

**УДК 372.878**

**Інна Хатіпова**

Академія музики, театру та образотворчих мистецтв,  
Кишинів, Республіка Молдова  
ORCID ID 0000-0003-2745-7978  
DOI 10.24139/2312-5993/2021.01/434-444

## **ВПРАВИ ЯК ЗАСІБ ОПТИМІЗАЦІЇ ПРОЦЕСУ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОЇ ТЕХНІКИ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНИХ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ**

*У статті розкривається роль технічних вправ, що використовуються у фортеп'яній педагогічній практиці музичних вишів. Автор спирається як на свої власні методичні установи, так і на досягнення свого викладача часів навчання в консерваторії – видатного піаніста та педагога, Заслуженого артиста України Віталія Васильовича Сечкіна. Стаття розповідає про роботу над фортеп'янною технікою в класі спеціального фортеп'яно. З цією метою аналізується методика вибору вправ та віртуозних етюдів, процес їх засвоєння та вдосконалення, прогнозування можливих результатів. Автор дає характеристику фортеп'яним вправам різних авторів, які мали схожу мету, – розвиток швидкості пальців, вільне володіння виконавцем різними видами фактури, засвоєння тональностей. Пропонуються методичні рекомендації щодо оволодіння різними вправами, намічаються можливі шляхи подальшого розвитку технічного апарату студентів-піаністів.*

**Ключові слова:** *техніка гри на фортеп'яно, вправа, фортеп'янне мистецтво, педагогічна діяльність, піаністичний апарат, Віталій Васильович Сечкін.*

**Постановка проблеми.** Відповідно до навчальних програм і планів, репертуар студентів-піаністів музичних вищих навчальних закладів містить досить велику кількість технічно складних творів, виконання яких вимагає не лише розуміння ідейно-художнього змісту, але й віртуозного володіння фортеп'янною технікою. Оптимальній підготовці виконавця до роботи над подібними творами сприяє саме засвоєння певних вправ.

**Мета статті** – дати характеристику фортеп'яним вправам, які автор цієї статті отримала на уроках видатного піаніста і педагога, Заслуженого артиста України Віталія Васильовича Сечкіна, займаючись у його класі спеціального фортеп'яно Академії музики, театру і образотворчих мистецтв Республіки Молдова. З цією метою був зроблений аналіз опублікованих збірок вправ для фортеп'яно В.В. Сечкіна, із вказівкою піаністичних труднощів, які обумовлювали можливість їх залучення при підготовці музикантів-виконавців.

**Методологія дослідження.** У процесі дослідження різних фортеп'яних вправ використовувався комплекс загальнонаукових та спеціальних методів, серед яких найважливішими є аналіз, синтез, порівняння, системний підхід, комплексний аналіз.

**Аналіз актуальних досліджень.** Характеристика фортепіанних вправ міститься в замітках, статтях та монографічних публікаціях Н. Фролової (Фролова, 2008), А. Жиліної (Жиліна, 2001) та інших піаністів. Роль вправ у підготовці студентів-піаністів класу професора В. В. Сечкіна розкривається вперше.

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, повне володіння арсеналом технічних засобів дозволяє студентові яскравіше розкрити образну сферу твору та розширити звукову палітру фортепіанних фарб. Недостатня технічна база часто не дає можливості учневі реалізувати свої виконавські ідеї та наміри. Зрештою робота над твором зводиться фактично до подолання існуючих технічних труднощів. У фортепіанній педагогіці процес роботи над вправами, як одного з основних практичних методів становлення технічної майстерності, завжди приваблював відомих педагогів-музикантів, теоретиків і практиків. Дослідниця А. Жиліна вказує: «Значущість процесу вправи для музично-виконавського мистецтва підкреслюється його еволюцією, що відбувалася з часом та обумовлена поступовим ускладненням музичної мови, а також різноманітністю різних систем тренування технічних умінь та навичок, що мали місце від періоду клавіру до наших днів. Важливість місця і ролі вправ у системі фортепіанного навчання акцентується участю у створенні спеціальних цілеспрямованих циклів формування технічної майстерності видатних музикантів, починаючи з XVII століття до наших днів» (Жиліна, 2001, с. 4-5).

Упродовж всієї історії фортепіанного мистецтва піаністами-педагогами створювалися та використовувалися фортепіанні вправи. Кожна нова збірка технічного екзерсису акумулювала в собі досягнення шкіл фортепіанної гри певної історичної епохи, будучи спробою систематизувати види та форми піаністической техніки. Примітно, що Й. С. Бах називав свої двох- і триголосні інвенції вправами для розвитку техніки поліфонічної гри та навичок *legato*. Вправами, що згодом дістали назву сонат, позначав опуси клавірів також Д. Скарлаті. До створення збірок фортепіанних вправ зверталися великі композитори-піаністи Ф. Лист та Й. Брамс. Найбільш цінні практичні поради виявляються в технічних посібниках видатних представників французької школи фортепіанного мистецтва А. Корто та М. Лонг. Зацікавленість викликають збірки фортепіанних вправ, що були створені сучасними майстрами фортепіанної школи – *Щоденні вправи піаніста* Є. Тімакіна, *Щоденні вправи піаніста* І. Рябова, *Фортепіанна техніка* І. Штепанової-Курцовой. Кожна з цих збірок збагатила фортепіанну педагогіку цінними практичними та методичними рекомендаціями, стала відображенням глибоко професійного відношення авторів до роботи над фортепіанними

вправами. Звернення корифеїв фортепіанного виконання до цієї проблеми та створення відповідних посібників свідчить про те, що майстри фортепіанної гри використовували технічні вправи у власних щоденних заняттях за інструментом, а також у своїй великій педагогічній діяльності, як необхідний і важливий засіб для розвитку техніки піаніста. На практиці ж досить часто доводиться зустрічатися з такою ситуацією, коли учні не звертаються до вправ, а велика кількість педагогів розглядає їх як абсолютно зайве заняття, вважаючи достатнім для технічного вдосконалення лише роботу над віртуозними п'єсами та етюдами. Не розділяючи таку точку зору в цілому, хотілося би привести слова видатного російського піаніста і педагога Г.Г. Нейгауза: «Вправи взагалі потрібні для вироблення контакту між пальцями і клавішами. Граючи вправи, піаніст вдається ніби до деякого розподілу праці, дозволяючи собі на даний момент відмовитися від музично-художніх завдань і спеціально попрацювати над елементами, що становлять майстерність» (Николаев, 1961, с. 179). Такого ж принципу дотримувався відомий піаніст, педагог та композитор, Заслужений артист УРСР Віталій Васильович Сечкін (5.09.1927 – 3.05.1988), який зробив істотний внесок у розвиток фортепіанного виконавського мистецтва і педагогіки України та Республіки Молдова, у класі якого мала щастя вчитися автор цієї статті. Уродженець українського міста Харків, він у рідному місті закінчив середню спеціальну музичну школу-інтернат, потім навчався в Харківській консерваторії (по класу фортепіано в Надії Борисівни Ландесман, композиції – у Михайла Дмитровича Тіца) та в аспірантурі при Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського (у класі професора Костянтина Миколайовича Михайлова). Удосконалював виконавську майстерність Віталій Сечкін в аспірантурі Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського в класі відомого піаніста та педагога, професора Я. І. Зака.

Рік 1953 був позначений початком успішної педагогічної діяльності молодого піаніста: спочатку в якості асистента кафедри спеціального фортепіано Київської державної консерваторії, потім – викладача, доцента, а з 1976 року – професора і декана фортепіанного факультету. У 1984 році В. Сечкін приймає запрошення очолити кафедру спеціального фортепіано в Молдавській державній консерваторії ім. М. Музическу та віддає цьому закладу останні роки життя. Серед випускників маестро – Народна артистка України, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Людмила Марцевіч, соліст Національної філармонії України, Народна артистка України Євгенія Басалаєва, соліст Національної філармонії України Наталія Нализько, лауреат міжреспубліканських конкурсів Михайло Шрамко.

Незважаючи на те, що Віталій Васильович працював у Молдавській державній консерваторії тільки чотири роки, і практично не встиг сформувати свій власний клас, у автора, що пише ці рядки, склалося чітке уявлення про його педагогічну діяльність, про його методичні принципи та пріоритети, оскільки професор завжди був послідовним та строгим у своїх діях. В. В. Сечкін займався зі студентами досить багато, часом забуваючи про вихідні дні, свята й канікули. Це траплялось переважно тоді, коли студент приносив на урок матеріал, який добре відпрацював, як із точки зору кількості, так і якості. Професор захоплювався музикою і ретельною розшифровкою нотного тексту з метою розкриття художніх завдань. Поняття часу втрачало своє реальне значення, заняття могло тривати декілька годин.

Під час вибору програми для студентів В. В. Сечкін віддавав перевагу творам із власного репертуару. Це були, наприклад, Партита *c-moll* Й. С. Баха, сонати Л. Бетховена №№3, 7, 8, 12, 14, 23, етюдів №№1, 2, 3, 4, 12, 14, 18, 22, 23, 24, *Andante spianato та великий блискучий полонез* ор. 22 Ф. Шопена, *Трансцендентні етюдів* Ф. Листа, *Прелюдія, хорал і fuga* С. Франка, *Прелюдія та fuga ре мінор* О. Глазунова, *Соната №7* С. Прокоф'єва, фортепіанні концерти Л. Бетховена, Е. Грига, П. І. Чайковського та багато інших. Дивовижний факт: на уроках професор зовсім не використовував ноти. Завдяки фантастичній пам'яті, Віталій Васильович робив зауваження стосовно найдрібніших деталей нотного тексту. Більш того, він завжди був готовий продемонструвати по пам'яті всі, навіть найскладніші місця твору. Із захопленням згадується його спонтанна гра фрагментів етюдів *a-moll* ор. 10 №2 Ф. Шопена та трансцендентного етюдів *Блукаючі вогні* Ф. Листа.

Одним із основних педагогічних принципів В. В. Сечкіна було виховання навичок самостійної роботи. Досить часто, виконуючи твір та розповідаючи про його зміст, виконавські нюанси (якість звуку, туше, штрихи), В. В. Сечкін указував, чого треба досягти, але сам пошук шляхів, знаходження засобів того, як цього досягнути, він залишав на долю учня. Така постановка завдання закликала до активної участі студента у трактуванні змісту музичного твору, сприяла пошукам власних засобів передачі композиторського задуму та особистого розуміння музики крізь призму якостей індивідуальності. Окрім цього, професор не втомлювався повторювати, що самостійні заняття виховують відповідальне відношення до виконаної роботи, формують характер та виконавську витримку.

Володіючи прекрасними технічними підставами, Віталій Васильович у процесі роботи з учнями звертав особливу увагу на розвиток піаністичного апарату, оскільки він вважав, що постійне вдосконалення технічних навичок є

неодмінною умовою професіоналізму піаніста-виконавця. Тому з його класу, можливо єдиного в консерваторії, були чутні звуки гам, арпеджіо та різних інших вправ. Якщо хтось грав вправи Ш. Ганона або Й. Брамса, то з упевненістю можна було припустити, що це вихованець В. В. Сечкіна. Професор часто рекомендував учням відому збірку вправ французького музичного педагога Шарля Луї Ганона *Піаніст-віртуоз. 60 вправ для досягнення швидкості, незалежності, сили та рівномірного розвитку пальців, а також легкості зап'ястка*. Він відмічав, що особливістю вправ цієї збірки є те, що вони більш цікаві, ніж окремо виконані гами та арпеджіо, і майже не вимагають часу на розбір та запам'ятовування.

Відомо, що у 1878 році праця Ш. Ганона була удостоєна срібної медалі на Всесвітній виставці в Парижі та прийнята в якості навчального посібника Паризької консерваторії. У подальші роки збірка була визнана й отримала широке розповсюдження серед музикантів всього світу. Особливою популярністю збірка *Піаніст-віртуоз* (побутова назва *Ганон*) здобула в Росії, про що свідчить висловлювання Сергія Васильовича Рахманінова: «Упродовж перших п'яти років учень зможе придбати велику частину технічних навичок, вивчаючи збірку вправ Ганона, який дуже широко застосовується в консерваторіях. Фактично, це єдина для використання збірка строго технічних вправ. Учень настільки добре вивчає вправи Ганона, що знає їх по номерам. Екзаменатор може попросити його, приміром, грати вправу 17 або 28, у вказаній тональності. Учень відразу сідає за рояль та грає. Він займався вправами так ретельно, що може грати в будь-якій тональності» (Рахманінов, 1978, с. 233–234).

Професор В. В. Сечкін звертав увагу студентів на те, що сам Ш. Ганон у передмові до збірки пропонував грати вправи з метрономом: «<...> починати в темпі 60 метронома та поступово досягти темпу 108. Так слід розуміти подвійні метрономічні вказівки на початку кожної вправи» (Ганон, 2002, с. 3). Педагог також відмічав, що під час гри дуже важливо високо піднімати пальці, грати кожну ноту «окремо» та точно дотримуватися синхронності обох рук. Він підкреслював, що необхідно звертати увагу на якість звуку: тільки після того, коли вправи вивчені впевнено, у них слід додавати акценти, переходячи від чисто механічного виконання до виразнішого. Корисно також додавати рух п'ясті, що більше наблизить виконання вправ до реального твору.

Професор В. В. Сечкін рекомендував у своїй педагогічній практиці наступні вправи зі збірки Ш. Ганона: №2, 21, 22, 31, 46, 50, 54, 57, 58, 59, 60. До цього комплексу входять вправи на різні види техніки, такі як

п'ятипальцьові комбінації та формули, трелі, подвійні ноти, октави, акорди, тремоло та інші.

Наступною опублікованою збіркою вправ, яку рекомендував В. В. Сечкін учням і студентам, був цикл *51 вправа для фортепіано* Й. Брамса. Відомо, що ці вправи створювалися композитором у зрілий період творчості (1890–1893) та разом із відомими циклами фортепіанних п'єс ор. 116, 117, 118, 119, втілювали в собі найяскравіші риси піаністичного стилю Й. Брамса. У 1893 році вправи вперше були опубліковані видавництвом Ф. Зіброка німецькою мовою під назвою *51 Übungen für Pianoforte*. Збірка вийшла у двох зошитах: вправи з 1 по 25 склали перший зошит, з 26 по 51 – другий зошит, при цьому позначення опуса їм не було надано. Всі підрядкові примітки нотного тексту є авторськими.

Даючи характеристику збірці, музикознавці Л. Сухова та М. Садрітдінова зазначають: «Вправи дуже оригінальні, різноманітні, змістовні, вони є своєрідною енциклопедією технічного мистецтва піаніста, ретельно продуманого та виконаного з завидною майстерністю, бо це ніби зв'язка «ключів» до глибоко самотньої фортепіанної техніки Й. Брамса з її особливим широким складом і дещо похмурим колоритом». Дійсно, автор продемонстрував невичерпне знання методики фортепіанної гри та педагогічну мудрість. Це не дивує, адже Й. Брамс був чудовим піаністом, майстром своєї справи, багато та наполегливо займався з дитячих років, прагнув до досконалого оволодіння фортепіанним мистецтвом» (Сухова та Садрітдінова, 2017, с. 2-3).

Кожній вправі збірки був присвоєний номер за порядком (з 1 по 51), проте існувала певна кількість «підготовчих» вправ, які були позначені латинськими буквами, наприклад: 1a), b), c), d), e), f), 2a) b) і т. д. Матеріал цього комплексу можна розділити по типу вправ: вправи на артикуляцію, вправи на різні прийоми розвитку техніки розтягування, вправи на поліритмічні завдання, вправи на різні види викладу твору та вправи з поліфонічними прийомами.

Викладач В. В. Сечкін рекомендував грати вправи Й. Брамса в різних тональностях, у різних темпах та з різними динамічними вказівками, які можна було варіювати виконавцю або педагогу в залежності від поставленої мети.

Навіть швидко знайомство зі збіркою вправ Й. Брамса виявляє факт «досить рідкого використання аплікатурних позначень, що, ймовірно, припускає багатоваріантність виконання. Серед авторських вказівок, що найчастіше зустрічаються в тексті, відмітимо: *et caetera* (означає повторення цієї технічної формули на подальших східцях гами), *ad lib. da capo in 8va*,

molto legato, simile, egualmente. Звертає на себе увагу своєрідне поєднання ремарок *leggiero* та *marcato*. Брамс вводить також власний «авторський» знак місцевого повторення в середині вправи — це знак «!»:».

Вивчаючи групи вправ, можна помітити, що відсутні варіанти вправ на такі технічні прийоми, як тремоло, трелі та гами – на жаль, ці види не відображені у збірці. Проте помітне переважання поліритмічної та поліфонічної техніки, техніки подвійних нот і широких розтягувань, введені нові прийоми – ламані октави у складі арпеджіо та ламані широкі інтервали» (Сухова та Садрітдінова, 2017, с. 4-5).

Вочевидь, що, розробляючи свій комплекс вправ, Й. Брамс намагався досягнути свободи обох рук, однаковою мірою їх технічного та художнього розвитку, а також до володіння складною координацією рухів. Тому збірка *51 вправа для фортепіано* дотепер становить величезний інтерес для піаністів і педагогів як цінний матеріал, що допомагає розвивати технічну майстерність та вдосконалювати фортепіанну гру. Надзвичайно важливим також здається використання цих вправ як допоміжного матеріалу під час опанування фактури творів Й. Брамса та для розширення уявлень про фортепіанний стиль композитора.

У цій збірці В. В. Сечкін віддавав перевагу вправам №30 і №32 а), б). Автор статті переконана в ефективності цих вправ у процесі «зігривання» та розігрування рук, а також для зміцнення долонних м'язів. Окрім названих номерів автор включає у свій виконавський та педагогічний репертуар низку додаткових вправ, що згруповані у два комплекси, кожен із яких представляє різні види фортепіанної техніки і фактури: (1) №№ 2 а), 4, 28, 29, 34 а), 36, 47, 48; (2) №№ 7, 8 а), б), 15, 17, 20, 24 б), 26 а), с), 30, 33 а), 39, 40 а), 41 б).

Професор Віталій Васильович Сечкін вважав, що педагог повинен не лише підібрати учневі комплекс вправ, але й регулярно перевіряти на зайняттях правильність та якість їх виконання, оскільки молоді піаністи можуть грати вправи з невірним темпом, невизначеним звуком, з неточним ритмом або динамікою. Все це вимагає постійного коригування на уроках. При цьому, підбираючи вправи для кожного виконавця, В. В. Сечкін застосовував індивідуальний підхід, тобто враховував фізіологічну будову руки (наприклад, міра розтягування п'ясти) та рівень технічної підготовки на цьому етапі навчання. У результаті вдавалося розвивати саме ті елементи фортепіанної техніки, вивчення яких раніше недооцінювалося.

Професор був переконаний, що говорити про недоцільність роботи над вправами можна лише в тому випадку, коли учень грає їх бездумно, механічно, у великому обсязі та не враховує власні технічні можливості або

існуючи недоліки. У той самий час В. В. Сечкін відмічав, що вправи не є певним чарівним еліксиром, ключем до вирішення питання про придбання якісної техніки. Він підкреслював, що гра вправ, безумовно, повинна поєднуватися з роботою над гаммами, етюдами, віртуозними творами. При цьому він наводив як приклад роздуми Я. Мільштейна з цього приводу: технічні вправи є чудовим матеріалом для «розігрування» рук; певні технічні навички зручніше розвивати на спеціальних вправах, а не на концертних п'єсах; вправи сприяють технічній витримці й дозволяють раціоналізувати роботу над розвитком техніки; вправи сприяють не лише розвиткові технічних можливостей піаніста, але також підтримують їх на належному рівні.

Викладач В. В. Сечкін часто підкреслював, що для досягнення результатів роботи над фортепіанними вправами, піаністу треба пам'ятати про два важливих аспекти: правильний метод роботи та організацію режиму зайнять.

Методика вибору та гра вправ припускає, що, по-перше, вправи мають бути різноманітними, такими, що охоплюють всі види та елементи фортепіанної фактури. Не менш важливу особливість під час гри вправ професор вбачав у постійному самоконтролі над усіма рухами й відчуттями апарату гри. Нарешті, він учив, що вправи треба грати завжди, контролюючи якість звуку та змінювати за необхідності засоби звуковидобування.

Режим роботи над вправами також має важливе значення. По-перше, вправи необхідно грати щодня, тобто, заняття від випадку до випадку малоефективні. Час для гри вправ має бути строго визначений: не більше за одну годину в день. По-друге, слід увесь час чергувати види вправ, контролюючи стан піаністичного апарату та без надмірної втоми. По-третє, треба періодично змінювати порядок вправ, щоб не зникала увага під час гри.

Окрім вправ Ш. Ганона та Й. Брамса, автор цієї статті, услід за В. В. Сечкіним, використовує в педагогічній практиці також вправи російського піаніста і педагога Євгенія Тімакіна (1916–2004), вихованця відомого педагога К. Ігумнова, який багато років працював у Московській консерваторії ім. П. І. Чайковського та в Центральній музичній школі при консерваторії. Найбільш вагомою для навчання в музичному закладі вищої освіти вважається друга частина його збірки *Щоденні вправи піаніста*, у якій представлені фортепіанні вправи на базі багатозвучних арпеджіо.

**Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.** Розглядаючи вправи як засіб оптимізації процесу розвитку фортепіанної техніки студентів музичних вищих навчальних закладів та наслідуючи заповіді свого наставника В. В. Сечкіна, автор цієї статті дотримується думки, що фортепіанні вправи сприяють досягненню головної мети –

виховання гармонійної та різнобічної особистості піаніста-професіонала, у якій поєднується вміння глибоко проникати в ідейно-образний стрій твору, що інтерпретується, та адекватно втілити його в технічно досконалії формі. Вправи є найкращим засобом учбово-тренувальної роботи, тому що в концентрованому вигляді містять технічно складні прийоми та дають учневі можливість відпрацювати їх у найбільш оптимальному режимі. Різноманіття існуючих вправ дозволяє педагогам урахувати індивідуальні особливості та інтереси вихованців, оскільки вправи, які подобаються учням, несуть найбільшу користь, а необхідний результат буде досягнутий у мінімальні терміни. Тим самим синтезуються об'єктивні та суб'єктивні чинники, інтенсифікується освітній процес. Вибір вправ має бути підпорядкований ідеї доцільності: залежно від задачі, що вирішується, необхідно звертатися або до вже опублікованих збірок-вправ, або створювати власні приклади. При цьому важливо пам'ятати, що реальна «користь від вправ буде отримана лише тоді, коли піаніст, опанувавши їх, зможе вільно володіти всіма ресурсами техніки як засобами художньої виразності» (Мильштейн, 1983, с. 254).

#### ЛІТЕРАТУРА

- Ганон, Ш.-Л. (2002). *Пианист-виртуоз. 60 упражнений для достижения беглости, независимости, силы и равномерного развития пальцев, а также легкого запястья*. Санкт-Петербург: Композитор (Hanon, Ch.-L. (2002). *Pianist-virtuoso. 60 exercises to achieve fluency, independence, force and equal training of the fingers together with the light wrist*. Saint Petersburg: Kompozitor).
- Жилина, А. (2001). *Упражнение в теории и практике обучения музыке (на материале трудов западноевропейских педагогов-музыкантов и методистов)* (автореф. дис. ... канд-та пед. наук). Московский государственный педагогический университет (Zhilina, A. (2001). *The exercise in the theory and practice of teaching music (on the basis of the works by Western European music teachers and educators)* (PhD thesis abstract). Moscow Pedagogical State University. Retrieved from: <https://www.dissercat.com/content/uprazhnenie-v-teorii-i-praktike-obucheniya-muzyke-na-materiale-trudov-zapadnoevropeiskikh-pe>
- Мильштейн, Я. (1983). К вопросу о фортепианных упражнениях. В Я. Мильштейн, *Вопросы теории и истории исполнительства*, (с. 251-254). Москва: Советский композитор (Milstein, Ya. (1983). On the issue of piano exercises. In Ya. Milstein, *The question of the theory and the history of performance*, (pp. 251-254). Moscow).
- Николаев, А. (1961). Взгляды Г. Г. Нейгауза на развитие пианистического мастерства. В А. Николаев, *Мастера советской пианистической школы*, (с. 167-203). Москва: Музгиз (Nikolaev, A. (1961). The views of H. Neuhau on the development of piano mastery. In A. Nikolaev, *Masters of the Soviet piano school*, (pp. 167-203). Moscow: Muzgiz).
- Рахманинов, С. (1978). Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры. В С. Рахманинов, *Литературное наследие. Т. 3: Письма*, (с. 232-240). Москва: Советский композитор (Rachmaninoff, S. (1978). Ten distinguishing features of

excellent piano playing. In S. Rachmaninoff, *Literary heritage: Vol. 3. Letters*, (pp. 232-240). Moscow: Sovetskij kompozitor).

Сухова, Л., Садритдинова, М. (2017). *Иоганнес Брамс. 51 упражнение для фортепиано (презентация статьи). 10-я международная научная онлайн-конференция (17 октября – 17 ноября 2017 г.) в рамках международного фестиваля Дни Германии в Тамбове – 2017*, Тамбов, Россия (Suhova, L., & Sadritdinova, M. (2017). *Johannes Brahms. 51 exercises for piano [paper presentation]. 10<sup>th</sup> International Online Scientific Conference (October 17 – November 17, 2017) within the international festival The Days of Germany in Tambov 2017*, Tambov, Russia). Retrieved from: [https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt\\_2017/suxova-l.g.-sadritdinova-m.m.pdf](https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2017/suxova-l.g.-sadritdinova-m.m.pdf).

Фролова, Н. (2008). Пути совершенствования фортепианно-исполнительской подготовки будущего педагога-музыканта. *Известия Самарского научного центра Российской Академии Наук. Педагогика и психология, Филология и искусствоведение, 2008 (1)*, (с. 319-325) (Frolova, N. (2008). Ways of improving piano playing training of a future music teacher. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk. Pedagogika i psihologiya, Filologiya i iskusstvovedenie, 2008 (1)*, (pp. 319-325)).

### РЕЗЮМЕ

**Хатинова Инна.** Упражнения как средство оптимизации процесса развития фортепианной техники студентов музыкальных высших учебных заведений.

*В статье раскрывается роль технических упражнений, которые используются в фортепианной педагогической практике музыкальных вузов. Автор опирается на собственные методические установки, а также на достижения своего консерваторского педагога – выдающегося пианиста и педагога, Заслуженного артиста Украины Виталия Васильевича Сечкина. Речь идет о работе над фортепианной техникой в классе специального фортепиано, для чего анализируется методика выбора упражнений и виртуозных этюдов, процесс их освоения и совершенствования, прогнозирование возможных результатов. Подробно характеризуются особенности изданных сборников фортепианных упражнений различных авторов, преследующих сходные цели – развитие пальцевой беглости, свобода в исполнении разных видов фактуры, освоение тональностей. Предлагаются методические рекомендации к овладению различными упражнениями, намечаются возможные пути дальнейшего развития технического аппарата студентов-пианистов.*

**Ключевые слова:** техника игры на фортепиано, упражнение, фортепианное искусство, педагогическая деятельность, пианистический аппарат, Виталий Васильевич Сечкин.

### SUMMARY

**Khatipova Inna.** Exercises as a means of optimizing the process of the piano technique development in students of music higher education institutions.

*The present article expands on the role of piano exercises which have a great importance in the development of piano technique of students of music higher education institutions and are used extensively in the educational process. The study is based on the author's personal experience and the achievements of the author's conservatory teacher, Professor Vitaly V. Sechkin. The author also aims to characterize the work on piano technique in the special piano class in higher education institutions. In order to fulfil this objective, an analysis is made of the method of choosing piano exercise collections and virtuoso etudes, of the process of studying and mastering them, and of their expected benefits.*

*Among the compilations of piano exercises reviewed in the article are collections by M. Long, A. Cortot, Ch. Hanon, J. Brahms, I. Ryabov, E. Timakin and others. A characterization of the role of exercises in the development of piano technique and analyses of exercise collections by various authors can be found in the articles, notes and monographic outlines by Ya. Milstein, A. Cortot, H. Neuhaus, N. Medtner etc. The role of exercises in the pedagogical practice of Professor V. Sechkin is described for the first time.*

*The collections of piano exercises mentioned above are extremely various. The fact that many outstanding pianists of the past and present addressed the issue of piano exercises is itself indicative of their necessity in everyday individual work of students as well as in the pedagogical practice as a whole. The exercises by Ch.-L. Hanon are meant to ensure the development of finger fluency and independence. E. Timakin's exercises are dedicated to the perfecting of long arpeggio playing technique. J. Brahms' exercises assist in mastering the technique of double note playing and in developing polyphonic playing skills. The exercises by A. Cortot are intended to improve the articulation and the quality of pianistic apparatus in general.*

*Methodological recommendations on mastering various types of exercises, as well as groupings of the exercises into complexes for a more productive learning, offered by V. Sechkin, are described. An illustrative repertoire list of virtuoso pieces preferred by the Professor is included, among which etudes by F. Chopin and F. Liszt are on the first places.*

*The article also contains advice on further development of technical apparatus of piano students. It is concluded that playing piano exercises is an excellent way to streamline the education of young performers, and mastering specialized exercises fosters successful technical development of a pianist, allowing him/her to highlight the artistic content, the images and ideas of the piece performed.*

**Keywords:** *piano technique, exercise, the art of piano playing, pedagogic activity, pianistic apparatus, Vitaly V. Sechkin.*