

19. Хроника музыкально-учебных заведений // Русская музыкальная газета. — 1906. — № 23–24.

20. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям: кафедра сольного співу / Л. Г. Цуркан // Pro Doto Mea : нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського // Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. — Х. : Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. — С. 56–75.

**Щепакін В. Харківський період (1901–1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі.** Аналізуються багатогранна діяльність у Харкові співака, вокального педагога, піаніста, диригента, композитора Ф. А. Бугамеллі.

**Ключові слова:** Федеріко Алессандро Бугамеллі, Харківське музичне училище, Харківська консерваторія, вокальна педагогіка, диригентське виконавство.

**Щепакін В. Харьковский период (1901–1918 гг.) Федерико Алессандро Бугамелли.** Анализируется многогранная деятельность в Харькове певца, вокального педагога, пианиста, дирижёра, композитора Ф. А. Бугамелли.

**Ключевые слова:** Федерико Алессандро Бугамелли, Харьковское музыкальное училище, Харьковская консерватория, вокальная педагогика, дирижёрское исполнительство.

**Schepakin V. Kharkiv period (1901–1918 years) Federico Alessandro Bugamelli.** The many-sided activity in Kharkiv singer, vocal teacher, pianist, conductor, composer F. A. Bugamelli is analyzed.

**Key words:** Federico Alessandro Bugamelli, Kharkiv music college, Kharkiv conservatory, vocal pedagogy, conductor's art.

УДК 781.24

*Олеся Пупина*

**ПРАКТИКА ОСВОЕНИЯ НОТНОГО ТЕКСТА  
(ИЗ ОПЫТА ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО  
ФОРТЕПИАНО Т. Б. ВЕРКИНОЙ)**

Освоение нотного текста музыкального произведения – интересная и важная творческая проблема музыканта-исполнителя.

К ее изучению в своих научных трудах обращались многие крупнейшие музыканты-исполнители – как практики, так и теоретики музыкального искусства (*напр.*, [1], [3], [4], [5], [7], [8], [9], [11], [12]). Каждый автор по-своему рассматривает проблему освоения нотного текста музыкального произведения и излагает отдельные рекомендации, но, вместе с тем, не предлагает какой-либо определенной системы, выраженной в строгой последовательности определенных звеньев работы преподавателя на уроках с учениками. Более того, некоторые из прославленных пианистов вообще отвергали возможность существования единой системы освоения нотного текста. К числу таких музыкантов относятся, в частности, К. Н. Игумнов и Е. В. Малинин. «Чем больше я живу, — говорил <... Игумнов> в кругу своих учеников, — тем больше убеждаюсь в том, что вообще нет какой-то одной догматической системы, которой следовало бы придерживаться на протяжении всей жизни. Все изменчиво, все подвижно, так зачем же здесь держаться за что-то неизменное и застывшее...» [7, с. 46]. Е. В. Малинин по этому поводу высказывался: «Меня, случалось, спрашивают о моих педагогических принципах, <...> просят охарактеризовать мою систему преподавания. Что тут можно сказать? Ф. Лист когда-то говорил: “Наверное, хорошая вещь – система, только я никогда не мог ее найти”» [13, с. 195].

Профессору кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, народной артистке Украины Т. Б. Веркиной удалось по крупицам собрать и обобщить весь имеющийся разрозненный материал по существующей проблеме и создать в своей практике собственную систему освоения нотного текста музыкального произведения, которую она успешно применяет в своей повседневной работе. В процессе сорокалетней педагогической деятельности Т. Б. Веркина подтвердила справедливость своих выводов успешным проведением целого ряда мастер-классов не только в Украине, но и в странах Европы, а также явными достижениями своих учеников.

Методическая деятельность Т. Б. Веркиной, выработанная ею уникальная система освоения нотного текста в отечественном музыкознании ранее не была изучена и изложена. В исследовании педагогических наставлений Т. Б. Веркиной, определяющих мировоз-

зрение и исполнительское мастерство молодых пианистов, видится **актуальность** темы данной статьи<sup>1</sup>.

Личность Татьяны Борисовны Веркиной, ее эрудиция, яркий талант, ясный аналитический ум, сила убеждения, артистизм, несомненно, оказывают огромное влияние на формирование молодых музыкантов. Педагог воспитала шестьдесят девять пианистов, семнадцать из которых стали лауреатами и дипломантами национальных и международных конкурсов фортепианной музыки, проходивших в Украине, Германии, Чехии, Италии, Испании, Швеции, Швейцарии, Дании, США. Многие студенты Татьяны Борисовны впоследствии стали педагогами и успешно продолжают ее начинания в своей работе с учениками.

Основная причина успеха кроется в педагогических особенностях работы преподавателя с одаренными студентами. Благодаря методике Татьяны Борисовны, всех ее учеников объединяет много общего, несмотря на разницу в возрасте, уровне предыдущей подготовки, степени одаренности и темперамента. Отметим свойственные всем качества: воля, трудолюбие, самодисциплина, организованность, выносливость, самообладание. Исполнение воспитанников Т. Б. Веркиной отличается: пониманием и продуманностью изучаемого музыкального материала, образностью мышления, эмоциональностью, одухотворенностью. Игре студентов присуще: ритмическая устойчивость, темповая стабильность, выразительность гармонии, интонационная осмысленность, прослушанность фактурных пластов, разнообразие и тонкость в передаче динамических градаций и штрихов, красочное звучание рояля, высокий уровень технического мастерства, осознание музыкальной формы и драматургических приемов.

Своими знаниями Т. Б. Веркина щедро делится с учениками, которые, в свою очередь, обязаны передать полученные педагогические установки музыкантам последующего поколения.

---

<sup>1</sup> Выбор темы обусловлен также тем, что автор данной статьи обучался в классе специального фортепиано Татьяны Борисовны Веркиной в ХНУИ им. И. П. Котляревского и в настоящее время совершенствует исполнительское мастерство в ассистентуре-стажировке в классе этого же педагога. Автор руководствуется собственным опытом обучения и личными наблюдениями работы Т. Б. Веркиной со многими студентами.

**Цель** статьи – выявить некоторые особенности **фортепианной педагогики** профессора Т. Б. Веркиной, направленные на освоение нотного текста музыкального произведения.

Педагогическая деятельность Т. Б. Веркиной является важным звеном, связующим ее учеников и последователей со знаменитыми предшественниками – представителями московской школы – школы Г. Г. Нейгауза<sup>2</sup>. Среди учеников Г. Г. Нейгауза – выдающиеся пианисты: Эммануил Гросман, Берта Маранц, Эмиль Гилельс, Яков Зак, Святослав Рихтер, Анатолий Ведерников, Вера Горностаева, Анатолий Геккельман, Александр Слободяник, Евгений Либерман, Леонид Брумберг, Владимир Крайнев, Алексей Любимов, Элисо Вирсаладзе, Алексей Наседкин и др.

Г. М. Коган дал следующую объективную оценку московской пианистической школе: «Заслуги ее велики и бесспорны. Она приучила исполнителей и слушателей ко многому хорошему – к высокой культуре, требовательности вкуса, точной передаче текста» [4, с. 189]. Именно это и стало тем ориентиром, в соответствии с которым формировалась педагогическая система Татьяны Борисовны Веркиной.

Исполнение музыкальных произведений составляет основу процесса обучения молодых музыкантов в музыкальных учебных заведениях. Начальной ступенью к постижению сущности музыкального сочинения является освоение<sup>3</sup> *нотного текста*. С. И. Савшинский пишет: «Деятельность музыканта-исполнителя посвящена изучению и исполнению музыкальных произведений. Работая над их освоением, он учится исполнительскому искусству. На этом строится музыкально-исполнительская педагогика» [12, с. 3].

---

<sup>2</sup> В Харьковском институте искусств Т. Б. Веркина училась в классе В. Д. Захарченко (1965–1969), получившего образование в Московской консерватории в классе Т. Д. Гутмана – ученика Г. Г. Нейгауза, а в аспирантуре ее педагогами были ученики Г. Г. Нейгауза – С. Г. Нейгауз и Е. В. Малинин (1971–1972, 1973–1976).

<sup>3</sup> С. Ожегов в «Словаре русского языка» предлагает следующее толкование слова «освоить»: «Освоить – вполне овладеть чем-нибудь, научившись пользоваться, распоряжаться, обрабатывать и т. п. Освоить новое производство. Освоить новые земли. Освоить новую технику» [10, с. 449]. С. Савшинский отмечает: «Уже самый смысл “освоить” означает сделать своим, то есть не только приспособиться к осваиваемому, но и приладить его к себе. Последнее не то, что желательно, а неизбежно» [12, с. 49].

В музыковедческой литературе существует несколько различных определений понятия «*нотный текст*». Так, например, Я. И. Мильштейн утверждает, что «нотный текст музыкального произведения представляет собой сложнейший агрегат знаков, обозначающих высоту звуков, их метроритмические соотношения, темп, динамические и агогические нюансы, артикуляцию, фразировку, педализацию и др.; причем лишь в очень немногих изданиях эти знаки выражают авторские намерения с полной определенностью и точностью» [7, с. 52]. В соответствии с определением Е. Я. Либермана, «нотный текст – это семиотическая система, с помощью которой композитор объективирует (то есть делает доступной людям) свою внутреннюю психическую творческую деятельность, свои художественные идеи» [5, с. 34], а понятие «авторский текст» он толкует как «совокупность всех авторских знаков» [5, с. 192]. По словам Ф. Бузони, «нотация, т. е. запись музыкальных пьес, есть гениальное вспомогательное средство, позволяющее удержать и закрепить импровизацию, чтобы затем дать ей воскреснуть. Однако первая относится ко второй, как портрет к живой модели» (цит. по: [5, с. 35]).

Обозначение разнообразных авторских указаний помогает музыканту верно истолковать содержание исполняемого сочинения. «Видимое в нотном тексте <...>, – пишет С. И. Савшинский, – должно быть увидено, услышано и понято» [12, с. 26]. «Нотный текст всегда остается главным и бесспорным источником знаний <...> Нотный текст для умеющего в него вникать неисчерпаем. <...> Чтение нотного текста – это раскрытие его смысла, а не перевод “видимого в движимое”. Недаром же родилось выражение: “расшифровка нотного текста”. Овладевший чтением нот, играя, как бы видит не ноты, а глазами “слышит” расшифрованный в них звуковой образ» [12, с. 39–40].

В процессе ознакомления с нотным текстом любого произведения в воображении музыканта, обладающего развитым внутренним слухом, музыка возникает в результате одновременного действия: зрительного представления – графического изображения нотных знаков (явления пространственного) и слухового (явления временного). Пространственный графический образ нотного текста исполнитель должен перенести в иную – временную сферу бытия.

Графическое изображение нотного текста вызвало у О. Э. Мандельштама неожиданные образные ассоциации, которые он поэтично отразил в повести «Египетская марка» (1927): «Нотное письмо ласкает глаз не меньше, чем сама музыка слух. Черныши фортепианной гаммы, как фонарщики, лезут вверх и вниз. Каждый такт – это лодочка, груженная изюмом и черным виноградом. Нотная страница – это, во-первых, диспозиция боя парусных флотилий; во-вторых, – это план, по которому тонет ночь, организованная в косточки слив» [6, с. 73].

Умение музыканта быстро читать ноты с листа вовсе не означает его умения освоить музыкальный текст сочинения. С. В. Рахманинов отмечает: «<...> Студенту не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты <...> Необходимо сделать произведение частью самого себя» [11, с. 240].

В данной статье понятие «*освоение нотного текста*» автором трактуется как осуществление зафиксированного в нотном тексте художественного замысла композитора с учетом традиций и личного исполнительского опыта музыканта.

Вопросу освоения нотного текста Т. Б. Веркина придает большое значение в своей педагогической работе. Понятие «*освоение нотного текста*» Татьяна Борисовна рассматривает как композиторский продукт, который исполнитель в практике актуального интонирования не просто отражает, но и создает его звуковой эквивалент, играя знаками и смыслами культуры, обращаясь к своим современникам, пытаясь вызвать соответственно своим интенциям изменения в их мире. Рассмотрению этой проблемы педагог посвящает отдельные уроки для всего класса, где каждый студент, имеющий собственный опыт, предлагает варианты решения поставленной задачи.

Особенность воспитания молодых музыкантов в классе Татьяны Борисовны заключается в формировании стремления исполнителя понять, осознать и передать суть замысла композитора, в умении абсолютно точно прочесть авторские указания, глубоко прочувствовать сочинение, что и дает ощущение истинной свободы, раскрепощенности пианиста на сцене.

Большое внимание педагог уделяет вопросу обучения пианистов искусству пения. С этой целью на фортепианном факультете в Харьковском национальном университете искусств им. И. П. Котлярев-

ского с 2006 г. введена дополнительная дисциплина – хор. Т. Б. Веркина поясняет: «Чтобы извлекать на рояле красивый, певучий звук, необходимо научиться петь самому. Умение петь помогает тоньше фразировать, лучше слышать интервалы. Петь необходимо с учетом естественного дыхания. Любого музыканта нужно обучить правильному дыханию, как учат вокалиста»<sup>4</sup>.

В классе Т. Б. Веркиной основным условием подготовки студента к первому уроку является его умение выучить и исполнить наизусть произведение в целом. Выучивание материала на память, по мнению Татьяны Борисовны, является необходимой первоначальной составляющей в процессе работы над освоением нотного текста, что обуславливает внимательную, осознанную, основательную домашнюю подготовку, позволяет сократить общее время работы над сочинением, выстроить общую концепцию произведения, охватить музыкальную форму в целом, сформировать образ в слуховом представлении.

В работе же над инструментальным **концертом** исполнителю необходимо отлично знать наизусть не только партию солиста, но внимательно изучить и партию оркестра, что способствует формированию устойчивых слуховых представлений последовательности развития музыкального материала в соотношении партий солиста и оркестра, достижению оптимального динамического баланса, дает уверенность в практическом освоении произведения крупной формы.

На уроках Татьяны Борисовны почти всегда присутствует много студентов класса. На занятиях стало нормой не только играть самому, но и слушать, и комментировать игру других студентов. Исполнение произведения наизусть в такой обстановке приближает атмосферу урока к публичному выступлению, воспитывает повышенное чувство ответственности и артистическое самообладание. Постоянное посещение открытых, по сути, уроков способствует знакомству с большим количеством новых музыкальных сочинений и с мнением педагога об исполнении. Комментарии и замечания Т. Б. Вер-

---

<sup>4</sup> В этом убеждении Татьяна Борисовна опирается на опыт выдающегося русского пианиста-педагога XIX в. А. Г. Рубинштейна, который, будучи директором Петербургской консерватории, заставлял всех учеников-пианистов и учеников других специальностей учиться пению, т. к. считал, что «тот не музыкант, кто не умеет петь» (цит. по: [4, с. 20]).

киной, предназначенные для конкретного ученика, оказываются необходимыми и полезными для всех присутствующих. Все требования, указания и пожелания педагога, озвученные в классе в процессе работы над произведениями, студенты записывают в специальные тетради, что помогает полностью осознать ту или иную проблему, найти пути ее скорейшего разрешения и успешно использовать полученную информацию в дальнейшей учебной практике.

Важным этапом работы над освоением нотного текста музыкального сочинения является выяснение истории создания произведения, эпохи, в которую жил композитор, особенностей его стиля и места сочинения в эволюции жанра.

Т. Б. Веркина убеждена, что хорошим подспорьем в понимании и передаче образно-эмоционального и интеллектуального планов музыкальных сочинений служит чтение произведений мировой художественной и документальной литературы той эпохи, в которую жил и творил композитор. Педагог с сожалением констатирует, что у большей части нынешнего молодого поколения отсутствует потребность в чтении художественной литературы. На совместных занятиях учеников класса Татьяна Борисовна много читает вслух, а также устраивает чтение по ролям отрывков из литературных сочинений силами студентов. Кроме того, педагог всегда советует обращаться непосредственно к эпистолярному наследию композиторов, т. к. именно в письмах наиболее полно, многогранно раскрываются подлинная личность художника, обстоятельства его жизни, круг общения; а также к материалам, содержащим воспоминания современников о композиторе.

В работе над изучением любого музыкального сочинения исполнителю будет полезно посмотреть нотный материал нескольких редакций с целью ознакомления с различными исполнительскими версиями. Но, все же, приоритет следует отдавать оригиналу – авторскому тексту, или изданиям, где нотный текст приближен к urtext'у.

Полученные знания помогут исполнителю грамотно и быстро прочитать и освоить нотный текст музыкального произведения, понять образно-выразительную сущность музыки, основную идею сочинения, особенности музыкальной формы.

**Формы** работы над освоением музыкального текста художественного произведения связаны с системой средств музыкальной



выразительности, четким осознанием специфических особенностей тонального плана, ритма, линии баса, гармонии, мелодической линии, звукоизвлечения, динамических оттенков, штрихов, фактуры и музыкальной формы.

Рассмотрим некоторые из форм и приемов работы над освоением нотного текста музыкального произведения в классе Т. Б. Веркиной.

1. Освоение нотного текста музыкального сочинения следует начать, прежде всего, с определения основной **тональности** произведения. В ней необходимо настроиться, проиграть гаммы, аккорды, арпеджио с целью услышать ладовые особенности, окраску и определить местоположение пальцев на белых и черных клавишах клавиатуры. Затем нужно выяснить общий тональный план всего сочинения. Последовательность тональностей произведения является важным выразительным средством. Педагог советует вслушиваться в отклонения, модуляции, мелодические обороты и искать соответствующие исполнительские интонации.

Одним из сложных и полезных заданий является проигрывание выученного сочинения в других тональностях.

2. **Ритм** является одним из важнейших выразительных элементов музыкальной речи. Т. Б. Веркина придает большое значение ритмическому развитию учеников. Педагог любит цитировать изречение Г. Бюлова, послужившее эпиграфом к книге «Об искусстве фортепианной игры» Г. Г. Нейгауза: «С начала был ритм!» [8, с. 35].

При изучении музыкального произведения исполнитель должен добиваться абсолютной точности, четкости, устойчивости ритма. С этой целью Татьяна Борисовна предлагает многообразные приемы. На занятиях часто используется прием простукивания слабых долей свободными ногой или рукой с одновременным выразительным просчитыванием вслух тактов по фразам на одном длинном дыхании. «Стучи по синкопам!» – любимое задание педагога. Вначале рекомендуется на крышке инструмента одной рукой отстукивать метрическую пульсацию, а другой рукой – играть свою партию. Руки надо менять попеременно. Усложняя процесс проработки, нотный материал следует играть одной рукой на клавиатуре, другой – на крышке (или пюпитре) фортепиано, при этом предлагается правой ногой отбивать сильные доли такта, а левой – слабые.

Для выработки навыка ритмически устойчивой игры в любых условиях применяется следующий прием: пианист в процессе исполнения произведения должен уметь спокойно и свободно отвечать на любые поставленные вопросы. Если же исполнитель не может справиться с таким заданием, это свидетельствует о том, что он внутренне зажат, от чего еще нужно избавляться.

3. В процессе работы над освоением нотного текста музыкального произведения особое внимание уделяется ведению **линии баса**, которая скрепляет все построения, способствует логике строения фраз. Басовый голос полезно выразительно петь на одном длинном дыхании без сопровождения других голосов, а затем играть всю фактуру, за исключением линии баса, которую нужно петь. Следующим этапом будет игра линии баса с присоединением каждого из пластов музыкальной фактуры поочередно. При этом нужно внимательно слушать, какое звучание образуется по вертикали и горизонтали.

4. Большое значение придается прослушиванию **гармонической вертикали**. «В аккорде должны быть слышны все звуки, как в хоре», – утверждает Татьяна Борисовна. Но это не означает, что все голоса по силе звучания должны быть равны. Для выстраивания баланса между голосами преподаватель рекомендует: прежде, чем сыграть полный аккорд, нужно услышать внутренним слухом и взять на инструменте крайние голоса, и лишь затем – аккуратно подстроить средние голоса.

5. Работая над музыкальным сочинением, особое внимание следует уделить **мелодической линии**, так как именно мелодия является основным выразительным средством музыки. Исполнение мелодии должно быть тщательно продуманным и выразительно проинтонированным. Необходимо разобраться в строении мелодии, усвоить смысловые группировки в ее развитии. Мелодическую линию музыкальных построений рекомендуется выразительно петь на естественном дыхании с осмыслением интонации, логики развития мелодии и акцентуации. Мелодия должна непрерывно интонироваться, нужно внимательно следить за тем, как один звук плавно «перетекает» в другой. «Звук не может и не должен прерываться», – убежден преподаватель.

Чтобы достичь интонационной выразительности, нужно экспериментировать, развивать воображение и внутренний слух.

Пианисту необходимо осознать и наметить различные варианты наиболее значительных звуков – «интонационных точек»<sup>5</sup>, посредством чего он будет развивать музыкальную мысль. Отметим, что «интонационные точки» вовсе не обязательно должны совпадать с сильными и относительно сильными долями. Одним из приемов, с помощью которого можно добиться выразительного интонирования мелодии, является прием словесной подтекстовки, где один слог должен соответствовать одному звуку. Рекомендуется использовать подтекстовку с помощью не только одного слова, но и фразы, и целого предложения. Слова подбираются таким образом, чтобы ударение в слове соответствовало акценту в музыке. При этом необходимо правильно распределять дыхание и точно расставлять смысловые акценты в словесной подтекстовке, т. к. от нее в прямой зависимости будет находиться музыкальная акцентуация.

6. Особое значение имеет **работа над звуком**, где необходимо отталкиваться от интонирования музыкального материала. Звук, извлеченный на инструменте, должен приближаться к вокальному. Прежде, чем «взять» звук на рояле, нужно попытаться его представить, «предслышать», т. е. мысленно услышать желаемое качество звука. Педагог предлагает вслушаться в звуковую волну, возникшую при нажатии клавиши, уловить вибрацию струны и перевести этот звук в последующий. Такими упражнениями нужно заниматься в медленном темпе, очень внимательно, вслушиваясь и подчиняясь физическому свойству звуковой волны.

В работе над **полифонией** важно суметь правильно перераспределить вес пальцев. При изучении фуги ученику необходимо знать на память каждый голос от начала до конца и уметь сыграть каждую пару голосов в различных сочетаниях. Пение фуг по голосам – давняя традиция в нашем классе. Фуги поются в ансамбле с другими студентами. Задача усложняется, когда один из голосов нужно петь самостоятельно, а другие – играть, причем не в узком расположении, а раз-

---

<sup>5</sup> К. Н. Игумнов говорил в одной из своих бесед: «Интонационные точки – это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой. Теперь для меня в предложении, периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет, как бы стремится. Это делает музыку более слитной, связывает одно с другим» [7, с. 55].

водить их на расстояние в несколько октав, ощущая пространство между голосами, их иную тембровую окраску, индивидуальность. Такие же методы работы можно применять в музыкальных произведениях с гомофонным изложением.

7. **Динамические оттенки** тесно связаны с образным строем сочинения. Требования и замечания Татьяны Борисовны в отношении выполнения динамических оттенков сводятся к тщательному, детальнейшему выполнению зафиксированных автором указаний. Педагог предлагает четко произносить вслух названия динамических оттенков с соответствующими им звуковыми градациями. Например, слово «*forte*» нужно сказать громко, уверенно, можно даже выкрикнуть, а «*piano*» – произнести шепотом, но артикулировано, затем – повторить все это, играя произведение на инструменте. В случае чередования противоположных сочетаний – *p* и *f* единая линия развития не должна нарушаться.

8. Исполнительские **штрихи** обогащают, усиливают и углубляют характер музыкального образа. В работе над штрихами требуется также четко и уверенно произносить вслух названия всех указанных в нотах штрихов и соответственно их исполнять. Например, играя какое-либо музыкальное построение, проговаривать: «короткая лига», «длинная лига», «*staccato*», «*legato*», «акцент» и т. п. Самое главное в этих упражнениях – выразительно и по-разному произносить названия штрихов, вырабатывая особое отношение к каждому из них.

9. Необходимо отметить важность внимания к определению и осознанию **музыкальной формы** произведения. Отменным упражнением, помогающим «собрать» форму, является высчитывание вслух количества тактов по фразам. Рекомендуется выписать общее число тактов вначале фразы и, играя произведение, выразительно считать такты вслух (в первом такте – «раз»; во втором – «два» и т. д.) на одном дыхании с учетом динамического развития. В четном размере задание можно упростить, считая по полтакта (в первом такте – «раз», «два»; во втором – «три», «четыре» и т. д.).

На заключительном этапе работы над освоением нотного текста музыкального произведения практикуется: исполнение выученного сочинения в темноте и игра произведения с завязанными глазами. Особенно эффективны эти приемы для контроля степени освоения

технически насыщенных, сложных эпизодов. Применение таких приемов способствует лучшей концентрации внимания пианиста, обострению музыкального слуха, закреплению точных мышечных движений, выявлению скрытых технически проблемных мест.

**ВЫВОДЫ.** Педагогика Т. Б. Веркиной при всем своеобразии находится в русле передовых традиций московской пианистической школы. Преимуществом проявляется в интерпретации опыта прошлого, т. е. в том, что педагог сам осмысливает и творчески преломляет полученные знания и передает их последующему поколению.

Отличительной чертой методики Т. Б. Веркиной является формирование базовых знаний студента и подготовка его мышления к освоению нотного текста музыкального произведения таким образом, чтобы музыкант мог самостоятельно воспринять сущность любого музыкального сочинения, понять его содержание и профессионально разобраться в том, как в итоге должно звучать изучаемое произведение. Все педагогические методы и наставления педагога направлены на максимальную приближенность исполнения к авторскому тексту, выразительное раскрытие музыкальных образов и своеобразие, свежесть интерпретации.

Рассмотренный минимум педагогических рекомендаций профессора Татьяны Борисовны Веркиной в работе со студентами окажется интересным и полезным в грамотном, быстром и успешном освоении нотного текста новых музыкальных произведений.

Система освоения нотного текста музыкального произведения Т. Б. Веркиной не ограничивается рамками фортепианной педагогики; она содержит ряд положений, имеющих более широкое значение, включает принципиальные установки, которые относятся к основам музыкально-исполнительского процесса в целом.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. *Алексеев А. Работа над музыкальным произведением и развитие в ее процессе элементов художественного мастерства // Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов муз. вузов и училищ / А. Алексеев. — Изд. третье, дополненное. — М. : Музыка, 1974. — С. 59–153.*
2. *Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. — Муз. мистецтво / Веркіна Те-*

тяна Борисівна ; Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2008. — 16 с.

3. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением : мет. очерк / Л. Гинзбург. — Изд. 2-е. — М. : Гос. муз. изд-во, 1960. — 119 с.

4. Коган Г. Работа пианиста / Г. Коган. — М. : Музгиз, 1963. — С. 20, 189.

5. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1988. — 236 с.

6. Мандельштам О. Египетская марка // Сочинения [в 2-х т.] : проза / О. Мандельштам / сост. и подгод. текста С. Аверинцева и П. Нерлера ; коммент. П. Нерлера. — М. : Худож. лит., 1990. — Т. 2. — С. 73.

7. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова : учеб. пособие для студентов фортепианных факультетов консерватории // Мастера советской пианистической школы / Я. Мильштейн. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — С. 41–114.

8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1987. — 239 с.

9. Николаев А. Педагогические принципы виднейших музыкантов — представителей старшего поколения советских пианистов // Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб. пособие для студентов фортепианных факультетов муз. вузов / А. Николаев. — М. : Музыка, 1980. — С. 78–109.

10. Ожегов С. Словарь русского языка / С. Ожегов. — Изд. 5-е. — М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1963. — С. 449.

11. Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры / С. Рахманинов // Литературное наследие : в 3 т. / С. Рахманинов ; сост.-ред., авт. вст. ст., коммент., указ. З. А. Аптеян. — М. : Сов. композитор, 1980. — Т. 3. — С. 232–240.

12. Савишинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савишинский. — М. : Музыка : 1964. — 187 с.

13. Цыпин Г. Евгений Малинин // Портреты советских пианистов / Г. Цыпин. — Изд. второе, доп. — М. : Сов. композитор, 1990. — С. 187–198.

**Пупина О. Практика освоения нотного текста (из опыта обучения в классе специального фортепиано Т. Б. Веркиной).** В статье освещены некоторые особенности фортепианной педагогики профессора, народной

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