

Муниципальное автономное учреждение дополнительного  
образования муниципального образования  
«Светловский городской округ»  
«Детская школа искусств г. Светлого»

Методическое сообщение на тему  
**«Работа над этюдами в ДМШ.  
Этюды К. Черни»**  
преподавателя по классу фортепиано  
Кошелевой Елены Михайловны

2020 г.

## **РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ И УМЕНИЙ У УЧАЩИХСЯ ФОРТЕПИАННЫХ КЛАССОВ**

Прежде всего, следует выяснить, что такое техника музыканта-исполнителя. В узком смысле - это всё то, что характеризуется словами: ловко, чётко, с блеском, без видимого напряжения и т. д. Техника в широком смысле - это умение художника выразить то, что он хочет выразить. Это способность материализовать задуманное в звуках, если речь идёте о музыке, в красках, если это касается живописи, в словах - у писателей и т. д. Без сознательного и целенаправленного развития техники невозможно достигнуть каких-либо практических результатов в искусстве игры на фортепиано, а также в любом другом искусстве. Чем выше развита техника, тем лучше. Одной из важнейших задач, встающих перед преподавателем - пианистом при работе с учеником, является выработка у ученика умения безошибочно, точно и чисто попадать пальцами именно на те клавиши, которые обозначены в нотном тексте. Успех в достижении этого зависит от того, насколько уверенно учащийся ориентируется на клавиатуре инструмента, насколько хорошо он знаком с ней. Хорошее знакомство приходит с опытом, с многолетней игровой практикой. Прежде всего, педагог должен сосредоточиться на том, чтобы не допускать в игре ученика никаких неточностей, «цепляний» соседних клавиш.

Почему же играть на рояле чисто так важно? Вопрос далеко не риторический. Каждому понятно, что аккуратная и точная игра лучше неаккуратной и неточной.

Всем обучающимся игре на фортепиано знаком такой термин как «забалтывание». Произведение, которое поначалу неплохо выходило у ученика, вдруг перестаёт получаться: движения рук становятся неловкими, налаженная, казалось бы, система игровых приёмов сглаживается, пальцы играющего теряют подвижность, «каменеют». Всё это происходит в результате постоянной игры в быстром темпе. Для того, чтобы восстановить прежнюю форму, ученику нужно тотчас вернуться к работе в медленном темпе и играть неудающееся место ясно, аккуратно и, главное, медленно, упорно продолжая в том же духе до тех пор, пока количество правильных повторений не окажется достаточным, чтобы вытеснить из головы спутанную звуковую картину. Нужно добиться того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчётливой; пальцы должны и будут ей повиноваться.

Вопросу о медленной игре следует уделить особое внимание. Известно, что в начальный период выработки основных технических умений и навыков ей принадлежит ведущая роль. Налаживая игровые движения, осваивая клавиатуру, учащийся исполняет произведения, разучиваемые им, преимущественно в медленных темпах. Нет ничего более естественного: так медленны и неуверенны движения человека, впервые имеющие дело, например, с пишущей машинкой. Медленно играют не только начинающие пианисты, но и их более опытные коллеги, сталкивающиеся с новым для себя музыкальным материалом. Насколько медленным должен быть темп? Он должен быть таким, чтобы у играющего постоянно сохранялось ощущение, что каждый палец попадает точно на нужную клавишу, встаёт на неё уверенно и прочно, не задев «по пути» никакую другую.

Как добиться того, чтобы рояль ученика не звучал резко и грубо? Прежде всего, надо проследить, чтобы юный пианист не толкал пальцем клавишу, не стучал и не бил по ней. Нужно мягко, глубоко и плотно погружать палец в клавишу. Следить, чтобы кисть выполняла роль рессоры.

Работа над красочной стороной фортепианной техники имеет один непереносимый аспект - формирование у начинающего пианиста навыка совершенно ровной игры. Учащийся должен уметь играть достаточно продолжительные фрагменты музыки абсолютно ровным звуком. Это необходимо ему для дальнейшего развития. Постепенный подъём *crescendo*, как и постепенный, без «провалов», спад звучности на *diminuendo*, предполагает на предварительных стадиях работы пианиста идеально выровненную звуковую основу. Техническая, пальцевая трудность заключается здесь в том, что пальцы человека от природы имеют разную силу и подвижность. Одни, например, 1-й и 2-й пальцы, сильнее, другие - 4-й и 5-й - слабее. Особенно слаб в мышечном отношении 4-й палец. К тому же правая рука пианиста обычно сильнее. Но тем не менее от играющего требуется, как уже говорилось, практически идеальная выравненность звуковых линий. Для того чтобы звук стал ровным необходимо развивать слабые пальцы, подтягивать их к уровню сильных. Это одна из специфических и важных задач развития пальцевой техники учащегося. В интересах её решения никогда не следует заменять аппликатуру со слабых пальцев на сильные. Полезны также специальные упражнения для слабых пальцев. Например, трели для 3-4-5 пальцев. Во избежание мышечных перенапряжений у учащихся нужно начинать такие упражнения с самых

медленных темпов, и лишь в дальнейшем, по мере натренированности, темп можно постепенно прибавлять.

Проблема ровности игры пианиста имеет, наряду со звуковой, и ещё одну сторону - ритмическую. Любой технической работе учащегося над каким-либо трудным эпизодом должно предшествовать ритмическое выравнивание музыкальной ткани. Техническая погрешность и ритмическая неровность, как правило, две стороны одной медали. Нетрудно обычно предсказать, слушая игру учащегося, что то место в произведении, которое у него получается неритмично, в медленном темпе, не получится технически - в быстром.

Важным компонентом техники пианиста является также скорость. Техника, как её ни трактовать, предполагает способность музыканта к быстрой и ловкой игре. А быстро играет на рояле тот, кто умеет быстро думать в процессе игры. Это значит легко и непринуждённо ориентироваться в мгновенно изменяющихся игровых ситуациях, держать под контролем исполнение при самых больших скоростях, уметь воссоздать в слуховом представлении звуковые последовательности, проносящиеся в самом стремительном движении.

Ещё одним аспектом пианистической техники можно назвать выносливость. На первый план здесь выходит вопрос о правильности организации игрового аппарата учащегося, о свободе движений рук, умении противостоять разного рода мышечным напряжениям («зажимам»), естественно возникающим в процессе игры. Зажимы возникают обычно от:

1) Чрезмерного напряжения плеча, локтя и кисти играющего. Отсюда задача педагога - добиться от ученика «сбрасывания» этого напряжения;

2) преувеличенных замахов пальцев;

3) излишнего давления пальцев на клавиатуру, что препятствует лёгкости и свободе игрового процесса;

4) напряжений, возникающих в группах мышц, непосредственно не занятых в данный момент в игровых действиях ученика. Это могут быть мышцы лица, шеи, спины и т. д.;

5) «остаточных напряжений», т. е. напряжений, остающихся в группах мышц, закончивших в какой-то момент свою работу и не получивших необходимого расслабления;

б) напряжений, непроизвольно возникающих непосредственно перед трудным в техническом отношении местом и т. д.

## РАБОТА НАД ЭТЮДАМИ

Учебные этюды занимают промежуточное положение между упражнениями и пьесами. В них всегда имеется определённое, эмоциональное содержание.

Игра этюдов позволяет уделять больше внимания преодолению двигательных трудностей, чем игра пьес, а с другой стороны - требует более тонкой техники и большого разнообразия красок, чем игра упражнений. Поэтому работа над ними должна занимать видное место на протяжении всего обучения.

При этом желательно, чтобы трудность этюдов была несколько выше технической трудности одновременно проходимых пьес. Этим обеспечивается большая лёгкость технического усвоения пьес и возможность большей отдачи внимания чисто художественной работе.

Этюды требуют тщательной отделки, как и пьесы; в противном случае они тормозят работу над пьесами. Их нужно накапливать; только тогда они приносят настоящую пользу.

При планировании нужно учитывать, чтобы все этюды были разными: для старшеклассников наряду с инструктивными должны иметь место романтические этюды; в младших - инструктивные и этюды советских композиторов. Все этюды учат наизусть, в целях тренировки памяти и лучшего качества звука. При изучении инструктивных этюдов возможно использование маленькой, короткой педали, чтобы она не отвлекала ученика.

Есть два подхода к изучению этюдов:

- 1) много мелких этюдов
- 2) мало крупных этюдов

Первый подход для младших классов, второй-для старших.

Жанр этюда образовался в начале XIX века. Создателем его был Муцио Клементи. Сначала это были различные упражнения для развития техники вообще. У Клементи есть сборник «Путь к Парнасу». В него входили

полифонические, разно-жанровые пьесы, этюды. Последователями Клементи стали Мошелес, Крамер, Черни, Бертини. Они сузили значение этюда и превратили в упражнения для развития техники пальцев, которые несут определённый музыкальный смысл.

Этюды бывают на разные виды техники: пятипальцевые, гаммаобразные, арпеджированные, трельные, интервальные, аккордовые, хроматические и т. д. Они также делятся на стилевые направления: инструктивные, концертные, этюды советских композиторов, классические, романтические, виртуозные этюды-пьесы, этюды русских композиторов.

1.Инструктивные, классические этюды - это чисто технические упражнения, лаконичные по структуре, лёгкие в гармоническом отношении. Они развивают пальцевую беглость, подготавливают к исполнению произведений венских классиков.

Этюды Клементи играют в старших классах. Они вырабатывают выносливость рук. Этюды позиционны. Существует 29 этюдов под редакцией

Таузига. У Крамера есть 60 изобразительных этюдов под редакцией Бюлова. Они просты по фразировке, структуре. У Черни этюды разной трудности. Это самый распространённый материал. Для него характерны этюды собирательные (ставится несколько задач) и этюды на заданную техническую формулу. Среди них много этюдов на подкладывание 1-го пальца, частая смена динамики. Они учат учащихся охватывать большой диапазон клавиатуры.

2.Этюды советских композиторов. Они широко используются в работе с малышами, так как эти этюды эмоциональные, яркие, образные, учат ощущению клавиатуры, координации рук, что требует большого слухового контроля. Все эти этюды - на смену движения рук, штрихов. Для маленьких учащихся можно использовать этюды Гнесиной, Гедике - ор. 47, ор. 32, ор. 8, Кабалеvского, Косенко, Гольденвейзера, Волкова, маленькие этюды для начинающих...

3. Этюды русских композиторов. Для старшего возраста, но играть их обязательно. Эти этюды яркие, сочные по музыкальной ткани; разные по фактуре, полифоничные, многоплановые. В них присутствует полиритмика, техника двойных нот, контрастная динамика.

4.Романтические. Это этюды, например, Мошковского, Гензельта. Для них характерны: красивая мелодика, различные фактурные трудности, очень

яркая, сочная динамика. Они большие по размеру, вырабатывают пальцевое легато.

5.Этюды-пьесы. Обычно в них 3 части. Они имеют музыкальный смысл, выразительны, вырабатывают полётность, нужна педаль. Такие этюды играют в старших классах. Среди них: Майкапар «Бурный поток», «Токкатина»; Ильинский «Волчок».

### **Карл Черни и его этюды**

Карл Черни был выдающимся фортепианным педагогом, из школы которого вышли такие виртуозы как Ф. Лист, А. И. Зилоти. Черни принадлежит более тысячи произведений. Многие начинающие пианисты учатся на его этюдах ор. 299, ор. 740. Черни стремился раскрыть индивидуальность учеников. Он воспитывал в них всесторонне развитых музыкантов, обладающих творческой волей и высоким пианистическим мастерством, развивал в учениках умение серьёзно, планомерно работать, воспитывал дисциплину чувств и мысли. Он не одобрял длительной работы над одним произведением, считал, что пианист обязан владеть не менее чем 100 произведениями разных жанров.

Нет ни одного пианистического приёма, которому не уделит бы внимания Черни. Его этюды подготавливают к овладению двойными нотами, всевозможными типами арпеджио и гамм, подкладыванием 1-го пальца. Широко представлена техника украшения, значительное место отведено октавной, аккордовой, репетиционной фактуре. Большинство его сборников открывается этюдами, построенными на До мажорных гаммаобразных пассажах.

Огромное место в этюдах и упражнениях Черни, наряду с гаммаобразными пассажами, занимает арпеджио. Он чаще обращается к мажорным арпеджио. Менее характерны короткие, чем длинные и ломаные, которые представлены в изобилии. Также Черни использует арпеджио D7 с обращениями, ум. 7, арпеджио с чередующимися руками, арпеджио с пропущенной терцией или квинтой. Такого рода этюды незаменимы при подготовке к произведениям Бетховена, Шуберта, Шопена, Вебера и многих других композиторов.

Черни придавал существенное значение развитию трельной техники. В его этюдах представлены различные виды трелей: на всевозможных комбинациях белых и чёрных клавиш, в разных ритмических и фактурных вариантах. Ряд этюдов на выдержанные ноты в одном голосе и с трелью - в другом, выполняет роль подготовительных упражнений к этого рода

мелизмам. Эти сочинения развивают совершенную и безупречную самостоятельность пальцев. Этюды Черни превосходно формируют у учеников метроритмическую организованность. Многие этюды, фактура которых требует попеременно то собранного, то раскрытого положения ладони, обладают способностью «тонизировать» руки, т. е. развивать эластичность межкостных ладонных мышц.

Более подробно можно остановиться на этюдах К. Черни под редакцией Генриха Гермера. Это обязательное пособие для технического воспитания учащихся младших и средних классов музыкальной школы.

Гермер - фортепианный педагог, композитор, редактор, методист. Им отредактированы оба тома ХТК, 32 сонаты Бетховена, сонаты Шуберта, «Детский альбом» Чайковского, «Альбом для юношества» Шумана. Созданные Гермером редакции отличаются тщательностью фразировки, динамических оттенков, целесообразностью педальных и аппликатурных указаний. Они во многом снабжены историческими, эстетическими и методическими комментариями.

Гермеру удалось из самых разнообразных сочинений Черни так отобрать, классифицировать и скомпоновать этюды, что сборник превратился в отличную систему технического воспитания начинающих пианистов.

При работе над трудным этюдом, над технически сложным куском пьесы, над непривычной технической формулой неизбежно приходится длительно работать над отдельными звеньями или целыми кусками рисунка. Для того чтобы эта работа не надоедала, чтобы внимание не притуплялось, в педагогической практике с давних пор стали изобретать различные способы нарочитого варьирования повторений в работе. Совокупность этих исторически сложившихся методов принято называть «методом вариантов».

Учение вариантов состоит не только в том, что они освежают работу, анализируют воображение и восприятие, но и заставляют мобилизовать внимание. Они также обладают свойством подчёркивать, выводить на передний план некоторые отдельные стороны техники и улучшать технику в целом. Кроме того некоторые варианты заключают в себе предварительное упрощение данной технической трудности, а другие, наоборот, предварительное усложнение, которое впоследствии увеличивает лёгкость, непринуждённость исполнения рисунка в том виде, как он написан.

Варианты нужно играть на память. Только при таком условии они в наибольшей мере активизируют воображение. Однако в школе иногда имеет

смысл играть их по нотам. Их нужно выучивать до совершенства, как и подлинный рисунок. Их нужно играть точно, красиво, артистично, иначе они ведут лишь к ухудшению игры. Игра варианта и подлинного рисунка должны чередоваться: долго учить вариант, не проигрывая подлинного рисунка, нельзя.

В зависимости оттого, что именно подвергается изменениям в данном куске этюда, способы варьирования могут быть разными: 1) изменения регистра и тональности; 2) изменения окраски; 3) изменение метроритмики; 4) изменение штриха; 5) особые способы варьирования, которые нельзя отнести ни к одной из предыдущих групп.

## ИЗМЕНЕНИЕ РЕГИСТРА И ТОНАЛЬНОСТИ

Изменение регистра состоит в переносе в другую октаву партии одной руки или обеих рук одновременно. Это делается для того чтобы сначала выучить трудное место при более удобном положении рук и корпуса.

Гораздо более сложным и потому очень эффективным является приём транспонирования (на полтона, на тон, на полтора тона) при условии сохранения той же аппликатуры. Транспонирование в сильнейшей степени активизирует слух, заставляет заново осознавать аппликатуру, гармонии, интервалы.

## ИЗМЕНЕНИЕ ОКРАСКИ

Сюда относятся: 1) игра на высоких уровнях силы звука; 2) игра на низких уровнях силы; 3) игра с импровизируемой нюансировкой.

Игра большим звуком введена в практику с давних пор. Её назначение состоит, во-первых, в том, чтобы прочнее внедрить в слуховую память звуковысотный рисунок; во-вторых, в том, чтобы лучше почувствовать работу пальцев, руки, кисти. Не всегда обязательно играть большим звуком весь кусок. В большинстве случаев достаточно выделять лишь некоторые обороты - те, которые требуют укрепления.

Игра большим звуком обычно производится в замедленном темпе. Слишком долго применять подряд игру большим звуком не следует, т. к. это может привести к огрублению звучания. Если такой вариант игры приводит к зажимам в руке, его применять вообще не следует.

Игра на низких силовых уровнях (р, рр) введена в практику недавно. Она полезна, во-первых, с точки зрения активизации слухового восприятия и, во-вторых, с точки зрения выработки тонких мышечно-тактильных ощущений. Такая игра обязательно требует замедленного темпа. Она должна состоять из мелких нюансов и представлять собой как бы нежное выпевание звуковой линии. Излишняя игра таким способом тоже бесполезна, так как она может привести к ненужной матовости всей игры.

Приём игры с импровизируемой нюансировкой (на произвольных силовых уровнях) введён в практику Лешетицким. Здесь так же нужен замедленный темп и выразительнейшее выпевание всей звуковой линии. При этом импровизируемые динамические нюансы естественно сочетаются с агогическими нюансами. Такая игра в большой мере активизирует и звуковое воображение, и восприятие, мышечно-тактильную чуткость. Отрицательная сторона этого варианта в том, что импровизируемые нюансы могут войти в привычку, а также создать ненужную дробность нюансировки в окончательном исполнении.

К группе способов изменения окраски можно отнести и нарочитое выделение побочных голосов (чтобы лучше их услышать), а также игру с преувеличенным контрастированием голосов.

### ИЗМЕНЕНИЕ МЕТРОРИТМИКИ

Широко распространенным способом работы над этюдами является «игра с точками», т. е. пунктирным ритмом взамен ровного движения. Применение остановок может быть весьма разнообразным. Легче всего делать остановки на метрически более тяжелых пунктах: на первой ноте из двух (или из трёх - при наличии триолей), затем на первой ноте из четырёх (или из шести) и т. д.

Значительно труднее делать остановки на лёгких пунктах: на второй ноте из двух, на четвёртой из четырёх и т. д. Полезно часто менять места остановок, для того чтобы они не вошли в привычку.

Для того чтобы способ остановок давал наибольший эффект, и педагог и ученик должны ясно понимать его смысл. Остановка позволяет спокойно охватить воображением очередной «пробег» и сыграть его затем более совершенно. При этом нужно стремиться к тому, чтобы даже длинные пробеги охватывались одним акцентом внимания; остановка может быть произвольно долгой (т. е. с воображаемой фермой на долгом звуке) настолько, насколько это необходимо для наилучшей подготовки пробега.

Остановка позволяет также сознательно очистить руку от лишних напряжений и наилучшим образом приспособить положение руки, пальцев, корпуса к очередному пробегу. Остановки на метрически лёгких пунктах крепче запечатлевают их в памяти и тем самым предохраняют от «проглатывания» при ровной игре.

Кроме этого существует и другой способ. Так, например, группа из 4-х шестнадцатых может быть превращена в группу из двух восьмых плюс две шестнадцатые; группа из 8 шестнадцатых - в группу из 4-х восьмых плюс 4 шестнадцатых. Довольно сложным способом работы является способ перегруппировки ровной линии, требующий от играющего значительного терпения. Наибольшую трудность представляет перегруппировка квинтолями: это значит, что вся линия играется квинтолями, независимо от того, построена ли она квартолями, триолями или секстолями. При этом начало первой квинтоли можно переносить на вторую, третью и т. д. ноту линии. При такой группировке звуковая линия в значительной мере «обесмысливается» и игра держится только на чисто слуховой памяти.

#### ИЗМЕНЕНИЕ ШТРИХА

Одним из наиболее распространённых приёмов в этой области является проработка связных линий пальцевым стаккато с некоторой примесью вибрации кисти и всей руки. Этим достигается отчётливое слышание каждого отдельного звука, отчетливость ощущений контактов пальцев с клавишами, активизация и повышение самостоятельности работы каждого пальца, устранение излишнего давления руки на клавиатуру. Данный приём особенно полезен при наличии у ученика слабых пальцев и при тенденциям к «склейке».

Малоподвинутым ученикам полезнее прорабатывать связные линии штрихом портаменто, т. к. пальцевое стаккато может приводить у них к лишней напряжённости руки. Большую пользу приносит и игра так называемым составным легато, при котором рука делает на каждом звуке пластичное движение вверх, способствующее освобождению от скованности и устраняющее излишнее давление на дно клавиши.

В тех случаях, когда ученик не может достаточно рельефно отделить кантиленную мелодию от сопровождения, можно порекомендовать играть

её сначала портаменто или даже нон легато, смело поднимая всю руку. При переходе затем к связной игре ученику нужно сказать, чтобы он играл таким же полным звуком, какой был только что достигнут при несвязной игре.

Подвинутым ученикам большую пользу может принести разнообразное сочетание легато-стаккато, которое вырабатывает высокую управляемость пальцев, например:



Труднее играть так:



и т.

Такие способы рекомендовали многие педагоги XIX века.

Существует ещё один приём - проработка связных линий «чрезмерным легато». Это такой способ игры, при котором отыгравшие пальцы некоторое время остаются на своих клавишах. Этим приёмом достигается хорошая «опёртость» игры, хорошая связность и глубина звукоизвлечения, а также отчётливость ощущений интервалов и позиций руки.

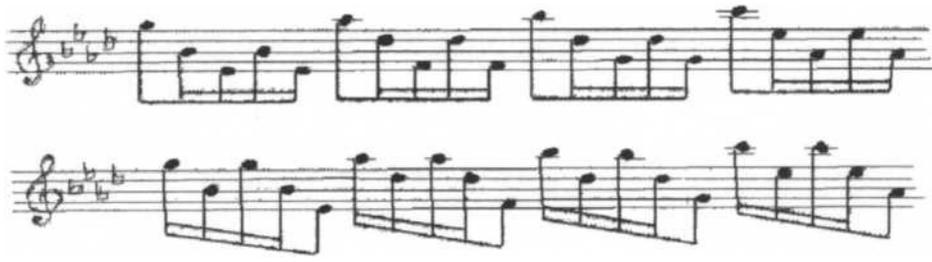
Особой разновидностью чрезмерного легато является игра с «задержками»: в сильно замедленном темпе на один счёт ударяется очередная клавиша, а на следующий счёт убирается предыдущий палец.

Игра чрезмерным легато в обеих её разновидностях приносит значительную пользу при недостатке связности, при тенденции у ученика к поверхностной игре. Однако при неумеренном или неуместном применении она может оказаться вредной, понизить отчётливость игры и привести к «слепке» пальцев.

Изменение штриха может применяться и при проработке стаккатных линий, которые бывает полезно проиграть легато. Этим достигается более опёртое стаккато, а также более целостный охват мелодической линии.

Варьирование штриха может состоять не только в изменении степени связности или отдельности игры, но также в применении в замедленном темпе особых способов извлечения звука, которые при нормальной беглой связной игре не могут применяться.





При любой группировке можно применять также способ дублирования каждых двух смежных звуков.

В октавно-аккордовых рядах способ дублирования выражается в двух-, трёх-, четырёхкратном извлечении каждого аккорда или октавы. Благодаря этому каждое созвучие прочно «внедряется» в пальцы. Иногда в одноголосных линиях применяется дублирование каждого звука.

Б) Довольно часто применяется:

- 1) арпеджирование аккордовых комплексов, которое помогает отчётливо услышать каждый звук аккорда;
- 2) частичное собирание мелодической линии в аккордовые комплексы. Это помогает находить положения руки, удобные сразу для нескольких звуков.

В) интересным способом также является предварительное разложение партии одной руки между двумя руками. Этот способ рассчитан на укрепление внутреннего слышания: разложении партии одной руки облегчает техническую задачу.

Такой способ применяется и при работе над одноголосными пассажами, и при работе над октавной мелодией и аккордовыми ходами, и в области полифонии.

Можно также выучивать даже целый пассаж другой рукой. Здесь приходится значительно напрягать слух, как бы заново осознавая всю интервалику и этим закрепляя звучание пассажей в слуховой памяти.

Г) существует ещё три редко применяемых, но очень полезных способа:

1. в звуковую ткань временно вставляются лишние голоса (например, октава заполняется гармоническими звуками). Это создаёт полезную «сверхтрудность» и придаёт большую определенность движениям и положению руки;
2. в неудобном пассаже временно выбрасываются некоторые звуки так, чтобы сделать его вполне удобным для руки. После этого он выходит более ловко в нормальном виде;
3. трудный пассаж выучивается от конца к началу, а затем играется в прямом и обратном направлениях несколько раз без перерыва. Такая игра помогает лучше осознать боковые движения руки и пальцев.

Д) Следует упомянуть также об очень полезном беззвучном способе игры, при котором пальцы в очень медленном темпе углубляются в клавиши до дна без извлечения звука, а воображение внутренне воспроизводит звучание. При таком способе ясно осознаются и закрепляются ощущения, связанные с глубоким «прощупыванием» клавиши (но без лишнего давления). Эти ощущения затем переносятся в нормальную игру и улучшают её качество.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. Терентьева «К. Черни и его этюды»
2. Г.Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»

3. А.П. Щапов «Фортепианная педагогика»