**Муниципальное бюджетноеное учреждение**

**дополнительного образования Волгограда**

**«Детская музыкальная школа № 1»**

**МБУ ДО Волгограда «ДМШ № 1»**

**Методический доклад на тему:**

**ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ**

**НА ВАЛТОРНЕ**

**Выполнил преподаватель отделения**

**духовых и ударных инструментов**

 **«ДМШ № 1»**

**П.У. ВАСИРУК**

**ВОЛГОГРАД**

**2018**

***П.У. Васирук***

**ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ВАЛТОРНЕ**

***Музыка – искусство звука, она говорит только звуками,***

***но говорит также ясно и понятно,***

***как говорят слова и зримые образы***

 ***Г.Г. Нейгауз***

Музыкальный звук, как специфическая категория музыкального искусства, всегда оказывается в центре проблем и педагогических поисков в образовательном процессе различных ступеней: от музыкальной школы до консерватории и института искусств. Как справедливо писал Ю. Ягудин, «музыкальный звук, являющийся важнейшим элементом исполнительского процесса, требует неустанной заботы и внимания на протяжении всех ступеней обучения» [5, 193].

Необходимо ещё раз выделить те факторы, которые влияют на звук и его качество. Красивый звук на любом духовом инструменте должен быть «полным, выразительным, интонационно чистым, несколько вибрирующим, сохраняющим свой характер во всех регистрах, независимо от динамики» [5, 193]. При этом к определению звука следует подходить в связи с конкретными задачами художественно-исполнительского порядка. Понятие о красивом звуке у исполнителя должно быть связано с фразировкой, стилем и характером произведения. Эти же принципы закладывает учитель на уроках специальности уже в музыкальной школе. Голос валторны красив, певуч и мелодичен, звуки валторны пленительны и прекрасны!

Итак, первым фактором для красоты звука определяем фразировку. В данном вопросе многие педагоги-духовики объясняют такой подход, вводя аналог пения. Понятие петь скорее относится к правильному построению музыкальных фраз – фразированию. И все-таки на валторне нужно, не забывая внутренним слухом интонировать, буквально петь, играя с теми же самыми ощущениями, как при пении, которые меняются в зависимости от высоты звука. Нельзя, например, качественно сыграть высокую ноту не подняв задней части языка (и). Но, в тоже время, если сознательно поднять язык, но внутренне не пропевать данный звук, то хорошо сыгранно не будет. Все дело в том, что большинство процессов происходит подсознательно и взаимосвязано, поэтому нельзя сознательно запомнить, на сколько миллиметров мы поднимаем небную занавеску и опускаем гортань, говоря оооо. Эти ощущения очень правильны, но не должны быть статичными, так как положение задней части языка и небной занавески меняется в зависимости от высоты звука, они не должны быть четко фиксированными, так как наши сознательные ощущения это, всего лишь, очень грубая техника, которая мешает подсознанию проводить более тонкую настройку.

Нужно изменения в горле делать "как-бы", скорее только думая о них, потому что всякие четко фиксированные ощущения могут привести к зажатости и болям. Здесь мы попадаем в заколдованный круг, если сознательно делать какие-нибудь изменения, то звук улучшится, но могут появиться зажимы. Однако работать над звуком следует постоянно, если ничего не делать, то звук сам по себе никогда не улучшится. Например: если опустить гортань и фиксировано держать её внизу, звук станет полнее и наполнится обертонами, в результате чего уйдёт легкость и гибкость. Если стремиться к соединению всех качеств звука: и силу, гибкости, то надо делать упражнения. Выберите, например, соль мажорное арпеджио или какое-нибудь соло для валторны из художественной практики или педагогического репертуара.

 Итак, сначала интонационно чисто пропойте его, потом проиграйте его, думая об изменениях мышц в гортани (задняя часть языка, небо). Обратите внимание на изменения положения задней части языка, который при переходе вверх поднимается (и), при необходимости откорректируйте эти изменения и постарайтесь запомнить. Поднимая и опуская гортань, найдите положение наилучшего звучания. Гортань в отличии од языка должна постоянно стоять в одном месте, как правило, расслабленно внизу. Важно запомнить и понять, что добиваясь наилучшего звучания, надо всегда играть с ощущением пения. Это первый этап занятий. Далее следует переключить своё внимание на роботу губ. Хоту в среднем регистре положение губ почти не изменяется, то вверху и внизу они более ощутимы. При переходе вверх найдите необходимые изменения мышц в середине мундштука, запомните их. На третьем этапе занятий обратите внимание на изменение положения нижней челюсти, которое не должно быть статичным, а изменяться вверх, вниз, а возможно и вперед, назад в зависимости от высоты звука. Откорректируйте и запомните свои наблюдения и все эти изменения. Далее при полном охвате всех элементов звукоизвлечения следует переключить свое внимание на изменение напряжения мышц диафрагмы. Играйте так, как-будто вы ощущаете высоту и красоту звука дыханием. Если у вас горло, губы, челюсть заработают правильно, то обязательно возникнет ощущение игры “на опоре”, с правильным дыханием и постановкой диафрагмы. И последнее. Хорошо отработав технику, забудьте о ней, расслабьтесь и сыграйте, внутренне пропевая, наилучшим звуком, каким можете. При этом дайте волю вашему подсознанию, которое само сделает необходимые изменения. Главное правило в том, что высота ноты не зависит ни от напряжения губ или дыхания, так как одну и ту же ноту мы можем сыграть с различным напряжением и наоборот, сыграть звуки различной высоты не меняя напряжения. Высота звуков продуцируется нашим мозгом, заставляя губы вибрировать с определенной частотой, точно также как при пении, просто и естественно, а изменениями в исполнительском аппарате мы только создаем необходимые условия для этой вибрации.

Таким образом, во время игры, необходимо думать только о внутреннем пропевании каждой ноты, а всякая техническая сторона процесса звукоизвлечения должна быть на втором плане. Если же думать о каком-то из элментов техники, например о губах, то, во-первых, сознательно тяжело запомнить ощущения данного звука, во-вторых, остальные элементы исполнительского аппарата отключаются или работают неправильно.

Этот принцип можно назвать принцип пения или вокала. В истории российской педагогики он не случаен, поскольку русская классическая школа игры на духовых инструментах всегда отличалась певучестью и выразительностью звука. Это объясняется тем, что эта школа воспитывалась на народной музыке с её песенностью [5, 196].С помощью песенного принципа можно развивать детей сложных по музыкальным данным, с непростым губным аппаратом и т.д. Учащиеся первоначально постепенно уясняют каким должен быть настоящий красивый звук через пение. Звук, резонирующийся в голове, а не только в груди или на горле. Звук, который пропевается, должен быть ясным, чётким по интонации, звонким. На этом этапе занятий используются многие вокальные термины (резонатор, голос, пение, на опоре, в голову, «вынуть звук из себя» и т. д.). Целесообразно попросить петь учащегося более звонко, включая головные резонаторы, а параллельно учитель играет на валторне. При этом надо заставлять его хорошо вслушиваться в тембр медного духового инструмента, а потом также сыграть. Процесс постановки правильного звукоизвлечения проходит тяжело и медленно. В процессе упорной работы к концу урока инструмент начинает звучать чуть-чуть лучше, но на следующем уроке очень часто надо начинать все с нуля. Первые устойчивые результаты появляются через год, и, не смотря на то, что учащиеся часто «слетают с позиции», но они уже знают, а точнее слышат, как должна звучать валторна и поэтому исправляются сами.

В этом процессе хорошо помогут занятия пением, вокалом, но не в полный голос, так как вы можете нанести себе вред, сорвав голос, а пение в полголоса, целью которого будет умение попадать в резонаторы (особенно головные), а также петь в одной позиции весь свой диапазон. Вряд ли удастся научиться это делать самому, поэтому возьмите, хотя-бы пару уроков у педагога-вокалиста. Не надейтесь на быстрый результат, но небольшие улучшения должны быть постоянными. Этот момент очень важен, так как многие педагоги утверждают, что пропевание должно быть поставленным голосом.

При исполнении на валторне вырабатывается внутреннее пение, от которого формируется звуковедение и способы его оформления (способ его «добычи»). Способ вокального звукоизвлечеия – это способ, при котором ощущения высоты, красоты тембра такие же, как при пении, с той лишь разницей, что функцию голосовых связок выполняют губы играющего. Например, так же как и в вокале, важно объединить, найти нужную пропорцию, головных и грудных резонаторов, если будет мало головных то звук, особенно вверху будет тяжело продуваться, запирать, если слишком много, то звук будет чересчур металлическим. Работа резонаторов, губ и дыхания взаимосвязана. Выключение какого-либо параметра приводит в неправильному звукоизвлечению, а, как следствие, некрасивому звуку. Так, если играть без «дыхания», то резонаторы не включатся, что приводит к неполноценной работе губ и в результате некачественному звуку, а, если играя высокую ноту пережать губы, то резонаторы не сработают, и сразу зажмется горло, шея, плечи. Необходимо предслышать звук, представить его звучание интонационно и тембрально, пропевать внутренне каждый звук при игре на валторне. Результатом этих упражнений и этого способа звукоизвлечения будет не только красивый объёмный наполненный звук, но и стабильное исполнение, лишённое ошибок, непопадания в ноту (киксы). Такую игру на инструменте можно назвать метафорически «пение на валторне».

Существует и «высший пилотаж» в исполнении на валторне – это игра с вибрацией. Этот стиль игры осваивают не все молодые валторнисты. Однако о нём стоит сказать. Такой стиль игры может украсить звук, придать фразе более сильную эмоциональную окраску. Однако существует опасность неправильного применения вибрации в звуке. Если вибрировать грубо и с целью скрыть дефекты звука, такие как дрожание или некачественный тембр, то звучание валторны опошляется и вульнаризируется.

Чтобы звук был мягким и красивым, а также ярким и полётным, необходимо овладеть артикуляцией и штрихами на валторне. В этом вопросе многие преподаватели и современные методисты расходятся во мнениях. Возможны речевые аналогии с произнесением на медном инструменте, но весьма условно. Все авторы выделяют две атаки: мягкую и твёрдую. Как считает известный трубач Т. Докшицер, «Мягкая атака звука осуществляется при помощи смягчённого толчка языка, который спокойно отталкивается от губ назад, что обычно связывается с произношением слогов ДУ или ДА» [цит. по: 4, 37]. «Твѐрдая атака звука характеризуется энергичным толчком языка и усиленным напором струи воздуха. В практике игры и обучения на духовых инструментах она связывается обычно с произношением слогов ТУ или ТА» [там же, с. 37]. При перечислении многих штрихов по классификации особо хочется выделить соединение звуков. Эта, одна из штриховых характеристик, имеет несколько способов: плавное, подчёркнутое, скользящее. Очень подробно об этом пишет Т. Докшицер. [2, 32]. Именно они влияют на качество звука. А в результате, «звукоизвлечение – это весь круг акустических и технологических явлений, относящихся к артикуляционно-штриховой сфере музыки», как справедливо пишет А. Харитонов [4, 65].

Бережное и сосредоточенное отношение к звуку является необходимой предпосылкой художественного исполнения. Разумеется, утверждать, что работа над звуком должна вестись одинаково на всех этапах обучения, а также на всех этапах изучения произведения. Естественно, пока ученик не знает, какие ноты он будет играть, пока не разобрался в метроритме, нельзя заниматься отделкой звучания. Однако и в этот период важно, чтобы он схватил основной характер звучания, приучился ощущать развитие фразы. Если ученик играет невыразительным звуком, лишь механически нажимая нужные клапаны, необходимо сейчас же направить его внимание на качество звука. Подлинная красота звучания всегда красота содержательная, выражающая сущность художественного образа.

Однако существует и чрезмерное увлечение красотой звука. Так, Г. Нейгауз справедливо указывает, что влечение к красивому звуку иногда обусловливается теми же побуждениями, что и погоня за внешними виртуозными эффектами. Тогда подлинная красота оказывается подмененной внешней красивостью звучания. Действительно, мы знаем певцов и инструменталистов, которые видят свою задачу в том, чтобы «дать побольше звучка». Достигая на этом пути порой значительных результатов, они из-за бессодержательности своего исполнения все же оставляют слушателей безучастными.

Некоторые педагоги увлекаются необычными звуковыми эффектами. При этом (сознательно или бессознательно) ими руководит желание сделать нечто оригинальное, не похожее на то, что делают другие. Иногда педагог ставит перед учеником явно непосильные художественные задачи, в том числе и звуковые, которые тот не может выполнить достаточно убедительно. В результате этого исполнение становится неестественным, «вымученным». Достижение того или иного звучания требует прежде всего ясного его представления, поэтому во время работы над произведением необходимо ставить перед учеником определенные звуковые задачи. Красивый звук сам по себе еще не есть залог успешного исполнения. Нужно, чтобы звук был не только красивым, но и выразительным, чтобы исполнение было осмысленным, только тогда красота звука достигнет цели.

Ещё очень много факторов, которые в сильной степени влияют на качество звука при исполнении на валторне. В заключении, хочется выделить эмоционально-психологический фактор, который отражает весь строй внутреннего мира исполнителя, особенности его психики, темперамента, склада мышления, способность к полной отдаче всего комплекса психологического и эмоционального начала исполнительскому процессу. Увлечение и любовь к музыке в процессе занятий ребенка уже в ДМШ есть та почва, на которой впоследствии развивается подлинный художник. Разве мы не наблюдаем, как одну и ту же пьеску дети играют по-разному. Одни просто извлекают звуки, играя без увлечения, другие же легкую песенку исполняют так выразительно, что захватывают внимание слушателей.

Не следует забывать, что звуки издаёт молодой исполнитель на интереснейшем и уникальнейшем музыкальном инструменте – валторне. В связи с чем укажем и на то, что хороший качественный инструмент и такой же мундштук – залог красивого и полётного звука. Не секрет, что хороший инструмент помогает правильному музыкальному воспитанию ученика, прививает ему желание заниматься.

Исполнение музыкальных произведений на валторне (сложнейшем музыкальном инструменте, занесённом в книгу рекордов Гиннеса) для детей, учащихся детских музыкальных школ – процесс многосоставный и неоднозначный. Исполнение же красивым ярким звуком – ещё более ответственная и сложная задача. Таким образом, обучение игре на валторне требует от педагога большой любви к своему инструменту, к детям и правильного понимания образовательного процесса, при котором необходимо с первого начального этапа уделять большое внимание качеству звука.

Использованная литература

1. Гриценко Ю. Некоторые закономерности звукоизвлечения на валторне: Дис. .канд. искусствоведения. – Л., 1980.
2. Докшицер Т. Штрихи трубача. – М., Музыка, 1982.
3. Усов А. И. Вопросы теории и практики игры на валторне. – М: Издательство: Музыка, 1965. – 135 с.
4. Харитонов А. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен» – М: Водолей, 2010. – 144 с.
5. Ягудин, Ю.О. О развитии выразительности звука // Методика обучения игре на духовых инструментах / Ю.О. Ягудин. – М., Музыка, 1971, С. 193-203.