне розтягнення пальців і вимагає спритності при підкладанні першого пальця. Тому необхідно готувати перший палець заздалегідь.

#### 1. Вправа на підкладання першого пальця в довгих арпеджіо:

Спочатку грати в дві октави, потім додати до чотирьох октав. Необхідно стежити за рівністю звучання та гнучким підкладенням першого пальця (Рис. 13.1).

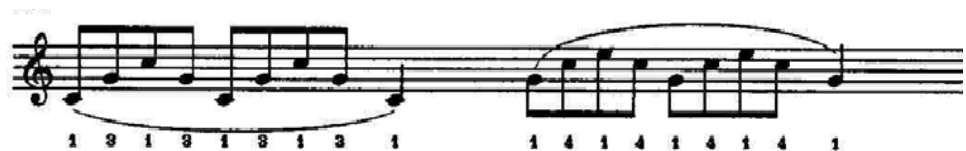


Рис. 13.1

2. Лінія арпеджіо до першого та другого пальця (Рис. 13.2). Назад – з перекладанням через перший палець. Ліва рука грає вниз від ноти "До" першої октави. Перший палець треба готувати заздалегідь і непомітно. Кисть повинна знаходитися на одному рівні перед

підкладенням. Після підкладання першого пальця вся долоня відразу ж переноситься через нього і широко розташовується на наступній позиції.

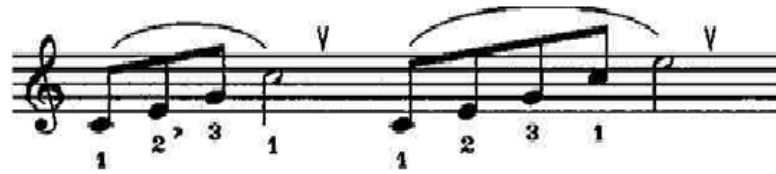


Рис. 13.2

3. Вправа на з'єднання позицій, переміщення руки через перший палець (Рис. 13.3). Грати цю вправу в повільному темпі та в максимально швидкому.



Рис. 13.3

### Способи роботи над ламаними арпеджіо

1. Рух руки повинен бути паралельно малюнку мелодії, всі пальці повинні збиратися до п'ятого пальцю. На п'ятий палець треба добре спиратися (Рис. 14.1). Також грати, схоплюючи останню ноту в кулак рухом руки вгору (супінація) – перед цим треба відкрити долоню і пальці.

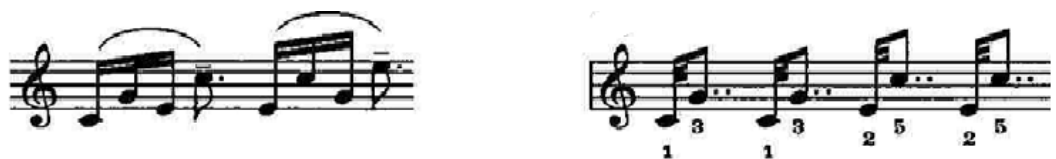


Рис. 14.1

Наступна вправа допомагає розвинути долоні м'язи і допомагає відчувати інтервал (Рис. 14.2).



Рис. 14.2

Наступна вправа – це вправа на зміну позицій кисті на клавіатурі (поворот до п'ятого пальцю): перший палець треба переміщувати до другого, а восьмі грати, не відриваючи палець від клавіші (Рис.14.3).



Рис. 14.3

Наступна вправа на тремоло.

Таким чином, засвоєння гам, акордів і арпеджію необхідно учневі для оволодіння основними формулами, з яких розвиваються різноманітні фактури. Фортепіанні пасажі складаються головним чином з різних комбінованих гам і арпеджію. Якщо ми будемо розвивати руки на цих

елементах, і паралельно будемо вивчати пасажі, то нам буде легше оволодівати цією технікою.



Рис. 14.4

Всі ці вправи зміцнюють м'язові долонні згиначі пальців, а також провідні, короткі та протиставні м'язи різних пальців (Рис. 15а,б):

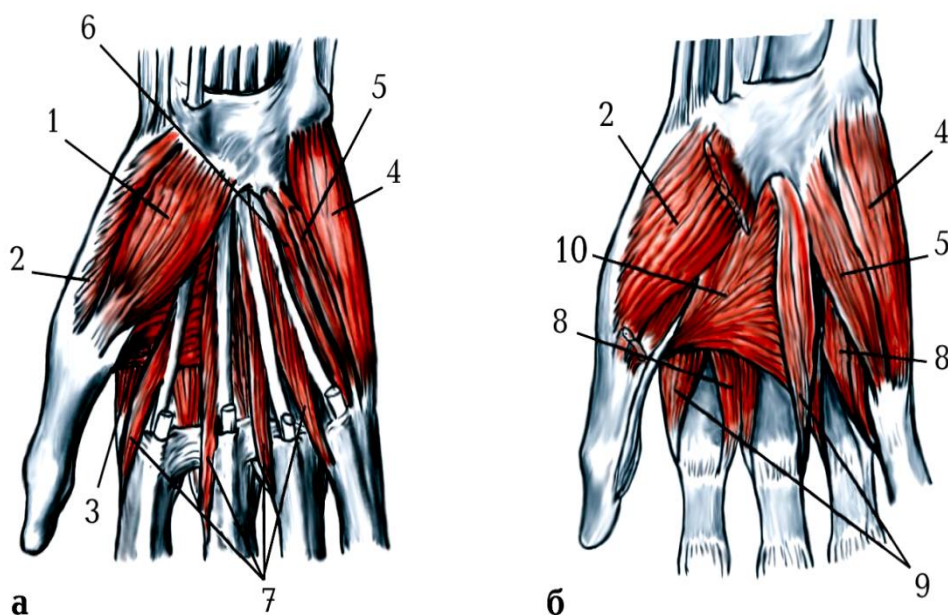


Рис. 15а,б. Долонна та тильна поверхні шару м'язів правої руки:



1 – протиставний м'яз великого пальця кисті (*m. opponens pollicis*); 2 – короткий відвідний м'яз великого пальця кисті (*m. abductor pollicis brevis*); 3 – короткий м'яз-згинач великого пальця кисті (*m. flexor pollicis brevis*); 4 – привідний м'яз великого пальця кисті (*m. adductor pollicis*); 5 – відвідний м'яз мізинця (*m. abductor digiti minimi*); 6 – короткий м'яз-згинач мізинця (*m. flexor digiti minimi brevis*); 7 – протиставний м'яз мізинця (*m. opponens digiti minimi*); 8 – червоподібні м'язи (*mm. lumbricales*); 9 – долонні міжкісткові м'язи (*mm. interossei palmares*); 10 – тильні міжкісткові м'язи (*mm. interossei dorsales*).

Таким чином, засвоєння гам, акордів і арпеджіо необхідні учневі для оволодіння основними формулами, з яких розвиваються різноманітні фактури.

### **2.3 Основні недоліки в процесі розвитку техніки і шляхи їх подолання**

#### **I. Відсутність контакту з клавіатурою.**

Налагоджений контакт з клавіатурою іноді порушується в період, коли починається посилена робота над активізацією пальцевого удару.

Відомо, що для активізації пальцевого удару необхідно тренуватися в повільному темпі, високо піднімаючи пальці і швидко опускаючи їх на клавіші. Звичайні недоліки і труднощі полягають в тому, що, працюючи над чіткими, активними пальцями, учень ізольовує їх від кисті, яка стає нерухомою, а переміщуючи руку – знижує активність пальців.

Одним з критеріїв збалансованого співвідношення цих двох видів робіт є звуковий результат. Іншим показником якості, є полегшення технічного виконання – прийоми не повинні викликати скутість, а навпаки, призводити до більшої свободи, стійкості і зручності.

Для того щоб учень-піаніст навчився активному пальцевому удару, не втративши при цьому відчуття вільних рук, можна користуватися допоміжними способами роботи, такими, як:

1. Грати повільно, як би повисаючи на кожному кінчику пальця – це допоможе досягненню глибини і зв'язності.

2. В середньому темпі грати легко і плавно, ведучи руку як смичок, пальці не повинні високо підійматися – цим способом досягається пластичність, легкість, полегшується перехід до швидкого темпу.

3. Грати активним пальцевим стаккато, в той же час окреслюючи контури пасажів об'єднуючим рухом руки – цей прийом сприяє на активізацію кінчиків пальців, їх чіткості, зберігаючи при цьому гнучкість музичного фразування.

Такі вправи доцільно вести на різному музичному матеріалі: найкраще використовувати швидкі одноголосні послідовності, мелодії кантиленного характеру та акорди.

## II. Тряска рук.

Поширеним недоліком в технічному розвитку учнів є тряска руки чи кисті, при кожному ударі пальця. Найчастіше вона зустрічається в учнів з слабкими дорсальними м'язами рук, однак, зародившись в школі, нерідко залишається на довгий період. Також зустрічається і в учнів старших класів, які вирости і фізично зміцніли. Виправлення цієї проблеми потребує чимало зусиль. Шкідливість цієї тряски стає відчутною і явною для учня лише тоді, коли він доростає до важких творів, що йдуть в швидких темпах.

Для того щоб успішно боротися з цією поганою звичкою, потрібно, як завжди зрозуміти причину її виникнення. Учні починають трясти рукою, зокрема, тому, що не відчують сили і самостійності в своїх слабких пальцях.

Отже, завдання полягає в тому, щоб відчуті можливість самостійного пальцевого удару. Для цього може застосовуватися наступна вправа: при повільному грі пасажу однією рукою, інша рука повинна тримати граючу руку в кисті, перешкоджаючи будь-яким її рухам. Перед взяттям чергового звуку палець злегка підводиться і тихо, але самостійно вдаряє по клавіші. Потренувавшись так протягом деякого часу, учні починають відчувати самостійність своїх пальців. Коли виходить тихо, потрібно спочатку зняти підтримку другої руки, а потім поступово збільшувати силу пальцевого удару. Надалі слід додавати і темп. При уважній роботі учні позбавляються від цього шкідливого недоліку протягом декількох місяців, після чого потрібно переходити до гри, в якій бере участь і вага руки.

### III. Нерозвиненість першого пальця.

Предметом особливої турботи в процесі занять з учнем стає перший палець. За своєю природою він важкий і не пристосований до самостійного удару. Руки учнів з нерозвиненим першим пальцем не в змозі добитися швидкості та спритності.

Для того щоб учень навчився активізувати перший палець, потрібно потренуватись над вправою, яка розвиває вільний та самостійний рух.

Для цього треба покласти руку на кришку рояля і підводити вільний перший палець спочатку до 2-го, потім до 3-го, 4-го, 5-го пальців правої і лівої руки. Кисть вільна, трохи відводиться в сторону, а перший палець повинен швидко, легко і вільно переміщатися під долоню.

На клавіатурі можна пограти такі вправи:

В першій вправі (Рис. 16) треба спиратися на п'ятий палець. В цей час перший палець повинен вільно переміщуватись та бути закругленим. Кисть гнучка, трохи розкривається на кожен звук. Восьмі повинні бути легкими. Треба повторювати цю вправу в різних октавах.



Рис. 16

Наступна вправа має назву "Крапельки" (Рис. 17). В цій вправі треба спиратися на третій палець, а перший палець повинен бути легким, без опори опускати на кожну з восьмих, які звучать на фоні довгого звуку. Треба повторювати цю вправу на октаву вище.



Рис. 17

Наступну вправу треба виконувати переміщенням першого пальця з чорної клавіші на білу (Рис. 18). Всі пальці зібрані разом і направлені вниз, перший палець опускається м'яко біля чорних клавіш.

Крім спеціальних вправ працювати над розвитком першого пальця можна на будь-якому матеріалі, де він часто зустрічається.



Рис. 18

#### IV. Слабкий п'ятий палець.

Дуже часто доводиться зустрічатись з невмінням виділяти верхню ноту в акордовій фактурі п'ятим пальцем руки. У кращому випадку верхній звук відрізняється від інших лише трохи. Тим часом, в фортепіанній літературі є багато прикладів, де верхній звук повинен домінувати над рештою звучністю і в піано і в форте. Сама слабкість п'ятих пальців виникає через музичну і слухову не контрольованість. Така проблема дійсно призводить, з одного боку, до фізичної нерозвиненості п'ятого пальця, а з іншого – до невміння допомогти йому доцільним нахилом руки.

Від ясності музичних уявлень залежить активність різних пальців в акорді. Бувають випадки, коли потрібно, щоб яскравіше звучав середній голос.

Щоб розвинути п'ятий палець, існує дві вправи (Рис. 19.1, 19.2).



Рис. 19.1. Вправа №1. Активність п'ятого пальця



Рис. 19.2. Вправа №2. Активність п'ятого пальця

Головне – це завжди стежити за звучанням п'ятого пальця в творах, які вивчаються, в результаті такої уваги палець зміцніє. Необхідно додати, що винахідливість в роботі повинна стосуватися також і способів гри: на високому чи низькому рівні кисті грати певний уривок, короткими або довгими пальцями, з великим чи меншим розмахом руки. Іноді причиною поганого виконання може стати невдала аплікатура, а іноді в крайніх регістрах потрібно подбати про відповідний нахилі корпусу. Але що найважливіше – це те, що в заняттях не слід відкладати виправлення недоліків на потім, недолік потрібно виправляти відразу, не сподіваючись, що при повторному програванні він виправиться сам по собі.

## ВИСНОВКИ

У результаті дослідження ми дійшли наступних висновків:

1) проаналізували навчально-методичну літературу та визначили поняття "техніка". Невірно розуміти техніку як явище, що стосується швидкості, сили пальців та витривалості, техніка – поняття більш широке, воно включає у себе то, чим повинен володіти майбутній учень-піаніст, який прагне до змістовного виконання;

2) охарактеризували принципи технічного розвитку поряд з розвитком музичних уявлень. Отже, принципи розвитку технічних навичок для створення найбільш сприятливих умов вираження змісту музичного твору можна кваліфікувати так: економія та доцільність рухів; пластичність та гнучкість апарату; активність рук і моторика в пальцях; звуковий результат. Домагаючись з перших кроків навчання об'єднати музично-звукове подання, необхідно розвивати перераховані принципи, вдосконалювати їх протягом усього періоду навчання;

3) розглянули основні принципи розвитку техніки на початковому етапі навчання. Фундаментом розвитку техніки піаніста є контакт з клавіатурою, це вміння направити вагу руки в клавіатуру, вміння користуватися вагою вільної руки. Вихованню основного ігрового відчуття – відчуття опори на клавіатуру – присвячені різні початкові вправи на *non legato*. Формула Ф.Шопена пропонує найбільш природну постановку руки на клавіатурі для учнів початківців;

4) розглянули систему прийомів і методів, що застосовуються на практиці у формуванні техніки на кожному етапі навчання учня-піаніста. У процесі навчання учні весь час накопичують знання та знаходять форми технічної роботи. Кожен новий твір ставить перед учнем нові технічні завдання. Без вивчення гам, акордів і арпеджіо, без виробленої звички до аплікатури, встановленої для цих технічних формул, учням надзвичайно важко працювати над етюдами і п'єсами, де ці елементи

техніки широко застосовуються. Необхідно пам'ятати, що вся техніка класичного періоду насичена гамами та їх послідовностями або окремими її видами, і для учня-піаніста, котрий не працював систематично над гамами, ця техніка буде завжди перешкодою для нього, а нерозвинене позиційне мислення ускладнить в оволодінні романтичної фактури музичних творів. Ефективність виконання перелічених теоретичних принципів і вправ перевіряється загальним рівнем технічного розвитку учнів, к ним відносять технічні заліки, а вміння точно і виразно передати зміст музичних творів – академічні концерти. Говорячи про результативність використання вправ, необхідно враховувати загальний рівень музично-технічного розвитку учня;

5) визначили шляхи подолання технічних недоліків. Іноді причиною поганого виконання може стати невдала аплікатура, а іноді в крайніх регістрах потрібно подбати про відповідний нахилі корпусу. Але що найважливіше – це те, що в заняттях не слід відкладати виправлення недоліків на потім, недолік потрібно виправляти відразу, не сподіваючись, що при повторному програванні він виправиться сам по собі.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Изд. 3-е, дополненное. М.: Музыка, 1978. 286 с.
2. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка, 1974. 335 с.
3. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. М.: Музыка, 1973. 137 с.
4. Блок О.О. Збірка творів у восьми томах. М.—Л.: Державне видавництво художньої літератури, 1962. Т. 6. Проза. 1918-1921. С. 160-168.
5. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. М.: Классика-XXI, 2004. 100 с.
6. Вовк М.В. Основи української музично-інструментальної педагогіки: Навч. посібн. Івано-Франківськ: Видавництво “Плай” ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2009. 170 с.
7. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: ЛДМА, 2001. 244 с.
8. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / пер. с англ. Г. Павлова; ред., вступ. ст. и прим. Г. М. Когана. М.: Музгиз, 1961. 223 с.
9. Денисов Е. Діагностика умінь композиторської техніки: навч.-метод. посібник. К.: Логос, 1998. 29 с.
10. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. 462 с.
11. Коган Г. Работа пианиста. М.: Классика-XXI, 2004. 204 с.

12. Кременштейн Б.Л. Педагогика Г.Г. Нейгауза. М.: Музыка, 1984. 89 с.
13. Кремлев Ю.А. Выразительность и изобразительность музыки. М.: Госмузиздат, 1962. 52 с.
14. Корто А. О фортепианном искусстве (статьи, материалы, документы). М.: Музыка, 1965. 121 с.
15. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. М.: Музыка, 1966. 112 с.
16. Кузнецова О.А. Розділ «Музыка»: книга: Вища педагогічна освіта і наука України: історія сьогодення та перспективи розвитку. / ред. Рада. вид.: В.І. Кремінь (Гол.): 2009. К.: Знання України 2009. 431 с.
17. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой: Учеб. пособие. – 2-е изд., доп., перераб. М.: Музыка, 1985. 136 с.
18. Лонг М. Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.-Л.: 1966. 308 с.
19. Мазель В. Музыкант и его руки: Физиологическая природа и формирование двигательной системы. СПб.: Композитор (СПб.), 2002. 180 с.
20. Маркова А.К. Формирование мотивации учения: кн. для учителя. М. : Просвещение, 1990. 191 с.
21. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Музыка, 1977. 127 с.
22. Назаренко І.М. Шляхи формування виконавської майстерності майбутнього вчителя-музиканта // Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: Педагогіка. 2011. №6. С.132-138.
23. Назаров, И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. Л. : Музыка, 1969. 133 с.
24. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М. : Музыка, 1967. 309 с.

25. Николаев А. Школа игры на фортепиано: Учеб. пособие. М.: Госмузиздат, 1961. 177 с.
26. Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. – 4-е изд., доп. Л.: Изд-во «Музыка», 1986. 80 с.
27. Савшинський С. Пианист и его работа. М.: Классика-XXI, 2002. 244 с.
28. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.: Классика XXI, 2004. 192 с.
29. Смородський В.І. Педагогічна діагностика сформованості виконавських навичок гри на фортепіано //Науковий часопис Національного педагогічного ун-ту імені М.П.Драгоманова. - Серія № 14: Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць. К.: НПУ імені М.П.Драгоманова, 2015. Вип. 19 (24). С. 139-143.
30. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.– Л.: АПН РСФСР, 1947. 355 с.
31. Тимакин Е. Воспитание пианиста. М.: Сов. композитор, 1984. 128 с.
32. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1965; 3-е вид. М., 2004. 609 с.
33. Шапаренко, П. П. Анатомія людини [Текст] : підручник. У 2 т. К. : Здоров'я. Анатомія людини. Т.2. Київ : "Здоров'я", 2005. 372 с.
34. Яков Мільштейн. Константин Николаевич Игумнов. М.: Классика-XX. 1975. 472 с.