

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-

го) в класс В. Сирятского. Встречаясь с ней, я с удивлением слушала о непривычных требованиях этого педагога – необходимости игры наизусть с первого урока, о требовании транспонирования исполняемых произведений, о предложении сочинить (!) каденцию к исполняемому концерту Л. Бетховена.

Эти рассказы в сочетании с программой, включавшей редко исполняемые и малоизвестные произведения, предопределили мою дальнейшую судьбу. Решив перевестись в консерваторию, я первым делом отправилась на консультацию к В. Сирятскому, исполнявшему обязанности декана фортепианно-теоретического факультета. Профессор принял меня довольно благосклонно, но сказал, что для переводного экзамена необходимо в достаточно сжатые сроки (два месяца) подготовить новую программу. Учитывая дефицит времени, кое-что было решено повторить, но полифония (Токката из Партиты ми минор BWV 830 И. С. Баха) и этюды (Ф. Шопен № 4 и № 8 из оп. 10) были даны новые. Памятуя о требовании игры наизусть, я все время посвятила «борьбе» с текстом, и, отправляясь на первый урок, думала только о том, как бы не забыть ноты.

До сих пор помню свое искреннее удивление – мы не занимались проблемой нот: ни на первом уроке, ни вообще никогда. Работая в классе только над музыкальным образом и его адекватным выражением, В. Сирятский шутил: «У нас не “нотное”, а “музыкальное” учебное заведение». Настоящей же проблемой для меня стало требование исполнения *non legato* всех голосов в баховской Партите. Этот опыт не только изменил мое понимание музыки И. С. Баха. Иное ощущение звуковых возможностей инструмента изменило мое отношение к фортепиано исполнительству, сформировав технику, основанную на слуховом представлении, на «желании» определенного звучания.

Вспоминая те первые уроки с В. Сирятским, я понимаю, что педагогической целью была перестройка моего исполнительского аппарата. Инструменталисты называют это «переставить руки» и подобные «перестановки» чуть ли не закономерны при переходе в другой класс по специальности. Этот процесс, как правило, достаточно сложен, длителен и сопровождается проблемами не только технического, но (и это более важно) эмоционального характера. У студента «вдруг» перестает все получаться и он, подобно задумавшейся о количестве

ног сороконожке, заново выстраивает всю систему игровых навыков. Это происходит оттого, что во главу угла ставится техника, а звуковые задачи предполагается решать потом. Однако техника не существует сама по себе, она – лишь инструмент достижения желаемого художественного результата. Поэтому формирование слухового представления как ориентира, на который необходимо равняться при технической работе – это та первая ступень, без которой дальнейшая работа становится бессмысленной.

Такой точки зрения придерживался В. Сирятский, следовавший концепции К. Мартинсена¹: вначале формируется звуковтворческая воля, а потом эта воля сформирует соответствующую ей технику исполнения. На уроках никогда не звучало: «Надо играть так». Всегда предлагалось обсудить, что студент хочет услышать в результате, а путь достижения у каждого был свой, общего рецепта не существовало. Поэтому студенты класса В. Сирятского избегали болезненного процесса «исправления» исполнительского аппарата. Сосредоточившись на достижении *нами желаемого* звукового результата, мы в какой-то момент просто ощущали, что стало удобнее играть. Ольга Калашникова вспоминает: «Виктор Алексеевич не был авторитарным педагогом, не давил своей властью, не делал упора на технический компонент. Учил интонировать каждый пассаж, добивался понимания того *что* нужно услышать и все технические сложности получались “сами собой”» [1].

Если говорить о каких-то общих установках, то основа исполнительской техники в классе В. Сирятского – это пальцы. Увлечение творчеством Г. Гульда и принадлежность к исполнительской школе, воспитавшей В. Горовица², обусловили такой подход к технике исполнения: 1) опора на кончики пальцев при постоянном ощущении «глубины» вхождения в клавиатуру; 2) абсолютная свобода руки и плечевого пояса; 3) достаточно высокая посадка. Такой комплекс позволяет свободно ощущать себя в музыке любого стиля и следо-

¹ Книга К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звуковтворческой воли» была *обязательным чтением* для всех студентов класса.

² В. Сирятский обучался в классах М. Хазановского и П. Серебрякова. Оба эти музыканта обучались у Л. Николаева, выпускника первого учителя В. Горовица В. Пухальского.

вать основному требованию: осмысленность и интонационная пророчувствованность звучания.

Мария Линник так пишет об этом: «Виктор Алексеевич уделял большое внимание выработке напевности и красочности звучания. Особенно я ощутила это в работе над фортепианными циклами Р. Шумана, М. Равеля <...> Ни один пассаж или мелодическую линию он не позволял играть равнодушно. Являясь сторонником свободного, эластичного исполнения, он требовал крепкой опоры на концах пальцев при свободе руки и плеча, а также плавного, красивого звука при полном расслаблении пианистического аппарата» [2].

В. Сирятский учил нас не играть впустую (просто чтобы набрать какое-то количество проигрований), призывал к постоянному слуховому самоконтролю и осознанной работе. Для обеспечения эффективности домашней работы студента, В. Сирятский пользовался весьма простым, но очень действенным приемом: домой задавалось только то, что было отработано в классе. Сам профессор так это формулировал: «Если я добился того, чтобы в классе студент сделал то, что требуется хотя бы пару раз, есть надежда, что в домашней работе он не будет делать глупости. Если же в классе не получилось – нечего и надеяться». Поэтому иногда весь урок мог быть посвящен 3–4 тактам вступления сонаты или поиску интонации в теме фуги и отговорки «понятно, сделаю дома» не помогали. Можешь сделать? Делай сейчас.

Иногда казалось, что поставленные задачи слишком сложны и преодолеть их не под силу. Тогда В. Сирятский прибегал к маленьким педагогическим хитростям. Так, было в случае с О. Калашниковой: «Однажды я выучила этюд Ф. Шопена № 8 и (не без гордости) принесла его на урок в темпе, казавшемся мне достаточно быстрым. И вдруг Виктор Алексеевич говорит, что у него в десятилетке восьмиклассница играет этот этюд в два раза быстрее. И смотрит с такой улыбочкой, а в классе еще другие студенты сидят. После этого, конечно, пришлось мне пересмотреть свои взгляды на собственные технические возможности и сыграть этюд еще быстрее, хотя предыдущий темп казался мне предельным»[1].

Самое главное чего добивался наш педагог – веры в себя, в то, что ты сможешь. Добиваясь результата на уроке, он не столько себе,

сколько нам доказывал – все возможно, все цели достижимы и произведение любой степени сложности может быть исполнено.

Репертуар, исполняемый в классе В. Сирятского, был огромен, но все ученики Виктора Алексеевича знали о его предпочтениях: любви к творчеству И. С. Баха и, конечно, к циклу М. Мусоргского «Картинки с выставки»³. Практически каждый год этот масштабный и достаточно сложный для студента консерватории цикл, исполнялся в классе. Присутствовать на этих уроках было величайшим наслаждением.

Юрий Попов вспоминает: «О каждом произведении у Виктора Алексеевича было своё мнение, самобытное, нестандартное его видение. Например, пьеса “Старый замок” из “Картинок с выставки” М. Мусоргского рассматривалась с позиции музыкальной культуры востока: полутоновые скольжения голосов, создающие ощущение зноя и томления, мелодия, окрашенная в восточный колорит (так и слышится тембр зурны). Выписанные с партитурной точностью все фактурные пласты, то сгущающиеся в аккордовые построения, то разрежаемые паузами, создают ощущение миража, возникающего в сознании обессиленных бескрайней пустыней путников, которым мерещится цветущий оазис с живительным источником. В пьесе “Два еврея” бедный еврей в трактовке В. Сирятского предстаёт вовсе не униженным и раболепствующим. Он мыслится скорее ехидным и смекалистым персонажем, потешающимся над собеседником-толстосумом» [3].

Вообще, вербализация музыкальных образов, была характерна для педагогического метода В. Сирятского. Добиваясь адекватности интонации, он подбирал точные и меткие метафоры. Так, исполняя «Пагоды» из цикла «Эстампы» К. Дебюсси, я чрезмерно увлеклась ориентальностью звучания, что привело к манерности и наигранности исполнения. Баланс был восстановлен с помощью одного замечания: «Ты играешь так, как будто бы это картинка Китая. А это только то, что представляет себе Клод Дебюсси, сидя в парижской гостиной – иллюзия Китая, лишь мечты». И все стало на свои места.

³ В диссертации В. Сирятского «Пианистическое наследие М. Мусоргского в контексте европейской фортепианной культуры» цикл «Картинки с выставки» рассмотрен как произведение, символизирующее новую фортепианную реформу, подобную той, что провел Ф. Лист – изменение звукового образа инструмента, предопределившее развитие фортепианного искусства на всем протяжении XX столетия.

Именно так о занятиях с В. Сирятским вспоминает и Мария Линник: «К каждому ученику Виктор Алексеевич находил индивидуальный подход и нужные слова для более ясного понимания художественного образа и характера исполнения. Прежде всего, он учил раскрывать авторский замысел, проникаться им, а различные особенности и трудности произведения иллюстрировал собственным показом за инструментом» [2].

Нужно сказать, что подобно многим известным музыкантам прошлого столетия, В. Сирятский долгое время совмещал исполнительскую и композиторскую деятельность, выступал как в Украине, так и за рубежом. Ю. Попов пишет: «Виктор Алексеевич был пианистом-виртуозом, в репертуар которого входили многие произведения Ф. Листа, в том числе Соната h-moll, Испанская рапсодия, “Кампанелла”, “Дикая охота” и другие трансцендентные этюды. Игру пианиста отличали масштаб, оркестровая красочность, концептуальность мышления, техническая свобода. С большим успехом В. Сирятский исполнял сочинения Ф. Шуберга, М. Мусоргского, С. Рахманинова, а также свои собственные» [3].

К сожалению, композиторское наследие В. Сирятского мало изучено и плохо известно даже его студентам, так как Виктор Алексеевич практически не задавал своих сочинений. Лишь однажды в исполнении Татьяны Сирятской я слышала весьма оригинальное произведение «Детективная история». Но занятия композицией, несомненно, оказали огромное влияние на то, как В. Сирятский работал с авторским нотным текстом. В этом плане, он наследовал традиции музыкантов-романтиков, воспринимавших нотный текст как поле художественного диалога с автором, а не как нормы правильного исполнения.

Неоднократно слышала, как В. Сирятский шутил: «Будучи деканом фортепианного факультета, запрещаю что-то запрещать». И действительно, в классе были возможны любые творческие эксперименты: добавление голосов, сочинение транскрипций, исполнение произведений в обработке известных музыкантов. Например, «Картинки с выставки» М. Мусоргского исполнялись в транскрипции В. Горовица.

Именно поэтому, занятия в классе В. Сирятского, по мнению Ю. Попова, были чем-то большим, чем просто игра на рояле: «Учи-

тель с иронией относился к некоторым пианистам-виртуозам, чья игра была лишь формальным воспроизведением нотного текста. Виктор Алексеевич заставлял учеников думать за инструментом. Наш наставник являл собой яркий пример творческого обращения с авторским текстом. Так, при работе над клавирной музыкой, он, опираясь на барочные традиции, снабжал фактуру орнаментикой, нередко прибегал к октавным удвоениям голосов, имитируя на рояле возможности клавесина и органа. В. Сирятский критически подходил ко многим редакциям. Он освобождал музыку от инородных стилистических напластований, знакомил нас с некоторыми рукописными версиями сочинений, в том числе «Картинок с выставки» М. Мусоргского. Иногда для создания большей яркости и монументальности Учитель мог прибегнуть и к фактурным изменениям авторского текста» [3].

Все предлагаемые свободы не приводили к произволу, потому что основой для творческих поисков студента всегда выступало знание. В. Сирятский был необычайно эрудированным, он прекрасно разбирался не только в вопросах фортепианного искусства, но и во многих смежных науках: психологии, философии, эстетике, педагогике. Будучи очень открытым человеком, В. Сирятский живо интересовался всеми новинками, происходящими в мире искусства, он был готов принимать и осмысливать новое. Поэтому в классе был культ пианистов, чье искусство провоцировало творческий поиск. Среди них, прежде всего, необходимо, назвать Глена Гульда. О своем кумире В. Сирятский много и охотно рассказывал на лекциях. Так, Ю. Попов отмечает: «Своим огромным багажом знаний Виктор Алексеевич щедро делился с учениками. В. Сирятский разработал свой индивидуальный курс «История и философия фортепианного искусства», посещая который студент не только получал информацию об эволюции фортепианной культуры, знакомился с типами исполнителей, но и познавал себя, собственный темперамент и психическую организацию, что помогало ему лучше раскрыться как артисту» [3].

Следует сказать о том, что особенностью педагогического метода В. Сирятского было то, что при работе со студентом его сверхзадачей всегда было концертное исполнение. А ведь не секрет, что в консерваториях обучаются и те музыканты, чья творческая судьба не будет

связана с сольной концертной карьерой (по причинам, связанным не только со степенью одаренности, но и с личностными устремлениями, нацеленностью на педагогическую или концертмейстерскую работу). Поэтому часто бывает так, что за все годы обучения студент так и не получает опыта сценического выступления, выступая только на экзаменах и академконцертах.

В нашем классе нормой была подготовка сольного концерта и, наблюдая, как готовятся другие, ты (даже сомневаясь в собственных силах) тоже начинал задумываться над программой собственного выступления. Такая работа ставит перед студентом гораздо более масштабные цели и задачи. Прежде всего, это умение распределить физические и психологические силы на значительный промежуток времени. Но самое главное, о чем в таких случаях говорил В. Сирятский – это необходимость стать выше ученичества и правильного исполнения выученного. Поэтому много внимания уделялось вопросам специфики сценического исполнения – работе с публикой. Ссылаясь на свой исполнительский опыт и на высказывания известнейших музыкантов прошлого, В. Сирятский добивался от нас внутренней свободы, ясности мысли, убедительности интонации. Учил нас приспособляться не только к специфике нового рояля, но и ощущать акустические особенности концертного зала, слушать себя «со стороны слушателя». Необходимость «работы на публику» диктовала не только драматургию программы, но и подготовку исполнения произведения «на бис» – элемент, присущий практике музыкантов-романтиков.

В последние годы афиши студенческих концертов В. Сирятский изготавливал сам на домашнем компьютере. Все студенты помнят, что Виктор Алексеевич любил технические новинки. У одного из первых у него появилось в советское время видео. Вечера, проведенные за просмотром зарубежных фильмов дома у В. Сирятского, вспоминают не только студенты его класса, но и многие преподаватели нашего университета. Купив компьютер, В. Сирятский не только в кратчайшие сроки стал активным пользователем, он освоил новую технику на таком уровне, что мог преподавать курс «Компьютерные технологии в музыкальном искусстве» и готовить собственные книги к печати.

Вообще, легкость, с которой В. Сирятский воспринимал новое, очень помогла всем его студентам. Например, когда в Украине стали вводить новые стандарты образования и для получения высшей квалификации стало необходимым написание научного труда, многие сомневались (и сомневаются до сих пор) в целесообразности таких изменений. Пока шли дебаты, студенты класса В. Сирятского уже работали над магистерскими и диссертационными исследованиями. Для нас такой опыт был абсолютно естественным продолжением обучения в классе по специальности.

В заключение статьи, хочется привести слова Ю. Попова: «С каждым годом всё больше увеличивается интервал, разделяющий нас с замечательным человеком, прекрасным музыкантом, талантливым ученым Виктором Алексеевичем Сирятским. И хотя время неумолимо движется, образ Учителя в памяти не угасает. Большой жизнелюб, он и по сей день служит нам эталоном увлеченности, творческого мировосприятия, преданности своему делу» [3].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Калашиникова О. М. Воспоминания о В. А. Сирятском — [X., 2012]. — Рукопись в электрон. виде.*
2. *Линник М. С. В классе Виктора Алексеевича Сирятского. — [X., 2012]. — Рукопись в электрон. виде.*
3. *Попов Ю. К. Памяти учителя / Ю. Попов. — [X., 2012]. — Рукопись в электрон. виде.*

Сухленко И. В творческой мастерской В. А. Сирятского. В статье рассматриваются особенности развития творческой личности студента в классе кандидата искусствоведения, профессора В. А. Сирятского. На основе наблюдений и воспоминаний выпускников класса воссоздаются основополагающие принципы педагогического метода Мастера.

Ключевые слова: исполнительская школа, фортепианная педагогика, пианист, учитель.

Сухленко І. У творчій майстерні В. А. Сирятського. У статті розглядаються особливості розвитку творчої особистості студента в класі кандидата мистецтвознавства, професора В. А. Сирятського. На основі спостережень і спогадів випускників класу відтворюються основоположені принципи педагогічного методу Майстра.

Ключові слова: виконавська школа, фортепіанна педагогіка, піаніст, вчитель.

Sukhlenko I. In the art studio of V. A. Sirjatsky. This article discusses features of the development of the creative personality of the student in the class of the candidate of art criticism, Professor V. A. Sirjatsky. Based on observations and recollections of alumni class recreated the fundamental principles of the pedagogical method of the Master.

Key words: performing school, piano pedagogy, pianist, teacher.

УДК 781.2 : 378 “312”

Галина Полтавцева

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАНТА

Всякая область гуманитарного знания не статична и пребывает в состоянии постоянных изменений. Какие изменения претерпел цикл музыкально-теоретических дисциплин в течение последних десятилетий и какова ситуация сегодня? Сохранили ли теоретические предметы своё базисное значение в комплексной подготовке музыканта? Что сделано и каковыми видятся дальнейшие задачи теоретического образования? – Ответы на эти вопросы и призвана дать данная статья.

I. Потери и приобретения в системе музыкально-теоретического образования.

Ситуация в учебном процессе. Следует признать, что итогом многолетних перестроечных перипетий в новейшей истории Украины явилось общее падение уровня профессиональной подготовки абитуриентов, – речь идёт не просто о качестве специального музыкального образования в среднем звене, но о недостаточности природных музыкальных способностей юношей и девушек, выбирающих сегодня профессию музыканта.

Падению уровня студенческого контингента симметрично отвечает сокращение учебных теоретических часов и мест. Обучение музыкантов в средней специализированной школе-интернате при Университете практически сократилось на год. Если раньше