

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10010

Е. И. ПОНОМАРЁВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

С. П. САХАРОВА И ЕЁ ШКОЛА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА: ПО СТРАНИЦАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ

В 2016 году исполнилось 80 лет со дня рождения С. П. Сахаровой, посвятившей консерватории почти три десятилетия своей творческой жизни. Именно С. П. Сахарова заложила прочный фундамент кафедры камерного ансамбля и открытого годом позже отделения концертмейстерства. Её обширный опыт в сфере камерно-вокального, фортепианного и органного искусства, а также педагогические достижения в области камерного исполнительства легли в основу самообытной школы, если понимать её как «систему художественных, музыкально-эстетических, исполнительских принципов и порождаемых ими методов работы, сформированную субъектом с высокой способностью к персонализации» [1].

Светлана Сахарова стала наследницей традиций, идущих от педагога и просветителя А. Н. Котляревского и его великих наставников – музыковеда Р. И. Грубера и органиста И. А. Браудо. Ещё в юности, занимаясь в Ужгородском музыкальном училище, она освоила практические концертмейстерские навыки, приобрела опыт концертных выступлений и сформировалась как яркий творческий лидер. После окончания Львовской консерватории по классу камерного ансамбля у А. Н. Котляревского, Светлана Павловна какое-то время работала в Новосибирской консерватории в классе концертмейстерства и камерного пения, сочетая преподавание с исполнительством.

Неоспоримая ценность методических очерков и рекомендаций Сахаровой, как скромно именовала свои труды сама Светлана Павловна, заключается в гибком умении совместить профессиональные интересы педагогов и учащихся. Обобщение ценного опыта призвано в значительной мере облегчить молодым концертмейстерам путь к постижению этой сложной и

увлекательной профессии. Сегодня методические находки Сахаровой в значительной мере компенсируют несовершенства учебного плана, согласно которому педагогическая практика студентов-пианистов почти целиком ориентирована на сольное исполнительство, а специальный курс, посвященный теоретическим основам концертмейстерства, вообще не предусмотрен.

Основной труд С. П. Сахаровой – «Методические рекомендации по вопросам работы над камерно-вокальным произведением в классе концертмейстерской подготовки» – может быть без преувеличения назван профессиональным манифестом, обращенным к начинающим концертмейстерам и их наставникам. Как заявлено в подзаголовке, в центре внимания автора оказывается начальный этап обучения, который, по словам В. Д. Калининой, есть «процесс эмоционально-смысловой децентрализации, сопровождающийся проникновением в художественный мир партнера по ансамблю» [2, с. 10]. На этом этапе ученику предстоит по-настоящему осознать себя «не единственным, а одним из участников (курсив мой – Е. П.) музыкального действия» [2, с. 15], переместить свое внимание с себя самого на певца, подробно изучить «специфику инструмента своего партнера», к тому же инструмента сложного, живого.

Чтобы помочь молодому музыканту справиться с психологическими сложностями, возникающими в процессе бурного роста его профессионального сознания, Светлана Павловна предлагает продемонстрировать студенту самые притягательные стороны нового для него вида деятельности. В работе «Камерно-вокальное творчество Глинки и Даргомыжского» она пишет о «внутренней одухотворенной увлеченности, влюбленности в поэзию, музыку, процесс музицирования» [4, л. 2].

Зачастую неопытный концертмейстер сталкивается с целым комплексом проблем, связанных с сохранением целостности формы и темпового единства, с освоением разных типов педализации (от густой до запаздывающей и совсем прозрачной полупедали), с необходимостью наполнить значением каждую цезуру, «обратить внимание на художественное значение пауз» [5, л. 16], слышать их «звучание». Постигать психофизику исполнительского процесса молодой музыкант должен не механически, а осознанно: «Осмысление – ключ к верному исполнению» [5, л. 20]. Так преодолеваются ступени мастерства.

Первоочередной задачей оказывается постижение такой специфической составляющей этого единства, как звучание голоса. «Главной психологической установкой методики преподавания в концертмейстерском классе на фортепианном отделении музыкального училища в течение первого года обучения является осмысление учащимся единства всех четырех строчек вокального произведения – партии певца, стихотворного текста и фортепианного (двухстрочного сопровождения)», – пишет С. П. Сахарова [5, л. 2]. Автор явно отдает предпочтение индуктивному методу и предлагает продвигаться в своих познаниях новой для ученика звуковой субстанции от эмпирики к теории. Бесспорно, «особо пристальное внимание, – отмечает С. П. Сахарова, – следует уделить партии певца, дать учащемуся основу знаний, касающихся работы с певцом» [там же]. Только на этой основе можно «формировать основные принципы ансамблевого сотрудничества пианиста с солистом – не следование “за певцом”, а совместное исполнение цельного произведения при взаимодействии двух творческих индивидуальностей» [там же].

С. П. Сахарова рекомендует новичкам «освоить тембральные особенности лирического и драматического голоса» [5, л. 4]. В качестве подспорья она предлагает свою схему по тоническому трезвучию фа мажора, удобную для запоминания и наглядно представляющую основную и практический диапазон голосов, разделенных на низкие, средние и высокие. Однако процесс развития тембрового слуха пианиста потребует времени, поскольку слуховой багаж концертмейстера должен отличаться разнообразием и основываться на прослушивании различных записей выступлений выдающихся вокалистов. Эта серьёзная самостоятельная работа неотделима от творческого поиска ёмких обозначений и красочных эпитетов для определения каждого типа голоса – словом, тесно связана с развитием

ассоциативного мышления. Важно сформировать у учащегося чёткое представление о том, что «большинство оперных партий предназначено для определённой лирической или драматической тембральной окраски голоса исполнителей, хотя такого обозначения в клавире ни композитор, ни редактор не ставят» [5, л. 5].

Для того чтобы легко «считывать» авторские требования и распознавать соответствующий художественному замыслу образ-тембр, учащимся предстоит решить «вопрос о соотношении tessitura вокальной партии и ее ключевой записи», научиться безошибочно судить о реальном диапазоне и преобладающей tessitura в каждом конкретном произведении. Только данные признаки, а не ключевая запись, подчеркивает автор, указывают на выбор композитора, нередко допускающего исполнение своего опуса различными типами голосов [5, л. 6]. Постигнув это, ученик будет готов выступить в роли составителя и режиссера концертной программы.

Важная ступень постижения концертмейстерского мастерства связана с овладением навыками разучивания вокального произведения. Даже на начальном этапе взаимодействия с солистом скромный дебютант осваивает педагогический аспект своей профессии, о котором пишут современные исследователи – В. Л. Бабюк, В. Н. Бикташев, Д. О. Лебедева, Е. А. Островская и др. Уже на первых порах совместной работы с певцом над незнакомым опусом ученику надлежит продемонстрировать качества музыкального гида, своего рода инструктора и наставника по отношению к вокалисту.

Таким образом, начальный этап ознакомления учащихся с выразительным потенциалом певцов предполагает решение сразу нескольких задач: 1) расширение диапазона художественных впечатлений; 2) развитие понятийного аппарата, связанного с вокальным исполнительством; 3) формирование навыков концертмейстерской работы с разными типами голосов.

Приобщению к азам темповой культуры Светлана Павловна всегда придавала большое значение: она рекомендовала начинать обучение с освоения метронома, разделяя авторские (без скобок) и редакторские указания (в скобках), обращая внимание на то, что «метроном указывает на темповую основу, которая может иметь довольно много отклонений и изменений» [5, л. 13]. Наряду с этим автор пособия предостерегала от чрезмерного педантизма в отношении темповых обозначений, имеющих цифровой эквивалент, и, наоборот, призывала чутко прислушиваться к общим и, особенно, «оттеночным указаниям», снабженным «эпитетами» и напоминающим те-

атральные ремарки: «andante con moto, allegro moderato, andante con dolore и т. п.» [5, л. 14].

Постепенно, накапливая слуховые впечатления и обрабатывая профессиональные навыки, ученик сможет продемонстрировать точность темповых решений каждого исполняемого опуса и тонкость темповых ощущений внутри сочинения. Индивидуальные свойства голоса, степень плотности и полетности звука способны облегчать или утяжелять темп. Однако, «в первую очередь, естественно, темп определяется общим смысловым и эмоциональным содержанием произведения» [5, л. 15]. Конкретные темповые ощущения, которые возникают у самих исполнителей, а затем проецируются на слушательское сознание, с трудом фиксируются в цифрах: они в значительной мере зависят от фактурных особенностей интерпретируемой музыки в сочетании с поэтической строкой.

Нельзя сбрасывать со счетов необходимость вдумчивой темповой транскрипции камерной музыки и внимательного прочтения ритмической партитуры романса, на основе чего «пианист легко убедится в различии восприятия темпов романсов слушателем и фактической протяженностью во времени» [5, л. 17]. За данным определением стоит серьезная попытка настройки профессионального сознания того, кто претендует на высокое звание художественного интерпретатора: он должен, как говорила Маргарита Лонг, научиться «не умножать ритмы, а *обладать ритмом*» [курсив мой – Е. П.] (Цит. по: [6, с. 65]). Сходную позицию остроумно и образно выразил Н. Перельман в своих «кратких рассуждениях»: «Невежество не знает сильной доли, посредственность опирается на нее, талант распоряжается

ею» [3, с. 50]. Наряду с этим Светлана Павловна предостерегала неопытных концертмейстеров «от утрировки агогических отклонений» [5, л. 20].

Прочным фундаментом союза певца и пианиста служит временной и звуковой баланс. И снова тембр солирующего голоса, его звучность, полетность и степень плотности влияют на динамическое наполнение фортепианной партии. Понятно, что одинаково обозначаемые нюансы, например, *forte* и *piano*, получают у баса и колоратурного сопрано совершенно разное преломление. При этом концертмейстеру (особенно в сольных эпизодах: вступлении, заключении, интермедиях) не следует «услужливо» убирать звук, делать его «тусклым, нивелированно приглушенным, как бы заранее демонстрирующим второстепенность фортепианного сопровождения» [5, л. 21]. Иными словами, «соотношение голоса и фортепиано всегда должно быть в центре внимания пианиста» [5, л. 23]. И потому динамический строй романсовой партитуры обоим участникам ансамбля необходимо тщательно выверять как по вертикали, так и по горизонтали.

Суть педагогического метода Сахаровой заключалась не столько в предоставлении ученику стандартных решений и готовых подсказок, сколько в организации его мыслительной деятельности. В своих «Рекомендациях» Светлана Павловна убедительно доказала, что только исполнительская практика концертмейстера с различными голосами обеспечит ему необходимый уровень мастерства. Систематизация методических принципов Сахаровой имеет важное теоретическое значение и служит надежным подспорьем для последовательного, поэтапного формирования профессионального сознания молодых концертмейстеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варламов Д., Виноградова Е. Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве // *Фундаментальные исследования*. 2013. № 11 (часть 7). URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=33355>.

2. Калинина В. Базовые компоненты и профессиональная спецификация в творческой деятельности концертмейстера-пианиста: Автореф. дис... канд.иск. Саратов. 2015. 31 с.

3. Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. М.: Классика-XXI, 2016. 160 с.

4. Сахарова С. Камерно-вокальное творчество Глинки и Даргомыжского. Рукопись. Библиотека РГК, 1985. 16 л.

5. Сахарова С. Методические рекомендации по вопросам работы над камерно-вокальным произведением в классе концертмейстерской подготовки (начальный этап обучения в музыкальном училище). Рукопись. Библиотека РГК, 1990. 25 л.

6. Хентова С. Маргарита Лонг. Музыканты-исполнители. М.: Музгиз, 1961. 104 с.

REFERENCES

1. *Varlamov D., Vinogradova E.* Teoreticheskie i metodologicheskie osnovy issledovaniia ispolnitel'skoi shkoly v muzykal'nom iskusstve [Theoretical and Methodological Basis of Research of a Performing School in Music Art] // Fundamental research. 2013. № 11 (Vol. 7). URL: <https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=33355>.
2. *Kalinina V.* Bazovye komponenty i professional'naia spetsifikatsiia v tvorcheskoi deiatel'nosti kontsertmeistera-pianista: Avtoref. dis... kand isk. [The Basic Components and Professional Specification in Creative Activity of a Pianist-Accompanist: Synopsis for the PhD Thesis. Saratov. 2015. 31 p.
3. *Perel'man N.* V klasse roialia. Korotkie rassuzhdeniia [In a Piano Class. Short Reflection]. Moscow: Klassika-XXI Press, 2016. 160 p.
4. *Sakharova S.* Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Glinki i Dargomyzhskogo. Rukopis' [Vocal Chamber Works by Glinka and Dargomyzhsky. Manuscript]. RSRC Library, 1985. 16 p.
5. *Sakharova S.* Metodicheskie rekomendatsii po voprosam raboty nad kamerno-vokal'nym proizvedeniem v klasse kontsertmeisterskoi podgotovki (nachal'nyi etap obucheniia v muzykal'nom uchilishche). Rukopis' [Methodical Recommendations to Work on Chamber and Vocal Pieces in the Accompanying Piano Class (Initial Stage of Training in the Music Colledge). Manuscript]. RSRC Library, 1990. 25 p.
6. *Khentova S. Margarita Long.* Muzykanty-ispolniteli [Margaret Long. Musicians-performers]. Moscow: Muzgiz Press, 1961. 104 p.

**С. П. САХАРОВА И ЕЁ ШКОЛА
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА:
ПО СТРАНИЦАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ**

В статье обобщаются и систематизируются педагогические методы и приёмы талантливого российского педагога Светланы Павловны Сахаровой (1936-2011). Впервые в научный обиход вводятся ценные положения неопубликованных работ Сахаровой: «Камерно-вокальное творчество Глинки и Даргомыжского» (1985) и «Романсы А. Бородина: методическое пособие для концертмейстерских классов музыкальных училищ» (1993). В центре исследовательского интереса закономерно оказывается основополагающий труд С. П. Сахаровой «Методические рекомендации по вопросам работы над камерно-вокальным произведением в классе концертмейстерской подготовки (начальный этап обучения в музыкальном училище)» (1990). Автор полагает, что методы Сахаровой находятся в русле современной инновационной педагогики, стратегия которой не снабжать ученика готовыми решени-

ями, а указывать пути их самостоятельного поиска. Ценность данных педагогических методов зиждется на равноправном партнёрстве певца и концертмейстера, нацеленного на конечный художественный результат. С точки зрения Сахаровой формирование навыков концертмейстерской работы с разными типами голосов неразрывно связано с целостным прочтением четырехстрочной партитуры романса, с глубоким проникновением пианиста в специфику вокального искусства, а также его умением соотносить авторский замысел и свои исполнительские намерения с индивидуальными возможностями певца. Систематизация педагогических методов С. П. Сахаровой имеет важное практическое значение в подготовке студентов-концертмейстеров.

Ключевые слова: С. П. Сахарова, вокальная педагогика, концертмейстер, камерно-вокальная музыка.

**S. P. SAKHAROVA AND HER SCHOOL
OF ACCOMPANIST SKILL: LOOKING THROUGH
THE SHEETS OF UNPUBLISHED WORKS**

The article summarizes and systematizes the pedagogical methods and techniques by the talented Russian teacher Svetlana Pavlovna Sakharova (1936-2011). The valuable provisions of unpublished works by Sakharova are introduced in scientific practice for the first time. These works are "Vocal

Chamber Works by Glinka and Dargomyzhsky" (1985) and "Romances by Borodin: a Manual for Accompanying Classes in Music Colledges" (1993). The main issue of the research interest is naturally the fundamental work by S. P. Sakharova "Methodical Recommendations to Work on Chamber

and Vocal Pieces in the Accompanying Piano Class (Initial Stage of Training in the Music Colledge)" (1990). The author believes that Sakharova's methods are in line with modern innovative pedagogy, the strategy of which is not to supply a student with ready-made solutions, but to show the ways of their independent search. The value of these pedagogical methods is based on an equal partnership of singer and accompanist, aimed at the final artistic result. From the point of view by Sakharova, the formation of accompanist's skills to work with various types of

voices is inextricably linked with a holistic reading of the four-line score of a romance, the deep penetration of pianist into the specifics of vocal art, as well as his/her ability to correlate the composer's idea and his/her own performing intentions with the individual capabilities of a singer. Systematization of pedagogical methods by S. P. Sakharova is of important practical value in the training of students-pianists.

Keywords: S. P. Sakharova, vocal pedagogy, accompanist, chamber and vocal music.

Пономарёва Елена Ивановна

доцент кафедры камерного ансамбля и
концертмейстерской подготовки

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: ponomareva20878@mail.ru

Ponomareva Elena Ivanovna

Associate Professor of Chamber Ensemble and Accompaniment training

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-am-Don

e-mail: ponomareva20878@mail.ru

