

Аспекти на детското изпълнителско изкуство в света на музикалния театър

Детското изпълнителско изкуство за музикален театър и мюзикъл е неизследвана област на творческите прояви 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. Подготовката на деца-артисти за детски музикален театър е сложен и дълъг процес. Музикално-сценичното изкуство, поради своя комплексен характер, изисква от изпълнителите да притежават музикални, гласови, актьорски, танцувални, пластически, физически и др. качества. Освен тях, децата трябва да имат силно желание и мотивация за обучение, за да могат да усвоят необходимия комплекс от сценични знания. Те се нуждаят от сериозна психическа устойчивост, за да преодоляват разностранната проблематика на видовете изкуства, заложили в това професионално направление. 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 индивидуалния талант.

Основните направления, в които трябва да се разгърне детският изпълнителски талант, могат да се обобщят в следните взаимосвързани и непосредствено зависими една от друга художествени дейности:

- **певческа** (*техника на пеенето и вокална артикулация*),
- **словесна** (*правоговор и говорна артикулация*),
- **комплексна театрално-музикална** (*развитие на музикално-изпълнителските и общите артистични способности*),
- **танцувална** (*основи на танцовите движения и развитие на физическа издръжливост*).

Творческият цикъл от дейности се допълва от други комплексни изисквания, изходящи от общите условия на сценичното проявление. Условно можем да ги определим като **специфични сценични изисквания** (*работа в екип и овладяване на сценичното пространство, нестандартни изпълнителски техники, нетрадиционни сценични атрибути и помощни средства*).

Овладеяването на изкуството на пеенето несъмнено е главният компонент при изграждането на бъдещия изпълнител в музикално-театралните постановки. Пеенето е художествена дейност, която изисква специална музикална и вокална подготовка. Практиката в обучението на децата показва, че придобиването на сценичните навици трябва да върви едновременно с работата над усъвършенстване на техния глас. Педагогът трябва с много търпение и грижа да работи за правилното вокално развитие на всеки изпълнител. Този процес се разгръща в практически неограничен период от време. Поради неговата изключителна сложност, трябва да се има предвид възрастта на обучавания и доколко той може да се справи с различните необходими дейности. Защото пеенето не е само интерпретация на музика с гласа, а е „процес, свързан с физическа и психическа заангажираност и натовареност.“¹

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 конкретно обучение. Само чрез планирана и последователно реализирана програма може да се постигне очакваното/възможно ниво на развитие на певческите умения. Те са пряко зависими от възрастта на обучавания, свързани са с неговите музикални и гласови възможности, с интелектуалното му развитие и способност за възприемане, зависят също от неговата дисциплинираност и постоянство в заниманията и др. важни/съществени/определящи фактори. Всяко музикално-сценично произведение изисква от детето-изпълнител да прилага съответна/специфична изпълнителска техника, която е във връзка с пресъздавания в спектакъла художествен образ.

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 за индивидуално вокално 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 неговото развитие и по този начин той да стане подвижен и услужлив инструмент за изразяване на конкретно музикално съдържание. Когато изпълнителят развие широко способностите си, той ще може спокойно да се справя с различните

¹ Йосифов, И. Трудният път към голямото певческо изкуство. София, Музика, 1988 г., с. 37

технически и интерпретаторски задачи и ще постигне качественост на своите сценични изяви. Целта на упражненията е постепенното овладяване на гласовия 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 за неговата комплексна дейност. 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 винаги с нови и различни предизвикателства.

Изключително голямо значение за процеса на обучение, а по-късно и за изявите в спектакли има музикалната, слухова, зрителна, емоционална и двигателна памет на изпълнителя. **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 качествеността на художественото мислене у детето. Детето 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.**

Добрата вокална постановка е основа и на техниката на говора. Тя помага да не се допуска натоварване на гласовия апарат в словесните сцени, което в следващи сцени от спектакъла да затрудни пеенето. Затова още в предварителната подготовка се поставят важни изисквания към овладяването и развитието на специфични театрални умения.

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. 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, накрая 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.

Редуването на епизоди с музика със словесни сцени намираме във всяко либрето. Тези две взаимосвързани страни от творческия процес са заложен в спецификата на оперетното и мюзикълно изкуство, в което пеенето и театралната игра са неизменна част от сценичното действие. Поради тази неразривна симбиоза на изграждащите компоненти, една от многото цели в обучението на малките изпълнители е да се постигне развитие на **общите артистични способности**.

Определена звукова емисия, артикулация и ясна дикция са абсолютно задължителни и при говор и при пеене, за да може съдържанието на текста да достигне до публиката. Ето защо, при децата задължително трябва да се започне работа върху дикцията, а по-късно – в зависимост от възрастта, да се активира и вокалната им подготовка. На практика това означава още по-голямо натоварване на гласа с нови специфични упражнения. Всеки, който постоянно развива своя *инструмент-глас*, може да се радва на неговата по-голяма физическа издръжливост.

На сцената детето освен певец 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. По време на пеене и игра, жестът, мимиката и пластиката трябва да бъдат обединени смислово и емоционално. *Жестовете* са душата на сценичното изпълнение. Най-малкото движение на лицето, веждите, очите, което се нарича мимика, всъщност е жест. Правилата на жеста и неговата изразителност са първооснова на актьорската игра. Някои хора погрешно свързват жеста само с движение на ръцете и краката и си представят, че театралността се състои в това да илюстрират думите на ролите си с избрани от тях движения. Твърде погрешна концепция и мислене, което се свързва с лош изпълнителски маниер. **Въпросът е да се намерят правилните пропорции доколко сценичните жестове се вписват добре и точно към изграждания в конкретния момент от изпълнителя сценичен образ.**

За да се представят по-пълноценно като артисти, децата трябва да бъдат насърчавани да изявяват своята емоционална същност, да се провокира непрекъснато тяхното въображение и фантазия, да се търсят всякакви възможности за обогатяване на речниковия им фонд и култура на речта, да се развива и обогатява образното им мислене. Как възниква и се формира у актьора сценичният образ, може да се каже само приблизително, защото вероятно това ще бъде само една част от продължителния и сложен процес за *развитие на актьорските умения*. 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.

Както почти няма поставени от природата гласове, защото за тяхната обработка се изисква огромна предварителна работа, така няма и „по природа“ свършени майстори на сцената, притежаващи висока актьорска техника. И за изпълнителското и за актьорското майсторство се изисква изработването на съответните техники, които могат да представят комплексно театрално-музикалните постижения.

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. 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.

Благодарение на *творческия интелект*, се съхраняват, развиват и прилагат природно заложените умения и придобити знания, необходими за творческия процес. *Според показанията 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.

Освен отбелязаните природните дадености или провежданото обучение с гласа, интелектуалното развитие на детето безспорно си остава от решаващо значение. В едно колективно изкуство, каквото е музикалният театър, най-често децата са с различно интелектуално ниво. По-бъдните 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.

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. Педагогът трябва винаги да има точна преценка кога настъпва умора в децата.

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 музикалният образ. **Танцувалното изкуство** е важна 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 жестовете 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.**

Музикалният театър е синкретично изкуство, в което с почти еднаква активност са застъпени музиката, словото и танца. Занимаващите се с този вид театър непрекъснато развиват своите качества в тези четири направления на сценичното изкуство с цел да се получи високохудожествен музикално-сценичен спектакъл.

Към специфичните сценични изисквания се отнася работата в екип. Музикално-сценичното изкуство 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, толкова от по-важно значение става непрекъснатият **контакт с другите изпълнители** на сцената. **Пеенето в ансамбъл** често 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.

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.

Развитието на съвременното музикално-сценично изкуство изисква овладеяването 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. 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. По време на обучението с микрофон се изяснява цялата проблематика при пеене и се овладяват необходимите изпълнителски умения. По една или друга причина, доста често се използва пеене със синбек, което е на практика акомпанимент на звукозапис. Изпълнението на живо е несравнимо с неговото представяне чрез съвременните саунд технологии. Когато една художествена творба преминава през техническа обработка 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.

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.

Сценичният грим е важно помощно средство в сценичната игра. Разстоянието между публиката и изпълнителя „поглъща” много от фините детайли на конкретната визия на образа. С помощта на грима този проблем може да се преодолее. Разбира се, трябва да се подчертаят хубавите черти на лицето и да се прикрият /„тушират” недостатъците на изгражданата визия на образа. От особена важност са формата на очите и веждите, различна изразност или оцветеност на устните, природната характерност на носа на изпълнителя. Когато едно детско лице е прекалено гримирано, то може да изглежда като гротеска, дори да се достигне до пародийност при възприемането на образа. 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. Има и случаи, при които гримът може да бъде съвсем стилизиран/олекотен с помощта на някакъв вид аксесоар – уши, нос, очила, гърбица, ако е част от костюм – корем, опашка, ръкавица-лапа и т.н.

Разнородните аспекти на музикално-сценичното изкуство изискват от децата-артисти да притежават необходимите изпълнителски възможности в областта на всички изкуства, които са заложили в творческия комплекс на спектаклите. 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 разнородното педагогическо обучение да се изградят във възможно най-висока степен универсални артистични качества у младия изпълнител. *„Най-големи успехи постига онзи педагог-възпитател, чиито възпитаници изпълняват онова, което иска от тях, като мислят, че правят всичко по собствено желание, по своя добра воля. Умът, тактът и, разбира се, талантът на педагога тук не могат да се заменят с никакви „правила на вътрешния ред“, с никакви „закони на дидактиката“.*²

² Кабалевски, Д. „Как да говорим на децата за музиката“ Изд. Музика София 1980 г. с 149

ЛИТЕРАТУРА

Ведър, Й. Вокалната педагогика и обучението по сценична реч, – В: Годишник БДК, т. 6, 1976

Великова, Ц. Й. Изкуството да възпитаваш таланти, изд. „Архимед2” ЕООД, София 2015

Йорданов, К. Психо-физически подходи в гласово-говорното възпитание на актьора, Издателско Ателие София 2007

Йосифов, И. Трудният път към голямото певческо изкуство, С., Музика, 1988

Кабалевски, Д. Как да говорим на децата за музиката, Издателство Музика, София 1980

Коненберг, Л., Грамер-Ротлер, С., Седемте степени на увереност, от които се нуждаят децата, Аквариус. С., 2007

Костакева, Мария. Проблемът за интерпретацията в музикално-сценичното изкуство, – Муз. хоризонти, 1974, № 6, с. 148-161

Назаренко, И. К. Изкуството на пеенето, С., 1975

Максимов, И. Вокална фонология. Наука за гласа, С., Музика, 1993

Мартинов, Д. Говорна техника, Издателска къща СТЕНО 2007

Матова, Б. Характерният танц. История, методика, практика. С., Типографика, 2008

Николова, Е. Методика на музикалното обучение за предучилищна възраст, изд. „НИКС ПРИНТ”, София 2004

Павлов, Ф. Система за проучване и оценяване на музикално творчество, създавано от деца – анализ и програмиране на възможното развитие в процеса на специализираното обучение, Булвест 2000, София 2005

Покровски, Б.А. Възпитанието на артиста-певец и принципите на К. С. Станиславски, – Муз. хоризонти, 1980, № 11 (бюлетин Музикално-изпълнителско изкуство), с. 7-13 (превод от „Станиславский – реформатор оперного театра”. Москва, Музыка, 1988)

Станиславски, К. С. Работата на актьора над ролята, С., НИ, 1977

Табакова, Ж. Танцът в оперетата и мюзикъла (Гледната точка на хореографа), С., ИИЗК. БАН, 2007

Тюлин, Ю. Н. Строение музыкальной речи, 2-рое издание. Москва, 1969

Херц, Йоахим. Танцът и сцената в музикалния театър, – Муз. хоризонти, 1980, № 2, с. 128-131

Щайнер, Р. Същност на музикалното и тоновото изживяване в човека, София, Издателско ателие Аб, 1920-1923

Ars Musica и изкуството на образованието. 90 години държавно висше музикално образование в България. С., Март 09, 2012

Bordman, Gerald. American Musical Theater, Oxf. 1992

Litton, Glenn-Smith, Cecil. Musical Comedy in America, New York, 1991

Kislan, R. The Musical. A Look at the American Musical Theater, 1980 by Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J.

Rosenberg, Bernard. The Broadway Musical – collaboration in commerce and art. New press

Източници от интернет:

www.znam.bg – Български портал на знанието

Google.bg – Фонетика на гласните звуци в българския език