

**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ” –
БЛАГОЕВГРАД
ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВОТА
КАТЕДРА „МУЗИКА”**

**ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ИЗКУСТВО
ЗА ДЕТСКИ МУЗИКАЛЕН ТЕАТЪР**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

**на дисертационен труд за присъждане
на образователната и научна степен „доктор”
по научно направление 1.3.
на докторанта на самостоятелна подготовка
СВЕТЛАНА ИВАНОВА РАЙЧЕВА**

**Научен ръководител:
Проф. д. н. Филип Павлов
Рецензенти:
доц. д-р Мария Горанова
проф. д-р Румяна Каракостова**

**Благоевград
2017**

УВОД

Музикално-сценичните жанрове са благодатна почва за развитие на детското изпълнителско изкуство, защото предлагат практически неизброими възможности за развитие на техните музикално-артистични способности. В рамките на една обучителна дейност по различните художествени направления на видовете изкуства, рамкиращи аспектите на музикалния театър, изпълнителите биха могли да натрупат важни знания за изкуството на пеенето, актьорската игра, танца, пантомимата, за сценичното поведение и дисциплина. Тези знания могат да бъдат основа за бъдеща професионална реализация/кариера в музикалното изкуство. Но за да се гарантира качественоста на обучаваните е необходимо децата да бъдат ръководени от професионалисти в жанра.

Като дългогодишна солистка на Музикалния театър, в моята кариера съм се сблъсквала с различни по характер изпълнителски и постановъчни проблеми, отбелязвани дори и при професионални певци. Чрез системни аналитични наблюдения на творческия процес *репетиции – спектакли*, съм търсила да намеря верните отговори на причините за това. За съжаление няма и достатъчно специализираната литература в тази насока. Една част от проблемите във вокалното изкуство със сигурност бихме могли да преодолеем/отстраним, ако сме взискателни и прецизни в процеса на обучението на децата, ако повече разчитаме на развитието на личния им интелект, съчетан с конкретните познания.

Артистите в музикалния театър трябва да притежават необходимите изпълнителски възможности в областта на всички изкуства, които са заложили в творческия комплекс на музикално-сценичния спектакъл. Тази педагогическа концепция е в основата на моята дейност с деца – бъдещи изпълнители в музикално-театрални постановки.

За постигането на значими и трайни сценични резултати е необходимо формирането на певеца-актьор за музикален театър да започне от най-ранна детска възраст и още в процеса

на обучение да се изградят във възможно най-висока степен универсални артистични качества у младия изпълнител.

Дисертацията е разработена на базата на моята педагогическа дейност от 2011 г. с детския музикален театър „СветЮлка” към Народно читалище „Д-р Петър Берон – 1926 г.”. Свързана е с творческата дейност на различните по възраст артистични състави. За художествените си постижения детския музикален театър „СветЮлка” е отличен през 2015 г. с Грамота от Министерство на културата и от община „Триадица”.

Основната цел в дисертационния труд е да се разкрият специфичните интердисциплинарни подходи и тяхното паралелно прилагане в процеса на обучението на бъдещите певци-актьори за музикален театър.

Задачите, които произтичат от поставената цел са: да се направи кратък обзор на генезиса на музикалния театър в България; да се очертаят важните страни във вокалната подготовка на певца-актьор за музикален театър; да се изясни специфичната проблематика относно техниката на говора, актьорската игра и танцувална пластика необходими на певца – актьор за музикален театър; да се обоснове едновременната практическата обвързаност на всички подходи в обучението за формирането на певца-актьор за музикален театър; да се изведат основни методически принципи при вокално-артистичната подготовка.

Обект на изследването е комплексната подготовка на певца – актьор за нуждите на музикалния театър.

Предмет на изследването е обучението на деца в конкретните дейности, необходими за тях като изпълнители в музикалния театър.

Методи на изследване: проучване, наблюдение, експериментиране, сравнение, анализ.

ГЛАВА I

Музикалният театър в България – част от културното развитие и образователна дейност

Историята на възникването, обособяването и развитието на музикалния театър в България е част от историята на цялото българското общество от следосвобожденския период до наши дни. Като един дял от музикалното изкуство, музикално-сценичните жанрове имат своите корени още в първите прояви на културния обществен живот, в развитието на училищното образование, в създаването и разцвета на читалищното дело. Значението им се е променяло в зависимост от историческото време, социално развитие, културни дейности, музикално-образователното дело и редица други фактори, било е подвластно на редица обективни и субективни условия, на влияния от европейската и световна култура и националните фолклорни традиции.

Културното развитие на България има приемственост с българското Възраждане. В съвременната историография се приема, че началото на българското Възраждане започва с първите ясни процеси за разпадане на Османската империя. Още в довъзрожденска епоха се обособяват и преживяват своя истински разцвет дърворезбарските и зографски школи. През втората половина на XIX век има важен напредък и в музикалното дело. Нараства ролята на народната песен, която вече се записва и изучава. Особено известни стават песните на Добри Чинтулов и Любен Каравелов. Положено е началото на читалищната дейност. Читалищата стават центрове за развитието на духовния и обществен живот в страната. Организиран се първите театрални представления, учредяват се ученически и женски дружества, създават се библиотеки, полага се началото на различни публични музикални прояви и т.н. В тези години на духовен разцвет се заражда и хоровото дело в България.

Исторически факт е, че чешките капелмайстори донасят в България първите нотни издания – предимно френски, немски и

австрийски, на реномирани музикално издателски къщи. Изданията в Германия налагат термина *Kinder Operette* (буквален превод от немски Детска оперета), който става широко популярен и като жанрово определение.

Често срещано явление е, бъдещите ръководители на детски музикални театри да поставят цели сценични творби именно с училищните хорове, преди да основат своя *Детска музикална китка*. Инициатори на *уникалното извънучилищно движение Детски музикални китки* са първоначалния учител по музика в Пловдив – Димо Бойчев и шуменския музикален педагог Велико Дюгмеджиев. През 1912 г. Детските дружества, нар. Китки, се обединяват в *Съюз на българските детски музикални китки* и изиграват съществена роля за разпространението на значително по обем детско музикално-сценично творчество.

Първото изпълнение на детска оперетка – „Царският пуюк” от Луиджи Бордез, се е състояло в град Сливен (1904 г.). Организатор и музикален ръководител на сценичния спектакъл е левантинецът капелмайстор Каломати с ученици от Мъжката гимназия и в съпровод на военно-духовия оркестър на града. По-късно същата творба е представена цялостно с преведени диалози на български език. Под диригентството на Михаил Райнов мъжкият състав на Сливенската музикално-певческа дружба „Звукове” изнася и втора оперетка от Бордез – „Пожарният командир” – отново с участието на военния духов оркестър.

Преобладаващата част от детските оперетки от чужди автори нямат претенцията да бъдат разгърнати музикално-сценични произведения, а представляват, от днешна гледна точка за оперетен спектакъл, само илюстративно-музикална основа най-често на приказни сюжети.

Детската оперетка придобива популярност у нас като малка опера – опростена в композиционно-техническо и вокално отношение. Тя става много бързо популярна с многопосочните си възможности като широко поле за изява на артистичното и певческото развитие на децата, като възпитава и развива у

тях музикално-изпълнителски умения и театрален вкус. По образец на представяните оперети от чужди композитори започват да се пишат и българските оперетки. Създава се родно музикално-сценично творчество за деца. Почти едновременно се появяват първите оперни и оперетни творби, които полагат началото на развитие на музикално-сценичните жанрове в България.

В сравнително кратък период от време, който обхваща първите 20 години от началото на XX век, оперетно творчество се отбелязват с детските оперетки от Панайот Пипков „Щурец и мравка” (1909 г.), „Деца и птички” (1910 г.); получават известност цяла серия оперетни творби от Маестро Георги Атанасов: „Болният учител” (1909 г.), „За птички” (1911 г.), „Самодивското изворче” (1912 г.), „Малкият герой” (1915 г. – изгубена) и „Златното момиче” (1920 г.); появяват се творческите опуси на Михаил (Мишо) Тодоров: „Горски цар” (1912 г.), „Малката кибритопродавачка” (1920 г.), „Песента на орисниците” (1920 г.). Маестро Георги Атанасов написва първата българска оперета за възрастни „Моралисти” (1916 г.), чиято премиера излиза две години преди основаването на Първата професионална столична оперетна трупа на Ангел Сладкаров.

До края на Първата световна война се играят още две ранни български оперети, които имат важно значение за разгръщащата се роля на музиката в духовната култура – „Софиянци пред Букурещ” от Тодор Хаджиев и „Съюзници” от Богдана Гюзелева-Вулпе.

Този вид музикално творчество активно се развива в единodeйствие с друг вид популярно изкуство, каквото е хоровото пеене. То има вече своите традиции и високи изпълнителски постижения, макар и на основата на любителско изкуство. От своя страна, изпълнителското ниво на любителските оркестри непрекъснато нараства и така се създават възможности за реализиране на цялостни спектакли с музикално-сценични творби.

Като атрактивен и разбираем за широката публика музикален жанр, оперетките навлизат трайно в репертоара на любителската музикално-сценична практика, особено през 20-те, 30-те години на XX век.

В този период композиторът Асен Карастоянов пише 3 детски оперетки, чийто брой е уточнен, но за заглавията им няма запазени данни, а вече споменатият автор Мишо Тодоров изненадва оперетната публика със следващите си детски заглавия: „Пакостници” (1925 г.), „Мъдрият цар” (1927 г.), „Ахимира” (1930 г.), и с непосредствено създадените след тези години „Робин” (1932 г.) и „Седемте братя лебеди” (1935 г.).

Постепенно участието на деца в оперетките се редуцира поради факта, че няма подходящи заглавия с детска драматургия и поради липса в повечето случаи на възрастов персонаж за деца. Така те биват заменени на сцената от възрастни изпълнители. От друга страна, обаче, това изиграва своята положителна роля. ***Именно чрез представленията на детски оперетки, в които е преобладаващ броят на възрастните изпълнители, се осъществява естественият преход към голямата оперета, изцяло предназначена за възрастни.***

В своите теоретични изследвания проф. Иван Хлебаров представя развитието на музикално-театрални жанрове през първата половина на XX век.

„Друга е ситуацията при музикално-театралните жанрове. Благодарение на своя синтетизъм, те винаги са имали по-голяма автономност... През годините между двете световни войни наред с формирането на националната опера с концептуална същност и симфонична драматургия се появяват и оперетни творби, които имат чисто развлекателно предназначение. Те се създават по образец на оперетния репертоар, който тогава е популярен в България.”

Периодът между 1930 и 1940 г. е особено важен за разцвета на българското оперетно дело, за което допринася творчеството на едни от най-големите имена на български композитори, появили се

по един или друг начин в жанра: Христо Манолов, Веселин Стоянов, Парашкев Хаджиев, Йосиф Цанков. Тъй като оперетното изкуство се е считало, че има комерсиален характер, естествено е тук да се отбележат и любопитни подробности. Композиторите често са скривали имената си под чужди псевдоними и по този начин са стигали до многократни изпълнения на свои произведения.

В своята книга „Новата българска музикална култура Том I : 1878-1944”, проф. Иван Хлебаров представя така този момент: *„Съвременниците са обяснявали подобно явление с това, че оперетната публика е привличана от чуждите автори и не би посещавала български оперети.”*

Много пъти авторите на оперети не са считали тогава работата си в този жанр за художествено композиторско творчество. Този интересен анализ е в същия Том I:

„Към тази сфера се насочват различни, много добри професионалисти-музиканти, които никога не са се смятали за композитори. Такъв е диригентът от различни софийски оперетни театри Борис Левиев... или големия български пианист Ото Либих... Ако за Веселин Стоянов или Ото Либих писането на оперети... няма нищо общо с действителното им композиторско или изпълнителско творчество, то за Йосиф Цанков това е основна сфера на изява, в която той утвърждава своята творческа самобитност.”

Пътят по който се развива детската оперетка е и част от дейността на радиото и пряко нейно отражение. От приказно артистичните предавания, през илюстрирането на словото с определени песни, след развитието на артистичните песни-диалози, накрая се достига до детските радиооперетки. Изключителна е ролята на композитора Парашкев Хаджиев за установяването на ролята на този жанр – радиооперета, свидетелство за което са негови десетки творчески опуси. Антоанета Радославова-Дойчева описва този период в книгата си „Музиката в българското радио”:

„За сюжети на радиооперетките, на които сам пише текста и музиката, П. Хаджиев е използвал предимно български народни приказки, а така също и класическите образци на братя Грим, Андерсен или Пушкин. ... Тези сто и десет радиооперетки, които написах за радиото, повечето от тях са приказки. Всички наши народни приказки, които са познати, са драматизирани и превърнати в детски радиооперетки. И най-хубавите приказки от чужди автори

След 1947 година, когато официално се основава Музикалният театър в България, общественото отношение към оперетните спектакли активно се променя. Този факт естествено се отразява и върху интензитета на създаваното от българските композитори оперетно творчество. А в последствие, когато един цял раздел от това творчество се откланя към детската публика, се обособяват типичните черти и характеристика на българския детски оперетен спектакъл.

В периода 1950-60-та година се появяват нови заглавия, които представят нарастващия интерес към музикално-театралните жанрове и на други български композитори. Някои от тях обвързват значителна част от творчеството си с писането на оперети. Композиторът Димитър Вълчев поставя своята оперета „Време за любов” през 1959 г., а една година по-късно Петър Ступел засвидетелства своя творчески стил и ярка вокално-песенна линия в оперетите „Сламената шапка” (1960 г.) – за възрастни и „Царството на буквите” – за деца. Той е автор и на мюзикълите „Златната ряпа” и „Въртележка”. Макар и по-късно навлезли в творческите програми на музикалния театър, мюзикълите на П. Ступел, на Д. Вълчев и на други автори също ще изиграят важна роля в развитието на оперетния театър в следващите години. Едно ярко композиторско име в оперетния жанр е това на Жул Леви. В продължение на дълги години той е автор не само на редица оперетки за най-малките, а и диригент на оркестъра на Държавния музикален театър „Стефан Македонски”.

Жанрът мюзикъл – с неговия американски, а по-късно и западноевропейски модел, не съществува на родна сцена. Мюзикълите на българските композитори значително се различават по своите основни/съставни компоненти от тези чужди образци. Отбелязваме три стилови направления, обособени в националния жанр: мюзикли за театрална сцена; мюзикли, с белези на оперета; мюзикли, отговарящи на жанровите критерии за традиционен мюзикъл.

Повечето български композитори предпочитат да пишат своите творби върху детски сюжети (приказки от световната детска литература), но все пак има и автори, които засягат теми, интригуващи младежта: „Утре в десет”, композитор Любомир Денев, „Класният се жени” (поставен в неговата втората адаптация под наименование „11-в отвърща на удара”), композитор Филип Павлов и др.

У нас се поставят мюзикли както в драматичния, така и в музикалния театър. В значителна степен, повлиян от оперетата, все още стои проблемът с естетиката на мюзикъла в България. Често има разминаване за стиловите особености на този жанр.

Писането на музика за деца е много отговорна дейност, защото винаги е свързана като продукт с тенденциите в музикално образование и е резултат на отношението на композиторите към съответното ниво на развитие на детското изпълнителско изкуство. Не всеки автор може да „достигне” до адресата на творчеството си, защото това изисква особена художествена нагласа и конкретни интереси в тази сфера на творчеството. Сюжетната линия в либретния първоизточник носи повече неочаквани, приказно-фантастични, неизвестни/неприсъщи идеи за обичайните/очаквани/логично оправдани ситуации. Тя е свързана с по-директни емоционални преживявания и с кратки сценични ситуации в стремително развиващо се действие. Това е типичната картина за детските оперети и мюзикли, които по същество представляват синтетична/ събирателна форма на общуване и сценично представяне на театрално-певческите и танцувални изкуства. По

отношение на танцувалното изкуство в музикално-сценичните жанрове, особен интерес предизвиква книгата на Желка Табакова „Танцът в оперетата и мюзикъла (гледната точка на хореографа)”.

„Детската тематика поставя трудни задачи пред постановъчните екипи с метафорите в литературния сюжет, със сложната музикална фактура на произведенията, с реализацията на сюжети, в които на сцената действието се развива с хора и животни и още други възможни изненадващи комбинации/ситуации. Творчество насочено специално към детската аудитория, със специфични теми и изразни средства, поставя въпроса има ли детска хореография в спектаклите за малките зрители и различна ли е тя от тази за възрастните?... Децата трудно възприемат чистата форма на даден жанр. Те са склонни да контактуват със синтетичен вид изкуство, в което от различните разновидности се изваждат най-типични и най-атрактивни изразни средства.”

Българската детска оперетка и мюзикъл стават важна част от развитието на българската култура. А композиторите в този жанр изцяло променят изразните средства, с които работят. Авторите влагат вече в творчеството си лична претенция и амбиция, свързана с налагането на собствени музикални концепции и обособяването на оригинален авторски почерк.

Очевидно е голямото внимание на творците към драматургичното изграждане на цялостния спектакъл.

Богатият ритмичен заряд, заложен в характеристиката на българската музика е основа, върху която се разгръщат много части на сценичното действие. Хармоничните звучности, характерни за българската музика, са също важна част от спецификата на авторските почерци. *Може и да се твърди, че успоредно с развитието на българската детска оперета и мюзикъл се формира националният музикален език на българските композитори, който става отличителна черта на съвременното жанрово композиторско творчество.*

ГЛАВА II

Певческото изкуство и физиологията на дишането

2.1. Значение и функция на дишането

2.2. Гласов инструмент и гласообразуване

2.3. Пътят от говор към пеене и дикция

Високите художествено творчески резултати на един музикално сценичен спектакъл се обуславят от развитието на цялостния комплекс от изпълнителските умения на актьорския състав. Те са следствие на осмислени и целенасочено проведени разнородни упражнения и постоянство в репетиционната дейност. Формирането на певеца-актьор за музикален театър, може да започне от най-ранна детска възраст и още в процеса на обучение, да се изградят във възможно най-висока степен универсални артистични качества у младия изпълнител. Образователната дейност може да се провежда във всяка една възраст и този процес е отворена форма за музикално-художествено развитие на личността. От първостепенна важност е развитието и доброто боравене с инструмента глас, както и техниката на дишането.

2.1. Значение и функция на дишането

Дишането е естествен физиологичен процес. То дава първоначалната енергия на организма. Изключително важно е да се научим да го управляваме. Това дава възможност да насочваме своята енергия там, където пожелаем. Ето защо *„дишането е енергийната система на гласовия апарат. То определя не само създаването на звука, но и неговата сила, динамични нюанси, а също така и в значителна степен неговия тембър и височина.“* (Орлова, Н.Д.).

Дишането е биологична функция, която може съзнателно да бъде контролирана чрез работа на мускулите на тялото, свързани с дишането. Правилният път към качествено пеене е овладяването на

диафрагменото дишане. При вдишването основна функция се пада на диафрагмата и на междуребрените мускули. Когато дишаме правилно тялото подобрява кръвоносната циркулация и притока на кислород до всички органи. Диафрагмата помага да се увеличи обема на поетия въздух.

Правилното дишане означава да поемем дълбоко въздух, да го задържим известно време, след което бавно и безшумно да го изпуснем навън – участват не само белите дробове, а и коремните мускули и диафрагмата. Това е така наречената *невческа опора*.

Неправилно е бързото, плитко, шумно и повърхностно дишане. То води до бързото окисляване на кръвта, натрупване на утайки в кръвоносните съдове и вследствие на това до тяхното стесняване, до главоболие, болки в гърлото и носа, лошо настроение, депресия и т.н. Бързото и плитко дишане е обичайна реакция при стресови ситуации.

Пътят на въздуха в нашето тяло следва точна последователност и посока: поемаме въздух през устата или през носа, който преминава през трахеята надолу към ларинкса и го издишваме през устата или през носа. Като част от дихателния път, ларинксът е с най-сложен строеж. Това е органът на гласообразуването – **уникалният музикален инструмент!** Гласните връзки се намират леко нагоре и зад ларинкса. Те са „вратата” на трахеята, през която минава въздуха и се разпределя до последните бронхи в дробовете. Там се складира поетият въздух.

В дисертационния труд е предложен **примерен комплекс от упражнения за диафрагмено дишане**. Той включва наблюдение с огледало, за да добием визуална представа как функционира дишането, практикум със запалена свещ и серия от други специфични упражнения. Обръща се внимание на естествената стойка на главата, на правилността при извършване на вдишването и издишването.

2.2. Гласов инструмент и гласообразуване

За разлика от целия съществуващ инструментариум, **човешкият глас е уникален, неповторим и неподражаем инструмент** по своите технически възможности и интерпретаторски функции. Ние се раждаме с този изключителен инструмент и го използваме от самото начало на живота си. Трябва да правим разлика между неговата инстинктивна и неосъзната употреба и вече обработения глас чрез *школуването пеене – класическата постановка на гласа*. **Фонацията е правилното задържане на въздуха, а не правилното му изпускане!**

Гласът е най-съвършеният „инструмент” – това си самият ти – твоето тяло. Той притежава безкрайно много звукови възможности и е единственият инструмент, който не може да се види или да се пипне. Можем и трябва да развием особена чувствителност, която да подпомогне представата ни как той функционира.

Условно казано, гласовият апарат е разположен в шията в областта на ларинкса (Адамовата ябълка). Леко нагоре и зад ларинкса се намират двете тънки ципи наречени гласни връзки (струни, гънки). За да възпроизведем звук, първо поемаме безшумно въздух и контролираме той да остане долу ниско в областта на диафрагмения пояс. С помощта на диафрагмения мускул издишаме/избутваме нагоре поетият въздух равномерно. Така се оформя въздушна струя, която задвижва двете ципи и те започват да трептят като издават звуци с различна височина. Най-важните органи от тялото, свързани с гласообразуването са: носна кухина, меко небце, устна кухина, устни, език, трахея, адамова ябълка, ларинкс, бели дробове, диафрагма.

Пеенето е мисловен процес. За да се възпроизведе един тон, много части на нашето тяло взимат участие, а психиката и нервната система контролират процесите на неговото формообразуване. Но командите за съвместната им дейност се задават от мозъка. Затова **пеенето се определя като психофизиологичен процес.**

Енергията, от която се нуждаем като начало, е правилно поетият въздух с диафрагмата и междуребрните мускули, които

разширяват леко гръдния кош, а вдишания въздух се насочва за преминаване през трахеята. Там се осъществява неговата вибрация/трепене в така наречената *arteria vocale*, специално задействаща се, вследствие на това трепене. Но независимо, че посредством белите дробове и гърлото се пораждат звукове, това още не е глас, защото подобно на кашлицата могат да се произведат и други звуци/шумове. Макар всеки глас да е звук, необходимо е да се различава спецификата на звуковете, които се отъждествяват с човешката дейност пеене. Това, което условно наричаме глас, е резултат на функцията на съвсем малка част от ларинкса, работещ в една комплексна система с вече посочените и разгледани части на тялото. Ларинксът лежи в хрущялна рамка, свързана със сухожилия и мускули. Там е разположена мускулатурата на гласните връзки. А този хрущял, който изпъква в предната част на врата е познат като Адамова ябълка. Особено нежни са така наречените *гласни гънки*, които трептят с различна честота, задвижени от въздушната струя. Те са „скрити” зад ларинкса. Наричат ги още *гласни струни* и анатомично представляват много нежни мускулни образувания, съставени от тъканта на лигавицата. Когато са в покой представляват отвор в триъгълна форма, през който свободно минава въздуха. Те са разположени напречно на ларинкса и са пряко свързани със звукопроизвеждането при говор или пеене.

Човешкият глас е толкова надарен, че може да възпроизвежда различно звучене (в рамките на анатомичните и психо-физиологичните ни възможности). Според идеите на Б. Миер, една виртуална верижна реакция би изглеждала по следния начин: *„от душата – към мисълта, от мисълта – към емоциите, от емоциите – към енергията, от енергията (въздух) – към тона (възпроизвеждан от гласните гънки), от тона – към звученето, от звученето – към произношението, от произношението – към музиката, от музиката – към израза, от израза – към пеенето (винаги контролирано от слуха).”*

Неразривна връзка с възпроизводството и силата на звука/тона имат и **резонаторите**. Това е мястото, от което започва зараждането

на даден тон над гласните връзки – трахеята, устната кухина, мекото и твърдо небце и носна кухина и в тази част на тялото усещаме всъщност своя глас.

Според физическите данни всеки глас е уникален и строго индивидуален. От това зависи и целия регистър, височина, тембър и силата на гласа. Това са така наречените качества на гласа. Основните гласови качества придобиват допълнителни характеристики от гледна точка на гласообразуването. Те са последователно представени и са изяснени аспектите на тяхната обособеност: **височина на гласа, регистър, преход, сила на гласа, тембър, издръжливост.**

Благодарение на въображението си, чрез пеенето можем да изразяваме чувствата и емоциите си, което прави изпълнението уникално и неповторимо. **Този процес е неосъзнат до момента, до който пеенето започва да се култивира чрез опознаване и мисловно владееене на гласовия апарат.**

По време на пеене е препоръчително да се спазват следните напътствия:

- **правилна и енергична стойка на тялото;**
- **дълбоко вдишване – костоабдоминално и при разширение на долните (плаващите) ребра. Задържане на вдихателната позиция и встъпване в тона с правилна, мека атака;**
- **безшумно поемане на въздух и контролирането му при пеенето;**
- **през време на фонацията положението на ларинкса да е естествено – повече с тенденция да лежи надолу и в никакъв случай принудено високо;**
- **да се освобождава долната челюст с тенденция за изтегляне назад. Мекото небце леко да се повдига, с което да се улеснява правилната позиция на тона;**
- **от значение за правилната фонация е закръглената форма на устата. Лицевите мускули да не са стегнати.**

Езикът да лежи спокойно, с връх, леко опрян в долните предни зъби;

- необходимият устен разтвор да се постига чрез подвижна и еластична долна челюст;
- навикът още от началото на гласовото обучение мисълта да контролира правилното изпълнение на определени задачи, свързани с вокалната постановка.

Някои от упражненията изпълняват строго определена роля, в зависимост от своя характер:

- резонансовите – определят резонансовите опорни точки на тона;
- с мелодичен и плавен, кантиленен характер – запаметяват се лесно и по този начин се усвоява по-леко се усвоява техническата част на упражнението, а именно – свързване на вокалите помежду им;
- в бавни темпа – дават наситена звучност;
- в бързи темпа – дават лека звучност и подвижна техника;
- в шрих стакато – активират ларинкса и диафрагмата и дават опора на тоновата звучност в резонаторите;
- използващи специфично звучене на отделни гласни (и – високо, о – закръглено и напред и др.) – спомагат за постигане на правилна вокална постановка.

Един от важните фактори за резултатна работа върху гласовата постановка, е непрекъснатият слухов контрол от страна на педагога и съответното му изграждане у певеца.

2.3. Пътят от говор към пеене и дикция

Пътят от говор към пеене е промяната в дължината на вокалите. В говора звученето на вокалите трае кратко или се сменя, а може и да се прекъсва бързо с някоя съгласна, като силата и височината на тона зависи от емоциите и тяхната промяна. Преминаването от говор към пеене е свързано преди всичко с

качествената промяна на продължителността на вокалите (*изпяването* на гласните). А **самите вокали са трансмисия на тоналната информация.**

Абсолютно определяща за професионалното ниво на всички артисти, в частност – и на певците в музикалния театър, е **дикцията**. Тя е еднакво важна както при пеене, така и при говор. Дикцията е първият, изключително сложен компонент от трудната професия на артиста-певец в музикален театър.

Говорният език има своя специфична мелодичност, която е различна от мелодичната линия при пеене. Всяка дума от нашия език се състои от множество консонанти и вокали. Освен това всеки човек има личен маниер на говорене и сам избира своите начини на изразяване. При говорната дикция са активни всички органи на артикулацията, а именно: устни, долна челюст, устна кухина. При говора вземат участие съвсем малко на брой тонове (около 5-6), а при пеенето 2-2,5 октави. В пряка зависимост от тембъра се намира яснотата на дикцията. Когато артикулираме, това означава, че ние изпълваме със значение трите основни параметъра: възпроизвеждаме силата на звука, точно и ясно произнасяме (артикулираме) и даваме израз на нашите мисли и чувства.

Според **интонацията**, с която говорим, може да усетим чувствата на човека, да определим субективно дали е приятен или неприятен този глас за нас. Говорната и певческа интонация са отличителните характеристики на изпълнителя.

ГЛАВА III

Основни направления в обучението на деца за изпълнители в музикално-театрални постановки

3.1. Правоговор и говорна артикулация 3.2. Техника на пеенето и вокална артикулация 3.3. Развитие на музикално-изпълнителските и общите артистични способности 3.4. Основи на танцовите движения и развитие на физическа издръжливост 3.5. Работа в екип и овладяване на сценичното пространство 3.6. Нестандартни изпълнителски техники, нетрадиционни сценични атрибути и помощни средства

Подготовката на деца-артисти за детски музикален театър е сложен и дълъг процес. Освен необходимите музикални, гласови, актьорски и др. качества, децата трябва да имат силно желание и мотивация да се занимават с това музикално-сценично изкуство. За разгръщането на техния изпълнителски талант се предвиждат многостранни дейности, които трябва да се провеждат само от специалисти в това изкуство – по определена система с предварително планирана и утвърдена комплексна програма, при ясни критерии за степените на развитие на таланта.

3.1. Правоговор и говорна артикулация

Правилният говор/изговор на българския език е всъщност официалната форма, чрез която той се представя в книжовната му форма. В нея се определят правилата за вербалната употреба на езика. Правоговорните норми имат отношение към начина на изговарянето на думите, на различните словосъчетания, на гласните и съгласни букви. Правоговорът означава също така да владеем интонацията в речта и паузите, да представяме яснота на изговора, правилното учленяване и др. компоненти на езика.

Говорната артикулация е неразривна част от правоговора и от възприемането на точния смисъл, заложен в речта. Тя търпи

своеобразна и съществена промяна, когато се свързва с музикалното изпълнение. В него словесността се разгръща по специфичен начин, който е свързан с времевия фактор – основното различие между реалния изговор на думите и тяхното представяне във вокалната линия. Един от съществените и важни проблеми при пеенето е озвучаването на съгласните букви, което е обект на специална част от музикалното обучение.

Видимата част на гласовия апарат са езикът, устните, долната и горна челюст, зъбите. Езикът влияе върху пътя на въздушната струя и по този начин в резонаторната/ устна кухина се получават различни нюанси на звучене. По начина на тяхното взаимодействие ги определяме като говор или пеене.

Устните са активна и важна част от гласовия апарат за словесната и певческа дейност. Те индиректно влияят при произвеждането на звука. Чрез тяхното положение задвижваме говора, и по принцип, това определя също различните видове вокализация.

Учим се да говорим, паралелно със способността да чуваме и възпроизвеждаме. И в този важен физиологичен процес слуховият апарат е най-важният партньор на гласа. Слуховият анализатор в мозъка ни дава сведения за характера и качеството на произведения звук. При нормално развит слух *първо чуваме, после пробваме, след това сравняваме и коригираме, осъществяваме възпроизвеждане*. В речта на човека тези звуци на речта се свързват с употребата на гласните и съгласни букви, чиято комбинаторика е в основата на българския език.

Гласните букви в българския език и специфика на тяхното изпълнение. Вокалите (гласни букви) са звуковият носител на гласа. При тяхното изпълнение той звучи безпроблемно, особено при тези, които сами по себе си „произвеждат” вокали – **А, Е, И, О, У**. Вокалът **А** се води като най-старият, разгледан в исторически аспект още от първобитното общество. Неговата роля се приема като основна, защото при видоизменянето му, под въздействието на езика и устните, той може да ни отведе към произносимостта на

други вокали. По-светлото озвучаване на гласната **А** води към озвучаване, характерно за гласните **Е** или **И**. Промяната му чрез устните към по-тъмно звучене позволява образуването на вокалите **О** и **У**. С промяната на позицията на устните, на базата на вокала **А**, образуваме останалите гласни. Позициите са представени в последователен ред. Има и една гласна, специфична само за нашата азбука – **Ъ**. Тя също се формира/произнася на базата на **А** – усеща се навътре към носоглътката и корена на езика, мекото небце е вдигнато като купол, а звученето е по-тъмно.

Съгласните букви в българския език и специфика на тяхното изпълнение. Съгласните, наречени още консонанси, имат особено важно значение за правилното артикулиране, произношение и дикция. При тях се наблюдава частично затваряне на вокалния тракт. Те се делят на звучни и беззвучни. Звучните са: **Б, В, Г, Д, Ж, Дж, З, Дз, М, Л, Р, Н, Й**. Беззвучни са: **П, Ф, К, Т, Ш, С, Ч, Ц, Х**. Упражнения за правилно произнасяне на съгласните букви се прилагат при работа със словесността – за ясна дикция, активна артикулация и т.н., докато при вокалната работа са в различни комбинации с гласните.

Начинът по който се произнасят гласни/вокалите може да бъде в сериозна степен повлиян и от говорните диалекти. Характеристиката на речта се променя, чрез тяхната редукция. Тя зависи от съответния диалект. Изразява се в: стеснение на някои вокали – резултат на устната реч, в която артикулацията на звуковете е под влияние на съседни звукове; ударения на думи; темпо на речта; говорна интонация. Представени са и често срещани примери за диалектен говор от децата-изпълнители. Само ако в либретото има роля, свързана с диалектно говорене, тогава този говор е допустим и се изработва специално за съответния художествения образ.

3.2. Техника на пеенето и вокална артикулация

Пеенето е художествена дейност, която изисква специална музикална и вокална подготовка. Когато обучаваме деца за техните актьорски проявления в музикални приказки, оперетки, мюзикъли

винаги се налага да определим началното им/стартово ниво като музикална и артистична даденост. Въз основа на тази информация се изгражда/изпълнява програма за тяхното индивидуално обучение. Чрез нея се постига възможното ниво на техниката на пеенето. То е в пряка връзка с възрастта на обучавания, неговите музикални и гласови възможности, интелект, способност за възприемане, дисциплинираност и постоянство в заниманията/обучение и още много други важни/съществени/определящи фактори. Всяко музикално-сценично произведение изисква пеещият да прилага съответната/специфична изпълнителска техника, която е във връзка с пресъздаването на конкретния художествен образ.

Особен компонент на техниката на пеенето е вокалната артикулация, която създава възможности за зрителя/слушателя да възприеме съдържанието на текста от музикалното произведение и да го съпреживее. Добре овладяната вокална артикулация е предпоставка малкият певец да може да представя разбираемо съдържанието, независимо от степента на динамичните нюанси на музиката. Няма определен краен предел за овладяност на артикулацията, защото в пресъздаването на следващата роля певецът се сблъсква с нови и различни предизвикателства.

Проблеми на управлението на педагогическия процес. Ясно е, че за да участват децата в музикален спектакъл, освен актьорски и пластични умения е необходимо провеждането на обучение за специална гласова подготовка. Развитието на музикалните им заложби е свързано с тяхното личностно развитие, като от съществено значение е и средата, в която растат. Важно е педагогът да познава добре характерните особености на обучаваното дете и да работи индивидуално, според възможностите на детето.

Овладяването на *процеса дишане* е задължително условие за правилното пеене – първата и най-важна дейност в началото на вокалното обучение. Технологиата на дишането бе разгледана подробно в Глава II, заедно с необходимата упражнителна дейност.

При пеене дишането има друг интензитет. Разходът на поетия

въздух е с различно времетраене, в зависимост от дължината на изпълняваната музикална фраза, от нейната сила/динамика и от регистровата височинност, в която е разположен гласа. Пеенето е възпроизвеждане с глас на музикални тонове, звучащи в съзнанието на човека, което се контролира от слуха.

Развитието на певческия глас е търсената цел на обучението. Той трябва да бъде първостепенният и обединяващ фактор на всички познати, и в известна степен различаващи се педагогически мнения, възгледи и концепции в индивидуалното обучение.

За разлика от слуховия апарат, гласовият апарат се развива по-бавно и е свързан с изграждането на редица качествени показатели, необходими за възпроизвеждането на мелодични линии от музикални произведения. С различни упражнения може да се постигне развитието на гласовия апарат и по този начин той да стане подвижен и услужлив инструмент за изразяване на музикално съдържание. С една правилно изградена вокална основа, изпълнителят ще може да постигне качественост на своите сценични изяви, да развие широко способностите си и да достигне до възможността „да си играе” с овладения *инструмент-глас*.

Технологията на пеенето има своята ясно определена специфика. Без използването на т.нар. опора – „натиск” на диафрагмения мускул върху поетия въздух, не можем да стартираме певческия процес. Контролът върху опората дава възможност въздушната струя правилно да бъде разпределена при нейното издишване. При издишването се активира вибрацията на гласните струни/гънки. Без тяхното прилепване (допиране), не може да има напрежение на подструйния въздух, а без резонаторите, гласът не може да звучи певчески. Както са неоспорими горните фактори, така е неоспоримо и значението на практическите упражнения за гласово тонопроизвеждане.

Целта на упражненията е постепенното овладяване на гласовия/вокалния апарат. Не трябва да се избързва с техническите упражнения, без постепенно звуково оформяне на отделните вокали

и изясняване на техните *фонетични особености*. Вредно за вокалната работа е недооценяването и пренебрегването на предварителните упражнения за *ясно произношение и дикция*, които имат за цел подготовката на гласовия апарат към новата му цялостна работа. Формирането на вокала при гласни и съгласни букви има своята специфика.

От момента, в който ние отворим уста, за да произнесем дума или да изпеем тон, долната челюст става активна. Отворът играе голяма роля при пеенето и се определя от широчината между горната и долната челюст. Той осигурява и определя отвора на устната кухина. А това е свързано с резонанса на произведения звук.

Когато в предварителни упражнения за образуване на вокали се вмъкват и съгласните букви/звуци, говорният апарат свиква неусетно да поддържа нужната за вокала вътрешна форма, при активна работа с устните и езика, за изговарянето им. Произнасянето на съгласните букви в различни словосъчетания при пеене е затруднено поради тяхната беззвученост. Те се чуват/усещат, отразяват се от съзнанието като малки въздушни експлозии на звука в края на думата. За да бъдат пълноценно изговорени/изпети съгласните букви/звуци се изисква особено изпълнителско отношение към тях и постигането на специфична изпълнителска техника. Изключително важна е ролята на езика и неговата непрекъснато променлива позиция – в пряка зависимост от широките и тесни вокали, от звучните и беззвучни съгласни, от многообразието на тяхното комбиниране в текста. Неговата задна част фактически отваря или затваря устната кухина. Когато пеем видовете вокали тя се отваря по съответния начин. А затварянето е свързано с изпълнението на съгласните. Оттам и промяната в позицията на езика. Озвучаването на съгласните букви/звуци се реализира в тяхната неизбежна/задължителна/постоянна връзка/комбинация с вокалите. Представени са упражнения за правилно положение/позициониране на езика при пеене.

Класическата вокална техника е с абсолютен приоритет в операта. Но на същата професионална база се реализира и пеенето

в оперетата, като доста често се търсят различни смесени ефекти – нюанси (гърди, микс, говор), с цел обогатяване характера на съответната специфична роля. При по-съвременния жанр – мюзикъла, се получава друг микс от гласово-постановъчни форми. Докато в центъра на гласа звучи класическата постановка, в ниския регистър пеенето е съвсем гърдно, а високият регистър е с определено „поп” звучене (малко на гърло). В мюзикълите е типична употребата на микрофонна техника, която улеснява певците, но изисква професионална подготвеност в този аспект.

3.3. Развитие на музикално-изпълнителските и общите артистични способности

С какъвто и друг инструмент да бъде сравняван, дори и чрез неизброимите възможности за комбиниране, които ни предоставя техниката – като напр. компютърната обработка, на имитирания човешки глас винаги ще му липсва изразителния лакмус – *душата*. Но как точно се комбинират в човека *глас* и *душа*, досега никой учен не е могъл да обясни. За да се изградят в хармония и във възможно най-висока степен музикални и вокални качества у младия изпълнител е добре обучението да започне от ранна детска възраст. Педагогът трябва с много търпение и грижа, с точно изградена индивидуална концепция, да работи за правилното вокално развитие на детето. Този процес се разгръща в практически неограничен период от време.

Работата с гласа развива неговите качества: тембър, височина, сила, вокална техника и физическа издръжливост. По природа музикалната даденост у всеки е различна (различен коефициент на музикалност), ето защо музикалното обучение и развитие е с различен старт. На по-късен етап вече професионалното развитие е съпътствано и се балансира от постигнатата активна слухова култура и от натрупаната теоретична грамотност – общи музикални знания от обучение по солфедж и елементарна теория. То се провежда с други педагози в извънкласни занимания, но дава преки резултати при пеенето. Затова ние насърчаваме родителите да

търсят тези възможности за развитието на децата в музикалните школи и частно обучение. Разбира се, солфежната работа продължава в процеса на изграждането на ролята. Овладеяването на някакъв музикален инструмент по време на обучението на бъдещия актьор в музикални спектакли може в значителна степен да подпомогне: развитието на слуха, артистичността в изпълнението, комуникацията с партньорите и публиката. Да не забравяме, че **едновременноните занимания с повече от едно изкуство натоварват изключително малките артисти. Педагогът и родителят трябва да имат ясна представа доколко детето може да съвместява повече дейности. Не трябва това да е за сметка на неговата физическа и психическа издръжливост.**

Интелектуалното развитие на детето безспорно си остава от решаващо значение, освен отбелязаните природните дадености или провежданото обучение с глас или с инструмент. В едно колективно изкуство, каквото е музикалният театър, най-често децата са с различно интелектуално ниво. По-будните и бързо учещи напредват съответно и по-бързо, с тях се работи много по-лесно. Не бива да се допуска обаче, другите да изпитват притеснение или спотаена обида от по-бавното/трудно усвояване на музикално-сценичните умения. По-малко можещите трябва деликатно да бъдат импулсирани, за да се събуди стремежът им да достигнат нивото на другите. Според достигнатото от децата изпълнителско ниво, след точна оценка на степента на развитие на техните гласови и актьорски данни, педагогът преценява коя сценична роля би била най-подходяща в конкретния момент за изпълнение.

На базата на: установена форма на продължителен контакт с музиката, усвояемост на музикалните знания, развитост на творческите дарби, емоционална изява на личността, постоянният контрол и самонаблюдение, се активира качествността на художественото мислене у детето. То добива умения да прилага този контрол и развива собствен критерий за индивидуалните си възможности при изпълнението. Практиката в обучението на децата показва, че придобиването

на сценичните навици трябва да върви едновременно с работата над усъвършенстване на техния глас. Дисциплината на чувствата също е в сферата на интелектуалния самоконтрол. Съзнателно управляваната дейност се опира на създадените у него специфични мисловни връзки за съобщителна и аналитична информация. Индивидуалната способност за правилна оценка е качество на мисленето и е резултатна форма на образователния процес.

При децата-певци ясно се разграничават **основните – общохарактерни проблеми**, от индивидуалните, които всяка личност представя. В групата на общохарактерните проблеми най-често наблюдавани са затруднения, изходящи от: **базисна музикалност; правилно дишане; певчески регистър; активна артикулация; артистичност. Индивидуални проблеми**, които пряко се отразяват на художественото изпълнение: **персонални проблеми на дикцията; неразгърнатост на актьорските заложби; недостатъчна пластичност/танцувалност; ниско ниво на физическа издръжливост; психическа лабилност/неустойчивост; неумение за боравене със сценични атрибути; недобро партниране; сценична недисциплинираност.**

Общохарактерните и индивидуални проблеми са разгледани в изброената видова последователност на трудностите и са подкрепени от съответни практически примери от музикално-сценичната практика на децата от театър „СветЮлка”.

Важни знания за словото се натрупват у децата чрез конкретни обучителни програми и практикум, който е част от тяхното сценично обучение. Добрите езикови познания са цел в образователната работа с актьорския състав.

Както вече казахме, освен певец, на сцената детето е и действащ актьор. Всеки изпълнител трябва да носи в себе си *сценично обаяние* – това са преди всичко природни данни, плюс умението да се владеем на сцената, да предизвикаме симпатия у зрителя. Движението по сцената, стойката, жестовете, всичко което прави действието да изглежда непринудено, трябва да ангажира

вниманието на зрителя, за да се получи внушението от цялостното либретно съдържание. Думите не бива да се илюстрират с жест, но с един добавен жест към думите могат да се нарисуват цели картини. **Въпросът е да се намерят правилните пропорции доколко сценичните жестове се вписват добре и точно към изграждания в конкретния момент от изпълнителя сценичен образ.**

И за изпълнителското и за актьорското майсторство се изисква изработването на съответните техники. Сценичното майсторство се придобива, но за него са нужни също теоретични познания за основни правила на актьорското поведение, които след това да станат обект на продължителни практически занимания.

Благодарение на *творческия интелект*, се съхраняват, развиват и прилагат природно заложените умения и придобити знания, необходими за творческия процес. *Според показанияте от детето възможности* във всеки обучителен момент, се възлага съответно подходяща роля, с цел да се постигне най-добрата му изява. Ако преценката на педагога не е правилна, несправянето със задачите може да нанесе непоправима вреда върху неговата психика, да остави трайни негативни следи в съзнанието му.

При работата с деца трябва да се има предвид доколко е развита тяхната *способност за активно творческо съсредоточаване*. Практиката показва, че децата се изморяват бързо от активността на мисловния процес по време на репетиции, тъй като тяхното внимание се разпределя върху повече от един предмет, което изисква повече и по-сериозна психическа ангажираност/ задълбоченост.

Изключително важен за добрата актьорска игра е удобният мизансцен и физическият комфорт на изпълнителя. По време на пеене и игра, жестът, мимиката и пластиката трябва да бъдат обединени смислово и емоционално. Мизансценът е пространствено-двигателното поведение на сценичния образ. Той задължително

трябва да е съобразен с индивидуалните физически и психически възможности на децата-артисти. Именно затова, задача на режисьора е да мотивира, коригира и балансира енергийното и емоционално поведение на актьорите, да разположи и организира правилно двигателните преходи на сцената и да определи смисловите акценти в развитието на действието.

3.4. Основи на танцовите движения и развитие на физическа издръжливост

Има една област в изкуството, която не може да съществува без музика – танцът, хореографията. Затова когато произнасяме думата танц, в съзнанието ни първо възниква винаги характерната за него музика, а може да се каже и асоциацията с неговия музикалния образ. **Танцуването е важно и съществена част от актьорската работа на сцената. Танцът всъщност е изразено движение в ритъма на музиката. Ненарушимо е единството между танца и пантомимата. Това е комплексно изкуство, което се базира на редуване на техники и тренинг. Мимическите изражения са неотделими от пантомимичната изразителност на танците. Разбира се, сценичното приложение на жестовите и мимиките е далеч по-сложно за изразяване от децата. Желателно е педагогът подробно да разясни важните моменти, в които мимиката да бъде акцент в художественото представяне на героя.**

Пластичните и танцови умения изискват специализирана подготовка в зала с балетен педагог. Необходим е постоянен и фиксиран редовен тренинг за усвояване на видовете танцови техники. Изискано и пластично поведение, определяно като танцова култура, се постига благодарение на уменията, на продължителна практика и натрупан сценичен опит. Тази постоянна репетиционна дейност е прекия път към развитието и на обща физическата издръжливост – танците по същество са активно физическо натоварване. **Физическата издръжливост е необходимост, за да може децата-изпълнители да издържат на напрежението, респективно на натрупването на умора, при**

участието им в цялостен спектакъл. Ако от педагога бъде констатиран недостиг от обща физическа издръжливост, тя може да бъде компенсирана с комплекс от други подходящи физически упражнения.

Пластичните изисквания към солистите, към участници в хоровите и танцови епизоди непрекъснато се увеличават в образователната репетиционна дейност, за да се постигне комплексния успех в изграждания спектакъл.

Чрез опознаването на естествените реакции и пластичните изразни възможности на тялото, децата се запознават с тях, запаметяват ги и могат да ги приложат в творческата си изява. Например, чрез комуникативните способности на отделните части на тялото – ръце, шия, рамене, гръб, крака; чрез мястото и начина на седене, положението на главата и тялото се обогатява актьорската им игра. Понякога смисълът на жеста е толкова категоричен и изразителен/голям, че думите дори стават излишни. Педагогът обръща специално внимание на детето, че движенията и жестовете трябва да бъдат жизнено оправдани, естествени, да възникват в резултат на емоционалното състояние. Жестовете с ръце са особено изразителни и широкоспектрни. Различната им изразителност придава различен смисъл в актьорската игра.

В резултат на целенасочени, оптимално полезни и добре обмислени актьорски задачи и етюди в обучителния процес, децата-актьори могат да придобият необходимите за сцената специфични знания. Чрез тях те ще разгърнат своя потенциал от физически, пластически и творчески умения, които водят към цялостно актьорско и личностно развитие и представят тяхното психично израстване и обогатяване.

3.5. Работа в екип и овладяване на сценичното пространство

Работата в екип е важна част от музикално-сценичното изкуство. То е винаги колективно и затова няма как да не се

съобразяваме на сцената с нашите партньори. Колкото повече действащи лица има на сцената в момента, толкова по-изострено трябва да е вниманието на всеки изпълнител. В едно колективно изкуство е важен непрекъснатият **контакт с другите изпълнители** на сцената. **Песенето в ансамбъл** понякога се подценява, но то е доказателство за повече умения и за по-високи постижения не само при децата. Огромно значение за ансамбловото пеене имат личните качества на изпълнителите, техните вокалните умения, способност за слухов контрол и интелект.

В поднасянето на словесния текст на сцената също е особено важно взаимодействието с партньорите. При един монолог всеки сам е господар на времетраенето на неговото провеждане, изхождайки от своя темперамент, от умението да пресъздава чувствата си (по-бързо или по-бавно) и в зависимост от големината/дължината и важността на изговорения текст. Изпълнителят сам може да определя трайността на художествените паузи при неговия прочит. Докато при водене на диалог е много важно да се изчаква партньора и да не се прекъсва. Затова е задължително останалите действащи лица да знаят и неговия текст. Сработването с различните партньори се нуждае от предварителна подготовка и запознаване с различния темпоритъм в говора на всеки, който неминуемо отразява разликите в темперамента и характера, степента на артистична подготвеност.

Овладеяването на сценичното пространство преди всичко означава умение на всяка част от сцената да представяш/развиваш/постигаш изграждането на образната характеристика на героя. Неговата значимост не трябва да е зависима от моментното му сценично местоположение, публиката трябва да следва неговата игра от авансцената до страничните и крайни джобове на зрителното пространство. Необходими са много репетиции, за да се „обиграе” това пространство от артистите. Само по този начин може да се постигне съобразяване на игралната позиция с разположението на декорите, с реквизита, с оставащото му пространство за игрален или танцов епизод. Размерът на декорите в

детския музикален спектакъл е съобразен и с физическите данни (височина, тегло) на децата. Режисьорът е този, който поставя мизансцена да бъде удобен и да се разполага с достатъчно театрално време без да се получават нежелани паузи при придвижването по сцената. В репетиционна дейност се отработват движенията на сцената, свързани с необходимостта от пробягване на определено пространство, със скачане/подскачане, с големина на крачките при различната бързина на вървежа. Чрез тези движения се подчертават моментното емоционално състояние на героя, желаната бързина или флегматичност за изразяване на характера му, създава се възможност за достигане до определен предмет, включен в действието, или той да достигне до изхода от сцената и т.н. важни подробности от действието.

Владеенето на цялото сценично пространство е особено видимо при танците в един музикален спектакъл. Освен да се осигури достатъчно пространство за тях, трябва да се създаде възможност всеки изпълнител да не се чувства пренебрегнат, „забит“ само на заден или страничен план. Важна е и преценката на хореографа как да разгърне цялата танцова партитура в съответствие с декора, така че той да не създава допълнителни пречки при изпълнението на разнородните танцови фигури.

3.6. Нестандартни изпълнителски техники, нетрадиционни сценични атрибути и помощни средства

Пеене с микрофон. Развитието на съвременното музикално-сценично изкуство изисква овладяването на микрофонната техника при пеене. Независимо дали става дума за изпълнения от деца или от професионални актьори, тази технология все повече присъства в музикалната практика. Големите зали, в които най-често се представя оперното, оперетно и мюзикълно творчество, изискват сериозно озвучаване, за да може публиката спокойно да възприема сценичното действие при пеене, говор и оркестрови звучности. Това налага обучението по пеене в по-напреднал изпълнителски период да включва и изучаването на микрофонна техника, свързана с

фиксирана и свободна позиция на озвучаващите тела. Изборът на статичен или подвижен микрофон трябва да е съобразен с ролята на изпълнителя и с неговото придвижване по определения сценарий. Например при изпълненията на мюзикъли, за да може певецът-артист да бъде свободен в движенията си, да играе и танцува безпрепятствено, най-благоприятни са микрофоните брошка – закачена на дрехата, или с батерия с „пъпка” отстрани на лицето.

По време на обучението с микрофон се изяснява цялата проблематика при пеене и се овладяват необходимите изпълнителски умения. За да се получи добър микрофонен звук, се работи основно върху фразировката при пеенето, артикулацията и динамичното нюансиране. Педагогът трябва да е особено внимателен при следните ситуации: как детето контролира разстоянието от устата до микрофона; как го държи, когато е безжичен; дали реагира на възможните промени в емоцията на неговия глас; доколко чисто интонира; дали използва разумно и контролира чрез слуха си динамичната амплитуда на пеене; може ли да прави разлика кои шумове са паразитни и да ги отстранява. При сценичното поставяне на спектаклите задължително се осигуряват съответния брой технически проби с микрофонната техника.

Пеене със синбек. С напредването на техниката, по една или друга причина, доста често се използва пеене със синбек, което е на практика акомпанимент на звукозапис. Когато една художествена творба преминава през техническа обработка, независимо от нейния съвременен и практически повсеместно приложим квалитет, звукът подменя естествения си характер и своята резултатна форма като емоционално моментно постижение на музикантите. Тази звукова бленда може само да фиксира един изпълнителски вариант, който не подлежи на промяна, независимо от броя на концертните изпълнения. В този смисъл, само певческият глас, разположен върху синбека, може да предложи различни изпълнителски тълкувания и постижения. Но и тези възможности са твърде ограничени. Солистът не е свободен да промени например

пулсацията на ритъма, която вече е фиксирана в записа. Това го принуждава строго да спазва записаното темпо в синбека и, преди всичко, да разположи/разгърне изпълнението си в абсолютен синхрон с акомпанимента. Пеенето със синбек не е най-доброто решение, когато става дума за деца-изпълнители. Но няма спор, че това носи възможности за сценични атракции, за представянето на още неразвитите гласове в големи концертни зали, дава особено певческо-актьорско самочувствие и кара децата да се чувстват като техните идоли – звезди от поп и джаз музиката. В педагогическата практика с деца, пеенето със синбек започва чак след като певчески произведението е овладяно до възможното високо ниво. Този практикум не е подходящ за начинаещи певци и за началните обучителни възрастови групи.

Нетрадиционни сценични атрибути (*ветрило, корона, жезъл, бастун, поднос и т.н.*) Новите знания, които децата-изпълнители в музикално-театрални постановки трябва да придобият чрез използването на нетрадиционни сценични атрибути, са свързани със специфични умения при тяхната техническа употреба и с личното артистично и психическо поведение на сцената. Естествено, както всички жестове и поведение на сцената, носенето/употребата на различните атрибути също трябва да се изучи и отработи от малките изпълнители. От особена важност е децата да познават и пресъздават типични начини за употребата на заложените в сценария атрибути, което им се представя в предварителната подготовка за изграждането на съответната роля. Предложени са и разпознавателни модели за сценично поведение при употребата на различни атрибути.

Сценично облекло и изграждането на образа на героя. Облеклото и умението в носене на костюмите трябва да се изучава наред с научаването на съответната роля. Всички изпълнители трябва да изучават и танците, характерни за съответната епоха, съобразени с модата на дрехите и обувките.

Друг, често срещан, но необичаен сценичен костюм, абсолютно непознат като начин на носене и действия с него, е този

на определено животно. Понякога това създава известен дискомфорт за изпълнителя и затова е от изключително значение от какъв материал е направен. Спецификата на дадени сценични костюми може изключително да затрудни актьора в неговите взаимоотношения с останалите герои на сцената.

Сценичен грим. Разстоянието между публиката и изпълнителя на сцената е понякога толкова голямо, че пространството „поглъща” много от фините детайли на конкретната визия на образа. Всъщност с помощта на грима трябва да се подчертаят хубавите черти на лицето, да се прикрият/„тушират” недостатъците на изгражданата визия на образа. От особена важност са очите, устните, носа на изпълнителя. Прекалено многото детайли и подробности са нежелани, защото могат да претрупат образа. Обратното – насищане със строго характерен грим е необходимо при определена специфика на образа – напр. когато децата са превъплътени в образ на някакво животно. Очите са най-изразителният елемент от духовната визия на артиста. Независимо какви са те, изпълнителят на съответната роля може да бъде преобразен с помощта на грима. Представени са разновидности на възприятието, свързано с: **формата на очите**; с **формата на веждите** – която също може да изрази или да подчертае определен типаж и неговия характер; други характерни елементи/ белези на типизирания образ; **устните** – с тяхната различна изразност или оцветеност; **носът**, който има своята природна характерност, но може чрез изкуството на грима да бъде променян.

Разгледаните в тази глава на дисертационния труд компоненти на творческото развитие не изчерпват и други негови направления, които също водят до разширяване резултатните форми на обучителния процес. Представените основни, индивидуално обособени и анализирани компоненти, са от водещо значение и имат централна роля при педагогическата дейност за творческо изграждане на децата-изпълнители в музикално-театралните постановки.

ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Детското изпълнителско изкуство за музикален театър и мюзикъл е неизследвана област на публичните творчески прояви в изявите на деца на голямата артистична сцена. Това е изключително специфична и индивидуална изява на личността, която е в пряка връзка с общото музикално и цялостно артистично развитие и трябва непосредствено да се свързва с него. Специализираното вокално и актьорско обучение е строго индивидуално и е единствено възможната основа, върху която трябва да се гради развитието на актьора-певец за музикален театър.

Ранната и ускорена вокално-артистична подготовка с малките артисти дава положителни резултати и доказва правилността на заложените научни и практически аспекти в тяхното обучение. За да може детето да има на сцената творческо постижение, необходимо е то да развие в себе си чувство за художествена мярка и усет към красивото – т.е. да развива, обогатява и усъвършенства непрекъснато своите естетически критерии.

Това е смисълът на музикално сценичното изкуство за деца – да разгърне таланта на всеки изпълнител и чрез неговото обучение да му предостави щастливи изживявания на сцената. Но да не подменяме с разностранното обучение **основната – първа и крайна – цел на педагогическия процес – изграждането на най-високо ниво на съвършенството на пеенето**. Силата на вокалната интерпретация/художествено внушение не е заложена единствено в тембъра на гласа и в неговата звукова характеристика, а в художествените послания към публиката в залата, тяхната искреност и качественост.

От изключителна важност е педагогът да има верни критерии за целите на обучението и точна преценка във всеки момент за личното постижение на обучавания.

Нека обобщим още веднъж какво представлява ангажимента да си певец в музикално-театрални постановки –

това е да участваш в създаването и в творческия процес на представяне на синкретично изкуство, което ти дава възможност за творческа себеизява на сцената. Чрез него можеш да осъзнаеш/разбереш/усетиш какво представлява изпълнителската професия, певческата и актьорска интерпретация, да проявиш лично творчеството на сцената, да демонстрираш своя цялостен художествен потенциал.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- **За първи път се прави толкова обзорен преглед на детското изпълнителско изкуство за музикален театър;**
- **За първи път се представя цялостна концепция, в която е систематизирана проблематиката с изграждането на комплексни артистични качества у децата-изпълнители;**
- **За първи път се класифицират общохарактерните и индивидуални изпълнителски проблеми и се очертават техните граници на действие;**
- **За първи път се разглежда проблематиката на детската сценична игра, свързана с различната сложност при използване на видовете сценични атрибути и нестандартни изпълнителски техники;**
- **За първи път се представят конкретни проблеми на детската изпълнителска практика в музикално-театрални постановки и се определят педагогически подходи за тяхното преодоляване и отстраняване.**

ПУБЛИКАЦИИ

1. Райчева, Св., Аспекти от развитието на вокално-изпълнителското изкуство при децата, участници в музикално-театрални постановки // Годишник на шуменския университет „Епископ Константин Преславски” том XX D, 2016 г., с. 838-846

2. Райчева, Св., Развитието на певческите заложби у децата // „Музикални хоризонти” (под печат, април, 2017 г.)

3. Райчева, Св., Детското изпълнителско изкуство в света на музикалния театър, електронно списание „Музикален логос” ISSN 2534-8973 от 29.03.2017 г.

ДРУГИ ПУБЛИЧНИ ИЗЯВИ

1. Интервю в БНР с Цветана Тончева, Радио „Христо Ботев”
10.12.2015 г.:

<http://bnr.bg/hristobotev/post/100636524#duplicate=1>

2. Интервю в БНР с Албена Безовска, Радио България,
22.10.2015 г.:

<http://bnr.bg/radiobulgaria/post/100616198/operetnata-prima-svetlana-ivanova-kani-pochitatelite-si-na-praznichen-koncert>

3. Интервюта с Радостина Узунова Радио ClassicFM:
Премиерните спектакли на Детски музикален театър
„СветЮлка” „Мечо Пух” и „Буратино”, в предаването „Сутрешно
кафе” с Радостина Узунова, 7.06.2014 г., 6.06.2015 г., 11.12.2015 г.:
http://classicfm.bg/bg/broadcasts/view/6/sutreshno_kafe_s_radosti_na_uzunova/

4. Интервю във вестник „Втора младост” с журналистката
Миглена Борисова – год. XIII, брой 14 (628), 31.03.2014 г.

5. Интервю във в. „Минаха години” с журналистката Петя
Иванова – Година V. брой 6, 10.02.2014 г.

6. Интервю във в. „Минаха години” с журналистката Елиана
Митова – брой 44, 2.11.2015 г.

ХУДОЖЕСТВЕНО-ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ В ДОКТОРАНТСКИЯ ПЕРИОД

Подготовка и осъществяване на премиерни спектакли с детския музикален театър „СветЮлка”

Публикувани писма и мнения на зрители във в. „Съвременно
читалище” – Месечното издание на народно читалище „Д-р Петър
Берон – 1926 г.” брой 64, декември 2014 г. по повод спектакъла
„Буратино” – музика Петър Ступел

1. **„Пепеляшка”** 2015 г. – композитор Павел Васев
режисьор Юлия Кръстева, музикален ръководител Светлана
Иванова

<http://bnr.bg/radiobulgaria/post/100636834>

Интервю с Проф. Емил Янев по повод премиерата на
„Пепеляшка” и 10 г. юбилей на Детски музикален театър
„СветЮлка”, публикувано във в. „Съвременно читалище” –
Месечното издание на нар. читалище „Д-р Петър Берон – 1926 г.”
в. брой 70 2015 г.

2. **„Колкото повече, толкова повече”** 2016 г., по „Мечо Пух”
композитор Андрей Дреников

реж. Юлия Кръстева, муз. ръководител Светлана Иванова

3. **„Чудесата под дъгата”** 2017 г., композитори Е. Фролева и
Михаил Меерович

реж. Юлия Кръстева, муз. ръководител Светлана Иванова

Солистични изяви в премиери на Държавен музикален театър „Ст. Македонски”

1. **„Службогонци”** (2013 г.), композитор Парашкев Хаджиев
– в ролята на г-жа Шийкова, по случай 100 години от рождението
на Парашкев Хаджиев

реж. Марио Николов, дир. Юли Дамянов

2. **„Моята прекрасна лейди”** (2013 г.) , мюзикъл от Фредерик
Лоу и Алън Джей Лърнър – в ролята на Мисис Хигинс

реж. Димитър Шарков, дир. Юли Дамянов

3. **„Графиня Марица”** (2013 г.), композитор Имре Калман –
в ролята на Маня

реж. Марио Николов дир. Иван Кожухаров

4. **„Котаракът Шарл”** (2014 г.), композитор Жул Леви – в
ролята на Царицата

реж. Калина Ангелова, дир. Светослав Лазаров

5. **„Хубавата Елена”** (2015 г.) , композитор Жак Офенбах – в
ролята на Бахис

реж. Марио Николов, дир. Юли Дамянов

6. Участия в концерти в Германия, Австрия, Швейцария

7. **Юбилеен концерт „СВЕТЛАНА ИВАНОВА ВИ КАНИ”**
24.10.2015 г. – ретроспекция от играни роли в спектакли на
Държавен музикален театър „Стефан Македонски”, с участието на
всички солисти и състави на театъра

реж. Александър Мутафчийски, дир. Юли Дамянов

***Награда „ЗЛАТНА ЛИРА” за „ВИСОКИ ХУДОЖЕСТВЕНО-
ТВОРЧЕСКИ ПОСТИЖЕНИЯ В РАЗВИТИЕТО И
ПОПУЛЯРИЗИРАНЕТО НА ОПЕРЕТНИЯ ЖАНР”***

Участие в концерти – спектакли

1. **„От Виена до Бродуей”** (2013 г.)

реж. Марио Николов, дир. Юли Дамянов

2. **Новогодишен концерт** (2013 г.)

реж. Марио Николов, дир. Юли Дамянов

3. **„Вино и любов”** (2014 г.)

реж. Николай Априлов, дир. Юли Дамянов

4. **Новогодишен концерт** (2014 г.)

реж. Марио Николов, дир. Юли Дамянов

5. **Концерт посветен на 1. октомври – деня на музиката –
Класика, оперета, мюзикъл** (2016 г.)

Гр. Шумен – Къща-музей „Панчо Владигеров”

с участието на проф. Филип Павлов

6. **„Фантомите на оперетата”** (2016 г.)

реж. Димитър Шарков, дир. Юли Дамянов

7. **„Кикот”** (2016 г.)

реж. Александър Мутафчийски, дир. Юли Дамянов

8. **„Първоаприлска смехотерапия”** (2017 г.), композитор
Димитър Вълчев

реж. Александър Мутафчийски, дир. Юли Дамянов

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	3
ГЛАВА I Музикалният театър в България – част от културното развитие и образователна дейност	5
ГЛАВА II Певческото изкуство и физиологията на дишането	13
<i>2.1. Значение и функция на дишането</i>	13
<i>2.2. Гласов инструмент и гласообразуване</i>	15
<i>2.3. Пътят от говор към пеене и дикция</i>	18
ГЛАВА III Основни направления в обучението на деца за изпълнители в музикално-театрални постановки	20
<i>3.1. Правоговор и говорна артикулация</i>	20
<i>3.2. Техника на пеенето и вокална артикулация</i>	22
<i>3.3. Развитие на музикално-изпълнителските и общите артистични способности</i>	26
<i>3.4. Основи на танцовите движения и развитие на физическа издръжливост</i>	30
<i>3.5. Работа в екип и овладяване на сценичното пространство</i>	31
<i>3.6. Нестандартни изпълнителски техники, нетрадиционни сценични атрибути и помощни средства</i>	33
ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ	37
ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	39
ПУБЛИКАЦИИ	40
Други публични изяви	41
Творческа дейност	41