

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФГБОУ ВПО

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского

Институт искусств

# **ДЕТСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ**

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**

**Филиппова Любовь Георгиевна**

**2014**

**Филиппова Л.Г.** Детские музыкальные спектакли: учебно-методическое пособие. - Саратов: 2014. - 32 с.

В пособии представлены результаты научно-практической деятельности по организации репетиционно-концертной работы в условиях постановки детских музыкальных спектаклей.

Для учащихся и студентов, преподавателей вузов, педучилищ и колледжей, общеобразовательных школ, лицеев, гимназий, дошкольных и дополнительных учебных заведений.

**Рецензент:**

Мещанова Любовь Николаевна,  
кандидат педагогических наук, доцент,  
заведующая кафедрой теории и методики музыкального образования  
Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Автор: Филиппова Л.Г., 2014

## Содержание

<b>1. ВВЕДЕНИЕ</b>	4
<b>2. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ</b>	
2.1. Историческое развитие русского театра	5
2.2. Приемы постановки детского музыкального спектакля	8
2.3. Организация интегративной театрально-творческой деятельности ребенка в условиях детского музыкального театра	17
2.4. Методические основы самостоятельной работы ребенка в процессе постановки детского музыкального спектакля	27
<b>3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	29
<b>4. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b>	30
<b>5. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ</b>	31

## 1. ВВЕДЕНИЕ

Театр – это такая кафедра,  
с которой можно сказать много добра  
Н.В.Гоголь

С незапамятных времен искусство театра сопутствует человечеству, потому что театр обладает исключительными возможностями правдиво и мудро отражать на сцене движение жизни человеческого общества. Сценическое искусство дарует зрителям ни с чем несравнимое чувство сопереживания, эмоционального соучастия в самом процессе творчества. Театр - особый и прекрасный мир, «волшебный край, страна и в этом мире всё необычно». Он призван, как говорила великая русская актриса М.Н. Ермолова, делать людей духовно и нравственно богаче. Сила воздействия, которой обладает театр, как самое живое искусство, вовлекает зрителя в творческий процесс.

Существует устойчивое мнение, что маленькие дети - все артисты. Точно можно сказать: не ВСЕ, Кто-то, и таких большинство, хочет и любит пообезьянничать, стремится привлечь к себе всеобщее внимание, но есть и такие, кто не хочет этого. Публичное творчество привлекает далеко не всех. Другое дело творчество вообще. Вот тут следует согласиться: все дети творцы. Но одни склонны к изобразительному творчеству, другие - к конструированию, третьи - к сочинительству, а четвертые - к чему-то ещё. Нельзя неволить неокрепшую творческую природу ребёнка, заставлять его быть на виду, если он не хочет этого. Нельзя ставить его в ситуацию, где он почувствует себя смешным и нелепым, хуже других. Но в то же время нельзя исключать ребёнка из общего дела, забывать о маленьком человеке, оставлять его в стороне. Для каждого нужно найти интересное ему занятие - то, в котором он может творчески реализоваться. Работая над конкретным представлением, можно разделить обучающихся на «артистов» и «группу обеспечения». Без группы обеспечения спектакль состояться никак не может, поэтому они такие же уважаемые участники действия, как актёры.

Как синтетический вид искусства, он удовлетворяет самые разнообразные эстетические запросы ребят, приобщая их к литературе, декламации, музыке, танцу, живописи, создавая для каждого юного актёра проявлять себя. Ещё 450 лет назад Я.А. Каменский настаивал на введении в учебных заведениях театральных представлений, видя в них «эффективное средство для изгнания душевной вялости и возбуждения живости». Воздействие театра волшебное. В процессе театральной работы у школьников пробуждается любовь «к искусству в себе, а не к себе в искусстве» (выражение К. Станиславского). Глубокое ощущение эстетических ценностей может страховать и ребёнка и педагога от банальности, вульгарности, то есть формировать хороший художественный вкус.

## 2. ТЕХНОЛОГИЯ ПОСТАНОВКИ ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

### 2.1. Историческое развитие русского театра

Русский театр зародился в глубокой древности. Первые шаги театра у славян, как и у других народов, связаны с различными обрядами. Так, перед охотой предки славян исполняли особые танцы. В других обрядах изображалось, как сеют, убирают и обрабатывают лен. Наблюдая за явлениями природы, люди думали, что это зависит от особого божества. Божество изображали Чучелом. Божеством мог быть и специально наряженный человек.

Проходили века. Со временем вместо божества стали изображать царя или воеводу, помещика или купца. Во всех этих обрядах, играх, праздниках постепенно начали выделяться люди, которые своим умением петь, плясать, рассказывать сказки, балагурить, играть на музыкальных инструментах привлекли всеобщее внимание. Это были первые артисты Древней Руси – скоморохи. Они рядились в специальные одежды, надевали маски, преобразались в другие существа. Изображали различные сценки. Такие сценки можно назвать первыми спектаклями народного театра.

В XVII-XVIII вв. на Руси одновременно существует театр народный и профессиональный. В XVII в. достигает своего расцвета искусство скоморохов. По словам М. Горького «они разносили во всей стране «лицедейства» и песни о событиях «великой смуты», о боях и победах и гибели Степана Разина». Против бояр и воевод было направлено представление скоморохов о холопах и боярине. Церковь и правительство боролось против скоморохов. По царским указам XVII в. они подлежали наказанию и ссылке. Музыкальные инструменты, маски ломали и жгли.

К XVII в. относится первое упоминание о представлениях кукольного театра. Главный герой народных кукольных комедий – непобедимый Петрушка. Большой популярностью пользуются представления с «ученым» медведем – «медвежья потеха».

К 70-80 годам XVII относится возникновение школьного театра России. Его организаторами были преподаватели духовной школы (впоследствии славяно-греко-латинская академия), а актерами – учащиеся.

Первые попытки устроить профессиональный театр в XVIII в. связаны с именем Петра I. В 1702 г. по его распоряжению в Москву пригласили труппу немецких актеров под руководством Кунста. Петр I хотел создать театр, в который могли бы приходиться все желающие. Такой театр должен был стать идеологическим защитником его преобразований. Но спектакли не пользовались успехом у москвичей, так как были составлены в основном из пьес немецких драматургов. В 1706 г. спектакли в Москве прекратились. В 30-50-х годах XVIII века в России побывало множество трупп – из Германии, Франции, Италии.

Одновременно в Москве, Петербурге и других крупных городах получил распространение театр «охочих комедиантов». Артистами в таких театрах были мелкие чиновники, учащиеся, грамотные ремесленники, рабочие, солдаты. Репертуар состоял из мелких сценок комического и фарсового характера. Театр «охочих комедиантов» объединял черты народного и профессионального театров. К середине 50-х годов XVIII в. уже существовала национальная русская драматургия А.П. Сумарокова и М.В. Ломоносова.

В 1756 году был подписан указ об образовании национального русского театра. Его

директором стал А.П. Сумароков. Однако ведущая роль в нем принадлежала выдающемуся театральному деятелю Федору Григорьевичу Волкову (1729-1763). Первые спектакли появились в 1750 г. в Ярославле. Вскоре на средства зрителей было выстроено театральное здание. Слух о спектаклях в Ярославле дошел до столицы. Актеров вызвали в Петербург, они составили основу труппы, открывшегося в 1756 г. русского профессионального театра. А за Волковым навсегда осталось данное ему В.Г. Белинским имя отца русского театра.

С 1756 г. и до конца XVIII в. русское театральное искусство развивалось исключительно быстро. Кроме государственных появляются частные профессиональные труппы, а также большое число любительских коллективов. Получает широкое распространение крепостной театр. Наиболее известные крепостные театры были в имениях Шереметьевых, Юсуповых, Воронцовых. В этих театрах, рассчитанных на вкусы аристократической публики, ставились чаще всего французские оперы, пышные балеты.

Вершиной развития драматургии и театра в XVIII в. стала комедия Д.И. Фонвизина «Недоросль». Здесь впервые остро и смело говорилось о пагубном влиянии крепостного права на все стороны жизни. Вобрав и развив лучшие черты народной театральной культуры, профессиональный русский театр достиг к концу XVIII в. такого уровня, который позволяет говорить о нем как о фундаменте всех последующих достижений.

Начало XIX в. – это годы героической борьбы русского народа с армиями Наполеона. На русской сцене того времени с огромным успехом идут пьесы, зовущие на борьбу за отечество, прославляющие подвиги героев во имя Родины. Большое значение в театральной жизни России первой четверти XIX в. имела деятельность декабристов. Декабристы требовали от театра правдивого изображения жизни, обличения крепостничества и самодержавия, пропаганды высоких гражданских идеалов, любви к свободе. Вопросы театральной эстетики разрабатывал А.С. Пушкин. Он отстаивал в русском театре принципы подлинной народности. Гениальными новаторскими произведениями этого периода были комедия А. Грибоедова «Горе от ума» и трагедия А. Пушкина «Борис Годунов».

В 1824 г. открывается Малый театр в Москве, а в 1832 г. Александринский в Петербурге. Эти два театра, по сути, и явились основой русской театральной культуры. Этапное значение для судеб русской сцены имела постановка «Ревизора» Н. Гоголя в 1836 г. Впервые театр с такой остротой и смелостью вмешивался в жизнь, стремился оказывать влияние на решение злободневных социальных проблем.

С появлением на сцене пьес великого русского драматурга А.Н. Островского в истории русского театра наступает новая эпоха. Драматургия А.Н. Островского – это целый театр. И.А. Гончаров писал А.Н. Островскому: «Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас, мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр».

Русский театр идет по пути утверждения правды, реализма. В 50-70-е годы XIX в. большое общественное значение приобретает Малый театр. Его роль в культурной жизни России чрезвычайно велика. Недаром Малый театр за его высокую просветительскую и воспитательную роль называли вторым

университетом. Он утвердил на сцене драматургию А.Н. Островского. После первой постановки комедии «Не в свои сани не садись» А.Н. Островский все свои пьесы отдает на сцену Малого театра.

В 80-90-е годы XIX в., после убийства народовольцами Александра II, усиливается наступление реакции. Цензурный гнет особенно тяжело сказался на репертуаре театра. Малый театр переживает один из самых сложных и противоречивых периодов своей истории. Основой творчества крупнейших актеров Малого театра стала классика. Постановки драм Шиллера, Шекспира, Лопе де Вега, Гюго с участием величайшей трагической актрисы Марии Николаевны Ермоловой стали событиями в театральной жизни Москвы. В этих спектаклях зритель видел утверждение героических идей, прославление гражданского подвига, призыв к борьбе с произволом и насилием.

Александринский театр в Петербурге в первые десятилетия второй половины XIX в. переживает наиболее трудный период своей истории. Большое влияние на судьбу театра всегда оказывала его близость к царскому двору. Дирекция императорских театров с пренебрежением относилась к русской драматической труппе. Явное предпочтение отдавали иностранным актерам и балету. Политическая реакция 80-90-х годов особенно остро сказалась на судьбе Александринского театра. Засилье бюрократов в руководстве театра пагубно влияло на его репертуар, делало театр далеким от прогрессивного общественного движения. И все же в эти годы Александринский театр был значительным явлением в художественной жизни России.

Уже с середины 60-х годов XIX века в России делались попытки организовать наряду с крупнейшими и старейшими императорскими театрами – Александринским в Петербурге, Малым в Москве – театры частные, иногда даже любительские. Передовые театральные деятели стремились противостоять реакционным влияниям и течениям, приблизить сценическое искусство к широким зрительским массам.

Во второй половине 80-х годов создаются народные дома, в которых обычно имелись и театральные залы. Особое место в истории передовых театральных коллективов конца прошлого века заняло Общество искусства и литературы, созданное в 1888 г. при участии К. Станиславского. Совместно с В. Немировичем-Данченко (1858-1943) – известным литератором, драматургом, театральным критиком и руководителем драматического отдела Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества – они основали Московский Художественный театр (ныне Академический театр им. М. Горького). Именно этот театр с наибольшей полнотой, последовательностью и новаторской смелостью осуществил те реформы в области искусства сцены, к которым стремились передовые ее деятели, начиная с А. Островского. Уже первый спектакль нового театра поразил современников. Это была постановка второй части драматической трилогии А.К. Толстого «Царь Федор Иоанович». Все было смело и необычно в спектакле – выбор пьесы, пролежавшей три десятилетия под запретом цензуры, правдивость воспроизведения исторического прошлого, замечательно разработанные массовые сцены, декорации и многое др.

Именно К. Станиславский и В. Немирович-Данченко дали подлинную сценическую жизнь драматургии А. Чехова. На сцене Художественного театра пьесы А. Чехова стали значительным событием в культурной жизни русского общества (пьеса

«Чайка»). Идеи, связанные с нарастанием революционного подъема в России, с еще большей силой звучали со сцены Художественного театра в постановках пьес М. Горького «Мещане» и «На дне». На сцене МХТа зритель видел и современные пьесы, и классику – Грибоедова, Гоголя, Островского, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Шекспира, Мольера, Гольдони.

6 ноября 1918 г. – знаменательная дата в истории театра. В этот день в Москве открылся первый в мире постоянный театр для детей. В Первом детском театре Московского совета шли спектакли театра петрушек, театра теней, марионеток, балета. Организатором и заведующей театром была Наталия Ильинична Сац. В 1920 г. Первый детский театр Моссовета стал называться Государственным и перешел в ведение Народного комиссариата просвещения. Поскольку у Детского театра не было еще своего репертуара, было решено инсценировать «Маугли» Р. Кипплинга, а драматургам заказать пьесы для детей.

В 1921 г. создается еще один театр – Московский театр для детей (ныне Центральный детский театр). В Московском театре для детей были поставлены первые пьесы о пионерах: «Будь готов!», «Пионерия». Большое место в спектаклях занимала музыка. Многие постановки этого театра композитор Д. Кабалевский назвал «насквозь музыкальными». В феврале 1922 г. сказкой Ершова «Конек-Горбунок» открылся Театр юных зрителей в Ленинграде. Ленинградский ТЮЗ создавал спектакли для школьников разного возраста.

В 1936 г. был создан самый крупный театр для детей – Центральный детский театр. 10 октября 1936 г. театр показал свою первую новую постановку – «Золотой ключик» А. Толстого (режиссеры – Н. Сац и В. Королев).

В 1965 г. оперой М. Красева «Морозко» в Москве был открыт первый и (пока единственный в мире) Московский Государственный детский музыкальный театр (руководитель и главный режиссер Н.И. Сац).

## 2.2. Приемы постановки детского музыкального спектакля

Постановка музыкальных спектаклей, несомненно, способствует решению самых разнообразных учебно-воспитательных и художественных задач в эстетическом воспитании подрастающего поколения.

Музыкальный материал сказок дает возможность усилить интерес детей к творческой деятельности и к музыке, в частности. Он также способствует расширению художественно-эстетического кругозора учащихся, совершенствованию их художественного вкуса.

В процессе постановки музыкальных спектаклей дети (участники) имеют возможность проявить свои творческие возможности и способности. К тому же процесс работы над спектаклем является одним из важнейших условий воспитания чувства товарищества и ответственности у детей.

Работа над постановкой музыкального спектакля способствует также решению таких задач, как:

- музыкальное развитие детей, совершенствование всех компонентов музыкального слуха (звуковысотного, ритмического, тембрового и т.п.) во взаимосвязи с певческим интонированием,

- совершенствование разных видов мышления, памяти, эмоциональной отзывчивости детей,
- формирование вокальных навыков,
- развитие элементов сценических умений и навыков.

Детский музыкальный театр - это форма **песенного музицирования, освоение репертуара в котором происходит путём импровизированного песенного распева**. Организация таких театров приобретает всё более массовый характер. Существование в дши детского музыкального театра может стать почвой для интенсивного развития индивидуальных творческих способностей исполнителей, занимающихся в нём, а также ядром эстетического воспитания в целом.

Детский музыкальный театр подразумевает возможность более ёмкого обращения к фольклору с выходом за пределы жанров, связанных с музыкой. В нём можно заниматься и народно-прикладным искусством (самостоятельным изготовлением костюмов, масок, практическим освоением орнамента), словесными и театральными жанрами народного творчества, например, создание театрализованных постановок.

Детский музыкальный театр (ДМТ) вовсе не должен превращаться в «концертную единицу», заполняющую собой обязательные мероприятия отчётного характера. Важна постоянная погруженность участников театра в сферу своего интереса – традиционное театральное творчество. В работе такого театра принимают участие исполнители в силу своих склонностей и способностей. Потому в процессе участия в детском музыкальном театре у детей развиваются не только навыки пения, танца, но и формируются актёрское мастерство, дикция, культура поведения, навыки общения, самостоятельность, ответственность, нравственность, патриотизм и многие другие положительные качества личности ребёнка.

Человек, введенный в театр, - это человек, открытый миру, с любопытством и творчески относящийся ко всем явлениям жизни, откликающийся на горе и радости других людей, принимающий и понимающий условный образный язык художественного воплощения действительности, способный перенять опыт предков и передать его другим поколениям. Именно такой человек является показателем высокой нравственности, образованности личности с богатым духовным внутренним миром и поэтому необходимо осуществлять работу в рамках театрального воспитания, так как в данной творческой деятельности дети получают разностороннее развитие своих способностей.

Для того чтобы эта деятельность стала продуктивной и заинтересовала своим творческим процессом участников коллектива, педагогу-руководителю, необходимо, прежде всего, грамотно организовать и спланировать поэтапно деятельность по организации и проведению занятий в ДМТ. Исходя из этого, мы можем говорить о том, что деятельность педагога по организации коллектива и репетиционная работа основывается на определённой системе, которая включает в себя несколько этапов. В данной работе мы выделяем четыре основных этапа, которые имеют свои цели и задачи, направленные на

решение их в совместной творческой деятельности актеров и руководителя ДМТ.

**Первый этап - это подготовительная деятельность.** Он включает в себя, во-первых, самоподготовку руководителя, которая основывается на теоретических знаниях и на практических навыках исполнительства музыкальных произведений. Это знания методики руководства ДМТ, музыкального творчества, манеры исполнения и диалекта исполняемых героев. Важным является владение навыками театральной постановки. Руководитель должен иметь подготовку в области истории и теории театра, уметь подобрать сюжет, определить состав актеров и т.д. Одним словом руководитель ДМТ – это театрально образованный педагог. Высокий профессионализм руководителя проявляется в его способности к импровизации, которая неизбежна в театральном творчестве. Профессионально значимым также является и организаторская деятельность в подготовительный период, целью которой на данной стадии оповестить детей о создании коллектива, заинтересовать и привлечь их в свой коллектив. Поэтому главными средствами в достижении поставленной цели будут являться средства информации, устной агитации и печати.

Так как ДМТ - это одна из форм работы художественной самодеятельности, то его функционирование может основываться на базе клуба, Дома культуры, в дши. Поэтому руководитель, совместно с администрацией того или иного учреждения готовит афишу о приёме в коллектив, проводит беседы непосредственно с будущими участниками коллектива, в которых рассказывает о жанрах музыкального творчества, разъясняет цели, задачи работы театра, порядок приёма в коллектив.

**На втором этапе** при знакомстве и прослушивании будущих участников очень важно правильно отобрать участников по их природным данным и профессиональным качествам. Руководитель должен выявить уровень их актерских и, обязательно, музыкальных способностей – интонационного слуха, чувства ритма, музыкальной памяти.

Проверять музыкальный слух у начинающих лучше всего в форме непринуждённой беседы, с тем, чтобы снять излишнее волнение. В ходе беседы можно получить необходимые данные об общем развитии будущего участника, его музыкальных интересах, кругозоре, причину прихода именно в этот коллектив, знании музыки, народных обычаев, традиций, обрядов. Это может выявить музыкально-эстетический вкус будущего актера. Затем следует предложить пропеть ему одну - две знакомые мелодии: правильное, без фальши, пение будет характеризовать наличие музыкального слуха. Однако неточное воспроизведение мотива не всегда означает отсутствие слуха, так как песня или инструментальная мелодия могла быть неверно заучена или поющий в силу волнения и отсутствия навыков владения голосом мог спеть фальшиво. Такие случаи в практике самодеятельности встречаются довольно часто, поэтому надо предложить спеть отдельные звуки или звуковые последовательности, проиграть их на инструменте или показать с голоса. Петь лучше на какой-нибудь слог – та, да, ма, ла, ту, ду. Это поможет более чётко

артикулировать каждый звук и установить наличие музыкального слуха. Чувство ритма можно проверить, простучав сначала сравнительно несложный ритмический рисунок с постепенным усложнением и попросив кандидата воспроизвести его.

Музыкальная память проверяется так же, как и музыкальный слух, только сыграть надо неизвестные поступающему фразы (один – два такта) и попросить пропеть их голосом. В ходе прослушивания необходимо учитывать чистоту интонирования, естественность звукоизвлечения, манеру пения, владение дыханием, то есть определить способности к выразительности исполнения, умению донести содержание, смысл песни. Учитывая специфику жанра, в частности зрелищность, руководитель так же выясняет, какими дополнительными средствами фольклорного исполнительства владеет участник: умеет ли играть на народных инструментах, красиво держаться на сцене, танцевать – с целью определения потенциальной возможности сценической, пластической выразительности.

Следующим ответственным моментом при работе в ДМТ, является правильное распределение участников по ролям и партиям. Это необходимо для того, чтобы подготовить участников коллектива к разделению по партиям. Но на начальном этапе следует использовать для разучивания самые простые одноголосные песни, так как работа по голосам – очень сложный процесс и может осуществляться только тогда, когда певцы научатся интонационно точно и самостоятельно исполнять разучиваемые песни.

Когда ДМТ сформирован и руководитель определил для себя основное направление работы, проводится организационное собрание самодеятельного коллектива, на котором руководитель разъясняет участникам цели, задачи, порядок и формы работы ДМТ.

В практике деятельности фольклорных театров встречаются руководители – «диктаторы» и руководители – «либералы». Одни подавляют всякую инициативу участников коллектива, другие полностью уstraняются от организационных вопросов, занимаясь только творческой работой. Лучше всего стремиться к демократическому стилю руководства, в котором сочетаются строгость и доброжелательность по отношению к участникам.

Таким образом, мы выявляем важность правильного проведения организационного оформления коллектива, которая определяется тем, что именно здесь закладываются основы создания добрых традиций, благоприятного психологического микроклимата, атмосферы товарищества, формирования межличностных отношений участников и управления этим процессом, развитие общественных начал. Иначе говоря, создаются условия для многогранного воспитательного воздействия на личность, для формирования высоких эстетических вкусов, нравственного поведения, культуры общения творческой активности.

Рассматриваемый подготовительный этап, со своими особенностями по организации коллектива формирует с самого начала взаимоотношения между участниками и руководителем, дисциплину, систему занятий и творческую

деятельность, что влияет на продуктивность учебно-воспитательной работы и репетиционного процесса.

Учебно-воспитательная работа – это составная часть и непереносимое условие жизни любого самодеятельного коллектива. От её качества во многом зависит исполнительский уровень, стабильность, перспективы творческого роста фольклорного театра.

Цель учебно-воспитательной работы состоит в формировании музыкального вкуса участников фольклорного театра, воспитании их нравственных и эстетических чувств. Таким определением цели мы хотим подчеркнуть важность учебно-воспитательного процесса в самодеятельном коллективе, мировоззренческий аспект всей работы по воспитанию эстетических чувств и взглядов, что особенно ценно для деятельности театра. Само понятие «учебно-воспитательная работа» раскрывает две стороны этого единого процесса: обучение и воспитание. Это означает, что руководитель, обучая определённый жанр театрального искусства, имеющего свой специфический язык, свои творческие закономерности, формирует эстетическое и гражданственное мировоззрение, художественный вкус, идеалы участников фольклорного театра.

В содержание учебно-воспитательной работы из всех накопленных исполнительской и педагогической практикой сведений отбираются лишь те, которые необходимы для организации учебного и творческого процесса в каждом конкретном случае, и здесь нужно исходить из задач, которые решает самодеятельный коллектив, из педагогической целесообразности.

Основные направления учебно-воспитательного процесса взаимосвязаны, поскольку в самодеятельном коллективе, в отличие от учебного заведения, воспитательный процесс непосредственно связан с исполнительской деятельностью и всецело подчинён ей. Здесь учебные и воспитательные задачи решаются непосредственно в процессе подготовки произведения к исполнению, а теоретические сведения даются в ходе подготовки репертуара, разучивания конкретных произведений.

Приступая к **третьему этапу** репетиционной деятельности необходимо помнить, что **репертуар** является основой творческого роста самодеятельного коллектива и важным средством идейно-эстетического воспитания участников. Репертуар фольклорного театра зависит от местных традиций и уровня вокально-технической подготовленности участников коллектива. В основном он включает в себя танцевальные, плясовые, величальные, свадебные, календарно-обрядовые, любовные темы.

Отбирая произведения для творческой деятельности ДМТ, нужно иметь в виду насколько содержателен сам драматургический, поэтический, музыкальный материал, над которым будут работать участники и насколько данный материал способствует развитию творческих способностей исполнителя, то есть насколько совершенствуется техническое мастерство, воспитывает чувство формы, навыки театрального исполнения. При этом руководителю важно раскрыть идейно-художественную ценность той или иной постановки. Для активности восприятия произведения нужно показать яркость,

красоту, богатство, самобытность образов. Художественная подача материала повышает эмоциональный настрой участников, что также способствует восприятию произведения, сопереживанию его содержания и осмыслению заложенных в нем нравственно-эстетических идеалов.

Систематическое накопление репертуара в течение всей работы в фольклорном театре предполагает выработку у участников устойчивых эстетических критериев в оценке произведений.

Основной формой занятий являются репетиции, в ходе которых участники получают теоретические знания, актёрские и вокально-технические навыки. Фольклорные занятия проводятся с участниками всех возрастных групп, без какого либо отбора. Оптимальное количество на занятиях в фольклорном театре – 12 – 15 человек. Большое количество участников целесообразно делить на две подгруппы, но не менее 10 человек в каждой.

Занятия желательно проводить в просторном, регулярно проветриваемом зале. Для выполнения творческих занятий удобно пользоваться мягкими объёмными модулями различной конфигурации. Необходимо также наличие музыкального инструмента (баян, гармонь) и аудио техники. Форма одежды должна быть облегчённая, обязательно удобная обувь.

Занятия проводятся два раза в неделю в утреннее или вечернее время продолжительностью от одного до полутора часов в зависимости от возраста участников. Индивидуальная работа и общие репетиции проводятся один раз в неделю не более одного часа.

Процесс занятий в ДМТ строится на основе развивающих методик и представляет собой систему творческих игр и музыкальных занятий, направленных на развитие психомоторных, актерских и музыкальных способностей исполнителей. Театральная игра в ДМТ – это шаг к искусству, начало художественной деятельности.

Таким образом, **театральная игра** в ДМТ, как сложный процесс, сочетающий в себе слово, танец и музыку, и рассматривается нами как последний – **четвёртый этап** репетиционной деятельности и основывается на активном участии актёра, который является не просто пассивным исполнителем указанием руководителя, а соучастником творческого процесса. Ход занятий характеризуется эмоциональной насыщенностью и стремлением достичь продуктивного результата через активное творчество исполнителя. Занятия проводятся в занимательной, интересной форме, основываясь на сюжетном построении.

Основным принципом развивающей деятельности руководителя является расширение возможностей исполнителя, то есть работа в «зоне его ближайшего развития», а не тактика доступности. В основу нашей театральной игровой методики положен индивидуальный подход, уважение к личности участника фольклорного театра, вера в его способности и возможности. Отмечая и поощряя каждую удачную находку, каждое новое решение творческой задачи, руководитель стремится воспитать в актёрах самостоятельность и уверенность в своих силах. Чем меньше запрограммированности в деятельности исполнителей, тем радостнее атмосфера занятий, тем больше удовольствие

получают они от совместного творчества, тем ярче и красочнее становится их эмоциональный мир.

Занятия могут быть построены по самым разным сценариям в зависимости от таких факторов, как время занятий, погодные условия, психическое состояние и настроение участников. Они могут начинаться с музыкальных и не музыкальных игр и упражнений – распеваний, или с занимательных игр, в результате которых исполнительский состав делится на необходимое руководителю для дальнейшей работы количество групп. **Успешность и результативность деятельности ДМТ, зависит, прежде всего, от взаимосвязи театрального и музыкального искусства,** поскольку без развития музыкальных способностей, без умения ритмично и выразительно двигаться, без определённых вокальных навыков добиться значительных результатов в данном творчестве невозможно. Поэтому на первом году занятий первоочередными задачами являются раскрытие актёрских, музыкальных задатков и способностей, а в дальнейшем большое внимание уделяется формированию культуры речи, техники народного пения, активизации познавательных процессов. Участники фольклорного театра учатся моделировать своё поведение, вспоминать и восстанавливать полученные знания, впечатления, ощущения и чувства. На втором году обучения и далее перед актерами ставятся более сложные задачи, увеличивается количество упражнений и творческих заданий, повышаются требования к качеству их исполнения.

Большую роль в творческом развитии актера **играет художественно-изобразительная деятельность,** поэтому необходимо взаимодействие с преподавателями изобразительного искусства, которые совместно с участниками фольклорного театра могут создать эскизы декораций и костюмов к театральной постановке. Актер должен понимать, что ДМТ – это искусство коллективное, так как создаётся усилиями всех участников творческого коллектива. И, например, в отличие от произведений живописи, литературы, которые создаются художником единожды, театральное искусство творится каждый раз заново в присутствии и при поддержке зрителей. Эта особенность фольклорного театра может быть понята участниками ДМТ только при условии неоднократного повторения спектакля в присутствии разных зрителей (дошкольники, школьники, родители и т.п.).

Создание спектакля – очень увлекательное и полезное занятие. Совместная творческая деятельность вовлекает в процесс постановки даже недостаточно активных людей, помогая им преодолевать застенчивость и зажатость. В ходе подготовки к спектаклю необходимо соблюдать несколько основных принципов:

- не перегружать актера;
- не навязывать своё мнение;
- не позволять одним исполнителям вмешиваться в действия других;
- предоставлять всем актерам возможность попробовать себя в разных ролях, не распределяя их среди наиболее способных.

При соблюдении этих условий участники ДМТ будут ждать каждой репетиции с нетерпением, работать с желанием и радостью.

Первая встреча с театральной постановкой должна быть эмоционально насыщена, чтобы пробудить интерес к предстоящей работе. Выбирая материал для спектакля нужно отталкиваться от репертуара фольклорных произведений, которые будут сопровождать театральную постановку, в соответствии с возрастными возможностями исполнительского состава, их знаниями и умениями. В тоже время важно обогащать жизненный опыт, пробуждать интерес к новым знаниям, расширять творческие возможности исполнителя. Но поскольку работа над музыкальным спектаклем очень сложный процесс, то важно распределить её на несколько периодов по нарастающей степени сложности.

**Первый период** работы над спектаклем связан с выбором темы или сюжета. Рассказ руководителя, художественные иллюстрации, прослушивание музыкальных произведений расширят кругозор, активизирует познавательный интерес участников. Очень полезно для развития воображения, умения фантазировать предлагать сочинять жизнь героев до начала спектакля, помогая разнообразными вопросами. Ответы часто служат толчком для появления новых вопросов.

**Второй период** предполагает деление спектакля на эпизоды. Исполнители пересказывают каждый эпизод, дополняя друг друга, и придумывают им название.

**Третий период** – это работа над отдельными эпизодами в форме этюдов с импровизированным текстом. Сначала участниками этюдов становятся самые активные участники коллектива, но надо стремиться, без принуждения, вовлечь в этот процесс всех членов коллектива. Зачастую мешает сравнительно небольшой словарный запас, который затрудняет свободное ведение диалога. Но постепенно, чувствуя поддержку руководителя, они действуют более естественно и уверенно, их речь становится разнообразнее и выразительнее.

**Четвёртый период** – знакомство с музыкальными произведениями, которые будут звучать в спектакле и сопровождать то или иное действие. Здесь необходимо информировать актёра о происхождении песни, специфике манеры исполнения, вокально-технических приёмах. Яркие музыкальные образы помогают найти соответствующее пластическое решение. Сначала разучивают песню, импровизируют движения под музыку и самостоятельно отмечают наиболее удачные находки. Затем, исполняя песню они превращаются в какой-либо конкретный персонаж, меняя походку, позу, жесты, наблюдая друг за другом.

**Пятый период** – это постепенный переход собственно к тексту спектакля. На репетициях один и тот же отрывок повторяется разными исполнителями, то есть один и тот же текст звучит много раз, что, позволяет исполнителю довольно быстро выучить практически все роли. Актёр, наблюдая за действиями в одной роли разных исполнителей, способен оценить, у кого это получается естественнее и правдивее. А руководитель, учитывая речевые,

пластические, актёрские возможности исполнительского состава, уже может наметить по два - три исполнителя, способных справиться с конкретной ролью.

**Шестой период** предполагает собственно работу над ролью. Основываясь на своём собственном опыте и памяти, актер может вспомнить ситуацию в своей жизни, когда ему пришлось пережить чувства, похожие на ощущения героев спектакля. Ни в коем случае не надо навязывать исполнителям логику действия другого человека или свои конкретные образцы поведения

Нельзя приказывать: «Испугайся» - или показать свой вариант действия. Это приводит к запрограммированности поведения. Можно подсказать, помочь ребёнку вспомнить какой-то жизненный эпизод, когда актеру действительно было страшно. Только в этом случае поведение на сцене будет естественным, подлинным. Очень важно добиваться взаимодействия с партнёрами, умения слышать и слушать друг друга и соответственно менять своё поведение.

Не следует предлагать заранее придуманные режиссером мизансцены и линию поведения каждого персонажа, они должны возникать по инициативе исполнителей, опираться на их творческое воображение и корректироваться руководителем. Разные составы исполнителей могут предлагать свои варианты, и некоторые наиболее удачные мизансцены целесообразно закрепить для дальнейшей работы над спектаклем. Добиваясь выразительности и чёткости речи, надо выявлять речевые характеристики героев. Кто-то говорит плавно, растягивая слова, другой – очень быстро, эмоционально, третий – медленно, уверенно, четвёртый – сварливо, пятый – сердито.

**Седьмой период** – репетиция отдельных картин в разных составах. Надо следить за тем, чтобы актеры не повторяли поз, жестов, интонаций других исполнителей, а искали свои собственные варианты. Необходимо учить участников фольклорного театра размещаться по сцене, не сбиваясь, не загораживая друг друга. Всякую находку, новое удачное решение необходимо отмечать и поощрять. Это с успехом делают актеры, которые в данный момент не заняты в репетиции.

**Восьмой период** – самый продолжительный по времени. В этот период проходят репетиции всего спектакля целиком. Если до этого актеры действовали в условных декорациях, с условными предметами, то теперь используются приготовленные для спектакля декорации, реквизит, а также элементы костюмов, которые помогают в создании образа. Репетиция идёт с музыкальным сопровождением, происходит уточнение темпоритма спектакля. Затянутость отдельных сцен или, наоборот, излишняя торопливость, скомканность делают спектакль не интересным для зрителей. На этом этапе закрепляются обязанности участников постановки в подготовке реквизита и смене декораций. В зависимости от возможностей и подготовленности коллектива количество общих репетиций всего спектакля может быть от трех до пяти.

На основании выше изложенного, мы можем констатировать, что процесс репетиционной деятельности проходит ряд этапов:

- **первый этап** подготовки и организации коллектива, который закладывает основу при создании ДМТ. На данном этапе руководитель нацелен

оповестить о создании коллектива, заинтересовать и привлечь их в свой коллектив;

- **второй этап** прослушивания кандидатов, где важно выявить кругозор, актерские и музыкальные способности и интересы, вокальные данные претендентов для наиболее эффективной деятельности ДМТ при изучении художественного и музыкального материала и работы над постановкой спектакля;

- **третий этап** в продолжение второго выполняет главную роль всего репетиционного периода, так как именно здесь происходит сам творческий процесс разучивания текста, песен, приобретения навыков ансамблевого исполнения и приобщение участников коллектива к театру и музыке;

- **четвёртый этап** в работе над спектаклем необходим для развития актёрских способностей: предполагает умение правильно использовать жест, мимику, интонацию, так как выступление ДМТ - это всегда живописная картина, где каждый является актёром со своей ответственной ролью

### 2.3. Организация интегративной театрально-творческой деятельности ребенка в условиях детского музыкального театра

Одной из увлекательных форм работы является ДМТ, куда можно привлечь широкий круг людей, имеющих различные интересы. Несомненно, что, принимая участие в театральных постановках, они приобщаются к искусству, поскольку искусство, в том числе и искусство театра, развивает не только «специфическую», художественную способность, что само по себе уже важно, но и творческую способность, которая реализуется в любой сфере человеческой деятельности», так как оказалось, что развитие познавательных способностей (интеллекта) человека связано с его интересом к искусству, с накоплением искусствоведческих знаний, расширением круга художественных впечатлений, тогда как их творческие проявления человека во всех областях знания, в том числе и в области точных наук в значительной мере соотносятся с художественно-творческими способностями.

Зачастую связь с театром традиционно осуществляется через эпизодичные, отдельные посещения профессионального театра и театральную самодеятельность. Занятия в самодеятельном театре предполагают развитие творческой инициативы и творческой активности, индивидуальных актерских и музыкальных склонностей и способностей участников в процессе систематических занятий.

Занятия в ДМТ - это не только удовольствие, но и труд - творческий, увлеченный, требующий настойчивости, готовности расширять свои знания и совершенствовать умения; направленный на достижение определенного результата, требующий пытливости, инициативы, умения преодолевать трудности.

Практическое знакомство исполнителей с действием как основой театрального искусства имеет общеобразовательное значение. В театральном действе исполнители должны ставить себя в положение вымышленных героев,

целенаправленно действовать в сценических условиях, раскрывать характер доступных им образов и содержания действия.

Начальный этап театрально-музыкального образования осуществляется в нескольких направлениях: ДМТ выступает как фактор развития «базовых качеств личности», в результате происходит ориентация на театральное творчество, в котором сочетаются действие, слово, музыка и танец.

Развивающая функция театрально - музыкального искусства проявляется в зависимости от возраста и характера театрально-творческой увлеченности участника. Для многих людей характерны интуитивно-целостные проявления, которые базируются на их природной художественной предрасположенности к театрально-игровой деятельности. Поэтому начальный этап обучения мы связываем, прежде всего, с играми, знаниями, полученными ранее в области музыки, литературы, истории и др. Именно синтетический, обогащающий аспект в изучении первых основ искусства в наибольшей мере способствует целостному художественному постижению произведения.

Задачи приобщения исполнителей к театральному искусству определяются общими задачами эстетического воспитания, поскольку каждый вид искусства, располагая особыми средствами влияния, может внести свой вклад в общую систему эстетического воспитания.

Искусство музыкального театра - это искусство действия, присущее всем видам и жанрам театрального искусства. Вместе с тем, музыкальный театр - искусство синтетическое, поэтому может оказать на актера многостороннее воздействие: это звучащее слово, это пластика, движение и действие актера, его костюм, грим, манеры, стиль поведения; это музыка, цвет и свет; это изобразительно-пространственное искусство сцены. Поэтому в процессе работы важно развивать у исполнителей способность эстетически воспринимать спектакль как целостное произведение искусства, оценивать выразительное значение отдельных его компонентов (актерского исполнения, пластического, цветового, пространственного, изобразительного и музыкального решения) в связи с общим идейно смысловым замыслом. Восприятие искусства и активное творческое проявление себя в нем — взаимосвязанные процессы. Говоря о работе, связанной с решением многообразных художественно-образовательных и воспитательных задач в процессе познавательной деятельности, можно отметить значение активных творческих форм занятий - импровизаций на тему, проигрывания определенных сцен, творческое воссоздание, домысливание тех или иных сценических ситуаций и т.д. Еще не разработано единой системы приобщения к театральному искусству, хотя его воспитательное значение общеизвестно, поэтому активная и значительная роль в развитии интереса к театру, отводится дши.

Общевоспитательная значимость театральной самодеятельности обусловлена, прежде всего, тем, что развиваемые в процессе занятий способности представляют собой сочетание очень разнообразных по характеру свойств и качеств: способности к созданию образов, воображения в соответствии с замыслом и вместе с тем инициативности, подвижности

воображения; яркости сопереживания, увлеченности замыслом со способностью к его критической оценке; сочетания чувства словесного ритма с музыкальной выразительностью, с гибкостью действия и движения. Развитие такого комплекса, такого качественного сочетания способностей предоставляет возможность актеру активного проявления себя в целом ряде различных видов деятельности на протяжении всей жизни. При этом необходимо иметь в виду, что для занятий необходимы и более общие способности: внимание, наблюдательность, способность анализировать и обобщать свои наблюдения, волевые качества, эмоциональная отзывчивость в сочетании с любовью к труду. Соответственно, занятия в коллективе ДМТ могут способствовать развитию всех этих способностей, которые и проявляются в интегрированной театрально-творческой деятельности участника музыкального театра.

Вместе с тем необходимо отметить еще один важный аспект. Для каждого исполнителя спектакль связан с особым состоянием, которое и побуждает его к участию в театрализованном действии. Это состояние — ощущение радости, бодрости, приподнятости духа. Анализируя пути реализации праздничного состояния, и превращения его в театрализованное действие, как особого вида социально-культурной деятельности, мы уделяем много внимания феномену праздничного общения. Установка и психический настрой личности каждого участника фольклорного спектакля являются основой праздничного общения. Они актуализируются в сходном комплексе ожидания и создают общность отношения к событию.

В практической работе над музыкальным спектаклем мы выделяем несколько основных этапов, которые соответствуют схеме, представленной в первом разделе главы, в содержательном и методическом аспектах, но более обобщенно.

1 этап – подготовительный: выбор тематики спектакля, разработка сценария, распределение ролей и т.д.

2 этап – постановочный.

3 этап – показ спектакля.

Рассмотрим этапы работы в ДМТ подробно.

**На подготовительном этапе**, прежде всего, происходит отбор материала спектакля. При составлении спектакля руководителю театра следует обратиться за консультацией к режиссёру, а если есть возможность привлечь его ещё раньше в период подготовки постановки. Режиссёр поможет драматургически выстроить сюжет, определить необходимые мизансцены, поставить смысловые акценты в тексте, разработать характер сценического поведения актеров при исполнении номера, вместе с художником продумать детали оформления.

При подготовке музыкального спектакля нужно помнить, что он должен идти по нарастающей линии так, чтобы восприятие зрителей поддерживалось усиливающейся «ударностью» эпизодов, то есть эпизоды, вызывающие бурную реакцию зрителей, следует исполнять ближе к концу спектакля. Само же завершение спектакля обязательно требует наиболее эффектной и впечатляющей «точки».

Отметим ещё одно важное условие построения постановки – принцип контраста. Руководитель должен заботиться о контрастности номеров. Соотношение контрастов и пиков, разрядок и переключений заставляют чередовать номера, обращаясь к тенденции облегчения программы по мере приближения к финалу. Стыки между сценами должны подбираться с большой осторожностью, чтобы помочь оттенить данные эпизоды контрастом. Рецептов такого сочетания дать невозможно. Каждая постановка, каждое выступление имеет свою специфику, и руководителю приходится всё время заново продумывать варианты исполнения в зависимости от содержания, места выступления, контингента зрителей.

Основные критерии, определяющие эффективность воспитательного воздействия театрального искусства на школьников заключаются в:

- соответствии спектакля возрастным особенностям актерского состава,
- высоком качественном уровне искусства,
- возможности включения данного спектакля в систему приобщения к искусству театра.

Например, в репертуаре для детей большое место занимают пьесы-сказки.

Создание замысла сюжета спектакля и его сценарно-режиссерского воплощения, имеет последовательные этапы, которые позволяют организовать и упорядочить весь процесс творчества.

В центре сценария находится человек или группа людей, которые являются коллективным героем, интересным для аудитории. Определение темы помогает сформулировать идею - основную мысль, которая помогает верной реализации цели спектакля.

Важным является развитие сюжета в сценарии, где зачастую конфликт разрешается на уровне борьбы идей. Четкое композиционное построение позволяет упорядочить логично изложенные события, включающие в себя: экспозицию (завязку действия), само действие, его кульминацию и развязку (финал).

Вступительная часть сценария дает необходимые сведения о предстоящем действии, его героях, жизненных обстоятельствах, вводит в тему, то есть осуществляется психологическая подготовка к восприятию спектакля аудиторией. Экспозиция органично перерастает в завязку-событие, с которого в сценарии начинается все действие, дающее толчок развитию всех последующих эпизодов. Экспозиция и завязка должны сосредоточить внимание аудитории, дать импульс героям (актеров) к потребности действия.

Завязка подводит участников театрального действия к постановке проблемы, задает тон действию, так как основное действие сосредотачивает в себе весь круг событий, о которых сценарист ведет речь. Каждый из эпизодов основного действия имеет свою внутреннюю композицию, законченное драматургическое построение. Логика развития основного действия не требует обязательной хронологической последовательности эпизодов, возможны наплывы, ретроспекция, но обязательна постепенность нарастания ритма основного действия, помочь этому должен сценарный ход, определяющий степень эмоционального воздействия каждого эпизода.

Идеальным является использование в сценарии одного хода, связывающего все эпизоды действия.

Высшей эмоциональной точкой развития основного действия является кульминация, заостряющая идею всего музыкально-театрального действия на поставленную проблему. Кульминация обычно перерастает в финал, который несет особую смысловую нагрузку, ибо подает идею в концентрированном виде. Здесь часто используют прием превращения действия в общее действие, разрушающее деление аудитории на зрителей и участников (хоровое исполнение песен, коллективное общение).

В ДМТ сценарий предстает как самостоятельное художественное произведение, как особая область художественно-педагогической деятельности, отличающаяся органически присущей ему синкретическим характером реализуемого действия.

Однако, сценарий - не только самостоятельное художественное произведение, но, главным образом, это особая область художественно-педагогической деятельности руководителя ДМТ, так как в практике постановки и показа спектакля для детей руководителем используются все типы активизации действия участников.

Развитие музыкального театрального творчества происходит через развитие воображения и фантазии, наблюдательности и внимания, через активизацию их исполнительских и художественно-импровизационных способностей. Это, по нашему убеждению, содействует как приобщению детей к музыкальному театру, так и их общему развитию - интеллектуальному, эмоциональному.

На этапе **постановки музыкального спектакля** деятельность руководителя фольклорного театра многофункциональна. Он является педагогом по актерскому мастерству, режиссером, хореографом, художником-оформителем и музыкантом.

Режиссерская работа предполагает погружение актеров в атмосферу игры, обучение самостоятельной работе над созданием образа, обучение самостоятельному выстраиванию событийного ряда роли.

Работа по подготовке танцевально-ритмических движений проходит через развитие чувства ритма, пластических возможностей, обучение средствам танца, характерных для создания образа действующих лиц.

Как художник-оформитель руководитель создает художественный образ спектакля средствами декоративно-прикладного искусства (оформление сцены, костюмы).

И, наконец, музыкальная работа имеет целью выражение средствами музыки характера представляемого персонажа и развитие музыкального слуха, музыкальных способностей, вокально-хоровых навыков.

Задачи, стоящие перед руководителем, весьма разнообразны, наиболее сложными и важными среди них являются: интерпретация произведения в контексте современности, построение системы отношений пространственно выразительных пластических средств.

Индивидуальность каждого актера-участника музыкального театрального коллектива, его психологическая и физическая подвижность, как и психология

зрительского восприятия, оказывает определенное влияние на постановку спектакля.

На первых занятиях происходит погружение исполнителей в атмосферу театра. Зачастую руководитель проводит беседу с исполнительским составом, анализируя их впечатления от просмотренных спектаклей, о том, что собой представляет фольклорный театр. Участники играют в предложенных этюдах, в которых они могут выразить себя в словах, движениях, пластике, музыке. По прочтении литературного произведения, выбранного для постановки, участники фольклорного театра могут попробовать себя в роли драматурга и постановщика. Так в соавторстве рождается пьеса. На этом же этапе участники могут делать заявки на роли. Руководитель внимательно их рассматривает. В зависимости от распределения ролей (по желанию исполнителей или по рекомендации руководителя) получаются два актерских состава. Один исполнитель может играть две роли в разных составах.

После распределения ролей начинается долгая кропотливая работа над созданием и воплощением образа. Исполнитель вместе с руководителем находит для своего героя привычки, походку, жесты, пластику. Следующим этапом в работе над образом является его музыкальное воплощение. Для своего героя необходимо представить музыкальную среду. В нее входит подбор лейт-тембра и лейт-темы. Эта работа проводится группами, и актеры сами предлагают музыку для образа. На этом же этапе разучиваются сольные номера, исходя из индивидуальных особенностей исполнителя той или иной роли. Практика показала, что не поющие актеры, которым с детства внушали, что у них нет музыкального слуха и голоса, находясь в образе того или иного персонажа, вполне справляются с музыкальными сольными номерами.

Особое место в подготовке музыкального спектакля занимает вокально-хоровая работа с исполнителями. Среди разнообразных творческих заданий в вокально-хоровом музицировании можно назвать следующие: выразительное произнесение текста разучиваемой песни, приближающееся к музыкальному интонированию, как бы ее рождение; поиски литературных произведений, родственных по образному строю разучиваемому сочинению и сравнение поэтической интонации с мелодическим строем, как перенос интонационно-речевого опыта исполнителя на различные формы музицирования; сочинение подголосков; окружение разучиваемой песни веером сходных, родственных интонаций, позволяющее произвольно формировать обобщенный образ мелодии, внутреннее слышание интонации данной песни (прием целесообразный, конечно, во всех формах работы на репетиции); активное включение в игровые ситуации, в диалоги - музыкальный "разговор"; сопоставление мелодий, отдельных музыкальных фраз на основе интонационного постижения. Наилучший прием, когда актеры, "проживая" текст песен (пропевая, проговаривая нараспев, вслушиваясь в него), рожают, созидают, творят свои варианты мелодий, часто приближающихся к авторскому замыслу. Порою у исполнителей ролей возникают достаточно оригинальные художественные решения.

Любой момент хорового исполнения должен проявлять себя как художественное явление, как образ. А так называемая работа над технической стороной должна выступать как рождение вариантов разного видения художественного образа. Конечно, такая работа возможна в случае, если музыкально-поэтическое содержание песни самоценно: художественно, динамично, образно, контрастно, целостно, если органична связь эмоционального тона текста и его интонирования. Создание у актеров внутреннего эмоционального состояния, адекватного тому, которое воссоздается в тексте, и позволяет приближать разучивание песни к художественному процессу.

Манера в любых видах исполнительской деятельности должна возникать естественно, как выражение индивидуального начала, личностного отношения к произведению. Именно чувству принадлежит инициатива в познании мира, поэтому в вопросе манеры первичным становится искренность выраженного чувства. Она и делает художественно оправданной саму манеру исполнения. А желание выразить это чувство адекватно своему представлению, желание быть услышанным и понятым и ведет к освоению средств выражения, то есть к формированию интегративных умений и навыков.

Неотъемлемой частью в создании образа являются костюм и грим. В самодеятельном фольклорном театре зачастую сами актеры работают с группой театральных художников под руководством руководителя, в результате чего создается внешнее воплощение характера.

Когда исполнитель уже ясно представляет свой образ, свободно в нем существует, начинается работа над групповыми этюдами. Задача руководителя на этом этапе состоит в согласовании характерности образа с ансамблевостью и координацией сценических действий. Тогда в групповой работе актеры чувствуют себя раскрепощенно, свободно взаимодействуют и в процессе игры легко импровизируют. Отметим, что участники могут заменять друг друга в других ролях.

Возвращаясь периодически к разбору отдельных сцен, следует определенное внимание уделять логическому разбору отдельных ролей, работе по развитию образных представлений, пополнению запаса жизненных наблюдений. На завершающих этапах уточняются идейно-смысловые акценты в развитии действия, в свете главной идеи спектакля уточняется линия поведения каждого персонажа, отбираются и закрепляются наиболее выразительные мизансцены, проверяется уровень вокально-хорового исполнения.

Тщательно оформляется сценическое пространство (сцена).

При последовательном соблюдении этапов репетиционной деятельности, результатом грамотной организации коллектива и плодотворной работы является **концертное выступление**. Ему всегда предшествует генеральная репетиция, на которой руководитель устраивает «прогон» спектакля в костюмах и со всем реквизитом, что поможет воссоздать целостную картину всей программы.

Для участника ДМТ театра наиболее важным и полезным является активное участие в репетиции театральной постановки, а затем возможность сольно исполнять партии и играть как можно дольше и чаще. Неверно утверждение, что актеру надоедает играть одно и то же. Это возможно лишь в том случае, если всё в спектакле запрограммировано, и исполнители слепо выполняют требования руководителя. Если исполнители понимают, что они должны делать на сцене, но пытаются действовать каждый раз по-разному, то это уже элемент творческой импровизации. Кроме того, спектакли можно играть в разных составах. Одна и та же роль в исполнении разных актеров совершенно меняется, приобретая новые краски и звучание. Каждый вкладывает в неё свой маленький опыт, свои эмоции и ощущения. И здесь задача руководителя – раскрыть индивидуальность каждого участника фольклорного театра, научить искать свои выразительные средства, а не подражать другим исполнителям. Работу над постановкой и каждое публичное выступление желательно фиксировать: стенды с фотографиями, выставки детских рисунков, видеозапись. Очень интересно сравнивать видеозаписи нескольких спектаклей.

Генеральную репетицию необходимо проводить в помещении, где состоится спектакль. Исходя из акустики зала, нужно найти наилучшее расположение исполнителей на сцене. На репетиции, предшествующей выступлению, надо подробно проинструктировать актеров о порядке выхода на сцену и расположения на ней, потому что, это имеет большое значение для успешного выступления.

Целевая установка репетиций на публичное выступление изменяет сам характер театрально-познавательной деятельности участников коллектива: вызывает положительное отношение к занятиям в ДМТ, пробуждает интерес, изменяет мотивы обучения исполнительскому искусству.

Так как публичная деятельность является итогом работы самодеятельного фольклорного театра, то имеет важное значение в духовной жизни коллектива. Публичное выступление доставляет радость, переживание, гордость, позволяет увидеть значимость своих занятий театральным творчеством, ещё более укрепляет и расширяет кругозор, способствует формированию общественной активности. Публичное выступление, как и репетиционный процесс, оказывает большое воспитательное воздействие.

Основу постановки составляют номера. В зависимости от их содержания, структуры и характера различают следующие виды постановок в музыкальном театре – дивертисментные, тематические, театрализованные и отчётные.

**Дивертисментные** постановки состояются из театральных номеров различных жанров. Они, как правило, бессюжетного построения.

**Тематические** постановки зачастую проводятся в клубах, домах культуры или других образовательных учреждениях в связи с праздниками, юбилейными датами.

В последнее время широкую популярность приобрели **театрализованные постановки** – разновидность музыкального спектакля, в котором номера соединяются в единое целое. Театрализованные тематические постановки

устраиваются в связи с крупными событиями в жизни села, посвящены календарным праздникам и т.д. и зачастую являются частью торжественного заседания, завершением смотров художественной самодеятельности, праздников музыки, театрално-музыкальных фестивалей.

В отличие от тематической постановки, театрализованная постановка помимо темы имеет свою чёткую сюжетную линию. Как правило, театрализованная постановка, структурно выглядит так: пролог, основная часть программы, состоящая из эпизодов и театрализованных номеров, и финал.

Показ музыкального спектакля – это всегда праздник. Спектакли предназначены для детского сада, для учащихся начальной школы, для родителей, учителей или могут являться частью какого-либо мероприятия или народного праздника. Разные составы исполнителей равноправны, и каждый состав имеет возможность выступить.

Особенно запоминающимся является самое первое выступление. Премьера – это всегда волнение, суета и, конечно, приподнятое, праздничное настроение. Актеры на практике начинают понимать, что такое коллективность в постановках музыкального театра, как от внимания и ответственности каждого исполнителя зависит успех выступления.

Спектакль снимается на видео и обсуждается впоследствии с актерским составом с позиции критика.

Обсуждение не имеет смысла проводить сразу же после выступления. Участники спектакля слишком возбуждены и вряд ли смогут оценить свои успехи и неудачи. Но уже на следующий день в беседе можно выяснить, насколько критически они способны относиться к собственной игре. Отвечая на вопросы, что было хорошо, а что – нет, актеры учатся оценивать искренность и правдивость поведения на сцене, отмечать выразительность и находчивость отдельных исполнителей. Руководитель, направляя беседу в нужное русло своими вопросами, старается указать на основные промахи и недостатки, но в то же время похвалить исполнителей и отметить наиболее удачные и интересные моменты выступления.

Руководителю необходимо практиковать отчётные выступления коллектива, которые проходят один – два раза в год. Готовить их надо особенно тщательно, воспитывая тем самым у самодеятельных артистов чувство ответственности перед зрителями. Творческие отчеты самодеятельного фольклорного театра должны проходить в торжественной обстановке. Реклама, тёплые слова в адрес коллектива, сказанные со сцены, различные формы морального и материального поощрения будут способствовать дальнейшей успешной деятельности.

Учитывая многообразие форм практики публичных выступлений самодеятельного музыкального театра, следует ещё раз подчеркнуть необходимость жанрового и тематического разнообразия репертуара. Это обеспечит коллективу широкий диапазон его деятельности.

Действенным стимулом творческого совершенствования самодеятельного фольклорного коллектива, является его участие в различного рода смотрах и конкурсах. Большое значение для участников коллектива также имеют

награждения за отличное выступление (дипломы, грамоты), потому как они в действительности могут видеть результат своей работы.

Однако участие в конкурсах необходимо соотносить с творческими и воспитательными задачами самодеятельности в целом и данного коллектива конкретно. Конкурсы ни в коем случае не могут быть самоцелью, подготовка к ним не должна определять направление, подменять или нарушать планомерный ход запланированной ранее работы ДМТ. Каждый коллектив, выступая перед зрителями, вносит свой вклад в выполнение важнейшей задачи – приобщение широких масс к художественной культуре. Необходимо при этом, чтобы у коллектива было определённое творческое состояние, активная заинтересованность в исполнении данной постановки.

Роль руководителя ДМТ представляется очень ответственной. Он должен подготовить коллектив к выполнению художественно-воспитательных задач и своим артистическим талантом увлечь коллектив молодых артистов к вершинам исполнительского творчества.

Выступление ДМТ театра должно всегда быть ярким и запоминающимся, поэтому проводится обычно по заранее разработанному плану, но иногда возникает необходимость внеплановых выступлений. В этих случаях недопустимо сообщать участникам коллектива о предстоящем выступлении за один – два дня. Это почти всегда приводит к тому, что коллектив выступает в неполном составе и неизбежно снижается качество исполнения.

Руководитель театра должен знать о внеплановом выступлении за неделю, чтобы вовремя известить всех участников.

В постановке музыкального театра исполнение песен с танцевальной или инструментальной группой должно осуществляться через тесную двухстороннюю взаимосвязь и взаимозависимость. Помимо одновременного вступления, темпа, должен сохраниться единый характер и эмоциональный настрой. При исполнении танца хореографической группой, певцы и инструментальная группа не должны выходить из образа и характера песни. Певцы должны поддерживать их хлопками, возгласами, но в меру. Во время выступления актеры могут располагаться живописными группками, узорами, что зависит от идеи, которую несёт театральная постановка.

Исходя из вышеизложенного, мы можем сделать вывод о том, что рассмотренные нами в ходе исследования наиболее общие вопросы организации и элементы учебно-воспитательного процесса в ДМТ используются в тесной взаимосвязи. Применение той или иной формы занятий, методических приёмов работы в ДМТ зависит от индивидуальности руководителя, его квалификации и практического опыта. Он сам определяет порядок чередования индивидуальных, групповых, и коллективных форм занятий или одновременное применение их на репетиции. В каждом конкретном случае это во многом зависит также от сложности произведения и от исполнительского уровня коллектива в целом.

Методика учебно-воспитательной работы – процесс творческий, развивающийся. Ищущего, экспериментирующего руководителя музыкального театра ждут в этой области свои открытия и достижения.

## 2.4. Методические основы самостоятельной работы ребенка в процессе постановки детского музыкального спектакля

Необходимое условие творчества - свобода, собственно, это даже не условие, это синоним творчества.

Наша задача - помочь ребёнку вернуться к себе естественному, подлинному, свободному, ведь, как это ни парадоксально, даже у детей 5 лет заметны «зажимы», они вынуждены соответствовать требованиям, предъявляемым к ним взрослым. Поэтому процесс театрального творчества воспитание свободных людей. Основной задачей «сценического движения» - является достижение абсолютной мышечной свободы, лёгкости и уверенности в работе с собственным телом, смелое освоение физических навыков, снятие зажимов и избавление от неуверенности и страха. Поскольку человек, как правило, совмещает процесс движения с процессом звучания, то и обучение голосоведению необходимо соединить с движением, которое будет помогать звуку.

Мы предлагаем такие виды самостоятельной работы обучаемых:

1. Разработка сценария постановки выбранного мини-спектакля или детской песни
2. Методика проведения музыкальной инсценировки детских песен
3. Специфика режиссерской работы в детском музыкальном спектакле
4. Организационные вопросы в работе над детским спектаклем
5. Работа по самостоятельному изготовлению костюмов для детского театра
6. Выбор пьесы для спектакля, составление плана работы над постановкой спектакля
7. Вокальная работа в детском музыкальном театре
8. Работа над текстом (дикция, артикуляция, динамика, ударение, выразительность и т.д.)

Основными формами самостоятельной работы над драматургическим материалом являются создание новой оригинальной пьесы; инсценировка литературного произведения; адаптация готовой пьесы к условиям конкретного театрального коллектива.

### Практические занятия (образцы)

#### Занятие 1.

1. Выбор пьесы или инсценировки и обсуждение ее с детьми
2. Деление пьесы на эпизоды и пересказ их детьми

#### Занятие 2.

Работа над отдельными эпизодами в форме этюдов с импровизированным текстом.

#### Занятие 3.

Поиски музыкально-пластического решения отдельных эпизодов, постановка танцев (если есть необходимость). Создание совместно с детьми эскизов декораций и костюмов.

#### **Занятие 4.**

Переход к тексту пьесы: работа над эпизодами. Уточнение предлагаемых обстоятельств и мотивов поведения отдельных персонажей.

#### **Занятие 5.**

Работа над выразительностью речи и подлинностью поведения в сценических условиях; закрепление отдельных мизансцен.

#### **Занятие 6.**

Репетиции отдельных картин в разных составах с деталями декораций и реквизита (можно условными), с музыкальным оформлением.

#### **Занятие 7.**

Репетиция всей пьесы целиком с элементами костюмов, реквизита и декораций. Уточнение темпоритма спектакля. Назначение ответственных за смену декораций и реквизит.

#### **Занятие 8.**

Премьера спектакля. Обсуждение со зрителями и детьми.

#### **Занятие 9.**

Повторные показы спектакля. Подготовка выставки рисунков детей по спектаклю, стенда или альбома с фотографиями.

#### **Инновационные методы преподавания и изучения дисциплины**

1. Использование элементов проектной деятельности.
2. Использование метода художественно-педагогического моделирования
3. Дискуссия как интерактивный метод обучения
4. Использование метода коммуникативных умений и способности к моделированию ситуаций

### 3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

К одному из самых востребованных видов относится **детский** театр, который имеет древнюю историю. Особенность детского музыкального театра заключается в том, что манера исполнения и репертуар коллектива зачастую обусловлены традицией той местности, на территории которой он существует, и отражает песенные, вокальные, танцевальные и инструментальные традиции данного региона или местности. Также важной отличительной чертой является то, что освоение репертуара происходит путём импровизационного творчества.

Музыкальное театральное искусство это синкретическое искусство, соединяющее в себе слово, музыку, танец, а также театральное действо. Ведь театр в широком смысле слова это согласованность, стройность частей единого целого. Рассматривая специфику музыкального театрального исполнительства, мы выявили поэтапную систему репетиционной деятельности самодеятельного коллектива. При последовательном соблюдении этапов репетиционной деятельности, результатом грамотной организации коллектива и плодотворной работы является публичное выступление, которое играет большое значение в духовной жизни коллектива. Публичное выступление доставляет радость, переживание, гордость, позволяет увидеть значимость своих занятий музыкальным творчеством, ещё более укрепляет и расширяет кругозор, способствует формированию общественно активности. Целевая установка репетиций на публичное выступление изменяет сам характер театрально-познавательной деятельности участников коллектива: вызывает положительное отношение к занятиям в театре, пробуждает интерес, изменяет мотивы обучения театрально-исполнительскому искусству.

Принимая участие в детском музыкальном театре, исполнитель включается во все виды театральной деятельности: исполнение, импровизацию, которые осваиваются на смысловом, деятельностном (актерском), поэтическом и музыкальном уровнях; полученные знания и умения приобретают интегративный характер; а главное, появляется профорIENTATIONная основа, так как кто-то из участников этого коллектива непременно захочет совершенствоваться и работать в этом виде деятельности.

#### 4. СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алянский, Ю.Л. Азбука театра [Текст] / Ю.Л.Алянский. - М.: Современник, 1998. – 238с.: фотоил.
2. Асеев, Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца 18 века [Текст] / Б.Н.Асеев. - М.: Искусство, 1977. – 234с.
3. Белоусов, Я. Праздники старые и новые [Текст] / Я.Белоусов. - Алма-Ата, 1974. 176с.
4. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. - 254с.
5. Брабич, В., Плетнев, Г. Зрелища древнего мира [Текст] / В.Брабич, Г.Плетнев. - М.: Искусство, 1971. - 98с.
6. Брудный, В.И. Обряды вчера и сегодня [Текст] / В.И.Брудный. - М.: Искусство, 1968. - 56с.
7. Владимиров, С. Действие в драме [Текст] / С.Владимиров. - Л.: ВТО, 1969. - 131с.
8. Волькенштейн, В. Драматургия [Текст] / В.Волькенштейн. - М.: ВТО, 1969. - 301с.
9. Генералова, И.А. Интегративный предмет «Театр», или Воспитание искусством [Текст] /И.А.Генералова. - М.: Педагогика, 1997. – 176с.
10. Глан, Б. Режиссура массовых зрелищ [Текст] / Б.Глан. – М.: ВТО, 1963. – 89с.
11. Давыдов, В.Г. От детских игр к творческим играм и драматизациям [Текст]: Театр и образование: Сб. научных трудов /В.Г.Давыдов. – М.: Просвещение, 1992. – 212с.
12. Катыхева, Д.Н. Литературный монтаж [Текст] / Д.Н. Катыхева. - М.: Просвещение, 1973. - 78с.
13. Метелягин А. Воспитание в традициях русской культуры [Текст] / А.Метелягин. - М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 304с
14. Морозов, П.О. История русского театра [Текст] / П.О.Морозов. - СПб., ВТО, 1989. - 68с.
15. Немеровский, А. Пластическая выразительность актёра [Текст] / А.Немеровский – М.: ВТО, 1976. – 98с.
16. Чечеткин, А.И. Основы драматургии театральных представлений: История и теория [Текст] / А.И.Чечеткин. - М.: Просвещение, 1981. -192с.
17. Чурилова, Э. Г. Методика и организация театрализованной деятельности дошкольников и младших школьников [Текст]: Программа и репертуар. /Э.Г.Чурилова. – М.: Гуманист. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 160с.
18. Юнаковский, В.С. Сценарное искусство [Текст] / В.С.Юнаковский. - М.: Просвещение, 1974. - 202с.

## 5. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

- Авансцена* – пространство сцены между занавесом и оркестром или зрительным залом
- Актер* – деятельный, действующий (акт - действие)
- Амфитеатр* – места, расположенные за партером
- Антракт* – промежуток между действиями спектакля
- Аплодисменты* – одобрительные хлопки
- Артист* – художник (умение, мастерство)
- Афиша* – объявление о представлении
- Балет* – вид театрального искусства, где содержание передается без слов: музыкой, танцем, пантомимой
- Бельэтаж* – 1-й этаж над партером и амфитеатром
- Бенуар* – ложи по обеим сторонам партера на уровне сцены
- Бутафория* – предметы, специально изготавливаемые и употребляемые вместо настоящих вещей в театральных постановках (посуда, оружие, украшения)
- Грим* – подкрашивание лица, искусство придания лицу (посредством специальных красок, наклеивание усов, бороды и т.п.) внешности, необходимой актеру для данной роли
- Декорация* – украшение; художественное оформление действия на театральной сцене (лес, комната)
- Диалог* – разговор между двумя или несколькими лицами
- Драма* – сочинение для сцены
- Жест* – движения рук, головы, передающие чувства и мысли
- Задник* – расписной или гладкий фон из мягкой ткани, подвешенный в глубине сцены
- Карман* – боковая часть сцены, скрытая от зрителей
- Кулисы* – вертикальные полосы ткани, обрамляющие сцену по бокам
- Мизансцена* – сценическое перемещение, положение актеров на сцене в определенный момент
- Мимика* – мысли и чувства, передаваемые не словами, а лицом, телодвижением, выражение лица, отражающее эмоциональное состояние
- Монолог* – речь одного лица, мысли вслух
- Опера* – музыкально-драматический спектакль, в котором артисты не разговаривают, а поют
- Оперетта* – веселый музыкальный спектакль, в котором пение чередуется с разговором
- Падуги* – горизонтальные полосы ткани, ограничивающие высоту сцены
- Пантомима* – выразительные телодвижения, передача чувств и мыслей лицом и всем телом
- Парик* – накладные волосы
- Партер* – места для зрителей ниже уровня сцены
- Режиссер* – управляющий актерами, раздающий роли; лицо, руководящее постановкой спектакля
- Реквизит* – вещи подлинные или бутафорские, необходимые актерам по ходу действия спектакля
- Ремарка* – пояснение драматурга на страницах пьесы, которые определяют место и обстановку действия, указывают, как должны вести себя действующие лица в тех или иных обстоятельствах
- Репертуар* – пьесы, идущие в театре в определенный промежуток времени
- Репетиция* – повторение, предварительное исполнение спектакля
- Реплика* – фраза действующего лица, вслед за которым вступает другое действующее лицо или происходит какое-либо сценическое действие
- Театр* – место для зрелищ
- Штанкет* – металлическая труба на тросах, к которой крепятся кулисы, детали декораций
- Фойе* – помещение в театре, которое служит местом для отдыха для зрителей во время антракта

**Учебное пособие**

**Филиппова Любовь Георгиевна**  
**ДЕТСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ**

Учебное пособие  
для студентов

Авторская редакция

---