

*In the article the main approaches to the definition of physical culture of the individual are analysed. The factors that determine the structure of the physical culture of the individual are systematized and singled out. Seven signs of physical culture of the individual are identified. It is pointed out that the most characteristic feature of the physical culture of the human personality is leading a healthy way of life, and the systematic use of exercise to improve health and physical perfection.*

**Key words:** *personality, physical activity, education, signs of a healthy way of life.*

**Сутула В. О.** – доктор педагогічних наук, доцент, завідувач сектора проблемної науково-дослідної лабораторії Харківської державної академії фізичної культури (м. Харків, Україна)

*Рецензент – доктор наук з фізичного виховання і спорту професор В.В. Мулік*

## **ИЗУЧЕНИЕ АППЛИКАТУРЫ В КОНТЕКСТЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

**Н. Ф. Тихомирова**

*В данной работе рассматриваются закономерности аппликатуры музыкальных произведений, исходя из их стилевых особенностей.*

**Ключевые слова:** *индивидуальность, удобство, стиль, фразировка, пальцы.*

Овладение трудностями исполнения старинных фортепианных произведений полифонического стиля, сочинений композиторов-классиков и романтиков, произведений современных композиторов невозможно без правильных и наиболее естественных движений, связанных с выбором той или иной аппликатуры. Задача выбора рациональной аппликатуры не ограничивается требованиями удобства чередования пальцев, а обусловлена в первую очередь нахождением лучшего пути для наиболее яркого выявления художественности музыкального произведения.

Цель данной работы – выявить аппликатурные принципы, исходя из стилевых особенностей музыкальных произведений.

С точки зрения Г. Когана, существует в основном два типа аппликатур: «трехпалая», ведущая свое начало от Черни и его ученика Лешетицкого, и «пятипалая», идущая от Листа и его последователя Бузони [3, с.98]. Рассмотрим их особенности.

В первой половине XIX века работа пианистов была направлена на укрепление силы пальцев, их звуковое выравнивание при помощи упражнений, этюдов, применения механических аппаратов для развития мышц, укрепления пальцев, увеличения растяжений между ними. Тогда же создавались упражнения и этюды, в которых разрабатывались типичные формулы фортепианной фактуры, систематизировалась аппликатура. В многочисленных этюдах и упражнениях первой половины XIX века (М. Клементи, И. Крамера, К. Черни) и других инструктивных сочинениях пианистов-педагогов эти типовые формулы получили аппликатуру, ставшую традиционной. Она связана с природными особенностями строения рук и расположением белых и черных клавиш.

Наиболее крупными педагогами-пианистами этого периода были М. Клементи и К. Черни.

М. Клементи в сборнике «Gradus ad Parnassum» отразил в основном технику композиторов-классиков, хотя в некоторых из этюдов он приближается по характеру изложения к примерам композиторов-романтиков. М. Клементи был сторонником изолированной пальцевой игры при неподвижной кисти, большинство этюдов были направлены на развитие позиционной техники с тем чтобы, укрепить четвертый и пятый пальцы.

У К. Черни, в противовес позиционной технике и неподвижности рук в школе Клементи, наблюдается стремление к некоторой гибкости и свободе передвижения рук вдоль клавиатуры. К. Черни считал невозможным одинаковое развитие всех пальцев, поэтому употребляет наиболее сильные по природе – первый, второй и третий пальцы. Большое значение Черни придает подкладыванию первого пальца.

Принципы аппликатуры Черни сводятся к следующему:

- аппликатура должна быть удобна;
- следует чаще употреблять более сильные первый, второй и третий пальцы («трехпалость»);
- в пассажах необходимо пользоваться подкладыванием первого пальца, избегая переключивания длинных (второго, третьего и

четвертого) пальцев через пятый и друг через друга, что дает частую смену положения рук;

- не следует употреблять первый и пятый пальцы на черных клавишах (это разрешается только в случае крайней необходимости);

- не рекомендуется играть одним и тем же пальцем ряд последовательных звуков [4, с.112].

В то время введение «трехпалой» аппликатуры было оправданным шагом и сыграло полезную роль в пианистической практике. Сочетание легатности с почти неподвижной рукой избавляло пианистов от некоторых неразрешимых проблем (уравнение четвертого пальца с остальными, подкладывание первого пальца после пятого), погубивших немало исполнительских дарований. В последующие десятилетия в пианистических приемах произошли перемены: *legato* стало менее связанным, его место частично заняло *non legato*; рука получила свободу движений.

Пятипалая аппликатура не уступает трехпалой в удобстве исполнения, она обеспечивает большой выигрыш в скорости. Это объясняется более редкой сменой позиций, удлинением автоматизированных цепочек.

Вопрос о сравнительных достоинствах названных двух аппликатурных систем нельзя считать окончательно решенным: он продолжает вызывать споры в среде педагогов. Здесь многое зависит от строения руки и других индивидуальных особенностей исполнителя. Помимо технических соображений существуют художественные требования, которым всегда должно принадлежать решающее слово.

Г. Нейгауз писал: «Если изучать внимательно игру целого ряда крупных пианистов, то легко заметить, что их аппликатуры различаются так же, как их педаль, «туше», фразировка, вообще – все исполнение. Ведь исполнение есть тоже творчество, то есть оно индивидуально, единично» [7, с.128].

В педагогической практике соната, и в частности бетховенская соната, занимает особое место. Особенности изучения и исполнения сонаты, вытекающие из технических и художественных свойств сонатной формы (сложность содержания, масштабность, развитие музыкального материала), позволяют наряду со всем педагогически целесообразным материалом определить значение изучения сонатной формы как первенствующее. Изучение и успешное овладение учащимися сонатной

формой всегда есть показатель его относительной подвижности и зрелости.

На ранних стадиях изучения сонатной формы аппликатура играет различную, хотя всегда очень важную роль. На первых стадиях, когда учащийся разучивает сонаты Гайдна, Моцарта и нетрудные сонаты Бетховена, аппликатура должна быть построена целиком на усвоенном ранее материале. Роль аппликатуры должна быть сведена к организации самых практичных двигательных функций, легко запоминающихся и прочных, с тем чтобы внимание исполнителя могло быть сосредоточено на самом исполнении сонаты.

На более высокой стадии развития учащегося наряду с задачами большей выразительности исполнения и более законченного технического владения, когда можно говорить о разнообразии и характерности звучания, о выборе и тонкости педализации и в целом о свободе исполнения, аппликатурные средства можно рассматривать в плане их художественной целесообразности.

В плане методических и педагогических соображений изучение бетховенских сонат с точки зрения целесообразности аппликатуры имеет преимущество, которое заключается в особой специфичности и характерности бетховенской фактуры, ее противоречивости и богатстве, в ее неисчерпаемых возможностях для исполнительства [6, с.146-151].

В своих сонатах Бетховен лишь в одиннадцати случаях сам выставил аппликатуру. Аппликатура его прямо не преследует целей технического овладения, и выполнение текста со стороны аппликатуры представлено целиком на усмотрение исполнителя.

Примеры бетховенской аппликатуры поражают своей неожиданностью, даже парадоксальностью. Они и появляются в самых нетрудных для технического освоения и для общемузыкального охвата местах.

Как неожиданно появление аппликатуры, так и неожиданно и необычно ее содержание. Смелые пальцевые комбинации Бетховена не мирятся с привычными представлениями об удобной аппликатуре. Но как только пианист раскроет их смысл и назначение, в большинстве случаев сами собой отпадают поиски другой аппликатуры. Однако вопреки музыкально-исполнительскому анализу редакторы снабжают бетховенский текст «удобной аппликатурой». Редакторы его сонат в XIX веке Черни, Клинворд, Мошелес, Келер и другие не использовали

аппликатурные примеры автора. Исключение составляет в 20 веке Штабель, да и то не всегда.

Выставляя эту аппликатуру, Бетховен в большинстве случаев имел в виду определенную художественную интерпретацию. Его указания становятся исчерпывающе ясными рекомендациями и пожеланиями будущему исполнителю. Анализ его аппликатуры учит нас, как, пользуясь обозначениями темпов, обозначениями динамики и агогики, сопоставлением выразительности тематического материала и т.д., можно прийти к задуманному им звуковому образу, к стилю исполнения его сочинений [6, с.71-72].

Выдающаяся роль в последующей эволюции фортепианной аппликатуры принадлежит Ф. Шопену и Ф. Листу.

Шопен, расширивший виртуозные возможности фортепиано, разнообразил и аппликатурные возможности исполнителя. Так, одним из характерных для Шопена приемов являются широко арпеджированные аккорды, в которых одной позицией руки охватываются расстояния больше децимы. Например, партия левой руки в ноктюрне *cis moll* № 7, прелюдия № 24, этюды № 9, 10, 11, 13, фантазия-экспромт; партия правой руки в скерцо № 2, этюдах № 1, 11, 13 и др. Этим приемом расширенной аппликатуры композитор обогатил выразительные возможности инструмента.

Широкое использование первого и пятого пальцев на черных клавишах в гаммообразных и арпеджированных пассажах (этюды № 4, 5, 12 и др.), подкладывание первого пальца на черную клавишу после белой (этюды № 5, такт 65), скольжение первого пальца в хроматических и диатонических терциях на белых клавишах в нижнем голосе при связном движении верхнего голоса (этюды № 18), скольжение первого, четвертого и пятого пальцев в секстах (этюды № 20), взятие нескольких звуков одним и тем же пальцем (этюды № 18, 23) – все эти новшества способствовали обогащению фортепианной виртуозности.

Шопен тонко почувствовал значение естественной аппликатуры и ввел пятипальцевую формулу для первоначального обучения игре на фортепиано: правая рука – ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си; левая рука – фа, соль-бемоль, ля-бемоль, си-бемоль, до.

Аппликатурные принципы Ф. Шопена можно определить следующим образом:

- охват возможно большего количества клавиш и большего пространства клавиатуры при одном и том же положении рук;
- одинаковая аппликатура в аналогичных фигурах;
- широкое применение первого и пятого пальцев на черных клавишах;
- подкладывание первого пальца после четвертого и даже пятого, включая подкладывание в необходимых случаях с белой на черную клавишу, переключивание пятого пальца через первый;
- взятие одним пальцем следующих подряд звуков не только при скольжении с черной на белую, но и на одноцветных клавишах и через клавиши;
- переключивание длинных пальцев через короткие (третий через четвертый и пятый; четвертый через пятый и т.д.);
- использование индивидуальных качеств каждого пальца и сохранение гибкости рук в любых комбинациях пальцев [4, с.115].

Эти же аппликатурные принципы последовательно развивал Ф. Лист в своем фортепианном творчестве. Он признавал индивидуальное своеобразие каждого пальца, добиваясь их силы и независимости. Лист исходит в аппикатуре не из физического удобства, а из соответствия звуковой выразительности фразировке и смыслу музыки.

Ф. Лист широко практикует исполнение гаммообразных мелодических отрывков одним пальцем в целях достижения ровности и единства звучания. Композитор ввел комплексный охват в больших пассажах возможно большего числа клавиш одной позицией руки (Испанская рапсодия, вторая баллада. Тарантелла, Мефисто-вальс и др.).

Хочется выделить еще один листовский прием, связанный с проблемой аппикатуры – распределение рук. Этот прием применяли И.С. Бах, Д. Скарлатти, В. Моцарт, Л. Бетховен и другие композиторы для удобства перехода одноголосных пассажей из одного регистра в другой. В творчестве Листа он получил широкое развитие и предназначался не только для быстроты охвата пассажа, но и в целях красочного обогащения, создания мощного звучания фортепиано (этюды Паганини №2, 4, 5, 6, этюд *f moll* №10 и др.).

При распределении между руками нужно избегать распространенный среди учеников манеры брать вставные ноты другой руки с размаха, лишь в самое последнее мгновение перебрасывая руку с предыдущей позиции: это задерживает темп, нарушает ровность

звучания, создает во многих случаях несправедливую репутацию неудобного способа. Здесь надо следовать принципу экономии движения, каждая «вставная» нота должна быть заранее подготовлена заблаговременным переносом и взята легким, близким движением.

Распределяя пассаж между руками, нужно, как и при выборе пальцев в пределах одной руки, прежде всего руководствоваться звучанием, категорически отвергая «удобное» распределение, в результате которого искажается художественно-выразительный характер данного места [3, с.109-110].

В произведениях Бетховена, Брамса, Шопена (особенно в кодах баллад) встречаются так называемые непианистичные случаи, в которых работа тех или иных звеньев руки не вполне отвечают их природе и возникают движения, при которых мышцы не успевают «дышать». Так, в коде баллады правая рука с 10 по 30 такт почти все время находится в неудобном положении деконцентрации. К тому же Шопен требует выдержать 1 пальцем ноты, выделенные четвертями, что мешает опереть руку на сексты и, что неудобно, на аккорде со 2 пальцем на белой клавише. Аналогично трудны четные такты второй баллады. И по-иному трудна ее coda с быстрыми и длительными репетициями.

В пьесе *Reconnaissance* из «Карнавала» Шумана на долю первого пальца выпадают репетиции в быстром темпе, требующие несвойственной ему функции – ударных движений. Прообразом такого использования большого пальца служит Скерцо из 8 сонаты Бетховена op.31 № 3 – пьесы явно оркестрового характера.

Непианистичны трудности, нередко встречаемые у Скрябина, особенно в мечущейся левой руке (2 часть 4 сонаты, ряд эпизодов из Фантазии). Немало непианистичных мест встречается в произведениях Глазунова (финал сонаты *b moll*, скерцо из сонаты *e moll*) [8, с.17-18].

В 20 веке в творчестве А. Скрябина и С. Рахманинова многослойная фактура и звуковое богатство их сочинений ставят перед исполнителем сложные задачи, требующие абсолютной свободы и гибкости рук, а отсюда – разнообразия аппликатурных приемов. Для исполнения произведений Скрябина и Рахманинова необходимы полная независимость пальцев, умение создать звуковую многоплановость, разнообразную динамику, разнотембровость и различные штрихи не только в сочетании обеих рук, но и в различных звуковых планах в партии каждой руки.

Так, в методических исследованиях Прелюдии *qis moll* № 12 С. Рахманинова Б. Землянский пишет, что аппликатура написана Рахманиновым только в двух местах Прелюдии. Т. 32 – принцип данной аппликатуры Рахманинова: при репетиции обязательно менять палец. Смена пальца дает новое физическое ощущение клавиши. Т. 33 – 34 – четыре пальца на двух клавишах – великолепная находка Рахманинова, помогающая блестяще выполнить огромное *crescendo* в кратчайшее время и без особого усилия [2, с.138].

Повторяющиеся звуки не всегда следует играть разными пальцами. Иногда репетиции одним и тем же пальцем больше соответствует характеру звучности музыкального произведения. Например, в третьей части сонаты Й. Гайдна ми-бемоль мажор одинаковые пальцы больше способствуют ровности и задорной характерности музыки.

Без перемены пальцев С. Фейнберг рекомендует играть вторую часть сонаты № 19 Бетховена. То же можно сказать и о «Песне итальянских моряков» из «Альбома для юношества» Р. Шумана, где аппликатура в редакции А. Гольденвейзера создает большой скачок между вторым и пятым пальцами [4, с.134].

В широко расположенных пассажах следует подбирать аппликатуру, которая дает возможность плавного их охвата. Большое значение приобретает мягкое, не напряженное движение руки, объединяющее весь пассаж. Определять аппликатуру следует с учетом движения. Рука должна двигаться вместе с пальцами, образуя в каждый момент как бы продолжение играющего пальца. Собранность и эластичность руки делает ее способной к быстрым движениям, к любым изменениям положения и переносам на далекие расстояния, а также обуславливает большую точность попадания. Растопыренные же пальцы, которые пытаются одновременно охватить широкую позицию группы нот, вызывают напряжение, а в быстром темпе – плохое звучание и зажатие рук.

В этюде Ф. Шопена № 1 аппликатура требует кратковременного широкого растяжения между пальцами (секста – между первым и вторым, кварта – между четвертым и пятым), но не требует растяжения на дециму или ундециму между первым и пятым пальцами. Поэтому целесообразен совет А. Гольденвейзера, в котором он предлагает связывать лишь два рядом стоящих звука, избегая широкого растяжения на всю позицию и напряжения всей руки.



Даже при необходимости растяжения руки на дециму, например, в сонате № 2, лучше играть эти большие интервалы менее растянутой, но зато более эластичной рукой, несмотря на то, что движения приобретают характер небольших скачков [4, с.135].

Играть на рояле «растянутыми» пальцами гораздо труднее, чем собранными. Пальцы теряют в силе, точности, а рука быстрее устает.

Избежать эту трудность помогает позиционная игра, основанная на мышлении по позициям. Признаком позиции является «несменяемое» положение первого пальца. Любая гамма, арпеджио (короткое, ломаное, длинное) состоят из нескольких позиций. Понять преимущество позиционной игры помогает исполнение длинных арпеджио. Учащиеся пытаются дотянуться первым пальцем до нужной клавиши, для них арпеджио на три октавы состоят из десяти звуков, способ взятия которых одинаков. Достижению скорости препятствует неудобство подкладывания первого пальца и необходимость вернуть руку в начальное положение при игре вторым. Насколько удобнее и легче сыграть арпеджио, мысленно разбив его на три простых позиции, соединяя их путем мягкого полуплегатного соскальзывания с позиции на позицию. Рука при этом способе игры двигается по кратчайшей траектории, подкладывание первого пальца заменяется перекладыванием. Каждая позиция, а в дальнейшем и несколько позиций берутся на едином движении руки. Это дает возможность увеличения темпа и разгружает внимание исполнителя: вместо десяти «приказов», соответствующих количеству нот, сознание должно дать всего три – по числу позиций, что позволяет сосредоточить внимание и на звуках последней октавы. В конечном счете после тренировок и с увеличением темпа пианист может одним внутренним импульсом охватить длинное арпеджио на три-четыре октавы одной позицией, то есть ограничиться одним «приказом». Позиционное мышление сводит сложную структуру пассажей к ряду сравнительно простых групп, исполняемых на одном движении руки.

Так, в разработке первой части концерта Ф. Шопена фа минор позиционное мышление помогает избежать неестественных положений 4 (5) и 1 пальцев на нотах: ми-бемоль – ре, си-бемоль – ля и до – си, позволяет сосредоточить внимание на главном, доверив второстепенное механической памяти пальцев [5, с.52-54].

При позиционной игре очень большое значение имеет взятие последнего звука перед сменой позиций. Он берется легким

самостоятельным движением пальца. Нажим руки на последнюю клавишу вреден и может отяжелить перелет на новую позицию. Самостоятельный пальцевой удар на последней ноте позволяет руке приобрести необходимую инерцию для перелета.

Значение позиционной игры для современного пианизма трудно переоценить. Оно заключается в том, что при помощи позиции оказалась побежденной одна из основных трудностей романтической и после романтической фактуры – ее широта и «неправильность» рисунка быстрых последовательностей. Позиция помогла найти порядок в сложном, запутанном, сделать сложное простым.

В кантиленных произведениях или отдельных эпизодах следует использовать индивидуальные особенности пальцев, чаще всего употреблять второй, третий и четвертый пальцы. Однако это возможно лишь в тех случаях, когда кроме мелодии в партии одной руки больше ничего нет. В произведениях многоплановой фактуры нужно добиваться владения вокальной звучностью любыми пальцами и часто даже пятым (Э. Григ – ариэтта ми-бемоль мажор из «Лирических пьес», Ф. Шуберт – экспромт соль-бемоль мажор и др.), первым (А. Рубинштейн – мелодия фа мажор, А. Скрябин – ноктюрн для левой руки и др.) или преимущественно слабыми – пятым и четвертым (Л. Бетховен – соната № 8, ч., Ф. Шопен – этюд № 3).

Здесь особая роль отводится пятому пальцу как в октавных, так и в аккордовых мелодических построениях, чтобы показать рельефность верхнего голоса.

В кантилене и в полифонии при двухголосии в партии одной руки часто употребляется беззвучная подмена пальцев, способствующая выдержанности и связности звуков. Овладение техникой беззвучной подмены пальцев имеет большое значение для достижения выразительной игры, при беззвучной подмене пальцев важно установить момент подмены [4, с.138-139].

Г. Г. Нейгауз, касаясь вопросов аппликатуры, пишет о том, что наилучшей является та аппликатура, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом. Принцип физического удобства, удобства данной руки есть второразрядный принцип, подчиненный первому, главному...

Второй принцип – гибкость, «диалектичность», изменчивость («вариантность») аппликатуры, связанная с фортепианным стилем

данного автора. Г. Нейгауз приводит пример из личного опыта: он никогда не играл хроматическую гамму у Бетховена всеми пятью пальцами (по схеме – от ноты си пять пальцев, три пальца, четыре пальца и т.д.), зато у Листа постоянно прибегал к этой аппликатуру. Аналогичный случай: никому не придет в голову играть даже самые быстрые диатонические гаммы в сочинениях Моцарта, Бетховена вплоть до Шопена всеми пятью пальцами подряд – группами по пять, как это указано Листом в заключительной партии «folia» в Испанской рапсодии – перед «Хотой». Но это место противопоказано играть обычной гаммовой аппликатурой, без пятого. В искусстве нет мелочей, все подчинено законам Красоты вплоть до последней детали. Вот почему Нейгауз так дорожил любой аппликатурой, указанной самим автором, даже если по свойствам своей руки не мог ею воспользоваться. Он советует посмотреть все пальцы, проставленные Рахманиновым в его сочинениях: ведь это целый урок, как нужно исполнять его «собственные пальцы» – это незаменимое средство для познания его как пианиста, его «фортепианного стиля».

Третий принцип – удобство аппликатуры для данной руки в связи с ее индивидуальными особенностями и намерениями пианиста. Он подчинен двум первым [7, с.124- 127].

Методика фортепианной игры много внимания уделяет вопросам двигательных функций, в которых отведено место развитию пальцевой и крупной техники, вопросам характера звукоизвлечения и штрихов, однако закономерности аппликатуры не занимают в ней должного места.

Аппликатура в воспитании музыканта-пианиста играет роль организующей исполнительство дисциплины, где от нее в значительной степени зависит относительное техническое совершенство.

Небрежное отношение к аппликатуру в работе учащегося отражает его невнимание к тексту, его неумение разобраться во фразировке, в мелодической линии, показывает, что он не представляет себе ясно технических задач. Такое отношение к аппликатуру вызывает утрату кантилены и становится существенным препятствием в техническом совершенствовании, а в целом приводит к дилетантскому беспорядку.

Исполнитель, выбирая ту или иную аппликатуру, согласовывает ее со своими природными возможностями, интерпретацией произведения, средствами музыкальной выразительности и т.д. Но есть закономерности, получившие отражение в практике известных пианистов-педагогов:

- учет стилевых особенностей музыкального произведения;
- зависимость аппликатуры от характера звучания, фразировки, динамики, ритмики, педализации и т.д.;
- экономия движений;
- использование индивидуальных особенностей каждого пальца;
- гибкость рук и приспособленность их к любым положениям;
- одинаковая аппликатура в аналогичных положениях;
- удобное распределение музыкальной ткани между партиями обеих рук, способствующее наилучшему достижению звукового результата.

### Литература

1. Гат Й. Техника фортепьянной игры / Й.Гат. – М.: Музыка, 1967. – 241с.
2. Землянский Б. О музыкальной педагогике / Б.Я. Землянский. – М.: Музыка, 1987. – 141с.
3. Коган Г. Работа пианиста / Г.М. Коган. – М.: Гос. муз. изд., 1963. – 200с.
4. Лейзерович Г. Фортепианная аппликатура / Г.И. Лейзерович // Воспитание пианиста в детской музыкальной школе. – К.: Мистецтво, 1964. – 215с.
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. / Е.Я. Либерман. – М.: Музыка, 1971. – 144с.
6. Месснер В. Аппликатура в фортепьянных сонатах Бетховена / В.О. Месснер. – М.: Сов. Россия, 1962. – 151с.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 239с.
8. Савшинский С. Работа пианиста над техникой / С.И. Савшинский. – Л.: Музыка, 1968. – 107с.

*У цій роботі розглядаються закономірності апікатури музичних творів, які виходять з особливостей стилю.*

**Ключові слова:** *індивідуальність, зручність, стиль, фразування, пальці.*

*The article deals with the regularity of musical piece fingering according to stylistic peculiarities. There are some advice for the choice of fingering depending on the character of sounding, phrasing, pedaling.*

**Key words:** *individuality, comfort, style, phrasing, fingers.*

**Тихомирова Н.Ф.** – викладач-методист Коледжу Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Луганськ, Україна)

*Рецензент – член-кореспондент НАПН України, доктор педагогічних наук, професор Г. П. Шевченко*