УДК 780.616.432.071.2(477.54)

DOI 10.34064/khnum2-2311

Сирятська Тетяна Олександрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано,
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: stethr69@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0900-2857

**ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ УКРАЇНСЬКОГО ПІАНІСТА
І ПЕДАГОГА ВІКТОРА СИРЯТСЬКОГО**

У статті досліджено виконавські принципи Віктора Сирятського – піаніста, педагога, композитора і вченого. Піаністичний талант В. Сирятського вражає своєю багатогранністю, а як педагог він виховав декілька поколінь відомих музикантів, впродовж майже 35 років працюючи на кафедрі спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського. **Мета цієї статті** – виявити основні принципи виконавського стилю В. Сирятського та розкрити суть його художніх устремлінь. **Актуальність** обраного ракурсу дослідження зумовлена можливістю застосування його результатів в роботі виконавця над інтерпретацією музичного твору та у викладацькій практиці. Запроваджено **комплексний музикознавчо-виконавський аналітичний підхід**, теоретичною базою якого є класичні роботи Б. Асаф'єва, С. Савишинського, С. Фейнберга, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, Д. Рабиновича, дослідження останніх часів – Н. Драч (2006), І. Білоносової (2014), О. Федорович (2014), які дозволяють розглядати виконавський стиль як атрибут особистості самого виконавця, багато в чому залежний від його фізіологічних та психологічних даних, його ментальності та світоглядних переконань.

■ **Ключові слова:** виконавський стиль, піаніст, фраза, фактура, звук, темпо-ритм.

Постановка проблеми. Віктор Сирятський – визначна постать у фортепіанному мистецтві другої половини ХХ ст. Його піаністична діяльність – приклад поєднання таланту, натхненності та самовідда-

ної праці, безперервних пошуків та роздумів, тому його виконавські досягнення заслуговують на ретельне вивчення. Це піаніст, педагог, композитор і вчений найвищого рівня. Талант В. Сирятського вражає широтою та багатогранністю: виконавець, чиє ім'я є добре відомим в Україні та за її межами; музичний педагог, який впродовж майже 35 років працював на кафедрі спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, де виховав декілька поколінь відомих піаністів; науковець, автор музично-теоретичних досліджень.

Мета даної статті – сфокусуватись на виявленні основних принципів виконавського стилю В. Сирятського та розкрити суть його художніх устремлінь.

Актуальність обраного ракурсу дослідження творчої спадщини митця зумовлена тим, що його результати можуть бути застосовані в роботі виконавця над інтерпретацією музичного твору при відборі художньо виправданих засобів та прийомів, подоланні технічних складностей; а також у практиці викладання, зокрема, курсів історії та методики виконавського мистецтва.

Методологія дослідження та аналіз публікацій за темою. Коло задач, обумовлених генеральною лінією дослідження, потребує запровадження *комплексного* музикознавчо-виконавського аналітичного підходу для розкриття проблематики статті. Її теоретичною основою слугували, перш за все, класичні роботи провідних музикознавців та виконавців – Б. Асаф'єва (1954), С. Савшинського (1961), С. Фейнберга (1965), Я. Мільштейна (1975), Д. Рабиновича (1979), Н. Растопчиної (1970; 1978), Г. Нейгауза (1988). Неоціненним для будування концепції роботи виявився матеріал, викладений у дослідженнях останніх часів: Н. Драч (2006), І. Білоносової (2014), О. Федорович (2014).

Виклад основного матеріалу. У намаганні зрозуміти особливості виконавського стилю В. Сирятського необхідно враховувати творчі уподобання музиканта, як і певні риси, притаманні його особистості. Що саме означає поняття «стиль виконання»? Так, 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 та усі *особливі* прийоми поводження з інструментом» (Фейнберг, 1965: 81–82; *курсив наш* – Т. С.). Таким чином, стиль невід’ємний від особистості виконавця і багато в чому залежить від його фізіологічних та психологічних даних. З іншого боку, в поняття «стиль» можуть входити і загальні тенденції. В кожному епоху панує та чи інша манера гри. Для одного часу характерні скупість, стриманість емоційного начала, 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 є невлених рис у грі артиста, що не піддаються аналізу, тим не менше, з особливою силою відрізняють його гру...» (Фейнберг, 1965: 86; *курсив наш* – Т. С.).

У сучасному розумінні, виконавський стиль особистості – це, перш за все, кристалізовані в духовному світі її ментально-естетичні, індивідуально-психологічні і цілісно-комунікативні виконавські якості, які складають підґрунтя діяльності виконавця-інструменталіста. Особистість виконавця індивідуальна та самостійна у своїх судженнях, переконаннях, інтерпретаційних установах, володіє власними, незалежними спостереженнями, мисленням, переживаннями, своєю системою художньо-технічної виразності, яка базується на специфіці інструментальної техніки (Федорович, 2014). Наприклад, вже на початку концертної діяльності рецензенти вирізняли масштабність, величезні динамічні ресурси, широту дихання, цільність конструкції як головні риси фортепіанного стилю видатного піаніста П. Серебрякова: і слухачам, і критикам було зрозуміло, що його гра – це мистецтво великих залів (Растопчина, 1978).

Гра В. Сирятського з перших звуків приковує до себе увагу. Його звук – соковитий, м’який, «теплій», наповнений, співучий, однаково благородний і в потужному *ff*, і в ніжному, завжди «озвученому» і чутному *pp*. Слухачі, і професійні музиканти, і неспеціалісти, одностайно відмічали якесь особливе ставлення піаніста до інструменту, його рідкісне вміння за допомогою фортепіано вести живу розмову з людьми. Що б він не грав, він завжди піклувався про хороше звучання. При цьо-

му в поняття хорошого звучання у нього входила і відповідність цього звучання змісту твору, що виконувався. Звук – засіб, а не самоціль; найкращий звук той, який найбільш повно виражає зміст.

Умовно можна розрізнити дві тенденції у ставленні піаніста до звукового колориту. Це – прагнення до повного, м'якого, співучого звуку, «співу на фортепіано», і прагнення до максимального різноманіття 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 ноктюрах Ф. Шопена, яскраві «нервові» злети «Нічного Гаспара» М. Равеля – таким є розмаїття звукової палітри піаніста. Барвистість динамічного і тембрового нюансування у В. Сирятського неодноразово відзначалася публікою.

Високі досягнення В. Сирятського в області фортепіанної звучності були б неможливі без тонкого та майстерного використання педалі – цього найвиразнішого інструменту виконавця. За С. Савшинським, існують полярні «два принципи педалізації: основна звучність роялю – звучність безпедальна або, навпаки, основна звучність під педаллю» (Савшинский, 1961: 89). До піаністів, які дотримуються першого принципу, С. Савшинський відносив О. Гольденвейзера; серед прихильників другого принципу називав Л. Ніколаєва та К. Ігумнова. До якої ж з цих груп можна віднести В. Сирятського? Відповісти на це запитання нелегко.

В деяких творах І. С. Баха (рухливих, токатного характеру, які виконуються *non legato*) піаніст майже не застосовував педаль, у музиці ж Л. Бетховена полюблив засобами педалізації підкреслити регістрові співставлення, динамічні контрасти, «оркестровість» окремих епізодів. У творах П. Чайковського та С. Рахманінова Віктор Олексійович педалізував по басах, користуючись напівпедаллю; в музиці О. Скрибіна та імпресіоністів не боявся довгої та соковитої педалі, змішування гармонічних і тембрових барв. Іноді за допомогою педалізації В. Сирятський видобував особливі фортепіанні звучання. Наприклад, тонка колористична напівпедаль та беззвучне повторення акорду в останніх тактах «Катакомб» в «Картинках з ви-

ставки» М. Мусоргського дозволяла піаністові досягти ілюзії поступового «танення» звуку (прикл. 1).

Приклад 1. М. Мусоргський, «Катакомби» (фрагмент).

Відзначимо, що й на уроках В. Сирятський нерідко пробував різні варіанти педалізації, які часом призводили до цікавих тембральних знахідок. У той же час, він вважав педалізацію одним з індивідуальних елементів виконання, обумовлених не тільки художнім образом, а й творчою манерою піаніста.

Нарешті, що ще важливіше, за допомогою педалі можливо напластовувати один на другий по вертикалі гармонічні шари, а отже, створювати різноманітні звукові конструкції. Роботі над такими фактурними нашаруваннями в своїй педагогічній діяльності професор В. Сирятський приділяв багато уваги. Наприклад, в таких номерах «Картинок з виставки» М. Мусоргського, як «Богатирські ворота», «Бидло», «Старий замок», вміле використання педалі дозволяє 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 учбового репертуару студентів свого класу.

Звукова майстерність піаніста пов'язана і з досконалим володінням фактурними виконавськими засобами. Його звуковий простір — багатовимірний і об'ємний. Множина голосів та підголосків наповнювала виконувану музику живим диханням та багатоплановістю. Фактура в інтерпретаціях В. Сирятського дуже різноманітна: легка та прозора в сонатах Д. Скарлатті, Етюдів ор. 25 №№ 13, 14 Ф. Шопена, п'єсах імпресіоністів; насичена і щільна в творах Л. Бетховена, Концерті b-moll П. Чайковського.

Але пошуки звукових фарб, різноманітних тембральних ефектів не перетворюються для В. Сирятського на самоціль. 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 роялю своєрідні та дивовижні барви, – все 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* в Сонаті Л. Бетховена оп. 10 № 3, світлий безмежний спокій Соль-мажорної Прелюдії С. Рахманінова. Іноді В. Сирятський свідомо обмежує динамічну шкалу звучання. Його виконання при цьому зовсім не втрачає виразності – яскравіше проявляється інтонаційна майстерність піаніста, його вміння тонко диференціювати звучність у невеликих динамічних межах.

Коли у виконанні В. Сирятського звучав «Нічний Гаспар», на естраді ніби з'являвся новий інструмент, який говорив невідомим голосом. Незважаючи на те, що у виконанні зовсім зникали динамічні відтінки, які б перевищували *mezzo forte*, вишукану сюїту слухали, затамувавши подих. Дотепна стилізація буденних інтонацій, «заводна» механічність ритмів, скляна хрупкість звучань, – все це передавалося зі справжньою досконалістю.

Та все ж, розуміючи виконавське мистецтво як таке, що, насамперед, несе художній зміст, В. Сирятський головним засобом музичної виразності вважав інтонацію. Поза виконавського 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 складають «мову музики» та які необхідно певним чином будувати і, так само, певним чином вимовляти. Не випадково В. Сирятський надавав дуже велике значення виявленню так званих «інтонаційних точок» фрази, єдності та опуклості окремих мотивів. К. Ігумнов зазначав: «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» (цит. за: Мильштейн, 1975: 313). В. Сирятський «виявляв» такі «інтонаційні точки» не стільки за допомогою акцентів, скільки шляхом спеціальної відтяжки та збільшення тривалості звучання. Саме тому, що піаністи нерідко не уявляють собі «кульмінаційної точки», до якої повинна спрямовуватись фраза, в їхньому виконанні немає справжнього руху – вони нібито «топчуться на місці», затримуються на окремих звуках, розривають фразу на частини.

У зв'язку з цим, багато уваги В. Сирятський приділяв виконанню ліг. Він рішуче заперечував механічний підхід до них, тобто такий, який обов'язково пов'язує із закінченням ліги 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, «ланка», 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 між собою В. Сирятський завжди вважав однією з найважливіших задач, 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», – відзначав ще К. Ігумнов (цит за: Мильштейн, 1975: 315, *курсив наш* – Т. С.).

Отже, виконання ліг не повинно призводити до роздроблення дихання; ніколи не слід виконувати останню з нот, яка стоїть під лігою, зняттям руки, якщо на те немає спеціальної вказівки автора, – цю ноту краще за все виконувати за допомогою особливого зменшення сили звуку. Фразування у виконавця має бути таким же природним, невимусненим і плавним, як і його дихання.

Фрази, що зустрічаються в музичних творах, безкінечно різноманітні. Також безкінечно різноманітними є й прийоми їх виконавського втілення. Але у всьому цьому розмаїтті є й єдність, одна провідна ідея, якій, врешті решт, підпорядковуються всі примхливі деталі.

Це – знамените «правило неправильності» – *tempo rubato*. В мистецтві В. Сирятського воно відігравало виняткову роль. Він вбачав у ньому один з тих основних виразних засобів, які сприяють досягненню життєвості, пластичності та декламаційності виконання. Піаніст вважав, що цей засіб допомагає вирватися з «лещат розміреності»; однак *rubato* лише тоді добре, коли воно природне, ненавмисне, коли в ньому немає значних зрушень та змін, тобто, коли воно уподібнюється до прискорень та уповільнень 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 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, який є притаманним характеру даної мелодії. Справа самого виконавця – зрозуміти та відчувати те, що неможливо виразити на папері. В. Сирятський підкреслював, що саме в таких, ледь помітних, заснованих на «взаємній компенсації» змінах співвідношень тривалостей – змінах, що не піддаються строгому обліку, – в умінні 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 художній смак виконавця. Якщо останній не в змозі відчувати цей «порядок», якщо він не відчуває, мов живі, всі відхилення від метру та всі проміжки між нотами, словом, якщо він не творить ритм зсередини, а лише механічно, чисто зовнішньо, відтворює текст, то виконання завжди буде мертвим, ніколи не зможе передати усе багате «мерехтіння» складного життя художнього твору.

Важливим виразним засобом виконання В. Сирятський вважав 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, відсутніх у нотному тексті, але надаючих 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.

Однак піаніст не любив надмірно підкреслених *piu mosso* та *meno mosso*, не виправданих логікою музичного розвитку. Він також був проти надмірних, несвоєчасних зростань темпу, які викривляють характер руху музики. Так, в розробці першої частини Другого концерту С. Рахманінова В. Сирятський дотримувався вказівок К. Ігумнова: «Неможливо тут брати з самого початку швидкий темп. Тоді ніякого зростання не вийде, а буде щось на зразок бравурних перегонів». І, резюмуючи сказане: «Зростання повинно мати внутрішньо психологічний, а не зовнішній характер. Не забувайте головного – музика живе у часі» (цит за: Мільштейн, 1975: 321). Тобто свобода руху – не свавілля, а усвідомлена необхідність.

Особливо велике значення В. Сирятський надавав збереженню єдиного стрижня – основного середнього темпу твору, тобто проблемі його темпової єдності. Він вважав, що в істинно художньому виконанні основний темп, попри всі відхилення, повинен ясно відчуватися протягом всього твору і, врешті решт, зберігатися – завдяки правилу «справедливої компенсації» – без суттєвих втрат.

Дуже багато уваги В. Сирятський приділяв і проблемі вибору загального темпу виконання твору. Вибір темпу він вважав однією з найважливіших задач виконавця, оскільки темп відображає найсуттєвіші риси художнього образу музичного твору. Чим же керувався піаніст у виборі темпу? Перш за все, внутрішнім змістом музики.

Визначення основного темпу він відносив до числа найбільш важких виконавських завдань. Не вважаючи за необхідне математичне обчислення темпу, він завжди ратував за виявлення метричної одиниці руху – четвертої, восьмої і т. д., – яка вже не повинна ділитися на більш дрібні одиниці і яка, кінець кінцем, визначає швидкість руху. Встановлення такої основної ритмічної одиниці руху дозволяло В. Сирятському відчути живу «ритмічну пульсацію», визначити той «напрямок руху», який пронизує та об'єднує весь музичний твір.

При виборі темпу піаніст звертав увагу також на інтонаційний склад теми, її образний характер, позначені композитором штрихи. В. Сирятський був супротивником як перебільшено швидких, так і надмірно повільних темпів. Часто такі темпи породжуються бажанням молодих піаністів наслідувати гру видатних майстрів. В. Сирятський часто критикував популярний у студентів «метод» – «передрати з платівки». Природно, що при цьому студентів зазвичай не вдається відтворити, окрім темпу, і ту художню досконалість, якої сягають великі музиканти. Н. Растопчина (1978), характеризуючи творчий метод П. Серебрякова, описує випадок, коли його учень почав першу частину бетховенської «Аври» у вкрай повільному темпі. Зупинивши юнака після експозиції, П. Серебряков запитав, чи зручно йому грати у цьому темпі. Почувши відповідь, що «не дуже», але студентів подобається виконання Артура Шнабеля, який грає саме так, П. Серебряков зауважив: «Достоїнства інтерпретації Шнабеля – 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, викликає в'яле, статичне враження» (Растопчина, 1970: 32). Зауважимо, що Павло Олексійович Серебряков був фортепіанним педагогом і самого Віктора Сирятського, який, таким чином, дотримується *виконавських принципів* свого вчителя.

Подібно до нього, В. Сирятський вважав, що твір тоді *належить* виконавцю, коли він, виконуючи його, слідує своїм природним спонуканням та схильностям: «те, як грає піаніст, тісно пов'язано з тим, що він грає» (Рабинович, 1979: 201). На естраді перед публікою В. Сирятський вважав необхідним грати так само відверто і просто, як у себе вдома. Він завжди прагнув до того, щоб знаходитися «у дуох з музикою», але, в той же час, бути «ближче до публіки». Примусити публіку полюбити те, що йому було найдорожче, встановити з нею найтісніший контакт; залишаючись вірним самому собі, донести до слухачів найбільш потаємне – з молодих років це було його заповітним бажанням.

Висновки. Все своє життя Віктор Олексійович Сирятський невинно працював над своїм виконавським стилем, не припиняючи удосконалюватися, вчитися, майже щохвилинно шукаючи нові засоби виразності, модернізуючи та змінюючи старі. Він виконав – якщо не в концертах, то в домашніх умовах – майже всю фортепіанну літературу у всьому її стилістичному різноманітті.

Гру В. Сирятського від гри багатьох інших піаністів, відрізняла, безперечно, *природність виконання*. Виконуване «оживало» під його руками, підкорюючись задуму, що передбачав здійснення обраних та доступних йому можливостей: воно ставало дзеркалом його душі.

Водночас, авторські наміри були для нього законом. Гра Віктора Сирятського завжди була *стильною*. Піаніст наче вбирав в себе музичні образи того, що виконувалось, зживався з ними, але робив це не стільки «активно», владно підкорюючи собі все чуже, скільки «пасивно», ніби розчиняючи своє «Я» у цьому чужому.

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

ЛІТЕРАТУРА

- Асафьев, Б. (1954). *Избранные труды*. (Тт. 1–7). Т. 2. Москва: Изд-во АН СССР, 384.
- Белоносова, И. В. (2014). Музыкально-просветительская деятельность педагогов КГАМиТ – выпускников Ленинградской консерватории (1978–2013). *Вестник музыкальной науки*, 3 (5), 94–100.
- Благой, Д. (1962). Павел Серебряков. *Советская музыка*, 1, 103.
- Драч, Н. Г. (2006). *Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 28.
- Корто, А. (1965). *О фортепианном искусстве*. Москва: Музыка, 364.
- Мильштейн, Я. (1975). *Константин Николаевич Игумнов*. Москва: Музыка, 472.
- Нейгауз, Г. Г. (1988). *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога*. (5-е изд.). Москва: Музыка, 238.

- Рабинович, Д. А. (1979). *Исполнитель и стиль: избранные статьи*. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. Москва: Советский композитор, 49.
- Растопчина, Н. А. (1970). *Павел Алексеевич Серебряков: очерк жизни и деятельности*. Ленинград: Музыка, 56.
- Растопчина, Н. А. (1978). *Павел Серебряков*. Москва: Музыка, 24.
- Савшинский, С. (1961). *Пианист и его работа*. Ленинград: Советский композитор, 272.
- Федорович, Е. Н. (2014). *Русская пианистическая школа как педагогический феномен*. Москва: Директ-Медиа, 278.
- Фейнберг, С. (1965). *Пианизм как искусство*. Москва: Музыка, 516.

Tetiana Syriatska

PhD in Art Studies, Associate Professor, the Special Piano Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: stethr69@gmail.com
ORCID 0000-0003-0900-2857

THE PERFORMING PRINCIPLES OF THE UKRAINIAN PIANIST AND TEACHER VIKTOR SYRIATSKY

Background. Viktor Syriatsky is a pianist, pedagogue, composer and scholar, a unique figure in the piano art of the second half of XX century. His talent as a pianist is incredibly multi-faceted, he brought up several generations of famous musician during 35 years, while working at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. **The aim of the article** is to reveal basic principles of the performing style of Viktor Syriatsky and essence of his artistic aspirations.

The relevance of chosen facet of the research is caused by the fact that its results might be used in the work of performer on the interpretation of musical piece, and in practice of teaching, including such courses as history and methodology of performance art.

Research methodology. In order to reveal the chosen theme, complex musicologically-analytical approach is used, which is founded on the works by such scholars as B. Asafey, S. Savshinskiy, S. Feynberg, Ya. Milshteyn, D. Rabinovich,

N. Rastopchina, G. Neygauz, modern research – works by N. Drach (2006), I. Belonosova (2014), O. Fedorovich (2014) etc. These works allowed to regard performance style as an **attribute of the personality of the performer himself**, which might be dependent on his own physiological and psychological traits, from his mentality and worldview.

Results for discussion. All his life V. Syriatsky consciously and unremittingly worked on his performer style. The play of the pianist draws attention from the very first sounds. His sound is full mellow, warm, resonant, equally noble even in mighty *ff* and in soft *pp*, always full and resonant. His sound is a tool, not the goal itself. The best sound is the one, the most fully. embodying artistic content. Mastership of V. Syriatsky is connected as well with rich usage of textural performer's means and pedal. Understanding performance art as the one bearing artistic content, he regarded intonation to be the most important mean of musical expressiveness. Apart from performer's intonation for him the was not truly valuable and significant recreation of the author's idea.

His play stood out apart from the play of other pianists by naturality of the performance: whatever he played, it became alive under his hands. The master was incredibly careful in his choosing of temporal organization in music such as tempo. He also underlined importance of the performer's rubato. At the same time, the ideas of the composer were a law for him.

Conclusion. In performance style of V. Syriatsky there was incredible calmness and sage of a man who went through diverse school of life.

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

REFERENCES

- Asafev, B. (1954). *Izbrannye trudy [Selected Works]*. (Vols. 1–7). Vol. 2. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 384 [in Russian].
- Belonosova, I. V. (2014). Muzykalno-prosvetitel'skaya deyatelnost pedagogov KGAMiT – vypusnikov Leningradskoy konservatorii (1978–2013) [Musical and educational activities of the teachers at KSAMT – the graduates of Leningrad Conservatory]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Musical Science Bulletin]*, 3 (5), 94–100 [in Russian].
- Blagoy, D. (1962). Pavel Serebryakov. *Sovetskaya muzyika [Soviet music]*, 1, 103 [in Russian].

- Drach, N. G. (2006). *Osnovnyye stilevye tendentsii v otechestvennom fortepiannom iskusstve vtoroy poloviny XX veka* [The main style trends in the domestic piano art of the second half of the XX century]. (Extended abstract of PhD diss.). Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov. Saratov, 28 [in Russian].
- Fedorovich, E. N. (2014). *Russkaya pianisticheskaya shkola kak pedagogicheskiy fenomen* [The Russian pianistic school as a pedagogical phenomenon]. Moscow: Direct-Media, 278 [in Russian].
- Feynberg, S. (1965) *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an art]. Moscow: Muzyka, 516 [in Russian].
- Korto, A. (1965). *O fortepiannom iskusstve* [About the art of piano]. Moscow: Muzyka, 364 [in Russian].
- Milshteyn, Ya. (1975). *Konstantin Nikolaevich Igumnov*. Moscow: Muzyka, 472 [in Russian].
- Neygauz, G. G. (1988). *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing]. (5th ed.). Moscow: Muzyka, 238 [in Russian].
- Rabinovich, D. A. (1979). *Ispolnitel i stil* [An artist and a style] (Selected articles). Iss. 1. Problemy pianisticheskoy stilistiki [The problems of piano slylistics]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 49 [in Russian].
- Rastopchina, N. A. (1970). *Pavel Alekseevich Serebryakov: ocherk zhizni i deyatelnosti* [Pavel Alekseevich Serebryakov: an essay on his life and work]. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Rastopchina, N. A. (1978). *Pavel Serebryakov*. Moscow: Muzyka, 24 [in Russian].
- Savshinskiy, S. (1961). *Pianist i ego rabota* [A pianist and his work]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 272 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19 січня 2021 року.