Муниципальное автономное учреждение

дополнительного образования города Перми

**«Детская музыкальная школа №6 «Классика»**

**Методическая разработка**

«Работа над этюдами с учащимися младших и старших классов специального фортепиано ДМШ и ДШИ»

|  |  |
| --- | --- |
|  | Составитель: Чепчугова Елена Александровна |

г. Пермь

2021 год

В практике занятий с учащимися в классе фортепиано, работа над этюдами занимает значительное место.

Фортепианный этюд получил широкое распространение в пианистической практике с начала XIX века в связи с быстрым развитием виртуозно-исполнительского искусства, растущей популярностью фортепиано и всё большей тягой к обучению игре на этом инструменте.

Начиная от М. Клементи, автора знаменитого сборника «Ступень к Парнасу», почти каждый известный пианист-педагог считал своим долгом сочинять этюды, являющимися музыкально-инструктивным материалом для развития техники. Так, на протяжении XIX века образовалась огромная по количеству фортепианно-этюдная литература, начиная от простейших образцов для начального обучения и заканчивая труднейшими сочинениями, доступными только пианистам, достигшим высокой степени технического мастерства.

Трёхтомный сборник «Ступень к Парнасу» М. Клементи, включающий сто произведений, является фортепианной энциклопедией того времени, в которой представлены пьесы самых разнообразных жанров: полифонические сочинения, лирические и виртуозные произведения салонного стиля, виртуозные пьесы и этюды. Пианисты -педагоги и исполнители следующих поколений (И.Крамер, И.Мошелес, А.Герц, А.Бертини и др.), продолжая эту традицию, несколько сузили понятие фортепианного этюда, обратив главное внимание на его техническую сторону.

Этюд таким образом превращался в упражнение на тот или иной вид техники, причём автор старался придать такому упражнению приятный для слуха музыкальный образ. Классическими образцами таких сочинений явились многочисленные этюды Карла Черни.

Наряду с этим многие композиторы-пианисты (Ш.Алькан, С. Тальберг, А.Гензельт и др.) использовали форму этюда для создания виртуозных пьес, рассчитанных на концертное исполнение. Этому жанру отдали дань и почтение все крупнейшие композиторы XIX-XX столетий. Особенно значительна и плодотворна была в этом отношении роль Ф.Листа и Ф.Шопена, превративших этюд в ранг высокохудожественного музыкального произведения.

Русские композиторы и пианисты-педагоги никогда не увлекались сочинениями инструктивных этюдов узко технического плана. Этюды русских авторов скорее приближаются к этюдам концертно-виртуозного жанра, и даже этюды, рассчитанные на учащихся музыкальной школы, являются художественными пьесами технического характера. Так в этом жанре сочиняли: А. Аренский, А. Глазунов, Н. Метнер, М. Балакирев, С.Ляпунов и др.

 В настоящее время в программах музыкальных школ в большом количестве включаются этюды западноевропейских авторов – Л.Шитте, Ф.Лекуппе, К.Лешгорна, Г.Беренса, Ж. Дювернуа, Г.Лемуана, А.Бертини и др.

Из этюдов, рассчитанных на первые 3–4 года обучения, можно использовать сборники К.Черни(ред. Г. Гермер), Г.Лемуана (соч.37), А. Бертини (соч.100), К. Лешгорна (соч. 65).

Начиная с 4-го класса школы, можно постепенно переходить к более трудным этюдам К.Черни (соч.299), К. Лешгорна (соч.66).

В последних классах школы, наряду с этюдами И.Крамера, М. Клементи и К.Черни (соч. 740), следует пользоваться этюдами романтического стиля – М. Мошковского, А. Гензельта, Ф. Шопена, Ф. Листа и др.

Выбирая этюды из этих сборников, следует учитывать задачи разностороннего развития исполнительских навыков учащихся, имея в виду, с одной стороны, последовательное и систематическое накопление учеником определённых технических навыков и, с другой стороны, выбор этюдов должен быть связан с намеченными по плану произведениями художественного репертуара. Не следует заставлять ученика в течение длительного периода учить этюды только из какого-либо одного сборника.

Помимо разнообразия стиля и характера этюдов, необходимо иметь в виду и различие этюдов по типам техники: гаммообразное движение, различного вида фигурации, арпеджио, двойные ноты, октавы и пр.

Хотелось бы кратко охарактеризовать наиболее полезные сборники, относящиеся к репертуару старших классов ДМШ. К таким сборникам относятся «60 избранных этюдов» И.Крамера, «Ступень к Парнасу» М. Клементи, этюды К.Черни соч.299 и 740, М.Мошковского соч.72. Эти сочинения являются классическими образцами инструктивной этюдной литературы, и большинство других авторов лишь варьирует те или иные формулы, на которых основаны этюды этих выдающихся пианистов-педагогов.

84 этюда И.Крамера – известного пианиста и педагога – впервые были опубликованы автором в его фортепианной школе и затем дополнены и изданы им отдельной тетрадью. Многие крупные педагоги, в том числе Х. Бюлов и А. Гензельт, редактировали этюды И. Крамера. В настоящее время обычно пользуются изданием избранных этюдов под редакцией Х.Бюлова.

Этюды И. Крамера лаконичны по изложению и по масштабам, чётки по рисунку, разнообразны по техническим заданиям. По стилю они приближаются к этюдам М. Клементи и обычно рассматриваются как подготовительная ступень к изучению этюдов «Gradus ad Parnassum», хотя многие из них по трудности не уступают этюдам этого сборника. Подобно М.Клементи, И.Крамер мало использует гаммообразную технику и длинные арпеджио. Он уделяет наибольшее внимание чеканной пальцевой технике на основе секвенционных построений из коротких фигур по 3–4 звука, разбитых аккордов и различных фигураций, требующих боковых движений кисти; большое место в этюдах занимают двойные ноты и разнообразные приёмы развития самостоятельности пальцев путём сочетания фигурации с выдержанными нотами в одной руке.

И.Крамер часто строит этюды с перерывами в движении между пассажами. Такого рода остановки дают возможность ученику сосредоточить внимание на выполнении каждой отдельной фразы и облегчают исполнение этюда в целом, так как длительное непрерывное движение представляет само по себе значительную трудность.

Этюды М.Клементи «Ступень к Парнасу» используются в современной практике в редакции К.Таузига (29 избранных этюдов). Большинство из этюдов, отобранных К.Таузигом, очень трудны и требуют от исполнителя физической выносливости. Многие из них довольно крупны по масштабу и построены на непрерывном быстром движении. М.Клементи использует самые разнообразные последования пальцевого движения в пределе позиции руки для развития силы удара и самостоятельности пальцев. К таким примерам относятся этюды с повторяющимися звуками на одной и той же клавише на фоне выдержанных звуков аккорда, этюды на разбитые аккорды и двойные ноты, этюды для развития силы и подвижности четвёртого и пятого пальцев. Для развития пальцевой беглости М.Клементи применяет разнообразные фигуры пятиклавишного движения, секвенции по три, четыре и пять звуков, ломаные и простые гаммы и т.п. Этюды М. Клементи служат превосходным материалом для развития пальцевой техники и отчётливости удара, необходимых для исполнения музыкальных произведений.

В этюдах К.Черни хотя и используются приёмы изложения, близкие к фактуре композиторов периода классицизма, уже заметна тенденция к иной трактовке инструмента, связанной с блестящей пассажной техникой салонно-виртуозного стиля первой половины XIX столетия. На первом плане у К. Черни развитие лёгкой пальцевой беглости. Фигурационный рисунок в его этюдах более гибок, чем у М.Клементи, и построен на пассажах, требующих подкладывания первого пальца и захватывающих большой диапазон клавиатуры. Широко используя гаммы и арпеджио, К.Черни редко прибегает к выдержанным звукам и к полифоническим элементам изложения, чётко отделяя в партии обеих рук аккомпанемент и фигурационное движение.

Громадное наследие фортепианно-инструктивных сочинений, оставленное К.Черни, включает произведения самой различной трудности, начиная от лёгких этюдов для начинающих и кончая весьма трудными этюдами (соч. 740). Непреходящая ценность этюдов К.Черни обусловлена множеством причин. Его произведения – подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины XIX века. Виртуозные задачи находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом. Этюды К.Черни прекрасно «тонизируют» руки, очень полезны для развития гибкости, эластичности ладонных мышц, а также самостоятельности пальцев. Помимо технического совершенства, они нацелены на воспитание звуковой культуры ученика. Искусство артикуляции в инструктивных этюдах К.Черни выступает как неотъемлемая часть фортепианной техники. Работая над этюдными произведениями композитора, нужно помнить его высказывание: «Каково употребление, такова и польза».

Этюды М.Мошковского в мелодическом и гармоническом отношении более сложны, чем этюды К.Черни. Весьма разнообразные по характеру и фактурному изложению, они приближаются к типу концертных этюдов. Работа над этими произведениями является подготовкой к изучению этюдов Ф.Шопена, так как фигурационный рисунок многих из них близок к его «поющим» пассажам.

Так же, как и К.Черни, М.Мошковский уделяет большое внимание динамическому разнообразию звучания, требуя яркого crescendo и diminuendo, и выработке певучего выразительного legato.

Переходя к вопросу о работе над этюдами, нужно отметить, что метод разучивания того или иного этюда тесно связан с типом и строением самого этюда, а также зависит от степени продвинутости, возраста и индивидуальных особенностей ученика.

Первой и непременной задачей педагога является тщательное объяснение ученику при выборе этюда самого задания. Необходимо пояснить ученику, какова основная цель данного этюда как материала для развития того или иного технического навыка, как построен этюд в смысле формы и развития материала, каков общий характер его звукового образа. Ученику необходимо дать ясный и чёткий план работы над этюдом, указать, как и в какой последовательности следует использовать те или иные приёмы разучивания отдельных трудных мест или всего этюда в целом.

Степень детализации таких предварительных объяснений зависит от музыкальных данных и степени технического развития ученика. С начинающими и мало подвинутыми учениками следует уделять этому предварительному этапу работы больше времени, чем с более опытными и зрелыми учащимися.

На первом году обучения надо не только пояснять задания, но и уделять время разбору этюда на уроке, тем упражнениям и приёмам, которыми ученик должен будет в дальнейшем разучивать данный этюд. Наряду с этим необходимо постепенно приучать ученика к более самостоятельной работе на основании полученного опыта. Очень полезно, например, задавать с этой целью время от времени этюды, аналогичные по типу ранее выученным, указывая ученику, что данный этюд следует разучивать тем же способом.

После предварительного ознакомления с этюдом и определения плана работы над ним, ученик должен прежде всего приступить к тщательному разучиванию нотного текста, проигрывая этюд в медленном темпе и соблюдая максимальную точность в выполнении нотной записи. С самых первых лет обучения следует приучать ученика к внимательному и точному чтению нот, соблюдению необходимой аппликатуры, выполнению всех авторских указаний.

Проигрывая медленно этюд, ученик должен попутно обдумывать и запоминать его строение, детали текста, аппликатуру. Когда этюд уже хорошо разобран, следует приступить к разучиванию его на память.

Полезно использовать совет А. Б. Гольденвейзера не играть этюд целиком, а разделив его на отдельные эпизоды, разучивать по небольшим отрывкам. Указывая на целесообразность такой работы, А.Б.Гольденвейзер рекомендует не переходить к следующему отрывку, пока хорошо не разобран и не запомнился тот, который в данный момент разучивается. Работая таким образом, ученик легко может в несколько дней запомнить этюд, даже не обладая исключительно хорошей памятью.

Необходимость развития памяти для ученика не приходится доказывать, но в отношении этюдов это особенно важно, так как, играя по нотам долго, ученик не сможет сосредоточить своё внимание на технической стороне исполнения, на выработке нужных двигательных ощущениях.

Работая над отдельными фразами, следует проигрывать текст и учить его не только двумя руками вместе, но и отдельно каждой рукой. Изучение партии каждой руки отдельно закрепляет в памяти нотный текст и даёт возможность правильно наладить движения, обеспечить нужный характер звучания. Такая работа, несмотря на кажущееся усложнение процесса разучивания материала, способствует большей уверенности и точности исполнения. Ученики, не работающие над партиями каждой руки отдельно, часто играют небрежно, что особенно сказывается на исполнении аккомпанирующих голосов: например, в этюдах, построенных на непрерывной мелодической фигурации на фоне аккордового аккомпанемента, аккордовое сопровождение бывает весьма неточным и неровным по звучанию.

Первая стадия работы должна привести ученика к уверенному исполнению этюда в медленном темпе и, затем в среднем темпе, при соблюдении требуемой звучности, динамических и других указаний автора. Только после такой тщательной работы целесообразно приступать к различным заданиям тренировочного характера для дальнейшего технического совершенствования исполнения.

Когда ученик уже играет этюд в медленном темпе наизусть, нужно обратить внимание на динамическую сторону исполнения. Именно в начальной стадии разучивания этюда очень важно приучить ученика к двигательным ощущениям, которые связаны с выполнением динамической линии звукового рисунка. Если, например, в том или ином пассаже движение идёт от *piano* к *forte*, то следует попросить ученика начинать такой пассаж *pianissimo* и делать яркое *crescendo*. Такая несколько утрированная фразировка сгладится при быстром исполнении и уже не будет чрезмерной.

Концентрация внимания на динамической стороне и на качестве звука способствует техническому овладению материала и закреплению его в памяти. Направляя внимание на звуковой результат своих действий, ученик подсознательно будет совершенствовать движения, доведёт их до автоматизма, что необходимо для виртуозного исполнения этюда.

Выученный таким способом этюд не следует играть только в медленном темпе, а, постепенно ускоряя движение, приучать ученика и к исполнению в подвижном темпе. Таким образом, перед тем, как пробовать этюд в быстром темпе, ученик должен хорошо усвоить и знать наизусть музыкальный текст, добиться уверенного исполнения этюда не только в медленном, но и в среднем, достаточно подвижном темпе. Однако часто можно наблюдать, что ученики, ещё не выучив хорошо нотный текст и не выработав необходимых навыков исполнения, пытаются играть этюд максимально быстро.

Надо отметить ещё одну проблему: представление учеников отличается непониманием допустимых пределов этого темпа. Под быстрым темпом ученик часто подразумевает тот темп, в котором он не может сыграть этюд ровно и без ошибок, а темп, доступный ему и являющийся для него предельно быстрым, он понимает как медленный. Поэтому важно приучить ученика к правильному пониманию того, что является для него медленным, средним и быстрым темпом.

Нужно отметить, что способы игры в быстром темпе должны претерпеть существенное видоизменение по сравнению с медленным. Ведь для того, чтобы играть быстро, надо играть «близко» к клавишам и более «лёгкими» пальцами. Кроме того, для того чтобы рука не уставала, нужно научиться отдыхать во время игры. Задача педагога состоит в том, чтобы указать ученику такие места отдыха и проконтролировать его реализацию.

 К быстрому темпу надо переходить постепенно. Если в медленном темпе наше сознание может руководить взятием каждого звука, то в быстром – это невозможно, сознание управляет взятием целых групп звуков. К тому же очень важна предусмотрительность и быстрота реакции самого играющего: рука, кисть или локоть должны заранее оказываться в таком положении, при котором пальцам будет удобно играть.

Подытоживая, можно сделать вывод, что главным и основным при работе над этюдами является продумывание и уяснение общей задачи, конкретных исполнительских целей, к которым следует стремиться, и тщательное разучивание музыкального текста.

Такого рода вывод вытекает из педагогической практики и высказываний крупных представителей советской пианистической школы.

 «Нужно идти к цели прямым путём» - говорил, например, по этому поводу Г.Г.Нейгауз. «Путь работы, - указывает Г.Г.Нейгауз, - должен быть такой: осознание строения, структуры пассажа, а затем, нахождение и прилаживания к нему удобных положений пальцев и руки, правильных ощущений. Поэтому, говоря о том, как надо выполнять данный пассаж, я прежде всего стараюсь объяснить ученику конечную цель: как должен звучать данный пассаж».

Такого же медленного и внимательного проигрывания, с попутным обдумыванием музыкальных задач и налаживанием двигательных ощущений, придерживался и К.Н. Игумнов. По мнению К.Н. Игумного, работа над произведением должна являться «процессом бесконечного вслушивания» в музыку. Техническая проблема заключается в том, «чтобы каждый палец знал своё место и нёс ответственность за порученное ему дело».

С.Е. Фейнберг придерживался того мнения, что всякая трудность или технически сложная проблема может быть преодолена путём совершенного овладения более простыми элементами, в неё входящими, т.е., что путь преодоления трудностей должен идти от простого к сложному, а не наоборот.

Одним из распространённых видов этюдов являются этюды на развитие пальцевой беглости, построенные на гаммообразном рисунке в партии правой или левой руки в сопровождении аккордового аккомпанемента. Впервые 1–2 года обучения такого типа этюды целесообразно учить в медленном и ровном движении, соблюдая нюансировку, добиваясь качества звучания и постепенно увеличивая темп. Начиная с 4 -5 класса ученикам, обладающим пальцевой беглостью, в работе над этюдами целесообразно применять упражнения, основанные на ритмических вариантах текста. Система технических вариантов представляет собой образование из ровного последования звуков ритмической фигуры, построенной на чередовании быстрой триоли и медленных опорных нот. Эта формула имеет четыре варианта.

Проигрывание отдельных частей этюда таким способом выравнивает звучность, развивает пальцевую беглость и закрепляет в памяти ученика разучиваемый текст. При игре ритмическими вариантами важно добиваться максимальной ритмической чёткости и не допускать напряжения руки. Быструю триоль нужно исполнять как бы на одно движение объединяющим движением с опорой на акцентируемый звук. Медленные ноты должны играться отчётливо с ощущением полной свободы руки. Момент проигрывания медленных нот надо использовать ученику для мысленной подготовки к исполнению быстрых нот. Такие ритмические варианты в работе над этюдами я даю только ученикам, бегло играющим гаммы и владеющим пальцевой беглостью. Такие упражнения приносят пользу ученикам со слабыми пальцами.

Ещё один способ активизации пальцев - способ «с точками». На примере этюда К.Черни соч. 740 №3.

Короткий звук должен быть лёгким, несильным, а длинный – активным и сильным. Достоинство способа игры «с точками» заключается в выработке умения мгновенно освобождать руки там, где это возможно. При смещении остановок и акцентов на слабые доли такта ученик вслушивается в то, что раньше, возможно, ускользало от его внимания.

Следующий способ работы - исполнение этюда различными приёмами звукоизвлечения. Для укрепления пальцев полезно проигрывать этюд, построенный на пассажной пальцевой технике, чётким и громким или, наоборот лёгким staccato. Иногда целесообразно проигрывать этюд в среднем темпе legato и pianissimo, добиваясь максимальной ровности звуковой линии.

Как вариант работы над этюдом, иногда полезно видоизменять текст в сторону уменьшения трудностей. Цель этого варианта заключается в том, чтобы ученик сначала научился преодолевать техническое задание в упрощённом виде и лишь затем перешёл к заданию в том виде, в котором оно поставлено автором этюда. Например, этюд К.Черни соч. 740 № 11 фа мажор нужно разучивать триолями: в первом такте пропускаются все ноты си, во втором - все ля.

Этюд К.Черни соч.299 №8 основан на непрерывном движении шестнадцатых нот в партии правой руки. На всём его протяжении (55 тактов) в фигурации нет ни одной паузы. Линия шестнадцатых состоит преимущественно из различных позиционных фигур, чередующихся с отрезками гамм – диатонической и хроматической, короткими арпеджио и пассажами в виде цепочек секунд.

Приступая к работе над этюдом с длительным, непрерывным движением, ученик должен знать, что при появлении усталости в руке ни в коем случае нельзя продолжать игру через силу. Надо убедить ученика в том, что такая игра бессмысленна и даже вредна для преодоления трудностей этюда: играя напряжёнными мышцами, он закрепляет нерационально протекающие движения и таким образом идёт по пути регресса, а не совершенствования своего исполнения.

Поэтому, когда ученик чувствует, что рука начинает уставать, ему следует или остановиться, или продолжать играть тише или замедлить темп.

Можно дать некоторые советы для предохранения от усталости: не переходить к быстрому темпу, пока руки не привыкли к исполнению фигураций в умеренном темпе, соблюдать постепенность в переходе к более быстрым темпам, не перегружать общую звучность, применять «объединяющие движения», следить за гибкостью запястья. Важно также наметить места, в которых можно изменить характер движения рук и сделать несколько «освобождающих» кистевых движений (арпеджированные фигуры, начиная с 17 такта) или смягчить звучность и тем дать руке отдых (пассаж диминуэндо после главной кульминации ff).

Большое значение имеет хорошее исполнение партии сопровождения, т.е. левой руки. Она написана таким образом, что помогает исполнению фигурации, левая рука выполняет как бы роль дирижёра. Помимо этого, точное исполнение проставленных автором пауз и освобождение на них левой руки способствует уменьшению напряжения и в правой руке. Нельзя забывать о том, что хорошее исполнение сопровождения способствует большей музыкальной осмысленности, а это всегда благотворно отражается и на чисто техническом прогрессе. Поэтому над более лёгкой партией левой руки нужно работать не менее тщательно, чем над трудной правой.

Разучивая с учениками этюд К.Черни соч.299 №1, мы часто сталкиваемся с несколькими трудностями. Одна из трудностей заключается в необходимости подкладывания первого пальца без толчков. В этом случае я предлагаю ученику восходящие гаммообразные пассажи.

Толчки при подкладывании первого пальца вызываются тем, что ученик не успевает его подготовить и в последний момент вынужден толкнуть этим пальцем соответствующую клавиш. Приведённый вариант заставляет ученика подготовить первый палец к подкладыванию. Другая ошибка –на первую ноту каждой гаммообразной последовательности (вторая шестнадцатая каждого такта) попадает акцент. Он носит вынужденный характер: перенося руку из одного регистра в другой, учащийся невольно бросает руку на первую ноту нового пассажа.

Партию левой руки нужно тщательно разучить, не допуская небрежности в исполнении аккордов (снятие аккорда раньше времени недопустимо).

Прохождение с учеником этюда К.Черни соч. 299 № 17 преследует цель развить полифоническую технику. Ученик должен ясно ощутить расчленённость правой руки на 2 части – мелодическую (мизинец в 1 части и первый палец в тактах 9–12) и аккомпанирующую. Варианты разучивания могут быть разными: во-первых, можно выучить отдельно аккомпанирующий голос в партии правой руки шестнадцатыми той же аппликатурой. Во-вторых, нужно небыстро проигрывать этюд, перебрасывая левую руку через правую.

Этот вариант для того, чтобы ученик имел конкретную звуковую цель: вот как должны звучать два верхних голоса. В-третьих, можно пройти ряд упражнений для укрепления мизинца.

Этюд К.Черни соч.299 №36 принадлежит к числу самых трудных из сборника «Школа беглости». Основные трудности этого этюда заключаются в частой смене разнохарактерных технических мотивов (гаммообразных, ломаных терций, арпеджированных пассажей и т. д. Ученик просто не успевает перестроиться с одной технической фигуры на другую), в координации обеих рук. Нужно разделить прохождение этюда на два больших этапа: на первом этапе требуется учить этюд каждой рукой отдельно; на втором этапе можно перейти к разучиванию двумя руками.

На первом этапе нужно тщательным образом пройти каждый новый технический мотив этюда (различными вариантами), после этого можно перейти к разучиванию всего этюда каждой рукой отдельно. При этом рекомендуется ученику мысленно (а может быть и люфт-паузами) отделять переход к новым техническим фигурам (перед 9 тактом).

На втором этапе нужно сделать всё в той же последовательности, только двумя руками. Лишь только после этого мы переходим к разучиванию этюда методом «усиления трудностей» (например, одна рука играет – *f*, другая – *p*, или одна рука – *legato*, а другая – *staccat*o).

Анализируя технические ошибки ученика, педагог должен уяснить себе место недостатков, т. е какие части пианистического аппарата нецелесообразно работают, характер этих недочётов (чрезмерная фиксация, излишняя пассивность аппарата, в неправильном положении руки и т. д).

Типичные недочёты в пальцевой технике:

- хватательные движения пальцев вместо устойчивого удара из пястно-фалангового сочленения

- перегрузка пальцев весом руки (в результате пальцы ученика вязнут, он не может сыграть лёгкий пассаж). Исправление недостатка – активизация пальцевой работы, лёгкая рука, умение дозировать нагрузку руки на пальцы.

- недостаточная крепость пальцев. Нужно играть гаммы, трезвучия *ff* отдельными крепкими пальцами, пальцевые упражнения с сильными пальцевыми акцентами, двойные ноты и аккорды.

- чрезмерная фиксация первого пальца больше всего сказывается при его подкладывании в гаммообразных и арпеджированных пассажах.

Дефекты кистевой техники:

- чрезмерная фиксация кисти. Без кистевой техники не обойтись, когда требуется ритмически подчёркнутое, стаккатированное, очень лёгкое исполнение.

- неорганизованность, расхлябанность кисти. Исправление недочёта должно проходить на гаммообразных последованиях, советуя ученику держать запястье (эластичное, но не зажатое) на одной высоте.

Сильная фиксация предплечья (зажатость локтевого сустава). Для исправления этого недочёта нужно применять варианты, связанные с вращением предплечья.

Известный и неоспоримый факт, что начиная с первых лет обучения игре на фортепиано, нужно уделять большое внимание систематической работе над этюдами. Эта работа не должна ограничиваться только элементарными задачами выполнения нотного текста и технически чистой игры в быстром темпе. К каждому этюду нужно подходить с такой же требовательностью, как и к художественному произведению в отношении нюансировки и качества звука, фразировки и общего характера интерпретации.

Если этюд инструктивного типа и не представляет собой подлинно художественного произведения, то любой хороший этюд имеет определённый звуковой образ и характер звучания (лёгкий и изящный, волевой и стремительный, лирический и певучий и т. п). Задача педагога -определить и разъяснить ученику характер задаваемого этюда, добиться соответствующего исполнения. Такого рода тщательная работа над этюдом приносит пользу, подготавливая ученика к более сложным задачам исполнения художественных произведений.

Важным условием успешной работы над этюдами является задача педагога научить ученика играть предусмотрительно, учить его предвосхищать мысленно предстоящие трудности, фактурные метаморфозы, смену пальцевых комбинаций и заблаговременно готовить к ним руки. Кроме того, каждый педагог знает, что быстро на рояле играет тот, кто умеет быстро думать в процессе игры, кто легко ориентируется в мгновенно изменяющихся игровых ситуациях, кто может держать под контролем исполнение при больших скоростях. Быстрота игры прямо пропорциональна способности пальцев совершать наиболее экономичные, минимальные по размаху, строго выверенные движения в исполнении.

Важную роль в работе педагога играет подбор этюдов для каждого ученика. При выборе этюдов нужно иметь в виду необходимость постепенного и последовательного развития и накапливания у ученика разнообразных исполнительских навыков. Поэтому нужно, чтобы в плане учебной работы учащегося были этюды различного типа и характера на различные виды техники. Кроме того, в список намечаемых этюдов необходимо включать и этюды, задаваемые специально в связи с предполагающейся работой над определённой пьесой, где встречаются трудности, требующие соответствующей подготовки для их преодоления.

Выбор этюда является результатом серьёзного обдумывания индивидуальных особенностей каждого ребёнка и всего плана работы с ним на несколько месяцев вперёд.

Выработка пианистической техники невозможна без терпения, высокой трудоспособности и выносливости ученика.