

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 780.616.432.071.2 (477.54)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-1>

Тетяна СІРЯТСЬКА,
orcid.org/0000-0003-0900-2857
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
(Харків, Україна) *stethr69@gmail.com*

**ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ УКРАЇНСЬКОГО ПІАНІСТА
ТА ПЕДАГОГА ВІКТОРА СІРЯТСЬКОГО**

У статті розглядаються основні принципи виконавського стилю Віктора Сирятського. Виявлена роль зовнішніх факторів у формуванні світогляду і творчих особливостей піаніста. Окрім того, на особливу увагу заслуговує питання про виховання знаних піаністів-виконавців із дітей, які мають яскраві виконавські задатки і з великим успіхом починають ранню концертну діяльність. У цьому сенсі доля і приклад Віктора Сирятського постають надзвичайно повчальними, хоча, звичайно, становлення і розвиток кожної особистості відбувається суцільно індивідуально. Стаття присвячена пошукам нових шляхів, які забезпечують формування професійної педагогічної особистості музиканта, які мають одним із критеріїв високий рівень розвитку інструментально-художніх і спеціальних музично-виконавських знань. Також у статті схарактеризовані засоби музичної виразності, завдяки яким і сформувався виконавський стиль В. Сирятського.

Багато педагогічних і виконавських принципів сприйняті були В. Сирятським від його вчителя П. Серебрякова. Нагадаємо, що Віктор Сирятський після закінчення в 1968 році фортепіанного факультету Харківського інституту мистецтв по класу професора М. Хазановського отримав рекомендацію в аспірантуру. І наступного року, після закінчення в тому ж інституті композиторського відділення по класу заслуженого діяча мистецтв Української Радянської Соціалістичної Республіки в. о. професора І. Ковача, розпочинає денну асистентуру-стажування в Ленінградській державній консерваторії. Навчання за спеціальним фортепіано у класі народного артиста П. Серебрякова Віктор Сирятський поєднував із заняттями з композиції в заслуженого діяча мистецтв Російської Радянської Федеративної Соціалістичної Республіки в. о. професора В. Успенського. У 1971 році Віктор Сирятський закінчує асистентуру-стажування, його направляють на роботу в Харківський інститут мистецтв. Але повернемося до уроків у П. Серебрякова. Природно, що такий великий майстер і найяскравіша особистість, яким був П. Серебряков, не міг не вплинути на Віктора Сирятського як на музиканта та майбутнього педагога. Спробуємо визначити, які ж педагогічні принципи і методи були сприйняті В. Сирятським від нього.

В. Сирятський часто згадував про П. Серебрякова й говорив, що визначити серебряковську схему роботи над музичним твором дуже важко, імовірно, «схеми» взагалі не існувало. Характер вказівок і ступінь деталізації в роботі залежали від рівня здібностей учня, від його зрілості та розвитку.

Глибоке знання музичної літератури і великий концертний репертуар дозволяли В. Сирятському не тільки «награти», а й цілком закінчено виконати майже будь-який твір. Особливо часто і багато грав він учням на початку своєї педагогічної діяльності.

Часто В. Сирятський використовував словесні характеристики художнього образу. Поетичні аналогії і зіставлення його завжди лаконічні і яскраві. Зазвичай вони вимовлялися в моменти творчого підйому і супроводжувалися живим показом.

Матеріали, викладені у статті, можуть принести реальну користь виконавцям-інструменталістам різних спеціальностей у їхній концертній діяльності, а також педагогам-музикантам у процесі академічного навчання майбутніх професіоналів.

Ключові слова: В. Сирятський, виконавський стиль, фраза, фактура, звук, темпоритм.

Tetiana SYRIATSKA,
orcid.org/0000-0003-0900-2857

Candidate of History Arts,
Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano
Kharkiv National University of the Arts
(Kharkiv, Ukraine) stethr69@gmail.com

THE PERFORMING PRINCIPLES OF THE UKRAINIAN PIANIST AND TEACHER VIKTOR SYRIATSKY

The article discusses the basic principles of the performing style of Viktor Syriatsky. The role of external factors in the formation of the worldview and creative features of the pianist is revealed. In addition, the issue of educating large pianist performers from children who have bright performing inclinations and with great success begin an early concert activity deserves special attention. In this sense, the fate and example of Viktor Syriatsky are extremely instructive, although, of course, the formation and development of each person takes place individually. The article is devoted to the search for new ways to ensure the formation of a professional pedagogical personality of a musician and having one of the criteria a high level of development of instrumental, artistic and special musical and performing knowledge. Also, the article describes the means of musical expressiveness, thanks to which Viktor Syriatsky's performing style is formed.

Of course, V. Syriatskiy grasped many pedagogical and performing principles from his teacher P. Serebryakov. Let us remind you that after graduating from Professor M. Khazanovskiy's class at the piano faculty of Kharkov Institute of Arts in 1968 he received references for entering the post-graduate course. And the following year, after graduating from the class of the Honoured Art Worker of the USSR and Acting Professor I. Kovach at the composer's faculty of the same institute, he entered the daytime assisting training course at Leningrad State Conservatory. V. Syriatskiy combined his studies of the special piano in the class of the People's Artist P. Serebryakov with learning the composition from the Honored Artist of the RSFSR Acting Professor V. Uspenskiy. In 1971, V. Syriatskiy graduated from the assisting training course, and was sent to work at Kharkov Institute of Arts. It is natural that such a great master and a bright personality as P. Serebryakov was could not but influence V. Syriatskiy both as a musician and as a future pedagogue.

A live piano performance is one of V. Syriatskiy's principle methods of pedagogical influence, and the same was with P. Serebryakov. Deep knowledge of the musical literature and a large concert repertoire allowed V. Syriatskiy not only to "play a tune", but also to perform quite completely almost any composition. He played especially often and much to his students at the beginning of his pedagogical career.

V. Syriatskiy often used verbal characteristics of artistic images. His poetic analogies and comparisons were always laconic and impressive. They were usually spoken at the moments of a creative inspiration and were accompanied by a live demonstration.

The materials presented in the article can bring real benefit to instrumentalists of various specializations in their concert activities, as well as to music teachers in the process of academic training of future professionals.

Key words: V. Syriatsky, performing style, phrase, texture, sound, tempo rhythm.

Постановка проблеми. Віктор Сирятський – відома особистість у фортепіанному мистецтві другої половини ХХ ст. Його піаністична діяльність – приклад поєднання таланту, натхненності та самовідданої праці, безперервних пошуків та роздумів, тому його виконавська діяльність заслуговує ретельного вивчення. Це піаніст, педагог, композитор і вчений найвищого рівня. Творче обличчя В. Сирятського вражає широтою та багатогранністю: виконавець, чиє ім'я добре відомо в Україні, а також за її межами; музикант, який виховав декілька поколінь визначних піаністів та майже впродовж 35 років працював у Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського на кафедрі спеціального фортепіано.

Актуальність теми статті зумовлена тим, що результати дослідження можуть знайти застосування в роботі над виконавською інтерпретацією; під час відбору художньо виправданих виконавських засобів та прийомів; подолання технічних

складностей; у практиці викладання, а також у читанні курсів історії та методики виконавського мистецтва.

Мета статті – виявити основні принципи виконавського стилю Віктора Сирятського, розкрити суть його художніх устремлень.

Аналіз публікацій за темою дослідження. Проблемне коло завдань, означених генеральною лінією дослідження, потребує запровадження комплексного підходу для розкриття концепції статті. Її теоретичною основою слугували насамперед роботи провідних музикознавців – Б. Асаф'єва, Я. Мільштейна, Д. Рабиновича, Н. Растопчиної.

Неоціненним у розкритті основної теми дослідження виявився матеріал, викладений у працях видатних вітчизняних виконавців-теоретиків та музикознавців: І. Белоносової, В. Давидової, Н. Драч, Д. Рабиновича, С. Савшинського, С. Фейнберга, Є. Федорович.

Виклад основного матеріалу. Щоб зрозуміти особливості виконавського стилю В. Сирятського, необхідно визначити стилістичні риси, притаманні його особистості.

Що ж означає термін «стиль виконання»? Наприклад, С. Фейнберг, у книзі «Піанізм як мистецтво» визначає стиль гри як «сукупність виразних та технічних засобів, притаманних майстерності інструменталіста, індивідуальний характер фразування, неповторну манеру інтерпретації й усі особливі прийоми поводження з інструментом» (Фейнберг, 1965: 13).

Отже, стиль невід’ємний від особистості виконавця і багато в чому залежить від фізіологічних та психологічних даних. З іншого боку, у поняття «стиль» можуть входити і загальні тенденції. У кожному епоху панує та чи та манера гри. Для одного часу характерні скупість, стриманість емоційного початку, для іншого – вибухова експресія.

«У широкому розумінні слова під виконавським стилем ми повинні мати на увазі всі властивості, особливості та принципи інтерпретації. Сюди входять і свідомі, теоретично обґрунтовані тенденції, і всі невимушено-індивідуальні особливості. Багато з невлених рис у гри артиста, що не піддаються аналізу, проте з особливою силою вирізняють його гру <...>» (Фейнберг, 1965: 13).

Виконавський стиль особистості – це передусім викристалізовані в духовному світі її ментально-естетичні, індивідуально-психологічні і цілісно-комунікативні виконавські якості, які становлять підґрунтя виконавця-інструменталіста. Особистість виконавця індивідуальна та самостійна у своїх судженнях, переконаннях, володіє власними незалежними виконавськими настановами, спостереженнями, мисленням, переживанням, своєрідною системою художньо-технічної виразності, яка базується на специфіці інструментальної техніки (Федорович, 2014: 12).

Ще на початку концертної діяльності рецензенти називали масштабність однією з основних рис серебряковського мистецтва. Величезні динамічні ресурси, широта дихання, цільність конструкції відрізняли виконання піаніста. І слухачам, і критикам було зрозуміло, що мистецтво П. Серебрякова – це мистецтво великих залів.

З перших звуків гра В. Сирятського приковує до себе увагу. Звук В. Сирятського – соковитий, м’який, «теплий», наповнений, співучий. Він однаково благородний і в потужному *ff*, і в ніжному, завжди «озвученому» і чутному *p*.

Усі спеціалісти одноставно відзначали якесь особливе ставлення В. Сирятського до інструмента, його рідкісне вміння за допомогою фортепіано вести живу розмову з людьми.

Щоб він не робив на фортепіано, він завжди піклувався про хороше звучання. Причому в поняття хорошого звучання в нього входила і відповідність цього звучання змісту твору, що виконувався. Звук – засіб, а не самоціль, найкращий звук той, який найбільш повно виражає даний зміст.

Умовно можна розрізнити дві тенденції в його ставленні до звукового колориту. Це – прагнення до повного, м’якого, співучого звука, прагнення «співати на фортепіано» та прагнення до максимального розмаїття звукових барв.

Потужне, але м’яке *fortissimo* в «Картинках з виставки» М. Мусоргського; акварельно-прозорі барви шуманівських мініатюр, раптові фанфарні вигуки «святкового» Етюд-картини мі-бемоль мажор С. Рахманінова, найтонші лінії рівного *pianissimo* в ноктюрнах Ф. Шопена, яскраві «нервові» злети равелівського «Нічного гаспара» – такий діапазон звукової палітри піаніста. Барвистість динамічної та тембрової нюансировки В. Сирятського неодноразово відзначалася публікою.

Але пошуки звукових барв, різноманітних тембральних ефектів не є для В. Сирятського самоціллю. Вони слугують більш повному та яскравому розкриттю художнього образу, їх вибір залежить від характеру, форми та стилю твору, що виконується. Бурне *fortissimo* та ледь чутне *pianissimo* його фортепіано, здатність особливими засобами – головним чином незвичайним застосуванням педалі – видобувати з рояля своєрідні та дивовижні барви – усе це використовувалось для підкреслення тієї або іншої музичної думки.

Саме у сфері *piano* піаністу вдається передати найбільш різноманітні настрої: зосереджену задумливість шубертівської Серенади, мужню скорботу *Largo* із сонати Л. ван Бетховена *op. 10 № 3*, світлий безмежний спокій соль-мажорної Прелюдії С. Рахманінова. Іноді В. Сирятський свідомо обмежує динамічну шкалу звучання. Його виконання водночас зовсім не втрачає виразності. Яскравіше проявляється інтонаційна майстерність піаніста, його вміння тонко диференціювати звучність у невеликих динамічних межах.

Коли В. Сирятський виконував «Нічний гаспар», то ніби на естраді з’являвся новий інструмент, який говорив невідомим голосом. Незважаючи на те, що у виконанні зовсім зникли динамічні відтінки, які перевищували *mezzo forte*, вишукану сюїту слухали, затамувавши подих. Дотепна стилізація буденних інтонацій, «заводна» механічність ритмів, скляна хрупкість звучань – усе це передавалося зі справжньою досконалістю.

За такого розуміння виконавського мистецтва В. Сирятський головним засобом музичної виразності вважав інтонацію. Поза вико-

навського інтонування для нього не існувало справді цінного та значного відтворення авторського замислу. На його погляд, лише інтонування розкриває окремі «душевні відтінки», окремі рисочки наших переживань, воно допомагає «вимовити» ті «слова», які становлять «мову музики», які необхідно певним чином будувати і так само певним чином вимовляти.

Не випадково В. Сирятський надавав такого великого значення виявленню так званих «інтонаційних точок» фрази, сполучності й опуклості окремих мотивів. В одній із бесід К. Ігумнов говорив: «Інтонаційні точки – це нібито особливі точки тяжіння, які притягають до себе центральні вузли, на яких все будується. Вони дуже пов'язані з гармонічною основою. Це робить музику більш ясною, неподільною, зв'язує одне з іншим» (Мильштейн, 1975: 6). Віктор Сирятський «виявляв» «інтонаційні точки» не стільки за допомогою акцентів, скільки шляхом спеціальної відтяжки та збільшення тривалості звучання. Саме тому, що піаністи часто не уявляють собі «кульмінаційної точки», до якої повинна спрямовуватись фраза, у їхньому виконанні немає справжнього руху – «вони топчуться на місці», «затримуються на окремих звуках», «розривають фразу на частини».

Багато уваги В. Сирятський приділяв у зв'язку із цим виконанню ліг. Він рішуче заперечував механічний підхід до них, тобто такий підхід, який обов'язково пов'язує із закінченням ліг зняття руки та цезуру. На його погляд, ліги нерідко треба розуміти як зміни смичка в межах єдиної фрази. Між лігами іноді повинна бути не цезура, а навпаки, грань, що ніби об'єднує дві частини фрази: це сприяє «широкому мелодичному диханню», пов'язує окремі мотиви та фрази в одне органічне ціле.

А зв'язок фраз одна з одною В. Сирятський завжди вважав одним із найважливіших завдань, що стоять перед виконавцем. «Виконуючи музичну фразу, ніколи не слід забувати, що перед нею і після неї звичайно стоять інші фрази, з якими вона повинна бути узгоджена. Якщо фраза не буде відповідати своїм сусідам і стане занадто самостійною, то це неминуче призведе до фальші в загальному мелодичному русі, порушить органічний зв'язок музичної мови», – говорив ще К. Ігумнов (Мильштейн, 1975: 6).

Отже, виконання ліг не повинно призводити до роздроблення дихання; ніколи не варто виконувати останню з нот, яка стоїть під лігою, за допомогою зняття руки, якщо на те немає спеціальної вказівки автора, – що ноту краще за все виконувати за допомогою особливого зменшення сили

звуку. Фразування виконавця повинно бути таким же природним, невимушеним і плавним, як людське дихання.

Безкінечно різноманітні фрази, що трапляються в музичних творах. Також безкінечні розмаїття і прийоми їх виконавського втілення. Але в усьому цьому розмаїтті є єдність, одна провідна нитка, якій, урешті-решт, підпорядковуються всі примхливі частковості. Це знамените «правило неправильності» – *tempo rubato*. У мистецтві В. Сирятського воно відіграло виняткову за значенням роль. Він убачав у ньому один з основних виразних засобів, які сприяють досягненню життєвості, пластичності та декламаційності виконання. Він уважав, що цей засіб допомагає виконавцю вирватися з «лещат розміреності». Справді, В. Сирятський завжди вважав, що лише тоді добре, коли воно природно, ненавмисно, коли в ньому немає значних зрушень та змін, тобто воно подібно прискоренням і уповільненням простої людської мови. Звичайно, таке *rubato* регулювалось у нього своєрідним законом компенсації – «скільки позичив, стільки й повернув», тобто невеликі прискорення всередині однієї фрази і в ряду фраз часто вели до еквівалентних уповільнень і навпаки.

Це означає, що вільність темпу повинна бути не зовнішня, а внутрішня, ніби народжена душевним хвилюванням виконавця. Автор, виписуючи *мелодію рівними тривалостями, по суті дає виконавцю право знайти той справді «вільний» ритм, притаманний характеру даної мелодії. Справа розуму та смаку виконавця – зрозуміти та відчути те, що неможливо виразити на папері. В. Сирятський підкреслює, що саме в таких, ледь помітних, заснованих на «взаємній компенсації» змінах співвідношень тривалостей – змінах, що не піддаються строгому обліку, – у вмінні знайти «живе ритмічне дихання», відбивається художня індивідуальність виконавця, те *особливе*, що він вносить у виконання. Ритмічний порядок виникає зсередини, а не ззовні; його визначають розум, почуття та смак виконавця. Якщо виконавець не здатен відчути цей «порядок», якщо він не відчуває як живі всі відхилення від метру та всі проміжки між нотами, словом, якщо він не творить ритм зсередини, а лише механічно, суто зовнішньо відтворює текст, то виконання його завжди буде мертвим: воно ніколи не зможе передати все мерехтіння багатого та складного життя художнього твору.*

Великі досягнення В. Сирятського в області фортепіанної звучності були б неможливі без тонкого та майстерного використання педалі – цього найвиразнішого засобу виконання. Як відзначав С. Савшинський, «полярні два принципи педаліза-

ції: основна звучність рояля – звучність безпедальна або навпаки, основна звучність під педалью» (Савшинський, 1961: 11). До музикантів, які дотримуються першого принципу, С. Савшинський відносив О. Гольденвейзера; серед прихильників другого принципу називав Л. Ніколаєва та К. Ігумнова. До якої ж із цих груп можна віднести В. Сирятського? Відповісти на це запитання нелегко.

Деякі твори Й. С. Баха (рухливі, токатного характеру, які виконуються *non legato*) В. Сирятський виконує майже без педалі, у музиці Л. ван Бетховена полюбляє засобами педалізації підкреслити регістрові зіставлення, динамічні контрасти, виявити оркестровість окремих епізодів. У творах П. Чайковського та С. Рахманінова Віктор Олексійович Сирятський педалізує по басах, користується напівпедалью; у музиці А. Скрябіна й імпресіоністів не боїться довгої та соковитої педалі, змішування гармонічних та тембрових барв. Іноді за допомогою педалізації В. Сирятський досягає особливої фортепіанної звучності.

Наприклад, тонка колористична напівпедаль та беззвучне повторення акорду в останніх тактах «Катакомб» із «Картинок із виставки» М. Мусоргського дозволяє піаністу досягти ілюзії поступового «танення» звуку (рис. 1).

Треба відзначити, що і на уроках В. Сирятський нерідко пробував різні варіанти педалізації, які часом приводять до цікавих тембральних знахідок. Водночас він уважав педалізацію одним з індивідуальних елементів виконання, зумовлених художнім образом та творчою манерою піаніста.

І що ще важливіше, за допомогою педалі можна нашаровувати один на інший за вертикаллю гармонічні пласти, а отже, створювати численні та різноманітні звукові конструкції. Саме роботі над цими фактурними нашаруваннями професор В. Сирятський приділяв багато уваги. Згадаймо хоча б «Картинки з виставки» М. Мусоргського! У таких номерах, як «Богатирські ворота», «Бидло», «Старий замок», уміле використання педалі дозволяє виконавцю не лише відтворити «картинку», а й передати в ній об'єм і простір. В. Сирятський любив виконувати «Картинки з виставки» і часто включав їх до навчального репертуару студентів свого класу.

Звукова майстерність пов'язана і з майстерним освоєнням фактури. Її звуковий простір багатомірний і об'ємний. Множина голосів та підголосків, які виникають в інтерпретаціях, наповнюють цю музику живим диханням та багатоплановістю. Фактура в інтерпретаціях В. Сирятського в різних творах дуже багатообразна: легка та прозора в сонатах Д. Скарлатті, етюдах ор. 25 №№ 13, 14 Ф. Шопена, п'єсах імпресіоністів, насичена і щільна у творах Л. ван Бетховена, концерті *b*-moll П. Чайковського.

Важливою в інтерпретаціях В. Сирятського була проблема темпової єдності. Визначення основного темпу В. Сирятський відносив до числа найбільш важких завдань, які стоять перед виконавцем. Проте, не вважаючи необхідним цифрове обчислення темпу, він завжди ратував за встановлення основної долі руху, тобто за виявлення метричної одиниці руху – четвертної, восьмої тощо, – яка вже не повинна ділитися на більш дрібні одиниці і яка й визначає швидкість руху.

Установлення основної ритмічної одиниці руху дозволило В. Сирятському відчувати живу «ритмічну пульсацію», визначити той «напрямок руху», який ніби пронизує собою весь твір, що виконується.

В. Сирятський не любив також надмірно великих *ritu mosso* та *meno mosso*, не виправданих логікою музичного розвитку. Він заперечував також і проти надмірних, несвоєчасних зростань темпу, які викривляють характер руху музики, що виконується. Так, про розроблення першої частини Другого концерту С. Рахманінова К. Ігумнов говорив: «Неможливо тут брати від початку швидкий темп. Тоді жодного зростання не вийде, а буде щось на зразок бравурних перегонів». І ніби резюме до сказаного додавав: «Зростання повинно мати внутрішньопсихологічний, а не зовнішній характер. Не забувайте головного – музика живе в часі» (Мильштейн, 1975: 6). І В. Сирятський дотримувався вказівок К. Ігумнова. Для нього свобода рухів – не свавілля; свобода рухів є усвідомлена необхідність.

Особливо великого значення надавав В. Сирятський збереженню єдиного стрижня – основного середнього темпу твору. Він уважав, що за істиною художнього виконання цей темп, незважаючи



Рис. 1

на всі відхилення, які трапляються на шляху, повинен ясно «відчуватися протягом усього твору» і, зрештою, залишатися завдяки «справедливій компенсації» без суттєвої втрати.

На естраді перед публікою В. Сирятський уважав необхідним грати так само відверто і просто, як у себе вдома. Він завжди прагнув до того, щоб бути «удвох з музикою» і водночас бути «ближче до публіки». Примусити публіку полюбити те, що йому було найдорожче, установити з нею найтісніший контакт, водночас залишатись вірним самому собі, донести до слухачів найбільш потаємне було з молодих років його заповітним бажанням.

Багато уваги приділяв В. Сирятський темпу виконання. Вибір темпу він уважав одним із найважливіших виконавських завдань, оскільки той відображує найсуттєвіші риси художнього образу музичного твору. Чим же керувався В. Сирятський у виборі темпу? Передусім внутрішнім змістом музики.

В. Сирятський звертав також увагу на інтонаційний склад теми, штрихи, характер. В. Сирятський був супротивником як перебільшено швидких, так і надмірно повільних темпів. Часто такі темпи породжені бажанням молодих піаністів наслідувати гру видатних виконавців. В. Сирятський часто критикував «метод», яким часто користуються студенти – «передрати із платівки». Природно, водночас вони не можуть відтворити ані художнього змісту, ані глибини образу, які передають великі майстри у своїх звукозаписах. Залишається тільки перелік голих нот. Н. Раєвська у своїй книзі про П. Серебрякова, який був педагогом В. Сирятського, описує такий випадок. Якось учень почав першу частину бетховенської «Аврори» у край повільному темпі. Зупинивши граючого після експозиції, П. Серебряков запитав:

– Вам «зручно» грати у такому темпі?

– Ні, не дуже, – була відповідь, – але мені подобається виконання Артура Шнабеля, який грає сонату в такому темпі.

«Достоїнства інтерпретації Шнабеля, – зауважив Павло Олексійович Серебряков, – не в повільному темпі, а в індивідуальній своєрідності його художніх прийомів: рельєфному виділенні деталей, виразному підкреслюванні всіх нюансів і штрихів, гранично насиченому інтонуванні. Його темп відповідає особливостям трактовки. Ви ж, відчуваючи музику інакше, примушуєте себе грати повільно, і ваше виконання, позбавлене шнабелевської глибини та насиченості, справляє в'яле, статичне враження» (Раєвська,

1978: 10). Варто зауважити, що таких *виконавських принципів* дотримувався і сам В. Сирятський, який був учнем П. Серебрякова. Важливим виразним засобом виконання В. Сирятський уважав ритмічну гнучкість та невимушеність руху. Невеликі ритмічні відхилення всередині фраз сприяють, на його думку, досягненню пластичності та внутрішньої свободи, відчуттю живого ритмічного дихання – завдяки багатообразності «повітряних» цезур, яких немає в нотному тексті, але які надають виконанню натхненності та пластичності. Зміст і роль їх можуть бути дуже різноманітними. За допомогою невеликої цезури можна в одному випадку виявити темброву виразність звуку, в іншому – показати зміну гармонії, модуляційний перехід або неочікуваний поворот мелодії.

В. Сирятський уважав, що воля виконавця полягає в тому, що виконуваний ним твір перестає бути нав'язаним ззовні, а містить тільки те, що сам виконавець вважає своїм. Чим вище виконавець, тим менше у світі музичних творів того, що його воля не могла зробити своїм, тим ширше його репертуар тощо. Твір тоді *належить* виконавцю, коли він, виконуючи його, наслідує свої природні спонукання та схильності. Виконавська воля далеко не байдужа до того, що виконується: «те, як грає піаніст, тісно пов'язано з тим, що він грає» (Раєвська, 1979: 8).

Висновки. Усе своє життя В. Сирятський невпинно працював над своїм виконавським стилем, не припиняючи вдосконалюватися, не припиняючи вчитися. Ні на хвилину не припиняв знаходити нові засоби виразності, модернізувати і змінювати старі. Він перегравав – якщо не в концертах, то в себе вдома – майже всю фортепіанну літературу в усьому її стилістичному розмаїтті. Виконання В. Сирятського відрізняла від гри інших піаністів, безперечно, *природність виконання*. Авторські наміри були для нього законом. Гра Віктора Сирятського була стильна. Виконувалося «оживало» під його руками за допомогою задуму, що був заснований на здійсненні обраних та доступних йому можливостей: воно ставало дзеркалом його душі. В. Сирятський наче вбирав у себе музичні образи того, що виконувалося, зживався з ними, але робив це не стільки активно, владно підкорюючи собі чуже, скільки пасивно, ніби розчиняючи своє *Я* в цьому чужому.

Отже, у виконавському стилі В. Сирятського були вражаючий спокій та мудрість людини, що пройшла різноманітну школу життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. Избранные труды. Москва : АН СССР, 1954. Т. 2.
2. Белоносова И. Музыкально-просветительская деятельность педагогов КГАМиТ Выпускников Ленинградской консерватории (1978–2013). *Вестник музыкальной науки*. 2014. № 3 (5). С. 94–100.
3. Благой Д. Павел Серебряков. *Советская музыка*. 1962. № 1. С. 103.
4. Драч Н. Стилиевые процессы в отечественном фортепианном исполнительстве второй половины XX в. URL: <http://www.astrasong.ru/index.php/science/article/403>.
5. Крто А. О фортепианном искусстве. Москва : Музыка, 1965.
6. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. Москва : Музыка, 1975.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. Москва : Музыка, 1988.
8. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Москва : Совет. композитор, 1979.
9. Растопчина Н. Павел Серебряков. Москва : Музыка, 1978.
10. Растопчина Н. Павел Алексеевич Серебряков: очерк жизни и деятельности. Ленинград : Музыка, 1970.
11. Савшинский С. Пианист и его работа. Ленинград : Совет. композитор, 1961.
12. Федорович Е. Русская пианистическая школа как педагогический феномен. Москва, 2014.
13. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1965.

REFERENCES

1. Asafev, B. (1954). *Izbrannyye trudy [Selected Works]*. T. 2. Moskva : AN SSSR [in Russian].
2. Belonosova, I.V. (2014). Muzykalno-prosvetitel'skaya deyatelnost pedagogov KGAMiT Vyipusnikov Leningradskoy konservatorii (1978–2013) [Musical and educational activities of teachers]. *Vestnik muzyikalnoy nauki [Musical Science Bulletin]*, 3 (5), 94–100 [in Russian].
3. Blagoy, D. (1962). Pavel Serebryakov. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1, 103 [in Russian].
4. Drach, N. *Stilevyye protsessy v otechestvennom fortepyannom yspolnytel'stve vtoroi polovyny XX veka*. Retrieved from <http://www.astrasong.ru/index.php/science/article/403> [in Ukrainian].
5. Korto, A. (1965). *O fortepiannom iskusstve [About the art of piano]*. Moskva : Muzyika [in Russian].
6. Milshteyn, Ya. (1975). *Konstantin Nikolaevich Igumnov [Konstantin Nikolaevich Igumnov]*. Moskva : Muzyika [in Russian].
7. Neygauz, G.G. (1988). *Ob iskusstve fortepiannoy igryi: Zapiski pedagoga [On the art of piano playing]*. 5-e izd. Moskva : Muzyika [in Russian].
8. Rabinovich, D. (1979). *Ispolnitel i stil [Artist and style]*. Moskva : Sovet. Kompozitor [in Russian].
9. Rastopchina, N.A. (1978). *Pavel Serebryakov*. Moskva : Muzyika [in Russian].
10. Rastopchina, N.A. (1970). *Pavel Alekseevich Serebryakov: ocherk zhizni i deyatelnosti [Pavel Alekseevich Serebryakov: an outline of life and work]*. Leningrad : Muzyika [in Russian].
11. Savshinskiy, S. (1961). *Pianist i ego rabota [The pianist and his work]*. Leningrad : Sovet. kompozitor [in Russian].
12. Fedorovich, E.N. (2014). *Russkaya pianisticheskaya shkola kak pedagogicheskiy fenomen [The Russian pianistic school as a pedagogical phenomenon]*. Moskva [in Russian].
13. Feynberg, S. (1965). *Pianizm kak iskusstvo [Pianism as an art]*. Moskva : Muzyika [in Russian].