

МАЛЬЦЕВА Н. В.

Мальцева Наталія Валентинівна, викладачка кафедри спеціального фортепіано № 2 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2010-8708>

РОБОТА НАД ТЕХНІКОЮ В КЛАСІ ПРОФЕСОРКИ АЗИ РОЩИНОЇ

Розглянуто особливості роботи над фортепіанною технікою в класі професорки Національної музичної академії України (НМАУ) імені П. І. Чайковського Ази Костянтинівни Рощиної – яскравої представниці київської школи піанізму. Проаналізовано основні напрями занять, окремо приділено увагу рекомендаціям педагога щодо постановки кожного пальця. Узагальнено методи вдосконалення технічного апарату піаніста, що ґрунтуються на педагогічних принципах Ази Костянтинівни.

Ключові слова: київська фортепіанна школа, фортепіанна техніка, постановка пальців, А. Рощина.

Постановка проблеми. Значення української фортепіанної школи в системі загальної мистецької освіти важко переоцінити. З огляду на те, що остання розвивається в культурному, науковому та педагогічному напрямках, усвідомлення цінності її надбань сприятиме формуванню цілої плеяди підготовлених виконавців, які зможуть навчати тонкощам фортепіанної майстерності наступне покоління.

Українська фортепіанна школа є справжнім мистецьким явищем, а її представники – носіями національних музично-педагогічних ідей, що не раз демонструвалося на практиці. Однією із яскравих представниць київської фортепіанної школи є Аза Костянтинівна Рощина – українська піаністка, чуйна педагогиня, досвідчена професорка НМАУ ім. П. І. Чайковського. Методичні прийоми роботи над технікою в її класі ще не були предметом спеціального вивчення. Висвітлення їхніх особливостей і є **метою публікації**.

Питанням розвитку фортепіанної техніки студентів-піаністів, підготовки необхідного виконавського апарату, виховання свободи піаністичних рухів завжди приділялося багато уваги у рамках мистецької педагогіки (Л. Гаркуша, Н. Гуральник, Г. Падалка, Ю. Тарчинська, В. Холоденко, О. Щолокова та ін.), у тому числі в дослідженнях і публікаціях. Вирішення проблем недостатнього розвитку технічної майстерності, подолання напруженості, скутості рухів є одним із серйозних завдань фортепіанного виконавства.

Виклад основного матеріалу. Педагогічний досвід А. К. Рощиної ще не ставав темою окремого дослідження, хоча вона випустила цілу плеяду видатних піаністів, діячів мистецтва й культури. Серед її учнів – заслужені діячі мистецтв України М. Зарудянська, Є. Пухляк, В. Теличко, заслужена працівниця культури України І. Гіваргізова.

А. Рощина з 1948 до 1953 року навчалась у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського у класі професора А. Янкелевича – одного з фундаторів

київської фортепіанної школи. Потім у 1954–1957 роках студіювалася в аспірантурі у професора Є. Сливака.

Мисткиня була справжньою лідеркою, педагогинею, навколо якої гуртувались найкращі піаністи сучасності. «Особистісні якості лідера кожної фортепіанної школи мають значний вплив на його методичну систему та виконавсько-педагогічну діяльність його продовжувачів, які засвоювали її та наслідували або трансформували в своїй самостійній роботі (використовуючи різні типи наслідування традиційних принципів)»¹.

Київська фортепіанна школа має яскравих представників, котрих тема технічної майстерності захоплювала. До них по праву належать Ф. Blumenфельд, А. Янкелевич, Є. Сливак, В. Горовиць, А. Рощина. Виникнення нової течії музикантів аналітичного способу мислення було викликано потребою передати точні й доступні поняття фортепіанної техніки послідовникам романтичного віртуозного стилю кінця XIX – початку XX століть. Проблеми виконавства обумовили нову парадигму формування «розумної» техніки як складного психологічного процесу. Це стосується насамперед технічних навичок у молодих піаністів, які тільки розпочинають свій шлях.

Процес засвоєння технічних навичок починається у період, коли організм дитини стає більш адаптованим до фізичних навантажень. Цей вік психологи характеризують як підлітковий (11–15 років), коли анатомічно оформлюється тіло, і руки піаніста набувають відповідної фізичної форми. Тоді ж довершується формування кісткового апарату, він наближається до дорослого стану, а тому учень цілком спроможний грати тривалий час без перевтоми. Саме цей період має бути використаний для розширення віртуозних можливостей виконавця через розвиток його піаністичної техніки. З такою метою педагог активно застосовує на уроках вправи, гами, етюд.

Правильний підбір методики відпрацювання техніки дасть можливість уникнути таких недоліків, як недосконала технічна форма при виконанні творів підвищеної складності. Це допоможе викладачу чітко побачити проблеми, що виникли, та організувати подальші дії таким чином, щоб суттєво скоротити час досягнення належного технічного рівня учнями або студентами. Отримані знання стануть у нагоді майбутньому піаністові у подальшому, дозволять під час навчання у вищому закладі професійної музичної освіти виявити весь свій технічний потенціал.

У підлітковий період учні дитячих музичних шкіл, студенти училищ і коледжів знайомляться з явищем анатомічної несхожості рук (особливо це проявляється під час м'якої гри, гри на *legato*) і, відповідно, з тим, як справлятися з незручностями у виконуваних творах високої технічної складності швидко і злагоджено. Адже виникає дискомфорт через утому кисті або й передпліччя. Дуже часто юні піаністи при цьому втрачають віру в свою спроможність грати технічно вправно через велике фізичне навантаження, у них виникає комплекс меншовартісності. Долати ці труднощі самостійно неможливо, оскільки студенти та учні ще не володіють методикою роботи над технікою.

Досить поширеною серед піаністів є проблема переграних рук. Не всі викладачі уміють точно й правильно відчутти специфіку анатомії піаністичного апарату молодих музикантів. Проблема перевтоми рук зупиняє розвиток піаніста на місяці, а деколи і на все життя. Кожен музикант знайомий із нею і чітко усвідомлює, що не має уявлення

¹ Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа XX століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2007. С. 195.

про власні можливості, які не завжди пильно і професійно контролюються викладачем.

Важливим пріоритетом виховання технічної досконалості в класі професорки НМАУ ім. П. І. Чайковського А. Роциної був принцип природовідповідності, який базувався не на чуттєвому навантаженні, збільшеній збудженості, які призводять до емоційного вигорання, а на почутті пережитого, сформованого комплексу технічної вправності. Домінантним у такій методиці є повне розуміння себе, уся лабораторія технічних навичок сформована активним зануренням у себе, кропітким самоаналізом.

Пріоритетом європейської фортепіанної школи є принцип «вагової гри», коли рука, маючи свою вагу, використовується як чуттєвий фактор виконавства. Допоміжними у цьому разі є власні можливості піаніста, – такі як воля, темперамент, уроджені фізичні дані. Утім на уроках Ази Костянтинівни ми відчували зовсім іншу сторону методичного формування компетентності студента: професорка навчала використовувати техніку, яка б допомагала цілісно розуміти поняття «рука піаніста». А. Роцина наголошувала на найважливішому аспекті своєї методики, що визначається застосуванням і вдумливим користуванням м'язами, які знаходяться біля п'ятого пальця, провідним м'язом великого пальця, що розташований між великим і вказівним пальцями кісті руки, а також коротким відвідним м'язом великого пальця.

Безумовно, кожний викладач віднаходить індивідуальні методи пізнання будови тіла, його законів та анатомічної структури: зріст, вага тощо. Проте й власний чуттєвий барометр виконавця формує особисту концепцію щодо цього. Аза Костянтинівна завжди вимагала якісного й досконалого виконання творів підвищеної технічної складності.

Розглянемо детальніше роботу вищезгаданих м'язів і їхніх властивостей у допоміжній функції кисті піаніста. Робота над пасажем розпочинається з чіткої постановки пальців, їхньої злагодженості, – часто викладачі у поясненнях називають це «нанизаними на одну ниточку звуками». Навіть найталановитіший піаніст стикається з проблемою різної довжини пальців. Відповідно і їхня сила теж не є однаковою.

А. Роцина любила ці «нерівності» вирівнювати поняттям «пальці як каркас», на якому тримається міцна кисть. Це допомагає студентам добре зрозуміти, що каркасом є тільки природовідповідна постава пальців на клавіатурі, – її відкрив Ф. Шопен у своїй методиці, розподіляючи пальці рук на відповідних клавішах – мі, фа#, соль#, ля#, сі#.

Пам'ятаємо, як при вивченні етюду К. Дебюссі «За п. Черні» одразу виникають труднощі довершено зіграти послідовність із п'яти нот у гамі до мажор. Це відбувається тому, що «можливості руки піаніста – це чітка, розвинута й удосконалена робота м'язів, які дозволяють цю роботу успішно виконувати», – любила повторювати професорка. Цей етюд демонструє потенціал м'язів руки піаніста: відкриваються фізичні можливості пальців або ж їхня неспроможність використовувати належну силу м'язів, завдяки яким вони рухаються.

Ми усвідомлюємо, що наш технічний апарат потребує щоденної зарядки, яка має привести до ідеальної рівності гри пальців підряд. Але пальці – різні, і як змусити їх бути рівнозначними і однаково сильними? Особливо гостро це питання постає під час роботи над етюдом Ф. Шопена, ор. 10 № 2 a-moll, де задіяні найслабші пальці – четвертий і п'ятий. Важливим важелем тут є, за методикою А. Роциної, не зняття м'язової гри, – навпаки, саме м'язи третього, четвертого, п'ятого пальців формують потрібний баланс рівності звучання.

Як же грати технічно майстерно і не переграти руки? На допомогу приходять три важливих м'язи першого й п'ятого пальців, на використанні яких наголошувала професорка А. Рощина. Ми бачимо, що наш середній палець – найдовший, і дуже часто рука перебуває у дисбалансі сили й слабкості. Аза Костянтинівна навчала ставитися до витягнутості середнього пальця, як до барометра, котрий контролює центральну, тобто середню лінію перерозподілу сили м'язів. Середній палець може бути активним допоміжним фактором із першим і другим пальцями руки, а також із четвертим і п'ятим. Це визначає той факт, що для досягнення сили й пружності цих пальців нам недостатньо їхньої спільної маси, а потрібна м'язова сила, яку ми накопичуємо лише за умови цілеспрямованого контролю над фізіологічними рухами. Активний замах даної групи пальців, направлений на розвиток і укріплення м'язів першого і другого пальців, є дієвим і важливим принципом формування технічної майстерності.

Оскільки пальці постійно спрямовують в м'язи енергію, від цього в останніх утворюються концентровані нейронні зв'язки, які мають постійно працювати, задовольняючи технічні потреби кисті піаніста. Так само середній палець прив'язаний до четвертого і п'ятого пальців, збільшуючи їхню фізичну витривалість і направляючи механічну енергію у м'яз біля п'ятого пальця. Особливої уваги заслуговує найслабший палець кисті – мізинець. Для багатьох піаністів – це справжня проблема, бо палець іноді не справляється з покладеними на нього функціями й починає грати сам по собі, що порушує злагоджену роботу каркасу із п'яти пальців. Дуже часто п'ятий палець через технічну недоробку набуває неправильної форми і енергія від його механічної роботи пропадає, вона просто не доходить через кровоносні судини у потрібний м'яз.

Аза Костянтинівна завжди чітко прив'язувала мізинець до м'яза біля п'ятого пальця, адже саме завдяки цій усвідомленій роботі працює каркас кисті руки, який дозволяє досягти рівності гри всіх п'яти пальців. Сила п'ятого пальця починає домінувати над слабкістю, а це, в свою чергу, дає змогу грати не тільки майстерно, а й вельми виразно. Тільки за наявності активного, живого включення піаніста у фізичну працю, розумне споглядання і розуміння кінцевої мети можна сформувати постійні нейронні зв'язки у пам'яті м'язів, які при регулярному самоконтролі та самодисципліні дають ключі для довершеного сценічного виконання творів підвищеної складності.

Чим щільнішою є рука у міжм'язових з'єднаннях, тим вправнішою буде технічна гра піаніста. Організація поєднання м'язів кисті рук із міжпальцевими перетинами має надати руці такої форми, щоб під час дотику до клавіші пальці були здатними відтворити точність удару, використовуючи вагову врівноваженість піаністичного апарату по відношенню до клавіатури. Використовуючи ці мануальні знання, піаніст звикає постійно «накачувати» у м'язи енергію всіх п'яти пальців. Така методика дозволяє підтримувати концертну форму піаніста на високому рівні.

Неможливо обійти увагою другий палець і м'яз, розташований біля нього. Якщо задіюється ланка пальцевого каркасу, в якій домінує вказівний палець, ми відчуваємо прояв лінеарності рухів кисті, її акуратність, але при цьому можна провадити активну артикуляційну роботу. Мелодична лінія, котра уособлює художню виразність, відтворюється через підкреслену дію вказівного пальця, що надає цілій руці широкої градації прояву емоційної виразності жестів. Така манера гри залишається м'язовою, але у неї з'являється особлива сфера впливу на слухача – це своєрідність піаністичного туше.

Другий палець має чіткі виразові функції – він проявляє індивідуальну характерність темпераменту піаніста під час гри, надаючи темпо-ритму особливої чуттєвості й вишуканості виконавській манері. Дуже важливими є знання щодо тону м'язів, які задіюються при цьому, оскільки виникає деяка скутість замаху руки від

плеча, певна «закритість», що заважає вільному прояву емоцій. Тому краще надмірно не захоплюватись розвитком саме такої манери гри і відповідної постановки цілої руки, яка призводить до обмеженого використання її м'язової функціональності. Головне – не забувати: командна гра пальців кисті завжди є більш дієвою і надійною.

Потрібно знаходити індивідуальні методи впливу на студентів для активації у них емоцій віддачі. Музичний твір має допомагати юному піаністові відчути власну силу і слабкість через надмірне або недостатнє вживання м'язів вказівного пальця.

Висновки. Активно й усвідомлено використовуючи м'язи кисті, музикант навчиться контролювати свою фізіологічну даність: тіло, яке є найбільшою таємницею для нього. Викладачам і студентам неодмінно знадобляться наведені знання у сценічній практиці. Вони стануть важливим фундаментом для технічної майстерності й допоможуть направити молоду творчу силу студента у позитивне русло вдосконалення піаністичного апарату.

Застосування м'яза біля п'ятого пальця дає можливість укріпити фаланги мізинця, зробити їх більш щільними та зібраними. Інтенсивна розумова діяльність під час гри дає справжню творчу радість, вона підвищує самооцінку, тим самим збільшуючи працелюбність, і приводить до відмінних результатів у складанні іспитів або під час конкурсних змагань. Ця методика формує і закріплює навички технічної майстерності, які постійно працюють на виконавця, його образ, котрий із часом стає все кращим і досконалішим.

Методика використання м'язів біля першого пальця, між першим і другим пальцями, біля п'ятого пальця, надає значущості годинам кропіткої праці над поліпшенням технічного апарату піаніста. Користуючись цими прийомами, можна зрозуміти найважливішу суть школи А. Роціної, – фізична і розумова робота з метою постійного вдосконалення не залишає місця для опускання рук. Емоції, які виникають під час знайомства з новим твором, обов'язково мають поєднуватись із точним знанням законів природовідповідності й розумним утіленням їх на практиці.

Застосовуючи п'ятий палець як сильну і функціональну м'язову систему, потрібно усвідомлювати, що слід розслаблювати ліктьову частину руки, не допускати затискання всієї руки. Якщо замах цілої руки за роялем приводить до вивільнення енергії широкої амплітуди дії, довгої лінії, це деколи спричиняє занадто швидке розслаблення кисті, її безм'язову гру. І коли після цього настає активне включення – зміна технічного прийому, штриха або динамічного нюансу, часто студент не встигає приділити увагу кисті, яка підпала під м'язовий зажим. Знання мануальної фізіології піаніста, правильна робота над м'язами рук допомагають уникати психологічних зажимів і виправляти технічні недоліки виконавського апарату.

Ті піаністи, котрим доводиться часто виступати на сценах, у приміщеннях різної форми, відповідно до акустичної градації відтворення звука, знають, що тільки пальцева техніка, кисть, яка, не напинаючись, виконує всі сигнальні дії центральної нервової системи, може впоратись із хвилюванням як наслідком звуковідповідності. Уловлюючи це музичним слухом, музикант починає напружуватись, непокоїтись і втрачає бажання грати, знаючи наперед, що досягти краси виконання у злагодженості й рівності пальцевої техніки є складним психологічно-фізіологічним процесом.

Таке затискання дуже часто є наслідком в'ялої роботи м'язів кисті, і для надання звучанню інструмента зазначеної в нотах гучності при складних навантаженнях технічного порядку піаніст «вичавлює» із судин повітря, тим самим унеможливорює рухи ліктя, які допомагають зняти наугу. Рухи рукою мають на меті розвантажити сконцентровану увагу на ліктьовому суглобі, який задіюється у меншій мірі під час роботи м'язів кисті.

Навчаючись володіти м'язовою грою, потрібно щодня аналізувати власну працю, тобто кожний замах відповідного пальця мусить проводитись через конкретні м'язи. Це – непростий багаторівневий період накопичення компетентності, її професійне вдосконалення, ціль якого – сформувати свій тезаурус таким чином, щоб знання, успадковані від викладача, дорозвинути. Засвоєні фізіологічні, м'язові процеси стають школою, стилем, рисою, притаманною майстру, який вкладає зерна особистого досвіду в студента. Ця спадкоємність, прийняття, вживлення в себе методичних засад учителя відбувається тільки за наявності гідного, люблячого еста, яке педагог незримо виховує в студентах.

Формування технічної культури піаніста має багато аспектів. Найголовніша умова – розумне поводження з піаністичним апаратом. Грамотне застосування техніки власної м'язової гри може бути дієвим тільки за наявності відповідної практики сценічних виступів, які дають змогу підтримувати піаністичний апарат у відмінній формі. Усвідомлюючи суть м'язової роботи кисті, студент дістає можливість розпочати найцікавішу подорож у мистецькому житті – отримання природного зв'язку з власною фізіологією, яка набуває значення чогось такого, що не може і не повинно бути пошкодженим, зламаним, зношеним, непридатним до використання.

Наведемо цитату В. Воробйова щодо педагогічних принципів А. Роциної: «...хочу відмітити її дивне колористичне чуття. Вона дуже любила красу звучання, й окрім краси звучання ще й об'єм звучання. Це давало їй можливість на диво привабливо грати твори імпресіоністів. Цю любов до фарб, любов до чистоти малюнка, до чистоти барвистих пластів, вона, звісно, могла передати своїм студентам. І всі її студенти, які грали Дебюссі та Равеля, завжди грали це прекрасно»¹.

Методичні напрацювання Ази Костянтинівни Роциної щодо формування навичок технічної вправності – один із багатьох її принципів виховання високорозвиненої, інтелектуально обдарованої особистості. На підставі викладеного ми можемо закріпити педагогічні розробки професорки на більш ґрунтовному науковому рівні. Використовуючи ці знання, починаєш мислити більш глибокими категоріями, які допомагають засвоїти засади піаністичної виконавської техніки, заснованої на традиціях київської фортепіанної школи. Плеяда українських педагогів, до яких по праву належить А. Роцина, сформувала яскравих послідовників і творців національної виконавської культури київської фортепіанної школи.

Стаття надійшла до редакції 1.09.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бутук А. Аза Роцина – особистість, яка втілювала багато якостей // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. № 4. С. 145, 146.
2. Бехтерева Н. П. Нейрофизиологические механизмы мышления. Ленинград: Наука, 1985. 272 с.
3. Воробьев В. Слово на вечере памяти А. К. Роциной // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зі спадщини майстрів / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 420–422.
4. Гат Й. Техника фортепианной игры / пер. с венг. Э. Фоно. Москва: Музгиз, 1957. 232 с.
5. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2007. 460 с.

¹ Воробьев В. Слово на вечере памяти А. К. Роциной // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Зі спадщини майстрів / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 420–422.

6. Корженевський А. Й. Питання теорії музичного виховання та методики навчання гри на фортепіано. Київ: Видавництво «Купріянова О. О.», 2007. 266 с.
7. Рощина Т. О. Деякі проблеми української школи піанізму на рубежі століть // Музичне виконавство: зб. ст. Вип. 14. Кн. 6. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С. 41–49.
8. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва; Ленинград: АПН РРФСР, 1947. 355 с.
9. Юник Д. Г. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія. Київ: ДАККиМ, 2009. 338 с.

REFERENCES

1. Butuk, A. (2016) Aza Roshchina is a person who embodied many qualities [Aza Roshchyna – osobystist, yaka vtiliuvala bahato yakoste] Journal of the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine, Kyiv, 2016. № 4. P. 145, 146 [in Ukrainian].
2. Behtereva, N. (1985) Neurophysiological mechanisms of thinking [Neirofyzjologicheskye mekhanizmy myshleniya.] Leningrad: Nauka, 1985. 272 p. [in Russian]
3. Vorobyov, V. (2013) Speech at the evening in memory of A.K. Roshchina [Slovo na vechere pamiaty A. K. Roshchynoi] Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. (2013). Issue 101. Editor K. Shamaeva, Kiev. P. 420-422 [in Russian]
4. Gat, Y. (1957) Piano playing technique [Tekhnika fortepyannoi yhry] Translated from Hung. Erzhebet Fono. Moscow, Muzgiz, 232 p. [in Russian]
5. Huralnyk, N. (2007) Ukrainian piano school of the twentieth century in the context of the development of music pedagogy: historical-methodological and theoretical-technological aspects. [Ukrainska fortepianna shkola XX stolittia v konteksti rozvyku muzychnoi pedahohiky: istoryko-metodolohichni ta teoretyko-tekhnohichni aspekty] Monograph: Kyiv National Pedagogical University named after M. P. Dragomanova, 460 p. [in Ukrainian].
6. Korzhenevsky, A. (2007) Questions of the theory of music education and methods of teaching piano [Pytannia teorii muzychnoho vykhovannia ta metodyky navchannia hry na fortepiano] Educational edition. Kyiv, Publishing house "Kupriyanova OO", 266 p. [in Ukrainian].
7. Roshchina, T.O. (1999) Some problems of the Ukrainian school of pianism at the turn of the century [Deiaki problemy ukrainskoi shkoly pianizmu na rubezhi stolit] Kyiv, Musical performance: coll. Art. №14. Book. 6. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky, P. 41–49. [in Ukrainian].
8. Teplov, B. (1947) Psychology of musical abilities [Psykhohohyia muzykalnykh sposobnostei] Moscow; Leningrad: APN RRFSSR, 1947. 355 p. [in Russian]
9. Yunyk, D. (2009) Performance reliability of musicians: content, structure and methods of formation [Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, struktura i metodyka formuvannia:] Monograph, Kyiv, DAKKiM, 338 p. [in Ukrainian]

MALTSEVA NATALIA

Maltseva Natalia, teacher of the department of special piano № 2 NMAU named after P. I. Tchaikovsky.

ORCID iD: 0000-0003-2010-8708

WORK ON TECHNOLOGY IN THE CLASS OF PROFESSOR AZA ROSHCHINA

Peculiarities of work on piano technique in the class of the Kyiv teacher of NMAU named after P.I. Tchaikovsky Aza Roshchina - a bright representative of the Kiev piano school is considered. The main directions of work on the technical apparatus are analyzed, special attention is paid to the teacher's recommendations on the setting of each finger. Methods of improving the technical apparatus of the pianist, based on the pedagogical principles of Aza Roshchina, are generalized.

Keywords: Kyiv piano school, piano technique, finger placement, Aza Roshchyna

Мальцева Н. В. Работа над техникой в классе профессора Азы Рощиной

Рассмотрены особенности работы над фортепианной техникой в классе профессора Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского Азы Константиновны Рощиной – яркой представительницы киевской школы пианизма. Проанализированы основные направления занятий, отдельно уделено внимание рекомендациям педагога по постановке каждого пальца. Обобщены методы усовершенствования технического аппарата пианиста, основанные на педагогических принципах Азы Константиновны.

Ключевые слова: киевская фортепианная школа, фортепианная техника, постановка пальцев, А. Рощина.