

2023

Нариси

з методики викладання диригентсько-

хорових дисциплін

Плющик Є. В.

Гордєєва-Ковальчук Т. О.

Новосадова С. А.



ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені ІВАНА ФРАНКА

ННІ педагогіки

Кафедра мистецької освіти

Плющик Є. В.

Гордєєва-Ковальчук Т. О.

Новосадова С. А.

Нариси

з методики викладання диригентсько- хорових дисциплін

**Житомир
2023**

УДК 7807:78.087.68 (07)

П 40

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради Житомирського державного університету імені Івана Франка від 27 грудня 2023 року протокол № 22

Рецензенти:

Кречко Н.М. – заслужена артистка України, професор, кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, художній керівник та головний диригент студентського академічного хору «ANIMA»

Скопцова О. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент факультету музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, художній керівник та головний диригент Українського народного хору ім. Станіслава Павлюченка

Цюряк Ірина - кандидат педагогічних наук, доцент т. в. о завідувача кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка

П40

Плющик Є. В., Гордєєва-Ковальчук Т. О. Новосадова С. А.

Нариси з методики викладання диригентсько-хорових дисциплін. Навчальний посібник. Перевидання. Житомир, 2023. 141 с.

В основу посібника покладено багаторічні дослідження авторів у галузі викладання диригентсько-хорових дисциплін. Рекомендовано для студентів та викладачів.

УДК 372.8.7
ББК 85р

ЖДУ ім. І. Франка
© **Плющик Є.**, Гордєєва-Ковальчук Т. О. Новосадова С. А., 2023

ПОРАДИ ЗДОБУВАЧАМ ОСВІТИ.

У контексті зростаючого підвищення інтересу до самостійного навчання надзвичайно важливим є розпочати вивчення кожної теми з глибокого аналізу текстів підручників, що включені в навчальну програму. Цей підхід сприяє вдосконаленню освітнього процесу і підвищує якість набуття знань.

Розпочавши вивчення нової теми з аналізу підручника, здобувачі освіти можуть отримати більш глибоке і системне розуміння матеріалу. Аналіз тексту дозволяє виявити ключові поняття, принципи та ідеї, які лежать в основі даної теми.

Здійснюючи глибокий аналіз текстів підручників, здобувачі розвивають критичне мислення та навички самостійної роботи з інформацією. Цей підхід також сприяє їхній здатності аналізувати та оцінювати інформацію, яку вони знаходять, що є надзвичайно важливим в сучасному освітньому середовищі.

Більшість питань, що включені до програми, повинні бути ретельно вивчені за допомогою навчальних посібників, які наведені у списку рекомендованої літератури для конкретних тем.

Під час опрацювання рекомендованої літератури та первісних джерел, здобувачам освіти слід активно створювати систему проблемних запитань та завдань для самоперевірки їх зрозуміння теми. Цей підхід сприяє глибокому осмисленню матеріалу і покращує засвоєння знань.

Підсумовуючи, умови навчання передбачають активну роль здобувачів у власному навчанні, включаючи глибокий аналіз текстів підручників, вивчення навчальних посібників та самостійне формування проблемних питань для самоперевірки. Цей підхід сприяє якісному засвоєнню курсу та розвитку аналітичних навичок.

Здобувачі освіти мають можливість самостійно обирати напрямки активності, які відповідають їхнім інтересам і потребам. Один із способів їх самореалізації полягає у написанні рефератів на конкретну тему та виконанні творчих завдань за власним вибором.

Результати цих активностей здобувачі зобов'язані представляти на семінарсько-практичних заняттях, під час поточних групових або індивідуальних консультацій, колоквиумів та консультацій для підготовки до семестрових іспитів. Цей підхід сприяє обговоренню результатів та обміну досвідом між студентами та викладачами, а також сприяє розвитку аналітичних та творчих навичок студентів.

Завершуючи опрацювання кожної теми, здобувачам освіти рекомендується виконати тестову самоперевірку, відзначивши вірні відповіді відповідно до власної переконаності. Це дозволяє систематизувати свої знання та визначити рівень їхнього розуміння теми.

Нарис перший.

Принципи організації хорового навчання.

Хормейстер, який відповідає за управління дитячим хоровим колективом та його організацію, першочергово зобов'язаний установити взаємозв'язок із адміністрацією установи, де передбачено формування хорового ансамблю. Основні завдання включають у себе розробку плану навчально-виховної роботи, затвердження розкладу занять та створення комфортних побутових умов для учасників колективу.

Це включає в себе такі аспекти:

1. Забезпечення наявності репетиційного приміщення, придатного як для індивідуальних практик, так і для групових репетицій.
2. Розробку докладного розкладу занять, враховуючи різні аспекти хорової роботи.
3. Забезпечення наявності музичного інструменту в репетиційному приміщенні, що використовується для супроводу та навчання співаків.
4. Організацію побутових умов, таких як будівництво та встановлення хорових сцен та іншого необхідного обладнання.

Нотні матеріали готуються особисто хормейстером, але може бути запропонована допомога адміністрації установи щодо їхнього друку та копіювання.

Важливою передумовою для ефективного музичного розвитку колективу є систематичність проведення репетицій. Рекомендується інформувати учасників хору заздалегідь про їхню участь у концертах, конкурсах та святах, щоб уникнути стресових ситуацій та покращити якість виконання.

Цілі, які встановлює диригент для колективу, повинні бути реалізованими та враховувати вікові характеристики співаків та їхній рівень музичної підготовки. Також важливо враховувати художню та виховну цінність музичних творів. Приміщення для проведення репетицій повинні бути достатньо просторими, добре освітленими та регулярно провітрюватися. Бажано, щоб вони

були обладнані хорovими станками або стільцями, розташованими з урахуванням особливостей хорового розташування (по колу). Також важливо мати в репетиційному залі шафу для зберігання нот та дошку з музичними записами. Музичні інструменти повинні бути настроєні.

В залежності від кількості учасників та їхнього віку, можуть бути розглянуті різні структурні моделі дитячого хору. Наприклад, розглянуті такі можливі варіанти:

Модель з різними рівнями віку:

- Підготовчий хор: для дітей із дитсадка та 1 класу;
- Молодший хор: для учнів 2-4 класів;
- Середній хор: для учнів 5-8 класів;
- Старший хор: для учнів 9-11 класів.

Модель з об'єднаними рівнями віку:

- Молодший хор: для учнів 2-4 класів;
- Старший хор: для учнів 5-11 класів.

У Дитячій музичній школі (ДМШ) може існувати інша модель:

- Підготовчий хор: для дітей із дитсадка;
- Молодший хор: для учнів 1-4 класів;
- Старший хор: для учнів 5-8 класів.

Кількість учасників в хорovому колективі може варіюватися в залежності від доступних ресурсів та кількості дітей в навчальному закладі. Також важливо враховувати бажання самих дітей брати участь у хорovій групі.

Якщо хормейстер формує аматорський хорovий колектив, має велике значення публічна реклама та просування. Це може включати оголошення про набір в хорovий колектив на батьківських зборах різних шкіл, публікації у різних медіа (газети, місцеве радіо), а також розміщення реклами на рекламних щитах або білбордах. Оголошення про прослуховування учасників мають бути оформлені естетично та привабливо, щоб привернути увагу бажаючих, та повинні чітко вказувати час та місце проведення прослуховувань.

Питання і завдання.

1. Які фактори є необхідними для стабільного росту виконавського рівня хорового колективу?
2. Які різновиди структурних моделей хору можуть бути виділені?
3. Від яких чинників залежить кількість учасників в дитячому хоровому колективі?
4. Як можна привернути інтерес дітей до участі в хоровому навчанні?
5. Яким чином можна розробити план для проведення хорового класу, вважаючи себе майбутнім диригентом?

Нарис другий. Репетиційна робота.
Концертна діяльність хорового колективу.

Організація кожного заняття хорового колективу вимагає докладної підготовки та структурованого підходу з урахуванням довгострокових творчих завдань гурту. Процес розучування музичного твору з хором можна розділити на два основних етапи: перший стосується технічних аспектів вокальної майстерності, а другий - роботи над формуванням художнього образу. Ці два аспекти мають тісний взаємозв'язок і спільно спрямовані на досягнення єдиної мети - високоякісного виконання музичного твору.

На початку репетицій, особливо у випадках, коли хор працює над музичним твором без супроводу інструментів, важливо створити правильні ладотональний співвідносини. Це може бути досягнуто, наприклад, через спільне виконання гами у висхідному або низхідному напрямку, ігру інтервалами, тритонами, акордами з подальшим розв'язанням у основну тональність, а також виконання кадансів і подібних аудіо-вправ. Під час цього процесу хормейстер повинен бути уважним до формування звуку, точності інтонування та загальної згоди між співаками, як на окремих партіях, так і на рівні всього хору.

Після встановлення ладотональної основи необхідно розкрити зміст музичного твору, ознайомити учасників колективу з інформацією про композитора, його творчий стиль та автора тексту. Цю інформацію слід надати у захопливій та доступній формі. Після цього диригент ознайомлює хористів з музикою, відтворюючи її на фортепіано декілька разів від початку до кінця і одночасно виконуючи це музичне дійство вокально. Особливу увагу слід приділити опису інструментального супроводу, якщо він присутній в творі. Важливо, щоб виконавські наміри диригента не лише були очевидними для хору, але й спонукали співаків до глибшого розуміння музики та зацікавлення її виконанням.

Концертна діяльність дитячого хору. Діти певного віку завжди виявляють зацікавленість у виступах, і для них кожен концерт стає святковою подією, до якої вони готуються з великим ентузіазмом і відвагою.

Невід'ємною частиною концертної діяльності є проведення концертів-звітів, і ці заходи найкраще організовувати у вихідні дні, запрошуючи заздалегідь батьків, вчителів, керівників, друзів та учнів з інших навчальних закладів на участь у цих подіях. Члени журі таких концертів можуть бути фахівцями-хормейстерами, батьками-музикантами та вчителями.

Склад журі, його зацікавленість у виступі як творчо-виховному заході серед учнів, привітання дітей після завершення концерту та висловлення подяки найактивнішим учасникам хору та їхнім батькам мають важливе виховне значення та сприяють підтримці подальшої роботи колективу.

Під час підготовки до концертів слід надавати увагу формі одягу, яка повинна бути однаковою для всіх учасників. Зовнішність, дисциплінованість, акуратність та емоційність важливі для успішного виступу.

На сцені для організації виступу співаків використовується система розташування, яка визначається принципом "драбинки". У цій системі високі діти розташовуються на боках, в той час як менші за зростом розміщуються в центрі. Оркестрація дітей на сцені повинна відповідати структурі і розташуванню під час звичайних репетицій. Таким чином, після завершення процесу набору колективу передбачається фіксувати постійне місце для кожного співака.

Під час підготовки до виступу на відкритій сцені, співаків навчають правильно виходити на сцену та залишати її. Особлива увага приділяється поведінці дітей під час виступу. Забороняється відволікати увагу на глядачів, шукати знайомих у залі, посміхатися їм або реагувати на помилки інших учасників, що може впливати на виступ. Дотримання цих правил є результатом виховної роботи в колективі і важливою складовою професійного підготовки співаків.

Перед проведенням концерту проводиться тщательна розстановка дітей на сцені з урахуванням розміру сцени та їхнього розміщення. У випадку обмеженого простору сцени, співаків розташовують за такою схемою: перший ряд стоїть безпосередньо на підлозі, другий ряд розміщується на невеликих спортивних лавах, а третій ряд може стояти на стільцях або на передній частині сцени (авансцені).

Один з найскладніших, але важливих аспектів виконавської діяльності співаків - це робота над виразним та емоційним виконанням музичних творів у хоровому мистецтві. Це вимагає постійної уваги з боку керівника та розуміння дітьми того, що скутість та недостатнє виразне виконання може суттєво впливати на сприйняття аудиторією виконуваного твору. У цьому контексті велике значення має вибір репертуару, оскільки досягнення виразності та емоційності значною мірою залежать від характеру обраних композицій.

Питання і завдання.

1. Перелічіть кроки при вивченні музичного твору в хоровому виконанні.
2. Для якої цілі важливо створювати ладотональний настрій для хору?
3. Яким чином керівник хору знайомить учасників колективу із музичним твором, відповідно до методики хорового виконавства?
4. Як відбувається розташування співаків на сцені під час концертних виступів?
5. Створіть прикладні схеми, що ілюструють розміщення співаків на сцені під час виступу.

Нарис третій.

Формування репертуару хору. Принципи добору репертуару.

Завдання, пов'язані з вибором вокально-хорового репертуару, завжди є важливими і вимагають постійної уваги керівника-диригента. Прийняття рішень у цьому питанні може бути важким завданням як для молодого хормейстера, так і для досвідченого професіонала з багаторічним досвідом роботи. Складності пов'язані, перш за все, з необхідністю точного розуміння внутрішньої природи виконавської концепції кожного музичного твору і засобів її передачі.

У практиці можуть виникати помилки у виборі репертуару, які впливають на вокальний та хоровий розвиток дітей, а також на їхній музичний і духовний розвиток. Ці помилки можуть виявлятися в таких аспектах, як детонування, посилення, "відкритий" або сиплий звук, обмежений обсяг і поверхневий характер дихання, недостатній розвиток апарату артикуляції та музичного слуху, а також незрозуміння образно-сміслового вмісту музичних творів.

Репертуар у контексті хорового мистецтва представляє собою сукупність вокально-хорових творів, які вивчаються під час занять і виконуються під час концертів. Він відіграє не лише роль інструменту для формування обов'язкових вокальних та хорових знань, навичок та умінь, необхідних для виконання музичних творів у хоровому виконанні. Репертуар є також важливим засобом виховання духовності учнів і сприяє розвитку їх особистості.

Репертуар визначає напрямки музично-хорового розвитку дитини в повному обсязі і впливає на всю навчально-виховну роботу. Він допомагає виявити та впровадити найефективніші послідовні методи в роботі з хоровим колективом, сприяючи розвитку музичних талантів та формуванню художнього смаку у молодого покоління.

При виборі репертуару для дитячого хору, керівник повинен враховувати наступні важливі принципи:

- Репертуар має сприяти зміцненню життєвої сили дітей та підтримувати їхню віру, надію і любов до життя. Це означає, що музичні твори

обираються таким чином, щоб вони надихали, піднімали настрій та сприяли психологічному та емоційному розвитку дітей.

- Репертуар має бути справжньою школою музики, де музичне виховання є ключовим аспектом. Він має передавати різноманітні жанри, стилі та техніки виконання, розширюючи музичні знання та навички дітей.

Ці принципи допомагають визначити репертуар, який не лише допомагає розвивати хорові навички, але і сприяє гармонійному розвитку особистості дитини через музичне мистецтво.

Дотримання цієї установки дозволяє створити передумови для вирішення важливого завдання, що стоїть перед сучасною освітою. Це завдання включає в себе наступні аспекти:

- Духовний розвиток дитини, заснований на засвоєнні моральних і духовних цінностей. Освіта повинна сприяти формуванню в дитині моральних якостей, допомагати їй розвивати внутрішній світ, віру та духовну глибину.
- Збереження цілісності та недоторканості світу дитинства, що дозволяє дитині насолоджуватися її безтурботністю та радістю, а також підготувати її до переходу у світ дорослості. Важливо забезпечити плавний перехід дитини від світу дитинства до повнолітнього життя, від особистої природи до соціального середовища і культури.

У додаток до цього, важливо дотримуватися принципів формування вокально-хорового репертуару, які ґрунтуються на дидактичних принципах, меті і завданнях вокально-хорової освіти для школярів. Ці принципи визначають правила і настанови щодо вибору вокально-хорових композицій для дитячого хору, і вони розробляються провідними фахівцями в цій галузі. До цих принципів слід включити:

- художня значущість та якість поетичного тексту, а також відповідність музичного матеріалу є основними критеріями вибору репертуару. Ці критерії визначають, наскільки музична композиція сприяє розвитку дитячої музичності та вихованню хорового колективу,

- досяжність тексту та музики грає важливу роль у виборі репертуару. Матеріал повинен бути зрозумілим і доступним для хорового колективу, щоб учасники могли вивчати і виконувати його з легкістю,
- складнощі в музичних творах можуть виникати на вокально-технічному та художньому рівнях. Необхідно враховувати обидва аспекти, оцінюючи складність виконання та інтерпретації композицій,
- вибір репертуару повинен враховувати послідовність розвитку голосового та музичного потенціалу дітей. Тобто, твори мають створювати передумови для подальшого музичного росту,
- репертуар має бути перспективним і сприяти розвитку необхідних навичок та знань для подальшого виконавського росту колективу,
- складність творів має бути збалансованою, враховуючи можливості та рівень підготовки хору. Репертуар повинен включати як більш складні, так і менш складні композиції,
- різноманітність репертуару дозволяє розширити музичний досвід учасників хору, ознайомити їх з різними музичними стилями та жанрами,
- врахування психофізіологічних особливостей та вікових переваг дітей допомагає вибрати такий репертуар, який відповідає їхнім можливостям та інтересам,
- постійне оновлення репертуару дозволяє збагачувати музичний досвід хорового колективу та підтримувати інтерес учасників до музики,

Важливо надавати хоровим колективам можливість вивчати і виконувати відомі зразки музики легкого жанру нарівні з творами серйозної музики. Цей підхід має актуальне значення, оскільки думка вчених у галузі музикознавства підтримується твердженням про те, що повноцінне мистецтво незалежно від модних тенденцій і триває століттями. Великі музичні твори не втрачають своєї актуальності та здатні передавати духовний світ людства на протязі віків, не демонструючи ознак старіння. Музика легкого жанру, подібно до серйозної музики, може виступати як важливий інструмент в розвитку музичної культури

та сприяти збереженню та передачі музичних цінностей від покоління до покоління. Таким чином, включення репертуару легкого жанру у практику хорового виконавства підтримує розмаїтість і багатство музичного досвіду, сприяє вихованню хорових колективів та підтримує музичну спадщину віків.

Питання і завдання.

1. Яке принципове правило має керівник дитячого хору дотримуватися при обиранні репертуару?
2. Які умови слід створити для відповіді на головне правило вибору репертуару?
3. Які ключові фактори визначають формування вокально-хорового репертуару?
4. Який вислів, що зазначається музикознавцями, залишається актуальним у контексті мистецтва?

Нарис четвертий.

Методика розучування хорового твору.

Опрацювання хорового твору для концертного виступу представляє собою складний і різноманітний процес, що включає в себе осмислення музичного образу хорового твору, освоєння вокальних і хорових навичок, розвиток музичних здібностей та художньо-образного мислення учнів. Керівник-хормейстер, працюючи над досягненням високого виконавського рівня у виконанні хорових творів, водночас спрямовує свою увагу на виховання естетичних смаків, почуттів і оцінок у дітей. Він сприяє розвитку емоційної чутливості та здатності до глибокого естетичного сприйняття музичного твору.

Спільне виконання хорових композицій об'єднує дітей, навчаючи їх працювати разом у колективі та спільно створювати музичний образ. Цей процес сприяє формуванню гуртових навичок і співтворчості, а також спонукає учнів спільно переживати зміст пісні. Колективне виконання хорових творів допомагає об'єднати учнів незалежно від їх загального рівня розвитку та музичної підготовки і залучити навіть тих дітей, які можуть відчувати неувіреність у собі.

З початку навчання важливо навчити учнів співати красиво та виразно, оскільки основна мета вивчення музичних творів - це отримання естетичного задоволення.

Першою складовою вокального виховання є наслідувальний спів, який полягає у тому, що хормейстер самостійно виконує твір з виразністю і яскравістю, намагаючись передати відповідний емоційний відтінок, а також створити бажання у дітей розучити цей твір. Керівник повинен виконувати спів просто і неголосно, а стиль співу має бути адаптованим до дитячих голосів, наближений до їхнього співу.

Під час вивчення музичного твору важливо дотримуватися наступних етапів і принципів:

- Підготовка до слухання твору: На цьому етапі учні мають ознайомитися з загальними характеристиками твору, такими як назва, композитор, жанр

тощо. Це допомагає підготувати учнів до майбутнього слухання і створює контекст для сприйняття музики.

- Перцепція твору: На цьому етапі учні слухають твір в уважному і спокійному стані, сприймаючи його музичні якості і емоційний вміст.
- Первісна бесіда про твір: Після слухання учитель спілкується з учнями про їхні враження від твору, запитує про основні моменти, які вони помітили, і сприяє виявленню їхніх власних думок і емоцій.
- Розучування твору: На цьому етапі учні вивчають музичний матеріал твору, включаючи ноти, ритміку, динаміку, інтонування та інші музичні елементи.
- Поширений розгляд: Учні розглядають твір з різних точок зору, аналізуючи його структуру, гармонію, мелодію та інші аспекти. Вони можуть вивчати історичний контекст твору або порівнювати його з іншими музичними творами.
- Ґрунтовне відпрацювання: На цьому етапі учні працюють над вдосконаленням свого виконання твору, вдосконалюючи техніку і виразність. Вони можуть виконувати твір на репетиціях і концертах, щоб закріпити свої навички.

Для кожного етапу вивчення музичного твору існують конкретні завдання і відповідні методичні прийоми. Робота з дітьми вимагає різноманітності методів та підходів. Під час розучування музичного твору можуть виникати різні труднощі, зокрема, пов'язані з відтворенням ритмічного та звуковисотного малюнку мелодії.

Методика вивчення музичного твору в молодших класах має свої особливості через нерозвинутість музичних здібностей та голосового апарату дітей, а також їхню невміння співати. Окрім навчальних завдань, таких як правильне дихання, формування і підтримання співацького звуку та розвиток музичних здібностей, викладач також стикається з виховними завданнями.

На виховному рівні важливо створювати чуттєвий відгук на музичний твір, спонукати учнів до розвитку естетичного ставлення до нього та поглиблювати

їхній інтерес до співу і музичного мистецтва загалом. Метою такого виховання є формування музичної чутливості та підтримка позитивного ставлення до музики.

Таким чином, методика вивчення музичного твору у молодших класах включає в себе навчальні і виховні аспекти, спрямовані на розвиток музичних навичок та формування естетичного ставлення до музики у дітей.

Впровадження навчально-виховних задумів під час роботи над хорovým твором залежить від розуміння керівником сутності та цілей цієї роботи, а також від його особистого захоплення і сприйняття краси твору.

Існує кілька методів оволодіння музичним твором, включаючи навчання на слух, використання графічного запису, нотного запису, сольфеджіо та використання ручних знаків, які вживаються у ладовій сольмізації.

У роботі з початковим (молодшим) хором, особливо важливим є розучування пісень на слух. Для того, щоб діти змогли запам'ятати мелодію, потрібно часто і повторно виконувати її.

Вступне слово керівника також відіграє значущу роль у процесі вивчення твору. Воно може бути в формі викладу, роз'яснень, дискусії, або іншим способом, що допомагає учням краще розуміти суть і контекст твору, а також стимулює їхній інтерес та увагу до нього.

Після прослуховування музичного твору, учні разом з керівником займаються аналізом твору для розуміння і обговорення різних музичних засобів виразності, які їм доступні. Аналіз твору побудований таким чином, щоб висвітлити, як різні аспекти музичної мови (такі як темп – швидкий, помірний, повільний; динаміка – голосно, помірно голосно, тихо; характер мелодії – маршовий, наспівний, танцювальний і таке інше) сприяють передачі ідейно-художнього задуму композитора.

Наприклад, щодо "Пісні Лисички" М. Лисенка можна відзначити, що вона має світлу та життєлюбну атмосферу. Але до цього висновку діти повинні прийти під час аналізу пісні під керівництвом свого хормейстера, який ставить навідні запитання для сприяння обговоренню та розумінню твору.

Під час розучування поетичного тексту твору важливо домагатися виразного декламування, що базується на розумінні смислових зв'язків. Слова твору слід вивчати в контексті ритмічного малюнку для кращого їхнього розуміння та виконання.

Під час вивчення мелодії музичного твору часто використовують метод поетапного розучування, де мелодію вчать фразами та потім поєднують ці фрази, щоб сформувати повну мелодію. Стрімкі мелодії рекомендується спочатку вивчати у повільному темпі.

Під час навчання твору, керівник-хормейстер повинен звертати увагу на позначки структури фрази мелодії, такі як напрямок руху мелодії, ритмічний малюнок, однакові мелодичні ходи та інші аспекти. Корисно, щоб діти слухали виконання твору керівником та самостійно визначали ці позначки, що сприяє кращому розумінню і виконанню мелодії.

З перших занять, хормейстер має працювати над розвитком грамотного та виразного виконання, а також над більш повним вираженням художнього задуму. Цей підхід передбачає поступове формування у співаків умінь уважно ставитися до тексту пісні, що дозволяє їм виконувати кожен куплет з урахуванням його змісту та виражати його індивідуально. У процесі вивчення та повторення пісень, рекомендується урізноманітнювати їх виконання, включаючи спів усім хором, групами або сольо.

Необхідно враховувати, що спів без інструментального супроводу має велике значення для розвитку музичного слуху. З цією метою хормейстер повинен систематично використовувати, а капельний спів під час повторення простих для інтонування пісень та спеціальних вправ. Це сприяє розвитку музичної слухової чутливості та відповідності голосу, що є важливими аспектами у формуванні вокальних навичок дітей.

Питання і завдання.

1. Які є головні основи для навчання вокалу?
2. Як правильно структурувати аналіз музичного твору?

3. Як можна пояснити поняття "спів а сарелла"?

Нарис п'ятий.

Робота над строем в дитячому хоровому колективі. Методи роботи над інтонацією

Інтонація. Надзвичайно значущою складовою в хоровому виконанні є точність у висотному відтворенні всіх звуків, що здійснюється завдяки виробленню стійкої співочої інтонації. Якість інтонації в хоровому мистецтві обумовлена двома основними аспектами: розвитком музичного слуху у виконавців та освоєнням чітких вокально-технічних навичок. До того ж, хорова інтонація значною мірою залежить від характеру музичного матеріалу, що виконується, але переважаючим чинником, визначаючим хорову інтонацію, є музичний слух диригента хору. Слух керівника є вирішальним фактором, що впливає на спосіб співу хору, оскільки хор співає так, як він чуває його диригент.

Процес розвитку мелодичного, гармонічного та вокального слуху у молодих співаків на уроках хорового сольфеджіо та під час хорових занять включає в себе освоєння правильних вокально-технічних навичок під час співу та працює над досягненням чистоти інтонування. Цей процес є невід'ємною частиною роботи над хоровим мистецтвом.

При вивченні музичних творів важливо менше акцентувати увагу на інструментальному супроводі, навіть у випадках, коли твір виконується з музичним акомпанементом. Спів а capella, без інструментального супроводу, розглядається як вища форма хорового виконавства, де виконавці повністю покладаються на свій вокальний слух і вміння досягати інтонаційної чистоти у співі.

Низьке інтонування хору може виникнути з різних причин, і для подолання цього явища слід вживати відповідні заходи:

- Якщо теситура твору надто висока, і співаки не можуть виспівати високі ноти, може бути застосована техніка транспонування твору, тобто перенесення його в інший тон, більш доступний для виконання.
- Якщо твір виконується на швидкому темпі, і співаки не встигають точно виспівувати інтервали або вимовляти текст, рекомендується навчати твір у повільному темпі, а потім збільшувати швидкість виконання поступово.

- Якщо співакам не подобається твір і вони співають його неохоче, розглядається можливість заміни цього твору іншим, який більше відповідає їхнім музичним уподобанням.
- У творі, де багато разів повторюється один і той самий звук, точне інтонування може бути ускладненим, особливо для дітей, які швидко втомлюються. Для запобігання можливому "сповзанню" звуку, можна використовувати рухи рук та давати вказівки учасникам хору, щоб вони співали ці звуки з великою увагою до їхньої якості.
- Якщо співаки мляво артикують, це може бути усунуто за допомогою відповідних вправ, спрямованих на активізацію дикції та артикуляції.
- Якщо співаки недостатньо використовують дихання та не можуть ефективно утримувати звук, важливо роз'яснити їм, як інтенсифікувати роботу дихального апарату.
- Якщо співаки мають неправильну позу (схилені вперед, згорблені, підперті ліктями) або стоять неправильно, важливо виправити положення їхнього тулубу (корпусу).
- Якщо співаки втомлені, можна розглянути можливість відпочинку або збадьорити їх цікавою оповідкою, після чого повернутися до роботи над твором. Іноді корисно спробувати виконати твір у більш високій тональності.
- Якщо через специфіку фактури твору або неухвагу співаків втрачено високу вокальну позицію, можна спробувати проспівати твір на певний склад, що допоможе відновити високу вокальну позицію.
- Потрібно утримувати дітей зі скаргами на погане самопочуття або під час періоду загостреної мутації від співу, оскільки це може призвести до негативного впливу на інтонацію та виконання, це явище називається "детонацією".
- Диригент повинен активно проводити репетиції та концерти, мати чіткий виконавський задум та вміти чути інтонаційно складні моменти в музиці.

Це допомагає уникнути високого інтонування хору та забезпечити точність виконання.

- Для вирішення цих проблем хормейстер повинен самостійно аналізувати свої репетиції з хором, можливо, записуючи їх на відео- або аудіоапаратуру. Це допомагає виявити проблемні моменти та розробити стратегії для їх вирішення.
- Високе інтонування хору може бути спричинено декількома факторами, такими як швидкий темп твору або низька тесітура. У таких випадках співаки можуть підвищувати тон або намагатися активно виконувати технічно складні моменти. Хормейстер повинен вчасно втручатися і заспокоювати їх, співаючи твір стриманіше або в іншому темпі, якщо це необхідно.
- Контроль за диханням співаків: Деякі співаки можуть мати тенденцію до дуже енергійного дихання та надмірної опори, що може призвести до проблем з інтонацією. Хормейстер повинен нагадати хористам про важливість економії дихання та провести вправи для розвитку правильного дихання.
- Заспокоєння колективу: Особливо молодші діти можуть бути знервовані або збуджені під час виступу. У таких випадках варто заспокоїти дітей та виконувати твір у притишеному та повільному темпі.
- Регулювання гучності: Якщо діти співають форсованим звуком, необхідно зняти надто голосне звучання хору. Це можна досягнути через вправи на контроль гучності та динаміки співу.
- Вплив диригента: Диригент повинен обережно впливати на хор і уникати занадто активного темпу виконання, яскравих динамічних жестів, які можуть нервувати співаків. Диригент повинен бути спокійним та контролювати своє настрої під час репетицій, щоб не спричиняти побічних відволікань серед дітей.

Стрій і ансамбль. Хоровий спів, окрім вокальних навичок і техніки, передбачає оволодіння специфічними навичками, які є важливими для колективного виконання і включають в себе хоровий стрій і ансамбльний підхід. Існують два основних види строю в хорі: мелодичний (горизонтальний) і гармонічний (вертикальний).

Мелодичний стрій визначає точність висоти виконуваних нот і відповідає за інтонацію. Це означає, що співаки повинні співати ноти так, щоб вони були точно на визначеній висоті, що відповідає музичному запису. Порушення мелодичного строю може призвести до розходження в інтонації і погіршити звучання хору.

Гармонічний стрій, з іншого боку, залежить від мелодичного строю кожної окремої голосової партії. Усі голоси в хорі повинні гармонійно поєднуватися, а їхні ноти мають гармоніювати одна з одною. Тут важливе відчуття ладового тяжіння, що визначає, які ноти і інтервали будуть звучати гармонійно в контексті композиції.

Виховання цих навичок в співаків допомагає забезпечити точність і гармонію в хоровому виконанні, і це є важливою частиною хорового мистецтва.

Робота над строем та ансамблем у хоровому виконанні включає в себе ряд основних методів і прийомів:

- Попередній аналіз пісні і акцентування складних місць в інтонаційному відношенні. Цей етап передбачає ретельний розгляд композиції для визначення точних моментів, де можуть виникнути інтонаційні труднощі. Зазвичай це включає у себе роботу над окремими фразами та мелодійними відрізками, які вимагають особливої уваги.
- Поєднання особистих і групових методів. У процесі репетиції важливо забезпечити взаємодію між індивідуальними вокалістами та різними групами співаків у хорі. Це допомагає досягти більшої узгодженості в виконанні.

- Спів закритим ротом. Цей метод, який акцентує увагу на інтонації, не рекомендується використовувати з молодшими учнями, оскільки він може призвести до утомлення голосу.
- Спів у середньому темпі і динаміці. Виконання композиції у комфортних умовах дозволяє співакам краще контролювати свій вокальний апарат і досягати точності в інтонації.
- Метод транспонування. Цей підхід передбачає перенесення складних інтонаційних місць в пісні до більш зручної теситури, що сприяє більш точному виконанню.
- Спів без супроводу - *a capella*. Цей метод передбачає виконання пісні без супроводу інструментів, що вимагає від співаків особливої уваги до інтонації та гармонії між голосами.
- Спів по нотах. Цей метод передбачає точне виконання музичного запису, що забезпечує високу точність в інтонації та ритмі.

Ансамбль у хоровому виконанні є важливою складовою, і його звучання може бути різноманітним залежно від різних аспектів та методів роботи з ним. Частковий ансамбль - це явище, коли голоси у кожній голосовій партії зливаються, створюючи єдиний звук.

Для досягнення часткового ансамблю потрібна ретельна робота над голосовою інтонацією та голосовим контролем. Ансамбль може мати різні аспекти, такі як ритмічний, темповий, динамічний, інтонаційний, тембровий, художній і виконавський. Ці аспекти розвиваються через тривалу практику на окремих простих вправах. Наприклад, ритмічний ансамбль вимагає точного виконання ритмів, темповий - контролю над темпом, динамічний - зміни гучності і т. д.

Рівновага голосів і звучання голосових партій є важливою для ансамбля. Для досягнення цієї рівноваги використовуються технічні прийоми, пов'язані з методами роботи над строем. Для узгодженого виконання музичного тексту всіма співаками важливий чіткий і ясний диригентський жест керівника. Це сприяє забезпеченню спільного ритму та координації серед співаків.

Складність ритмічного ансамблю може включати в себе виконання складних ритмів, таких як пунктирний ритм та синкопи. Для успішного виконання таких ритмів часто використовується спочатку повільне виконання запису ритмічного малюнка, що дозволяє співакам краще оволодіти цими складними ритмами.

Узагальнюючи, ансамбль у хоровому виконанні вимагає від співаків інтенсивної практики та розвитку різних аспектів музичної майстерності, включаючи інтонацію, ритм, динаміку, тембр, а також спільну координацію та рівновагу між голосовими партіями.

Складність в хоровому співі може виникнути при затактових вступах, що вимагають особливої уваги та навичок від співаків. Забезпечення рівноваги в звучанні хору, зокрема, вимагає таких елементів:

- Однакове формування голосних звуків - це означає, що всі співаки повинні виробити спільний стиль артикуляції та вимови голосних звуків, щоб досягти єдності в звучанні.
- Округлене звучання верхніх голосів - для досягнення вищого рівня виконавської майстерності співаки повинні розвивати техніку, яка забезпечить округлення та гармонію у високих голосах.
- Більш легке та світле звучання нижніх голосів - низькі голоси повинні звучати менш важко і більш прозоро, щоб створити баланс у хоровому звучанні.

Поза тим, рельєфний спів і гнучке співоче нюансування є необхідними умовами для створення виразного хорового ансамблю. Розвиток навичок ансамблевого співу в учнів вимагає систематичної практики та свідомого ставлення до навчання протягом всієї вокально-хорової роботи. Ці навички є важливими для досягнення високого рівня виконавської майстерності в хоровому мистецтві.

Питання і завдання.

1. Що означає термін "інтонація"?

2. Як можна використовувати поправні інтонації під час розповіді про невеликий вірш, який ви вивчили напам'ять?
3. Як створити невелику мелодичну фразу для першої строфи вивченого вірша?
4. Написати реферат на тему "Мовна та музична інтонація".

Нарис шостий.

Вокально-хорові вправи для дітей. Мета та завдання вокально-хорових вправ.

Молодший хор характеризується обмеженим голосовим діапазоном, який охоплює першу октаву (ре - мі-бемоль) другої октави. У цьому віці голосовий тембр ще не є виразною рисою і важко визначається на слух. Яскраво виражені сопрано та альти є рідкістю. Таким чином, на самому початку навчання розділення дітей на хорові партії є недоцільним. Основним завданням на цьому етапі є досягнення унісонного звучання хору, коли всі співаки виконують одну і ту ж музичну лінію.

Робота з молодшим хором вимагає особливої уваги і методичної ретельності, оскільки на цьому етапі формується музична основа для подальшого розвитку дітей у хоровому мистецтві.

Досягнення унісонного звучання в хорі вимагає вивчення специфічних диригентських жестів і відповідної реакції дітей на них. Диригент вказує на такі аспекти, як увага (для узгодженого співзвучання), дихання (для підтримання правильного ритму і фразування), вступи (для синхронного початку співу), зняття (для закінчення фрази), фермата (для виразного зупинки звучання), піано (тихіше виконання), форте (гучніше виконання), крещендо (збільшення гучності) та димінуендо (зменшення гучності).

Окрема увага відводиться правильному диханню. Діти вчаться дихати короткими і широкими подихами, узгоджуючи їх із фразами в музичних композиціях. Правильне дихання допомагає контролювати гучність і фразування при співі.

Заняття розпочинаються з розспівування, а потім переходять до вправ з хорового сольфеджіо. Діти вчаться розпізнавати музичні ноти та розуміти їхнє значення в музичних творах. Це допомагає розвивати музичний слух і навички читання нот.

Діти розучують різні музичні твори, які можуть бути представлені на дошці або в роздрукованому вигляді у посібниках. У навчанні можуть використовуватися прийоми релятивних ручних знаків, щоб спростити і уникнути набавних музичних знаків з багатьма альтераціями. Вивчення творів може розпочинатися з голосу (по слуху), а потім поступово переходити до роботи з нотами.

Робота з молодшим хором вимагає терпіння та наукового підходу, але цей етап є важливим для створення міцної музичної основи та розвитку хорових навичок у дітей.

Спів мелодій по нотах приносить ряд важливих користей. По-перше, цей підхід допомагає дітям розвивати навички співу відповідно до музичних нотацій, що створює міцну основу для подальшого музичного розвитку. По-друге, спів по нотах спричиняє психологічну перебудову, оскільки діти починають сприймати процес співу як цікавий і менш важкий завдання.

У молодших класах діти мають обмежену здатність до тривалої концентрації та швидко втомлюються. Тому для підтримки їхньої уваги і активності в процесі навчання слід використовувати різні методичні прийоми та ігрові елементи. Поступово ускладнювати завдання та виводити їх на наростаючому рівні складності допомагає підтримувати інтерес та активність дітей протягом занять.

Диференціація якостей звучання голосу та елементів музичної виразності, а також індивідуальний підхід до вокального виконання базується на використанні різних аспектів інтелектуальної активності співаків. Навіть формування фонічного образу звуку до того, як він буде втілений голосом, є складним психологічним процесом, що включає в себе аналіз, узагальнення, увагу, роботу м'язової пам'яті та інші аспекти.

Для успішної реалізації цього підходу до розвитку голосу дітей необхідно, щоб хормейстери мали глибоке розуміння голосових можливостей дітей на різних етапах їхнього росту, починаючи від моменту народження і до настання

періоду мутаційного зміни голосу. Важливо також мати чітке уявлення про завдання вокальної роботи, що відповідають кожному етапу навчання.

Для формування вокально-хорових навичок належним чином важливим фактором є обдуманий вибір репертуару, який має здійснюватися заздалегідь керівником хору. Від цього вибору в значній мірі залежить, яким чином діти будуть співати і які навички вони відточують.

Підбір репертуару вимагає ретельного розгляду, оскільки від нього залежать наступні аспекти:

- Виховний характер: Репертуар повинен передавати важливі моральні та етичні цінності.
- Високохудожність: Музичні твори мають бути художньо цінними та мелодійними.
- Відповідність віку і розумінню дітей: Вибрані композиції мають відповідати психологічному та інтелектуальному рівню аудиторії.
- Відповідність можливостям виконавського колективу: Репертуар має враховувати рівень підготовки та здібностей хору.
- Різноманітність за характером та змістом: Репертуар повинен охоплювати різноманітні стилі, жанри та теми.
- Поступове ускладнення: Деякі твори повинні містити складні музичні елементи, що ставлять перед хором завдання для здобуття нових навичок або закріплення вже наявних. Це обирається з метою забезпечення якісного вокального навчання та розвитку хорового виконання.

Необхідно обирати музичні твори для дітей з урахуванням їхнього рівня підготовки та можливостей. Занадто складні та потужні композиції не є найкращим вибором для дітей, оскільки можуть викликати труднощі та вплинути на їхню продуктивність та інтерес до музики. Це також може викликати стомлення та втрату мотивації, що негативно відобразиться на їхньому ставленні до хорової роботи.

У деяких випадках навіть може спостерігатися відчуження від хорового співу загалом, особливо у дітей з особливим характером. Тому важливо враховувати індивідуальні особливості кожної дитини при виборі репертуару.

Проте слід зауважити, що складні твори також мають своє місце в репертуарі. Вони можуть бути вибрані з обережністю та з урахуванням можливостей дітей. Такі твори можуть сприяти професійному росту і розвитку хорової групи, якщо вони відбираються та вивчаються з урахуванням майбутньої роботи та підходять за рівнем складності.

У той же час необхідно обмежувати кількість легких творів у репертуарі, оскільки вони можуть не сприяти професійному росту та розвитку хору. Важливо збалансувати репертуар таким чином, щоб він був привабливим для хористів та стимулював їх до якісної роботи. На відміну від цього, надмірна кількість легких творів також не є оптимальним варіантом, оскільки вона не стимулює професійний ріст та розвиток хорового колективу. Балансування репертуару, яке включає в себе як складні, так і легкі композиції, дозволяє досягти оптимального розвитку та мотивації учасників хору.

При виборі репертуару важливо також враховувати виховний характер творів, їхню високохудожність та зміст, щоб підтримувати цінності та формувати художній розвиток дітей через музику та спів.

В системі хорового навчання вокально-хорові вправи відіграють важливу роль і спрямовані на формування співацьких навичок та розвиток дитячого голосу. Ці вправи можна класифікувати в дві провідні категорії, кожна з яких має свої особливості та цілі.

Перша категорія вправ включає в себе ті, які застосовуються незалежно від конкретного музичного твору. Метою цих вправ є розвиток послідовного володіння засобами вокально-хорової виразності та досягнення вищого рівня художнього виконання. Вони сприяють вдосконаленню техніки співу та виразності в голосі хористів.

В другу категорію вправ входять ті, що спрямовані на подолання конкретних труднощів, які виникають під час розучування конкретного

музичного твору. Ці вправи вирішують більш вузькі завдання та не піддаються такій же систематизації та логічному впорядкуванню, як вправи першої категорії.

Обидві категорії вправ важливі для розвитку хорового співу та підвищення якості виконання музичних творів, і вони використовуються в хоровому навчанні з метою досягнення високого рівня майстерності та виразності.

У процесі хорового навчання важливо враховувати, що вправи мають спонукати співаків до свідомого та відповідального ставлення до них. Однією з ключових умов ефективності вправ є поступове ускладнення навчальних завдань, які вимагають від дітей певних зусиль. Систематичне підвищення складності вправ сприяє збереженню зацікавленості та уваги дітей під час занять і розвиває їхню вміння подолати вокально-хорові труднощі.

Для проведення вправ можна використовувати різноманітний музичний матеріал, такий як нескладні поспівки, забавлянки, а також мелодії з репертуару, який вивчається на даний момент. Такий підхід дозволяє інтегрувати вправи у хоровий процес, зробити їх більш доступними та цікавими для дітей.

Усі вправи повинні бути впроваджені в уроки з врахуванням послідовності, систематичності та доступності для дітей, що сприяє ефективному навчанню та розвитку їхніх музичних навичок.

Деякі прийоми диференційованого навчання співу. На уроках хорового співу диригент виставляє перед собою два важливі завдання, які взаємодіють між собою: сприяти розвитку хорового колективу та встановлювати в нього єдині вимоги щодо художнього та технічного виконання, а також допомагати кожному учневі вдосконалити свій співацький голос. З цієї причини для успішної вокальної освіти колективу важливо керуватися принципом індивідуального підходу до кожного учня.

Принцип індивідуального підходу може виявлятися у різних формах, таких як періодичне аудіювання учнів для оцінки стану їхніх співацьких голосів і динаміки їхнього розвитку. Це проводиться на вже вивченому музичному матеріалі, що добре знайомому в класі. Також використовуються персональні

завдання для учнів, які можуть бути пасивними учасниками співу або мають проблеми з концентрацією. Завдання можуть включати в себе такі дії, як прослуховування мелодії пісні у виконанні вчителя та "малювання" напрямку її руху в повітрі, визначення ритму пісні та його виконання у розумінні, а також порівняння закінчень двох фраз пісні та встановлення, яка з них закінчується на короткому, а яка на довгому звуці.

У більшості хорових колективів можна виявити дітей, які мають проблеми із співом у фальшивому голосі. Для вирішення цієї проблеми, хормейстеру важливо спочатку визначити причини, що призводять до невірної інтонації, враховуючи музично-слухові та голосові особливості кожного учня. Фальшивий спів може виникати з-за слабо розвинутого музичного слуху, недостатньої координації між слухом та голосом та інших факторів. Проте варто відзначити, що інтонація може покращуватися з часом в процесі музичної діяльності.

Для корекції проблеми фальшивого співу у дітей можуть використовуватися такі методи:

- Спеціальні співацькі завдання, які враховують примарну зону (наприклад, імітування співу птаха, який виконується керівником, та надання йому нової інтонації).
- Створення ситуацій, де діти, які мають проблеми із співом, активно слухають музику.
- Використання методів атаки звуків верхнього регістру (наприклад, імітація звуку зозулі, маленької синички або мишки) для того, щоб уникнути перенесення низького розмовного голосу у високий регістр та підготувати голосовий апарат до співу.
- Виконання мелодії пісні на окремі склади "лю" та "мо" з закритим ротом, тихо та уривчасто, а потім із словами.

Ці методи сприяють усуненню фальшивого співу та поліпшенню вокальних навичок у дітей.

Корекція інтонації у дітей, які співають фальшиво, вимагає послідовного підходу та систематичної роботи. Процес розвитку вокальних навичок включає кілька етапів, спрямованих на усунення проблем із співом.

На першому етапі надається підготовка для оволодіння співацькими техніками, такими як легато (плавне з'єднання звуків), м'яка атака (початок виконання ноти без раптового натиску) та вільна артикуляція (чітке та виразне вимовляння слів під час співу).

Другий етап передбачає диференційоване навчання в групах, де діти з проблемами інтонації працюють разом з тими, які мають гарну інтонацію. На цьому етапі діти, які співають фальшиво, слухають уважно та відтворюють чистий та виразний спів своїх товаришів. Поступово вони підключаються до співу та імітують інтонацію дітей, які вже володіють цими навичками.

У заключному етапі всі члени хору працюють над виконанням пісні на різних рівнях. Перший куплет виконується керівником вголос, а всі діти виконують його про себе, активно артикулюючи слова. Потім діти, які добре інтонують, співають уголос, а інші виконують про себе. Наприкінці всі члени хору співають куплет на одному складі, наприклад, "лю", що сприяє поліпшенню інтонації та співгармонії в колективі.

Цей систематичний підхід допомагає усунути проблеми із фальшивим співом та покращити вокальні навички у дітей.

Систематичне розташування дітей, які мають труднощі з фальшивим співом, поруч із тими, хто інтонує чисто, є одним із ефективних підходів у вокально-хоровій роботі. Цей підхід сприяє поліпшенню співочих навичок цих дітей. Коли вони оточені іншими співаками, які мають досвід інтонування, вони можуть слухати та намагатися імітувати правильну інтонацію.

Додатково, використання графічних зображень мелодії пісні та включення елементів рухів допомагають зрозуміти та відчувати музичну структуру та виразність композиції. Це допомагає зробити навчання більш доступним та ефективним для дітей.

Відтак, вокально-хорова робота залишається одним із провідних напрямків у процесі вивчення мистецтва співу для учнів. Головним результатом цієї діяльності є отримання повноцінної естетичної насолоди від виконання музичних творів як для учасників, так і для слухачів.

Питання і завдання.

1. Які цілі має перед собою молодший хор?
2. Які можливі завдання для учнів із фальшивим співом?
3. Які методи використовуються під час індивідуальної роботи з дітьми?

Нарис сьомий.
Хорове сольфеджіо.

У хорових студіях і на хорових відділеннях музичних шкіл відводиться важливе місце для вивчення сольфеджіо. Ця дисципліна передбачає розвиток різних аспектів музичного слуху, включаючи мелодичний, гармонічний слух та ритмічне чуття.

У масовій хоровій практиці вживається поняття "хорове сольфеджіо", але воно є умовним. Під цією назвою розуміється система вправ, які використовуються під час занять з хором з метою розвитку музичного слуху та музичної пам'яті учнів. Ця система спрямована на підвищення рівня музичної грамотності та покращення виконавських навичок всього хорового колективу.

На кожному занятті керівник хору відводить значний час, а саме 10-15 хвилин, для проведення вправ з хорового сольфеджіо. Важливо наголосити, що хорове сольфеджіо має стати обов'язковою складовою частиною кожного заняття хору. З таким підходом, виконання багатоголосих музичних творів не стане надто складною задачею для хору, оскільки вони матимуть відповідну підготовку та навички завдяки регулярним заняттям з хорового сольфеджіо.

Більшість вправ, що включаються до програми хорового сольфеджіо, виконують подвійну функцію: з одного боку, вони сприяють підвищенню рівня музичної грамотності учасників хору та налаштовують їх музичний слух, а з іншого боку, вони послужать як рельєфний матеріал для практичних вправ з співу, з якого розпочинаються заняття в будь-якому хоровому колективі. Окрім фахових вправ, було б доцільно поступово та систематично використовувати хорові партитури на заняттях.

Якщо спів по нотах спочатку має пасивний характер, наприклад, вивчення мелодії за допомогою фортепіано, то сам процес співу, за умови правильної організації, матиме значний вплив на музичний розвиток учасників хору.

Діти молодшого віку мають обмежену здатність до тривалого концентрування та швидко втомлюються, тому рекомендується проводити

заняття хорového співу тривалістю близько однієї години, але з більшою частотою, наприклад, кілька разів на тиждень. В плануванні хорових занять важливо визначити кількість занять на кожний місяць, враховуючи канікули і святкові періоди.

Для забезпечення ефективної роботи з дітьми важливо знайти спосіб цікавого та змістовного викладу різних вправ та поєднати колективні та індивідуальні методи роботи. Під час перших занять з хорového сольфеджіо діти навчаються розрізняти високі та низькі звуки. Керівник хору може запропонувати їм прослухати та запам'ятати дві коротенькі мелодії у високому та низькому регістрах: "Мелодія тигра" та "Мелодія дзвоників". Після того, як діти освоюють розрізнення між високими та низькими звуками, вводиться "мелодія білочки (їжачка)", яка є характерною для середнього регістру.

Під час вивчення "Мелодії тигра", діти виконують рух рукою, який спрямований донизу. У випадку "Мелодії дзвоників" рука піднімається вгору, а при виконанні "Мелодії білочки (їжачка)" рука зупиняється на рівні грудей або обличчя. Ці рухи рукою допомагають дітям визначати поняття "вище", "нижче", "ще вище" та "ще нижче".

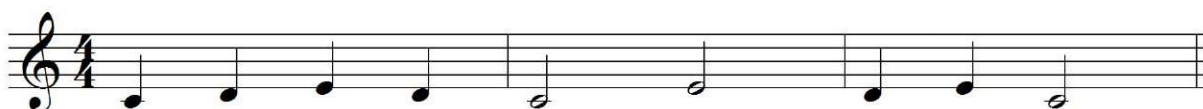
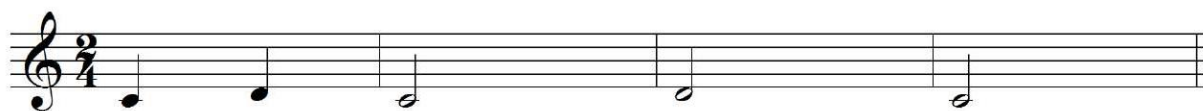
Вправу можна ускладнювати поступово. Рухи рук також корисні при вивченні елементів стрибків та рухових дій. Поступово керівник хору переходить до навчання за шкалою звуків та використовує концепцію "сходинок", яка допомагає дітям розуміти, що кожен наступний звук є вищим за попередній.

Керівник хору співає послідовність звуків основного звукоряду, а учні повторюють за ним та легко запам'ятовують назви цих звуків.

На цьому етапі важливо уникати фіксації нотних назв і замість цього виконувати сольфеджіо, виходячи з вказаної вихідної ноти. Ці прості вправи є перехідним етапом для розвитку навичок "співу за рукою".

У цьому контексті, нотним станом слугує ліва рука співака, тоді як вказівний палець правої руки використовується для показу розміщення нот на

"нотоносці". Учні повторюють рухи хормейстера, вказуючи на імпровізованій "нотоносці" розташування різних звуків.

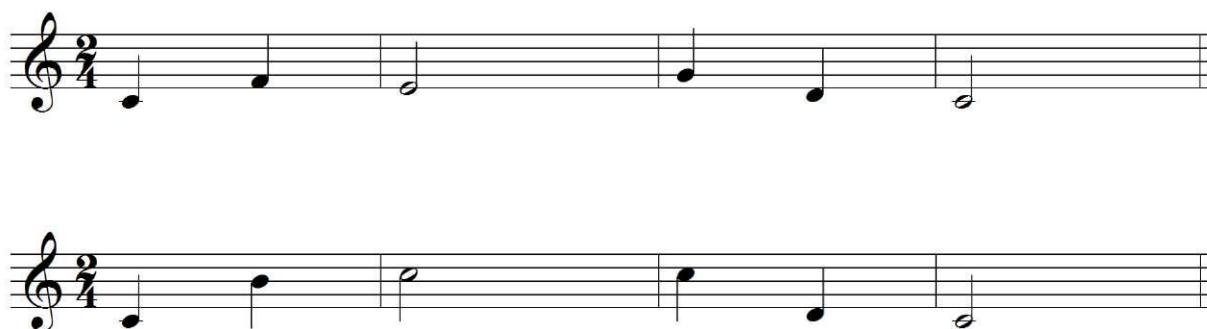


Серія вправ поступово ускладнюється протягом 10-12 занять, кожне тривалістю приблизно 10-15 хвилин, що розподіляються протягом місяця. Цей період вистачає для того, щоб учні могли вільно виконувати прості вправи "спів за рукою". Використовуючи цю методику, діти швидко освоюють навички розташування нот на нотному стані.

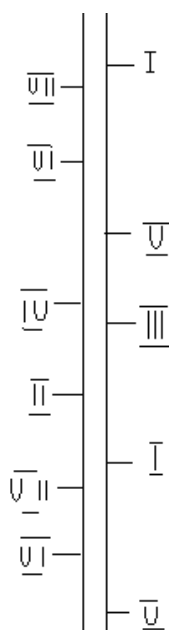
Під час занять, хормейстер відображає на дошці До-мажорний звукоряд і виконує його візуально або за допомогою палички-вказівки, показуючи кожен звук звукоряду. Поступово диригент введе учнів у поняття тривалостей нот, таких як четвертні, половинні і цілі ноти. Крім того, за допомогою "співу за рукою" діти можуть ознайомитися з двоголосним музикою та різними інтервалами.

Наступним етапом у процесі навчання музичної грамоти дітей є освоєння понять стосовно стійких та нестійких звуків. Хормейстер виконує на фортепіано (попередньо налаштувавши хор на певну тональність) послідовність стійких звуків, а потім нестійких, і, нарешті, перехід від нестійких звуків до стійких (демонструючи процес розв'язання нестійких звуків у стійкі). Цікавим елементом цього процесу є використання невеликих музичних фраз з включенням слів, які пояснюють правила перетворення нестійких звуків у стійкі.

Можливі наступні вправи:



Продовжуючи процес навчання, вправи ускладнюються шляхом введення послідовних пар нестійких звуків. Після досягнення учнями вільного інтонування щаблів, подальші вправи можна проводити, використовуючи болгарську методику "Стовбиця" вигадану Б. Тричковим.



Спочатку, перед переходом до виконання вправ у мажорних тональностях з ключовими знаками, необхідно пояснити дітям поняття тону і півтона та навчити їх розрізняти ці звукові відстані на слух.

Для навчання розрізнення тону і півтона можна провести такі вправи, використовуючи склади "мо", "лю", "ду".

Спочатку ці вправи виконуються як вокальне розспівування, а потім діти спрямовують свою увагу на інтервальні відстані між ступенями, такі як тон, тон, півтон і так далі.



Поєднання виконання вправ за методикою "Стовбиця", співу "за рукою" та співу по нотах є досить ефективним підходом у музичному навчанні. Ця методика створює систематичну та послідовну основу для розвитку музичних навичок учнів та плавного переходу від простого співу до більш складних виконань.

Під час виконання вправ за методикою "Стовбиця", учні вивчають основні шаблі мажорного ладу та їхні відмінності, використовуючи власні руки як інструмент для відображення висоти і характеру кожного шабля. Ця практика допомагає учням краще усвідомити музичні концепції та навчитися розрізняти звуки за їхніми характеристиками.

Чергування співу "за Стовбицею", де учні співають за певними шаблями музичного ладу, із співом "по руках", де рухи рук вказують на позицію тих самих шаблів, а також співом по нотах, є важливою частиною процесу музичного розвитку. Це дозволяє учням поступово засвоювати теоретичні та практичні аспекти музики, розширюючи їхні знання та навички.

Загалом, цей метод дозволяє створити цілісний підхід до музичного навчання, роблячи його більш доступним та зрозумілим для учнів, а також підготовлює їх до подальших більш складних завдань у сфері музики.

Визначення ступенів в музичних практиках, особливо в музичній сольфеджіо, використовується для репрезентації інтервалів та їхньої висоти на практиці музичного виконання. Система ступенів, яку ви описали, базується на використанні кінцівок руки для ілюстрації різниці у висоті музичних звуків. Це допомагає учням краще розуміти та запам'ятовувати інтервали в музиці.

I ступінь — це кисть руки, стиснута в кулак;

II ступінь — відкрита долоня, кисть піднята догори;

III ступінь — рука повернута долонею вниз;

IV ступінь — кисть дещо опущена і вказівний палець

показує вниз;

V ступінь — долоня поставлена вертикально (великий палець вгорі);

VI ступінь — кисть опущена, всі пальці заокруглені;

VII ступінь — кисть і вказівний палець підняті вгору.

Важливою перевагою такої системи є її доступність та інтуїтивна зрозумілість. Вона робить музичну теорію більш доступною для початківців та допомагає їм легше освоювати основи сольфеджіо та музичного навчання взагалі.

Ручні знаки, використовувані у вправах на музичні ступені, відіграють важливу роль у музичній освіті і розвитку музичних навичок. Вони дозволяють співакам візуально і відчутно розрізнити різні музичні звуки та репрезентувати їх у просторі. Такий підхід створює зручну платформу для засвоєння та розуміння музичних інтервалів та ладів.

Вправи з використанням ручних знаків можуть бути особливо корисними для початківців і молодших співаків, оскільки вони допомагають зрозуміти музичну теорію на практиці. Важливо проводити ці вправи послідовно, розпочинаючи з основних музичних ступенів та поступово переходячи до більш складних концепцій.

Засвоєння мажорного ладу є важливим етапом у музичній освіті, оскільки мажорний лад є одним із найпоширеніших та основних ладів у музиці. Після цього етапу навчання розглядаються ознаки мінорного ладу, який відрізняється від мажорного за своєю звуковою природою і вираженням.

Наприклад:



Перехід від вивчення до-мажорної тональності до менш знайомої тональності ля-мінор є важливим кроком у розвитку музичних навичок дітей. Цей етап навчання вимагає від співаків усвідомлення особливостей мінорного ладу, відмінностей від мажорного та розуміння структури мінорного звукоряду.

Вправи, спрямовані на вивчення ля-мінорної тональності, можуть включати співання інтервалів та нот з цієї тональності. Діригент може запитувати учнів, який із звуків є найбільш стійким і відмінним для мінорного ладу, і вони правильно вказують на "ля" як основний тон ля-мінорної тональності.

Важливим етапом в цьому процесі є пояснення відмінностей між мажорним і мінорним ладами, побудова мінорного звукоряду та вивчення позначень мінорного ладу. Передача нового матеріалу повинна поєднуватися з повторенням та закріпленням раніше вивченого. Такий підхід допомагає дітям краще розуміти і відтворювати лади.

План проведення майбутніх занять охоплює ряд важливих тем для подальшого розвитку музичних навичок учнів. Відповідно до плану, наступні заняття будуть охоплювати наступні ключові теми:

- Закріплення і засвоєння мінорного ладу (натурального): На цьому етапі діти будуть повторно вивчати та закріплювати мінорний лад, особливості його звукоряду та відмінності від мажорного ладу. Заняття також включатиме повторення вправ у мажорі для закріплення загального розуміння ладів.
- Хроматизм у натуральному мінорі (на основі ре-мінору): Учні будуть вивчати хроматичні зміни та вплив хроматизму на мінорний лад, зокрема, на прикладі ре-мінору. Вивчення гармонічного та мелодичного мінору також буде частиною цієї теми.

- Мажорні та мінорні тонічні тризвуки будь-яких тональностей: Діти ознайомляться з тризвуками, які є основними акордами мажорних і мінорних тональностей. Вони вивчатимуть, які тонічні тризвуки характерні для різних ладів.
- Тризвуки I, IV, V ступенів мажору та мінору: Заняття включатиме дослідження тризвуків, які побудовані на I, IV і V ступенях як мажорних, так і мінорних ладів. Учні вивчатимуть, які акорди є основними в різних тональностях.
- Різноманітні звукосполучення тонів і півтонів: Учні ознайомляться з різними звукосполученнями, інтервалами та півтонами, які допоможуть розширити їхні музичні знання та вміння.
- Однойменні мажор і мінор: Діти будуть вивчати однойменні мажорні і мінорні тональності і порівнювати їх особливості та характер.
- Повторення і закріплення пройденого матеріалу: Заключна частина кожного заняття буде присвячена повторенню та закріпленню вивченого матеріалу для забезпечення його кращого засвоєння учнями.

Під час порівняння мінорного ладу з мажорним, важливо спрямовувати увагу співаків на кілька ключових аспектів. По-перше, вони повинні розуміти особливості мінорної терції, яка відрізняється від терції в мажорному ладі. Важливо, щоб учні були усвідомлені цієї різниці та могли її впізнавати під час співу.

По-друге, варто звернути їхню увагу на відмінність шостого щаблю між мажорним і мінорним ладами. У мажорному ладі шостий ступінь є мажорним, тоді як у мінорному ладі він є мінорним. Учні мають розуміти цю особливість та вміти розрізняти шостий ступінь в залежності від тональності.

Відносно діапазону для співу, ре-мінор є зручною тональністю для дітей. Вони можуть легко переходити до цієї тональності з паралельного фа-мажору, оскільки ці тональності мають спільні ноти. Для кращого засвоєння паралельності між двома тональностями можна застосовувати вправи, які вже

були використані при переході з до-мажору в ля-мінор. Це допоможе учням легше розуміти та сприймати відношення між різними ладами та розвивати їх музичний слух.

Для кращого усвідомлення мінорного ладу може бути застосований релятивний метод, який допомагає учням розуміти та відчувати відмінності між різними тональностями без прямого зазначення їх назв. Давайте розглянемо цей метод на прикладі.

По-перше, на заняттях удобно налаштувати дітей в одній зі зручних для них тональностей, наприклад, в до-мініорі. Під час цього етапу назва тональності не вказується.

Далі хормейстер пропонує учням співати перший щабель, тримаючи рот закритим. Учні виконують це завдання, і потім переходять до співання третього, п'ятого, шостого, сьомого та знову першого щаблів. Важливо, щоб учні співали і відчували різницю між цими щаблями.

Після цього учні можуть співати, називаючи різні щаблі, але без зазначення конкретних нот або назв тональностей. Це допомагає їм побудувати своє розуміння мінорного ладу, навчитися розрізняти його особливості та розвивати музичний слух.

На наступному етапі навчання, керівник хору починає називати учням перший щабель відповідної тональності, в якій проводиться вправа. Він також обговорює структуру звукоряду за визначеною схемою з учнями. Після цього діти співають вправу, називаючи ноти відповідно до того, що було обговорено. Таким чином, цей метод поєднує в собі релятивну сольмізацію та абсолютне сольфеджування.

Важливо вводити вправи на підвищення і пониження VI і VII щаблів поступово, розширюючи музичний діапазон дітей поступово і дозволяючи їм засвоювати ці важливі аспекти.

По темі "Гармонічний і мелодичний мінор" робота триває постійно і включає такі елементи:

- вправи для виконання підвищених VI і VII щаблів.



- вправа на виконання збільшеної секунди між VII та VII підвищеною щаблями у гармонічному мінорі.



- Вправа для співу підвищених VI і VII щаблів мелодичного мінору у висхідному та низхідному русі.



- вправа із стрибками та з поєднанням натурального, гармонічного і мелодичного мінору.



Поступово розширюється музичний діапазон та тональне коло, що дозволяє дітям охопити більше музичних матеріалів. Важливу роль в цьому процесі може відігравати раніше згадана болгарська "Стовбиця", яка допомагає дітям розширювати їхні знання та розуміння музичних концепцій.

Завдяки рокам вивчення хорового сольфеджіо на заняттях хору, учні набудуть значний обсяг знань у галузі музичної грамоти та розвинуть свої співацькі навички.

На наступному етапі хорового сольфеджіо намічено розширення музичних можливостей учнів шляхом подолання багатоголосого співу, включаючи двоголосі та триголосі вправи. Головною метою цього етапу є поглиблення навичок інтонування окремих щаблів, а також розуміння важливості гармонічних відносин у хоровому співі.

Учні матимуть можливість виконувати вправи як у мажорних, так і в мінорних тональностях, що розширить їх розуміння музичних різновидностей. Важливим аспектом на цьому етапі є вміння вільно співати "за рукою", при цьому диригентові необхідно вправно володіти обома руками одночасно, щоб керувати різними голосами і мелодіями.

Велику увагу буде приділено вправам "За Стівбицею", де для виконання двоголосого співу за "Стівбицею" використовуються дві палички-вказівки різного кольору. Завдяки цій методиці хормейстер зможе ефективно фіксувати мелодії першого і другого голосів, що сприятиме покращенню гармонії та взаємодії хорового колективу.

Одним із провідних завдань багатоголосних вправ є систематичне закріплення навичок, які учні отримали під час виконання одноголосних вправ, та розвиток гармонічного слуху. Цей процес є невід'ємною частиною музичної освіти і дозволяє учням краще розуміти та відчувати музику.

Знання з музичної грамоти, які набуваються на заняттях хору, мають за мету сприяти осмисленню різноманітних музичних образів у творах, які вивчаються. Вони спрощують і прискорюють процес вивчення музичних композицій, а також сприяють розвитку свідомого ставлення до музики та загального музично-естетичного виховання учнів.

Засвоєння матеріалу в галузі хорового мистецтва базується на інтегрованому вивченні різноманітних предметів і дисциплін, що сприяють розвитку комплексу навичок і знань, необхідних для високопрофесійного виконання. У результаті цього підходу учні отримують більше можливостей для сприймання і розуміння музики, що відкриває перед ними нові горизонти в музичному мистецтві.

Питання і завдання.

1. Яка тривалість кожного заняття з хорового сольфеджіо?
2. Що означає термін "Стовбиця" і які характерні особливості її структури?
3. Які методи використовуються при роботі із "Стовбицею"?

Нарис восьмий.

Розвиток метро-ритмічного чуття.

Спираючись на музично-ритмічні рухи у дітей, можна виділити чотири групи виконавських навичок, які сприяють формуванню їхньої музичної компетентності:

- Здатність відтворювати метричну пульсацію музики через рухи.
- Навички дотримання фразування в музичних композиціях.
- Здатність точно відтворювати ритмічний малюнок музичних творів.
- Вміння виконувати "вільне диригування" та "пластичне інтонування", що додає виразності і вишуканості в музичний виконавський процес.

Ця послідовність формування музично-ритмічних рухів базується на системі, розробленій Е. Жак-Далькросом, і пізніше розширена ритмістами, такими як Н. Александрова, Н. Збруєва, Є. Конорова, В. Яновською. Ця система була адаптована для конкретних завдань, таких як робота з учнями I і II класів І. Кадобновою та III класом під керівництвом Г. Кравченко. Отже, розвиток навичок музично-ритмічного руху у співаків позитивно впливає на формування їхньої музикальності.

Наукові дослідження переконливо демонструють, що весь організм людини реагує на вплив музики. Восприйняття та розуміння музики здійснюються через відчуття рухами м'язів, координацію рухів, а також ритмічне дихання. Леонард Баренбойм, який досліджував музичне виховання за методикою Карла Орфа, акцентував увагу на тому, що інформація, яка міститься в музиці, сприймається через динаміку тіла, співінтонування та пантомімічний рух.

Рух є ключовим засобом розвитку різних аспектів музичності, таких як відчуття ритму, уявлення, потяг до самовираження, емоційна реакція на музику. Він впливає на формування діяльності та мислення, тренує нервово-психічні процеси, сприяє розвитку соціально-комунікативних навичок та принесенню

неперевершеної радості дітям. Таким чином, рух має важливе значення в процесі музичного виховання дітей.

Специфіку музично-ритмічних рухів, спрямованих на пластичне вираження музики, було об'єктом досліджень Л. М. Доренської. В її роботах приділяється особлива увага таким аспектам:

- Загальні особливості музично-ритмічних рухів, які включають характер, настрій та образ музичного твору. Дослідження спрямовані на встановлення спільних рис та зв'язків між рухами та музикою.
- Особливі властивості музично-ритмічних рухів, які враховують засоби виразності музики (елементи музичної мови), жанрові особливості (присутність пісенності, танцювальності, маршовості), а також вплив оркестрування (моделювання звучання музичних інструментів) на руховий вираз.

Ці дослідження спрямовані на розуміння специфіки рухів, які виражають музичні твори, і визначають важливі аспекти взаємодії музики та руху у контексті музичного виховання та виконавської мистецької практики.

Однією з головних функцій керівника хору є навчання дітей чутливо реагувати на різноманітні позначки в музичному матеріалі через пластично-ритмічне відтворення музики. При виборі музичних творів для виконання в хорі, диригент повинен враховувати кілька важливих аспектів.

По-перше, диригент має ставити перед собою завдання щодо формування високого художнього смаку у дітей. Вибір творів повинен сприяти розвитку музичної естетики та смаку серед юних виконавців.

По-друге, музичний репертуар повинен бути доступним для сприйняття дітьми різних вікових груп. Тобто диригент повинен обирати твори, які відповідають рівню розвитку та здібностям свого хору.

По-третє, виконавський матеріал повинен відрізнятися яскравістю та конкретністю. Це допомагає дітям краще сприймати і відтворювати музичний матеріал.

Крім того, репертуар керівника хору має включати твори для різних вікових груп школярів: молодших, середніх і старших. Якщо в молодших групах твори можуть бути досить простими та доступними, то для старших хорів необхідний високий рівень інструментального, ритмічного та вокального виконавства керівника для успішного виконання складних музичних творів.

Підготовка хормейстера до репетицій вимагає ретельного врахування завдань музично-ритмічного виховання дітей, які ставляться перед ним під час проведення хорових занять. Основними аспектами, на які слід звертати увагу під час підготовки, є наступні:

- Розвиток навичок сприймання метро-ритму: Цей аспект передбачає формування у дітей здатності сприймати і розуміти ритмічну структуру музичних композицій, відчувати та утримувати метр музики.
- Ритмічне виконання рухів під музику та уміння їх інтегрувати: Важливим є навчити дітей виконувати рухи таким чином, щоб вони гармонійно вписувалися у ритмічну структуру музичного твору.
- Вправність узгоджувати характер руху з характером музики: Діти повинні навчитися адаптувати свої рухи до настрою і характеру музичних композицій, передаючи відповідні емоції та вираз.
- Розвиток уяви і художньо-творчих здібностей: Важливо стимулювати у дітей уяву і творчий потенціал, сприяючи їхній здатності власноруч створювати музично-ритмічні образи.
- Підвищення зацікавленості учнів до музики та розвиток уміння емоційно сприймати її: Це передбачає створення такого музичного середовища, яке б спонукало дітей відчувати і виражати емоції через музику.
- Розширення музичного світогляду дітей: Важливо розглядати музику як невід'ємну частину культурного спадку та навчати дітей розуміти та оцінювати різноманітні стилі та жанри музики.

Хормейстер має велику відповідальність у формуванні музичної освіти дітей і повинен навчати їх розрізняти основні елементи музичної мови та виражати їх за допомогою рухів. Цей процес може відбуватися на будь-якому етапі хорових занять, включаючи вправи та пластичні етюди.

Наприклад, можна використовувати рухи руки для пояснення диригентського жесту, де розмір музичного такту відповідає колісковому русі. Наприклад, у пісні "Коліскова" В. Мельйо у метрі 6/8 рухи руки відповідають руху коліски на хвилях. У українській народній колісковій "Котику сіренький" рухи можуть імітувати гладіння сірого кошеняти, яке засинає. В багатьох народних піснях рухи можуть відтворювати коливання коліски.

В інсценізації пісень рухи виконавців підкреслюють їх образи та допомагають краще виразити суть музичного твору. Наприклад, пісня "Щеня і кошеня" Т. Попатенко може супроводжуватися виразними рухами, що відтворюють дії цих героїв.

Такий підхід сприяє глибокому сприйняттю та виразному виконанню музики, розвиває образне мислення, покращує сприймання музичного інтонаційного змісту та сприяє єдності співу і пластичних рухів дітей під час виконання музичних творів.

Ігрові рухи мають глибокі корені в музичному фольклорі і є важливою складовою музично-хорової культури. Українські народні пісні-ігри, такі як "Подольночка", "Ой, Василю, товаришу", "А ми просо сіяли", "Два півники", "Зима і Весна", "Бурхлива річка" і багато інших, втілюють в собі багатий музичний спадок народу.

Ці пісні-ігри відображають національний колорит і традиції українського народу через музичний вираз і рухи, що супроводжують виконання. У них відображені різні сцени з життя, сільських обрядів, гри та взаємодія між персонажами. Рухи під час виконання цих пісень-ігор допомагають відтворити сюжет і виразно передати настрій та емоції, які містяться в музиці.

Музичні пісні-ігри є важливою частиною національної культури і спадку України, і вони дозволяють зберегти та передати музичні традиції та цінності

молодому поколінню. Вони також використовуються у хоровому співі та хореографії для створення виразних і веселих виступів.

Використання рухів для відображення засобів музичної виразності є важливим методом у педагогіці музики та сольфеджіо. Цей підхід сприяє практичному та наочному засвоєнню учнями основних аспектів музичної мови та елементів музичної теорії. До нього включаються такі можливості передачі музичних понять за допомогою рухів:

- Метр може бути переданий за допомогою різноманітних рухів, таких як крокування, плескання, тупання, диригування, а також показ "пульсу" за допомогою вказівного пальця правої руки по долоні лівої руки, постукування кулачками по коліну та інші.
- Ритм можна виразити шляхом плескання, стукання, тупання, ляскання та лускання.
- Рух мелодії може бути переданий рухом однією чи двома руками перед собою у просторі з фіксацією чи без неї для кожного звука мелодії. Також можна використовувати вказівний палець для руху по нитці, що лежить на парті, щоб наочно показати рух мелодії.
- Фразування може бути передане через показ лінії (фрази) рукою у просторі перед собою.
- Динаміку можна виразити рухами різної амплітуди, наприклад, маленькими рухами для тихого виконання та великими рухами для голосного виконання.
- Щаблі ладу можуть бути показані за допомогою ручних знаків релятивної системи сольмізації.
- Ноти звукоряду можуть бути представлені за допомогою рухів рукою, вказівником на нотоносці або навіть на "живому фортепіано" та іншими методами.

При вивченні ритму, зокрема ритмів четверті і восьмої, можна застосовувати ритмічні дуети і канони для ефективнішого засвоєння цих ритмів. Для цього клас можна розділити на дві групи. Перша група відтворює верхній ритмічний малюнок, тоді як друга група відтворює нижній малюнок або навпаки, залежно від потреби та завдань.

Цей метод сприяє кращому розумінню та виконанню ритмічних структур учнями, а також підвищує їхню увагу до ритмічних деталей. Використання ритмічних дуетів і канонів сприяє розвитку музичного слуху та координації рухів учнів, що є важливими аспектами музичного навчання.

Для вивчення канонів учителі зазвичай вибирають відомі пісні. Ритмічні вправи можуть включати в себе використання рук і ніг, і цей ритмічний малюнок може спочатку відтворюватися всіма членами хору, а потім окремими учнями. Ці вправи можуть також бути виконані на різних ударних інструментах.

Ритмічний супровід під час виконання пісні є важливою частиною підготовки дітей до сприйняття ритмічної структури мелодії, включаючи сильні та слабкі ритмічні частини. У дітей віком від шести до семи років зорове сприйняття може бути більш розвиненим, ніж слухове. Тому важливо надавати належну увагу зоровому сприйняттю вже з перших днів музичного навчання. Чітке візуальне уявлення допомагає успішному та глибокому слуховому засвоєнню матеріалу.

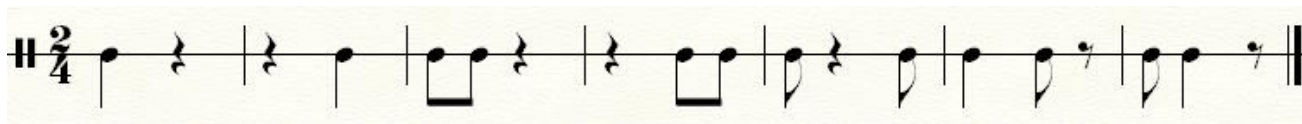
Починаючи вивчення пауз, особливо корисно для співаків визначити їх на пісенному матеріалі. Діти можуть використовувати ритмічний розмір для виділення груп пауз. Наприкінці такого розміру діти можуть розсувати руки в сторони, показуючи припинення звуку (для пояснення: як червоний світлофор, коли рух заборонений, треба зупинитися. Поїзд зупиняється, коли світлофор закрите. При закритій брамі, ми також зупиняємося, щоб відкрити її. При зупинці людина або предмет перебувають на місці протягом певного часу. Під час виконання пісні О. Андрєєвої за словами К. Чуковського (в перекладі В. Плющика) у фразі: "А за ними кіт, задом наперед" – діти майже застигають у подиві на четвертинній паузі - "як можливо їхати задом наперед?").

Цей метод допомагає дітям усвідомити і візуалізувати паузи, використовуючи аналогії з реальними ситуаціями, такими як світлофор та закрита брама. Він сприяє кращому розумінню та інтерпретації музичних пауз у контексті виконання пісень.

У музиці існують певні зупинки, які тимчасово припиняють виконання мелодії. Ці періоди звукового мовчання називаються паузами. У музичній нотації, яка використовується для запису музики, паузи позначаються спеціальними символами і ритмічними значками.

Якщо ритмічний поділ музики, наприклад, крок (четверть), позначається однією паличкою і складом "та" (звукове відтворення складу "а"), то паузу можна позначити символом "S" та складом "са" (звукове відтворення складу "са"). Це графічне відображення паузи вказує на те, що в цей момент виконавець музики не вимовляє жодного звуку.

Диригент, який керує виконанням музики, може записувати різні ритмічні малюнки на дошці або відтворювати їх в реальному часі, використовуючи паузи. Діти, слухаючи диригента, повторюють ці ритмічні малюнки, включаючи паузи. Це допомагає їм розуміти і практично відтворювати різні ритмічні структури та вміти коректно виконувати музику з паузами.



Хормейстер також рекомендує дітям вчитися визначати паузи в пісні, яку вони вже знають. Цей процес може бути розділений на кілька кроків.

Спочатку, вчитель записує ритмічну структуру першої частини мелодії на дошці або іншому носії інформації. Потім другу частину мелодії діти записують самостійно в своїх зошитах, як диктант, або відтворюють на парті за допомогою роздаткових карток.

Цей підхід сприяє навчанню дітей розрізняти ритмічну структуру пісні і визначати місця, де розташовані паузи. Таким чином, вони можуть більш

свідомо і точно виконувати музику, дотримуючись ритмічного поділу і встановлюючи правильні паузи у виконанні пісні.

Питання і завдання.

1. Розробити інтерактивні завдання для розвитку чуття ритму у дітей молодшого віку.
2. Підготувати доповідь на тему "Концепції Еміля Жак-Далькроза".

Нарис дев'ятий.

Особливості роботи над співочим диханням дітей.

Згідно з навчальною програмою, початківці-хористи мають освоїти основні вокальні компетенції, включаючи правильну співацьку поставу, навички ефективного дихання, роботу над створенням легкого і округленого звуку, а також вдосконалення чіткості дикції. Ці вокальні навички набуваються у комплексі, і кожна з них сприяє покращенню інших під час процесу вивчення пісень та вокальних вправ.

Для досягнення високих результатів у формуванні вокальних навичок важливо створити сприятливі умови та мати чітку послідовність в їхньому розвитку. Поняття "вокальні навички" включає в себе ряд компонентів:

- Співацьке дихання, яке включає в себе вміння користуватися диханням для ефективного підтримання голосу під час співу.
- Звукоутворення, яке охоплює техніки створення звуку в голосових зв'язках та його модуляцію для досягнення бажаного звучання.
- Артикуляція, що включає в себе вміння чітко та точно вимовляти слова та звуки під час співу.
- Інтоніяція, яка визначає спосіб виразності та мелодійності співу, включаючи правильне вдосконалення мелодійних ліній.

Комбінування цих компонентів у процесі навчання допомагає сформувати вокальні навички та досягти відмінних результатів у співі.

Співацьке дихання є фундаментальною складовою вокальних навичок і вимагає набуття ряду специфічних навичок. Однією з ключових аспектів правильного співацького дихання є безшумний вдих, який повинен відображати характер і темп пісні. Під час вдиху рекомендується брати повітря через ніс, щоб забезпечити оптимальну підтримку голосу.

Правильне дихання під час співу вважається однією з ключових умов для досягнення якісного вокального звуку. У сучасній вокальній педагогіці існують різні типи вокального дихання. Серед них найбільш визнаним і ефективним є комбіноване дихання, також відоме як нижньореберне діафрагмальне (косто-

абдомінальне) дихання. Цей метод передбачає активну роботу діафрагми та правильне використання м'язів живота та ребер для контролю за потоком повітря та голосовою продукцією.

Однією з типових проблем, які часто спостерігаються серед хористів, є неправильний тип дихання, відомий як клавікулярне дихання. Ця недолік виявляється у поверхневому, неглибокому способі дихання, при якому основний акцент робиться на верхній частині грудної клітки. Це означає, що під час дихання плечі піднімаються вгору.

Клавікулярне дихання не є ефективним для співаків, оскільки не забезпечує належну підтримку голосу та контроль над виразністю. Щоб уникнути цієї недоліку, важливо розвивати правильні вокальні навички, спрямовані на глибоке дихання з використанням діафрагми та нижньої частини легенів. Такий підхід дозволяє співакам забезпечити належну потужність голосу та кращу контрольованість над ним під час виконання.

Надзвичайно важливою умовою для правильного співацького дихання є збереження "настанови вдиху" під час вдиху і видиху, при цьому слід уникати різких і великих рухів грудної клітини. Під час вдиху, ключовою метою є розширення нижньої частини грудної клітки, зокрема, розширення нижніх ребер.

Це називається діафрагмальним диханням і є доречним для співаків, оскільки такий підхід дозволяє ефективно використовувати дихання для підтримки голосу та забезпечення належного обсягу та контролю над ним. Рухи грудної клітини під час вдиху і видиху мають бути мінімізованими, тоді як акцент слід робити на активності діафрагми та нижніх ребер.

Правильна співацька дихальна техніка має відмінності в залежності від рівня підготовки співаків.

У ранній стадії навчання, зокрема, на першому році, основною метою є розвивати спокійне, безшумне дихання у дітей. Важливо навчити їх розподіляти вдих до кінця слова або невеликої фрази. На цьому етапі не рекомендується використовувати інтенсивний уривчастий спів (нон-легато), цей прийом вводить лише з другого року навчання.

Співацьке дихання складається з двох фаз - вдиху і видиху, і воно зазвичай на 2-2,5 рази більше за звичайне дихання. Надлишкове дихання може призводити до напруженого і форсованого голосового звучання, давліючи голосові складки. Це може впливати на точність інтонації та якість виконання. Тому на початковому етапі навчання акцент робиться на розвитку правильного, збалансованого дихання.

Хормейстер повинен належним чином наголосити важливість співу на "диханні" учням. Це передбачає використання дихання як основного елемента контролю над звуком та його силою.

Спів на "диханні" передбачає те, що чим менша потужність звуку, тим більше слід керуватися рухом дихальною системою. Це дозволяє досягти точного та чистого звучання, особливо при виконанні на високих теситурах.

Важливо враховувати різницю між тихим співом "на опорі" і "без опорі". Перший варіант передбачає використання дихальної опори, коли учні відчують підтримку від дихальних м'язів під час співу на низькому рівні гучності

Також варто вчити учнів співати *sotto voce*, що передбачає м'який і приглушений спів. Цей метод дозволяє створити особливий настрій та ефект у виконанні, зменшуючи гучність та використовуючи дихання для контролю над звуком.

Звукоутворення є однією з визначальних виконавських характеристик в музичному виконанні, а його багатий та насичений вміст виникає як результат систематичної праці. Навичка спродукувати звук вільно та без напруження має велике значення, оскільки напружений та форсований звук може викликати негативне враження від виконання.

Важливим аспектом звукоутворення є навчання виконавців правильному використанню дихальної системи для створення звуку. Неналежна техніка дихання може призвести до напруження голосових складок та втрати контролю над звуком. Вільне, ненапружене звукоутворення передбачає правильне

використання дихальних м'язів та вироблення голосового тону без надмірного напруження.

Навичка вироблення звуку також пов'язана з правильною артикуляцією та вимовою слів та звуків. Чітка та точна артикуляція є важливою складовою частиною правильного звукоутворення.

Важливо також підкреслити, що якість звуку має важливе значення в музичному виконанні, оскільки вона може впливати на сприйняття та емоційну інтерпретацію музики. Отже, вправно розвинуті навички звукоутворення допомагають створювати якісне та виразне виконання.

Під час формування вокальних навичок в молодшому хорі дотримання деяких важливих принципів має велике значення. Напрямки та методи навчання молодших хористів повинні бути спрямовані на розвиток їх вокальних можливостей та покращення техніки співу.

У молодшому віці акцент слід робити на низхідному співі, уникати різких стрибків у високі ноти та співати в нижчій зоні звуків, які добре відтворюються. Такий підхід допомагає дітям розвивати свій голосовий апарат і забезпечує більшу стабільність у виконанні.

Поступово, з часом, хористи можуть переходити до вищих нот та мелодій, де низхідний і висхідний рухи чергуються. Це допомагає розширювати їх вокальний діапазон і розвивати голосові можливості.

Для забезпечення рівномірного та згладженого переходу від одного голосового регістру до іншого, важливо працювати над вирівнюванням тембру голосів у всьому діапазоні. Це допомагає створити єдиний, об'єднаний звук хору та забезпечує якість та стійкість виконання.

Артикуляція є важливою складовою вокальної техніки і має велике значення для виконання вокальних композицій. У вокалі, артикуляція відрізняється від артикуляції в мовленні і є більш активною та інтенсивною. Під час співу, внутрішні артикуляційні органи, такі як язик, глотка та м'яке піднебіння, працюють більш енергійно.

Один з ключових аспектів вокальної артикуляції - це робота голосних. Під час співу, голосні звуки розтягуються, що дає можливість створити більш глибокий і виразний звук. Швидке та чітке формування приголосних звуків і максимальне протягування голосних є важливими аспектами вокальної артикуляції.

Для розвитку навичок артикуляції, починаючи співати на зручних діапазонах та в помірному темпі, дуже корисно. Поступово, співаки можуть переходити до більш складних фраз та швидших темпів. Ця практика допомагає вдосконалити контроль над артикуляційними органами та покращити якість співу.

Активна робота мускулатури артикуляційного апарату, зокрема м'язів щок, губ і кінчика язика, є важливою для досягнення чіткої і точної артикуляції вокальних звуків.

Інтонація в хоровому співі є критичним аспектом техніки і вимагає від співаків точності та вірності у відтворенні висоти звуків. Інтонація означає відтворення правильних музичних висот для кожного нотного значення в композиції. Вона є однією з ключових умов для виконання музики без помилок.

Рівень інтонації значною мірою залежить від розвиненості музичного слуху співаків. Музичний слух допомагає розрізняти висоту та інтонацію різних звуків і нот у музиці. Він дозволяє співакам відчувати правильну висоту кожного звуку і належним чином її відтворювати.

Додатково, увага до деталей і володіння співацькими навичками також впливає на інтонацію. Співаки повинні бути уважні до динаміки, темпу та артикуляції кожної ноти, оскільки ці фактори також впливають на інтонацію. Тренування та вправи спрямовані на поліпшення інтонації допомагають співакам досягти більш виразного та точного виконання музичних творів.

Робота над інтонацією є важливим етапом в музичному навчанні і вимагає застосування різноманітних методів для поліпшення точності та виразності виконання. Основні методи роботи над інтонацією включають наступні підходи:

- Попередній аналіз хорового твору: Перед репетицією важливо ретельно проаналізувати музичний матеріал, виявити складні місця в інтонаційному відношенні та виділити їх для подальшої роботи. Також важливо розглянути інтонацію окремих фраз та навчити співаків відтворювати її точно.
- Чергування співу: Метод чергування співу між всім хором та індивідуальними виконавцями дозволяє кожному співакові відчувати та виправити інтонаційні неточності у власному виконанні.
- Спів із закритим ротом: Цей метод спрямований на поліпшення контролю над інтонацією. Співаки виконують пісню, замовчуючи слова, і фокусуються виключно на музичних аспектах, зокрема інтонації.
- Спів у середньому темпі: Швидкість виконання може впливати на інтонацію. Сповільнення темпу дозволяє співакам краще контролювати висоту звуків та покращувати інтонаційну стабільність.
- Метод транспонування: Цей метод полягає у розучуванні складних інтонаційних моментів пісні в іншій, зручній тональності. Це може полегшити виконання деяких музичних пасажів та сприяти точнішій інтонації.

Ці методи спільно використовуються для досягнення кращої інтонації в музичному виконанні та покращення музичної якості виконання.

Формування основ вокальної культури вже з раннього віку має велике значення в музичному навчанні. Цей процес передбачає створення сприятливих умов для розвитку музичних навичок та виховання музичного смаку у дітей. Важливо, щоб молоді співаки не сприймали музику лише як розважальний відпочинок, а розуміли її як значущий аспект духовної культури.

Вплив музики на особистість дитини та її подальший успіх у вивченні та практиці музичної культури залежить від різноманітних чинників. Перш за все, це комплекс педагогічних умов та методів, які використовуються в навчанні. Ефективні методи навчання сприяють правильному формуванню вокальних навичок та розвитку музичного слуху у дітей.

Крім того, велику роль в формуванні вокальної культури грають педагогічна майстерність вчителя та увага, яку приділяють батьки дитини до її музичного розвитку. Педагоги повинні мати не лише глибокі знання в музичній сфері, але й вміти педагогічно впливати на учнів, створюючи для них стимулююче навчальне середовище.

Найсуттєвішим є також зусилля суспільства, яке повинно визнати важливість музичного навчання та підтримувати його розвиток в освітніх установах та громадських ініціативах.

Узагальнюючи, успішне формування вокальної культури у дітей залежить від комплексу чинників, включаючи методи навчання, педагогічну майстерність, підтримку батьків та суспільства. Тільки враховуючи ці аспекти та працюючи над ними, можна досягти високих результатів у музичному навчанні та вихованні нового покоління співаків.

Питання і завдання.

1. Які основні вокальні навички повинні здобути початківці-хористи?
2. Назвіть основні підходи до вдосконалення інтонації.
3. Як пояснити поняття артикуляції та дикції?

Нарис десятий.

Особливості роботи над дикцією з дітьми. Фонетичний метод.

У процесі звукоутворення при співі активно взаємодіють голосові зв'язки, гортань, язик, губи, м'яке піднебіння, глотка, нижня щелепа (активні органи), а також зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа (пасивні органи). Цей комплекс органів отримав назву артикуляційного апарату, і його головною функцією є формування звуків. Процес створення звуків у музичному співі отримав назву артикуляції, що походить від латинського слова "артикулярі" і означає "розділяти". Під час співу проводиться реконструкція роботи голосового апарату, переходячи від мовної функції до співачої. Важливо відзначити, що артикуляція під час співу суттєво відрізняється від мовної артикуляції, характерної для звичайної розмовної вимови слів. У розмовному мовленні активніше і швидше працюють зовнішні органи артикуляції, такі як губи та нижня щелепа. Проте під час співу внутрішні артикуляційні органи, зокрема язик, м'яке піднебіння і глотка, стають активнішими і енергійніше взаємодіють для утворення звуків. У співі функція артикуляційного апарату сповільнюється завдяки розтягуванню голосних звуків. Голосні звуки відтворюються точно та істинно, в той час як приголосні вимовляються швидко і чітко. Це стосується навіть вокально звучних приголосних, таких як [н] і [м]. Тривалість звучання приголосних, навіть під час співу, може негативно впливати на якість звучання хору.

Культура звучання в дитячому хорі сильно залежить від артикуляції голосних звуків під час співу. Усі голосні мають бути відтворені з округленою і трохи затемненою якістю звучання та рівномірно, що відповідає академічному стилю співу. Оскільки кожен голосний звучить унікально, точне формування їх під час співу важливо для забезпечення високої якості звучання. Правильне положення рота та губ грає велику роль у цьому процесі. Диригент хору повинен уважно спостерігати і переконуватися, що артикуляційний апарат співаків набуває правильної форми, яка відповідає конкретному голосному звуку.

Звук, який виникає в гортані, починається як результат взаємодії голосових зв'язок та органів дихання. Проте на цьому етапі він ще не має властивих ознак конкретного голосного звуку. Справжні ознаки та фонетичні особливості цього голосного звуку надаються йому лише після проходження через резонатори. Важливо враховувати, що під час співу гортань повинен знаходитися у стійкому положенні, і всі голосні звуки дещо пом'якшуються завдяки "округленню". Хоча характер прояву цих голосних звуків може відрізнятися, існують загальні характеристики, що об'єднують їх. Так, голосні звуки, такі як [a], [o], [i], [e], і [и], [e], мають деяку схожість у вимові при застосуванні академічної артикуляції під час співу. Однак важливо враховувати, що їхня артикуляція відрізняється за рахунок руху глотки та рота, обидва з яких мають рухомі стінки і можуть змінювати свою форму та розмір. Наприклад, при вимові звука [i] ротова щілина замикається найбільше, в той час як при вимові [a] вона відкривається найширше. Під час плавного переходу від [i] до [e] та [a], об'єм глотки зменшується, а для голосних [o] та [y] - знову збільшується.

Коли оптимальне положення гортані визначено, його важливо запам'ятати, щоб можна було використовувати його для виконання голосних у будь-якому діапазоні. Це має вирішальне значення для досягнення правильного легато під час співу, оскільки стабільність гортані під час виконання голосних звуків є ключовою для вдалого виконання.

Язик та губи відіграють особливу роль у формуванні співацького звуку, тому важливо встановлювати та запам'ятовувати, які артикуляційні рухи вони здійснюють під час співу. Язик рухається вільно та активно, але важливо контролювати гортань, щоб забезпечити її спокійний стан. Губи важливі лише на початковому етапі формування звуку, коли вони приймають певне положення для вироблення конкретного голосного або приголосного звуку.

Звуки верхнього регістру високих голосів формуються за допомогою артикуляції верхньої та нижньої губ. Вони ніби "розпливаються" у посмішці. Звуки нижнього регістру для низьких голосів вимагають від губ витягнутого вперед положення, що утворює "трубочку". Освоєння цих артикуляційних рухів

дозволяє співакам досягти високого рівня контролю над звуком та ефективно виконувати різноманітні музичні фрази.

Керівнику дитячого хору важливо мати розуміння впливу різних голосних звуків на роботу дихального апарату та якість звукоутворення під час співу. Наприклад, голосні [i] та [y] мають специфічні особливості, які сприяють активізації голосових зв'язок та дихання.

Під час формування голосних [i] та [y], рот не потребує широкого відкриття, що дозволяє голосовим зв'язкам працювати більш ефективно, а також полегшує роботу дихального апарату. Така артикуляція сприяє покращенню якості звуку та покращенню дихальної техніки співаків.

Звук [i] має важливий вплив на формування інших голосних звуків, оскільки сам звучить дзвінко та яскраво. Ця особливість пояснюється тим, що одна з формант голосного [i] збігається з високою співочою формантою, яка складається з підсилених обертонів та визначає тембр голосу. Таким чином, [i] відіграє роль референц-звуку для інших голосних, допомагаючи співакам знаходити правильні артикуляційні позиції та удосконалювати техніку виконання.

Звук [y], натомість, вимагає особливої уваги при формуванні. Він сприймається як м'який та звучний, і його правильне виконання вимагає специфічного положення м'якого піднебіння та м'якого звучання голосу. Гортань повинна бути в спокійному стані під час співу голосного [a], який є нейтральним за своєю артикуляційною позицією.

Ці особливості артикуляції голосних звуків впливають на загальну якість вокального виконання та роботу дихального апарату співаків, і важливо, щоб керівник дитячого хору був свідомим цих аспектів для ефективного навчання та підготовки співаків.

Приголосні [л], [м], [н] є прикладами сонорних приголосних, відомих також як звучні приголосні. Вони відрізняються від інших приголосних тим, що в процесі їхнього вимовлення голос преобладає над шумом. Це означає, що при

артикуляції цих приголосних звуки генеруються з максимальною звучністю, і вони можуть бути проспівані.

Ці сонорні приголосні допомагають підтримувати плавність і м'якість звучання мовленнєвого апарату. Вони є важливими компонентами фонетичного балансу під час мовлення та співу, оскільки вони додають природного тепла та мелодійності вимовленому тексту. Їхні артикуляційні рухи допомагають утворювати приємний та музикальний звуковий потік.

Артикуляційний апарат є важливою складовою частиною процесу співу і має спеціалізовану роль у забезпеченні якості виконання. Основна мета його функціонування в контексті співу - досягнення чіткої та точної дикції. Д и к ц і я (від латинського "dictio" - вимовляти) означає чіткість та правильність вимови тексту під час співу. Вона передбачає чітку артикуляцію як голосних, так і приголосних звуків, а також правильну вимову слів, фраз і тексту в цілому.

Доброякісна співацька дикція включає в себе ретельне вимовляння кожного голосного та приголосного звука, а також додержання правильних акцентів і наголосів. Вона прагне до натуральної вимови слів і передачі сутності тексту музичного твору. Високоякісна дикція під час співу дозволяє передати слухачам повний зміст твору і підкреслити його виразність. Крім того, точна і художньо-виразна вимова надає співу різноманітність і непередбачувані "звукові акценти". Дикція є важливою складовою вокально-хорових навичок і вимагає постійної уваги з моменту початку роботи з хором, незалежно від віку співаків.

Розмовна орфоєпія, яка є складовою вербального мовлення, відрізняється від співу за кількома ключовими аспектами. Один з таких аспектів - тривалість голосних звуків під час співу порівняно з розмовною мовою. У співі голосний звук може тривати значно довше, ніж у звичайному мовленні, і навіть найкоротший голосний звук продукують на більш тривалий період часу в порівнянні з найдовшим голосним під час говоріння.

Хормейстер повинен дотримуватися ряду важливих принципів культури мовлення під час роботи з хором. Серед них - педантична розстановка наголосів у словах, дотримання орфоєпічних норм (точної вимови голосних та

приголосних звуків) і логіки мови. Така логічна артикуляція відіграє важливу роль у підсиленні розуміння тексту і підкресленні логічно важливих слів чи фраз.

Практика вокального мистецтва та наукові дослідження вказують, що чітка, ретельно артикульована мова є ознакою розвинутого, логічного мислення. Важливо, щоб діти з раннього віку усвідомлювали, що вимова слів під час співу має бути дуже ясною і розбірливою. Недорозбірлива, одноманітна вимова може негативно вплинути на якість співу. Отже, свідомість дітей щодо важливості чіткої артикуляції може сприяти розвитку їхніх вокально-хорових навичок.

Вдосконалюючи артикуляційний апарат дітей, необхідно враховувати, що погана артикуляція може бути обумовлена різними причинами. Декілька з них включають:

- Тілесні вади: Деякі тілесні характеристики можуть впливати на артикуляцію. Наприклад, важка нижня щелепа, аномальна форма зубів, які не дозволяють правильно формувати звуки, м'ясистий язик, товсті губи, а також вигнута верхня чи нижня щелепа можуть створювати труднощі у виразному мовленні.
- Вади мовних органів: Деякі діти можуть народитися із вадами мовних органів, що ускладнюють процес артикуляції. Це може бути наслідком генетичних чи розвиткових аномалій.
- Технічні проблеми: Деякі технічні аспекти артикуляції можуть бути недостатньо розвинутими або обмеженими. Це може включати малорухливий язик, затиснені зуби, обмежений діапазон рухів нижньої щелепи та інші фізичні обмеження, які ускладнюють артикуляцію.
- Недолуге мовлення і незнання орфоепічних правил: Деякі діти можуть мати проблеми із вимовою через недбале мовлення, несвідомий вимовний аналіз слів та фраз, а також необізнаність із правилами орфоепії, які визначають, як правильно вимовляти звуки та слова.

Удосконалення артикуляційного апарату та корекція артикуляційних проблем у дітей вимагає індивідуального підходу та спеціалізованої педагогічної

роботи з дитиною, спрямованої на вирішення конкретних артикуляційних проблем, які обумовлені зазначеними факторами.

У молодих співаків артикуляційний апарат часто функціонує недостатньо активно, і це може призводити до поганої дикції в хоровому виконанні, навіть якщо вони не мають оголошених фізичних або технічних проблем. Недоліки артикуляції у молодих співаків можна виправити через систематичну роботу та використання спеціальних вправ.

На першому етапі вокального навчання дітей важливо стимулювати плавний рух нижньої щелепи, активний та еластичний рух язика і губ, а також слідкувати за рівновагою м'язів обличчя. Особлива увага повинна бути приділена тому, щоб артикуляційний апарат працював без напруги.

Важливо враховувати, що артикуляційний апарат може бути контрольованим свідомими імпульсами. Тому юним співакам слід свідомо налаштовувати свій артикуляційний апарат, а хормейстер має допомагати дітям організувати точну роботу артикуляційного апарату та надавати їм відповідну підтримку у цьому процесі.

Робота над дикцією вимагає уваги до рухів язика, і в цьому контексті надто повільні або надто напружені рухи язика є серйозною проблемою. Язик є складною системою м'язів, розташованих у різних напрямках, і ця анатомічна особливість дозволяє йому змінювати свою форму і положення, що впливає на чіткість і правильність вимови голосних і приголосних звуків.

Таким чином, важливо домагатися повної м'язової свободи рухів язика під час співу. Це допоможе співакам досягти чистого та ясного звучання голосних та приголосних звуків, а також забезпечить чітку артикуляцію тексту.

Для поліпшення артикуляції та м'язової гнучкості язика та губ під час співу використовуються спеціальні вправи, які передбачають вимову складів з використанням зубних язикових та губних приголосних звуків. Ці вправи мають на меті зберігати задню частину язика в стані спокою, одночасно активізуючи рух передньої частини язика.

Наприклад, такі склади, як [да], [де], [ді], [до], [ду]; [ла], [ле], [ло], [лі], [лу]; [ба], [бе], [бі], [бо], [бу]; [зі], [зе], [за], [зо], [зу]; або [ті], [ді], допомагають розвинути координацію між язиком і губами, зміцнити м'язи язика та губ, і покращити ясність артикуляції звуків під час співу.

На початковому етапі розвитку артикуляційного апарату важливо враховувати помірний темп та простоту вправ. Вправи повинні виконуватися на одному звуці або в гамі подібному до нього. Темп можна повільно збільшувати, а завдання поступово ускладнювати. Особлива увага має бути приділена вимові приголосного [р] у дітей молодшого віку, оскільки вони часто вимовляють його недостатньо чітко через слабкість м'язів передньої частини язика.

Для поліпшення артикуляції звуку [р] рекомендується використовувати вправи, під час виконання яких кінчик язика відчуває тремтіння. Деякі приклади таких вправ включають такі склади, як [ра-кро-кру], [бра-бро-бру], [дра-дро-дру], [пра-про-пру], [гра-гро-гру], [тра-тро-тру] і подібні. Ці вправи допоможуть зміцнити м'язи передньої частини язика та покращити ясність вимови приголосного [р].

Розкутість м'язів артикуляційного апарату може бути покращена за допомогою різноманітних скоромовок, які можна читати або виконувати співаючи на одному звуці або з простими поспівками. Працюючи зі скоромовками, важливо спочатку ознайомитися з текстом і вимовляти його активно та чітко, утримуючи помірний темп.

Під час співу скоромовок як вокальних вправ, особлива увага має бути приділена якості звуку, чистоті інтонації, правильному диханню та точності вимови. Не менш важливими є приголосні звуки, що знаходяться в кінці слова. Робота над цими елементами допоможе досягти високої артикуляційної якості в мовленні та співі.

Мотивацією для вирішення проблеми нечіткої вимови приголосних звуків в кінці слова або складу може бути недостатня навичка користування співацьким диханням. Брак повітря для завершення музичної фрази може призводити до

втрати приголосного звуку, який є важливою частиною слова. В результаті цього може втрачатися сенс або значення слова чи фрази.

Ефективним методом вирішення цієї проблеми є пояснення дітям наслідків нечіткої вимови та навчання їх правильно використовувати співацьке дихання. Демонстрація того, як нечітка вимова впливає на розуміння тексту та створює "нонсенс", може бути корисною. З відповідним контролем з боку хормейстера, ці вади можуть бути виправлені досить швидко. Важливо пам'ятати, що приголосний звук в кінці слова завжди потребує дуже чіткої вимови та одночасного зняття звука в цей момент.

У дітей середнього віку може спостерігатися дещо опущена гортань, що може впливати на звучання їх голосу і вимову слів як при співі, так і при розмові. Цей вік часто супроводжується скованою артикуляцією, яка може впливати як на співацьку, так і на розмовну мову. Важливо, щоб хормейстер чітко розумів причини цих вад.

Декілька можливих причин цих проблем включають фізіологічні зміни в організмі дитини (наприклад, початок мутаційного періоду), а також можливість наслідування чужої манери співу, навіть якщо ця манера не є якісною. Глибоко опущена гортань може призводити до глибокої вимови звуків, і це може бути виправлено шляхом використання вправ, включаючи ті, що використовують сонорні приголосні звуки, такі як [л], [м], [н].

При роботі над дикцією з дітьми важливо враховувати, що характер вимови слів під час співу суттєво залежить від музичного матеріалу, який виконується, а також від одночасної вимови тексту в різних частках хору.

Такі енергійні та урочисті композиції, як марші, вимагають чіткої та активної вимови слів, щоб передати їх важливість та соленисть. У той час як ліричні, ніжні та мелодійні твори можуть вимагати більшої м'якості та ніжності в артикуляції.

Особливу увагу потребують поліфонічні хорові композиції, де кожна частина хору може мати власний текст, різну ритмічну структуру та мелодійний розвиток. У таких випадках хористам необхідно бути особливо уважними до

артикуляції, щоб забезпечити точність та виразність виконання тексту всіх партій.

Дикційні навички великою мірою залежать від темпу виконання музичного твору. Темп музики може впливати на спосіб вимови слів та артикуляційну техніку співаків.

У випадку швидкого темпу музики, де рухи артикуляційних органів обмежені часом, важливо забезпечити чітку та легку вимову слів. Співаки повинні бути швидкими та точними у виразній артикуляції, щоб передати текст ясно та ритмічно.

При повільному або помірному темпі виконання музики може виникати потреба в більшій артикуляційній техніці. Рухи артикуляційних органів можуть бути більш розгорнутими та експресивними, дозволяючи співакам виразніше передавати текст і витягувати слова.

Отже, вимоги до дикції під час співу можуть варіюватися в залежності від темпу та характеру музичного твору, і співаки повинні вміти адаптувати свою артикуляцію до цих факторів.

У роботі над хоровим твором одним із важливих аспектів є правильне співвідношення наголошених та ненаголошених складів тексту. Необережне виокремлення або виражене вимовляння закінчень слів під час співу може призвести до неправильного розташування логічних акцентів та змінити смислове навантаження тексту.

Для уникнення цих помилок, керівник хору повинен вести постійний контроль за точністю та виразністю вимови тексту. Важливо пам'ятати про логічні наголоси в словах та фразах і забезпечити їх правильне виокремлення під час виконання.

Засоби звукозапису можуть бути корисними для аналізу та виправлення дикційних помилок. Після запису виконання можна разом з дітьми аналізувати і слухати результати, виокремлюючи помилки та працюючи над їх виправленням.

Такий підхід допомагає підтримувати якість вимови тексту під час хорового співу.

Постійна та цілеспрямована робота над правильним формуванням голосних і приголосних звуків під час співу в дитячому хорі є важливим елементом для досягнення виразної дикції. Цей процес сприяє вивільненню артикуляційного апарату дитини від надмірної напруги і обмежень, і відіграє суттєву роль у покращенні якості звукового виконання та художнього виразу.

Правильна артикуляція голосних і приголосних звуків сприяє чіткій та розбірливій дикції, що дозволяє слухачам легше сприймати виконання хору. Крім того, вона впливає на загальну якість звукоутворення, що є ключовим аспектом в музичному виконанні.

Регулярна практика та вдосконалення артикуляційного апарату допомагають дітям розвивати навички правильної дикції, звільняють їх від мовленнєвих обмежень і сприяють досягненню високого рівня хорового мистецтва.

Питання і завдання.

Підготувати таблицю, яка відображає вимову кожної голосної та приголосної, використовуючи такі елементи артикуляції:

- Нижня губа з'єднується з верхньою.
- Кінчик язика контактує з нижніми зубами.
- Бокові частини язика стиснуті до верхніх передніх зубів та верхньої піднебінної області.
- Потік повітря проймається через створений прохід та зіштовхується з верхніми різцями, що породжує характерний свист.
- Голосові звуки виникають через напруженість голосових складок.

Нарис одинадцятий.

Основні принципи роботи з дитячим вокальним ансамблем.

При організації роботи з дитячим вокальним ансамблем, керівник має дотримуватися важливих принципів навчання співу. Зокрема, він повинен виконувати такі завдання:

Виключити використання форсованого співу як під час навчання, так і під час виступів в рамках концертних програм. Розвивати правильну артикуляцію, підтримувати вільне і активне, але ненапружене дихання. Підтримувати емоційну виразність та забезпечувати технічно правильне формування звуків під час виконання. Навчати дітей використовувати головний резонатор для досягнення яскравого і сріблястого звучання. Поступово вдосконалювати навички переходу від фальцетного до мішаного (мікстового) типу звучання, враховуючи індивідуальні вікові особливості кожного учасника ансамблю.

В роботі з вокальним ансамблем важливо враховувати специфіку цієї музичної форми, яка передбачає взаємодію багатьох голосів одночасно. Для ефективного керівництва ансамблем потрібно мати чіткий і конкретний диригентський жест, який має бути точним і відзначати "вокальність".

Важливо враховувати, що відсутність цієї "вокальності" у диригента може негативно впливати на виступи співаків ансамблю. Для досягнення високого рівня вокального виконання, диригент повинен мати глибоке розуміння анатомії і фізіології дихального і голосового апарату дітей і жінок.

Вивчення будови дихального і голосового апарату дозволяє зрозуміти, що їх структура та функції практично ідентичні у дітей і жінок. Основні відмінності можна виявити лише в будові голосових зв'язок і довжині надставних трубок, які обумовлені віковими особливостями.

Порівнюючи ідентичність будови голосових апаратів у дітей та жінок, зокрема у хлопчиків до періоду початку мутації, можна зробити послідовний висновок, що основні принципи вокальної роботи з різними голосами мають

бути аналогічними. Ця ідентичність стосується декількох аспектів вокальної техніки.

По-перше, принципи дихання повинні бути однаковими для всіх співаків. По-друге, характер атаки звуку також має бути спільним для всіх голосів. По-третє, спів з закритим ротом базується на одних і тих самих домінантах для всіх голосів, і звук обов'язково повинен бути приглушеним у всіх випадках. Також важливо, щоб постава звуку була високою та базувалася на головних резонаторах. Формування голосних і приголосних повинно відбуватися за аналогічними принципами для всіх співаків.

Отже, вокальна робота з різними голосами має дотримуватися загальних принципів, які ґрунтуються на ідентичності будови голосових апаратів у дітей та жінок.

Незважаючи на ідентичність будови голосових апаратів у дітей і жінок, існує суттєва різниця у використанні природних резонаторів між дитячими і жіночими голосами. Дитячі голоси, особливо у молодшому віці, користуються двома регістрами: грудним і головним. У жіночих голосах використовуються три регістри: грудний, середній (мішаний) і головний.

Для хормейстера виникає складність у тому, що потрібно вміти визначати межі і "дозування" використання кожного з цих резонаторів у кожному конкретному випадку. Одним із критеріїв може служити той звук, який є найбільш красивим, рівним і природним у даному контексті. Розуміння та вміння правильно використовувати ці резонатори є важливими аспектами вокальної техніки та диригентської роботи з дитячими та жіночими ансамблями.

У вокальній роботі з ансамблем хормейстер зобов'язаний не лише спрямовувати співаків, але й постійно уявляти звучання, яке він прагне досягти у кінцевому результаті. Важливо мати чітке уявлення про те, яким чином можна досягти цього звучання від дітей і які методи та підходи варто використовувати.

Досягнення цілей на конкретному занятті-репетиції вимагає не лише точного використання техніки диригента, але і розуміння того, які наслідки можна досягти на даному етапі роботи. Це може включати в себе виправлення

певних недоліків у співі, розвиток певних аспектів голосу, покращення дикції тощо. Важливо також вміти визначити, які аспекти можуть бути вдосконалені в майбутньому, але на даному етапі не потребують активного втручання.

При виробленні академічного звуку в дитячому хорі, хормейстер має стежити за правильним положенням рота у співаків. Оптимальним вважається таке положення рота, коли діти відкривають його м'яким, природним рухом нижньої щелепи, без надмірних рухів губами. Рот має мати вертикально-овальну форму, і ступінь його розкриття повинен відповідати конкретним музичним умовам (мінімальне розкриття у нижній частині діапазону, помірне або значне розкриття у середній та верхній частинах діапазону).

Проте важливо уникати надмірного розкриття рота, оскільки низько опущена нижня щелепа може тиснути на гортань і створювати напругу в м'язах, яка може впливати на голосовий апарат. Тому робота з правильним положенням рота повинна бути обережною і узгодженою з конкретними вимогами музичного виконання.

Для того щоб діти могли усвідомити градацію розкриття рота, може бути використаний індивідуальний мануальний контроль. Під час співу в нижньому та середньому регістрах відстань між верхніми та нижніми зубами рекомендується налаштовувати так, щоб вона відповідала довжині першої фаланги (суглоба) вказівного пальця. Для верхнього регістру ця відстань може бути налаштована відповідно до довжини другої фаланги того ж пальця, але зігнутого під прямим кутом.

Важливо пам'ятати, що градація розкриття рота є індивідуальною для кожної особи, тому при роботі над артикуляцією слід враховувати не лише якість формованого звуку, але й естетичний аспект, спрямований на досягнення оптимальної і гармонійної артикуляції.

Усі види аномалій в ротовій порожнині, а також надто виділене випинання губ під час співу є недоречними явищами. Під час корекції артикуляційного апарату (ротової порожнини і глотки) дітям слід пояснити, що при формуванні голосних і приголосних звуків всі м'язи мають бути активними, але не

напруженими. Атака звуку повинна відбуватися за допомогою руху повітряного потоку, тобто видиху.

Також важливо зауважити, що якісний і красивий вокальний звук можливий лише тоді, коли "горло відкрите" (задня частина ротової порожнини) має форму, схожу на арку, яка є вертикально-овальною. Саме ця форма, разом із правильним розташуванням язика і гортані, створює ідеальну траєкторію для дихальної енергії, яка вільно проникає в резонансні ділянки та сприяє демонстрації максимальних акустичних можливостей голосового апарату.

Вокальна практика виявляє, що у дітей, особливо на початковому етапі навчання співу, поширена помилка - неправильне (підняте) положення кореня язика та гортані під час співу. Ця помилка є однією з найбільш поширених. У процесі переміщення звуку від голосових зв'язок до верхніх резонаторів, звук натрапляє на штучну перепону - неправильно розташований корінь язика. У таких умовах звук стає глухим, втрачає свою яскравість і набуває приглушеного горлового звучання. Цей тип звуку неприємний для слухового сприйняття і руйнує єдність ансамбльного звучання хору.

Для вироблення навички правильного розкривання рота та опускання кореня язика у дітей не потрібно застосовувати складні методи. Ефективним і досить простим способом є відкриття рота з відчуттям "позіху" та чіткою артикуляцією голосного. Однак хормейстер повинен постійно слідкувати за цим процесом і нагадувати дітям, що під час співу корінь язика має бути опущений якомога нижче. Зрозуміло, що форма порожнини рота і положення кореня язика будуть змінюватися під час вимови різних голосних залежно від їхньої артикуляції, але основний принцип залишається незмінним.

Важливо мати на увазі, що в роботі з вокальним ансамблем відіграє значущу роль поступовість і чітка система занять. Ця система має охоплювати не лише тривалий період часу (наприклад, місяці, роки і більше), але також і внутрішній розподіл кожного окремого заняття-репетиції.

Спроби досягти всього і враз під час одного заняття-репетиції зазвичай призводять до невдачі, оскільки такий підхід накладає надмірний тиск на дітей

та не враховує їхні можливості та потреби. Тому поступовість є ключовим аспектом, яким повинен керуватися диригент при роботі з дитячим вокальним ансамблем.

Це означає, що кожне заняття-репетиція повинно бути спрямоване на вирішення конкретних завдань та розвиток певних навичок. Через поступове накопичення знань і навичок діти зможуть досягати вищого рівня майстерності в співі, не перевантажуючись та не втрачаючи мотивацію.

Невтомна і кропітка вокальна робота з дитячими голосами може бути відподібнена до складної і дуже точної роботи ювелірного майстра над коштовним каменем. Так само, як ювелір повинен бути надзвичайно терплячим і уважним, щоб працювати з найдрібнішими деталями, хормейстер повинен мати безкінечне терпіння і високу чутливість для відчутти і розрізнити іншій, навіть найменшій, зміни у звучанні дитячих голосів.

Лише через послідовне вивчення вокальних прийомів і вдосконалення технічних навичок співу молодих співаків можна досягти впевненого, вільного і, що найважливіше, усвідомленого володіння голосом. Робота з ансамблем вимагає врахування психофізіологічних особливостей дітей різних вікових груп, оскільки кожна з них має свої унікальні особливості у механізмі звукоутворення.

В контексті "дозування" використання резонаторів у різних голосах та згладжування реєстрів, особливо у старших дітей, коли формується середній реєстр і розвиваються ознаки індивідуального тембру, можна відзначити наступні аспекти:

- В дитячому хорі, головний резонансний реєстр переважає в загальному звучанні. Однак, слухаючи уважно окремі голоси, можна помітити, що у високих голосах в основному переважає головний резонатор, а в низьких - грудний. Проте це не означає, що інші резонатори не використовуються.
- У сопрано, як і в інших голосах, низовий реєстр повинен мати виразність. Для цього під час виконання низького діапазону слід активувати грудний резонатор, при цьому зберігаючи високу

позицію головних резонаторів. Це допоможе надати низовому голосу прозорість і легкість, і зробить його більш стійким для виконання низьких партій.

- При вирівнюванні регістрів у голосах альтів важливо пам'ятати, що їхня специфіка полягає в тому, що вони активно використовують грудний резонатор для низового регістру. Проте не слід допускати відключення головних резонаторів і перехід до чисто грудного звучання, оскільки це може спричинити різкий перелом між регістрами. Також, це може призвести до сухості, інтонаційних помилок та збереження деяких народних особливостей у виконанні.
- Щоб уникнути цих проблем, важливо пильно контролювати, щоб нижні ноти діапазону звучали на високій позиції, так само, як і верхні ноти. Поступово зі зростанням діапазону голосу це забарвлення грудним резонатором повинно збільшуватися.

Під час роботи з альтами, коли вони вивчають верхній (головний) регістр, важливо враховувати, що іноді вони можуть відхилитися від грудної "опори" і переходити на чисто головне звучання, особливо після перехідних нот. Цей перехід на чисто головне звучання не повинен бути допущений, оскільки він може призвести до нерівномірності між регістрами і зменшити силу і блиск верхнього регістру голосу.

Для того щоб уникнути цього, хормейстер повинен ретельно контролювати техніку співу альтів і наголосити на збереженні грудної "опори" (резонансу) під час співу в верхньому регістрі. Це допоможе зберегти рівномірність і баланс між регістрами і забезпечити альтам потрібну силу та блиск у їхньому верхньому регістрі голосу.

Для запобігання відхиленню від грудної "опори" або переходу до чисто головного звучання після перехідних нот, необхідно пильно контролювати забарвлення голосу голосних резонаторів у передній частині порожнини рота. При цьому не слід забувати про необхідність відкритої глотки.

Під час співу, коли верхній регістр відокремлюється від грудної "опори", необхідно "осаджувати" звук, щоб зберегти відчуття грудної "опори". В той же час важливо зберігати високу позицію звуку. Ця техніка дозволяє підтримувати рівномірність звучання і забезпечує баланс між регістрами голосу, що допомагає уникнути втрати сили та виразності в верхньому регістрі голосу.

Поміж дітьми з низькими голосами часто трапляється випадок, коли важко відкривати верхній (головний) регістр під час співу на перехідних нотах. Це може бути пов'язано з тим, що діти не вміють належним чином регулювати "дозування" грудного резонатора, щоб забезпечити поступовий перехід голосу в головні резонатори під час підйому вгору по діапазону, починаючи з перехідних нот і вище.

Для того щоб уникнути цієї проблеми і допомогти дітям з низькими голосами, хормейстер повинен проводити систематичну роботу над контролем голосового резонансу під час переходу між регістрами. Забезпечення плавного переходу від грудного резонатора до головного на перехідних нотах вимагає дуже вдосконаленого технічного навчання та розвитку чутливості дітей до їх власного голосу.

Під час перших репетицій, коли діти не мають досвіду роботи з переміщенням звуку в головні резонатори, можна використовувати певний метод, який допоможе їм знайти це відчуття через склад [ну]. Цей прийом полягає у тому, щоб навчити дітей відчувати, як голос утворюється не попереду (за допомогою губ), а в глибині глотки.

Проте важливо наголосити, що це лише початковий прийом і не слід допускати, щоб діти продовжували співати верхні ноти, переводячи їх у [у], як це може траплятися навіть серед дорослих досвідчених співаків. Використання такого способу виконання верхів як постійний прийом є неправильним, мало естетичним і може призводити до зглушування голосу та обмеження його вільності звучання. Коли у дітей розвивається відчуття верхнього резонатора, від такого методу слід негайно відмовитися.

Застосування прийому "вокального декламування" є корисним для розвитку вокальної техніки дитячого ансамблю. Цей прийом включає в себе

читання літературного тексту виконуваних музичних творів у межах вільної звуковисотної інтонації, з точним ритмом і відповідним темпом, але з характерним вокальним звучанням.

Використання цього прийому сприяє наступним аспектам:

- Розвиток чіткої дикції: Виконавці навчаються вимовляти слова чітко та рівномірно, що покращує артикуляцію і робить текст більш зрозумілим для слухачів.
- Покращення дихання: Під час виконання тексту відбувається природний контроль над диханням, що сприяє усуненню "провалів" у диханні під час співу та покращує фразування.
- Емоційна виразність: Виконавці навчаються передавати значення кожного слова та емоційний зміст твору в цілому через вокальний вираз, що робить виконання більш виразним і емоційно насиченим.

Цей метод дозволяє дітям розвивати вокальну техніку, а також робить їх виконання більш виразним та ефективним, покращуючи якість виконання вокальних творів.

"Вокальне декламування" представляє собою складний технічний прийом, спрямований на розвиток низки важливих навичок у дітей у галузі вокально-художньої мови. Цей метод дозволяє детально вивчати вимову слів, враховуючи всі граматичні та логічні акценти, а також надавати текстам відповідний емоційний вираз.

Вокальна робота з ансамблем вимагає комплексного підходу і ретельної організації. Усі прийоми, технічні навички та вокальні методи слід використовувати в роботі з усіма групами хору. Головне завдання хормейстера полягає в тому, щоб поступово об'єднати різноманітні голоси в єдине звучання та навчити співаків співати в ансамблі.

Мова диригента під час вокальної роботи повинна бути лаконічною і точною, щоб передати співакам необхідні вказівки та відповідну інтерпретацію музичних творів.

Важливою складовою процесу виховання вокально-хорових навичок є використання технічних засобів навчання. Опрацювання технічних прийомів співу повинно проводитися як на групових заняттях, так і в особистій формі навчання. Для дітей середнього і старшого віку можна надати записи з уроків, які містять інструкції та вправи для самостійного опрацювання. Це сприяє самоконтролю та швидкому засвоєнню навчального матеріалу та практичних навичок.

Питання і завдання.

1. Скласти план репетицій для вивчення дитячої пісні.

Нарис дванадцятий.

Позакласні та позашкільні форми дитячого музичного виховання

Національна концепція розвитку освіти визначає наступні основні аспекти, як забезпечення доступності освіти у державних і комунальних позашкільних навчальних закладах, сприяючи участі всіх громадян у навчальному процесі. Розвиток цілісної міжгалузевої системи позашкільних закладів різних типів і профілів, спрямований на розкриття здібностей і талантів обдарованих дітей та молоді.

Забезпечення потреб населення у різноманітних культурно-освітніх, дослідницьких та інших освітніх послугах через позашкільні навчальні заклади. Оновлення змісту навчання і забезпечення індивідуального підходу та диференціації для високообдарованої молоді, щоб кожен учень міг розвивати свій потенціал. Створення систематичного підходу до навчання та підвищення кваліфікації педагогічних керівних кадрів, які займаються позашкільною освітою і вихованням.

Ця концепція спрямована на покращення якості освіти та розвиток обдарованої молоді в Україні через розширення можливостей для навчання та розвитку.

Позашкільні навчально-виховні заклади (ПНВЗ) представляють собою заклади освіти, які мають на меті надання дітям та юнацтву додаткової освіти та розвитку поза загальноосвітніми школами. Вони спрямовані на розширення кругозору учнів, набуття ними нових знань, умінь і навичок відповідно до їхніх індивідуальних інтересів і уподобань. Головними завданнями ПНВЗ є задоволення потреб індивідуальності у творчій самореалізації та організація цікавого та змістовного дозвілля.

Ці заклади надають можливість учням розширити свої знання, поглибити вивчені дисципліни, розвивати певні навички, такі як мистецтво, спорт, наукові дослідження, культурна та мистецька діяльність, інші сфери, які відповідають їхнім індивідуальним інтересам і потребам. ПНВЗ є важливою складовою

системи освіти, яка доповнює навчання в школах та сприяє гармонійному розвитку особистості дитини чи юнака.

До перелічених закладів позашкільної освіти належать різноманітні установи, призначені для надання додаткових можливостей розвитку дітей та юнацтва в різних сферах. Серед них можна виділити палаци, будинки, станції, клуби, а також центри дитячої та юнацької творчості. Додатково до цього переліку входять дитячо-юнацькі спортивні школи, де проводиться навчання та тренування молоді в різних видах спорту.

Також слід відзначити наявність шкіл мистецтва, які надають дітям та юнацтву можливість вивчення різних видів мистецтва, включаючи живопис, музику, театральну справу та інші творчі напрямки. Дитячі студії сприяють розвитку талановитостей та творчих здібностей учнів.

Бібліотеки в цих закладах розширюють можливості для читання та поглиблення знань учнів у різних галузях. Оздоровчі заклади, у свою чергу, спрямовані на збереження та підтримку фізичного здоров'я дітей та юнацтва через фізичні вправи та здоровий спосіб життя.

Всі ці заклади мають важливе значення для розвитку особистості дітей, надаючи їм можливість вибору та самореалізації в різних сферах інтересів і здібностей.

Позашкільні навчально-виховні заклади можуть класифікуватися на два типи: комплексні та профільні. Кожен з цих типів має свої особливості та цілі, спрямовані на розвиток дітей та підлітків у відповідності до їхніх інтересів та потреб.

Комплексні позашкільні заклади надають можливість дітям займатися різноманітними видами творчості та об'єднань за інтересами. Серед них можуть бути гуртки, секції, ансамблі, театри та інші форми творчого спілкування. Такі заклади сприяють самореалізації та розвитку творчих здібностей дітей та юнацтва.

Профільні позашкільні заклади спеціалізуються на певних напрямках діяльності та надають умови для розвитку природних нахилів та інтересів дітей і підлітків у конкретній сфері. Наприклад, це можуть бути професійні спортивні школи або школи мистецтва, де діти можуть глибше вивчати вибраний вид діяльності.

Робота усіх позашкільних закладів спланована на річний період та відповідає педагогічному плану. Навчальний процес в них розпочинається зазвичай 1 вересня і триває до 31 травня наступного року. Набір учнів може проводитися як без конкурсу, так і за конкурсом, в залежності від вимог закладу. Важливим аспектом є індивідуальний підхід до учнів, адекватно до їхніх здібностей і вікових особливостей, під час навчання та виховання.

Палаці та будинки дитячої творчості є спеціально обладнаними освітніми та культурними закладами, які розробляють та проводять різноманітні гурткові заходи та колективні заняття з дітьми та молоддю. У цих закладах створюються різні гуртки, які можуть бути орієнтовані на наукову, технічну, мистецьку, спортивну та інші сфери діяльності. Учасники гуртків мають можливість глибше досліджувати та розвивати свої інтереси у вибраній галузі.

Крім гуртків, в палацах та будинках дитячої творчості діє різноманітні колективи художньої самодіяльності, до яких можуть входити хори, оркестри, ансамблі пісні та танцю, театральні колективи та інші. Ці колективи сприяють розвитку творчих талантів дітей та молоді, роблять акцент на художньому вираженні та виступах перед глядачем.

Крім того, в палацах та будинках дитячої творчості також функціонують клуби для любителів природи, де проводяться заходи та заняття, спрямовані на вивчення та відкриття природних явищ і явищ природи. Такі клуби підтримують інтерес до навколишнього середовища та природи серед дітей та молоді.

На практику роботи позашкільних навчально-виховних закладів впливають органи самоврядування, і рівень їхнього розвитку визначається ступенем розширення різноманітних форм гурткової діяльності та орієнтацією на завдання кожного конкретного колективу.

Автономія закладів сприяє формуванню соціально активних, гуманістично налаштованих особистостей, які мають глибоке розуміння суспільної реальності, розвинуте почуття національної самосвідомості і здатність ефективно вирішувати повсякденні та важливі життєві завдання. Автономія також сприяє вихованню громадян, які мають свідомість важливості власного внеску у суспільний розвиток та готовність приймати активну участь у суспільному житті.

У сфері позашкільної виховної роботи широко застосовуються різноманітні форми виховання дітей, включаючи масові, групові та індивідуальні підходи.

Масові форми виховної роботи передбачають застосування методів, таких як читання лекцій про досягнення науки і техніки, організація зустрічей з видатними діячами науки, техніки та мистецтва, проведення виставок, олімпіад, оглядів, конкурсів і подібних заходів. Ці форми спрямовані на масову аудиторію та сприяють популяризації знань і творчого розвитку серед широкого кола учнів.

Групові форми виховної роботи акцентують увагу на діяльності гуртків, секцій, клубів, студій тощо. Учні об'єднуються в групи з подібними інтересами і займаються спільними діяльностями, спрямованими на розвиток конкретних навичок і творчих здібностей.

Індивідуальна форма виховної роботи означає створення умов для самореалізації окремих учнів. Це може включати в себе опанування гри на музичних інструментах, навички образотворчої діяльності та інші індивідуальні завдання, спрямовані на розвиток талантів і потенціалу кожного учня.

У системі позашкільної освіти і виховання творчі об'єднання класифікуються на три рівні, кожен із яких має свої особливості і завдання:

- Початковий (елементарний) рівень. На цьому рівні функціонують творчі об'єднання загально розвивального спрямування. Головною метою цих об'єднань є стимуляція вираження творчих здібностей дітей і підлітків та розвиток їхнього інтересу до творчої діяльності.

На цьому рівні акцент робиться на сприянні формуванню основних навичок і вмій в різних галузях мистецтва, науки, спорту тощо.

- Основний (базовий) рівень. Творчі об'єднання на цьому рівні спрямовані на подальше удосконалення і розвиток стійких інтересів дітей і молоді. Вони надають набавну освіту, яка допомагає задовольнити потреби у професійній орієнтації та розширює можливості для розвитку талантів. На цьому рівні індивідуалізується підхід до кожного учасника, і робота здебільшого спрямована на глибше вивчення конкретної галузі чи напряму творчості.
- Вищий рівень. Творчі об'єднання на цьому рівні створені для юних талантів і високообдарованих дітей та молоді. Головною метою цих об'єднань є розвиток і підтримка індивідуальних творчих здібностей та досягнень. Тут надаються спеціалізовані програми, які допомагають розкрити потенціал юних талантів у вибраній галузі, незалежно від того, чи це мистецтво, наука, спорт чи інший напрямок.

Крім того, відповідно до рівня класифікації, розробляється програма роботи, яка визначає завдання, методи навчання, зміст та обсяг матеріалу. Розрахунок чисельного складу учасників та обсягу годин проведення занять також здійснюється з урахуванням цього класифікаційного рівня.

Отже, класифікація творчих об'єднань є важливою складовою у плануванні та організації їх діяльності, щоб забезпечити адекватну реалізацію завдань на кожному рівні.

Також важливу роль у розвитку позашкільної освіти відіграє Національний центр естетичного виховання як науково-методична установа.

Позашкільні навчально-виховні заклади нового типу включають навчально-дослідницькі та творчо-виробничі центри творчості, туризму, краєзнавства, школи мистецтва, спортивно-технічні школи, клубні заклади, театральні комплекси, соціально-педагогічні комплекси, кіноцентри, міжшкільні

клуби та інші. Ці заклади розширюють можливості для розвитку творчих, наукових, спортивних та інших здібностей учнів поза школою.

Важливим аспектом діяльності позашкільних установ є співпраця зі шкільними закладами та взаємодія у формуванні гармонійного розвитку особистості дітей та молоді.

Учасники позашкільних закладів беруть активну участь у проведенні щорічних Всеукраїнських конкурсів та подіях, що сприяють розвитку їхніх талантів і здібностей. Серед цих заходів варто відзначити такі:

- "Наукова зміна" - конкурс, спрямований на популяризацію наукових досягнень серед учнів та стимулювання їхнього інтересу до науково-дослідницької діяльності.
- "Таланти твої, Україно" - подія, що висвітлює таланти та досягнення молодих українців у різних галузях, таких як мистецтво, наука, спорт та інші.
- "Феєрія зірок" - захід, спрямований на виявлення обдарованих дітей та їхнє виступове мистецтво, включаючи музику, танці, акторську майстерність тощо.

Крім того, проводяться виставки, олімпіади, турніри та конкурси, де учасники мають можливість продемонструвати свої навички та таланти в різних сферах. Ці заходи не лише визнають досягнення молоді, але й мотивують їх до подальших досягнень та розвитку своїх здібностей.

Вимоги що стосуються діяльності позашкільних установ, впливають з основних принципів організації позакласної та позашкільної роботи. Ці принципи передбачають:

- Органічний зв'язок з виховною діяльністю школи: Позашкільні установи повинні бути інтегровані в систему освіти та взаємодіяти зі школами для забезпечення комплексної виховної роботи з дітьми.
- Узгодженість з іншими виховними організаціями: Позашкільні установи мають співпрацювати з дитячими та юнацькими

організаціями, сім'єю та громадськістю для досягнення спільних виховних цілей.

- Масове охоплення дітей: Участь в гуртках і секціях позашкільних установ має бути добровільною, і ці заходи повинні бути доступні для якнайбільшої кількості дітей.
- Поєднання форм виховної роботи: Позашкільні установи повинні використовувати як масові, так і групові та індивідуальні форми виховної діяльності для задоволення різноманітних потреб дітей.
- Вільний вибір дітьми виду творчої діяльності: Діти повинні мати можливість обирати характер діяльності, яка їх цікавить, і розвивати свої таланти в обраному напрямку.
- Стимулювання активної творчої діяльності: Позашкільні установи повинні створювати умови для розвитку активної, творчої особистості дитини та підтримувати її інтереси та ініціативу.

Вирішальна роль у вихованні учнів, розширенні та поглибленні їхніх знань, а також у розвитку їхніх творчих здібностей належить спеціально організованій виховній діяльності, яка проводиться у позанавчальний час. Ця форма діяльності відома як позакласна та позашкільна робота.

Позакласна робота представляє собою різноманітну освітню та виховну діяльність, спрямовану на задоволення інтересів та запитів дітей, яка впорядкована педагогічним колективом школи в позаурочний час. Ця робота розширює можливості навчання і виховання учнів поза межами стандартних навчальних програм та уроків.

Позашкільна робота визначається як освітньо-виховна практика, яка реалізується в позашкільних навчальних закладах для дітей та молоді. Це включає в себе різні форми навчання, виховання, творчої діяльності та розваги, які спрямовані на розвиток і самореалізацію учасників.

Обидва ці види діяльності мають загальні цілі і завдання, і використовують схожі засоби, форми та методи виховання. Вони сприяють розширенню

горизонтів знань та розвитку творчих здібностей учнів, що є важливою складовою сучасної системи освіти та виховання.

Завдання позакласної та позашкільної роботи полягають у виконанні ряду основних цілей і завдань, таких як закріплення, збагачення та поглиблення знань, набутих учнями під час навчання, а також вживання цих знань на практиці. Це передбачає активне використання набутих знань у різних життєвих ситуаціях та професійному розвитку. Розширення загальноосвітнього кругозору учнів, що сприяє їхньому більш глибокому розумінню світу, формуванню наукового світорозуміння та інтелектуальному розвитку. Вироблення вмій і навичок самоосвіти, що дозволяє учням навчатися і розвиватися незалежно в майбутньому. Формування зацікавлень учнів у різних галузях науки, техніки, мистецтва, спорту та інших сферах життя, що сприяє розвитку творчих здібностей та нахилів.

Організація відпочинку та розваг для учнів, що сприяє їхньому фізичному і психологічному відновленню та підтримує загальний стан здоров'я. Розповсюдження виховного впливу на учнів у різних напрямках виховання, включаючи моральне, етичне, громадянське, культурне та фізичне виховання.

Зміст позакласної та позашкільної роботи визначається загальним змістом виховання учнівської молоді, що передбачає розвиток різних аспектів особистості, включаючи розумовий, моральний, трудовий, естетичний та фізичний розвиток.

Позакласна та позашкільна робота побудована на основі ряду специфічних принципів, які відрізняють її від навчальної роботи в класах. Нижче подано опис цих принципів:

- **Охочий характер участі.** Один з ключових принципів позакласної та позашкільної роботи полягає в тому, що учні беруть участь добровільно та з інтересом. Вони мають можливість обирати профіль занять за своїми інтересами. Вчителі повинні ретельно вивчати і обирати зміст занять, використовуючи нові факти, форми і методи, які стимулюють інтерес учнів.

- **Особиста спрямованість діяльності учнів.** Цей принцип передбачає, щоб зміст роботи гуртків, клубів та інших форм діяльності відповідав потребам розвитку української держави, відображав сучасні досягнення науки, техніки, культури і мистецтва.
- **Розрост ініціативи і самодіяльності учнів.** У позакласній та позашкільній діяльності слід враховувати бажання та пропозиції учнів, щоб кожен з них міг займатися цікавою для себе роботою.
- **Розвиток вигадливості, технічної та художньої творчості.** Під час занять необхідно ставити перед учнями завдання пошукового характеру, наприклад, створення нових приладів, поліпшення існуючих, а також сприяти їхньому творчому підходу до завдань.
- **Зв'язок з навчальною роботою.** Позакласна та позашкільна робота повинна бути логічним продовженням навчально-виховної роботи, яка відбувається на уроках. Наприклад, знання з фізики можуть бути поглиблені і розширені під час тематичного вечора, а знання з літератури можуть бути розширені під час обговорення кінофільму або театральної вистави за літературним твором.
- **Використання ігрових форм, цікавість, емоційність.** Для реалізації цього принципу можна використовувати пізнавальні ігри, ігри з комп'ютерами, демонстрацію цікавих дослідів та інші методи, які стимулюють інтерес та емоційну вовлеченість.
- **Масові, групові та індивідуальні форми виховної роботи.** Виховна робота може проводитися в масовому форматі, у формі гуртків або індивідуально, враховуючи потреби та особливості кожного учня.
- **Форми організації виховання повинні бути підібрані відповідно до завдань та цілей роботи.** Наприклад, для розвитку командного духу можна використовувати групові форми роботи, а для особистісного розвитку - індивідуальні форми.

Питання і завдання.

1. Перерахуйте вимоги, що стосуються діяльності позашкільних установ;
2. Принципи позакласної та позашкільної роботи, які відрізняють її від навчальної роботи в класах.
3. У чому полягають завдання позакласної та позашкільної роботи;
4. Закінчити речення та логічно обґрунтувати: "Позакласна та позашкільна робота повинна бути..."

Нарис тринадцятий.

Система музичного виховання З. Кодаї

Золтан Кодаї – це видатний угорський композитор, вчений-фольклорист, педагог і музичний діяч, який грав важливу роль у розвитку нової угорської музики разом із своїм колегою Белою Бартоком. Вони обидва були одними з піонерів, що стояли в розпочатку нового етапу розвитку угорської музичної культури, відмовившись від нав'язаних австро-німецьких стандартів угорської музики.

Золтан Кодаї розпочав свою композиторську кар'єру у 1899 році, коли написав увертюру для гімназичного оркестру, в якому навчався. Він був людиною з широким кругозором і освітою, закінчивши філософський факультет Будапештського університету та навчившись в Музичній Академії у класі композиції. Кодаї володів декількома європейськими мовами і активно працював в Музичній академії. Він також був колегою та другом Белої Бартока і разом з ним вивчав угорську народну музику та творив у музичному насліdkу Ференца Ліста.

Золтан Кодаї вніс значний вклад у розвиток угорської музики, особливо в контексті її національного характеру і використання елементів угорської народної музики у своїх композиціях. Він відкрив нові шляхи для угорської класичної музики і здобув визнання як в Угорщині, так і за її межами.

Чотири століття тривалого чужоземного владарювання – турецького, німецького та австрійського – поклали значний тиск на культуру Угорщини, пригніблюючи її незалежність і впливаючи на різні сфери суспільства. У цих умовах угорська культура зазнала значних втрат та переживала складні періоди. Проте, народна музика, як виявилось, була однією з найвитриваліших і важливих частин культурної спадщини.

У 1905 році видатні угорські композитори та музикознавці Бела Барток і Золтан Кодаї вирішили розпочати фольклорну експедицію. Основною метою цієї подорожі було дослідження і фіксація угорської народної музики, яка вважалася

надзвичайно важливою для збереження культурної спадщини та національної ідентичності. Під час експедиції Барток і Кодаї записали понад 150 народних пісень, які вражали їх красою і оригінальністю стилю.

Записи цих народних пісень стали дорогоцінним джерелом для подальших досліджень і композиторської творчості. Барток і Кодаї використали цей матеріал у своїх композиціях, де вони поєднали елементи угорської народної музики з класичним музичним мовленням. Ця робота сприяла відродженню та популяризації угорської музичної культури та допомогла зберегти цінну спадщину нації.

Друга половина XVII і на початку XVIII століття в Угорщині з'явився музичний стиль, відомий як вербункош, який став символом антигабсбурзького національно-визвольного руху, яким керував Ференц Ракоці (Ракоці). Стиль вербункош виник як результат злиття старовинних угорських жанрів, таких як танець гайдуків, з музикою Близького Сходу, балканською, слов'янською та циганською музикою, а також з елементами австро-італійської музики. Цей стиль був поширений серед циганських оркестрів і ансамблів, які виконували музику вербункош і використовували її для вербування добровольців в армію Ракоці.

Музика вербункош відрізнялася особливим поєднанням широкої та вільної мелодії з містким характером і енергійним, ритмічним танцювальним супроводом, який мав вогняний і жвавий характер. Через це вона стала основою для створення угорських танців, таких як палоташ і чардаш. Ці танці відзначаються специфічним поєднанням виразної та мелодійної частини, яка має сумний характер, і жвавого та ритмічного танцювального супроводу з імпровізаційними елементами.

Багато великих композиторів, таких як Йозеф Гайдн, Карл Марія фон Вебер, Гектор Берліоз, Йоганнес Брамс і Ференц Ліст, були вплинуті музикою вербункош. Наприклад, Гектор Берліоз створив симфонічну обробку Ракоці-маршу, який став музичним символом національно-визвольної боротьби угорського народу.

На початку ХХ століття стиль вербункош поступово втратив своє значення і вимагав пошуку нових музичних напрямів. Цей новий напрям виявився у вивченні та збереженні прадавніх угорських народних пісень. У 1906 році Бела Барток і Золтан Кодаї опублікували збірку "20 угорських народних пісень для голосу з фортепіано", яка відіграла важливу роль у відродженні угорської національної музичної культури.

З 1907 року Золтан Кодаї викладав гармонію в Музичній Академії, а з 1908 року викладав композицію. В цей період він також вирушав у фольклорні експедиції, де збирав і вивчав угорські народні мелодії. Крім того, під час своєї творчості Кодаї був під впливом великих композиторів свого часу, таких як Рішар Дебюссі. Вплив Дебюссі відобразився в його творчості, зокрема у творі "Імпровізації на тему Дебюссі".

У цей період створені пісні, фортепіанні п'єси та камерні симфонічні твори Золтана Кодаї. Проте музична критика в Угорщині відносилася до його музики вороже, вважаючи її надто складною та екстравагантною. Деякі критики навіть висловлювали зауваження стосовно модерністських елементів у його творчості. Однак за кордоном, зокрема в Франції та Італії, музика Золтана Кодаї була високо оцінена і визнана за її оригінальність та складність.

У 1923 році Золтан Кодаї створив одне зі своїх найважливіших творів, а саме ораторію "Угорський псалом", яка була написана на основі поеми XVI століття. Ця композиція визнається однією з найзначущіших творів в його творчому доробку. В результаті свого величезного внеску в музичне мистецтво його навіть порівнювали з великим композитором Йоганном Себастьяном Бахом, і він був проголошений "угорським Бахом".

У 1926 році відбулася прем'єра опери Кодаї під назвою "Харі Яном", що викликала всесвітню славу композитора. Ця опера стала одним із найбільших досягнень угорської музичної культури.

У 1932 році Кодаї написав оперу-кантату "Сікейська прядильня" і також створив хорові твори, такі як "Танці з Марошсека" і "Танці з Галанти", які були

вдохновлені місцевими пейзажами Угорщини, де пройшло дитинство композитора.

У 30-ті роки почалася активна педагогічно-просвітницька діяльність Кодаї. В цей період він публікував численні статті в пресі, в яких акцентував увагу на важливості музичного виховання і розвитку.

У 1937 році був опублікований перший зошит хорових угорських пісень а саpella. Ці пісні були створені для дитячих хорів і відрізнялися використанням старовинних діатонічних ладів, а також пентатоніки. У цьому контексті діатонічні лади вказують на використання традиційних, класичних музичних масштабів, тоді як пентатоніка характеризується використанням п'яти нот на октаву, що дає музиці особливий, екзотичний звук.

На початку 1940-х років Золтан Кодаї активно зосередився на питаннях музичного виховання. У першій половині 1940-х років він створив 107 двоголосних вправ, які були включені до збірки під назвою "Будемо співати правильно!". Окрім цього, він також підготував дві збірки пісень для школи, 333 вправи для читання музичних нот, а також 3 томи угорських народних пісень. Одним із значущих творів цього періоду є симфонія "Пам'яті Артуро Тосканіні", яка була написана на честь відомого диригента.

Золтан Кодаї висловив кілька важливих педагогічних принципів у своїй роботі з музичним вихованням дітей, які сприяли розвитку музичних здібностей та любові до традицій народного співу:

- Пестити традиції високого мистецтва: Кодаї прагнув сприяти сприйманню і розумінню вищого мистецтва учнями, надихаючи їх до цього.
- Активізувати музичні здібності: Композитор рекомендував активно розвивати музичні здібності учнів, зокрема через різні форми хорового співу.
- Починати навчання співу з дитячого садка: Кодаї вважав, що варто починати навчання співу вже в дитячому садку, коли діти більш схильні сприймати музику.

- Культивувати спів а саpella: Він наголошував на важливості співу без супроводу інструментів (а саpella), оскільки це допомагає розвивати чистоту мелодичних інтонацій та виразність співу.
- Розширювати ансамблевий спів: Кодаї також підтримував ідею розширення ансамблевого співу у школі, що сприяє спільному музичному виконанню та співпраці між учнями.

Система Золтана Кодаї включала методи розвитку слуху та навчання сольфеджіо, які базувалися на релятивній сольмізації. Цей підхід продовжував ідеї, запропоновані раніше у методах Галіна-Шеве-Парі та Дж. Кюрвена Тоніка-Соль-Фа, а також використовував інтонації пентатоніки та угорських народних пісень. Кодаї вважав, що перед тим, як діти розпочнуть вивчення будь-якого музичного інструменту, важливо розвивати їхній спів.

Важливим аспектом системи Кодаї було підкреслення того, що спів має бути початковим етапом в музичному навчанні, і він вважав, що це допомагає дітям розвивати музичний слух та вміння сприймати і відтворювати музику.

На Конгресі Міжнародного товариства музичної освіти (ISME) в Будапешті у 1964 році Кодаї виступив з доповіддю, в якій він висловив думку, що людина, яка не знає або не любить музику, пропускає багато важливого в житті. Ця висловлена ним ідея підкреслювала значення музичної освіти та розвитку музичних здібностей в особистому і соціокультурному контексті.

Процес оволодіння ритмічними знаннями в музичній освіті дітей вимагає системного підходу та початку з основ. Згідно з методикою Золтана Кодаї, цей процес можна розпочати з найпростіших кроків та ходи, щоб дати можливість дітям відчувати рівномірність тактових долей і ознайомити їх з четвертними та вісімками в музичних ритмах.

Вивчення музичних пісень на слух, супроводжуване розміреними кроками та ходою, або ж плесканням рук і ходою в ритмі вивчених мелодій, спів із текстом, є першими кроками дитини на шляху до знайомства з музикою. Маленькі ритмічні малюнки, які можуть бути включені до музичних пісень з розміром 2/4, легко репродукуються дітьми після їхнього показу вчителем.

Отже, Золтан Кодаї підкреслював важливість раннього музичного розвитку дітей. Він вважав, що навчання музиці має розпочинатися ще з дитячого садка та передбачати введення дітей у світ високохудожньої музики, оскільки музика є духовною їжею для душі, і ранній доступ до неї сприяє багатогранному розвитку маленьких музикантів.

Золтан Кодаї настійно підтримував важливість народної музичної спадщини у музичному вихованні та освіті. Він вважав, що народна пісня повинна стояти в підніжжі музичного матеріалу, і витворював свої методичні посібники, базуючись на фольклорному матеріалі.

Для Кодаї фольклор був "основою основ" музичного виховання і освіти. Він вбачав у фольклорі не тільки корінь національної культури, але і ключ до розвитку музичного слуху. Кодаї вважав, що масова культура може піднятися на високий рівень лише тоді, коли музичні почуття більшості нації будуть сприйняті і освіченою меншістю, яка не дивиться зверху вниз на народну культуру. В іншому випадку загрожує небезпека втрати коренів та загублення мистецтва у світовій культурі або його перетворення на космополітичний дилетантизм. Таким чином, Кодаї підкреслював важливість підтримки і розвитку національної музичної традиції в освіті та масовій культурі.

У цих словах Золтана Кодаї відображені його погляди на співвідношення національного і міжнародного в мистецтві. Він висловлював бажання, щоб угорська музика існувала в гармонії зі світовим мистецтвом, не втрачаючи при цьому своєї унікальності і самобутності. Для Кодаї ідея розвитку музичних традицій полягала у взаємодії та взаємному збагаченні культур, які обмінюються і взаємодіють.

Золтан Кодаї вважав, що навчання національній музиці має бути обов'язковим у всіх школах, аналогічно до вивчення рідної мови. Він переконував, що це допоможе краще розуміти та оцінювати іноземні музичні культури. Такий підхід сприяє глибшому розумінню та апробації різноманітних культурних виразів у музиці та сприяє збереженню культурної спадщини.

Золтан Кодаї розглядав три основні складові виховання для формування висококультурної особистості: традиція, смак та духовна цілісність.

- Традиція: Кодаї вважав, що традиції забезпечують сталість та спадкоємність цінностей та знань. Вони дозволяють поколінням передавати та зберігати основоположні істини та цінності. Традиції створюють основу для органічного розвитку культурних цінностей, їх збільшення та передачі майбутнім поколінням.
- Смак: Кодаї підкреслював важливість розвитку смаку, оскільки вміння розрізняти між хорошим та поганим є ключовим у сучасному світі, де музика стає неотдільною частиною повсякденного життя. Він стверджував, що культура має вчити людину розрізняти музику, що підносить та має високі моральні стандарти, від тієї, яка спрямована на задоволення миттєвих потреб та не відповідає законам моралі.
- Духовна цілісність: Для Кодаї культура була інструментом, який формує внутрішню єдність та дисципліну в особистості. Він вважав, що культура передається від людини до людини, викликаючи внутрішню гармонію та дисципліну. Це передбачало особистий контакт та обмін між живими особистостями, що відбувається "лицем до лица".

Отже, для Кодаї виховання висококультурної особистості передбачало не лише передачу знань, але і сприяння розвитку смаку, утвердженню традицій, та формуванню внутрішньої духовної цілісності через взаємодію між людьми.

Заняття співами в угорських школах, відповідно до методики Золтана Кодаї, відзначаються високим ступенем багатства прийомів та різноманітності навчальних методів. Основою для навчання музики в цій методиці є релятивна сольмізація, яка допомагає дітям освоювати основи музичного мислення.

Золтан Кодаї відзначав, що релятивна сольмізація є ефективним інструментом для передачі основ музичного мислення дітям. Ця система базується на взаємозв'язках між звуками, а не лише на абсолютних висотах нот. За допомогою релятивної сольмізації діти навчаються розуміти та відчувати лад, що є важливим аспектом музичної освіти.

Для Кодаї система релятивної сольмізації була не лише інструментом навчання музики, але і засобом досягнення вищої виховної мети. Він вважав, що ця система допомагає дітям легко оволодівати основами музичного мислення, що є фундаментом для розвитку їх музичних здібностей.

Лад в музиці вивчається через засвоєння різних аспектів музичних творів, таких як сутичні звороти, формули, мелос, стилі музичного розвитку та інші. Ці аспекти є специфічними для різних музичних композицій і визначають їхню характеристику та унікальність.

Музичне сприйняття включає два важливі моменти: сприйняття окремих звуків та їхніх взаємозв'язків з іншими. Окремі звуки можуть мати різні висоти, ритмічні характеристики та тембри, і їх взаємодія утворює музичний контекст та виражає музичну ідею твору.

Згідно з поглядами Золтана Кодаї, чисто музичне мислення формується під впливом ладової організації музики. Це означає, що лад, або система гармонічних відносин між звуками, є основним елементом, який допомагає людям розуміти і відчувати музичний контекст. Через вивчення типових і специфічних музичних зворотів та їхніх взаємозв'язків у пам'яті формується музична сутність, що сприяє кращому розумінню та відчуттю музики.

Релятивна сольмізація, за поглядами Золтана Кодаї, включає незв'язані звороти і мелодичні формули, які прилаштовуються до добре усвідомлюваних асоціацій складів зі звуками. Цей підхід створює тісний зв'язок між складами (які відповідають певним звукам) і сприйняттям звуків. Таким чином, між сприйняттям складів і звуків виникає сильна асоціація, і це сприяє кращому розумінню та відчуттю музики.

Деякі ключові аспекти релятивної сольмізації включають наступне:

- Зв'язок між складом і сприйняттям звука створює міцну асоціацію, де сприйняття звука викликає уявлення про конкретний склад. Це сприяє глибшому розумінню та відчуттю музичних елементів.
- Релятивна сольмізація допомагає ізолювати помилково інтоновані інтервали, оскільки наступний звук інтонується не від попереднього, а

у відповідному ладі. Це сприяє точному визначенню інтервалів та їхньої відносної висоти.

- Важливою перевагою релятивної сольмізації є те, що вона встановлює шлях до формування музичного мислення не лише для дітей з високими музичними здібностями, але і для дітей з пересічними музичними даними. Це робить музичну освіту більш доступною та ефективною для широкого кола учнів.

У відповідності з ідеями Золтана Кодаї, важливо розробляти навчальний матеріал для сольфеджування, який забезпечуватиме наступність у формуванні навичок сольфеджування та розвитку музичної культури учня. Релятивні сольмізаційні прийоми не повинні заважати духовному росту учня, а мають сприяти поглибленню їхнього інтересу до музики.

Центральним завданням елементарного музичного розвитку та навчання співу є стимулювання інтересу дітей до музики та поглиблення їхніх музичних здібностей. Одним із найпростіших і ефективних способів досягнення цієї мети є навчання дітей музичній мові через сольфеджування. Під час занять важливо забезпечувати, щоб учні розуміли та відчували музику, і вони повинні сприймати кожне заняття з задоволенням та зацікавленістю.

Розвиток ритмічного почуття є однією з важливих проблем музичної освіти і навчання. Музична педагогіка і методика акцентують на важливості вироблення у учнів почуття ритму, оскільки це є важливою складовою частиною їхнього музичного розвитку.

У багатьох навчальних посібниках і методичних матеріалах існують спеціальні розділи, які присвячені ритмічному розвитку і містять систематизовані ритмічні вправи та розробки для засвоєння метроритму. Ці матеріали допомагають учням краще розуміти, відчувати та виконувати ритмічні структури в музиці, що є важливим аспектом їхнього музичного навчання і розвитку.

Діти з нормальним слухом реагують на ударно-ритмічні звуки на дуже ранньому віці, часто навіть раніше, ніж на звукову висоту. Це пояснюється тим,

що ритмічні структури в музиці є більш природними і легкими для сприйняття, особливо для маленьких дітей. Саме ритмічна структура тексту часто стає початковою точкою для формування пісні.

Проте зростаючи, діти поступово розвивають своє чуття висоти звуків. Наприклад, шести-семирічні діти зазвичай не можуть безпомилково визначити висоту звуків і виконувати пісні з точністю. Замість цього, їм набагато легше розрізняти та реагувати на ритмічні аспекти музики, такі як темп, динаміка та тривалість звуків.

Важливою є можливість проводити ритмічні вправи з дітьми у цьому віці, оскільки вони добре розуміють ритмічні рухи та можуть швидко навчатися ритмічним поняттям. Це створює підґрунтя для подальшого музичного розвитку і навчання, зокрема, розвитку ритмічного унісону в музиці.

Розуміючи особливості сприйняття ритму дітьми, особливо на ранніх етапах музичної освіти, важливо проводити ефективні методи навчання, які враховують їхні можливості та психофізіологічні особливості. Однією з ключових особливостей є те, що ритмічні аспекти музики можуть бути легше сприймані дітьми порівняно з аспектами висоти звуків на початковому етапі навчання.

У роботі з першокласниками, на початковому етапі музичної освіти, важливо використовувати різні ритмічні вправи та ігри. Початкові музично-теоретичні поняття повинні бути доступними і зрозумілими для свідомості дітей та відповідати їхнім психофізіологічним можливостям.

Початкова робота з дітьми повинна розпочинатися з ритмічних малюнків, які близькі до ритмів їхнього повсякденного життя, таких як биття серця або кроки. Ці ритмічні одиниці, які відповідають четвертям, можуть бути використані як основа для подальшого розвитку музичної грамотності та навичок ритмічного співу.

Для поліпшення процесу засвоєння ритму при виконанні технічних вправ, особливо в випадках, коли вправи не супроводжуються мелодією (або супроводжуються слабо), використовуються спеціальні складові ручні ритмічні

позначення. Ці позначення використовуються з метою допомогти дітям точно відтворювати та сприймати різноманітні ритмічні малюнки.

Складові ручні ритмічні позначення відіграють ключову роль у допомозі учням в точному виконанні ритмічних структур. Під час вимовлення цих складових позначень, учень автоматично відтворює відповідний ритм. Крім того, під час виконання ритмічних одиниць з використанням складових позначень, мовний аналізатор сприймає звукові ритмічні відомості, пов'язуючи їх із слухом, голосом і рухом. Це сприяє глибокому та свідомому засвоєнню ритму та розвитку звуковисотної координації слуху та голосу.

Під час технічних вправ можна використовувати різні ручні знаки, які вказують на ритмічні одиниці. Ритмічні ручні знаки використовуються для контролю та нагляду за точністю виконання ритмічних малюнків кожним учнем та в класі в цілому.

Вчителю можна демонструвати простий ритмічний малюнок, після чого пропонувати учням записати його на дошці, в зошитах або відтворити за допомогою ударних інструментів.

Однією з ритмічних одиниць, яка є дуже близькою до ритму дитячого організму і пов'язана з ритмічними рухами, є "восьмі". Це чергування восьми нот, які зменшені вдвічі в порівнянні з кроком. "Восьмі" можна також позначити словесним виразом "бі-гать".

Якщо "крок" позначається однією паличкою, то "бі-гать" позначається двома паличками, які з'єднані між собою.

Діти можуть виконувати цей ритмічний малюнок шляхом вистукування, а потім записувати його на дошці та в зошитах. Аналогічні вправи можуть бути проведені і для суміжних ритмів, наприклад, для чергування кроків і "бі-гать" (крок - бі-гать).

Методика Золтана Кодаї є важливим внеском у сферу музичної освіти і розвитку дітей. Цей підхід акцентує на розвитку музичних здібностей та вихованні висококультурної людини через сприйняття та виконання музики. Декілька ключових аспектів методики Кодаї варто враховувати:

- Акцент на ранньому розвитку: Кодаї вірив, що музичне виховання повинно починатися з дитячого садка, коли діти особливо вразливі до музичного впливу та мають найкращі шанси вивчити музику. Він підкреслював важливість раннього етапу в музичному навчанні.
- Використання народної музики: Методика Кодаї базується на використанні народної музики як основи для музичного навчання. Він вважав, що національна культура повинна бути в центрі музичного виховання, і це допомагає дітям зрозуміти інші музичні культури.
- Розвиток ритмічного почуття: Кодаї відводив велику увагу розвитку ритмічного почуття дітей. Він вважав, що ритм є важливою складовою музичного розвитку та навчання.
- Система релятивної сольмізації: Методика Кодаї включає в себе систему релятивної сольмізації для навчання музичних понять та розвитку слуху. Ця система сприяє формуванню музичного мислення та відчуття ладу.
- Індивідуальний підхід: Кодаї підкреслював необхідність індивідуального підходу до кожного учня, враховуючи їхні музичні здібності та потреби.

Методика Кодаї надає можливість дітям розвивати свої музичні здібності, навчатися музичній мові та розуміти цінність культурної спадщини. Вона акцентує національну ідентичність та розвиває висококультурних громадян, які можуть цінувати та розуміти музику у всьому її різноманітті.

Питання і завдання.

1. Закінчити речення і логічно обґрунтувати: "Золтан Кодаї вважав, що навчання національній музиці має бути..."
2. З чого, згідно з поглядами Золтана Кодаї, формується музичне мислення?

3. На думку Золтана Кодаї центральним завданням елементарного музичного розвитку та навчання співу є?
4. З чого повинна розпочинатись початкова робота з дітьми?
5. Зробіть з картону роздатковий матеріал: ритмічні малюнки у дво- та три-дольному метрі, використовують четвертні та восьмі ноти та відповідні паузи.

Нарис чотирнадцятий.

Система музичного виховання Е. Жак-Далькроза

Методика ритмічного виховання, яка розвинулася на початку ХХ століття та стала відомою як "метод ритмічної гімнастики", була створена швейцарським педагогом і музикантом Емілем Жак-Далькрозом. Під час своєї роботи в Женевській консерваторії він виявив, що багато учнів мають проблеми з ритмікою в музиці. Це вело до розділення ритму на окремий розділ музичної педагогіки та наголошення на розвитку ритмічного почуття як окремої компетенції.

Далькроз запропонував використовувати музику як регулятор руху під час навчання. Він вважав, що музика надає ідеальний взірець впорядкованого руху, оскільки в ній присутні чіткі взаємозв'язки між часом, простором і рухом. Його метод передбачав, що учні виконують рухи, синхронізовані з музикою, щоб розвинути точні моторні навички та вміння уявляти та відтворювати складні часово-просторові відношення.

Важливою характеристикою цього методу було те, що рухи виконувалися на метричній основі, що відрізняє їх від простої ритміки. Таким чином, методика ритмічного виховання Далькроза сприяла розвитку ритмічних навичок та розумінню музичної ритміки через взаємодію з музикою та рухом.

Еміль Жак-Далькроз впроваджував метричні вправи в свою методику ритмічного виховання та гімнастики, об'єднуючи їх у складні комплекси рухів. Багато з цих вправ відносилися одночасно до метру та ритму, і отже, їх можна було класифікувати як метроритмічні. Важливою частиною методики Далькроза було розрізнення між метром і ритмом, і він надавав їм різні означення.

Метр був описаний як "повна однаковість", в яку може бути включена велика різноманітність. Ритм, навпаки, представляв собою "різноманітність, яка заключена в однаковості". Ця різниця визначення вказувала на те, що метр - це стабільна основа, на якій може розгортатися різноманітність ритмічних варіацій.

Таким чином, рухи, які відповідали музичному метру, були часто різноманітними у часовій тривалості та комбінаціях цих тривалостей. Крім того, вони також відображали різні динамічні відтінки, від спокійних та врівноважених до рухів, які потребували м'язового напруження. Таким чином, методика Далькроза сприяла розвитку різноманітних ритмічних навичок та відтінків у рухах, які відповідали музичній ритміці.

Еміль Жак-Далькроз був видатним музикантом і педагогом, який поєднував у своїй діяльності музику, театр та педагогіку. В юності він мав сильне захоплення театром і пройшов навчання в престижних музичних консерваторіях, включаючи Паризьку та Віденську консерваторії. Вивчаючи теорію композиції від визнаних майстрів, він здобув важливі знання, які вплинули на його майбутню роботу в області музики та педагогіки.

Жак-Далькроз також створював музику для дітей, що стала популярною у Франції та Швейцарії. Він komponував пісні для дітей і створював ораторії для мішаного хору, солістів та дитячих ритмічних груп. Ці твори використовувалися під час святкових заходів і весняних свят у Швейцарії, допомагаючи створити особливу атмосферу святкування і виражаючи творчий доробок Жака-Далькроза як композитора та музиканта.

У 1909 році Вольф Дорн, який був видатним спортсменом-альпіністом та організатором культурних заходів, запропонував Емілю Жаку-Далькрозу очолити інститут музики і ритму, який будувався в Гелерау, маленькому німецькому робітничому містечку поблизу Дрездена. Головною метою цього інституту було навчання дітей місцевих робітників. Відразу ж розпочався інтенсивний розвиток музично-ритмічної освіти в Гелерау.

Учні Далькроза виявили великий інтерес і натхнення до навчання. Складні музично-ритмічні завдання поступово перетворювалися на ритмічні вправи з використанням предметів, а потім стали веселими та імпровізованими ритмічними іграми з м'ячами, шарами та іншими предметами. У старших групах вводилися завдання з пластично-експресивного мистецтва, що сприяли виразному вираженню музичного змісту через рух.

Дорослим студентам в інституті викладалися різні предмети, включаючи ритміку, сольфеджіо, художню гімнастику, пластичність, танець, хоровий спів та музичну імпровізацію на фортепіано. Далькроз поглиблено вивчав психологію, фізіологію та гігієну, щоб зрозуміти вплив ритміки на фізичний і психічний стан людини. Він розробив наукову теорію систематичного підходу до ритмічного виховання, базуючись на результаті своїх досліджень.

Однією з основних відмінностей ритміки Далькроза від інших систем є встановлення специфічної виховної мети. Головною метою цієї системи було стимулювання та розвиток музично-творчих здібностей через рухову активність. В інших системах ритмічного виховання, можливо, було акцентовано на ритмічних аспектах самого танцю чи руху, але Далькроз підійшов до цього питання з точки зору розвитку творчого музичного мислення.

У контексті цієї системи рух став засобом сприяння розвитку музичного обдаровання та здібностей дітей. Завдяки ритмічним вправам, іграм та імпровізації діти не лише вчилися краще сприймати та розуміти музику, але й виявляли можливості для виразного музичного творіння. Ця система прагнула створити умови для розвитку самовираження та індивідуальності через музичну діяльність, а також надавала можливість дітям відчувати радість та задоволення від власної музичної творчості.

Публікація Далькроза у 1905 році відзначилася важливими теоретичними положеннями, які стали основою його методу ритмічної гімнастики. Основні з них включають:

- Ритм як рух: Далькроз встановив тісний зв'язок між ритмом і рухом, вважаючи, що кожен ритм суттєво пов'язаний з фізичним рухом.
- Час і простір: Він вказав на те, що рух та ритм існують у часі та просторі і є основними характеристиками всіх ритмів.
- Матеріальність руху: Далькроз підкреслив, що рух має матеріальний характер, і кожен рух обумовлений фізичними законами.

- Ритм у всьому навколишньому: Він стверджував, що простір і час є наповненими матерією, що підкоряється вічним законам ритму, що є важливими для розуміння всього навколишнього.
- Роль досвіду у розумінні ритму: Далькроз підкреслив, що наш розум формується з матеріалів фізичного досвіду, що робить важливим сприйняття та розуміння ритму.
- Виховання чуття ритму: Внесення порядку в рух людини вимагає розвитку у неї чуття ритму, що є однією з ключових мет цього методу.

Ці теоретичні засади стали основою для подальшого розвитку методу ритмічної гімнастики Далькроза і відзначилися як важливий внесок у розумінні ролі ритму в житті та розвитку людини.

У 1910 році Еміль Жак-Далькроз відвідав Україну і провів 6 лекцій для ритмістів, на яких він представив основи програми свого інституту. Ці лекції мали значний вплив на розвиток музичної освіти в Україні та допомогли впровадити ідеї Далькроза у навчальній практиці.

Початкові етапи навчання в цьому методі включали вивчення різних аспектів музики, таких як ритміка, звуковисота, динаміка музичних творів. Діти поступово засвоювали ці складові і розширювали свої знання.

Далі навчання ставало більш складним, і діти вводилися у сольфеджування, яке викладалось за допомогою абсолютного методу. Сольфеджування включало в себе вивчення інтервалів, включаючи кварта і квінти, і ознайомлення з основами гармонії.

Ці етапи навчання за методом Далькроза допомагали дітям розвивати не лише музичні навички, але й розуміння різних аспектів музики, що сприяло їхньому загальному розвитку та музичній освіті.

На уроках музики за методикою Далькроза дитину спочатку вчили "абетці" музичного мистецтва, що передбачало ознайомлення з основними музичними елементами, такими як ритм, фразування, динаміка, і характер музичних композицій. Цей підхід дозволяв дитині емоційно сприймати музику і розуміти

її внутрішню сутність, що значно полегшувало подальше вивчення музичного інструменту.

Для розвитку ритмічних навичок використовувалися різноманітні вправи, спрямовані на розвиток музичного слуху та чуття ритму. Це включало тренування уваги та волі. Далькроз підкреслював важливість взаємозв'язку між фізичними і душевними рухами людини. Він стверджував, що зі спостережень за рухами та жестами можна визначити темперамент та навіть характер індивіда, і навчання контролю за цими рухами може вплинути на психічний стан особи.

Прикладом такого навчання є вправа з вдихом та видихом, яка супроводжується маршуванням і виконується на беззвучних приголосних [ф], [с], [х]. Ця вправа сприяє розвитку вільного контролю над тілом, м'язами та покращенню фізичного самопочуття, а також зміцнює волю і нервову систему дитини.

Далькроз використовував ігрові методики для навчання ритміці дітей, що сприяло їхньому психофізіологічному розвитку. Вправи виконувалися в ігровій формі, що допомагало дітям регулювати свій стан збудження та розслаблення, що є важливим для підтримки стійкості нервової системи.

Ігрові дихальні вправи були однією з складових методики Далькроза. Деякі приклади цих вправ включали:

- "Дуємо на палаючу свічку" - вправа, під час якої діти спробували б дути так, наче намагаються згасити палаючу свічку.
- "Дмемо на гарячий суп" - під час цієї вправи діти уявляли, що дують на гарячу страву, спрямовуючи своє дихання.
- "Здуваємо пилюку з меблів" і "молочну пінку" - ці вправи включали у себе дихальні рухи, спрямовані на очищення предметів від уявної пилюки або піни.
- "Зігріваємо диханням руки" - діти уявляли, що їхнє дихання може нагрівати руки і виконували відповідні рухи.

- "Намагаємося зробити диханням дірочку в змерзлому вікні" - ця вправа стимулювала дітей уявляти, що їхнє дихання може впливати на стан навколишнього середовища.

Ці ігрові дихальні вправи сприяли розвитку дитячого усвідомлення дихання, покращували контроль над ним, сприяли заспокоєнню та релаксації, що мало позитивний вплив на їхню нервову систему та загальний фізичний стан.

Вправи з тривалостями та метрами грали важливу роль в методиці Далькроза, сприяючи розвитку музичної чуттєвості та ритмічної грамотності у дітей. Нижче подані приклади таких вправ:

- "Зображення різних тривалостей" - ця вправа передбачала відтворення різних тривалостей за допомогою рухів чи звуків, надаючи дітям можливість фізично відчувати ритмічні відмінності.
- "Руки плескають від *pp* до *ff*, а ноги навпаки - від *ff* до *pp*" - ця вправа передбачала виконання різних динамічних рівнів рухомих дій рук та ніг, що сприяло розвитку музичної виразності через рух.
- "Повторення одного й того ж ритму в різних темпах" - діти намагалися відтворити один і той же ритм при зміні темпу, що розвивало їхню здатність адаптуватися до різних ритмічних умов.
- "Плескання в обмеженості такту 4/4 різної кількості нот: 4, 3, 2, тощо" - ця вправа вимагала від дітей плескати в різних ритмічних схемах в межах такту 4/4, що сприяло розумінню структури такту та тренувало їхнє чуття ритму.
- "Вміння один і той самий відрізок часу підрозділяти на різні частини" - ця вправа включала рухи рук та ніг, які діти виконували на різних частинах метру, надаючи їм здатність розрізняти і підрозділяти ритмічні одиниці.

Ці вправи сприяли розвитку ритмічних навичок, музичної виразності та чуття ритму у дітей, покращуючи їхню музичну освіту та загальний розвиток.

Система Далькроза включає в себе сольфеджію та імпровізацію як важливу складову музичної освіти. Особливості сольфеджію за методикою Далькроза базуються на абсолютному методі розвитку слуху, де надзвичайною важливістю наділяється розуміння і відчуття гам.

Гама в різних комбінаціях звуків є основою вправ, які Далькроз використовує для формування тонального чуття та розвитку абсолютного слуху у своїх учнів. Вивчення гам в різних варіаціях сприяє розумінню та відчуттю тонових відмінностей між звуками.

Далькроз також використовує уявлення інтервалів як відрізків гам, де пропущені проміжні ноти. Акорди розглядаються як співзвуччя окремих частин гам, а природний хід деяких шаблів веде до розв'язування, що відображається у музичних структурах.

Модуляція, в цьому контексті, розглядається як зв'язок між двома тональностями, і цей аспект дозволяє учням розуміти переходи між музичними контекстами та створювати власні музичні композиції на основі цього знання.

Система сольфеджію Далькроза сприяє глибокому розумінню музичної мови, розвитку музичних навичок та формуванню творчого підходу до музики.

Система Далькроза акцентує увагу на вивченні тональностей та розвитку музичного слуху дітей. Ключовою частиною цього процесу є розрізнення музичних інтервалів, зокрема цілих тонів і півтонів, що є основою музичної архітектури.

Далькроз розпочинає вивчення музичних інтервалів на основі гама До мажор, де структура цієї тональності включає чергування цілих тонів і півтонів. Учні детально досліджують гаму До мажор, а потім додають хроматичні ступені, такі як До # і Фа #, для визначення і розрізнення музичних півтонів. Цей процес допомагає дітям розвивати відчуття тонових різниць і підготовлює їх до подальшого вивчення складніших тональностей і гармонійних структур.

На початковому етапі вивчення, учні ознайомлюються з такими музичними інтервалами як дихорд (послідовність з двох ступенів тональності), трихорд (послідовність з трьох ступенів), тетрахорд (послідовність з чотирьох

ступенів) та так далі. Цей метод дозволяє дітям крок за кроком розбирати структуру тональностей і зміцнювати їхнє розуміння музичної грамоти та теорії.

Україна значно сприяла розвитку ритміки завдяки важливій постаті в історії цієї системи виховання - Ніні Георгіївні Александровій, яка була ученицею Еміля Жака-Далькроза. Вона внесла значний вклад у поширення ритміки в Україні з початку 20 століття.

Рух ритміки в Україні розпочався в 1909 році, коли була сформована перша група з 14 дітей. Популярність ритміки стрімко зростала, і система Далькроза включалася до навчальних програм багатьох приватних музичних навчальних закладів.

Ритміка надзвичайно швидко викликала зацікавлення і стала невід'ємною частиною навчання музики та мистецтва в Україні. Регулярно проводилися показові виступи, які передувалися вступними лекціями, в яких Ніна Александрова розповідала про систему Е. Жака-Далькроза та відмінність його методу ритмічного виховання від інших систем виховання руху. Вона також підкреслювала цілющий вплив ритміки на фізичне і психічне здоров'я.

Ніна Александрова відіграла значну роль у популяризації ритміки в Україні та сприяла її впровадженню в освітній процес країни.

У 1912 році Еміль Жак-Далькроз повернувся до України вдруге, і цей період був важливим для розвитку методики ритміки в країні. Під час цього візиту він виявив особливий інтерес до пластично-експресивних вправ, які спрямовані на виразне відтворення художнього змісту музики через рух. Ці вправи можуть бути вільними імпровізаціями або ж результатом попереднього вивчення пластично-ритмічних етюдів.

Проте на той момент рівень підготовки ритмістів в Україні в театральнo-хореографічному плані був недостатнім для виконання цих вправ на високому художньому рівні. Ніна Александрова поступово вводила ці пластично-експресивні вправи в процес занять з ритміки, так як вони допомагали дітям глибше відчувати і виражати емоційні переживання.

Поступово Ніна Александрова розробила власний стиль і методику роботи в цій області, яка лягла в основу української школи ритміки. Під її керівництвом були відкриті школи ритміки в різних містах України, таких як Київ, Харків, Катеринослав (сучасний Дніпро), а також курси у Житомирі, Львові та Сумах. Важливо відзначити, що Ніна Александрова завершила навчання у Женевській консерваторії в 1903 році, що дало їй освітньої підготовки в галузі музики та мистецтва.

Курси ритмістів, що існували в Києві, були активним центром навчання та розвитку в галузі ритміки. Вони успішно працювали протягом двох років і були закриті через нестачу фінансових ресурсів.

Навчальний план цих курсів включав широкий спектр предметів, спрямованих на розвиток студентів в різних аспектах мистецтва та педагогіки. Основними предметами були ритміка, яка займала 5 годин на тиждень, сольфеджіо (2 години), гармонія та імпровізація на фортепіано (4 години), фізкультура (2 години), пластика (2 години), дихальна гімнастика (2 години), педагогіка (2 години), психологія (2 години), фізіологія і анатомія (2 години).

Окрім теоретичних занять, студенти також приймали участь у практичних заняттях з ритміки, де вони оточували дітей та брали участь у їх ритмічних заняттях. Як результат, відбулися показові виступи, де студенти демонстрували ритмічні інтерпретації музичних творів і ритмічні програми. Вони виконували складні музичні твори, такі як фуги Баха, симфонії Губіна, твори Дебюсі, Гріга, Глюка та інших композиторів, демонструючи свою майстерність і вміння виразно втілювати музичний матеріал через рух.

Стаття Іполіта Соколова, опублікована в журналі "Ермітаж" в 1922 році, позначила початок періоду змін та втрат для методики ритміки, розробленої Емілем Жак-Далькросом. У цій статті Соколов висловив критичний погляд на ритміку, називаючи її облудною наукою. Він висловив такі твердження, як зменшення розміру грудної клітини, вплив на хребет, негативний вплив на розвиток розумових процесів та інші. Ця стаття стала поштовхом для видалення

ритміки з програм багатьох навчальних закладів, включаючи школи і дитячі садки.

Ніна Александрова, яка була важливим представником ритміки в Україні, стала жертвою політичних репресій і була арештована. Її доля стала невідомою для родини та колег, і її ім'я було позбавлено можливості далі розвивати методику ритміки в Україні.

Ці події позначилися на розвитку ритміки в Україні і призвели до її віддалення від широкого загалу та освітніх програм.

З середини 70-х років ХХ століття ритміка почала переживати відродження в Україні. Цей період характеризувався активною науковою та педагогічною діяльністю кількох видатних науковців та педагогів, які відновили і розширили застосування методики ритміки в системі освіти та культурного розвитку. До числа цих діячів можна віднести О. Конорову, Н. Конорову, Л. Бондаренко, Т. Бирченко, Г. Франію, І. Ліфіц.

Ці науковці та педагоги стали авторами численних програм та навчальних посібників, спрямованих на відновлення та розвиток ритміки в освітньому процесі. Вони внесли значний вклад у розробку методик і педагогічних підходів до навчання ритміці. Це сприяло поверненню ритміки до шкіл, дитячих садків та інших навчальних закладів.

Відновлення ритміки в освітній системі сприяло покращенню музичної та рухової підготовки дітей, а також підтримувало розвиток творчих здібностей та музичного мистецтва в Україні.

Питання і завдання.

1. Публікація Далькроза у 1905 році відзначилася важливими теоретичними положеннями, які стали основою його методу ритмічної гімнастики. Основні з них включають?
2. Назвіть деякі ігрові дихальні вправи, які були однією з складових методики Далькроза.

3. У якому році розпочався рух ритміки в Україні?
4. Напишіть реферат на тему "Ідеї Е. Ж.-Далькроза" та ознайомтеся із предметом "Евритмія".

Нарис п'ятнадцятий.

Система музичного виховання К. Орфа

У 20-ті роки ХХ століття молодь у Європі була переповнена новими амбіціями та бажаннями розвивати своє фізичне тіло. Вони виявляли інтерес до спорту, гімнастики та танців, та прагнули втілити свої мрії у життя. Робота видатного педагога і хореографа Еміля Жака-Далькроза та його ідеї поклали основу для наступного розвитку цього нового руху в мистецтві та фізичному вихованні.

Леотар Лабан та Марі Вігман були двома найвідомішими хореографами цього періоду, які внесли вагомий внесок у створення нового жанру виразного танцю та мали значний вплив на педагогіку та художню практику. Вони спільно з іншими танцюристами та хореографами створили власні методики та підходи до виразного танцю, що дозволило молоді вільно виражати свої почуття, ідеї та емоції через рухи та танці. Цей рух сприяв розвитку мистецтва, фізичного виховання та самовираження молоді в Європі та по всьому світу.

У 1924 році Карл Орф та Дорофея Гунтер відкрили в Мюнхені школу музики і танцю, яка отримала назву "Гюнтершуле". Ця освітня установа надавала особливу увагу музичним завданням, і, перш за все, зосереджувалася на ритмічному вихованні. Карл Орф вирішив підкреслити важливість ритмічного розвитку та виховання учнів.

Відразу з початку своєї діяльності школа відмовилася від традиційного підходу до рухового виховання на основі фортепіанної музики. Орф глибше вивчав навчання своїх учнів, покладаючи основу на їхній власній музичній активності. Він спонукав їх до імпровізації та створення власної музики, розвиваючи творчість. Карл Орф використовував прості та доступні ритмічні інструменти, які були легко засвоювати та грати. Це сприяло активному розвитку ритмічних навичок та музичного виразу серед учнів школи "Гюнтершуле".

Карл Орф обрав для свого системного підходу до музичної освіти різні мелодичні та бурдонні інструменти, серед яких були блокфлейти (басова,

тенорова, альтова, сопранова), металофони та ксилофони. Вибір цих інструментів був обґрунтований їхньою придатністю для навчання та розвитку ритмічних і музичних навичок серед учнів.

У 1930 році був створений перший том "Шульверку", який включав в себе ритміко-мелодичні вправи, пов'язані з рухами та танцями. Цей посібник став важливою частиною системи Орфа для музичної освіти. Пізніше було опубліковано ще чотири томи "Шульверку", охоплюючи різні інструментальні групи та види музичних вправ. Вони включали в себе вправи для ударних інструментів і бубна, литавр, штабшпіль та блокфлейт. "Шульверк" також включав танцювальні та ігрові п'єси, призначені для виконання різними інструментальними складами.

У створенні "Шульверку" брали участь видатні музиканти та педагоги, такі як Гунільд Кеетман, Ганс Бергезе, Вільгельм Твіттенгоф, Мая Лекс. Цей посібник став важливим інструментом для розвитку музичної освіти та ритмічного виховання в контексті системи Орфа.

У 1953 році був заснований інститут Карла Орфа в місті Зальцбург, Австрія, який отримав назву "Академія Моцартеум". Цей інститут став центром, де надавалася освіта в галузі орфовського дитячого музикування, співу та диригування. Розвитку цих аспектів навчання приділялося велике уваги, і важливою складовою програми був спів.

У більшості вправ "Шульверку", які використовувались в орфовській системі, діти залучались до співу. Спів був важливим засобом музичного виразу та розвитку музичних навичок. Однак важливо зауважити, що спів не є обов'язковим першочерговим проявом музикальності в рамках орфовського підходу. Система Карла Орфа надає значення різним аспектам музичного розвитку дитини, включаючи ритміку, музичну імпровізацію та гру на інструментах, і спів є лише однією з цих складових.

В творчій роботі Карла Орфа велике значення відводиться імпровізації, але ця імпровізація має свої визначені принципи і обмеження. Орф вважає, що

"імпровізаційні вправи не дають учителеві права імпровізувати", тобто вчитель повинен мати чіткий план і структуру для проведення імпровізаційних занять.

Однак перед проведенням імпровізаційних вправ необхідно підготувати дитину до цього процесу. Головною метою такої підготовки є розвиток у дитини бажання до самостійності та стимулювання її творчого потенціалу в музиці. Один із способів цього досягнення - обмеження звукоряду до пентатоніки, тобто п'ятиступеневої музичної ладності. У середині цієї пентатоніки використовується формула "кличу", також звана "ку-ку" або "Зо-Ві". Орф рекомендує використовувати ці слова або фрази-питання, такі як "Де ти?" або "Хто там?", для створення музичних імпровізацій.

Також важливим елементом підготовки до імпровізації є мовні вправи, такі як "ли-па", "со-сон-ка", "ви-шен-ка" і інші, які допомагають дитині розвивати мовлення та виразність у музиці.

Карл Орф відзначав, що елементарне музикування може розпочинатися у будь-якому віці, і воно базується на використанні природних інструментів, таких як руки, ноги та язик. Це включає в себе рухи, мовлення та вокальні вирази, які можуть бути поєднані з ритмічними елементами.

Для розширення можливостей в елементарному музикуванні Орф рекомендував використовувати елементарні ударні інструменти, такі як тріскачки, дерев'яні палички, трикутники, невеликі тарілочки, барабани, брязкальця і т. д. Ці інструменти допомагають дітям розвивати ритмічні навички та вміння сприймати ритм музики.

Крім того, до елементарних ударних інструментів додаються також ударні інструменти з визначеною звуковою висотою, такі як маленькі литаври, штабшпилі (глокеншпилі), металофони, ксилофони, скляночки і інші. Ці інструменти дозволяють дітям експериментувати з висотою звуку та створювати мелодії, навчаючи їх музичній структурі і гармонії.

Такий підхід до музичної освіти надає дітям можливість виразити себе музично, розвиває їхні музичні таланти і сприяє загальному розвитку.

Карл Орф використовував широкий спектр інструментів для впровадження своєї концепції елементарного музикування. Ці інструменти можна розділити на кілька груп в залежності від їхнього типу та функції.

- Струнні інструменти: Ця група включає в себе смичкові (скрипки, віолончелі) та щипкові (ліра, лютня) інструменти. Такі інструменти надають можливість дітям вивчати та експериментувати зі звуками, а також розвивати музичні навички.
- Басові інструменти: До цієї групи належать басові фіделі, гамби, віолончелі та контрабаси. Вони використовуються як доповнення до інших інструментів, надаючи глибину та ритмічну основу музичним композиціям.
- Духові інструменти: До цієї групи входять блокфлейти, гобої та інші духові інструменти. Вони дозволяють дітям вивчати аеродинамічні особливості та ритмічний контроль при грі на духових інструментах.

Важливо враховувати, що Орф підкреслював, що елементарне музикування включає в себе не лише гру на інструментах, але і спів, слово, рух та ігри. Він вважав, що ця комплексна методика розвиває дитячі духовні сили і є основою для розвитку особистості.

Концепція Карла Орфа покладає наголос на творчість і імпровізацію, що дає дітям можливість виразити себе через музику та розвиває їхню духовність.

Питання і завдання.

1. До чого спонукав дітей Карл Орф у своїх заняттях у Моцартеумі?
2. Які інструменти обрав Карл Орф для свого системного підходу до музичної освіти?
3. Що є, на думку Карла Орфа, важливим елементом підготовки до імпровізації? Що таке "Шульверк"?

Нарис шістнадцятий.

Системи музичного виховання Б. Тричкова

У Болгарії було розроблено привабливі методи музичного виховання, які застосовуються на різних етапах навчання. Уроки музики включені до навчальних планів з першого по дев'ятий класи, і факультативні заняття проводяться в 10-12 класах протягом 2 годин на тиждень.

На початковому етапі, у першому класі, діти залучаються до музики через підготовчий курс. Вони навчаються співати на слух, виконувати хороводи зі співом під музику і грають на різних інструментах. З другого класу розпочинається навчання основам музики, зокрема співу і музичної грамоти.

У шостому класі учні знайомляться з розвитком музичної культури в Болгарії, а в дев'ятому класі отримують знання зі світової історії музики, вивчаючи творчість видатних композиторів, таких як Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвіг ван Бетховен. Також на цьому етапі вводяться поняття про сонату, симфонію і поліфонічні форми у музиці.

Проте однією з основних складових масового музичного виховання в Болгарії є народні пісні. Вони відіграють важливу роль у навчанні та культурному розвитку дітей, допомагаючи збагатити їхнє розуміння і відчуття музики, а також зберегти та передати національну музичну спадщину.

Метод "Стовбиця", розроблений Борисом Тричковим і вперше опублікований в 1923 році, здобув широку популярність в процесі навчання музичній грамоті. Термін "Стовбиця" використовується з трьох основних значень:

- Гама: "Стовбиця" може вказувати на музичну гаму, тобто систему звуків, які використовуються в музиці, співвідносяться за висотою та створюють музичний контекст. Гама грають важливу роль у музичній теорії та аналізі.
- Наочний посібник: "Стовбиця" також може вказувати на наочний посібник, який використовується в музичному навчанні для візуалізації музичних понять та графічного представлення музичних інформаційних елементів, таких як ноти, ключі, такти, та інше. Цей метод сприяє легшому засвоєнню музичних знань і навичок.

- Метод: "Стовбиця" також використовується для позначення самого методу навчання музичної грамоти, розробленого Борисом Тричковим. Цей метод використовує наочні посібники, щоб навчити учнів читати, розуміти та аналізувати музичні ноти та елементи.

В методі "Стовбиця", розробленому Борисом Тричковим, основною ідеєю є те, що спів - це не лише психологічний та інтелектуальний процес, але і психофізіологічний акт. Це означає, що для "свідомого співу" потрібні не лише розум та свідомість, але і слухняний голосовий апарат. З цієї точки зору, Б. Тричков вважає найважливішим завданням встановлення координації між слухом та голосом.

У методі "Стовбиця" першою і основною метою є розвиток спроможностей учнів сприймати музику слухом та відтворювати її з використанням голосу. Для досягнення цієї координації на початковому етапі рекомендується спів по слуху, що відомий як "слухо-наслідуваний спів". Головною метою цього етапу є створення у учнів "тонального чуття мажорної класичної гами". Процес розвивається поетапно, та завершується, коли учні переходять до "свідомого співу" за нотами. Під час цього переходу, гама залишається важливою "відправною точкою" та "технічною основою" співу.

Цей підхід акцентує на важливості розвитку слухових та вокальних навичок як основи для подальшого музичного розвитку учнів.

Борис Тричков називає свій метод "Стовбицею", виходячи з ідеї, що кожний новий підхід або форма роботи у навчанні є наступним етапом або шаблем у розвитку методу. Він вводить нову категорію, яку назвав "шаблефікацією голоса та слуху". Ця категорія вказує на процес "складання в співакові здібностей співати цілком точно основну тонову стовбицю".

У контексті методу "Стовбиця", ця ідея означає, що учень має розвивати свої слухові та вокальні навички так, щоб вони були зорієнтовані на точне відтворення основних музичних тонів та гам. Це є ключовою складовою для створення музичного співака, який може виконувати музичні твори точно і виразно.

Питання і завдання.

1. Які три основні значення несе в собі метод "Стовбиця" Бориса Тричкова?
2. Закінчить речення: "для "свідомого співу" потрібні не лише розум та свідомість, а й..."
3. Що таке "слухо-наслідуваний спів"?
4. Як можна розкрити термін Б. Тричкова "шаблефікація голоса та слуху"?
5. Напишіть реферат на тему "Ідеї Бориса Тричкова та його методу "Стовбиця".

Нарис сімнадцятий.

Передумови переходу до двоголосного співу.

Методика вивчення канону. Вивчення дво -, три - та багатоголосних творів.

Успішний розвиток гармонічного слуху в процесі хорового співу передбачає наявність наступних передумов:

- Чистий унісон: Це відбувається, коли всі члени хору співають однакові ноти одночасно без відхилень у висоті. Чистий унісон є основою для будь-якого хорового виконання і допомагає формувати музичний слух у співаків.
- Добрий ансамбль: Виконавці повинні мати здатність гармонійно поєднувати свої голоси і створювати спільний звуковий образ. Це вимагає взаєморозуміння та взаємодії між учасниками хору.
- Оволодіння елементарними співочими навиками: Співаки повинні мати навички правильного дихання, виразного виконання, артикуляції і контролю за голосом. Ці навички допомагають поліпшити техніку співу та забезпечують якість виконання.
- Розвиток слухової уваги: Слухова увага грає важливу роль у сприйнятті і реакції на музику. Співаки повинні бути здатні слухати і реагувати на музичні зміни, включаючи інтонацію, ритм і динаміку.

Ці передумови сприяють розвитку музичного слуху та покращують якість хорового виконання.

Попередня підготовка до двоголосного співу передбачає наступні кроки і вправи:

- Виконання пісень з недублюючим акомпанементом: Учні співають пісні, при цьому вони супроводжуються музичним акомпанементом, який не дублює голос співака. Це допомагає розвивати навички слухового сприйняття та координації голосу з музичним супроводом.

- Одноголосний спів з одночасним виконанням другого голосу вчителем: Учні співають одну частину пісні, а вчитель виконує другий голос одночасно. Ця вправа допомагає учням навчитися слухати і співати в гармонії з іншим голосом.
- Спів окремих почутих звуків в інтервалах, акордах: Учні виконують окремі музичні звуки в певних інтервалах і акордах, що допомагає розвивати навички музичного слуху та гармонійного співзвучання.
- Спів одноголосних пісень окремими групами учнів: Учні поділяються на групи і виконують пісні в одному голосі. Це сприяє розвитку спільного виконання та співзвучання голосів.

Ці вправи допомагають учням готуватися до двоголосного співу та розвивати їхні музичні навички.

Ритмічне багатоголосне виховання в попередній підготовці до двоголосного співу включає різноманітні вправи та активності, спрямовані на розвиток ритмічної чутливості та координації учнів. До таких вправ відносяться:

- Гра типу "луна": Учні співають окремі ритмічні фрази або мелодійні мотиви, після чого інші учні повинні відтворити ці звуки зі співвідношенням ритму та мелодії, як у ехо. Ця гра допомагає розвивати ритмічну точність та слухову реакцію.
- "Доствори свій ритмічний малюнок": Учні мають створити свої власні ритмічні паттерни або мелодійні фрази та поєднувати їх у власні композиції. Ця вправа сприяє розвитку творчого музичного мислення та уяви.
- "Створи власну ритмічну партитуру": Учні отримують завдання створити ритмічну структуру або партитуру, в якій кожен учень відіграє свою роль. Це може включати ритмічні паттерни, мелодійні фрази, акустичні інструменти тощо. Ця вправа допомагає учням розуміти і взаємодіяти в багатоголосному контексті.

Ці ритмічні вправи спрямовані на розвиток ритмічних та координаційних навичок, необхідних для успішного виконання двоголосного співу. Вони також сприяють творчому розвитку та збагаченню музичного досвіду учнів.

У процесі розвитку гармонічного слуху та навчання співу важливу роль відіграють спеціальні вправи, спрямовані на розвиток гармонічного слуху учнів. Робота над двоголосним і триголосним співом повинна відбуватися паралельно з одноголосним співом на різних етапах навчання.

Багатоголосне співання з самого початку виховує у дітей гармонічне чуття та сприяє кращій орієнтації на точну інтонацію. У випадку двоголосної розспівки, другий голос може вводиться спочатку як квінта або кварта (чисті інтервали), або ж утримуватися на основних тонах головних тризвуків. В той же час перший голос виконує розкладені тризвуки.

Це підходить для початкового навчання, оскільки дозволяє учням розвивати свій гармонічний слух поетапно і засвоювати основні принципи гармонії та інтонації. Поступово складнюючи структуру голосів у двоголосній та триголосній розспівці, учні отримують можливість виконувати більш складні музичні твори та розкривати свій гармонічний потенціал.



У процесі розспівки послідовно вводяться складніші гармонічні відношення, такі як терції та сексти.



а пізніше – дисонуючих співзвуч – секунд і септим; на цьому етапі необхідно звернути увагу на трактуванні кварта, як дисонансу:



Поступове збільшення складності у вивченні навичок двоголосного співу може продовжуватися через виконання спеціально обраних композицій, таких як:

а) Двоголосний бурдонний спів (один голос утримується на одному тоні, в той час як інший виконує мелодію, як, наприклад, в польській народній пісні "Вісла").



б) Виконання кожної частини хору по черзі, як взаємодія між ними. Наприклад, у пісні Р. Паулса "Воскова башта" (з текстом В. Плющика для

українського виконання

Весело *mf*

Сон-це вста- ло,

бджіл зі- зва- ло з вос-ку за- мок бу- ду- вать: вік-на й баш- ти -

й сті- ни з вос-ку,
все ча- рун- ки, все каз- ко- ві ві- зе- рун- ки -

12

Вже сто- ять

Й сті- ни з вос- ку,

Й сті-ни з вос-ку

Вже сто- ять,

16

Вже сто- ять.

Й сті- ни з вос- ку

Й сті-ни з вос-ку

Вже сто- ять.

20

Вже сто- ять

Й сті- ни з вос- ку

Й сті-ни з вос-ку

Вже сто- ять.

24 ВЖЕ СТО- ЯТЬ...

Й СТИ- НИ З ВОС- КУ ВЖЕ СТО- ЯТЬ... З ВОС- КУ...

28

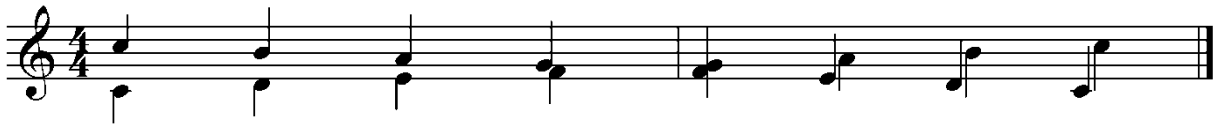
2. От будова пречудова!
 Вийшли всі на толоку!
 Ось підлога тут медова,
 А сходинок із пилку.

3. Всі юрбою там рікою
 Ллють медовий аромат,
 Срібні кухлі й філіжанки
 На столах усіх стоять.

в) епізодичне двоголосся в каденції:

1/ 2/ 3/ 4/ 5/

а) розхідне двоголосся:



б) паралельне двоголосся терціями та секстами, В. Калінніков
"Сосни":



Методика вивчення канону.

Форма канону широко використовується для розвитку навичок багатоголосного співу. Однак однією з найбільш складних аспектів її виконання є вступ другого голосу. Під час прослуховування ведучого голосу учні часто впадають у розмірковування і продовжують співати мелодію у своїх думках, що призводить до невірному вступу в канон. Отже, важливо, щоб під час виконання мелодії учасники постійно поверталися до її початку, коригуючи свій спів, коли це необхідно.

Со вью- ном я хо- жу, с зо- ло- тым я хо- жу...
і т. д.

Після цього можна перейти до гри, відділивши хор на дві групи. Перша група виконує перший такт пісні гучно на форте, водночас друга група повторює його тихо, імітуючи відлуння звуку. Потім перша група переходить до

наступного такту, а друга повторює його тихо.

The image shows a musical score for two voices in 2/4 time, key of D major. The first voice part starts with a forte (*f*) dynamic and the second with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "Со вью- ном я хо- жу." The score consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The first staff has a forte (*f*) dynamic marking above the first measure, and the second staff has a piano (*p*) dynamic marking above the first measure. The melody is simple, consisting of quarter and eighth notes.

Гру можна розширити, дозволяючи першій групі співати тихо, в той час як друга група повторює мелодію голосно. Після цього, друга група повинна намагатися відтворити виконання першої групи абсолютно точно. Ця вправа стає особливо корисною, коли перша група постійно змінює характер звучання, динаміку та темп музики.

Додатково, під час виконання пісні у формі канону, корисно виділяти одну з груп, наприклад, починаючи виконувати свою мелодію тихше, в той час як інші співають голосніше, або одна група співає зі словами тексту, а інша виконує мелодію на будь-який склад. Спів у формі канону сприяє полегшенню засвоєння інших видів двоголосного співу, особливо "вторинних" голосів.

Міцні навички двоголосного співу є важливим етапом перед переходом до трьох або більш кількості голосів, розділенням хору на окремі хорові партії, такі як сопрано перше та друге, альт перший та другий і так далі.

При переході до триголосного співу пропонуються твори з поступовим нарощуванням труднощів:

- епізодичне триголосся в піснях з самостійною мелодичною лінією перших та других голосів та витримані звуки у третьому:

p
Сле-ти к нам ти- хий ве- чер, на мир- ны-е по- ля

p
Слети ты, ве- чер, к нам на по- ля

- пісні, що починаються з одного звуку при самостійному русі мелодії у кожній хоровій партії, словацька народна пісня "Гуси-гусочки":

Га- га, га- га, га- га, га- га, га- га, га- га,

га- га, га- га! Во- семь бы- ло гу- со- чек, гу-

сей, гу- сей, во- семь бы- ло гу- со- чек, гу- сей, гу-сей.

- канони;
- рух терціями у двох партіях та самостійна мелодична лінія у третій партії:

Denn das Ge- setz der Gei- stes der da le-

Denn, denn das Ge- setz

ben- dig ma- chet in Christo Je- su,

der Gei- stes des da le- ben- dig

- строга акордова фактура при ведучій мелодичній лінії в партії першого сопрано та другорядних, що не мають самостійної мелодії – друге сопрано та альт – як найбільш складний вид триголосся:

Многи- е ле- та, мно- ги- е ле- та, мно- ги- е ле- та Вам на зем- ле!

Питання і завдання.

1. Що передбачає наявність передумов для успішного розвитку гармонічного слуху в процесі хорового співу?
2. Які вправи у ритмічному багатоголосному вихованні в попередній підготовці до двоголосного співу спрямовані на розвиток ритмічної чутливості та координації учнів?

3. Які композиції допоможуть поступово збільшити складність у вивченні навичок двоголосного співу?
4. Які труднощі і які твори використовуються при переході до триголосного співу?
5. Перерахуйте правила в методиці роботи над каноном.

Зміст

Нарис перший. Принципи організації хорового навчання.....	
Нарис другий. Репетиційна робота. Концертна діяльність хорового колективу.....	
Нарис третій. Формування репертуару хору. Принципи добору репертуару.....	
Нарис четвертий. Методика розучування хорового твору.....	
Нарис п'ятий. Робота над строем в дитячому хоровому колективі. Методи роботи над інтонацією.....	
Нарис шостий. Вокально-хорові вправи для дітей. Мета та завдання вокально-хорових вправ.....	
Нарис сьомий. Хорове сольфеджіо.....	
Нарис восьмий. Розвиток метро-ритмічного чуття.....	
Нарис дев'ятий. Особливості роботи над співочим диханням дітей.....	
Нарис десятий. Особливості роботи над дикцією з дітьми. Фонетичний метод.....	
Нарис одинадцятий. Основні принципи роботи з дитячим вокальним ансамблем.....	
Нарис дванадцятий. Позакласні та позашкільні форми дитячого музичного виховання.....	
Нарис тринадцятий. Система музичного виховання З. Кодаї.....	
Нарис чотирнадцятий. Система музичного виховання Е. Жак-Далькроза.....	
Нарис п'ятнадцятий. Система музичного виховання К. Орфа.....	
Нарис шістнадцятий. Система музичного виховання Б. Тричкова.....	
Нарис сімнадцятий. Передумови переходу до двоголосного співу. Методика вивчення канону. Вивчення дво -, три - та багатоголосних творів.....	

Список рекомендованої література:

1. Антонюк В.Г. Постановка голосу. Навчальний посібник. Київ: Українська ідея, 2000.
2. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Вид. друге. Київ: Українська ідея, 2001.
3. Білогубко П. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема //Українське музикознавство. - №10. Київ, 1975.
4. Білявський Є.Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ: Музична Україна, 1984.
5. Бурбан М. Українські хори та диригенти: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2007.
6. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. Підручник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997.
7. Гордійчук М.М. Музика і час. Київ: Музична Україна, 1984.
8. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1999.
9. Гринишин М. П. Робота хормейстера над хоровим твором. //Поради хормейстерам. Київ: Мистецтво, 1974.
10. Гринишин М.П., Ткаченко Г.І. Поради хормейстерам. Київ: Мистецтво, 1974.
11. Гуменюк А.І. Український народний хор. Київ: Музична Україна, 1968.
12. Доренська Л.М. Пластика академічного вокалу. /Музичне виконавство. – Кн. 9. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 26. Київ, 2003.
13. Єржемський О. Психологія диригента. Київ: Музична Україна, 1991. 103 с.
14. Жарков О. Оркестровий стиль і стильова функція тембру. /Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 33. Київ, 2004.
15. Захаров А.І. Вокально-хорове виконання. Київ, 1963.
16. Захаров А.І. Розспівування у хорі. Київ: Мистецтво, 1963.

17. Захаров А.П. Вокально-хорове виконавство. Методичні поради. Київ: Мистецтво, 1965.
18. Іванов В.Ф. Навчання церковного співу в Україні у IX – XVII ст. т.1. Київ: Музична Україна, 1997.
19. Іванов В.Ф. Нове про Глухівську школу. //Музика. № 6. 1988.
20. Іванов В.Ф. Перша музична академія. //Музика. № 1. 1991.
21. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні X – XVIII ст. Київ: Вища школа, 1992.
22. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. т.2. Київ: Музична Україна, 1997.
23. Інтонація. Київ: Вища школа, 1978.
24. Ісаєвич Я. Братерства й українська музична культура XVI – XVIII століть //Калафонія. Наук. збірник. Львів, Львівська богословська академія, 2002.
25. Історія української музики. т.3. Київ: Наукова думка, 1990.
26. Історія української музики. т.4. Київ: Наукова думка, 1992.
27. Історія української музики. Редакційна колегія /М.М.Гордійчук, О.Г.Костюк, Т.П.Булат. Т.1. Київ: Наукова думка. 1990.
28. Калущка Н., Пархоменко Л. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя. Київ: Фенікс, 2012.
29. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. ІваноФранківськ: Тіповіт, 2012.
30. Козицький П.О. Спів і музика в Київській академії за 300 років існування. Київ, 1971.
31. Колодуб І.С. Питання теорії вокального мистецтва. Харків, 1995.
32. Коломоєць О. М. Хорознавство. Київ: Либідь, 2001. 167 с.
33. Комісаров О.В. Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови. Київ: ІСХО, 1995.
34. Корній Л.П. Історія української музики. Т.1. Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996.

35. Корній Л.П. Історія української музики. Т.2. Київ – Харків – Нью-Йорк, 1998.
36. Королюк О. Корифеї української хорової культури ХХ століття. Київ: Музична Україна, 1994.
37. Костюк Н. Ave, “Золотоверхий” // Студії мистецтвознавчі. Київ: 2003.
38. Костюк Н. Київ – Фест – 2004. // Студії мистецтвознавства. № 4. 2004.
39. Кошиць О. Про генетичний зв'язок та групування обрядових пісень (З листування О.Кошиця з П.Маценком) / Листи до Маценка, 1945.
40. Кошиць О. Про українську пісню і музику. Нью-Йорк, 1970 (Київ, 1993).
41. Кошиць О.А. Спогади. Київ: Рада, 1995.
42. Кудрік Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1937. (Перевидання 1995).
43. Лащенко А.П. Відродження “Думки”. // Київ. № 9. 1990.
44. Лащенко А.П. З історії київської хорової школи // Академія музичної еліти України. Київ: Музична Україна, 2004.
45. Лащенко А.П. Київська хорова школа (рукопис, бібліотека НМАУ).
46. Лащенко А.П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 18. Кн. 7. Київ, 2000.
47. Лащенко А.П. Тембр у хоровому виконавстві. // Музичне виконавство / Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 1. Київ, 1999.
48. Лащенко А.П. Українське хорове мистецтво ХХ століття // Музичне виконавство. Вип. 14. Кн. 6. Київ: Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. 2000.
49. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. Київ: Музична Україна, 1989.
50. Лисенко М.В. М.В.Лисенко – диригент. // Українське музикознавство. №32. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2003.
51. Мартьянова Г.М. Історія розвитку хорового мистецтва. Кривий Ріг, 1997.

- 52.Мархлевский А.С. Практичні основи роботи у хоровому класі. Київ: Музична Україна, 1988.
- 53.Маценко П.П. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег, 1952.
- 54.Маценко П.П. Листування з О.Кошицем. Вінніпег, 1975.
- 55.Маценко П.П. Нариси до історії української церковної музики. Вид. М.Т.Б.Роблин-Вінніпег, 1968.
- 56.Маценко П.П. Нариси до історії української церковної музики. Вид. М.Т.Б.Роблин-Вінніпег, 1968.
- 57.Микіша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Музична Україна, 1971.
- 58.Микола Віталійович Лисенко у спогадах сучасників. т.1. /Упорядник Р. Пилипчук. Київ: Музична Україна, 2003.
- 59.Михайлов Т.М. Виховання співаків у Київській консерваторії: хронологічний огляд з 1863 по 1983. Київ: Музична Україна, 1970.
- 60.Мишуга Олександр: Спогади. Листи. Матеріали /Упор. Головащенко М. Київ: Музична Україна, 1971.
- 61.Москаленко В.Г. Художні функції фактури. До визначення поняття. //Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. /Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 7. Київ, 2000.
- 62.Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: параметри звуко-пластичної та словесно-музичної адекватності /Слово, інтонація, музичний твір. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 27. Київ, 2003.
- 63.Муравський П. Моя хорова школа. Методика акапельного співу. До 100-річчя від дня народження й 80-річчя мистецько-педагогічної діяльності /ред.-упоряд. О. Шокало. Київ: ВЦ «Просвіта», 2014.
- 64.Пархоменко Л.О. Кирило Григорович Стеценко. Київ: Музична Україна, 1973.
- 65.Пархоменко Л.О. Хорова культура в першій половині ХІХ століття //Київ музичний. Київ: Наукова думка, 1982.

66. Пігров К.К. Керування хором. Київ: Музична Україна, 1954.
67. Плющик Є. В. Змістова характеристика поняття "інноваційне мислення вчителя музики". // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. № 1. Ніжин, 2013. С. 53 – 55.
68. Плющик Є. В. Методологічні аспекти формування інноваційного мислення майбутнього вчителя музики.: Мистецтво у контексті освітньої парадигми: вітчизняний та зарубіжний досвід / Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції м. Умань 18-19 січня 2013 р. Умань: ПП Жовтий О.О., 2013. С. 133-135.
69. Плющик Є. В. Мовні інтонації українського дитячого фольклору в оркестричному вихованні. // Вісник Житомирського педагогічного університету. № 21. Житомир: Видавництво ЖДУ імені Івана Франка, 2005. – С. 113 – 116
70. Плющик Є. В. Оркестрика як засіб виховання інтонаційного мислення. // Вісник Житомирського педагогічного університету. - № 13. Житомир: Видавництво ЖДУ імені Івана Франка, 2003. С. 51 – 53.
71. Плющик Є. В. Оркестричність українського фольклору та проблеми музичного виховання молодших школярів. // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Частина 1. Ніжин, 1999. С. 92 – 94
72. Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. Лекції з курсу "Хорознавство". Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. 191 с.
73. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. "Мистецька абетка" 2 ч. (1 клас): Навчально-методичний посібник. Житомир, ЖДУ, 2008. 295 с.
74. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. "Мистецька абетка" 1 ч. (для дітей 3-6 років): Навчально-методичний посібник – Житомир, ЖДУ, 2008. – 650 с.
75. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. "Мистецька абетка" 3 ч. (Робочий зошит для 1 класу у 2-х ч.): Навчально-методичний посібник. Житомир, ЖДУ, 2008. 120 с.

76. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка (2 клас): Методичний посібник для учителів. 2-е вид. Житомир, ЖДУ, 2011. 238 с.:іл.
77. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка (3 клас): Методичний посібник для учителів. 1-е вид. Житомир, ЖДУ, 2012. 119 с.:іл.
78. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка. Робочий зошит (3 клас). 1-е вид. Житомир, ЖДУ, 2012. 84 с.:іл.
79. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка. Робочий зошит (2 клас). 2-е вид. Житомир, ЖДУ, 2011. 76 с.:іл.
80. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка. 4 клас. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. 119 с.: іл. (рекомендовано рішенням вченої ради ЖДУ імені І. Франка протокол № 4 від 29.11.2013 р.).
81. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Інтегровані заняття з елементами дизайну і музики в дошкільному навчальному закладі: навчально-методичний посібник-хрестоматія для вихователів. 2-е вид. К.: Вид-во: ТОВ. КНТ, 2017. 195 с.: іл.
82. Плющик Є. В., Ямчинська Г. В. Мистецька абетка. Робочий зошит. (4 клас). Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. 84 с.: іл. (рекомендовано рішенням вченої ради ЖДУ імені І. Франка протокол № 4 від 29.11.2013 р.).
83. Серганюк Л. І. Методика аналізу хорових творів: навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів. Івано-Франківськ: Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2015. 191 с.
84. Січова співацька школа. //Музика. № 3. 1992.
85. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Видання третє, доповнене. Харків: ХНПУ, 2018. 212 с.
86. Степанченко Г.В. Анатолій Авдієвський і Національний хор ім.Г.Верьовки. //Студії мистецтвознавчі. Київ: 2003.
87. Сюта Богдан. Київ Музик Фест-2003. //Студії мистецтвознавчі. Київ: 2003.

88. Тайнелъ Е. Музичне виховання за методом відносної сольмізації. Перша частина. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. / Ельвіра Тайнелъ. Дрогобич: Коло, 2001. 212 с.
89. Тележинський С. Лисенко і диригентська освіта. //Музика. № 5-6. 1927.
90. Терещенко А.К. Українська хорова музика: діалог 60 – 90-х років //Мистецькі обрії. №3. Київ: АМУ, 2002.
91. Тимошенко О.С., Лащенко А.П. Музичне життя України на сучасному етапі. //Мистецтвознавство України. Зб. наук. праць – Вип. III. Київ: АМУ, 2003.
92. Торба О. Українська хорова творчість останньої третини ХХ століття та проблеми жанру. //Культурологічні проблеми української музики. Науковий вістник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 16. Київ, 2002.
93. Уланова С.І. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання. Київ: Знання Україна, 2002.
94. Ферендович М. Проблеми репертуару українських співочих товариств Львова періоду 1900–1939 років. Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси): збірник наукових праць та матеріалів. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2013. С. 665–672. (Серія «Українська філологія: школи, постаті, проблеми». Вип. 13).
95. Хоровий процес очима виконавця: Київський муніципальний хор “Хрещатик” (інтерв’ю з Л.Бухонською, брала Н.Костюк) //Студії мистецтвознавчі. Київ: 2003.
96. Цалай-Якименко О.С. Київська школа музики XVII століття. Київ – Львів – Полтава, 2002.

Навчальне видання

ПЛЮЩИК Єлизавета Василівна

ГОРДЕЄВА-КОВАЛЬЧУК Тетяна Олександрівна

НОВОСАДОВА Світлана Артемівна

Нариси з методики викладання диригентсько-хорових дисциплін