

артистки Украины Т. Б. Веркиной. Педагогика рассматривается как явление фортепианного искусства Украины в контексте исполнительского искусства. Предлагается определение понятия «освоение нотного текста» как базовое в процессе формирования исполнителя.

Ключевые слова: освоение, нотный текст, исполнительство, музыкальное обучение, авторские указания, средства музыкальной выразительности, формы работы, фортепианная педагогика.

Пупіна О. Практика освоєння нотного тексту (з досвіду навчання в класі спеціального фортепіано Т. Б. Веркіної). У статті висвітлено деякі особливості фортепіанної педагогіки професора, народної артистки України Т. Б. Веркіної. Педагогіка розглядається як явище фортепіанного мистецтва України в контексті виконавського мистецтва. Пропонується визначення поняття «освоєння нотного тексту» як базове в процесі формування виконавця.

Ключові слова: освоєння, нотний текст, виконавство, музичне навчання, авторські вказівки, засоби музичної виразності, форми роботи, фортепіанна педагогіка.

Poupina O. The practice of mastering a musical text (from the experience of learning in the class of Special Piano of T. B. Verkina). The article highlights some features of the piano professor, National Artist of Ukraine T. B. Verkina. Pedagogy is seen as a phenomenon of Ukrainian piano art in the context of the art of performance. The definition “mastering a musical text” is proposed as basic in the process formation of the performer.

Key words: mastering, musical text, performance, music education, author instructions, means of musical expression, forms of work, piano pedagogy.

УДК 78.071.2 : 786.2 : 7.071.4 : 78.02 : 78.07

Татьяна Сирятская
ВИКТОР СИРЯТСКИЙ – ПИАНИСТ, ПЕДАГОГ,
КОМПОЗИТОР, УЧЕНЫЙ

Виктор Сирятский – известная личность в фортепианном исполнительстве второй половины XX века. Это педагог, обладавший широкой эрудицией, глубокими знаниями, опытом. Студенты, окончившие Харьковский национальный университет искусств

им. И. П. Котляревского по его классу работают в высших, средних специальных и начальных музыкальных учебных заведениях Москвы, Санкт-Петербурга, Харькова, Курска, Днепропетровска и других городов СНГ, а также в США, Канаде, Бельгии, Германии, Израиля и других стран, где пользуются хорошей профессиональной репутацией. Его ученики с успехом выступали в разных странах Европы (Франция, Швейцария, Германия, Голландия, Испания, Россия, Украина).

В. Сирятский не только вел специальный класс, но и читал лекции по истории и философии фортепианного искусства, вел семинары по музыкальной и исполнительской критике, практические занятия по музыкально-информационным технологиям.

Заслуживает высокой оценки научная и научно-методическая деятельность В. Сирятского. В 2001-м году он защитил диссертацию в специализированном ученом совете Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Пианистическое наследие Мусоргского в контексте европейской фортепианной культуры». Надо заметить, что как талантливый музыковед-исследователь В. Сирятский начал проявлять себя еще в годы учебы в аспирантуре (ассистентуре-стажировке) при Ленинградской консерватории (начало 70-х годов). Тогда и сложился у него интерес к теме фортепианного наследия Мусоргского.

К 70–80-м годам относятся и первые опубликованные работы В. Сирятского по этой теме. Таким образом, диссертация «Пианистическое наследие М. П. Мусоргского в контексте европейской фортепианной культуры» является результатом упорной многолетней не только исследовательской, но и исполнительской работы над выбранной темой. Всесторонняя деятельность (композиторская, исполнительская, музыковедческая) и незаурядные знания в области психологии побудили В. А. Сирятского к системному, целостному, многовекторному охвату музыкальных проблем. Именно так он подходил и к освещению проблем своей диссертации. Его исследовательское внимание сосредотачивается и на пианистический реформе М. Мусоргского в целом, и на путях, которые привели к ней, и не в последнюю очередь, на обусловленности ее как внутренними (темперамент художника, качества его личности), так и внешними факторами. Кроме того, он интересовался влиянием той реформы на фортепианную культуру

XX века, и, в частности, непосредственно на фортепианное исполнительство.

В 2003 году после защиты диссертации опубликованы две книжки В. А. Сирятского: «Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва» как учебное пособие і «Глен Гульд і його виконавське світовідчуття» как научно-методические рекомендации.

Существенную научную ценность представляют его многочисленные статьи, опубликованные в журналах «Советская музыка», сборниках «Украинское музыкознание», «Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования». У 1999 году были изданы Республиканским методическим кабинетом учебных заведений Министерства культуры и искусств Украины подготовленные В. Сирятским программы дисциплин: «Філософія і історія світового фортепіанного мистецтва», «Сучасні інформаційні технології у музичному мистецтві», «Проблеми сучасного виконавства». Кроме того, он принимал участие в международных научных конференциях, входил в состав жюри исполнительских конкурсов.

На протяжении 1994–2005 годов В. А. Сирятский был деканом фортепианного и композиторско-музыковедческого факультетов, а также руководителем аспирантуры ХГУИ.

В. Сирятский зарекомендовал себя талантливым пианистом, наделенным яркой фантазией, темпераментом, большой виртуозностью, способностью глубоко проникать в замысел автора. В его исполнительском репертуаре свыше 150 произведений самых разных авторов, и среди них почти все фортепианное наследие М. Мусоргского. Свои концертные программы В. Сирятский, как правило, строил по монографическому принципу. В его исполнении прозвучали концерты-монографии из произведений И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Листа, М. Мусоргского, А. Скрябина, С. Рахманинова (интересно, что в репертуаре В. Сирятского все фортепианные этюды Скрябина и Рахманинова). Ряд программ был целиком посвящен современным отечественным и зарубежным композиторам.

Научно-методическую и педагогическую деятельность В. А. Сирятский сочетал с композиторской, что позволяет говорить о разносторонности его творческой индивидуальности. В творческом портфеле Сирятского-композитора – Симфония-концерт для фортепиано

с оркестром, Концерт для виолончели с оркестром, Симфониетта для двух фортепиано и двенадцати ударных инструментов, Симфониетта для оркестра, Соната для альты и фортепиано, ряд фортепианных и вокальных произведений. Авторские концерты В. А. Сирятского проходили в Харькове, Москве, Санкт-Петербурге и Киеве.

В методе преподавания В. А. Сирятского на развитие ученика сильно влиял особый творческий подход буквально ко всему, что педагог делал. Он умел взглянуть по-новому на уже давно привычные вещи. В этом ему помогала эрудиция ученого и широта мировоззрения. Его интересовало не только музыковедение, но и философия, психология, естественные науки. Конечно, широта кругозора В. А. Сирятского больше всего проявлялась в его подходе к вопросам интерпретации произведений. Он любил повторять слова Глена Гульда: «Зачем тиражировать широко известное?». С первых же дней пребывания в классе ученику становилось понятным, что здесь занимаются не заучиванием традиционных взглядов и правил о том, как «принято» играть Баха, Бетховена или романтиков. Наоборот, здесь будут учить создавать что-то новое, преломляя исполняемую музыку сквозь призму собственного «Я». В. Сирятский учил своих студентов, что любое исполнение – всего лишь перевод. А перевод это обязательно искажение первоначального смысла произведения. Ведь на самом деле, например, никакой «Лунной сонаты» Л. Бетховена объективно, независимо от человеческого сознания, не существует. Существует лишь нотный текст, в который композитор «перевел» свой замысел. Такой перевод – уже искажение замысла. Затем исполнитель читает этот текст и «переводит» его в живое звучание. То есть осуществляется еще один перевод, а значит еще одно искажение. Прибавим к этому еще разные редакции авторского текста, которые в свою очередь искажают его. К этому приплюсуем другую эпоху, по-иному видящую традиции своей предшественницы. Разве, учитывая все сказанное, можно говорить о возможности сколько-нибудь исторически достоверного воспроизведения первоначального композиторского замысла в условиях совершенно новой культурной среды? Естественно, под ее влиянием происходят существенные метаморфозы в понимании любой музыки и творчества любого композитора. В. Сирятский являлся в вопросе интерпретации сторонником теорий Р. Ингардена,

на семинарах которого ему еще в юности довелось побывать. Р. Ингарден утверждал: «Музыкальное произведение не может быть отождествлено с партитурой, оно лишь интенционально определяется ею. Произведение, созданное композитором, представляется его творцу в полной мере установленным и определенным. На самом же деле оно предстает в нотном тексте как схематическое образование, содержащее ряд мест неполной определенности и пробелов и, следовательно, наделенное множеством возможностей. Все это вынуждает рассматривать музыкальное произведение в нотной записи как чисто интенциональный предмет, ибо ни какой реальный, индивидуальный предмет не может быть ни такой неопределенной в различных отношениях схемой, ни множеством присущих этой схеме возможностей...» [2, с. 564]. Настаивая на необходимости различать музыкальное произведение и его исполнение, Р. Ингарден подробно излагает основания для такого различия. Аргументация его вкратце сводится к следующему. Исполнение – процесс, однозначно помещенный в «конкретно-переживаемом» времени. Музыкальное произведение обладает над- или квазивременной структурой; это длящийся во времени предмет, все части которого существуют одновременно. Исполнение локализовано в пространстве, музыкальное произведение не имеет пространственной локализации. Исполнение является результатом определенного акустического процесса; причина возникновения музыкального произведения – творческие психофизические процессы его создателя. Исполнение дано во множестве слуховых восприятий, являющихся основанием его перцепции, музыкальное произведение неизменно и от отдельных своих конкретизаций не зависит. Исполнение может быть определено посредством качеств самого низшего порядка (можно, например, точно определить высоту и громкость звуковых моментов исполнения); музыкальное произведение такому определению не поддается. Наконец, музыкальное произведение противостоит как одно-единственное множеству исполнений, различных и по своему положению во времени и пространстве, и по своим качественным особенностям, ибо то, что недоопределено в произведении, находит свое воплощение в исполнении. Все выше перечисленные идеи, связанные с вопросом интерпретации В. Сирятский часто обсуждал со студентами, причем не только на уроках

по специальности, но также и на лекциях по «Философии и истории мирового фортепианного исполнительства». Известен тот факт, что В. Сирятский интерпретировал произведения Баха во многом иначе, чем принято. Он использовал разнообразные октавные удвоения, аналогичные регистрово-фактурной динамике клавесина, добавлял дополнительные голоса (помимо облигатных, на чем настаивал и И. С. Бах), использовал приемы орнаментального варьирования, возрождал принципы агогики и артикуляции, о которых писали в своем музыкальном словаре еще французские энциклопедисты. Словом, во всем В. Сирятский старался добиться приближения звучания рояля к тем идеалам инструментализма, которые существовали во времена Баха. Можно сказать, что В. Сирятский словно стремился наполнить сам «дух» старинного произведения атмосферой ушедших времен барокко. Сначала это может показаться прямым нарушением устоявшихся традиций, привычных представлений о баховском замысле. Но на самом деле, если исходить из рассуждений Б. Кроче и Р. Ингардена, все это имеет довольно серьезные и обоснованные на высоком философско-теоретическом уровне аргументы, о чем говорилось выше. Дело в том, что В. Сирятский в своем исполнении не просто следовал за указаниями в нотах (половина из которых вообще не принадлежит Баху), но учитывал и то для какого инструмента написано это произведение, соответственно, как оно звучало на нем, как его при всех этих условиях исполняли или, точнее, как возможно было его в то время исполнить и в плане темпа и агогики и т. д. Естественно, речь идет о более осмысленном и объективном подходе к вопросу интерпретации. И данный подход заключается не в простом перечислении, а затем компьютерном воспроизведении нотного текста с помощью клавиш фортепиано, как это делают многие современные «лауреаты» (кстати, в этих своих так называемых «озвучиваниях», им не выиграть соревнования у компьютера, который всегда сыграет и точнее, и быстрее, и четче, и громче!), а в развитии в ученике творческого, самостоятельного, а главное исторического понимания внутреннего содержания исполняемого произведения в контексте современной художественной культуры. Понятным становится и то, что В. Сирятский учил не только свободе в интерпретации и в сценическом ее воплощении. Самое главное для него – обучить музыкальному мышлению.

Существует распространенное мнение, будто для успешной игры достаточно хорошо и проникновенно чувствовать музыку. Из-за этого часто играют Баха почти как Ф. Шопена с неоправданными *ritenuto* и *tubato* и огромным количеством правой педали, ну а Ф. Шопена как Ф. Листа или С. Рахманинова – страстно и пафосно, почти симфонически. Обычно извинением для таких учеников служит фраза: «Но ведь я так чувствую!». Придя к В. Сирятскому в класс, становится понятно, что в исполнении музыки нельзя полагаться только на чувство. В. Сирятский не ленился многократно объяснять ошибочность представления о том, что в игре нужно следовать лишь чувству. Он учил, в первую очередь, ориентироваться в стилях композиторов разных эпох, разных направлений. А искренние чувства хотя и могут подсказать что-то существенное, но они не должны в корне противоречить стилю композитора и его эпохи.

Огромное значение на уроках уделялось работе над акустическим звучанием рояля. Для более точной и живой передачи художественного образа и эмоционального переживания В. Сирятский советовал максимально использовать тембральные возможности фортепиано. Хотя фортепиано и является ударным инструментом, и звук на нем рождается в момент удара молоточка по струне, у этого звука может быть неисчислимое множество оттенков. Кроме того «ударность», как известно, в значительной степени преодолевается благодаря педали. И что еще важнее, с помощью педали возможно наслаивать друг на друга по вертикали гармонические пласты, а значит создание многочисленных и разнообразных звуковых конструкций. Именно работе над этими фактурными наслоениями профессор В. Сирятский уделял много внимания, особенно в русской музыке. Вспомним хотя бы «Картинки с выставки» М. Мусоргского! В таких номерах как «Богатырские ворота», «Быдло», «Старый замок» умелое использование педали позволит исполнителю не только воссоздать «картинку», а передать в ней объем и пространство. В. А. Сирятский так же, как и его педагог П. Серебряков, любил исполнять «Картинки с выставки» и часто включал их в учебный репертуар студентов своего класса.

Много внимания в классе В. Сирятского уделялось и работе над техникой, в частности, над постановкой рук. Свободные плечи и кисти должны дать возможность исполнителю играть глубоко, но без не-

нужного давления на клавиатуру, играть мощно, но без форсирования. Главное, что мешает многим студентам во время исполнения, это – «зажатость» мышц. Как известно, существует не только мышечная «скованность», связанная с чрезмерным «давлением» на клавиатуру, но также «зажим» дыхания, из-за которого вместо пения на рояле игра ученика превращается в формальное перечисление нот. В. Сирятский всегда на уроках обращал внимание на то, чтобы свободно «дышали» плечи, локти, кисти, а также легкие. Он говорил: «Звуком нужно управлять весом руки, а не напряженным нажимом пальцев. Играть нужно благородно, с большим достоинством, свободными и расслабленными руками. Пальцы должны словно «укладываться» в фигурации и пассажи». Именно поэтому аппликатура выбирается, как говорится, «под руки». В. Сирятский всегда предлагал удобную аппликатуру. Он исходил всегда из позиционного принципа подбора. Рукам должно быть удобно, только тогда игра может быть успешной.

Конечно, многие педагогические и исполнительские принципы восприняты были В. Сирятским от его учителя П. А. Серебрякова. Напомним, что В. А. Сирятский, окончив в 1968 году фортепианный факультет Харьковского института искусств по классу профессора М. С. Хазановского, получил рекомендацию в аспирантуру. И в следующем году, окончив в том же институте композиторское отделение по классу заслуженного деятеля искусств УССР и. о. профессора И. К. Ковача, поступает в дневную ассистентуру-стажировку Ленинградской государственной консерватории. Учебу по специальному фортепиано в классе народного артиста П. А. Серебрякова В. Сирятский совмещал с занятиями по композиции у заслуженного деятеля искусств РСФСР и. о. профессора В. А. Успенского. В 1971 году В. Сирятский оканчивает ассистентуру-стажировку и его направляют на работу в Харьковский институт искусств. Но вернемся к урокам у П. Серебрякова. Естественно, что такой большой мастер и ярчайшая личность, каким являлся П. Серебряков, не мог не повлиять на В. Сирятского и как музыканта, и как будущего педагога. Попробуем определить, какие же педагогические принципы и методы были восприняты В. А. Сирятским от него.

В. Сирятский часто вспоминал о П. Серебрякове и говорил, что определить серебряковскую схему работы над музыкальным произведе-

дением очень трудно, скорее всего «схемы» вообще не существовало. Характер указаний и степень детализации в работе зависят от уровня способностей ученика, от его зрелости и развития. С одними студентами пьесы проходились подробно, другим давались лишь общие пояснения. В одном случае П. Серебряков работал одновременно над рядом элементов музыкального произведения, в другом – только над каким-либо одним.

И все же в работе П. Серебрякова есть нечто определенное и стабильное, есть главные, основополагающие черты, которые и характеризуют облик Серебрякова-педагога.

Иногда П. Серебряков так же, как это делал потом В. Сирятский, допускал и небольшие фактурные изменения текста, если они, облегчая исполнение, идут и «на пользу музыке». Кстати, аналогичной позиции придерживались К. Н. Игумнов и Л. В. Николаев. Леонид Владимирович Николаев считал, что автору гораздо выгоднее, чтобы исполнитель сыграл его произведение хорошо, пожертвовав какими-то нотными деталями, чем, если бы исполнитель сыграл его точно по нотам, но хуже по музыке».

Много внимания уделял П. Серебряков темпо-ритмической стороне исполнения. В. Сирятский считал выбор темпа одной из важнейших исполнительских задач, ибо темп музыкального произведения отражает самые существенные черты художественного образа.

Чем же П. Серебряков руководствовался при выборе темпа? «Прежде всего, характером, внутренним содержанием музыки», – говорил Виктор Алексеевич. В. Сирятский обращал при этом также внимание на интонационный склад темы, штрихи, характер фактуры. По словам В. А. Сирятского, П. Серебряков был противником как преувеличенно быстрых, так и чересчур медленных темпов. Нередко такие темпы порождены стремлением молодых пианистов подражать игре выдающихся исполнителей. В. А. Сирятский часто критиковал «метод», которым пользуются многие студенты – «передрать с пластинки». Естественно, при этом они не могут воспроизвести ни художественного смысла, ни глубины образа, которые передают великие мастера в своих звукозаписях. Остаются только «голые» ноты. Н. А. Растопчина в своей книге о П. Серебрякове описывает такой случай. Как-то ученик начал первую часть бетховенской «Авроры» в предельно мед-

ленном темпе. Остановив играющего после экспозиции, П. Серебряков спросил:

– Вам «удобно» играть в таком темпе?

– Нет, не очень, последовал ответ, но мне нравится исполнение Артура Шнабеля, который играет сонату в таком темпе.

«Достоинства интерпретации А. Шнабеля, – заметил Павел Алексеевич, – не в медленном темпе, а в индивидуальном своеобразии его художественных приемов: рельефном выделении деталей, выразительном подчеркивании всех нюансов и штрихов, предельно насыщенном интонировании. Его темп соответствует особенностям трактовки. Вы же, чувствуя музыку иначе, заставляете себя играть медленно, и ваше исполнение, лишённое шнабелевской глубины и насыщенности, производит вялое, статичное впечатление» [4, с. 32].

Важным выразительным средством исполнения В. Сирятский считал ритмическую гибкость и непринужденность движения. Небольшие ритмические отклонения внутри фраз способствуют, по его мнению, достижению пластичности и внутренней свободы, ощущение живого ритмического дыхания – благодаря многообразию «воздушных» цезур, отсутствующих в нотном тексте, но придающих исполнению одухотворенность и пластичность. Смысл и роль их могут быть весьма различны. С помощью небольшой цезуры можно в одном случае выявить тембровую выразительность звука, в другом – показать смену гармоний, модуляционный переход или неожиданный поворот мелодии.

По словам В. А. Сирятского, агогические указания П. Серебрякова были многообразны и в то же время очень осторожны. Он справедливо полагал, что невозможно и не нужно требовать от учеников соблюдения «точных» пропорций в выполнении агогических оттенков. Именно в тонкости и своеобразии ритмики проявляются индивидуальность исполнителя, его вкус, интуиция, чувство меры.

Музыкант с большим концертным опытом, П. Серебряков прекрасно осознавал, что без технической оснащённости невозможно убедительное воплощение композиторского замысла, и чем зрелее и талантливей художник, тем совершеннее должно быть его техническое мастерство. Вот почему технику ученика В. Сирятский считал необходимым развивать со школьной скамьи и делать это, прежде

всего, на материале инструктивных и художественных этюдов. В тех случаях, когда техническое развитие ученика недостаточно и нужно добиться его быстрого технического совершенствования, этюды составляют основу проходимого репертуара. Выбор этюдов определяется индивидуальными особенностями ученика и характером поставленной педагогической задачи. На школьном уровне это могут быть этюды Черни, Клементи, Мошковского, на последующих этапах – Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Характерно, что в выборе пианистических приемов П. Серебряков предоставлял ученикам большую свободу. Он говорил: «То, что удобно одному, может быть неудобно другому» [4, с. 39]. По мнению В. Сирятского педагог должен прибегать к показу лишь тогда, когда видит, что недостатки исполнения обусловлены неверными приемами. Основу технической свободы В. Сирятский видел во внутренней свободе, в естественном ощущении движения музыки и течения фразы, в чувстве формы. Поэтому он постоянно апеллировал к слуху ученика: «Ученик должен слышать главное и второстепенное в фактуре, различать мелодическую линию каждого голоса, уметь исполнить партию каждой руки в отдельности и с любого места». Говоря об исполнении какого-либо особенно выразительного пассажа, интонации или фразы, В. Сирятский, как и П. Серебряков, указывал: «Не выделяйте и не показывайте, а старайтесь почувствовать и услышать. Если вы услышите, то и слушатель услышит».

Гармоническое развитие музыкальных и пианистических способностей ученика во многом зависит от материала, на котором он воспитывается. Понимая это, П. Серебряков придавал большое значение выбору репертуара для своих воспитанников.

Педагогический репертуар П. Серебрякова был велик. Огромное место в нем занимали произведения Баха. В 40-е и 50-е годы ученики П. Серебрякова часто играли сочинения Баха в транскрипциях Бузони, Таузига, Листа. П. А. Серебряков предпочитал проходить со студентами оригинальные произведения Баха, считая, что именно они развивают полифоническое мышление музыканта, помогают овладеть искусством певучего выразительного интонирования. При исполнении баховских произведений П. Серебряков требовал ясного голосоведения, гибкости ведения мелодической линии, простоты передачи.

Рассматривая полифоническую ткань как союз, беседу равноправных и самостоятельных голосов, он придавал большое значение ритмической характерности каждого голоса, рельефности и разнообразию артикуляционных сочетаний. В классе П. Серебряков проходил со студентами двухголосные и трехголосные инвенции, прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира», ре-минорный и Ля-мажорный концерты, английские и французские сюиты, токкаты, партиты, Итальянский концерт и т. д. Дело в том, что большинство учеников любят исполнять произведения Баха и достигают в этой сложнейшей области больших успехов.

С большим удовольствием обращался профессор П. Серебряков к моцартовским произведениям. В работе над музыкой В. А. Моцарта он уделял основное внимание звуковой стороне исполнения – легкости и прозрачности колорита, филировке звука (особенно в тончайших градациях *piano* и *pianissimo*).

Интересная деталь: с большим увлечением работал П. Серебряков в классе над теми сочинениями, которые не включал в собственный концертный репертуар, например «Баркаролой» Ф. Шопена, «Крейслерианой» и соль-минорной сонатой Р. Шумана. Он обращал внимание учеников на особенности шопеновского *rubato*, гармонический язык и структуру, характерные для позднего периода творчества композитора; подчеркивал сложность и строгость шумановской формы, тонкость агогики, богатство фактуры.

В последние годы в классе П. Серебрякова часто звучали произведения Д. Шостаковича (прелюдии и фуги, Второй концерт, Прелюдии ор. 34, «Фантастические танцы») и С. Прокофьева (сонаты, концерты, «Мимолетности», Токката и многое другое).

С увлечением работал Павел Алексеевич над пьесами М. Равеля и К. Дебюсси. В его трактовке произведений французских импрессионистов разнообразие красочной палитры и ритмическая прихотливость подчиняются продуманной и ясной конструкции. Интересна работа П. Серебрякова над фортепианными концертами. Характер занятий таков, как будто бы ученику предстоит обязательно исполнить концерт в сопровождении симфонического оркестра. П. А. Серебряков занимался разбором оркестровой партии, определением соотношений звучностей партии фортепиано и оркестра. П. Серебряков

отлично аккомпанирует и «зажигает» ученика своей увлеченностью, темпераментом. Впечатляло и его умение аккомпанировать с листа.

Одна из основных черт П. Серебрякова-педагога, уже отмеченная ранее, – высокая требовательность. Вся жизнь музыканта-исполнителя – бесконечный путь к совершенству, а удел артиста – ежедневный, непрерывный труд. Поэтому с детских лет необходимо воспитывать в ученике серьезность, привычку к многочасовым занятиям, чувство ответственности и преданности своему делу.

С первых же уроков Виктор Алексеевич Сирятский, как и его педагог, стремился развить в ученике самостоятельность, всячески поощрял творческую инициативу и активность. Он любил, если ему задавали вопросы, умно и веско возражали, спорили. Он отнюдь не принадлежал к тому типу музыкантов, которые считали свое мнение единственным и непогрешимо правильным. В. Сирятский унаследовал от своего учителя любовь к юмору. Часто остроумные слова или метко брошенная им фраза устанавливали дружескую атмосферу, укрепляли контакт между педагогом и учениками, помогали последним «раскрепоститься», избавиться от ненужного напряжения.

Одним из основных методов педагогического воздействия у В. Сирятского, как и у П. Серебрякова, является живой показ на фортепиано. Глубокое знание музыкальной литературы и большой концертный репертуар позволяли В. Сирятскому не только «наиграть», но и вполне законченно исполнить почти любое произведение. Особенно часто и много играл он ученикам в начале своей педагогической деятельности. Но опыт убедил В. А. Сирятского в том, что это не всегда приводит к положительным результатам: ученики или начинают подражать своему учителю или теряют веру в свои силы, подавленные разницей между своим исполнением и игрой педагога. В последние годы В. Сирятский прибегал к показу реже и, в основном, тогда, когда ученик уже овладел характером пьесы в целом.

Часто В. Сирятский использовал словесные характеристики художественного образа. Поэтические аналогии и сопоставления его всегда лаконичны и ярки. Обычно они произносились в моменты творческого подъема и сопровождались живым показом.

Пианистический опыт подсказывал и необходимость овладения разнообразным репертуаром, в котором должны присутствовать

не только пьесы, интересные с точки зрения профессионалов, но и «популярные» произведения, любимые широкой публикой. Большой репертуар дает возможность исполнителю часто выступать, а концертная практика, по мнению В. Сирятского, имеет решающее значение для воспитания артистизма, «эстрадного чувства».

Эстрада и класс, исполнительство и педагогика, композиция и наука неразрывно были связаны для В. Сирятского. Так было всегда. По мнению В. Сирятского только хороший пианист может быть хорошим фортепианным педагогом. Но одного этого сегодня уже мало. Нужно еще знание композиторского процесса и мышление ученого. Только тогда педагогическая деятельность может быть успешной. Нельзя учить тому, чего не умеешь сам.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. Ред. А. Якушева. — М. : Изд-во ин. лит., 1962. — 572 с.
2. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.
3. Николаев Л. В. Статьи и воспоминания современников / Л. В. Николаев. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 328 с.
4. Растопчина Н. А. Павел Алексеевич Серебряков: очерк жизни и деятельности / Н. А. Растопчина. — Л. : Музыка, 1970. — 56 с.
5. Растопчина Н. А. Павел Серебряков: творческий портрет / Н. А. Растопчина. — М. : Музыка, 1978. — 24 с.

Сирятская Т. Виктор Сирятский – пианист, педагог, композитор, ученый. В статье рассказывается о творческой деятельности известного пианиста, педагога, композитора и ученого Виктора Сирятского, раскрываются принципы его исполнительского и педагогического мастерства.

Ключевые слова: П. А. Серебряков, исполнительская деятельность, музыкальное произведение, педагог, пианист.

Сирятська Т. Віктор Сирятський – піаніст, педагог, композитор, вчений. У статті розповідається про творчу діяльність відомого піаніста, педагога, композитора і вченого Віктора Сирятського, розкриваються принципи його виконавської та педагогічної майстерності.

Ключові слова: П. О. Серебряков, виконавська діяльність, музичний твір, педагог, піаніст.

Siryatskaya T. Victor Siryatsky – pianist, teacher, composer and scholar. The article describes the creative activity of the well-known pianist, teacher, composer and scholar Victor Siryatsky, reveal the principles of his performing and teaching skills.

Key words: P. A. Serebryakov, performing activities, music, teacher and pianist.

УДК 78.071.2 : 786.2 (477.54)

Ирина Сухленко

В ТВОРЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ В. А. СИРЯТСКОГО

Из всех отраслей педагогической науки, наверное, самая сложная та, что связана с преподаванием творческих дисциплин, где требуется готовность воспринять *иную* точку зрения и помочь в ее достижении даже в том случае, когда устремления студента противоречат эстетическим установкам педагога. Это достаточно сложно, ведь грань между *учением* (передачей конкретных знаний, умений, навыков) и *развитием* (раскрытием творческого потенциала) очень тонка. Особенно если учесть тот факт, что в той или иной степени, все ученики находятся под воздействием личности своего учителя, сознательно придерживаясь «школьных» норм и правил. Но если педагог не дает готовых ответов и не предлагает *правильных* трактовок, сознание студента постепенно освобождается от схоластического понимания искусства и открывается для творчества и самовыражения.

Именно таким педагогом был Виктор Алексеевич Сирятский, чья педагогическая система не только раскрывала творческий потенциал каждого студента, но давала прочную основу дальнейшего самосовершенствования. ***Цель настоящей статьи*** – попытка анализа педагогических принципов, лежащих в основе исполнительской школы В. Сирятского.

Мое первое знакомство с В. Сирятским было заочным. После окончания музыкального училища я поступила в педагогический университет, а моя однокурсница в консерваторию (тогда – Харьковский государственный институт искусств имени И. П. Котляревско-