**Техника пения и ее связь с исполнительской задачей**

Кадырова Нурзатай Абылкасымовна- преподаватель

ВК училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных,

г. Усть-Каменогорск

Технику пени я следует рассматривать как результат образования многочисленных связей в речедвигательном анализаторе, связей, возникающих для осуществления какой-либо исполнительской задачи. Во всяком искусстве ремесленная техника является той базой, на которой проявляется творчество. Известен афоризм: «Ремесло является подножием к искусству». Однако в совершенном искусстве ремесло исчезает и становится незаметным.

Нам всем приходилось видеть и слышать некоторых исполнителей, у которых подчиненность техники исполнительской задаче настолько абсолютна, совершенна, что эта техника совершенно не замечается. Воспринимается непосредственно только образ, переживание, а техника «растворяется в исполнительстве». Это всегда находит свою оценку в отзывах публики, и после концерта такого пианиста трудно услышать восхищение октавной техникой, техникой perle, чеканностью ритма и т. п., что часто приходится слышать после концерта других блестящих виртуозов. Замечательной в этих случаях является незаметность всех тех технических элементов, которые у других воспринимаются совершенно отчетливо и своим совершенством способны вызывать восхищение.

Когда танцует Г. Уланова, мы не замечаем тех элементов техники, которые всегда, как и у других исполнительниц, присутствуют в ее танце, а видим образы, переживания, выраженные в совершенной пластической форме. Когда играет С. Рихтер, мы также не слышим никаких отдельных технических элементов, мы воспринимаем музыку, которая нам рассказывает, создает образы.

То же самое можно сказать о пении Шаляпина. Если у многих исполнителей мы обращаем внимание на общую красоту голоса, на совершенно и правильно поставленную, в меру прикрытую ноту, на блеск пассажа и т. п., то у Шаляпина мы слышим скорбь Бориса, язвительную насмешку Мефистофеля, глупость и хвастливость труса Фарлафа и т. п. Про таких актеров говорят: «ну, ведь это таланты, у них само собою все легко получается, им нечего и учиться»! Между тем всякий, кто знаком с биографиями больших исполнителей, знает, какой ежедневной, кропотливой и целеустремленной работой наполнена вся их жизнь начиная с детства. Однако в рассматриваемом нами вопросе упорный труд, хотя он и занимает большое место, не является основным. Весь вопрос заключается в том, как работать. В приведенных выше примерах мы имеем дело с людьми, одаренными высшей музыкальностью, высшим артистизмом, попавшим и с раннего возраста в достаточно благоприятную атмосферу для развития своей природной музыкальности. Потому вся техника, которая осваивалась ими на протяжении длительного пути в искусстве, вырабатывалась в связи с выразительными задачами, как выражение внутренних музыкальных образов. Отсюда и ее высшая подчиненность задачам выразительности. Этот путь выработки техники имеет прочное физиологическое обоснование.

Как мы уже знаем, основным в физиологическом учении И. П. Павлова является принцип причинной обусловленности всех реакций организма — принцип детерминизма. «Та или другая деятельность организма есть закономерный ответ на тот или иной внешний агент,..» —пишет И. П. Павлов. Наши мысли, образные представления он считал такими же реальными условными раздражителями, как и внешние факторы.

И. П. Павлов писал: «Ваши собственные мысли, или немые слова, и слова, которые падают на вас от других,— это тоже раздражители разной силы и качества, похожие на наши условные раздражители». Условными раздражителями процесса исполнения, который, как мы уже писали, всегда протекает в двигательной форме, служат музыкальные мысли, звуковые образы, возникшие в результате постижения разумом и чувством музыкального содержания произведения. И. П. Павлов пишет: «Возбуждение по нервным волокнам, как проводам,— бежит в центральную нервную систему и оттуда, благодаря установленным связям, по другим проводам приносится к рабочему органу, трансформируясь в свою очередь в специфический процесс клеток этого органа. Таким образом тот или другой агент закономерно связывается с той или другой деятельностью организма, как причина со следствием». В нашем случае музыкальные образы — причина, а их техническое воплощение - следствие. Они должны находиться в рефлекторной связи. Таким образом, именно звуковые образы должны диктовать исполнителю приемы, технические средства для их звукового воплощения, тогда вся его техника будет строиться как выражение определенных музыкально-исполнительских задач.

Думать, что можно сначала поставить голос, т. е. выработать необходимый комплекс двигательных рефлексов и тонких дифференцировок движений в отрыве от исполнительских задач, а потом уже заниматься исполнительством, является ошибкой с физиологической точки зрения. Только всестороннее развитие музыкально - исполнительских способностей, развитие музыкального мышления, способно ставить перед голосовыми органами те тонкие задачи, которые им надлежит выполнить в процессе воплощения образа. Исполнительская техника должна базироваться на развитом музыкальном мышлении. Необходимо строить занятия так, чтобы весь урок проходил в атмосфере музыки, чтобы не было формального звучания, формального аккомпанемента, формального выпевания нот.

При выработке вокальных навыков необходимо всегда ясно представить себе звучание, соответствующее музыкальной задаче, а потом его воспроизводить голосом. Поэтому развитие музыкальности всегда должно предшествовать развитию техники. Живое общение с музыкой – лучшее средство научить понимать музыкальный язык. Музыка становится языком, когда она начинает обозначать явления внешнего и внутреннего мира. Поэтому развитие техники следует строить на

доступном для понимания музыкальном материале. Развитие вокальной техники вне связи с музыкальными выразительными задачами делает исполнение мертвым. У большого художника высокому развитию его музыкального мышления соответствует богатейшая палитра выразительных средств. Процесс углубления образа и вместе с этим совершенствования технических средств у него никогда не прекращается.

Список литературы

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики./  Л.Б. Дмитриев – М.: Музыка, 2004.
2. Кочнева И. Яковлева А.  Вокальный  словарь. / И. Кочнева, А.Яковлева. - Л.: Музыка,  1988.
3. Сикур П.И.  Воспою  тебе. Основы  вокальной  техники  и  исполнительства  для  вокалистов, профессионалов и любителей светского и церковного  пения. – М.: Русскiй  Хронографъ1991,  2006.