

БІБЛІОТЕКА



ВЧИТЕЛЯ

Л.О. Хлебникова

МЕТОДИКА ХОРОВОГО СПІВУ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Методичний посібник





Хлебникова Л.О.

МЕТОДИКА ХОРОВОГО СПІВУ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Методичний посібник

*Рекомендовано вченою радою
Інституту проблем виховання АПН України*



ТЕРНОПІЛЬ
НАВЧАЛЬНА КНИГА – БОГДАН

ББК 74.268.53
Х55

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової роботи Київської
національної музичної академії ім. П.Чайковського

Лашенко А.П.;

кандидат педагогічних наук, доцент
Національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова

Ніколаєнко П.М.;

методист з музики кафедри естетичного виховання Київського міського
педагогічного університету ім. Б.Грінченка, доцент

Павленко О.М.

*Рекомендовано вченою радою
Інституту проблем виховання АПН України
(протокол № 8 від 22 вересня 2004 р.)*

*Світлій пам'яті черниці Ніни —
регента хору Грецької церкви у Херсоні,
яка змалечку прищепила мені любов до
хорового співу.*

Автор

Хлебникова Л.О.

Х55 **Методика хорового співу у початковій школі: Методичний
посібник. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006. — 216 с.**

ISBN 966-408-059-4

В методичному посібнику подано відомості про витоки хорової культури в Україні, музичний розвиток дітей молодшого шкільного віку, співацький розвиток першокласників, запропонована методика виправлення інтонації, навчання співу методом ладової сольмізації, методика хорового співу (характеристика дитячого голосу, співацькі навички, хорові навички, розспівування у молодшому шкільному хорі, добір репертуару, методика розучування пісні, охорона дитячого голосу), деякі масові форми хорової діяльності у школі (конкурси класних хорів, гурток юних диригентів, свято пісні).

Посібник розрахований на викладачів і студентів педагогічних вузів, училищ, коледжів, учителів загальноосвітніх шкіл.

ББК 74.268.53

Охороняється законом про авторське право.

*Жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена
в будь-якому вигляді без дозволу автора чи видавництва.*

© Хлебникова Л.О., 2006
© Навчальна книга — Богдан,
макет, художнє оформлення, 2006

ISBN 966-408-059-4

РОЗДІЛ I

ВИТОКИ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

Україна одвічно вважалася землею музичною, славною своєю піснею. Співучість стала навіть рисою національного характеру. Пісня — душа людини, незмінна її супутниця. Споконвіку в Україні співали — у горі й радості, на сімейних і народних святах, у церкві й у школі. Пісня супроводжувала людину протягом усього життя, допомагаючи у праці й прикрашаючи побут. Невипадково великий Гоголь писав: “Покажіть мені народ, у якого би більше було пісень”.

Український народ з давніх-давен мав своїх співців. Уже в XI ст. в Україні існували кобзарі, лірники, бандуристи. Про це свідчать фрески у Київській Софії, де зображено прообраз бандуриста. З бандурою українець не розлучався ні в поході, ні в тяжкі чи веселі хвилини життя. В козацькому війську завжди були свої бандуристи, а в народі — мандрівні бандуристи (перебенді), лірники.

У державних музеях українського образотворчого мистецтва зберігається чимало свідчень того, як народ шанував своїх музик. Вони співали на шляхах, під церквами, у хатах, на сільських майданах.

Відомий український історик Іван Огієнко, говорячи про українські козацькі думи, підкреслював: “Вони мають велику літературну вартість; перейняті сумом, повиті журбою, думи наші роблять велике враження навіть на чужинців... Найкращий здобуток старовини, думи, мали великий вплив на стару й нову українську літературу, “годували” Котляревського, Гоголя, Квітку, Шевченка, Щоголіва, і матимуть ще немалий вплив з ростом української національної свідомості” [58].

Кожному з нас доводилося бачити стародавні зображення козака, що сидить, склавши навхрест ноги, й грає на бандурі. Бандуристи й інші музиканти створили чудові оркестри.

Козаки були музично освіченими, а їхній спів звеселяв душі, зціляв від печалі.

За царським наказом козаків-співаків часто запрошували до Москви, а коли вони відмовлялися там служити, то їх викрадали, вивозили силою, покріпачували.

Так, українського співця й художника Василя Репського (1673 р.) тримали у кайданах, щоб він не втік, змушуючи грати “на комедіях,

на органах і скрипках”. Таке саме було у 1676 році з Дмитром Рогачевським та ін. [10].

Інтерес до українського співу особливо посилювався за царів Федора і Петра I. Федір Олексійович захоплювався козацькими уборами, тому всі катедральні хори в Росії одягав у козацькі жупани та кунтуші. З хористів вийшли талановиті композитори (Д. Бортнянський), бандуристи (І. Тарасович), лютністи, гуслисти.

Як свідчить І. Огієнко, “були часи, коли в пісні нашої кохалася навіть Москва”, а знатні люди Москви часто запрошували до себе на службу українців-музикантів, які навчали їх музики та співів. У XVII ст. українські співаки часто брали участь у царському й патріаршому хорах, а у XVIII ст. київські студенти — у придворних капелах. При дворі царя Михайла Федоровича органістами служили українці... Співаком у Петрограді був і наш філософ Григорій Сковорода” [58].

Визначною особистістю на терені пісенної культури народу була легендарна Маруся Чурай — дочка урядника Полтавського козацького полку Гордія Чурая — людини хороброї і чесної. Він палко любив свою Батьківщину, брав участь у походах проти польської шляхти, потрапив у полон і був страчений у Варшаві. Відважний воїн користувався у полтавчан шанобою й любов’ю, про нього народ склав пісню:

Орлику, сизий орлику, молодий Чураю!

Ой, забили ж тебе ляхи та в своєму краю!

Маруся Чурай склала понад двісті пісень. До нас дійшло небагато, але всі вони стали народними, — а це найбільше визнання автора. Хто не знає нині “Засвіт встали козаченьки”, “Грицю, Грицю, до роботи”, “Їхав козак за Дунай”, “В кінці греблі шумлять верби”, “Їхав козак на війноньку”, “Віють вітри, віють буйні”, “На городі верба рясна”, “Чого ж вода каламутна”, “Летить галка через балку”, “Ой, не ходи, Грицю”.

Чудовим співаком-аматором був Тарас Шевченко. За свідченням сучасників, він мав м’який баритон (хоча брав і високі тенорові звуки) і прекрасно виконував українські народні пісні. У колі друзів він часто співав їх, акомпануючи собі на гітарі або фортепіано. Його спів вражав слухачів емоційністю і шляхетною манерою виконання. Голос Шевченка звучав і в маєтках його прихильників. Співав він також на “музичних вівторах” у квартирі професора Київського університету Миколи Костомарова. “Киевская старина” писала: “Шевченко своїм чистим, сріблястим, ледь-ледь тремтячим голосом заспівав свою улюблену пісню “Ой, зійди, зійди, ти, вечірня зіронько”. І співав він з

таким натхненням, з таким глибоким почуттям, що звуки цієї пісні й зараз... вчуваються в моїх у вухах”.

Народні співці-кобзарі стали персонажами багатьох шевченкових творів. Згадаймо його “Перебендю”:

Перебендя старий; сліпий, —
хто його не знає?
Він усюди вештається
Та на кобзі грає.
А хто грає, того знають
І дякують люде:
Він їм тугу розганяє,
Хоть сам світом нудить.

Або “Гайдамаки”, де старий кобзар Волох надихав козаків своєю піснею, прославляв героїзм, закликав до боротьби з поневолювачами. А пісню “Гей, літа орел” пізніше використав М. Лисенко в героїчній опері “Тарас Бульба”.

Незмінним супутником українського народу завжди був хоровий спів. Побутували пісні календарно-обрядові (колядки, щедрівки, веснянки, купальські, петрівчані, жнивні, обжинкові), станові (чумацькі, рекрутські, солдатські, ремісничі, робітничі), родинно-обрядові (весільні, родинні, голосіння).

Найдавніші й найпоетичніші зразки народної творчості — веснянки, які зародилися у глибокій давнині, коли наші предки річний відлік часу пов’язували з приходом весни. З пробудженням природи святкували і Новий рік, що припадав за старим календарем на березень. Веснянки об’єднували кілька сюжетних дійств: хорові пісні, ігри, танці, що взаємодоповнювалися словами, рухами, мелодіями. Це були, по суті, театральні вистави, в яких брала участь уся молодь, хоча веснянкові обряди — це, передусім, дівочькі пісні.

У XV–XVI ст. виникають думи, історичні пісні, в яких відображено боротьбу українського народу з поневолювачами, а у XVI ст. — ліричні, жартівливі, пов’язані з особистими почуттями людини (кохання, радість, розпач), з красою людської душі.

У другій половині XVIII ст. з’являється багато ліричних віршів, написаних професійними поетами, кращі з яких стають ліричними піснями-романсами літературного походження.

Вітчизняна музична культура своїм корінням сягає у глибину віків, та найбільшого розквіту розвиток співу в Україні досяг у XVIII столітті. Звернемося до сторінок нашої історії.

На початку XVIII ст. на хуторі Лемешки, поблизу Козельця, жив реєстровий козак Київського Вишгород-Козелецького полку Григорій Якович Розум. Було у нього два сини. Старший, Олексій, мав гарний голос і красиву зовнішність. Разом з іншими українськими співаками його відвезли до Петербурга і зарахували до придворної капели. За участь у дворцовому перевороті 1741 року Олексій Розум одержав у власність 10 тисяч селян разом із землею. Згодом йому було надано титул графа, водночас видозмінилося прізвище на Розумовського. Олексій Розумовський став впливовою особою при дворі. В Яготинському маєтку граф мав хор і оркестр у складі 50 музикантів. У репертуарі чільне місце посідали українські та російські народні пісні. “Моду” на українські народні пісні він запровадив і в Петербурзі. 18 березня 1746 року за сприяння О. Розумовського його молодший брат Кирило був призначений президентом Академії наук, а в 1750 році — гетьманом України. У Глухівській резиденції він мав оркестр у складі 40 музикантів. У 1803 році його успадкував молодший син — музикант-аматор Андрій — людина освічена, що мала тісні контакти з Й. Гайдном, В. Моцартом, Л. Бетховеном.

У середині XIX ст. в Україні спостерігається розвиток хорових і музичних товариств. Часто їхніми організаторами виступають приватні особи [25].

Так, у 1826 році у Львові син В.А. Моцарта Вольфганг Амадей Моцарт-молодший організував Товариство Святої Цецилії (Säcilienverein), що систематично влаштовувало великі хорові концерти (в них брало участь приблизно 300 виконавців). А в 1891 році невтомні пропагандисти хорового співу — вчителі Володимир Шухевич і Анатолій Вахнянин — заснували й очолили “Львівський Боян”. Його статут передбачав широкі завдання — не лише плекання національного співу (хорового і сольного) та інструментальної музики, а й створення музичної школи, нотного видавництва та музичних конкурсів. При товаристві функціонував хор (головний диригент А. Вахнянин), який давав концерти (особливо часто проходили Шевченківські свята). Одночасно В. Шухевич і А. Вахнянин розробляли проект організації Співки співацьких і музичних товариств. Співка була створена у 1903 році, а у 1907 році реорганізована у музичне товариство ім. М. Леонтовича, яке Шухевич очолював до самої смерті (1915 р.).

Подібні співацькі товариства виникли у Перемишлі (1891), Станіславі (1896), Стрії (1894, засновник Філарет Колесса), Тернополі (1901), Самборі, Золочеві, Коломиї, Дрогобичі, Снятині. У Чернівцях у 1859 році створене Співацьке товариство, у 1862 — Товариство сприяння музичному мистецтву, а у 1872 — Чоловіче співацьке товариство.

Товариство “Боян” пропагувало українську народну пісню і твори українських авторів. Особливо популярною була музика М. Лисенка. Не випадково саме “Бояну” композитор присвятив кантату “Радуйся, ниво неполитая”. Виняткова роль “Бояна” у популяризації творів композиторської молоді — Станіслава Людкевича, Філарета Колесси, Остапа Нижанківського та ін.

Діяльність “Бояна” була багатогранною. Це конкурси на краще виконання хорових творів, видання репертуару для хорів, створення музею українських народних інструментів та бібліотеки, де зберігалися рукописи українських композиторів. У 1939 році на базі “Львівського Бояна” створено Державну академічну капелу “Трембіта”. Періодична преса цього періоду засвідчує факти існування хорів, в яких співали разом дорослі і діти під керівництвом учителів співів. Батьки прищеплювали таким чином дітям любов до пісні.

У системі загальної освіти та в спеціальних співацьких школах поступово накопичувався багатий досвід вокально-хорового навчання.

Хоровий спів у Київській Русі входив у систему індивідуального та групового навчання і був навчальним предметом.

Центрами освіти у Київській Русі були монастирі й княжі двори. Саме тут відбувалися перші заняття з хорового співу. Діти нижчого стану вчилися переважно у монастирських школах, а також у священиків — “майстрів грамоти” і “майстрів співу”. Співи тут входили до складу основних предметів (читання, письмо, співи).

З XIII ст. існували спеціальні церковно-співацькі школи. Особливого поширення вони набули після Стоглавого Собору (1551 р.).

Так, в XI ст. княгиня Анна Всеволодівна відкрила при Андріївському монастирі спеціальну жіночу школу, в якій навчали вишивання шовком і співу. “Собраше, — говорить у літописі, — младых девиц (около 300 человек) не только обучали их писанию, тако и ремеслам, пению, швению и иным полезным им ремеслам”. І, як визначає Д. Розумовський, це училище було не першим і не єдиним.

В інших випадках співак або майстер грамоти брав до себе учня і навчав його читання, письма і співу. Д. Розумовський називає імена окремих вчителів, що навчали церковного співу у школах, — в слободі Старій Водолазі дячка Павла Криницького, Миколаївського дячка Івана Алексеева, Успенського дячка Григорія та ін.

З давніх-давен в Україні встановилася взаємодія у навчанні мови і співу. Читання Псалтиря на розспів сприяло вихованню важливих співацьких якостей — вокалізації, розспіваності, дихання. Манера співу у свою чергу впливала на співучість мови.

З дитинства хористи привчалися до тривалого й спокійного дихання, до вміння витримувати звук у певному тембрі, володіти піано і форте, до опори звуку, вироблення вокалізації, якій сприяли повільні темпи і плавність співів.

Навчання дітей хорового співу відбувалося не лише у загальноосвітньому, а й у спеціальному плані. Досвід професійного хорового виконавства й педагогіки використовувався у школі, а школа живила професійне хорове мистецтво. Таким чином ці два напрямки були чітко пов’язаними.

Значна увага співацькому навчанню приділялась у духовних училищах. Так, ще в XIII ст. спостерігалось прагнення до професіоналізації церковно-співацької справи, тому у 1274 році Собор прийняв рішення доручити церковний спів спеціалістам. З цього часу почала збільшуватись кількість співацьких шкіл.

Надзвичайно важливо, що звичайні люди співали без супроводу музичних інструментів, оскільки акапельний спів привчав співаків прислухатися до звучання голосів (власного та хористів), уточнював слух. Отже, вже на кінець XVII ст. українське музичне мистецтво мало багаті традиції хорової творчості та виконавства.

У книзі “Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.” Н.О. Герасимова-Персидська пише, що ще у 1591 році у Львові під час вшанування київського митрополита співали 12-голосні твори [11].

Мандрівники неодноразово відзначали красу співу в українських церквах: “ Ніщо так не дивувало нас, як краса маленьких хлопчиків і їхній спів, що виконувався від усього серця, гармонічно зі старшими”, що “... хитало гору і долину” [68]. У Лаврі священики співали “разом з півчими, які заміняли орган, тобто з хлопчиками, голосом, який милував душу”.

У багатоголосому співі брали участь також жінки і діти, які знали порядок церковної служби і всі співи.

У XVI ст. культове багатоголосся являло строчний спів*, який проіснував недовго і був замінений партесним.**

*Строчний спів — вид поліфонічного співу, коли партії голосів писали крюками над рядком тексту з богослужіння.

**Партесний спів розрахований на кілька хорових партій, багатоголосся переважно акордового гармонічного складу: прийшов з Польщі у XVI ст., що впливало на уяву слухача розкішню інтер’єру, одягом співаків, піднесеною загальною атмосферою, далекою від буденності [11].

Як відзначає Н.О. Герасимова-Персидська, шлях розвитку партесного співу тісно пов'язаний з культурним життям народу і відображає ті зрушення, які відбулися у цей історичний період. В Україні кінець XVI — початок XVII ст. позначився особливим розмахом боротьби проти національного і соціального гноблення. Її вершиною стала визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького. Мистецтво, зростаючи на певному історичному ґрунті, втягується у загальнонародну боротьбу, набуваючи гостроти. Виникає різновид багатоголосної хорової композиції — партесний концерт — урочистий, величний, що передбачав вплив на масового слухача. Цьому сприяли і віртуозність партій, використання яскравих контрастів — динамічних, перегук кількох хорів, могутнє звучання струнних акордових вертикалей з довгим відлунням, акустика храмів.

Деякі партесні концерти написані для 24голосних хорів а capella, вимагали від виконавців і слухачів серйозної музичної підготовки, високої хорової культури.

Багатоголосся проникає і в загальноосвітні навчальні заклади. Значну роль у поширенні хорового співу відіграли братські школи, які виникли в Україні у XVI — на початку XVII ст. Це були осередки писемності, музичної культури та освіти, де серед мінімуму знань, які здобували учні, обов'язковим предметом була музика.

Особливого розквіту досягає навчання хорового співу у Львівській, Луцькій, Київській братських школах і в Києво-Могилянській академії.

Першим документом, в якому викладено зміст навчання і виховання у них, був Статут Львівської братської школи, де демонструвалися високі зразки музичного виховання, хорового співу, зокрема. Так, у 12 і 13 параграфах Статуту Львівської братської школи згадуються музика і церковний спів. Статут Луцької школи (близько 1624 р.) майже повністю дублює Львівський варіант, а стаття 20 Статуту визначає основи навчання у братських школах: спочатку вчать скласти букви, далі — граматики церковного порядку, читання й співу. У 13 параграфі вказувалося, що учні мають вчитися пасхалії, рахунку й правилам церковного співу, а музика і спів були у складі “семи вільних мистецтв”, яких навчали дітей. Навчання “п'ятого художества” формулювалося так: “Музыка, си речь песноствование имя свое от мусы богини пеняя получи; есть же мусика сведения благо яже и армония, сиречь согласия наречеся...” Очевидно учні добре опановували навички багатоголосного співу, протиставляючи “майстерному

гармонічному, багатоголосному католицькому співу такий самий гармонійний спів православний”.

У братських школах співали на 4, 5, 6 і навіть 8 голосів. Виконання складних багатоголосних творів було можливе завдяки музичній грамотності учнів.

Д. Розумовський писав: “Вивчення церковного співу у православних школах південно-західних братств у другій половині XVII ст. відбувалося систематично по підручниках і на нотах лінійних, які тоді називали київським знаменем... лінійні ноти у педагогічному розумінні були значно зручнішими і, так би мовити, ясніші за ноти безлінійні... За допомогою лінійної системи швидше відбувалося навчання співу, а в цьому й полягала головна мета усіх братських шкіл”.

Саме у братських школах вперше зустрічаємо згадку про спеціального вчителя співу, який одночасно виконував функції регента шкільного хору. До нас дійшло ім'я одного з учителів Львівської братської школи (Федір Сидорович), що в 1604 році керував хором учнів.

Про високий рівень музичної освіти у цих школах свідчить і той факт, що із стін Львівської братської школи вийшли також композитори (Чернушин, Шавровський, Яжевський, Пекулицький та ін.) Вихованці Львівської, Луцької, Київської та інших братських шкіл утворювали цілі співацькі артелі, що розспівували церковні співи і вірші. Відомим є факт, що уніати нерідко робили спроби переманити півчих братських шкіл, причому іноді справа доходила до бійок. Братські школи своїм викладанням співу справляли вплив на народну культуру України.

Багато хто з випускників цих шкіл займалися педагогічною діяльністю — вчителювали, складали підручники, оскільки мали високий рівень підготовки.

Учитель мусив бути взірцем моральної поведінки для своїх учнів. “Дидаскал или учитель сея школы, маєт быти благочестив, разумен, смиренно-мудрый, кроток, воздержливый, не пьяница, не блудник, не лихоимец, не сребролюбец, не гневлив, не завистник, не смехостроитель, не срамословец, не чародей, не басносказатель, не пособитель ересям, но благочестию поспешитель, образ благих..., да будут и ученицы яко учитель их”. Він має вчити дітей доброї науки... досконало знати граматику, риторику, діалектику, музику, твори світських поетів і Святе писання, стежити за навчанням і поведінкою школярів, у суботу перевіряти знання за тиждень, а в неділю і у свята ходити разом із ними на літургію.

У 1580 році було відкрито Першу українську академію — Острозьку. На основі Київської братської школи виник Києво-Могилянський (Києво-Братський) колегіум (1694 р.), який став вищим навчальним закладом, що дав Україні й Росії видатних діячів культури.

У Києво-Могилянській академії учнів навчали нотного співу. У 1–4 класах був предмет “Музика і співи”. В академії існував хор, який виступав у святкові та недільні дні.

Як пише М. Демков, “співи були у найквітучішому стані в Академії. Кожний вихованець вважав для себе щастям вступити до “братської капелії”. Студенти Академії утворювали нерідко співацькі хори по приходських церквах, за що одержували винагороду. Бідні вихованці, які не були ні в якому хорі і не жили у сирітському домі, ходили по домівках заможних киян і співом добували собі на харчі” [16].

Вихованцем академії був і Микола Дилецький. Саме М. Дилецький поширював київську нотацію, що наближається до сучасної, і цим йому зобов’язана музична культура.

Дослідники відзначають, що “Мусикійська граматика” — це теоретичний трактат, в якому докладно розкривається граматична і технічна сутність лінійної системи. Її впровадження було значним внеском у розвиток хорового виконавства тодішньої Росії. Вона сприяла подоланню унісону, розвитку багатоголосся й появі мішаних хорів, що склалися з чоловічих і хлоп’ячих голосів.

Музичний теоретик, композитор, хоровий диригент і учитель співу М. Дилецький включив до своєї “Мусикійської граматики” розділ, присвячений тому, як навчати дітей співу, а багато його цінних вказівок служили для вчителів методичним керівництвом. В основу навчання він поклав принципи наочності й послідовності, позитивну роль емоційного фактора. М. Дилецький пропонує вивчати ноти спочатку на пальцях (“живий” нотний стан: 5 пальців — 5 лінійок на нотному стані — Л. Х.), далі на “сходінках” і пізніше — на нотному стані. Такий прийом полегшує процес навчання нот. М. Дилецький подає раціональний прийом вивчення і засвоєння важких інтервалів. Так, сприймання сексти і септими він радить починати від октави. Щодо виразності співу, то майстер рекомендує виходити не з сили голосу (“меры гласа”), а із свідомого підпорядкування його змісту виконуваного. “Поюще рассуждай, како и где имаши глас показати, и такое не исходяще из меры гласа твоего да не чрез силы твоя пети, и да веси како печальное, како веселое пети пение. В печальном пении

и гласом треба пети умиленным, бо образ да буде ти сей стих... в веселом же пении гласом пети радостнейшим” [19].

Голоси М. Дилецький характеризує, виходячи з хорової природи й прийомів хорового викладу: “Бас именуется иже гречески басис, словенски основание, понеже пение на нем утверждается... Тенор иже именуется середина, сему же есть вина, что содержит средние ноты промежду баса и альты, но обаче приключением бывает, что тенор выше альты и ниже баса”.

М. Дилецький першим узагальнив практичний досвід навчання співу в Росії і дав йому теоретично обґрунтовану методичну обробку.

Поліфонічна за своєю природою українська народна пісня завжди служила джерелом розвитку хорової культури. Невипадково саме українська земля породила титанів хорового мистецтва — Дмитра Бортнянського, Максима Березовського та Артемія Веделя, музика яких за багатством змісту і фарб хорового звучання стає поруч із геніальними творіннями Генделя і Баха.

У дореволюційній Росії, в основному, заохочувався культовий православний спів. Саме він мав підтримку з боку уряду. Церковна музика була надзвичайно вокальною, оскільки розвивалася під впливом народної, і це живило її. Саме культовій музиці дарували свій талант П. Чайковський, С. Рахманінов, М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць.

Для церкви, царського двору та військових розваг потрібні були хоральні та сольні співи. Виникли спеціальні музичні школи, де вчителювали оперні артисти, регенти партесного співу. Освіту здобували спочатку за кордоном, а пізніше — у своїх школах.

Князь Володимир привіз із собою з Греції до Києва, крім служителів культу, співаків, учителів співів, які організовували церковний спів — хори і перші співацькі школи. Разом із наспівами з грецької церкви прийшла до нас і безлінійна крюкова (знаменна) система нотозапису, що позначала не лише висоту, а й спосіб виконання. Школи існували у Києві при Видубецькому монастирі, Лаврі, в Київській академії. У 1738 році був виданий указ, за яким у тодішній столиці України Глухові пропонувалося відкрити дитячу співацьку школу. Основні співацькі навички учні здобували у хорі. Тут панував високий рівень підготовки. Співаки служили при катедральних храмах, у митрополітстві, при дворах гетьманів (зокрема, у Богдана Хмельницького).

Мода на “домашню музику” виникла давно. Ще київські князі за прикладом візантійських імператорів наймали танцюристів, співаків,

музикантів-інструменталістів, які виступали і при дворах російських царів до 1648 року. З другої половини XVII ст. з'являються придворні театри, а після переведення столиці з Москви до Петербурга — хори, оркестри та опера.

Свої хори створюють багаті бояри і церковні ієрархи. Музичні колективи мали гетьмани І. Брюховецький, І. Мазепа, І. Скоропадський, Д. Апостол, К. Розумовський.

Деякі з артистів залишили по собі друковані праці як, скажімо, М. Дилецький.

Майстерність хорового співу переймалася молодшими півчими у старших, більш досвідчених, безпосередньо у хорах.

Навчанням дітей хорового співу у загальноосвітніх та спеціальних співацьких школах займалися співаки з професійних хорів, які з дитячих років пройшли практичну школу. Серед них були такі майстри хорової справи, як М. Дилецький, Д. Бортнянський, які викладали у загальноосвітніх школах і впроваджували передовий досвід хорового навчання.

Вихованець співацької школи у Глухові Д. Бортнянський став у 1779 році капельмейстером придворного хору, а починаючи з 1796 року — керівником. Завдяки таланту і працьовитості Д. Бортнянського підвищилася культура співу без супроводу. Своєю людяністю диригент здобув прихильність хористів, яких завжди підтримував і першим порушив традицію ставлення до півчих як до людей нижчого ґатунку, виявляючи до них повагу і турботу. Дорослі й діти “почитали його батьком і любили гаряче”. Д. Бортнянський значно збільшив і удосконалив склад хору, відбираючи кращі голоси (дорослих і дітей) з церковних хорів, переважно в Україні [56].

Один із кращих учнів Д. Бортнянського Олександр Варламов із захопленням згадував, що 70-річний учитель брав фальцетом звук “так ніжно, з такою душею, що зупинишся від подиву”. Він перейняв від Д. Бортнянського методи і прийоми навчання співу, виходив з переконання, що майже всі діти мають голос, а тому вокальне виховання слід розпочинати з раннього віку і з примарних (найбільш зручних) тонів середнього регістру. З дитячими голосами поводився дуже обережно і давав відпочинок під час репетиції, схвалював ошадливі заняття співом у період мутації. На його думку, принцип навчання дітей і дорослих єдиний, але особливості дитячого віку вимагають більш обачливого підходу до виховання голосу. Застосування філірування на ранньому етапі навчання співу — характерна особливість вокально-хорового методу Д. Бортнянського та О. Варламова.

Прогресивні педагоги, зокрема, автор “Методики школьного хорового пєнія” Д. Зарин вважав, що перш ніж починати навчати співу, необхідно привести учнів до “спільного тону”. Великого значення педагог надавав красі співацького звучання, ролі інтересу до предмета: “Не можна тримати учня на одному й тому самому матеріалі і розробляти його одними й тими самими методичними засобами протягом тривалого часу, бо чим частіше будуть змінюватися враження дітей, тим це буде цікавіше і корисніше їм” [27].

Для цього він рекомендував не примушувати спостерігати одночасно два різних явища, уникати довгих і одноманітних вправ, проводити навчання від відомого до невідомого, вводити в кожне заняття елементи нового, заперечував будь-які покарання, прагнув, щоб діяльність учнів була завжди усвідомленою.

Хоровий спів мав виховувати естетичні якості людини, що впливають на її моральні риси й психіку. Цієї думки дотримувалися й українські композитори М. Лисенко, М. Леонтович, О. Кошиць, К. Стеценко, Я. Степовий, П. Козицький, В. Верховинець, М. Вериківський.

Так, М. Лисенко прагнув пробуджувати творчі сили юних виконавців у процесі постановки своїх дитячих опер за участю Лесі Українки як режисера-постановника на квартирі композитора. Протягом усього життя М. Лисенко з любов'ю збирав народні пісні й творчо обробляв їх, прагнучи виявити й зберегти найцінніші й найхарактерніші особливості мелодії, ладу, ритму. Пісенний фольклор композитор розглядав як відображення об'єктивної дійсності і надавав йому суттєвого значення у творчій і педагогічній діяльності, вбачаючи у художній його обробці важливий фактор естетичного й виховного впливу на емоційний світ дитини.

М. Леонтович, працюючи у Чуківській школі на Вінниччині учителем співів, керівником хору й оркестру, створив для своїх учнів перші обробки українських народних пісень “Ой піду я в ліс по дрова”, “Ой виїду я на вулицю” та “Мала мати одну дочку”. Композитор-педагог завжди підкреслював, що кожна пісня мусить виконуватися відповідно до тексту: тихо, голосно, напівголосно, напівтихо, збільшуючи силу звуку (крешендо), зменшуючи силу звуку (димінуйендо), плавно (легато), відривчасто (стакато), помалу, хутше, швидко, жваво і т.д. Таким чином діти виховують естетичне почуття, художній смак. Крім того, зміцнюється музична слухова пам'ять, якої так бракує людям книжкового виховання [44].

М. Леонтович у Тульчині здійснив постановки “Кози-дерези” М. Лисенка та фрагментів з опер “Аскольдова могила” О. Верстовського, “Бориса Годунова” М. Мусоргського, “Пікової дами” П. Чайковського. Як працівник Наркомосу, проводив науково-методичну й культурно-освітню роботу: створював програми зі співів для трудових шкіл, організовував учнівські свята, складав методичні посібники для вчителів, підручники і хоровий репертуар для учнів.

Понад 10 років навчав дітей хорового співу К. Стеценко, який теж вчителював на Вінниччині. Він створив “Шкільний співання” у трьох частинах, “Початковий курс навчання дітей нотного співу” та “Записки з педагогіки”. У практичній роботі особливого значення надавав навчанню дітей красивого співу, підкреслюючи важливість естетичного начала у процесі співу. Він писав: “Теорія і ноти потрібні для вияснення механізму співу. Механізм цей не є крайня мета навчання співів, а є засіб для досягнення якоїсь вищої мети. І ця мета — художній мент співів, коли починаються співи, як м и с т е ц т в о. Тут знаходиться те головне, завдяки якому співи вводяться в програми всіх шкіл як обов’язковий предмет”.

К. Стеценко приділяв серйозну увагу роботі з учнями, у яких слабо розвинений музичний слух. Він дослідив, що невміння співати в тон із класом зовсім не означає відсутності слуху в учнів. Іноді голос дитини рефлексує на почутий вухом звук і відтворює квінту або октаву до нього, тобто його обертон. Для цього вчитель радив “ввести учня у потрібний тон: “починаючи” з “квінтуючого тону, поступово “опустити” його до потрібного звуку.

“По мірі того, як учні навикли механізму співу, учитель повинен торкатися і художньо-музичного почуття дітей. Воно у них заховане. І обов’язок учителя викликати його до діяльності, розвинути здатність почування краси в співах і здатність одержувати естетичне задоволення від них. Завдання це потребує того, щоби й сам учитель розвив у собі ці здібності і поділився з дітьми настільки, наскільки він сам обдарований ними. Художній мент в співах найбільше притягає дітей до себе і заставляв їх любити співи. Учитель повинен об цім пам’ятати і розумно користуватись такими ментами, щоби вкласти в серця дітей початки художньої краси, цієї “вічної правди” [85].

“Гарні, добрі співи будуть, коли вони проводяться гарним голо-сом... А гарний голос залежить від правильного в и т я г н е н н я звуку... Учителеві потрібно звернути увагу на цю сторону співів і показати учням, як треба правильно витягати звуки, щоби вони були при-

ємними і красивими. А для цього йому необхідно бути знайомим з питанням фізіологічних основ і розвитку голосу і дихання” [85].

М. Вериківський, будучи хормейстером, надавав особливої уваги виробленню в учнів красивого звуку. З цією метою він опирався на кантиленні вправи для розспівування, а у приватних бесідах завжди підкреслював благотворний вплив церковних співів, був впевнений, що настане час, коли цей заборонений пласт хорової культури буде визнано і повернено народу.

З метою розвитку в учнів Київської єдиної трудової школи №1 естетичного чуття, П. Козицький проводив “сеанси творчості”, коли діти придумували мелодії на заданий учителем текст. Композитор був великим поборником хорового співу. Він організував великий шкільний хор (120-140 учнів), який часто виступав перед громадськістю міста, навіть в оперному театрі. В репертуарі чотириголосого колективу почесне місце посідали твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, П. Демуцького та ін. З цим хором був у тісній дружбі М. Леонтович. Цікаво, що спеціально для нього М. Леонтович здійснив кілька обробок народних пісень, а також писав оперу “На русалчин Великдень”.

Поетеса Агата Турчинська згадувала, з якою радістю діти йшли на заняття хору, як любили вони свого талановитого і доброго Учителя: “А які у нас були вечори! Як вони красиво проходили! Школа була, для нас храмом, святим місцем...” [80].

Колишні вихованці П. Козицького (а серед них і письменник Вадим Собко, і режисер Володимир Скляренко, і артисти-співаки капели “Думка”) тепло згадували роки, проведені у хорі Пилипа Омеляновича, підкреслювали естетичну насолоду, яку діставали від усієї атмосфери, що там панувала.

Дочка відомого українського диригента Бориса Левитського, який загинув під час репресії 1937 року, згадувала, як вимогливо ставився П. Козицький до звучання хору, як відпрацьовував кожну партію (а у поголосниках заздалегідь підкреслював важкі для інтонування місця!). Але якою була радість хористів, коли вивчені партії зливалися й лилося чисте багатоголосне звучання хору! П. Козицький вчив співати красиво, виразно, емоційно, вдумливо.

“Наш керівник учив нас розуміти звукові картини і передавати їх у співі. Наприклад, при розучуванні народної пісні “Реве та стогне” ми відчували красу української ночі, уявляли, як повільно пливе місяць з-за хмари, чули стогін величного Дніпра... А у жартівливих

піснях Пилип Омелянович учив нас передавати настрій гумору, веселощів не лише інтонацією голосу, а й мімікою, рухом. Сам він диригував надзвичайно емоційно, і своїми виразними диригентськими рухами захоплював хор” [81].

Хористи були напроцуд дружними й ініціативними. Під керівництвом П. Козицького видавали цікавий рукописний альманах, що висвітлював роботу хору, в якому існували свої правила: акуратно відвідувати репетиції, не запізнюватися, не пропускати без поважних причин, добре поводитись на заняттях (бути уважним, не заважати іншим слухати і співати), твердо знати музичний і поетичний текст пісень, щоб завжди бути готовим виступати в школі і перед громадськістю міста, захищаючи честь свого колективу.

Пригадуючи свої дитячі роки, Агата Турчинська тепло говорила про свого вихователя і наставника П. Козицького: “Ми дуже любили Пилипа Омеляновича і любовно називали його “наш Пилипок”. На все життя запам’яталися його блакитні очі, м’який характер, чуйне ставлення до кожного з нас. Ми ділилися з ним усіма нашими дитячими радощами й жалями. З захопленням йшли до хору, яким керував П.О. Козицький — талановитий педагог й чудова людина” [80].

П.Козицький не випадково був організатором музичного товариства ім. М. Леонтовича у 20-ті роки, а у 1959 році очолив оргкомітет хорового товариства України.

На кришталеву чистоту звучання хору завжди звертав увагу М. Вериківський, який розпочав свою діяльність хормейстера ще у 9 років, будучи учнем другого класу церковноприходської школи. Уже тоді майбутній композитор виконував обов’язки регента. А в 16 років керував хором і оркестром народних інструментів Кременецького комерційного училища і вів у хорі серйозну навчально-виховну роботу. Хористи вивчали нотну грамоту, набували навичок сольфеджування. У хорі співало 50 хлопчиків на 4 голоси. Складний репертуар (народні пісні, твори композиторів-класиків) розучували по нотах, дбаючи про чистоту інтонування і виразність співу.

М. Вериківський у своїй практичній роботі з дитячими хорами широко застосовував скрипку, як інструмент, близький до людського голосу, здатний передати точну висоту кожного звуку (тобто нетемпорований — Л. Х.).

“Нове слово” вніс у хорову справу український композитор, етнограф, фольклорист, хореограф і хормейстер Василь Верховинець. Та-

лановитий педагог вмів органічно пов’язати пісню з рухом, поєднати спів великого хору з танцем.

У 1899 році він успішно закінчив учительську семінарію у Самборі і з дипломом “Городського народного вчителя” починає викладати в народних школах Калуща, у селах Бережниця та Угринові Калуського повіту.

Сучасники відзначали його любов до дітей та вміння працювати з ними. Одним із перших В. Верховинець запропонував систему художнього розвитку дитини з допомогою ігрової діяльності.

Виступаючи на Третньому з’їзді працівників дошкільних закладів Полтавщини у 1921 році, він говорив: “Гра є наймиліша хвилинка, котрої потрібно дитині для всебічного виховання її молоденького тіла, розуму та її індивідуальних здібностей”[7]. На його думку, у процесі гри можна виховати в дитині усі риси, які цінимо у дорослих.

Безпосередня практична робота з дітьми привела його до ідеї розробити методичний посібник до дитячих ігор зі співами з поетичною назвою “Весняночка”, в якому переконливо доводить, що найкращим засобом для розвитку розумових, фізичних, музичних здібностей дитини, її почуттів і творчої фантазії є ігри з рухами, танцями, співом. Особливу привабливість іграм надають пісні, зібрані у народі або створені видатними музичними діячами України. На сторінках “Весняночки”, окрім пісенного доробку її автора, можна зустріти чимало творів М. Лисенка, М. Леонтовича., К. Стеценка, П. Козицького, П. Демущького, а також фольклорні записи К. Квітки, С. Титаренка та ін. Своєю привабливістю пісні “Весняночки” завдячують поетам Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Олеся, М. Вороного, Д. Загула, П. Тичини, чиє образне слово надихало композиторів на створення високохудожньої пісенної літератури для дітей. Та більшість пісень створив сам В. Верховинець. Вони увібрали в себе найхарактерніші риси українського мелосу, тому близькі до народних.

В. Верховинець проводив з дітьми різноманітну творчу роботу. До основних її форм він відносив: дитячі ігри, шкільні хор, ритмовий (шумовий — Л.Х.) оркестр, груповий спів, слухання музики, музичні екскурсії до концертних залів і театрів, мистецьке оформлення шкільних свят. Для здійснення такої різнопланової роботи високі вимоги висував до підготовки учителя, який мусив бути не тільки музично освіченою людиною, але й широко ерудованим педагогом, який, користуючись різними формами музичного виховання, мусить навчати молоде покоління сприймати й відтворювати музичні цінності, виховувати нові музичні таланти.

Композитор-педагог вважав хоровий спів провідним засобом естетичного виховання школярів і молоді. Як хормейстер і вокаліст, він передавав свої знання й уміння студентському хору Полтавського ІНО, Харківській капелі “Чумак”, хору Харківського Музично-драматичного інституту, студентам хорового класу інституту ім. М. Лисенка. На диригентських курсах у Києві викладає методику хорового співу і т. д.

Незважаючи на виняткові акторські успіхи, В.Верховинець залишається вірним хормейстерській справі і незабаром закінчує Музично-драматичну школу ім. М. Лисенка, завершивши, таким чином, свою музичну освіту.

В. Верховинець об'єднав народний танець, музику, пісню й поетичне слово, створивши новий жанр, який згодом набув розвитку у сучасних народних хорах.

Важливою заслугою В. Верховинця-хормейстера було прагнення навчити співу усіх без винятку, зробити хорову самодіяльність справді масовою.

В. Верховинець мав особливу вдачу: був безпосередньою, душевною людиною, і цим завойовував симпатії учнів і майбутніх учителів, які тепло згадували його протягом життя. Ось що зберегла пам'ять письменника Анатолія Костенка про улюбленого педагога:

“У 1929 році дивізія ім. Чапаєва в с. Яреськи на річці Псел відзначала своє традиційне свято, яке мав відкрити зведений хор Полтавського інституту народної освіти і дивізії під диригуванням Верховинця. Диригент (В. Верховинець) приїхав у село і попрямував до місця свята, та дорогою надібав на піонерський загін і... зупинився. Піонервжата не зовсім доладу розучувала з дітьми якусь пісню, що супроводжувалася танцем і пантомімічними рухами. Це була пісня про мак: як він росте, як його прополюють і т.д. В. Верховинець зупинився й прислухавсь до нестрункого звучання пісні. Рухи дітей теж були не красивими: молодші діти старанно копіювали рухи вожатої, а старші, навпаки, пластичні рухи перетворювали на забаву.

Серце Василя Миколайовича не витримало: він рішуче підбіг до вожатої і запропонував свої послуги. Через хвилину він уже по-своєму розміщав дітей. Вишикувавши дівчаток у ряд за зростом, він виставив проти них в такому ж порядку хлопчиків, а сам став посередині обличчям до лави дівчаток, наказавши перед цим, щоб всі стежили за останніми.

Перевіривши, як діти засвоїли мотив пісні, і де в чому підправивши цей різноголосий хор, Верховинець перейшов до показу рухів. Спо-

чатку діти співали перший куплет, а він сам рухався, потім це робили і діти. Коли щось важче вдавалося, тоді він відбирав найздібніших, виставляв їх наперед, і на них демонстрував правильне виконання. Так було засвоєно всю пісеньку. Потім він взявся за хлопчиків, що трохи скептично дивилися на “тренування”. З ними було більше клопоту, але під натиском енергійності і винахідливості Василя Миколайовича хлопчики вже з повною повагою і без іронії “пололи” мак, показували, як він росте, і досить складно співали. Коли уже зведені ряди хлопчиків і дівчаток дружно співали і в такт то присідали, то нахилились, Василь Миколайович увесь загорявся радістю, швидко повертав голову на всі боки, з його вуст не сходила усмішка, а очі блищали справжнім щастям” [84].

Досягнення хорів, якими керували композитори, було створення певної системи у виборі репертуару. Поруч з народною піснею широко пропагувалося музичне мистецтво — вітчизняне і зарубіжне. Працюючи над твором, майстри хорової справи прагнули викликати в уяві дітей певні художні образи, пов'язували їх з засобами виразності у музиці, пробуджували любов до пісні, розвивали естетичний смак і художні нахили.

Значного розмаху набула хорова самодіяльність у школах у 20—30 роки, коли народжувалися великі колективи (по 100—200 учнів). Проте, прагнучи якомога швидше “випустити” хор на сцену, деякі вчителі поспішно розучували репертуар, мало уваги приділяли вихованню у хористів співацьких умінь і навичок, розкриттю художнього образу, — внаслідок чого нерідко пісні виконувалися блідо й нехудожньо.

Хор розцінювався як носій і пропагандист нової, радянської пісні. До нього також ставилася вимога виховувати масовиків-вистівників — організаторів масового співу з широким колом школярів. А щоб пісня стала справді масовою, її повинні були знати всі учні школи.

У ці роки П. Козицький проводив щоденну “хорову зарядку” у школі: перед початком занять у залі збиралися усі учні і співали революційні пісні, нові радянські твори. Ця традиція існувала усі роки вчителювання композитора.

Цінні поради з організації хорової самодіяльності надавав витівникам журнал “Весела бригада”, в якому був спеціальний розділ “Музична станція”, що включав конкретні матеріали з нотної грамоти та методики роботи з хором та оркестром.

Значному пошвавленню хорової самодіяльності сприяли огляди (олімпіади), які стали традицією.

Перший огляд художньої самодіяльності (1933 р.) проходив за жанрами: кожен з них протягом однієї декади (декада музичного мистецтва, декада хореографічного мистецтва, декада театрального мистецтва і т.д.).

Другий огляд (1938 р.) присвячувався 100-річчю від дня смерті Олександра Пушкіна, третій — 125-річчю від дня народження Тараса Шевченка, четвертий — возз'єднанню східної і західної України в одну державу. Преса відзначала масовість хорових колективів, зростання виконавської майстерності.

Велика Вітчизняна війна перервала творчу роботу шкіл в галузі хорової самодіяльності. Українські школярі, які евакуювалися на Урал, Сибір, Казахстан тощо, вливалися у місцеві хорові колективи, пропагуючи українську пісню.

Після закінчення війни, починаючи з 1946 року, відновилися республіканські олімпіади і проводилися до 80-х років, коли їх змінили всеукраїнські фольклорні фестивалі з невеликою кількістю учасників. Особливою масовістю хорів відзначався огляд, присвячений 150-річчю від дня народження Тараса Шевченка (1964 р.). Кожна область виставляла хор, який виконував досить складний репертуар і на належному виконавському рівні. Проте, не завжди враховувалися вікові можливості учнів.

Останні 2 десятиліття такі олімпіади не проводяться і це негативно відбивається на розвитку хорової культури учнівської молоді. Втрачаються багатоголосні традиції хорового співу. Історією стало виконання молодіжними хорами 3–4-голосних творів (нині юнаки і дівчата гуртом не можуть проспівати навіть в один голос і в одній тональності!).

Україна втрачає найдавніше і найбагатше за своїми традиціями мистецтво — масову хорову культуру, а відтак — любов і повагу до історії, звичаїв свого народу, до рідної мови, поезії, фольклорних скарбів. А як писав Максим Рильський — “хто не знає свого минулого, — той не вартий майбутнього”.

Митці з боєм відзначають, як катастрофічно збідніла українська нива. Дмитро Гнатюк цю біду вбачає у тому, що перекіс у пропаганді музики у бік так званої “естради”, гордовите відчуження більшості композиторів, провідних диригентів, інших митців від “земних” проблем музичного виховання, відсутність живої розмови, прямого спілкування з молодими створили вакуум, який блискавично заповнили не діячі, а ділки від музики... Що передадуть наступним поколінням нинішні “брейкери” і “металісти”? Що розкажуть? Як вони “балді-

ли”, обвішані ланцюгами? І при цьому не проспівують навіть маленької мелодії, а лише навчать дітей своїх епілептичних рухів, що, коли їх споглядаєш, нагадують дурний сон. “Та біда не в тому, що молодь захоплюється роком, а в тім, що вона обмежується лише тим, що рок і попмузика вичерпують усі її інтереси. Юні не знають національної культури, рідного фольклору, світової музичної спадщини. Такий вузький кругозір, який межує з сліпотою, формуємо самі, вся нинішня система музично-естетичного виховання” [13].

Фольклористка Марія Пилипчак вболіває, що народну пісню відносять до пам'яток музейного типу. І багато хто сприймає її як художню пам'ятку минулого, слухаючи з інтересом чи з байдужістю, залишаючись у ролі “слухача-споживача”, а не учасника творчо-виконавського процесу. Як же зробити, щоб діти заспівали? Що вони мають співати? Не можна залишати дітей віч-на-віч із собою у процесі формування їх світовідчуття. Найкращою основою виховання є народна традиція з її ігровими і дитячими піснями. Не можна сприяти розквіту “музичних будяків” у дитячих душах. Треба шукати ліки проти музичної отрути, несмаку. Поки що їх немає, а тому спостерігаємо зверхнє ставлення до традицій рідного краю, історії, мови, народної пісні (Радянська Україна. 1987, 5 листопада).

Діячі мистецтва відзначають [9] майже повний занепад співу у школі, що гранично звужує виявлення співочих талантів. У більшості своїй вони стають жертвами розтління смаків та фізичного псування юних голосів нинішньою естрадною дійсністю. Ніхто не проти хорошої розважальної музики, репрезентованої різними жанрами, видами, однак засилля хоча б рок-музики гіршими, найагресивнішими своїми імпорними та й вітчизняними взірцями масово спекулює на нерозвинених смаках, на естетичній обмеженості широких верств молоді і навіть нестримно пропагується концертними організаціями радіо, кіно, касетами з комерційною метою. А це призводить до хворобливої деформації голосів виконавців, бо по-варварському ігноруються елементарні фізіологічні норми функціонування цього унікального інструменту природи. Природа метиться за насилля над собою, голоси, як і повсюдний природний потяг до співу, гинуть, і далекі наслідки цього процесу передбачити важко, як це часто і невідворотно буває у природі.

Децибели руйнують не тільки голос і слух — вони руйнують душу. Таку “музику” вже немало дослідників вважають музичним наркоти-

ком. Вона несе тільки відчуження і творчу бездіяльність. Така музика, така пісня — антипод масової пісні, яку ще не так давно міг співати кожний і якій ми дозволили зникнути майже повністю.

Друге покоління вражене цим відчуженням. І якщо одинак у роковому, з дозволу сказати, співі руйнує голос, то масовий слухач може таку музику лише пасивно споживати, власного голосу і не торкаючись. Бо як же його-таки підспіваєш? А іншого не навчено. Співочий голос пересічній людині виявляється непотрібним.

Нове явище — співоча гіподинамія або печальна гіподинамія душі? До чого ж ми прийдемо, як не до заперечення власної природи?

Прекрасний людський голос у самодіяльності чи в професійному мистецтві завжди був і є носієм одвічних духовних здобутків свого народу, світової цивілізації, носієм духовного здоров'я, засобом єднання людей. Справжнє мистецтво, зокрема мистецтво співу, завжди стояло і стоїть на варті гуманізму, високої моралі і краси, що робить людину дужчою у життєвій боротьбі, кращою, цілеспрямованішою на шляхах духовного вдосконалення суспільства.

Хоровий спів — прекрасний засіб розвитку творчих і фізичних сил людини. Він корисний навіть для професійних вокалістів. Так, Шаляпін, будучи вже всесвітньо відомим співаком, часто звертався до хормейстера Маріїнського театру з проханням дозволити йому поспівати в хорі, щоб “підправити” свій слух.

Музика, зокрема пісня — це мова народу, його історія, національне багатство і культура. “Невичерпною криницею чистої життєдайної мудрості народу, його духовної краси”, — назвав Федір Погребенник пісню. І треба дбати, “щоб пісня завжди була ключем, щоб ніякі рок-метали не захарашували її глибинних народних джерел” [63].

Підвалини широкого мистецького світогляду, високого смаку, любові до художньої творчості, до співу закладаються у дитинстві. Ще у XIII ст. Фома Аквінський казав: “Не вміти співати так само соромно, як не вміти читати”. Отже, співати треба навчати і якомога раніше!

РОЗДІЛ II

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

2.1. Деякі дані про фізичний та психічний розвиток дітей 6–9 років

Щоб правильно й успішно навчати дітей музики, треба знати їхні вікові особливості, зважати на наукові дані про музичний розвиток і формування у людини музичних уявлень.

Необхідність врахування вікових особливостей дітей у процесі їхнього виховання й навчання є провідним принципом вітчизняної педагогіки, яким треба керуватися і в навчанні музики. При цьому врахування вікових особливостей треба органічно поєднувати з вивченням індивідуальних можливостей дітей, їхніх музичних інтересів і нахилів. Тільки за цих умов загальноосвітня школа буде забезпечувати учням необхідний рівень музичної освіти.

Дитина народжується на світ з певними фізичними особливостями і з задатками різноманітних здібностей. Розвиток цих задатків залежить від умов життя й діяльності людини, від її виховання. Вирішальне значення у розвитку характерних особливостей особистості відіграє активність дитини, яка виявляється у різних формах діяльності і сприяє пробудженню й розвитку відповідних здібностей.

Фізичний розвиток дітей віком від 6 до 9 років характеризується деяким сповільненням росту тіла і більш енергійними процесами внутрішнього розвитку та зміцненням організму. Головну роль у загальному розвитку дітей у цей період відіграє навчання і виховання в школах.

У зв'язку з набуванням знань у дітей поступово створюються загальні уявлення, формуються поняття і перші абстракції.

В умовах школи, класу і особливо у процесі діяльності музичних колективів (хору, оркестру) у дітей розвивається почуття товаришування і дружби.

Такі, в загальних рисах, особливості фізичного і психічного розвитку дітей молодшого шкільного віку [3, с. 34].

При проведенні хорової роботи з молодшими школярами важливо мати на увазі, що і в межах цієї вікової групи існують певні відмінності у розвитку дітей. Найяскравіше виявлені особливості цієї вікової

групи у порівнянні з попередньою (дошкільниками) у першокласників. Вони обумовлюються різкою зміною основної форми діяльності дитини — переходом від гри до систематичної навчальної роботи, яка є своєрідним суспільним обов'язком.

Істотним моментом є те, що дитина, яка звикла тільки до гри цікавих і захоплюючих занять, тепер має обов'язкові навчальні заняття, що являють собою своєрідну працю. Завдяки вимогам дисципліни й навчальної роботи у першокласників помітно розвиваються процеси гальмування — стримування, самоконтролю, що, в свою чергу, позитивно впливає на процес навчання, зокрема, й на ефективність занять з музики.

Проте в учнів молодшого шкільного віку нахил до збудження дуже великий, і це виявляється у повній мірі тоді, коли діти не перебувають під контролем, а полишені на самих себе. При виконанні малюнками різних вокальних вправ з метою вироблення у них співацьких умінь та навичок важливо враховувати закономірності дихання у дітей різного віку: діти семи років роблять 25 подихів за хвилину, в 12–15 років близько 20, а дорослі — 16–18. Дихання дітей більш поверхове, ніж у дорослих, але завдяки частішому диханню через легені дитини проходить приблизно така сама кількість повітря, як у дорослих. Внаслідок цього підвищується вентиляція легенів.

Диференціювання типів дихання (у хлопчиків — діафрагматичне, а у дівчаток — грудне) стає помітним лише після 12 років. У дітей 6–10 років, у порівнянні з попередньою віковою групою, дуже підвищується життєва місткість легенів, з чим по'язана підвищена потреба в кисні.

Розвиток дітей в період 8–10 років характеризується інтенсивним ростом деяких моторних функцій. Рухи дуже швидкі, але їхня точність невелика, і чим більша зосередженість потрібна для виконання правильних рухів, тим більше сповільнюється їхня швидкість. Цю обставину необхідно враховувати при навчанні гри на музичних інструментах.

Не зупиняємось на характеристиці розвитку у молодших школярів різних психічних процесів, а наведемо лише дані психології, що стосуються розвитку відчуттів і сприймань, пов'язаних з музикою.

В період початкового навчання у дітей дуже швидко покращується здатність розрізняти висоту тонів. Якщо прийняти за одиницю здатність розрізняти тони шестирічними дітьми, то у семирічних учнів вона дорівнює — 1,4; 8-річних — 1,6; 9-тирічних — 2,6 [3, с.131].

У роботі з учнями молодших класів над пісенним матеріалом істотну роль відіграє засвоєння ними поетичного тексту. Усвідомлення змісту пісні, розуміння всіх понять і образів, що фігурують у тексті, є важливою умовою виразного й емоційного співу.

З цього погляду важливо враховувати дані психології про існуючі у молодших школярів уявлення і формування в них понять. Так, уявлення про природу ґрунтуються в основному на власному досвіді, а все, що не спирається на нього, залишається для дитини невідомим. У малюків дуже невиразні й туманні, наприклад, поняття про великі відрізки часу і простору. Не цілком зрозумілі й точні уявлення є причиною фантазування молодших школярів, що особливо виявляється під час гри. Проте, фантазуючи, учень уже починає розуміти різницю між грою і дійсністю.

Діти молодшого шкільного віку ще не розуміють переносного значення понять. Вони люблять слухати й читати байки та казки, але зміст алегорій їм часто незрозумілий. Характерне для них механічне заучування текстів без намагання зрозуміти зміст. Дослідження психологів показують, що дитина може порівняно швидко заучувати беззмістовний набір слів, якщо ці слова розміщені ритмічно. При вивченні тексту пісні це створює певні об'єктивні умови для механічного заучування. Беручи до уваги властивість дітей порівняно легко заучувати зрозумілий і незрозумілий текст, треба докладати всіх зусиль для його осмисленого сприймання.

Слід мати на увазі, що у молодших школярів розвивається й осмислене запам'ятовування, але воно присутнє лише тоді, коли матеріал близький, доступний і цікавий для дитини. В запам'ятовуванні велике значення мають почуття. Емоційні переживання позитивно впливають на швидкість, кількість і якість запам'ятовування і є обов'язковою умовою при заучуванні тексту пісні.

Запам'ятання й відтворення тексту дітьми значно залежить від довір'я дитини до того, хто її навчає. У зв'язку з цим вирішальне значення має скеровуюча діяльність учителя.

Для проведення різних навчальних занять, у тому числі й музичних, необхідно враховувати дані психологічної науки про тривалість зосереджуваності учнів різного віку. Встановлено, що діти 5–6 років можуть бути зосередженими 15 хвилин, 7–9 років — 20 хвилин, 10–12 років — 25 хвилин, після 12 років — 30 хвилин. На тривалість довільної уваги впливає присутність у дітей інтересу до занять, усві-

домлення їх важливості тощо, але в щоденній роботі з дітьми необхідно орієнтуватись на ці середні результати.

Збудником інтересу під час музичних занять є сила вражень, а тому перший показ пісні чи музичного твору повинен бути яскравим, емоційним. Нестійкість уваги молодших школярів вимагає різноманітності видів роботи.

Зауважимо, що заняття музикою, співом не менше, ніж оволодіння матеріалом інших навчальних дисциплін, вимагає певних волевових зусиль, уміння зосереджувати свою увагу протягом певного часу, витримки, дисципліни.

Воля виявляється й розвивається у процесі правильного врівноважування процесів збудження й гальмування. Для молодших школярів це нелегкий процес, бо в цьому віці не можна говорити про розвинену волю. Як бачимо з перелічених загальних особливостей фізичного та психічного розвитку учнів 1–4 класів впливають важливі педагогічні висновки і правила, які однаково стосуються й проведення з ними музичних занять. Спеціальні дослідження психологів з питань формування музичних уявлень, найважливіші результати яких будуть висвітлені в наступному параграфі, мають безпосереднє відношення до методики музичної роботи з дітьми.

2.2. Психологічні передумови музичного розвитку дітей молодшого шкільного віку

Розглядаючи питання про музичний розвиток дітей, вітчизняна психологія виходить з того, що певна музикальність властива всім, але у різних людей вона різна.

Людина народжується не з готовими музичними здібностями, а лише з певними задатками, на основі яких ці здібності розвиваються у процесі навчання й виховання.

Музикальність людини залежить від її вроджених індивідуальних нахилів, але вона є наслідком навчання й виховання. Таким чином, при проведенні музичної роботи з дітьми необхідно зважати на їхні індивідуальні особливості, виявляти, яка у них музикальність, і відповідно до цього обирати шляхи її розвитку.

У сприйманні звуку розрізняють його висоту, тембр і силу. Відповідно до цього кажуть про три сторони музичного слуху: звуковисотний, тембровий та динамічний.

Провідна роль у сприйманні музичного звуку належить висоті, але не абсолютній, а “звуковисотному руху” — відношенню між звуками за їхньою висотою.

У теоретичній музичній літературі термін “музичний слух” вживається в широкому та у вузькому значеннях. При широкому розумінні цього поняття мають на увазі звуковисотний, тембровий, гармонічний, вокальний динамічний слух; у вузькому — лише звуковисотний [88/І].

Дослідження музикантів-психологів переконливо доводять, що здатність до звуковисотного сприймання дітей помітно покращується з їхнім ростом і фізичним розвитком, зростає внаслідок занять музикою і може бути значно розвинута за допомогою вправ.

Спеціальні дослідження психологів показують, що звуковисотна сприйнятливність у більшості людей може бути доведена до бажаного рівня за досить короткий час (в ряді випадків за кілька годин).

Вправи на порівняння висоти звуків сприяють набуванню дітьми уміння утримувати у пам’яті перший з них. Це, в свою чергу, створює відповідні умови для правильного відтворення мелодії. Проте в основі відтворення мелодії лежать складні процеси, пов’язані з так званими слуховими уявленнями. Коротко зупинимось на цьому питанні.

Здатність відтворення мелодії голосом (або добирання її на слух на інструменті) пов’язується з поняттям внутрішнього слуху, тобто здатністю уявляти собі різні музичні тони і їх відношення без допомоги інструменту або голосу. Різниця між людьми за їхньою здатністю до слухових уявлень дуже велика. Але, як доводить професор Б. Теплов, “...у більшості випадків справа полягає не в тому, що та чи інша людина взагалі не має слухових уявлень, а в тому, що вона не може довільно викликати їх і оперувати ними” [88/І, розділ VII].

Таким чином, виховання здатності слухового уявлення у дітей повинно спиратися на присутні в них мимовільні слухові уявлення, властиві всім людям, хоча б у вигляді первинних образів пам’яті, які безпосередньо йдуть за сприйняттям. Первинні слухові образи слугують опорою для розвитку внутрішнього слуху у дітей із слабкою здатністю слухового уявлення. Слухові образи зміцнюються лише у процесі тренування, виконання відповідних вправ.

При навчанні співу дітей, що не мають попередньої музичної підготовки, основні зусилля вчителя спрямовуються на досягнення правильного відтворення мелодії. Це складний процес, що вимагає не просто слухових уявлень, а певних узагальнених уявлень.

В учня, що слухає будь-яку пісню чи її частину, не можуть створитися слухові уявлення у вигляді простих копій кожного з кількох повторних виконань, які, зрозуміло, не є ідентичними, а відрізняються тембром голосу, динамікою, певною абсолютною висотою. Дитина відтворює своїм голосом не конкретне звучання пісні, яке вона чула у виконанні іншої людини, а лише мелодію пісні, тобто даний звуковисотний і ритмічний рух.

Б. Теплов підкреслює, що відтворення голосом стає можливим лише тоді, коли виникає уявлення мелодії, тобто певне узагальнене уявлення даної пісні. “Заспівати” — це означає відтворити одну певну сторону звучання, спільну для всіх випадків виконання тієї самої мелодії. І в міру того, як створюється у дитини такого роду узагальнене “уявлення мелодії”, вона навчається відтворювати її голосом [88, с. 241].

Музичні уявлення не є чисто слуховими, вони включають зорові, моторні та інші моменти. Слухові уявлення тісно пов’язані з вокальною моторикою, з рухами голосового апарату. “Голосові прояви” властиві всім дітям і “гудіння” тих, хто має нерозвинений слух, теж є своєрідним відтворенням мелодії.

Для активного запам’ятовування мелодії необхідні моторні моменти — рух м’язів гортані. Особливо істотна роль рухових процесів, пов’язаних з намаганням вокальної імітації висоти і тембра звуку, а також ритмічної сторони звучання для дітей, які мають слабкі слухові уявлення. Проте, на думку більшості психологів, “підспівування” під час попереднього прослухування мелодії, до якого прагнуть усі діти, не тільки не корисне, а навіть шкідливе. Діти, що не володіють ще вокальною моторикою, намагаються інтонувати окремі звуки за зразком, що звучить у даний момент. Це зовсім не допомагає запам’ятовуванню мелодії.

Важливим компонентом навчання музики є виховання почуття ритму. Поняття ритму дуже широке. Термін “ритм” живають стосовно багатьох явищ і процесів. Насамперед з поняттям ритму пов’язуються рухи різної природи, зокрема рухи людини при виконанні виробничих процесів, під час танцю, заняття спортом. Говорять про ритм у поезії і навіть у прозі, про ритмічні зміни в природі, про ритм процесу дихання, биття серця тощо. Спільним для всіх явищ і процесів, які пов’язуються з поняттям ритму, є певні особливості чергування їх у часі.

Музичний ритм має свої особливості у порівнянні з загальним поняттям ритму. У музиці ритм розуміють насамперед як здатність сприй-

мати і відтворювати часові співвідношення. Музичний ритм обов’язково виражає певний емоційний зміст, бо ритм є одним із засобів виразності музики, яка завжди пов’язана з емоційним змістом. Через те, що ритм не є засобом виразності однієї лише музики, поряд з поняттям “музично-ритмічного почуття” існує поняття “ритмічного почуття взагалі”. У зв’язку з цим у психолого-педагогічному обґрунтуванні доцільних методів і прийомів навчання музики, зокрема виховання почуття музичного ритму, існують різні тенденції.

У свій час поширення набув погляд про те, що спочатку треба виховувати “почуття ритму взагалі”, а потім застосовувати результати цього виховання до музики. Інакше кажучи, намагалися відокремити ритмічний момент від музичної основи і працювати над вихованням почуття ритму поза заняттями музикою, а потім приєднати музику до ритму. В основі таких поглядів лежали переконання в тому, що одночасне сприймання звуковисотної й ритмічної сторони музики вимагає такого ж розподілу уваги, як при одночасному виконанні двох істотно різних діяльностей.

Сучасна музична психологія відкидає ці твердження й доводить, що сприймання різних сторін музики відбувається лише в їхньому взаємозв’язку. Це пов’язано з тим, що до почуття музичного ритму треба підходити з емоційним критерієм, з погляду художнього впливу музики. Ритм у музиці є виразом емоційного змісту.

“Почуття музичного ритму” має не лише моторну, а й емоційну природу: в основі його лежить сприймання виразності музики. Тому поза музикою почуття музичного ритму не може ні пробудитися, ні розвиватися” [88/І, с. 284].

“Почуття ритму взагалі” не можна розвивати, його можна формувати у певних трудових процесах або під час занять музикою.

Музично-ритмічне почуття, як і музичний слух виховуються лише в процесі музичної діяльності, причому почуття ритму розвинути важче, ніж слух у вузькому розумінні. Сприймання музичного ритму не буває тільки слуховим, воно завжди супроводиться певними рухами голови, ноги, коливання всього тіла і т.п. і є слухо-руховим процесом, який неодмінно включає рухові реакції, що певним чином відображають хід музичного руху в часі. Сприймання музики в цілому є активним процесом, що передбачає не лише слухання, а й дії.

Обов’язковою умовою ритму є наявність акцентів, тобто подразнень, що виділяються серед інших. Сприймання ритмічних акцентів супроводиться більш сильними руховими реакціями. Психологією

доведено, що більшість людей не усвідомлює цих рухових реакцій доти, поки на них спеціально не звертається увага. Якщо ж робиться намагання припинити ці моторні реакції в одних органах, вони виникають в інших або людина просто перестає сприймати ритм. З цього випливають важливі педагогічні висновки, про які йтиметься далі.

З наведених вище міркувань випливає, що основними елементами музичного розвитку дітей є формування у них відносного звуковисотного слуху і почуття музичного ритму.

Відповідно до цього питання розвитку слуху та музичного ритму повинні зайняти належне місце в музичній роботі з молодшими школярами, незалежно від того, чи вона проводиться на заняттях, чи у позаурочний час.

Відправним пунктом у здійсненні відповідних організаційно-методичних заходів повинно бути обґрунтоване психологією твердження про те, що слух і музично-ритмічне почуття може розвиватися лише у процесі музичної діяльності дитини, цілеспрямованих і систематичних вправ.

У багатьох учнів музичні якості починають розвиватися лише в результаті планомірної роботи. Найпоширенішим недоліком у багатьох так званих “немузикальних” дітей є слабкість слухових уявлень, яка гальмує розвиток інших компонентів слуху та музично-ритмічного почуття.

Таким чином, зміцнення і розвиток слухових уявлень є найбільш відповідальною справою у музичному вихованні учнів початкових класів. Результати цілеспрямованої й систематичної роботи багатьох учителів у галузі музичного виховання молодших школярів свідчать про те, що тут можна досягти значних результатів, які спростовують псевдонаукові твердження про природжену нездатність частини дітей до занять музикою.

Визнаючи наявність музично обдарованих дітей, музична психологія разом з тим стверджує, що “... ми не маємо зараз таких знань, які б дозволили давати негативний діагноз про музикальність дитини до початку систематичного й кваліфікованого музичного виховання й навчання” [88, с. 325].

Ці психологічні передумови і покладено в основу рекомендацій автора цього посібника.

Розділ III

СПІВАЦЬКИЙ РОЗВИТОК ПЕРШОКЛАСНИКІВ

3.1. Дослідження рівня музичного розвитку першокласників

Перші заняття музики дуже відповідальні з погляду організаційного. Учителю важливо встановити тісний контакт, завоювати симпатії дітей і одночасно примусити їх беззастережно виконувати всі вимоги. Добре продуманий початок занять з новим класом, умілий підхід до учнів значно сприятиме виробленню у них звички і в подальшій роботі не відступати від встановленого порядку.

Зараз в більшості шкіл заняття музики проводять фахівці. Прихід у клас нового вчителя викликає в дітей зацікавленість, посилює їхню увагу до особи педагога. Саме цю обставину необхідно використати для того, щоб по-справжньому зацікавити дітей своїм предметом, пробудити у них бажання навчатися музики.

Цього можна досягти за допомогою добору цікавого музичного матеріалу і забезпечення різноманітності методичних прийомів.

Надзвичайно відповідальним завданням перших занять музики в новому класі є виявлення рівня загального і музичного розвитку дітей. Зокрема про кожного першокласника в учителя мають бути такі дані, записані в спеціальний зошит:

- чи ходила дитина до дитячого садка;
- чи любить співати;
- чи співають вдома її батьки, брати, сестри;
- якість інтонування;
- ритмічний розвиток;
- діапазон голосу;
- характер голосу (глухий, дзвінкий);
- стан здоров'я.

Відповіді на перші три запитання дістають шляхом усного опитування дітей і позначають словами “так”, “ні” (або знаками плюс і мінус).

Для перевірки якості інтонування кожній дитині пропонують заспівати улюблену пісню. Якщо учень не може назвати такої пісні, вдаються до звуконаслідування, наприклад, “ку-ку”, знаходячи при цьому примарні звуки першокласника і встановлюючи діапазон його голосу шляхом зміни тональності. Фіксуються чотири рівні інтону-

вання: “точне”, “наближене”, “неточне”, “гудіння”. До першого класу приходить чимало дітей, що не вміють співати в тон з класом або співають дуже низько (гудуть). На початку навчального року високий процент таких першокласників, особливо коли діти не набули попереднього співацького досвіду в дошкільних установах.

Відомі з літературних джерел дані про вокальні можливості школярів, здобуті здебільшого внаслідок досліджень, проведених у міських школах.

Досліджуючи це питання у сільській школі, враховувався вплив на музичний розвиток дітей таких факторів:

- а) відсутність у значної частини дітей, які приходять до першого класу, музичної підготовки за програмою дошкільних закладів;
- б) значно більше, ніж у місті, поширення народної пісні і специфічна манера виконання пісенного репертуару;
- в) особливості формування у дітей інтересу до музики в умовах сім’ї;

г) природні труднощі у дотриманні вимог з охорони дитячого голосу. Дослідження проводилось протягом десяти років у восьмирічній школі с. Тарасівка Києво-Святошинського району Київської області.

Завдання полягало не тільки в тому, щоб здобути певну суму даних і виявити певні закономірності та особливості, але й обґрунтувати найефективніші методичні прийоми, які забезпечують вимоги програми щодо розвитку музичного слуху і голосу у всіх школярів. Протягом десяти років (1960–1971 рр.) на перших заняттях було прослухано 471 першокласника.

Крім даних про діапазон та інтонацію, зафіксовано такі відомості: чи любить дитина співати (з її слів); яку пісню співала під час перевірки; хто навчив її співати; яка з відомих дитині пісень найбільше їй подобається, чому, звідки знає її; чи співають вдома, хто зі старших любить співати?

Дослідження в основному підтвердило відомі з літератури факти про діапазон голосу першокласників у перші дні занять, проте в ряді випадків спостерігалися певні відхилення від цього середнього рівня. Стійким є також занадто низький процент дітей з яскраво вираженими музичними даними (1–2 на клас). Щодо тих дітей, які не співають у тон з класом, то наші дані розходяться з даними інших дослідників, здобутими у 50-ті роки при обстеженні міських школярів (у деяких дослідженнях процент таких дітей визначається, наприклад, у межах 10 %). При нашому опитуванні середній процент першокласників, які не інтонують у тон з класом, близько 57%.

Значна кількість дітей (приблизно 26,6 %) у перші дні занять здатна лише наближено відтворювати мелодію пісні.

Протягом 1971–1975 рр. аналогічне дослідження здійснено у міській школі (СШ № 87 м. Києва). Результати дещо відрізнялись від даних, здобутих у сільській школі. А саме: точно інтонувало 6%, наближено — 42%, неточно — 17%, відтворювали 1–2 звуки малої октави — 35% (на кінець півріччя — 12%).

Повторне обстеження міських першокласників проведено через 20 років у столичній школі № 272.

У перші вересневі дні 1993–2000 рр. зафіксовано 5% дітей, які точно інтонували, 39% — наближено, 21% — неточно, 34% — відтворювали 3–4 звуки малої октави.

Причина неточного співу полягала у відсутності не музичних даних, а навичок вслухатися у музику.

Нині музика (переважно естрадна, надто гучна) звучить повсюди, навіть на прогулянку “турботливі” батьки беруть транзистор, а дитину “озброюють” плеєром. Замість того, щоби послухати звуки природи (спів птахів, шелест листя, подих вітру), звучить позбавлена мелодії музика, яку нормальним голосом пересічній людині і відтворити неможливо. Отже, завдання вчителя музики — вчити не просто слухати музику, а вслухатися у неї, чути її.

Відсутність систематичного досвіду у співі є причиною масових негативних відповідей першокласників на запитання “Чи любиш ти співати?”

Серед названих улюблених пісень переважали популярні естрадні пісні і пісні-пародії.

На формування музичних інтересів дітей, які приходять до школи, значний вплив мають старші брати, сестри, сусіди — учні, які вчать малюків своїх улюблених пісень, а також репертуар дитячого садка. Цю обставину відносимо до числа важливих передумов розвитку у першокласників музичного смаку.

З метою перевірки у першокласників ритмічного розвитку пропонували вправи на відтворення певних ритмічних фраз з 5–9 звуків, вистукуваних олівцем, що є варіантом ритмічного супроводу до знайомої учням пісні (вправа перша) і проспівати куплет добре відомої їм пісні й одночасно вистукати її ритм (вправа друга). З цією метою використовувалися, наприклад, “Пісня про школу”, М. Дремлюги, українські народні пісні “Ой єсть в лісі калина”, “Галя по садочку ходила”, “Як то красно дзвоник грає” та ін.

Внаслідок експерименту здобуто такі результати: точно відтворили музичний ритм вистуканої учителем фрази — 26,4% учнів, з невеликими огріхами — 32%, наближено — 40%, зовсім не справилися із завданням — 6% учнів.

З цього можна зробити висновок про наявність розвиненого почуття ритму у переважної більшості дітей.

Завдання на репродукування ритму знайомої мелодії одночасно зі співом точно виконали 45,3% учнів, з деякими огріхами — 18,7%, наближено — 30%, не виконали вимог — 6% (але не ті, хто не справився з попереднім завданням).

Таким чином, у процесі діяльності — співу відтворення дітьми ритму мелодії значно краще. Про це свідчить збільшення числа точно виконаних завдань у порівнянні з попередньою вправою (45,3 % проти 26,4%)

Значно гірші результати перевірки чистоти інтонування мелодії, яку діти співали й одночасно вистукували.

Точно відтворили 37,7% учнів, з деякими огріхами — 32%, наближено — 7,5%, а 22,8% — зовсім не справилися з завданням.

Цікавим є факт наявності добре розвиненого почуття ритму у дітей, які гудуть на звуках малої октави. Причому у хлопчиків почуття ритму розвинуто більше, ніж у дівчаток.

Дуже рідко, але зафіксоване під час дослідження явище, коли в учнів, що добре інтонують, виявилась відсутність або недостатній розвиток почуття ритму (6%).

Лише 1,6% учнів виявили незадовільні показники з обох завдань.

Результати проведеного дослідження підтверджують правильність погляду на те, що займатися вихованням почуття ритму абстрактно не слід. Типовим є покращення ритмічних показників, коли перевірка почуття ритму проводилася у процесі музичної діяльності дітей, зокрема співу знайомої мелодії. Відхилення від типових показників дуже незначне.

Діапазон голосу учнів, які відтворюють лише низькі звуки, часто надто вузький — прима, секунда.

Для першокласників типові:

а) несформованість, тендітність всього організму; швидка втомлюваність від одноманітного положення, одноманітної діяльності, монотонної мови учителя, шаблонного проведення заняття;

б) відсутність навичок систематичної, цілеспрямованої розумової роботи, але міцна пам'ять;

в) невеликий об'єм довільної уваги, що викликає необхідність її постійної активізації шляхом переключення на різні "об'єкти" (завдання, види діяльності, індивідуальні й колективні форми роботи і т. д.);

г) яскрава образна уява, її конкретність;

д) схильність до гри: через ігрові форми легко засвоюється навіть складний матеріал [2].

Гра активізує уяву, увагу, пам'ять, сприяє розвитку творчих здібностей дітей.

Недаремно Василь Верховинець надавав грі такого великого значення: "Гра є наймиліша хвилина, котрої потрібно дитині для всебічного виховання її молоденького тіла, розуму та її індивідуальних здібностей". На його думку, у процесі гри можна виховати в дитині усі якості, які ми цінуємо у дорослих.

50-річний досвід роботи в школі дає право на висновок, що на музичний розвиток дитини, перш за все добре впливають:

— емоційна атмосфера на уроці музики (пробуджує естетичне чуття);

— систематичність і цілеспрямованість хорових занять (якщо "неінтонуючі" в тон з класом діти регулярно співали у хорі, то вони у своєму музичному розвитку випереджали тих, хто правильно інтонував, але не відвідував хорових занять);

— виховання уваги першокласників до музики, здатності вслуховуватися в неї;

— розвиток в учнів внутрішнього слуху систематичними слуховими диктантами;

— відповідний добір репертуару (пісні з поступеним рухом або рухом за ступенями тризвуку, емоційно насичені, близькі дітям за сюжетом, пісні — ігри);

— музичне оточення у родині, позитивна роль братів, сестер, сусідів-школярів, які часто мимовільно пробуджують у малят любов до пісні і бажання співати.

Для успішного музичного розвитку молодших школярів найважливішими є створення емоційної атмосфери у хорах і відповідний добір репертуару.

3.2. Виправлення інтонації у хористів-першокласників

Важливим завданням учителя музики є вироблення унісону, але його нелегко здійснити, оскільки до школи приходять значна кількість дітей, які не інтонують у тон з класом. Такі діти не співають, а “гудуть” на 1–2 звуках (найчастіше — соль-ля малої октави). Це трішки ритмізована говірка на низьких звуках голосу. Деякі з них інтонують мелодію на октаву нижче, в інших обмежений діапазон зміщено на кварту-квінту вниз (їх незначна кількість). Таких учнів, як правило, не залучають до шкільних хорів (на уроці часто просять “помовчати!”), і вони фактично позбавлені можливості розвивати свої музичні дані. А причина в неумінні учителя працювати з цією категорією школярів.

Кількість дітей з вадами співу надзвичайно велика — від 20 до 90 відсотків зафіксовано ще у 1972 році у різних регіонах СРСР.

Серед учнів зустрічаються діти з різним рівнем “гудіння” (О. Раввінов). Поряд із стійкими “гудошниками” є такі, що незнайому пісню “гудуть”, а добре знайому — інтонують приблизно, одні інтонації (стрибки Т-Д) відтворюють, а поступеневий хід — не можуть. Трапляється, що той самий звук в одній ситуації (у поспівці) не інтонують, а у на-слідуванні гудка паровоза (“ту-ту-ту”) співають досить правильно. Якщо учитель пропонує яскравий діалог у формі захоплюючої гри, то легше долаються інтонаційні труднощі, оскільки концентрується увага учнів.

Ентузіасти-методисти тривалий час дискутували відносно того, чи дозволяти дітям, які не інтонують у тон з класом, співати на уроці музики. У Києві особливо полярними у цьому плані були колеги-співавтори підручників з музики для початкових класів — кандидат мистецтвознавства Олександр Раввінов і досвідчений вчитель Саул Брандель. О. Раввінов стверджував, що в жодному разі не можна звільняти від хорового співу на уроці неінтонуючих дітей. Якщо це зробити, їхня вокально-слухова вада закріплюватиметься, поглиблюватиметься і усунути її буде чимраз складніше. Крім того, це загальмує розвиток цінних універсальних здібностей у дітей, збіднить вітчизняну хорову культуру. С. Брандель проводив з цими першокласниками окремі заняття, а на уроці вони мовчки слухали спів своїх товаришів.

Підтримуємо вчителів-дослідників, які не забороняють неінтонуючим учням співати на уроці. Розуміючи, що вони водночас гальмува-

тимуть розвиток музичних здібностей решти дітей, йдемо на хитрість: після прослуховування усіх першокласників 1 вересня (запис на магнітну плівку улюбленої пісні кожної дитини) поділяємо їх на 3 інтонаційні групи: перша — діти, котрі інтонують точно, друга — інтонують з підтримкою інструменту чи голосу учителя, третя — неінтонуючі, яку називаємо “оркестром”, і кожній дитині даємо якийсь ударний інструмент (трикутник, кастаньєти, бубон, ложки, брязкальця тощо). Третя група — “оркестр” дістає конкретне завдання: відтворити у пісні ритм, пульс, акценти та ін.

Співати нікому не забороняється, але першокласники ще не вміють поєднувати одночасно 2 види діяльності. Виконуючи “партію оркестру”, учні дуже уважно вслуховуються в мелодію і супровід пісні, щоб точно відтворити здобуте завдання.

На нашу думку, причина “гудіння” не лише через відсутність координації голосу із слухом, зміщення діапазону голосу, низький розмовний голос і хворобу голосового апарату, а ще й через невміння прислухатися до власного голосу, через відсутність здатності вслуховуватися у музику. Саме це вміння необхідно виховувати у малят. “Оркестранти” дуже уважно вслухаються у музику, і це досить швидко приносить позитивні результати: учні починають все краще і краще інтонувати мелодію пісні. Не маючи можливості проводити додаткові заняття з неінтонуючими дітьми (“гудошник” вважаємо образливим словом і не вживаємо його у дитячій аудиторії, а “оркестр” сприймається учнями з певною гордістю), протягом усіх занять у початковій школі широко використовуємо ладову сольмізацію (з другого класу поєднуємо її з абсолютною). Ручні знаки добре відбивають ладові функції і тяжіння, а також відносну висоту ступенів ладу, тому цей метод ефективний для всього хору, а особливо для неінтонуючих учнів. Доречно використовувати різні прийоми, що зміцнюють ладове чуття.

Крім звуконаслідувань зозулі, соловейку, котику, песику, корисні поспівки й пісні у досить високому регістрі (“По гриби” М. Завалишиної), коли включається механізм головного звукоутворення, що характеризується краєвим коливанням голосових зв’язок і використанням верхніх резонаторів — ротової та носової порожнини, глотки, носоглотки, твердого й м’якого піднебіння і т.д. Систематичне звернення до високого звучання сприяє розвитку діапазону голосу.

Але перш за все, важливо виявити причину відставання учнів, а далі прагнути допомогти їм.

Причинами можуть бути:

— захворювання хронічні й гострі, під час яких не було дотримано голосового режиму, психічна травма, переляк, перенапруження голосового апарату тощо;

— результат некваліфікованого співацького навчання (діти часто приходять до школи з цими вадами).

О. Раввінов відносить до причин гудіння нерозвинений музичний слух, низький розмовний голос, невміння користуватись мікстом і долати грудне звукоутворення, внутрішню загальмованість, надмірну сором'язливість, млявість, хворобливий стан голосодихального апарату [71, с. 22–47].

Особливий акцент педагог робив на низькій розмовній мові. Він підтверджував це твердженням Івана Павлова про динамічний стереотип, коли звичний автоматизм заважає новому, який формується.

Перешкодою для видобування голосом верхніх звуків іноді може бути внутрішня скутість дитини, невміння розкритись, “розслабитися”.

Інша причина гудіння суто психологічного характеру. Використання верхнього регістру дитячого голосу, і у співі, і у розмові, пов'язано з повною внутрішньою розгальмованістю.

Залежно від встановлення причин “гудіння” учитель використовує ті або інші прийоми виправлення інтонування у нормальній зоні дитячого голосу.

Якщо дитина гуде запропоновану поспівку, доцільно транспонувати її нижче на ч. 4 або ч. 5. Якщо у пониженій зоні співає правильно, то причина гудіння не музичнослухова, а у відсутності координації між музично-слуховим уявленням і вокальним відтворенням. Якщо запропонована тональність не викликала потрібної відповіді, іноді варто пошукати близькі тональності (у даному випадку це може бути зручним для інтонування окремим учням).

Коли спів уривка знайомої пісні зі словами не дає хороших наслідків, вчитель пропонує проспівати його у нижчій тональності не з словами, а на складі “ку” (“як зозуля”) або “ту-ру” (“як сурма”). Якщо дитина заспіває на склад правильно, — причина “гудіння” вокальна, а не слухова.

О. Раввінов широко використовував прийом атаки верхньої зони дитячого голосу, різко ламаючи природний спосіб звуковидобування.

Виробити нову звичку допомагає відповідний емоційний стан — доброта вчителя, ширий контакт з учнем сприяє появі високої інтонації, виразні низхідні поспівки на складі з голосним “у” або йотованим “ю”, які повністю звільняють гортань від напруги і сприяють появі головного тону.

Під час перевірки інтонування багато важить зручна, цікава вокальна форма. Склади “зум”, “ду”, “лю”, “му”, “ру”, “ту”, “тру” і т.д. полегшують головне звукоутворення завдяки голосному “у”, “наближують” вокальне звучання завдяки резонуванню приголосних “з”, “м”, “в”, “р”, “л” і, разом з тим, створюють ґрунт для ігрових діалогів завдяки звуконаслідувальному змісту цих складів: “зум” — бджілка, “ду” — сопілка, “ту” — гудок, “тру” — сурма і т.д.

Подолати труднощі допомагає фактор інтересу. Так, учень не відтворив інтонацію гудка, але добре інтонує той самий звук, коли наспівує ім'я улюбленої сестрички.

Іван Пономарьков з великими зусиллями “піднімав” окремих учнів до мі-фа першої октави, але помічав, що після цього голос знову “падав.”

Кирило Стеценко вважав, що першою причиною непопадання учня у тон є різниця між голосом учителя (чоловіка) і дитячим. Уникнути цього можна, взявши скрипку чи інший інструмент, або найздібніших учнів зробити посередниками між учителем і тими, хто через брак розвинуеного слуху не може співати за голосом учителя.

“Гарні, добрі співи будуть, коли вони проводяться гарним голосом... А гарний голос залежить від правильного в и т я г н е н н я звуку, коли учні, музичний слух і голос котрих доведені до контакту, заспівають,... учитель серед маси голосів почує і приємні, і неприємні, і глухі, і різкі, і “козлоподібні”, ...які є наслідком неправильного витягнення звуку” [85, с. 8].

Композитор-педагог наголошував на тому, щоб не називати дітей нездібними, не вбивати в них природний потяг до співу. Він вважав, якщо діти не попадають в тон-голос учителя, значить він неправильно рефлектує на почутий вухом звук. Часто учні замість тоніки відтворюють квінту, тобто його обертон. “Квінтуючих” учнів К. Стеценко розглядав як природне фізичне явище. Отже, учитель має терпляче відвести учня від квінти поступово до даного тону.

Надзвичайно важливо правильно розсадити учнів. К. Стеценко радив практикувати розсадку учнів таким чином, щоби допомога музич-

но-здібних дітей мала якнайбільше успіху. Отже, можна на 1,3,5 партах посадити менш здібних учнів, а на 2,4,6 партах — здібних, або на кожній парті посадити 2 учнів здібних, а одного — менш здібного. Таким чином діти повинні сидіти завжди на лекціях співів [85, с.6-7].

Існують різні підходи щодо розміщення хористів. Одні педагоги (С. Брандель, О. Раввінов) відокремлювали від решти дітей тих, хто гуде, інші (І. Седих) категорично проти цього. Вони наполягають, щоб учень із погано розвиненим слухом був оточений дітьми, які співають точно. Ніхто з дітей не повинен знати, що їх розмістили за певними ознаками, що вказують на брак голосу чи слуху. Ті учні, що відстають, завжди мають бути у полі зору вчителя, під постійним наглядом.

Досвід показує, що більшість дітей, у яких різке зміщення і обмеження діапазону голосу, патологічна якість звучання голосу, різко тверда або придихова атака звуку, відсутність легато та інші вади, були вокально занедбаними у дошкільний період.

Відомо, що дитина раніше намагається співати, ніж говорити. До цього її спонукає колискова матері. Малятко прагне наслідувати її голос, тому доцільно використовувати інтонації колискових з метою виправлення інтонації у першокласників.

Мовними звуками дитина оволодіває пізніше і, за даними І. Седих [30, с.51], вони на деякий час витісняють вокальні навички дитини. Щось відбувається, що оточуюча обстановка іноді гальмує її подальший музичний розвиток, і діти фактично припиняють співати.

Проте, малята співають, граючись у ляльки (копіюючи матір, співають їм колискової), а хлопчики, граючись у солдатики, неодмінно заспівують їм маршової.

Раніше позитивну роль у музичному розвитку дитини відігравало радіо і телебачення. На жаль, у наш час з ефіру линуть переважно естрадні пісні, здатні лише загальмувати цей процес. Діти прагнуть наслідувати “зірок” естради і кричать, або “сиплять”, але не співають нормальним легким польотним звуком. Такі вокальні вади у першокласників, з якими батьки співали в естрадній манері, або захоплювалися голосними маршами, в яких застосовується тверда атака.

Якість музичного слуху залежить і від спадковості, і від середовища, яке впливає на його розвиток. Першим музичним враженням для дитини є колискова її матері. Якщо дитину оточує музичне середовище (у сім’ї співають, грають на музичних інструментах), то це позити-

вно впливає на розвиток її музичного слуху. В разі відсутності такого середовища, музичний слух дитини залишається “не розбудженим”, він “спить”, а дитина не виявляє інтересу до музики — не співає, а якщо заспіває, то фальшиво, бо не чує ні товаришів, ані власного голосу.

Найважливіша причина — відсутність інтересу до музики. Отже, необхідно зацікавити дитину хоровим співом. При наявності інтересу концентрується увага — найважливіший стимул для сприймання й відтворення. І коли цілеспрямовано працювати з категорією таких дітей, у них поступово розвивається слух, а часом вони навіть випереджають тих, хто прийшов до школи з розвиненим музичним слухом.

Якщо пісня несе ігровий момент, жартівлива, емоційно яскрава, то увага дітей концентрується, і вони долають “гудіння”.

Як справедливо відзначав Бончо Бочев, емоційне начало в музично-хоровій роботі з дітьми є основним, вирішальним фактором, що веде до несподіваних успіхів.

Важливо домагатися не лише точного інтонування, але й інтонаційно-образного виконання, тобто виразного співу.

Інтонування у вузькому значенні означає точне відтворення ладовисотних співвідношень звуків. Широке тлумачення цього терміна запропоноване Б. Асаф’євим і передбачає повноцінне художнє виконання музики — розкриття її змісту, стилю, жанру. У даному розділі передбачається методика виправлення інтонації у молодших школярів (тобто термін “інтонація” вживається у вузькому розумінні слова).

На цьому етапі навчання співу доцільним є використання ладової сольмізації. Точному інтонуванню ступенів ладу сприяє моторика — показ ручних знаків.

3.3 Навчання співу методом ладової сольмізації

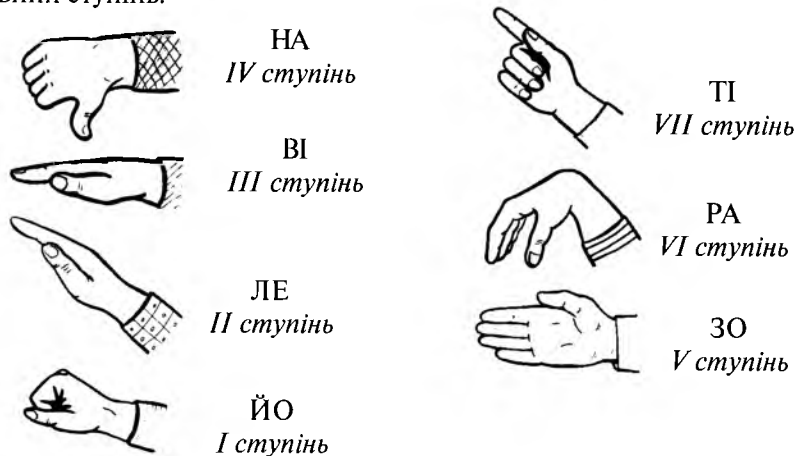
(матеріал цього параграфа розроблено спільно з педагогом Евальдом Сіліншем (Латвія))

Музична освіченість немислима без уміння співати по нотах, проте саме у цьому ще й досі не досягнуто бажаних наслідків. Тому педагоги виявляють посилений інтерес до застосування відносної сольмізації, яка значно полегшує спів з аркуша. Система відносної або ладової сольмізації базується на розвитку відчуття ладу й набагато полегшує спів по нотах. Головні її принципи такі:

1. Вживаються не абсолютні назви звуків, а назви ступенів звукоряду. Так, ступені мажору будь-якої тональності позначаються такими складами: ЙО, ЛЕ, ВІ, НА, ЗО, РА, ТІ.

Отже, під час співу по нотах та сама мелодія у будь-якій тональності сольмізується з однаковими складами.

2. Кожний ступінь звукоряду має не лише свою назву, а й позначається своїми ручними знаками. Зображаючи мелодію ручними знаками, учень не тільки мовби малює рукою рух мелодії, а й виявляє певний ступінь.



3. Тривалість звука позначається своїм “складом ритму”, при вимові якого відтворюється точний ритм (риска над а означає протяжну вимову).



Для роботи на першому році навчання протягом I семестру замість абстрактних складів застосовуються “слова ритму”, пов’язані з видом фізичного руху: “бігай!”, “крок”.

У навчанні за відносною сольмізацією головне місце відводиться співові на слух. Проте з перших занять хористів привчають свідомо сприймати і відтворювати елементи музичної мови.

У 6–7річних дітей порівняно слабо розвинена здатність диференціації і уявлення висоти звуків; значно краще вони орієнтуються у ритмічному русі. Враховуючи цю особливість розвитку дитячих музичних здібностей, молодших хористів спочатку навчають свідомо сприймати, складати, читати і відтворювати ритмічний малюнок мелодії.

Уже в I семестрі вони практично засвоюють чвертні ноти, чвертні паузи та восьмі ноти (тільки по 2 разом і з’єднані ребрами, щоб полегшити сприймання).

Ритмічне виховання проводиться у такій послідовності:

1. Ритмічні ігри, в яких діти роблять одночасні ритмічні рухи у чвертних.

2. Крокування під музику з піснею.

3. Графічне зображення чвертних нот і пауз за допомогою гри “На перехресті” та відповідних малюнків.

4. Крок підтюпцем і зміна способу руху (відповідно до зміни темпу музики).

5. Зображення ритму мелодії у русі (щоб пов’язати музичний рух з фізичним).

6. Графічне зображення восьмих нот за допомогою відповідних малюнків.

7. Складання ритму відомої пісні з використанням лічильних паличок або таблиць ритму.

8. Ритмічний супровід пісень короткими ритмічними фразами, що їх вистукують або проплескують учні.

9. Ритмічне двоголосся — підготовка до мелодичного двоголосся.

На початку навчання чверті й восьмі ноти поєднують з так званими “словами ритму” — крок (для чвертної ноти) і бігай (для восьмих нот). Це пов’язує кожен ритмічну одиницю з уявленням про відповідний вид фізичного руху і полегшує свідоме сприймання та відтворення ритму. Ось приклад ритмічної вправи: І П І З.

Діти проплескують її у долоні, промовляючи “слова ритму” (крок, бігай, крок і т. д.), а в місцях чвертних пауз — **мовчки** розводять руки в сторони.

Аналогічно відтворюється ритм нової пісні: спочатку його проплескують із словами ритму, потім — мовчки і, нарешті, — з текстом пісні.

Ритм відомої пісні фіксується у такій послідовності:

а) пісню співають зі словами, проплескуючи кожну ноту (спочатку — ще й роблячи крок);

б) повторюється те саме, проте мелодія співається вже не з текстом, а з “словами ритму”;

в) ритм пісні (здебільшого — тільки початкові такти) складають тільки за допомогою таблиць ритму (про них йдеться далі) біля класної дошки. Кожен учень складає ритм за допомогою лічильних паличок, сірників або маленьких таблиць ритму.

Починаючи з II семестру, “слова ритму” бажано замінити більш абстрактними “складами ритму”. Слово “крок” замінюється складом та (довгий голосний), а слово “бігай” — складами ті-ті (коротке і). Необхідність цієї заміни пояснюється двома причинами: по-перше, діти повинні вчитися сприймати музичний рух безпосередньо (його зв’язок з уявленням про фізичний рух необхідний лише на початковій стадії навчання) і, по-друге, у старшому хорі, де ритми стають все складнішими, їх зображення у фізичному русі було б майже неможливим.

Ритмічні вправи різних видів проводяться на кожному занятті.

Вони займають зовсім мало часу (не більше 2–3 хвилин) і необхідні для закріплення навичок читання ритму. “Слова ритму” і “склади ритму” значно полегшують правильне і чітке виконання різних ритмічних вправ, тому у хормейстера може скластися неправильне уявлення, що все вже засвоєно і над ритмом більше нема потреби працювати. Проте досить часто виявляється, що учні не можуть правильно відтворити ритм без “слів ритму” або (що набагато складніше) з текстом пісні.

Ритмічне виховання — важлива ланка в музичному вихованні молодших школярів, але центральне місце на заняттях хорового співу належать розвиткові звуковисотного слуху і чистої інтонації.

Спочатку ця робота проводиться у трьох напрямках:

а) розучують на слух пісні з обмеженим діапазоном (не більше квінти або сексти);

б) на кожному уроці кілька хвилин приділяють співу спеціально дібраних поспівок для вироблення найміцнішого слухового уявлення

малої терції вниз (тобто V і III ступенів мажору); її учні мають засвоїти свідомо і міцно, бо саме при співі малої терції найлегше домогтися унісону всього класу;

в) вже починаючи з першого заняття, систематично проводяться вправи на розпізнавання висоти звуків.

Головне завдання — навчити дітей добре інтонувати, розрізняти звуки мелодії терції. Якщо це вдалося, можна приступити до свідомого вивчення двох ступенів звукоряду **зо** (V) і **ві** (III). Місцезнаходження **зо** на нотоносці повинно часто змінюватись і позначається на початку нотоносця складом **зо**.

Знання цих двох ступенів відразу використовується не тільки для співу вправ по нотах, а й для розучування нових пісень, вірніше, їхніх фрагментів, що складаються тільки зі ступенів **зо** і **ві**. Ці такти розучують по нотах, а решту “записують” лише ритмічно.

Послідовність розучування вправи або уривка пісні по нотах такту:

1) вистукують ритм мелодії, промовляючи “слова ритму”;

2) мовчки вистукують ритм мелодії;

3) розучують текст першої фрази у правильному ритмі;

4) з’ясовують положення **зо** і **ві** на нотоносці;

5) настройка в тональності;

6) учитель показує ноту по ноті указкою, а хористи співають мелодію про себе — внутрішнім слухом, показуючи ручні знаки;

7) діти повільно співають мелодію вголос, називаючи склади ступенів і показуючи ручні знаки;

8) те саме, але у правильному темпі;

9) мелодію співають на нейтральні склади (ля, ду, та, льо, та ін.) з ручними знаками;

10) співають мелодію з текстом — спочатку з ручними знаками, а потім без них.

Якщо мелодія проста, нема потреби проходити всі ланки зазначеної послідовності. Легкі мелодії учні співають одразу.

Поруч із звичним нотним письмом (як у першому, так і в наступних класах) досить широко використовується запис мелодії за допомогою перших літер назв ступенів звукоряду (далі вживатимемо назву “літерний запис”). Наприклад, $\begin{matrix} \text{I} & \text{I} & \text{II} & \text{I} \\ \text{з} & \text{в} & \text{з} & \text{в} \end{matrix}$

Незважаючи на те, що літерний запис графічно не відбиває звуковисотного співвідношення ступенів звукоряду, співати за ним значно легше, ніж по нотах. Це, очевидно, пояснюється тим, що тут відразу даються назви ступенів, які тісно пов’язані зі звуковою уявою. Крім

того, літерний запис дає можливість записати мелодію швидше і без нотоносця. Це зручно для диктантів (особливо першокласникам, які ще не пишуть ноти).

Як проводиться диктант за допомогою літерного запису?

Спочатку вчитель співає диктант (найчастіше — це перші два такти відомої пісні, що складаються з уже засвоєних ступенів) зі словами.

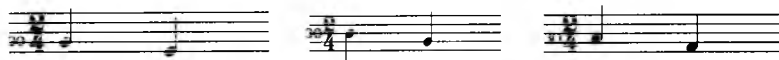
Діти повторюють фрагмент з текстом, приплескуючи у долоні, потім визначають, з чого починається ритм фрагмента: з “крок” чи “бігай”. Співають фрагмент зі “словами ритму” і з вистукуванням. Далі складають ритм уривка. За ручними знаками учителя (після настрійки) співають кілька відомих мотивів, що складаються з зо — ві (або зо — ві йо). Одразу після цього педагог іще раз виконує фрагмент мелодії з текстом, а діти визначають, з якого ступеня починається мелодія. Всі разом співають фрагмент мелодії з назвами ступенів і, нарешті, під ритм складають літери ступенів з розрізної абетки, а один з учнів складає диктант на фланелевій дошці.

Після введення йо на початку нотоносця позначається місцезнаходження зо, ві та йо.

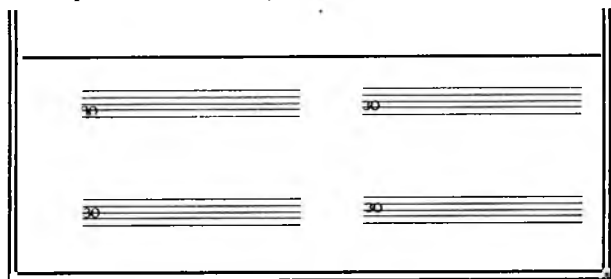
Для проведення занять методом ладової сольмізації необхідні наочні посібники.

Рухома нота. З цупкого картону виготовляють чорну головку ноти (діаметром 3 — 4 см). До неї приєднується довгий дротяний хвостик, другий кінець якого можна прикріпити до дошки чи таблиці.

На класній дошці малюють кілька коротких нотоносців, на яких у різних місцях позначено положення зо:



Ще краще зробити постійну таблицю:



З цією рухомою нотою виконують такі вправи:

а) вчитель показує мелодію пересувною нотою, хористи співають її і називає ступенів і ручними знаками;

б) педагог демонструє початок відомої пісні, а діти повинні згадати її назву;

в) хормейстер ручними знаками показує мелодію, а діти співають; одночасно один з учнів показує її пересувною нотою;

г) хорист показує рухомою нотою початок відомої пісні, а хор виправляє помилки;

д) хтось із хористів імпровізує мелодію і показує її пересувною нотою, а решта співає, називаючи ступені.

За допомогою пересувної ноти зручно повторювати і закріплювати всі складні мелодичні ходи і стрибки, які хористам важко співати по нотах.

Таблиці ритму. Комплект таблиць ритму для молодших хористів складається з трьох різних карток (не менш як по 8 примірників кожної), на яких графічно зображено тривалості — чверть (I), дві восьмих (П) і чвертна пауза (Z).

За їхньої допомоги відтворюють ритм мелодії пісень, які розучують на слух — щоб полегшити засвоєння; ритм початкових тактів відомої пісні — для того, щоб діти впізнали її за ритмічним малюнком; можна складати різні ритмічні вправи; тренувати ритмічне сприймання хористів — наприклад, вистукувати невеличкий ритмічний мотив, який учні мають скласти за допомогою таблиць, або пропонувати їм з пам'яті скласти ритм початкових тактів відомої пісні; скласти кілька ритмічних груп і вистукати одну з них, щоб діти вказали, яку саме.

Фланелева нотна дошка. У першокласників навички письма ще слабо розвинені, тому доцільно давати їм складати короткі музичні фрази, прикріплюючи до фланелевої дошки нотки, на зворотному боці яких — наждачний папір. Це також зручно на початковій стадії навчання, коли застосовуються кольорові ноти.

Рама для таблиць ритму і букв.

Особливо зручно працювати з таблицями ритму, якщо є рама, на яку можна покласти їх у 2 ряди. При двоголосних вправах ритм кожного голосу складається у свій ряд. На верхньому ряду також розташовується ритм, а на нижньому — перші літери назв ступенів.

Добре, якщо під рамою можна закріпити фланелеву нотну дошку. Тоді робота йде в такому порядку: спочатку складають ритм, потім букви і, нарешті, внизу — ноти.

Подаємо орієнтовне планування позакласних хорових занять у початкових класах, де розглядається лише та частина матеріалу, яка вивчається методом ладової сольмізації.

Заняття І

1. Коротке повідомлення про хоровий спів, мету навчання, про необхідність уміти слухати звуки навколишнього світу. Не тільки люди, але і кожна тварина, пташка, машина має свій “голос”. По голосу ми пізнаємо їх, навіть, якщо не бачимо — їде трамвай, машина, трактор чи зацвірінкали горобці. Учитель пропонує дітям відгадати, чиї це “голоси” і наслідувати їх: ку — ку! (зозуля); бум-бум! (барабан); дінь-дінь! (дзвоник)



Кожний мотив спочатку виконує хормейстер, а діти відгадують. Потім педагог ще раз повторює мотив, а учні тихим, легким голосом відтворюють луну. Таким чином кожне звуконаслідування повторюється кілька разів.

Рекомендується використовувати й інші тональності:



Му - му!

Учитель має уважно прислухатися, щоб виявити, у якій тональності виходить унісон і найчистіша інтонація, а на наступних заняттях з неї починати роботу над засвоєнням малої терції. Слід зафіксувати дітей з хорошим слухом і відстаючих.



Дзінь-дзінь!

Ту - ту!

Бім - бом!

Хористи дістають завдання показати (у межах можливостей дитячого голосу), як пищить комарик, як дзижчить джміль або гедзь, наслідувати голос маленької пташки, ведмедя, дівчинки й дідуса і доходять висновку, що у комарика, пташки, дівчинки голоси тоненькі, або високі, а в джмеля, дідуса — грубі, або низькі.

Діти вслухаються, як звучать високі й низькі звуки (крайні регістри рояля), вчаться відрізняти їх.

2. Перша спроба заспівати класом пісню (з репертуару дитячого садка), яку всі знають, скажімо, українську народну пісню “Ой, єсть в лісі калина”. Можливо, дехто захоче заспівати сам свою улюблену пісню.

3. Розучування нової пісні теж починається слуханням. Спочатку хормейстер виконує її повністю, потім — частинами; кожне заняття повторюють школярі. Малята повинні стежити, щоб голос кожного з них зливався з голосами інших дітей, намагатися починати і кінчати пісню одночасно за знаком вчителя, вдихати так, наче понюхати квітку; співаючи, сидіти рівно, широко відкривати рот (показує вчитель) і чітко вимовляти слова, не кричати.

4. Розучування “Пісні про школу” (музика М. Дремлюги, слова Г. Масенка).

5. Слухання естонської дитячої пісні — “Марш”(музика Р. П’ятса).



Раз, два (2) — весело ідемо ми,
Раз, два (2) — пісеньку почнемо ми.
Раз, два, раз! (2)

Після прослуховування пісні діти встають і намагаються крокувати спочатку під лічбу “раз, два”, а потім з пісню.

6. Завдання додому — шовечора співати (з мамою або татом) пісеньку.

(Це завдання — на весь навчальний рік.)

Заняття 2

1. Коротка бесіда про пісні, які діти співали вдома.

2. Вправа на розрізнення високих та низьких звуків: якщо учні чують високий звук — піднімають руки над головою, якщо низький — опускають. Для більшої самостійності — нехай малята заплющать очі.

3. Повторення і закріплення пісні. Кілька учнів (хто краще інтонує) співають І куплет “Пісні про школу”. Клас уважно слухає, потім — співають усі разом.

4. Відгадування і розучування кількох “голосів” тварин (діти співають лише перші два такти, решту виконує вчитель).



“Гав, гав! Вже обід!” — “М’яв, м’яв! — кіт сказав, —
Гавка песик з-під воріт. Знов я миші не спіймав!”

5. Крокування в ритм пісні, яку співає вчитель (“Марш”).

Заняття 3

1. Виконання “Пісні про школу”.
2. Коротка бесіда про пісні, які учні співали вдома.
3. Вправа на розрізнення високих та низьких звуків (відстань між звуками щозаняття зменшується).
4. Прослуховування і розучування першого куплету пісні А. Філіпенка “Збирай урожай” (слова Т. Волгіної).



Ми кор-зи-ноч - ки не-сем, друж-но з піс-не - ю і - дем.



Гей, зби-рай у - ро-жай, і на зи - му за - па - сай!



Гей, так ти зби-рай — і на зи - му за - па - сай.

2. Кукурудзу ми зберем,
Спілих соняхів нарвем.
І горох про запас —
Урожай хороший в нас.
Гей, так про запас, —
Урожай хороший в нас.

3. Ти, пузатий кабачок,
Належав собі бочок.
Не лінуйсь, час не гай,
І в корзиночку стрибай!
Гей, так, час не гай —
І в корзиночку стрибай!

5. Крокування під пісню, яку співає вчитель (“Марш”).

6. Спів “Різних голосів” на слова:

Га-га, га-га-га!

Ой, хороша тут вода! (Гуси.)

Му-му, му-му-му!

Цю травичку не візьму! (Корова.)

7. Виконання “Голосу барабанщика”. Школярі “барабанять” долонями (у місцях пауз треба розводити руки в сторони).



Заняття 4

1. “Пісня про школу”.

2. Вправа на розрізнення висоти звуків: другий звучить вище, нижче чи на тій самій висоті, що й перший? (Перший звук показати руками на рівні плечей, якщо другий звук вище — руки підняті над головою, якщо нижче — опустити, якщо на тій самій висоті — положення рук не змінюється).

3. Повторення пісні “Збирай урожай” (вивчити 2 та 3 куплети).

4. Гра “На перехресті”: група школярів приїхала у велике місто. Кілька хлопчиків відстали і не встигли перейти вулицю. Побачивши товаришів на другому боці, вони тільки руками розвели, бо світлофор показував червоне світло і не можна було переходити вулицю.

Умови гри: коли вчитель показує малюнок людини, котра йде на зелене світло, треба плескати в долоні і говорити “крок”; коли зображено хлопчиків, що перебігають під парасольками вулицю, плескати двічі і промовляти “бі-гай”, а коли горить червоне світло і закритий перехід — мовчки розводити долоні в сторони.

Рисунки слід показувати ритмічно. Наприклад, у такому ритмі:

І І І І П П П П

Поступово замість малюнків запроваджуються графічні зображення: людину, що крокує, замінюють паличкою, замість двох хлоп’ят — їхні парасольки у вигляді двох паличок з перетинкою, а закритий перехід позначається знаком Z. Гра триває: П І П П І Z (на початково-му етапі радимо вчителю показувати указкою кожний знак).

5. Вистукування і спів “Різних голосів”:
Цінь-цінь, цінь-цвірінь!
Горобці гаяють тінь
Тук-тук, тук-тук-тук,
Де в корі сховався жук ? (Дятел.)

Заняття 5

1. Спів “Пісні про школу”.
2. Вправа на розрізнення висоти двох звуків (відстань між ними скорочується до малої терції).
Висоту звуків зображають кружечками на фланелевій дошці.
3. Повторення “Різних голосів” з попередніх голосів (бажано дібрати нові куплети; рух мелодії перших двох тактів показувати руками).
4. Розучування української народної пісні “Веселі гуси” (1 і 2 куплети).
5. Гра “На перехресті”:
1) I П I Z;
2) I I I Z;
3) I Z I Z П Z;
4) I I Z Z П I.
6. Повторення пісні “Збирай урожай” (один з учнів під час загального співу імітує рухами збирання врожаю, решта — виконують долонями остінато супровід: I Z I Z).
7. Розучування (з голосу вчителя) українського народного танцю “Як без дуди”.



Діти стають парами, взявшись за руки (права рука в праву, ліва — в ліву). У першій частині танцю вони ходять, у другій — бігають. Мета розучування танцю — розвивати вміння відрізняти ритм ходи від бігу.

Заняття 6

1. Повторення “Різних голосів”.
- Спів і показування висоти звуків рукою (див. пункти 2 і 3, заняття 5).
2. Розучування української народної пісні “Веселі гуси”.
3. Спів пісні А. Філіпенка “Збирай урожай”.

4. Гра “На перехресті”.

- 1) I I I Z;
- 2) П П П I;
- 3) П Z П Z П Z П Z.

5. Танець зі співом “Як без дуди”. Діти співають із словами, потім — намагаються замінити текст “словами ритму” і відповідно рухатися під пісню, приплескуючи в долоні.

6. Спів першого куплету пісні “Веселі гуси”: на кожний склад школярі роблять крок (на місці) і плескають у долоні, а далі співають із “словами ритму”.

7. Ритмічний диктант: скласти малюнками початок пісні “Веселі гуси”.

8. Учні передають ритм кроками, приплескуючи у долоні зі “словами ритму”.

Заняття 7

1. Повторення пісні “Веселі гуси”, спів із “словами ритму”:

Бігай, бігай, крок, крок (2),
Бігай (6), крок (2).

2. Складання ритму початку пісні за допомогою малюнків (див. заняття 5).

3. Проплескування (разом з промовлянням “слів ритму”) мелодії за записом: 1) I I П I; 2) I П I Z; 3) I П П I; 4) П П I Z.

4. Виконання пісні “Веселі гуси” із словами і приплескуванням на кожну ноту.

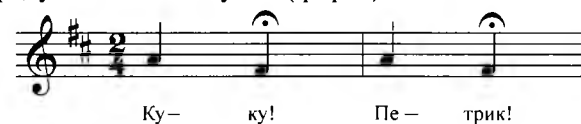
5. Вправа на розрізнення висоти двох звуків (мала терція, наприклад, соль-мі; діти повторюють на склад ля і зображають верхні звуки червоними, а нижні — синіми кружечками на фланелевій дошці).

6. Розучування пісні “Святкова” (муз. А. Філіпенка, слова Г. Демченка).

7. Повторення танцю “Як без дуди”.

Заняття 8

1. Гра “У лісі”. Петрик заблукав у лісі. (“Петрик” стає біля дошки спиною до класу). Діти шукають його. Їм допомагає зозуля, яка летить попереду і кличе. “Зозуля” (форте):



Хтось із дітей (за вказівкою вчителя), хто чисто інтонує, співає за зозулю. Решта — тихо повторює луною:

Клас (піано): Петрик! “Зозуля” (mf): ку-ку! Клас: Петрик!

Петрик повинен по голосу відгадати, хто кликав його. Відгадувати можна до трьох разів. Далі “Петрика” змінює інший. Гра повторюється кілька разів (мета — закріпити звукове уявлення малої терції, сприяти виробленню чистої інтонації у тих дітей, що не співають у тон з класом).

2. Ознайомлення з назвами ступенів **зо** і **ві** та відповідними ручними знаками. (Скільки звуків у куванні? Два.) Який з них вищий? (Перший.) Назвемо його “**зо**”, а другий, який нижчий, — “**ві**”. Кожний з цих звуків позначати своїм ручним знаком.

Закріплення за вправами:

Учитель співає, показуючи ручні знаки. Потім те саме повторюють діти. Тональність обирається така, в якій чистіша інтонація і унісон.

3. Спроба співати “за рукою” вчителя.

4. Проплескування мелодії разом із “словами ритму” (вправа пишеться на дошці): 1) І І П І; 2) І П І Z; 3) П П П І; 4) П П І Z.

5. Повторення знайомих пісень.

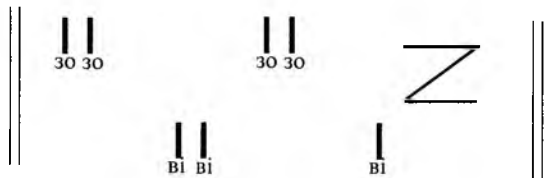
Заняття 9

1. Повторення гри “У лісі”. (Як кує зозуля? Як називається верхній звук, а як — нижній? Який ручний знак у кожного звука?) Учні співають за рукою, називаючи ступені і одночасно чітко й красиво показуючи ручні знаки.

2. Диктант. Школярі показують ручними знаками і співають (з назвами ступенів) мелодію, яку грає або співає вчитель (він співає на нейтральний склад **ля**).



3. Діти вивчають і “записують” маленьку пісеньку (до мажор): **зо** — червоними, **ві** — синіми буквами (з розрізної азбуки). (“Вітре, вітре, не пустуй”, угорська народна пісня).



Послідовність вивчення пісні:

а) проплескують ритм, спочатку називаючи “слова ритму”, потім — мовчки;

б) ритмічно промовляють слова пісеньки (кілька разів — поки запам’ятають), одночасно проплескуючи ритм:

Вітре, вітре, не пустуй,

Моїх квітів не поспуй!

в) співають мелодію, називаючи ступені й показуючи ручні знаки (учитель не співає, лише виправляє помилки);

г) співають на склад **ля**, показуючи ручні знаки;

д) співають зі словами (вже без ручних знаків), намагаючись чисто й точно передати мелодію.

4. Розучування української народної пісні “Галя по садочку ходила”.

На дошці записується її ритм (3 такти): П П І П І І. Спочатку діти проплескують його (зі “словами ритму”, далі — без них). Потім ритмічно промовляють перший рядок тексту. Відразу після цього хор-мейстер співає перші три такти зі словами. А діти повторюють. Під час співу вчителя діти мовчки уважно слухають і запам’ятовують. Коли ж співають діти — вчитель лише прислухається і виправляє допущені помилки (інтонацію, дикцію, звукоутворення).

Засвоївши другий рядок, об’єднують обидві фрази. Далі вивчають третій рядок і т. д.

5. Впізнавання пісні за ритмом:

а) П П І П П І І (“Веселі гуси”).

б) П П П П П І П І (“Святкова”).

Заняття 10

1. Спів за ручними знаками **зо** — **ві** і **ві** — **зо** у різному ритмі і послідовності. Діти показують за вчителем (ще раз нагадуємо, що він тільки позначає ручні знаки, а сам не співає!).

2. “Запис” диктанту ручними знаками.

3. Ознайомлення з нотним станом, нумерацією лінійок (перша лінійка — внизу, як і перший поверх будинку).

Учитель демонструє дві склянки підфарбованої води: одну — з червоною водою і настроєну на **зо** — ставить вище, а другу — з синьою водою, настроєну на **ві**, — нижче. Учні переконуються, що при постукуванні по червоній склянці звучить **зо**, а по синій — **ві**. Далі вчитель прикладає до фланелевої дошки з нотним станом дві чвертні ноти — червону **зо** на другій лінійці синю **ві** — на першій.

Хористи легко визначають, яка з них **зо**, а яка **ві**, і співають (після настройки) за вказівкою вчителя то одну, то другу ноту, показуючи ручні знаки.

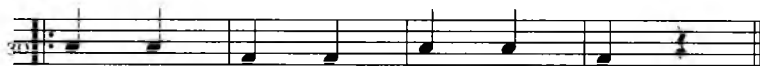
Слід звернути увагу школярів на те, що коли **зо** знаходиться на лінійці, тобто ніби нанизане на неї, тоді **ві** також нанизане, але вже на одну лінійку нижче. Коли ж **зо** — між лінійками, то і **ві** розташоване так само — тільки проміжком нижче. Одночасно дітям дають поняття про те, що положення ноти на нотоносці свідчить про висоту її звучання.



На цьому занятті учні вправляються у співі в ре мажорі.

На нотному стані відзначають ступінь **зо**.

4. Сольфеджування мелодії, яку співали на минулому уроці (учні співають з назвами ступенів і ручними знаками):



5. Розпізнавання того ритмічного малюнка з чотирьох, що його проплескав хормейстер (завдання записане на дошці):

- 1) І І П І;
- 2) П П П П І;
- 3) І П І З;
- 4) П І П І.

Далі школярі вистукують усі чотири групи.

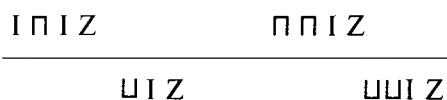
6. Повторення пісні “Галя по садочку ходила”.

7. Виконання пісні “Збирай урожай” з таким супроводом (плескання у долоні): І З І З.

Заняття 11

1. Спів за ручними знаками.

2. “Записування” диктанту ручними знаками. Хор поділено на дві групи: одна вистукує олівцями мелодію, що над рисою, друга — приплескує ту мелодію, що під нею. Потім групи міняються ролями (при виконанні вправи учитель показує указкою одиницю ритму):



3. Спів по нотах: “Пісенька годинника” (музика З. Левиної).

4. Розучування на слух чеської народної пісні-хороводу “Маленька рибка”.

Ой глубокий струмок,
Теплая водичка...
Запливала в мій сачок
Срібная плотвичка.
Тра-ля-ля...

Ти, хлопчак, пожалій
Рибку невеличку:
В річку кидай мершій
Бідную плотвичку!
Тра-ля-ля...

Засвоївши пісню, діти виконують її з танцем: усі стоять колом, взявшись за руки. В центрі — “рибка”. Під час співу першого куплету хористи йдуть по колу, а “рибка” намагається вирватись, проте її не випускають. Коли ж починається приспів (Тра-ля-ля...), усі опускають руки і кружляють, плескаючи в долоні, а “рибка” проникає крізь коло і на своє місце посилає іншого.

5. Впізнання пісні по нотах (“Святкова”).



6. Спів зі “словами ритму” одного куплету пісні “Галя по садочку ходила” з одночасним проплескуванням ритму.

Заняття 12

1. Спів за ручними знаками і пересувною нотою.

2. Диктант “пишуть” за допомогою ручних знаків.

3. Вправа “Запам’ятай — заспівай”: учитель мовчки показує кілька ручних знаків, учні подумки співають, а потім відтворюють ручні знаки і співають уголос.

Кілька прикладів для цієї вправи:



4. Спів за літерним записом:



5. Розучування по нотах естонської народної пісні — “Колискова”.

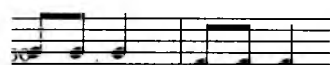


6. Повторення пісні-хороводу “Маленька рибка”.

7. Впізнання пісні за нотним записом:

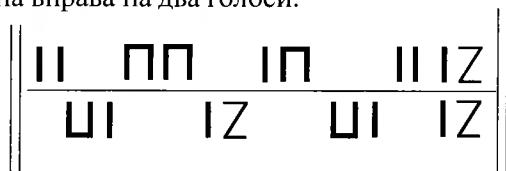


“Святкова”



“Маленька рибка”

8. Ритмічна вправа на два голоси:

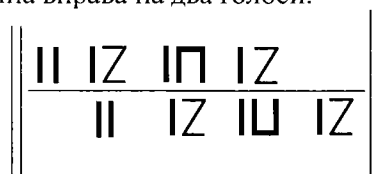


Заняття 13

1. Спів за ручними знаками.
2. “Записування” диктанту ручними знаками.
3. Спів по нотах (див. заняття 12).
4. Спів за літерним записом:



5. Ритмічна вправа на два голоси.



6. Спів по нотах української народної пісні: “Кумо, кумо, що варила?”



7. Розучування бразильської народної пісні “Поїзд”.

Послідовність вивчення пісні. Музичний текст на дошці виписують таким чином:



Далі: а) діти проплескують у долоні ритм чотирьох перших тактів, промовляючи “слова ритму” (“бігай”, “бігай” і т. д.); б) мовчки вистукують ритм; в) промовляють і заучують текст перших чотирьох тактів (під супровід проплескування ритму); г) учитель дає настрійку у тональності; д) показує указкою ноту за нотою, а діти подумки “співають” мелодію перших двох тактів, показуючи ручні знаки; е) співають уривок зі словами; ж) учитель продовжує мелодію далі (III, IV такти), учні повторюють за ним на слух.

Друга половина мелодії вивчається у такий послідовності:

а) діти проплескують ритм; б) ритмічно промовляють текст; в) вивчають мелодію на слух.

Розучену мелодію співають з шумовим супроводом (у кілька порожніх жерстяних коробок від цукерок насипають трохи гороху і наслідують шум поїзду. Якщо є сопілочка строю “ля”, можна імітувати свисток паровоза).

“Черговий по вокзалу” оголошує: “Увага, увага ! Відправляється поїзд Київ...” Дають довгий свисток, потім — чотири такти шумового супроводу з поступовим прискоренням: П П П П П П П П і починається пісня. Вона може повторюватися двічі. Далі знову довгий свисток — поїзд прибув на станцію призначення. Діти встають “оглядати місто”, потім знову повертаються “додому” (сідають).

Заняття 14

1. Спів за ручними знаками.
2. Диктант (за ручними знаками).
3. Ритмічна вправа:



4. Спів по нотах:



5. Розучування новорічної пісні “Дід мороз” (музика А. Філіпенка, слова Т. Волгіної).

Пісню можна розучити трьома способами (на вибір учителя):

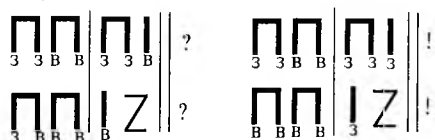
- тільки на слух;
- за записом ритмічного малюнка;
- перші два такти по нотах, решта — за записом ритму.

6. Повторення знайомих пісень.

Заняття 15

1. “Запитання” і “відповіді” за літерним записом.

Учитель пропонує коротеньку імпровізацію на відомі хористам ступені в три- або чотиридольному розмірі (один такт); діти придумують свою “відповідь”. Спочатку вони можуть використовувати ритмічний малюнок “запитання”, лише переставляючи ступені. Пізніше навчаються імпровізувати і відповіді (наприклад, один запитує, інший відповідає), вільно користуються ритмом і відомими їм ступенями. На початку цієї гри (для пояснення) вчитель записує на дошці приклади запитань (їх співає сам чи певна група дітей) і відповідей (виконує інша група).



2. Розучування пісні “Веселий музикант” (музика А. Філіпенка, слова Т. Волгіної).

Для розучування пісня записується на дошці таким чином:



3. Повторення пісні “Поїзд”:

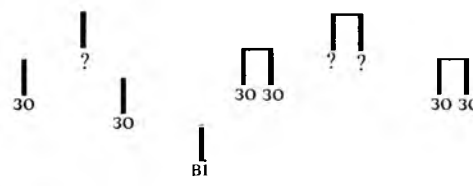
- з текстом;
- зі словами ритму;
- перші два такти — з назвами ступенів, а далі — зі словами ритму.

4. Повторення естонської пісні “Марш”, під яку по закінченні заняття учні виходять із залу.

Заняття 16

1. Повторення пісні “Марш”: а) з текстом; б) зі словами ритму; в) з назвами ступенів (4 такти).

Учитель пояснює, що пісня починається з **зо**, з’ясовує разом з учнями, як звучить другий звук — вище чи нижче, ніж перший. Виявляється, вище, але цього ступеня діти ще не знають. Учитель пропонує виконати першу частину пісні (4 такти) з назвами ступенів, а новий ступінь співати закритим ротом — мм.



Новий ступінь називається **ра** (замість знаків питання на фланельній дошці закріплюють жовті **ра**), учитель показує ручний знак для **ра**. Учні співають мелодію, називаючи ступені і показуючи відповідні ручні знаки (особлива увага до чіткого і красивого показу **ра**!). Учитель пояснює, як пишеться **ра** в нотному записі: якщо **зо** — на лінійці, то **ра** — на одну сходинку вище між лінійками і навпаки.

2. Спів по нотах, бажано **ра** виділити жовтим кольором.



Далі діти співають вище:



3. Спів мотивів з **ра**, спочатку з ручними знаками, далі — за пересувною нотою.

4. Розучування першого куплету “Пісеньки друзів” (музика В. Герчик, слова Я. Акіма)

Всім ми радимо дружить,
Зовсім не сваритись,
Бо без друзів не прожить
Нізащо на світі,
Нізащо на світі!

Вчися друзів берегти,
Щиро поважати,
І нікому не давай
Друга ображати.
Не давай, не давай
Друга ображати!

Запис пісні для розучування:



5. Нотні загадки:



(“Маленька рибка”)



(“Поїзд”)

Заняття 17

1. Спів мотиву з **ра** за ручними знаками, пересувною нотою.
2. Спів по нотах вправи:



3. Розучування другого куплету “Пісеньки друзів”.
4. Диктант (“Маленька рибка”) проводиться так:
 - а) спів зі словами і проплескуванням ритму початку пісні;
 - б) спів перших двох тактів зі словами ритму (вчитель з’ясовує з учнями: з чого починається пісня — з “бігай” чи “крок”; виявляється, з “бігай”: бігай, крок, бігай, крок);
 - в) складання ритму перших двох тактів за допомогою лічильних паличок;
 - г) спів уривка пісні з назвами ступенів (попередньо вчитель запитує, з якого ступеня починається пісня; з’ясувавши, співають: **зо, зо, зо, ві, ві, ві.**);

д) під складеним з лічильних паличок ритмом учні розміщують потрібні початкові букви **з** і **в** (використовують їх з маленьких розрізних азбук);

е) учні “записують” диктант нотами на фланелевій дошці.

5. Виконання пісні “Веселі гуси” (перший куплет): а) спів зі словами; б) промовляння тексту в ритмі пісні; в) те саме з одночасним проплескуванням ритму; г) проговорювання тексту канон: хормейстер поділяє хор на дві групи, і кожна з них повторює свій текст кілька разів підряд.

Якщо учні виконують його добре, педагог пропонує складніший варіант канону (який відразу може і не вийти!), його повторюють на наступних заняттях.

Заняття 18

1. Спів за ручними знаками мотивів: **зо — ра — зо — ві** у різних комбінаціях (унікати стрибків **ві — ра — ві**!).

2. Учитель пише на дошці ноти, хористи слідом відтворюють висоту. Педагог ставить штилі, ребра і тактові риски. Учні співають у ритмі і пригадують назву пісні (“Збирай урожай” А. Філіпенка).

3. Спів вправи за нотним записом:



Печу, печу хлібчик
Дітям на обідчик,
Печу, печу бабку,
Всажу на лопатку.
Шусть — у піч!

4. Розучування пісні “Батьківщина в нас міцна”(музика А. Філіпенка, слова Т. Волгіної). Аналіз твору (батьорий, чіткий марш). Пісня вивчається на слух.

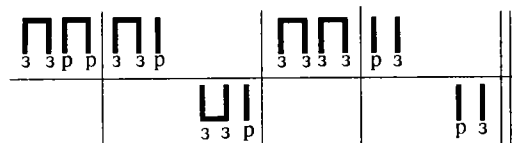
5. Ритмічний канон. Зірочкою позначено місце вступу другого “голосу”:



- а) спочатку весь клас вистукує вправу одночасно;
- б) хор поділяється на дві групи і відтворює двоголосний ритмічний канон.

Заняття 19

1. Спів за ручними знаками мотивів з трьох відомих ступенів: **ві** — **зо** — **ра** (дати й стрибки **ві** — **ра** і **ра** — **ві**).
2. Вправа “Луна”.



3. Вправа — гра “Труби, Грицю”. Замість “тру-тру” ведучий може співати інший мотив або імпровізувати, називаючи відомі ступені.



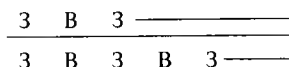
Цей мотив за ним відтворює весь хор.

4. Розучування пісні “Батьківщина в нас міцна”(II — III куплети).
5. Диктант. Діти складають перші два такти “Пісеньки друзів”(послідовність — як на занятті 17).
6. Спів “Пісеньки друзів” з ритмічним супроводом: а) учні тренуються у відтворенні ритмічної фігури: “крок”, “бігай”, “крок”, “пауза”: I II I Z; б) співають пісню з власним ритмічним супроводом.
7. Якщо залишається час, — ритмічна вправа для обох рук.



Заняття 20

1. Спів мотивів зі стрибками **ві** — **ра** — **ві** за ручними знаками, пересувною нотою.
2. Спів на два голоси з ручними знаками:



3. Спів фінської народної мелодії за літерним записом;



4. Спів за нотним записом:



5. Розучування першого куплету пісні “Мама”(музика Л. Балакова, слова С. Вигдорова).



Камінців рожевеньких
З моря принесу,
Пролісків білесеньких
В лісі я нарву.

У віконце, сонечко,
Лийся через край,
Золотим проміннячком
Маму зігрівай!

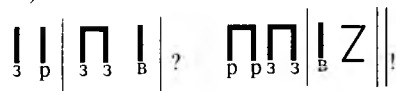
- Порядок опрацювання пісні: а) вступна бесіда про мамине свято; б) запис на дошці ритмічного малюнка пісні: вчитель співає, а діти визначають і записують ритм; в) розучування першого куплету.

6. Ритмічний канон:

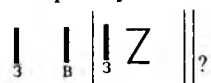


Заняття 21

1. Запитання і відповіді за літерним записом (завдання, як на занятті 15)



2. Імпровізування учнями відповідей на запитання вчителя.



3. Розучування пісні “Мама” (другий і третій куплети).

4. Диктант. Послідовність проведення: а) вчитель співає зі словами; б) діти повторюють з текстом; в) співають зі словами ритму; г) складають з лічильних паличок ритм; д) співають, називаючи ступені; е) до запису додають початкові букви назв ступенів; є) на фланелевій дошці складають ноти.

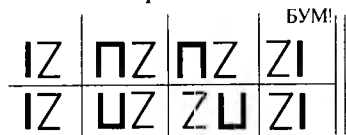


5. Вправа на розвиток внутрішнього слуху і пам'яті:



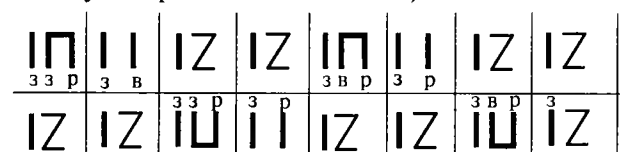
Завдання: за 30 секунд вивчити вправу напам'ять. (Протягом цього часу учні мовчки співають її. Далі учитель закриває ноти, і всі разом співають уголос!)

6. Ритмічна вправа.

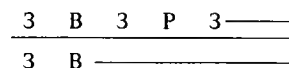


Заняття 22

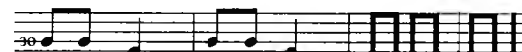
1. Спів за ручними знаками і пересувною нотою.
2. Двоголосна вправа (там, де не підписано букв ступенів, слід лише проплескувати ритмічний малюнок).



3. Двоголосний спів за ручними знаками: обидва голоси починають співати **зо** — **ві**, а далі другий голос тягне **ві**, а перший на його фоні співає **зо** — **ра** — **зо**:



4. Придумати пісню за заданим ритмом. Учитель пише початок майбутньої пісні, побудованої на опанованих трьох ступенях.



І - де дощ, як з від - ра, на ву-ли-ці діт-во-ра

Далі за заданим ритмом учні придумують продовження пісні.

5. Пісня — гра “Мак” (перші два такти слід вивчати по нотах, а далі — за записом ритму).



Ой на го - рі льон, а в до - ли - ні мак, дво - бі мо - і



су - сі - донь - ки, зро - бі - те ось так, як зе - ле - ний мак.

6. Загадки: проспівати нотні приклади і відгадати назви пісень:



(“Збирай урожай”)



(“Пісенька друзів”)

Заняття 23

1. Повторення пісні-гри “Мак”: а) проспівати зі словами; б) вивчити ритмічний супровід; в) співати з ритмічним супроводом; г) крокувати по класу з піснею, проплескуючи супровід.



2. Розучування пісні “Маляр” (музика Ф. Ліщинського, слова Д. Дятеловської).

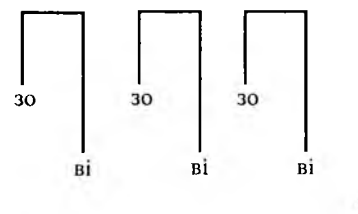


3. Впізнати з-посеред написаних на дошці приклад, який грає (співає) вчитель. Далі учні проспівують усі мотиви.



Заняття 24

1. Повторення пісні “Маляр”. Учитель запитує, якими ступенями починається пісня. Учні відповідають: **зо** — **ві**, а потім — звук, що звучить нижче, ніж **ві**:



Новий ступінь зветься **йо**. Ручний знак його — кулак.

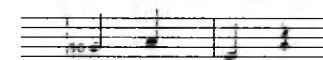
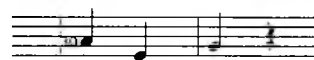


Під керівництвом учителя діти тренуються показувати ручні знаки. Потім співають:

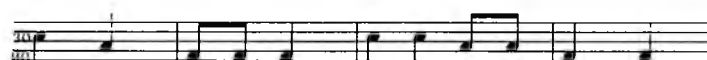
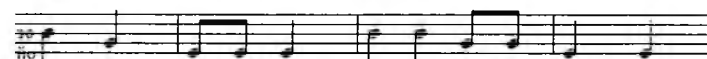
Я, ма-ляр, до вас і-ду.

Зо — **ві** — **зо** — **ві** — **зо** — **ві** — **йо**.

2. Спів мотивів зі ступенями **зо** — **ві** — **йо** за ручними знаками.
3. Записування відомих ступенів на нотному стані. Учитель пояснює, що **зо** — **ві** — **йо** — “друзі”, і їх можна записувати на лінійках (ніби “нанизувати”) або між ними. На нотному стані завжди позначається місце **зо**.



4. Спів мотивів **зо-ві-йо** за пересувною нотою.
5. Спів по нотах тієї самої вправи, але записаної вище.

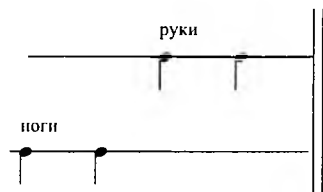


Заняття 25

1 Спів за ручними знаками і пересувною нотою мотивів, побудованих на **зо — ві — йо**, а також пісні Б. Фільц “Облітав журавель”.

2. “Записування” диктанту ручними знаками.

3. Виконання пісні “Маляр” із називанням ступенів (два такти): **зо, ві, зо, ві, зо, ві, йо**, потім — з ритмічним супроводом, за літерним записом:



4. Спів по нотах вправ:



5. Вступна бесіда про канон. Спів усім класом в унісон пісні “Облітав журавель” (музика Б. Фільц, слова П. Воронька).

Заняття 26

1. Спів за ручними знаками і пересувною нотою мотивів, побудованих на **зо — ві — йо**.

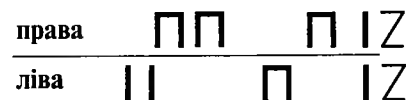
2. Спів по нотах польської пісні-гри “На млині”.

Весело



3. “Записування” ручними знаками диктанту “Маляр” (два такти).

4. Ритмічна вправа.



5. Сольфеджування пісні Б. Фільц “Облітав журавель”: **зо, зо, ра, зо, зо, на (IV), ві, зо, зо, на (IV), ві, ле, (II), йо, на, (IV), ві, йо, ле, ле, йо**.



(“Мак”)

6. Загадки.



(“Веселий музикант”)

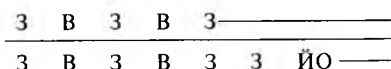
Заняття 27

1. Спів за ручними знаками та пересувною нотою мотивів зі стрибками **йо — зо — йо**.

2. Спів за літерним записом:



3. Двоголосний спів за ручними знаками: обидва голоси співають **зо — ві — зо — ві — зо**, далі — перші тягнуть **зо**, а другі співають на їхньому фоні **ві — йо**.



4. Спів по нотах:



5. Ритмічний канон (другий голос вступає через такт):



6. Розучування пісні “Дитяча молитва” (музика Г. Китастого, слова К. Перелісної).

mf

По - шли нам, Бо - же, ма - лень - ким ді - тям,
 щас - тя, здо - ро - в'я на дов - гі лі - та!

Пошли нам, Боже,
 Маленьким дітям,
 Щастя, здоров'я
 На довгі літа!

Щоб вирости
 Розумні й сильні,
 Душею чисті
 І серцем вільні.

Щоб нам світила
 Зірочка долі,
 Щоб ми не знали
 Лиха ніколи.

Заняття 28

1. Спів за ручними знаками і пересувною нотою.
2. Ритмічний канон.



3. Проплескування ритму і придумування до нього мелодії (починати з 30):



4. Спів пісеньки по нотах:

Дру-зів є ба - га - то в нас, зни-ми ве - се - ло весь час!

5. Спів з ритмічним супроводом — діти легко пристукують ногами (1), б'ють долонями по стільцю (2) або плескають у долоні (3).



6. Розучування пісні “Дитяча молитва” (другий — третій куплети).

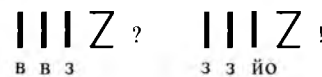
Заняття 29

1. Спів по нотах:

І - ди, і - ди, до - щи - ку,
 зва - рю то - бі бор - щи - ку.

2. Запитання і відповіді до запитань в, г (відповіді придумати!):

а)



б) П П І Z ? П П І Z !
з з в в з

в) І І П І ? І І П І !
з в з з з

г) П П І Z ? П П І Z !
з в з в з

3. Розучування української народної пісні “Ой, вийду я за воротонька”.

Жваво



Ой, ви - йду я за воро - тень - ка, сво - ю груш - ку по - сад - жу.
Мо - я груш - ка прий - ня - ла - ся, мо - я груш - ка прий - ня - ла - ся.

2. Ой, вийду я за воротонька:

Моя грушка вже така, (2)

Моя грушка вже цвіте. (2)

3. Ой, вийду я за воротонька:

Моя грушка вродила, (2)

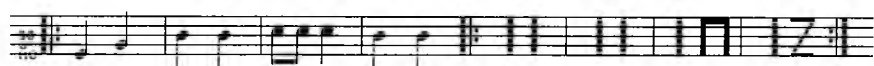
Моя грушка паліє. (2)

4. Ой, вийду я за воротонька:

Свою грушку обтрушу, (2)

До подружок понесу. (2)

Для розучування пісні можна використати такий запис:



Заняття 30

1. Спів за ручними знаками і пересувню нотою (стрибки йо-ра-йо).
2. “Записування” диктанту ручними знаками.
3. Змагання двох груп — учні читають з листа (співати відразу, без попереднього проплескування ритму).

1 група

2 група

а) І І І Z
в в з

П П І Z
з з в в в

б) І П І Z
в р р з

І П І Z
р в в з

в) П П І Z
з з йо р з

П П І Z
р р з з йо

г) І І П І
йо в з з з

І І П І
р з йо йо йо

3. Спів по нотах і розучування твору “Пісня — наш друг” (слова і музика Л. Гарути).



В шко-лу ми зі - бра-лись, тра-ля-ля, тра-ля-ля, піс-ня це наш друг.
піс - ню за - спі - ва - ли.

2. Ноти всі ми знаєм,

І з листа читаєм,

Ра — ві — зо, ра — ві зо,

Пісня — це наш друг.

РОЗДІЛ IV

МЕТОДИКА ХОРОВОГО СПІВУ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

4.1. Характеристика дитячого голосу

Голосовий апарат людини становить складну систему, до якої входить ротова й носова порожнини, глотка, гортань з голосовими зв'язками, трахея, бронхи, легені, грудна клітина з дихальними м'язами і діафрагмою, м'язи черевної порожнини. У голосоутворенні діє й нервова система: відповідні центри у головному мозку з руховими й чуттєвими нервами, що з'єднують ці центри з усіма складовими голосового апарату. Отже, співацький процес є складним психофізіологічним актом, в якому складові голосового апарату перебувають у безпосередньому взаємозв'язку й взаємозалежності.

Дитячий голосовий апарат (6–10 років) відрізняється від дорослого, перш за все, розміром й формою. Він знаходиться у стані безперервного росту. Відповідно суттєво відрізняються голоси дітей від голосів дорослих (порівняймо голос хлопчиків й чоловіків).

У дітей високо розміщена гортань і вона у 2–2,5 рази менша за гортань дорослої людини. Хрящі гортані гнучкі, м'які, повністю ще не сформовані, тому дитяча гортань еластична й рухлива. М'язи гортані розвинені слабо. За даними М. Грачової [17], голосовий м'яз у дітей молодшого шкільного віку знаходиться у стадії формування, голосові складки короткі, вузькі й тонкі.

Фоніатричні дані хлопчиків і дівчаток 6–10 років однакові, механізм звукоутворення ще простий за своєю структурою (І. Левідов [43]; М. Грачова [17]).

Стробоскопічне дослідження гортані молодших школярів, які співають легко, без напруження, фіксує, що голосові зв'язки при фонації коливаються, головним чином, своїми внутрішніми краями, що обумовлює фальцетне (головне) звучання, при якому голосова щільність залишається дещо відкритою на всю довжину голосових зв'язок. Це вікова закономірність, яка під час співу має вирішальне значення.

Це пов'язано з тим, що голосовий м'яз, закладений у товщі голосової складки і який викликає її пружність, починає розвиватися лише з 7–8-річного віку і повільно росте до 11–12 років, тому у 7–8-річних

школярів коливання частіше майже такі самі, як у дітей 5–6 років. Краї голосових зв'язок мають вигляд двох тонких еластичних смужок, коливання яких виникають, головним чином, при їх натяжінні з допомогою зовнішніх щиточерпаловидних м'язів гортані [60, с. 42].

У низьких дитячих голосів (природні альти) до 10–11 років з'являється помітна участь у фонації серединних ділянок голосових зв'язок, в яких закладається м'язова тканина, що обумовлює так зване мікстове (змішане) звучання.

В дитячому віці закономірне “головне” звучання з залученням у резонування, головним чином, верхнього, головного резонатора, що надає голосу особливої характеристики дзвінкості й польотності. Дзвінкість компенсує недостаток сили, яку не можна вимагати від дитячих голосів, оскільки це протирічить анатомофізіологічним особливостям дитячої гортані. Такі вимоги часто призводять до тремоловання голосу, що важко подолати (а іноді й неможливо) у наступні роки [60, с. 43].

Сила голосу і його дзвінкість, здатність до польотності — зовсім не те саме. У гонитві за гучністю, зловживаючи силою, можна втратити дзвінкість — необхідну якість голосу і високого й низького.

Найбільшій дзвінкості голос досягає на помірному форте. При співі піано і при надмірному збільшенні сили голосу помітне зменшення дзвінкості й рівності голосу.

Динамічний діапазон голосу розвивається дуже поступово. Не можна зловживати філіровкою звуку у процесі навчання дітей співу. На крайніх динамічних рівнях звук дитячого голосу втрачає стійкість, необхідні вокальні якості втрачаються, зникає свобода, з'являється напруження, що призводить до форсування голосу, а далі — до його функціонального розладу.

Доведено, що найбільш раціональним, здоровим співом, при якому правильно функціонує весь складний нерво-рухальний голосоутворюючий апарат, — це спів легкий, дзвінкий, помірної сили, в міру емоційний, позбавлений будь-якого напруження. Це забезпечить нормальний розвиток голосу дитини і нормальний перехід його у здоровий голос дорослої людини (60, с. 54).

Голоси дітей молодшого шкільного віку особливо легкі й прозорі, але вони бідні обертонами. Голоси хлопчиків й дівчаток мало відрізняються характером звучання.

Голоси другокласників відрізняються від першокласників лише силою звучання, об'ємом діапазону, який у шестирічних учнів дорівнює сексту (до1 — ля1), семирічних учнів дорівнює октаву (до1 до2).

У восьмирічних дітей діапазон дещо розширюється вгору. Методисти (А. Менабені) фіксують зміни у голосах дев'ятирічних учнів: у зв'язку з розвитком вокальних м'язів спосіб голосоутворення набуває мікстового характеру. Голоси звучать сильніше, збагачуються обертонами, збільшується діапазон (особливо зміцнюється його середина). У цьому віці вже з'являється грудне звучання нижніх звуків, розширюється діапазон вниз. У інших учнів діапазон росте вгору.

Поступово голоси дітей диференціюються на 2 типи: високі і низькі. Високі голоси дівчаток називають сопрано, хлопчиків — дискантами. Низькі голоси утворюють альтову партію. Діапазон сопрано і дискантів, як і альтів дівчаток і хлопчиків ідентичний.

Отже, дитячі голоси мають високе головне звучання. За наявності обертонів вони бідніші за голоси дорослих, але відрізняються легкістю, дзвінкістю й польотністю. Ці якості тембра надають дитячому голосу особливої чарівності.

Це відзначає і досвідчений педагог С. Максимов: “Найзвичайніший, найскромніший дитячий голос приховує у собі великі художні можливості. Чисте, ясне звучання дитячих голосів саме по собі вже красиве й зворушливе. Простота, безпосередність юних співаків часто захоплює виразністю виконання”[48, с. 14].

4.2. Співацькі навички

Співацька позиція

На першому занятті хору (уроці музики) першокласники мають засвоїти, що під час співу належить стояти (сидіти) прямо (не вигинаючись, не сутулитися), руки опустити (покласти на коліна), голову тримати вільно (не закидаючи назад). Нижня щелепа і підборіддя не повинні душити на горло.

Правильна посадка впливає на якість звучання голосу. Адже закинута догори голова надає голосу горловий характер. Зігнута спина, закинута нога на ногу, розслаблений корпус є причиною безбарвного звучання хору.

На якості звуку відзначається також положення обличчя і рота. Мускули обличчя мають бути ненапруженими, спокійними, рухи рота — вільними.

Дихання

Розрізняють три типи дихання: ключичне (верхньореберне), грудне, діафрагматичне (нижньореберне).

Для співу неприпустимим є ключичне дихання (під час такого типу дихання хористи піднімають плечі!). За даними доктора І. Левідова [43], у шкільній практиці використовується комбінований тип дихання, при чому у молодших учнів переважає грудне дихання, а у старшокласників — діафрагматичне. Та головне, щоби діти дихали природно.

Ритм дихання у співі відрізняється від звичайного спокійного дихання, коли вдих і видих рівні у часі. У співі вдих швидкий, а видих набагато довший, оскільки він має відповідати довжині співацької фрази. Занадто великий вдих (“перебор” повітря) веде до форсованого, напруженого звучання голосу і неточної інтонації, бо надмірне повітря душитиме на голосові зв'язки.

Внаслідок багаторічних спостережень І. Левідов пропонує оберегати дітей від неправильного дихання. З цією метою діти не повинні робити надто великого вдиху, під час якого повітря душить на голосові зв'язки і м'яке піднебіння, створюючи гугнявий, неточний спів; вдих і видих мають бути спокійними і плавними у піснях наспівного характеру — при повільному та помірному темпі; у піснях жвавих — при нюансах від піано до мецо-форте дихання береться коротко, але точно у часі; характер вдиху і видиху обумовлений характером звуку; не можна допускати в'ялого дихання, яке знижує якість звуку, позбавляє його тембру; неприпустимим також є поривчастий вдих з різким підняттям плечей і грудей.

У роботі з молодшими школярами не слід вдаватися до складних і незрозумілих термінів. Найдоступнішим та найефективнішим є практичний показ правильного й неправильного дихання.

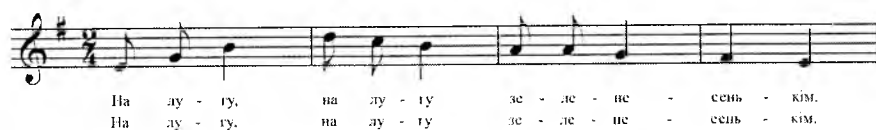
Діти самі мають можливість перевірити правильність співацького дихання, поклавши долоні обох рук дещо вище пояса, щоб відчувати нижні ребра. Проте, вправи на дихання без співу не досягають своєї мети. Співацьке дихання виховується у процесі співу. Критерієм правильного співацького дихання може бути тільки співацький звук.

Уже на першому занятті хору учні вчать брати дихання за диригентським жестом і співати так, щоб дихання вистачило до кінця слова.

Виробити спокійний глибокий вдих допомагає відчуття, наче нюхаєш квітку, а розвинути навичку економного видиху — спів за диригентським жестом учителя, з затримкою дихання перед початком співу.

На початку співу дихання береться за одну лічильну частку такту. Наприклад, А. Філіпенко, “Берізонька”: на другу частку хормейстер подає ауфтакт — плавне дихання, а на першу частку вступає хор:

Помірно



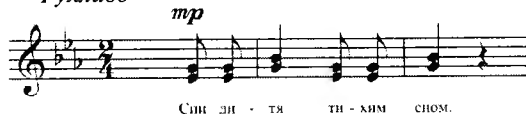
У пісні А. Філіпенка “Ой заграйте, дударики” ауфтакт, а, отже, і дихання, береться теж на другу частку, але швидко, енергійно:

Рухливо



У “Колисковій” Й. Брамса ауфтакт подається на другу частку, а хор вступає з-за такту, тобто на третю частку:

Рухливо



Дихання для співака є джерелом сили звуку і всіх його відтінків. У поєднанні з діяльністю артикуляційного апарату енергійне дихання обумовлює “опертий звук”, тобто зібраний, компактний. [64, с. 6]. Отже, вироблення правильного співацького дихання є ключовою навичкою у навчанні учнів виразного співу.

Звукоутворення

Зі співацьким диханням тісно пов'язане звукоутворення, що виникає внаслідок змикання й розмикання голосових зв'язок. Їхнє коливання і повітря, яке проходить між ними, утворюють звукові хвилі, від кількості коливань яких залежить висота звуку: чим вона більша, чим коротша хвиля коливань, тим звук вищий і, навпаки: чим кількість коливань менша, чим довша хвиля коливань, тим звук нижчий.

Щоб співацький голос звучав рівно по всьому діапазону, необхідно виробити мікстове його звучання — плавний перехід від грудного до головного.

Розпочинати виховання голосу належить з примарних (найзручніших) звуків, поступово розширюючи діапазон вгору і вниз. При цьому м'язова установка плавно переноситься з примарних звуків на сусідні.

Засновником такого методу виховання співацького голосу був М. Глінка. Він писав: “За моєю методою потрібно спочатку вдосконалювати натуральні ноти (тобто такі, що беруться без будь-якого зусилля), адже, удосконаливши їх, мало-помалу потім можна обробити й довести його до можливої досконалості і решту звуків” [12, с. 3–4].

Подібні рекомендації знаходимо у О. Варламова [6], К. Стеценка [85] та інших.

Звукоутворення у першокласників пов'язане з вихованням наспівного, протяжного звучання. Досить часто учні переносять навички розмовної мови на спів, звідси — промовляння тексту пісні в її ритмі. Отже, належить прищеплювати учням навик “тягнути” звук, наче смичком по скрипці.

Зміцнювати й розвивати голос допомагає атака звуку — перехід голосового апарату від дихального стану у співацький. Це початковий момент роботи голосових складок і дихання. Розрізняють такі види атак:

- тверда, при якій голосові складки щільно змикаються до початку видиху; вона шкідлива для голосових м'язів, тому непридатна для голосоутворення;

- м'яка атака — момент змикання голосових складок майже збігається з початком видиху, який незначно випереджає нещільне закриття голосової щілини. Такого щільного змикання й напруження голосових складок, що спостерігається під час твердої атаки, немає. Закриття голосової щілини збігається з моментом початку звучання, призвуки не виникають. М'яка атака може бути різною, залежно від ступеня змикання (зближення) голосових складок;

- придихальна атака — змикання голосових складок значно відстає від початку видиху, тому перед звуком вчувається шум повітря, що видихається (придихання). Спів за такої атаки часто супроводжується сиплим призвуком, оскільки змикання голосових складок у цьому випадку має найменший ступінь і відбувається втрата повітря. Придихальна атака розглядається самостійно і як крайній різновид м'якої атаки [51, с. 29].

Атака звуку допомагає зміцнювати і розвивати голос. Для учнів початкової школи корисна м'яка атака, що сприяє утворенню спокійного, м'якого звуку середньої сили.

Активна подача звуку або тверда атака в цьому віці часто спричиняє форсований спів, що шкідливо відзначається на розвитку голосового апарату школярів. “Правильний звук не вимагає різкого поштовху для свого утворення, а потребує виразної вимови слова” [20, с. 11–12]. Спокійний, плавний диригентський жест, що показує вступ, допомагає почати спів у м’якій атаці.

У вокальному навчанні молодших школярів акцент робиться на створення уявлень про співацький звук, який вони мають відтворювати. Головним регулятором голосу виступає слух.

Т. Овчинникова, спираючись на результати багаторічного експерименту, визначає провідним вокально-педагогічним принципом у навчанні дітей співу — принцип звукового регулювання. В основу виховання голосу в хорі ставить роботу над якістю звучання.

Сприймання звуку дітьми здійснюється також через голосові органи, тому відбувається рефлекторний зв’язок між слухом і голосом. Показ правильного звучання дозволяє впливати на голосову функцію в цілому й організувати її у потрібному напрямку.

Як справедливо підкреслює А. Менабені [52], показ особливо цінним є у вокальному навчанні дітей, оскільки сприяє природному потягу дітей до наслідування.

Демонстрація учителем професійного звучання чинить на учнів емоційний та естетичний вплив. Вокально повноцінний, красивий, виразний звук у учителя легко сприймається учнями, і, як відповідна реакція, з’являється бажання відтворити почуте, бажання співати.

Однак учні копіюють не лише тембр голосу учителя, позитивні якості, а й негативні. Тому звучання голосу педагога має відповідати таким вимогам:

- бути повноцінним за основними якостями академічного звучання;
- не мати недоліків (горловий, носовий призвук, форсування);
- максимально наближатися до характеру звучання дитячих голосів [51].

Отже, ілюстрація потрібної якості звуку має здійснюватися на близькому, округленому, рівному, достатньо опертому, високому за позицією і красивому за тембром звучанні.

На думку Н. Орлової, “якщо заняття співу у школі добре організовані і співацьке виховання учнів з першого класу йде правильно, то до 9–10 років голоси дітей починають звучати особливо добре. Цей період називають розквітом голосу. У хлопчиків голос набуває особ-

ливої дзвінкості, сріблястості, у голосах дівчаток уже може спостерігатися індивідуальне темброве забарвлення” [20, с. 6].

Деякі педагоги (Л. Абелян, В. Соколов) у навчанні співу молодших школярів виходили з того, що дітям цього віку потрібні конкретні уявлення, тому порівнювали звук з ніжною квіткою (звук утворити обережно, без поштовху — інакше пелюстки з квітки обпадуть), або з склянкою молока, яке обов’язково проллеш, якщо ставитимеш з поштовхом. Те саме відбувається і зі звуком: він наче розплескується і втрачає свою природну красу.

Вирівнюючи звучання хору, важливо навчити учнів тягнути звук на різні склади, неголосно, округло, тримаючись на запропонованій висоті. Використовується принцип контрасту: некрасивому співу протиставляється звук ніжний, м’який, дзвінкий, округлений, тембристий.

Досягненню свободи звукоутворення, умінню регулювати силу звуку, виконувати динамічні відтінки сприяє вправа на філіровку звуку — від піанісимо до форте і поступовий спад до піанісимо. У хорі В. Соколова порівнювали цей засіб виразності з морським приливом.

Дикція

Вимова, манера промовляти слова — дикція — є найважливішою умовою виразного співу.

Дикція залежить від артикуляції — роботи органів вимови: нижньої щелепи, губ, язика, м’якого піднебіння, глотки.

Основне завдання учителя у молодшому хорі — звільнити в учнів від напруги нижню щелепу, навчити “тягнути” звук (виробити наспівність голосних, правильне їхнє формування).

Проте вимога вчителя чітко вимовляти слова часто сприймається маленькими співаками неправильно: вони починають скандувати слова і втрачається наспівність. Тому ці навички формуються одночасно: досягаючи наспівності голосних, слід домагатися чіткої вимови приголосних у кінці слів, фраз, речень.

Кирило Стеценко писав: “Треба, щоби учитель виходив у навчанні співів з принципу, що співи — то продовжена голосом мова: букву, склад, слово, речення треба попереду правильно, ясно і чітко проказати, а потім проспівати. В цей спосіб треба вести навчання співів для того, щоби в учнів виробилася гарна дикція, чого більшості співаків у хорах бракує.

Уміння співати — це уміння володіти своїм голосом і музичними здібностями: це уміння робити своїм голосом всякі протягання і пе-

реходи. І це уміння, як уміння дітей говорити, набувається звичкою; яка є результатом підроблення, “наслідування” того, хто навчає. Отже, учителю слід про це пам’ятати і намагатися бути зразком для своїх учнів у співах.

“Будь-який новий тезис, нову фразу музичну, звук і т.п. учитель попереду сам проказує, чи проспівує, а учні до нього підробляються, наслідують” [85, с. 45].

До молодшого хору потрапляють і малята з дефектами у вимові приголосних (“р”, “л”, шиплячих). Цей недолік долається спеціальним вправлінням без співу — роботою над положенням язика.

Якщо у тексті пісні зустрічаються важкі слова чи незручні для вимови склади, то їх належить чітко вимовити до співу. Але це не стосується читання хором усього тексту пісні. Часто хормейстери цим зловживають. Тим часом, наш власний досвід свідчить, що після цього хор іноді звучить фальшиво. Причину вбачаємо у різному формуванні звукової хвилі у розмовній мові і під час співу.

У практиці співу учитель знайомить дітей з властивостями голосних і приголосних звуків, тобто дає поняття про склади більш легкі і більш складні для співу.

Розглядаючи спів з текстом як розспів звуків наспіву на різних поєднаннях голосних і приголосних, Є. Максимов [48, с. 18] вважає, що найлегше співається голосна “а” і приголосні “л”, “д”, “м”, “н”. “Л” сприяє легкій атаці. Надзвичайно зручним і легким для співу є склад “ля”, тому широко вживається для розспівів у народних піснях. Цей склад вимовляється на зразок італійського: тверде “L” і м’яке “а”. Приголосна “д” полегшує тверду атаку звуку.

Глухі приголосні “т”, “п”, “б” у поєднанні з голосними корисні для вироблення чіткої атаки звуку.

Носові приголосні “м”, “н” полегшують знаходження зручних резонаторів. Спів із закритим ротом — це фактично спів на приголосному “м”. Щодо правильної артикуляції деяких приголосних і голосних у співі пошлемося на працю Ю. Юцевича “Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу” [99]. Так, правильна вимова сонорного приголосного “м” перед голосним вимагає зімкнення губ, такого підняття м’якого піднебіння, яке зберігає прохід у носоглотку, язик має бути зміщений назад, трохи піднятий угору і майже торкати-ся заднього відділу піднебіння, порожнина глотки має бути досить широкою, а надгортанник — трохи піднятий.

При вимові дзвінкого приголосного “Б” губи зімкнені та напружені, готові до різкого вибухового розкриття, м’яке піднебіння закриває вхід до носоглотки, язик лежить вільно, порожнини рота і глотки вільно сполучаються, а надгортанник розміщено з нахилом.

При вимові глухого приголосного “Ф” губи розімкнені, нижня — притиснена до зубів й утворює щілину для виходу повітря, м’яке піднебіння закриває носоглотку, язик лежить вільно, порожнини рота і глотки звужені, надгортанник сильно нахилений до задньої стінки глотки. Так само характеризується кожний з приголосних звуків.

Зауважимо, що наведені Ю. Юцевичем дані стосуються, головним чином, мовлення. Під час співу спостерігаються певні відхилення, які виявляються у положенні гортані, рухливість якої суттєво обмежена і спрямована до пониження, відмінностях мовних і співацьких укладів язика, положенні м’якого піднебіння, особливостях формування ротової та глоткової порожнин і положення їх стінок, специфіці розташування надгортанника, форми розкриття рота та положення нижньої щелепи тощо.

Голосні звуки утворюються внаслідок вільної течії повітря рото-глотковим каналом, де звук, утворений голосовими складками, збагачується характерними обертонами, які дозволяють розрізняти голосні. Саме тому кожний з них потребує відповідного положення язика, щелепи, рота, губ. Виходячи з норм вокалізму української мови, розглянемо її основні голосні.

Для артикуляції голосного “А” необхідно широко розкрити ротову порожнину, змістити язик назад, зменшити глотку, нахилити надгортанник до задньої стінки глотки під тиском кореня язика.

Під час вимови голосного “О” язик розташований трохи вище, ніж при артикуляції “А”, рот відкритий вертикально й заокруглений губами, які висунуто вперед, ротова порожнина широка, а глотка зменшена (але більша, ніж у “А”), надгортанник нахилений до задньої стінки глотки.

При голосному “Е” язик лежить низько, ротова порожнина досить широка, а глотка вузька. Рот відкрито не дуже широко, губи трохи розтягнені у боки, а надгортанник дещо відхилений назад.

При артикуляції “У” язик сильно відсунутий назад, піднесений горбком у задній частині, що утворює звуження між язиком і задньою частиною піднебіння, а також задньою стінкою глотки. Ротова порожнина набуває форми довгої та вузької трубки, а глоткова — розши-

рюється. Розкриття рота обмежене і звужене витягненими вперед губами.

Під час вимови голосного “І” язик зміщено вперед і вгору так, що між його спинкою та передньою частиною піднебіння утворюється невелика порожнина. На голосному “І” ротова порожнина має найменший об’єм (порівняно з іншими голосними), а глотка — найбільший. Надгортанник, наслідуючи корінь язика, підвищується, м’яке піднебіння, як у всіх голосних української мови, повністю закриває вхід до носоглотки, рот дещо розтулений, а кутки губ розведено у сторони.

Особливе положення в українській орфоєпії належить голосному “И”, який тяжіє до фонем “Е” або “І”, проте повністю не зливається з жодною. Важливим для вокального навчання є знання того, що залежно від голосного змінюється положення гортані у мовленні — на “І” та “Е” воно вище, ніж у стані спокою, на “А” та “О” — близьке до цього рівня, на “У” — нижче за нього [99, с. 13–14]. Велике значення для співу має положення язика: нормальне його співацьке положення, коли він лежить плоско, торкаючись кінчиком підвалин нижніх зубів.

Положення рота при формуванні голосних



А



О



У



Е



І

Видатний український хоровий диригент К. Пігров надавав дикції особливого значення. Він писав: “Треба пам’ятати, що у величезній більшості випадків текст є джерелом музичних образів, якими компо-

зитор відтворює його зміст. Отже, текст і музика до нього є одне нероздільне органічне ціле, вони доповнюють одне одного і дають можливість слухачеві зрозуміти художні образи музичної мови композитора... Хорошої, ясної, виразної подачі тексту треба ґрунтовно вчитися...

Важливим засобом виразності при виконанні хорового твору, крім дикції, повинна бути ще міміка. Блискучі очі, оживлене обличчя — це додаткові засоби для досягнення більшого враження.

Маска байдужості, скутість, напруженість виразу обличчя свідчать про те, що виконуваний матеріал важкий, непосильний, незрозумілий. При такому виразі обличчя не може бути й мови про свободу, невимушеність і природність виконання.

Співак на сцені — це актор. Вираз його обличчя повинен відповідати характерові виконаного твору” [62, с. 152–153].

4.3. Хорові навички

Хорові навички групуються у два розділи — СТРІЙ і АНСАМБЛЬ.

Уміння вистроїти хор, зробити його звучання чистим, активним і виразним — завдання надзвичайно складне, від якого залежить існування колективу. Хоровий стрій у хорі можна порівняти з добре настроєним інструментом.

Хоровий стрій забезпечується унісоном окремої партії (всього хору), єдиною вокальною манерою формування голосних і приголосних звуків, швидкою реакцією на диригентський жест.

До умов збереження строю І. Пономарьков [64, с. 18–19] відносить:

1) Якість самого твору, знання композитором вокальних можливостей хору, фактура твору, теситура, регістри, інтервали, розміщення голосів, гармонія і т. д.

2) Ступінь кваліфікації хору: загальний рівень музичної культури, постановка голосу, виховання слуху, самоконтроль співаків, уміння прислухатися до співу інших та до супроводу.

3) Стан хористів: їхня увага, дисципліна, зацікавленість, втома, навантаження, час і тривалість занять. (За даними лікаря І. Левідова [43], причиною детонації може бути і функціональний розлад співацького апарату.)

4) Контроль і керівництво викладача: систематична робота над вихованням мелодичного та гармонічного слуху співаків.

З цією метою особлива увага звертається на розвиток чуття ладу: спів окремих ступенів, інтервалів, звукорядів, тризвуків, спів з закритим ротом, починаючи з середнього регістру і середньої сили меццо-піано, меццо-форте, що забезпечує більш точне інтонування.

Як уже йшлося (див. 2.3), виробленню точної інтонації сприяє спів за методом ладової сольмізації.

Стрій покращується у процесі “вспівування”, поглибленого і тривалого вивчення музичного твору.

Стрій забезпечується емоційним настроєм хористів.

Іноді причиною нечистого співу є незручна для даного хору тональність, яка спричиняє напруження. У цих випадках твір транспонується на 0,5–1 тон вище або нижче, але слід звертати увагу також на те, щоб зі зміною тональності музика не втратила своєї яскравості.

Треба якомога частіше пропонувати дітям співати без супроводу, по пам’яті (прослухавши музичну фразу декілька разів). Такий прийом активізує музично-слухові уявлення.

О. Равіннов [71, с. 5–6] вважав, що нерідко діти неохайно інтонують тільки через неухвагу до коротких звуків, особливо якщо вони припадають на ненаголошені склади. В цих випадках чується “напівінтонування”, “напівговорок”. На це треба звертати увагу і проспівувати мелодію в уповільненому темпі на голосну (“а”, “о”, “у” тощо) або з закритим ротом (“м...”), іноді затримуючись на окремих звуках чи переходах.

До складних випадків щодо інтонування слід віднести ходи великими секундами, інтонування в мінорі (І ступінь, V ступінь).

АНСАМБЛЬ хору полягає в узгодженості, злагодженості хорового звучання. Ансамбль буває динамічний, ритмічний, темповий, дикціонний, тембровий.

Динамічний ансамбль передбачає рівновагу у силі звучання хорових партій або в середині кожної партії, як наслідок рівноваги звуку кожного співака.

Ритмічний ансамбль — чітке виконання співаками ритмічного рисунку пісні.

У деяких випадках неточність виконання ритмічного рисунку відбувається через неухважність хористів і диригента. Наприклад, у пісні А. Філіпенка “Вічний вогонь” усі фрази починаються пунктирним ритмом, який на практиці часто зладжується на затакт.

Урочисто. Стримано

mf

Ми у ти - хий парк хо - ди - ли до сол - дат - сько -
ї мо - ги - ли. Віч - ний тут во - гонь го - рить:
не - ві - до - мий сол - дат спить.

У творі Б.Фільц “Скоро сонечко пригріє” у четвертому такті приспіву замість синкопи учні прагнуть виконувати “рівний” ритм восьмими, а в сьомому не дотримуватися паузи і вступати на першу частку. Щоб запобігти цих помилок, учитель заздалегідь пропонує учням проплескати ритм приспіву, попереджуючи про можливі неточності.

СКОРО СОНЕЧКО ПРИГРІЄ

Не дуже швидко, грайливо Музика Б. Фільц
Вірші О. Олеся

19 *f*

Ско-ро со - неч - ко при - грі - є, по-те - чуть струм - ки, тем-ний
24 гай за - зе - ле - ні - є, за - цві - туть квіт - ки, тем-ний гай за - зе - ле -
29 Приспів:
ні - є, за - цві - туть квіт - ки. Тра - ля - ля, тра - ля - ля,
34 тра - ля - ля - ля - ля - ля, тра - ля - ля, тра - ля - ля, тра - ля - ля - ля - ля

Темповий ансамбль означає одночасність дихання, ритму, вимови тексту у повному контакті з диригентом. Чуття темпу — це своєрідний пульс руху. Вважається нормою темп, вказаний автором, а будь-яке його порушення неприпустимим. Проте, художня практика засвідчує, що “метрономічно точне виконання мертве і позбавлене виразності” (вираз Г. Катуара “Учение о формах”).

Таким чином, точність темпу певною мірою умовна, але відхилення можуть бути незначними. Саме вони свідчать про виконавський стиль музиканта.

Дикційний ансамбль — уміння активно, чітко і ясно вимовляти слова у співі, однаково коротко проговорювати приголосні, округляти голосні, одночасно і ясно проспівувати закінчення слів.

Тембровий ансамбль хорової партії залежить від тембрових якостей окремих співаків.

Дитячі голоси не мають такої різноманітності тембрів, як дорослі. Проте, вони володіють виразними засобами для передачі творів різного характеру.

Нааявність у дитячому хорі того чи іншого тембру залежить від емоційного стану хористів. Наприклад, українська народна пісня “Веселі гуси” — милозвучна мелодія, чіткий ритм, ясна форма, яскравий текст. Діти відчують і виразно передають веселий настрій пісні: поважні бабусині гуси вийшли до канавки, миють лапки...

І звучання хору дзвінке, сріблясте. Та ось “пропали гуси”, і дитячі голоси зовсім змінюють тембр — він стає дещо притемненим. А коли знайшлися, — “вийшли, вийшли гуси, кланялись бабусі”, — тембр хористів знову сріблястий.

Отже, тембр голосу змінюється разом із розкриттям змісту твору.

Швидко, весело ВЕСЕЛІ ГУСИ
Українська народна пісня

f

В на - шо - ї ба - бу - сі ой, ве - се - лі гу - си:
p
о - дин сі - рий, дру - гий бі - лий, ой, ве - се - лі гу - си.
f
о - дин сі - рий, дру - гий бі - лий, ой, ве - се - лі гу - си.

Аналогічний виконавський план, а звідси і зміна тембру дитячих голосів при виконанні пісні А. Філіпенка “На місточку”: радісне, дзвінке звучання на початку, коли малята вийшли в ліс по гриби, притемнене від переляку, що “на місточку вовчик спочиває”, і знову сріблястий тембр, коли козлик прогнав вовчика і діти дякують йому.

НА МІСТОЧКУ

Вірші Т. Волгіної

Музика А. Філіпенка

mf



Названі види ансамблю є елементами, з яких складається загальний ансамбль хору.

4.4. Розспівування в молодшому хорі

Зовсім не у всіх хорових колективах відбувається розспівування, а якщо і проводиться, то часто має формальний характер. Зауважимо, що різні хорові диригенти вкладають у цей термін різні поняття.

Так, В. Соколов пише: “Як правило, вокально-хорові вправи називають розспівуванням хору, але це визначення не зовсім точне. Розспівуванням хору у буквальному розумінні цього слова можна назвати вправи, що даються хору, щоб приготувати чи, як кажуть, “розігріти” хор для репетиційної роботи, перед виступом на концерті. Ще правильніше під розспівуванням розуміти самий процес підготовки хору до роботи” [79].

Є. Лобачова [46] вбачає у розспівуванні хору “регулярне тренування голосового апарату співаків-хористів, основане на продуманій, правильно побудованій системі вправ, що сприяє найшвидшому набуванню й закріпленню вокально-хорових навичок.

На думку Ю. Алієва [1], “розспівування є систематичним тренуванням голосу, що зміцнює засвоєння основних навичок голосоутворення, дихання, і це, як ми знаємо, надзвичайно доцільно для стимуляції тонуса гладкої мускулатури трахей і бронхів”.

З усіх визначень терміна “розспівування” вважаємо найбільш точною дефініцію професора Владислава Соколова. Проте, у практиці роботи хорів під розспівуванням розуміють формування вокально-хорових навичок співаків.

Розспівування хору відбувається протягом 7–15 хвилин перед початком занять.

Правильно організоване розспівування пришвидшує процес роботи над хоровим твором:

- 1) мобілізує, активізує, тренує голосовий апарат;
- 2) нагадує про правила посадки і дихання;
- 3) привчає розуміти і слухати якість відтвореного співацького звуку (світлого, округлого, прикритого, перекритого, білого, гнусавого, та ін.);
- 4) встановлює тісний зв'язок між музичною грамотою, сольфеджіо, вокальною роботою, строем, ансамблем, нюансами;
- 5) вчить розуміти диригентські жести і співати “за рукою” диригента;
- 6) допомагає швидше подолати ті чи інші труднощі в роботі над хоровим твором, піснею;
- 7) забезпечує індивідуальний підхід до учасників хору;
- 8) розвиває музичну пам'ять;
- 9) виховує гармонічний й мелодійний слух.

Починати роботу в хорі найдоцільніше з постановки голосних звуків, оскільки спів відбувається саме на них. Найзручніша “а”.

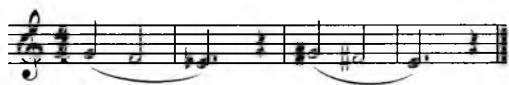
Враховуючи конкретне мислення молодших школярів, співаючи вправу на голосну “а”, пропонуємо уявити, що вони колісають улюбленого братика, сестричку або ляльку. Це забезпечить емоційність співу, а не лише реалізує вимогу вчителя співати “округлено” (крім власного показу, демонструються фото дітей або присутніх хористів, які вже опанували цей голосний).

Система вокальних вправ на першій стадії роботи хору має складатися з:

- 1) співу на витриманих звуках у примарній зоні:



2) плавного зв'язування по 2–3 звуків у гамоподібному русі зверху вниз у помірному темпі: а



а----- дихання а----- м'яка атака і т. д.

3) спів за звуками тризвуку вгору і вниз:



4) спів тризвуку вгору — поступеневого руху вниз:



В основі навчання співу має бути спів легато — кантилена, наспівність.

Не поспішаючи

Г. Зейдлер



Вправи на вироблення дикції.

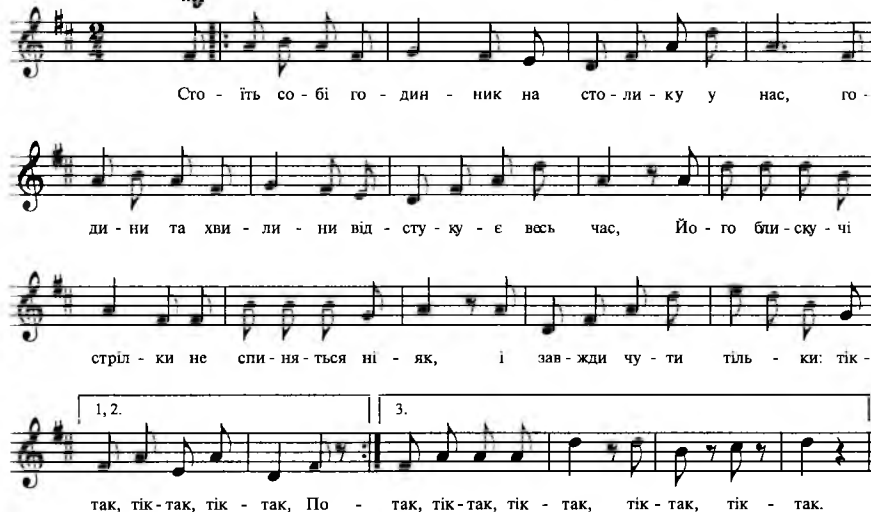
ГОДИННИК

Слова Н. Забіли

Музика М. Завалішиної

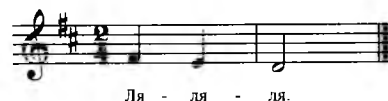
Не поспішаючи

mf



**Вправи для розспівування дітей 5–10 років досвідченого українського педагога Зої Томсон
(Вище музичне училище ім.Р.Глієра, Київ)**

Перш ніж розпочати спів, хормейстер пропонує дітям “понюхати квітку” (тобто взяти дихання), уявити, що, тримаючись за ручки, вони спускаються з гірки і співають усі три звуки, не розриваючи їх, на одному диханні:



По півтонах піднімаються, але щоразу з новим ритмом. І відбувається це у такий спосіб: учитель співає — діти слухають, а потім повторюють. Якщо ритм важкий, спочатку плескають у долоні.

Наприклад:



Це називається підстрибнути.

А така вправа зветься “стрибати на конику”. Ритм проплескати, примовляючи “цок-цок-цок”:



Ритми варіюються, а дитячі “терміни”: “коник”, “підстрибнути” та ін. легко переносяться у пісні, викликаючи знайомі, засвоєні асоціації.



Півтонами вгору. Увага до мажорної терції і до 5 ступеня, що одноково ін тонується і в першій і в другій половині вправи.



Артикуляція різних голосних при рівному звучанні одного звуку. Четверту не “кидати”, а з’єднувати з наступним звуком. Ланцюгове дихання. Останній звук слухати і переводити на півтон вгору.

Робота над гамою. Спів гами (кожний звук) вгору один ритм, вниз інший, або два звуки один ритм, а далі педагог диктує інший ритм (ритмічна свобода, швидкість реакції). Спочатку допомагає плескання восьмими: тихо, стійко, однаково; далі можна без плескання.

**Вправи для розспівування у хорі “Київський кантус”
ДМШ №5 м. Києва**

*Художній керівник заслужений діяч мистецтв України,
професор Елеонора Виноградова*

1. Для збереження головного звучання при русі згори вниз.
2. Для вироблення легкого нефорсованого звуку.
3. Для вироблення єдиної вокальної позиції.
4. Чергування стакато і легато. Легато “погладити”.
5. Чергування діатонічних і хроматичних півтонів. Діатонічні півтони інтонувати “близько”, а хроматичні — “широко”.
6. Розспівка на увагу: диригент застосовує різні ритмічні варіанти — диригує ad libitum.



2. *йо е*

3-А *у - о - а у - о - а*

3-Б *і йо у*

4. *до - ма - до - ма - до-ма-до-ма-до*

5. *йо - - - да-да-да-да*

6. *мі-е-а-о-у*

24

Розспівування в хорі “Бодра смяна” (Болгарія)

Керівники хору (Бончо Бочев і Ліляна Бочева) завжди вимагали від дітей, щоб співали порівняно тихо, без напруження, у зручній теситурі, з обережними, короткими відхиленнями до високих і низьких тонів. Такий спів контролюється не лише слухом, а й зовнішніми ознаками: якщо звук напружений і голосний, то у співаків з’являються на обличчі зморшки, на шиї — вени і т. д.

Спів з округлим звучанням (боротьба з “відкритим” співом, який призводить до швидкої втоми, пониження інтонації).

Бончо Бочев на кожному уроці проводив спів з допомогою нотних таблиць, але спочатку кілька хвилин спів проводився із закритим ротом (мм...). Так Маестро робив із методичних міркувань у навчанні потного співу — навчити дітей інтонувати без назви нот. На його думку, це значно облагороджує звучання, сприяє м’якому співу.

ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ

ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ

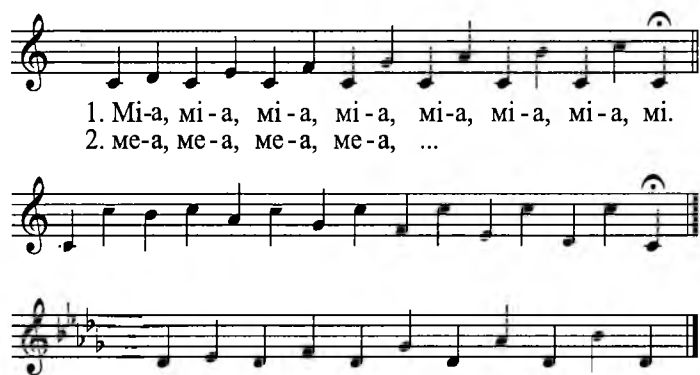
ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ ММ

Вправи на округлення голосних “А” і “О”:

ме-а ме-а ме-а ме-а мі-а мі-а мі-а мі-а мі.

ме-о ме-о ме-о ме-о мі-о мі-о мі-о мі-о мі.

Склади “mea”, “mia” і “meo”, “mio” співають легато, щоб широкі голосні “А”, “О” проспівувались безпосередньо після вузьких (Е, І) і звучали м’яко, округлено.



Співаючи за таблицею учні зосереджуються лише на інтонації, а ритмічно вчитель оформлював з допомогою “Стовбиці” (“Сходинка”). У такий спосіб співаки стежать за паличкою (“указкою”) хормейстера, якою він водночас змінював динаміку, темп і т.д. Це робить навчання легким, радісним, емоційним.

Вправи для розспівування хору Олени Барановської, керівника хору Київської дитячої академії мистецтв

1. Вироблення унісону на різних голосних та їх “вирівнювання” в єдиній вокальній позиції. Відпрацювання співацького дихання на довгих звуках та активізація дихання на non legato та staccato. Виконуючи вправу на різні склади, потрібно зберігати високу позицію звуку при м’якій його атаці:



2. Оволодіння співом у високій позиції, вироблення відчуття головного резонатора; досягнення легкості та рухливості звучання голосів:

mf - у-у-а-а-а-а-у-а-а-а-у-а.

mf

3. Інтонування великої секунди. М'яка атака звуку, чітке формування голосних при вільних м'язах обличчя та губ:

mp

Льо-о, лю-у, льо-о-о, лю-у-у, льо... Льо-о, лю-у.

mp

4. Чисте інтування гами вниз на різні склади (льо-лі-ле-ля, мі-ме-ма-мо, брі-бре-бра-бро і т.д.). Вправу виконувати зв'язано та наспівно без поштовхів на ланцюговому диханні:

p Льо-лі-ле-ля, льо-лі-ле-ля, льо-лі-ле-ля, льо-лі-ле-ля, льо-лі-ле-ля.

p

mf

Мі-і-і-і, ма-а-а-а, мі-і-і-і, ма.

mf

5. Вироблення навичок рухливого звуковедення при різній динаміці. Першу секвенцію виконувати на *mf* (мецо-форте), другу на *p* (піано). При цьому необхідно домагатися контрастних динамічних відтінків. Тризвук та квартсекстакорд інтонувати точно та ритмічно.

mf

Мі-і-і-і, йо-о, мі-і, йо-о, мі-і-і-і, йо-о, мі-і, йо, мі-і-і-і, йо-о, мі-і-і-і, йо-о.

mf

6. Вправа на згладжування регістрів, переноси позиції, октавні стрибки, відчуття головного резонатора, вироблення інтонаційної та ритмічної точності:

p Мі-і-і-і, йо-о, мі-і, йо-о, мі-і-і-і, йо-о, мі-і, йо, мі-і-і-і, йо-о, мі-і-і-і, йо-о.

p

Вправи для відпрацювання двоголосся

Оволодіння головним легким звучанням та глибоким диханням, вироблення кантиленного співу. Виконувати на *legato*, не форсуючи звук, при цьому використовувати ланцюгове дихання. В другій половині розспівки приділити увагу другому голосу, у якому проводиться основна тема. При цьому перший голос, що звучить значно тихіше, виконує підголосок в терцію. Обов'язково приділяти увагу чистоту інтонуванню хроматичного руху VI ступінь — VI низький ступінь — V ступінь. Великі секунди вниз інтонуються широко:

Спокійно

Для відпрацювання артикуляції, активізації губ, слід змінювати приголосні на початку складів:

Зві — зве — зва — зво

Брі-бре — бра — бро

Грі — гре — гра — гро і так далі

8. Виконувати вправу на *legato*. Мета: досягнення чистого секундового звучання шляхом самостійного руху голосів. Спочатку S 2 з випередженням на секунду вниз, далі S 1 з випередженням на секунду вгору. Виконувати на різні голосні та з назвою нот:

Повільно

5

фа мі ре до ре

мі фа соль ля

Вправи на відпрацювання рухливості голосу при збереженні високої позиції. При цьому звук “наближати” до передніх зубів. Звертати увагу на чисте інтонування голосів в терцію та ритмічну точність:

6

Чимало вчителів використовують замість вправ уривки з пісень і хорів. На цьому принципі упорядкований збірник вокальних вправ Е. Альбової, Н. Шереметевої, Н. Добровольської.

Г. Безубов рекомендує схематичні вправи, побудовані на відрізках звукорядів, тризвуках тощо, але з використанням текстів, які поживляють і прикрашають вправи.

Д. Кабалецький рекомендував вправи з текстами про самих дітей. Такими є “Слухайте нас!”, “В нашій класі”, “Ми перша група”, “Ми вітаєм” тощо. Так виникли створені композитором-педагогом Д. Кабалецьким “Ігрові поспівки”. Слова імпровізують самі діти.

Наприклад, “В нашій класі”, якщо співають як пісню (тип музики!), то можуть назвати слова: “В нашій класі всі малята люблять пісеньки співати!”

Вальс — “В нашій класі всі малята танцювали плавний вальс”, польку — “В нашій класі всі малята люблять польку танцювати”, марш — “І хлоп’ята, і дівчата — всі збираються в похід!” Бажано, щоб усі типи музики (танці, марші,) учні самі імпровізували на основі мелодії пісні, змінюючи її ритмічно.

В нашій класі

а) пісня



б) вальс



в) Марш



г) Полька

32

Слухайте нас

Слу - хай-те! Слу - хай-те! Слу - хай-те! Слу - хай - те нас!

6

Слу - хай-те! Слу - хай-те! Слу - хай-те! Слу - хай - те нас!

Співаймо

Спі - вай - мо! Ми Спі - вай - мо! Ми Спі - вай - мо! Ми Спі - вай - мо!

Вітаєм

16

Ми ві - та - см! Ми ві - та - см! Ми ві - та - см! О - ле - чку!

Дзвінок

24

Дзві-нок дзві - нок скли - ка на у - рок! Зно-ву дзві - нок скін - чи-вся у - рок!

В. Соколов не прагнув до великої кількості вокальних вправ і поспівок для розспівування, а урізноманітнював їх новими технічними завданнями. Часто одну й ту саму поспівку використовував і для розспівування і для розвитку різних навичок вокально-хорової техніки. Таким чином, учні, не відволікаючись на розучування нової мелодії, всю свою увагу спрямовували на виконання того чи іншого завдання.

Не слід боятися малої кількості поспівок для вправ; ця уявна одноманітність має бути розквітчена численними і різноманітними прийомami... Одну й ту саму поспівку можна заспівати закритим ротом на приголосні “м” або “н” — для вироблення навички користування голосовим резонатором і наближення звуку до передньої частини голосового апарату; на різні склади — да, ри, ра, мо, му, і т. д. — для тренування дикції і уміння твердо й швидко вимовляти приголосні; в різних темпах, з різними нюансами — для вироблення гнучкості і рухливості хору; на різній висоті — для розвитку і розширення діапазону і т. д. [79, с. 74–75].

4.5. Принципи добору репертуару

Вдало підібраний репертуар — найважливіша умова роботи хору. Репертуар — це своєрідна візитна картка хору. Він забезпечує повноцінний музичний розвиток кожного учасника хору, формує його культуру.

Доцільно пригадати слова Д. Кабалевського, який казав, що кожен твір має бути художнім і цікавим для дітей, педагогічно доцільним (тобто навчати чогось потрібного і корисного) і має виконувати певну виховну роль. Йшлося про добір репертуару для програми “Музика”, але ці принципи повністю можна зарахувати і до добору репертуару для молодшого хору. Додамо лише, що хорові твори мають відповідати віковим можливостям дітей.

В. Попов [93] вважає, що для створення творчо активної атмосфери в хорі, в його репертуарі має бути три групи творів: одна повністю відповідати виконавським можливостям колективу, друга — випереджати ці можливості, а третя — бути легшою за досягнутий рівень. Дотримання цього принципу активізує репетиції і допомагає свідомо засвоювати матеріал.

Наявність трьох груп складності дозволяє педагогу своєчасно переключити увагу дітей з важкого на легке, змінити ритм у роботі, вчас-

но зняти напруження. Якщо діти працюють з захопленням, то хормейстеру значно легше впливати на їхню свідомість. Цей принцип дозволяє плідно освоювати репертуар, розвивати уміння і навички.

У репертуарі хору завжди мають бути різні за характером твори. Неодмінно маленькі хористи повинні співати акапела. Чим раніше вони почують власний спів, не заглушений супроводом музичного інструменту, тим швидше розвиватимуться їхні голоси.

Репертуар відіграє важливу роль в естетичному вихованні його учасників, у розвитку їхніх вокально-хорових навичок, музичного смаку. Для кожного вчителя і керівника хору це питання є першочерговим.

Від того, що співається у хорі, у значній мірі залежить якість співу. Кожний хормейстер прагне зацікавити хористів тематикою репертуару, щоб він приносив маленьким співакам насолоду, але одночасно дбає про збагачення розуму і серця. Робота над кожною піснею має сприяти розвитку умінь та навичок дітей у хоровому співі.

Принцип відбору репертуару загальноприйнятий: народні пісні, твори сучасних композиторів, композиторів-класиків, що розкривають різноманітні сторони життя. Важливо, щоб пісні розширювали світогляд і виховували музичну культуру учнів.

Принцип доступності — один з головних: завжди має бути врахований рівень хорової підготовки колективу. Якщо пісня приваблює лише темою, а решта компонентів не враховано, то вона не справить на хористів очікуваного враження.

Часто форма і зміст творів не збігаються. В одних випадках текст життєрадісний, мрійливий, близький дитячому серцю, а музичний образ не розкриває поетичного замислу — одноманітні, не дитячі інтонації, сумний характер. В іншому — пісня має художні достоїнства, але технічно складна, непосильна для даного колективу, і хористи втрачають до неї інтерес.

Недосвідчені вчителі припускаються крайнощів: одні переоцінюють можливості свого колективу, пропонуючи заважкі твори; інші, навпаки, не довіряють своїм виконавцям і тримають їх на примітивному репертуарі.

У доборі репертуару слід дотримуватися золоті середини: пісні мають бути середньої для даного колективу трудності. Проте для росту хору корисно взяти і складніші, але цікаві для молодших школярів пісні. Одночасно до програми хорового колективу включаються кілька нескладних творів, здатних швидко оновити репертуар.

При відборі пісень учитель заздалегідь аналізує поетичний і музичний тексти, виявляє важкі місця (наприклад, варіювання мелодії).

Необхідно включати до репертуару такі твори, які забезпечують систематичний розвиток вокально-хорових навичок, поступово утруднюють виконавські можливості, відповідають практичним потребам школи (необхідність виступати на святах).

Доступність твору характеризується, перш за все, діапазоном, вокальністю, зручністю голосоведення. Не можна допускати перенапруження голосів, що призводить до травмування голосових зв'язок: появи на зв'язках вузликів, сухість у гортані.

Доступність передбачає також сприйняття дітьми кола образів, які розкриваються у творах. Завжди слід зважувати: наскільки зміст пісні цікавий дитині, наскільки він зачепив дитячі серця.

Виконавсько-технічна доступність — це готовність колективу у технічному плані для виконання того чи іншого твору.

Обираючи для розучування твір, педагог має керуватися його художніми цінностями. В цьому питанні простіше з класикою і народними піснями, важче з творами сучасних композиторів, оскільки оцінки мають суб'єктивний характер: лише художній смак керівника зробить правильний вибір.

Включення класики і народної пісні є обов'язковою умовою творчого зросту навіть молодшого хору.

Особливе місце у хорі початкових класів має зайняти канон. Діти з радістю співають їх, хоча у 1 класі спочатку вони викликають у малюків сльози: діти переживають, що вони “відстали” або що їх доженуть.

При доборі репертуару не останнє місце належить виховному фактору: слід дбати про те, щоб твір залишав у душах юних хористів “імунітет проти вульгарності” (Д. Кабалевський).

Перед тим як вчити новий твір, слід замислитися: які думки і почуття він викличе у школярів.

У кожного керівника є улюблені твори, які створюють “золотий” фонд хору. Проте, репертуар хору має складатися з добре “вспіваних” творів, які багато разів виконувалися на репетиціях і концертах. Репертуар постійно накопичується, але поруч з його оновленням, відбувається вдосконалення рівня виконання, пошук нових виконавських рішень, робота над музичним образом. Повторення одних і тих самих творів дозволяє прослідкувати за творчим ростом хорового колективу. Найцікавіші, найулюбленіші твори зберігаються у шкільному хорі

протягом ряду років. Наш досвід свідчить, що хор першокласників (зі зміною хористів) зберігає у своєму репертуарі “Дитячу молитву” Г. Китастого, українські народні пісні “Ой, єсть в лісі калина”, “Як то красно дзвоник грає”, “Спи, дитино, засинай” О. Сандлера, “Пісня про Київ” А. Філіпенка, “Калачі” О. Білаша. У хорі 2-3 класів — це “Облітав журавель”, “Скоро сонечко пригріє”, “Дощик” Б. Фільц, канони — українська народна пісня “На вулиці дощ”, норвезька “Камертон”, “Колискова” В. Косенка.

Г. Струве [85, 86] поділяє умовно “золотий” фонд хору на актив і пасив.

Актив — це ті твори, які після невеличкої репетиції чи навіть “настроювання” (нагадування про особливості виконання, темпах, нюансах) готові для концертного виконання.

Пасив — це ті твори “золотого” фонду, для виконання яких в концерті потрібна одна, дві, три і навіть п'ять репетицій. Йдеться, зрозуміло, не про розучування, а про відновлення якихось забутих навичок, підтягування новачків, про нове прочитання.

О.Г. Раввінов [70] особливого значення надавав синтезу тексту і музики — першому. Він підкреслював, що, створюючи високохудожні вірші, автори вклали в них справжній жар свого серця, залишили в них частку самого себе, своє ставлення до дійсності, свої думки, почуття, переконання.

Зовсім не хвилюють дітей узагальнені тексти, в яких відсутня художня образність, своєрідність, проте наявні трафаретні порівняння, стандартний словник, збиті рими. В цих текстах здебільшого правильні думки, але недостатня художня форма. Він наводить такий приклад:

І легко нам із піснею
В труді і навчанні,
Вона, як сонце променем,
Зігріла наші дні.

Подібні вірші нерідко зустрічаються в піснях: в них немає своєрідності, конкретності, свіжості, вони недостатньо самостійні. Іноді в текстах пісень присутні претензійність, недостатня скромність.

Особливого значення набувають поетичні тексти в піснях для найменших школярів, у яких особливо розвинене образне мислення.

Прагнучи зробити репертуар різноплановим, водночас в молодшому хорі робимо акцент на піснях кантиленних: маленькі співаки не відчують різниці між мовою і співом, звук не тягнуть, а промовляють,

тому пропонуємо мелодійні протяжні перші пісні. Та неможна штучно вимагати протягувати звук: перед дітьми має бути відповідний музичний образ. Саме тому доцільно починати спів з колискових, зміст яких їм зрозумілий і близький.

Вибір репертуару — справа надзвичайно відповідальна. Завжди слід пам'ятати про охорону голосу. Про це у 4.7.

4.6. Методика розучування пісні

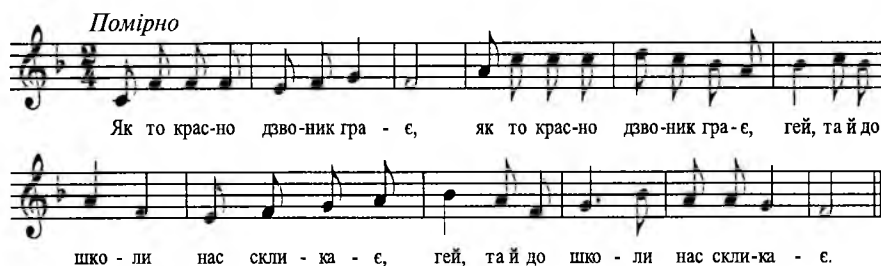
У процесі розучування пісні закладається фундамент музичної культури дітей — розвивається увага, слух, пам'ять, збагачується емоційно-образна сфера.

Розучування пісні попереджає бесіда про неї: історія створення, короткі відомості про авторів. Своєю розповіддю, виконанням, запитаннями учитель активізує хористів, викликає у них бажання встановити характер музики, засоби музичної виразності. Головне — створити творчу атмосферу для дальшої роботи над піснею.

Процес її розучування має поєднувати елементи технічного і художнього, емоційного і усвідомленого виконання. Основний акцент ставиться на ті навички, оволодіння якими дає учням можливість глибоко розкрити у своєму виконанні художній образ пісні.

Як то красно дзвоник грає

Українська народна пісня



Сидять, сидять рядочками/2/, гей!
Та й з новими книжечками, гей!
Та й з новими книжечками!

Бо у школі, як у раю/2/, гей!
Сидять дітки, як квіт гаю, гей!
Сидять дітки, як квіт гаю!

Числять, пишуть і читають/2/, гей!
І співаночки співають, гей!
І співаючи співають!

Це перша пісня про школу, яку вчать у молодшому хорі.

Текст близький дітям, тому вони самі розкривають зміст пісні. Проте є слова, які малечкам важко вимовити, тому перед співом вони промовляють: “красно”, “дзвоник”, “скликає” (особливо важке слово!), “квіт гаю”, “книжечками”, (замість “є” кажуть “о”). У словах “грає”, “скликає” звертається увага на голосні “а”, “є”, які звучать відкрито. Розучуванню пісні допомагають попередні вправи з цими голосними. Мелодію ще погано протягують, тому доцільно “програти” на скрипочці (на склади “ті — лі”).

У першому семестрі учні співають пісню з супроводом, а пізніше вступ виконують на “ля” і дзвонять у маленькі дзвіночки.

Перші пісні мають бути кантиленними, тому доцільно якомога більше включати до репертуару хору м'яких, ласкавих колискових. Люблять діти українські народні пісні “Ходить сонко”, “Котику сіренький”. Серед композиторських творів “Спи, дитино, засинай” Оскара Сандлера — пісня, яка зійшла з телеекрану у 50–60 роки. Отже, це пісня бабусь сучасних першокласників.

Спи, дитино, засинай

Вірші М. Сомы

Музика О. Сандлера

Повільно



Спи, дитино, засинай,
Люлі-лю, баю-бай,
Світлі очка закривай,
Люлі, бай, бай!

Сонце спить, та не спить
Материнська ласка.
Ходить сон край вікон
І дрімає казка.

Приспів:

Гой ду-ду-ду! /2/
Материнська ласка,
Гой ду-ду-ду! /2/
І дрімає казка.

Поетичний текст не складний, крім слова “бджілка”, яке проказується кілька разів окремими учнями перед співом.

Широкий діапазон і стрибки на кварту і октаву становлять певні вокальні труднощі, та емоційний настрій допомагає подолати їх. Учні третьої інтонаційної групи, які не інтонують у тон з класом, пропонується відзначати сильну долю тихим ударом по трикутнику (вони виконують функції “оркестру” і не співають). Робота зосереджується на округленні голосних, чіткій вимові приголосних і виразності виконання. (“Уявіть, що присипляєте братика, сестричку або ... тата, дідуся, маму, бабусю!” Вибір за хористами.)

Ой на горі жито

Українська народна пісня

mf *Помірно*

Ой на го-рі жи-то — си-дить зай-чик. Він ніж-ка-ми че-бе-ря-є.
Ко-ли б та-кі ніж-ки ма-ла, то я б ни-ми че-бе-ря-ла, як той зай-чик як той зай-чик.

Ой на горі просо —
Сидить зайчик.
Він ніжками чеберяє.
Коли б такі ніжки мала,
То я б ними чеберяла,
Як той зайчик/2/.

Ой на горі гречка
Сидить зайчик.
Він ніжками чеберяє.
Коли б такі ніжки мала,
То я б ними чеберяла,
Як той зайчик/2/.

Звернути увагу учнів на те, що розспівується склад у слові “ніжками”, тому доцільно вчити пісню на склад “ля”.

Пісня весела, бадьора, жартівлива і співати її належить яскравим, світлим звуком. Слід так виконувати пісню, щоб мажорність відчувалась і в мелодії, і в тексті, і в співацьких голосах.

Часто в жартівливих піснях виконавці ковтають слова і співацькі звуки, тому розучувати твір треба в уповільненому темпі, але зберігаючи легке, яскраве звучання.

Коли пісня буде добре розучена, учитель заспіває канон з хором. Поступово приєднає до свого голосу ще кілька учнів, потім поділить хор на дві групи, і пісня зазвучить каноном. Певні труднощі становить вступ другої групи, тому вчитель вступає разом із нею, поки учні не навчаться це робити самостійно.

Петрушка

Музика Й. Брамса

mf

Ді-лі, ді-лі, дінь, при-йшов Пет-руш-ка, ді-лі, ді-лі, дінь, ве-се-лий він.

Основна виконавська складність полягає у швидкому темпі. Ритмічна група з чотирьох шістнадцятих, що припадає на слова “Ділі, ділі, дінь”, наче зображує дзвін бубонців то на високих, то на низьких звуках. Слід домагатися легкого, дзвінкого, рухливого звучання голосів. Стакато співається коротко і дуже легко.

Якщо в школі є можливість зустрітися з композитором, то до авторського концерту готується кілька різнохарактерних пісень.

На жаль, останнім часом композитори рідко пишуть зручний і корисний для розвитку дитячого голосу репертуар. Щасливий випа-

Дощик

Помірно

♩ *p*

док — композитор і музикознавець Богдана Фільц, яка зберегла тонкий смак до дитячої пісні.

До зустрічі з нею в Українському колежі (м. Київ) молодший хор підготував кілька пісень, які стали улюбленими. Це канон “Облітав журавель” (можна співати з дуже колоритним супроводом і без нього), “Пастушок” з солістом — хлопчиком, “Скоро сонечко пригріє”, чарівну “Зацвіла в долині червона калина” і милий двоголосний “Дощик”. Саме на розучуванні останнього зупинимося.

Граціозний вступ, що зображує краплі дощу, а далі у перших голосів звучить м’яка ласкава мелодія на тлі оксамитової партії альтів. Оскільки це одна з перших двоголосних пісень у молодшому хорі, то учні швидше запам’ятають другий голос, якщо розучуватиме весь хор.

Підхід до розучування пісні є цілісним процесом, в якому робота над образом тісно й органічно пов’язується з роботою над технікою виконання.

Вокальну техніку ніколи не можна відокремлювати від вокально-художнього виконавства, оскільки це те саме.

Художнє завдання, художній образ передбачає технічні прийоми. І вони не можуть бути доцільними окремо від художніх завдань.

4.7. Охорона дитячого голосу

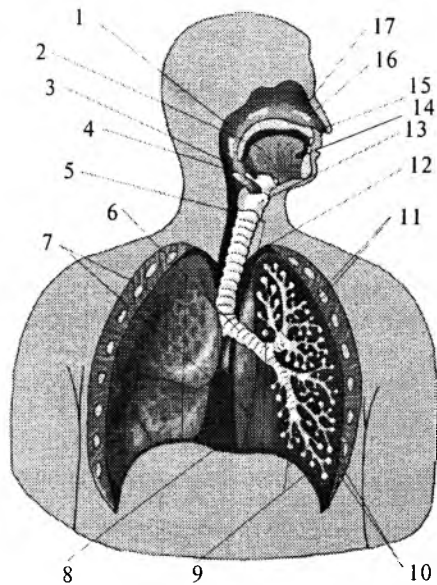
Для написання цього параграфа автор скористався працями лікарів-фоніатрів Є. Духовної [21], І. Деражне [18], В. Єрмолаєва, Н. Лебедевої.

Спів дуже корисний і для фізичного розвитку. Він є своєрідною гімнастикою, яка сприяє правильному росту грудної клітки, зміцнює дихальну й серцево-судинну системи, розвиває і тренує слух, артикуляційний апарат.

Спів — дуже складний психофізіологічний процес. Його треба розглядати не тільки як функцію голосового апарату: процес співу — координована робота всього організму, в основі якої лежить діяльність кори головного мозку і підкірки разом з периферійною нервовою системою.

Подаємо рисунки будови голосового апарату та інших внутрішніх органів людини, які, на наш погляд, допоможуть учителю музики (хормейстеру) краще усвідомити процес співу.

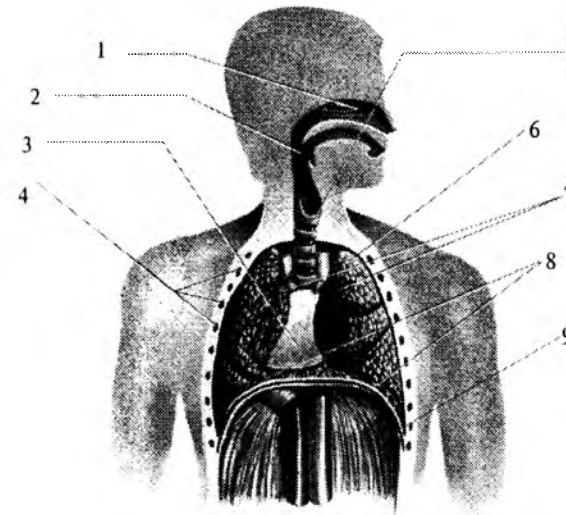
СХЕМИ БУДОВИ ГОЛОСОВОГО АПАРАТУ



1 — носоглотка; 2 — язик; 3 — глотка; 4 — надгортанник; 5 — стравохід; 6 — первинні бронхи; 7 — легені; 8 — діафрагма; 9 — бронхіоли; 10 — альвеоли; 11 — вторинні та третинні бронхи; 12 — трахея; 13 — гортань; 14 — язик; 15 — тверде піднебіння; 16 — верхня щелепа і зуби; 17 — носова порожнина.

Голосовий апарат, що утворює звук, складається з таких органів: діафрагми, легень, бронхів, трахеї, підзв'язкового простору, гортані із справжніми і несправжніми голосовими зв'язками і розташованими між ними заглибинами — морганієвими шлуночками; глотки (носоглотки, ротоглотки і нижньої її частини); порожнини рота з зівом, язиком, зубами, твердим і м'яким піднебінням, губами, щоками, піднебінними дужками, носа і додаткових порожнин носа. Координує і керує всіма функціями центральна нервова система.

Розглянемо складові голосового апарату



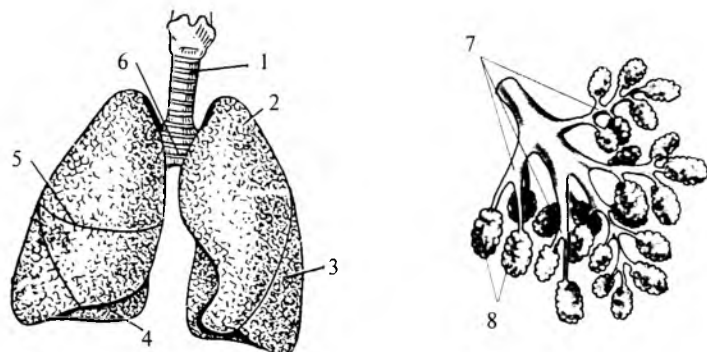
1 — носова порожнина;
2 — гортань;
3 — серце;
4 — ребра;
5 — трахея;
6 — легені;
7 — бронхи;
8 — діафрагмальні нерви;
9 — діафрагма.

Діафрагма має вигляд потужного м'язового шару, який відокремлює грудну порожнину від черевної і є немовби її дном. Під час вдиху діафрагма стає плоскою і об'єм грудної порожнини збільшується за рахунок черевної. При видиху грудна порожнина знову зменшується, а об'єм черевної порожнини збільшується.

Під діафрагмою знаходяться шлунок, печінка та кишечник.

Легені виконують одночасно дихальну та голосову функції. Рот, ніс, гортань, глотка і трахея служать для проведення повітря в легені, бронхи та альвеоли, яких в легенях понад півтора мільярда. Саме вони і здійснюють акт дихання, що призводить до газообміну: на фазі вдиху альвеоли поглинають кисень, який розноситься кровоносною системою по всьому організму, а на фазі видиху відбувається виділення вуглекислого газу з легень. Фаза вдиху є вирішальним моментом в утворенні голосу.

Такий вигляд мають дихальні органи:



1 — трахея; 2 — ліва легеня; 3 — легеневі пузирі — альвеоли; 4 — діафрагмальна поверхня; 5 — права легеня; 6 — права і ліва бронхіальні гілки; 7 — бронхіоли; 8 — альвеоли.

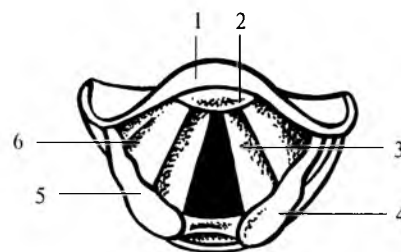
Трахея має вигляд трубки, яка складається з 17 хрящових кілець округлої форми. М'якими тканинами вона прилягає до стравоходу. Біля гортані вона утворює невелике розширення, яке називається підзв'язковим простором. Під час фонації у процесі боротьби між замкнутими вільними краями справжніх голосових зв'язок і струменем повітря, що душить на них і примушує вільні краї цих зв'язок поперемінно розмикатись і змикатись. Внаслідок цього виникає коливання різної частоти: повітря, що витікає, то згущується, то розріджується, що й породжує звук різної висоти, сили, тембру, тривалості.

Гортань складається з 6 хрящів — трьох парних і трьох непарних. Основним є хрящ, схожий на перстень, тому і названий перснеподібним. На нього спирається решта хрящів, в тому числі і щитоподібний, що нагадує щит. Виступ його на шиї спереду відомий під назвою "адамово яблуко" або кадик. Дещо нижче від кадика з внутрішнього боку щитоподібного хряща прикріплені передні кінці справжніх голосових зв'язок. Задні їхні кінці прикріплені до двох черпакоподібних хрящів, що знаходяться всередині гортані, і спираються на задню частину перснеподібного хряща. Черпакоподібні хрящі своїми рухами беруть участь у змиканні і розмиканні справжніх голосових зв'язок. При розмиканні цих хрящів та справжніх голосових зв'язок між ними утворюється так звана голосова щілина, через яку проходить повітря при вдиху і видиху.

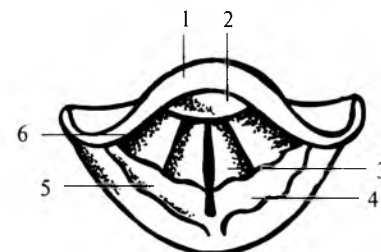
Надгортанник подібний до кришки, що прикриває вхід у гортань під час ковтання. Коли співак бере високі звуки, надгортанник, високо піднімаючись, широко відкриває гортань.

Гортань, як і весь дихальний апарат, виконує подвійну функцію: дихальну та звукоутворюючу.

Вигляд гортані в гортанному дзеркалі при диханні:



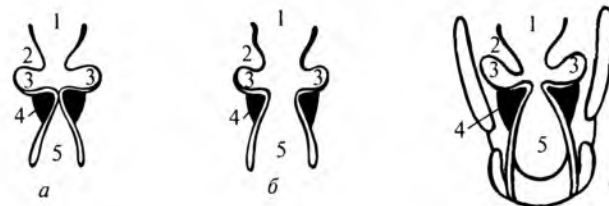
Вигляд гортані в гортанному дзеркалі фонації:



1 — надгортанник; 2 — надгортанний бугорок; 3 — голосова щілина; 4 — рожкоподібний бугорок; 5 — клиноподібний бугорок; 6 — складка.

Якщо внаслідок захворювання справжні голосові зв'язки виходять з ладу, то функцію голосоутворювача виконують несправжні голосові зв'язки, які знаходяться з боків над справжніми і відокремлені від них з обидвох боків заглибинами — морганієвими шлуночками. Утворений цими зв'язками голос неприродний, нечистий, багатозвучний, напружений і грубий.

Схематично гортань має такий вигляд:



а) при диханні; б) при співі звуків грудного регістру; в) при співі звуків фальцетного (голосового) регістру; 1 — вхід у гортань; 2 — несправжні голосові зв'язки; 3 — морганієві шлуночки; 4 — справжні голосові зв'язки; 5 — підзв'язковий простір (початок трахеї).

Від ступеня розвитку морганієвих шлуночків залежить сила та об'єм звуку, а висота — від напруження та довжини справжніх голо-сових зв'язок, які коливаються, а також від тиску повітряного стовпа, що виходить.

У надгортанній частині надставної труби формується тембр голосу, який залежить від якості, форми, відповідного взаєморозташування порожнин, що резонують основний звук. Це резонатори. Добре роз-винені порожнини-резонатори не менш важливі для хорошого голосу, ніж хороші справжні голосові зв'язки.

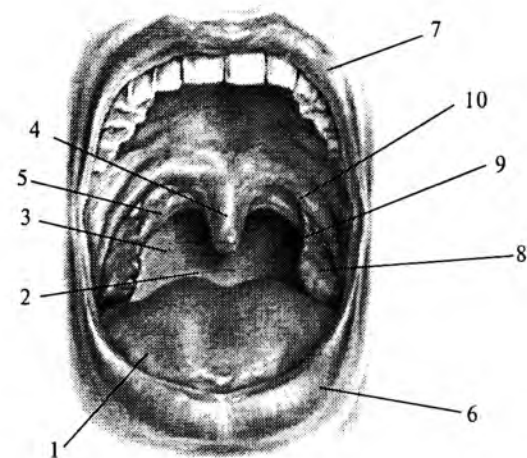
Розрізняють тембр світлий і темний. При наявності світлого тембру звукоутворювальний канал коротший, рот широко відкритий, а об'єм глотки менший, ніж під час темного тембру. Гортань під час світлого звуку піднімається вище, ніж під час темного.

Глотка — це трубкоподібний простір, що йде від верхньої частини носової порожнини до місця переходу в гортань та стравохід. В перед-ній частині вона з'єднується з порожнинами носа, а нижче — відділе-на твердим та м'яким піднебінням, — з ротовою порожниною. Верх-ню частину глотки називають носоглоткою, а середню — ротоглоткою або зівом. Він межує зверху з м'яким піднебінням, знизу — з коренем язика. З боків, між передніми та задніми піднебінними дужками, зна-ходяться мигдалеві ложа, в яких розташовані мигдалики. Передні та задні дужки сходяться на середині м'якого піднебіння, утворюючи маленький язичок, що складається з м'язової пластинки, покритої слизовою оболонкою.

Глотка густо вкрита лімфоїдною тканиною. Значне скупчення її в носоглотці, відоме під назвою аденоїдних розрощень, спостерігається часто у дітей, — тоді вони змушені дихати тільки ротом, — що погано позначається на голосовій і дихальній функціях.

У дітей часто-густо розростається лімфоїдна тканина між передніми і задніми дужками, відома під назвою мигдаликів (гландів). Якщо вони розростаються надто енергійно, доводиться вдаватися до опера-ції. Лікарі стверджують, що після цього поліпшується резонанс, мета-левість голосу, розширюється його діапазон.

На цьому малюнку добре видно ротову порожнину та мигдалики.



- | | |
|------------------------------|--------------------------------|
| 1 — кінчики язика; | 6 — нижня губа; |
| 2 — спинка язика; | 7 — верхня губа; |
| 3 — задня стінка ротоглотки; | 8 — мигдалики; |
| 4 — язичок; | 9 — задня піднебінна дужка; |
| 5 — мигдаликові ложа; | 10 — передня піднебінна дужка. |

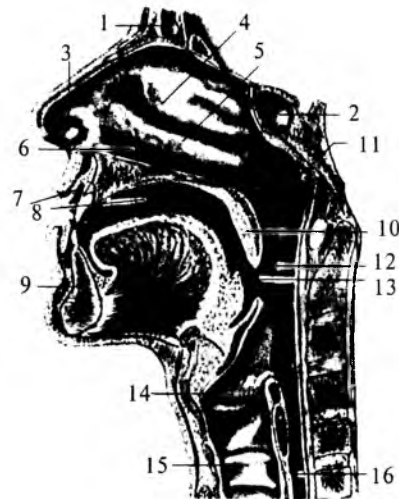
Ніс бере участь у мовній і співацькій функціях. Носова перегород-ка поділяє порожнину рота на дві половини. Хрящі та кістки є осно-вою, що формує цей орган. Два невидимих отвори, так звані хоани, сполучають ніс з верхньою частиною глотки — носоглоткою. На вну-трішніх бокових стінках носа з кожного боку є по три виступи — носові раковини — нижня, середня та верхня, під якими знаходяться відповідні носові ходи. Вкриті слизовою оболонкою, носові порожнини виконують складну функцію підігрівання чи охолодження повітря, що надходить у ніс, і одразу фільтрується від пилу, мікробів і т.ін.

Кожна носова порожнина має декілька додаткових порожнин: гай-морову, лобну, передню та задню решітчасті кістки і основну непарну додаткову порожнину. Всі додаткові порожнини носа виконують ре-зонаторні функції.

Ротова порожнина виконує важливі функції при диханні та звуко-утворенні. Губи під час співу беруть активну участь в артикуляції.

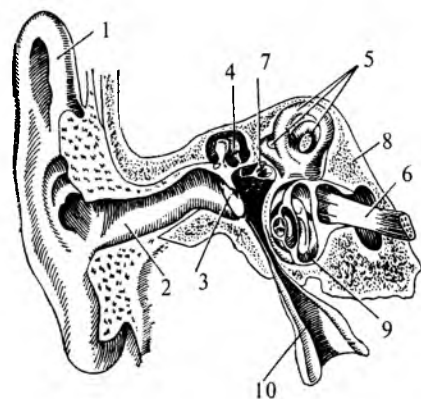
На сагітальному розрізі черепа і ший видно його будову:

- 1 — лобна пазуха;
- 2 — основна пазуха;
- 3 — носовий хрящ;
- 4 — верхня носова раковина;
- 5 — нижня носова раковина;
- 6 — нижній носовий хід;
- 7 — тверде піднебіння;
- 8 — ротова порожнина;
- 9 — язик;
- 10 — м'яке піднебіння;
- 11 — носоглотка;
- 12 — глотка;
- 13 — корінь язика;
- 14 — гортань;
- 15 — трахея і трахейні кільця;
- 16 — стравохід.



Язик заповнює нижню стінку порожнини рота. На звукоутворення впливає кінчик язика, стінка та його корінь. Від надмірного чи обмеженого відкривання рота залежить положення гортані (отже голосоутворення) і артикуляція, яка в такий спосіб хибить.

Слуховий апарат, схема якого показана на малюнку, дає можливість наочно уявити його будову.



- 1 — вушна раковина;
- 2 — зовнішній слуховий хід;
- 3 — барабанна перетинка;
- 5 — вестибулярний апарат;
- 4 — слухові кісточки;
- 6 — слуховий нерв;
- 7 — овальне вікно;
- 8 — внутрішнє вухо;
- 9 — завитка;
- 10 — евстахієва труба.

Слух так само впливає на голос, як і стан гортані, що здійснює звукоутворення і впливає на слух.

Звукові коливання передаються із зовнішнього слухового проходу. Від центру до краю барабанної перетинки вплетена ручка молоточка, що немовби втягує перетинку всередину.

З боків носоглотки є заглиблення, що відомі під назвою входу в свстахієві труби, вони закінчуються в середньому вусі, де знаходяться слухові кісточки.

У середньому вусі є ланцюг слухових кісточок, які передають звукові коливання, що формуються на барабанній перетинці через ручку молоточка (одна з слухових кісточок). Молоточок передає ці коливання на другу слухову кісточку — коваделко — через зв'язку, що сполучає її з молоточком. Потім коваделко, з'єднане з третьою слуховою кісточкою — стремінцем — за допомогою останнього передає ці коливання через овальне вікно на внутрішнє вухо. Чутливі до звуків нервові закінчення знаходяться у завитці — кістковій оболонці спіральної форми. Близько 500 нервових закінчень, розміщених у завитці, йдуть до центрів слухового сприймання в корі головного мозку у скроневої кістці правої і лівої півкуль.

Слуховий апарат цілком формується ще до народження дитини.

Найуразливішим місцем голосового апарату є гортань. Почервоніння її слизової оболонки, напухання свідчать про гостре хронічне запалення, спричинене застудою або іншою інфекцією. Тривалий спів форсованим звуком може викликати крововилив у справжню голосову зв'язку. Чим ближче він до вільного краю справжньої зв'язки, тим він небезпечніший для голосового апарату: утворюються ангіоми — пухлини.

Якщо діти занадто голосно співають і форсують звук, то з'являються співацькі вузлики — доброякісні пухлини гортані.



Вузлики на голосових зв'язках — “співацькі вузлики” під час дихання.



Вузлики на голосових зв'язках “співацькі вузлики” під час фонації.

Здебільшого цей вузлик розташований на межі передньої та середньої третини справжніх голосових зв'язок. Він утворюється від тертя густого слизу, що не скидається і не скупчується біля кінців справжніх голосових зв'язок. Під час відкашлювання чи відхаркування цього згущеного слизу справжні голосові зв'язки запалюються, внаслідок чого їх вільні кінці потовщуються. При тривалій енергійній фонації формується співацький вузлик, спочатку завбільшки з просяне зерно чи головку шпильки. При надмірному користуванні твердою атакою співацький вузлик з'являється і на другій справжній голосовій зв'язці. Це значно впливає на голос дитини, про що належить знати учителю: голос стає хрипким, співак прагне відкашлятись, відчуваючи у горлі стороннє тіло, яке подразнює гортань; відсутня чистота звуку; швидка голосова втома та ін.

Скарги на голосову втому нерідко бувають у тих школярів, які, не вміючи користуватись своїм голосом у процесі співу, надто його перевантажують. Неправильний голосовий режим, зловживання крайніми верхніми та низькими тонами діапазону голосу, спів у невластивій голосовій теситурі, нервові потрясіння, деякі захворювання легень, нервів, передмутаційний, мутаційний період тощо — все це спричиняє втому голосу, що свідчить про наявність функціональних розладів голосового апарату і призводить до наростання голосової виснаженості — фонастенії.

При фонастенії спостерігається відсутність змикання справжніх голосових зв'язок різної форми:



А

Незмикання справжніх голосових зв'язок при фонації на ґрунті парезу внутрішніх щиточерпакоподібних м'язів.



Б

Незмикання справжніх голосових зв'язок у міжчерпакоподібному просторі на ґрунті парезу поперечного м'яза.



В

Комбіноване незмикання справжніх голосових зв'язок під час фонації на ґрунті парезу внутрішніх і поперечного м'язів.

А: справжні голосові зв'язки утворюють овальну форму голосової щілини на ґрунті парезу внутрішніх (щиточерпакоподібних) м'язів;

Б: задні кінці справжніх голосових зв'язок формують трикутник і не змикаються на ґрунті парезу поперечного м'яза;

В: коли комбінується незмикання справжніх голосових зв'язок на ґрунті парезу поперечного та внутрішніх м'язів [18].

До голосової втоми призводить також сидіння в неправильному положенні під час співу, коли легені затиснуті.

Співає весь організм, тому порушення в будь-якому органі тіла, зміна настрою, загальна втома і багато інших факторів впливають на звучання голосу.

Навчання співу ґрунтується на виробленні нових умовних рефлексів. У звичайному диханні вдих майже дорівнює видиху. Під час співу вдих короткий, а видих розтягнутий, вимагає значно більше кисню, а це, в свою чергу, призводить до досить сильного подразнення слизо-

вої оболонки, яка перегрівается від приливу крові і швидше охолоджується, що сприяє захворюванням.

У спокійному стані повітря вдихають носом, а під час співу — носом і ротом. Отже, втрачається кондиційність (очищеність), бо в носі повітря зігрівається, зволожується і очищається.

На думку Є. Духовної, коли діти кричать, у них розвивається гіперкінез, який потім дає гіпокіз, м'язи стають млявими, голос починає тремолувати.

В. Єрмолаєв і Н. Лебедева [73] пов'язують рівень втоми голосу з силою звучання хору.

Багато дітей приходять до хору з хрипким голосом, зі стійкими органічними змінами, які важко лікуються.

Для хориста надзвичайно важливим є режим дня і взагалі життя. Голос — це інструмент, який можна настроїти тільки тоді, коли добре настроєний весь організм. Загальна втома організму, внаслідок короткочасного сну, фізичної перевтоми може бути причиною голосової втоми.

Співак має лягати спати в один і той самий час. Тривалість сну має бути не менше 8 годин на добу. Йому треба добре харчуватися і багато часу проводити на свіжому повітрі. Одяг має бути такий, щоб не перегрівав і не переохолоджував тіло, а допомагав зберігати власне тепло. Взуття повинне бути також зручним. Приміщення, в якому відбуваються заняття, слід добре провітрювати, зволожувати, бо сухість повітря негативно впливає на слизову оболонку верхніх дихальних шляхів, порушує їхню функцію біологічного фільтра.

Дітям корисно щодня робити ранкову гімнастику протягом 5—10 хвилин, обтиратися водою кімнатної температури. Завдяки цьому поліпшується кровообіг, з'являється бадьорість.

Стан слуху дуже важливий для розвитку голосу. Неточна інтонація може бути наслідком пониженого сприймання окремих тонів. Тому, підбираючи хористів, треба уважно перевіряти органи слуху.

Під час співу змінюється кисневий баланс в організмі, знижується вміст кисню в артеріальній крові, особливо у дітей молодшого віку.

Увага молодших школярів не дуже стійка, — вони можуть бути зосереджені протягом 15 хвилин, а старші — 30 хвилин.

Кожне заняття, на якому розучується нова пісня, має тривати не більше 10—20 хвилин, — інакше хористи втомлюються.

Доцільно переключати увагу учнів, повторюючи інші пісні. Таким чином змінюється напруження, і голосовий апарат дещо відпочиває.

Заняття треба проводити у першу половину дня, тому що у вечірні години в клітинах головного мозку переважають гальмівні процеси, що ускладнює навчання співу.

Не бажано, щоб дитина співала одночасно у двох хорах: це її перевантажує.

Перерва — це відпочинок, необхідний для відновлення працездатності. На жаль, під час перерви діти намагаються перекричати один одного: таке явище неприпустиме.

З учнями потрібно проводити бесіди про охорону їхнього голосу. Коли у дитини з'являється хрипіння у голосі, ні в якому разі не можна допускати її до вокальних занять.

Треба враховувати тип нервової системи. Від нього залежить рівень втоми, швидкість відновлення працездатності й заміни одного твору на інший.

Охорона дитячого голосу — систематичне і правильне навчання співу у поєднанні з фоніатричним наглядом за співаками.

Бажано, щоб кожного хориста оглянув лікар-фоніатр, а якщо його немає, то отоларинголог, котрий добре обізнаний з фоніатрією — наукою про фізіологію та патологію голосового апарату людини, яка використовує досягнення суміжних наук — неврології, психології, гігієни, акустики [21].

МАСОВІ ФОРМИ ХОРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ШКОЛІ

Масові форми хорової діяльності передбачають участь у них великої кількості учнів. У школі це, перш за все, конкурси класних хорів і свята пісні.

5.1. Конкурси класних хорів

Ефективною формою масової хорової діяльності школярів є конкурси класних хорів. Потрібно проводити їх у 1–8 класах, тобто де заняття музики передбачені навчальним планом Міністерства освіти і науки.

Конкурси присвячуються ювілейним датам композиторів, поетів-піснярів, історії України.

За розробленими нами умовами конкурсу, крім конкурсної, спільної для певної вікової групи пісні, кожен клас виконує ще й другу пісню, обрану учнями і учителем за темою конкурсу.

Хор має виступати з власними диригентами (бажано — дівчинка і хлопчик), яких учитель навчає цього мистецтва у гуртку юних диригентів (див. 5.2). Обидві пісні включаються до навчального плану з музики. Юні диригенти проводять репетиції своїх класних хорів, а учитель музики перевіряє їхню роботу, вносить необхідні корективи.

Добираючи пісні для кожного класу, педагог враховує вікові особливості учнів, вокально-хорові можливості та інтереси, прагне, щоб пісні були зручні за голосоведенням, але ні в якому разі не примітивні.

До конкурсів належить готуватися протягом кількох місяців (приблизно півріччя). Змагаючись зі своїми ровесниками на краще виконання пісні, кожна дитина прагне точніше інтонувати й виразніше співати, свідоміше ставиться до зауважень учителя щодо вокально-хорових навичок.

Щоб у школі хоровий спів став справді масовим, конкурси мають проводитися щороку і бути традиційними.

Така традиція існувала протягом 15 років (1956–1971) у Тарасівській восьмирічній школі на Київщині, а 14 років започаткована в Українському коледжі ім. В.О. Сухомлинського (СШ № 272 м. Києва).

Наведемо тематику конкурсів класних хорів для молодших школярів в Українському коледжі.

1992/1993 н.р. Українська народна пісня.

Конкурсні пісні: “Як то красно дзвоник грає” (для учнів перших класів) і “Летіли орлята” (для учнів 2–3 класів).

1993/1994 н.р. — до 180-річчя від дня народження Тараса Григоровича Шевченка.

Конкурсна пісня — “Зоре моя вечірняя”, муз. Якова Степового.

1994/1995 н.р. — до 90-річчя від дня народження Дмитра Борисовича Кабалевського.

Конкурсна пісня — “Наш край” (1 і 3 куплети).

1995/1996 н.р. — до 100-річчя від дня народження Григорія Гуровича Верьовки.

Конкурсна пісня — “Школярочка” (поетична переробка “Шахтарочки”), а другою виконували народну пісню.

1996/1997 н.р. — до 85-річчя від дня народження Аркадія Дмитровича Філіпенка.

Конкурсна пісня — “Гарно з мамою нам”.

1997/1998 н.р. — до 55-ої річниці звільнення Києва від німецько-фашистських загарбників.

Конкурсна пісня — “Про Київ”, муз. Аркадія Філіпенка.

1998/1999 н.р. — до 55-річчя звільнення України від фашистських загарбників.

Конкурсна пісня — “Україно моя, Україно”, муз. Дмитра Покраса.

1999/2000 н.р. — до 55-річчя Перемоги у Великій вітчизняній війні.

Конкурсна пісня — “Вічний вогонь”, муз. Аркадія Філіпенка, а для першокласників — “Хай завжди буде сонце!”, муз. Аркадія Островського.

2000/2001 н.р. — до 80-річчя поета-пісняра Дмитра Омеляновича Луценка.

Конкурсна пісня “Києве мій”, муз. Ігоря Шамо.

2001/2002 н.р. — до 90-річчя від дня народження Аркадія Дмитровича Філіпенка.

Конкурсна пісня — “Берізонька”.

2002/2003 н.р. — до 70-річчя від дня народження Богдани Михайлівни Фільц.

Конкурсна пісня “Облітав журавель”.

2003/2004 н.р. — до 100-річчя від дня народження Марії Семенівни Завалишиної.

Конкурсна пісня — “По гриби”.

2005/2006 н.р. — до 75-річчя від дня народження Олександра Івановича Білаша.

Конкурсні пісні: “Калачі” (для учнів 1–2 класів) і “Прилетіла ластівка” (для учнів 3–4 класів).

За 12–14 днів до конкурсу яскрава афіша сповіщає колектив школи і гостей про дату, місце і час проведення хорового свята. У визначений день у школі людно і урочисто.

Хори виступають у просторому (але не дуже великому) приміщенні, щоб маленькі хористи не напружували голос і щоб їхній спів не був форсованим. Найкраще такі конкурси проводити у спеціальному хоровому класі.

Якість виконання оцінює 2 журі: доросле (компетентні у хоровому співі — вчителі і гості) і дитяче (старшокласники — лауреати попередніх конкурсів).

Голосування таємне: за 12-бальною системою члени журі виставляють оцінки на підготовлених оргкомітетом картках за виконання кожної пісні, диригентів, конферансьє, розповідь про композитора (поета) або історію створення пісні, оформлення хору (форма, емблеми тощо), дисципліна.

Після закінчення конкурсу лічильна комісія відкриває урну, підраховує кількість балів, визначає переможців.

Результати оприлюднюються на великому екрані. Переможці нагороджуються грамотами, дипломами, книжками, екскурсіями тощо.

Для зразка наведемо короткі відомості про композитора Марію Семенівну Завалишину, якій присвячувався Одинадцятий конкурс класних хорів.

МАРІЯ СЕМЕНІВНА ЗАВАЛИШИНА (1903 — 1991)

Марія Семенівна Завалишина народилася 24 грудня 1903 року в Петербурзі. Любов і здібність до музики виявилися у майбутнього композитора дуже рано. Батько — Семен Олександрович, за професією кресляр, купив замість стола для креслення старе розбите фортепіано, на якому чотирирічна Маруся підбирала дитячі пісні.

У 1908 році несподівано помер батько. Сім'я залишилася без будь-яких коштів. Мати — Клавдія Олексіївна — змушена була піти працювати економкою у багату сім'ю. Панську дочку навчала музиці гувернантка, і щоб маленька панянка не нудьгувала, п'ятирічній Марусі дозволили сидіти на заняттях. Донька наймички швидко випередила панську дитину в навчанні. Це не сподобалося господині, і незабаром Марусі заборонили вчитися.

Марія Семенівна згадувала, як вона потихеньку заходила до вітальні, де стояв рояль, і щось імпровізувала. Одного разу за цим її застав

господар. Вражений музикальністю дівчинки, він наказав гувернантці вчити її гри на роялі разом зі своєю дочкою. Та Марусине щастя було занадто коротким: пані заборонила ці уроки.

Клавдія Олексіївна мусила заробляти на життя, тому Марію віддали вчитись у гімназію закритого типу, тобто з пансіоном. Звідти дівчинку брали додому тільки на свята.

У класі стояло піаніно. І Маруся використовувала будь-яку нагоду, щоб пограти. Одного разу, посилаючись на погану погоду, дівчинка відмовилася від прогулянки і стала імпровізувати. Непомітно до класу зайшла начальниця і зупинилася здивована: з-під маленьких пальчиків третьокласниці линули м'які, приємні звуки. “Що ти граєш? Хто написав цю музику?” — запитала вона. Дівчинка зніяковіла. “Це звичайна картинка, — відповіла Маруся. — Ось засяяло сонечко. Побігли струмочки. Заспівали пташки...” Начальниця викликала матір і запропонувала їй вчити дочку музики. Але на це потрібні були гроші, яких сім'я Завалишиних не мала. Дещо згодом допоміг брат Марії — студент Лісного інституту. Заробляючи на життя репетиторством, він узяв ще додаткову роботу, щоб дати змогу маленькій талановитій сестричці вчитися музики. Радості дівчинки не було меж. Вона із захопленням грала гами, вправи, етюди і перші нескладні п'єси.

У 1934 році Марія вступає на композиторський факультет Одеської консерваторії, яку успішно закінчує у 1939 році. Одночасно працює диригентом Театру російської драми, музичним редактором місцевого радіо, викладачем музичного училища, музичної десятирічки ім. П. Столярського.

У студентські роки М. Завалишина створює танцювальну сюїту (гавот, вальс, ригодон, мазурка), яка виконується і в наші дні, а також ряд романсів.

Велика Вітчизняна війна закинула композитора у Кіровську область. Там, у м. Советську, вона відкриває дитячу музичну школу, організовує хори у загальноосвітніх школах. Саме у важкі роки війни починає писати музику для дітей. Найменшим сподобалися бадьорі пісні “На зарядку” на вірші Лади Рєви, “По гриби”, “На річці”, “Годинник” на вірші Наталі Забіли. Подобаються малечам і 8 пісень-мініатюр на вірші Михайла Стельмаха. Це витончена мініатюра “Зацвіла у лузі травка” — поетична розповідь про журавля, який “насіяв конопель, щоб журавка пряжу пряла, полотна сім'ї наткала, щоб втиратись не крилом, а найтоншим рушником”. Про юннатів співається

у ліричній пісні “Ми садили ліс у полі”. Теплом весняного сонця зігріта музика пісні “Ми любимо весну”. У картинці-мініатюрі “Кіт” змальовано ледачого кота, який мріє “рибку так зловити, щоб і ніг не замочити”. Колоритний діалог у пісні “Гарбуз”, де контрастно змальовані два образи — важкого трипудового гарбуза і швидкого чорногуза. А мініатюра “Капуста” захоплює мелодійністю і спонукає “дописати” куплети.

У походах підліткам допомагають бадьорі пісні “Артек” на вірші Валентина Бичка, “В дальню путь” на вірші Л. Компанієць, “Альпіністи” на слова М. Завалишиної, “Спортивна пісня” на вірші Лади Рєви тощо.

Музика кантати “Місяць за місяцем” на вірші Наталі Забіли приваблює своєю поетичністю. Твір складається з 12 номерів, у яких композитор музичними фарбами малює картини кожного місяця.

Чудові акапельні хори для дітей “Кришталева зимонька” на вірші Грицька Бойка, “Весела луна” на вірші В. Коркіна, “Кульбаба” на вірші Ольги Висотської і улюблена композитором “Липка” на вірші Платона Воронька.

У симфонічних концертах для дітей часто виконується чотиричастинна сюїта “Іграшки”. Перша частина — “Балерина” — легка, граційна п’єса у ритмі вальсо-мазурки з кантиленним середнім епізодом. Друга частина — “Клоун” — зображує незграбні стрибки блазня, а потім звучить сентиментальна мелодія, що передбачає його переживання. Третя частина — “Заводне мишеня” — починається звуконаслідуванням: мишеня заводять, і воно побігло. У середині частини завод закінчується. Мишеня заводять знову, і воно біжить далі. Четверта частина — “Веселі жабки” — написана у веселих танцювальних ритмах, а партія труби імітує квакання (музикант застосовує спеціальну сурдину — “крякавку”).

Темі дружби присвячена дитяча опера “Коли друзі є” за п’єсою-казкою Наталі Забіли “Коли зійде Місяць”. Юні виконавці швидко запам’ятовують музику опери. Кожна дійова особа має яскраву музичну характеристику. Це рішучий, енергійний Півник, дбайлива Курочка, похотливий Зайчик, граціозна, хазяйновита Білочка, лірична Качка, добродушний буркотун Індик, учений Гусак, підступна Лисиця та хижий Тхір.

В опері є усі складові творів цього жанру — арії (пісні), дуети, тріо, квартети, хори, балет. Близька і зрозуміла ідея твору (“переборе

люте горе той, у кого друзі є”), наспівна музика створює сприятливі умови для постановки опери дитячими колективами. Радо над нею працювали учні Тарасівської восьмирічної школи на Київщині. Оперу передавали по телебаченню у виконанні учасників оперної студії з Коломиї на Івано-Франківщині.

Керівники хорових колективів завжди охоче беруть до репертуару пісні М. Завалишиної, які відрізняються інтелігентністю, мелодизмом, поетичністю.

Для дітей дошкільного віку композитор створила музичні сценки на вірші Лади Рєви — “Город-хоровод” і “Наш оркестр”. У першій дійові особи — овочі, у другій — музичні інструменти.

Три вокальні балади М. Завалишина присвятила юним героям. Це “Балада про Ніну Сагайдак” (з міста Щорса) на вірші Лади Рєви, “Ніколи не забудемо” на вірші М. Андронova — про Валю Котика з Шепетівки, “Біля вічного вогню” на вірші К. Іванова — про одеського юного героя Яшу Гордієнка.

Творча праця талановитого композитора відзначена медалями, Почесною Грамотою Верховної Ради України, званням заслужений діяч мистецтв України.

Померла Марія Семенівна 3 липня 1991 року і похована у м. Львові.

5.2. Гурток юних диригентів

У цьому гуртку бажать брати участь більшість молодших школярів, але щоб він не став непомірно великим, учитель відбирає з кожного класу не більше чотирьох (по 2 хлопчики й 2 дівчинки) наймузикальніших учнів з добре розвиненою моторикою, музичним слухом, волею і характером. Диригент має показати вступ і закінчення співу, слідкувати за ансамблем, чистотою інтонування, нюансами. Звичайно, це в ідеалі, але юні диригенти повинні мати елементарні знання техніки диригування.

Диригентський апарат — це корпус, руки і обличчя.

Корпус має бути прямим і стійким, щоб у процесі диригування він не коливався.

Руки рук не повинні бути надто розмашистими. На відміну від дорослого диригента, молодші школярі дублюють рухи обома руками, диригуючи хором, а солісту показують однією рукою, інструментальний вступ і музичний супровід — у нижній позиції.

Обличчя диригента передає характер музики і цього важливо вчити юних.

Диригентський показ на початку виконання складається з трьох елементів — уваги, дихання і вступу.

Вставши перед хором і переконавшись, що хор готовий розпочати співати (очі усіх виконавців спрямовані на нього), диригент активним рухом піднімає руки, привертаючи увагу співаків і зосереджуючи її на собі. Жест дихання подається в напрямі метричної частки, що звучить перед вступом, в темпі, динаміці і характері початку твору. Показ вступу йде безпосередньо за показом дихання, відповідає йому і залежить від нього.

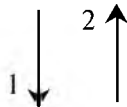
Показ завершення пісні відбувається у її характері: плавне закінчення — плавним жестом, уривчасте — різким. Найчастіше графічне зображення “зняття звуку” має такий вигляд:



або

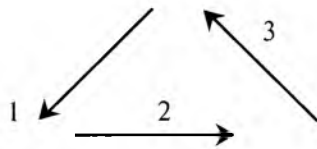
У кожному музичному творі відчувається розмірене чергування сильних і слабких часток такту. У диригуванні вони відповідають рухам рук: вниз, ліворуч, праворуч і вгору. Кожному метрові відповідає своя диригентська схема. Загальним для всіх схем є те, що перша частка показується завжди рухом рук вниз, а остання — вгору.

Двочасткова схема складається з двох рухів: перша частка (сильна) вниз, а друга (слабка) — вгору:



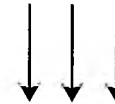
Таким чином слід диригувати українські народні пісні: “Як то красно дзвоник грає”, “Веселі гуси”, “Галя по садочку ходила”, “Пісня лисички”, твори Аркадія Філіпенка “Берізонька”, “Вічний вогонь”.

У тричастковому розмірі друга частка показується рухом рук в сторони:



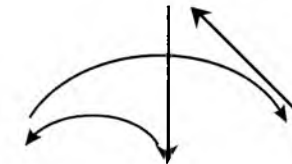
Так належить диригувати білоруську народну пісню “Сів комарик на дубочок”, українську “Женчикок-бренчикок”, естонську “У кожного свій музичний інструмент”, “Реве та стогне Дніпр широкий” Д. Крижанівського.

У випадках, коли тричасткові твори у швидкому темпі (найчастіше це вальси), то їх диригують на “раз”: рух вниз має бути швидким і сильним. Дітям така схема буде зрозумілою, якщо сказати, щоб вони уявили гру у м'яч (удар по підлозі):



Так диригуємо “Наш край” Д. Кабалевського, “Києве мій” І. Шамо, “Пісню про Київ” А. Філіпенка та ін.

У чотиричастковій схемі друга частка показується рухом рук назустріч одна одній (права рука — ліворуч, ліва — праворуч), третя — рухом рук в сторони, перша і четверта частки — вниз і вгору:



На “4” диригують українські народні пісні “Ой єсть в лісі калина”, “Котику сіренький”, “Щебетала пташечка” Я. Степового, “Облітав журавель” і “Дощик” Богдани Фільц.

Часто твір починається не з першої частки, а з останньої (“з-за такту”), тоді аутфакт (дихання) належить показати на попередню частку. Наприклад, у двочасткових піснях “Скоро сонечко пригріє” Б. Фільц і “Чому ведмідь взимку спить” Л. Кніппера з-за такт припадає на другу частку, тому дихання подається на першу (але у першій пісні швидкого темпу з-за такт швидкий, а у другій — повільного темпу — повільний).

У диригентському жесті має відображатися динаміка твору — нюансування: піано показується економним невеличким жестом, а форте широким. На характер жесту впливають штрихи: легато — плавним

жестом з дуже м'якою крапкою, стакато — гострим, коротким; нон-легато — середнім між двома попередніми. На величині жесту позначається темп твору: у швидких — рух на кожен частку дрібніший, ніж у повільних.

Відомості з техніки диригування слід давати учням лише у зв'язку з виконанням певної музики (і ні в якому разі поза музикою!). Це може бути при виконанні пісень і під час слухання музики (заохочувати використання вільного диригування при звучанні інструментальних творів).

5.3. Свято пісні в школі

Таке свято відбувається в кінці навчального року. В ньому беруть участь переможці конкурсу класних хорів, кращі диригенти, шкільні хори різних вікових груп (першокласників, учнів 2–4 класів, 5–9 класів і старшокласників), хор хлопчиків, вокальний ансамбль і солісти. Особливого шарму цим святкам надає масовий спів усіх присутніх. Це можуть бути популярні народні і улюблені шкільні пісні.

В Українському коледжі ім. В. Сухомлинського такими творами є: “Молитва за Україну” М. Лисенка, “Дитяча молитва” Г. Китастого, “Пісня про колег” О. Масютіної, пісні на вірші Д. Луценка, кімната-музей якого є в школі.

Багаторічний досвід проведення свят пісні засвідчує, що присутні батьки, гості і усі учні школи по-справжньому відчують свято, якщо вони самі беруть участь у масовому співі.

Свято пісні у школі — прекрасне закінчення навчального року, який (хочеться вірити!) сприятиме бажанню учнів і влітку слухати і співати найкращі пісні, зберігати й примножувати чудові традиції українського народу.

ДОДАТКИ

Україна

Музика і слова Т. Петриненка

Помірно

До - ро - ги ін-шо-ї не тре-ба, по-
 Ме - ні не мож-на не лю - би-ти, то-
 ки зо-рить Чу-маць-кий Шлях, я йду від те-бе і до
 бі не мож-на не цвіс - ти. Лиш до - ти вар-тов сві-ті
 те - бе по зо - ло - тих тво - їх стеж -
 жи-ти, по - ки жи - веш і квіт - неш
 9 1. 2.
 ках. Ме - ти. Ук-ра - ї - но. Ук-ра - ї - но! Піс-ля
 да - ле - ці до - ріг вір-не сер - це тво-го
 си - на я кла - ду то - бі до ніг.

Приспів:

Україно, Україно!
 Після далечі доріг
 Вірне серце твого сина
 Я кладу тобі до ніг.

Поки кохаєм до нестями,
 Іще не скоро наш кінець,
 Ще, може, нашими серцями
 Розпалим тисячі сердець.

Ще свічка наша не згоріла,
 ще наша молодість при нас.
 А те, чи варте наше діло, —
 То скажуть люди й скаже час.

Молитва за Україну

Слова О. Копильського
Adagio

Музика М. Лисенка



Бо - же Ве-ли - кий, Є - ди - ний, нам Ук-ра - ї - ну хра-
ни. во - лі і сві - ту про - мінь - ням
Ти ї - ї о - сі - ни. Світ - лом на - у - ки і
знан - ня нас, ді - тей, про - сві - ти,
в чис-тій лю-бо - ві до кра - ю, Ти нас, Бо - же зрос-
ти. Мо - ли-мось, Бо - же Є - ди - ний.
нам Ук-ра - ї - ну хра - ни, всі сво-ї лас - ки, щед-
ро - ти Ти на люд наш звер - ни.
Дай їо-му во - лю, дай їо-му до - лю, дай доб - ру ос -



ві - ту, шас - тя, дай, Бо - же, на - ро - ду і
мно - га - я, мно - га - я лі - - - та!

Світлом науки і знання
Нас, дітей, просвіти,
В чистій любові до краю,
Ти нас, Боже, зрости.

Молилось, Боже Єдиний,
Нам Україну храни,
Всі свої ласки, щедроти
Ти на люд наш зверни.

Дай йому волю, дай йому долю,
Дай добру освіту, щастя
Дай, Боже, народу на многая, многая літа!

Господи помилуй

Слова і музика Т. Петриненка

Урочисто



На - віть на ос-тан - нім ру - бе - жі про - мінь
ві - ри в нас ще не по - гас,
Бо - же. Ук-ра - ї - ну збе - ре - жи,
Гос - по - ди, по - ми - луй нас.

Нам своєю все - ми - лість по - ка - жи

прав - до - ю по - всю - ди й по - всяк - час,

Бо - же, Ук - ра - ї - ну збе - ре - жи,

Гос - по - ди, по - ми - луй нас. По - ми - луй,

Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди,

Гос - по - ди. по - ми - луй нас!

В наших грудях кулі і ножі,
Нас розп'ято й знищено не раз,
Боже, Україно збережи,
Господи, помилуй нас.

І з колін піднятих поможі,
І благослови у добрий час,
Боже, Україну збережи,
Господи, помилуй нас.

Грішні діти — діти не чужі,
Отче наш, почуй їх щирий глас,
Боже, Україну збережи,
Господи, помилуй нас.

Величання Великому рівноапостольному князю Володимиру і Великій рівноапостольній княгині Ользі

Урочисто

Ве - ли - ча - - - см, ве - ли - ча - см Вас, Свя - ті

і рів - по - а - пос - толь - ні - ї кня - же

Вла - ди - ми - ре і кня - ги - не Оль - го,

і чтим свя - ту - ю па - м'ять Ва - шу.

Ви бо мо - ли - те за нас

Хри - ста Бо - га на - - - - шо - го.

Балада про князя Володимира*

Слова А.К. Толстого

Не спеша

Музична партитура першого систем. Висхідна мажорна тональність, 4/4 ритм. Ліричний голос починає з нотного знаку, а фортепіано супроводжує його з другої такти. Текст: По ло - ну Днеп - ров - ских си - я - ю - ших вод, где,

Музична партитура другого систем. Текст: празд - ну - я жиз - ни от - ра - ду, вес - ной все гре -

Музична партитура третього систем. Текст: мит и цве - тет, и по - ет, Вла - ди - мир дру жи - ной об -

Музична партитура четвертого систем. Текст: рат - но плы - вет ко столь - но - му Ки - е - ву гра - ду.

* Передбачається участь молодшого хору у виконанні багатоголосих творів спільно з старшокласниками.

Величання Кирилу і Мефодію

Торжественно

Музична партитура першого систем. Торжественний настрій, висхідна мажорна тональність, 4/4 ритм. Текст: Ве - ли - ча - - - ем, ве - ли - ча - ем Вас,

Музична партитура другого систем. Текст: Свя - ти и рав - но - а - пос - то - ль - ны - е Ме - фо - ди - е и Ки - рил - ле,

Музична партитура третього систем. Текст: вся Сло - вен - ски - я стра - ны у - чень - ми сво - и - ми про - све - тив - ши - я

Музична партитура четвертого систем. Текст: и ко Хрис - ту при - - - вед - - - ши - я!

Гімн Кирилу і Мефодію

Слова С. Михайловськи

Музика П. Пипкова

Музична партитура першого систем. Торжественний настрій, висхідна мажорна тональність, 4/4 ритм. Текст: Мы бла - го - дар - ны про - све - ше - нью. На -

Музична партитура другого систем. Текст: у - ка - со - лнце, ду - шу грей! Ру -

Музична партитура третього систем. Текст: кой от - цов бла - го - сло - вен - ный и -

ди в ис - то - ри - ю сме - лей! Судь -

ба нас к жиз - ни воз - ро - ди - да, твор -

цы Ме - фо - дий и Ки - рилл, и -

мен их вре - мя не за - бы - ло, на -

род бол - гар - ский не за - был, и - //был.

Христос Воскрес

Радісно, велично

Хри - стос вос - крес! Хри - стос вос - крес! Ра - дість з не - ба

нам яв - ля - є, Пас - ха крас - на днесь ви - та - с. Ра - дуй - те - ся ши - ро

ни - ні, Бог дав шас - тя всій ро - ди - ні. Бог дав ра - дість нам з не -

бес: Хри - стос вос - крес! Хри - стос вос - крес!

Христос Воскресе!

Тропар

Moderato

Хри - стос во - кре - се из мерт - вых,

смер - ти - ю смерть по - прав

и су - щим во гро - бах жи - вот да - ро - вав.

Дитяча молитва

Слова К. Перелісної

Музика Г. Китастого

mf

По-шли нам, Бо - же,

tr

tr

ма-лень-ким ді - тям, щас-тя, здо - ро - в'я на дов - гі лі - та!

Щоб вирости
Розумні й сильні,
Душею чисті
І серцем вільні.

Щоб нам світила
Зірочка долі,
Щоб ми не знали
Лиха ніколи.

Богородице діво, радуйся

Музика С. Рахманінова

Покойно, не скоро

Бо - го - ро - ди - це Де - вѣ,

ра - дуй - ся! Бла - го - да - тна -

я Ма - ри - с...

Ave maria!

Слова В. Скотта
Переклад А. Плещесва

Музика Ф. Шуберта

Дуже повільно

той, су - те - са мрач - но - го взы-

ве - ю... Люд -

ской го - ни - мы-е враж-до - ю, мы

здесь при-ют се-бе на-шли... Тро -

нись же скор - бно-ю моль-бо - ю и

мир - ный сон нам ни - спо-шли!

A musical score for the piece "Ave, Ma-ri". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "A - ve, Ma - ri -" and includes a fermata. The piano accompaniment consists of a right hand with a flowing sixteenth-note melody and a left hand with a steady eighth-note bass line. The score includes dynamic markings such as "a!" and "dim." and concludes with a double bar line and repeat signs.

Слава сонцю, слава миру!

Канон

Музика В.-А. Моцарта

В темпі маршу

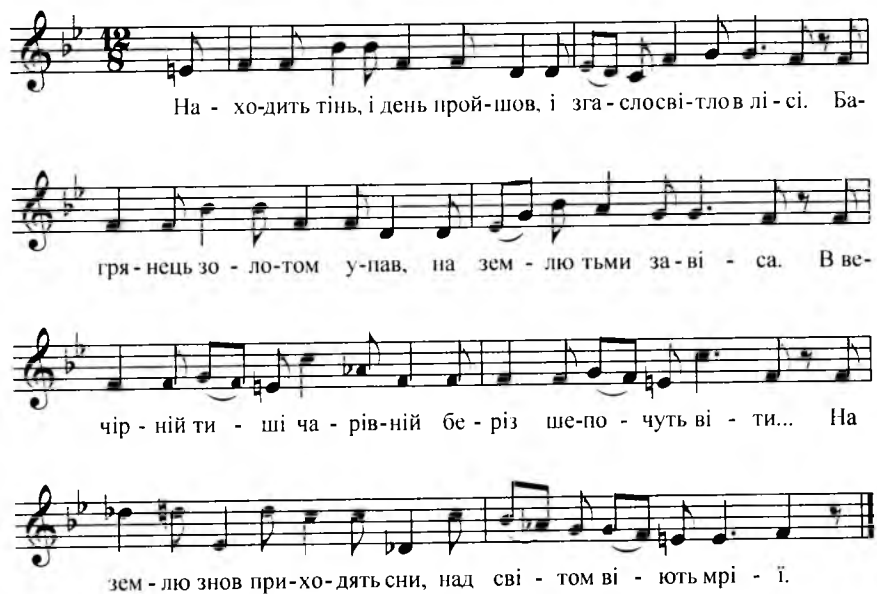
A musical score for the canon "Слава сонцю, слава миру!". It is written for a single voice in 4/4 time. The score includes a forte dynamic marking "f" at the beginning. The lyrics are: "Сла - ва сон-цю, сла-ва ми - ру! Хай про-сла-вить ра-дість лі - ра! Хва-ла то - бі, хва-ла то - бі, про-сла - вим ра-дість на зем - лі. Не-хай про-сла-вить ра-дість лі - ра, не-хай про-сла-вить ра-дість лі - ра! Хва-ла то-бі, хва-ла то-бі, хва-ла то - бі, про-сла-вим ра-дість на зем - лі. Про-сла-вим шас - тя, ра-дість на зем - лі, про-сла-вим шас - тя, ра-дість на зем - лі, ми всі, ми всі, ми всі про-сла-вим ра-дість на зем - лі. Про-". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs.



Захід сонця

Переклад з норвезької М. Яскулка
Ніжно, не поспішаючи

Музика Е. Гріга



Як сумно з нами день прощавсь,
В тривозі гори спали,
Закрили квіти пелюстки
І птахи замовчали.

Завмерла далина і жде,
Вся плачучи росою,
Що швидко сонце зникне десь
За смугою ясною.

Облітав журавель

Слова П. Воронька

Музика Б. Фільц

Помірно



мель - об-лі-тав, об-хо-див - кри-ла, но-ги на-тру-див.

Poco a poco *cresc.*

кри - ла, но - ги на - тру - див.

об - лі - тав, об - хо - див - кри - ла, но - ги на - тру - див.

кри - ла, но - ги на - тру - див.

f

rit. *f* *ff*

ff

Облітав журавель
Сто морів, сто земель /2/
Облітав, обходив
Крила, ноги натрудив /2/

Ми спитали журавля:
– Де найкраща є земля? /2/
Журавель відповідає:
– Краще рідної нема! /2/

Скоро сонечко пригріє

Слова О. Олесья

Музика Б. Фільці

Не дуже швидко, грайливо

Калачі

Слова Д. Павличка
Allegretto

Музика О. Білаша

mf Киця

Ки - ця ка - же: "Про-бач, за - гу - бив - ся твій ка-лач!".

Сестра Тато

Сес-тра ка-же: "Ти-хо-дить, дам то-бі сво-гов-ку-сись". Та-то ка-же: "Си - ну,

Мати

ві-зьми мо - го по - ло - ви - ну". Ма - ти ка - же: "Не плач,

Братик

бе-ри со-бі мій ка-лач". А я ви-бі-га-ю з ха-ти ка-ла-ча сво-го шу-ка-ти.

Че - рез го - ри, че - рез лу - ки, стеж-ко - ю бі - жу на-вскач.

f Гей, ку-ди ж ти за - ко - тив - ся, мій ка - лач?

Вербова дощечка

Українська народна пісня-веснянка

Помірно

Вербовая дощечка, дощечка,
Бігла в полі Насточка, Насточка.

На все поле леліє, леліє,
Батько скоро з ярмарку приїде, приїде.

Скоро батько приїде приїде,
Щось Насточці привезе, привезе.

Червонії чоботи, чоботи
Косівської роботи, роботи.

А в Косові роблене, роблене,
А у Львові ношене, ношене.

Як Насточка вбувала, вбувала,
Вся діброва палала, палала.

Ой гиля, гиля, гусоньки, на став

Українська народна пісня

Не швидко



Ой ги - ля, ги - ля, гу - сонь - ки, на став...



"Доб - ри - ве - чір, дів - чи - но, бо я ще не спав!"

Ой не спав, не спав,
Не буду й спати!
Дай же мені, дівчино,
Повечеряти!"

Я ж не побила —
Постановила,
З гори покотилась та й
Самі побились.

"Я ж не топила,
Я ж не варила,
А йшла по водиченьку —
відра побила.

В мене вечера —
Рибка печена,
Не для тебе, серденько,
Приготовлена".

Прилетіла ластівка

Слова М. Ткача

Спокійно, тепло, з почуттям

Музика О. Білаша



9
при-де-ті-ла лас-тів-ка го-лубо-ю лас-ко-ю

11
до мо-є-ї ха-ти, досво-го гніз-да.

18
2.
до сво-го гніз-да.

14
Для закінчення
лі-та без теп-ла.

15
pp

Ластівка щебече
Під моєю стріхою,
Від зорі до ночі човником снує,
Весняною втіхою
І любов'ю тихою
Облітає серце молоде моє.

Не лишай так скоро
Мого двору, ластівко,
Ти, холодний вітре, не тривож села, —
Дай упитись ласкою,
Дай нажитись казкою,
Та не дай зазнати літа без тепла.

The Happy Song

Невідомий автор

Allegretto $B\flat$ $F7$

If you're hap-py and you know it, clap your hands! If you're
hap - py and you know it, clap your hands! If you're
hap - py and you know it, and you real - ly want to show it, if you're
hap - py and you know it, clap your hands!

If you're happy and you know it, slap your knees! (slap)-(slap)!

If you're happy and you know it, slap your knees! (slap)-(slap)!

If you're happy and you know it, and you really want to show it,
If you're happy and you know it, slap your knees! (slap)-(slap)!

If you're happy and you know it, stamp your feet (stamp)-(stamp)!

If you're happy and you know it, stamp your feet (stamp)-(stamp)!

If you're happy and you know it, and you really want to show it,
If you're happy and you know it, stamp your feet (stamp)-(stamp)!

If you're happy and you know it, snap your fingers! (snap)-(snap)!

If you're happy and you know it, snap your fingers! (snap)-(snap)!

If you're happy and you know it, and you really want to show it,
If you're happy and you know it, snap your fingers! (snap)-(snap)!

If you're happy and you know it, say OK! (O-K)!

If you're happy and you know it, say OK! (O-K)!

If you're happy and you know it, and you really want to show it,
If you're happy and you know it, say OK! (O-K)!

На вулиці дощ, дощ

Українська народна пісня

На ву - ли - ці дощ, дощ, на ву - ли - ці дріб - ний. Ой,
лю - лень-ки, лю - лі! На ву - ли - ці дріб - ний!
На ву - ли - ці дощ, дощ, на ву - ли - ці дріб - ний. Ой,
Для повторення
Не си-тич-ком сі - є, від-ром по - ли - ва - є. Ой,
лю - лень-ки, лю - лі! На ву - ли - ці дріб - ний!
7 Для закінчення
лю - лень-ки, лю - лі! Ви - рос - тай ско-рень - ко!

А братик сестрицю
В колисці колише.
Ой люленьки, люлі!
В колисці колише!

“Сестрице маленька,
Виростай скоренько!
Ой, люленьки, люлі,
Виростай скоренько!”

Dignare

Музика Г.Ф. Генцеля

Повільно

p *mf*

Dig - na - re, o Do - mi-ne, di-e

is to si ne pec-ca to, di-e is to si ne pec-ca to.

pp *p* *mf*

Mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi-se-

180

rit.

re - re, mi-se-re - re nos - tri, Do-mi-ne mi-se-

f *rit.*

a tempo *p*

re - re nos - tri, fi - at mi-se - ri -

a tempo *p*

cor - di - a tu - a su - per nos quem

8

181

ad mo-dum spe - ra - vi-mus, quem ad mo-dum spe -

ra - vi-mus in te.

Dignare, o Domine,
die is to si ne pecca to,
die is to si ne pecca to.
Miserere, miserere,
miserere, miserere nostri,
Domine miserere nostri,
fiat misericordia tua super
nos quem ad modum speravimus,
quem ad modum speravimus in te.

Колискова

Слова О. Блока

Музика В. Косенка

Не поспішаючи, співуче

p

mp dolce

Лю - лі, тре - ба спать ста - ну я спі -

вась про за-морський край,

як - що бу - деш пай.

p *pp*

Роз - ка - жу я

p *pp*

Un pochetto mosso

ка - зоч - ку про зо - рю ал - ма - зоч - ку

і про рав - ли - ка ро - га - то-го і про

mf *mp*

бі - ло - чку хво - ста - ту-ю...

dim. *p*

rit. *mp* *dolcissimo*

Ти ж бо за - си -

8va

con sord. *pp*

rit.

p

най, лю - лі, лю - лі, бай.

p

лю - лі, лю - лі, бай, лю - лі, лю - лі,

pp

бай...

pp *pp*

p *pp* *morendo* *ppp*

Урок музики DO-RE-MI із к/ф “Звуки музики”

R. Rodgers

Moderato *Соліст:*

Let's start at the ve-ry be -

7

gin - ning! A ve-ry good place to start.

12 *Хор:* *Соліст:*

When you read, you be - gin with A B C, when you

17 *Хор*

sing, You be - gin with Do - Re - Me. Do - Re -

22 *Соліст*

Me. Do - Re - Me - the first three notes just

27 *Хор:*

hap - pen to be. Do, re, me. Do - re -

32 *Coniém:*

me. Do, re, me, fa, sol, la, te... Oh, let's see if I can make it easier.

mp

37 *Moderato*

Do - a deer, a fe - mal deer,

pp

42

Re - a drop of gol-den sun. Me - a

47

name, I call my - self, Fa - a long, long way to

52

run. Sol - a need-le pul-ling thread,

p

57

La - a note to fol-low sol,

62

Te - I drink with jam and bread. That will bring us

67

Xop: *Соліст:*

back to Do (o - o - o)! Do - a deer, - a

leggiero

72

Xop: *Соліст:*

fe - mall deer, Re - a drop of gol - den sun.

77

Xop *Соліст*

Me - a name, I call my - self,

82

Xop: *Соліст:* *Xop* *Соліст*

Fa - a long, long way to run. Sol - a

87

Xop *Соліст*

need-le pul-ling thead, La - a note to fol-low

92 Хор Соліст

sol, Te - I drink, with jam and bread.

97 Хор: *pp*

That will bring us back to Do a deer, a

102

fe - mal deer, Re - a drop of gol-den sun.

107

Me - a name, I call my - self,

112

Fa - a long, long way to run. Sol - a

117

need-le pul-ling thread, La - a note to fol-low

122

sol, Te - I drink, with jam and bread.

127

That will bring us back to Do!

132

Соліст: Do, Re, Me, Fa, Sol, La, Te, Do.

Хор: Sol, Do!

138

Соліст: Sol, Do, La, Fa, Me, Do, Re.

Хор: Sol, Do, La, Fa, Me, Do, Re.

142

Соліст: Sol, Do, La, Te, Do, Re, Do.

Хор: Sol, Do, La, Te, Do, Re, Do.

146

Хор

Sol, Do, La, Fa, Me,

151

Do, Re. Sol, Do,

156

La, Te, Do, Re, Do.

162

Not so good. Listen to me!

pp

170

Соліст

Sol, Do, La, Fa, Me,

173

Do, Re, Sol, Do,

180

La, Te, Do, Re, Do.

186

Xop

Sol, Do, La, Fa, Me,

mp

191

Do, Re, Sol, Do,

196

La, Te, Do, Re, Do,

201

Хор: Animato

Concert

Do - a deer, a fe - mall deer,

mp



Хоровий колектив "Шкільний корабель" Київської музичної школи №24.
Художній керівник Войцехівська Г.М.



Лауреат міжнародних конкурсів хор "Ave Maria" Рівненської ДМШ №1.
Художній керівник заслужений працівник культури України Марія Гончарова



Лауреат міжнародних конкурсів народний художній колектив дівочий хор
“Вогник” Київського палацу дітей та юнацтва.
Художній керівник Світлана Степаненко



Лауреат міжнародних конкурсів зразковий дитячий хор “Gloria” Житомирської
ДМШ №1. *Художній керівник Наталя Клименко*



Лауреат міжнародних конкурсів
народна хорова капела
“Журавлик” .
Художній керівник Іван Нетеча



Лауреат міжнародних конкурсів
молодший хор радіокомпанії України .
*Художній керівник
Олена Барановська*



Лауреат міжнародних конкурсів народний хор “Весняні голоси” Харківського
палацу творчості дітей та юнацтва. *Художній керівник Сергій Прокопов*



Лауреат міжнародних конкурсів зразковий дитячий хор "Скворушка"
Харківського палацу творчості дітей та юнацтва.
Художній керівник Юлія Іванова



Шкільний учнівський хор



Лауреат міжнародних конкурсів хор "Академія" Київської дитячої академії
мистецтв. *Художній керівник Олена Барановська*



Лауреат міжнародних конкурсів народна хорова капела хлопчиків і юнаків
"Родник" Керченського ліцею мистецтв. *Художній керівник Ольга Нефедова*



Лауреат Всесоюзного конкурсу дитячої художньої творчості хор "Мастерок" (1979).
Художній керівник *Зоя Томсон*



Хор учнів початкових класів Тарасівської восьмирічної школи (1971).
Художній керівник *Людмила Хлебникова*



Лауреат міжнародних конкурсів хор хлопчиків та юнаків Київської спеціальної музичної школи ім. М. Лисенка. Художній керівник *Юрій Курач*



Лауреат міжнародних конкурсів народний художній колектив "Дитяча опера" Подільського будинку дитячої творчості. Художній керівник *Наталія Нехотяєва*



Хор початкових класів українського коледжу ім. В. Сухомлинського.
Керівник Людмила Хлебникова



Хор хлопчиків українського коледжу ім. В. Сухомлинського.
Керівник Людмила Хлебникова

206

Re - a drop of gol-den sun. Me - a

211

name, I call my - self, Fa - a long long way to

216

run. Sol - a need-le pul-ling thread,

222

La - a note to fol-low sol, Te - l

227 *Солет:*

drink, with jam and bread. That will bring us back to

232 *Хор:*

Do, Do, Re, Me, Fa, Sol,

237 *Солет:*

La, Te, Do, Do, Te, La, Sol, Fa, Me, Re,

242 *Хор*

Do - me, me, Me - sol, sol, Re - fa,

247

fa, La - te, te, Do-me, me, Me-sol, sol,

252 Solist

Re-fa, fa, Xop La-te, te. Do-me, me, Me-sol, sol, Re-fa, fa,

257

La-te, te. Do - me, me, Me-sol, sol, Re-fa, fa, La-te, te.

262

Do-me, me, Me-sol, sol, Re-fa, fa, La-te, te. Do -

> ff

267 Хор і соліст Tempo di Marcia

re - - - do. Do - a deer, a

272

fe - mal deer, Re - a drop of gol-den sun.

277

Me - a name, I call my - self.

282

Fa - a long, long way to run. Sol - a

Tempo ↓

p subito

287 need-le pul-ling thread, La - a note to fol-low

Соліст a need-le pul-ling thread.

292 sol, a note to fol-low Te - I drink, with jam and bread.

a note to fol-low sol, - jam and

297 That will bring us back to

bread.

302 Do, La, Fa, Me,

Do, Re, Me.

p subita cresc. poco a poco

307 Re. Sol, Do,

Fa. Sol.

312 La, Te.

La, Fa, La, Sol,

Pno.

321 Do. Coniém: Sol,

Sol, Sol, Fa, Me, Re, Do,

317

317

317

326

Sol, Do!

326

ff

Використана література

1. Алиев Ю. Пение на занятиях музыки. — М., 1978.
2. Апраксина О. Методика музыкального воспитания в школе. — М., 1983.
3. Арямов И. Особенности детского возраста. — М., 1953.
4. Белікова В. Оптимізм високого мистецтва: Богдана Філиц. — Кривий Ріг, 2002.
5. Бех І. Особистісно зорієнтоване виховання. — К., 1998.
6. Варламов А. Полная школа пения. — М., 1953.
7. Верховинець В. Весняночка. — К., 1989.
8. Ветлугіна Н. Музичний розвиток дитини. — К., 1986.
9. Відкритий лист діячів культури до громадськості республіки.// Рад. Україна. 16 вересня 1987 р.
10. Відомості з бібліотеки Павла Миколайовича Попова, подарованої ЦНБ УРСР.
11. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. — К., 1978.
12. Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса, методические пояснения к ним и вокализы-сольфеджио. — М. — Л., 1951.
13. Гнатюк Д. Афоризми на папері//Рад. освіта. 15 травня 1987 р.
14. Горбенко С. Дитяче хорове виховання в Україні. — К., 1999.
15. Горбенко С. Українська дитяча хорова література. — К., 2000.
16. Демков М. История русской педагогики. — М., 1913.
17. Детский голос.//Под ред. В. Шацкой — М., 1970.
18. Деражне І. Охорона дитячого голосу. — К., 1961.
19. Дилецький М. Граматика музикальна. — К., 1970.
20. Добровольская Н., Орлова Н. Что надо знать учителю о детском голосе. — М., 1972.
21. Духовна Є. Питання охорони дитячого голосу//36.:Музика в школі. Вип. 2. — К., 1974.
22. Емельянов В. Фонопедические упражнения для стимуляции голосового аппарата, профилактики и устранения расстройств певческого голосообразования в процессе формирования певческих навыков: Методическая разработка. — Кировоград, 1988.
23. Жофчак З. З досвіду викладання музики в загальноосвітній школі методом відносної сольмізації. — Кіровоград, 1990.

24. Жофчак З. Виховання школярів засобами мистецтва//Мистецтво та освіта. 2004. № 3.
25. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. — К., 1960.
26. Загайкевич М. Богдана Філиц. “Творчий портрет”. — К.— Тернопіль. 2003.
27. Зарин Д. Методика школьного пения. — М., 1907.
28. Захаров А. Розспівування у хорі. — К., 1963.
29. З досвіду викладання хорового співу у школі. — К.1952.
30. З досвіду хорової роботи з дітьми. — К. 1953.
31. Зеленецька І. Розучування пісенно-хорового репертуару з учнями//Мистецтво та освіта. 1998. №4.
32. Зеленецька І. Робота з нечисто інтонуючими учнями на заняттях музики //Мистецтво та освіта. 2000. №1.
33. Іванов В. Співацька освіта в Україні XVIII ст. — К., 1992.
34. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVII—XVIII ст.//Українське музикознавство. 1971. № 6.
35. Искусство хорового пения. — М., 1963.
36. Киевская старина. 1887. X—XI—XII.
37. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. — К., 1971.
38. Комісаров О. Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови. — К., 1995.
39. Коротя-Ковальська В. Пісенна магія //Мистецтво та освіта. 1998. №1.
40. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. — К., 1965.
41. Кречко М. Вперед до Леонтовича! //Музика. 1990. №4.
42. Крутецкий В. Психология. М., 1980.
43. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. — К., 1972.
44. Леонтович М. Практичний курс навчання співів у середніх школах України. — К., 1989.
45. Лисенко О. Спогади сина. — К., 1959.
46. Лобачева Е. Хор и хороведение. — М., 1964.
47. Локшин Д. Хоровое пение в русской школе. — М., 1957.
48. Максимов С. Хоровое пение в школе. — М., 1961.

49. Медведик Ю. Роль української духовно-пісенної творчості у вихованні підростаючих поколінь // Мистецтво та освіта. 1997. №1
50. Мединский Е. Братские школы Украины и Белоруссии в XVI-XVII вв. — М., 1954.
51. Менабени А. Методика обучения сольному пению. — М., 1987.
52. Менабени А. Методы вокальной работы в школе // Сб.: Муз. воспитание в школе. Вып. 2. — М., 1976.
53. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России. — М., 1915.
54. Науменко С. Психологія музичності та її формування у молодших школярів. — К., 1993.
55. Науменко С. Психолого-педагогические условия формирования музыкальности детей 6-летнего возраста. — К., 1991.
56. Некрологии. "Действительный статский советник Д.С. Бортнянский" // Северная пчела. 1825. № 188.
57. Ніколаєнко П. Про хоровий спів у загальноосвітній школі // Музика в школі. Вип. 4. — К. 1977.
58. Огієнко І. Українська культура. — К., 1918.
59. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. — К., 1989.
60. О детском голосе // Под ред. Н. Орловой. — М., 1966.
61. Палкин В. Вокально-хоровые упражнения. — Харьков. 1967.
62. Пігров К. Керування хором. — К., 1962.
63. Погребенник Ф. Наша дума, наша пісню. — К., 1991.
64. Пономарьков И. Хоровое пение в школе. — М. — Л., 1946.
65. Программа по музыке для общеобразовательной школы. 1-3 классы. — М., 1977.
66. Програми для середньої загальноосвітньої школи. 1-2 класи. — К., 2001.
67. Психология одаренности: проблемы, структура, показатели. — К., 1996.
68. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII ст., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. — М., 1897.
69. Раввінов О. Масова хорова робота в школі. — К. 1957.
70. Раввінов О. Методика хорового співу у школі. — К., 1969.
71. Раввінов О. Виховання інтонаційно злагодженого співу в учнів I класу загальноосвітньої школи // Сб.: Музика в школі. Вип. 3. — К. 1972.

72. Рагозіна В. Особливості методики розвитку творчих здібностей молодших школярів // Мистецтво та освіта. 1997. №2.
73. Развитие детского голоса // Под ред. акад. В. Шацкой. — М. 1963.
74. Развитие музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей учащихся общеобразовательной школы. — М. 1982.
75. Разумовский Д. Церковное пение в России. — М., 1867.
76. Ригина Г. Заняття музики в початковій школі. — М., 1979.
77. Свешников А. Хоровое пение — искусство истинно народное. — М., 1962.
78. Скуратівський В. Покуть. — К., 1992.
79. Соколов В. Работа с хором. — М., 1967.
80. Спогади Агати Турчинської. Авторські матеріали. Рукопис.
81. Спогади учениці П.О. Козицької Галини Левитської. Авторські матеріали. Рукопис.
82. Спогади Михайла Вериківського. Авторські матеріали. Рукопис.
83. Спогади Андрія Штогаренка. Авторські матеріали. Рукопис.
84. Спогади Анатолія Костенка. Дещо про В.М. Верховинця. Авторські матеріали. Рукопис.
85. Стеценко К. Початковий курс навчання дітей нотного співу. — К., 1918.
86. Струве Г. Школьный хор. — М., 1981.
87. Струве Г. Хоровое сольфеджио. — М., 1989.
88. Теплов Б. Избранные труды: В 2-х т. — М. 1985.
89. Тимошенко О. Девальвація хорового мистецтва // Музика. 1990. №3
90. Ушинский К. Сочинения. — М. 1950. Т. 8
91. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко — педагог. — К., 1977.
92. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII ст. — М.-Л. 1928–1929.
93. Халабузарь П., Попов В., Добровольская Н. Методика музыкального воспитания. — М., 1990.
94. Хлебникова Л. Криганова А. Навчання музики за системою Д.Б. Кабалевського. — К., 1980.
95. Хлебникова Л. Позакласна робота з музики і співів. — К., 1961.

96. Хлебникова Л. Опера в школі. — К., 1969.
97. Хлебникова Л. Композитор — дітям: До 70-річчя М.С. Завалишиної//Зб.:Музика в школі. Вип 2. — К. 1974.
98. Чесноков П. Хор и управление им. — К., 1961.
99. Юцевич Ю. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. — К., 1998.
100. Юцевич Ю. Обережно: дитячі голоси //Музика. 1999. — № 4.
101. Якимчук С. Музична грамота і хорове сольфеджіо в дитячому хоровому колективі //Мистецтво та освіта. 2004. №3.

Зміст

Розділ І. ВИТОКИ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ	4
Розділ ІІ. ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО РОЗВИТКУ ДІТЕЙ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ	25
2.1. Деякі дані про фізичний та психічний розвиток дітей 6–9 років	25
2.2. Психологічні передумови музичного розвитку дітей молодшого шкільного віку	28
Розділ ІІІ. СПІВАЦЬКИЙ РОЗВИТОК ПЕРШОКЛАСНИКІВ	33
3.1. Дослідження рівня музичного розвитку першокласників	33
3.2. Виправлення інтонації у хористів-першокласників	38
3.3 Навчання співу методом ладової сольмізації	43
Розділ ІV. МЕТОДИКА ХОРОВОГО СПІВУ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ	78
4.1. Характеристика дитячого голосу	78
4.2. Співацькі навички	80
4.3. Хорові навички	90
4.4. Розспівування в молодшому хорі	94
4.5. Принципи добору репертуару	114
4.6. Методика розучування пісні	118
4.7. Охорона дитячого голосу	123
Розділ V. МАСОВІ ФОРМИ ХОРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ШКОЛІ	136
5.1. Конкурси класних хорів	136
5.2. Гурток юних диригентів	141
5.3. Свято пісні в школі	144
Додатки (нотні матеріали)	145
Використана література	210



Навчальне видання

Хлебникова Людмила Олександрівна

МЕТОДИКА ХОРОВОГО СПІВУ У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Методичний посібник

Рекомендовано вченою радою Інституту проблем виховання АПН України
(Протокол №8 від 22 вересня 2004 р.)

Головний редактор *Б.Є. Будний*

Редактор *Т.М. Риженко*

Обкладинка *Р.Р. Крамара*

Комп'ютерна верстка *Т.М. Золосдової*

Підписано до друку 25.09.2006. Формат 60х84/16. Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Умовн. друк. арк. 12,55. Умовн. фарбо-відб. 12,55.

Видавництво «Навчальна книга — Богдан»
Свідцтво про внесення до Державного реєстру видавців
ДК №370 від 21.03.2001 р.

Навчальна книга — Богдан, а/с 529, м.Тернопіль, 46008
тел./факс (0352) 52-06-07; 52-05-48; 52-19-66
publishing@budny.te.ua
www.bohdan-books.com

Видавничо-виробниче підприємство “Місіонер”.
80300, м. Жовква Львівської обл.
вул. Василяньська 8
Зам. № 586



“КНИГА ПОШТОЮ”

А/С 529

м. Тернопіль, 46008

т (0352) 28 74 89

mail@bohdan-books.com

- Марченко Р. Музика. Хрестоматія. 1 кл.
- Островський В. Вчимося музики. Посібник-зошит. 1 кл.
- Островський В. Музика. Календарне планування. 1-2 кл.
- Бездітна С. Образотворче мистецтво. Програми. 1-4 кл.
- Карпова С. Уроки художньої праці. Флористика.
- Трач С. Образотворче мистецтво. Альбом-посібник. 1 кл.
- Трач С. Образотворче мистецтво. Конспекти уроків. 1 кл.
- Богайчук Р. Уроки трудового навчання. Конспекти уроків. 1 кл.
- Головка З. Календарне планування. 3 кл. (Всі предмети).
- Мельничайко О. Твір за картиною.
- Барська З. Барви української народної пісні. Хрестоматія.

ISBN 966-408-059-4



Додаткова інформація:

т/ф (0352) 430046, 520607; (044) 2968956

E-mail: office@bohdan-books.com

www.bohdan-books.com