

УРОКИ Э. А. МОНАСЗОНА

LESSONS OF E. A. MONASZON

ПАВЛОВИЧ ЕЛЕНА ОЛЕГОВНА
PAVLOVICH ELENA OLEGOVNA

доцент, концертмейстер Государственной академии хореографического искусства (Москва)
associate professor, concertmaster of the State Academy of Choreographic Art (Moscow)

Ключевые слова: исполнительское искусство, драматургия, интонация, мышление, полифонизм, симфонизм, жанровость, образность.

Keywords: performing arts, dramaturgy, intonation, thinking, polyphony, symphony, genre, figurativeness.

Аннотация. Статья посвящена педагогическому творчеству Э. А. Моначсона, представителя русской фортепианной исполнительской школы. В ней исследуются некоторые педагогические принципы и методы замечательного музыканта, подчеркиваются особенности его артистической личности как исполнителя и учителя.

Annotation. The article is devoted to the pedagogical work of E. A. Monaszon, a representative of the Russian piano performing school. It explores some of the pedagogical principles and methods of a remarkable musician, highlights the features of his artistic personality as a performer and teacher.

В нынешнем, 2022 году, могло бы исполниться 95 лет замечательному музыканту, исполнителю, педагогу — Эммануилу Александровичу Моначсону.

Мне повезло в течение нескольких лет присутствовать на его уроках, слушать, анализировать, да и просто наслаждаться этими уроками.

Э. А. Моначсон получил великолепное музыкальное образование, опирающееся на традиции русской исполнительской школы. В Московской консерватории его педагогами были К. Н. Игумнов и Я. И. Зак. В аспирантуре (ленинградской) — В. Нильсен.

Концертирующий пианист. Профессор Казанской консерватории, воспитавший целую плеяду прекрасных музыкантов. С 1980 года жил и преподавал в Москве, вел мастер-классы. Именно Э. А. Моначсон занимался перед XI конкурсом Чайковского (1998 год) с Фредериком Кемпфом, получившим в результате третью премию и ставшим любимцем публики.

Моначсон — ярчайшая личность, большой артист и не только на сцене. Каждый урок превращался в событие. Эммануил Александрович заряжал своей энергетикой, своим артистизмом любого ученика. Это была настоящая творческая мастерская.

При этом он был чрезвычайно требовательным. Каждое произведение проучивалось вдоль и поперек, разбиралось по мельчайшим деталям, а потом соединялось в прекрасное целое.

Было удивительное умение соединить воедино содержательные и технические задачи (причем при проработке технические задачи сами становились музыкой).

Очень трудно подвести теоретическую базу под педагогический процесс Эммануила Александровича, поскольку каждый урок был импровизацией, ежесекундно возникающей реакцией на игру ученика.

Тут сливались воедино педагогический талант, глубокое проникновение в образный строй музы-

кального произведения, глубочайший анализ структуры, умение увидеть подводные течения, вызывающие трудности. При этом моментально рождались ярчайшие образные сравнения, помогающие развитию фантазии ученика.

Да, урок всегда был импровизацией, но существовали, на мой взгляд, некие принципы, которыми Эммануил Александрович уделял огромное внимание.

В первую очередь это *драматургия* музыкального произведения.

Эммануил Александрович часто повторял, что в основе всего лежит драматургия композиторского замысла, раскрытие конфликтности музыкального материала.

Драматургия как столкновение музыкальных образов, характеров выявлялась в любом музыкальном произведении. Конфликты (а где-то, наоборот, единение — смысловое) искались во всем: в тембрах, в интонации, в полифонии, в динамике, в агогике, в штрихе, в ритмической структуре, в фактуре. Сопоставлялись отдельные части произведения. Например, при работе над Мендельсоном («Серьезные вариации») он говорил: «конец вариации — "Largo духа": гордо, достойно, это психологическая антитеза начальной песенности». Или высказывание по поводу Франка (Прелюдия, Хорал и Фуга): «Прелюдия — молитва, твое "прости", очень субъективна; Хорал объективен — строг, аскетичен».

Именно подход к музыкальному произведению как драматургическому процессу («жизнь во всем ее многообразии») позволял Эммануилу Александровичу добиваться ощущения бесконечного движения музыкальной ткани. Музыка у его учеников никогда не «стояла на месте».

Интонация. Эммануил Александрович добивался от учеников интонационного слышания всей ткани произведения — и мелодии, и фактуры, и горизонтали, и вертикали. Надо было выявить каждый извив мелодии. Постоянно звучало: «выпевай, круче интонация, побывай везде — в каждом закоулочке». При этом каждая интонация имела свою окраску — смысловую, тембровую, штриховую, ритмическую. Искались интонационные переключки в разных голосах, в разных разделах произведения. В самом простом вальсе интонационно прослеживались линии баса, верхнего голоса, начинки (даже в упражнениях Ганона он находил множество интонаций).

Но потом наступал момент, когда ему становилось ясно, что интонация «проросла» в ухе, в душе

ученика. И тогда даже требовалось иногда убрать излишнюю выразительность — на первый план выступали иные задачи.

Линейное мышление, понятие горизонтали. Эммануил Александрович постоянно говорил, что каждый голос течет по горизонтали, самостоятельно. Все живет своей жизнью. Надо слышать горизонтальное движение каждого голоса. Он всегда повторял, что голоса должны быть «равнонезависимы». Это касалось и голосов фактуры. Они тоже должны были течь горизонтально (с учетом субординации). Но... (а у него всегда присутствовало это «Но»). Слышание горизонтальности линий не отменяло слышание вертикали. Все аккорды в вертикали должны были быть прослушаны идеально («красота вертикали»). Нужна была «стройность квартетного мышления». Все должно было быть «одномоментно». Вертикаль плюс горизонталь. «Вертикальная горизонталь гармонии».

Полифонизм мышления. Полифония являлась краеугольным камнем его подхода к музыке. Все время разные голоса — то плывущие вместе, то сталкивающиеся, конфликтующие, то диалоги, то споры. Каждый голос со своей интонацией, своим тембром, своим ритмическим рисунком, своим штрихом — своим собственным лицом. Всю полифонию надо было «удержать в ухе». И это в любом произведении, не говоря уже о Бахе.

А как он добивался этого слышания! Особенно в «чистой полифонии» (фуга). Была своеобразная «кухня», мимо которой не мог пройти ни один ученик. Требовалось:

- 1) Знать структуру фуги (очень подробно).
- 2) Знать тональный план (особенно тональный план Разработки).
- 3) Выявить тембровую драматургию.
- 4) Идеально играть отдельно каждый голос.
- 5) Петь один голос, играя другой (и так все пары голосов).
- 6) Потом играть эти пары.
- 7) Далее петь один голос, играя два других (во всех вариантах).
- 8) Играть эти 3 голоса.
- 9) Петь один голос, играя три (во всех вариантах).
- 10) Только теперь играть все 4 голоса.
- 11) Уметь играть один голос f, другой — p (независимо от материала).
- 12) Уметь играть разные голоса вместе с педагогом (на разных роялях).
- 13) Играть голоса в транспорте (тоже во всех возможных вариантах).

14) Сменять регистры, тесситуры (верхний голос — вниз, нижний — вверх, середину — то вниз, то вверх).

15) Уметь гармонизовать Тему и весь материал.

16) Уметь играть Тему в обратном изложении.

Весь этот процесс прекрасно «прочищал уши».

Так же прорабатывались не только фуги, но и полифоническая ткань в различных произведениях (у Мендельсона, у Франка, у Шумана, у Рахманинова и др.). Постоянно подчеркивалось, что надо слышать контрапункт голосов. А где-то, наоборот, искались слияния. Например, про алеманду одной из сюит Баха он говорил: «...В голосах здесь нет противоборства, а есть втекание: большая река с притоками». А про Мендельсона: «...Добиваться независимой жизни голосов, но при этом они должны быть едины (без скандала)».

Тональный план произведения. Гармоническое движение. Тональный план помогал выявлению сопоставлений, контрастов, конфликтов образов. Его надо было не просто знать. Каждое изменение гармонии надо было ощутить «до игры», предчувствовать. Весь гармонический план должен был «жить» в ухе. Обращалось внимание на переходы, на то, что доминанта важнее тоники (при слышании изменения тональности). Моначзон говорил, что гармонические «сжатия и разряжения» влияют на мелодический рисунок. Постоянно шел поиск диалогов гармоний.

При этом каждая тональность должна была быть «окрашена состоянием», что уже зависело от драматургии. Например, где-то D-dur должен был «вспыхнуть, как сгоревшее солнце». Или (в одном из быстрых мест «Серьезных вариаций» Мендельсона) появлялось сравнение с жонглером: «жонглер видит по цвету, а ты — по гармониям: они должны летать». А могло быть и наоборот — тональность создавала состояние (например, трагизм тональности h-moll). В таком случае искались переключки с другими произведениями данной тональности.

Симфонизм мышления. Для Моначзона рояль был симфоническим оркестром. Так возникало понятие тембровой драматургии. Эммануил Александрович всегда учил разделять голоса, тембры, группы инструментов, понимать природу и возможности каждого инструмента. Например, знать, что «контрабас — не суетится, не мельчит». Услышать разницу тембров в переключке: деревянные духовые — струнные. Услышать (и претворить) пиццикато виолончелей или tenuto валторны. Представить себе соло кларнета — как он «овеваает». Или, к примеру, понять, что в какой-то момент нота баса — не конец пассажа, а литавры, перебивающие соло скри-

пок. Человеческий голос тоже становился одним из инструментов. Поэтому постоянно велся разговор о «вокальности» того или иного голоса (или группы голосов). Но важно отметить, что тембры, краски не были самоцелью, а являлись следствием — образов, характеров.

Жанровость. Это понятие возникало постоянно, а не только в таких конкретных случаях как, например, сюиты Баха: там жанр каждого танца изучался во всех тонкостях (стилистических, исторических). Эммануил Александрович очень точно ощущал жанровую природу музыки. Часто можно было услышать: «не музыка вообще, а лендлер» или «3 часть — лендлер, а 1 часть — скрытая танцевальность; танцевальность пронизывает всю сонату» (о Бетховенской сонате). На уроке Моначзон подыгрывал (на втором рояле) ученику в нужном характере, например, вальс (по гармониям). Жанровость задавала нужный ритм, штрих, прикосновение, упругость, верное ощущение опорных нот и, главное, характер.

Все дальше. Это знаменитое моначзоновское — все дальше! Музыка не должна стоять на месте. Надо было добиваться бесконечной длины линий — сначала через ощущение небольших кусков, потом «адресат мысли» отодвигался дальше (этому помогало понимание структуры произведения). Должна была быть неделимость мелодической линии при обязательном знании «адреса» (куда плывут линии). Нужен был охват в одно целое огромных пластов. Надо было ощутить «шомпол», уметь «забросить лассо». И потом вести мысль — через акценты, через паузы, через прерывистость текста, через всю уже прослушанную ткань — вперед, дальше, нигде не ставя точки, на одно дыхание.

P. S. Однажды он показал мне, как должна звучать тема в 3-м Концерте Рахманинова. Ни у кого из исполнителей я не слышала такой бесконечно длинной Темы, так соответствующей духу Концерта.

Одномоментность и «но». Эти понятия присутствовали всегда. Надо было «одномоментно» слышать горизонталь и вертикаль. Гармонический пучок — *но* и мелодия. Не только верхние ноты — *но* и вся ткань. Держать в ухе интонацию, *но* и преодолеть ее — «мимо». Ощущать медленный темп, *но* не терять движения. Например, в концерте Шумана: «растворение, сдержанность, *но* — направленность». Не мыслить восьмыми (минимум такт), *но* — не терять пульс. Одномоментно ощущать не только бесконечную длину линий, *но* и «натянутые назад вожжи».

Он любил повторять: «ты — и тактик, и стратег — одновременно», «Ты — и автор, и исполнитель, и дирижер».

Можно выделить еще многое. Внимание к ритму, к пульсу, к штриху, к «звучащим» паузам, к акцентам, к динамике. Глубочайшее понимание стиля. Требование досконального знания структуры произведения (вплоть до знания количества тактов в фразе, в отрывке, в части). Выявление связей словесной и звуковой речи (вспоминаются его «подтекстовки»). Умение точно подсказать, как преодолеть техническую трудность. Но размеры статьи ограничены.

Музыкальное исполнительство — это *единство образного, слухового и интеллектуального* процессов. Каждый урок был наглядным тому примером.

Эммануил Александрович учил мыслить. Слово «*мышление*» всегда звучало на уроке. Это касалось интонации (мыслить интонационно). Касалось полифоничности: надо было научиться «расцеплению, разному мышлению», научиться «мыслить разъято». Красной нитью проходило: «Ты мыслишь восьмыми, а надо — минимум четверть (пока). Потом будет такт», или «Адресат мысли — к Es-dur 13-го такта». Он требовал «линейности мышления» (когда надо было тянуть бесконечные линии). Это относилось даже к преодолению технических трудностей («ты здесь просто неверно мыслишь» — и начинало получаться).

Слух. Вся ткань музыки (и горизонтальная, и вертикальная) должна была пройти через ухо. Все время шел активнейший слуховой процесс. Сам Эммануил Александрович ничего не упускал, слышал все. И неточную интонацию. И аккорды, не подготовленные слухом в развитии («дослушай каждый аккорд и слушай новое до игры»). И плохо прослушанную ткань, когда надо все дотянуть ухом, чтобы «осталось послевкусие — шлейфом». И неверное слышание соотношения голосов. Слух должен идти впереди пальцев («недобор уха» — самое обидное замечание). Это касалось даже технических проблем. Он всегда говорил: «где трудно руками — помогает слух».

Образность. Монозвон оперировал образами литературными, историческими, философскими, религиозными, музыкальными, природными. Наряду с этим возникали образы и юмористические, и парадоксальные.

Он всегда находил нужное слово, вызывающее эмоциональный отклик — и музыка начинала под пальцами ученика звучать по-другому.

Тут возникал и «Ричард III, приволакивающий ногу» (когда хромала интонация), и Хлестаков, и Зевс, и Гамельнский крысолов, и «Ай, да Пушкин», и плач Ярославны.

Появлялись насмешливые: и «общежитие вместо дворца» (когда не были прояснены характеры), и «трепыхание рыбы, выброшенной на берег» (при плохом тремоло), и «левая не должна висеть на загибке правой» (при неправильном соотношении рук).

И тут же иные образы:

«Не следи за каждой секстой — должен быть взмах крыльев» (при быстром секстовом подъеме).

«Должно быть море, а не ведро воды: прелюдия свой быстрый темп катит медленно, через постоянное опевание размера волн» (про одну из Прелюдий Рахманинова).

И опять новый пласт: исповедальность, молитвенно, коленопреклоненно.

Или: «Печальнее, как капельки слез. Прости меня».

Он мог, например, так объяснить динамику: «где-то издали, в глубине церкви вступает хор (или орган)». Мог попросить ученика «одарить публику видением той эпохи». Говорил о любви и о стойкости духа, о героизме и о прощении, о шутке, о танце английских матросов и т.п.

Главное, чего он ждал от исполнения — умения подняться над обыденностью. Требовал «играть не в халате, и даже не во фраке».

«На подмостки! Победительность! Нужна сиюминутная импровизация! Твори музыку, но не от своего имени, а от имени Баха (Франка, Рахманинова, Бетховена, Шумана, Прокофьева)!»

Der Dichter spricht! Поэт говорит!!! (его любимое изречение)

