

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
Детская школа искусств № 6 города Иркутска

РАБОТА НАД ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКОЙ

Методическая работа

Работу выполнил:
преподаватель
Выгузова Галина
Анатольевна

Город Иркутск

2021 г.

Содержание

I. Соотношение музыкальных и технических задач в пианистическом труде.

II. Работа над основными игровыми движениями.

Свобода игрового аппарата.

Контакт с клавиатурой.

Развитие физических возможностей пальцев.

Работа над гаммами.

Аппликатура.

Психофизиологические особенности игры в быстром темпе.

Заключение.

Список используемой литературы.

I. Соотношение музыкальных и технических задач в пианистическом труде.

*«Без техники нет искусства, но Я считаю технику средством,
Но никак не целью искусства»(М. Фокин. Против течения)*

Фортепианная техника представляет собой сумму умений, навыков, приемов игры на фортепиано, при помощи которых пианист добивается нужного художественного результата. В этом случае под техникой понимается скорость, сила, выносливость, чистота и отчетливость исполнения. Однако следует помнить, что вне музыкальной задачи техника существовать не может.

Фортепианная литература ставит перед пианистом самые разнообразные требования: он должен уметь играть и очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого, «порхающего» и глубокого, гулкого. Он должен владеть всеми градациями фортепианного звука в самой различной фактуре, необходимыми для исполнения музыкальных произведений.

С.И. Савшинский отмечает, что эти градации не поддаются рациональному расчету(играть с большей или меньшей силой звука) и могут быть описаны лишь с помощью образно – содержательных характеристик(сочный, мягкий. Теплый звук и т.д.). Эти образные определения не являются в полном смысле метафорами, они указывают способ формирования мысленного импульса, в соответствии с которым игровой аппарат пианиста находит нужный нюанс прикосновения к инструменту.

Таким образом, если техника - это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания. «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать» - говорил Г.Нейгауз. Пианист должен слышать произведение внутренним слухом, представлять его себе в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Именно исполнительский замысел, эталон звучания данного произведения, имеющийся в сознании пианиста, должен указывать главное направление технической работы.

По выражению С.И. Савшинского, рука пианиста – это его орган речи, ею он выражает свои музыкальные переживания. Поэтому необходимо уделить особое внимание установлению двусторонней связи, при которой слуховое представление вызывает соответствующую настройку руки на необходимые действия, а настройка руки, в свою очередь, вызывает соответствующие слуховые представления и способствует их более конкретному чувственному ощущению.

Как всякая двигательная деятельность человека, фортепианная игра представляет собой мышечную работу, которая осуществляется через нервную систему головным мозгом и им регулируется. Это касается абсолютно всех движений, как сознательных, так и самопроизвольных, совершающихся без участия воли человека.

Активность движения рук пианиста стимулируется потребностью реализовать его музыкальные представления, то есть активность рук полностью подчинена приказам мозга и нечеткость или запоздание приказов превращается в невнятность или ошибочность звукоизвлечения. И в связи с этим, одним из основных элементов техники пианиста, являются его слуходвигательные психические связи, то есть существует особая способность к технике, способность, связанная с особыми свойствами психики и слуха.

Известно, что слух имеет несколько качественных компонентов: способность лучше или хуже слышать мелодическую звуковысотность, гармонию, тембр, ритм. Однако, для самой техники решающее значение имеет свойство слуха в быстром темпе ясно и отдельно слышать всю ткань, все звуки музыкального потока. Способность быстрого слушания превращается у профессионала в способность управления своими игровыми движениями. Скорость и точность игры зависят от скоростного «слухосоображения», то есть способности суха ориентироваться в быстром темпе. И здесь все решает наличие прочных нервных связей между слуховыми нейронными центрами и мышечно-двигательными рецепторами рук. Таким образом, малая подвижность рук и пальцев зависит не столько от свойств самой мускулатуры, сколько от свойств ее нервно – двигательного аппарата – то есть от иннервации(связи органов с центральной нервной системой при помощи нервной проводимости).

Именно от иннервации зависит точность времени и степени мышечного напряжения, то

есть посылка мышце заряда нервной энергии, вызывающей ее сокращение, а также последующее торможение, расслабляющее мышцу. Рука представляет собой единство нервов, идущих от руки к мозгу, сообщающих о ее состоянии, и нервов, идущих от мозга к руке и приводящих мышцы в сокращение. Можно сказать, что вся техническая работа пианиста подсознательно направлена на упорядочение иннервации (посылка нервной энергии мышцам) в отношении времени и длительности напряжения.

Если нет нарушений в нервной проводимости, тогда между слухом и игровыми движениями налаживаются условно – рефлекторные связи, когда определенное слуховое представление вызывает в мозговых двигательных рецепторах ощущение, соответствующее нужному пианистическому движению.

Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, можно сформулировать таким образом: от понимания музыки к технической работе, а затем в процессе технической работы – к более высокому пониманию музыки.

Считается, что при ярком представлении звуковой цели, нужные движения рождаются сами собой, это, так называемая идея «звукотворческой воли». Да, основной предпосылкой для приобретения техники является наличие ясного исполнительского плана и стремление к наилучшему его воплощению. Однако, не следует думать, что достаточно «почувствовать» музыку, как все будет в порядке.

Техника пианиста, многие ее виды настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с первого знакомства с клавиатурой и продолжается у пианистов всю жизнь.

Не надо думать, что повседневная техническая работа не влияет на исполнительский замысел. Она со своей стороны помогает глубже понять изучаемое произведение, уточняет первоначальное представление о нем.

II. Работа над основными игровыми движениями.

Свобода игрового аппарата.

Первостепенной заботой пианиста должно быть стремление к свободе рук, запястья и всего тела. Именно это является залогом хорошего звука и техники. Только пальцы и суставы кисти должны при необходимости более или менее фиксироваться. Нужно постоянно думать об этом и контролировать движения, что бы все время ощущалась свобода. В сильной динамике необходимо использовать крупные мышцы предплечья и плеча, а в самой сильной, особенно при игре аккордов, - и мышцы спины. Естественные, а не насильственные движения рук способствуют выразительности игры, делают исполнение более убедительным.

Для развития свободы рук, запястья, кисти и всей верхней части корпуса можно использовать следующие упражнения:

Стоя:

- поднять руки в стороны от корпуса и произвольно опустить их, сознательно сосредоточились на полной пассивности их падения;
- раскатать руки вдоль корпуса и продолжать их пассивное колебание вплоть до остановки;
- поднять плечи и внезапно легко и непринужденно опустить их;

Сидя:

- оперев локоть о ладонь другой руки, двигать предплечьем вверх-вниз одним движением без остановки в крайних точках;
- описывать круги предплечьем, оперев локоть о ладонь другой руки;
- подвесить кисть, опереться тремя средними вытянутыми пальцами о край стола.

Рука висит безвольно с ощущением тяжести в локте. Отвести ее в сторону от корпуса (пальцы остаются на столе), после чего внезапно отпустить и дать возможность самостоятельно колебаться вплоть до самой остановки;

- оперев 3-тий палец о край стола, легко двигать кистью в запястье без перерыва вверх-вниз. Движения чередуются с круговыми движениям и запястья;
- легко помахивать кистью запястья.

Контакт с клавиатурой.

Фундаментом современной техники является так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей. При этом на кончиках пальцев должен ощущаться вес свободной руки.

Однако, свобода рук не имеет ничего общего с расхлябанностью. Это не висящая, безвольная плеть, а хорошо организованная живая машина, ловкая, быстрая, точная. Эта работа, как и всякая другая не может свершаться без необходимого напряжения. Отсутствие излишних напряжений, являющихся помехой движению и есть свобода рук.

Контакт с клавиатурой изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры. В техническом отношении различные художественно – звуковые задачи, стоящие перед пианистом, осуществляются путем изменения взаимодействия веса руки и активности составляющих ее частей (пальцев, кисти, предплечья и плеча). Видоизменение этого взаимодействия и составляет многообразие приемов фортепианной игры.

Если у ученика нарушен контакт с клавиатурой, работу нужно начинать с упражнений.

Е. Либерман предлагает следующие упражнения для выработки контакта с клавиатурой:

Упражнение №1

Этюд или пассаж из пьесы играют одной рукой. Темп очень медленный. Каждый звук берется следующим образом: до нажатия клавиши палец соприкасается с ней; кисть в это время опущена; плечо свободно висит вдоль корпуса. Взятие звука производится путем энергичного, короткого толчка всей руки от плечевого сустава: кисть идет вверх; палец, выдерживающий в момент толчка большую нагрузку, не производя видимого самостоятельного движения, должен ухватить клавишу. Последнее обстоятельство обеспечивает получение звука определенного, даже твердого, но лишнего неприятной резкости. Затем рука быстро принимает первоначальное положение, готовясь к взятию следующего звука.

Упражнение можно играть *legato* и *nonlegato*. Прodelывать это нужно очень внимательно. При таком, подобном «рычагу» приеме звукоизвлечения невозможно зажать руку. На этом упражнении рука приучается всей своей массой опираться на пальцы. Образуется контакт с клавиатурой в своем простейшем виде. В этом смысл упражнения.

Ощущение опоры на клавиатуру видоизменяется в различных темпах и звучностях от значительного до почти неуловимого. Чем быстрее темп и прозрачнее звучание, тем легче погружение руки и самостоятельное движение пальцев. Приобретению этого более сложного ощущения служат следующие упражнения:

Упражнение №2

Тот же этюд или пассаж играют по-прежнему отдельно каждой рукой. Темп становится подвижнее. Суть упражнения состоит в том, что небольшая группа звуков берется единым движением руки. Рука опирается уже не на каждый палец по отдельности, а на всю группу звуков.

Перед началом упражнения ученик должен сосредоточиться, посидеть некоторое время, не играя.

Упражнение начинается с небольшого пластичного взмаха, который необходим для приобретения «инерции» движения. Взмах, погружение руки в клавиатуру на несколько звуков, снятие – все это учащийся должен ощутить, как единый процесс предварительно подготовленного в сознании пианистического действия. Пальцы при этом играют так же, как в первом упражнении – без подъема. Опора руки на пальцы меньше, чем в первом упражнении, звук мягче, а *legato* становится больше.

Упражнение №3

Те же самые группы нот играют в более подвижном темпе. Упражнение выполняется так же как предыдущее: группа звуков берется на одном движении руки. Отличие от второго упражнения заключается в степени погружения руки в клавиатуру: чем быстрее темп, тем

меньше погружение руки. В отличие от медленного, в быстром темпе пальцы приобретают видимую самостоятельность движения.

По мере овладения вторым и третьим упражнениями количество звуков в группе увеличивается. Удлиненные группы также надо сыграть на одном движении. Предварительно представить себе все входящие в отрывок звуки как единое целое. Постепенно разучиваемые пассажи становятся продолжительнее. Звучание приобретает звонкость, рассыпчатость. В каждой группе необходимо найти интонационный динамический центр, выраженный чаще всего двумя – тремя звуками, и соответствующий ему центр физического нажима.

При работе над любыми фортепианными упражнениями нужно помнить одно принципиально важное условие: слуховое внимание играющего никогда не должно быть выключено, индифферентно, так как звуковой результат – высший критерий правильности пианистического приема.

«Все, решительно все сводится к одному – внимательно себя слушать» - К. Игумнов.

Развитие физических возможностей пальцев.

Основой для приобретения всего многообразия техники пианиста являются активные, сильные пальцы. Большую роль здесь играют межкостные ладонные мышцы, сгибающие основную фалангу, а с ней и весь палец. От развитости этих мышц зависит беглость пальцев. Кроме ладонных мышц в работе пальцев участвуют мышцы – сгибатели, расположенные на тыльной стороне предплечья.

Мышцы – сгибатели намного сильнее разгибателей и должны поэтому нести большую рабочую нагрузку. Поэтому играть надо так, чтобы не чувствовалась тыльная сторона руки.

Пальцевая техника является самым трудоемким видом фортепианной техники. Приобрести ее без длительного пальцевого тренажа невозможно. Однако, надо помнить, что пальцевой тренаж предпосылка игры на рояле, а не сама игра. Упражнения, имеющие целью развитие тех или иных мышц или группы мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой.

Первым условием упражнения является контроль над, чтобы удар пальца не подменялся каким – либо побочным движением руки. Пальцы действуют самостоятельно – рука при этом остается свободной. Выбор интенсивности пальцевого удара зависит от руки, ее развитости и присущего ей мышечного тонуса. Максимально сильно, но самостоятельно и свободно – вот обязательное условие такого упражнения. Эту мысль хорошо иллюстрирует следующий прием:

рука до локтя кладется на стол, затем поочередно надо поднять каждый палец и быстро ударить им по столу самостоятельным движением от запястья, при этом необходимо следить за тем, чтобы не проваливались ногтевые суставы. Так же надо заниматься на инструменте. Сохранить свободу руки при самостоятельном движении пальца на инструменте гораздо труднее, так как пианист вынужден держать руку на весу.

Упражняться нужно в очень медленном темпе, вначале отдельно каждой рукой. Материалом могут послужить гаммы, этюды, а также быстрые разделы пьес.

Вторым условием упражнения является следующее требование: подъем пальца, которому надлежит играть, производится одновременно с взятием предыдущего звука.

Третье условие упражнения – значительный подъем пальца перед игрой и точная направленность его вглубь клавиши.

После медленных, с высоким подъемом пальцев упражнений, сразу играть в быстром темпе нельзя. К быстрому темпу нужно переходить постепенно и умело.

Работа над гаммами.

Длительная систематическая отработка гаммообразных приемов, начинающаяся уже с I класса, должна осуществляться по двум направлениям: это преодоление трудностей внутри отдельных позиций и овладение и приемов переходов на новую позицию.

Цель исполнения гамм – добиться плавного непрерывного исполнения пассажа без

толчков, ровно по звучанию и временным соотношениям.

Основная причина толчков, неровности игры – малая подвижность 1-го пальца. Поэтому, чтобы обеспечить ровное и беглое исполнение, необходимо развивать его ловкость и легкость, подкладывать его незаметно, не меняя уровня кисти. Легато при исполнении гамм ощущается как бы внутри ладони. Кисть ведется плавно и спокойно на одном уровне (в медленном темпе она слегка поворачивается, чтобы подготовить подкладывание 1-го пальца). Чистота и ровность обеспечиваются не только точным взятием звука, но и точным снятием пальцев клавиш. Наиболее рациональным движением 1-го пальца при игре гамм является такое, при котором «большой палец скользит по клавиатуре и как можно скорее подводится к ноте» (А. Корто). Как отмечает С.И. Савшинский, большой палец должен быть подвижно изменчив и находиться примерно под пальцем, играющим в данный момент, с которым он должен составлять разомкнутое кольцо.

Наибольшую пользу приносят упражнения, построенные на обыгрывании двух смежных ступеней, как бы в виде замедленной трели, исполняемой разными парами пальцев: 1-2, 2-3, 3-4, 4-5.

Упражнения на соединение позиций: играть всю гамму двумя пальцами – 1-2, 1-3, 1-4, 1-5. звено «ми-фа-соль» в до мажоре повторяется группой пальцев – 3-1-2; затем добавляем сверху и снизу по одной ноте.

играть стыки позиций «до-ми-фа-си-до-ми-фа-си-до и т.д.» – 1-3-1-4-1-3-1-4-1.

Подобные упражнения должны сочетаться с проигрыванием гаммы в целом.

Всякое упражнение основано на многократном повторении одной технической детали. Однако механическое повторение притупляет внимание, снижает контроль слуха и сознание над качеством звучания и точностью пианистического движения. Можно внести в исполнение гамм простейшие ритмические, темповые и динамические краски.

Например, В. Сафонов предлагал играть половину гаммы медленно, вторую – быстро. А. Гольденвейзер применял ритмические варианты – остановка и взлет при игре однооктавных гамм.

Упражнения на соединение позиций начинать играть медленно и тихо, постепенно ускорять темп и усиливать звук, затем возвратиться к первоначальному темпу и динамике. Так развивается не только беглость, но и звуковая чувствительность пальцев.

Сочетание различных артикуляционных штрихов способствует достижению независимости и пластичности пальцевых движений (нон легато - легато, бросок пальца – кантиленное прикосновение).

Игра пунктирным ритмом воспитывает самостоятельность удара пальцев и силу удара, но подходит только ученикам с хорошо развитым чувством ритма.

Для воспитания координации полезна игра разными штрихами (правая рука – легато, левая рука – нон легато и наоборот).

Игра на стаккато – полезна для укрепления кончиков пальцев

При работе над гаммами и арпеджио активные пальцевые движения должны сочетаться с рациональными движениями кисти и верхних отделов руки. Так достигается ровность, цельность, связность звучания при отчетливости каждого звука.

Особое внимание при работе над гаммами нужно уделить достижению полной синхронности работы пальцев с перемещением точки опоры внутри руки. Перемещение точки опоры должно достигаться без толчков. Рука движется плавно и непрерывно, подкрепляя каждую точку активного соприкосновения пальца с клавишей и создавая каждому пальцу наиболее удобное положение. При известных комбинациях с черными клавишами кисть может подаваться вперед и вверх. Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контур пассажа. В то же время активные ведущие пальцы не позволяют кисти разбалтываться.

Аппликатура.

Выбор аппликатуры имеет немаловажное значение в технической работе.

Аппликатуру нужно выбирать на начальной стадии работы. Но предварительно необходимо тщательно изучить редакционные и особенно авторские указания.

Путеводной нитью для выбора аппликатуры могут служить принципы, прекрасно сформированные Г.Нейгаузом. Он считал лучшей ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом». Это «верховный принцип художественноверной аппликатуры», - говорил Г.Нейгауз.

Другим подчиненным принципом будет «принцип удобства аппликатуры для данной руки в связи с ее индивидуальными и намерениями пианиста». К этому нужно добавить несколько советов. Аппликатуру надо выбирать, играя в быстром темпе. Если какой-то отрывок вызывает сомнения, следует поучить его немного и попробовать в быстром темпе одной, потом другой аппликатурой, соединить его с предыдущим и последующим отрывками. Если аппликатура удовлетворяет, записать ее.

В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один в тот же палец употреблялся по возможности реже.

Все знают аппликатурные требования в гаммах, арпеджио, аккордах, но несмотря на это многие их нарушают. Особенно часто приходится сталкиваться с заменой «слабого» 4-го «сильным» 3-им пальцем в арпеджио.

В аппликатурных вопросах нет несущественных мелочей. Очень часто от каждой «мелочи» зависит удобство или не удобство аппликатуры, ее соответствие или несоответствие характеру музыки.

Хорошая аппликатура — залог успешного разрешения технических проблем.

Умение найти лучший аппликатурный вариант приходит с опытом, а опыт накапливается в процессе сознательной работы.

Психофизиологические особенности игры в быстром темпе.

Исполнение в темпе по многим параметрам отличается от игры в медленном темпе. Поэтому после медленных упражнений сразу играть в быстром темпе нельзя. К быстрому темпу надо переходить постепенно, лучше через 2-3 промежуточных темпа, причем учить вначале небольшими фрагментами, а впоследствии увеличивать продолжительность фрагментов и темп.

Переход от медленного темпа к быстрому имеет две стороны:

- физиологическую (изменения со стороны игрового аппарата),
- психологическую (изменения в эмоциональном восприятии прослушивания, осмыслении, музыки).

Высокий подъем пальцев, сильный удар необходимы лишь в подготовительных упражнениях, имеющих своей целью активизацию пальцев. Играть так целесообразно только в медленном темпе. В подвижных и быстрых темпах высокий подъем пальцев вреден, так как забирает много лишней энергии и препятствует беглости. Таким образом, с точки зрения игрового аппарата, переход к быстрому темпу означает уменьшение подъема пальцев (играть «близко» к клавиатуре) и включение веса руки.

В процессе работы в промежуточных темпах необходимо позаботиться об экономичности в движениях руки и пальцев без потерь в четкости и звонкости). Важно, чтобы рука в это время приспособилась к рельефу мелодической линии. Кисть и локоть должны по возможности заранее оказываться в таком положении, при котором пальцам будет удобно играть. Важно также научиться преодолевать неравенство пальцев при помощи руки. При этом надо учитывать, что «слабыми» пальцами являются не только слабые от природы 4-й и 5-й, но и любые другие, поставленные в силу фактурных особенностей, в «неудобное» положение.

В целом движения должны быть пластичными, экономными. Движения рук в мелкой технике обычно малозаметны; они находятся в сфере таких мышечных ощущений, как нажим или облегчение прикосновения, взятие нового «дыхания» или «выхода», собранности или растянутости пальцев и ладони, несколько более или несколько менее высокого положения кисти, отставленного

от корпуса локтя и т.д.

Помимо изменений в игровых движениях, качественное исполнение в быстром темпе невозможно без соответствующих изменений в эмоциональном восприятии, прослушивании и осмыслении исполняемой музыки. Нередки случаи, когда именно психологическая неготовность является помехой на пути к быстрому темпу, в то время как состояние его игрового аппарата уже позволяет играть быстрее. Поэтому психологической стороне исполнения в быстром темпе также нужно уделять внимание.

Скорость и точность игры во многом зависят от способности слуха ориентироваться в быстром темпе, ясно и отдельно слышать всю ткань, все звуки быстрого музыкального потока. Если музыкант не обладает скоростным слухом, его пальцы, как бы много их ни тренировали, склонны выходить из повиновения, совершать любые ошибки.

Если в медленном темпе сознание может руководить взятием каждого звука, то в быстром это невозможно; сознание управляет взятием целых звучащих комплексов, групп звуков. Поэтому при переходе к быстрому темпу надо научиться мыслить именно группами звуков. При этом важно учитывать индивидуальные психологические особенности, такие, как скорость переработки информации и подвижность нервной системы.

Учеников с высокой скоростью переработки информации и подвижной нервной системой лучше ориентировать на мышление относительно небольшими группами звуков. Учеников с низкой скоростью переработки информации и инертной нервной системой лучше ориентировать на мышление более крупными группами звуков (по 4, 8 и более) и, соответственно, более крупными блоками исполнительских движений.

Исполнение в быстром темпе предполагает и соответствующий эмоциональный настрой. При исполнении гамм или арпеджио эмоциональную установку, способствующую быстрому темпу, может «придумать» сам ученик или преподаватель (например, играть весело, напористо и т.д.). При исполнении музыкального произведения необходимо руководствоваться эмоциональным строем музыки, постараться почувствовать те эмоции, которые обусловили быстрый темп данного произведения.

Заключение.

Те базовые движения, которые вырабатываются в процессе упражнений, необходимо варьировать в зависимости от конкретной технической и художественной задачи. Очень важным в организации целесообразных действий руки и пальцевой техники является метод «технической фразировки». Пианист должен научиться применять такие движения рук, которые помогают пальцам в игре, ставят их в наиболее благоприятное, удобное положение. Каждый фактурный рисунок вызывает к жизни соответствующие ему движения рук. «Рука должна постоянно приспосабливаться к рельефу фразы, фактуры» (К.Н.Игумнов). При этом следует избегать преувеличенных движений (поворотов локтя, вихляний кисти), которые мешают играть.

Движения рук настоящих пианистов отличаются большим многообразием. В зависимости от музыкально-звуковых и фактурных задач руки пианистов принимают самые различные положения. Если музыка тихая, мягкая - руки двигаются тихо и мягко; если музыка величавая, звучная – руки должны быть пластичными и «тяжелыми»; если требуется острый, звонкий звук – руки играют энергично, концы пальцев обострены и т.д. Работать над разнообразием движений, их соответствием эмоциональному строю музыки должно постоянно уделяться внимание в процессе работы над музыкальным произведением.

Техника – это средство выразительности. Она требует постоянного совершенствования. Это то, что никогда не стоит на месте.

В пианизме систематизированная техническая работа имеет большое значение. Только тренировка помогает выработать необходимую выносливость. Работать над техникой необходимо изо дня в день, уделяя внимание всем ее разделам.

Воспитание технического совершенства— вот задача, которую необходимо ставить и уметь разрешать.

Список используемой литературы

1. И. Гат «Техника фортепианной игры». Будапешт, 1967 г.
2. И. Гофман «Фортепианная игра». «Музгиз», 1961 г.
3. З.Г. Коган «У врат мастерства». «Советский композитор», 1961г.
4. Е. Либерман «Работа над фортепианной техникой». «Москва», 1971г.
5. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры». «Музгиз», 1961г.
6. С. Савшинский «Работа пианиста над музыкальным произведением», «Музыка» 1964г.
7. Е. Тимакин «Воспитание пианиста». «Музыка», 1989 г.
8. А. Шмидт-Шкловская «О воспитании пианистических навыков». «Музыка», 1985