

Муниципальное автономное образовательное учреждение дополнительного образования  
Дворец творчества детей и молодёжи г. Томска

# ***Юный виртуоз***

*Сборник  
этюдов для фортепиано  
младшие классы*

*Составители:*  
*Рубцова Л.А., Черепанова Н.И.,*  
*методические рекомендации*  
*Малиновская О.Б.*  
*педагоги музыкально-хоровой школы-студии «Мелодия»*  
*МАОУ ДО Дворца творчества детей и молодёжи г. Томска*

Сборник составлен в помощь педагогам для работы с учащимися фортепиано. Авторы систематизировали свой личный методический опыт, а также опирались на методическое наследие крупнейших педагогов-пианистов.

В данном сборнике выборочно представлены этюды К. Черни в редакции Г. Гермера, этюды К. Черни ор. №777, № 299, № 261, № 821, № 823, № 820, 139, № 584, а также этюды для младших классов других авторов: А. Лемуана, Л. Шитте, А. Лешгорна, Г. Беренса, К. Гурлита, Ф. Бургмюллера.

Классификация этюдов в сборнике выстроена по основным видам технических формул.

## **Методические рекомендации по развитию техники пианистов младших классов.**

Техника пианиста – понятие разностороннее. Основной целью развития техники является обеспечение условий, при которых будут достигнуты необходимые музыкальные задачи при исполнении музыкального произведения.

Освоение технических навыков на начальном этапе обучения играет огромную роль в дальнейшем развитии юного пианиста. В процессе обучения в младших классах помимо постановки игрового аппарата, освоения гамм, учащийся должен освоить основные технические формулы и приёмы игры на различных упражнениях и этюдах. Изучение различных видов техники приносит большую пользу для ученика. Оно позволяет освоить основные формулы фортепианной техники, познакомиться с аппликатурными принципами, развить беглость и силу пальцев, ровность и чёткость звуковедения. Несомненно, вопросы технического развития пианиста должны рассматриваться с учётом возрастной специфики и быть связаны с музыкально-слуховой сферой исполнительства.

Общеизвестно, что двигательные приёмы у начинающих формируются при разучивании музыкального материала. Наряду с этим на начальном этапе обучения необходимо начинать освоение упражнений для развития координации движений, аппликатурной культуры, весовой игры, артикуляции и других технических задач на различном конструктивном материале.

Для расширения педагогического репертуара на начальном этапе обучения, а также в качестве дополнительного материала к имеющимся школам и пособиям, следует обратиться к следующим *сборникам*:

- «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники»  
Е. Гнесиной; для более продвинутых учеников – «160 восьмитактовых упражнений»  
Е. Гнесиной, ор. 821;
- А. Корто «Рациональные принципы фортепианной техники»;
- М. Лонг «Школа упражнений»;
- Т. Симонова «Скороговорки для фортепиано» (50 упражнений для беглости пальцев);
- Ш. Ганон «Пианист-виртуоз, 60 упражнений».
- И. Брамс «51 упражнение»
- М. Мошковский «Школа двойных нот»

Оригинальна система технического развития английского педагога Эдны-Мае-Барнем в классе фортепиано из серии «A dozen a day» («Дюжина ежедневных упражнений»), которая представляет собой практические упражнения с названиями и рисунками. Они устанавливают ассоциативную связь между исполнением на инструменте и гимнастическими упражнениями. Эта система способствует развитию чувства естественности и гибкости движений рук, силы и независимости пальцев, а также воспитывает аппликатурную культуру позиционной игры.

Нельзя обойти стороной следующий этап работы над упражнениями - *гаммы*. При игре гамм закрепляются и развиваются навыки игры legato, вырабатывается плавность и ровность мелодической линии, развивается пальцевая беглость, ученик знакомится с основными закономерностями аппликатуры, техническими формулами и т.д. Надо учитывать, что вся классическая нотная литература насыщена гаммообразными последовательностями, и для ученика, который не работает систематически над гаммами

эта техника всегда будет препятствием. Очень полезно сделать занятия над упражнениями и гаммами более интересными. Варьировать ритм, штрихи, динамические оттенки. Можно поэкспериментировать с тембрами. В результате, игра упражнений, гамм станет не только эффективной, но и увлекательной!

Фундаментом современной техники, на котором воспитываются все двигательные навыки пианиста, помимо постановки корпуса и рук, считается так называемый контакт с клавиатурой. Это ощущение непрерывной связи руки через конец пальца с клавишей. Иначе говоря, это умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. Различные художественно-звуковые задачи определяют взаимодействие веса руки и работы и активности пальцев, кисти, плеча т.д. Контакт с клавишами зависит и от характера исполняемого произведения, фактуры, динамического плана, темпа и др.

Главное условие хорошей техники пианиста - свобода игрового аппарата. Именно свобода рук, всего тела является залогом хорошего звука и техники. Некоторые педагоги считают излишними освобождающие движения рук. И все же такие движения помогают не только сохранить, но и контролировать свободу всего игрового аппарата.

Весьма разнообразна *пальцевая техника* по характеру звука, по артикуляции. Она во многом зависит от содержания и стиля музыкального произведения.

#### *Виды фортепианной техники:*

##### 1. Позиционная игра.

Позицией называется распределение клавиш фортепиано между пятью пальцами руки исполнителя. За каждой клавишей, входящей в позицию, закреплён свой палец. Как правило, в позицию входит от одной до пяти клавиш. Перед учащимся стоит задача в приобретении определённых навыков позиционной игры: аппликатурные задачи, подкладывание и переключивание пальцев при смене позиции, преодоление технических трудностей внутри позиции, воспитание гибкости и пластичности при переходе от одной позиции к другой. Так, при подкладывании первого пальца включается горизонтальное движение предплечья. Переключивать пальцы следует плавно в сторону движения мелодии.

##### 2. Гаммообразные движения.

В этюдах с гаммообразным построением мелодии очень важна техника подкладывания первого пальца. Первый палец необходимо ставить на край клавиши, а третий - ближе к чёрным. Для отработки этой техники необходима подготовительная работа на различных упражнениях. Следующим этапом в работе над гаммообразными пассажами будет достижение ровности звучания. Полезным будет разучивать такие пассажи разными штрихами, разной динамикой, пунктирным ритмом, с акцентами и др.

##### 3. Арпеджио

Арпеджио имеют свои особенности, связанные с расположением. А также с необходимостью либо переноса руки, либо подкладывания первого пальца при перемене позиций. Однако виртуозное исполнение длинных арпеджио требует не подкладывания первого пальца legato, а гибких переносов руки из позиции в позицию с минимальным поворотом локтя. Подготовка таких волнообразных движений начинается с первых этапов работы над арпеджио.

##### 4. Двойные ноты

Техника двойных нот заключается в одновременном проведении двух голосов разными по строению и силе пальцами. В связи с художественной задачей или требованиями голосоведения в двойных нотах выделяется то верхний, то нижний голос. Аппликатура двойных нот не позволяет играть без перемены позиций одновременно оба голоса legato. Здесь необходимо использовать скользкие движения и определённую аппликатуру.

Очень полезен в работе над двойными нотами приём, рекомендованный А. Есиповой. Он состоит в том, что при игре вверх связываются ноты в верхнем голосе, а при игре вниз - в нижнем. Г. Г. Нейгауз рекомендует для достижения legato в двойных нотах поиграть каждый голос отдельно, сохраняя аппликатуру двойных нот.

#### 5. Трель

Выполняется быстрыми ударами пальцев. Кисть делает вспомогательные колебательные движения. Для усиления звука колебательные движения увеличиваются, превращаясь в так называемое ротационное движение. В зависимости от необходимого звука или длительности трели, аппликатуру в ней можно менять. Так, лёгкую трель лучше исполнять вторым и четвёртым пальцами, при усилении звука трель целесообразно играть более сильными, первым и третьим пальцами. В длинной трели следует менять пальцы со второго и четвёртого на первый и третий и наоборот. Полезно учить её в разных темпах, от медленного до быстрого, с постепенным ускорением и изменением силы звука от piano до forte и наоборот, снова возвращаясь к piano. Полезно учить трель с акцентом через ноту, по триолям, квартолям и т.д. Во всех случаях, при ускорении темпа амплитуда размаха будет уменьшаться.

#### 6. Мелизмы

В работе над мелизмами, при переходе от мелодии к украшению пианист нередко не умеет вовремя снять нагрузку. Это может стать препятствием при исполнении мелизмов. Для правильного исполнения форшлагов необходимо, чтобы "отыгравший" палец быстро снимался с клавиши. Высота замаха пальцев должна быть обязательно разной: палец, ударяющий первым, "замахивается" меньше, чем второй, который подготавливается с несколько большим "замахом":

В группетто, когда требуется акцент на первой ноте, также удобен небольшой замах.

#### 7. Пальцевые репетиции

В репетициях основным является скольжение пальцев под ладонь. К нему добавляется сопутствующее вращательное движение кисти, позволяющее пальцам быстро сменяться на клавише, причём в движение вовлекается и предплечье. Пальцы быстро снимаются с клавиш и не погружаются в них глубоко. Репетиции следует вырабатывать в разных темпах, начиная от относительно медленного до быстрого. Чем скорее темп репетиций, тем ближе к клавишам должны быть пальцы, при этом движение размаха уменьшается и заменяется скольжением концов пальцев под ладонь.

#### 8. Аккорды

При игре аккордов следует добиваться одновременного звучания всех нот. Для достижения стройного звучания аккорда целесообразно придать руке форму свода, не прогибая пястных косточек и не опуская запястья. Перестройка аппликатуры на новый аккорд осуществляется в момент переноса в воздухе.

Очень часто ученики не прослушивают в аккордах басовые или средние голоса. В зависимости от художественной задачи и голосоведения нужно уметь "высветить" в аккорде на фоне "затемнённых" голосов тот голос, который является в данный момент более важным. Басы в аккордах, как гармоническая опора, должны быть глубокими. В танцевальных произведениях звучание аккордов более лёгкое, чем бас. В момент переноса

руки от баса к аккордам пальцы должны подготавливать форму аккорда. Целесообразно перенос делать движением по дуге от баса на аккорд, а возвращаться близко к клавиатуре.

## 9. Скачки и переносы

Основная задача пианиста при выполнении скачка заключается в тренировке движения от отправной точки к цели. Это движение по дуге. Чтобы попасть в цель, нужно её видеть. И вырабатывать смелость и стремительность движений рук. Чтобы не перелететь цель, рука может слегка притормозить полёт, чтобы соблюсти точность попадания. Такая тренировка выполняется в медленном темпе при быстром переносе руки.

### Виды пальцевой техники:

#### 1. Жемчужная

Этот вид техники необходим в произведениях, где звуковые задачи требуют звонкого, округлого звука. Он достигается цепкими "хватательными" движениями пальцев под ладонь. Они придадут пассажирам известную "молоточковую" чёткость. Для достижения беглости в "жемчужной" технике необходимо освободить кисть и пальцы. Не нагружать их весом. Очень рекомендуется такие пассажи учить приёмом "пальцевого" staccato, добиваясь цепкости кончиков пальцев. "Пальцевое" staccato и вырабатывает навык быстро снимать пальцы с клавиш и "подбирать" концы их под ладонь. При этом рука не должна "давить" на клавиши. Это может привести к тяжести и затормозить беглость.

#### 2. Leggiero.

Эта техника подразумевает лёгкие удары менее закруглённых пальцев. В этом случае пальцы как бы слегка "похлопывают" по клавишам лёгкими движениями. Вес руки не должен давить на пальцы, при давлении или нажиме пальцы будут "вязнуть" в клавиатуре и потеряют возможность точно и быстро отпускать клавишу. Звук должен создавать впечатление прозрачности. Технику leggiero можно вырабатывать ещё и следующим приёмом: пальцы в медленном темпе совершают два быстрых движения одновременно. Тогда как один палец опускается на клавишу, следующий и остальные пальцы в то же время подготавливаются, слегка поднимаясь над клавишами. Такие движения придают скорость игре.

#### 3. Мелодическая.

В зависимости от динамического плана певучий характер звука достигается меньшим или большим нажимом на клавиши. Здесь очень важны свобода и гибкость кистевых движений. Мягкие, чуткие пальцы создают певучесть мелодических пассажей. Звук переливается из ноты в ноту.

#### 4. Glissando.

Эта техника подразумевает скольжение пальцев по клавиатуре. Ровность в пассажах во многом зависит от работы первого пальца. Учить пассажи следует в умеренном темпе с малым замахом пальцев. Нужно слегка наклонить руку в сторону пассажа, избегать кистевых движений, которые помешают ровности пассажа.

#### 5. Martellato.

Для достижения нужного характера звука требуется взаимодействие всех звеньев руки, передающих вес и динамическую нагрузку приёмом толчка в крепко поставленные пальцы. Здесь используются сопутствующие колебательные движения, размах кисти и предплечья, при поддержке руки мышцами плеча и плечевого пояса. Такой вид техники применяется во всех случаях, когда нужен "плотный" звук и чёткость, как, например, в Токкате Хачатуряна.

## Этюды.

С первых лет обучения игре на фортепиано необходимо уделять внимание систематической работе над этюдами. Преподаватель не должен сводить работу над этюдами к формальной проработке технических трудностей. Необходимо увидеть за внешней фактурой музыкальное содержание этюдов. «При разучивании нового произведения настоятельно необходимо, чтобы в уме сложилась совершенно ясная звуковая картина, прежде чем начнется техническая работа», пишет И. Гофман.

В репертуаре пианиста должны быть пьесы и этюды на разные виды техники, различную фактуру, требующие разнообразные варианты движений, как в правой, так и в левой руке. Для этого следует изучать много разнообразных этюдов на разные виды техники.

При изучении этюдов необходимо ставить определенные задачи, которые касаются качества звука, его тембра, ровности звучания, темпа и др.

Свобода, пластичность и ритмичность пианистических движений являются основой начального формирования моторики.

Основой свободных движений является удобное, ненапряженное положение корпуса, рук и, обязательно, ног учащихся. Можно выделить четыре способа движений:

- пальцами (всегда);
- кистью (локоть спокойный) – для октав, аккордов;
- локтем (плечо спокойно) – для скачков аккордами;
- плечом – для аккордов.

При подборе этюдов необходимо придерживаться определенной последовательности в развитии технических навыков.

На этом этапе обучения особенно ценна этюдная литература, в которой музыкальные и пианистические задачи органично слиты (например, этюды Е. Гнесиной, А. Гедике, И. Берковича, А. Лемуана и др.) Образные черты мелодических пассажей и четкая ритмика таких этюдов увлекает детей, и фактурные трудности преодолеваются без особых усилий. Со второго класса в этюдной литературе появляются постепенно удлиняющиеся пассажи, часто построенные на секвенционных соединениях позиционных фигур мелкой техники (например, этюды Л. Шитте, К. Черни). Этюды эти представляют собой занятные для детей упражнения в развитии навыков позиционной игры. Далее ученик знакомится с самыми распространенными видами технических формул. Вместе с преподавателем он делает анализ движений в каждом этюде.

В сборник вошли наиболее известные в педагогической практике этюды. В нём представлены все виды фортепианной техники. Этюды расположены в порядке усложнения. Предпочтение отдается этюдам К. Черни. Они представлены в каждом разделе. Поэтому далее предлагается методический разбор отдельных этюдов на примере этюдов К. Черни под редакцией Г. Гермера.

## **Методические рекомендации к работе над этюдами К. Черни в редакции Г. Гермера.**

Эпиграф Карла Черни «Каково употребление, такова и польза» можно предпослать любому сборнику его этюдов. Эти этюды нельзя назвать просто сухими упражнениями – они наполнены смыслом, художественным содержанием. Для того, чтобы найти способ решить технические проблемы, необходимо понять художественные задачи.

У К. Черни виртуозное исполнение этюда – это не только беглость, но и артикуляция, динамика и многое другое.

Первая часть маленьких этюдов К. Черни под редакцией Г. Гермера (из соч. 261, 821, 599, 139) включает в себя 50 небольших пьес технического плана для учащихся 1-4 классов. Первые 20 из них представляют отличный материал для транспонирования во все тональности. Сам К. Черни отмечал: «Одно из необходимейших качеств для хорошей игры на фортепиано состоит в том, чтобы играющий был одинаково твёрд во всех родах тонов». При транспонировании рекомендуется сохранить оригинальную аппликатуру и постоянно возвращаться к старому материалу. К. Черни писал: «От нового мало пользы, если забыто старое!» Этюды Черни просты и мелодичны.

***Работу над этюдами можно разделить на этапы:***

1. Определение приёмов артикуляции исходя из характера этюда;
2. Построение интонационной структуры (мотивы), структура движений;
3. Соединение рук, координация движений (соотношение голосов, распределение веса);
4. Динамический план, целостность произведения (объединение звучания, объединение движений).

### **Позиционная игра (№№ 1-2, с. 15)**

**№ 1, 2.** Первые два этюда на пятипальцевую последовательность. Они зеркальны, поэтому структура разбора второго аналогична первому.

В этих этюдах решается несколько проблем:

1. Укрепление слабых 3,4,5 пальцев;
2. Освоение аппликатурной культуры позиционной игры;
3. Развитие самостоятельности пальцев.

В первом этюде партия правой руки находится в довольно статичном положении. Аккорды левой руки необходимо учить отдельно, добиваясь правильного соотношения голосов. По формуле К. Черни – диссонлирующие аккорды играют несколько сильнее следующих за ними консонирующих.

На первом этапе работы над этюдом следует определить характер звучания его выбрать соответствующий приём звукоизвлечения (легко, энергично, мягко). И здесь необходимо понимать связь слуховых и двигательных ощущений. Если выбирать энергичный и напористый характер, следует использовать быструю атаку звука кончиком пальца. Вес будет использоваться частично.

Следующим этапом будет анализ интонационной структуры и соответствующий характер движений. Для построения длинной фразы следует на первом этапе разучивать мелодию следующими мотивами:

\*Номера этюдов указаны по сборникам редакции Г. Гермера, страницы – указанные этюды в данном сборнике.



Форму этюда можно рассматривать как предложение, состоящее из пяти фраз. Единица движения в этом этюде – четверть. В партии правой руки штрих легато, значит рука находится в состоянии покоя и движется вдоль клавиатуры. В левой руке повторяющийся мотив – D7 с разрешением. При соединении двух аккордов нужно обратить внимание на штрихи и отработать приём соединения легато двух аккордов методом задержания терции и отпускания первого пальца с последующим соединением его со следующим аккордом.

На следующем этапе соединения рук нужно слышать соотношение голосов. Для этого необходимо правильное распределение веса, чтобы сохранить артикуляционную и тембровую самостоятельность голосов, создавая их гармоничное сочетание.

Для воспроизведения разных штрихов можно попробовать отработать их на крышке инструмента. При соединении партий правой и левой руки следует применять принцип укрупнения контролируемых кадров. Далее, если нет затруднений в тексте, можно сосредоточиться на художественной стороне этюда.

**№ 3, 4** Этюды отлично ставят первый палец. Лучше исполнять их решительно, активными пальцами. Здесь применима пальцевая техника *Martellato*.

Перед учащимся стоит задача в приобретении определённых навыков позиционной игры: аппликатурные задачи, подкладывание и перекладывание пальцев при смене позиции, преодоление технических трудностей внутри позиции, воспитание гибкости и пластичности при переходе от одной позиции к другой. Мелодия в партии правой руки представляет собой скрытое двухголосие.

Мотивная структура:

**Allegro**

Необходимо применить приём ротации (сначала отработать его на крышке инструмента). Ротационные движения направлены в сторону ударных звуков, в данном случае – в сторону пятого пальца. Мотивы правой руки отделены паузами. Опорная (наиболее статичная) рука в этом этюде - левая, поэтому звук будет более глубокий.

Хотя в тексте выставлены динамические виолочки, целесообразней будет выстроить общий динамический план таким образом, чтобы крещендо достигало последнего такта.

#### Гаммообразные движения (№ 15, с. 21)

В этюдах с гаммообразным построением мелодии очень важна техника подкладывания первого пальца. Для отработки этой техники необходима подготовительная работа на различных упражнениях.

Мотивная структура:

Следующим этапом в работе над гаммообразными пассажами будет достижение ровности звучания, а также над артикуляцией. Полезным будет разучивать такие пассажи разными штрихами, разной динамикой, пунктирным ритмом, игрой с акцентами и т.д.

Основной задачей в этюде будет исполнение звуковых линий, ровность которых зависит от правильного подкладывания первого пальца при смене позиций.

#### Арпеджио (№ 31, с. 32)

Этюд на короткие арпеджио. Хочется рекомендовать исполнять этот этюд звонко и легко. Здесь необходимо применить жемчужную пальцевую технику. Для достижения такого характера звука нужны очень острые и цепкие кончики пальцев.

Строение этюда простое – два предложения по две фразы. Мотивы следует строить по три и четыре звука:

В левой руке при выполнении штриха стаккато, следует активно отталкиваться от аккорда, схватывая пальцами клавиши. Необходимо точно выдерживать паузы и готовиться на них к следующему аккорду. Опорная рука - правая.

### Двойные ноты (№ 8, с. 38)

Важно выработать простейший навык связного исполнения терций. Основная трудность заключается в одновременном взятии нот. Особенно трудно это сделать приемом легато. Большое значение здесь имеют движения руки, каждую терцию берем сверху. В работе участвует вся рука, локоть и кисть сопровождают круговыми движениями каждую терцию. Когда этот прием будет освоен, начинаем делать одно круговое движение на две терции, затем на четыре. Темп постепенно ускоряется.

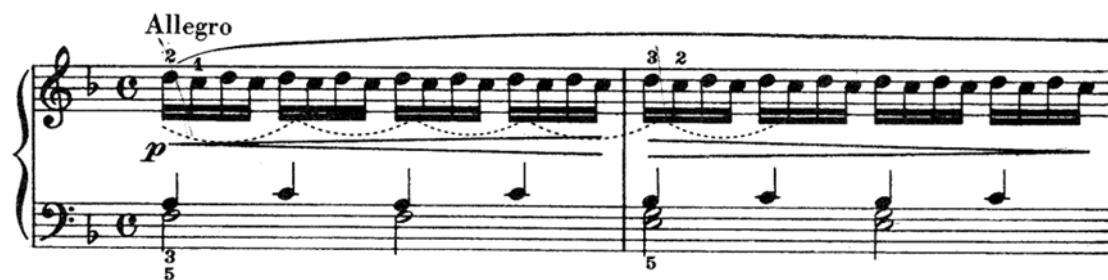
Мотивное построение мелодии:

### Трели (№ 11, с. 46)

Трели выполняются быстрыми ударами пальцев. Кисть делает вспомогательные колебательные движения. Для усиления звука колебательные движения увеличиваются, превращаясь в так называемое ротационное движение.

Этот этюд можно исполнять лирично. Следует играть его более прямыми пальцами поглаживающими движениями. Пальцевая техника – мелодическая. При переходе на новую позицию пальцы должны лежать заранее на клавишах.

В партии левой руки изложение двух и трёхголосное. Голоса должны отличаться тембрально. Нижний голос надо играть более глубоко. Мотивное построение мелодии:



### Репетиции (№27, с. 54)

Приём репетиций чрезвычайно развивает самостоятельность, гибкость и беглость пальцев. Главным движением является скольжение пальцев под ладонь. Пальцы не погружаются глубоко в клавишу, а как-бы, царапают её или «смашивают пыль с клавиш». Рука не участвует в движении, форма ладони собрана. При соединении восходящих секстовых скачков следует очень быстро раскрывать ладонь вверх (как раскрывающийся зонтик). В третьей и четвёртой фразах необходимо построить длинные линии мелодии.

Построение мотивов:



### Аккорды (№ 30, с. 66)

При игре аккордов следует добиваться одновременного звучания всех нот. Для достижения стройного звучания аккорда целесообразно придать руке форму свода, не прогибая пястных косточек и не опуская запястья.

В работе над аккордами очень важно соединить правильную работу пальцев и рук. В педагогической практике наблюдаются две крайности в исполнении аккордов - либо свободные руки, но вялые пальцы, не чувствующие клавиш, либо аккуратное, но жёсткое исполнение аккорда. Нет освобождающего, вытряхивающего движения рук. Полезно для начала отработать движения на крышке инструмента. Кроме того, очень важно при исполнении ряда аккордов проверять освобождение рук и готовить в воздухе позицию пальцев следующего аккорда. В данном этюде особую трудность будет составлять соединение аккордов разных позиций. Следует отработать эти соединения в медленном темпе. Также необходимо продумать и отработать тембровую окраску голосов в аккордах. Мотивная структура этюда:



И в заключении хочется привести слова педагога - музыканта Й. Гофмана о значении технического развития пианиста: «Техника пианиста – это материальная часть его художественного имущества, это его капитал. Сохранять большую технику в состоянии превосходной рабочей готовности – задача сама по себе значительная и требующая много времени».

## **ПОЗИЦИОННАЯ ИГРА**

Allegretto

К. Черни, ор. 777, № 2

1

*p*

*mf*

*p*

Allegretto

К. Черни, ор. 777, № 7

2

*p*

*mf*

*cresc.*

*f*

*p*

Allegro

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 1)

3

*mf*

**Allegro**

**К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 2)**

4

*mf*

*mf*

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 3)

Allegro

5

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч.

I, № 4)

Allegro

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 5)

5

7





Г. Беренс, ор. 70, т. 1

10

*f*

5 4 3 2 1 5 5

13

11

12

14

Musical notation for measures 13 and 14. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

15

Musical notation for measure 15. The right hand continues the melodic line with slurs, and the left hand has a more active eighth-note accompaniment. Fingering numbers are visible below the left hand notes.

16  
17

Musical notation for measures 16 and 17. Measure 16 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 17 continues the melodic and accompanimental patterns.

18

Musical notation for measure 18. The right hand has a melodic line with slurs and a triplet. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes. Fingering numbers are present below the notes.

Musical notation for measure 19. The right hand continues the melodic line, and the left hand accompaniment features a triplet of eighth notes. Fingering numbers are visible below the notes.

19

Musical notation for measure 20. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand accompaniment consists of eighth notes. Fingering numbers are present below the notes.



# ГАММООБРАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Allegro

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 15)

23

*mf*

*p*

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 16)

24

*f*

*sf*

Allegro

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 17)

25

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is in 3/4 time and G major. The first system (measures 25-26) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 27-28) includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system (measures 29-30) features a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking. The fourth system (measures 31-32) starts with a piano (*p*) dynamic. The fifth system (measures 33-34) includes another mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The sixth system (measures 35-36) concludes with a forte (*f*) dynamic. The score is filled with intricate piano techniques, including triplets, sixteenth-note runs, and various fingering indications (1-5) and slurs. The bass line provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

Allegro

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 29)

26

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a forte (*f*) dynamic. The first system (measures 26-28) features a complex texture with multiple voices in both hands, including triplets and sixteenth-note runs. The second system (measures 29-31) continues this texture with various articulations and fingerings. The third system (measures 32-34) shows a change in texture with more sustained chords and melodic lines. The fourth system (measures 35-37) features a more active bass line with triplets. The fifth system (measures 38-40) includes a section marked *sf* (sforzando) with a dynamic accent. The sixth system (measures 41-43) concludes with a final flourish in the right hand and a sustained bass line. The score is annotated with numerous fingerings (1-5), slurs, and articulation marks.

27

Allegro

*f*

*sf* *mf*

*f*

*f*

*dim.*



Allegro

Г. Беренс, ор. 70, т. II

28

Measures 28-31 of the piece. The music is in 4/4 time. Measure 28 starts with a piano (*p*) dynamic and a half note chord in the left hand, followed by a sixteenth-note melody in the right hand. Measures 29-31 feature a forte (*fz*) dynamic with a more active sixteenth-note melody in the right hand and chords in the left hand. Fingering numbers (1-5) are present above the notes.

29

Moderato

Measures 29-32 of the piece. The tempo changes to Moderato. Measure 29 begins with a forte (*f*) dynamic and a half note chord in the left hand, followed by a sixteenth-note melody in the right hand. Measures 30-32 continue with the sixteenth-note melody in the right hand and chords in the left hand. Fingering numbers (1-5) are present above the notes.

Measures 33-35 of the piece. The music continues with the sixteenth-note melody in the right hand and chords in the left hand. Fingering numbers (1-5) are present above the notes.

Measures 36-38 of the piece. Measure 36 continues the sixteenth-note melody in the right hand and chords in the left hand. Measure 37 features a forte (*f*) dynamic. Measure 38 ends with a *Fine* marking. Fingering numbers (1-5) are present above the notes.

Measures 39-41 of the piece. Measure 39 continues the sixteenth-note melody in the right hand and chords in the left hand. Measure 40 features a forte (*f*) dynamic. Measure 41 ends with a *Fine* marking. Fingering numbers (1-5) are present above the notes.

Measures 42-44 of the piece. Measure 42 continues the sixteenth-note melody in the right hand and chords in the left hand. Measure 43 features a forte (*f*) dynamic. Measure 44 ends with a *Fine* marking. Fingering numbers (1-5) are present above the notes.

Allegro moderato

A. Лемуан, op. 37 № 20

30

*f legato*

*p*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*f*

*Fine*

*dim.*

*p*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*p*

*cresc.*

Marcia

Г. Беренс, ор. 70, т. III

31

*f*

*mf*

*p*

*mf*

*mf*



Allegro vivace

32

*f*

*mf*

*f*

*f*

*f*



# Арпеджио

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 20)

Allegro moderato

34

*p*

*dim.*

3 2

*mf cresc.* *dim.*

*dolce*

5 5 5 5 5 4

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 31)

Allegro moderato

35

*p* leggieramente

*cresc.*

*f*

The first system of the musical score, measures 35-38. It features a treble and bass clef. The treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dotted line above the staff indicates an octave shift. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes. Dynamics include *p* leggieramente, *cresc.*, and *f*. Measure numbers 35, 36, 37, and 38 are visible.

The second system of the musical score, measures 39-42. It continues the treble and bass clef notation. The treble clef has a highly technical melodic line with many slurs and fingerings. The bass clef accompaniment consists of quarter notes. Dynamics include *ff*. Measure numbers 39, 40, 41, and 42 are visible.



36

*p*

*p*

*f*

*rall.*

The musical score consists of six systems of piano music. The first system (measures 36-37) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The right hand plays a complex melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a simple accompaniment. The second system (measures 38-40) continues the melodic development in the right hand, with a dynamic marking of *p*. The third system (measures 41-43) shows a change in dynamics to *f* and includes a fermata in the left hand. The fourth system (measures 44-45) returns to a dynamic of *p*. The fifth system (measures 46-47) includes a *rall.* marking and ends with a repeat sign. The sixth system (measures 48-49) concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained note in the left hand.

Presto. (♩ = 108)

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a first ending bracket. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a *cresc.* (crescendo) marking and a first ending bracket. The fourth system includes a forte (*f*) dynamic marking. The fifth system continues the piece with various fingering and articulation. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The score is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents) to guide the performer. The title 'К. Черны, ор. 299, I. № 3.' is printed in the lower right area of the third system.

First system of a piano score. The right hand features a continuous eighth-note pattern with slurs and fingering (1, 5, 3, 5, 3, 1). The left hand plays a bass line with notes and rests, including fingering (1, 2, 5, 1).

Second system of a piano score. The right hand has a more complex eighth-note pattern with slurs and fingering (5, 2, 3, 1, 2, 5, 4, 5, 1, 2, 3, 8). The left hand has a bass line with notes and rests, including fingering (1, 4, 2, 4).

К. Черни

op. 261, № 81

Third system of a piano score, starting at measure 38. The tempo is marked "Allegro" and the dynamic is "mf". The right hand has a melodic line with slurs and fingering (4, 2, 1, 2, 4, 5, 3, 2, 1, 2, 4). The left hand has a bass line with notes and rests, including fingering (4, 2, 1).

Fourth system of a piano score. The right hand features a repeated eighth-note triplet pattern (243) with slurs and fingering (2, 1). The left hand has a bass line with notes and rests, including fingering (5, 3, 1, 4, 2, 5, 2).

Allegro

К. Черни, ор.261, № 99

39

*ff*

Vivace

К. Черни, ор.821, № 38

40

*mf*

*legato*

8



## Двойные ноты

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 8)

42

Allegro

*p*

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 10)

Allegro vivo

43

*mf*

5 4 2 1 3

5 4 2 1 3

5 4 2 1 2 5

1 5 3 1 5

Allegro

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 36)

44

*staccato*

*cresc.*

*f*

*p*

*cresc.*

Allegro moderato

Г. Беренс, ор.70, т. II

45



Allegro

К. Черни op.823, № 22

46

*p*

*mf*

Vivace

К. Черни op. 820, № 4

47

*p*

*f*

Allegretto

К. Черни оп. 139. № 18

48

К. Черни оп. 584, № 5

Allegretto

49

К. Черни оп. 821, № 19

Allegretto animato



Allegro

К. Черни оп. 261, №

50

51

(2da volta staccato)

*f legato*

К. Черни  
оп. 821, № 20

Allegro

52

*p legato*

*f* *dim.* *p*



# Трели, мелизмы

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 11)

54

Allegro

*cresc.*

Allegretto

Г. Беренс, ор. 70, т. III

55

*p*

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 12)

Andante

56

*mf* *cresc.*

8

*mf* *cresc.*

*dim.*

К. Черни  
оп. 821, № 14

Allegretto

57

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords with fingerings 2, 5, 2, 5, 2, 5, and a triplet of eighth notes with fingering 3. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords with fingerings 5, 5, 5, 5, 5, 5, and 5. The tempo and mood markings *p*, *scherzando*, and *e leggero* are placed between the staves.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords with fingerings 1, 2, 5, 2, 2, 2, and a triplet of eighth notes with fingering 3. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords with fingerings 2, 2, 2, 2, 2, 2, and 2.







Musical score for the first piece, consisting of two systems. The first system shows a treble clef staff with a melodic line featuring triplets and sixteenth notes, and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the melodic line with more complex rhythmic patterns and includes a *ff* dynamic marking in the bass clef staff.

Allegro moderato

К. Черни, ор. 821, № 39

Musical score for the second piece, starting at measure 60. It features two systems of piano and treble clef staves. The first system begins with a *p* dynamic marking. The second system includes a *cresc.* marking and shows a more active bass line. Fingerings are indicated throughout the score.

К. Черни, ор. 261, №30

Musical score for the third piece, consisting of two systems of piano and treble clef staves. The first system starts with a *sf* dynamic marking. The second system includes a *p* dynamic marking and features a more complex melodic line in the treble clef staff.





К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 27)

65 *Allegro vivace*

Л. Шитте,

*Allegro moderato*

op. 108, № 10

66 *p sempre staccato*

**Agitato**

**Л. Шитте  
оп. 108, № 11**

**Allegro moderato**

**Ф. Лекуппе оп. 17, № 14**

67

68

Musical score for piano, measures 67-72. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music features intricate fingerings and dynamic markings. A piano (*p*) dynamic is indicated in the first system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.





4 3 2 1 3 2  
1 4 3 2 1

4 3 2 1 3 2    4 3 2 1 3 2

*f*    *dim.*

1 4 3 2 1    1 3 2 1

*p*

*p più*    *f*

4 3 2 1 2

*dim. poco*

1 5    1 5

*pp*

Moderato

А. Лемуан оп. 37, № 18

70

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*cresc.*

*cresc.* *p* *Fine*

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *fz*. The key signature has one flat.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *f*. The key signature has one flat.

Third system of the piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *f*. The key signature has one flat.

Fourth system of the piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *p*. The key signature has one flat.

Fifth system of the piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings. The left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *fz*. The key signature has one flat.

Sixth system of the piano score, concluding the piece. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings. The left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *dim. e poco rall.*. The key signature has one flat.

Allegro

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 34)

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 4, 3, 2, 1. The second system features a *cresc.* marking. The third system has a forte (*f*) dynamic and includes an 8-measure phrase. The fourth system starts with a *dim.* marking and includes fingerings 4, 3, 2, 1. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The sixth system concludes with a forte (*f*) dynamic and a *dim.* marking. The score is rich in technical challenges, including rapid sixteenth-note passages and complex fingering patterns.

# АККОРДЫ

Moderato

Л. Шитте op.108, №25

72

72

Г. Беренс op.70, т. I

Allegro

73

73

Allegro vivo

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 23)

74

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef).  
- **System 1 (Measures 74-75):** Treble clef has a melody starting with a grace note and a quarter note, followed by eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment. Dynamics: *p*.  
- **System 2 (Measures 76-77):** Treble clef has a more active melody with sixteenth notes. Bass clef continues the accompaniment. Dynamics: *p*.  
- **System 3 (Measures 78-79):** Treble clef has a melody with a grace note and quarter notes. Bass clef has a more complex accompaniment with eighth notes. Dynamics: *mf*.  
- **System 4 (Measures 80-81):** Treble clef has a melody with a grace note and quarter notes. Bass clef has a complex accompaniment with eighth notes. Dynamics: *mf*.  
- **System 5 (Measures 82-83):** Treble clef has a melody with a grace note and quarter notes. Bass clef has a complex accompaniment with eighth notes. Dynamics: *p*.  
- **System 6 (Measures 84-85):** Treble clef has a melody with a grace note and quarter notes. Bass clef has a complex accompaniment with eighth notes. Dynamics: *f*.

Moderato

A. Лемуан op.37, №9

75

*mf*

*ten.*

*mf*

*ff*

*f*

*ten.*

*ten.*

*f*

*ten.*

*ff*

*mf*

*ff*

*ten.*

*mf*

*ff*

К. Черни  
оп. 820, № 19

Allegro

76

*f marcato p*

*f p f p f p*

*f p f p f p*

*f p*

Allegretto

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 30)

77

*ff marcato*

*sf*

*dim.*

*sf*

*dim.*



Allegretto scherzando [Скоро, шутливо]

78

*p*

*mf*

*f*

*fp*

К. Черни

*crescendo*

*sf*

**Allegro**

79 *ffstaccato*

*sf* *sf*

8

**Moderato**

80

*n*

8

*Red \** *Red \** *Red \** *Red \** *Red \** *Red \**

**Allegro vivo**

**К. Черни**

Allegretto

А. Лемуан ор. 37, № 35

81

82

Musical score for piano, measures 81-82. The score is in G major and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of measure 81 with a forte (f) dynamic. The second system continues measure 81 and begins measure 82 with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system continues measure 82 with a piano (p) dynamic and includes the instruction "poco rall. dim.". The fourth system concludes measure 82 with a piano (p) dynamic. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks such as accents and slurs.

К. Черни (в ред. Г. Гермера – ч. I, № 40)

83

**Moderato**

40

*p*

*poco espress.*

## Содержание

<b>I.</b>	Методические рекомендации.....	3
<b>II.</b>	Позиционная игра	
1.	К.Черни. Этюд, ор. 777, № 2.....	14
2.	К. Черни. Этюд, ор.777, № 7.....	14
3.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 1).....	15
4.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 2).....	15
5.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 3).....	16
6.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 4) .....	16
7.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 5) .....	16
8.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 6) .....	17
9.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 7) .....	17
10-22.	Г. Беренс. Этюды ор.70, т. I.....	18
<b>III.</b>	Гаммообразное движение	
23.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 15) .....	21
24.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 16) .....	21

25.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 17) .....	22
26.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 29) .....	23
27.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 32) .....	24
28.	Г. Беренс. Этюд ор.70, т. II.....	25
29.	К. Черни Этюд ор.299, № 1.....	26
30.	А. Лемуан. Этюд ор.37, №20.....	27
31.	Г. Беренс. Этюд ор.70, т. III, № 50.....	28
32.	А. Лешгорн. Этюд ор.65 № 15.....	29
33.	К. Гурлит. Этюд.....	30
<b>IV.</b>	<b>Арпеджио</b>	
34.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 20) .....	31
35.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 31) .....	32
36.	Т. Лак Этюд ор.172, № 5.....	33
37.	К. Черни. Этюд ор.299, № 3.....	34
38.	К. Черни. Этюд ор.261, № 81.....	35
39.	К. Черни. Этюд ор.261, № 99.....	36
40.	К. Черни. Этюд ор.821, № 38.....	36
41.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 35) .....	37
<b>V.</b>	<b>Двойные ноты</b>	
42.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 8) .....	38
43.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 10) .....	39
44.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 36) .....	40
45.	Г Беренс. Этюд ор.70, т. II.....	40
46.	К. Черни. Этюд ор. 823, № 22.....	41
47.	К. Черни. Этюд ор.820, № 4.....	41
48.	К. Черни. Этюд ор.139, № 18.....	42
49.	К. Черни. Этюд ор.584, № 5.....	43
50.	К. Черни. Этюд ор.821, №1.....	43
51.	К. Черни. Этюд ор.261, № 92.....	44
52.	К. Черни. Этюд ор.821, № 20.....	44
53.	Ф. Бургмюллер. Этюд ор.100, № 4.....	45
<b>VI.</b>	<b>Трели, мелизмы</b>	
54.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 11) .....	46
55.	Г. Беренс. Этюд ор. 70, т. III.....	47
56.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 12) .....	48
57.	К. Черни. Этюд ор. 821, № 4.....	48
58.	К. Черни. Этюд ор.261, № 37.....	49
59.	К. Черни. Этюд ор. 299, т. I, № 4.....	50
60.	К. Черни. Этюд ор.261, № 33.....	51
61.	К. Черни. Этюд ор.261, № 30.....	52
62.	К. Черни. Этюд ор. 261, № 44.....	52
63.	К. Черни. Этюд ор. 261, № 80.....	53
<b>VII.</b>	<b>Репетиции</b>	
64.	К. Черни. Этюд ор. 261, № 42.....	54

65.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 27) .....	54
66.	Л. Шитте. Этюд ор.108, № 10.....	55
67.	Л. Шитте. Этюд ор.108, № 11.....	55
68.	Ф. Лекуппе. Этюд.....	56
69.	Ж. Дювернуа. Этюд.....	58
70.	А. Лемуан. Этюд.....	60
71.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 34) .....	62
<b>VIII.</b>	<b>Аккорды</b>	
72.	Л. Шитте. Этюд ор.108.....	63
73.	Г. Беренс. Этюд ор.70.....	63
74.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 23) .....	64
75.	А. Лемуан. Этюд.....	65
76.	К. Черни. Этюд ор. 820, № 19.....	65
77.	К. Черни. Этюд (Г. Гермер, ч. 1, № 30) .....	66
78.	Л. Шитте. Этюд ор.68, № 2.....	67
79.	К. Черни. Этюд ор. 821, № 105.....	67
80.	К. Черни. Этюд ор.584, № 5.....	68
81.	К. Черни. Этюд ор. 261, № 18.....	69
82.	А. Лемуан. Этюд ор.37, № 35.....	69
83.	К. Черни (Г. Гермер, ч. 1, № 40) .....	70