ОБЛАСТНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

«СУДЖАНСКИЙ ТЕХНИКУМ ИСКУССТВ»

Отделение **«**Фортепиано»

**МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД**

 на тему:

**«Педагогические воззрения Н.К. Метнера»**

Автор: Плетнёва Н.М.,

преподаватель

ОБПОУ «Суджанский

техникум искусств»

г. Суджа – 2018 г.

 **Введение**

 Н.К. Метнер своим призванием считал композицию. Композиция поглащала подавляющую часть времени. Помимо творческого дара, Н.К.Метнер обладал еще исключительным исполнительским талантом. Его игра отличалась предельной и вдохновенной точностью звукового рисунка. Все элементы музыкальной ткани: мелодия, гармония, ритм, динамика в соотношении частей сочинения – все вместе образовывало согласно звучащий строй, имя которому – музыка.

 Н.К. Метнер в 1892 году, в возрасте 12 лет, поступает в Московскую консерваторию сразу на 4-тый курс. По классу специального фортепиано он занимался у А.И. Галли, П.А.Пабста и В.Л. Сапельникова. Высшие классы специального фортепиано он заканчивает у В.И. Сафонова в 1900г. С золотой медалью. В этом же годуон принимает участие на 3-ем конкурсе им. А. Рубинштейна в Вене и получает первый почетный отзыв.

 К педагогической деятельности Н.К.Метнер возвращался на протяжении всей своей жизни. Сначала это был Елизаветенский женский институт, где он проработал несколько лет, затем, с 1908г. Он является профессором Московской консерватории, но уже в 1909г. Он оставляет консерваторию и посвящает себя полностью композиции, одновременно ежегодно дает авторские концерты. В 1914г. Вновь возвращается в Московскую консерваторию, где работает до 1921года. В этом же году он выезжает за границу и до самой своей смерти (Н.К.Метнер умер 13 ноября 1951года в Лондоне) занимается композицией, исполнительской деятельностью и частными уроками. Он никогда не отдавался полностью только педагогической работе. Этим можно объяснить малочисленность его класса. Н.К.Метнер высоко ставил педагогическое дело, он сяитал, что для него нужен «специальный талант». Метнер им обладал в высокой степени, однако всю свою творческую деятельность он подчинял прежде всего композиции.

**Основная часть**

Педагогикой Метнер нанимался не систематически — свое призвание он видел в композиции, которая и поглощала львиную долю времени. Картина педагогической деятельности Метнера не может пока считаться полной или тем более исчерпывающей. Однако и сейчас мы располагаем достаточными материалами, чтобы уверенно говорить о его значительном вкладе в отечественную музыкальную педагогику. Метнер не только достойно представлял одну из ведущих школ русского пианизма — сафоновскую, но во многих вопросах сумел сказать свое веское слово.
Н.К.Метнер не оставил нам статей и трудов по поводу своих педагогических принципов. Сохранились лишь его дневниковые записи касающиеся его фортепианных занятий. Но даже имеющаяся у нас часть материалов позволяет с уверенностью утверждать, что Метнер достойно представлял в педагогике одну из ведущих школ пианизма – сафоновскую.

 Дневниковые записи свидетельствуют об огромном, пытливом уме, охватывающем в данном случае задачи пианиста. Будучи в целом краткими записями, сделанными для себя, они приобретают объективный смысл и значение для любого занимающегося фортепианной игрой и для каждого исполнителя на эстраде. Трезвый ум Метнера разбирается не только во всех сложностях, тонкостях и деталях пианистических задач, но берет под контроль человеческую психику, со всеми ее возможностями и невозможностями.

 В беседах Метнер неоднократно обращал внимание своих учеников на то, что «фортепианная игра одним своим концом упирается в цирк. То есть, пианист, подобно цирковым артистам, в совершенстве владеющих своим телом, должен в совершенстве управлять своим аппаратом и распоряжаться движениями своих пальцев и рук. Нам, педагогам, воспитывающим пианистов, известно насколько бывает труден путь к достижению той свободы управления своим «аппаратом», о которой говорилось выше.

Достижение это базируется не только на преодолении технических трудностей музыкального произведения, не только на овладении всеми видами фортепианной техники. Свобода управления в той же степени требует умения владеть звуком, эмоциональным состоянием исполнителя. Часто. Увлекаясь техническими задачами того или иного произведения, педагогу не хватает времени уделить столь же достаточного внимания работе над звуком, над звуковой палитрой, над художественными задачами музыкального произведения и поэтому к моменту эстрадного исполнения произведение часто бывает не готово или сделано на «скорую руку». И бывает очень обидно, когда учащийся уверенно и крепко «выстукивает» пассажи, бравурно и даже «блестяще» преодолевает технические трудности и в то же время очень беспомощно выглядит этот же ученик в кантиленных, певучих эпизодах.

«Мелодия! Мелодия! Мелодия!» - эта запись сделана в дневнике Метнера 6/11 – 1932 г. И.З.Зетель пишет в своей работе о том, что «высказывания Н.К.Метнера, ремарки в собственных произведениях не оставляют сомнения в первостепенной значимости мелодического начала. Превратить как бы в сплошную мелодию самое сложное построение формы – обращенный призыв к напевности всей ткани». Эта мысль ненова. Н.К.Метнер – продолжатель заветов А. Н. Рубинштейнов, В.Сафонова.

 «Петь на рояле» - вряд ли сейчас можно найти высказывание о пианизме, где бы не подчеркивалась первостепенность этой задачи. К сожалению увлечение техницизмом заслоняет у учащихся, а не редко и у педагогов, эту задачу работы над звуком.

У немногих крупных композиторов можно встретить столь точную и обстоятельную фиксацию авторских намерений. В том числе и деталей педагогического свойства. Вот один из характерных примеров. «Учить legatissimo, близко к клавишам, плоскими пальцами. Вести одну ровную линию без угловатых акцентов и движений», — советует композитор в ремарках к соль-минорной Сонате соч. 22. Голос опытного учителя слышится в таких указаниях со всей определенностью.Наконец, трудно переоценить значение небольшой по объему книги «Повседневная работа пианиста и композитора», составленной М. А. Гурвич и Л. Г. Лукомским по заметкам, которые Метнер вносил в записные книжки «для себя». По своеобразию и глубине, более того, по несомненной актуальности большинства мыслей, выдержавших испытание временем, эта брошюра «томов премногих тяжелей».

 На особенности педагогического кредо Метнера наряду с авторскими ремарками и советами, зафиксированными в нотах учеников, воспоминаниями яркий свет проливают заметки, которые Метнер делал, как бы ведя постоянную беседу с самим собой. В них привлекает необычайная широта педагогического кругозора. Вчитываясь в суждения Метнера — афористически краткие, а порой лишь намеченные, эскизные, — пианистам (да и не только им!) есть над чем поразмыслить и сегодня.
Будучи преданы гласности, «Заметки» позволили заглянуть в творческую лабораторию большого художника и мастера, приоткрыли завесу над педагогическими устремлениями Метнера во всем их диапазоне — от вопросов узко ремесленных до наиболее общих эстетических принципов, которым был верен музыкант. Заметки фактически вобрали в себя сердцевину, концентрат его воззрений. Даже в столь эскизном изложении мы ощущаем стройность метнеровской педагогики, ее систему.

 Метнер вносил в записные книжки свои повседневные раздумья о творческих проблемах, включая и педагогические размышления. Наряду со множеством свежих наблюдений в записях немало общеизвестного — Метнер не помышлял об их публикации. Нередко он возвращается к проблемам, которые были ему особенно важны в данный момент. Касается он и «вечных вопросов», истин, занимающих каждого музыканта постоянно. Таково, например, определение темпа, который «до известной степени зависит от насыщенности туше исполнителя, звука рояля, педализации и, наконец, акустики», или авторских обозначений темпа, зависящих от впечатлений наполненности или пустоты движения. Комментарии к подобным аксиомам не лишены своеобразия. Хотя бы такое пояснение меры движения: «Смотреть на кратчайшие длительности нот пьесы. Allegro с кратчайшими длительностями восьмых должно быть скорее, чем Allegro с кратчайшими длительностями 16-х или 32-х» .

Впрочем, совсем обойтись без повторения основ или аксиом, особенно в раздумьях наедине с собой, невозможно. После публикации «Заметки» обрели качественно иное звучание — ведь мысли, систематизированные и зафиксированные печатно, имеют большую силу воздействия, перестав быть оброненными среди многих других. Они стали методическим подспорьем для *ищущих* музыкантов...

Внимательно вчитываясь в «Заметки», разделяешь вывод М. А. Гурвич и Л. Г. Лукомского, подчеркивавших в педагогике их учителя «гибкое приспособление к особенностям психического склада исполнителя и строения его рук, к требованиям интерпретации различных произведений в зависимости от этапов подготовки»

 Умение прислушиваться к мнению ученика, пусть не разделявшемуся большим музыкантом, свидетельствовало о бережном отношении Метнера к индивидуальности студента. Однажды на уроке Николай Карлович заметил Шацкесу: «Ты играешь иначе, чем я себе представляю, но мне это нравится».
О сходном случае вспоминает и М. А. Гурвич. После исполнения Прелюдии и фуги Баха Метнер обратился к ученику с такими словами: «Любопытно, вы играете это произведение совершенно иначе, чем я представляю себе, но вполне убедительно, давайте “доделывать” его в вашем плане. И действительно, ничего не ломая в понимании студентом Прелюдии и фуги, Метнер помог ему довести исполнение до возможной для него законченности. Такой самобытный музыкант, как Метнер, все же допускал и совершенно иную, чем его собственная, трактовку произведения скромным студентом и этим помогал развиваться инициативе и своеобразию его индивидуальности».
Внимание к помыслам учеников у Метнера умело сочеталось со строгой педагогической дисциплиной. Требовательность Метнера, опиравшаяся на стройность его концепций, была достаточно известна. Одна из его учениц отмечала, в частности: «Николай Карлович — это сама врожденная немецкая строгость и требовательность; я попала к нему, что называется, в ежовые рукавицы».

Крупнейшие русские музыканты высоко ставили педагогическое мастерство Метнера. В одном из парижских писем Глазунов особо подчеркивал: «Замечания такого музыканта, как Метнер, крайне вески и ценны — этого Вы не получите от модных парижских профессоров, которые, чтобы не затруднять свое собственное внимание, только и делают, что похваливают».

Превосходным педагогом не раз называл Метнера А. Б. Гольденвейзер. Высоко отзывались о педагогике Николая Карловича также А. Ф. Гедике и Е. Ф. Гнесина. Именно по ее совету Лев Оборин, окончив в 1921 году Гнесинское училище, стремился поступить непременно в класс Метнера. В желании Гнесиной видеть Оборина учеником Метнера «имели значение композиторский талант Оборина и метод занятий Метнера, требовавшего от своих учеников логики и дисциплины мышления, осознания всех исполнительских задач, охвата широкого репертуара... Он обучал, исходя из обобщений закономерностей различных стилей фортепианной музыки».
Характеризуя эстетические особенности исполнительства или педагогики, недостаточно сводить их к общим категориям, пусть совершенно верным. Имея преимущество всеобщности, они по праву могут быть отнесены ко многим явлениям. Но ведь каждый художник выбирает свою тропинку, порой совпадающую или несходную в чем-то с другими путями к цели. Ограничиваясь общими положениями, мы, даже того не желая, начинаем скользить по поверхности явлений, утрачиваем пристальность взора, душевную зоркость. К педагогике Метнера, как и его творческим исканиям, это имеет непосредственное отношение.

Какой грани пианистического искусства или ремесла мы бы пи коснулись, нити метнеровских раздумий неизменно приводят к естественности как основе его эстетической позиции. Метнер видел путь к естественности прежде всего в гармонии художественного замысла с физическим состоянием исполнителей. «Никогда и ничего не форсировать! Давать то, что дается!», «Никакого насилия!!!», «Рука должна во время работы испытывать физическое удовольствие, так же как слух должен все время испытывать эстетическое наслаждение». Эти тезисы настолько значимы и емки, что встают в один ряд с кардинальными высказываниями крупнейших мастеров-реалистов.

О простоте выражения и натуральности композитор не уставал напоминать в ремарках. Готовясь к грамзаписи, он также подчеркивал: «Трудное играть нарочито легко».

На пути к «легкости» исполнения музыканта ожидают многочисленные преткновения. Психологические помехи могут исходить и от самого артиста. Одного стремления к естественности мало. Решает не нахождение магических путей, а прежде всего умение сохранить естественность как основу творческого состояния. Исполнитель не вправе надеяться на случайность вдохновения, он должен уметь его вызвать, когда необходимо. «Все упражняемо», — эту мысль учителя не раз вспоминал А. В. Шацкес.
На той же основе базировалась и метнеровская педагогика. Напоминая о напряжении, насилии — антиподах естественности. Николай Карлович резонно считал, что «власть над материей приобретается лишь тогда, когда она обретена и над самим собою». Решение этой психологической задачи непосредственно приводит исполнителя к поискам наиболее удобного (естественного, прежде всего) состояния. Во всем — от посадки за инструментом до тончайших душевных нюансов — истоки творчества берут начало в неиссякаемом роднике естественности.
Поэтому Метнер не устает напоминать исполнителям о естественности и строгости посадки за роялем. Нежелательными он считал раскачивания туловища, усматривая в этом внешнюю, слабо контролируемую эмоциональность. «Во-первых, посадка! — отмечает Метнер. — Сначала сесть возможно удобнее, прочнее». «Не садиться как попало! Свобода корпуса! Сосредоточенное спокойствие!» Физическая напряженность особенно опасна, если она становится для исполнителя привычной. Метнер предостерегал от печальных последствий таких занятий: ведь при утомлении напряженность незаметно тоже заучивается. Мысль бесспорная, но в своей простоте особенно важная — ведь ученик порой сживается не с музыкой, а именно с напряжением.

Понятны напоминания музыканта о проблемах, на первый взгляд не вполне художественных и даже не эстетичных, —«опустить веки и плечи, как бы засыпая», «опускать нутро», то есть освобождать брюшные мышцы и т. п. В поисках физического самочувствия, которое Метнер любил именовать «вольготным», подобные заботы неизбежны, закономерны для исполнителей. Чем сложнее задача, стоящая перед музыкантом, тем невозмутимее, спокойнее, по Метнеру, должно быть его состояние.
Вывод Метнера освещает проблему с поразительной точностью и лаконизмом: «Помнить о действии и результате: 1) В действии, то есть в движениях рук, ударе каждой клавиши, позиции, — во всем должно быть чувство наибольшего удобства, комфорта. 2) В результате стараться добиваться наибольшей художественной красоты звука».

Первостепенное внимание к красоте фортепианного звучания не раз подчеркнуто в высказываниях и ремарках Метнера, воспоминаниях его учеников. Очевидно это и при чтении «Заметок»: «Не утрачивать никогда звукового вкуса. Все всегда должно звучать красиво», «упражнять только удобство, легкость и гибкость рук, и главное — красоту звука!!». В 1936 году Метнер — в который раз! — возвращается к той же мысли, подчеркивая ее магистральное значение: «Главное слух, слух и слух!!!» Здесь же следует вывод, определяющий первичную роль слуха в пианистических занятиях: «Если он утрачивает должное внимание, перестает слышать и контролировать каждую ноту во всей «ее интенсивности, то все постепенно расползается, и пальцы перестают повиноваться».

Метнер проницательно связывал моторные погрешности в игре пианиста с неумением сосредоточить слуховое внимание на главном содержании. Интенсивность слышания недвусмысленно смыкалась у него с центральной задачей исполнителя — содержательностью интерпретации. Столь определенно формулировать эту проблему удавалось немногим из современников Метнера. Понятно, почему на каждом шагу в записных книжках встречаются пометки: «Беречь слух», «слухом выправлять звук», «слухом вытягивать желаемую звучность», «слух поважнее пальцев, его утомление отзывается на всей технике» и т. д.
Многое значил для Метнера и диапазон слухового внимания музыканта. «Вытягивать звуки слухом из глубочайшей тишины» — такова одна из многих записей о «слушании тишины».

Метнер умел пристально вслушиваться и в паузы: без таких мгновенных молчаний «музыка превращается в хаотический шум».
Пианист утверждал, что погружение в музыку, ее истинное слышание лучше всего достигаются при игре с закрытыми глазами. Николай Карлович настаивал на этой рабочей гипотезе и постоянно обращался к ней и в педагогике, и в пианистической работе. Он неоднократно возвращался к этим мыслям (записи тридцатых годов буквально пестрят ими) и, опираясь на исполнительский опыт, утверждал, что «ни одна пьеса не выучена без игры с закрытыми глазами». Исполнить с идеальной чистотой и точностью «Токкату» Шумана нелегко, по добиться этого, как Метнер, при игре с закрытыми глазами — необычайно сложно. Такое пианистическое достижение Метнера уникально. Не каждому музыканту этот рабочий прием известен, а тем более столь близок. Николаю Карловичу он помогал обрести состояние повышенного творческого внимания.

Занятия «с закрытыми глазами» таят в себе еще одну немаловажную особенность. Поскольку внимание музыканта должно в особой степени фиксироваться на главном, создается предпосылка для обобщенности, масштабности исполнения. Для Метнера не было секретом, что самое тренированное слуховое внимание не может быть ни самоцелью, ни венцом творческих намерений. Устремление к игре крупным планом подчеркнуто им рельефно: «Закрывать глаза буквально и переносно! Слушать главное! Убирать побочное! Думать широкими перспективами!» [54] Насколько метко схвачена здесь «цепная реакция» — от слухового внимания в его интенсивности до обобщенности мышления и широты исполнительского дыхания! Достижению этой глобальной цели был подчинен рабочий прием игры «с закрытыми глазами».

Без свежести слухового внимания плодотворные занятия немыслимы. К игре с закрытыми глазами это относится в особой мере — ее непременным условием является особая сосредоточенность слуха. Она многое решает. Если слух утомлен и исполнение недостаточно контролируется, закрытыми могут оказаться уши, а такие занятия способны принести лишь вред.
Среди ремарок или пометок музыкантов передки обозначения, которые для их авторов отличаются от общепринятых большей конкретностью. К числу необычных метнеровских терминов принадлежит «пьесное туше». Частое упоминание в заметках подчеркивает его значимость. «Пьесное туше» — понятие весьма емкое. Его устремленность к напевности очевидна. Но не поиски иного термина взамен столь жизненных, как певучесть или кантилена, занимали Метнера. В искусстве «знать» и «уметь» — синонимы. С «пьесным туше» Метнер связывал путь к достижению фортепианного «пения». Само упоминание о «пьесном туше» не требовало в классе Николая Карловича никаких пояснений — оно четко ассоциировалось с игрой плоскими пальцами и их наивозможной близостью к клавиатуре. В сочетании с пластичностью («побольше пьесного туше и пластики») здесь открывались богатейшие возможности звуковых нюансов и градаций.

Особое значение Метнер-педагог придавал кисти, метко названной им «крылом». При умелом использовании ее возможностей пианисту легче достичь мягкости звучания и «ровноты», как любил говорить Метнер. Не раз пользовался он и столь образным, удачным сравнением, как «лепить пассажи», связывая это с участием кисти (или «кистевой рессорой», по Лешетицкому). При этом Николай Карлович настаивал на умелой дозировке кистевых движений, предостерегая от преувеличенных движений, как и от вихляний и толчков.
 Говоря о роли кисти или применении плоских пальцев, следует учитывать взаимосвязь всех частей руки — лишь с немалой долей условности можно рассматривать значимость одной из них изолированно от остальных. Разумеется, умелое пользование кистью предполагает гибкость и других «рычагов» руки. Метнер справедливо подчеркивал эту мысль с присущей ему образностью: «Смазать маслом все движения, в особенности при переносах руки и в более трудных позициях». Именно все — не только кистевые. При этом он в равной степени относит это и к подвижным пьесам, и к певучим. Отмечая важность кисти-крыла, Метнер замечает: «Упражняться в освобождении всех “шарниров” руки (кода концерта Шопена!); но упражняться в этом с энергией, то есть не вяло, а с известным ритмом и упругостью руки».

Когда Метнер подчеркивал, что «вся энергия должна уходить в клавиши, а не от них», речь не велась об однотипности или унификации штрихов. Пианистические усилия могут, говоря условно, направляться не только «в инструмент». Этого нередко требует звуковая палитра импрессионистов или позднего Скрябина. К той же сфере приемов тяготеют фортепианные pizzicato либо «колокольные» звучания.

И все же, подчеркивая преобладающее направление усилий, способствующее контакту с клавиатурой, Метнер был прав. Ту же мысль он запечатлел и в ряде ремарок.





Ощущение клавиши «до дна» не должно было — по Метнеру — вести к чрезмерному нажиму, тем более — «выдавливанию» звука. Николай Карлович обращал особое внимание, как вспоминал П. И. Васильев, на интенсивность удара без напряжения.

Естественно особое внимание к точности прикосновения, включая и технику «тончайших касаний клавиши и убирания пальцев». В частности, он считал полезным переход от глубокого погружения в клавиши, даже с намеренно преувеличенной задержкой пальцев, к легчайшему прикосновению, когда они остро чувствуют «и самое себя и клавишу». Метнер был уверен, что звук лучше «”несется”, если легко и точно прикасаться к клавише, не прибегая к давлению на нее».

 **Заключение**Нисколько не потускнел от времени и такой взгляд опытного музыканта, наследуемый современной педагогикой: «Помнить, что утомленный слух так же, как и утомленные пальцы, не может контролировать звук и вообще не только не способен работать, но вызывает общее раздражение и тошноту к работе». Среди учащейся молодежи еще и поныне встречается мнение, будто «непослушание» пальцев — недочет прежде всего моторный. Путая причину со следствием, такой пианист лишает себя возможности выйти из заколдованного круга неудач, созданного им самим. Он не ведает, что нечеткость, аморфность слуховой задачи невосполнима — от нее идут нити к неудачам пианистическим, двигательным. Если и ныне этой аксиомой склонны порой пренебрегать, то несколько десятилетий назад Метнеру доводилось встречаться с непониманием куда чаще. К тому же недуг, подчеркнутый им («все расползается, и пальцы перестают повиноваться»), нередко усугублялся продолжительными экзерсисами... мимо слуха. Важно понять, что чем настойчивее штудируются подобные упражнения, не контролируемые интенсивным слуховым вниманием, тем пианист все более удаляется от цели. Многочасовые усилия лишь способны завести такого пианиста в тупик

За многие просчеты обучения даже весьма способным людям доводится расплачиваться хаотичной игрой, к тому же нередко еще претендующей на «артистизм». Педагогам известны, увы, многочисленные случаи, когда подобных учеников из-за невосполнимости пробелов в музыкальном воспитании так и не удавалось привести «в норму». Груз привычных навыков брал верх над стремлением постигнуть основы пианистической культуры.
Многое в высказываниях Метнера для нас не ново — вспомним о почти полувековой дистанции, отделяющей нас от времени, когда постигались эти истины. Но и сегодня иным педагогам будет полезно не только утвердиться в верности своих позиций, совпадающих с исканиями одного из виднейших отечественных музыкантов; нельзя не задуматься и над рядом вопросов, очевидных еще в ту пору, а для нашей повседневности сохраняющих актуальность. В своем педагогическом деле нам следует быть более рачительными хозяевами, не забывать о ценнейшем наследии, завещанном крупнейшими мастерами.

Особого внимания заслуживает высокий нравственный смысл, заключенный в педагогике Метнера, — он стремился воспитать музыкантов, для которых преданность искусству была делом жизни.

 **Библиографический список**

1. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора, М..1963
2. Метнер Н.К. Воспоминания. Статьи. Материалы.Москва, Сов. Композитор 1981
3. Зетель И. Н.К.Метнер – пианист. Москва. Музыка 1981
4. Гольденвейзер А.Б. Воспоминания о Н.К.Метнере. Сов. Композитор 1981
5. Нейгауз Г.Г. Современник Скрябина и Рахманинова Сов. Композитор 1981
6. Савшинский С. Пианист и его работа. Л.,1961
7. Шацкес А. Воспоминания о Н.К.Метнере - педагоге